

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΠΜΣ «ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

*Ο πρώτος μας φόνος. Η αναπαράσταση του θανάτου στον οπτικό πολιτισμό
της μετανεωτερικής Δύσης μέσα από λευκώματα ιατροδικαστικής φωτογραφίας*



ΣΤΥΛΙΑΝΗ ΠΕΚΙΑΡΙΔΗ

A.M. 4108M034

Επιβλέπων Καθηγητής: Γιάννης Σκαρπέλος

ΜΕΤ
ΠΕΚ

Αθήνα 2011

Ευχαριστίες

Αυτή η εργασία δεν θα ξεκινούσε χωρίς την ενθάρρυνση του επιβλέποντα καθηγητή μου κου Γιάννη Σκαρπέλου, δεν θα προχωρούσε χωρίς την βοήθεια του Peter van den Top στην εξασφάλιση πολύτιμης βιβλιογραφίας και στη δημιουργία της ιδανικής ατμόσφαιρας για τη συγγραφή και δεν θα ολοκληρωνόταν χωρίς την κατανόηση και την υποστήριξη της οικογένειάς μου. Τους ευχαριστώ πολύ όλους.



Πίνακας εικόνων

Weegee, <i>Their First Murder</i> , 1942	1
Eugène Atget, “Paris Interior”, 1956	17
Weegee, “Joy of Living”, 1942	21
Alphonse Bertillon, Ιατροδικαστικές φωτογραφίες, περ. 1900	27
Carte-de-visite με μεταθανάτιο πορτρέτο μικρού κοριτσιού, περ. 1890	31
Alexander Gardner, Antietam, Αμερικανικός Εμφύλιος, 1862.	34
DR # 653-599	54
DR #248603	57
65·Lijkvinding	57
DR# 842-029	58
DR#584-964	63
’81·Lijkvinding bij fietspad. Bijlmermeer	64
’71·Slachtoffer moord·Oost	65
Εξώφυλλο του <i>Plaats Delict: Amsterdam</i>	69
Εξώφυλλο του <i>Scene of the Crime</i>	70

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ευχαριστίες.....	2
Πίνακας εικόνων.....	3
Εισαγωγή.....	5
Μεθοδολογικές επιλογές.....	7
Μέρος Α΄	
1. Το ζήτημα του φωτογραφικού είδους.....	11
1.1 Η φωτογραφία-τεκμήριο και η τεκμηριωτική φωτογραφία.....	12
1.2 Η φωτογραφία ως τεκμήριο στον Τύπο.....	18
1.3 Η ιατροδικαστική φωτογραφία.....	22
1.4 Η φωτογραφία θανάτου.....	28
1.4.1 Το μεταθανάτιο πορτρέτο.....	32
2. Επεισόδια από την ιστορία της φωτογραφίας στο βιβλίο.....	35
Μέρος Β΄	
Αναγνώσεις.....	40
1. Γενικές μορφολογικές παρατηρήσεις.....	41
2. Ανάγνωση με βάση το είδος και τα πλαίσια παραγωγής και θέασης.....	44
2.1 Από το αρχείο... ..	45
2.2 ...στο βιβλίο: Ένα πτώμα στο τραπέζι.....	47
3. Ανάγνωση με βάση το περιεχόμενο: Ένα παράδοξο φωτογραφικό παράδοξο.	51
4. Ανάγνωση με βάση τη μορφή.....	55
5. Ανάγνωση με βάση το αναγνωστικό βλέμμα.....	60
Συμπεράσματα.....	67
Βιβλιογραφία.....	71

Εισαγωγή

Η επιλογή της ενασχόλησης μου με τα λευκώματα ιατροδικαστικής φωτογραφίας προέκυψε όταν έπεσε στα χέρια μου το βιβλίο *Plaats Delict: Amsterdam* των εκδόσεων New Amsterdam . Η ακόρεστη μανία μου για μελέτη φωτογραφικών λευκωμάτων ήταν το κίνητρο να το επιλέξω από ένα ράφι βιβλίων τέχνης ενός ολλανδικού παλαιοβιβλιοπωλείου. Προς μεγάλη μου έκπληξη ανακάλυψα το θέμα που πραγματευόταν και η απόκοσμη γοητεία που μου άσκησε το βιβλίο στάθηκε αφορμή να αναζητήσω πληροφορίες σχετικά με συναφείς εκδόσεις. Κατά τη διάρκεια της αναζήτησής μου, γινόμενοι μάρτυρας μιας ετερόκλητης φωτογραφικής βιβλιογραφίας, αλλά και μια γενικότερης πολιτισμικής οπτικής παραγωγής του θανάτου μέσω άλλων διαύλων, η οποία διακρινόταν από παραπλήσια αισθητική και λογική. Μια ακόμη έκδοση που θεώρησα μπορούσε να λειτουργήσει παραπληρωματικά στη μελέτη ήταν το *In the Scene of the Crime: Photographs from the LAPD Archive* των εκδόσεων Abrams. Μέσω μιας ευρωπαϊκής και μια αμερικανικής έκδοσης σχετικά με την ιατροδικαστική φωτογραφία, οι οποίες έχουν εντυπωσιακές ομοιότητες και ενδιαφέρουσες διαφορές η έρευνα αποκτά πιο πολύπλευρη διάσταση, λαμβάνοντας πάντοτε υπόψη το περιορισμένο χώρο που προσφέρει μια διπλωματική εργασία.

Το ζητούμενο της εργασίας δεν αφορά διαπιστώσεις σχετικά με την κοινωνική κατασκευή της όρασης με αφορμή τα βιβλία αυτά· η συγκεκριμένη υπόθεση εξάλλου έχει διερευνηθεί διεξοδικά από πάμπολλους μελετητές. Βασικός στόχος είναι να προσεγγιστεί μια πτυχή της οπτικής κατασκευής της μετανεωτερικής δυτικής κοινωνίας και να διατυπωθούν κάποιοι προβληματισμοί σχετικά με τους τρόπους που δομείται αυτή. Η περίπτωση των λευκωμάτων ιατροδικαστικής φωτογραφίας είναι μια όψη αυτής της οπτικής κατασκευής. Κεφαλαιώδη ρόλο στην έρευνα αυτή εκτός από τη δεδομένη αναπαράσταση της βίας είναι και οι λιγότερο ή περισσότερο βίαιες όψεις της αναπαράστασης.

Κατά τη διάρκεια της αναζήτησης βιβλιογραφίας για τη συγγραφή της εργασίας διαπίστωσα ότι η ακαδημαϊκή έρευνα σχετικά με το πεδίο της ιατροδικαστικής φωτογραφίας δεν είναι ιδιαίτερα πλούσια. Ωστόσο, πολύτιμα εργαλεία στάθηκαν θεωρητικά κείμενα και αρθρογραφία που αφορούσαν γενικότερα θέματα του οπτικού πολιτισμού, της φωτογραφίας και της πολιτισμικής ιστορίας, τα οποία βρήκαν εφαρμογή και στην περίπτωση της ιατροδικαστικής φωτογραφίας.

Αναμφισβήτητα, το ενδιαφέρον για τον θάνατο εκφράστηκε και εξακολουθεί να εκφράζεται μέσα από διάφορες οδούς. Όλες οι επιστήμες τον έθεσαν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στο κέντρο της προβληματικής τους. Ο ερευνητής έχει στη διάθεσή του ένα σύνολο θεωρήσεων τόσο από τη σκοπιά

της κοινωνιολογίας, ανθρωπολογίας, της ιστορίας, της λαογραφίας, όσο και από αυτή της ψυχανάλυσης, της θεολογίας και ασφαλώς της φιλοσοφίας. Η εργασία αυτή δεν φιλοδοξεί να αποτελέσει βήμα παρουσίασης των απροσμέτρητων τοποθετήσεων που έχουν κατά καιρούς διατυπωθεί για το θάνατο. Παρ' όλα αυτά, σε κάποια σημεία κρίνεται χρήσιμη η καταφυγή στην ιστορία των νοοτροπιών και των τάσεων όπως και σε αρχαιολογικές και γενεαλογικές προσεγγίσεις των πολιτισμικών φαινομένων.

Μεθοδολογικές επιλογές

Ο οπτικός πολιτισμός αποτελεί ένα διαθεματικό πεδίο έρευνας που απαιτεί δια βίου σπουδή. Προκειμένου να προσεγγίσουμε τα θέματα που εμπίπτουν σε αυτόν χρειάζεται να μελετήσουμε πολλές και ετερόκλητες θεωρίες, γεγονός που συνεπάγεται την ανάγκη χρησιμοποίησης συνδυαστικής μεθοδολογίας στις μελέτες μας. Το ευρύ πεδίο αυτό, όπως επισημαίνει η W.T. J. Mitchell, ενθαρρύνει το συλλογισμό σχετικά το ορατό και το αόρατο, τις διαφορές τέχνης και μη τέχνης, τα οπτικά και τα λεκτικά σημεία και οι αναλογίες μεταξύ διαφορετικών αισθητηριακών και σημειωτικών μεθόδων.¹

Στη μελέτη αυτή θεωρήθηκε πρόσφορη η αξιοποίηση του προβληματισμού που εισάγει το πεδίο των οπτικών πολιτισμικών σπουδών. Οι Lister και Wells εντάσσουν το πεδίο αυτό στις πολιτισμικές σπουδές, βασικό αντικείμενο των οποίων είναι η απόπειρα κατανόησης των σχέσεων παραγωγής και κατανάλωσης πολιτισμού, καθώς και της πίστης και του νοήματος που αποδίδεται σε αυτόν. Δεδομένης της περίπλοκης και ιδιόμορφης φύσης της φωτογραφίας ως αντικείμενου, ο μεθοδολογικός εκλεκτικισμός των πολιτισμικών σπουδών δίνει τη δυνατότητα να προσεγγιστούν οι διάφορες στιγμές μέσα στον κύκλο παραγωγής, κυκλοφορίας και κατανάλωσης της εικόνας, μέσω των οποίων τα μηνύματα συσσωρεύονται, ολισθαίνουν και τροποποιούνται.²

Τα γενικά ζητήματα που μας προβληματίζουν σε μια μελέτη φωτογραφιών είναι η υλική της διάσταση και τα μέσα δημιουργίας της εικόνας, η κοινωνική ζωή και η ιστορία της, η κοινωνική διαδικασία του κοιτάγματος και οι καθορισμένες ιστορικά μορφές «ορατότητας» στις οποίες πραγματοποιείται και η νοηματοδότηση της κάθε αναπαράστασης με βάση την εμπειρία που έχουμε για τον κόσμο. Προκειμένου να προσεγγίσουμε τα ζητήματα αυτά χρειάζεται να μεταχειριστούμε την εργαλειακή σκευή που μας παρέχουν οι πολιτισμικές σπουδές και να αντλήσουμε κάποιες έννοιες-κλειδιά από διαφορετικά πεδία και ποικίλες θεωρητικές κατευθύνσεις. Καθεμιά από τις αυτές τις έννοιες-κλειδιά με τον τρόπο της μας καθοδηγεί στην ανακάλυψη ενός ακόμη τρόπου προσέγγισης των νοημάτων που κρύβει μια εικόνα. Ακολουθούμε την παραίνεση του S. Hall πως πρέπει να μάθουμε να σκεφτόμαστε για το νόημα λιγότερο με την έννοια της «ακρίβειας» και της «αλήθειας» και περισσότερο με την

¹ Mitchell, W.T.J., «Showing Seeing: a Critique of Visual Culture» στο Mirzoeff, N., *The Visual Culture Reader*, Νέα Υόρκη, Routledge, 2010, σ. 90.

² Lister M. & Wells L., «Seeing beyond Belief: Cultural Studies as Approach to Analysing the Visual» στο Van Leeuwen & Jewitt, C. (επιμ.), *Handbook of Visual Analysis*, Λονδίνο, SAGE, 2001, σ. 90.

έννοια της αποτελεσματικής συναλλαγής, μιας διαδικασίας «μετάφρασης», η οποία διευκολύνει την πολιτισμική επικοινωνία, αναγνωρίζοντας πάντα ότι παραμένουν σχέσεις διαφοράς και εξουσίας στους διαφορετικούς «ομιλητές» μέσα στην ίδια πολιτισμική τροχιά³.

Στο πλαίσιο αυτό, ο σχεδιασμός της εργασίας εξελισσόταν καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνας και τα ίδια τα λευκώματα και οι ίδιες οι φωτογραφίες καθοδηγούσαν για την πορεία που έπρεπε να ακολουθηθεί ώστε να προσεγγιστεί η αλήθεια τους. Το μεθοδολογικό πρότυπο το οποίο υιοθετήθηκε κατά βάση ήταν ερμηνευτικό, καθώς ο προβληματισμός της μελέτης δεν εστιάζεται στη φωτογραφία ως αυτόνομη εννοιολογική μονάδα, αλλά στη συγκρότηση ενός υπο-corpus φωτογραφιών προερχόμενου από ένα ευρύτερο corpus και οι επιπτώσεις που συνοδεύουν αυτού του είδους τη διαδικασία αποσυγκειμενοποίησης-νέας συγκειμενοποίησης, κυρίως δε όταν έχουμε να κάνουμε με φωτογραφία θανάτου. Η θετικιστική μεθοδολογία εφαρμόζεται συμπληρωματικά. Έτσι, ορισμένες μεμονωμένες φωτογραφίες εξετάζονται με επιλεγμένα εργαλεία από την Οπτική Σημειολογία ακροθιγώς και δειγματοληπτικά.

Οι έννοιες που θα μας απασχολήσουν στην παρούσα μελέτη αφορούν το είδος των φωτογραφιών, το πλαίσιο αναφοράς τους και οι αναγνώσεις που μπορούν αυτές να επιδεχθούν με βάση τα παραπάνω στοιχεία.

Η κατάταξη των φωτογραφιών σε ένα είδος προϋποθέτει μια πρότερη ομαδοποίηση σε κατηγορίες με βάση κοινά μορφολογικά χαρακτηριστικά και συνεπάγεται κοινούς κώδικες και κοινές συμβάσεις.⁴ Οι φωτογραφίες των λευκωμάτων με βάση τους αρχικούς σκοπούς παραγωγής τους και το αρχικό πλαίσιο χρήσης τους ανήκουν καταρχήν στο είδος της ιατροδικαστικής φωτογραφίας. Η ιατροδικαστική φωτογραφία με τη σειρά της αποτελεί είδος της τεκμηριωτικής φωτογραφίας. Έτσι θα πρέπει να προσεγγίσουμε το υλικό μας λαμβάνοντας υπόψη τα χαρακτηριστικά αυτών των δύο ειδών. Αν εξετάσουμε τις φωτογραφίες με κριτήριο το περιεχόμενο, θα τις εντάξουμε στο είδος της φωτογραφίας θανάτου. Μια ακόμη πτυχή λοιπόν που θα ερευνήσουμε αφορά τις ιδιότητές τους ως τέτοιου είδους φωτογραφίες.

Το πλαίσιο αναφοράς των φωτογραφιών είναι το περιβάλλον στο οποίο παρουσιάζεται η εικόνα στον θεατή και είναι απαραίτητο να το λαμβάνουμε υπόψη δεδομένου ότι η ερμηνεία περιλαμβάνει τη σχέση του μέρους με το όλον.⁵ Διαδραματίζει πρωτεύοντα ρόλο στη νοσηματοδότηση των εικόνων. Αν

³Hall, S. (επιμ.), *Representation: cultural representations and signifying practices*, SAGE, Λονδίνο 1997, σ. 11.

⁴Emmison, M. & Smith, P., *Researching the Visual: Images, Objects, Contexts and Interactions in Social and Cultural Inquiry*, SAGE, Λονδίνο, 2000, σ. 67.

⁵Ο.π.

αυτό δεν παρέχεται στο θεατή, τότε ο ίδιος θα φροντίσει να το δημιουργήσει.⁶ Σύμφωνα με τον Becker μπορούμε να διακρίνουμε τουλάχιστον δύο πλαίσια όσον αφορά τις φωτογραφίες:

α) Το οργανισμικό πλαίσιο, που συγκροτείται με βάση τους σκοπούς τους οποίους καλείται να επιτύχει η φωτογραφία και τα όρια της οργανικής της θέσης σε συγχρονικό επίπεδο.

β) Το ιστορικό πλαίσιο, που διαμορφώνεται με βάση τη χρήση για την οποία προορίζονταν οι εικόνες την εποχή της δημιουργίας τους καθώς και το νέο πλαίσιο που προκύπτει σε ενεστώτα χρόνο με βάση την παρελθοντική αυτή χρήση.⁷

Έτσι λοιπόν, στο πρώτο μέρος της εργασίας παρουσιάζονται ζητήματα που αφορούν φωτογραφικά είδη και συμφραζόμενα, η γνώση των οποίων θα μας βοηθήσει να καταλάβουμε τη λογική των αναγνώσεων των φωτογραφιών στο δεύτερο μέρος της μελέτης. Στο δεύτερο μέρος επιχειρούνται αναγνώσεις των φωτογραφιών με βάση τέσσερις άξονες προσέγγισης:

α) Ανάγνωση με βάση το είδος και τα πλαίσια παραγωγής και θέασης

β) Ανάγνωση με βάση το περιεχόμενο

γ) Ανάγνωση με βάση τη μορφή

δ) Ανάγνωση με βάση το αναγνωστικό βλέμμα

Με βάση αυτές τις παραμέτρους θα εξετάσουμε δειγματοληπτικά ορισμένες φωτογραφίες ως αυτόνομες αφηγηματικές ενότητες, αλλά και τις αφηγηματικές δομές που συνθέτει η παράθεσή τους στα βιβλία. Επίσης θα εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο αναγνώστης μπορεί να σχετιστεί με τις εικόνες. Θα παρακολουθήσουμε επίσης πώς αυτή η διαδικασία περιπλέκεται στην περίπτωση των φωτογραφιών θανάτου. Όλα τα παραπάνω είναι στοιχεία που καθορίζουν τις ενδεχόμενες αναγνώσεις των φωτογραφιών εντός καθορισμένων κοινωνικών πλαισίων, τις ενδεχόμενες αναγνώσεις τους όχι ως τεκμηρίων ή καλλιτεχνικών δημιουργιών, αλλά ως κοινωνικών και πολιτισμικών κατασκευών.

⁶ Becker, S., «Visual Sociology, Documentary Photography and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context» στο Prosser, J. (επιμ.), *Image-Based Research. A sourcebook for researchers*, Falmer Press, Λονδίνο/ Μπρίστολ, 1998, σ. 88.

⁷ Becker, 1998, σ. 85

Μέρος Α΄

1. Το ζήτημα του φωτογραφικού είδους

Ένας από τους τρόπους που προσεγγίζουμε το νόημα μιας φωτογραφίας βασίζεται στο είδος στο οποίο αυτή ανήκει. Το φωτογραφικό είδος είναι μια σύμβαση, μια κατηγορία που προκύπτει από την απόπειρα ομαδοποίησης εικόνων με κοινά χαρακτηριστικά. Ο προσδιορισμός του μας βοηθάει να κατανοήσουμε τις φωτογραφίες με βάση τα μηνύματα που φέρουν ενσωματωμένα. Στη διαδικασία νοσηματοδότησης μέσω των μηνυμάτων αυτών επιστρατεύεται η συνολική εμπειρία μας από την αναμέτρησή μας με το πλήθος εικόνων που μας περιβάλλει. Το είδος έχει άμεση σχέση με το πλαίσιο στο οποίο μπορεί να βρεθεί μια φωτογραφία, δηλαδή τον χώρο και τον τρόπο παρουσίασής της. Με βάση τον αρχικό σκοπό παραγωγής τους οι φωτογραφίες των λευκωμάτων που εξετάζουμε ανήκουν στην τεκμηριωτική φωτογραφία, και συγκεκριμένα στην ιατροδικαστική φωτογραφία, και με βάση το περιεχόμενό τους στη φωτογραφία θανάτου. Στις επόμενες ενότητες θα ασχοληθούμε με τα χαρακτηριστικά και το ιστορικό υπόβαθρο των ειδών αυτών.

1.1 Η φωτογραφία-τεκμήριο και η τεκμηριωτική φωτογραφία

Όπως παρατηρεί ο John Szarkowski, η ιστορία της φωτογραφίας δεν είναι γραμμική, αλλά κεντρόφυγος· νοείται λιγότερο ως ταξίδι και περισσότερο ως ανάπτυξη.⁸ Σε όλο το φάσμα αυτής της ανάπτυξης, ωστόσο, παραμένει κομβική η σύνδεση της με την έννοια της «αλήθειας». Από τη στιγμή της εμφάνισής της, άρχισε να αντιμετωπίζεται ως μέσο καταγραφής της πραγματικότητας, αρχικά κυρίως σε αντιδιαστολή με παλαιότερες εικονογραφικές μεθόδους. Το χαρακτηριστικό που ενέτεινε αυτή την αντιμετώπιση είναι η *δεικτικότητα*⁹ του τρόπου με τον οποίο η φωτογραφία παράγει εικόνες· η φωτογραφία λειτουργεί ως δείκτης του αντικειμένου αναπαράστασης δεδομένου ότι όσο αλλοιωμένη, παραφθοαρμένη και επεξεργασμένη και να είναι διατηρεί μια αναμφισβήτητη υπαρξιακή συνάφεια με το αντικείμενο αυτό.¹⁰

Ο Benjamin, παρά την επικριτική του διάθεση προς τη φωτογραφία επεσήμανε τις πρακτικές διευκολύνσεις που εκείνη προσέφερε και υποστήριξε ότι μέσω αυτής το χέρι αποδεσμεύτηκε για πρώτη φορά στην ιστορία της εικονογραφικής αναπαραγωγής απ' τα σπουδαιότερα καλλιτεχνικά καθήκοντα τα οποία πλέον περιέχονται στο μάτι που κοιτάζει μέσα στον αντικειμενικό φακό. Δεδομένου ότι το μάτι συλλαμβάνει ταχύτερα απ' όσο ζωγραφίζει το χέρι, η διαδικασία της εικονογραφικής αναπαραγωγής επιταχύνθηκε αφάνταστα.¹¹ Η δυνατότητα του μέσου για ταχύτερη καταγραφή της πραγματικότητας και η αυξημένη αναπαραγωγικότητα εικόνων που προσέφερε λοιπόν οδήγησαν στη σταδιακή υιοθέτησή του από ποικίλες εμπειρικές ταξινομικές επιστήμες που είχαν ως βάση μεθοδολογίας τους τη συλλογή τεκμηρίων και η εξαγωγή δεδομένων με βάση αυτά.

Ο Tagg εξηγεί με ποιο τρόπο η καινοτόμα φύση του φωτογραφικού μέσου συνέβαλε κατά τη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών του 19ου αιώνα, ούτως ώστε αυτό να ταυτιστεί αρχικά με τη ρεαλιστική απεικόνιση του κόσμου. Την περίοδο εκείνη, η φωτογραφική βιομηχανία κυρίως στη Γαλλία, την Αγγλία και την Αμερική μαζί με άλλους τομείς της καπιταλιστικής οικονομίας υφίσταται μια νέα τεχνολογική επανάσταση, η οποία αποτέλεσε βάση για μετάβαση προς μια δομή την οποία όριζαν τα μεγάλα εταιρικά μονοπώλια. Η ανάπτυξη φωτογραφικών πλακών που στεγνώνουν ταχύτερα

⁸ Szarkowski, J., «Introduction to the Photographer's Eye» στο Wells, L., (επιμ.), *The Photography Reader*, Routledge, Λονδίνο/Ν. Υόρκη, 2003, σ. 103.

⁹ Ο όρος εισήχθη από τον σημειολόγο Charles Sanders Peirce ο οποίος χαρακτήρισε ως δεικτική τη διαδικασία σημείωσης κατά την οποία το σημαίνον συνδέεται με το σημείο αναφοράς όχι μέσω μιας κοινωνικής σύμβασης (*σύμβολο*), ούτε απαραίτητα μέσω κάποιας ομοιότητας (*εικόνα*), αλλά από μια πραγματική γειτνίαση ή σύνδεση με τον πραγματικό κόσμο. Βλ. Metz, C., «Photography and Fetish» στο Wells, L., 2003, σ. 139.

¹⁰ Τσατσούλης, Δ. «Φωτογραφία και Σημειωτική: Η τέχνη του ψεύδους υπό το πρίσμα μιας «θεωρίας του ψεύδους», *Οπτοπία*, τ. 27, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1997, σ. 27-36.

¹¹ Benjamin, W., *Δοκίμια για την Τέχνη*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα, 1978, σ. 13.

και ελαστικού φιλμ, καθώς και η μαζική παραγωγή απλού και εύχρηστου φωτογραφικού εξοπλισμού άνοιξαν νέες καταναλωτικές αγορές και συνέβαλε στην ευρύτερη ανάπτυξη ενός ολόκληρου βιομηχανικού οργανισμού. Ταυτόχρονα, η επινόηση μέσων οικονομικής και απεριόριστης φωτομηχανικής αναπαραγωγής, επηρέασε τόσο δραστικά το κύρος και την οικονομία των εικονογραφικών μεθόδων όσο και η εφεύρεση της αρνητικής χάρτινης πλάκας από τον Fox Talbot,¹² μισό αιώνα νωρίτερα. Με τα διαρκώς μεταβαλλόμενα μοτίβα παραγωγής και κατανάλωσης, η φωτογραφία ήταν πανέτοιμη για μια νέα φάση εξάπλωσης στη διαφήμιση, τη δημοσιογραφία και τις εθνικές αγορές. Ήταν επίσης ανοικτή σε μια ολόκληρη σειρά επιστημονικών και τεχνικών εφαρμογών και παρείχε έτοιμα εργαλεία σε ένα σύνολο αναδιαμορφωμένων ή αναδυόμενων ιατρικών, νομικών και δημόσιων μηχανισμών στους οποίους οι φωτογραφίες λειτούργησαν ως μέσα καταγραφής και πηγή τεκμηρίωσης.¹³ Η προνομιακή χρήση της φωτογραφίας στα περιβάλλοντα αυτά βασίστηκε κατά κύριο λόγο στη μηχανική και αυτοματοποιημένη διαδικασία λήψης της, στοιχείο που της προσέδιδε, αν μη τι άλλο, μια αίγλη αντικειμενικότητας.

Έτσι άρχισε να διαμορφώνεται ένας νέος ρόλος της φωτογραφίας ως μιας από τις τεχνικές εξαγωγής και αξιολόγησης της «αλήθειας». Ο Tagg, ακολουθώντας την προσέγγιση του Foucault σχετικά με την παραγωγή γνώσης και νοήματος, επισημαίνει πως ο νέος ρόλος οφείλεται σε μια χρονική συγκυρία: κατά τη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών του 19ου αιώνα η ηγεμονία της αστικής τάξης σε οικονομικό, πολιτικό και πολιτισμικό επίπεδο είναι πλέον γεγονός και η άσκηση εξουσίας στις καπιταλιστικές κοινωνίες έχει μετατεθεί από τη ρητή και απόλυτη εξουσία του μονάρχη στα μικρές χειρονομίες της καθημερινής ζωής. Έδρα αυτού του δικτύου εξουσίας ήταν ένα σύνολο θεσμών, όπως το νοσοκομείο, το φρενοκομείο, το σχολείο, η φυλακή και η αστυνομία, οι πειθαρχικές μέθοδοι και τεχνικές των οποίων παρήγαγαν, εκπαίδευαν και τοποθετούσαν μια ιεραρχία υπάκουων κοινωνικών υποκειμένων με τη μορφή που απαιτούσε ο καπιταλιστικός διαχωρισμός της

¹² Επινόητης της φωτογραφίας θεωρείται ο Γάλλος Joseph-Nicéphore Niépce, ο οποίος πιστώνεται με την ανακάλυψη του τρόπου να διατηρούνται οι εικόνες που συλλαμβάνονταν στο σκοτεινό θάλαμο, την *camera obscura*. Ο Niépce, το 1825 περίπου, ανέπτυξε την πρώτη φωτογραφική διαδικασία και την ονόμασε «ηλιογραφία». Χρησιμοποίησε ως φωτοευαίσθητο μέσο ασφαλτο Ιουδαίας και ως επιφάνεια εμφάνισης πλάκες από λαμαρίνα. Από το 1829 άρχισε να συνεργάζεται με τον επίσης Γάλλο Louis Jacques Mandé Daguerre, ο οποίος τελικά τελειοποίησε την εφεύρεσή του. Η αρχική μέθοδος λήψης φωτογραφιών στηριζόταν στην άμεση αποτύπωσή τους στη φωτοευαίσθητη επιφάνεια και είναι γνωστή ως δαγκεροτυπία. Ο Βρετανός William Henry Fox Talbot ήταν εκείνος που επινόησε την πρώτη διαδικασία του φωτογραφικού αρνητικού. Το 1834 άρχισε να ερευνά τρόπους ώστε να σταθεροποιήσει χημικά εικόνες που συλλάμβανε μέσω του μηχανισμού της *camera obscura*. Την περίοδο 1840-1841, έφτασε στη δημιουργία της καλοτυπίας ή ταλμποτυπίας, όπως ονομάστηκε αργότερα. Η καλοτυπία δημιουργείται όταν φωτοευαίσθητο χαρτί εκτίθεται στο φως και έτσι δημιουργεί ένα αρνητικό αντίγραφο της εικόνας. Το αρνητικό απλώνεται σε ένα άλλο φωτοευαίσθητο χαρτί και εκτίθεται ξανά ώστε να δημιουργηθεί η θετική εικόνα. Με το αρνητικό μπορούν αν δημιουργηθούν περισσότερα από ένα αντίτυπα. Η εφεύρεση του Talbot υπήρξε ο πρόδρομος των μεταγενέστερων μεθόδων και ήταν αυτή που ενέταξε τη φωτογραφία στην εποχή της αναπαραγωγής.

¹³ Tagg, J., «Evidence, Truth and Order: Photographic records and the growth of the state» στο Wells, 2003, σ. 255.

εργασίας για την ομαλή διεξαγωγή της κοινωνικής και οικονομικής ζωής. Ταυτόχρονα, η εξουσία που μεταδιδόταν από την αδέκαστη επιτήρηση αυτών των νέων, πειθαρχικών θεσμών δημιούργησε ένα νέο είδος γνώσης από τα ίδια τα υποκείμενα που παρήγαγε: μια γνώση που, στη συνέχεια, προκάλεσε νέες μορφές εξουσίας και διατηρήθηκε σε ένα εξαπλώσιμο σύστημα τεκμηρίωσης –του οποίου τα φωτογραφικά αρχεία αποτελούσαν μόνο ένα τμήμα.¹⁴ Η παράλληλη ανάδυση νέων θεσμών γνώσης παρείχε το μηχανισμό που έκανε τη φωτογραφία να λειτουργήσει σε ορισμένα πλαίσια ως είδος απόδειξης, με αποτέλεσμα τη διαίρεσή της εκκολαπτόμενης φωτογραφικής βιομηχανίας σε πεδίο καλλιτεχνικής ιδιοκτησίας και πεδίο επιστημονικοτεχνικό.

Ιδιαίτερη θέση στη διαίρεση αυτή, έχει η περίπτωση του φωτογράφου Atget, η οποία προσέλκυσε, μεταξύ άλλων, το ενδιαφέρον του Benjamin και τον οδήγησε να τη χρησιμοποιήσει στο δοκίμιό του προς επίρρωση της άποψής του σχετικά με την αποδεικτική, και κατά συνέπεια πολιτική, δυνατότητα της φωτογραφίας.¹⁵ Ο Atget ήταν ένας γάλλος ερασιτέχνης φωτογράφος που έζησε και έδρασε στο Παρίσι από τα τέλη του 19ου αιώνα ως και την τρίτη δεκαετία του 20ού. Ασχολήθηκε με τη φωτογραφία για βιοποριστικούς λόγους. Φωτογράφιζε την πόλη και πουλούσε τις φωτογραφίες του σε κρατικά αρχεία, καλλιτέχνες του Μονπαρνάς και εκκεντρικούς συλλέκτες. Η διάθεση του έργου του με αυτόν τον τρόπο είχε ως αποτέλεσμα μια συνεχή ανακύκλωση του και μια εναλλασσόμενη πλαισίωση, από συλλογή σε συλλογή. Όπως αναφέρει ο Benjamin, ο Atget προσπερνούσε τις πομπώδεις απόψεις και τον προσέλκυε το καθημερινό θέαμα, το οποίο παρουσίαζε μέσα από το πρίσμα της ιδιαίτερής του παρατηρητικότητας. Η φωτογραφική άποψή του προκάλεσε την προσοχή των Σουρεαλιστών, στους οποίους έδινε επίσης υλικό χωρίς καμία αξίωση να αναφερθεί το όνομά του διότι, όπως διακήρυσσε, θεωρούσε ότι οι φωτογραφίες του ήταν «απλώς ντοκουμέντα».¹⁶ Στη φράση αυτή του Atget συμπυκνώνεται ολόκληρη η ουσία της άποψης που επικρατούσε τουλάχιστον εκείνη την περίοδο σχετικά με την αμοιβαίως αποκλειόμενη καλλιτεχνική και εργαλειακή φύση της φωτογραφίας. Συγχρόνως, στην επισήμανσή του εντοπίζεται η ταύτιση του φωτογραφικού είδους με το ανάλογο πλαίσιο στο οποίο η φωτογραφία πρέπει να παρουσιαστεί. Πάνω απ' όλα όμως, δείχνει τη σαφή διαχωριστική γραμμή μεταξύ του τεκμηρίου και του καλλιτεχνικού έργου όταν η φωτογραφία έκανε τα πρώτα της βήματα ως ευρύτερα διαδεδομένο μέσο. Τα δίπολα στα οποία στηρίζεται ο διαχωρισμός είναι αντικειμενικότητα-υποκειμενικότητα και ρεαλισμός-αισθητικοποίηση. Ωστόσο, στην πράξη θα δούμε ότι τα όρια αυτά δεν ήταν σαφή· φωτογραφίες με αξιώσεις τεκμηρίωσης της πραγματικότητας ενσωματώνουν ποικίλες αισθητικές επιλογές και, αντίστροφα, η καλλιτεχνική φωτογραφία συχνά καταφεύγει στη γλώσσα της τεκμηριωτικής.

¹⁴ Tagg, J., 2003, σ. 259.

¹⁵ Benjamin, 1978, σ. 21.

¹⁶ Edwards S., «A Walk on the Wild Side: Atget's Modernism», *Oxford Art Journal*, τ. 16, αρ. 2, 1993, σ. 86-90.

Από το 1930, στις ΗΠΑ, ξεκινά ο όρος «Τεκμηριωτική Φωτογραφία» να χρησιμοποιείται επισήμως δηλώνοντας ένα διακριτό είδος, τη φωτογραφία που παρουσιάζει καθημερινά στιγμιότυπα από τη ζωή ανθρώπων προερχόμενων από μη προνομιούχα κοινωνικά στρώματα, αποτέλεσμα μιας γενικευμένης κοινωνιολογικής περιέργειας των καιρών. Ο όρος αυτός γεννήθηκε ως συνέπεια του όρου «Τεκμηριωτικός Κινηματογράφος», τον οποίο είχε εισαγάγει το 1926 ο σκωτσέζος κινηματογραφιστής J. Grierson για να περιγράψει το έργο που βασίζεται στη «δημιουργική ερμηνεία της πραγματικότητας».¹⁷ Φωτογράφοι όπως ο W. Evans και η D. Lange εργάστηκαν, άλλοτε υπό την αιγίδα κοινωνικών φορέων και μεταγενέστερα εντύπων, άλλοτε ανεξάρτητα, για να καταγράψουν τις συνθήκες διαβίωσης και εργασίας σε μια Αμερική που αναζητούσε εναγωνίως την ταυτότητά της. Προπαρασκευαστική για την άνθηση της Τεκμηριωτικής Φωτογραφίας είχε υπάρξει η λίγο προγενέστερή της Κοινωνική Φωτογραφία, βασικοί εκπρόσωποι της οποίας υπήρξαν ο J. Riis και ο L. Hine. Η Κοινωνική Φωτογραφία εστίαζε το ενδιαφέρον της στις συνθήκες εξαθλίωσης υπό τις οποίες διαβιούσε μεγάλο τμήμα του αστικού πληθυσμού της Αμερικής. Το βλέμμα παρουσίασης των συνθηκών αυτών χαρακτηριζόταν από κριτική διάθεση.

Με τον τρόπο αυτό ο όρος «Τεκμηριωτική Φωτογραφία» συνδέθηκε με μια κοινωνική χρήση της φωτογραφίας, χωρίς αυτή να αποτελέσει το αποκλειστικό πλαίσιο χρήσης της. Οι προθέσεις που διακρίνουν την τεκμηριωτική φωτογραφία εν γένει είναι η καταγραφή μιας σύγχρονης με το φωτογράφο πραγματικότητας και, κατά συνέπεια, η απογραφή μιας μέχρι τη στιγμή της φωτογράφισης πραγματικότητας. Αν επιχειρούσαμε έναν προσδιορισμό των βασικών χαρακτηριστικών του τεκμηρίου –του φωτογραφικού τεκμηρίου συμπεριλαμβανομένου- αυτός αναμφισβήτητα θα περιλάμβανε τη δημιουργία του προκειμένου να παράσχει πληροφορίες και να χρησιμοποιηθεί από ορισμένα γνωσιακά συστήματα. Έτσι λοιπόν, αυτό ορίζεται από την ικανότητά του να προκαταβάλει τη χρήση του, να αποτελέσει έναυσμα ενός διαλόγου.¹⁸ Στην περίπτωση του φωτογραφικού τεκμηρίου ειδικά, ο διάλογος αυτός αναπτύσσεται άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο, με βάση την ένταση της πίστης στις δυνατότητές του να αντικατοπτρίσει το αντικείμενο τεκμηρίωσης.

Καθώς η μετανεωτερική κατάσταση αρχίζει να διαμορφώνεται, από τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα και ύστερα, ο οπτικός πολιτισμός αποτελεί κι αυτός ένα πεδίο στο οποίο εγγράφονται οι νέες τάσεις θέασης. Έτσι, αμφισβητείται το γεγονός ότι μια εικόνα αντλεί τη σημασία της αποκλειστικά από αυτό που αναπαριστά, και εξετάζεται επίσης εκείνο στο οποίο αντιτίθεται ή εκείνο το οποίο αποκρύπτει. Επιπλέον, οι αισθητικοί και τεχνολογικοί κώδικες που λειτουργούν στην εικόνα αντιμετωπίζονται ως παράγοντες που συμβάλλουν στη διαμόρφωση της σημασίας της· αυτή απορρέει περισσότερο από ένα παιχνίδι ανάμεσα σε πιθανότητες και παύει να έχει τη μορφή αυστηρών οπτικών

¹⁷ Wells L., «Documentary and Photojournalism: An introduction», στο Wells, 2003, σ. 252.

¹⁸ Edwards S. (1993), σ. 86.

δομών.¹⁹ Στο προσκήνιο μπαίνει ένα σύνολο διαδικασιών μέσω των οποίων εντάσσονται στην εικόνα πολιτισμικά κωδικοποιημένα μηνύματα, καθώς και ο ρόλος του δημιουργού και του αναγνώστη της με την ιδιότητά τους ως μέλη ενός συγκεκριμένου πολιτισμικού περιβάλλοντος.

Στη φωτογραφία, αναπόφευκτη επίδραση της νέας αυτής θεώρησης ήταν η αποσταθεροποίηση των δεσμών μεταξύ αναπαράστασης και πραγματικότητας. Ο J. Baudrillard εξήγησε αυτήν την αποσταθεροποίηση με τον όρο «*simulacrum*», δηλαδή «προσομοίωση». Το οπτικό καθεστώς της μετανεωτερικότητας κυριαρχείται από προσομοιώσεις, ως αποτέλεσμα της αποδέσμευσης των εικόνων από οποιαδήποτε σχέση με τον πραγματικό κόσμο. Στον κλωνισμό της έννοιας της αυθεντικότητας συμβάλλει καθοριστικά η καταναλωτική κουλτούρα και επομένως το καθεστώς ανταλλαγής που αυτή συνεπάγεται. Η φωτογραφία γίνεται και αυτή αντικείμενο ανταλλαγής, όπως κάθε σημείο, με τη διαφορά ότι, όπως επισημαίνει ο Baudrillard, τα σημεία πλέον ανταλλάσσονται μεταξύ τους και όχι με το πραγματικό.²⁰

Παρά την κρίση αξιοπιστίας που συντελείται μέσα σε αυτά τα πολιτισμικά συμφραζόμενα το φωτογραφικό τεκμήριο εξακολουθεί να υφίσταται, απλώς με διαφορετικούς όρους από εκείνους του παρελθόντος. Τους όρους αυτούς καθορίζουν δύο ακραίες συνθήκες. Η μία είναι το γεγονός ότι ο κόσμος μας είναι κατασκευασμένος από εικόνες σε πρωτοφανή βαθμό, οπότε η καταφυγή σε αυτές για την κατανόησή του είναι αναπόφευκτη. Η άλλη είναι η συνειδητοποίηση των διαρκώς αυξανόμενων δυνατοτήτων παρέμβασης και χειραγώγησης της φωτογραφικής εικόνας. Η αποδυνάμωση της αποδεικτικής σημασίας της φωτογραφίας, όμως, είναι κατά κύριο λόγο προϊόν των νέων περιβαλλόντων στα οποία αυτή βρίσκεται, ως αποτέλεσμα της προαναφερθείσας διαδικασίας ανταλλαγής. Όπως σχολιάζει η V. Goldberg οι τεκμηριωτικές φωτογραφίες, όπως όλες οι φωτογραφίες, είναι ανοιχτές, και μάλιστα ευάλωτες στην ερμηνεία, όταν το συγκεκριμένο αλλάζει.²¹ Με την έννοια αυτή, σήμερα ως τεκμηριωτική δεν ορίζεται μια φωτογραφία με βάση κάποια εγγενή χαρακτηριστικά της, αλλά με βάση το πλαίσιο που τη περιβάλλει.

¹⁹ Wells, L. «Photography and the Postmodern: Introduction» στο Wells, 2003, σ. 148.

²⁰ Baudrillard, J., *Simulacra and Simulations*, μτφρ. S. F. Glaser, University of Michigan Press, Μίσιγκαν, 1994.

²¹ Goldberg, V., *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, Abbeville Press, N. Υόρκη/Λονδίνο/Παρίσι, 1991, σ. 96.



Eugène Atget, "Paris Interior", 1956

1.2 Η φωτογραφία ως τεκμήριο στον Τύπο

Ο τύπος του 19ου αιώνα αποτέλεσε το πρώτο έντυπο περιβάλλον με ευρεία διάδοση στο οποίο έγινε χρήση της φωτογραφίας-τεκμηρίου. Ωστόσο, η χρήση αυτή διαδόθηκε πολύ αργά λόγω της αρχικής δυσπιστίας προς το νέο μέσο. Όπως εξηγεί ο Thierry Gervais, μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα η φωτογραφία δεν λογιζόταν ικανό μέσο ειδησεογραφικής εικονογράφησης. Το αποτέλεσμα ήταν να επιστρατεύονται συμπληρωματικές σε αυτήν πρακτικές, όπως η χρήση χαρακτηριστικών αντιγράφων των φωτογραφιών και –όταν οι εκτυπωτικές τεχνικές εξελίχθηκαν- η διαδοχική παράθεση φωτογραφιών ούτως ώστε να δοθεί μια αφηγηματική χροιά στο γεγονός.²² Από τη μία πλευρά, λοιπόν, ο στόχος της πρώτης χρήσης της φωτογραφίας στον τύπο ήταν να μη φέρει τον αναγνώστη αντιμέτωπο με μια «αυθεντική» εικόνα, αλλά να του προσφέρει μια συνολική οπτική αναπαράσταση του θέματος του άρθρου μέσω κάθε δυνατού τύπου εικόνας, θεωρώντας την ασφαλώς πλουσιότερη σε πληροφοριακό περιεχόμενο από το γραπτό λόγο. Από την άλλη πλευρά, προκειμένου να παρουσιαστεί η φωτογραφία αρχικά, θεωρήθηκε απαραίτητη η ενεργή επέμβαση επιμελητών για να δημιουργηθεί το κατάλληλο πλαίσιο, η αφηγηματική σκεάνς με αρχή, μέση και τέλος, δεδομένου ότι η αυτοτελής ισχύς μίας φωτογραφίας ήταν κάθε άλλο παρά αυτονόητη.²³

Σταδιακά, η πίστη στην εικόνα αυξανόταν ενώ η πίστη στο λόγο υποχωρούσε. Από τη δεκαετία του 1920 ολοένα και περισσότερο το αναγνωστικό κοινό αρχίζει να αναμένει η πληροφορία να φτάσει σε οπτική μορφή. Τη δεκαετία του 1930 η ντοκιμαντερίστικη ματιά, όπως είδαμε, έγινε το κυρίαρχο ιδανικό οπτικής αντίληψης και παρουσίας και βρήκε την εφαρμογή του στον υποτιθέμενο αντικειμενικό φωτογραφικό φακό.²⁴ Εκείνη την εποχή, περιπλανώμενοι δημοσιογράφοι και στην Αμερική ταξιδεύουν και συλλέγουν πληροφορίες επιχειρώντας να εφαρμόσουν «φωτογραφική» παρατηρητικότητα και πολλοί λογοτέχνες όπως ο John Dos Passos και ο Ernest Hemingway εμπνέονται από τη νέα θέαση που πρόσφερε το φωτογραφικό μέσο.

Ταυτόχρονα, ο σκανδαλοθηρικός τύπος αποκτά μεγάλη διάδοση, με αποτέλεσμα όλο και περισσότερα έντυπα να καλούνται να προσαρμοστούν στα πρότυπα που επέβαλε, με πρώτη την προνομιακή φωτογραφική κάλυψη των γεγονότων της επικαιρότητας. Μεγάλες φωτογραφίες που προκαλούν αίσθηση κάνουν εκεί για πρώτη φορά την εμφάνισή τους με βασική θεματολογία βία, σεξ και κοινωνικά σκάνδαλα. Η σκανδαλοθηρία είναι το ζητούμενο αυτής της δημοσιογραφίας και στο βωμό της καταπατώνται δεοντολογίες και ηθικές δεσμεύσεις προκειμένου να πωληθούν όσο το δυνατόν περισσότερα φύλλα. Όπως επισημαίνει η Becker, η προσέλκυση της προσοχής υποσκελίζει άλλες δημοσιογραφικές αξίες όπως η ακρίβεια, η πιστότητα και η πολιτική ή κοινωνική

²² Gervais, Th., «Witness to War: The Uses of Photography in the Illustrated Press, 1855-1904», *Journal of Visual Culture*, 2010, τ. 9, αρ. 3, σ. 370-384.

²³ Στο ίδιο.

²⁴ Goldberg, 1991, σ. 34.

σπουδαιότητα. Σημασία δεν είχε το θέμα αλλά ο τρόπος με τον οποίο αναπαράγονταν οι φωτογραφίες και συνεπώς προκαλούσαν αίσθηση.²⁵

Σταδιακά η φωτογραφία ταυτίστηκε με τη σκανδαλοθηρική δημοσιογραφία και άρχισε να χάνει το κύρος της ως μέσου μεταφοράς σοβαρών ειδήσεων. Μια απάντηση που δόθηκε από πλευράς των εφημερίδων προκειμένου να προστατέψουν τη βασική τους ύλη από την υποβάθμιση ήταν η έκδοση φωτογραφικών ενθέτων με υψηλότερη ποιότητα στην εκτύπωση. Με τον τρόπο αυτό, ανέπτυξαν επιτυχώς έναν τρόπο για χρήση της φωτογραφίας συμπληρωματικά ως προς τη δομή και την εμφάνιση του ημερήσιου τύπου, απομονώνοντας και προφυλάσσοντας ταυτόχρονα την πρωταρχική ύλη της εφημερίδας.²⁶

Από την άλλη πλευρά, ανθεί συγχρόνως το είδος του εικονογραφημένου περιοδικού ποικίλης ύλης, το οποίο αποτελεί χώρο φιλοξενίας πρωτοποριακών ειδών φωτορεπορτάζ. Η αλλαγή αυτή συντέλεσε καθοριστικά στην ένταξη της φωτογραφίας και δη της τεκμηριωτικής στο πεδίο των τεχνών. Αφότου το είδος αυτό απέκτησε πολιτισμική αξία και εξασφάλισε την είσοδό του σε εκθέσεις τέχνης και μουσεία και την έκδοσή του σε λευκώματα, η φωτογραφία των σκανδαλοθηρικών εντύπων παρέμεινε ένα προϊόν χαμηλής κουλτούρας με ελάχιστες εξαιρέσεις. Μια από τις εξαιρέσεις αυτές αποτέλεσε και η περίπτωση του φωτογράφου Arthur Fellig, ο οποίος έφερε μια νέα διάσταση στη φωτοειδησεογραφία και ιδιαίτερα στη φωτογραφία εγκληματολογικού ενδιαφέροντος.

Ο Arthur Fellig γνωστός με το ψευδώνυμο Weegee, έδρασε στη Νέα Υόρκη από το 1925 έως τις αρχές του 1960, και θεωρείται ο πατέρας του ωμού φωτορεπορτάζ με εξειδίκευση στη φωτογράφιση των σκηνών του εγκλήματος. Το χαρακτηριστικό που τον ανέδειξε ήταν η μοναδική ικανότητά του να βρίσκεται στον τόπο του εγκλήματος πριν από την αστυνομία. Προκειμένου να μπορεί να εξασφαλίζει κάθε φορά την αποκλειστικότητα συχνά κοιμόταν στο αυτοκίνητό του όπου διέθετε ασύρματο δέκτη για να λαμβάνει τις κλήσεις που γίνονταν προς την αστυνομία και αυτοσχέδιο σκοτεινό θάλαμο για να εμφανίζει ταχύτατα τις φωτογραφίες του. Ο Weegee εξελίχθηκε σύντομα από βοηθός τεχνικού σκοτεινού θαλάμου για την εφημερίδα New York Times σε περιζήτητο ελεύθερο επαγγελματία φωτογράφο. Υπήρξε ένας από τους πρώτους που χρησιμοποίησαν τη λυχνία φλας και αυτό στάθηκε στοιχείο καθοριστικό για τη δραματικότητα των φωτογραφιών του.

Όπως προαναφέρθηκε, τα πρώτα χρόνια της ιστορίας της φωτογραφικής εικονογράφησης του τύπου, ο βασικός ρόλος της φωτογραφίας ήταν να συνοδεύσει το κείμενο. Από τη δεκαετία του 1930 κι έπειτα αυτό άρχισε να αλλάζει και ο Weegee διαδραμάτισε κεντρικό ρόλο σε αυτή τη μεταβολή· πολύ συχνά οι φωτογραφίες ήταν τόσο πλούσιες πληροφοριακά που ακόμη και η λεζάντα αποδεικνυόταν περιττή. Ήδη από το 1941, οι φωτογραφίες του εκτέθηκαν σε ατομική έκθεση στην γκαλερί της Φωτογραφικής Λέσχης με τίτλο «Weegee: Murder is my business» και αργότερα σε δύο

²⁵ Becker, K., «Photojournalism and the Tabloid Press» στο Wells, 2003, σ. 294.

²⁶ Ο.π.

ομαδικές εκθέσεις στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης, την «Action Photography» (1943) και την «Art in Progress» (1944). Το 1945 κλήθηκε από το μουσείο να δώσει ένα σεμινάριο και εκεί το κοινό τον παρότρυνε να εκδώσει ένα βιβλίο διότι οι φωτογραφίες του ήταν σπουδαία κοινωνικά ντοκουμέντα.²⁷ Ύστερα από διαδοχικές απορρίψεις από διάφορους εκδότες με βασική αιτιολογία ότι παρουσίαζε μια μη κολακευτική εικόνα για τη Νέα Υόρκη²⁸, τελικά κατάφερε να εκδώσει το βιβλίο του την ίδια χρονιά. Σημείωσε μεγάλη επιτυχία, έκανε πολλές επανεκτυπώσεις και αποτέλεσε τη βάση για την ομώνυμη ταινία που σκηνοθέτησε ο Jules Dassin το 1948. Το βιβλίο αυτό αποτελεί σημαντική έκδοση για την ιστορία του φωτογραφικού μέσου επειδή είναι το πρώτο που εντοπίζει στη φωτοδημοσιογραφία μια αισθητική φόρμα άξια λόγου.

Το ύφος του Weegee διακρίνεται από μια σαφή αποστασιοποίηση από τα θύματα-θέματα που φωτογραφίζει και το βλέμμα του είναι ψυχρό. Χαρακτηριστικό γνώρισμα των φωτογραφιών του είναι η ευρηματική ενσωμάτωση στο θέμα του λέξεων και φράσεων, συνήθως προερχόμενων από επιγραφές. Το έργο του είναι ένα από τα πιο εμφανή παραδείγματα του ύφους της φωτογραφίας εγκληματικού περιεχομένου που ξεκίνησε μέσα από τα σκανδαλοθηρικά έντυπα και αναδείχθηκε σε ένα είδος pop art. Θεωρείται ότι άσκησε βαθιά επίδραση στον Andy Warhol όσον αφορά τα έργα του εγκληματολογικής θεματολογίας.²⁹

Η φωτογραφία ως τεκμήριο στον Τύπο δεν αφορούσε ασφαλώς μόνο το αστυνομικό ρεπορτάζ· κλήθηκε να χαρίσει την αίσθηση της αυτοψίας στον αναγνώστη κάθε στήλης της εφημερίδας. Ακόμη και όταν έκαναν την εμφάνισή τους μεταγενέστερα μέσα, όπως η τηλεόραση, το φωτορεπορτάζ διατήρησε το κύρος του. Ωστόσο, στη μετανεωτερική της φάση, το κύρος αυτό άρχισε να γίνεται ολοένα πιο εύθραυστο στο πλαίσιο του γενικότερου σκεπτικισμού όσον αφορά τις δυνατότητες χειραγώγησης του φωτογραφικού μηνύματος. Στο πλαίσιο του έντυπου η φωτογραφία μπορεί να υποστεί πολλαπλές αλλοιώσεις, ακόμη και στην περίπτωση που χρησιμοποιηθεί ακέραια. Ο τρόπος που το συνοδευτικό κείμενο επιδρά σε αυτήν είναι καθοριστικός και μια λεζάντα μπορεί πολύ συχνά να υπονομεύσει την αξιοπιστία της. Επιπλέον, η θέση της, το μέγεθός της και ένα σύνολο επιλογών παρουσίασής της, οι οποίες δεν προέρχονται από τη δημιουργό της, αλλά από μια ομάδα συντακτών και επιμελητών του εντύπου είναι παράμετροι που θα καθορίσουν την ανάγνωσή της. Τα ζητήματα αυτά θα τα δούμε αναλυτικά στο δεύτερο μέρος με αφορμή τα λευκώματα που εξετάζουμε.

²⁷ Weegee, *Naked City*, Da Capo Press, Κέμπριτζ/Ν. Υόρκη, 2002, σ. 11.

²⁸ Purcell, K.W., *Weegee*, Phaidon Press, 2004, σ. 9.

²⁹ Το πορτρέτο του Warhol είναι ένα από τα τελευταία της καριέρας του Weegee. Ο Warhol, εκτός των άλλων υπήρξε συλλέκτης φωτογραφιών από ατυχήματα και καταστροφές και είναι εμφανές ότι γνώριζε καλά το έργο του Weegee. Σχετικά με την εκλεκτική συγγένεια των δύο καλλιτεχνών υπάρχει εξειδικευμένη αρθρογραφία. Ενδεικτικά παραπέμπουμε σε Hopkins, David, «Crimes and Disasters: Weegee and Warhol». *Exit*, τ. 1 (2001), σ. 66–77 και Hopkins, David. «Weegee and Warhol: Voyeurism, Shock and the Discourse on Criminality» στο *History of Photography*, τ. 25, αρ. 4 (2001), σ. 357–67.



Weegee, "Joy of Living", 1942

1.3 Η ιατροδικαστική φωτογραφία

Προτού διερευνήσουμε τις συνθήκες εμφάνισης της ιατροδικαστικής φωτογραφίας είναι χρήσιμο να επανέλθουμε στο έργο του Atget από μια άλλη σκοπιά και συγκεκριμένα με αφορμή τα σχόλια που κάνει ο Benjamin στο έργο του *Συνοπτική Ιστορία της Φωτογραφίας* σχετικά με τα θέματα που επέλεγε ο φωτογράφος:

«Περίεργως όμως σχεδόν όλες αυτές οι εικόνες είναι άδειες. Άδεια είναι η πόλη της Αρκέιτ, άδειες οι μεγαλόπρεπες σκάλες, άδειες οι αυλές, άδεια τα μπαλκόνια των καφενείων, άδεια, όπως και πρέπει, η πόλη ντυ Τερτρ. Δεν είναι έρημα, αλλά άψυχα· στις φωτογραφίες αυτές η πόλη έχει αδειάσει σαν ένα διαμέρισμα που δεν βρήκε ακόμη καινούργιο νοικάρη».³⁰

«Όχι άδικα οι φωτογραφίες του Atget παραβλήθηκαν³¹ με φωτογραφίες του τόπου ενός εγκλήματος».³²

Στις επισημάνσεις αυτές εντοπίζεται μια παράδοξη σύνδεση αισθητικής και εγκληματολογικής μαρτυρίας, η οποία βασίζεται στην έλλειψη της ανθρώπινης παρουσίας στις φωτογραφίες. Το γεγονός αυτό αφήνει στην ουσία το περιθώριο στο θεατή να δημιουργήσει ο ίδιος ένα δυνητικό σενάριο δράσης που έχει προηγηθεί ή πρόκειται να επακολουθήσει. Ο τρόπος δηλαδή που φωτογραφίζει ο Atget έχει ως αποτέλεσμα εικόνες οι οποίες είναι ανοιχτές σε κάθε ενδεχόμενο. Επιπλέον, η προτίμησή του για τη λεπτομέρεια και για την πληροφορία που περνάει απαρατήρητη φέρονται να παραπέμπουν στην καταγραφική σχολαστικότητα που πρέπει να έχει μια φωτογραφία από τον τόπο του εγκλήματος. Ο εντοπισμός αυτών των μορφολογικών χαρακτηριστικών συνιστά ένδειξη ότι ο

³⁰ Benjamin, W., 1978, σ. 60.

³¹ Η απόφαση αυτή του Benjamin φανερώνει ότι είχε κατά νου μια πρότερη σύνδεση την οποία είχαν εντοπίσει κάποιοι άλλοι. Σύμφωνα με τον Ian Walker μια πηγή για την παρατήρηση αυτή θα μπορούσε να είναι ο Pierre Mac Orlan, ο οποίος στο έργο του *Elements de Fantastique Social* το 1929 είχε επιλέξει ως εικονογράφηση τη φωτογραφία ενός αιματοβαμμένου υποδοματίου και την επόμενη χρονιά έγραψε τον πρόλογο για το πρώτο βιβλίο σχετικά με την τέχνη του Atget, το *Atget: Photographe de Paris*. Ο Mac Orlan ισχυρίστηκε ότι η αστυνομική φωτογραφία και η φωτογραφία του Atget ήταν εκδηλώσεις του «κοινωνικού φαντασιακού». Επιπλέον, ο συγγραφέας είχε συνεργασία με το δημοφιλές περιοδικό *Detective*, το οποίο συχνά δημοσίευε φωτογραφίες με έρημους δρόμους όπου προκαλούσε φρίκη η γνώση ότι ένα ειδεχθές έγκλημα είχε διαδραματιστεί εκεί. Βλ. Walker I. (2002), *Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*, Μάνστεστερ, Manchester University Press, σ. 101.

³² Benjamin, W., 1978, σ. 66.

Benjamin είχε οπτική εμπειρία από τέτοιες εικόνες, και το ίδιο προϋπέθετε για το κοινό στο οποίο απευθυνόταν, γι' αυτό και χρησιμοποίησε αυτόν τον παραλληλισμό. Ας παρακολουθήσουμε λοιπόν πώς έγινε η προσθήκη αυτών των εικόνων στη συλλογική οπτική πινακοθήκη.

Η πίστη στη δυνατότητα της φωτογραφίας να αντικατοπτρίσει την αλήθεια σε συνδυασμό με το γεγονός ότι η πρώτη περίοδος ανάπτυξης της φωτογραφικής διαδικασίας συνέπεσε με την περίοδο ραγδαίας εξάπλωσης ενός δικτύου εξουσίας οδήγησε αναπόφευκτα στη συμπίρευσή της με θεσμούς που η εν λόγω εξουσία παρήγαγε, όπως η αστυνομία. Ο ίδιος ο θεσμός της αστυνομίας επινοήθηκε όπως επισημαίνει ο Foucault τον 18ο αιώνα με σκοπό:

«...όχι μόνο να επαγρυπνά για τη διατήρηση της τάξης και του νόμου και να βοηθά τις κυβερνήσεις στον αγώνα ενάντια στους εχθρούς τους, αλλά και για να εξασφαλίζει τον εφοδιασμό των πόλεων, να προστατεύει την υγιεινή και την υγεία καθώς και όλα τα κριτήρια που ήταν απαραίτητα για την ανάπτυξη της βιοτεχνίας και του εμπορίου».³³

Στο βιβλίο του *The Camera and the Pencil* το 1864 ο αμερικανός φωτογράφος Marcus Aurelius Root, επισημαίνει μεταξύ άλλων τη χρησιμότητα της φωτογραφίας για την τήρηση της τάξης:

«Η δημόσια τάξη είναι πιθανό, σε κάποιο βαθμό, να διασφαλιστεί από την προσφάτως υιοθετημένη συνήθεια, της λήψης των φωτογραφικών προσωπογραφιών όλων των εγκληματιών που καταδικάστηκαν, κατόπιν δίκης, σε κάποιο χρονικό διάστημα φυλάκισης. Τέτοιου είδους άτομα, με τη λήξη της προβλεπόμενης ποινής τους, θα δυσκολευτούν αρκετά να ανανεώσουν την εγκληματική τους σταδιοδρομία, καθώς το πρόσωπό τους και η γενικότερη όψη τους είναι γνωστά σε πολλούς, ιδιαίτερα στην εξασκημένη αστυνομία.»³⁴

³³ Foucault M. «Γιατί μελετάμε την εξουσία: το ζήτημα του Υποκειμένου» στο Foucault M., *Η Μικροφυσική της Εξουσίας*, Αθήνα, Ύψιλον, 1991, σ. 85.

³⁴ Root, M.A., *The Camera and the Pencil*, M.A. Root, Φιλαδέλφεια, 1864, σ. 420-421.

Σε ψηφιακή μορφή στην ηλεκτρονική διεύθυνση:

http://books.google.nl/books?id=go8VAAAAYAAJ&dq=the+camera+and+the+pencil&source=gb_s_vlinks_s

Το γεγονός ότι η φωτογραφία γεννήθηκε μέσα στο μοντέρνο και ωρίμασε μαζί του, οδήγησε συχνά στην ταύτισή τους. Ιδιαίτερος λόγος έχει γίνει για τον τρόπο με τον οποίο αυτή συνέβαλε στην κατασκευή του νεωτερικού βλέμματος. Ποικίλες θεωρίες διατυπώθηκαν σχετικά με τη φύση του βλέμματος αυτού. Σύμφωνα με τον Sekula, η φωτογραφία ήρθε να θεμελιώσει και να οριοθετήσει το πεδίο του *Άλλου* και να καθορίσει τόσο τη *γενικευμένη όψη*, δηλαδή την τυπολογία, όσο και την *έκτακτη περίπτωση* της παραβατικότητας και της κοινωνικής παθογένειας.³⁵ Ο Foucault στο πλαίσιο της μελέτης του για τον τρόπο λειτουργίας των μηχανισμών εξουσίας έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στη δημιουργία ενός πανοπτικού καθεστώτος³⁶ μέσω της διείσδυσης της εξουσίας στο οπτικό ιδίωμα της νεωτερικότητας. Η ανάδυση της αστικής τάξης η οποία ενδιαφερόταν για το σύμπλεγμα των μηχανισμών με τους οποίους η εγκληματικότητα ελέγχεται, καταδιώκεται, τιμωρείται και αναμορφώνεται³⁷ συντέλεσε στη δημιουργία του οπτικού αυτού καθεστώτος.

Σε καθεστώς αμοιβαίας ανατροφοδότησης με τις εκκολαπτόμενες επιστήμες της Φυσιογνωμικής, της Ανθρωπομετρίας και της Φρενολογίας –κατευθύνσεις που εντάσσονται στην τάση ιατρικοποίησης της κοινωνίας και χειραγώγησης του σώματος που είχε ξεκινήσει από τον 17ο αιώνα³⁸– η φωτογραφία γίνεται προνομιακό μέσο δημιουργίας αρχείων βασισμένων στην αρχή ότι το ανθρώπινο σώμα μπορεί να δώσει πληροφορίες για το χαρακτήρα και την ιδιοσυγκρασία του ατόμου. Το αποτέλεσμα αυτής της σύμπραξης ήταν η δημιουργία ενός ενιαίου συστήματος αναπαράστασης και ερμηνείας που υποσχόταν μια ευρεία ταξινομική οργάνωση εικόνων του σώματος που όπως εξηγεί ο Sekula δεν βασιζόταν ακριβώς στο μηχανισμό της φωτογραφικής μηχανής· η μηχανή αποτελεί τμήμα ενός πολύ μεγαλύτερου γραφειοκρατικού ταξινομικού συστήματος που είναι το αρχείο.³⁹ Με βάση το σύστημα αυτό στα τέλη του 19ου αιώνα αρχίζουν να διαμορφώνονται δύο πεδία, η Εγκληματολογία (Criminology) και η Εγκληματική Έρευνα (Criminalistics), με αντικείμενο

³⁵ Sekula, A., «The Body and the Archive», *October*, τ. 39, 1986, σ. 7.

³⁶ Η θεωρία του Foucault στηρίχθηκε στο φιλοσοφικό πρότυπο του Jeremy Bentham για μια αρχιτεκτονική κατασκευή η οποία θα πρόσφερε τη δυνατότητα κοινωνικού ελέγχου και θα μπορούσε να βρει εφαρμογή σε ιδρύματα όπως η φυλακή, το άσυλο, το σχολείο, αλλά και σε εργασιακούς χώρους. Η επιτήρηση σε αυτό το περιβάλλον γινόταν μέσω της απομόνωσης των τροφίμων σε μεμονωμένα κελιά περιμετρικά ενός πύργου ελέγχου, τον οποίο δεν είχαν τη δυνατότητα να ελέγξουν οι ίδιοι, με αποτέλεσμα την εντύπωση ότι τελούν μονίμως υπό καθεστώς παρακολούθησης. Για μια ενδιαφέρουσα ανάλυση αναφορικά με το *Πανοπτικόν* βλ. Miller, J.A., «Jeremy Bentham's Panoptic Devices», μτφρ. Miller R., *October*, τ. 41, αρ.4, 1987, σ. 3-29.

³⁷ Foucault, M., «Πειθαρχική Εξουσία και Υποτέλεια» στο Foucault, M., 1991, σ. 111.

³⁸ Foucault, M., *Επιτήρηση και Τιμωρία. Η Γέννηση της Φυλακής*, μτφρ. Κ. Χατζηδήμου-Ι. Ράλλη, Αθήνα, Ράππας, 1989, σ. 184.

³⁹ Sekula, A., 1986, σ. 16.

τη γνώση και τον έλεγχο ενός ακαθόριστου «εγκληματικού τύπου» και τη γνώση και τον έλεγχο μεμονωμένων εγκληματιών αντίστοιχα.⁴⁰

Ένα πρόσωπο που διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη των μεθόδων της Εγκληματολογικής Έρευνας ήταν ο Γάλλος διοικητικός υπάλληλος της αστυνομίας, ο Alphonse Bertillon. Ξεκίνησε να εργάζεται ως υπάλληλος γραφείου του αστυνομικού τμήματος με κύριο καθήκον την αντιγραφή εγγράφων και την καταγραφή των προσαγόμενων και κατέληξε να δημιουργήσει το πρώτο σύστημα ταυτοποίησης εγκληματιών. Ο Bertillon παραμετροποίησε τη μέτρηση μελών του ανθρώπινου σώματος και μέσω της μεθόδου του φωτογραφικού πορτρέτου και της κωδικοποιημένης καταγραφής των φυσιογνωμικών πληροφοριών σε κάρτες οργάνωσε ένα περιεκτικό αρχειακό σύστημα, βασισμένο στα στατιστικά δεδομένα.⁴¹ Προκειμένου να αντιμετωπίσει τις δυσκολίες που προκύπτουν από τις μεταβολές που υφίσταται το ανθρώπινο σώμα με την πάροδο του χρόνου, αλλά και τις απόπειρες μεταμφίσεων των εγκληματιών, επινόησε μια μέθοδο 11 μετρήσεων, τις οποίες θεωρούσε αμετάβλητες και καθιέρωσε δύο στερεότυπους τρόπους φωτογράφισης του προσώπου, σε μετωπική και πλάγια όψη.⁴² Χρησιμοποιώντας στατιστικές μεθόδους οργάνωσε σε κατηγορίες τις μετρήσεις και με βάση αυτή την κατηγοριοποίηση αποθήκευσε τους φακέλους στα συρτάρια των ερμαρίων αρχειοθέτησης. Έτσι γεννήθηκε το αστυνομικό αρχείο.

Πρόκειται για την πρώτη απόπειρα ένταξης της φωτογραφίας στο αρχείο και καθορισμού παραμέτρων για τη γραφειοκρατική διαχείριση οπτικών τεκμηρίων και μάλιστα σε μια εποχή κατά την οποία στοιχεία και προκαταλήψεις που χαρακτηρίζουν παλαιότερες κοινωνίες. Στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, για παράδειγμα, μαρτυρείται η αντίληψη πως ο αμφιβληστροειδής του ματιού περιέχει φωτοευαίσθητη ουσία παρόμοια με το φωτογραφικό υγρό και διατηρεί κατά τη διάρκεια του θανάτου του την τελευταία σκηνή που είδε. Τον Ιανουάριο του 1962 ο André A. Moenssens, επικεφαλής καθηγητής του Ινστιτούτου Εφαρμοσμένης Επιστήμης και συντάκτης στο περιοδικό *Finger Print and Identification Magazine*, παραθέτει σε ένα άρθρο του σχετικά με την προέλευση της νομικής φωτογραφίας τους ισχυρισμούς ενός δικηγόρου σε δίκη που διεξήχθη το 1871:

«Κάθε αντικείμενο που είναι ορατό με γυμνό οφθαλμό είναι ορατό επειδή φωτογραφίζεται από τον αμφιβληστροειδή. Στη ζωή η εντύπωση είναι μεταβατική· μόνο τη στιγμή που ο θάνατος πλησιάζει παραμένει μόνιμα σταθεροποιημένη στον αμφιβληστροειδή [...] Δείτε την υπόθεση του φόνου που διαπράχθηκε στη λεωφόρο: στα μάτια του θύματος έχει σταθεροποιηθεί η εντελής μορφή ενός

⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 18.

⁴¹ Sekula, 1986, σ. 18.

⁴² Sekula, 1986, σ. 27-28.

ανθρώπινου προσώπου [...] Υποστηρίζουμε ότι μόνο ο οφθαλμός του νεκρού θα παράσχει την καλύτερη μαρτυρία ότι ο κατηγορούμενος ήταν παρών όταν διαπρατιόταν το έγκλημα, διότι επιβεβαιώνει το γεγονός, χωρίς να χρειάζεται καμιά προσπάθεια ή μνήμη για να το διατηρήσει [...] (Είναι) ο γραφικός χαρακτήρας της φύσης, που διατηρείται από τη μηχανή λήψης της φύσης».⁴³

Μια ακόμη σημαντική απόπειρα συστηματοποίησης από τον Bertillon αφορούσε την ίδια τη φωτογραφία της σκηνής του εγκλήματος και με την παρέμβασή του αυτή έθεσε τα θεμέλια της σύγχρονης ιατροδικαστικής φωτογραφίας. Η τεχνολογία της εποχής ήταν ήδη αρκετά ανεπτυγμένη ώστε ο τόπος του εγκλήματος να καταγράφεται με κάθε λεπτομέρεια. Ωστόσο, λόγω της ελλείψεως συγκεκριμένων προδιαγραφών μεγάλο μέρος των πληροφοριών χανόταν κυρίως λόγω του προβληματικού φωτισμού. Ο Bertillon εισήγαγε μια τρίπτυχη μέθοδο φωτογράφισης των θυμάτων που προέβλεπε αρχικά την καταγραφή ολόκληρου του σώματος από ψηλά –γεγονός που μαρτυρούν τμήματα από το φωτογραφικό τρίποδο που περιλαμβάνονται στο κάδρο πρώιμων δειγμάτων του είδους. Σε δεύτερο στάδιο, έπρεπε να φωτογραφηθεί το θύμα στον περιβάλλοντα χώρο σε τέτοια κλίμακα ώστε να διακρίνονται οι διαστάσεις του χώρου και τα μεγέθη των αντικειμένων. Η συνιστώμενη τελική λήψη έπρεπε να πραγματοποιείται πλαγίως, από κοντινή απόσταση και στο επίπεδο του εδάφους. Από το 1902 ο ίδιος ο Bertillon άρχισε να φωτογραφίζει και τα δακτυλικά αποτυπώματα που βρίσκονταν στον τόπο του εγκλήματος.⁴⁴

Η μέθοδος καταγραφής του Bertillon υιοθετήθηκε ταχύτατα από τους φωτογράφους της αστυνομίας. Οι φωτογραφίες από τον τόπο του εγκλήματος, εφόσον πληρούσαν αυστηρούς κανόνες, χρησιμοποιούνταν ως αποδεικτικά στοιχεία στο δικαστήριο. Έπρεπε να περιλαμβάνουν οτιδήποτε αφορούσε το αντικείμενό τους και σχετιζόταν με το σκοπό τους. Στις περιπτώσεις που δεν ήταν εφικτό να αποτελέσουν ικανά τεκμήρια εξετάζονταν σε συνάρτηση με τρισδιάστατες μακέτες.

Οι ιατροδικαστικές φωτογραφίες αποτελούν ένα ιδιαίτερο είδος τεκμηριωτικής φωτογραφίας· ο στόχος τους και το κοινό στο οποίο απευθύνονται αλλάζουν με την πάροδο του χρόνου. Η αποστολή τους είναι να αποτελέσουν μαρτυρίες και τεκμήρια και προορίζονται να θεαθούν αποκλειστικά από εξειδικευμένο κοινό. Η πρώτη εξωτερική χρήση των φωτογραφιών αυτών από το αρχικό τους πλαίσιο που ήταν το αστυνομικό αρχείο έγινε όταν τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα οι εφημερίδες και ο σκανδαλοθηρικός τύπος άρχισαν να χρησιμοποιούν τη φωτογραφία ως συνοδευτικό υλικό των ειδήσεων. Πριν από αυτή την πρώτη δημοσιοποίηση, όπως είδαμε, η φωτογραφία χρειάστηκε χρόνο προκειμένου να αποτελέσει αποδεκτό μέσο μαρτυρίας, αλλά μέχρι και τα μέσα του 20ού αιώνα

⁴³ André A. Moenssens, «The Origin of Legal Photography» στο *Finger Print and Identification Magazine*, Ιανουάριος 1962. Μεταγραφή του άρθρου με ένταξη των υποσημειώσεων στο κείμενο στην ηλεκτρονική διεύθυνση <http://www.forensic-evidence.com/site/EVID/LegalPhotog.html> (τελευταία προσπέλαση 31/01/2011).

⁴⁴ Buckland, G & Evans, H., *Shots in the Dark: True Crime Pictures*, Little Brown, Βοστώνη/Ν. Υόρκη, Λονδίνο, 2001, σ. 30-31.

διατήρησε την αίγλη της ως μέσο παρουσίασης της αλήθειας. Γεγονός παραμένει ότι η ψυχρή φωτογράφιση των νεκρών θυμάτων για εργαλειακούς σκοπούς δεν θύμιζε τα μέχρι τότε δείγματα φωτογραφίας θανάτου.



Alphonse Bertillon, Ιατροδικαστικές φωτογραφίες, περ. 1900

1.4 Η φωτογραφία θανάτου

Η ιατροδικαστική φωτογραφία που περιλαμβάνει υποκείμενα αποτελεί αναπόφευκτα μια κατηγορία φωτογραφίας θανάτου. Με την εμφάνιση του φωτογραφικού μέσου, ο θάνατος δεν άργησε να αποτελέσει θέμα φωτογραφίσιμο. Η φωτογραφία αποτέλεσε νέο μέσο απεικόνισής του αλλά ταυτόχρονα και μέσο καθημερινής υπενθύμισής του.⁴⁵ Μία από τις πρώτες εκδοχές της συγκεκριμένης κατηγορίας ήταν το μεταθανάτιο πορτρέτο, μια φωτογραφική εκδοχή του παραδοσιακού *memento mori*.⁴⁶ Στοιχεία από την ήπια αυτή αναπαράσταση μπορούν να εντοπιστούν επίσης σε ορισμένα δείγματα ιατροδικαστικής φωτογραφίας. Ένα μεταγενέστερο είδος που εγκαινιάζεται με την εμπλοκή της φωτογραφίας στη δημοσιογραφία είναι η φωτογραφία πολέμου. Εκεί πλέον η βία γίνεται συμφυές στοιχείο της αναπαράστασης και με αυτό τον τρόπο αυτό το είδος συνομιλεί επίσης με τη φωτογραφία από τον τόπο του εγκλήματος. Με λίγα λόγια, τα δύο είδη φωτογραφίας θανάτου που παρουσιάζονται στην ενότητα εκτός από συγγένεια περιεχομένου έχουν και μια συγγένεια μορφής με την ιατροδικαστική φωτογραφία. Ο θάνατος υπήρξε αναμφισβήτητο αντικείμενο για τη φωτοδημοσιογραφία αλλά και ως ένα ανέκαθεν προσφιλέθ θέμα των εικαστικών τεχνών γοήτευσε εξίσου φωτογράφους ποικίλων προσεγγίσεων, άλλοτε με περισσότερο ρητή μορφή, άλλοτε με περισσότερο κωδικοποιημένη μέσω συμβολισμών και υπαινιγμών.

⁴⁵ Mirzoeff, N., *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, Λονδίνο/ Ν. Υόρκη, 2005, σ. 75.

⁴⁶ Η λατινική φράση *Memento Mori* σημαίνει «Να θυμάσαι ότι θα πεθάνεις» και ανάγεται στη ρωμαϊκή αρχαιότητα. Την ονομασία αυτή έλαβε κατά τα τη διάρκεια του Μεσαίωνα το σύνολο εικόνων και κειμένων που προσανατολίζονταν στην υπόμνηση του θανάτου. Άλλοτε υπάρχει ως αυτούσια φράση σε επιτύμβιες επιγραφές, βιβλία, κείμενα και άλλοτε λειτουργεί ως περιγραφικός όρος των διαφόρων καλλιτεχνημάτων, τα οποία αποσκοπούσαν στη συντήρηση της μνήμης του νεκρού.

1.4.1 Το μεταθανάτιο πορτρέτο

Η οπτική πινακοθήκη του θανάτου κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα παρουσιάζει ποικιλομορφία, κυρίως λόγω του γεγονότος ότι η περίοδος αυτή υπήρξε μεταβατική όσον αφορά την ιστορία των νοοτροπιών. Ο θεαματικός θάνατος, που μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνα έβρισκε την έκφρασή του σε πρακτικές όπως οι δημόσιες εκτελέσεις και ο δημόσιος θάνατος κατ' οίκον, αρχίζει να μετατρέπεται σταδιακά σε ένα επιτηρούμενο θάνατο, ο οποίος μεταξύ άλλων παίρνει τη μορφή της θανατικής εκτέλεσης με παρουσία εισαγγελέα ή το νοσοκομειακό επιτηρούμενο θάνατο.⁴⁷ Ο Gorer κάνει λόγο για τη σταδιακή δημιουργία μιας πορνογραφίας του θανάτου στη νεωτερική περίοδο, όπου ο 19ος αιώνας έπαιξε ένα ρόλο συνδετικού κρίκου μεταξύ των προηγούμενων και των νεότερων στάσεων:

«Τα παιδιά ενθαρρύνονταν να σκέφτονται τον θάνατο, το δικό τους θάνατο και τις ηθοπλαστικές ή απειλητικές νεκρικές κλίνες των άλλων. Σπανίως να βρισκόταν άνθρωπος που στον 19ο αιώνα, με την υψηλή του θνησιμότητα, να μην υπήρξε μάρτυρας τουλάχιστον ενός πραγματικού θανάτου και να μην είχε δώσει τον τελευταίο ασπασμό σε “όμορφες σορούς”. οι κηδείες ήταν η ευκαιρία για τη μεγαλύτερη επίδειξη, για την εργατική τάξη, για τη μεσαία τάξη και για την αριστοκρατία. Το κοιμητήριο ήταν το κέντρο κάθε παλιού χωριού και βρισκόταν σε περίοπτη θέση στις περισσότερες κωμοπόλεις. Σχεδόν τελείωνε ο 19ος αιώνας όταν η εκτέλεση των εγκληματιών έπαψε να αποτελεί και δημόσια εορτή εκτός από δημόσια προειδοποίηση».⁴⁸

Προτού λοιπόν ο θάνατος γίνει ανάρμοστος, απρεπής και βρόμικος πέρασε από ένα στάδιο εξιδανίκευσης και ωραιοποίησης. Σε αυτό το πρότυπο αντιμετώπισης εντάσσεται η πρακτική της φωτογράφισης των νεκρών συγγενών και φίλων και η επίδειξη των φωτογραφιών αυτών στα σπίτια μέχρι περίπου το 1880. Το μεταθανάτιο πορτρέτο με χαρακτήρα επιμνημόσυνο και θρηνητικό ήταν μια ιδιαίτερη κατηγορία προσωπογραφίας, η οποία διαμορφώθηκε σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα από την έλευση της φωτογραφίας. Στο φωτογραφικό αυτό είδος κάνει την επιστροφή του το παλαιό μοτίβο αναπαράστασης του *κοιμώμενου*.⁴⁹ Η επιλογή αυτή ωστόσο ερμηνεύεται από τον J. Ruby ως

⁴⁷ Ρήγου, Μ., *Ο Θάνατος στη Νεωτερικότητα: Μια επικοινωνιακή και ηθική προβληματική*, Πλέθρον, Αθήνα, 1993, σ. 146.

⁴⁸ Gorer, G., «The Pornography of Death» στο *Περί θανάτου: η πολιτική διαχείριση της θνητότητας*, επιμ. Δ. Μακρυνιώτη, μτφρ. Κ. Αθανασίου, Αθήνα 2008, Νήσος, σ. 76.

⁴⁹ Ο *κοιμώμενος* υπήρξε χαρακτηριστικό αναπαραστατικό μοτίβο της χριστιανικής ταφικής τέχνης των παραδοσιακών κοινωνιών. Γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση τον 11ο αιώνα σε χαρακτηριστικές και ανάγλυφες επιτύμβιες αναπαραστάσεις μακάριων κοιμώμενων, οι οποίοι ανήκαν στην εκκλησιαστική ιεραρχία και υιοθετήθηκε μετέπειτα επίσης στα ταφικά μνημεία κοσμικών αρχόντων και άλλων μελών της κοινότητας. Τον 14ο αιώνα,

μια ένδειξη υπέρ τη θεωρίας ότι το μεταθανάτιο πορτρέτο δεν υποδηλώνει απαραίτητα μια εξοικείωση των κοινωνιών που έκαναν χρήση του με το θάνατο· η σύγχυση και η ταύτιση του θανάτου με τον ύπνο συνιστά έναν ανώδυνο μηχανισμό αναπαράστασής του.⁵⁰ Επιπλέον, ορισμένα πορτρέτα διατηρούν μια ακόμη ψευδαίσθηση ζωής στη στάση στην οποία έχει φωτογραφηθεί το νεκρό σώμα ή με την τεχνική παρέμβαση του επιχρωματισμού του προσώπου ούτως ώστε να δοθεί μια επίπλαστη εικόνα υγείας. Από την άλλη πλευρά, εδώ αντικατοπτρίζονται τα υψηλά ποσοστά βρεφικής και παιδικής θνησιμότητας της βικτωριανής εποχής. Συχνά το μεταθανάτιο πορτρέτο ενός παιδιού ήταν και το μόνο του πορτρέτο.

Οι πρώιμες μεταθανάτιες προσωπογραφίες παρουσιάζουν μεγαλύτερη ποικιλομορφία από τις μεταγενέστερες. Το σώμα, για παράδειγμα, μπορεί να αναπαρίσταται έξω από το φέρετρο, γεγονός που αποδεικνύει τη μεγαλύτερη ελευθερία που είχε ο φωτογράφος στη σκηνοθεσία της φωτογραφίας αυτής. Συνήθως πρόκειται για πολύ κοντινά ή ολόσωμα πορτρέτα σε προφίλ ή ανφάς. Η φωτογραφική μηχανή έχει τοποθετηθεί ακριβώς πάνω από το σώμα ή στο ίδιο ύψος με αυτό. Σχεδόν πάντοτε δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο πρόσωπο, με αποτέλεσμα μια πολύ άμεση αντιπαράθεση του θεατή με τον νεκρό. Αργότερα η αντιπαράθεση αυτή έγινε πιο ήπια με την προσθήκη άνθινου διάκοσμου, ο οποίος μάλιστα σε κάποιες περιπτώσεις είναι τόσο πληθωρικός που κάνει το σώμα να διακρίνεται με δυσκολία⁵¹.

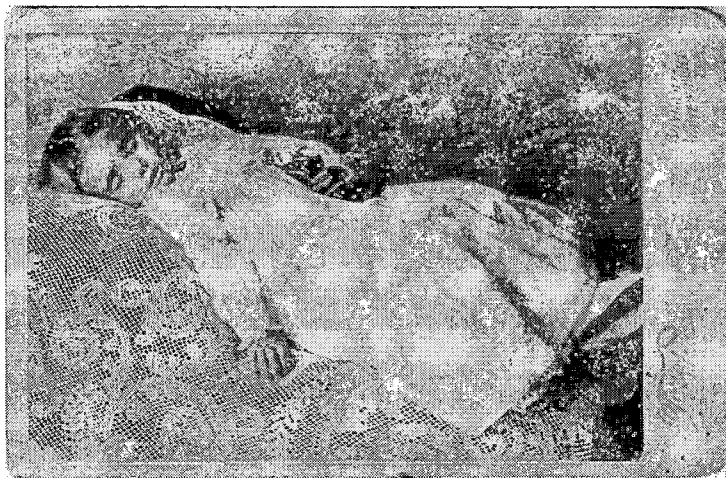
Ο Ruby υποστηρίζει ότι στην Αμερική του 19ου αιώνα η φωτογράφιση των νεκρών ήταν συχνή και ανοιχτή πολιτισμική πρακτική. Στις αρχές του 20ού αιώνα οι φωτογραφίες αυτές γίνονταν ολοένα και περισσότερο ιδιωτική υπόθεση και επιδεικνύονταν μόνο σε εξαιρετικά περιορισμένο κοινωνικό κύκλο και αυτή την αλλαγή την αποδίδει στη διάδοση της ερασιτεχνικής φωτογραφίας. Το είδος συνέχισε να υπάρχει, αλλά συγκαλυμμένο.⁵²

στο πλαίσιο του αυξημένου ενδιαφέροντος για το σώμα και για φθορά του, παρουσιάζεται το πρότυπο του μεταστάντα, του *transi*, μιας αποσυντεθημένης μούμιας. Μεταξύ άλλων αποτέλεσε πρότυπο για τις συνθέσεις πολλών εικονογράφων των ιερών βιβλίων. Περισσότερες πληροφορίες σχετικά στο Vovelle, M., *Ο Θάνατος και η Δόση: Από το 1300 ως τις μέρες μας*, μτφρ. Κ. Κουρεμένος, Νεφέλη, Αθήνα 2000.

⁵⁰ Ruby, J., *Secure the Shadow: Death and Photography in America*, MIT Press, Κέμπριτζ Μασαχουσέτης/ Λονδίνο 1995, έτσι όπως αναφέρεται στο Wells, L., *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Π. Πετσίνη, Πλέθρον, Αθήνα, 2007 σ. 196.

⁵¹ Meinwald, D. <http://vv.arts.ucla.edu/terminals/meinwald/meinwald3.html>

⁵² Ruby, J., *Secure the Shadow: Death and Photography in America*, MIT Press, Κέμπριτζ Μασαχουσέτης/ Λονδίνο, 1995, σ. 52-59.



Carte-de-visite με μεταθανάτιο πορτρέτο μικρού κοριτσιού, περ. 1890

1.3.2 Η φωτογραφία πολέμου

Το πεδίο της μάχης έγινε πολύ σύντομα και πεδίο της φωτογραφίας. Με πρώτο τον Πόλεμο της Κριμαίας να καλύπτεται φωτογραφικά από τον απεσταλμένο της βρετανικής κυβέρνησης Roger Fenton αρχίζει η ιστορία του φωτορεπορτάζ στις εμπόλεμες ζώνες. Η προπαγάνδα έπαιξε αδιαμφισβήτητα πολύ σημαντικό ρόλο σε αυτές τις αναπαραστάσεις. Το νεκρό σώμα παραπέμπει άλλοτε στο θρίαμβο και άλλοτε στην τραγωδία, αναλόγως με το αν ανήκει στον εχθρό ή όχι. Οι φωτογραφίες αυτές ήταν σοκαριστικές και προκάλεσαν αίσθηση την εποχή που δημοσιεύονται, καθώς φέρνουν το αναγνωστικό κοινό των εφημερίδων αντιμέτωπο με εικόνες από το μέτωπο, αφήνοντας πλέον λιγότερο χώρο τη φαντασία του.

Ένας από τους φωτογράφους που έγραψαν ιστορία στο είδος αυτό ήταν ο Matthew Brady, ο οποίος κάλυψε τον Αμερικανικό Εμφύλιο σε συνεργασία με ομάδα φωτογράφων την οποία έστειλε να εργαστεί για λογαριασμό του. Ο αντίκτυπος των φωτογραφιών της ομάδας του Brady που δημοσιεύονταν στον ημερήσιο τύπο ήταν τεράστιος. Σε αυτούς τους φωτογράφους, και συγκεκριμένα στον Alexander Gardner, οφείλεται μια φωτογράφιση-ορόσημο στο Αντιέταμ. Εκεί το Σεπτέμβριο του 1862, ο Gardner και ο βοηθός του φωτογράφησαν μια παροιμιώδη μάχη με είκοσι έξι χιλιάδες θύματα. Μέχρι τότε κανένα πεδίο μάχης δεν είχε φωτογραφηθεί προτού οι πεσόντες τοποθετηθούν σε σειρές στο έδαφος. Τον επόμενο μήνα οι εικόνες εκτέθηκαν στην γκαλερί του Brady στη Νέα Υόρκη και ένα μήνα αργότερα σε μορφή *carte-de-visite*⁵³ και στερεογραφικών διαφανειών⁵⁴. Σε μια περίοδο,

⁵³ Η προσωπική φωτογραφία ήδη από τον 19ο αιώνα βρήκε τον χώρο έκθεσής της στα φωτογραφικά λευκώματα την ίδια περίοδο. Η διάδοση των λευκωμάτων αυτών αναπτύχθηκε παράλληλα με την τεχνολογική εξέλιξη των φωτογραφικών συσκευών και μεθόδων. Όπως αναφέρει η Liz Wells, η πρώτη απόπειρα μαζικής παραγωγής λαϊκών φωτογραφιών εντοπίζεται στην επινόηση των *carte-de-visite* το 1854 από τον Andre-Adolphe Disderi. Επρόκειτο για μικρές φωτογραφικές εκτυπώσεις σε χαρτί πλαισιωμένες από τη διακοσμητική κάρτα του φωτογράφου. Η συλλογή και έκθεσή τους σε λευκώματα εξελίχθηκε σύντομα σε μόδα και προσφιλή ασχολία, ιδιαίτερα των γυναικών οι οποίες καλούνταν να οργανώσουν τη ζωή τους γύρω από την οικογενειακή εστία. Τα οικογενειακά πορτρέτα σταδιακά εμπλουτίστηκαν από φωτογραφίες πολιτικών και διασήμων και στη μέθοδο καταχώρισης υιοθετήθηκαν πολλές οπτικές καινοτομίες όπως το κολάζ των φωτογραφιών, η γραφιστική διακόσμηση και η ενσωμάτωση αποκομμάτων. (Wells, 2007, σ. 134-136). Τα πρώτα λευκώματα διέθεταν ειδικά διαμορφωμένες σελίδες για την τοποθέτηση των *carte-de-visite*. Οι εσοχές είχαν συχνά σχήμα θεατρικής κουίντας, πλαίσια σε σχήμα κίονα, τυπογραφικά κοσμήματα και άλλα γραφιστικά μοτίβα. Οι φωτογραφίες του Brady επομένως μπορούσαν να τοποθετηθούν σε αυτά τα πλαίσια. Δεδομένου ότι είχαν τοπογραφικές επισημάνσεις, και όχι υποδείξεις σχετικά με τη διαδοχική τους σειρά, ο κάθε συλλέκτης μπορούσε να δημιουργήσει τη δική του σεκάνς και να έχει έναν απολύτως προσωπικό τρόπο παρουσίασης. Με τον τρόπο αυτό, όπως σχολιάζει ο Trachtenberg, ο πόλεμος δημιουργούσε για πρώτη φορά μια μαζική τάση του κοινού στις προσομοιώσεις των ίδιων ψευδαισθητικών σκηνών. Βλ. Trachtenberg, *Reading American Photographs: Images as History-Matthew Brady to Walker Evans*, Hill & Wang, N. Υόρκη, 1989, σ. 89).

⁵⁴ Η στερεοσκοπική οπτική υπήρξε προσφιλές οπτικό μέσο των Βικτωριανών. Η πιο διαδεδομένη εφαρμογή της υπήρξε το προϊόν που ξεκίνησε να παράγει η London Stereoscopic Company το 1854:

λοιπόν, που πολλά σαλόνια συνηθίζονταν να «κοσμούνται» με φωτογραφίες των νεκρών οικείων, μια πολύ πιο ωμή εικόνα θανάτου έκανε την εμφάνισή της.

Ένας δημοσιογράφος από την εφημερίδα *New York Times* που είδε τις πρωτότυπες φωτογραφίες στην γκαλερί του Brady έγραψε σχετικά με τον αντίκτυπο των νέων αυτών τεκμηρίων:

*«Ο κος Brady κατάφερε να φέρει στα σπίτια μας την φρικτή πραγματικότητα και τη σοβαρότητα του πολέμου. Μπορεί να μην έφερε τα πτώματα και να τα άπλωσε στα κατώφλια των σπιτιών μας και στους δρόμους, αλλά έκανε κάτι παρόμοιο. Στην πόρτα της γκαλερί του κρέμεται μια μικρή επιγραφή με τίτλο “Οι νεκροί του Αντιέταμ”. Πλήθος κόσμος ανεβαίνουν τις σκάλες... Από όλα τα αντικείμενα φρίκης, κάποιος θα θεωρούσε ότι το πεδίο της μάχης θα παρέμενε το πρωτεύον, ότι θα έδρεπε τις δάφνες της αποκρουστικότητας. Αντιθέτως όμως, εμπεριέχει μια φρικτή γοητεία, η οποία φέρνει τον κόσμο κοντά σε αυτές και του προκαλεί απροθυμία να τις αποχωριστεί. Θα δείτε ομάδες ανθρώπων σιωπηλές, με σεβασμό να στέκονται γύρω από αυτά τα αλλόκοτα αντίγραφα του μακελειού, να σκύβουν για να κοιτάζουν τα ωχρά πρόσωπα των νεκρών, να καθλώνονται από την παράξενη μαγεία που κατοικεί στα μάτια των νεκρών αντρών».*⁵⁵

Οι φωτογραφίες αυτές αντιμετωπίστηκαν με θαυμασμό και αποδοκιμασία ταυτόχρονα. Όπως αναφέρει η S. Sontag ο ρεαλισμός των εικόνων υπήρξε ανυπόφορος, η σαφήνεια τρομερή και η πληροφορία απρεπής. Στην εποχή όμως του κινηματογράφου η πραγματικότητα της φωτογραφίας κάποιες στιγμές δεν είναι αρκετή, συνεπώς κρίνεται σκόπιμο να ενταθεί.⁵⁶ Πολλές από τις εικόνες της πρώιμης πολεμικής φωτογραφίας είναι προϊόν σκηνοθεσίας και παρέμβασης στη σύνθεση από πλευράς των δημιουργών τους. Πολλοί φωτογράφοι θεώρησαν αρμόζουσα μια επαναδιάταξη των θεμάτων τους, είτε επρόκειτο για τη χορογραφία νεκρών σωμάτων είτε για το διασκορπισμό πυρομαχικών είτε για τη μεταφορά υποκειμένων και αντικειμένων στις πιο φωτογενείς θέσεις προκειμένου να επιτευχθεί το επιθυμητό εικαστικό αποτέλεσμα.

Όπως επισημαίνει ο Trachtenberg, οι φωτογράφοι των πολεμικών ανταποκρίσεων και οι εκδότες πολύ σύντομα αντιλήφθηκαν ότι οι φωτογραφίες τους την καθημερινή εμπειρία του πολέμου για τον κόσμο στο σπίτι. Έχοντας κατά νου τον προορισμό των εικόνων αυτών για οικιακή κατανάλωση τις συνέθεσαν και επιμελήθηκαν τη διάταξή τους και το τυπογραφικό τους στήσιμο έχοντας κατά νου το κοινό αυτό.⁵⁷ Η επεξεργασία και η ίδια η αισθητικοποίηση στην φωτογραφία-τεκμήριο είναι ένα ζήτημα που κάνει την εμφάνισή του από πολύ νωρίς στην ιστορία της και μάλιστα ακόμη και σε

σετ διπλών εικόνων που έδιναν μια τρισδιάστατη εντύπωση όταν τις κοιτούσε ο θεατής μέσω μιας διόπτρας, του στερεοσκοπίου. Η διάδοση της μόδας αυτής υπήρξε τεράστια. Βλ. Wells, 2007, σ. 131.

⁵⁵ «Brady's Photographs: Pictures of the Dead at Antietam», *New York Times*, 20 Οκτωβρίου 1862, σ. 5, όπως παρατίθεται στο Goldberg, 1991, σ. 26.

⁵⁶ Sontag, S., *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, μτφρ. Σ. Βελέντζας, Scripta, Αθήνα, 2003, σ. 69.

⁵⁷ Trachtenberg, 1989, σ. 88.

περιπτώσεις όπου η απεικονιστική αντικειμενικότητα του μέσου ήταν το κατεξοχήν κίνητρο για τη χρήση του.



Alexander Gardner, Antietam, Αμερικανικός Εμφύλιος, 1862.

2. Επεισόδια από την ιστορία της φωτογραφίας στο βιβλίο

Η Sontag σχολιάζει πως η αποκατάσταση παλαιών φωτογραφιών με ανεύρεση καινούργιου πλαισίου γι' αυτές έχει αναδειχθεί σε μεγάλη βιομηχανία βιβλίων. Η φωτογραφία είναι κάτι αναγκαστικά τμηματικό και με τον καιρό οι σύνδεσμοί της χαλαρώνουν. Παρασύρεται σε μια απαλή, αφηρημένη παρελθοντολογικότητα, ανοιχτή σε κάθε είδους ανάγνωση. Μια φωτογραφία μπορεί επίσης να περιγραφεί ως ένα απόσπασμα βιβλίου, κάτι που κάνει ένα βιβλίο με φωτογραφίες να φαίνεται σαν ένα βιβλίο με αποσπάσματα. Κι ένας πολύ συνηθισμένος πλέον τρόπος παρουσίασης φωτογραφιών σε μορφή βιβλίου είναι το συνταίριασμα φωτογραφιών με αποσπάσματα.⁵⁸

Η Carol Armstrong στην εισαγωγή του βιβλίου της *Scenes in a Library* παρουσιάζει το ενδεχόμενο μιας διαίρεσης της ιστορίας της φωτογραφίας προς δύο κατευθύνσεις, σε μία που κλίνει προς την εικονική της πλευρά και η άλλη που στηρίζεται πιο γερά στη δεικτική όψη της, δηλαδή την όψη του φωτογραφικού φετίχ,⁵⁹ -ξεκινώντας από τη δαγκεροτυπία και φτάνοντας στην κορνιζαρισμένη οικογενειακή φωτογραφία- και την όψη της μηχανικής αναπαραγωγής, που ξεκινά με τη χάρτινη καλοτυπία και φτάνει στην ενσάρκωση της φωτογραφικής εικόνας στα μέσα μαζικής ενημέρωσης.⁶⁰ Είναι γεγονός ότι ένα σύνολο σημαντικών αλλαγών που συνέβησαν στα τέλη του 19ου αιώνα τόσο στην οργανωτική φύση του χάρτινου εντύπου, τη φύση του εγγραμματος και του τρόπου θέασης. Ακόμη και η διαμόρφωση των βάσεων δεδομένων και των αρχείων του 20ού αιώνα οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη σύζευξη του επιστημονικού βιβλίου με το οπτικό αρχείο της όψιμης βικτωριανής περιόδου.⁶¹

Η έκρηξη που πραγματοποιήθηκε την εποχή εκείνη στον τομέα της γνώσης συνδέεται με τη δημιουργία διάφορων μηχανισμών επεξεργασίας, διαφύλαξης και παρουσίασης της πληροφορίας, όπως το επιστημονικό εργαστήριο. Ορισμένα τεκμήρια ασφαλώς δεν μπορούσαν να τεμαχιστούν, να αποθηκευτούν και να αναλυθούν με απτό τρόπο. Έτσι στατιστικές συλλογές μελετητών από κοινωνικές επιστήμες και κυβερνητικούς φορείς, για παράδειγμα, υπήρχαν μόνο ως ακατέργαστα δεδομένα, αριθμοί, λέξεις και εικόνες που έπρεπε να οργανωθούν. Η εικονογράφηση στα βιβλία επιστημονικού ενδιαφέροντος προϋπήρχε ήδη από τον καιρό της Αναγέννησης, αλλά αυτό που άλλαξε στα τέλη του 19ου αιώνα ήταν η φύση της εικονογράφησης αυτής: η χειροποίητη επιστημονική εικονογραφία αντικαθίσταται ολοένα και περισσότερο από τη μηχανική, καθώς επικρατεί μια νέα

⁵⁸ Sontag, S. (1993), *Περί Φωτογραφίας*, μτφρ. Η. Παπαϊωάννου, Φωτογράφος, Αθήνα, 1993, σ. 75-76.

⁵⁹ Με τον όρο «φετίχ» η Armstrong εξηγεί πως εννοεί το αντικείμενο που χρησιμεύει ως υποκατάστατο για ένα απόν σημείο αναφοράς κι έτσι βασίζεται πιο γερά στην εικονικότητά του –την ομοιότητά του με το αντικείμενο το οποίο υποκαθιστά- παρά με τη δεικτικότητά του- την προέλευσή του από αυτό το αντικείμενο.

⁶⁰ Armstrong, C., *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book, 1843-1875*, MIT PRESS, Κέμπριτζ Μασαχουσέτης, 1998, σ. 95.

⁶¹ Cook, S., «Between book and cinema: Late Victorian new media» στο *Visual Studies*, τ. 19, αρ.1, 2004, σ. 60-62.

τάση στις φυσικές επιστήμες σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος ως παρατηρητής θεωρείται αναξιόπιστος και επιρρεπής στο σφάλμα και το ιδανικό της σωστής μέτρησης συνδέθηκε με το αντικειμενικό και αμερόληπτο έργο μιας μηχανής.⁶² Τότε κάνουν την εμφάνισή τους τα πρώτα γραφήματα και διαγράμματα καθώς και το ευρετήριο.

Η φωτογραφική εικονογράφηση είχε διάφορες μορφές. Σε άλλες περιπτώσεις επρόκειτο για ένθετα φωτοχαρακτικά, σε άλλες για φωτογραφίες με χειροποίητη επεξεργασία. Ειδικά όσον αφορά τα πρώτα επιστημονικά εγχειρίδια η φωτογραφική μέθοδος εφαρμοζόταν αποκλειστικά στο εξώφυλλο λόγω της δυσχέρειας αναπαραγωγής αντιτύπων, δεδομένου ότι κάθε εικόνα έπρεπε να τυπωθεί ξεχωριστά. Το περιεχόμενο του φωτογραφικού υλικού ποίκιλλε καθώς πολλές ήταν οι επιστήμες που ανθούσαν την περίοδο εκείνη του πυρετωδώς αυξανόμενου θετικισμού, όπως η ιατρική, η φυσιολογική, η βοτανική, η ζωολογία, η ορνιθολογία, αλλά και η αστρονομία. Το ενδιαφέρον και η πίστη στο νέο μέσο εκδηλώνονται ολόένα και περισσότερο.⁶³

Το 1844 ο William Henry Fox Talbot, έχοντας πλέον κατακτήσει τη μέθοδο μαζικής αναπαραγωγής φωτογραφιών, ολοκλήρωσε το έργο *The Pencil of Nature*, το πρώτο βιβλίο με φωτογραφική εικονογράφηση στην ιστορία, στο οποίο παρουσιάζονταν αυθεντικές φωτογραφίες σε ένθετους πίνακες. Επρόκειτο για την παρουσίαση της εφεύρεσής του καθώς και των διάφορων πεδίων στα οποία θα μπορούσε να εφαρμοστεί χάρη στη μοναδική της ικανότητα για αποτύπωση της πραγματικότητας. Ενδεικτικά αναφέρει τα πορτρέτα, την υαλογραφία, την έρευνα με το μικροσκόπιο, την αρχιτεκτονική, τη μελέτη του τοπίου και της φύσης, την αποτύπωση των περιγραμμάτων από γλυπτά και την αντιγραφή χαρακτηρισμών⁶⁴. Οι φωτογραφίες του Talbot ωστόσο δεν ακολουθούν κάποια λογική διάταξη, ούτε και τα αντίστοιχα επεξηγηματικά χωρία. Η σειρά παρουσίασης πληροφοριών και φωτογραφικής εικονογράφησης είναι αυθαίρετη.

Όσο αυξάνει η δίψα για εξερεύνηση των κοινωνικοοικονομικών συνθηκών κατά τη βικτωριανή εποχή, τόσο πολλαπλασιάζονται και οι έρευνες παντός είδους όπου η φωτογραφία αποτέλεσε απαραίτητο εργαλείο. Από τα μέσα του 19ου αιώνα και ύστερα η φωτογραφία σταδιακά μετατρέπεται από ένα γραφιστικά και υλικά ξένο προς το βιβλίο στοιχείο σε φυσικό και αναπόσπαστο τμήμα του.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1920, το βιβλίο έγινε προνομιακός χώρος της φωτογραφίας. Αρχικά, η φωτογραφία υπήρχε κυρίως σε ενημερωτικού και πληροφοριακού περιεχομένου έργα, όπως

⁶² Daston, L. & Galison, P., «The image of objectivity», *Representations*, τ. 40, 1992, σ. 81-128 και όπως αναφέρεται στο «Between book and cinema: late Victorian new media», *Visual Studies*, τ. 19, αρ.1, σ. 60-62.

⁶³ Χαρακτηριστική είναι η παρατήρηση του Κάρολου Δαρβίνου με αφορμή το έργο του *Οι Εκφράσεις των συναισθημάτων στον Άνθρωπο και τα Ζώα* επιχειρηματολογεί υπέρ της μεγάλης καταλληλότητας της φωτογραφίας για τη λεπτομερή μελέτη ενός φαινομένου. Βλ. Armstrong, 1998, σ. 95.

⁶⁴ Goldberg, V. (επιμ.), *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, University of New Mexico Press, Νέο Μεξικό, 1971, σ. 36-48.

εγκυκλοπαίδειες και ταξιδιωτικά λευκώματα, οι δομές των οποίων ακολουθούσαν τα πρότυπα του προηγούμενου αιώνα. Εδώ, οι φωτογραφίες είχαν αμιγώς εικονογραφικό ρόλο. Αργότερα έκαναν την εμφάνισή τους συλλεκτικές εκδόσεις που απευθύνονταν στους λάτρεις της ποίησης και της τέχνης. Σε αυτά τα βιβλία, οι φωτογραφίες ήρθαν να αντικαταστήσουν τα χαρακτηριστικά και λιθογραφίες. Στη συνέχεια προέκυψαν τα φωτογραφικά βιβλία, τα οποία παρουσίαζαν το έργο ενός φωτογράφου με τη συνοδεία κειμένων από ένα σύγχρονο συγγραφέα. Σε κάθε περίπτωση, η φωτογραφία ήταν ένα τεκμήριο, ένας νέος τρόπος θέασης και παρουσίασης του κόσμου.

Οι Σουρεαλιστές συνέβαλαν καθοριστικά στη διάδοση του μέσου μέσω των εκδόσεων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο André Breton, που διαισθανόμενος το σημαντικό ρόλο που επρόκειτο να παίξει σύντομα η φωτογραφία στα βιβλία και επέλεξε το 1928 να εκδώσει το έργο του *Nadja* με τη συνοδεία φωτογραφιών του Jacques- André Boiffard. Το 1931 ο Πολωνός φωτογράφος Μοϊ Ver συνέλαβε ένα νέο τύπο βιβλίου· συγκέντρωσε 80 φωτογραφίες και τις εξέδωσε μαζί με κείμενο του Ferdinand Léger υπό τον τίτλο *Paris*. Με το έργο αυτό ο Ver εγκαινίασε μια νέα οπτική γλώσσα, όπου η φωτογραφία ήταν αυτόνομη και δε χρειαζόταν πλέον κείμενο για διασαφήνιση.

Την περίοδο από το 1935 έως το 1970 το φωτογραφικό βιβλίο ανθεί και παίρνει σταδιακά τη μορφή με την οποία μας είναι γνωστό σήμερα. Φωτογραφικό βιβλίο που στάθηκε σταθμός στην ιστορία του είδους είναι το έργο *American Photographs* του Walker Evans. Το βιβλίο περιλαμβάνει φωτογραφίες της Αμερικής από το 1929 έως το 1937 και αποτελεί καρπό εργασίας του Evans για το Farm Security Administration. Το κείμενο του Lincoln Kirstein που δημοσιεύτηκε στο τέλος του βιβλίου προσέδωσε μια κριτική διάσταση στο έργο την εποχή της έκδοσής του. Στην ουσία υπήρξε η πρώτη απόπειρα ενός φωτογράφου να δημιουργήσει κείμενο με τις εικόνες του και αναδείχθηκε σε ένα υπόμνημα συμβόλων της αμερικανικής ταυτότητας.

Ένα ακόμη βιβλίο-ορόσημο για την ιστορία της φωτογραφίας τον 20ό αιώνα υπήρξε το λεύκωμα του Henri Cartier Bresson *Images à la sauvette* (1952), μια μονογραφία του καλλιτέχνη, το εξώφυλλο της οποίας φιλοτέχνησε ο Matisse. Στον πρόλογο του βιβλίου ο Bresson έγραψε τις απόψεις του σχετικά με τη φύση και την τεχνική της φωτογραφίας και την περίφημη απόφανση ότι η φωτογραφική διαδικασία βασίζεται στην αποφασιστική στιγμή. Η επιμέλεια της σειράς με την οποία έχουν τοποθετηθεί οι επιλεγθείσες φωτογραφίες στο βιβλίο και κυρίως η παραθετική τους συνομιλία στάθηκαν πρωτοποριακές.

Πολύ σημαντικές επίσης οι εκδόσεις του *New York* του William Klein (1956) και του *The Americans* (1958) του Robert Frank που άλλαξαν άρδην το φωτογραφικό είδος με τις τολμηρές συλλήψεις τους. Ο Klein παρουσιάζει τη Νέα Υόρκη της εποχής του μέσα από φωτογραφία δρόμου και ο Frank επικεντρώνεται σε πτυχές της καθημερινής ζωής στην Αμερική την ίδια εποχή. Και τα δύο λευκώματα στάθηκαν εμβληματικά για την ιστορία της φωτογραφίας και των φωτογραφικών

εκδόσεων και συντέλεσαν δραστικά στην κατασκευή της αμερικανικής εθνικής ταυτότητας. Ύστερα από τα έργα αυτά ακολουθεί μια έκρηξη φωτογραφικών μονογραφιών σε Αμερική και Ευρώπη.

Σε κάθε περίπτωση, το φωτογραφικό λεύκωμα αποτέλεσε χώρο όπου η φωτογραφία εκτέθηκε ως τέχνη και η ανάπτυξή του ως μέσου συμβάδισε με τη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής υπόστασης της φωτογραφίας. Σταδιακά αποτέλεσε συμπλήρωμα άλλων πρακτικών όπως οι εκθέσεις στις αίθουσες τέχνης και τα μουσεία, οι οποίες είχαν υιοθετηθεί από πολύ νωρίς στην ιστορία της φωτογραφίας. Οι εκθέσεις αυτές, όπως εξηγεί η Wells, ελλείπει αναπτυγμένων μέσων μαζικής επικοινωνίας συνιστούσαν βασικό τρόπο παρουσίασης πληροφοριών γύρω από τις καλλιτεχνικές, επιστημονικές και τεχνολογικές καινοτομίες.⁶⁵

⁶⁵ Wells, 2007, σ. 252.

Μέρος Β΄

Αναγνώσεις

Αναγνωρίζοντας τον κοινωνικό χαρακτήρα της γλώσσας των εικόνων, όπως και κάθε γλώσσας εξάλλου, δεν μπορεί κανείς παρά να συνειδητοποιήσει ότι τα μηνύματα που πηγάζουν από αυτές είναι αποτέλεσμα μιας σύνθετης διαδικασίας η οποία δεν περιστρέφεται μόνο γύρω από την κάθε εικόνα χωριστά ως αυτονομηματοδοτούμενης μονάδας, αλλά προκύπτει από την συνέργεια των συμφραζομένων της αναπαράστασης. Συνεπώς, για να ανιχνεύσουμε τα νοήματα των φωτογραφιών που μας ενδιαφέρουν πρέπει να αναλύσουμε τις πληροφορίες που παίρνουμε από τη μορφή και το περιεχόμενό τους, αλλά και να αναζητήσουμε το ρόλο που παίζουν τα πλαίσια παραγωγής και θέασής τους, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο σχετίζεται μαζί τους ο αναγνώστης. Η προσέγγιση λοιπόν διαρθρώνεται με βάση τους παραπάνω άξονες ανάγνωσης.

Ο λόγος που δεν γίνεται ιδιαίτερη αναφορά σε επιλογές του φωτογράφου είναι ότι δεν έχουμε στη διάθεσή μας τις αυθεντικές φωτογραφίες, αλλά μια ανατύπωσή τους βασισμένη στις επιταγές της εκδοτικής επιμέλειας. Συνεπώς δεν είμαστε σε θέση να διακρίνουμε τι αποτελεί επιλογή του φωτογράφου και τι του επιμελητή. Στο νέο πλαίσιο θέασης οι επιμελητές αναδεικνύονται ως δυναμικοί συνδημιουργοί νοήματος και γι' αυτό εστιάζουμε την προσοχή μας στο έργο τους. Επιπλέον, η ιατροδικαστική φωτογραφία, όπως είδαμε στο Α' μέρος, λόγω του εργαλειακού προορισμού χρήσης της αφήνει ελάχιστα περιθώρια ελευθερίας στο φωτογράφο, με αποτέλεσμα οι προδιαγραφές της να παράγουν μια τυπολογία. Θα ήταν άστοχο λοιπόν να επιχειρήσουμε να διεισδύσουμε στην προθετικότητα του αρχικού δημιουργού κάθε εικόνας.

Οφείλουμε να επισημάνουμε επίσης ότι για χάρη της οπτικής μας μελέτης χρειάστηκε να αναλάβουμε κι εμείς με τη σειρά μας ρόλο επιμελητή: οι φωτογραφίες παρατίθενται με τη σειρά που επιβάλλει το αντικείμενο επεξεργασίας κάθε ενότητας και οι περισσότερες έχουν αποκοπεί από το περιβάλλον της σελίδας του βιβλίου. Μια πιο «πιστή» αναπαραγωγή τους με τον τρόπο που παρουσιάζονται στα λευκώματα γίνεται μόνο στις περιπτώσεις που αυτές μοιράζονται σε δύο σελίδες. Τα κριτήρια επιλογής της κάθε φωτογραφίας βασίζονται στο βαθμό που αυτή μπορεί να λειτουργήσει ως αντιπροσωπευτικό δείγμα για αναγνωστικές παρατηρήσεις που αφορούν ευρύτερες ομάδες.

1. Γενικές μορφολογικές παρατηρήσεις

α) *Scene of the Crime: Photographs from the LAPD archive*,⁶⁶ Abrams, 2004.

Οι εικόνες του λευκώματος καλύπτουν ένα χρονικό φάσμα από το 1927 έως το 1974 και είναι όλες ασπρόμαυρες. Η σειρά με την οποία παρατίθενται δεν είναι χρονολογική ούτε φανερώνει κάποια θεματική λογική. Εναλλάσσονται λήψεις εσωτερικών και εξωτερικών χώρων, φωτογραφίες συλληφθέντων και θυμάτων επίθεσης με φωτογραφίες από ευρήματα, όπλα του εγκλήματος και απειλητικά σημειώματα. Δεν συνοδεύονται από καμία γραπτή πληροφορία. Οι λεζάντες τους δίνονται συγκεντρωμένες σε ένα παράρτημα στο τέλος του βιβλίου. Όπως εξηγείται στο υπόμνημα του παραρτήματος, κάθε φωτογραφία παρουσιάζεται με ένα κωδικό βασισμένο στο σύστημα καταχώρισης της αστυνομίας: οι κωδικοί φέρουν τα αρχικά «DR», «LA» ή «P» ανάλογα με το αν πρόκειται για φωτογραφίες από περιστατικά που έχρηζαν αστυνομικής έρευνας, φωτογραφίες από υποθέσεις στις οποίες ο συλληφθείς είχε φυλακιστεί στη φυλακή του LAPD ή φωτογραφίες που χρησιμοποιήθηκαν για λόγους δημοσίων σχέσεων του αστυνομικού τμήματος. Οι κωδικοί αυτοί είναι χαραγμένοι πάνω σε κάθε φωτογραφία και αναγράφονται επίσης στο περιθώριο κάθε σελίδας.

Το *Scene of the Crime: Photographs from the LAPD archive* φέρει στην εκδοτική του ταυτότητα τη συμμετοχή επιμελητή, σχεδιαστή, υπεύθυνου παραγωγής, υπεύθυνου διοργάνωσης σχεδιασμού και αρχειοθέτη, συν-αρχειοθέτη, συγγραφέα κειμένων σχετικά με το αρχείο, ερευνητή αρχείου και ιστορικού του Αστυνομικού Τμήματος του Λος Άντζελες. Το φωτογραφικό υλικό προέρχεται εξολοκλήρου από το Αρχείο του Αστυνομικού Τμήματος του Λος Άντζελες και καλύπτει μια χρονική περίοδο από το 1927 μέχρι το 1970. Το βιβλίο περιλαμβάνει πρόλογο από τον αρχηγό της αστυνομίας του Λος Άντζελες William J. Bratton, εισαγωγή από το συγγραφέα αστυνομικής λογοτεχνίας James Ellroy, ένα κείμενο με τίτλο *Η τέχνη του αρχείου* από τον επιμελητή και καθηγητή φωτογραφίας Tim B. Wride, έναν επίλογο από τον πρώην αρχηγό της αστυνομίας του Λος Άντζελες Art Sjoquist και ένα σημείωμα του επιμελητή.

Στο σύντομο πρόλογο του ο αρχηγός της αστυνομίας εξηγεί ότι οι φωτογραφίες του βιβλίου προσφέρουν μια σύντομη ματιά στον κόσμο της εργασίας της αστυνομίας και στην πραγματικότητα του επαγγέλματος ενός αστυνομικού. Στο κείμενο του ο Ellroy σε λογοτεχνικό ύφος προαναγγέλλει ότι θα γνωρίσουμε το ηθικό και ψυχικό κόστος του εγκλήματος. Κάνει μια επιλεκτική επισκόπηση σε ορισμένες φωτογραφίες και με αφορμή αυτές ένα σχολιασμό. Κλείνει το κείμενό του εκφράζοντας την άποψη ότι βλέπει το LAPD «σαν ένα πολύπαθο γίγαντα που πασχίζει σκληρά για ηθικές αξίες». Στον επίλογό του ο πρώην αρχηγός της αστυνομίας παραθέτει ένα απόσπασμα από κάποιο λόγο με θέμα την αυτοθυσία των αστυνομικών και παραινεί τον αναγνώστη να αισθανθεί ευγνωμοσύνη που

⁶⁶ Απόδοση τίτλου στα ελληνικά: *Ο τόπος του εγκλήματος: Φωτογραφίες από το αρχείο του Αστυνομικού Τμήματος του Λος Άντζελες*.

ορισμένοι άνθρωποι επαγρυπνούν για χάρη του. Στο τελευταίο κείμενο του βιβλίου, ο επιμελητής αφηγείται την ιστορία της εύρεσης του φωτογραφικού υλικού σε μια αποθήκη με αφορμή την αναζήτηση φωτογραφιών για μια έκθεση, της διάσωσης μεγάλου μέρους του από τη φθορά και της δημιουργίας του βιβλίου από ένα δείγμα του. Η γλώσσα των κειμένων είναι η Αγγλική.

β) *Plaats Delict Amsterdam*,⁶⁷ *New Amsterdam*, 2006.

Οι εικόνες του λευκώματος παρατίθενται με χρονολογική αλληλουχία με εξαίρεση τέσσερα πρώτα δισέλιδα «σαλόνια» στην αρχή του βιβλίου που αποτελούνται φωτογραφίες εσωτερικών χώρων από σκηνές εγκλήματος των αρχών της δεκαετίας του '80. Το σύνολο των φωτογραφιών χρονολογείται από το 1965 έως το 1984. Οι λεζάντες περιλαμβάνουν λακωνικές περιγραφές των θεμάτων από τις εξής κατηγορίες:

- α) Εύρεση πτώματος.
- β) Στιγμιότυπα από την εργασία στο Αστυνομικό Σώμα.
- γ) Αναπαράσταση εγκλήματος.
- δ) Αστυνομικός εξοπλισμός.
- ε) Θύμα απόπειρας ανθρωποκτονίας.
- στ) Συλληφθέντες, όπλα και κλοπιμαία στο στούντιο της Αστυνομικής Διεύθυνσης.
- ζ) Λεπτομέρεια σώματος με θανατηφόρο πλήγμα.
- η) Θύμα κακοποίησης.
- θ) Σκηνές επεισοδίων στο κέντρο του Άμστερνταμ.
- ι) Αποτυχημένη απόπειρα απόδρασης από αναμορφωτήριο.
- ια) Απειλητικό σημείωμα.
- ιβ) Ανήλικο/Ενήλικο θύμα κακοποίησης.
- ιγ) Έφοδος αστυνομίας σε Drugscafé, σε γιάφκα με κλοπιμαία
- ιδ) Πυρκαγιά.
- ιε) Δωμάτιο ιερόδουλης.
- ιστ) Πορτρέτο του αρχηγού της αστυνομίας.

⁶⁷ Απόδοση τίτλου στα ελληνικά: *Τόπος εγκλήματος: Άμστερνταμ.*

Το *Plaats Delict Amsterdam* στην εκδοτική του ταυτότητα, στην τελευταία σελίδα, φέρει το λογότυπο της Αστυνομίας του Amsterdam και ξεκινά με την επισήμανση:

Οι φωτογραφίες αυτού του βιβλίου έχουν επιλεγεί με τη μέγιστη φροντίδα. Έχει δοθεί εξαιρετική προσοχή στην προστασία των προσωπικών δεδομένων των θυμάτων και των δραστών.

Η ομάδα των συντελεστών απαρτίζεται από την ιθύνοντα νου του εγχειρήματος, η οποία εργάζεται στην αστυνομική διεύθυνση του Άμστερνταμ, τον υπεύθυνο του πρότζεκτ, όσους εργάστηκαν στη σύνταξη εικόνων, στη σύνταξη κειμένου και τους σχεδιαστές της έκδοσης. Τα κείμενα που περιέχονται στο λεύκωμα είναι ένας πρόλογος από τον επικεφαλής της αστυνομικής διεύθυνσης Amsterdam-Amstelland, ένας απολογισμός των εγκληματικών ηθών και μια συνοπτική περιγραφή του έργου της αστυνομικής φωτογραφίας και των δεκαετιών 1965-1975 και 1975-1985 από το δημοσιογράφο Ruud Buurman, ένα κείμενο με τίτλο *Ξεχνώντας και Κοιτάζοντας* από τον συγγραφέα Martin Bril και έναν επίλογο με τίτλο *Το κείμενο δεν μπορεί να πει ψέματα* του ιστορικού φωτογραφίας Rik Suermondt. Όλα είναι γραμμένα στα ολλανδικά.

3. Ανάγνωση με βάση το είδος και τα πλαίσια παραγωγής και θέασης

Σύμφωνα με τον Sekula, η φωτογραφία εκτός του πλαισίου της διαθέτει μόνο πιθανότητα νοήματος.⁶⁸ Είναι ένας «ατελής» λόγος που φέρει ή είναι ένα μήνυμα, η αναγνωσιμότητα του οποίου εξαρτάται από ένα πλαίσιο εξωτερικών συνθηκών και προϋποθέσεων.⁶⁹ Ο Mendelson ενισχύει την απόφαση αυτή εξηγώντας πως το νόημα είναι τελικά η διάδραση μεταξύ φωτογραφίας και θεατή ενώ η φωτογραφία είναι το αποτέλεσμα ενός παραγωγού και ενός θέματος, όλα σε συγκεκριμένα συμφραζόμενα.⁷⁰ Η αποκρυπτογράφηση της φωτογραφικής εικόνας προϋποθέτει λοιπόν την εμπλοκή του πλαισίου αναφοράς ως παράγοντα νοηματοδότησης. Όπως αναλύσαμε στο πρώτο μέρος της μελέτης, το είδος της ιατροδικαστικής φωτογραφίας ανήκει στο αστυνομικό αρχείο. Προκειμένου να κατανοήσουμε τις φωτογραφίες που έχουμε στα χέρια μας είναι χρήσιμο να εξετάσουμε ορισμένες πτυχές του αρχικού αυτού πλαισίου τους και ύστερα να παρακολουθήσουμε τις μεταβολές που μπορεί να υποστεί το νόημα με την εξαγωγή τους από αυτό και την τοποθέτησή τους στο βιβλίο.

⁶⁸ Sekula, A., *Photography against the grain: Essays and photo works 1973-1983*. The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Χάλιφαξ, 1984, σ. 7.

⁶⁹ Sekula, «On the Invention of Photographic Meaning» στο Goldberg, 1971, σ. 453.

⁷⁰ Mendelson, A. (2006) *The Multiple Influence Model of Photographic Meaning*. Ανακοίνωση στο ετήσιο διεθνές συνέδριο της Διεθνούς Ένωσης Επικοινωνίας (ICA), 19-23 Ιουνίου, Δρέσδη, Γερμανία, σ. 3. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά:

http://www.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/0/9/1/1/1/pages91114/p91114-1.php

2.1 Από το αρχείο...

Όπως επισημαίνει ο Sekula στο άρθρο του «Reading an Archive: Photography between Labour and Capital», η ιστορία της φωτογραφίας διαμορφώθηκε σε μεγάλο βαθμό από τους χαρακτηριστικούς τρόπους με τους οποίους οι φωτογραφίες έχουν συλλεγεί, αποθηκευτεί και επιδειχθεί. Στο άρθρο αυτό κάνει ποικίλες εύστοχες παρατηρήσεις που μας βοηθούν να αντιληφθούμε τις μεταβολές που πραγματοποιούνται κατά τη συγκρότηση και κατά τη διαχείριση του αρχείου. Πολύ σημαντική είναι η επισημάνσή του σχετικά με το γεγονός ότι η πατρότητα μεμονωμένων φωτογραφιών που συγκροτούν το αρχείο και ο έλεγχος και η κατοχή του αρχείου αυτού συχνά δεν ανήκουν στο ίδιο πρόσωπο. Και το άτομο ή ο θεσμός που κατέχουν το αρχείο παίζουν εξέχοντα ρόλο γιατί καθορίζουν την ερμηνεία που δίνεται σε αυτό. Η αλλαγή του κατόχου αφήνει ανοιχτά ενδεχόμενα για διαφορετική νοηματοδότηση. Αυτή η απελευθέρωση του νοήματος ταυτίζεται και μια απώλειά του που συμβαίνει με την αλλαγή των συμφραζομένων. Η ιδιαιτερότητα των «αυθεντικών» χρήσεων και νοημάτων μπορεί να παρακαμφθεί και να γίνει και αόρατη, όταν οι φωτογραφίες επιλέγονται από ένα αρχείο και αναπαράγεται σε ένα βιβλίο και αντιστρόφως οι φωτογραφίες μπορούν να μετακινηθούν από βιβλία και να ενταχθούν σε αρχεία, με παρόμοια απώλεια ιδιαιτερότητας.⁷¹

Αυτή η μεταβολή δεν αναιρεί τη δύναμη του φωτογραφικού αρχείου. Σύμφωνα με τον Foucault, το αρχείο «καταρχήν συνιστά το νόμο εκείνου που μπορεί να ειπωθεί, το σύστημα που διέπει την εμφάνιση των αποφάνσεων ως ιδιόρρυθμων συμβάντων, αλλά ταυτόχρονα είναι αυτό που κάνει τα πράγματα να μη συσσωρεύονται απροσδιόριστα μέσα σε μια άμορφη πολλαπλότητα, να μην εγγράφονται μέσα σε μια αδιάρρηκτη γραμμικότητα και να μην εξαφανίζονται στην τύχη όπως τα εξωτερικά συμβάντα».⁷² Κοινό χαρακτηριστικό όλων των αρχείων, ανεξάρτητα από τον φορέα που τα οργανώνει είναι η συσσώρευση ετερόκλητων εικόνων και η επιβολή μιας ομοιογένειας, η οποία συνίσταται αποκλειστικά και μόνο με την ένταξή τους στο ίδιο το αρχείο.⁷³ Στην ίδια κατεύθυνση επίσης, ο Derrida επισημαίνει πως αυτό ως εκτύπωση, γραφή, τεχνητό υποκατάστατο ή τεχνική της υπόμνησης εν γένει, δεν αποτελεί μόνο τόπο εναποθήκευσης και διατήρησης ενός παρωχημένου αρχειακού υλικού που θα υπήρχε έτσι κι αλλιώς, γιατί και χωρίς αυτή, πιστεύουμε ακόμα ότι υπήρχε ή ότι θα υπήρχε. Η τεχνική δομή του αρχειοθετούντος αρχείου καθορίζει επίσης τη δομή του αρχειοθετήσιμου περιεχομένου στην εμφάνισή του και στη σχέση του με το μέλλον. Το αρχείο λοιπόν καταγράφοντας παράγει.⁷⁴

Η φωτογραφία γίνεται το προνομιακό μέσο για τη συγκρότηση του αρχείου γιατί συνδυάζει ταχύτητα, οικονομία και κυρίως αληθοφάνεια. Ο Sekula υποστηρίζει ότι το πρότυπο του αρχείου ως

⁷¹ Sekula, A. «Reading an Archive: Photography between Labour and Capital» στο Wells, 2003, σ.445.

⁷² Foucault, M., *Η αρχαιολογία της γνώσης*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Εξάντας, Αθήνα, 1987, σ. 199.

⁷³ Sekula, A. «Reading an archive: Photography between Labour and Capital» (1991) έτσι όπως παρατίθεται στο Wells, 2007, σ. 72

⁷⁴ Derrida, J., *Η έννοια του αρχείου*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Εκκρεμές, 1996 Αθήνα, σ.35.

ενός αθροιστικού συνόλου εικόνων είναι πολύ ισχυρό· αντλεί τη βασική του επιρροή από τον χαρακτήρα της αλήθειας και της ευχαρίστησης που εισπράττουμε όταν κοιτάζουμε φωτογραφίες, ιδιαίτερα σήμερα, που τα φωτογραφικά λευκώματα και οι εκθέσεις συγκροτούνται από αρχεία σε πρωτοφανές ποσοστό. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι οι αρχειακές φιλοδοξίες και διαδικασίες είναι εγγενείς της φωτογραφικής πρακτικής.⁷⁵

Ωστόσο, όπως επισημαίνει ο Bride, επιμελητής του λευκώματος *Scene of the Crime*, τα αρχεία είναι εκτός των άλλων «περίπλοκα πράγματα· όχι με την έννοια ότι δεν μπορούν να καταλογογραφηθούν ή να τακτοποιηθούν χρονολογικά, να δελτιογραφηθούν ή να ανακτηθούν, ειδικά σήμερα με την αρωγή ψηφιακών μηχανών αναζήτησης. Τα αρχεία μπορούν να οργανωθούν, να ταξινομηθούν και να συστηματοποιηθούν, αλλά δεν μπορούν να απολυμανθούν. Τα περιεχόμενα ενός αρχείου δεν είναι προβλέψιμα. Τα αρχεία είναι απλώς αποθετήρια υλικού, του οποίου η προέλευση έχει λιγότερη σημασία από τον χαρακτήρα. Η ένταξή του στο ένα αρχείο ή το άλλο δεν εξαρτάται τόσο από το πού ξεκίνησε όσο από το πού κατέληξε»⁷⁶. Τα φωτογραφικά αρχεία παρουσιάζουν τα δικά τους ιδιαίτερα προβλήματα, γι' αυτό αν οι εικόνες που τα συγκροτούν δεν συνοδεύονται από τεκμηρίωση σχετικά με τις συνθήκες υπό τις οποίες δημιουργήθηκαν και την πρόθεση του δημιουργού τους υφίστανται μια ολίσθηση νοήματος. Ο Bride, μάλιστα, για να την περιγράψει, παρομοιάζει το αρχείο με μια χιονοστιβάδα όπου κάθε μεμονωμένο στοιχείο του έχει την πιθανότητα να θαφτεί κάτω από το βάρος του αρχείου του ίδιου και καλυμμένο από τον υπερβολικό όγκο του της γενικής ταυτότητας που φαίνεται σαν να επικαλύπτει το νόημα.⁷⁷

Παρά την περίπλοκη φύση των αρχείων, το άνοιγμά τους αναδεικνύεται σε συνήθη πρακτική στο μετανεωτερικό καθεστώς. Σύμφωνα με τον αρχαιολόγο μέσω W. Ernst, η ιστορική μνήμη κατευθύνεται και πυροδοτείται πλέον από το άνοιγμα μη προσβάσιμων πρωύτερα αρχείων και από τα κύματα τεκμηρίων τα οποία κατόπιν διασπείρονται, τροφοδοτώντας μια ατέρμονη παραγωγή κειμένων και βιβλίων. Τα αρχεία παύουν να είναι ξεχασμένοι, σκονισμένοι χώροι και από τελικοί προορισμοί μετατρέπονται σε προσβάσιμες αφετηρίες για την κατανόηση της πολιτισμικής κατασκευής του κόσμου μας.⁷⁸

Από την πλευρά της, η R. Krauss διαπιστώνει πως τα κίνητρα της γενικευμένης προσπάθειας να αποδομηθεί το φωτογραφικό αρχείο, και μαζί του το σύνολο των πρακτικών, των θεσμών και των σχέσεων όπου η φωτογραφία του 19ου αιώνα ανήκε, και να εξομοιωθεί εντός των κατηγοριών που

⁷⁵ Sekula στο Wells, 2003, σ. 444.

⁷⁶ Bride T. B., «The Art of the Archive» στο *Scene of the Crime: Photographs from the LAPD Archive*, σ. 18.

⁷⁷ Ο.π.

⁷⁸ Συνέντευξη του W. Ernst στον Geert Lovinck διαθέσιμη ηλεκτρονικά στο <http://laudanum.net/geert/files/1060043851/>

πρωτότερα δημιουργήθηκαν από την τέχνη και την ιστορία. Ωστόσο, επισημαίνει ότι είναι δύσκολο να κατανοήσει κανείς την ανοχή στο ασυνάρτητο αποτέλεσμα που αυτή η διαδικασία παράγει.⁷⁹

2.2 ...στο βιβλίο: Ένα πτώμα στο τραπέζι

Και στα δύο λευκώματα φωτογραφίες που τεκμηριώνουν το έγκλημα ως δραστηριότητα με τη μορφή λήψεων από το χώρο του εγκλήματος αναμειγνύονται με άλλες που σχετίζονται με την ταυτοποίηση του εγκληματία, τον προσδιορισμό της εγκληματικής πράξης και την επίδειξη κύρους της αστυνομίας. Όλες έχουν ληφθεί με τεκμηριωτικές προθέσεις και έχουν επιλεγθεί από τα αστυνομικά αρχεία του Λος Άντζελες και του Άμστερνταμ. Ωστόσο, από τη στιγμή που ο επικαιρικός τους χαρακτήρας έχει χαθεί δεν τεκμηριώνουν πλέον το αρχικό αντικείμενο. Η χρονική απόσταση που έχουμε από τα γεγονότα σε συνδυασμό με τον τρόπο παρουσίας των φωτογραφιών, ο οποίος δεν έχει κάποια συνοχή και συνοδεύεται από ισχνές πληροφορίες, μας αποσυνδέει πλήρως από την πρόσληψη του μηνύματος αυτών των φωτογραφιών ως τεκμηρίων. Η προαναφερθείσα επίπλαστη ομοιογένεια που εξασφάλιζε το αρχείο για το υλικό αυτό έχει πλέον κατακερματιστεί.

Η Rosler αναγνωρίζει δύο στιγμές στην τεκμηριωτική φωτογραφία:

«Η μία είναι η “άμεση”, εργαλειακή στιγμή στην οποία η εικόνα συλλαμβάνεται ή δημιουργείται στο ρεύμα του παρόντος και διατηρείται ως μαρτυρία, ως τεκμήριο με τη νομική χροιά του όρου, κάνοντας λόγο υπέρ ή κατά μιας κοινωνικής πρακτικής και των ιδεολογικών και θεωρητικών ερεισμάτων της. Η άλλη είναι η συμβατική “αισθητική-ιστορική” στιγμή, με λιγότερο προσδιορισίμα όρια, στην οποία η εριστικότητα του θεατή υποκύπτει στην οργανισμική τέρψη που του παρέχει η αισθητική “ορθότητα” ή το καλό σχήμα (όχι απαραίτητως μορφικά) της εικόνας. Η δεύτερη στιγμή είναι α-ιστορική όσον αφορά την άρνησή της προς ένα συγκεκριμένο ιστορικό νόημα αλλά «ιστορικά προσανατολισμένη» όσον αφορά τη συναίσθηση ακριβώς της παρέλευσης του χρόνου στον οποίο η φωτογραφία κατασκευάστηκε».⁸⁰

⁷⁹ Krauss, R. «Photography's Discursive Spaces: Landscape/ View», *Art Journal*, τ. 42, αρ. 4, Χειμώνας 1982, σελ.311-319.

⁸⁰ Rosler, M., «In, Around and Afterthoughts (On Documentary Photography)» στο Wells, 2003, σ. 267.

Ο κίνδυνος που κρύβει ο εν λόγω διαχωρισμός, σύμφωνα με τη Rosler, έγκειται στο γεγονός ότι δεν αποδέχεται μια διαλεκτική σχέση μεταξύ του πολιτικού και του μορφικού νοήματος της φωτογραφίας, αλλά μια ασαφή σχέση όπου η τοπικότητα υποχωρεί με την πάροδο του χρόνου και η αισθητική πλευρά εμπλουτίζεται από την απώλεια συγκεκριμένου σημείου αναφοράς. Η άποψη της Rosler είναι ότι δεν υπάρχει μη ιδεολογικά φορτισμένη αισθητική δεδομένου ότι κάθε αντίδραση σε μια εικόνα έχει αναπόφευκτα τις ρίζες της σε μια κοινωνική γνώση, κυρίως στην κοινωνική κατανόηση των πολιτισμικών αγαθών.

Προς επίρρωση της άποψης αυτής έρχεται η πρόβλεψη του Douglas Crimp για τη μεταμόρφωση της λειτουργίας της φωτογραφίας στο μέλλον:

«Επειδή [η φωτογραφία] έχει γκετοποιηθεί, δε θα είναι πλέον ιδιαίτερα χρήσιμη σε άλλες πρακτικές του λόγου· δε θα εξυπηρετεί πλέον τους σκοπούς της πληροφόρησης, της τεκμηρίωσης, της απόδειξης, της εικονογράφησης, του ρεπορτάζ. Ο έως τότε πλουραλιστικός χώρος της φωτογραφίας θα μειωθεί εφεξής σε ένα και μόνο είδος που περικλείει τα πάντα: την αισθητική».⁸¹

Ο Crimp συνεχίζει εξηγώντας πως η συγχώνευση των προγενέστερων πολλαπλών πρακτικών της φωτογραφίας και η διαμόρφωση του νέου επιστημολογικού κατασκευάσματος που πλέον βλέπουμε ως φωτογραφία είναι απλώς ένα μέρος από μια πολύ πιο περίπλοκη αναδιανομή της γνώσης που πραγματοποιείται μέσω του πολιτισμού μας και συνδέεται με τη μετανεωτερική κατάσταση. Συγκεκριμένα, η παρουσίαση φωτογραφιών ως «ανακαλυφθέντων αντικειμένων», σύμφωνα με τον Sekula, συνιστά μία από τις πάγιες τακτικές που υιοθετούνται σε φωτογραφικές εκδόσεις και εκθέσεις για την μετατροπή των φωτογραφιών σε «έργα τέχνης».

Το πρώτο ζήτημα που καλούμαστε να εξετάσουμε είναι η νέα λειτουργία που αποκτούν οι φωτογραφίες που εξετάσαμε μέσα στο καινούργιο τους πλαίσιο, και πώς η αποσύνδεση από το αρχικό πλαίσιο αναφοράς τους και ο εμπλουτισμός της αισθητικής τους στη διάστασης επιφέρουν την ολίσθηση του νοήματος. Ήδη από την εξαγωγή και μόνο των φωτογραφιών αυτών από το αρχείο και τη διοχέτευσή τους στην αγορά με τη μορφή του βιβλίου οι συντελεστές της έκδοσης έχουν προβεί σε αποφάσεις που επηρεάζουν το ίδιο το είδος της φωτογραφίας· με την έννοια αυτή, ο όρος «ιατροδικαστική φωτογραφία», ο οποίος

⁸¹ Crimp, D., «The Museum's Old, the Library's New Subject» στο Wells, 2003, σ. 423.

παραπέμπει στις συνθήκες της αρχικής χρήσης της, καταλήγει να χάνει το νόημά του, εφόσον στη νέα τους τοποθέτηση οι εικόνες αυτές παύουν πια να είναι εργαλεία εργασίας.

Λαμβάνοντας υπόψη τις προθέσεις της κάθε έκδοσης όπως εκφράζονται στα συνοδευτικά κείμενα των βιβλίων, διαπιστώνουμε μια διάθεση των νέων διαχειριστών των νέων φωτογραφικών αρχείων να προσδώσουν «τεκμηριωτικό» χαρακτήρα στο υλικό αλλά με στόχο να «τεκμηριώσουν» άλλα φαινόμενα: όχι πλέον τις συνθήκες του κάθε εγκλήματος χωριστά, αλλά τις γενικότερες δυσκολίες του έργου της αστυνομίας. Ωστόσο, είναι αμφισβητήσιμο αν πραγματοποιείται η αξίωση αυτή των εκπροσώπων του νόμου και της τάξης που δανείζουν την αυθεντία τους, προφανώς για να προσδώσουν κύρος και νομιμότητα σε μια τέτοια έκδοση. Το αισθητικό αποτέλεσμα των εκδόσεων δείχνει σαν να υπονομεύει τη εισαγωγική αυτή δήλωση και των δύο εκδόσεων. Το έργο των επιμελητών λειτουργεί υπονομευτικά στην αξίωση των εκπροσώπων της αστυνομίας· η επιλογή και η οργάνωση των φωτογραφιών του αστυνομικού αρχείου με τη λογική σχεδιασμού ενός coffee-table βιβλίου⁸² καθορίζουν αναλόγως και τις προσδοκίες του αναγνώστη.

Με τη μορφή αυτή το νέο φωτογραφικό corpus συγκροτείται με στόχο να βρεθεί καταρχάς στα χέρια ενός πολύ διαφορετικού κοινού από εκείνο του αστυνομικού αρχείου. Από τη στιγμή που αυτό διοχετεύεται στην αγορά και μπορεί να βρεθεί στο ράφι κάθε βιβλιοπωλείου αφορά δυνητικά ένα ευρύ καταναλωτικό κοινό. Η έκθεσή του σε μια βιτρίνα πλάι σε άλλες νέες κυκλοφορίες και η τοποθέτησή του σε ένα ράφι μιας θεματικής ενότητας όπως οι «Φωτογραφικές Εκδόσεις», τα «Λευκώματα Τέχνης», το «Αστυνομικό Μυθιστόρημα» ή η «Εγκληματολογία» προκαθορίζει σε ένα βαθμό και τις αναμονές του αναγνώστη, ο οποίος θα το ανακαλύψει τυχαία ανάμεσα στα υπόλοιπα βιβλία της κάθε κατηγορίας.

Το φορμά του βιβλίου έχει διττή λειτουργία καθώς ενώ φέρνει τις φωτογραφίες μπροστά μας σε μέγεθος ικανό να αναδείξει όλες τις αποκρουστικές λεπτομέρειες και μας κάνει

⁸² Ο όρος «coffee-table book» έκανε την εμφάνισή του στην μετεμφυλιακή Αμερική αρχικά σημαίνοντας εκδόσεις που περιλάμβαναν ένα μείγμα εφημερών, εικόνων, γελοιογραφιών και ποίησης. Θύμιζαν χειροποίητα λευκώματα, είχαν συχνά προσεγμένο δέσιμο και συνηθίζονταν να εκτίθενται στο καθιστικό ώστε να μπορούν να τα θαυμάζουν και να τα ξεφυλλίζουν οι επισκέπτες. Στη δεκαετία του '50 με τον όρο αυτό χαρακτηρίζονταν εκλεπτυσμένες εκδόσεις τέχνης, μεγάλες σε μέγεθος με διάφορων ειδών συνδυασμούς κειμένου-φωτογραφίας. Στόχος τους ήταν να λειτουργήσουν ως ένδειξη κουλτούρας και καλλιέργειας και γι' αυτό η θέση τους ήταν στο τραπέζακι του καθιστικού. Ήταν περισσότερο αντικείμενα επίδειξης παρά αναγνώσματα. Σήμερα ο όρος εξακολουθεί να χρησιμοποιείται για ογκώδη συνήθως λευκώματα τέχνης με πλούσια εικονογράφηση. Σχετικά βλ. Altbach, G. & Hoshino, E., *International Book Publishing: An Encyclopedia*, Garland Publishing, N. Υόρκη, 1995, σ. 63-64.

κοινωνούς μιας πληροφορίας δυσπρόσιτης υπό άλλες συνθήκες, παράλληλα ενθαρρύνει την πρόσληψη του περιεχομένου ως μυθοπλαστικού. Έτσι το αποτέλεσμα είναι προειδοποιητικό και καθησυχαστικό ταυτόχρονα. Ως περιεχόμενες σε ένα λεύκωμα, οι εικόνες αυτές μπορούν να βρεθούν όπου και ο αναγνώστης, με αποτέλεσμα οι συνθήκες θέασής τους να κυμαίνονται από το βιαστικό ξεφύλλισμα στο βιβλιοπωλείο ως τη βαθιά ενατένιση στο γραφείο ή στον καναπέ του σπιτιού με παρέα σε διάλογο με παράλληλες δραστηριότητες. Σε κάθε περίπτωση, η θέαση των εικόνων αυτών προϋποθέτει την πρόθεση και τη συναίνεση του αναγνώστη, ο οποίος διατηρεί ένα είδος ελέγχου στη διαδικασία αναμέτρησης μαζί τους, καθώς ο χρόνος που θα αφιερώσει στην κάθε μία, αλλά και η σειρά με την οποία θα τις δει ρυθμίζονται από την προσωπική του βούληση.

Στις περιπτώσεις που έχουμε να αντιμετωπίσουμε ένα αποτρόπαιο θέαμα, το σοκ διαφοροποιείται όταν αυτό παρέχεται σε φωτογραφική μορφή και όχι σε πραγματικές συνθήκες, εφόσον η μορφή αυτή τείνει να αφαιρεί το συναίσθημα από κάτι το οποίο δοκιμάζουμε άμεσα και συχνά προκαλεί μεγαλύτερη ενόχληση από αντίστοιχη εικόνα προερχόμενη από την άμεση εμπειρία μας.⁸³ Αυτό οφείλεται κατά κύριο λόγο στο βαθμό συμμετοχικότητας που έχει ο θεατής στις δύο περιπτώσεις: η πραγματικότητα δίνει τη δυνατότητα για ενεργή συμμετοχή και μια γκάμα επιλογών από πλευράς του. Εκείνος επιλέγει τους τρόπους με τους οποίους δίνει έμφαση σε κάθε λεπτομέρεια και το βαθμό της πληροφορίας που προσλαμβάνει. Όταν έχουμε να κάνουμε με μια φωτογραφία ενοχλητικού περιεχομένου οι προειλημμένες επιλογές του φωτογράφου ορίζουν τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει ο θεατής το φωτογραφικό περιεχόμενο, με αποτέλεσμα να τον καθιστούν δύο φορές θεατή, τόσο των γεγονότων που εμπλέκουν του συμμετέχοντες όσο και του φωτογραφικού γεγονότος όπως αυτό δημιουργείται από τον φωτογράφο. Επιπλέον, το πλαίσιο παρουσίασης της φωτογραφίας θανάτου, όπως και οποιασδήποτε σοκαριστικής φωτογραφίας, παίζει καθοριστικό ρόλο στη δραματοποίηση του θεάματος. Όταν η φωτογραφία εντάσσεται σε ένα έντυπο, προσλαμβάνεται σε σχέση με τη θέση της στη σελίδα, καθώς και με τη θέση της στις σελίδες του. Η αλληλουχία των εικόνων δημιουργεί σχέσεις αντίθεσης, ομοιότητας, συνέχειας και συνεκδοχής με μεγαλύτερη ένταση από αυτή που προκαλεί η διαδοχή πραγματικών γεγονότων, επειδή οι επιλογές έχουν πραγματοποιηθεί χωρίς τη συμμετοχή του θεατή.

Οι εικόνες του *Plaats Delict: Amsterdam*, για παράδειγμα, διαδέχονται η μία την άλλη χωρίς κάποια ευδιάκριτη λογική αλληλουχία. Στη μία σελίδα βλέπουμε σε μια κουζίνα το θύμα μιας αυτοκτονίας γονατιστό με το κεφάλι χαμένο μέσα στο ντουλάπι με τη φιάλη του γκαζιού και στην επόμενη παρκαρισμένους στη σειρά λευκούς σκαραβαίους με σειρήνες, τα ολλανδικά αστυνομικά οχήματα της δεκαετίας του '60. Στη μία σελίδα βλέπουμε ένα άδειο καθιστικό με μόνη υποψία

⁸³ Sontag, 1993, σελ. 157.

ανθρώπινης παρουσίας ένα ζευγάρι ανδρικά παπούτσια σε πρώτο πλάνο και στην επόμενη έναν νεκρό άντρα σωριασμένο στο βρεγμένο πλακόστρωτο μπροστά από ένα λεωφορείο και στο βάθος δύο περαστικούς να κουβεντιάζουν. Στη διπλανή ακριβώς φωτογραφία βλέπουμε μια γυναίκα πεσμένη μπρούμυτα στην είσοδο ενός σπιτιού με το πρόσωπό της στραμμένο στο πάτωμα και τη μύτη της να συνθλίβεται κάτω από το βάρος της. Στα σκαλοπάτια τρέχει ρυάκια το αίμα της. Ξεφυλλίζοντας το βιβλίο προσεκτικά παρατηρούμε ότι η έλλειψη θεματικής συνοχής λειτουργεί ως στοιχείο απόδοσης ρυθμού στην οπτική αφήγηση· έπειτα από δύο ή τρεις φωτογραφίες με φρικιαστικό θέμα τοποθετούνται πολύ ουδέτερες σκηνές από την αστυνομική δράση ή εσωτερικά όπου ο θάνατος και η βία υπονοούνται και δεν σηματοδοτούνται άμεσα. Το αποτέλεσμα είναι μια διαρκής φόρτιση και αποφόρτιση για τον αναγνώστη που επιλέγει να διαβάσει το βιβλίο γραμμικά.

4. Ανάγνωση με βάση το περιεχόμενο: Ένα παράδοξο φωτογραφικό παράδοξο

Στις φωτογραφίες που εξετάζουμε το βασικό θέμα είναι ο θάνατος. Εγγενείς ιδιότητες της φωτογραφίας δημιουργούν μια σειρά από επιπλοκές όταν πρόκειται για φωτογραφία θανάτου. Ο J. Ruby χαρακτηρίζει το καλλιτεχνικό «πρόβλημα» που προκύπτει από μια εικόνα θανάτου, είτε πρόκειται για ζωγραφική είτε για φωτογραφική απεικόνιση, σχεδόν απροσπέλαστο δεδομένου ότι το κίνητρο για αυτή την εικόνα περιέχει μια θεμελιωδώς αμφιλεγόμενη επιθυμία: να συντηρήσει το θάνατο, να συλλάβει μια έννοια της απουσίας, να αρνηθεί το θάνατο.⁸⁴

Στην περίπτωση της φωτογραφίας το πρόβλημα που επεσήμανε ο Ruby περιπλέκεται λόγω αυτού που ο Barthes αποκάλεσε «φωτογραφικό παράδοξο», δηλαδή των επιπλοκών που επιφέρει η συνύπαρξη ενός μη κωδικοποιημένου μηνύματος, του *καταδηλούμενου*, με ένα κωδικοποιημένο, το *συμπαραδηλούμενο*.⁸⁵ Το καταδηλούμενο μήνυμα είναι το ίδιο το *ανάλογον*, που στην περίπτωση των φωτογραφιών που εξετάζουμε είναι, μεταξύ άλλων, τα νεκρά σώματα. Το συμπαραδηλούμενο⁸⁶ είναι ένα μήνυμα πολιτισμικό, «ο τρόπος με τον οποίο η κοινωνία προσφέρει προς ανάγνωση»⁸⁷ και στην προκειμένη περίπτωση είναι το αποτέλεσμα τεχνικών που θα διερευνήσουμε στην επόμενη ενότητα. Το «παράδοξο» προκύπτει από το γεγονός ότι το συμπαραδηλούμενο μήνυμα αναπτύσσεται

⁸⁴ Ruby, J., 1999, σ. 29.

⁸⁵ Barthes, R., *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, Πλέθρον, Αθήνα, 1988, σ. 27.

⁸⁶ Συμπαραδηλωτικοί μηχανισμοί κατά τον Barthes είναι το *τροκ*, η *πόζα*, τα *αντικείμενα*, η *φωτογένεια*, ο *αισθητισμός*, η *σύνταξη* και το *punctum*. Στις επόμενες ενότητες θα δούμε παραδείγματα συμπαραδήλωσης μέσω αυτών στις εικόνες που εξετάζουμε. Σχετικά βλ. Barthes 2007, σ. 30-34 και Barthes, R., *Φωτεινός Θάλαμος. Σημειώσεις για τη Φωτογραφία*, μτφρ. Γιάννης Κρητικός, Αθήνα, Κέδρος, 1983, σ. 42.

⁸⁷ Ο.π.

εκκινώντας από ένα μήνυμα χωρίς κώδικα⁸⁸ και εδώ καθίσταται ακόμη πιο παράδοξο διότι το σημείο εκκίνησης είναι ο θάνατος, ένα φαινόμενο που σχετίζεται άμεσα με την οντολογία της φωτογραφίας. Στις φωτογραφίες που εξετάζουμε λοιπόν έχει απαθανατιστεί ο θάνατος.

Ο Barthes χαρακτηρίζει τη στιγμή της φωτογράφισης ως μικρο-εμπειρία θανάτου, ως φασματοποίηση, και περιγράφει το έργο του φωτογράφου ως έναν αγώνα για να μη γίνει η φωτογραφία ο Θάνατος.⁸⁹ Στηριζόμενος στην εμφάνιση του φωτογραφικού μέσου κατά τη διαμόρφωση της νεωτερικότητας κάνει την εξής σύνδεση:

*«Η φωτογραφία, όντας συγκαιρινή της υποχώρησης των θρησκευτικών τελετών, αντιστοιχεί ίσως στην παρείσφρηση, μέσα στη σύγχρονη κοινωνία μας, ενός α-συμβολικού Θανάτου, εκτός θρησκείας, εκτός τελετουργικών, κάτι σαν απότομη βουτιά μέσα στον κυριολεκτικό Θάνατο».*⁹⁰

Με βάση τη συγκεκριμένη απόφαση, ο Δ. Τσατσούλης διατυπώνει την άποψη ότι η φωτογραφία με αυτό τον τρόπο λειτουργεί μάλλον *ομοιοπαθητικά* ενσωματώνοντας τον θάνατο για να τον ακυρώσει και προσφέρει την επίπλαστη ικανοποίηση στην ανάγκη των σύγχρονων δυτικών κοινωνιών για απαγόρευση, απώθηση του θανάτου.⁹¹ Στην περίπτωση που το αντικείμενο της φωτογραφίας είναι ο ίδιος ο θάνατος, αυτή η ομοιοπαθητική λειτουργία προφανώς καταστέλλεται. Θα μπορούσαμε να πούμε μάλιστα ότι η φωτογραφία τότε λειτουργεί ως μεγεθυντικός φακός που δίνει έμφαση στη τραυματική λεπτομέρεια του θέματός της ή ως πολλαπλή αντανάκλασή της. Κατά συνέπεια, αιφνιδιάζει τον θεατή και ματαιώνει τις προσδοκίες του γιατί ενσωματώνει τον θάνατο ρητά χωρίς να προσφέρει σε δεύτερο επίπεδο την ακύρωσή του.

Ο C. Metz αντιλαμβάνεται και αναλύει την «εκλεκτική συγγένεια» θανάτου και φωτογραφίας, επικαλούμενος οπτικές προγενέστερων θεωρητικών όπως ο Phillipe Dubois, ο οποίος παρουσιάζει τη φωτογραφία ως «θανατογραφία»⁹² και προσομοίωση φόνου⁹³ και ο Barthes, που, όπως είδαμε, κυρίως στο έργο του *Ο φωτεινός θάλαμος* ασχολείται διεξοδικά με τη συγγένεια αυτή. Το πρωταρχικό στοιχείο που συντελεί στην εν λόγω σύνδεση, όπως εξηγεί ο Metz, είναι η ακινησία και η σιωπή που

⁸⁸ Ό.π., σ. 29.

⁸⁹ Barthes, 1983, σ. 26-27.

⁹⁰ Ό.π., σ. 129.

⁹¹ Τσατσούλης, Δ. «Φωτογραφία και Σημειωτική: Η τέχνη του ψεύδους υπό το πρίσμα μιας «θεωρίας του ψεύδους», *Οντοπία*, τ. 27, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1997, σ. 27-36.

⁹² Dubois, P., *L'acte photographique*, Nathan & Labor, Παρίσι/ Βρυξέλες, 1983 όπως αναφέρεται στο Metz, C., «Photography and Fetish» στο Wells, 2003, σ. 140.

⁹³ Η Sontag, με τη σειρά της, χαρακτηρίζει τη φωτογράφιση ενός ανθρώπου ως υποκατάστατο απαλού φόνου, όπως αρμόζει σε μια λυπημένη, φοβισμένη εποχή σαν τη δική μας. Βλ. Sontag, 1993, σ. 25.

χαρακτηρίζουν τη φωτογραφική *αυθεντία*, στοιχεία που διακρίνουν εξίσου το θάνατο. Από την άλλη πλευρά, μια από τις πιο άμεσες και σαφείς χρήσεις της φωτογραφίας είναι η φύλαξη εικόνων των προσφιλών μας προσώπων που δε βρίσκονται πλέον στη ζωή, χωρίς συναίσθηση του γεγονότος ότι ένας αναπόφευκτος μικρός θάνατος συντελείται κάθε μέρα που περνάει· ακόμη κι αν ο φωτογραφιζόμενος είναι ακόμη ζωντανός, η στιγμή που υπήρξε στην φωτογραφία έχει πλέον εξαφανιστεί. Με την έννοια αυτή, το πρόσωπο που φωτογραφήθηκε είναι πλέον νεκρό και η φωτογραφία μετατρέπεται στον πιο πιστό καθρέφτη της γήρανσης και της πορείας μας προς το θάνατο. Το τρίτο κοινό στοιχείο φωτογραφίας και θανάτου, κατά τον Metz, είναι ο στιγμιαίος εξοβελισμός του αντικειμένου από τον κόσμο σε έναν «άλλο» κόσμο. Η φωτογραφική λήψη είναι άμεση και καθοριστική και το αποτέλεσμα είναι μια τομή μέσα στο σημείο αναφοράς και η απόσπαση ενός κομματιού από αυτό το οποίο διατηρείται αμετάβλητο, ενόσω όλος ο υπόλοιπος κόσμος εξακολουθεί να αλλάζει. Όπως κάθε φετίχ λειτουργεί αφενός ως προτρεπτική και ενθαρρυντική μεταφορά και αφετέρου ως αποτροπαϊκή μετωνυμία, προειδοποιώντας για έναν κίνδυνο που ελλοχεύει. Σε αντίθεση με το φιλμ που δίνει στο νεκρό μια επίφαση ζωής, μια εύθραυστη επίφαση, η οποία ωστόσο ενισχύεται από τον ευσεβή πόθο του θεατή, η φωτογραφία μέσω των αντικειμενικών υπαινιγμών του σημαίνοντός της διατηρεί τη μνήμη του νεκρού ως νεκρού.⁹⁴

Στο βιβλίο της *Περί Φωτογραφίας* η Sontag θίγει μεταξύ άλλων την ικανότητα των φωτογραφιών να υποβαθμίζουν, να ισοπεδώνουν τη μοναδικότητα του θέματος, σε αντίθεση με τους ζωγραφικούς πίνακες που δημιουργούν μεγαλοπρέπεια. Η φωτογραφία-αρχείο απλώς επιβεβαιώνει ότι το θέμα υπάρχει. Συνεπώς κανείς φωτογραφιζόμενος δεν μπορεί να έχει ποτέ αρκετές. Οι εικόνες αυτές αποτελούν μαρτυρίες μιας εξελισσόμενης βιογραφίας ή ιστορίας και κάθε μία τους υπονοεί ότι θα υπάρξουν κι άλλες. Οι παλιές φωτογραφίες συμπληρώνουν τη διανοητική εικόνα που έχουμε για το παρελθόν και συνεκδοχικά κάθε πρόσφατη φωτογραφία μετασχηματίζει το παρόν σε παρελθόν. Με την έννοια αυτή, η φωτογραφία θανάτου συνιστά παρωδία του έργου της φωτογραφίας, από τη στιγμή που ματαιώνει στη συνείδηση του θεατή την προσδοκία της επόμενης φωτογραφίας του ίδιου υποκειμένου.⁹⁵

Ένα από τα αποτελέσματα της αλληλοδιαπλοκής φωτογραφίας και θανάτου είναι ότι στις φωτογραφίες που εξετάζουμε τα πτώματα φαντάζουν πιο ζωντανά από τα σώματα των ζωντανών παρευρισκόμενων. Ας πάρουμε για παράδειγμα τη φωτογραφία **DR # 653-599** του *The Scene of the Crime*:

⁹⁴ Metz, Chr. (1985), *Photography and Fetish* στο Wells, L. (2003) *The Photography Reader*, σ. 140-141.

⁹⁵ Sontag, 1993, σελ. 155-156.



Η σκηνή παρουσιάζει το εσωτερικό ενός σπιτιού και συγκεκριμένα ένα υπνοδωμάτιο. Στο πάτωμα βλέπουμε το θύμα, μια γυναίκα γονατισμένη με το κεφάλι σκυφτό προς το κρεβάτι και μια υποψία αίματος στην πλάτη. Η στάση του σώματός της, αυτό που ο Barthes αποκάλεσε *πόζα*, παραπέμπει σε στάση προσευχής. Στην άκρη του κάδρου η φιγούρα ενός ζωντανού άντρα, προφανώς υπαλλήλου της αστυνομίας. Στο βάθος, στον καθρέφτη που βρίσκεται στο επόμενο δωμάτιο βλέπουμε την αντανάκλαση του φλας του φωτογράφου. Πάνω στο κρεβάτι είναι ακουμπισμένα ένα σακάκι και ένα ανδρικό καπέλο.

Η συγκεκριμένη φωτογραφία αποπνέει μια παράξενη αίσθηση· η ζωντάνια του νεκρού σώματος είναι πιο πειστική από εκείνη του ζωντανού ανθρώπου που έτυχε να συμπεριληφθεί στο κάδρο. Αφενός η νεκρική ακαμψία της γυναίκας αίρεται από την αίσθηση που δίνει το σώμα της και αφετέρου το κουνημένο είδωλο του άντρα που προκλήθηκε από το γεγονός ότι κινήθηκε –σαφής ένδειξη ζωής στην πραγματικότητα– του προσδίδει μια απόκοσμη φασματική διάσταση. Στη σύγχρονη φωτογραφική γλώσσα ένα κουνημένο είδωλο ταυτίζεται με την κίνηση, την ταχύτητα και τον αυθορμητισμό. Ωστόσο σε αυτή τη φωτογραφία του '32 λειτουργεί σαν ένα επιπλέον στοιχείο που μας στοιχειώνει μαζί με το ασπρόμαυρο χρώμα, τη λάμψη του φλας και τις στάσεις των σωμάτων. Ο άντρας αυτός είναι σαν ένα φάντασμα, ένας εισβολέας στο δωμάτιο από μια άλλη διάσταση, το πλάσμα στο οποίο η γυναίκα απεύθυνε τις επικλήσεις της. Η «παρουσία» του ενός και η «απουσία» της άλλης είναι αμφιλεγόμενες.

4. Ανάγνωση με βάση τη μορφή

α) Επιλογές σχεδιασμού κάθε έκδοσης

Το *The Scene of the Crime* όλες οι φωτογραφίες, ανεξάρτητα από το αν είναι παρουσιάζουν σκηνές από το χώρο του εγκλήματος, ευρήματα ή πρόσωπα συλληφθέντων, φέρουν την υποσέλιδη ένδειξη «Cases» («Υποθέσεις»). Ακόμη και οι πιο πρόσφατες φωτογραφίες, αυτές της δεκαετίας του '70, έχουν επιλεγεί να είναι ασπρόμαυρες. Αυτή η οπτική σύνταξη έχει ως αποτέλεσμα μια αίσθηση ομοιομορφίας και ευνοεί την αντιμετώπιση ολόκληρου του φωτογραφικού corpus ως ενιαίου κειμένου. Δίνεται η εντύπωση ότι στη συγκεκριμένη έκδοση η ασπρόμαυρη φωτογραφία λειτουργεί και ως άλλοθι, καθώς προσδίδει αφαιρετικότητα στην αναπαράσταση και ανάγει συνεκδοχικά σε ένα μακρινό παρελθόν. Μέσα από το φίλτρο αυτό θύτες και θύματα κάνουν την εμφάνισή τους στις σελίδες όχι απλώς χωρίς κάποια απόπειρα από μέρους των επιμελητών για συγκάλυψη της ταυτότητάς τους, αλλά και με μια διάθεση εμφατικής ανάδειξης των προσώπων των μεν και της σωματικής κακοποίησης των δε. Ωστόσο, αυτή η έκθεση είναι πιο έντονη στις φωτογραφίες που χρονολογούνται μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του '40.

Το *Plaats Delict: Amsterdam* θα μπορούσαμε να πούμε ότι χωρίζεται σε δύο μεγάλες χρονικές ενότητες: τις φωτογραφίες της περιόδου 1965-1975 και τις φωτογραφίες της περιόδου 1975-1985. Στο πρώτο μέρος οι φωτογραφίες είναι όλες ασπρόμαυρες και οι περισσότερες έχουν τετράγωνο σχήμα. Η ασπρόμαυρη φωτογραφία δεν αποτελεί ασφαλώς *a priori* αισθητική επιλογή των δημιουργών, αλλά είναι αποτέλεσμα των τεχνολογικών μέσων που ήταν διαθέσιμα την εποχή της λήψης της. Ωστόσο, στην περίπτωση του νέου πλαισίου καθίσταται αισθητική επιλογή λόγω της παράθεσης των φωτογραφιών με το συγκεκριμένο τρόπο. Η κυριότερη επίδραση στην ανάγνωση είναι μια πρώτη αντιμετώπιση της φωτογραφίας ως «καλλιτεχνικής», από την πλευρά του αναγνώστη και η στιγμιαία έστω αναζήτηση σε αυτήν χαρακτηριστικών που συνεπάγεται το είδος. Από την άλλη πλευρά, το ασπρόμαυρο, όπως είδαμε, λειτουργεί ως ένα φίλτρο αποτροπιασμού. Είναι γεγονός ότι, σε αντίθεση με το δεύτερο μέρος, υπάρχουν περισσότερες φωτογραφίες αιμόφυρτων σωμάτων, όμως η ασπρόμαυρη απεικόνιση καθιστά το θέαμα λιγότερο επώδυνο από ό,τι θα ήταν αν οι φωτογραφίες είχαν χρώμα. Το τετράγωνο κάδρο πλαισιώνει αυστηρότερα το θέμα και έχει την τάση να συμπυκνώνει την πληροφορία. Συγχρόνως, όπως σχολιάζει ο Π. Ριβέλλης, το ασήμαντο τείνει να διογκώνει τη σημασία του ελάχιστου⁹⁶. Σε πολλές ασπρόμαυρες με τετράγωνο σχήμα, λοιπόν, το μάτι οδηγείται να εστιάσει στην λεπτομέρεια, και ο θεατής παρακινείται έτσι κατά κάποιον τρόπο να γίνει συμμετοχος στη διαδικασία εξιχνίασης του εγκλήματος.

⁹⁶ Ριβέλλης Π., «Το τετράγωνο κάδρο και η καλλιτεχνική φωτογραφία», *Είδωλο*, τ. 2, Ιανουάριος 1990, σ. 22.

Στο δεύτερο μέρος, όπου οι φωτογραφίες είναι όλες έγχρωμες, κυριαρχούν τα λιγότερο τραυματικά θέματα. Όπου υπάρχει νεκρό θύμα, ο τρόπος παρουσίασης είναι τέτοιος ώστε να μην παρουσιάζεται αποκάλυπτα αιμορραγία ή παραμόρφωση του σώματος. Το σώμα παρουσιάζεται αποσπασματικά και σε περισσότερο κοντινή απόσταση από ό,τι στο παρελθόν. Αυτό μας οδηγεί στα συμπεράσματα αφενός μιας εξοικείωσης του φωτογράφου με το αντικείμενο άρα και της κοντινότερης απόστασης που κρατάει από αυτό, αφετέρου της συμβολής της τεχνολογίας σε λεπτομερέστερη καταγραφή της λεπτομέρειας. Κυρίως όμως η παρατήρησή μας εστιάζεται στον παρεμβατικό ρόλο των επιμελητών του λευκώματος προκειμένου η ποσότητα και η ένταση της πληροφορίας που θα δώσει η έγχρωμη εικόνα να περιοριστούν.

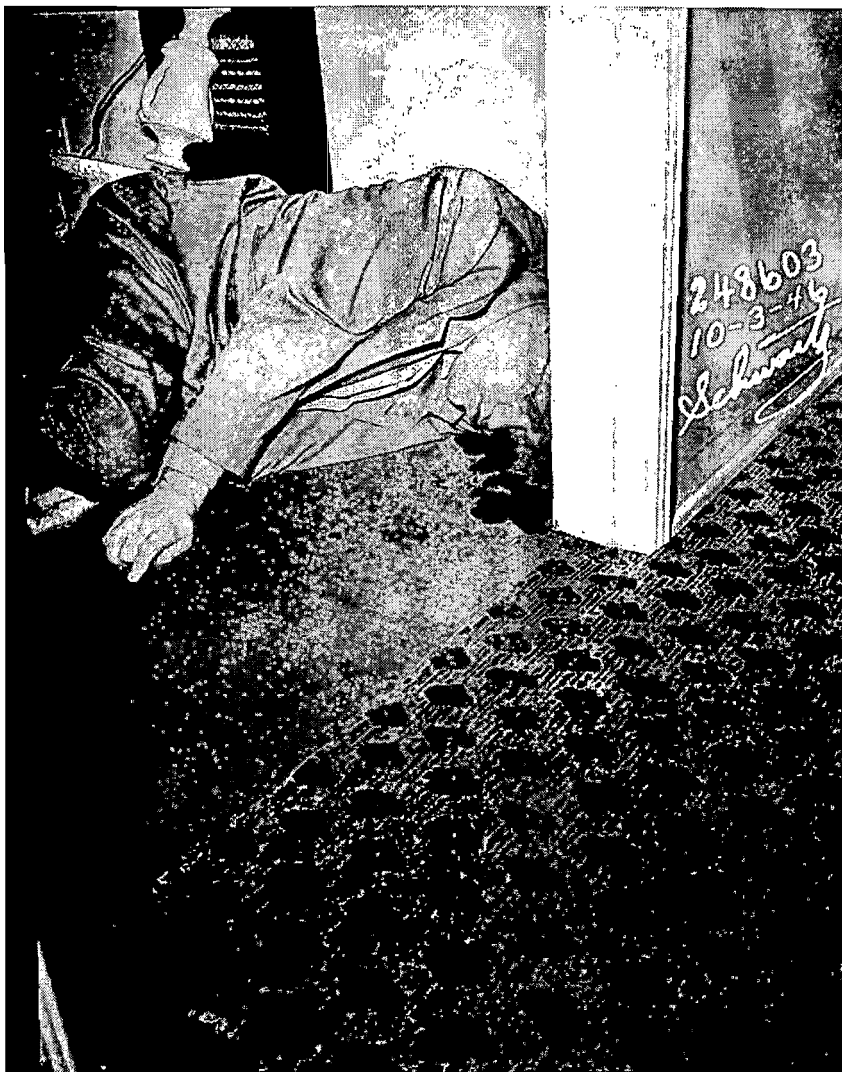
β) Φωτογραφία και κείμενο

Όπως επισημαίνει ο Barthes, πολλές φορές το κείμενο δείχνει να έχει μεγαλύτερο κύρος και να εικονογραφεί εκείνο τη φωτογραφία αντί να συμβαίνει το *αντίστροφο*. Συχνά ο λόγος εξαρσιώνει, δραματοποιεί ή ορθολογικοποιεί την εικόνα. Τη βαραίνει και την επενδύει με κουλτούρα, ηθική και φαντασία.⁹⁷ Γι' αυτό το λόγο η λεζάντα μιας φωτογραφίας μπορεί να έχει ισχυρό συμπαραδηλωτικό αποτέλεσμα σε αυτήν. Στο *Scene of the Crime* η ανάγνωση της λεζάντας είναι καθαρά προσωπική υπόθεση του αναγνώστη. Μπορεί να τη διαβάσει προαιρετικά εφόσον αυτή βρίσκεται στο παράρτημα στο τέλος του βιβλίου. Αν επιλέξει να τη διαβάσει άλλοτε θα λάβει μια στοιχειώδη πληροφόρηση σχετικά με τις συνθήκες του εγκλήματος και τον επίσημο χαρακτηρισμό της υπόθεσης από την αστυνομία, άλλοτε όμως η αινιγματικότητα της φωτογραφίας θα παραμείνει αδιάλυτη, εφόσον για πολλές από τις υποθέσεις δεν υπάρχουν στοιχεία.

Οι χρονολογίες των φωτογραφιών είναι χαραγμένες πάνω στην εικόνα, συχνά σε απρόσμενα σημεία της. Μαζί με αυτές διακρίνεται ο κωδικός της κάθε φωτογραφίας και, αν είναι γνωστό, ο φωτογράφος. Οι επιγραφές αυτές λειτουργούν ως μια κωδικοποίηση που συχνά παραπέμπει στην υπογραφή ενός εικαστικού καλλιτέχνη ή στο λογότυπο μιας ψηφιακής φωτογραφίας. Η κωδικοποίηση αυτή, μολονότι έχει χάσει πια το χρηστικό της χαρακτήρα, είναι για το θεατή ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο, ένα κομμάτι συμφυές με την κάθε φωτογραφία, που την ενώνει ακόμα με το αρχείο προέλευσής της και αποκτά ρόλο υπενθύμισης σχετικά με το παρελθόν της. Παρότι ξεκίνησε ως ένα στοιχείο εξωτερικής επεξεργασίας, ορισμένες φορές καταλήγει να παρεμβαίνει στο επίπεδο της καταδήλωσης με συμπαραδηλωτική δράση, συνιστώντας αυτό που ο Barthes αποκαλεί *τρυκ*.

⁹⁷ Barthes, R. Εικόνα-Μουσική-Κείμενο, σ. 35.

Κάτι τέτοιο συμβαίνει όταν η θέση της επιγραφής είναι σε σημείο που προκαλεί στιγμιαία σύγχυση όσον αφορά την ανάγνωση όπως για παράδειγμα στη φωτογραφία **DR#248603**:



Στην παραπάνω φωτογραφία ο αστυνομικός υπάλληλος ή ο φωτογράφος επέλεξε να χαράξει την ταυτότητα εκμεταλλευόμενος τη λευκή επιφάνεια του τοίχου και μάλιστα ακολουθώντας παράλληλα τη γραμμή της βάσης του. Το αποτέλεσμα είναι η κωδικοποίηση να συγχέεται στιγμιαία με εγγενές τμήμα της αναπαράστασης και η καλλιγραφική σημείωση της πατρότητας της εικόνας να αποκτά έτσι μια γκροτέσκ χροιά. Τη συγκεκριμένη έννοια θα εξετάσουμε αναλυτικότερα στην επόμενη ενότητα.

Στο *Plaats Delict: Amsterdam* οι λεζάντες συνοδεύουν κάθε φωτογραφία, αλλά είναι πολύ λιτές, έχουν πληροφοριακό χαρακτήρα και με μεγάλη προσοχή έχουν αποφευχθεί τα σχόλια.

Δεδομένου ότι η γλώσσα είναι αποκλειστικά τα Ολλανδικά η πληροφορία του κειμένου απευθύνεται σε πολύ πιο περιορισμένο κοινό από εκείνο του *The Scene of the Crime*. Έτσι, σε ένα αναγνώστη μη γνώστη της γλώσσας οι λεζάντες δεν προσφέρουν κάτι περισσότερο παρά μια ένταξη της φωτογραφίας σε χρονικό πλαίσιο. Κάποιες εικόνες παραμένουν εξαιρετικά ερμητικές, άλλες πάλι εμφανίζουν τόσο αναπτυγμένη αφηγηματική δομή μέσα στο κάδρο που δίνουν στον θεατή όλη την απαραίτητη ύλη για να φτιάξει τη δική του ιστορία.

Ας δούμε, για παράδειγμα, την εικόνα της σελίδας 11, με λεζάντα «'65·*Lijkvinding*» («'65.Εύρεση πτώματος»):



'65·*Lijkvinding*

Η παραπάνω φωτογραφία δεν μας δίνει πληροφορίες σχετικά με τον τρόπο που πέθανε ο εικονιζόμενος. Η πόζα του θα μπορούσε να παραπέμπει σε ύπνο. Όλα συνηγορούν προς αυτή την εκδοχή. Είναι ξαπλωμένος στο κρεβάτι του και φοράει τις πιτζάμες του. Τα αντικείμενα που κατακλύζουν το κάδρο δεν θα μπορούσαν να το πουν σαφέστερα: ήπια λίγο παραπάνω και αποκοιμήθηκε ακούγοντας τους αγαπημένους του δίσκους. Το επόμενο πρωί το ξυπνητήρι πάνω στην καρέκλα θα χτυπήσει ξανά.

Δεν είναι τυχαίο ότι με αυτή τη φωτογραφία ξεκινάει το κυρίως μέρος του λευκώματος. Ο αναγνώστης που θα επιλέξει τη γραμμική ανάγνωση εισάγεται έτσι με ήπιο τρόπο στο θέμα,

μια και η πρώτη εικόνα με την οποία έρχεται αντιμέτωπος παίζει με την προαιώνια οπτική αμφιλογία θανάτου-ύπνου.

γ) Το μοντέρνο γκροτέσκ

Ο όρος «γκροτέσκ» προέρχεται από τη λατινική λέξη *grotto* που σημαίνει σπήλαιο. Η αρχική έννοια της λέξης συνδεόταν με διακοσμητικά μοτίβα που πλαισίωναν αρχικά τοιχογραφικές αναπαραστάσεις σε σπήλαια και μετέπειτα σε κτήρια, τα οποία συχνά ήταν ανθρωπόμορφα. Ο Gombrich εξηγεί πως κατά την περίοδο της Αναγέννησης συνέβη μια δραστική αλλαγή στη χρήση των γκροτέσκ μοτίβων, η οποία επέφερε και τη μεταβολή της έννοιας της λέξης· τα μοτίβα αυτά αποσπάστηκαν από το ευρύτερο πλαίσιο τους και απέκτησαν αυτόνομη υπόσταση ως κεντρικές φιγούρες⁹⁸. Με την αποσυγκειμενοποίηση αυτή είναι λογικό ότι δυσχεραίνεται κάθε απόπειρα του θεατή να εντοπίσει συνάφειες και να συλλάβει το νόημα της εικόνας. Η μορφή απομονώνεται σε σημείο που δεν είναι δυνατό να αμβλυνθεί ή να αποκατασταθεί η γκροτέσκ όψη της μέσω της ένταξής του σε ένα ευρύτερο, ισορροπημένο και αισθητικά ευχάριστο μοτίβο. Το γκροτέσκ λοιπόν είναι το στοιχείο που παράγει δυσαρμονία, αποτελεί παραδοξότητα και καλύπτεται από μια αχλή μυστηρίου.

Ο Baudelaire που ασχολήθηκε επίσης με τη διερεύνηση του όρου στο δοκίμιό του *Περί της Ουσίας του Γέλιου* υποστήριξε ότι το γκροτέσκ προκαλεί επιπλέον γέλιο, ένα γέλιο όμως που έχει μια χροιά πρωτόγονη, αθώα και πηγαία και δεν σχετίζεται με την κωμικότητα που ορίζουν οι τρόποι κοινωνικής συμπεριφοράς.⁹⁹ Από αυτή την άποψη, συνιστά την ακριβώς αντίθετη εκδοχή του θρήνου.¹⁰⁰ Με αφορμή μια λιθογραφία του καρικατουρίστα Honoré Daumier με τίτλο *Rue Transnonain, le 15 Avril 1834*, η οποία απεικονίζει μια σκηνή δολοφονίας, ο Baudelaire εκφράζει την άποψή του για τον τρόπο με τον οποίο το μοντέρνο γκροτέσκ εμπεριέχει βία. Στη λιθογραφία αυτή απεικονίζεται ένας νεκρός άντρας πεσμένος στο πάτωμα, δίπλα από το κρεβάτι του και κάτω από το σώμα του συνθλίβεται ένα επίσης νεκρό παιδί. Αριστερά και δεξιά τους, στο μισοσκοτάδο διακρίνονται άλλοι δύο νεκροί. Η εικόνα κατορθώνει μέσω της συνύπαρξης των τετριμμένων και φρικτών λεπτομερειών να αποδώσει την πραγματικότητα. Η βαθιά ωμότητα που τη διαπερνά αποδίδει μια όψη της

⁹⁸ Gombrich, E.H., *The Sense of Order: a Study in the Psychology of the Decorative Art*, Cornell University Press, 1984, σ. 281.

⁹⁹ Baudelaire, *Selected Writings on Art and Artists*, μτφ. Charvet P.E., CUP Archive, Κέμπριτζ, 1981, σ. 157.

¹⁰⁰ Ο.π., σ. 143.

πραγματικότητας που υπό άλλες συνθήκες θα ήταν αδιανόητη. Ο τρόπος με τον οποίο το οικείο και καθημερινό αναμειγνύονται με το σοκαριστικό και το ανοίκειο. Και αυτό είναι ακριβώς το ελκυστικό στοιχείο τόσο της συγκεκριμένης καρικατούρας, όσο και των φωτογραφιών που εξετάζουμε· η κατάφωρη βία σε συνύπαρξη με το οικείο και καθημερινό είναι τα συστατικά στοιχεία του μοντέρνου γκροτέσκ.

Ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα μοντέρνου γκροτέσκ βρίσκουμε στη φωτογραφία

DR# 842-029 του *The Scene of the Crime*:



Η εικόνα αυτή αφορά μια διπλή δολοφονία που ήταν προφανώς αποτέλεσμα αιφνιδιασμού. Απόδειξη ότι τα θύματα βρίσκονται ακόμα καθισμένα στο τραπέζι μπροστά στα γεμάτα πιάτα τους. Τα πρόσωπά τους είναι αιμόφυρτα και ο τοίχος του σεπαρέ τους γαζωμένος από σφαίρες. Αυτό που ενοχλεί τον θεατή είναι το γεγονός ότι μια τόσο οικεία σκηνή, η σκηνή του γεύματος σε ένα εστιατόριο εμφανίζεται τόσο αλλοιωμένη με την επέλαση της βίας.

5. Ανάγνωση με βάση το αναγνωστικό βλέμμα

Όπως επισημαίνει ο ίδιος ο επιμελητής του λευκώματος *Bride*, με μια πρώτη ματιά το υλικό του αρχείου ασφαλώς περιέχει ακριβώς ό,τι έχουμε συνηθίσει να περιμένουμε: τις προϋποτιθέμενες σκηνές φόνου, χάους και διαστροφής, πορτρέτα σε ασφαλή απόσταση –σε πλάγια και μετωπική λήψη– τύπων εγκληματιών και σκηνές γεμάτες λεπτομέρειες που τονίζουν μια ρομαντική διάσταση μιας περασμένης εποχής. Παρ' όλ' αυτά, το αρχείο περιπλέκεται και με άλλες εικόνες, οι οποίες αφηγούνται μια ευρύτερη ιστορία και το νόημα των οποίων περιπλέκεται επίσης από το γεγονός ότι το μέρος που περιγράφουν είναι το Λος Άντζελες και ο οργανισμός που ορίζουν είναι το LAPD. Και τα δύο αυτά στοιχεία έχουν σημαδευτεί από τη διαπλοκή της πραγματικότητας με το μύθο. Έχουν επενδυθεί με αρνητικά και θετικά νοήματα ήδη από την αναπαράστασή τους στη λογοτεχνία, την τηλεόραση και τον κινηματογράφο.¹⁰¹ Με αφορμή το ερέθισμα που προσφέρει η κάθε φωτογραφία ενεργοποιείται η φαντασία του θεατή αντλώντας συμπληρωματικές πληροφορίες από αυτό το εμπειρικό απόθεμα.

Ως αρχειακό υλικό οι εικόνες αυτές υπό κανονικές συνθήκες είναι πολύ δύσκολα προσβάσιμες ακόμη και για εξειδικευμένους ενδιαφερόμενους και ερευνητές. Οι ευκαιρίες, λοιπόν, για να δει κάποιος αυθεντικές ιατροδικαστικές φωτογραφίες είναι ελάχιστες. Η πρότερη εμπειρία του θεατή διαμορφώνεται από την εξοικειώσή του με τη χρήση παρεμφερών εικόνων στον τύπο. Επιπλέον, η οπτική του εμπειρία από τις εικόνες του φιλμ νουάρ¹⁰² λειτουργεί ως φίλτρο στη διαδικασία ανάγνωσης. Το ασπρόμαυρο χρώμα της πλειονότητας των φωτογραφιών και η περίοδος την οποία καλύπτουν χρονικά παραπέμπουν άμεσα στο είδος αυτό. Ένας άλλος ουσιαστικός παράγοντας που καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε τις φωτογραφίες είναι η πρότερη εξοικείωση με το ιατροδικαστικό βλέμμα λόγω δημοφιλών τηλεοπτικών σειρών¹⁰³ και κινηματογραφικών έργων όπου η

¹⁰¹ Bride, T.B., «The art of the archive» στο *The Scene of the Crime: Photographs from the LAPD archive*, σ. 19.

¹⁰² Ο όρος «φίλμ νουάρ» εισήχθη από Γάλλους κριτικούς κινηματογράφου σχεδόν αμέσως μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Κατά τη διάρκεια της ναζιστικής κατοχής οι Γάλλοι δεν είχαν πρόσβαση σε αμερικανικές ταινίες για περίπου μια πενταετία. Όταν άρχισαν να τις βλέπουν ξανά, από το 1945, διέκριναν μια σκοτεινή (στα γαλλικά *noir*) διάθεση και ένα σκοτεινό περιεχόμενο. Προτού καν υιοθετηθεί ο όρος και στα αγγλικά, οι έγραψαν την πρώτη μακροσκελή μελέτη σχετικά με το είδος με τίτλο. Οι ρίζες του φιλμ νουάρ θα μπορούσαν να αναζητηθούν στη αμερικανική «σκληρή» αστυνομική λογοτεχνία (*Hard-Boiled Detective Fiction*), στο Γερμανικό Εξπρεσιονισμό και στο Γαλλικό Ποιητικό Ρεαλισμό. Χαρακτηριστικά της οπτικής εικονογραφίας του είδους είναι οι έντονες φωτοσκιάσεις ως φωτιστική άποψη, οι ασυνήθιστες γωνίες λήψης, το αστικό τοπίο ως σκηνογραφία, το φλασμπæk και η υποκειμενική κάμερα ως τεχνικές αφήγησης. Σχετικά βλ. Silver, A. & Ursini, J. & Duncan, P. *Film Noir*, Taschen, Κολονία, 2004.

¹⁰³ Ο David P. Pierson, ύστερα από μελέτη του τρόπου με τον οποίο η τηλεοπτική σειρά *C.S.I.* (*Crime Scene Investigation*) εμπλέκει το κοινό, καταλήγει στο ότι μέσω της αφήγησής και των εικόνων της προωθεί πολλαπλά βλέμματα: κατά τη διάρκεια των αστυνομικών ερευνών, οι ερευνητές χρησιμοποιούν το ιατροδικαστικό βλέμμα αποπειρώμενοι να διαμεσολαβήσουν και να ασκήσουν

ιατροδικαστική παθολογία παίζει βασικό ρόλο. Το βλέμμα μέσω της εξουκείωσης με τη λεπτομερή εστίαση στη σωματική παραμόρφωση διαμορφώνει μια σχέση ταυτόχρονης έλξης και απώθησης με το θέαμα αυτό.

Ο Barthes στην απόπειρά του να εξηγήσει την έλξη που μας ασκούν ορισμένες φωτογραφίες περιέγραψε τη διαδικασία αναμέτρησης με αυτές, με την έννοια ότι κάποια φωτογραφία μας *συμβαίνει* ενώ κάποια άλλη όχι.¹⁰⁴ Η έλξη αυτή βασίζεται στην παράλληλη δράση δύο στοιχείων της εικόνας, του *studium* και του *punctum*. Το *studium* φανεράνει «την προσήλωση σε κάτι, την προτίμηση σε κάποιον, ένα είδος γενικής επένδυσης, βιαστικής βέβαια, αλλά δίχως ιδιαίτερη οξύτητα»,¹⁰⁵ είναι με λίγα λόγια ένα είδος γενικότερου ενδιαφέροντος που έχει ο θεατής για μια φωτογραφία και προκύπτει από την ίδια. Το *punctum* είναι το στοιχείο που «φεύγει από τη σκηνή και έρχεται να διαπεράσει»¹⁰⁶ το θεατή, ένα σημείο που του προκαλεί αιφνιδιαστικά ένα μικρό τραύμα και εξαρτάται από αυτόν και όχι αποκλειστικά από τη φωτογραφία, ούτε από την πρόθεση του φωτογράφου.

Τα δύο αυτά στοιχεία καθορίζουν σύμφωνα με τον Barthes το διαχωρισμό που κάνουμε ανάμεσα σε φωτογραφίες που απλώς μας αρέσουν και τις κατανοούμε με ένα συγκαταβατικό ενδιαφέρον και σε φωτογραφίες τις οποίες αγαπάμε γιατί με έναν ελαφρώς επώδυνο τρόπο κάτι σε αυτές μας αποκαλύπτει κάτι για τον εαυτό μας. Όπως σχολιάζει ο J. Elkins, το *punctum* τυγχάνει ένας από τους όρους που έχουν γίνει συχνότερα αντικείμενο κατάχρησης στη σύγχρονη Θεωρία της Φωτογραφίας. Ο λόγος είναι ότι ενώ επινοήθηκε από τον Barthes για να εκφράσει τα ιδιοσυγκρασιακά, απρόβλεπτα και μη μεταφερόμενα στην ουσία τους αντανakλαστικά του αναγνώστη μιας εικόνας μέσω της ευρείας χρησιμοποίησής του από ιστορικούς και κριτικούς έγινε δημόσιο και προσβάσιμο σε περισσότερους αναγνώστες, κάτι που αντιτίθεται στις προθέσεις του ίδιου του Barthes.¹⁰⁷ Με καθαρά υποκειμενικά κριτήρια λοιπόν ακολουθεί η επισημάνσή του *punctum* στη φωτογραφία **DR#584-964** από το *The Scene of the Crime*:

έλεγχο στην εξαθλιωμένη φύση του νεκρού σώματος και του ίδιου του εγκλήματος. Αυτό το βλέμμα ωστόσο χρησιμεύει ως αφορμή για τα ηδονοβλεπτικά βλέμματα των τηλεθεατών, που γοητεύονται από το βίαιο θάνατο και τις παρενέργειές του στο ανθρώπινο σώμα. Οι σεκάνς συχνά τους προσφέρουν μια ματιά σε μια πραγματικότητα την οποία το μάτι δεν μπορεί ηθελημένα να δει, όπως είναι οι άμεσες συνέπειες ενός μοιραίου πυροβολισμού στο κεφάλι. Βλ. Pierson, P. D., (2010), «Evidential Bodies: The Forensic and Abject Gazes in C.S.I.: Crime Scene Investigation», *Journal of Communication Inquiry* (Απρίλιος 2010), τ. 34, αρ. 2., σ. 184-203.

¹⁰⁴ Barthes, 1983, σ. 33.

¹⁰⁵ Ο.π., σ. 42.

¹⁰⁶ Ο.π.

¹⁰⁷ Elkins, J., «What Do We Want Photography to Be?: A Response to Michael Fried», *Critical Inquiry*, τ. 31, αρ. 4, 2005, σ. 938-956.



Η φωτογραφία αφορά μια σκηνή δολοφονίας που διαδραματίστηκε στην τραπεζαρία του σπιτιού. Στο βάθος σε μια πολυθρόνα κείται το σώμα ενός σφαγιασμένου κοριτσιού. Σε πρώτο πλάνο το τραπέζι. Στη μια άκρη, πάνω σε ένα φύλλο εφημερίδας διάστικτης από αίμα, απλωμένα σε παράλληλη διάταξη το όπλο του εγκλήματος, μια κρεμάστρα ένα σταχτοδοχείο γεμάτο αποτσίγαρα και ένα κουτί σπίρτα, όλα αντικείμενα που μάλλον χρησιμοποίησε ο δολοφόνος. Το *punctum* της φωτογραφίας όμως, σύμφωνα με την προσωπική μου εκτίμηση, μπαίνει σε ισχύ από τα αντικείμενα στην άλλη άκρη του τραπεζιού. Προκύπτει από μια άλλη συμμετρική διάταξη, από τραπουλόχαρτα σε αυτή την περίπτωση. Η πασιέντζα αυτή έχει μείνει στη μέση. Ο λόγος που τη μετατρέπει σε *punctum* για εμένα είναι ότι γνωρίζω πώς παίζεται το παιχνίδι, αναγνωρίζω ότι δεν έχει τελειώσει ακόμη και συνειδητοποιώ ότι το αποτέλεσμα έχει μείνει για πάντα μετέωρο. Όταν προσπαθώ να κάνω επεκτείνω τη σκηνή που έχω μπροστά μου στο μέλλον και να ξεπεράσω αυτό το τραύμα, η προσπάθεια ματαιώνεται διπλά στη θέα του σώματος της νεκρής γυναίκας.

Στις φωτογραφίες των λευκωμάτων το σώμα κυρίαρχο στοιχείο αναπαράστασης. Σε πολλές περιπτώσεις, το γεγονός ότι το σώμα είναι νεκρό δεν είναι έκδηλο χάρη στις αισθητικές επιλογές του φωτογράφου. Με βάση τη φροϋδική προσέγγιση, το σώμα ως θέαμα επιφέρει την ηδονοβλεπτική θέαση. Όπως εξηγεί η Sontag, η φωτογράφιση ανθρώπων

συνιστά από μόνη της μια παραβίαση με την έννοια ότι περιλαμβάνει μια θέασή τους και κατ' επέκταση την προβολή αυτής της θέασης με τρόπο που οι ίδιοι δεν μπορούν να δουν ποτέ τον εαυτό τους. Περιλαμβάνει την κατάκτηση μιας γνώσης την οποία οι ίδιοι επίσης δεν μπορούν να έχουν.¹⁰⁸ Στην περίπτωση των σωμάτων αυτών η ηδονοβλεψία φτάνει στο αποκορύφωμά της, δεδομένου ότι η συναίνεση των φωτογραφιζόμενων στη φωτογράφιση και η συναίσθηση ότι φωτογραφίζονται έχουν καταρχήν αποκλειστεί. Τα σώματα αυτά είναι διπλά ανυπεράσπιστα έναντι του φωτογραφικού φακού επειδή εκ των πραγμάτων δεν θα μπορούσαν να μη φωτογραφηθούν έτσι όπως φωτογραφήθηκαν. Ενδεικτικά παραδείγματα εντοπίζουμε στις φωτογραφίες των σελίδων 106-107 και 49 με λεζάντες «'81·Lijkvinding bij fietspad. Bijlmermeer» («'81·Εύρεση πτώματος δίπλα από ποδηλατόδρομο. Περιοχή Bijlmermeer») και «'71·Slachtoffer moord·Oost» («'71·Θύμα δολοφονίας·Ανατολικά») του *Plaats Delict: Amsterdam*:



Η παραπάνω εικόνα εκπλήσσει με τη σύνθεσή της. Θα μπορούσε να σκεφτεί κανείς ότι προέκυψε από φωτογράφιση για περιοδικό. Τα πάντα δείχνουν εξαιρετικά προμελετημένα. Τίποτα από αυτά όμως δεν ισχύει. Το τμήμα του γυμνού αντρικού σώματος που προβάλλει ανάμεσα από τους θάμνους φωτογραφίζεται ερήμην του κατόχου του. Στη φωτογραφία αυτή το ηδονοβλεπτικό θέαμα προσφέρεται αισθητικοποιημένο με τη συνέργεια του κάδρου, των σχημάτων των αντικειμένων, των χρωμάτων και του φωτισμού και κυρίως της πόζας του υποκειμένου και της αποσπασματικής του αναπαράστασης. Μια ακόμα αποσπασματική αναπαράσταση έχουμε παρακάτω. Αυτή τη φορά πρόκειται για το σώμα μιας γυναίκας και η φωτογραφία είναι ασπρόμαυρη. Η εικόνα αυτή ευνοεί μια συνειρμική σύνδεση με την αναπαράσταση αποσπασματικών και τεμαχισμένων γυναικείων σωμάτων σε έργα των Σουρεαλιστών. Όπως προαναφέρθηκε, το τετράγωνο κάδρο συμπυκνώνει την πληροφορία. Εδώ το βλέμμα αναπόφευκτα οδηγείται στο κέντρο όπου πιθανότερα ο επιμελητής, και όχι ο φωτογράφος, έχει τοποθετήσει τη λεπτομέρεια του σώματος.



'71 - Slachtoffer moord - Oost

Οι φωτογραφίες αυτές μας τοποθετούν στο διάκενο μεταξύ της αισθητικής και της συμπαθούς αντίδρασης. Βρισκόμαστε ενώπιον του διλήμματος αν πρέπει να αντιμετωπίσουμε το θέαμα σαν να έχουμε μπροστά μας το ανάφορο, το υλικό νεκρό σώμα ή αν πρέπει να εστιάσουμε στην αναπαραστατική πτυχή του θεάματος και ακριβώς για αυτό να διατηρήσουμε μια απόσταση. Το κύριο χαρακτηριστικό που μας φέρνει σε αμηχανία είναι η αστάθεια που έχει ο οπτικός κώδικας της κάθε φωτογραφίας αυτού του είδους. Η δυσκολία μας να κατατάξουμε το οπτικό κείμενο μπορεί να οφείλεται σε πολλούς λόγους. Από τη μία πλευρά, το γεγονός ότι αυτά τα νεκρά σώματα είναι αληθινά αποθαρρύνει το θεατή από κάθε απόπειρα προσέγγισης της αναπαράστασης με αισθητικούς όρους. Από την άλλη, η αισθητικοποίηση που συντελείται στο σύνολο αλλά και σε κάθε επιμέρους φωτογραφία μέσω των παρεμβάσεων των επιμελητών αμβλύνει τη βία του θεάματος. Η μεν προσήλωση στην πραγματική υπόσταση του θέματος μας προκαλεί δυσφορία διότι ερχόμαστε αντιμέτωποι με τον θάνατο, τη φθορά και την αλλοίωση του σώματος ενώ η καθημερινή μας εμπειρία χαρακτηρίζεται από την απόκρυψη αυτών των πτυχών. Η δε αισθητικοποίηση του θεάματος προκαλεί μια διόγκωση του βαθμού που συμπάσχουμε με τον πόνο του άλλου. Σχετικά με τη σύγχυση του αντικειμένου αναπαράστασης και της φωτογραφικής εικόνας, η Sontag σχολιάζει ότι η αισθητική αποτίμηση της τραγικής ομορφιάς ενός αποτρόπαιου θεάματος συχνά λογίζεται ως αναισθησία. Η παρανόηση αυτή όμως αφορά την αναπόφευκτη ταύτιση της φωτογραφίας με την πραγματικότητα. Μια φρικτή πραγματικότητα δεν παύει να μπορεί δυνάμει να αποτελέσει θέμα για μια ωραία φωτογραφία. Ακριβώς χάρη στη δυνατότητα που έχει η τέχνη να μεταμορφώνει.¹⁰⁹ Η λεπτομέρεια που μας κάνει να προβάσουμε αντίσταση είναι η συναίσθηση ότι η φωτογραφία που έχουμε μπροστά μας δεν δημιουργήθηκε με αισθητικές αξιώσεις. Από την άλλη πλευρά, όσο διατηρούνται διασκορπισμένες ενδείξεις της αρχικής προέλευσης των εικόνων, το νεοσύστατο φωτογραφικό αρχείο διατηρεί την τεκμηριωτική του χροιά πιστοποιώντας ότι τα θέματά του υπήρξαν. Κι αυτό τελικά προκαλεί την ανακούφισή μας που δεν είμαστε εμείς τα φωτογραφημένα πτώματα, τα κακοποιημένα έκθετα σώματα.

¹⁰⁹ Sontag, 2003, σ. 82.

Συμπεράσματα

Συμπερασματικά, στο νέο τους συγκείμενο, οι φωτογραφίες συγκροτούν ένα εντελώς νέο αρχείο, το οποίο δεν διαθέτει την ερμητικότητα του αρχείου προέλευσής τους. Ο ανοιχτός χαρακτήρας του είναι και το δέλεαρ προς τον αναγνώστη, μια και του δίνεται μια δυνατότητα προσέγγισης σε μια μέχρι πρότινος απαγορευμένη οπτική πληροφορία. Ο ρόλος που παίζουν οι φορείς παραγωγής τους, η αστυνομία του Λος Άντζελες και του Άμστερνταμ, είναι αυτός του εγγυητή για την αυθεντικότητα του υλικού. Με την έκδοση των φωτογραφιών όμως προβάλλονται πλέον όχι ως οι θεματοφύλακες της τάξης και της πειθαρχίας, αλλά ως οι «συλλέκτες» που τώρα μοιράζονται απλόχερα τη συλλογή τους με το κοινό. Μέσω της προβολής αυτής, η αστυνομία από φορέας καταστολής, δηλαδή αρνητικής εξουσίας, προβάλλεται ως φορέας εκδημοκρατισμού γνώσης, δηλαδή θετικής εξουσίας.

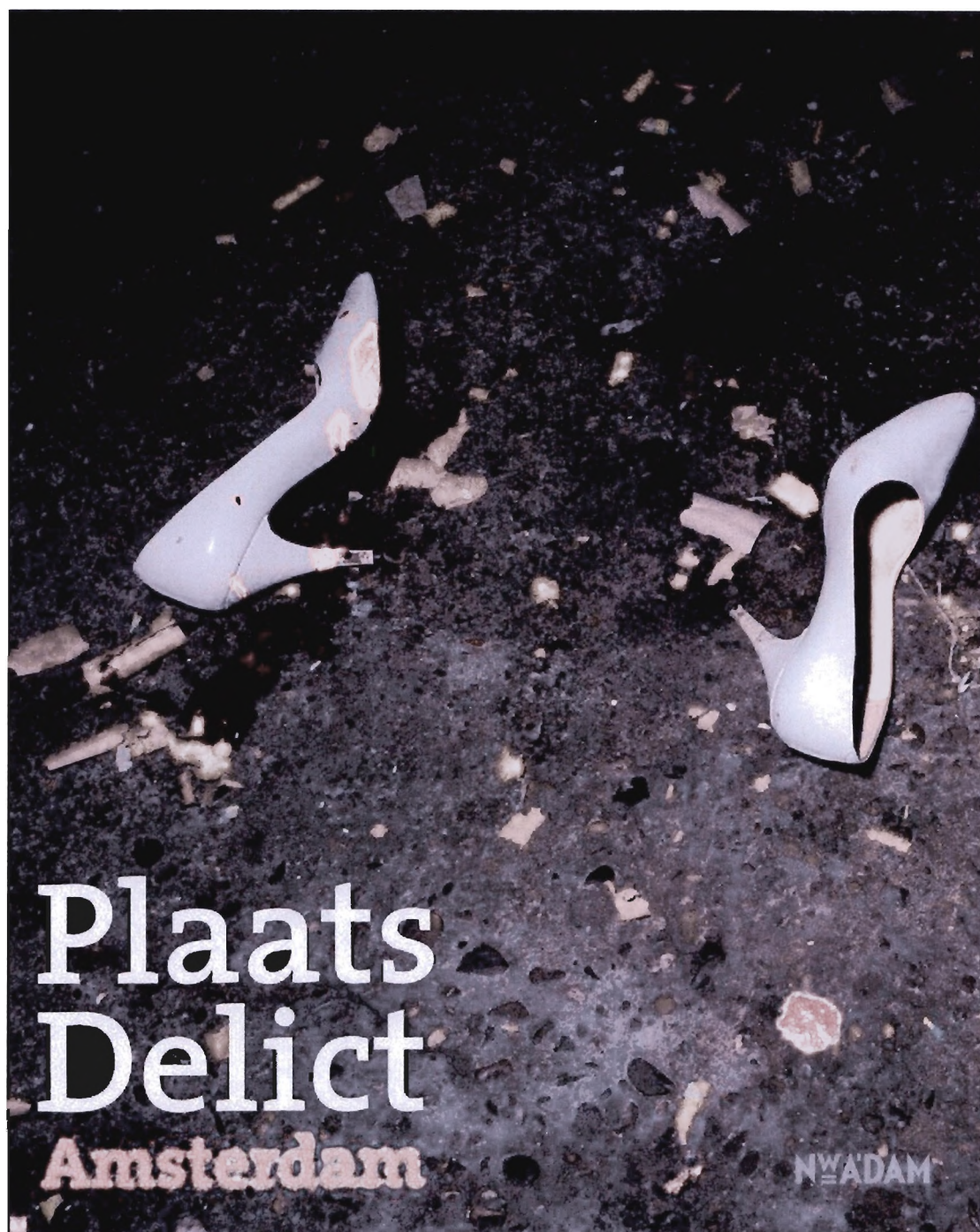
Ο ρόλος της αστυνομίας ως εξουσίας στα νέα συμφραζόμενα δεν αλλάζει σημαντικά· με την απαραίτητη συναίνεσή της για μια νέα αξιοποίηση του υλικού που είχε στην κατοχή της είναι αυτή που εξακολουθεί να αποτελεί έναν πολύ γερό κρίκο στην αλυσίδα των εξουσιαστικών μηχανισμών της διαχείρισης των αρχείων. Δεν υποψιάζεται όμως την εμβέλεια της εξακτίωσης που μπορούν να λάβουν οι διαδρομές του υλικού αυτού υπό τις κατάλληλες συνθήκες. Οι φωτογραφίες από τη στιγμή που «δραπέτευσαν» από το αστυνομικό αρχείο έπαψαν να αποτελούν εργαλεία για την αστυνομική έρευνα, το δικαστήριο ή οποιοδήποτε πρόγραμμα πειθαρχικής εξουσίας, έγιναν τμήμα μιας ευρύτερης οπτικής πινακοθήκης. Με οχήματα τα λευκώματα ταξιδεύουν και εκτίθενται σε όσα βλέμματα οι δημιουργοί τους και οι φύλακές τους ποτέ δεν θα φαντάζονταν. Και μοιραία μπαίνουν σε πολιτισμική τροχιά. Η αντίληψη και η κατανόηση των διαδικασιών που συντελούνται μέσω κάθε νέας πλαιοποίησης ρυθμίζεται από το επίπεδο οπτικού εγγραμματοτισμού του κάθε αναγνώστη. Όσο πιο εκπαιδευμένο είναι ένα βλέμμα στην ανίχνευση των κωδίκων οπτικοποίησης τόσο πιο κοντά μπορεί να φτάσει στο νέο νόημα που οι κώδικες αυτοί παράγουν.

Οι εικόνες μας φέρνουν αντιμέτωπους με τον κόσμο του εγκλήματος και μας προκαλούν να κοιτάζουμε κατάματα τον θάνατο ικανοποιώντας ανώδυνα τις ηδονοβλεπτικές μας τάσεις. Ο έλεγχος που έχουν ασκήσει οι επιμελητές στο υλικό και ο τρόπος με το οποίο έχουν πλάσει εκ νέου μια αφήγηση μάς δημιουργεί μια αίσθηση ασφάλειας στην προσέγγιση της αποτρόπαιης θεματολογίας του. Και η μυθοπλαστική διάσταση που λαμβάνει μέσα στις σελίδες το θέαμα των εκτεθειμένων σωμάτων μας καθησυχάζει κάθε φορά που η ηθική ματιά τείνει να επιβληθεί της αισθητικής.

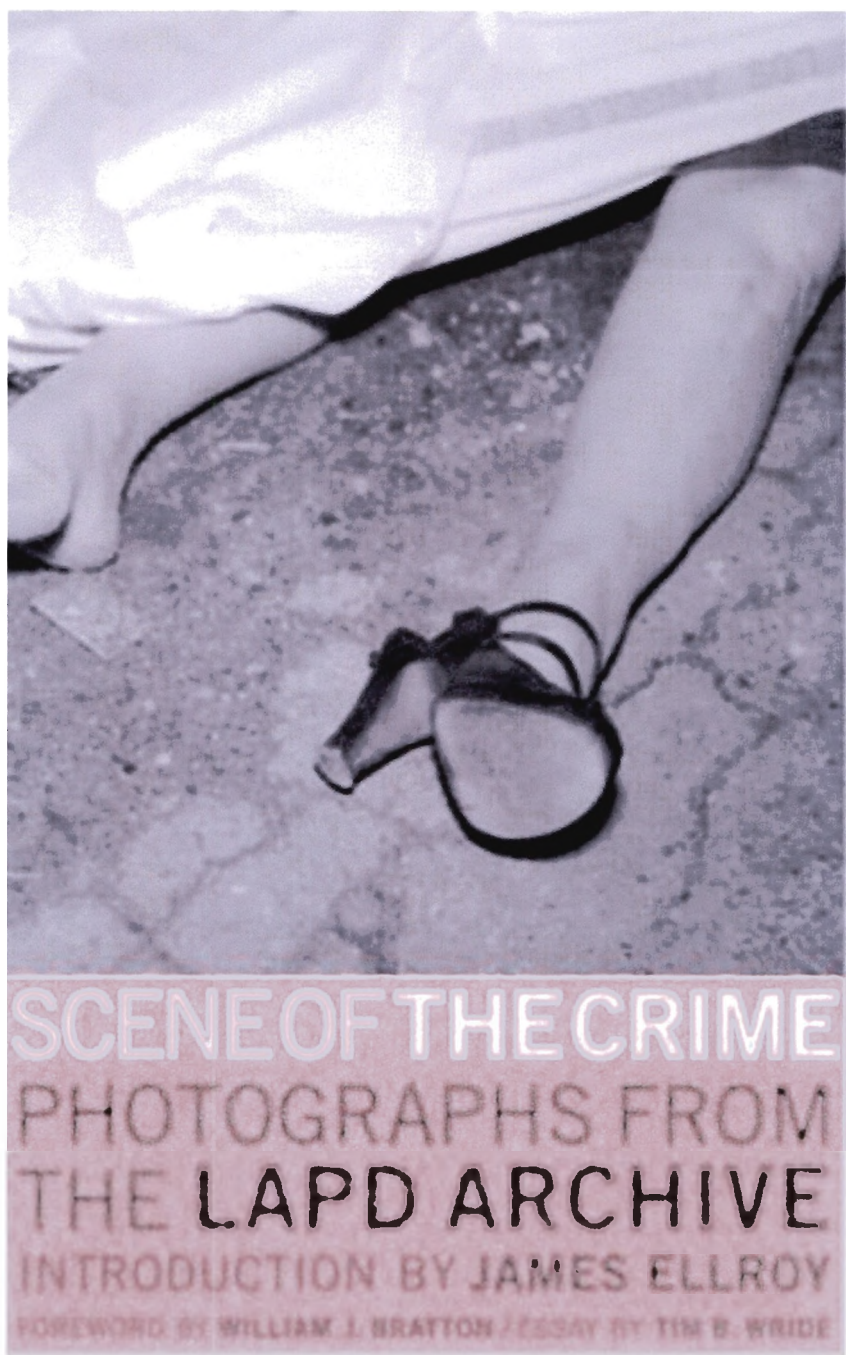
Εκτός των άλλων, είναι αναμενόμενο –και σ’ ένα βαθμό επιδιωκόμενο από τους δημιουργούς των βιβλίων- να βλέπει ο σύγχρονος αναγνώστης τις εικόνες αυτές και μέσα από το πρίσμα της εποχής και της λογικής που δημιουργήθηκαν, ως «συναισθηματικά αναμνηστικά μιας εποχής που το έγκλημα ήταν περισσότερο κατανοητό».¹¹⁰ Και τότε αναλαμβάνει εκείνος το ρόλο του αστυνομικού επιθεωρητή, του δικαστή, του ενόρκου και του κατήγορου σε ένα σύμπαν όπου το φρικιαστικό θέαμα είναι ο κανόνας, άρα χάνει τη σοκαριστική του επίδραση και ο κάθε αναπαριστώμενος χώρος τείνει να γίνει προέκταση του οικείου χώρου του.

Μέσα από αυτά τα βιβλία μικροί φόννοι συμβαίνουν στα διπλανά δωμάτια και τις κοντινές αυλές, με το γύρισμα κάθε σελίδας κι εμείς από τον αρχικό τρόπο περνάμε σταδιακά στην ενατένιση. Ανάλογα με τις προσωπικές μας εμπειρίες και εμμονές μένουμε περισσότερο ή λιγότερο σε κάποιες φωτογραφίες και κάθε φορά φτιάχνουμε κι εμείς τη δική μας εκδοχή της ιστορίας. Και η ιστορία συνεχίζεται. Το βήμα της απόδρασης των εικόνων αυτών από τα βιβλία είναι πολύ μικρότερο από αυτό που πραγματοποίησαν για να μουν σε αυτά. Το έκαναν ήδη εξάλλου δραπετεύοντας για μια ακόμα φορά, στις σελίδες αυτής της εργασίας.

¹¹⁰ Panzer, M., «Does Crime Pay?» στο *Archives of American Art Journal*, τ. 37, αρ. 3-4, 1997, σ. 24.



Εξώφυλλο του *Plaats Delict: Amsterdam*



Εξώφυλλο του Scene of the Crime

Βιβλιογραφία

Altbach, G. & Hoshino, E., *International Book Publishing: An Encyclopedia*, Garland Publishing, Ν. Υόρκη, 1995.

Armstrong, C., *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book, 1843-1875*, MIT PRESS, Κέιμπριτζ Μασαχουσέτης, 1998.

Barthes, R., *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, Πλέθρον, Αθήνα, 1988.

Baudelaire, *Selected Writings on Art and Artists*, μτφ. Charvet P.E., CUP Archive, Κέμπριτζ, 1981.

Becker, S., «Visual Sociology, Documentary Photography and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context» στο Prosser, J. (επιμ.), *Image-Based Research. A sourcebook for researchers*, Farmer Press, Λονδίνο 1998.

Benjamin, W., *Δοκίμια για την Τέχνη*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα, 1978.

Bond, H. & Žižek, S., *Lacan at the Scene*, MIT Press, Μασαχουσέτη, 2009.

Buckland, G & Evans, H., *Shots in the Dark: True Crime Pictures*, Little Brown, Βοστώνη/Ν. Υόρκη, Λονδίνο, 2001.

Cook, S., «Between book and cinema: Late Victorian new media» στο *Visual Studies*, τ. 19, αρ.1, 2004, σ. 60-62.

Crimp, D., «The Museum's Old, the Library's New Subject» στο Wells, L., (επιμ.), *The Photography Reader*, Routledge, Λονδίνο/Ν. Υόρκη, 2003.

Daston, L. & Galison, P., «The image of objectivity», *Representations*, τ. 40, 1992, σ. 81-128.

Edwards S., «A Walk on the Wild Side: Atget's Modernism», *Oxford Art Journal*, τ. 16, αρ. 2, 1993, σ. 86-90.

Elkins, J., «What Do We Want Photography to Be?: A Response to Michael Fried», *Critical Inquiry*, τ. 31, αρ. 4, 2005, σ. 938-956.

- Emmison, M. & Smith, P., *Researching the Visual: images, objects, contexts and interactions in social and cultural inquiry*, SAGE, Λονδίνο, 2000.
- Foucault M. *Η Μικροφυσική της Εξουσίας*, Αθήνα, Ύψιλον, 1991.
- Foucault, M., *Η αρχαιολογία της γνώσης*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Εξάντας, Αθήνα, 1987.
- Foucault, M., *Επιτήρηση και Τιμωρία. Η Γέννηση της Φυλακής*, μτφρ. Κ. Χατζηδήμου-Ι. Ράλλη, Αθήνα, Ράππας, 1989.
- Friedberg, A., «The Mobilized and Virtual Gaze in Modernity: Flâneur/Flâneuse» στο Mirzoeff, N., *The Visual Culture Reader*, Λονδίνο/Ν.Υόρκη, Routledge.
- Gervais, Th., «Witness to War: The Uses of Photography in the Illustrated Press, 1855-1904», *Journal of Visual Culture*, 2010, τ. 9, αρ. 3, σ. 370-384.
- Golberg, V., *The Power of Photography How Photographs Changed Our Lives*, New York/ London/Paris, Abbeville Press, Ν. Υόρκη/Λονδίνο/Παρίσι, 1991.
- Goldberg, V. (επιμ.), *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, University of New Mexico Press, Νέο Μεξικό, 1971.
- Gombrich, E.H., *The Sense of Order: a Study in the Psychology of the Decorative Art*, Cornell University Press, 1984.
- Gorer, G., «The Pornography of Death» στο *Περί θανάτου: η πολιτική διαχείριση της θνητότητας*, επιμ. Δ. Μακρυνιώτη, μτφρ. Κ. Αθανασίου, Νήσος, Αθήνα, 2008.
- Hall, S. (επιμ.), *Representation: cultural representations and signifying practices*, SAGE, Λονδίνο, 1997.
- Hopkins, David, «Crimes and Disasters: Weegee and Warhol». *Exit*, τ. 1 (2001), σ. 66–77.
- Hopkins, David. «Weegee and Warhol: Voyeurism, Shock and the Discourse on Criminality» στο *History of Photography*, τ. 25, αρ. 4 (2001), σ. 357–67.
- Krauss, R. «Photography's Discursive Spaces: Landscape/ View», *Art Journal*, τ. 42, αρ. 4, Χειμώνας 1982, σελ.311-319.

Metz, C., «Photography and Fetish» στο Wells, L., (επιμ.), *The Photography Reader*, Λονδίνο/Ν. Υόρκη, Routledge, 2003.

Miller, J.A., «Jeremy Bentham's Panoptic Device», μτφρ. Miller R., *October*, τ. 41, αρ.4, 1987, σ. 3-29.

Mirzoeff, N., *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, Λονδίνο/ Ν. Υόρκη, 1999.

Mitchell, W.T.J., «Showing Seeing: a Critique of Visual Culture» στο Mirzoeff, N., *The Visual Culture Reader*, Νέα Υόρκη, Routledge, 2010.

Nelson, M. & Hudson Bayliss S., *Exquisite Coprse: Surrealism and the Black Dalhia Murder*, Bulfinch Press, Νέα Υόρκη/Βοστόνη 2006.

Panzer, M., «Does Crime Pay?» στο *Archives of American Art Journal*, τ. 37, αρ. 3-4, 1997, σ. 17-24.

Pierson, P. D., (2010), «Evidential Bodies: The Forensic and Abject Gazes in C.S.I.: Crime Scene Investigation», *Journal of Communication Inquiry* (Απρίλιος 2010), τ. 34, αρ. 2., σ. 184-203.

Plaats Delict: Amsterdam, New Amsterdam, 2007.

Purcell, K.W., *Weegee*, Phaidon Press, 2004.

Ριβέλλης Π., «Το τετράγωνο κάδρο και η καλλιτεχνική φωτογραφία», *Είδωλο*, τ. 2, Ιανουάριος 1990.

Rosler, M., «In, Around and Afterthoughts (On Documentary Photography)» στο Wells, 2003, σ. 267.

Scene of the Crime: Photographs from the LAPD archive, Abrams, Ν. Υόρκη, 2004.

Sekula, A., «The Body and the Archive», *October*, τ. 39, Χειμώνας 1986, σ. 3-64.

Sekula, A., *Photography against the grain: Essays and photo works 1973-1983*. The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Χάλιφαξ, 1984.

Sekula, A. «Reading an Archive: Photography between Labour and Capital» στο Wells, L., (επιμ.), *The Photography Reader*, Routledge, Λονδίνο/Ν. Υόρκη, 2003.

Silver, A. & Ursini, J. & Duncan, P. *Film Noir*, Taschen, Κολονία, 2004.

Sontag, S., *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, μτφρ. Σ. Βελέντζας, Scripta, Αθήνα, 2003.

Sontag, S., *Περί Φωτογραφίας*, μτφρ. Η. Παπαϊωάννου, Φωτογράφος, Αθήνα, 1993.

Szarkowski, J., «Introduction to the Photographer's Eye» στο Wells, L., (επιμ.), *The Photography Reader*, Λονδίνο/Ν. Υόρκη, Routledge, 2003.

Tagg, J., «Evidence, Truth and Order: Photographic records and the growth of the state» στο Wells, L. *The photography reader*, London, Routledge, 2003.

Trachtenberg, *Reading American Photographs: Images as History-Mathew Brady to Walker Evans*, Hill & Wang, Ν. Υόρκη, 1989.

Van Leeuwen T. & Jewitt, C., *Handbook of Visual Analysis*, SAGE, Λονδίνο, 2001.

Vovelle, M., *Ο Θάνατος και η Δύση: Από το 1300 ως τις μέρες μας*, μτφρ. Κ. Κουρεμένος, Νεφέλη, Αθήνα 2000.

Walker I., *Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*, Manchester University Press, Μάντσεστερ, 2002.

Weegee, *Naked City*, Da Capo Press, Κέιμπριτζ/Ν. Υόρκη, 2002.

Wells, L., (επιμ.), *The Photography Reader*, Routledge, Λονδίνο/Ν. Υόρκη, 2003.

Wells, L., *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Π. Πετσίνη, Πλέθρον, Αθήνα 2007.

Ρήγου, Μ., *Ο Θάνατος στη Νεωτερικότητα: Μια επικοινωνιακή και ηθική προβληματική*, Πλέθρον, Αθήνα, 1993.

Τσατσούλης, Δ. «Φωτογραφία και Σημειωτική: Η τέχνη του ψεύδους υπό το πρίσμα μιας «θεωρίας του ψεύδους», *Ουτοπία*, τ. 27, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1997, σ. 27-36.

Ηλεκτρονικές πηγές

<http://laudanum.net/geert/files/1060043851/> (τελευταία προσπέλαση 31/01/2011)

Meinwald, D. <http://vv.arts.ucla.edu/terminals/meinwald/meinwald3.html>
(τελευταία προσπέλαση 31/01/2011)

Mendelson, A. (2006) The multiple influence model of photographic meaning. Ανακοίνωση στο ετήσιο διεθνές συνέδριο της Διεθνούς Ένωσης Επικοινωνίας (ICA), 19-23 Ιουνίου, Δρέσδη, Γερμανία. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά:http://www.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/0/9/1/1/1/pages91114/p91114-1.php (τελευταία προσπέλαση 31/01/2011)

Root, M.A., *The Camera and the Pencil*, M.A. Root, Φιλαδέλφεια, 1864, σ. 420-421. Σε ψηφιακή μορφή στην ηλεκτρονική διεύθυνση:
http://books.google.nl/books?id=go8VAAAAYAAJ&dq=the+camera+and+the+pencil&source=gbs_navlinks_s (τελευταία προσπέλαση 31/01/2011)

