



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ**

ΔΗΜΗΤΡΗΣ Σ. ΚΥΠΡΙΩΤΗΣ

**ΤΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΤΕΚΜΗΡΙΟ ΩΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΗΓΗ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ:
Η ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΗΣ ΣΥΜΗΣ
ΚΑΙ ΓΕΝΙΚΟΤΕΡΑ ΤΗΣ ΔΩΔΕΚΑΝΗΣΟΥ
ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1908 – 1946
ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΩΝ
ΦΙΛΗΡΑΤΟΥ ΚΑΙ ΑΝΤΩΝΗ ΠΑΧΟΥ**

Διδακτορική Διατριβή



Ρόδος 2014

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

Καθηγητής Γιώργος Κόκκινος (επιβλέπων καθηγητής)
Καθηγητής Δημήτριος Μαυροσκούφης
Καθηγητής Αντρέας Ανδρέου

Υπόλοιπα μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής

Καρακατσάνη Δέσποινα, αναπληρώτρια Καθηγήτρια
Κιμουρτζής Παναγιώτης, αναπληρωτής Καθηγητής
Σμυρναίος Αντώνιος, επίκουρος Καθηγητής
Λεμονίδου Έλλη, Λέκτορας

Στη Σελήνη και στον Σπύρο

Πίνακας περιεχομένων

| | |
|--|------------|
| Εισαγωγή | 11 |
| A. Θεωρητικό μέρος | 25 |
| A.1 Για τη Φωτογραφία | 27 |
| A.1.1 Ιστορία της Φωτογραφίας | 27 |
| A.1.1.1 Προϊστορία | 27 |
| A.1.1.2 Η "αυγή" της Φωτογραφίας | 28 |
| A.1.1.3 Τα πρώτα βήματα | 33 |
| A.1.1.4 Η ενηλικίωση | 41 |
| A.1.1.5 Ο εικοστός αιώνας | 53 |
| A.1.1.6 Οι τελευταίες εξελίξεις | 76 |
| A.1.2 Γιατί η Φωτογραφία; | 77 |
| A.1.3 Το φωτογραφικό νόημα-μήνυμα | 80 |
| A.1.4 Φωτογραφία και Κοινωνία | 82 |
| A.1.5 Ο φωτογράφος (operator) | 84 |
| A.1.6 Τα εκφραστικά «εργαλεία» του φωτογράφου | 87 |
| A.1.7 Η χρήση της Φωτογραφίας | 97 |
| A.1.8 Σχέσεις εξουσίας | 103 |
| A.1.9 Αλήθεια και Φωτογραφία | 105 |
| A.1.10 Για τον φωτογραφικό χρόνο | 113 |
| A.1.10α Ο Barthes και ο φωτογραφικός χρόνος | 115 |
| A.1.11 Για το φωτογραφικό πορτραίτο | 117 |
| A.1.12 Το κοινωνικό περιεχόμενο του πορτραίτου | 119 |
| A.1.13 Τα οικογενειακά φωτογραφικά πορτραίτα | 123 |
| A.1.13α Τα χαρακτηριστικά και οι λειτουργίες της οικογενειακής φωτογραφίας | 126 |
| A.1.13β Το φωτογραφικό άλμπουμ | 127 |
| A.1.13γ Το περιεχόμενο της οικογενειακής φωτογραφίας και η δημόσια φύση της οικογενειακής ζωής | 128 |
| A.1.14 Απέναντι στο φωτογραφικό τεκμήριο | 131 |
| A.1.15 Φωτογραφία και Μικρο-Ιστορία | 132 |
| A.1.16 Η Φωτογραφία ως ιστορική πηγή | 132 |
| A.2 Για τη Σημειωτική | 137 |
| A.2.1 Σημειωτική και Ιστορία | 138 |
| A.2.2 Σημειωτική και Φωτογραφία | 140 |
| A.2.3 Σημεία | 143 |
| A.2.4 Σημαίνον και σημαινόμενο | 146 |
| A.2.5 Καταδήλωση - συνδήλωση | 148 |
| A.2.6 Αναπαραστάσεις | 151 |
| A.2.7. Κώδικες | 156 |

| | |
|--|------------|
| A.2.8 Εικονιστική αφήγηση | 160 |
| A.2.9 Συνταγματικές- παραδειγματικές σχέσεις σημείων | 161 |
| A.2.10 Επιμέρους της Σημειωτικής | 162 |
| A.3 Φωτογραφία και άνθρωπος | 165 |
| A.3.1 Αντίληψη | 167 |
| A.3.2 Gestalt | 172 |
| A.3.3 Μνήμη | 175 |
| A.3.4 Η λειτουργία της όρασης | 179 |
| A.3.4α Η μηχανική λειτουργία της όρασης | 180 |
| A.3.4β Η υποκειμενική όραση | 186 |
| A.3.5 Μάτια και φωτογραφική μηχανή | 187 |
| A.3.6 Βλέμμα - "ματιά" | 188 |
| A.3.7 Προσωπικές εκφράσεις | 198 |
| A.3.8 Θέση | 213 |
| A.3.9 Στάση (πόζα) | 218 |
| A.3.10 Σώμα | 223 |
| A.3.10α Το ντυμένο σώμα | 231 |
| A.3.11 Χειρονομίες | 237 |
| A.3.12 Ταυτότητες - ετερότητες | 243 |
| A.3.13 Θάνατος και Φωτογραφία | 251 |
| A.4 Συστήματα ερμηνείας εικονιστικών κειμένων | 263 |
| A.4.1 Προτάσεις ερμηνευτικών μοντέλων | 263 |
| A.4.2 Η <i>σπειροειδής</i> μεθοδολογία για την εξέταση φωτογραφικών πηγών Ιστορίας | 281 |
| | |
| <i>B. Έρευνα</i> | 283 |
| B.1 Η Σύμη κατά την περίοδο της Ιταλοκρατίας | 285 |
| B.1.1 Ιστορικό πλαίσιο | 285 |
| B.1.2 Το θεσμικό και οικονομικό περιβάλλον | 293 |
| B.1.2.1 Διοίκηση | 293 |
| B.1.2.2 Αυτοδιοίκηση | 307 |
| B.1.2.3 Δικαιοσύνη | 309 |
| B.1.2.4 Οικονομική ζωή | 312 |
| B.1.2.5 Σπογγαλιεία | 324 |
| B.1.2.5α Το Δελτίο του Γραφείου Αλιείας, του υπουργείου Εμπορίου και Εργασίας των Η.Π.Α., 1910 | 330 |
| B.1.2.6 Μονοπώλια | 337 |
| B.1.3 Το κοινωνικό περιβάλλον | 341 |
| B.1.3.1 Δημογραφικά | 341 |
| B.1.3.2 Θέματα παιδείας | 344 |
| B.1.3.3 Υγεία | 355 |

| | |
|---|------------|
| B.1.3.4 Θρησκεία | 357 |
| B.1.3.4α Πανορμίτης | 360 |
| B.1.3.5 Οι Εβραίοι | 361 |
| B.1.3.5α Οι Εβραίοι ως ετερότητα στη Σύμη | 364 |
| B.1.3.6 Τα πολιτικο-ιδεολογικά χαρακτηριστικά | 367 |
| B.1.3.7 Αρχιτεκτονική και πολεοδομική συγκρότηση | 368 |
| B.1.3.7α Προσανατολισμός - ρυμοτομικά χαρακτηριστικά | 369 |
| B.1.3.7β Αρχιτεκτονικό στυλ | 370 |
| B.2 Τεχνικά στοιχεία της ψηφιοποίησης μέρους του αρχείου Φιλήρατου & Αντώνη Πάχου | 373 |
| B.2.1 Το φωτογραφικό αρχείο των Αντώνη και Φιλήρατου Πάχου | 373 |
| B.2.2 Προβλήματα διάσωσης και διατήρησης του υλικού | 377 |
| B.2.3 Για τη ψηφιοποίηση του αρχείου | 379 |
| B.3 Ερμηνευτική προσέγγιση επιλεγμένων ομάδων φωτογραφιών από το αρχείο των Φιλήρατου και Αντώνη Πάχου | 381 |
| B.3.1 Η φαντασιακή Ανατολή | 383 |
| B.3.2 Η αρρενωπότητα ως αξία | 395 |
| B.3.3 Η αιδώς και το αιδοίο | 413 |
| B.3.4 Παιδιά στο σχολείο | 421 |
| B.3.5 Στολές | 429 |
| B.3.6 Αντροπαρέες | 443 |
| B.3.7 Ποδοσφαιρική γιορτή | 453 |
| B.3.8 Ένδυμα, στάση και ταυτότητα | 463 |
| B.3.9 Έλληνες και Ιταλοί – Φασίστες | 479 |
| B.3.10 Οικογενειακές στιγμές | 489 |
| Γ. Συμπεράσματα | 499 |
| Γ.1 Με ποιόν τρόπο; | 499 |
| Γ.2 Σε ποιόν βαθμό; | 501 |
| Δ. Βιβλιογραφία | 507 |
| Ε. Παραρτήματα | 535 |
| E.1 Φωτογραφικό υλικό από την ενότητα της Ιστορίας της Φωτογραφίας | 537 |
| E.2 Ψηφιοποιημένο υλικό από το Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου | 579 |

Φέτος συμπληρώνονται επτά χρόνια από τότε που ξεκίνησα το ταξίδι μου στον κόσμο του φωτογραφικού αρχείου Αντώνη και Φιλήρατου Πάχου, και πέντε από τότε που το ταξίδι αυτό και τα πορίσματά του εντάχθηκαν στη διαδικασία εκπόνησης μιας διδακτορικής διατριβής.

Το ταξίδι ξεκίνησε μόλις είχα ολοκληρώσει τις μεταπτυχιακές σπουδές μου στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Αιγαίου στη Ρόδο («Επιστήμες της Αγωγής. Εκπαίδευση με τη χρήση Νέων Τεχνολογιών»). Κατά τη διάρκεια των σπουδών αυτών, είχα την τύχη να γνωρίσω τον μετέπειτα επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Γιώργο Κόκκινο. Η γνωριμία μου μαζί του στάθηκε πολλαπλά ωφέλιμη για μένα. Πρωτίστως, η ευρύτητα του πνεύματός του και η δυνατότητά του να επικοινωνεί δημιουργικά, τροποποίησε τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμουν την επιστήμη της Ιστορίας και τον κοινωνικό της ρόλο, ανοίγοντάς μου, ταυτόχρονα, νέους δρόμους σκέψης, ενθαρρύνοντάς με να διερευνώ νέες οδούς, οι οποίες ούτε καν γνώριζα πως υπήρχαν. Με έμαθε να εργαζομαι συστηματικά, τουλάχιστον πιο συστηματικά, σε σχέση με το πώς εργαζόμουν πριν, πώς να αποφεύγω τις κακοτοπιές και την «ψευδο-επιστήμη». Επίσης υπήρξε υπομονετικός με τα λάθη μου, τα οποία τα διαχειρίστηκε με διακριτικότητα και κάποιες φορές με δημιουργικό χιούμορ. Τέλος, στον κ. Κόκκινο οφείλω τη δημιουργική γνωριμία μου με τα άλλα δύο μέλη της τριμελούς επιτροπής, που έχουν να επιδείξουν μια μακρά και γόνιμη ερευνητική και συγγραφική πορεία σε ζητήματα συναφή με αυτό της διατριβής μου, τους κ.κ. Δημήτρη Μαυροσκούφη και Αντρέα Ανδρέου.

Ευχαριστίες οφείλω στον Αντώνη Πάχο που μου εμπιστεύθηκε το πολύτιμο αρχείο του και τον τότε Νομάρχη Δωδεκανήσου κ. Γιάννη Μαχαιρίδη που εξασφάλισε την απαραίτητη υλικοτεχνική υποδομή για την ποιοτική ψηφιοποίηση του αρχείου αυτού.

Τέλος, πολλές ευχαριστίες οφείλω και στη σύντροφό μου Εύα, κυρίως για την υπομονή της, αλλά και για την εποικοδομητική κριτική και την φιλολογική επεξεργασία του κειμένου μου.

Δημήτρης Σ. Κυπριώτης

Εισαγωγή

Στα μέσα του 2007 γνωρίστηκα με τον διάσημο ρόδιο φωτογράφο Αντώνη Πάχο. Είχε ήδη συμπληρώσει 60 χρόνια επαγγελματικής ζωής στο νησί της Ρόδου, όπου μετοίκησε το 1946 μαζί με την οικογένειά του, από τη γενέτειρά του Σύμη. Από την οικογένειά του γνώρισα μόνο την αδελφή του Μαρία, αφού οι γονείς του και ο αδελφός του Κώστας, είχαν ήδη πεθάνει.

Κατά την πρώτη μας γνωριμία «εξέτασε» τις δεξιότητές μου σχετικά με τη χρήση του ηλεκτρονικού υπολογιστή, και αφού, με κάποιο τρόπο, πείστηκε για την επάρκειά τους, ξεκίνησε η συνεργασία μας. Στη διάρκεια της συνεργασίας αυτής είχαμε την ευκαιρία να γνωρίσουμε καλύτερα ο ένας τον άλλον. Εγώ αναγνώρισα σε αυτόν ένα παρορμητικό «παιδί», που αναζητούσε την αναγνώριση και την αποδοχή των άλλων, έναν άδολο άνθρωπο σε βαθμό που να κινδυνεύει να χαρακτηριστεί αφελής. Η «παιδικότητά» του εκδηλωνόταν με διάφορους τρόπους. Μια φορά, π.χ., μαζί με τον αδελφό του, αναπαράστησαν δραματικά μια γενναία πράξη του πατέρα τους. Πιο συγκεκριμένα, ο Αντώνης Πάχος μου είχε πει ότι όταν κατέλαβαν οι Γερμανοί τη Σύμη άρχισαν να καταστρέφουν τα βιβλία της Βιβλιοθήκης του Αναγνωστηρίου της πετώντας τα στη θάλασσα. Τότε, ο πατέρας τους Φιλήρατος, τους σταμάτησε προβάλλοντας τα στήθη του και φωνάζοντας ότι ανάμεσα σε αυτά τα βιβλία που πετάνε μπορεί να βρίσκονται και βιβλία του Γκαίτε.¹



STOP PLEASE!
GETE BOOKS

Εικόνα 1: Σκίτσο του Κώστα Πάχου για το πως έσωσε ο πατέρας του τα βιβλία του Αναγνωστηρίου από τους Γερμανούς. Το σκίτσο παρατίθεται στο: Ελευθέριος Διακογιάννης Ι., *Οι ανυπότακτοι της Σύμης, βρετανική κατοχή στα Δωδεκάνησα*, Β' έκδ., Αθήνα: Προσκήνιο – Άγγελος Σιδεράτος, 2005, 425.

¹ Την ιστορία αυτή αφηγείται και ο Ελευθέριος Διακογιάννης στο: *Οι ανυπότακτοι της Σύμης, βρετανική κατοχή στα Δωδεκάνησα*, Β' έκδ., Αθήνα: Προσκήνιο – Άγγελος Σιδεράτος, 2005, 83.

Οι δύο του γιοι λοιπόν, σε ώριμη ηλικία, μεσήλικες, βρέθηκαν να φωτογραφίζονται μπροστά στην είσοδο του Αναγνωστηρίου, αναπαριστώντας την σκηνή, βιώνοντας εκ νέου την γενναία αυτή και αντιστασιακή πράξη.

Η συνολική συμπεριφορά του Αντώνη Πάχου και του αδελφού του απέπνεε αυτή την αθωότητα κι έναν βαθύ αυθορμητισμό, ο οποίος ποτέ δεν έφτανε στα όρια της αμετροπέπιας ή της αγένειας. Θεώρησα ότι αυτή η προσωπικότητα χρωστούσε πολλά στο στενό οικογενειακό του περιβάλλον, και πιο συγκεκριμένα στον πατέρα του Φιλήρατο, στον οποίον συχνά αναφερόταν με θαυμασμό, αγάπη και νοσταλγία. Όταν ήρθα σε επαφή με το φωτογραφικό υλικό που αυτός παρήγαγε, αλλά και μέσα από τις αφηγήσεις του Αντώνη Πάχου, δόμησα μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα και ελκυστική εικόνα του. Ήταν ένας άνθρωπος ο οποίος για την επιβίωση ασχολήθηκε με το εμπόριο υφασμάτων, ενώ, παράλληλα, παθιαζόταν με την τέχνη και με κάθε νέα γνώση. Ήταν, λόγου χάρη, από τους πρώτους που αγόρασαν γραφομηχανή στη Σύμη, ενώ υπήρξε εξαιρετικός -κατά τις μαρτυρίες- ερασιτέχνης ηθοποιός, χειροτέχνης, μουσικός (έπαιζε φλάουτο)² και, τέλος, φωτογράφος.

Αφορμή για την ενεργή ενασχόλησή του με την φωτογραφική τέχνη υπήρξε ένας Ιταλός τελωνειακός υπάλληλος, ο οποίος του εξασφάλισε ένα βιβλίο για τη Φωτογραφία, στα Ιταλικά, ενώ ήδη από το 1908 είχε έλθει σε επαφή με την φωτογραφική τέχνη μέσω ενός ξαδέρφου του, επαγγελματία φωτογράφου. Η γλώσσα δεν στάθηκε εμπόδιο στον Φιλήρατο, ο οποίος «ρούφηξε», μετ' εμποδίων, το βιβλίο και βάλθηκε να δημιουργήσει το δικό του φωτογραφικό στούντιο και εργαστήριο. Αυτοσχέδιασε στην κατασκευή και στον φωτισμό του ατελιέ του, μια που δεν ήταν δυνατόν να εξασφαλίσει τον απαραίτητο φωτισμό με τη χρήση ηλεκτρικής ενέργειας. Έτσι, άνοιξε παράθυρα με τον κατάλληλο προσανατολισμό και άρχισε να κρατάει σημειώσεις για το διαθέσιμο φως κατά τη διάρκεια της ημέρας, ανά εποχή.³ Παράλληλα, έχοντας καλλιτεχνική άποψη για το μέσο, πειραματίστηκε με τον τρόπο που το φως μπορεί να αποδώσει, μέσω της σκιαγράφησης των όγκων, το ύφος ενός προσώπου και για τον λόγο αυτό υιοθέτησε την τεχνική του ημιφωτισμού.⁴

² «Όταν έπαιζε φλάουτο ακουγόταν σ' όλο το Γιαλό. 'Φιλήρατε παίξε κι άλλο' τούλεγαν οι Συμιακοί. Ακουγόταν όταν δεν δούλευε η Ηλεκτρική [...]». Ελευθέριος Διακογιάννης, *ό.π.*, 82.

³ Με παρόμοιο τρόπο είχαν ξεκινήσει τις εργασίες τους τα φωτογραφικά στούντιο της Αθήνας στα μέσα του 19^{ου} αι., όπως σημειώνει η Μαριάννα Κάραλη στο: «Η φωτογραφική προσωπογραφία και η επαγγελματική φωτογραφία στην Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα», *Μνήμων*, τ. 32, (2011-2012), 96. Στο ίδιο άρθρο αναφέρεται η περίπτωση του Carl Schiffer, φωτογράφου της Αθήνας στα 1861, ο οποίος διαφήμιζε ότι είχε στήσει «αίθουσα με υάλους, κατά το ευρωπαϊκόν πρότυπον», *ό.π.*, 116.

⁴ Αυτού του είδους ο φωτισμός a la Rembrandt, εφαρμοζόταν κατά τον 19^ο αι. στις Η.Π.Α. και στην Ευρώπη και θεωρήθηκε από τους λόγιους «καλλιτεχνικός φωτισμός». Στο *ίδιο*, 117.



Εικόνα 2: Ενδεικτικά παραδείγματα της χρήσης της σιάς για τον τονισμό των χαρακτηριστικών από τον Φιλήρατο Πάχο. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.



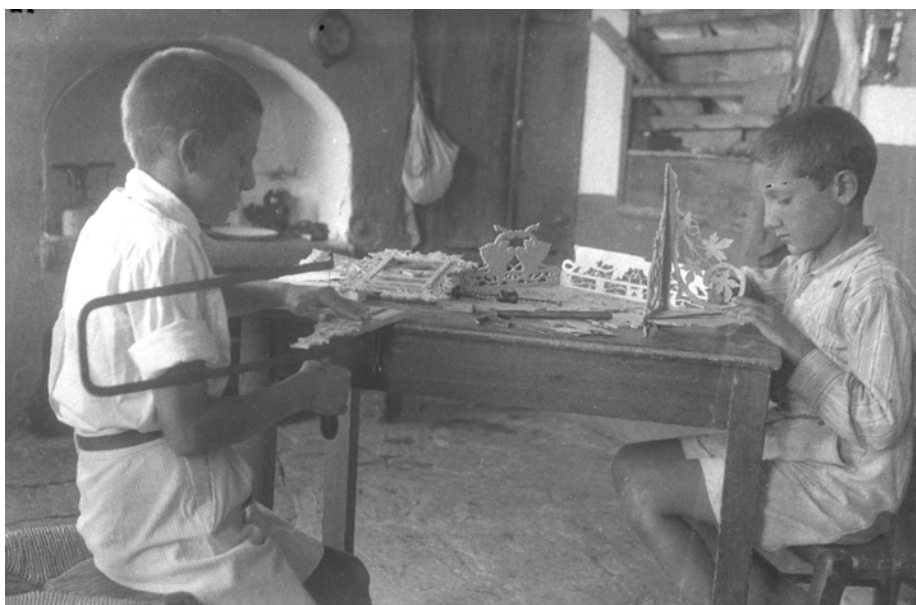
Εικόνα 3: Φλουταρισμένο πορτραίτο γυναίκας. Φωτογραφία του Φιλήρατου Πάχου. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Αργότερα πειραματίστηκε με το φλουτάρισμα των μορφών, πρακτική που έδινε έναν τόνο πνευματικότητας και υπερβατικότητας στα πορτραίτα του.

Έμαθε να επιστρώνει μόνος του τις φωτογραφικές πλάκες, αν και παράλληλα έκανε εισαγωγές φωτοευαίσθητων γυάλινων πλακών από τη Γαλλία και τη Γερμανία. Κατασκεύασε μόνος του μηχανήματα για μεγεθύνσεις ή σμικρύνσεις, μονταζιέρες, ρετουσιέρες κ.λ.π. Συγχρόνως, έφερε τα παιδιά του σε επαφή με την Φωτογραφία, με τον Αντώνη να ανταποκρίνεται περισσότερο από όλους.

Η στερεοτυπική αντίληψη που είχα διαμορφώσει εμπειρικά, ως δωδεκανήσιος, για τη Σύμη και την κοινωνία της, ήταν αυτή μιας κοινωνίας αυστηρής, ανταγωνιστικής (πολλές φορές με σκληρό τρόπο), κλειστής,

συντηρητικής, «προσγειωμένης». Με δεδομένο ότι ο Φιλήρατος Πάχος και η οικογένειά του είχαν μεγάλη κοινωνική αποδοχή, ήλθα αντιμέτωπος με μια παραδοξότητα: Πώς μπορεί ο άνθρωπος αυτός, ο οποίος δεν ανήκε στην εύπορη τάξη των Συμιακών, δεν ασχολήθηκε επαγγελματικά με τη θάλασσα (όπως οι περισσότεροι), ασχολούνταν με «ελαφρά» θέματα και –εν τέλει– ήταν σημαντικά διαφοροποιημένος από το ανδρικό στερεότυπο της συγκεκριμένης κοινωνίας, να έχει την αποδοχή και τον σεβασμό της;⁵ Πώς ξέφυγε από τον κίνδυνο της «γραφικότητας», πρακτική πολύ συνηθισμένη σε τέτοιου είδους συντηρητικές και κλειστές κοινωνίες;



Εικόνα 4: Ο Κώστας (αριστερά) και ο Αντώνης Πάχος, σε παιδική ηλικία ασχολούνται με ξυλοκοπτική. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Τα παραδείγματα τέτοιου είδους γραφικής αντιμετώπισης ή υποτίμησης υπήρξαν πολλά στη Σύμη της εξεταζόμενης περιόδου. Κοινό τους χαρακτηριστικό, η απόδοση σκωπτικών παρωνυμίων, θηλυκού ή ουδέτερου γένους, για τους άνδρες – στόχους, ένδειξη της επικρατούσας στερεοτυπικής αντίληψης για τον άνδρα (και, συνακόλουθα, για τη γυναίκα), μια που ως χλεύη, με τον τρόπο αυτόν, κατέληγε στην αφαίρεση του φύλου από την κοινωνική ταυτότητα του θύματος.⁶

Θεώρησα ότι το λάθος της εξίσωσης πιθανότερο ήταν να βρίσκεται στη δική μου στερεοτυπική αντίληψη για την κοινωνία της Σύμης και έτσι εντάθηκε το ενδιαφέρον μου να γνωρίσω αυτήν την κοινωνία βαθύτερα και

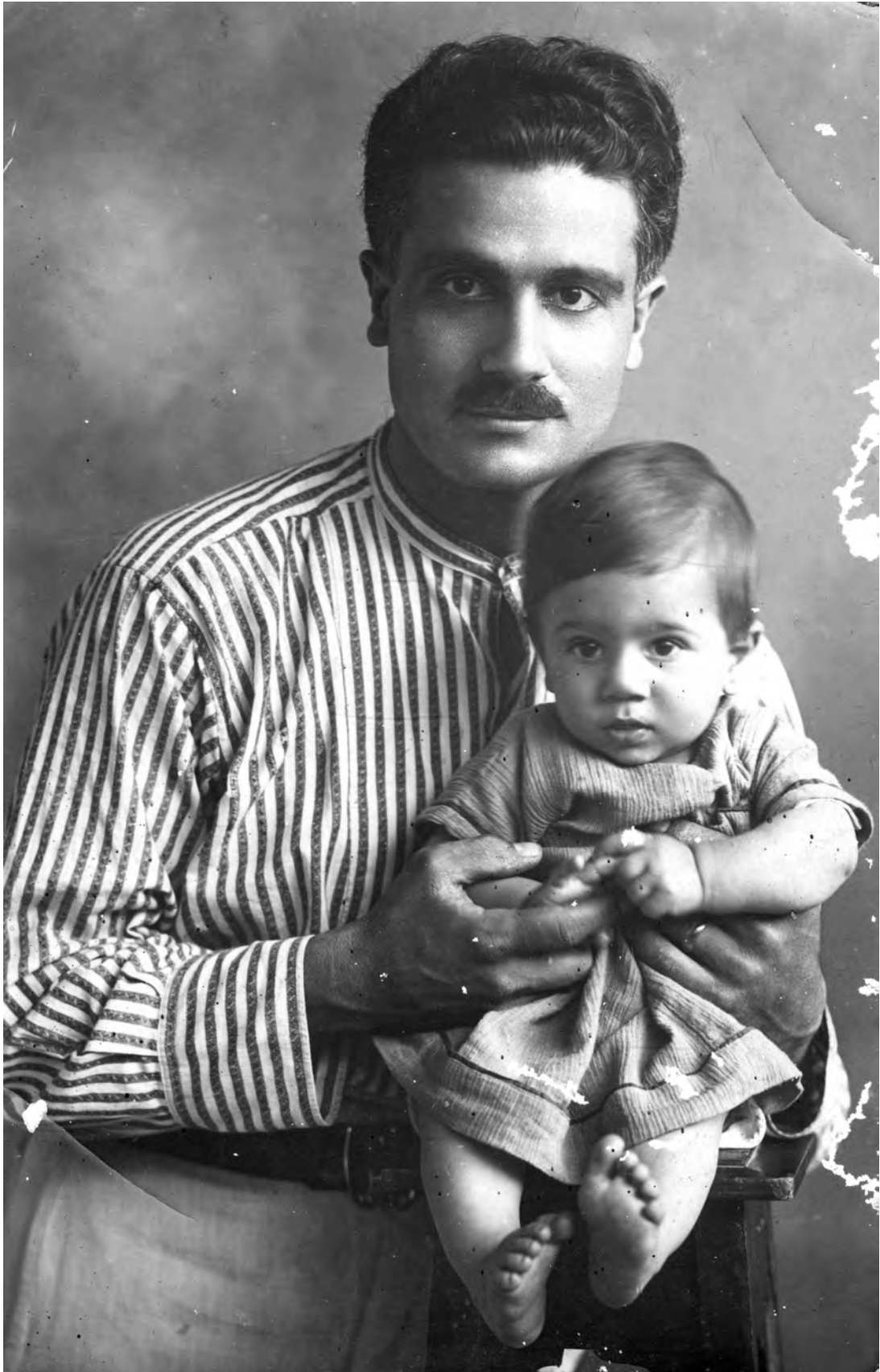
⁵ Ίσως αυτό να οφείλεται και στο ότι στην ελληνική κοινωνία, ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα, οι φωτογράφοι απολάμβαναν τον σεβασμό της κοινωνίας ως φορείς της προόδου και του εξευρωπαϊσμού, όπως επισημαίνει η Μαριάννα Κάραλη, *ό.π.*, 103.

⁶ Η απόδοση παρωνυμίων (*παρατσουκλιών* ή *παραβγολιών*), ωστόσο, εξυπηρετούσε και την ανάγκη της διάκρισης ανάμεσα σε ξαδέλφια που συχνά είχαν το ίδιο ονοματεπώνυμο, όπως συμβαίνει συνήθως σε μικρές παραδοσιακές κοινότητες.

πιο συστηματικά. Να μπορέσω να εντοπίσω τις «διαρροές» της κυρίαρχης στερεοτυπικής εικόνας που διαμόρφωνε τον ταυτοτικό αυτοπροσδιορισμό της, αλλά και τον τρόπο με τον οποίον την αντιλαμβάνονταν οι άλλοι. Αυτή η έρευνα θεώρησα ότι θα έδινε, μεταξύ άλλων, την εξήγηση της παραδοξότητας, που περιέγραφα παραπάνω, και θα μου παρείχε την ευκαιρία να γνωρίσω βαθύτερα τη Σύμη του Μεσοπολέμου, αναθεωρώντας τις προκαταλήψεις μου. Είχα την ελπίδα ότι η ενδεικτική περίπτωση της Σύμης θα έριχνε φως στον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνίες αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους (ταυτότητες) ή γίνονται αντιληπτές από άλλους ως ετερότητες.



Εικόνα 5: Ο Φιλήρατος Πάχος με τους γιους του Αντώνη (στα δεξιά του) και Κώστα. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.



Εικόνα 6: Ο Φιλήρατος Πάχος (μάλλον) με την κόρη του Μαρία. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Το πεδίο εργασίας μου ήταν ένα αρχείο φωτογραφιών. Για να προχωρήσω παραπέρα θεώρησα απαραίτητο να γνωρίσω καλύτερα το επικοινωνιακό αυτό μέσο. Έτσι διερεύνησα την ιστορία του, ενώ κατέγραφα τις τάσεις που το διαμόρφωσαν, κοινωνικές, οικονομικές, εμπορικές, καλλιτεχνικές, αισθητικές κ.λ.π. Προσπάθησα δε να τις ερμηνεύσω και να τις συσχετίσω με τις σύγχρονές τους -κάθε φορά- κοινωνικές αλλαγές, οι οποίες είτε επηρέαζαν τη Φωτογραφία, είτε επηρεάζονταν από αυτήν, αλλά και την εξέλιξη και διάχυσή της. Παρακολούθησα, επίσης, πώς συσχετίστηκε με την επιστήμη, την τέχνη ή την τεχνολογία. Δεν θα μπορούσε, βέβαια, να με αφήσει αδιάφορο η θεωρητική προσέγγιση της Φωτογραφίας, αλλά και τα επιμέρους χαρακτηριστικά της. Εξέτασα π.χ. το πώς συνδέεται η Φωτογραφία με την αντικειμενικότητα και την αλήθεια, με την έννοια του χρόνου ή την εξουσία. Εξέτασα κάποια από τα επιμέρους είδη της, όπως τα πορτραίτα ή τις οικογενειακές φωτογραφίες, τα εκφραστικά εργαλεία του φωτογράφου, το φωτογραφικό νόημα, αλλά και τις χρήσεις της Φωτογραφίας. Τέλος, εξέτασα το πώς μπορεί να συνδέεται με την Ιστορία.

Μπροστά μου, λοιπόν, είχα ένα σώμα κειμένων (το φωτογραφικό αρχείο του Φιλήρατου και του Αντώνη Πάχου) που λειτουργούσαν ως παράθυρα στον χρόνο, μέσα από τα οποία μπορούσα να κοιτάζω, σχεδόν λαθραία, σε μία άλλη, παρελθούσα κοινότητα, με την οποία περίμενα να ξεκινήσω έναν διάλογο, ώστε να μπορέσω να την κατανοήσω. Από την πρώτη μου επαφή με το αρχείο είχα την αίσθηση της πολυτιμότητας και μοναδικότητάς του, με αποτέλεσμα να παίρνω το κάθε τεκμήριο στα χέρια μου, σαν να κρατούσα έναν ολόκληρο κόσμο, την ίδια την υλοποίηση του χρόνου. Δίπλα μου και οδηγός στην περιήγηση αυτή ήταν ο Αντώνης Πάχος, που δεν παρέλειπε σε κάθε ερώτησή μου για κάθε αρνητικό που σάρωνα να αφηγείται μια ιστορία ή να ανασυγκροτεί από μνήμης το γενεαλογικό δέντρο του εικονιζόμενου ατόμου.

Πολλές φορές επαναλάμβανα την περιήγησή μου στη χώρα του φωτογραφημένου παρελθόντος, ανατρέχοντας στα ψηφιακά αντίγραφα όσων τεκμηρίων είχα ήδη επεξεργαστεί και αποθηκεύσει. Κάθε φορά, το αρχείο μου έδινε νέες πληροφορίες ή τροποποιούσε τις παλαιότερες. Πάνω σε όλον αυτόν τον καταιγισμό οπτικών πληροφοριών από το παρελθόν, έρχονταν κάθε μέρα να προστεθούν και νέες ψηφιοποιημένες εικόνες, που με τη σειρά τους άλλαζαν τα αρχικά, πιο «φτωχά», συμπεράσματα. Ένα μαυροφορεμένο κορίτσι, με μαύρη κορδέλα στα μαλλιά, στην αρχή θεώρησα ότι ήταν ντυμένο με στολή της φασιστικής νεολαίας, παρά το γεγονός ότι η στολή της δεν έφερε φασιστικά σύμβολα, επειδή το γυάλινο αρνητικό της φωτογραφίας της ήταν στο ίδιο κουτί με αρνητικά φωτογραφιών άλλων παιδιών που ήταν ένστολα και οι στολές τους έφεραν τον φασιστικό πέλεκυ. Αργότερα, έμαθα ότι επρόκειτο απλώς για μια αποκριάτικη, και μάλιστα πολύ συνηθισμένη, αμφίεση, αυτή του «μόρτη»⁷, πολιτισμική επιρροή από τον

⁷ Ο όρος αναφέρεται στους *απόλοιμους* της πανώλης, αυτούς δηλαδή που επιβίωσαν μετά την

Πειραιά του Μεσοπολέμου, όπου είχαν μεταναστεύσει πολλοί Συμιακοί, στην πρώτη περίοδο της Ιταλοκρατίας. Ενώ η κορδέλα στα μαλλιά δεν ήταν μαύρη, αλλά κόκκινη, όπως θα έπρεπε να είχα σκεφθεί νωρίτερα, γνωρίζοντας πως η απόδοση του κόκκινου στην κλίμακα του γκρι ελάχιστα διαφέρει από αυτήν του μαύρου. Επίσης, η βιβλιογραφική έρευνα, που διενεργούσα παράλληλα, μου πρόσφερε μια πολύ ζωντανή περιγραφή για τη στολή κάθε νεολαιίστικης φασιστικής οργάνωσης, και βέβαια, η στολή του «μόρτη» δεν έμοιαζε με καμία από αυτές.



Εικόνα 7: Αριστερά το “παρεξηγημένο” και δεξιά το “τιμωρημένο” κορίτσι/αγόρι.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Μια άλλη φορά, κοιτάζοντας το πορτραίτο ενός παιδιού ηλικίας περίπου 10-12 ετών, «διέκρινα» ένα σκουλαρίκι στο αριστερό του αυτί με αποτέλεσμα να θεωρήσω ότι επρόκειτο για κορίτσι και σε συνδυασμό με τα κοντοκουρεμένα του μαλλιά μου ήρθαν στο μυαλό ιστορίες για απάνθρωπες τιμωρίες και ατιμωτικές κουρές, ή, τουλάχιστον, ψείρες. Μια πιο προσεκτική ματιά στη μεγέθυνση του τεκμηρίου απέδειξε ότι το λαμπερό σημαδάκι στο αυτί του παιδιού δεν ήταν σκουλαρίκι, αλλά φθορά της φωτογραφικής πλάκας. Έτσι το «τιμωρημένο» κορίτσι έγινε αγόρι χωρίς σκουλαρίκι, κουρεμένο όπως επέβαλλε η συνήθεια της εποχής.

Με τον τρόπο αυτόν, διαπίστωσα ότι από μόνη της η προσφυγή στο φωτογραφικό υλικό ήταν δυνατόν να οδηγήσει σε εσφαλμένα

προσβολή τους από την *Yersinia pestis*, και οι οποίοι φαίνεται ότι ανέπτυσσαν ανοσία σ' αυτήν. Αυτοί αναλάμβαναν την ταφή των νεκρών και την φροντίδα των ασθενών. Όπως αναφέρει ο Κώστας Κωστής: «[...] δεν έχουν αφήσει πολύ κολακευτικές αναμνήσεις για τη συμπεριφορά τους». Στο: Κώστας Κωστής, *Στον καιρό της πανώλης. Εικόνες από τις κοινωνίες της ελληνικής χερσονήσου. 14^{ος} - 19^{ος} αιώνας*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013, 62.

συμπεράσματα και ότι θα χρειαζόμουν συμπληρωματικές πηγές πληροφοριών για να αποφύγω τις «κακοτοπιές». Έτσι λοιπόν, οργάνωσα μια βιβλιογραφική συλλογή σχετική με την Σύμη του Μεσοπολέμου και άρχισα να την μελετώ και να κρατώ σημειώσεις. Κατά τη διάρκεια της αρχειακής και βιβλιογραφικής μελέτης, κάθε φορά ανακαλούσα, σχεδόν αυτομάτως, εικόνες από το φωτογραφικό υλικό, και κατέφευγα σε αυτό για να επιβεβαιώσω ή να οπτικοποιήσω την πληροφορία, όπου αυτό ήταν δυνατό. Όσο προχωρούσε η έρευνα, τόσο το φωτογραφικό αρχείο γινόταν πιο «ομιλητικό». Μάθαινα, π.χ. για τον μεγάλο, αναλογικά, αριθμό σχολικών μονάδων στο νησί και ανακαλούσα τις φωτογραφίες παιδιών, κυρίως, αλλά και νεαρών γυναικών που πόζαραν με ένα βιβλίο στο χέρι. Και οι δύο πηγές μου διαλαλούσαν πως η παιδεία αποτελούσε θεμελιώδη αξία στην εξεταζόμενη κοινότητα. Ήταν φανερό ότι η συμπληρωματική μου έρευνα με είχε βοηθήσει σε μεγάλο βαθμό στην κατανόηση του αρχειακού σώματος στο οποίο είχα την τύχη να αποκτήσω πρόσβαση. Όλη αυτή η βιβλιογραφική και αρχειακή έρευνα κατέληξε στο να συντάξω μια γεγονοτολογική και κοινωνική «ιστορία» του νησιού της Σύμης από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα μέχρι και το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, ένα ιστορικό πλαίσιο, δηλαδή, εντός του οποίου εξελίσσονταν η κοινωνική ζωή της Σύμης, την περίοδο που με ενδιέφερε. Σ' αυτήν συμπεριέλαβα τις εξελίξεις στον διπλωματικό τομέα, τη διοικητική οργάνωση των Ιταλών, θέματα παιδείας, υγείας, θρησκείας, οικονομικά και δημογραφικά στοιχεία κ.λ.π.

Η επαφή με τις πρωτογενείς πηγές μου με έκανε να διαπιστώσω ότι η όλη διαδικασία μου δημιουργούσε νοητικές «εικόνες». Αυτομάτως, εικονοποιούσα νοητικά την πληροφορία, αντλώντας υλικό τόσο από την εμπειρία μου, όσο και από το φωτογραφικό αρχείο Πάχου. Με άλλα λόγια, λειτουργούσα σαν να είχα στη διάθεσή μου τρία αρχεία εικόνων, αλλά μόνο στο ένα από αυτά οι εικόνες είχαν φυσική οντότητα. Κατανοώντας τη λειτουργία αυτή θεώρησα ότι η αξία των φωτογραφιών, ως ιστορικών πηγών, δεν μπορεί να υπολείπεται, ας πούμε των γραπτών κειμένων, διότι η διαφορά τους, κυρίως, έγκειται στη φυσική τους υπόσταση και όχι στην ουσία τους, μια που και τα γραπτά κείμενα, με έναν τρόπο, τις πιο πολλές φορές μετατρέπονται σε «εικόνες» κατά την γνωστική διαδικασία. Έτσι, μου γεννήθηκε η επιθυμία να διερευνήσω τον μηχανισμό αυτόν που εικονοποιούσε την πληροφορία, λειτουργώντας αυτόματα, χωρίς δηλαδή να εμπλέκομαι εγώ, τουλάχιστον ενσυνείδητα, στη διαδικασία. Βρέθηκα, λοιπόν, να περιφέρομαι στα περιβόλια της Γνωστικής Ψυχολογίας και της Νευροφυσιολογίας. Οι καρποί που έδρεψα από εκεί ήταν πολύτιμοι και, στις περισσότερες περιπτώσεις, μη αναμενόμενοι. Κυρίως, κατανόησα ότι εξετάζοντας το φωτογραφικό υλικό, αλλά και διαβάζοντας για το ιστορικό πλαίσιο της Σύμης κατά την εξεταζόμενη περίοδο, ενεργοποιούσα μια σειρά από πολύπλοκες βιοχημικές διεργασίες, οι οποίες οδηγούσαν στη δημιουργία ενός νέου, αυστηρά προσωπικού, εσωτερικού νοητικού αρχείου, μιας βάσης

δεδομένων καλύτερα, με σχετικό περιεχόμενο. Από αυτό κάθε φορά αντλούσα τις πληροφορίες που μου ήταν απαραίτητες για να ερμηνεύσω το νέο υλικό με το οποίο ερχόμουν σε επαφή, αλλά και να ανατροφοδοτήσω τα συμπεράσματα στα οποία κατέληγα.

Το φωτογραφικό υλικό μου συνίσταται, κατά κύριο λόγο, από πορτραίτα ανθρώπων, τραβηγμένα στο στούντιο του Φιλήρατου Πάχου. Άνθρωποι χαμογελαστοί, αγχωμένοι, μόνοι τους ή με συντροφιά, άνδρες με παράξενες κομμώσεις, φτωχικά ή πλούσια ντυμένοι, όμορφοι, άσχημοι, Ιταλοί, Έλληνες, Ινδοί, πολίτες και στρατιώτες, σε μια ποικιλία στάσεων. Πολλοί από αυτούς χειρονομούσαν και άλλοι ήταν μασκαρεμένοι. Βρέφη, παιδιά, έφηβοι, μεσήλικες, ηλικιωμένοι, αλλά και νεκροί. Ένας ολόκληρος κόσμος, το ανθρώπινο δυναμικό της κοινωνίας που με ενδιέφερε.



Εικόνα 8: Πορτραίτο ηλικιωμένης γυναίκας. Φωτογραφία του Φιλήρατου Πάχου. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Όλο αυτό το σύστημα ήταν φανερό ότι έκρυβε έναν μεγάλο όγκο πληροφορίας και περίμενε κάποιον να κατανοήσει τον κώδικά του, τη γλώσσα του, ώστε να μπορέσει να την προσεγγίσει. Ήμουν σίγουρος ήδη ότι ένα μεγάλο μέρος του κώδικα αυτού βρισκόταν στον τρόπο με τον οποίο συντελείται η «μυστήρια» (λόγω της πολυπλοκότητάς της) διαδικασία της οπτικής αντίληψης. Μετά, όμως, τι; Γνώριζα ότι η Φωτογραφία είναι ένα επικοινωνιακό μέσον, δηλαδή οι άνθρωποι την χρησιμοποιούν για να επικοινωνούν μεταξύ τους, είτε σε καλλιτεχνικό, είτε σε συναισθηματικό, είτε ακόμη και σε τελειώς πρακτικό και διεκπεραιωτικό επίπεδο. Οι άνθρωποι δηλαδή που θέλουν να επικοινωνήσουν με μια φωτογραφία *μιλάνε* με εικόνες. Και οι εικόνες αυτές περιέχουν το σώμα τους, ντυμένο (τις πιο πολλές φορές), σε συγκεκριμένες στάσεις, θέσεις, ολόκληρο ή όχι, που

φαίνεται να κινείται ή είναι στατικό. Αυτό που δείχνουν είναι αυτό που θέλουν να πουν και αυτό που θέλουν να πουν είναι αυτό που πηγάζει από τον εσωτερικό τους κόσμο. Με κάποιον τρόπο οι άνθρωποι κάνουν το σώμα τους έκφραση και προβολή του εσωτερικού τους κόσμου, συνειδητά ή ασυνείδητα, και, πάντως, πολύ περισσότερο όταν γνωρίζουν ότι φωτογραφίζονται στο στούντιο, όταν δηλαδή γνωρίζουν ότι «μιλάνε» για τον εαυτό τους. Μιλάνε με τη «γλώσσα του σώματός τους». Κι αυτό ήταν ένα πεδίο που έπρεπε να διερευνηθεί στην προσπάθειά μου να κατανοήσω το φωτογραφικό μου υλικό και συνακόλουθα την κοινωνία που με ενδιέφερε. Ήρθα σε επαφή με τη λεγόμενη «μη λεκτική επικοινωνία», μια επαφή γεμάτη κινδύνους, μια που η σωρευμένη επιστημονική και αξιόπιστη γνώση στο αντικείμενο αυτό, πολιορκείται συστηματικά από εμπορικά εκμεταλλεύσιμες προσεγγίσεις, οι οποίες εντάσσονται στην, αμερικανική κυρίως, κουλτούρα και παραφιλολογία της «αυτοπραγμάτωσης και αυτοβελτίωσης».⁸

Με προίκα μου όσα είχα αποκομίσει από το ταξίδι αυτό, άρχισα να ξαναβλέπω το υλικό μου με άλλο μάτι, ικανό για ενδελεχέστερη εξέταση, δηλαδή να μπορώ να διακρίνω το περιεχόμενο της επικοινωνίας μέσα στην κοινότητα που με ενδιέφερε. Γρήγορα κατάλαβα ότι για να γίνει αυτό θα έπρεπε από πριν να κατανοηθεί ο τρόπος ή οι τρόποι με τους οποίους αυτή συντελείται. Αναγκαστικά λοιπόν, έπρεπε να εξεταστεί και ο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι επικοινωνούν ανταλλάσσοντας μηνύματα μέσα από τα λεγόμενα επικοινωνιακά μέσα, αξιοποιώντας ειδικές επικοινωνιακές «γλώσσες», που η επιστήμη ονομάζει «κώδικες». Άρχισα να εξετάζω το πώς οι άνθρωποι χρησιμοποιούν σύμβολα ή αναπαραστάσεις για να εκφράσουν τις επιθυμίες τους ή τα συναισθήματά τους, όταν δεν θέλουν να τα εκφράσουν λεκτικά. Αυτή η εξέταση με έφερε στη χώρα της «σημείωσης», της επιστήμης δηλαδή που ασχολείται με τον τρόπο που επικοινωνούν οι άνθρωποι χρησιμοποιώντας σύμβολα ή αναπαραστάσεις. Μια χώρα δύσβατη και αχανή, από την οποία κρατώ ως ανάμνηση την επίσκεψή μου στην «πρωτεύουσά» της, δηλαδή στους κυριότερους και πιο ονομαστούς θεωρητικούς της, όπως ο Saussure, ο Peirce, ο Barthes, ο Eco κ.λ.π., και το πώς η σημειωτική ανάλυση ενός οπτικού κειμένου, όπως η Φωτογραφία, μπορεί να κατευθύνει ή και να οριοθετήσει την κατανόησή του αναδεικνύοντας την βαθύτερη νοηματική δομή του.

Τέλος, σκέφτηκα ότι μια που δεν ήμουν προφανέστατα ο πρώτος που είχε ασχοληθεί με την ερμηνεία των εικονιστικών κειμένων και ιδιαίτερα των φωτογραφικών, θα έπρεπε να εξετάσω, βιβλιογραφικά, τη σχετική γραμματεία, η οποία περιλάμβανε πολλές και σημαντικές, διεπιστημονικές προσεγγίσεις στο θέμα. Όσο πιο πολύ εμβάθυνα, τόσο αντιλαμβανόμουν ότι

⁸ Για μια εμπειριστατωμένη περιγραφή του προβλήματος βλ.: Fernando Poyatos, *Nonverbal Communication across Disciplines: Volume II: Paralanguage, kinesics, silence, personal and environmental interaction*, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002, 188.

η μελέτη αυτή θα έπρεπε να είχε προηγηθεί όσων είχα ήδη κάνει. Για τον λόγο αυτό αναθεώρησα αρκετές φορές κάποια πρώιμα –όπως αποδείχθηκε– συμπεράσματά μου, καταλήγοντας σε μια μεθοδολογία προσέγγισης των φωτογραφιών ως ιστορικών τεκμηρίων, που αποτελεί μια πρωτότυπη και εκλεκτικιστική σύνθεση στοιχείων από άλλες μεθόδους, οι οποίες προέρχονται από διαφορετικές επιστημονικές πειθαρχίες. Ονόμασα τη μέθοδό μου «σπειροειδή» διότι έτσι σχηματοποίησα το βασικό χαρακτηριστικό της που είναι η, ανά χρονικά διαστήματα, επανεξέταση του υλικού και η καταγραφή αναθεωρήσεων προηγούμενων συμπερασμάτων, αν προκύψουν τέτοιες. Για τα επιμέρους στάδιά της, που αφορούν την ανάλυση περιεχομένου, οικειοποιήθηκα την ορολογία του Panofsky (*εικονογραφικό στάδιο, εικονολογικό στάδιο*), έχοντας την βεβαιότητα ότι πατούσα σε στέρεο έδαφος.

Το αποτέλεσμα της δουλειάς μου κατά τη διάρκεια του οδοιπορικού που περιέγραφα πριν, παρατίθεται στην εργασία που ακολουθεί. Η εργασία αυτή χωρίζεται σε δύο βασικά μέρη: Το θεωρητικό μέρος και αυτό της έρευνας. Το πρώτο περιλαμβάνει μια καταγραφή του θεωρητικού υπόβαθρου στο οποίο στήριξα την έρευνά μου και βασίστηκε κυρίως σε βιβλιογραφική έρευνα, και σε πολύωρες συζητήσεις με τον επιβλέποντα καθηγητή, ενώ δεν λείπουν και οι επιλεγμένες πηγές από το διαδίκτυο. Προσπάθησα να προσεγγίσω θεωρητικά τη Φωτογραφία και τις επιστήμες της Ιστορίας, της Σημειωτικής, της Κοινωνιολογίας, της Νευροφυσιολογίας, της Γνωστικής Ψυχολογίας, και της Κοινωνικής Ψυχολογίας, κατά κύριο λόγο, και να αντλήσω από αυτές υποστηρικτικό υλικό που σχετιζόταν, άμεσα ή έμμεσα με την έρευνά μου. Η διερεύνηση της ιστορίας της Φωτογραφίας ανέδειξε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, καθώς και τη συνάφειά τους σε σχέση με τις κοινωνικές διεργασίες που συντελούνταν ταυτόχρονα, κυρίως στον δυτικό κόσμο. Έτσι, π.χ., φάνηκε το πώς συνδέθηκε το φωτογραφικό πορτραίτο και οι *cartes de visit* με την άνοδο της μικρής και μεσαίας αστικής τάξης ή η ίδια η φύση της Φωτογραφίας με τον μοντερνισμό στο μεταίχμιο μεταξύ 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα. Η Σημειωτική, η Νευροφυσιολογία, η Γνωστική και η Κοινωνική Ψυχολογία έδειξαν τον αυστηρά υποκειμενικό τρόπο της αντίληψης και της γνωστικής επεξεργασίας. Επίσης, το πόσο θεμελιωδώς επιδρούν στη διαμόρφωση αυτής της υποκειμενικότητας οι περιβάλλουσες κοινωνικές συνθήκες και δυναμικές που αναπτύσσονται.

Το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει τα αποτελέσματα της έρευνας αυτής: Αρχικά, το κείμενο που συνέταξα για το ιστορικό - γεγονοτολογικό και κοινωνικό πλαίσιο της Σύμης κατά την εξεταζόμενη περίοδο. Έτσι αναδείχθηκαν πτυχές της πολιτικής, κοινωνικής και οικονομικής ζωής του νησιού κατά την περίοδο της Ιταλοκρατίας και έγινε προσπάθεια να εντοπιστούν τα στοιχεία που χαρακτήρισαν της περιόδους της ιταλικής κατοχής και άφησαν το αποτύπωμά τους στη ζωή των νησιωτών. Περιλαμβάνει, επίσης, ένα μικρό ιστορικό της σωστικής ψηφιοποίησης του

φωτογραφικού υλικού, το οποίο συμπεριλαμβάνει και τις τεχνικές της λεπτομέρειες. Στην ενότητα αυτή περιγράφεται, επίσης, η φύση του αρχειακού υλικού, το πώς επιχειρήθηκε να διασωθεί, αλλά και το πώς η προσπάθεια αυτή επηρεάστηκε από τη σχέση του Αντώνη Πάχου και άλλων, με αυτό. Η ενότητα συμπληρώνεται με προτάσεις για τη συντήρηση και διατήρηση του φυσικού αρχείου αλλά και του ψηφιακού αντιγράφου του.

Το ερευνητικό μέρος, ο πυρήνας και η κατάληξη, ταυτόχρονα, της όλης μου προσπάθειας, ολοκληρώνεται με την παράθεση δέκα ενοτήτων, στις οποίες επιχειρείται η ερμηνευτική προσέγγιση επιλεγμένων ομάδων φωτογραφιών από το αρχείο με το οποίο εργάστηκα. Κάθε ενότητα, πραγματεύεται ένα θέμα από την κοινωνική ζωή της Σύμης, κατά τον Μεσοπόλεμο και, συνακόλουθα, την Ιταλοκρατία. Το αρχικό φωτογραφικό θέμα κάθε ενότητας εξετάζεται με βάση την ερμηνευτική μέθοδο που προτείνουμε και επιπλέον, συγκρίνεται, δημιουργικά με άλλα φωτογραφικά τεκμήρια. Παράλληλα, όπου κρίθηκε σκόπιμο προστέθηκαν συμπληρωματικά θεωρητικά κείμενα τα οποία συνδέονται με τα τεκμήρια που εξετάζονται.

Τέλος, στα παραρτήματα της εργασίας παρατίθεται το υλικό από τη ψηφιοποίηση μέρους του αρχείου Πάχου, καθώς και το φωτογραφικό υλικό που συνοδεύει την ενότητα για την ιστορία της Φωτογραφίας.

A. Θεωρητικό μέρος

A.1 Για τη Φωτογραφία

A.1.1 Ιστορία της Φωτογραφίας

A. 1.1.1 Προϊστορία

Συνήθως εντάσσουμε τη φωτογραφία στα τεχνολογικά επιτεύγματα του 19^{ου} αι., της εποχής της μεγάλης ανάπτυξης των θετικών επιστημών και της συνακόλουθης ανάπτυξης των μηχανών. Η αλήθεια είναι ότι και η Φωτογραφία, όπως κάθε άλλη εφεύρεση, ακολούθησε μια εξελικτική πορεία κατά την οποία η σωρευμένη από το παρελθόν γνώση προστίθετο κάθε φορά στη νέα, με αποτέλεσμα την εξέλιξή της. Καμία εφεύρεση δεν έμεινε στάσιμη στην πρώτη μορφή της.

Έτσι και η Φωτογραφία (και ως διαδικασία επεξεργασίας της εικόνας και ως εξέλιξη της φωτογραφικής μηχανής) θεμελιώνεται σε έρευνα που ξεκίνησε τα πρώτα της βήματα στην αρχαιότητα. Ήδη από τον 4^ο π.Χ. αι. ο Αριστοτέλης περιέγραψε τον τρόπο με τον οποίο το φως θα μπορούσε να σχηματίσει μια εικόνα σε μία επιφάνεια, μέσα από τη διέλευσή του από την οπή ενός κουτιού, το οποίο αργότερα ονομάστηκε camera obscura (σκοτεινός θάλαμος). Στα 1.000 μ.Χ. ο Άραβας Αλχαζέν μετέφρασε την περιγραφή του Αριστοτέλη στα αραβικά.

Αργότερα, περί τα τέλη του 15^{ου} αι. ο Λεονάρντο Ντα Βίντσι, γνώριζε για την camera obscura και πιθανότατα τη χρησιμοποιούσε βοηθητικά στο έργο του (εικόνα 1Π)⁹. Γύρω στο 1530 ο Daniel Barbaro τοποθέτησε πρώτος φακό σε camera obscura ώστε να έχει καλύτερη εικόνα. Την κατασκευή αυτή βελτίωσε ακόμα περισσότερο ο Girolamo Cardano με την τοποθέτηση διαφραγμάτων στον φακό της, ώστε να έχει περισσότερη ευκρίνεια η σχηματιζόμενη εικόνα. Η «τελειοποιημένη» αυτή συσκευή περιγράφεται από τον Giovanni Battista De La Porta το 1558 στο βιβλίο του *Magiae Naturalis (Η Μαγεία της Φύσης)*, στο οποίο αναφερόταν σε θέματα αποκρυφισμού, αστρολογίας, αλχημείας, μαθηματικών, μετεωρολογίας κ.ά. Λίγο πριν, το 1556, είχε αναφερθεί ότι ένας συνδυασμός χλωριδίου και αργύρου, που ονομάστηκε «αργυρό κέρας», μαύριζε με την έκθεσή του στις ηλιακές ακτίνες. Πάλι στην Ιταλία, ο φυσικός Angelo Sala παρατήρησε πως κάποιες από τις ενώσεις του αργύρου, μαύριζαν αν εξετίθεντο απευθείας στο φως του ήλιου, χωρίς να είναι σε θέση, όμως, να σταθεροποιήσει την αλλαγή αυτή.

Στις αρχές του 17^{ου} αι. ο Αυστριακός αστρονόμος Johan Koepler χρησιμοποιούσε την camera obscura για να σχεδιάζει σε χαρτί τοπία με μεγάλη ακρίβεια (εικόνα 2Π). Για τον ίδιο λόγο, ο Johan Sturm, Γερμανός μαθηματικός, το 1676 παρουσίασε την πρώτη camera obscura με μεταβλητή εστιακή απόσταση και κάτοπτρο αντιστροφής του ειδώλου, για τη διευκόλυνση του σχεδιασμού. Τη μηχανή αυτή αξιοποίησαν πολλοί ζωγράφοι

⁹ Η αρίθμηση των εικόνων που ακολουθείται από το γράμμα Π, αναφέρεται στις εικόνες του Παραρτήματος.

της εποχής για να σχεδιάζουν εικόνες με προοπτική ακρίβεια (εικόνα 3Π).

Ο Γερμανός Johannes Schultz γνωρίζοντας ήδη την ανακάλυψη της ιδιότητας κάποιων ενώσεων του αργύρου που είχε κάνει ο Angelo Sala, σχεδόν 100 χρόνια πριν, χρησιμοποίησε μια camera obscura, καταφέροντας να πάρει μια εφήμερη φωτογραφία στα 1725. Για να το επιτύχει αυτό χρησιμοποίησε άλατα αργύρου τα οποία άφησε να εκτεθούν στο σχηματιζόμενο είδωλο στη μηχανή του.

Την τελευταία δεκαετία του 18^{ου} αι. η Elizabeth Fulhame δημοσίευσε ένα πείραμά της με το οποίο διαπίστωνε ότι εμφανιζόταν χρωματική αλλαγή όταν η ηλιακή ακτινοβολία έπεφτε σε μία επιφάνεια επιστρωμένη με χλωρίδιο του χρυσού. Το φαινόμενο αυτό πρότεινε να αξιοποιηθεί για την εκτύπωση κειμένων.¹⁰

Οι Sir Humphry Davey και Tom Wedgwood, το 1802, δημοσίευσαν μία εργασία στο *Journal of the Royal Institution*, στην οποία περιέγραφαν τις προσπάθειές τους να χρησιμοποιήσουν νιτρικό άργυρο και χλωρίδια του χρυσού για να συλλάβουν την εικόνα της camera obscura.¹¹

Αυτές οι προσπάθειες που είχαν ως βάση τις φυσικές και χημικές ιδιότητες ορισμένων υλικών, όπως ο νιτρικός άργυρος ή το χλωρίδιο του χρυσού, είχαν τη βάση τους στην αλχημιστική παράδοση των προηγούμενων αιώνων στην Ευρώπη.¹²

A.1.1.2 Η «αυγή» της φωτογραφίας

Από τη δεύτερη δεκαετία του 19^{ου} αι. η έρευνα για την φωτογραφική αποτύπωση του πραγματικού κόσμου, όπως τη γνωρίζουμε σήμερα, άρχισε να παίρνει την τελική μορφή της. Στην έρευνα αυτή, οι πειραματισμοί σε επίπεδο χημείας, αλλά και μηχανικής τελειοποίησης της φωτογραφικής μηχανής, ακολούθησαν παράλληλες πορείες, με αξιοσημείωτα ραγδαία πρόοδο.

Το ερώτημα που τίθεται είναι το γιατί η «φωτογραφική εποχή», εάν θεωρήσουμε ως έτος εφεύρεσης¹³ της Φωτογραφίας το 1839¹⁴, ξεκίνησε τότε και όχι παλαιότερα, δεδομένου ότι το απαραίτητο υπόβαθρο, από χημική και τεχνική άποψη, ήταν διαθέσιμο ήδη από τον προηγούμενο αιώνα. Το

¹⁰ Henry Snelling H., *The History and Practice of the Art of Photography*, Broadway: G.P. Putnam, 1849, 91.

¹¹ Στο *ίδιο*, 8. Επίσης βλ.: Geoffrey Batchen, *Each Wild Idea*, Cambridge, Massachusetts, London, M.I.T. Press, 2000, 6.

¹² Ο Henry Snelling αναφέρει ότι σε παλιό βιβλίο διάβασε την παρακάτω διαδικασία αποτύπωσης στοιχείων με τη χρήση του φωτός και φυσικών υλικών: «Διάλυσε κιμωλία σε θειικό οξύ (aqua fortis) και σε γάλα, και πρόσθεσε σε αυτό ένα ισχυρό διάλυμα αργύρου. Διατήρησε το υγρό σε ένα γυάλινο μπουκάλι, καλά σφραγισμένο. Μετά κόψε από ένα κομμάτι χαρτί τα γράμματα που θέλεις να εμφανιστούν, κόλλησέ το στο μπουκάλι και άφησέ το στον ήλιο, με τέτοιο τρόπο ώστε οι ακτίνες του ήλιου να περνάνε μέσα από τις οπές και να πέφτουν στην επιφάνεια του υγρού. Το μέρος του γυαλιού από όπου θα περνούν οι ακτίνες θα γίνει μαύρο, αλλά πρέπει να δοθεί προσοχή στο να μην μετακινηθεί το μπουκάλι κατά τη διαδικασία [...]» (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης), Henry Snelling, *ό.π.*, 9.

¹³ Πολλοί υποστήριξαν ότι δεν πρόκειται για εφεύρεση αλλά μάλλον για ανακάλυψη των φυσικών ιδιοτήτων του φωτός και άλλων συναφών με τη Φωτογραφία υλικών.

¹⁴ Χρονιά που η Γαλλική Ακαδημία Επιστημών αναγνώρισε την εφεύρεση του Daguerre.

συγκεκριμένο ερώτημα τέθηκε από τον Helmut Gernsheim, στο βιβλίο του *The Origins of Photography*, με τη διατύπωση της θέσης πως: «[...] *το γιατί εμφανίστηκε η φωτογραφία τότε είναι το μεγαλύτερο μυστήριο στην Ιστορία*»¹⁵ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Από το ξεκίνημά της η Φωτογραφία, είχε αποκτήσει τον χαρακτήρα της τεχνολογικής εξέλιξης της ζωγραφικής. Αυτό φαίνεται από τον θεματικό προσανατολισμό των φωτογράφων της εποχής και από το ότι σχεδόν από το ξεκίνημά της αγοραζόταν από τους ζωγράφους για να διευκολύνεται η εργασία τους, δηλαδή η πιστότερη δυνατή αντιγραφή της Φύσης. Εξάλλου, όπως σημειώσαμε παραπάνω, ο άμεσος πρόγονος της φωτογραφικής μηχανής, η *camera obscura*, χρησιμοποιήθηκε, κατ' αρχάς, αποκλειστικά από τους ζωγράφους για να τους διευκολύνει στην πιστή αναπαράσταση της φύσης. Οι φωτογράφοι θεωρώντας ότι η τέχνη τους περιλαμβάνονταν στις αναπαραστατικές - εικαστικές τέχνες, άρχισαν να εντάσσουν τον εαυτό τους στον καλλιτεχνικό κόσμο. Αυτό μπορεί να φανεί και στο χαρακτηριστικό απόσπασμα των οδηγιών προς νέους φωτογράφους που δίνει ο Henry H. Snelling στο βιβλίο του *The History and Practice of the Art of Photography* (1849): «[...] *κανείς δεν μπορεί να διαπρέψει στην Φωτογραφία εάν δεν κατέχει μία φυσική αίσθηση για τις Καλές Τέχνες, δεν είναι γρήγορος στο να δεισδύει στο μεγαλείο και στην ομορφιά, δεν γνωρίζει τις τεχνικές της προοπτικής και της απεικόνισής της καθώς, και τους άλλους κανόνες της ζωγραφικής [...]*»¹⁶ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Η ζωγραφική δεν φαινόταν να είναι σε θέση να καλύψει –από μόνη της– τις ανάγκες για απεικόνιση του πραγματικού κόσμου, όπως αυτές διαμορφώνονταν στις αρχές του 19^{ου} αι., με βάση την κυρίαρχη θετικιστική επιστημολογία που στόχευε στην απόλυτη αντικειμενική ακρίβεια της αναπαράστασης. Αυτό διότι αφενός μεν η ζωγραφική καταγραφή του φυσικού κόσμου «*όπως ακριβώς ήταν*» δεν ήταν δυνατόν να έχει την ακρίβεια της μηχανικής απεικόνισης που αναζητούσε η αγορά και επιπλέον απαιτούσε πολύ χρόνο για να επιτελέσει τον σκοπό της, αυξάνοντας το κόστος της. Αυτή η ανάγκη της αγοράς εκδηλωνόταν και με άλλους τρόπους πέρα από την έρευνα με αντικείμενο τη Φωτογραφία. Το 1836, π.χ., ο Achille Collas παρουσίασε τον μηχανισμό του με τον οποίο μπορούσε να αναπαράγει, υπό κλίμακα, τρισδιάστατα αντίγραφα αγαλμάτων ή άλλων στερεών. Φαίνεται λοιπόν, ότι η Φωτογραφία, όπως και κάθε άλλη εφεύρεση, περισσότερο ήλθε στο προσκήνιο ικανοποιώντας τις ανάγκες μιας αγοράς που αναζητούσε μια φτηνή και γρήγορη μέθοδο ικανοποίησης των αναγκών της, κατά μια έννοια, εξυπηρετώντας κοινωνικές ανάγκες που είχαν να κάνουν με τα νοήματα και τις ιδέες στη συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία, παρά επειδή, τότε ακριβώς, ωρίμασε το τεχνικό της υπόβαθρο.

¹⁵ Helmut Gernsheim, *The Origins of Photography*, London: Thames and Hudson, 1982, 6.

¹⁶ Henry Snelling H., *ό.π.*, 26.

Πέρα από τις ανάγκες αυτές, η Φωτογραφία φαίνεται ότι κλήθηκε να εξυπηρετήσει και τις ερευνητικές και τεκμηριωτικές ανάγκες των επιστημών της Ιστορίας και της Κοινωνιολογίας, οι οποίες ενταγμένες στο θετικιστικό κλίμα της εποχής, αναζητούσαν στέρεες βάσεις για τα πορίσματά τους. Τις βάσεις αυτές τις βρήκαν στο φωτογραφικό τεκμήριο, θεωρώντας πως τα ιστορικά φαινόμενα και οι κοινωνικές διεργασίες είναι δυνατόν να καταγραφούν και να αναπαρασταθούν φωτογραφικά. Το σίγουρο είναι ότι την εποχή εκείνη υπήρξε ένα δυναμικό κίνημα για την ανάπτυξη της Φωτογραφίας. Είναι χαρακτηριστικό ότι την εποχή αυτή κατατέθηκε πληθώρα ευρεσιτεχνιών σχετικά με την αποτύπωση εικόνων της Φύσης με τεχνικά μέσα.¹⁷

Θα πρέπει λοιπόν να εξεταστούν οι κοινωνικές συνθήκες της Δυτικής Ευρώπης, από όπου ξεκίνησε η φωτογραφία, ώστε να εντοπιστούν τα κίνητρα που οδήγησαν σε αυτή την ανάπτυξη. Η περίοδος αυτή είναι περίοδος μεγάλων ιστορικών αλλαγών. Ο Michel Foucault βεβαιώνει για τις θεμελιώδεις αλλαγές που έγιναν γύρω στα 1800: «[...] κάτι το οποίο είναι αναντίρρητο, όταν κανένας κοιτάξει τα κείμενα με ικανοποιητική προσοχή.»¹⁸ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Πρόκειται για κοινωνίες, οι οποίες βρίσκονταν στη διαδικασία μαζικού εξαστισμού, με την τεχνολογία που πηγάζει από τη Νευτωνική Φυσική να γιγαντώνεται, διαταράσσοντας τις ισορροπίες στα κοινωνικά συστήματα, τα οποία αφενός μεν ήταν για πολύ καιρό αμετάβλητα και όπου υπήρξαν μεταβολές, αυτές ήταν μικρού μεγέθους και μακροχρόνιες. Με άλλα λόγια, η ραγδαία τεχνολογική ανάπτυξη, ανέτρεψε με δραματικό τρόπο, τις εδραιωμένες κοινωνικές ισορροπίες. Το άτομο του βιομηχανοποιημένου αστικού κόσμου έπρεπε να αυτοπροσδιοριστεί στο καινούριο και ραγδαία μεταβαλλόμενο περιβάλλον. Μια από τις παραμέτρους της προσαρμογής αυτής ήταν το ότι, στο νέο μοντέρνο καπιταλιστικό κόσμο, η διαταξική κινητικότητα ευνοήθηκε. Μεγάλο μέρος του αγροτικού πληθυσμού εγκαταστάθηκε στα αστικά κέντρα, όπου αναζήτησε ευκαιρίες βελτίωσης των συνθηκών της ζωής του (τις πιο πολλές φορές χωρίς επιτυχία). Ο Walter Benjamin τονίζει περαιτέρω ότι «[...] η νέα αστική εμπειρία χαρακτηρίστηκε από την ταχύτητα, τη ραγδαία αλλαγή και τον κατακερματισμό της καθημερινής εμπειρίας. Αυτό προκλήθηκε από τα νέα συστήματα μεταφορών και επικοινωνιών, από τη βιομηχανική κατανομή της εργασίας στη γραμμική παραγωγή, και από το διαχωρισμό του ελεύθερου χρόνου από την εργασία, σε μία οικονομία αμειβόμενης εργασίας».¹⁹

¹⁷ Χαρακτηριστικό είναι ότι ο ιστορικός Pierre Harman, αριθμισε 24 ανθρώπους που διεκδικούσαν την πρωτιά στην φωτογραφική αποτύπωση.

¹⁸ Michel Foucault, *Power/Knowledge*, ed. Colin Gordon, Brighton: Harvester Press, 1980, 113, όπως αναφέρεται στο: Geoffrey Batchen, *Each Wild Idea*, Cambridge, Massachusetts, London, M.I.T. Press, 2000, 120.

¹⁹ Walter Benjamin, "Some Motifs in Baudelaire", στο: Arrendt Hanna (ed), *Illuminations*, London: Fontana, 1939, όπως αναφέρεται στο: Martin Lister, «Η Φωτογραφία στην εποχή της ηλεκτρονικής απεικόνισης», στο: Wells Liz (ed), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Πετσίνη Πηνελόπη, Αθήνα: Πλέθρον, 2007, 313.

Στο αστικό περιβάλλον η ανάδειξη της ατομικής ταυτότητας προτάθηκε, με την έννοια της τεκμηρίωσης των προσωπικών επιτευγμάτων, για όσους είχαν την τύχη ή την ικανότητα να τα επιτύχουν. Η εικονογραφική αποτύπωση του εαυτού βρήκε, υπό τις συνθήκες αυτές, πρόσφορο έδαφος²⁰, ωστόσο η αξιοποίηση των ζωγράφων πορτραίτου για το λόγο αυτό παρέμενε δυσπρόσιτη πρακτική. Έτσι, η ικανοποίηση της συγκεκριμένης ανάγκης με ένα πιο πρόσφορο μέσο ήταν μία πρόκληση για την εποχή και ταυτόχρονα κάτι επιτεύξιμο.

Ο βίαιος -κατά μια έννοια- εξαστισμός των ανθρώπων της υπαίθρου, παράλληλα, δημιούργησε μια τάση νοσταλγίας για τη φύση που είχε αφήσει πίσω του, αμετάκλητα, ο αστός της βιομηχανικής πόλης. Απομακρύνθηκε από τον φυσικό χώρο, με αποτέλεσμα να αναζητά τη φυσικότητα, ως τόπο μητρικής γαλήνης και ηρεμίας, πέρα από τις συνθήκες του σκληρού, ανταγωνιστικού, και κυρίως αβέβαιου, αστικού κόσμου. Οι εικόνες της Φύσης, για τον νεο-αστό και σε αισθητικό επίπεδο, υπερείχαν από αυτές του βιομηχανικού αστικού τοπίου. Θα ήταν δύσκολο, την εποχή αυτή, η ομορφιά να ταυτιστεί με τη βιομηχανική καμινάδα περισσότερο από ό,τι με την εικόνα ενός φυσικού τοπίου, μάλλον διότι η βιομηχανική καμινάδα ήταν σημαίνον του νέου, άγνωστου, απειλητικού -σε κάποιο βαθμό- βιομηχανικού κόσμου. Η παρατήρηση εικόνων της υπαίθρου θα πρέπει να αποτελούσε μία διαδικασία λύτρωσης και για αυτόν ακριβώς τον λόγο να δημιουργήθηκε η ανάγκη παραγωγής απεικονίσεων της. Ως ένα σημείο, η νατουραλιστική ζωγραφική ικανοποιούσε την ανάγκη αυτή, αλλά με περιορισμένο εύρος, μια που οι εικόνες αυτές ήταν στη διάθεση μόνον αυτών που μπορούσαν να τις πληρώσουν ακριβά, αφού η τεχνολογία της εποχής δεν επέτρεπε την ποιοτική και, ταυτόχρονα, οικονομική μαζική αναπαραγωγή τους, κάτι που λίγο αργότερα θα ήταν εφικτό με τη διάδοση της Φωτογραφίας.

Η Ψυχανάλυση εντοπίζει μια διαφορετική ανάγκη που ήλθε να καλύψει η Φωτογραφία: αναφέρεται στην παγκόσμια αφήγηση που αφορά την ανάγκη του ανθρώπινου υποκειμένου για προστασία από την απώλεια της ζωής και την απώλεια ταυτότητας, τοποθετώντας την εφεύρεση της φωτογραφίας στις αρχές του 19^{ου} αι.²¹, αφού θεωρεί ότι τότε η ικανοποίηση των αναγκών αυτών ήταν κυρίαρχο ζητούμενο. Η λογική της προσέγγισης αυτής έχει να κάνει με την τεκμηρίωση της ταυτότητας αλλά και της διατήρησης στιγμών που την τεκμηριώνουν στο διηνεκές, καθ' υπέρβαση της φυσικής νομοτέλειας.

Κοντά στη θέση αυτή βρίσκεται και η άποψη²² που θέτει την πολιτική διάσταση της ανάδειξης της ανάγκης για την Φωτογραφία. Σύμφωνα με αυτήν, στα πρώτα χρόνια του 19^{ου} αι. διανοούμενοι σε όλη την Ευρώπη και τις αποικίες της, άρχισαν να αναρωτιούνται για τη διάσταση του διαχωρισμού μεταξύ παρατηρητή και παρατηρούμενου, μεταξύ του εαυτού και του άλλου.

²⁰ Όπως αποδεικνύεται από την εξαπλωση που είχαν λίγο αργότερα οι *Cartes de Visite*.

²¹ Geoffrey Batchen, *ό.π.*, 19.

²² Στο *ίδιο*, 22.

Οι πολιτισμοί με τους οποίους είχαν έλθει σε επαφή, λόγω των αποικιών, ήταν κατά πολύ διαφοροποιημένοι από τον οικείο τους. Η κυρίαρχη αντίληψη για τους πολιτισμούς αυτούς ήταν ότι βρίσκονται στα πρώτα στάδια της εξελικτικής τους πορείας προς τον «πολιτισμό», στο τέλος της οποίας βρισκόταν ο «τελειωμένος» ευρωπαϊκός. Η αφ' υψηλού εποπτεία του «άλλου» επέβαλλε την ανάγκη της αποτύπωσης – απαθανάτισης της εικόνας υπεροχής και, συνεπώς, την τεκμηρίωση της κατωτερότητας του «άλλου», και αντιστρόφως.

Μία άλλη παράμετρος, έχει να κάνει με το φιλοσοφικό υπόβαθρο της εποχής, τουλάχιστον όπως το αντιλαμβάνεται ο σημερινός παρατηρητής. Η Βιομηχανική Εποχή είναι δημιούργημα του Διαφωτισμού και του εμπειριστικού πνεύματος που επικράτησε σε μεγάλο βαθμό, έκτοτε, στο Δυτικό κόσμο. Το θετικιστικό αυτό κλίμα ισχυροποιήθηκε με βάση τα επιτεύγματα των μηχανών, τα οποία επέφεραν εντυπωσιακές αλλά και δραματικές εξελίξεις σε όλα τα επίπεδα της κοινωνικής καθημερινής ζωής. Μέχρι τότε η ζωγραφική διατηρούσε το αποκλειστικό προνόμιο της αναπαράστασης της Φύσης. Οι δημιουργοί όμως των ζωγραφικών εικόνων ήταν άνθρωποι ή καλύτερα ανθρώπινα υποκείμενα, φορείς της ατομικής τους αισθητικής και αντίληψης, άρα φορείς ιστορικότητας. Το σύστημα καθιέρωσής τους στο ζωγραφικό στερέωμα, μάλιστα, απαιτούσε αυτή την υποκειμενική διαφοροποίηση. Ωστόσο, αυτό ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με την επικρατούσα θετικιστική αντίληψη των πραγμάτων, όταν το ζητούμενο ήταν η πιστή αναπαράσταση της Φύσης, όπως, για παράδειγμα, σε ένα πορτραίτο ή στην αποτύπωση ενός μνημείου, με την «εκμηδένιση» του υποκειμενικού παράγοντα, ο οποίος εκλαμβάνονταν ως παράγοντας αλλοίωσης της «αντικειμενικής» πραγματικότητας. Η σύγκρουση αυτή γέννησε άλλον ένα λόγο για την εφεύρεση του μέσου που θα αποτύπωνε «πιστά» και αντικειμενικά τον πραγματικό κόσμο: όταν ο Γάλλος ζωγράφος Paul Delaroché, έμαθε για τη Φωτογραφία δήλωσε: «Από σήμερα, η ζωγραφική είναι νεκρή!».²³ Αυτή η ερμηνεία που βασίζεται στην ανάγκη της κοινωνίας της εποχής να προσεγγίσει υπό το πρίσμα του θετικισμού την εικόνα και την αναπαράσταση, έχει μάλλον ιστορικά χαρακτηριστικά²⁴, μια που οι φωτογράφοι της εποχής δεν φαίνεται να την συμμαρζόνταν, θέτοντας τον εαυτό τους στην ίδια κατηγορία με τους ζωγράφους και τους γλύπτες.

Την περίοδο αυτή ξεκίνησε, επίσης, η τεχνολογική έρευνα για την βελτίωση της μέχρι τότε γνωστής φωτογραφικής μηχανής, της *camera obscura*. Τα τεχνικά μέσα της εποχής διευκόλυναν την έρευνα αυτή, ιδιαίτερα η ανάπτυξη της τεχνολογίας των φακών, όπως θα δούμε παρακάτω. Η εξέλιξη του φωτογραφικού εξοπλισμού θα μπορούσε να ερμηνευθεί -και συνακόλουθα να αποδοθεί- στις λανθάνουσες ιδιότητες που φαίνεται να χαρακτηρίζουν κάθε είδους τεχνική σκευή. Ο Michel Foucault υποστηρίζει ότι «[...] κύρια

²³ Geoffrey Batchen, *ό.π.*, 129.

²⁴ Θα μπορούσε να γίνει μόνο κοιτώντας προς το παρελθόν.

λειτουργία κάθε είδους εξοπλισμού ή τεχνικής σκευής, σε μια δεδομένη ιστορική στιγμή, είναι να ανταποκρίνεται σε μια ορισμένη ανάγκη. Για το λόγο αυτό έχει μια δεσπόζουσα στρατηγική λειτουργία [...] εμπλέκεται σε παιχνίδι εξουσίας, αλλά διατηρεί δεσμούς με συγκεκριμένες τάξεις της γνώσης οι οποίες προέρχονται από αυτήν αλλά και, στον ίδιο βαθμό, την καθορίζουν. Η τεχνική σκευή συνίσταται από στρατηγικές σχέσεων που υποστηρίζουν και υποστηρίζονται από είδη γνώσης»²⁵ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Στο βαθμό λοιπόν που η πρόοδος, σε επίπεδο τεχνικού εξοπλισμού, είναι συναρτημένη με το κοινωνικό σύστημα στο οποίο συντελείται, μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι οι ιδιαίτερες συνθήκες της εποχής –όπως περιγράφηκαν παραπάνω– οδήγησαν στη δημιουργία ενός εξοπλισμού -και του παράγωγου του- που θα σχετιζόταν με τις νέες απαιτήσεις για την όραση και κυρίως για την εικόνα. Μίας οπτικής εφεύρεσης η οποία θα ενέπλεκε την αντανάκλαση και την προβολή των φωτεινών ακτίνων, η οποία θα ήταν ταυτόχρονα ενεργητική και παθητική στον τρόπο με τον οποίο θα αναπαριστούσε τα πράγματα και η οποία θα ενσωματώνονταν μέσα στην ίδια τη μέθοδό της με το να καθίσταται, ταυτόχρονα, το υποκείμενο που βλέπει και το αντικείμενο που παρατηρείται. Αυτή η εφεύρεση ήταν η φωτογραφία.²⁶

Έκτοτε, η Φωτογραφία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις εξελίξεις των κοινωνικών συστημάτων εντός των οποίων λειτουργεί. Είναι απόλυτα ενταγμένη στις πολιτικές, οικονομικές, τεχνολογικές και κοινωνικές εξελίξεις, σε πολλές περιπτώσεις συντελώντας καθοριστικά στη διαμόρφωσή τους. Είναι ένα πλήρως αναγνωρισμένο κοινωνικό πεδίο έκφρασης της αλληλεπίδρασης των ανθρώπων, του ατομικού με το συλλογικό.

A.1.1.3 Τα πρώτα βήματα

Daguerre και Niepce

Ήδη από το 1813 ο Nicéphore Niepce πειραματιζόταν για να βρει έναν τρόπο αντικατάστασης της κιμωλίας, στη λιθογραφική επεξεργασία, με το φως, ώστε ο σχεδιασμός να είναι γρηγορότερος και ακριβέστερος. Οι προσπάθειές του είχαν αποτέλεσμα το 1816, όταν κατάφερε να πάρει τις πρώτες φωτογραφικές εικόνες, χωρίς τη χρήση φωτογραφικής μηχανής και χωρίς να μπορέσει να βρει έναν τρόπο στερέωσής τους. Αυτό έγινε κατορθωτό δέκα χρόνια αργότερα (1826), όταν εμφανίστηκε η πρώτη του «στερεωμένη» φωτογραφία, μετά από έκθεση της φωτοευαίσθητης επιφάνειας στο ηλιακό φως για χρονικό διάστημα οκτώ ωρών (εικόνα 4Π). Τη μέθοδό του την ονόμασε «*Ηλιογραφία*» και την παρουσίασε στη *Royal Society* το 1827.

Δύο χρόνια αργότερα, συνεταιρίστηκε με τον Daguerre (με τον οποίο ήδη αλληλογραφούσαν ανταλλάσσοντας εμπειρίες από την κοινή τους προσπάθεια), έναν ζωγράφο ο οποίος ειδικευόταν στην κατασκευή διοραμάτων. Ο Daguerre είχε ήδη πειραματιστεί με την Camera Obscura για

²⁵ Michel Foucault, *ό.π.*, 20. Παρατίθεται στο: Geoffrey Batchen, *ό.π.*, 120.

²⁶ Geoffrey Batchen, *ό.π.*, 22.

τις ανάγκες του *Διοράματος* (εικόνα 5Π) και τον απασχολούσε η στερέωση της εικόνας που δημιουργούσε το φως, ενώ παράλληλα, πειραματιζόταν με τη χρήση αλάτων του αργύρου για να βελτιώσει τα διοράματά του. Η προσπάθειά του αυτή κατέληξε στο να ανακαλύψει αργότερα τη δική του μέθοδο φωτογραφικής αναπαράστασης, που ονομάστηκε *Δαγκεροτυπία*, και αφορούσε την αποτύπωση φυσικών εικόνων σε πλάκες χαλκού επιστρωμένες με άλατα αργύρου. Για τη στερέωση των εικόνων κατέληξε στη χρήση κοινού αλατιού, σε καυτό διάλυμα του οποίου εμβάπτιζε τις πλάκες χαλκού. Επίσης, ανακάλυψε ότι οι εικόνες ιωδιούχου αργύρου μπορούσαν να εμφανιστούν αν εκτίθονταν σε ατμούς υδραργύρου.

Ο Niepce πέθανε το 1833, ενώ τέσσερα χρόνια αργότερα τυπώθηκε η πρώτη επιτυχημένη Δαγκεροτυπία, για τη λήψη της οποίας χρησιμοποιήθηκε μία camera obscura, κατασκευής του Daguerre (εικόνα 6Π).

Το 1839, ο Daguerre παρουσίασε τη μέθοδο της Δαγκεροτυπίας στη Γαλλική Ακαδημία Επιστημών, η οποία τον αναγνώρισε επίσημα ως εφευρέτη.

Σήμερα, θεωρείται, ότι η εξέλιξη της Φωτογραφίας θα είχε μάλλον επιβραδυνθεί αν δεν προέκυπτε η συνεργασία μεταξύ αυτών των δύο πρωτοπόρων, επειδή οι ανακαλύψεις του Niepce αποτέλεσαν σίγουρα ισχυρό υπόβαθρο στην προσπάθεια του Daguerre να συλλάβει εικόνες σε επαργυρωμένες φωτογραφικές πλάκες.

Fox Talbot

Σχεδόν παράλληλα, στην Αγγλία, ο μαθηματικός Fox Talbot (εικόνα 7Π) είχε παρόμοιες ερευνητικές ανησυχίες, αλλά δεν γνώριζε τι είχαν ήδη καταφέρει οι Niepce και Daguerre. Έτσι ακολούθησε το δικό του παράλληλο δρόμο. Μπόρεσε να πάρει αρνητικές φωτογραφίες, όταν κατάφερε τη στερέωση σε χαρτί με τη χρήση γαλλικού οξέως. Η πρώτη του φωτογραφία είχε ως θέμα το παράθυρο του σπιτιού του (εικόνα 8Π), το 1835. Βάσει της προσπάθειάς του να μετατρέψει τις αρνητικές εικόνες της μεθόδου του σε θετικές, θεωρείται ο πρώτος που εφηύρε την επεξεργασία θετικού – αρνητικού. Για να γίνει δυνατή η θετική εκτύπωση, το αρνητικό χαρτί έπρεπε να εμποτιστεί με κερί, ώστε να αποκτήσει διαφάνεια και να μπορέσει να τυπωθεί το αρνητικό του αρνητικού, δηλαδή το θετικό.

Η μέθοδός του ονομάστηκε, από τον ίδιο, «*Καλοτυπία*» και από άλλους «*Ταλμποτυπία*». Τη γνωστοποίησε το 1839, ενώ το 1841 κατοχύρωσε την ευρεσιτεχνία του με τον όρο «*Φωτογενικό Σχέδιο*»²⁷. Συνέχισε να την

²⁷ Ο Henry H. Snelling στο βιβλίο του *The History and Practice of the Art of Photography* (1849), αναφέρει ότι ο Talbot κατοχύρωσε την ευρεσιτεχνία του και στις Η.Π.Α. και παραπονιέται για τα πολλά χρήματα που ζητάει για να παραχωρήσει δικαιώματα: «[...] είναι άνθρωπος μάλλον πλούσιος, αλλά απαιτεί τόσο πολλά χρήματα για τα δικαιώματά του που κανένας δεν μπορεί να βρεθεί που να έχει το θράσος να τα αγοράσει [...]». Και λίγο παρακάτω (σελ. 13) αναφέρει ότι, σύντομα θα εκπνεύσει ο χρόνος της κατοχύρωσης της ευρεσιτεχνίας του Talbot και έτσι: «[...] οι συμπατριώτες μου θα έχουν πλήρη ελευθερία να οικειοποιηθούν αυτή την τέχνη αν αισθάνονται έτσι διατεθειμένοι [...]», μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης, Henry Snelling H., *ό.π.*, 10.

εξελίσσει με αποτέλεσμα να είναι σε θέση να πάρει φωτογραφική εικόνα μετά από χρόνο έκθεσης των τριάντα μόνο δευτερολέπτων.

Ο Fox Talbot μπορεί να θεωρηθεί ο πρώτος που εξέδωσε τη δουλειά του με τη μορφή φωτογραφικού άλμπουμ. Το άλμπουμ αυτό με τον τίτλο: *The Pencil of Nature* (εικόνες 9Π και 10Π) εκδόθηκε το 1844 και περιλάμβανε φωτογραφίες (*καλοτυπίες*) με θέμα τη Φύση και την αγροτική ζωή. Στο άλμπουμ αυτό, αλλά και σε άλλα που ακολούθησαν, παρουσιάζεται η τάση να δοθούν στον αναγνώστη επεξηγήσεις για το εικονικό υλικό, κάτι που εκφράζει την αντίληψη της φωτογραφικής αναπαράστασης ως μιας μηχανιστικής και απρόσωπης λειτουργίας. Παράλληλα, το ίδιο υλικό χαρακτηρίζεται από αφαιρέσεις με σκοπό να επεκταθούν τα πιθανά νοήματα και να κατευθυνθεί η ερμηνεία, λειτουργία ανάλογη με αυτήν του επεξηγηματικού κειμένου.²⁸ Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και η εμφάνιση «σημείων» της ανθρώπινης παρουσίας, χωρίς αυτήν την ίδια. Τα σημεία αυτά «εμβολιάζουν» το φωτογραφικό θέμα με τον κανόνα του λεγόμενου *ανθρώπινου ενδιαφέροντος*, ώστε να υποδηλωθεί η «ζωή» στην εικόνα. Το *Pencil of Nature* εκφράζει την προσήλωση των εικαστικών της εποχής στη Φύση και αποτέλεσε πρότυπο και για άλλες παρόμοιες εκδόσεις. Ωστόσο, την ίδια εποχή εμφανίστηκαν και φωτογραφικά άλμπουμ με θέματα που εντάσσονται στο ανθρωπογενές περιβάλλον, όπως οι δουλειές των Felix Teynard και Maxime Du Camp, με θέμα τους τα αρχαία μνημεία της Αιγύπτου.

Hippolyte Bayard

Σημαντικό ήταν το επίτευγμα του Hippolyte Bayard (εικόνα 11Π), στη Γαλλία, η δουλειά του οποίου παρουσίαζε πολλές ομοιότητες με αυτήν του Fox Talbot, αν και δεν γνώριζε ο ένας την πρόοδο του άλλου. Το επίτευγμα του Hippolyte Bayard ήταν ότι κατάφερε να παίρνει απευθείας θετικές εικόνες στο φωτοευαίσθητο χαρτί. Το 1839 εξέθεσε τη δουλειά του, αλλά λόγω ιδιοσυγκρασίας, δεν στάθηκε δυνατόν να εκμεταλλευθεί την εφεύρεσή του εμπορικά.

Άλλες εξελίξεις

Την ίδια εποχή σημειώνονται και άλλες προσπάθειες, λιγότερο ή περισσότερο επιτυχημένες, για τη φωτογραφική αποτύπωση της Φύσης. Ακόμα και σήμερα ερχόμαστε σε επαφή με τεχνολογικά επιτεύγματα που παρουσιάστηκαν τότε.

Μία από αυτές ήταν η φωτογράφιση με μέσα που αξιοποιούνται στον *γαλβανισμό*. Η μέθοδος αυτή έδινε τη δυνατότητα άμεσης αποτύπωσης ώστε να είναι δυνατόν να φωτογραφηθούν παιδιά, τα οποία ήταν δύσκολο να ποζάρουν, για τον απαιτούμενο τότε χρόνο εκφώτισης, ακίνητα ή άλλα θέματα εν κινήσει.

²⁸ Ian Jeffrey, *Φωτογραφία, Συνοπτική Ιστορία*, μτφρ. Ηρακλής Παπαϊωάννου, Αθήνα: περιοδικό ΦΩΤΟΓράφος, 1997, 126.

Άλλη μέθοδος ήταν αυτή της *κυανοτυπίας* με την οποία δημιουργούνταν εικόνες στη χρωματική κλίμακα του μπλε. Η μέθοδος αυτή παρουσιάστηκε από τον Sir John Herschel, λίγο πριν τα μέσα του 19^{ου} αι. Η μεθοδολογία της βασίζεται στον εμβαπτισμό του χαρτιού σε ένα διάλυμα αμμωνίας και κιτρικού άλατος του σιδήρου. Μετά την έκθεση στο χαρτί απλώνεται ένα δεύτερο διάλυμα σιδηροκυανικού άλατος της ποτάσας. Αυτή η τεχνική, με άλλα πιο σύγχρονα μέσα, μέχρι πρότινος, αξιοποιούνταν για την αναπαραγωγή σχεδίων, αρχιτεκτονικών ή άλλων, τα οποία επεκράτησε στην αγγλική γλώσσα να ονομάζονται *blueprints*, όπως και κάθε άλλο τεχνικό σχέδιο μεγάλου μεγέθους.

Η *χρωμοτυπία* αρχικά ήταν η μέθοδος φωτογραφικής απεικόνισης που βασιζόταν στη χρήση χαρτιού που είχε διαποτιστεί με διχρωμικό άλας της ποτάσας. Αργότερα, ο Becquerel βελτίωσε τη μέθοδο απλώνοντας φυτικό άμυλο (από πατάτα), πριν τον εμβαπτισμό του χαρτιού στο διχρωμικό άλας της ποτάσας. Αυτό επέτρεπε να μετατραπεί η αρνητική εικόνα σε θετική με τον εμβαπτισμό της σε ένα διάλυμα ιωδίου, το οποίο επενεργούσε στα σημεία της εικόνας όπου δεν είχε επιδράσει το φως, ενώ ο Sir John Herschel πειραματίστηκε και με τη χρήση εκχυλισμάτων από φυτά για να επιτύχει τη φωτογραφική απεικόνιση. Τα εκχυλίσματα αυτά διαλύονταν σε αλκοόλη και το διάλυμα αυτό απλωνόταν στην επιφάνεια του χαρτιού με ένα πινέλο. Η μέθοδος αυτή ονομάστηκε *ανθοτυπία*.

Οι φακοί

Οι φακοί των πρώτων αυτοσχέδιων φωτογραφικών μηχανών βασιζόνταν στον κυρτό πυρολιθικό κρύσταλλο. Από το 1840 ο Βιεννέζος μαθηματικός Petzval και ο οπτικός Voigtlander άρχισαν να εργάζονται με συστηματικό και επιστημονικό τρόπο για τη βελτίωση των φωτογραφικών φακών. Η δουλειά τους είχε ως αποτέλεσμα τον *ορθοσκοπικό* φακό, ο οποίος παρουσιάστηκε εμπορικά το 1857. Πιο νωρίς, από το 1842, μία βελτίωση του κυρτού πυρολιθικού κρυστάλλου είχε παρουσιαστεί στη Γαλλία με το εμπορικό όνομα Jena (εικόνα 12Π). Ο φακός αυτός αργότερα βελτιώθηκε από τον οπτικό Schott που εργαζόταν στην εταιρεία Jena, σε συνεργασία με τον μετέπειτα γνωστό οπτικό Zeiss.

Η αλμπουμίνα

Ο ανιψιός του Nicéphore Niepce, ο Niepce de Saint-Victor, την εποχή αυτή πειραματίστηκε επιτυχώς με τη χρήση αλμπουμίνας (λευκωμα αυγού) σε γυάλινες πλάκες, ώστε να καταστούν φωτοευαίσθητες. Τα αποτελέσματα ήταν πολύ ικανοποιητικά, δεδομένου ότι σε αυτές τις γυάλινες πλάκες μπορούσε να αποτυπωθεί η λεπτομέρεια, σε μεγαλύτερο βαθμό από ό,τι στις συμβατικές, για την εποχή, φωτοευαίσθητες επιφάνειες. Οι πλάκες αυτές έπρεπε να φορτωθούν στις φωτογραφικές μηχανές και να εκτεθούν στο φως όσο ακόμη ήταν υγρές. Ο δε χρόνος εκφώτισής τους ήταν μεγάλος, από τριάντα έως σαράντα πέντε λεπτά.

Οι ιδιότητες της αλμπουμίνας σε σχέση με το φως, οδήγησαν σε περισσότερη έρευνα, και στην εμφάνιση του φωτογραφικού χαρτιού αλμπουμίνας το 1850, από τον Ervard Blanquart. Η επιτυχία και τα αποτελέσματα ήταν τόσο ικανοποιητικά που το χαρτί αυτό βιομηχανοποιήθηκε και κυριάρχησε εμπορικά για τα επόμενα πενήντα χρόνια. Το 1894 η Dresdner Albumin Papier Fabrik A.G., ο μεγαλύτερος κατασκευαστής χαρτιών αλμπουμίνας στην Ευρώπη, χρησιμοποιούσε 60.000 αυγά την ημέρα.

Πορτραίτα: David Octavius Hill και Robert Adamson

Στα πρώτα χρόνια της Φωτογραφίας, το πορτραίτο αποτέλεσε βασικό θέμα και κυρίως ανταποδοτικό, από οικονομική άποψη. Σχεδόν όλοι οι πρωτοπόροι της Φωτογραφίας ασχολήθηκαν με αυτό, βασιζόμενοι στις συμβάσεις της ζωγραφικής για τα πορτραίτα. Στις οδηγίες του Henry H. Snelling για τους νέους φωτογράφους πορτραίτιστες φαίνονται ξεκάθαρα οι ζωγραφικές καταβολές: *«Για να κάνετε πορτραίτο, η προσαρμογή του μοντέλου θα πρέπει να μελετηθεί με σχολαστική ακρίβεια για να μπορέσετε να τον ή την τοποθετήσετε σε μία θέση που να είναι η πλέον χαριτωμένη και εύκολη να επιτευχθεί. Τα μάτια πρέπει να κοιτάνε σε ένα αντικείμενο λίγο πιο πάνω και δίπλα από την φωτογραφική μηχανή, αλλά ποτέ σε αυτήν κατευθείαν. Αυτό, κατά κανόνα, δίνει μια απλανή, ηλίθια, περίεργη, βλοσυρή ή αλγεινή έκφραση στο πρόσωπο. Πρέπει επίσης να φροντίσετε τα πόδια και τα χέρια, σε όποια στάση και αν είναι, να μην βρίσκονται πολύ μπροστά ή πίσω από το πρόσωπο ώστε να μην χαθεί η εστίαση. Αν υπάρχει μια μεγάλη λευκή επιφάνεια, όπως το λευκό μέρος του πουκάμισου ή το μαντήλι μιας κυρίας, να το σκεπάσετε με ένα σκούρο ύφασμα, και να το αφαιρέσετε περίπου στα δύο τρίτα της διαδικασίας. Ένα πολύ ευχάριστο εφέ που μπορείτε να βάλετε στα πορτραίτα σας είναι να τοποθετήσετε πίσω από το μοντέλο μια γκραβούρα ή έναν ζωγραφικό πίνακα. Να αποφύγετε αυτούς στους οποίους κυριαρχούν τα ζεστά φωτεινά χρώματα. Το θέμα των εικόνων αυτών μπορεί να είναι σχετικό με το επάγγελμα ή την απασχόληση του μοντέλου. Αυτά προσθέτουν ενδιαφέρον στο πορτραίτο, το οποίο αλλιώς είναι συχνά ανιαρό, κρύο και άψυχο»*²⁹ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Οι καταβολές αυτές είναι ορατές και στο έργο των David Octavius Hill και Robert Adamson, γύρω στο 1840, οι οποίοι στα πορτραίτα τους έδιναν έμφαση στις τονικές αντιθέσεις και στο *chiarro-oscuro* για να αναδείξουν την εσωτερικότητα του μοντέλου τους. Πολλοί παρομοιάζουν το έργο τους με τις προσωπογραφίες του Rembrandt (εικόνα 13Π).

Θέματα χρόνου

Στο ξεκίνημα της φωτογραφίας από τον Daguerre, η διάρκεια της εκφώτισης της φωτοευαίσθητης επιφάνειας ήταν από δεκαπέντε μέχρι και σαράντα πέντε λεπτά, ανάλογα με τις συνθήκες φωτισμού που επικρατούσαν. Το γεγονός

²⁹ Henry Snelling H., *ό.π.*, 27.

αυτό δεν φαίνεται να δημιουργούσε ιδιαίτερο πρόβλημα αν το αντικείμενο της φωτογράφησης ήταν ένα άψυχο αντικείμενο. Ίσως, αν επρόκειτο για κτήριο, να υπήρχε πρόβλημα με τις αποτυπώσεις των σκιών, μια που αυτές θα άλλαζαν θέση κατά τη διάρκεια της εκφώτισης. Το πραγματικό πρόβλημα, ωστόσο, ήταν η λήψη φωτογραφικής εικόνας από ανθρώπους, οι οποίοι θα έπρεπε να μείνουν ακίνητοι για ένα μεγάλο –υπό συνθήκες ακινησίας– χρονικό διάστημα. Ο Fox Talbot σημείωνε σε ένα γράμμα του στις 21 Μαΐου 1852: «Ο λόρδος Brougham με διαβεβαίωσε κάποτε ότι χρειάστηκε να ποζάρει για το δαγκεροτυπικό πορτραίτο του μισή ώρα μέσα στον ήλιο και πως ποτέ δεν υπέφερε τόσο πολύ στη ζωή του».³⁰ Το πρόβλημα αυτό επιλύθηκε, πριν από τη χημική του επίλυση, με την επινόηση μιας βοηθητικής συσκευής, που αόρατη από τον φωτογραφικό φακό, στηριζόταν στο κάθισμα του μοντέλου εξασφαλίζοντάς του *άνετη ακινησία* (εικόνα 14Π).³¹

Ο συνεχής πειραματισμός και η έρευνα γύρω από τη φωτογραφία έκαναν ώστε σε ελάχιστο διάστημα οι χρόνοι εκφώτισης να έχουν μειωθεί δραματικά. Η εποχή της σχεδόν στιγμιαίας εκφώτισης έφτασε όταν ο Frederick Scott Archer δημοσίευσε το 1851 την εργασία του για τη χρήση του υγρού κολλοδίου³² ως υλικού για την φωτοευαίσθητη επικάλυψη των γυάλινων πλακών. Το κολλόδιο ήταν ένα κολλώδες υγρό που αποτελούνταν από διάλυμα βαμβακοπυρίτιδας διαλυμένης σε αιθέρα. Την ίδια εποχή οι Whipple και Jones στην Αμερική ακολούθησαν την ίδια μέθοδο, βάζοντας όμως την πίσω πλευρά της γυάλινης πλάκας μαύρη, με αποτέλεσμα το αρνητικό φωτογραφικό αποτύπωμα να εμφανίζεται θετικό. Η μέθοδος αυτή ονομάστηκε *αμβροτυπία* (εικόνα 15Π). Ο πειραματισμός για τη χρήση του υγρού κολλοδίου είχε ως αποτέλεσμα και μια άλλη τεχνική που ανέπτυξε ο A. Martin (1852), την *φεροτυπία*. Πρόκειται για μέθοδο η οποία αξιοποιεί μαυρισμένες μεταλλικές πλάκες αντί για γυάλινες.

Η, λόγω υγρού κολλοδίου, στιγμιαία εκφώτιση, όμως, απαιτούσε και πολύ προσεκτικότερους χειρισμούς στην αξιοποίηση του φωτός. Οι μικροεπεμβάσεις που είχαν τη δυνατότητα οι πρώτοι φωτογράφοι να κάνουν μέσα στο διάστημα της μισής ώρας, πλέον δεν ήταν δυνατές. Χρειάστηκε να εφευρεθεί ένα όργανο το οποίο θα μπορούσε να δώσει σαφείς μετρήσεις του φωτός, ώστε το φωτογραφικό αποτέλεσμα να είναι επιτυχές. Μετά από πολλές προσπάθειες διαφόρων επικράτησε η συσκευή του M. Claudet, την οποία ονόμαζε *Φωτογραφόμετρο* για τη μέτρηση της έντασης του φωτός (εικόνα 16Π). Ο ίδιος επινόησε και το *Δυνακτινόμετρο*, όργανο μέτρησης της πυκνότητας των φωτεινών ακτίνων.

³⁰ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 140-141.

³¹ Gisele Freund, *Φωτογραφία και Κοινωνία*, μτφρ. Μαυροειδή Εύα, Αθήνα: περιοδικό ΦΩΤΟγράφος, 1996, 57. Για το ίδιο θέμα βλ. και στο: Ian Jeffrey, *ό.π.*, 34.

³² Η εργασία του βασιζόταν σε προγενέστερη ανακάλυψη του Louis Menar, ο οποίος το 1846 ανακάλυψε ότι η νιτρική κυτταρίνη όταν διαλυόταν σε μίγμα οινόπνευματος και αιθέρα, έδινε ένα κολλώδες υγρό, το οποίο όταν στεγνώνει γινόταν μία σκληρή, άχρωμη και διάφανη ουσία, γνωστή ως κολλόδιο.

Το στερεοσκόπιο

Λίγο αργότερα εφευρέθηκε το στερεοσκόπιο. Πρόκειται για συσκευή η οποία εξυπηρετούσε τις ίδιες ανάγκες με αυτές της φωτογραφίας, μόνο που η θέαση της φωτογραφικής εικόνας μπορούσε να είναι πολύ περισσότερο αληθοφανής. Αυτό επιτυγχανόταν με το να παρουσιάζονται στα δύο μάτια δύο διαφορετικές εικόνες του ίδιου θέματος, με τη βοήθεια μιας ειδικής συσκευής (διόπτρας) (εικόνα 17Π). Ο δύο εικόνες διέφεραν ελάχιστα στην κλίση υπό την οποία είχαν συλλάβει το θέμα.

Οι Sir David Brewster και Jules Dubosq είχαν αρχίσει να πειραματίζονται με την στερεοσκοπική εικόνα ήδη από το 1830. Μετά την εφεύρεση του Daguerre έστρεψαν την έρευνά τους προς την κατεύθυνση τόσο της στερεοσκοπικής εικόνας και της θέασής της, όσο και προς την ανάπτυξη φωτογραφικών μηχανών που θα έκαναν απευθείας λήψη στερεοσκοπικών φωτογραφικών εικόνων, με τη χρήση δύο φακών στην ίδια φωτογραφική μηχανή. Ο Sir David Brewster εξέδωσε τους καρπούς της έρευνάς του το 1856 και σχεδόν άμεσα η στερεοσκοπική φωτογραφική εικόνα καθιερώθηκε δημιουργώντας μια πολύ μεγάλη εμπορική επιτυχία η οποία διήρκεσε μέχρι και τις αρχές του 20^{ου} αι. Παράλληλα, αναπτύχθηκε και η τεχνολογία των στερεοσκοπικών φωτογραφικών μηχανών. Το 1861 ο Oliver Wendell Holmes εφηύρε το στερεοσκόπιο χειρός.

Μία σημαντική συνέπεια της συντριπτικής εμπορικής επιτυχίας του στερεοσκοπίου, που συνδεόταν με την εξαιρετική αληθοφάνεια των στερεοσκοπικών τρισδιάστατων εικόνων ήταν «[...] η υποχώρηση της ιδέας της Υψηλής Τέχνης. Οι στερεογραφικές φωτογραφίες απέκτησαν μία τεράστια, και όχι ιδιαίτερα απαιτητική, αγορά. Στα τέλη του 1850 ο βρετανικός φωτογραφικός Τύπος έκανε αναφορές σε στερεοσκοπικά σκουπίδια και στις αποδείξεις ενός νοθευμένου καλλιτεχνικού γούστου».³³

Οι cartes de visite

Στις αρχές του 1850 η Φωτογραφία είχε ωριμάσει σε τέτοιο βαθμό που άρχισε να αναλαμβάνει το ρόλο της απόδοσης φαντασιακής ταυτότητας στους φωτογραφιζόμενους στα φωτογραφικά στούντιο, κυρίως, αλλά και αλλού. Ήδη αναφέραμε ότι η ανάγκη αυτοπροσδιορισμού και αυτοπροβολής των ανθρώπων στην κοινωνία της εποχής ικανοποιήθηκε, σε κάποιο βαθμό, με τη χρήση της Φωτογραφίας, μια που αυτή είχε χαμηλότερο κόστος και απαιτούσε λιγότερο χρόνο, σε σχέση με τα ζωγραφικά πορτραίτα. Έτσι, έπαψε η προνομιακή μεταχείριση των ολίγων στην απεικόνιση του εαυτού τους και το «δικαίωμα» αυτό πέρασε στις ευρύτερες μάζες των πόλεων. Με τον τρόπο αυτό οι ανερχόμενοι αστοί, κατά βάση, συμβόλιζαν την κοινωνική τους άνοδο, μια που και αυτοί πλέον ήταν άξιοι απαθανάτισης, και επιπλέον «[...] καθιστούσαν εμφανή στους εαυτούς τους και στους άλλους αυτήν ακριβώς την άνοδο και

³³ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 48-49.

τοποθετούνταν μεταξύ εκείνων που απολάμβαναν κοινωνικό κύρος».³⁴

Αυτή είναι η κύρια αιτία για το ότι την ίδια εποχή έγιναν της μόδας τα πορτραίτα με τη μορφή των *cartes de visite*. Τα μικρά αυτά πορτραίτα μπορούσαν να εκτυπωθούν μαζικά, σε σχέση με τα αντίστοιχα ζωγραφικά, και συνόδευαν πλέον τα διαπιστευτήρια όσων αστών ήθελαν να τεκμηριώσουν και να προβάλλουν, για πολλούς λόγους, την ταυτότητά τους και τη δημόσια ορατότητά τους.

Για τους παραπάνω λόγους, ειδικά το πορτραίτο των *cartes de visite* (εικόνα 18Π) ανέπτυξε δικές του συμβάσεις, μέρος των οποίων αργότερα μεταφέρθηκε, για μεγάλο χρονικό διάστημα, και στα υπόλοιπα φωτογραφικά πορτραίτα. Για παράδειγμα, στα περισσότερα από αυτά τα πορτραίτα τα φωτογραφιζόμενα άτομα διατηρούν μια έκφραση υποστηρικτική της σοβαρότητας και της απόμακρης αξιοπρέπειας που απαιτούσε η νέα τους κοινωνική θέση, ωστόσο δεν καταφέρνουν να την κατακτήσουν, πέφτοντας στον σκόπελο της κραυγαλέας σοβαροφάνειας.

Ως μέσον προβολής του «καλού» εαυτού, το πορτραίτο *cartes de visite* θα έπρεπε να παρουσιάζει τον προβαλλόμενο με τις λιγότερες δυνατές ατέλειες, ώστε να έχει μια ευχάριστη όψη, απαραίτητη για την ευρύτερη δυνατή αποδοχή. Εκεί οφείλεται η ανάπτυξη της τεχνητής παραποίησης του φωτογραφικού ντοκουμέντου, για την απαλοιφή των λεπτομερειών εκείνων με τις οποίες η Φύση τιμωρούσε την ύβρη και την ματαιοδοξία των εικονιζόμενων. Αναπτύχθηκαν, λοιπόν, τεχνικές, για την απαλοιφή ελαττωμάτων όπως οι ρυτίδες ή κάποια σωματική μειονεξία. Οι τεχνικές αυτές στεγάστηκαν υπό τον όρο *retouche*, και επιβίωσαν μέχρι την παρουσίαση και καθιέρωση του φωτομοντάζ και του Photoshop, παράλληλα με τη ζωή της φωτογραφικής τέχνης.

Παρ' όλα αυτά, η μεγάλη εμπορική επιτυχία των *cartes de visite* οδήγησε στην μαζική, τυποποιημένη παραγωγή τους, συχνά εις βάρος της ποιότητας, δεδομένου ότι η επιδίωξη του κέρδους άφηνε σε δεύτερη μοίρα την καλλιτεχνική διάσταση. Όπως αναφέρει η Κωνσταντίνου, «[...] το είδος γρήγορα τυποποιήθηκε, ώστε η επιτυχία του να εξαρτάται μόνο από τη σκηνογραφία και την πόζα του φωτογραφιζόμενου».³⁵

Ο φωτογράφος που έχει συνδέσει το όνομά του με το πορτραίτο *cartes de visite* είναι ο Diesderi. Πρόκειται για αυτόν που επινόησε την φωτογραφική μηχανή που μπορούσε να παίρνει δέκα φωτογραφίες σε μία πλάκα μόνο με μία λήψη, κάτι που, με σύγχρονους όρους, γίνεται και σήμερα για τις φωτογραφήσεις με σκοπό τη χρήση σε πιστοποιητικά έγγραφα (ταυτότητες, διαβατήρια κ.λ.π.).

Ο ίδιος αντιλήφθηκε την «υπόγεια» λειτουργία του συγκεκριμένου είδους

³⁴ Gisele Freund, *ό.π.*, 13.

³⁵ Φανή Κωνσταντίνου, «Συνοπτική θεώρηση της φωτογραφικής απεικόνισης της Αθήνας τον 19^ο αιώνα», στο Κωνσταντίνου Φανή, Τσίργιαλου Αλίκη (επ.), *Αθήνα 1839-1900, φωτογραφικές μαρτυρίες*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2004, (23-29).

πορτραίτου και για το λόγο αυτό πρότεινε: «Πρέπει να αναδειχθεί στο μέγιστο η ομορφιά που υποψιαζόμαστε ότι διαθέτει το μοντέλο [...] Πρόκειται για τέχνη και η τέχνη αναζητά την ομορφιά».³⁶ Όσο για τη λειτουργική διάσταση του έτοιμου προϊόντος, ως προβολής του εαυτού, συμπλήρωνε: «[...] η στάση πρέπει να βρίσκεται σε πλήρη αρμονία με την ηλικία, το σώμα, τις συνήθειες, τα ήθη και το άτομο».³⁷

Οι φωτογραφικές *cartes de visite*, όπως προαναφέρθηκε, γνώρισαν μεγάλη διάδοση και έφτασαν να γίνουν συλλεκτικά αντικείμενα. Ενδεχομένως η, κατά καιρούς, μόδα της συλλογής φωτογραφικών πορτραίτων (ποδοσφαιριστών, ηθοποιών ή άλλων ινδαλμάτων) μικρού μεγέθους από παιδιά να έχει τις ρίζες της στην παράδοση των *cartes de visite*.

Φαίνεται, παντως, ότι τα μικρά αυτά φωτογραφικά πορτραίτα μπόρεσαν να εκφράσουν την ατομικιστική ιδεολογία της μέσης αστικής τάξης της εποχής.

A.1.1.4 Η ενηλικίωση

Κατά τις δεκαετίες 1850 και 1860, η Φωτογραφία είχε ήδη ολοκληρώσει τα πρώτα της βήματα, έχοντας δημιουργήσει την τεχνική υποδομή που θα λειτουργούσε ως υπόβαθρο για την εξάπλωσή της, αλλά και για τις τεχνικές βελτιώσεις που θα ακολουθούσαν. Η φωτογραφία πλέον «κοιτούσε τους ανθρώπους στα μάτια» και άρχιζε να αποκτά κυρίαρχο ρόλο στην κοινωνία τους, ως αναπόσπαστο τμήμα της.

Οι φωτογράφοι οργανώθηκαν, κυρίως στην βάση των καλλιτεχνικών τους ανησυχιών και έτσι το 1851 ιδρύθηκε ο *Ηλιογραφικός Σύλλογος* στο Παρίσι και το 1853 ο *Φωτογραφικός Σύλλογος* στο Λονδίνο. Επίσης, άνοιξαν φωτογραφικά εργαστήρια που παρείχαν πλήρεις φωτογραφικές υπηρεσίες. Ένα από τα πρώτα φωτογραφικά εργαστήρια που ξεκίνησαν τις εργασίες τους ήταν αυτό του Gaspar-Felix Tournachon ή Nadar, στο Παρίσι το 1853.

Nadar

Ο Gaspar-Felix Tournachon ή Nadar (εικόνα 19Π) πριν ασχοληθεί με τη φωτογραφία είχε ήδη έναν περιπετειώδη βίο κατά τη διάρκεια του οποίου, διετέλεσε κατάσκοπος, στρατιώτης, φυλακισμένος, δημοσιογράφος σε μία αριστερών πολιτικών αποχρώσεων έκδοση κ.λ.π. Επιπλέον είχε ήδη θητεύσει ως δημιουργός καρικατούρων (το 1854 δημοσίευσε το *Pantheon Nadar*, ένα λιθογραφημένο φύλλο με καρικατούρες 300 Παρισινών λογοτεχνών, για ορισμένες από τις οποίες είχε ήδη αξιοποιήσει φωτογραφικό υλικό).

Ο Gaspar-Felix Tournachon ή Nadar (όπως έγινε γνωστός μετά το 1849), ενστερνίστηκε και αξιοποίησε τη στιγμιαία και άμεση φύση της φωτογραφίας. Υπήρξε σημαντικότερος πορτραίτιστας λόγω του χαρακτήρα των πορτραίτων του τα οποία εστιάζουν στην ανάδειξη των αφανών ποιοτήτων του μοντέλου. Αυτό δεν προέκυπτε τυχαία ή μέσω μιας σειράς εικαστικών αντιλήψεων του

³⁶ Gisele Freund, *ό.π.*, 60.

³⁷ Στο *ίδιο*, 59.

Nadar, αλλά συνειδητά, μια που εξαρχής αποσκοπούσε στην ανάδειξη της εσωτερικότητας του θέματός του, όπως φαίνεται από αυτά που αναφέρει σε μια επιστολή του: «[...] (με ενδιαφέρει) η ηθική σύλληψη του θέματος –η στιγμιαία κατανόηση που σε φέρνει σε επαφή με το μοντέλο, σε βοηθά να το ζυγίσεις, σε οδηγεί στις συνήθειες, τις αντιλήψεις και την προσωπικότητά του και σε καθιστά ικανό να παρουσιάσεις, όχι μια αδιάφορη αναπαραγωγή, υπόθεση συνήθως ρουτίνας ή σύμπτωσης [...] αλλά μια πραγματική και συμπαθητική μορφή, ένα οικείο πορτραίτο».³⁸ Η δουλειά του έγινε σύντομα γνωστή με αποτέλεσμα να είναι ο δημιουργός ενός πολύ μεγάλου αριθμού φωτογραφικών πορτραίτων μεταξύ του 1854 και 1870, και στην πελατεία του να συγκαταλέγονται διασημότητες της εποχής στην Γαλλία, όπως οι Sarah Bernhardt, Manet, Baudelaire, Gouret (εικόνα 20Π) κ.ά. Η επιθυμητή ανάδειξη της εσωτερικότητας των μοντέλων του πατάει στην παράδοση της ζωγραφικής, αλλά και στη θητεία του στο χώρο της καρικατούρας, βασικό μέλημα της οποίας είναι ακριβώς αυτή η ανάδειξη της εσωτερικότητας μέσω της εσκεμμένης παραμόρφωσης κάποιων χαρακτηριστικών στην αναπαράσταση, με σκοπό την προβολή του εσωτερικού ήθους του μοντέλου, κάτι που γίνεται δυνατό με την υπέρβαση της ρεαλιστικής απεικόνισης.

Από την αρχή της φωτογραφικής του σταδιοδρομίας ο Nadar, επέκτεινε τις δυνατότητες του φωτογράφου για την επιλογή οπτικής γωνίας. Πειραματίστηκε αρκετές φορές με τη λήψη φωτογραφιών από αερόστατο ήδη από το 1855 (εικόνα 21Π).

Η εποχή του ρεαλισμού

Την εποχή αυτή αναπτύσσεται το αισθητικό κίνημα του Ρεαλισμού στις καλές τέχνες και κυρίως στη ζωγραφική. Οι θεωρητικές του βάσεις φαίνεται να εδράζονται στην ίδια επικρατούσα θετικιστική αντίληψη, που με κάποιο τρόπο, όπως αναφέρθηκε, συντέλεσε στην εφεύρεση της Φωτογραφίας. Είναι πιθανόν η ρεαλιστική ζωγραφική και η Φωτογραφία να αλληλοεπηρεάστηκαν, στην βάση του αιτήματος της ρεαλιστικής αναπαράστασης του φυσικού κόσμου. Οι θεωρητικοί του Ρεαλισμού εστίαζαν στην αντικειμενική στάση του ζωγράφου, ο οποίος θα έπρεπε να αποστασιοποιηθεί από τον ίδιο του τον εαυτό και να προσπαθήσει να αναπαραστήσει τον φυσικό κόσμο «όπως ήταν». Σε τέτοιο βαθμό που «[...] ο καλλιτέχνης να είναι ικανός να ζωγραφίζει δέκα φορές συνεχώς τον ίδιο πίνακα, χωρίς να διστάζει και χωρίς τα τελικά αντίγραφα να διαφέρουν στο παραμικρό από τα προηγούμενα [...]».³⁹ Η τάση αυτή είναι ορατή στο έργο του Gouret, με πολύ χαρακτηριστικό τρόπο.

Τίθεται, ωστόσο, το ερώτημα γιατί το ίδιο κοινό που θαύμαζε τα έργα των πρώτων φωτογράφων, στην αρχή αγνοούσε επιδεικτικά τη ζωγραφική των ρεαλιστών ζωγράφων. Φαίνεται ότι αυτό έχει να κάνει με τη στερεότυπη αντίληψη περί ζωγραφικής, βάσει της οποίας, ως καλλιτεχνικό είδος εμπλέκει

³⁸ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 54.

³⁹ Gisele Freund, *ό.π.*, 65.

σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό τον καλλιτέχνη – δημιουργό, από ό,τι η Φωτογραφία τον τεχνίτη – χειριστή του μηχανήματος. Με άλλα λόγια, η σύγκριση, βάσει του στερεότυπου αυτού, δεν είναι δυνατή διότι ο ζωγράφος είναι καλλιτέχνης, ενώ ο φωτογράφος χειριστής ενός θαυμαστού μηχανήματος. Έτσι είναι ζητούμενο για τον ζωγράφο να υπερβεί την πραγματικότητα με σκοπό να καταθέσει την καλλιτεχνική του άποψη για αυτήν, ενώ για τον φωτογράφο όχι. Ενδέχεται επίσης να οφείλεται σε μία εσωστρεφή αντίδραση του κόσμου της Ζωγραφικής, με την εμφάνιση της Φωτογραφίας, που την οδήγησε στο δόγμα της τέχνης για τη τέχνη.⁴⁰ Ο Walter Benjamin θεωρεί την αντιπαράθεση μεταξύ της Φωτογραφίας και της Ζωγραφικής -σχετικά με την καλλιτεχνική αξία των προϊόντων τους- ως έκφραση μιας μακράς ιστορικής μεταβολής, της αποδέσμευσης, δηλαδή, της Τέχνης από τα θεμέλιά της, με το να της δοθεί η δυνατότητα, μέσω της Φωτογραφίας, να αναπαράγεται τεχνικά. Έτσι, επισημαίνει, η Τέχνη έχασε οριστικά την αυτονομία της.⁴¹

Προς τα τέλη του 19^{ου} αι., σταδιακά, άρχισε να αναγνωρίζεται τόσο η καλλιτεχνική ματιά του φωτογράφου, όσο και η ζωγραφική παράδοση στο έργο των ρεαλιστών ζωγράφων. Ο Λαμαρτίνος, ο οποίος υπήρξε λάβρος εναντίον της Φωτογραφίας, άλλαξε την άποψή του μετά από μία επίσκεψή του σε μία έκθεση πορτραίτων του Adam Salomon: *«Η φωτογραφία, την οποία είχα αναθεματίσει, επηρεασμένος από τον τσαρλατανισμό που την υποβιβάζει πολλαπλασιάζοντας τα αντίγραφα, η φωτογραφία είναι ο φωτογράφος. Από τη στιγμή που θαυμάζουμε τα υπέροχα πορträίτα που έχει περιβάλει με μία δέσμη φωτός ο Adam Salomon, δεν μπορούμε πλέον να λέμε ότι πρόκειται για ένα επάγγελμα: είναι τέχνη. Είναι κάτι περισσότερο από τέχνη, είναι ένα ηλιακό φαινόμενο για την παραγωγή το οποίου ο καλλιτέχνης συνεργάζεται με τον ήλιο».*⁴²

Roger Fenton και James Robertson

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1850, οι φωτογράφοι άρχισαν να ασχολούνται και με άλλα θέματα πέρα από το φυσικό περιβάλλον. Άρχισαν να εστιάζουν και στο ανθρωπογενές περιβάλλον, τις θετικές και τις αρνητικές εκδοχές του. Αυτή η θεματική αλλαγή ήταν ενταγμένη στην ίδια αντίληψη με πριν, η οποία ήθελε τους φωτογράφους να αντιλαμβάνονται την φωτογράφιση ως καταγραφή της πραγματικότητας.

Από τους πλέον διάσημους φωτογράφους αυτού του είδους ήταν ο Roger Fenton, του οποίου το έργο ήδη είχε αναγνωριστεί από τη δουλειά του που προέκυψε μετά από μια μεγάλη περιοδεία στη Ρωσία το 1852.

Ο Roger Fenton και, αργότερα, ο James Robertson ανέλαβαν τη φωτογράφιση του πολέμου στην Κριμαία (1854), ως πρώτοι φωτορεπόρτερ,

⁴⁰ Walter Benjamin, *Για το έργο τέχνης. Τρία δοκίμια*, μτφρ. Αντώνης Οικονόμου, Αθήνα: Πλέθρον, 2013, 29.

⁴¹ Στο ίδιο, 34.

⁴² Gisele Freund, *ό.π.*, 68-69.

υπό αντίξοες συνθήκες, μια που η τεχνολογική υποδομή της Φωτογραφίας την εποχή αυτή δεν διευκόλυνε αυτό το είδος της φωτογραφικής εργασίας (εικόνα 22Π). Ο Fenton έφτασε εκεί το 1855, με σκοπό να αποτυπώσει φωτογραφικά τις εξελίξεις της σύρραξης. Ωστόσο, αυτό που φωτογράφησε δεν ήταν η πολεμική δράση, αλλά οι στρατιώτες των συμμαχικών δυνάμεων στα κενά διαστήματα μεταξύ των μαχών, όπως και τα απομεινάρια της φύσης μετά από τη λαίλαπα της καταστροφικής και ληστρικής επιδρομής ενός στρατού (εικόνες 23Π και 24Π). Αυτός που κατέγραψε την πολεμική δράση ήταν ο διάδοχος του Fenton στην περιοχή, ο James Robertson. Φωτογράφησε με πολύ ρεαλιστικό τρόπο τα σημάδια της πολεμικής σύρραξης και με εξαιρετικά άμεσο τρόπο τα σκηνικά των μαχών.

Φωτογραφία και ζωγραφική στη δεκαετία του 1860: Henry Peach Robinson και Julia Margaret Cameron

Στον αντίποδα της τάσης για ρεαλιστική και αντικειμενική απεικόνιση υπήρξε ενδυνάμωση των σχέσεων μεταξύ ζωγραφικής και Φωτογραφίας, ιδίως σε σχέση με το καλλιτεχνικά ενημερωμένο κοινό. Χαρακτηριστική περίπτωση της ανάδειξης της καλλιτεχνικής στροφής της Φωτογραφίας και της προσπάθειας να ενταχθεί στις Καλές Εικαστικές Τέχνες υπήρξε το έργο του φωτογράφου Henry Peach Robinson, το οποίο προσομοίαζε με το ζωγραφικό αποτέλεσμα τόσο σε επίπεδο θέματος, σύμφωνα με τις ζωγραφικές τάσεις της εποχής, όσο και σε επίπεδο αισθητικού αποτελέσματος, με τη χρήση της τεχνικής των «σύνθετων» φωτογραφιών. Βάσει της τεχνικής αυτής η τελική φωτογραφία τυπωνόταν από πολλαπλά αρνητικά σκόπιμα τοποθετημένα επάλληλα, ώστε να δώσουν *βάθος* στην εικόνα.

Στη δεκαετία του 1860, στη Μεγάλη Βρετανία, η Julia Margaret Cameron, ανέπτυξε το δικό της στυλ στο πορτραίτο. Το στυλ αυτό χαρακτηρίζεται από την αποστασιοποίησή του από τους κανόνες της ρεαλιστικής ή αντικειμενικής αναπαράστασης, με τη σκόπιμη χρήση του φωτός και με ειδική τεχνική επεξεργασία, όπως το *φλουτάρισμα* με σκοπό τα όρια των μορφών να απαλύνονται ώστε οι μορφές να αποκτήσουν έναν υπερβατικό ή απόκοσμο χαρακτήρα, μακριά από την πραγματική τους εικόνα. Η χρήση του *chiarro'oscuro* θυμίζει τους παλιότερους Hill και Adamson και, κατά συνέπεια, εντάσσει το έργο της Cameron στην αισθητική παράδοση του Rembrandt (εικόνα 25Π).

Ωστόσο, παραμένει εντυπωσιακό το γεγονός ότι η Cameron μπόρεσε να ασχοληθεί με τη φωτογραφική τέχνη σε μια εποχή όπου ο προτυπικός ρόλος της γυναίκας, σύμφωνα με τη Βικτωριανή ηθική, έπρεπε να περιορίζεται στα οικογενειακά της καθήκοντα, ως απαραίτητη προϋπόθεση για να κρατηθεί «καθαρός» ο οικογενειακός χώρος από τον μολυσμένο, κυριολεκτικά και μεταφορικά, αστικό χώρο. Η Βικτωριανή εποχή διαδέχθηκε την ορθολογική Γεωργιανή, σηματοδοτώντας τη στροφή προς τη θρησκεία, τον Ρομαντισμό και τις τέχνες, στο πλαίσιο ενός αυστηρού ηθικού κανόνα. Από την άλλη, στο

ίδιο πολιτισμικό πλαίσιο, η Φωτογραφία, και όσοι ασχολούνταν μαζί της, είχαν ιδιαίτερη μεταχείριση σε αυτό το περιβάλλον.⁴³

Η Cameron, που γεννήθηκε στις Ινδίες, από πατέρα αξιωματούχο της Εταιρείας των Ανατολικών Ινδιών και μητέρα γόνο Γάλλων αριστοκρατών, είχε τη δυνατότητα να υπερβεί το Βικτωριανό γυναικείο πρότυπο. Κατ' αρχάς, ασχολήθηκε με τη Φωτογραφία σε ηλικία σαράντα οκτώ ετών. Η αδελφή της διατηρούσε έναν χώρο συνάθροισης διασημοτήτων του πνεύματος και των επιστημών. Εκεί η Cameron μπόρεσε, αφενός μεν να ασκήσει την τέχνη της σε ένα περιβάλλον ανεκτικό στην καινοτομία, αφετέρου δε να φωτογραφήσει μια σειρά από διασημότητες της εποχής, όπως ο Charles Darwin, ο Robert Browning, η Ellen Terry ή ο George Frederic Watts.

Παρ' όλ' αυτά, θα πρέπει να θεωρείται επίτευγμα -για την Cameron- το ότι μπόρεσε να αναπτυχθεί καλλιτεχνικά σε ένα τέτοιο περιβάλλον, τη συγκεκριμένη εποχή. Η υπέρβαση αυτή σε κάποιο βαθμό φαίνεται να επηρέασε και το μετέπειτα φεμινιστικό κίνημα, δεδομένου ότι η ανηψιά της Cameron Julia Prinsep Stephen υπήρξε η μητέρα της Virginia Woolf η οποία, αργότερα, επιμελήθηκε την έκδοση των φωτογραφιών της θείας της μητέρας της.

Mathew Brady

Την ίδια εποχή, στις Η.Π.Α., ο Mathew Brady ήταν ήδη επιτυχημένος φωτογράφος – πορτραίτιστας, ο οποίος είχε αναπτυχθεί επιχειρηματικά με την ίδρυση της «Γκαλερί Δαγκεριανών Μινιατούρων», από το 1844.

Την τετραετία 1861–1865 κλήθηκε να φωτογραφήσει τον Αμερικανικό Εμφύλιο Πόλεμο ως επικεφαλής ομάδας δέκα φωτογράφων, όπως άλλωστε είχε κάνει προηγουμένως και ο Roger Fenton για την φωτογράφιση της εκστρατείας στην Κριμαία. Η ομάδα αυτή, βάσει ενός προσεκτικού σχεδιασμού, κατόρθωσε να βρίσκεται διασκορπισμένη σε όλα τα μέτωπα της σύρραξης και με τον τρόπο αυτό, να αφήσει τα λιγότερα κενά στην φωτογραφική αφήγηση των πολεμικών γεγονότων. Οι άνδρες του Brady ήταν παρόντες σε όλες τις σημαντικές συγκρούσεις ή βρισκόντουσαν στην γύρω περιοχή.

Το αποτέλεσμα της δουλειάς του Brady αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο στηνόταν το σκηνικό της μάχης, στα τεχνικά μέσα που χρησιμοποιούνταν κ.λ.π. (εικόνες 26Π, 27Π και 28Π). Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι το μεγαλύτερο τμήμα της εργασίας αυτής συνιστούσε μια τεχνική έκθεση. Δεν έλειπαν, βέβαια, και τα θέματα που είχαν να κάνουν με το αποκρουστικό πρόσωπο του πολέμου, όπως οι σωροί από πτώματα ή οι απεικονίσεις τραυματισμένων στο πεδίο της μάχης. Είναι φανερό όμως, ότι ο Brady και οι φωτογράφοι του είχαν στο μυαλό τους ένα κοινό που θα ήθελε να μαθαίνει το πώς γίνεται ο πόλεμος. Δηλαδή είχαν να δείξουν, κάτι που είναι

⁴³ Είναι ενδεικτικό ότι η Βασίλισσα Βικτωρία υπήρξε η πρώτη Βρετανή μονάρχης που φωτογραφήθηκε.

χαρακτηριστικό, ως αυτοσκοπός, του φωτορεπορτάζ. Και σε μεγάλο βαθμό το κατάφεραν, όπως φαίνεται σε μια πρώτη ανάγνωση του υλικού που δημιούργησαν. Πέρα από αυτό όμως, κατάφεραν να αποτυπώσουν αυτό που είναι ιδεολογικά ταυτισμένο, στις μέρες μας, με το στερεότυπο του πολιτισμού που αναπτύχθηκε στην Αμερική. Το ήθος της σκληρότητας και της επιβολής, με κάθε μέσο, του δικαίου του ισχυρού.⁴⁴

Νέες τεχνολογικές εξελίξεις

Το 1863 ο Ruatevin, τύπωσε «φωτολιθογραφίες» απλώνοντας σε ειδική πέτρα διχρωμικό κάλιο, ζελατίνα και αραβική κόλλα. Η μέθοδος του έγινε γνωστή ως *gum bichromate*. Επίσης, την επόμενη χρονιά κατασκευάστηκε ο απλός και την επόμενη ο τριπλός *απλανητικός* φακός.

Το 1864 ο J. W. Swan εισήγαγε την εκτυπωτική επεξεργασία του άνθρακα, που συνδύαζε την ανθεκτικότητα στον χρόνο με την απόδοση πολύ λεπτής τονικής κλίμακας. Στην Βρετανία τα δικαιώματα αποκτήθηκαν από την *Autotype Company* που τύπωσε το *Illustrations of China and Its People* του John Thomson το 1873-74.

Ήδη από το 1840 είχε τεθεί το ζήτημα της ενδεχόμενης ανάπτυξης της έγχρωμης Φωτογραφίας. Ο Henry H. Snelling παραθέτει μέρος της επιστολής του κυρίου Biot στην οποία, αναφερόμενος στο έργο του Fox Talbot, διατυπώνει τον προβληματισμό του για το ότι ακόμη δεν είχε γίνει κατορθωτή η φωτογραφική απεικόνιση των χρωμάτων.⁴⁵

Από το 1862 ο Louis Arthur Ducos du Hauron, βασιζόμενος σε προηγούμενες έρευνες που αφορούσαν την εκτύπωση με τη χρήση τριών αρνητικών (ένα για κάθε βασικό χρώμα), εργάστηκε στο θέμα της έγχρωμης Φωτογραφίας και συνέταξε μια σχετική εργασία (που όμως δεν εκδόθηκε), στην οποία περιλαμβάνονταν οι βασικές αρχές του σχετικά με το θέμα αυτό (εικόνα 29Π). Στη συνέχεια αφιερώθηκε στο να αναπτύξει τις πρακτικές διαδικασίες έγχρωμης εκτύπωσης βασιζόμενος στη θεωρία των τριών βασικών χρωμάτων, χρησιμοποιώντας τόσο προσθετικές όσο και αφαιρετικές μεθόδους. Τα πορίσματά του τα κατοχύρωσε το 1868 και τα δημοσίευσε στο *Les Couleurs en Photographie*.

Αργότερα, το 1891, εφηύρε την ανάγλυφη στερεοσκοπική εκτύπωση, καθώς και την τρισδιάστατη εκτύπωση, τις γνωστές και σήμερα, δηλαδή, εικόνες για τη θέαση των οποίων απαιτούνται τα γνωστά κόκκινα και μπλε γυαλιά.

Εικοσιπέντε χρόνια μετά την εφεύρεσή της, η Φωτογραφία απέκτησε τη δική της φωτεινή πηγή, όταν οι φυσικές πηγές φωτός δεν επαρκούσαν. Το 1865 ο White κατοχύρωσε την ευρεσιτεχνία του, το *φλας*. Για να επιτύχει τη στιγμήαία

⁴⁴ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 73.

⁴⁵ Henry Snelling H., *ό.π.*, 66: «[...] έχω την ελπίδα να συμβιβάσουμε όχι μόνο την ένταση αλλά και τις αποχρώσεις των χημικών αποτυπώσεων που παράγονται από το φως, με τα χρώματα του αντικειμένου από όπου το φως αυτό προέρχεται. Έχουν ήδη περάσει τρία χρόνια και ακόμη δεν έχουμε καταφέρει να αποτυπώσουμε έγχρωμες εικόνες» (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

λάμψη χρησιμοποιούσε την ακαριαία ανάφλεξη σκόνης μαγνησίου. Η εφεύρεσή του, αν και επέλυσε ένα από τα σημαντικότερα πρακτικά προβλήματα της Φωτογραφίας, παρουσίαζε άλλα προβλήματα πρακτικής φύσης: Ο χώρος της φωτογράφισης γέμιζε από καπνούς και ενοχλητικές οσμές.

Το 1871 ο Dr. R. Maddox δημοσίευσε τις λεπτομέρειες ενός καινούριου φωτοευαίσθητου φωτογραφικού γαλακτώματος που χρησιμοποιούσε ζελατίνα και βρωμιούχο άργυρο. Με τη χρήση του γαλακτώματος αυτού οι φωτογραφικές πλάκες μπορούσαν πλέον να είναι στεγνές κατά τη διάρκεια της φωτογράφισης, κάτι που απάλλαξε τους φωτογράφους από την ταλαιπωρία του να κουβαλάνε μαζί τους όλα τα απαραίτητα υλικά για να επαλείφουν τις πλάκες με το υγρό κολλόδιο. Οι νέες, ξηρές φωτογραφικές πλάκες⁴⁶, επιπλέον, ήταν πολύ φθηνότερες από ό,τι αυτές του υγρού κολλοδίου. Έτσι, από το 1878, καθιερώθηκαν εμπορικά με το όνομα *φωτογραφικές πλάκες ξηράς ζελατίνης* και άρχισαν να παράγονται βιομηχανικά από τον George Eastman. Η εξέλιξη στις φωτοευαίσθητες επιφάνειες περιλάμβανε και τη μείωση του απαιτούμενου χρόνου εκφώτισης.

Πλέον οι εμπειρικές διαπιστώσεις των φωτογράφων αναφορικά με τη σχέση φωτεινότητας του χώρου και χρόνου εκφώτισης δεν επαρκούσαν για να καλύψουν την ανάγκη για μεγαλύτερη ακρίβεια, ώστε να μην καταστρέφεται η φωτογραφία. Έτσι δημιουργήθηκε η ανάγκη για ακρίβεια στη μέτρηση της έντασης του φωτός την οποία κάλυψε, σε μεγάλο βαθμό, η εφεύρεση του Πολωνού μηχανικού Leon Warnerke⁴⁷, το 1878. Πρόκειται για το *ευαίσθητόμετρο*. Με το όργανο αυτό ήταν δυνατή η μέτρηση των ακριβών ταχυτήτων αντίδρασης στο φως όλων των υλικών που χρησιμοποιούνταν στην Φωτογραφία. Ο ίδιος το 1875 εφηύρε το κολλόδιο από βρωμιούχο άργυρο σε χάρτινο ρολό. Επίσης ανακάλυψε το εμφανιστικό υγρό της απόχρωσης που σήμερα είναι γνωστή ως *σέπια*.

Οι φωτογραφικές τάσεις στις Η.Π.Α.

Την ίδια εποχή που στην Ευρώπη εστίαζαν στην ανθρώπινη παρέμβαση στο περιβάλλον και μέσα από αυτήν, έμμεσα, στον άνθρωπο, στις Η.Π.Α. η τάση ήταν να δίνεται έμφαση στην εκφραστικότητα και την αποφασιστικότητα των προσώπων. Αυτό οφειλόταν στο ότι οι κοινωνικές ανάγκες εκεί ήταν διαφοροποιημένες σε σχέση με αυτές στην Ευρώπη. Η αμερικανική κοινωνία, παρά τις διαφοροποιήσεις της από περιοχή σε περιοχή, χαρακτηριζόταν, την εποχή αυτή, από το ότι ήταν μια κοινωνία υπό διαμόρφωση λόγω των ανατροπών που επέφερε ο Εμφύλιος Πόλεμος, από τα τραύματα του οποίου ανάρρωνε.

⁴⁶ Η διαδικασία είχε στο μεταξύ βελτιωθεί σε σχέση με την αρχική που είχε κατοχυρώσει ο Maddox.

⁴⁷ Το πραγματικό του όνομα ήταν Wladyslaw Malachowski.

Υπό αυτές τις συνθήκες, έπρεπε να μπορεί να αποτυπωθεί στο φωτογραφικό χαρτί -προτυπικά- η αποφασιστικότητα αυτών που κρατούσαν την τύχη, τη δική τους, αλλά και της χώρας, στα χέρια τους. Έπρεπε να διαμορφωθεί η ταυτότητα αυτών που επικράτησαν και απέδειξαν την ικανότητά τους να επιβιώσουν τόσο από τον Εμφύλιο όσο και από τις αντίξοες συνθήκες που αντιμετώπιζαν.

Ο William Henry Jackson είναι ίσως ο χαρακτηριστικότερος φωτογράφος της συμπληρωματικής τάσης που αναπτύχθηκε απέναντι στην τάση αυτή. Επικέντρωσε το ενδιαφέρον του στους αμερικανούς ιθαγενείς, τους μεγάλους ηττημένους της διαδικασίας δημιουργίας των Η.Π.Α.

Το 1877 δημοσίευσε το φωτογραφικό του λεύκωμα με τίτλο *Portraits of American Indians*, με φωτογραφίες που τράβηξε από το 1868 έως το 1870 με θέμα τους Ινδιάνους της περιοχής Ομάχα (εικόνες 30Π και 31Π). Τα πορτραίτα αυτά συγκαταλέγονται στα πιο εντυπωσιακά στην ιστορία της Φωτογραφίας. Ο ίδιος εργάστηκε ως επίσημος φωτογράφος της *Γεωλογικής Επισκόπησης* του F.V. Hayden.⁴⁸

Φωτογραφία και Τύπος

Στα τέλη της δεκαετίας του 1870, εφευρέθηκε η μέθοδος με την οποία είναι δυνατή η ανάγλυφη φωτογραφική αποτύπωση σε μεταλλική επιφάνεια. Η επιφάνεια αυτή, από τσίγκο, επαλειφόταν με ειδικά υγρά τα οποία διέβρωναν την επιφάνειά της όταν έρχονταν σε επαφή με το φως. Η φωτογραφική εικόνα απλωνόταν πάνω στην επιφάνεια του επεξεργασμένου τσίγκου, και άφηνε να περάσει φως μόνο μέσα από τις λευκές ή υπόλευκες περιοχές της, καθώς και λίγο ή περισσότερο φως από τις γκριζες. Στη συνέχεια ο τσίγκος εφαρμοζόταν σε εκτυπωτική μηχανή η οποία τύπωνε τις μη διαβρωμένες περιοχές της φωτογραφίας, ενώ οι διαβρωμένες παρέμεναν λευκές.⁴⁹ Έτσι, έγινε δυνατή η μαζική αναπαραγωγή φωτογραφικών εικόνων, τεχνική που αξιοποιήθηκε, κυρίως, από τον Τύπο. Μέχρι τότε τα περιοδικά και οι εφημερίδες μπορούσαν να περιλαμβάνουν μόνο σχέδια ή χαρακτηριστικά.

Το βήμα αυτό, της δυνατότητας, δηλαδή, του Τύπου να περιλαμβάνει φωτογραφίες, υπήρξε καθοριστικό για πολλούς τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας. Η δημοσιευμένη φωτογραφία αποτελούσε τεκμήριο αυτοπρόσωπης παρουσίας στον τόπο του γεγονότος, άρα και αυθεντικότερης μαρτυρίας για όσα συνέβησαν εκεί. Εκτός αυτού, η φωτογραφική εικόνα, με την αμεσότητα και ενδεχομένως την ωμότητά της, αποτελούσε αδιάψευστη μαρτυρία για το γεγονός. Ο αναγνώστης είχε πλέον ίδια άποψη για τα γεγονότα, ένα παράθυρο στον κόσμο είχε ανοίξει γι' αυτόν. Μέχρι τότε η άμεση αντίληψή του για τον κόσμο περιοριζόταν σε όσα μπορούσε να δει και να ακούσει στο άμεσο περιβάλλον του. Οι υπόλοιπες πληροφορίες ήταν διαμεσολαβημένες και ανεικονικές, ως επί το πλείστον. Ο ρεαλισμός της

⁴⁸ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 75.

⁴⁹ Η ίδια ακριβώς τεχνική, αξιοποιείται και σήμερα, βέβαια με άλλα μέσα.

φωτογραφικής εικόνας περιόρισε τις άμυνες τις οποίες, ενδεχομένως, ανέπτυξε απέναντι στον επίσημο λόγο των έντυπων μέσων, γνωρίζοντας εκ των προτέρων από πού εκπορεύεται ο λόγος αυτός. Το βέβαιο είναι ότι ο Τύπος, σε μεγάλο βαθμό, συνέχισε να εκφράζει τις απόψεις της άρχουσας τάξης, τεκμηριωμένες με φωτογραφικές εικόνες.

Το ερώτημα για το κατά πόσον η φωτογραφική εικόνα είναι ένα επίσης διαμεσολαβημένο κείμενο ή όχι, δεν είχε ξεκινήσει ακόμη να απασχολεί τη διανοήση -και πολύ περισσότερο τους απλούς ανθρώπους. Η Φωτογραφία είχε το χαρακτήρα του ατράνταχτου τεκμηρίου και διαδραμάτιζε το ρόλο του εφελτηρίου για τον προπαγανδιστικό λόγο του Τύπου. Όπως αναφέρει η Freund: «Ο κόσμος των εικόνων έχει υφανθεί από τα συμφέροντα των ιδιοκτητών του Τύπου: τη βιομηχανία, την οικονομία, τις κυβερνήσεις».⁵⁰

John Thomson

Η Φωτογραφία με την πρόοδο του χρόνου γινόταν περισσότερο προσιτή, σε κάθε της μορφή, στις μάζες. Η ενασχόληση με την ίδια την φωτογράφιση δεν αποτελούσε πια προνόμιο των λίγων και φανατικών του είδους, η φωτογραφική εικόνα ήταν ευπρόσιτη μέσω του Τύπου και ειδικότερα των λαϊκών εκδόσεων κ.λ.π.

Η Φωτογραφία έπαιρνε πια τον χαρακτήρα ενός εμπορικού προϊόντος, είτε ως δραστηριότητα είτε ως φωτογραφική εικόνα. Οι φωτογράφοι άρχισαν να επαναπροσδιορίζουν τον ρόλο τους και πολλοί από αυτούς να διαφοροποιούνται από τον χαρακτηρισμό του διαχειριστή ενός εμπορικού προϊόντος. Για τον λόγο αυτό, άρχισαν να αναπτύσσουν καλλιτεχνική συνείδηση και να θέλουν να παρεμβαίνουν με το έργο τους στα κοινωνικά δρώμενα, ως απόρροια ακριβώς αυτής της καλλιτεχνικής, ανθρωποκεντρικής στροφής. Αυτή η τάση φαίνεται να είχε αξιοσημείωτη μαζικότητα προς τα τέλη του 19^{ου} αι.⁵¹

Προς τα τέλη της δεκαετίας του 1880, ο Σκωτσέζος γεωγράφος και φωτογράφος John Thomson, εξέφρασε την τάση αυτή με το έργο του. Σκόπευσε με τον φακό του κριτικά την κοινωνία, τόσο στην πατρίδα του όσο και αλλού. Το 1873 δημοσίευσε το φωτογραφικό του λεύκωμα *Illustrations of China and its People* (εικόνες 32Π και 33Π), προϊόν ενός πενταετούς ταξιδιού που έκανε στην Κίνα, ενώ αργότερα καταπίαστηκε με την άσχημη πλευρά της βρετανικής κοινωνίας. Για την εργασία του αυτή συνεργάστηκε με τον συγγραφέα Adolphe Smith, με τον οποίο εξερεύνησαν τις σκοτεινές γωνιές του Λονδίνου, ειδικότερα το *East End*, εκεί που συγκατοικούσε η φτώχεια και η ανέχεια με τους απόκληρους της σκληρής βιομηχανικής κοινωνίας της εποχής. Το αποτέλεσμα της δουλειάς τους εκδόθηκε το 1877 υπό τον τίτλο *Street Life in London* (εικόνες 34Π και 35Π). Με το έργο αυτό κατόρθωσαν να στρέψουν την προσοχή στον διαφορετικό «άλλο», τον απόκληρο και τον

⁵⁰ Gisele Freund, *ό.π.*, 90.

⁵¹ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 82.

περιθωριακό, μιας κοινωνίας που ευημερούσε εκμεταλλευόμενη αυτούς ακριβώς την εξαθλίωση των οποίων είχαν φωτίσει με το έργο τους.

Ο Thomson στεκόταν παγερά αδιάφορος απέναντι στην φωτογράφιση τοπίων. Αυτό που τον απασχολούσε ήταν το ανθρωπογενές περιβάλλον, όπως αυτό διαμορφωνόταν από τις κατασκευαστικές και κοινωνικές δομές. Ο φωτογραφικός του λόγος χαρακτηρίζεται από την ανθρωποκεντρική άσκηση κριτικής στην βιομηχανική καπιταλιστική κοινωνία και την άρνηση της θετικιστικής αντίληψης όταν αυτή πρόκειται να χρησιμοποιηθεί για την κατανόηση ανθρωπίνων συστημάτων. Ασκώντας κριτική στην κατάσταση που αντιμετώπισε μέσα από τον φακό του, ταυτόχρονα απέβλεπε φωτογραφικά - συμβολικά στην κοινωνική εξέλιξη με όρους ανθρωπισμού. Ενδέχεται, η θέση του αυτή να επηρεάστηκε αρνητικά από τη Δαρβινική *Θεωρία της Εξέλιξης των Ειδών*, και ειδικότερα από το νόμο της Φυσικής Επιλογής και τις θεωρίες του κοινωνικού δαρβινισμού. Στο νέο κόσμο που πρότεινε, δεν επικρατούσε ο ισχυρότερος, αλλά δέσποζαν η κοινωνική αλληλεγγύη, η δικαιοσύνη και η ασφάλεια.

Peter Henry Emerson

Ο Peter Henry Emerson, αντίθετα, με τη ματιά του ρομαντικού, εστίαζε στην καταγραφή ενός κόσμου που χανόταν υπό την επίδραση της βιομηχανικής προόδου και της δυναμικής ανάπτυξης και παθογένειας των πόλεων. Μέσα από το έργο του φαίνεται να θρηνεί για τον αγνό και ανεπιτήδευτο κόσμο της υπαίθρου που φθίνει ανεπιστρεπτί. Φαίνεται να παρακάμπτει όσα περιέγραψε ο Thomson ή καλύτερα να τους δίνει δευτεραγωνιστικό ρόλο σε σχέση με την απώλεια της ειδυλλιακότητας και της καθαρότητας της ζωής της υπαίθρου: «[...] ο Peter Henry Emerson επιδίωξε μάλλον ένα είδος παύσης, εναλλακτικής πραγματικότητας, καλύτερης και αντίθετης από αυτήν που κυριαρχούσε στην Αγγλία του 1880. Υπεραμύνθηκε ενός τρόπου ζωής που βρισκόταν υπό αφανισμό, στον οποίο οι εργασιακές αξίες του Thomson δεν είχαν καμία θέση».⁵²

Η πρώτη σημαντική δουλειά του Emerson ήταν το φωτογραφικό λεύκωμα *Life and Landscape in the Norfolk Broads*, το 1886 (εικόνες 36Π και 37Π). Στη συλλογή αυτή παρουσιάζει τη συγκεκριμένη περιοχή υπό το πρίσμα ενός καλλιτεχνικού, νοσταλγικού ρεμβασμού, με υπερβατικές, απόκοσμες, ειδυλλιακές εικόνες. Στον κόσμο του αυτόν, οι άνθρωποι ασχολούνται με τις ήπιες δραστηριότητες της ζωής της υπαίθρου και μέσα από αυτές ενσωματώνονται στο τοπίο. Οι άνθρωποι αυτοί δεν έχουν σχέση με τους απόκληρους του Thomson. Έχουν διατηρήσει την ηρεμία και την αξιοπρέπειά τους, διότι ακριβώς δεν ανήκουν στον «βρώμικο» κόσμο της βιομηχανικής πόλης.

Ο ίδιος αναγνώριζε στον εαυτό του και στην τέχνη του τη στενή συνάφεια με τη ζωγραφική. Ίσως για το λόγο αυτό το έργο του να απέχει από την αναφορά στην τρέχουσα και ενίοτε τραυματική πραγματικότητα, μια που ως καλλιτέχνης

⁵² Ian Jeffrey, *ό.π.*, 88.

αναγνώριζε στον εαυτό του το δικαίωμα να πλάθει κόσμους, ερμηνεύοντας παράλληλα και ασκώντας κριτική στον πραγματικό. Στην εισαγωγή ενός άλλου λευκώματός του (*Wild Life on a Tidal Water*, το 1896) ανέφερε πως όλες οι λεζάντες των εικόνων του λευκώματος είχαν «[...] γραφτεί επιτόπου με τη φροντίδα και τη σκέψη που εναποθέτει στο έργο του ένας καλός ζωγράφος τοπίων».⁵³

Νεότερες τεχνολογικές εξελίξεις

Προς το τέλος του αιώνα, η Φωτογραφία παρέμενε στα χέρια των ειδικών, των φωτογράφων. Ειδικότερα, την βιομηχανική παραγωγή ορθοχρωματικών πλακών και την έναρξη της μεθόδου μείωσης της πυκνότητας των φωτογραφικών τόνων με τη χρήση σιδηροκυανιούχου καλίου και υποσουλφίτ, ακολούθησε η εμφάνιση του ρολού φιλμ το 1887, κατασκευασμένου από σελυλόιντ. Η εφεύρεση ανήκει στον αιδεσιμότατο Hannibal Goodwin.

Την βιομηχανική παραγωγή του φωτογραφικού φιλμ από το 1888 ανέλαβε εξαρχής ο George Eastman, μέχρι τότε μεγάλος κατασκευαστής γυάλινων φωτοευαίσθητων πλακών. Η παραγωγή αυτή αποτέλεσε σταθμό στην εξέλιξη της Φωτογραφίας. Αυτό, κυρίως, γιατί ο George Eastman συνδύασε την παραγωγή του με την παρουσίαση μιας φωτογραφικής μηχανής την οποία ονόμασε *Kodak Brownie* και η οποία φορτωνόταν με το φιλμ αυτό (εικόνα 38Π). Η μηχανή αυτή συνδύαζε τη χαμηλή τιμή με την ευκολία μεταφοράς και χειρισμού. Το φιλμ που φορτωνόταν περιείχε 100 φωτογραφικά καρέ και ο χρήστης έπρεπε να στείλει ολόκληρη την φωτογραφική μηχανή στις εγκαταστάσεις του Eastman, όπου εμφανίζονταν και τυπώνονταν οι φωτογραφίες, φορτωνόταν νέο φιλμ και στη συνέχεια επιστρεφόταν στον ιδιοκτήτη - χρήστη. Το μόντο που υιοθετήθηκε για την εμπορική προβολή της Kodak, αλλά και της διαδικασίας φωτογράφισης και εμφάνισης του φιλμ, ήταν: «*You push the button, we do the rest!*»⁵⁴ και θεωρείται ότι συντέλεσε πολύ στο να μπει η Φωτογραφία στην καθημερινότητα και στα σπίτια των ανθρώπων (εικόνες 39Π και 40Π).⁵⁵

Το επόμενο στάδιο στην εξέλιξη του φιλμ ήταν να παρουσιαστεί σε τέτοια μορφή ώστε να μπορεί να φορτώνεται στη φωτογραφική μηχανή, από μη ειδικούς και στο φως της ημέρας. Αυτό έγινε κατορθωτό το 1889, παράλληλα με την κυκλοφορία του πρώτου αναστιγματικού φακού από το εργοστάσιο του γερμανού οπτικού Zeiss.

Φωτογραφία και Τέχνη στα τέλη του 19^{ου} αι.

Όπως προαναφέρθηκε πολλοί φωτογράφοι στα τέλη του 19^{ου} αι. αντιλαμβάνονταν τον εαυτό τους ως καλλιτέχνη, ενώ πριν από το 1890 ήταν ελάχιστοι αυτοί που είχαν την ίδια αντίληψη. Η τάση αυτή εκφράστηκε μέσα από τη δουλειά τους και εν τέλει το κοινό ανταποκρίθηκε. Έτσι το 1896 έγινε

⁵³ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 92.

⁵⁴ «*Εσείς πατάτε το πλήκτρο και εμείς κάνουμε τα υπόλοιπα!*»

⁵⁵ Marianne Hirsch, *Family Frames, Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1997, 6.

η πρώτη έκθεση φωτογραφίας σε γκαλερί τέχνης, στο Παρίσι.

Υπήρξε έντονη κινητικότητα στο πλαίσιο αυτό σε θεωρητικό επίπεδο που σκοπό είχε να προσδιορίσει τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα της Φωτογραφίας. Η κινητικότητα αυτή εκφράστηκε με τη δημιουργία πολλών συλλόγων με αντικείμενο την φωτογραφική τέχνη, αλλά και πολλών καλλιτεχνικών φωτογραφικών ομάδων.⁵⁶

Όπως ήταν αναμενόμενο, υπήρξε μια θεματική στροφή προς τον συμβολισμό, αλλά και τις αναζητήσεις που είχαν να κάνουν με την *οπτική γωνία* ή τον φωτισμό, με σκοπό την ανάδειξη της εσωτερικότητας των ανθρώπων και των πραγμάτων και της άδηλης τάξης η οποία τα συγκροτούσε. Στο πλαίσιο αυτό, θεματολογικά ενεπλάκησαν και στοιχεία της μυθικής παράδοσης, όπως φαύνοι, νεράιδες, νύμφες κ.λ.π. Πράγμα που ακριβώς συνέβαινε και στη ζωγραφική, αλλά και τη μουσική. Υποστηρίζεται ότι η προτίμηση αυτή δεν ήταν συμπτωματική, αλλά εντασσόταν στο πλαίσιο της κριτικής απέναντι στον μοντέρνο κόσμο: «[...] *όλα αυτά τα μυθικά πλάσματα, στενοί συγγενείς του Ανθρώπου, ζούσαν σε στενή και αρμονική επαφή με τη Φύση και αποτελούσαν πρόσφορες μεταφορές της τέχνης, φωτογραφικής ή άλλης, στο τέλος του 19^{ου} αι.*»⁵⁷ Θεωρούμε, δηλαδή, ότι η τάση αυτή λειτούργησε ως καλλιτεχνική έκφραση της άμυνας των ανθρώπων απέναντι στον απειλητικό κόσμο της πλήρους, μεθοδικής και απάνθρωπης εκβιομηχάνισης και του στυγνού καπιταλισμού. Με άλλα λόγια, η Τέχνη απέκτησε καταγγελτικό λόγο απέναντι σε μια κατάσταση η οποία στρεφόταν εναντίον του ανθρώπου και του φυσικού του περιβάλλοντος, με τρόπο βάρβαρο και ισοπεδωτικό.

Οι καλλιτέχνες φωτογράφοι βρέθηκαν, υπό αυτές τις συνθήκες, ενώπιον μιας εγγενούς αντίφασης μεταξύ του συμβολισμού της Τέχνης και της φύσης του καλλιτεχνικού τους μέσου. Η αμεσότητα και η ακρίβεια της φωτογραφίας φαίνεται να στέκεται απέναντι στον συμβολικό λόγο που απαιτούσε η καλλιτεχνική έκφραση της εσωτερικότητας των πραγμάτων. Για το λόγο αυτό πολλοί καλλιτέχνες φωτογράφοι επινόησαν μεθόδους που θα έκαναν δυνατή τη δημιουργία υπερβατικών εικόνων. Μια από τις τεχνικές που εφαρμόστηκαν τότε ήταν η εμφάνιση πολλών ομοιοθεματικών αρνητικών, επάλληλα, στο φωτογραφικό χαρτί. Άλλοι, περιορίζαν τον χρόνο εκφώτισης ώστε να επιτυγχάνουν άμβλυνση των μορφών και των χρωματικών αντιθέσεων.

Ο Frederick H. Evans, έμπορος βιβλίων, προσέγγισε τον καλλιτεχνικό συμβολισμό με τον δικό του τρόπο. Ξεκίνησε να φωτογραφίζει καθεδρικούς ναούς το 1898, σε ηλικία σαράντα πέντε ετών όταν αποσύρθηκε από το επάγγελμά του. Το έργο του αποπνέει ευλάβεια και δέος απέναντι στο θείο. Για να το επιτύχει αυτό αξιοποίησε τις φόρμες που διαμόρφωναν τα δομικά στοιχεία των ναών, το μεγάλο τους ύψος, τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο το φως τους διατρέχει (εικόνες 41Π, 42Π και 43Π). Εξάλλου, το ίδιο αίτημα

⁵⁶ Το 1900 υπήρχαν 256 φωτογραφικοί σύλλογοι στη Βρετανία!

⁵⁷ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 125.

υπήρχε και στους αρχιτέκτονες των ναών αυτών. Ήθελαν να κατασκευάζουν επιβλητικούς ναούς που θα διατυμπάνιζαν το μεγαλείο και την υπερβατικότητα του θείου. Ο Evans δεν επιδίωκε να κάνει τίποτε άλλο από το να αναδείξει αυτόν τον χαρακτήρα των θρησκευτικών μνημείων. Η εργασία αυτή όμως απαιτούσε μια ιδιαίτερη ευαισθησία που εκφραζόταν με την αναζήτηση των κατάλληλων γωνιών λήψης, την αντίληψη της λειτουργίας του φωτός στο εσωτερικό των ναών, την πεποίθηση πως η ομορφιά δεν μπορεί παρά να είναι αιθέρια και άυλη. Ο ίδιος δήλωνε πως επιθυμούσε: «[...] να υποδηλώσει το χώρο, το απέραντο, το μεγαλείο, τη μετάβαση από το ένα στοιχείο στο άλλο, κάτι που τόσο γοητεύει όποιον διασχίζει έναν καθεδρικό[...]».⁵⁸

A.1.1.5 Ο εικοστός αιώνας

Τεχνολογικές εξελίξεις

Η πρώτη τεχνολογική εξέλιξη που σημειώθηκε με το τέλος του 19^{ου} αι. ήταν η σταδιακή αντικατάσταση του φωτογραφικού χαρτιού με επάλειψη αλμπουμίνας από χαρτιά άμεσης εκτύπωσης με επίστρωση ζελατινούχου χλωριδίου τα οποία ήταν πολύ φθηνότερα και περισσότερο ανθεκτικά.

Ακριβώς το 1900 καθιερώθηκε το σημερινό σύστημα διαφραγμάτων – ταχυτήτων (από f.1 μέχρι και πέρα από f.64) σε διεθνές συνέδριο στο Παρίσι.

Από το 1901 μέχρι και το 1908, οι τεχνικές εξελίξεις της φωτογραφίας υπήρξαν ραγδαίες: Από το 1901 είχαμε καλύτερης και ανθεκτικότερης ποιότητας φιλμ από σελλυλόιντ, ενώ το 1904 ο August Lumiere παρουσίασε την πρώτη έγχρωμη φωτογραφία. Αργότερα ο ίδιος με τη βοήθεια του αδελφού του παρουσίασε την αυτοχρωμική επεξεργασία, η οποία έκανε δυνατή τη δημιουργία εικόνων με ακόμη πιο συγχωνευμένους και ομοιογενείς τόνους, απαλλαγμένους από τις αντανακλάσεις του φωτισμού και τις βαριές σκιές.⁵⁹ Ακολούθησε η παρουσίαση της πρώτης παγχρωματικής φωτοευαίσθητης πλάκας από τους Raten και Wayneright. Παράλληλα, το 1908 επιτεύχθηκε για πρώτη φορά η μεταφορά δεδομένων εικόνας από τον τηλεγράφο.

Giuseppe Primoli και Edward Curtis

Οι φωτογραφικές μηχανές χειρός στην αυγή του 20^{ου} αι. ήταν μια πραγματικότητα, όπως και η απήχηση που είχαν στον κόσμο των επαγγελματιών φωτογράφων, επειδή τους απάλασσαν από τη μεταφορά του ογκώδους μέχρι τότε εξοπλισμού τους. Η ενδεχόμενη εμπορική απήχηση που θα μπορούσαν να έχουν στο ευρύτερο κοινό, αλλά και η ευκολία στην λήψη πρόχειρων, στιγμιαίων φωτογραφιών, προβλημάτισε τον Alfred Stieglitz, διάσημο Αμερικανό φωτογράφο και θεωρητικό της Φωτογραφίας. Ωστόσο, οι προβληματισμοί αυτοί δεν βρήκαν ευρύτερη αποδοχή κυρίως λόγω του ότι οι

⁵⁸ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 132-133.

⁵⁹ Στο *ίδιο*, 95-104.

περισσότεροι άνθρωποι απολάμβαναν τη νέα δυνατότητα της άμεσης φωτογραφικής αποτύπωσης. Η στροφή αυτή που αφορούσε την ίδια τη δυνατότητα χρήσης της φωτογραφικής μηχανής, σε επίπεδο ειδικών γνώσεων αλλά και ευκολίας, οδήγησε στην αλλαγή του τρόπου με τον οποίο ο φωτογραφικός φακός «έβλεπε» τον κόσμο. Παράλληλα, άλλαξε και ο τρόπος αντίληψης των ανθρώπων για την ίδια την Φωτογραφία. Πλέον, το στιγμιότυπο, το *enstantane* ήταν σημαντικός, αν όχι ο σημαντικότερος, φωτογραφικός στόχος. Η φωτογραφική ματιά σε αυτό το πλαίσιο δεν άργησε να στραφεί και σε πιο ιδιωτικές στιγμές της κοινωνικής δραστηριότητας, λειτουργώντας, σε επαγγελματικό επίπεδο, ως πρόδρομος της «σχολής» των *paparazzi*.

Ο κόμης Giuseppe Primoli εξέφρασε με το έργο του τη νέα τάση, φωτογραφίζοντας τον ιδιωτικό βίο των ανώτερων και μέσων κοινωνικών τάξεων σε διάφορες χώρες τις Κεντρικής Ευρώπης και βέβαια της Ιταλίας, μεταξύ του 1888 και του 1905 (εικόνες 44Π και 45Π). Υπήρξε, μια προσωπικότητα εύθυμη και αυτό αποτυπώθηκε στο έργο του που χαρακτηρίζεται από την ανεμελιά και την ευζωία των ανθρώπων που φωτογράφιζε. Στο έργο του, όπως θα ήταν αναμενόμενο, η Φύση υποβαθμίζεται σε σκηνικό, ενώ το πλούσιο αστικό περιβάλλον αναβαθμίζεται σε επίπεδο συμβολισμού.

Την ίδια εποχή, στις Η.Π.Α. το έργο του Edward Curtis είναι ενταγμένο στην φωτογραφική αντίληψη του Emerson, αυτήν της νοσταλγικής ματιάς προς τον κόσμο που χάνεται. Το διασημότερο έργο του ήταν το *The North American Indian*, ένα έργο είκοσι τόμων, του οποίου ο πρώτος τόμος κυκλοφόρησε το 1907 (εικόνες 46Π και 47Π). Στο λεύκωμα αυτό παρουσιάζεται το υλικό που συνέλεξε μετά από μια μακρόχρονη και εξαντλητική φωτογραφική έρευνα για τις συνθήκες ζωής και τον πολιτισμό των Ινδιάνων της Β. Αμερικής.

Τεχνολογικές εξελίξεις στην πρώτη εικοσαετία του 20^{ου} αι.

Στο ξεκίνημα της δευτέρας δεκαετίας του εικοστού αιώνα κάνει την εμφάνισή της ίσως η διασημότερη φωτογραφική μηχανή στον κόσμο, η *Leica* (εικόνα 48Π), με τη μορφή των πρώτων δοκιμαστικών μοντέλων. Λίγο αργότερα ο Rudolf Fischer παρουσίασε την πρώτη emulsion με τρεις έγχρωμες επιστρώσεις, μία για κάθε βασικό χρώμα και αμέσως μετά, το 1916, εμφανίστηκε στην αγορά το φιλμ Agfacrome της Agfa.

Μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο παρουσιάστηκε ο αναστιγματικός φακός Tessar (εικόνα 49Π), ένα ιστορικό επίτευγμα της φωτογραφικής τεχνολογίας, ο οποίος χρησιμοποιείται ακόμη και σήμερα σε αρκετές φωτογραφικές μηχανές. Την ίδια εποχή υιοθετήθηκε η τεχνολογία του τρίφυλλου μεταλλικού κλειστρου.

Anton Giulio Bragaglia

Πρόκειται για τον εκπρόσωπο του καλλιτεχνικού κινήματος του Φουτουρισμού στη Φωτογραφία. Γεννήθηκε το 1890 και σε ηλικία 21 ετών δημοσίευσε την πραγματεία του *Fotodinamismo*, επηρεασμένος από το *Μανιφέστο του Φουτουρισμού* που δημοσίευσε στα 1909 ο *Filippo Tommaso*

Marinetti. Το κίνημα του Φουτουρισμού χαρακτηριζόταν από την απέχθεια για ό,τι παλιό και τη λατρεία για ό,τι νέο, για τον θρίαμβο της τεχνολογίας, για την ταχύτητα, για τη βία⁶⁰ και για τα επιτεύγματα των μηχανών. Παράλληλα, το κίνημα είχε έντονα εθνικιστικά χαρακτηριστικά, τα οποία εκδηλώθηκαν με σειρά αντιδράσεων για την κατοχή ιταλικών εδαφών από την Αυστροουγγαρία. Αργότερα, μετά το τέλος του Α' Π.Π., οι Φουτουριστές ίδρυσαν το κόμμα *Partito Politico Futurista*, το οποίο αργότερα ενσωματώθηκε στο Εθνικό Φασιστικό Κόμμα του Μουσολίνι.⁶¹ Ως καλλιτεχνικό κίνημα, μπορεί να θεωρηθεί προπομπός των κινημάτων της Art Deco, του σουρρεαλισμού και του Dada.

Ο *Bragaglia*, ως μέλος του καλλιτεχνικού κινήματος του Φουτουρισμού, έγινε διάσημος από τα έργα του που απεικονίζουν την κίνηση. Αυτό το επιτύγχανε με πολλαπλές εκθέσεις του ίδιου φωτογραφικού καρέ κατά τη διάρκεια της κίνησης του φωτογραφικού υποκειμένου. Χαρακτηριστική είναι η σειρά με θέμα τους μουσικούς μεγάλων εγχόρδων (τσέλο και κοντραμπάσο) (εικόνα 50Π).

Alfred Stieglitz

Ο Alfred Stieglitz, στις Η.Π.Α., εμφανίστηκε σαν ανατέλλων αστέρας από το 1887 ακόμη, όταν ο Emerson ξεχώρισε μια από τις φωτογραφίες του σε ένα Φωτογραφικό Διαγωνισμό περιοδικού Φωτογραφίας. Υπήρξε αρχισυντάκτης του *American Amateur Photogrphaher* μέχρι το 1896, όταν ίδρυσε το *Camera Notes* του Φωτογραφικού Συλλόγου της Νέας Υόρκης. Το 1902 παραιτήθηκε, δημιούργησε το *American Photo-Secession* και ξεκίνησε να εκδίδει το *Camera Work* που συμπλήρωσε 50 τεύχη μέχρι το 1917 και εξελίχθηκε στη σημαντικότερη φωτογραφική έκδοση της εποχής.⁶²

Μέχρι τα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 20^{ου} αι. υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους και πιο αναγνωρισμένους θεωρητικούς της Φωτογραφίας, σε παγκόσμιο επίπεδο. Από τότε ξεκίνησε να ασχολείται και ο ίδιος με την καλλιτεχνική Φωτογραφία, καταθέτοντας τη δική του αισθητική πρόταση – στάση απέναντι στη Φωτογραφία, η οποία επηρέασε σημαντικά την καλλιτεχνική φωτογραφική παραγωγή.⁶³

⁶⁰ Το *Μανιφέστο του Φουτουρισμού* ανέφερε στην ένατη παράγραφο του: «Θα εξυμνούμε τον πόλεμο –τον μόνο υγιή μιλιταρισμό του κόσμου-, τον πατριωτισμό, τις καταστροφικές πράξεις των ελευθερωτών, τις ωραίες ιδέες για τις οποίες αξίζει να πεθάνει κανείς και την καταφρόνια για τις γυναίκες». Επίσης, στην δέκατη παράγραφο ανέφερε: «Θα καταστρέψουμε τα μουσεία, τις βιβλιοθήκες, τις κάθε είδους ακαδημίες, θα πολεμήσουμε ενάντια στην ηθική, τον φεμινισμό, κάθε δειλία». (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Η αρχική δημοσίευση του φουτουριστικού μανιφέστου έγινε στην εφημερίδα *Le Figaro*, στις 20 Φεβρουαρίου του 1909. Εδώ η μετάφραση έγινε από τα αγγλικά: Apollonio Umbro (ed), *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*, μτφρ. Robert Brain, R.W. Flint, J.C. Higgitt, and Caroline Tisdall, New York: Viking Press, 1973, 19-24.

⁶¹ Η ενσωμάτωση αυτή εντάσσεται στη δομική ιδιότητα του φασισμού να αισθητικοποιεί την πολιτική ζωή. Στον αντίποδα, επισημαίνει ο Benjamin: «Ο κομμουνισμός του απαντά με την πολιτικοποίηση της τέχνης». Βλ. σχετικά Walter Benjamin, *ό.π.*, 55, 57.

⁶² Ian Jeffrey, *ό.π.*, 118.

⁶³ «Ο Stieglitz είναι ίσως ο Αμερικανός καλλιτεχνικός φωτογράφος του 20^{ου} αι. με την

Η στροφή του στην καλλιτεχνική Φωτογραφία φαίνεται να οφείλεται στο ότι κατά το διάστημα από το 1907 έως το 1911 ήλθε σε επαφή με το ευρωπαϊκό καλλιτεχνικό κίνημα της *avant-garde* μέσω έργων καλλιτεχνών όπως ο Rodin, ο Picasso, ο Cezanne ή ο Matisse. Στο πλαίσιο των θεωρητικών αναζητήσεων που συντελούνταν στον καλλιτεχνικό κύκλο που είχε δημιουργήσει, άρχισαν να γίνονται συζητήσεις για το πώς η Φωτογραφία θα μπορούσε να αποκτήσει χαρακτηριστικά αφηρημένης τέχνης.⁶⁴ Ενώ ήδη από το 1897 είχε εκφράσει τις επιφυλάξεις του για τη χρήση και τη διάδοση των μικρών και εύχρηστων φωτογραφικών μηχανών, όπως προαναφέρθηκε, μετά τη στροφή του στην καλλιτεχνική φωτογραφία άλλαξε και την οπτική του απέναντι στα φωτογραφικά αυτά μέσα, χρησιμοποιώντας τα και ο ίδιος. Η διαφορά ήταν ότι, όπως ανέφερε και ο ίδιος, η δική του προσέγγιση δεν είχε να κάνει με την τυχειότητα, αλλά με τη συνειδητή επιλογή του θέματος ή καλύτερα του στιγμιότυπου (εικόνα 51Π). Ο ίδιος δήλωνε ότι η Φύση παρείχε εικόνες που εμπεριείχαν την φυσική αρμονία και το φυσικό κάλλος και οι οποίες ήταν δυνατόν να απαθανατιστούν με τη μορφή του στιγμιότυπου. Η αποκάλυψή τους όμως ήταν κάτι που απαιτούσε την ευαίσθητη καλλιτεχνική ματιά ενός καλλιτέχνη φωτογράφου. Ο Stieglitz αναζητούσε την φυσική αρμονία σε αποσπασματικές εικόνες, ενώ φαίνεται να αγνοούσε τις πλήρεις μορφές, ίσως χαρακτηρίζοντάς τις εμπόδια στον συμβολικό λόγο των εικόνων του. Η δική του φυσική *τάξη* ήταν πέρα από την εικόνα της καθημερινότητας και του προφανούς. Το σίγουρο είναι ότι αναζητούσε την *τάξη* αυτή, τον φυσικό νόμο (εικόνας 52Π και 53Π): «*Πίσω από όλα βρίσκεται ένας φυσικός νόμος και σ' αυτόν το φυσικό νόμο στηρίζεται η ελπίδα της ανθρωπότητας*».⁶⁵

Οι Νέοι Φωτογράφοι, Alexander Rodchenko και Man Ray

Το 1921 ο E. Belin γίνεται πρώτος που πέτυχε την αμφίδρομη αποστολή και λήψη εικόνας με μέσο τον ασύρματο, βάζοντας τα θεμέλια για την ανάπτυξη της φωτογραφικής δημοσιογραφίας σε παγκόσμιο επίπεδο.

Την ίδια εποχή πολλοί φωτογράφοι προσανατολίζονται προς την κοινωνική κριτική, πολιτικοποιούνται και στρέφουν το βλέμμα τους προς τα κοινωνικά συστήματα.

Η στροφή από τη Φύση προς τα ανθρώπινα δρώμενα πιθανότατα οφείλεται στο τραυματικό σοκ του Α' Παγκοσμίου Πολέμου και στην αστάθεια του Μεσοπολέμου. Το μέγεθος της ανθρωπιστικής καταστροφής που προκάλεσε ο «Μεγάλος Πόλεμος», είναι πιθανό να ώθησε τους καλλιτέχνες φωτογράφους στην αναζήτηση δυνάμεων που δεν θα άφηναν να επαναληφθεί κάτι τέτοιο.

Ένας από τους κύριους εκπροσώπους των *Νέων Φωτογράφων* στη Ρωσία υπήρξε ο Alexander Rodchenko (εικόνα 54Π), ο οποίος είχε ξεκινήσει την καλλιτεχνική του σταδιοδρομία ως ζωγράφος. Το έργο του είναι ανατρεπτικό από

μεγαλύτερη επιρροή», επισημαίνει ο Batchen. Βλ. Geoffrey Batchen, *ό.π.*, 83.

⁶⁴ Στο *ίδιο*, 87.

⁶⁵ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 186.

πολλές απόψεις, κυρίως σε ιδεολογικό επίπεδο και σε επίπεδο *οπτικής γωνίας*. Προτιμούσε γωνίες λήψης που ήταν πρωτότυπες, με σκοπό να αναδείξει διαφορετικούς τρόπους θέασης συνηθισμένων καθημερινών αντικειμένων. Η διάθεσή του αυτή ήταν συνυφασμένη με την ιδεολογική του προσέγγιση για τον περιβάλλοντα κόσμο. Στάθηκε ενάντια στις παγιωμένες από την αρχαιότητα αντιλήψεις για την *τάξη* του κόσμου και μεταχειρίστηκε με πάθος την εικόνα για να δείξει έναν μεταβαλλόμενο, ασταθή και σε κίνηση κόσμο. Το έργο του δείχνει να είναι επηρεασμένο από το καλλιτεχνικό κίνημα των Φουτουριστών (εικόνες 55Π και 56Π).

Ο Man Ray, αμερικανός φωτογράφος και ζωγράφος που εργάστηκε στο Παρίσι μετά το 1921, πίστευε κι αυτός ότι πολλά εξαρτιόντουσαν από την τέχνη του. Αναφερόταν επίσης στις εικόνες του σαν να έπαιζαν κάποιο σημαντικό κοινωνικό ρόλο.⁶⁶ Οι καλλιτεχνικές του καταβολές θα πρέπει να αναζητηθούν στο καλλιτεχνικό κίνημα του σουρεαλισμού, ενώ οι πολιτικές του θέσεις ήταν ριζοσπαστικές και εχθρικές στις κοινωνικές συμβάσεις. Το έργο πάνω στο οποίο θεμελίωσε την καλλιτεχνική του σταδιοδρομία ήταν αυτό που δημιουργήθηκε με πειραματισμούς σχετικά με το φως και τις φωτοευαίσθητες επιφάνειες, πέρα από τις ήδη καθιερωμένες φωτογραφικές συμβάσεις (εικόνες 57Π και 58Π). Η υπέρβαση των φωτογραφικών συμβάσεων ήταν σχεδόν κοινός τόπος για τους Νέους Φωτογράφους. Εκτός από τον ίδιο και οι Laszlo Moholy-Nagy, Edmund Kesting, Theo Ballmer έκαναν *φωτογράμματα* χρησιμοποιώντας μόνο αντικείμενα και φωτοευαίσθητο χαρτί, χωρίς φωτογραφική μηχανή. Τα έργα του που εντάσσονται σε αυτούς τους πειραματισμούς τα ονόμαζε *Rayograms*. Επρόκειτο για μια τεχνική κατά την οποία τοποθετούνταν διάφορα αντικείμενα πάνω σε φωτοευαίσθητο χαρτί, σε διάφορες διατάξεις, ακολουθούσε η εκφώτιση, με όρους τυχαιότητας και αυτή. Το εικαστικό αποτέλεσμα ήταν άγνωστο εξαρχής⁶⁷ και πολλές φορές απροσδόκητο, αναδεικνύοντας άλλους τρόπους θέασης μικρών, καθημερινών αντικειμένων όπως κουτάλια, πιρούνια, κουτιά κ.λ.π.: «*Το να κάνεις ένα φωτόγραμμα ήταν ουσιαστικά σαν να ρίχνεις μια ζαριά, να θέτεις τον εαυτό σου στη διάθεση της τύχης*».⁶⁸

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι το κίνημα των *Νέων Φωτογράφων* βρήκε γόνιμο έδαφος ανάπτυξης στη Γερμανία για δύο λόγους: Αφενός μεν εκεί είχε αναπτυχθεί σε μεγάλο βαθμό η τεχνολογία των φωτογραφικών μηχανών και ιδιαίτερα των φακών τους, αφετέρου δε υπήρχε μεγάλο εκδοτικό ενδιαφέρον για τη δουλειά τους.

Laszlo Moholy-Nagy

Ο Laszlo Moholy-Nagy, υπήρξε ένας πρωτοποριακός φωτογράφος, ουγγρικής καταγωγής, εξέχουσα προσωπικότητα ανάμεσα στους *Νέους Φωτογράφους*. Το 1923 ανέλαβε τη διεύθυνση του φωτογραφικού τμήματος της σχολής *Bauhaus*

⁶⁶ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 147.

⁶⁷ Πρακτική που παραπέμπει στο καλλιτεχνικό κίνημα του *Dada*.

⁶⁸ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 149.

στη Βαϊμάρη. Το έργο του έχει ομοιότητες με το έργο των άλλων *Νέων Φωτογράφων*, και καλλιτεχνικά και ιδεολογικά. Για παράδειγμα, και αυτός, όπως ο Rodchenko, επέλεγε ειδικές θέσεις λήψης, αξιοποιούσε την τεχνική του close up (μεγέθυνση) και έδινε μεγάλη προσοχή στην ανάδειξη της γεωμετρικότητας των αντικειμένων ή των κτηρίων. Οι εικόνες του είναι εικόνες ενός σύγχρονου κόσμου, που κινείται, έχει να παρουσιάσει επιτεύγματα, είναι μοντέρνος και βιομηχανοποιημένος. Κυρίως είναι το περιβάλλον όπου ζουν οι άνθρωποι που διαμορφώνουν το κοινωνικό σύστημα, ως μέρη ενός μηχανικού συστήματος. Αυτούς τους ανθρώπους τους περιλαμβάνει στις εικόνες του, φωτογραφίζοντας, κατά κανόνα, την κίνηση από ψηλά (εικόνα 59Π) και ελαχιστοποιώντας την ατομικότητά τους.

Οι εικόνες του είναι αφαιρετικές και υπαινίσσονται τις κοινωνικές του ανησυχίες. Η αφαίρεση αυτή έχει να κάνει ακριβώς με τους υπαινιγμούς του: φωτογραφίζει το δρόμο για να υπαινιχθεί την πόλη και φωτογραφίζει τους βιαστικούς περαστικούς για να υπαινιχθεί τους κατοίκους της.⁶⁹

Οι νέες φωτογραφικές μηχανές της δεκαετίας του 1920

Το 1924 είναι η χρονιά της εμπορικής καθιέρωσης της φωτογραφικής μηχανής *Leica*, η οποία είχε κατασκευαστεί από τον Dr. Oscar Barnack. Η καθιέρωση αυτή ξεκίνησε από την Γερμανία. Εκεί, όπως προαναφέρθηκε, η τεχνολογική εξέλιξη της Φωτογραφίας, ως προϊόν συστηματικής έρευνας, ήταν σημαντική.

Ένα μέρος της παραγωγής ποιοτικού φωτογραφικού εξοπλισμού στη Γερμανία είναι την ίδια εποχή και η μηχανή *Ermanox* της εταιρείας *Ernemann* (εικόνα 60Π), η οποία αγαπήθηκε πολύ από τους φωτογράφους, κυρίως λόγω του φωτεινού της φακού που επέτρεπε τη φωτογράφιση εσωτερικών χώρων με απλό ηλεκτρικό φως.⁷⁰ Λιγότερο διάσημη υπήρξε και η *Rolleiflex* (εικόνα 61Π) που κατασκευάστηκε από τους Frank και Heideke. Η μηχανή αυτή είχε τη δυνατότητα να χρησιμοποιεί μεγαλύτερο φιλμ από τη *Leica*.

Ο πορτραίστας August Sander

Στη Γερμανία της εποχής η φωτογραφική τεχνολογία είχε κάνει τεράστια βήματα προόδου σε σχέση με τον υπόλοιπο κόσμο. Το περιβάλλον αυτό λειτούργησε ευνοϊκά για την ανάπτυξη της τέχνης της Φωτογραφίας και την ανάδειξη αξιόλογων φωτογράφων.

Ένας από αυτούς υπήρξε ο August Sander, το έργο του οποίου επικεντρώθηκε στο πορτραίτο. Το 1929 εξέδωσε το βιβλίο του *Antlitz der Zeit* (*Αντίκρυ στον χρόνο*), ως προοίμιο μιας μεγαλύτερης έκδοσης 540 φωτογραφιών που θα λεγόταν *Man of the Twentieth Century*, και το οποίο δεν εκδόθηκε, διότι το 1934 το Γερμανικό Υπουργείο Πολιτισμού, διέταξε να καταστραφούν οι τυπογραφικές πλάκες του, θεωρώντας ότι βρισκόταν σε αντίθεση με το ιδεολόγημα της φυλετικής υπεροχής των Αρίων.

⁶⁹ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 152.

⁷⁰ Στο *ίδιο*, 231.

Πολλά από τα πορτραίτα του περιλαμβάνουν περισσότερους από έναν ανθρώπους με σκοπό να αναδειχθεί η διαφορά των χαρακτήρων. Με τον τρόπο αυτό αναπτύσσεται μια αφηγηματική δυναμική η οποία περισσότερο παραπέμπει σε λογοτεχνική μυθοπλασία παρά σε άσκηση κοινωνικής κριτικής, η οποία ήταν η επικρατούσα αφηγηματική στρατηγική της καλλιτεχνικής φωτογραφίας. Άφηνε, μέσα από τα πορτραίτα του, οι άνθρωποι να περιγράψουν εξωλεκτικά τον εαυτό τους⁷¹, ενώ, παράλληλα, έκανε φανερή την άποψη που είχε αυτός για τα μοντέλα του (εικόνα 62Π).⁷²

Lewis Hine

Ένας από τους πλέον χαρακτηριστικούς φωτογράφους, των οποίων το έργο ήταν ταγμένο στην άσκηση κοινωνικής κριτικής στο πρώτο μισό του 20^{ου} αι., ήταν ο Lewis Hine. Το έργο του μπορεί να θεωρηθεί συνέχεια αυτού του Δανού μετανάστη φωτογράφου Jacob Riis, ο οποίος πριν τα τέλη του 19ου αι. άσκησε κριτική στην ευημερούσα αμερικανική κοινωνία για το ότι επεδείκνυε σκόπιμη αδιαφορία για τις άθλιες συνθήκες όπου ζούσαν οι απόκληροι, μετανάστες κατά κύριο λόγο, εργάτες στην περιοχή Malberry του East Side. Το 1890 δημοσίευσε το λεύκωμα *How the Other Half Lives*, με το οποίο παρουσίασε ωμά τις συνθήκες εξαθλίωσης που βίωναν οι κάτοικοι της περιοχής αυτής.

Ο Hine γεννήθηκε το 1874 και ξεκίνησε την επαγγελματική του δραστηριότητα διδάσκοντας στο *Ethical Culture School* της Νέας Υόρκης. Το ιδεολογικό πλαίσιο του εργασιακού του χώρου καθόρισε, σε μεγάλο βαθμό, το έργο του, το οποίο διατρεχόταν από την αίσθηση κοινωνικής ευθύνης απέναντι στους κατατρεγμένους και στους αδύναμους. Η πρώτη του φωτογραφική εργασία είχε να κάνει, για παράδειγμα, με τους εξαθλιωμένους μετανάστες οι οποίοι ήταν αναγκασμένοι να υποστούν την εξευτελιστική, εξεταστική διαδικασία στο Ellis island, αμέσως μετά την άφιξή τους στην Αμερική (εικόνα 63Π). Ο φωτογραφικός του λόγος ήταν καταγγελτικός απέναντι στις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες που δημιουργούσαν τις προϋποθέσεις για την εξαθλίωση των ανθρώπων.

Έγινε ευρύτερα γνωστός από τη συλλογή φωτογραφιών σχετικά με την εργασία ανηλίκων. Και αυτή του η εργασία είχε καταγγελτικό χαρακτήρα, κάτι που αποδεικνύεται από τη συνολικότερη στράτευση του απέναντι στο φαινόμενο της παιδικής εργασίας (εικόνα 64Π). Μέρος του έργου του το αφιέρωσε στην εξύμνηση της εργατικής τάξης που οικοδομούσε τη μοντέρνα

⁷¹ «Το πλεονέκτημα του είδους προσωπογραφίας του Sander ήταν πως επέτρεπε στους ανθρώπους να αποκαλύψουν τις ετερόκλητες αντιλήψεις τους περί ευπρέπειας [...]», επισημαίνει ο Jeffrey. Βλ. σχετικά στο: Ian Jeffrey, *ό.π.*, 171.

⁷² Έχοντας μελετήσει με πολλή προσοχή τα πορτραίτα του Φιλήρατου Πάχου, έχουμε την απόλυτη βεβαιότητα ότι το βλέμμα του Συμιακού φωτογράφου των αρχών του 20^{ου} αι. έχει πολύ μεγάλη ομοιότητα με αυτό του Sander. Το γεγονός αυτό είναι μάλλον απίθανο να οφείλεται σε επίδραση του Sander στο έργο του Φιλήρατου Πάχου, δεδομένων των δυσκολιών προσέγγισης του έργου του από το τον Φ.Π. Αντίθετα είναι πιθανό και οι δύο να αφορμώνται από την προσωπογραφική παράδοση της δυτικής ζωγραφικής.

Αμερική. Το 1930 φωτογράφησε την οικοδόμηση του *Empire State Building* και με βάση το υλικό αυτό, το 1932, εξέδωσε το φωτογραφικό λεύκωμα *Men at Work* (εικόνα 65Π).

Το έργο του εντάσσεται στη Σχολή της τεκμηριωτικής Φωτογραφίας. Οι φωτογράφοι αυτής της Σχολής κατάφεραν να μεταφέρουν την προσοχή από την κατηγοριοποίηση και την «αλήθεια» των στατιστικών δεδομένων στην ατομική ύπαρξη. Αυτό φάνηκε να είναι το αιτούμενο σε μια κοινωνία δημοκρατική⁷³ και δυναμική, όπως αυτή των Η.Π.Α. εκείνη την εποχή, σε αντίθεση με την Ευρώπη όπου η μακραίωνη παράδοση έθετε εμπόδια στην κοινωνική κινητικότητα.⁷⁴

Walker Evans

Η κοινωνική κριτική που άσκησε ο Walker Evans είχε άλλα ποιοτικά χαρακτηριστικά. Μέσα από το έργο του προβάλλεται η καθημερινότητα των απλών ανθρώπων και των απλών κατασκευών που τους περιβάλλουν. Η δουλειά του δεν έχει τον τραχύ χαρακτήρα του έργου του Hine. Φωτογραφίζοντας την απλή καθημερινή ζωή των απλών καθημερινών ανθρώπων και εστιάζοντας στις μικρές και καθοριστικές λεπτομέρειες των χώρων όπου αυτοί ζουν και δρουν, αναδεικνύει μια Αμερική που συγκροτείται στη βάση ιδανικών και αξιών που είναι υπό συνεχή διαμόρφωση. Για το λόγο αυτό ο Ian Jeffrey αναφέρει: «[...] στο επίκεντρο του ντοκουμέντου του Evans βρίσκεται η πεποίθηση πως κάθε Άνθρωπος είναι καλλιτέχνης».⁷⁵

Το έργο με το οποίο έγινε διάσημος είναι το φωτογραφικό λεύκωμα *American Photographs* που εκδόθηκε το 1938. Το έργο αυτό αποτελεί την επιτομή της ιδεολογικής του προσέγγισης σε σχέση με το Φωτογραφία. Μέσα από αυτό αναδεικνύεται ο ανθρωπιστικός χαρακτήρας του έργου του που αφορά τον φωτισμό των μικρών ατελειών της ανθρώπινης παρέμβασης, των μικρών αδυναμιών που κρύβει η καθημερινότητα των ανθρώπων (εικόνα 66Π).

Η ανθρωποκεντρική αυτή προσέγγιση φαίνεται να θεμελιώνεται στα συναισθήματα που δημιούργησε σε ευρεία κλίμακα ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Μεταπολεμικά, η συγκροτημένη ανθρωπότητα πρόβαλε την ανάγκη της να προστατευθεί από παρόμοια καταστροφή στο μέλλον. Ιδρύθηκαν θεσμοί διαφύλαξης της ειρήνης σε παγκόσμιο επίπεδο. Ήταν μια εποχή που ανέδειξε τον οραματισμό συναδέλφωσης και ανέδειξε την αξία της ανθρώπινης ζωής. Θεωρούμε, ότι το έργο του Walker Evans είναι, ιδεολογικά, απόλυτα ενταγμένο σε αυτό το κλίμα.

⁷³ Αν και ακραία ατομιστική, με την έννοια του σκληρού ανταγωνισμού μεταξύ «ίσων».

⁷⁴ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 206.

⁷⁵ Στο *ίδιο*, 223.

Eugene Atget

Ο Eugene Atget υπήρξε ο φωτογράφος του σώματος και της ψυχής του Παρισιού στις αρχές του 20^{ου} αι. Υπήρξε μια εκκεντρική προσωπικότητα με τα μάτια στραμμένα στους ανθρώπους και τα έργα τους. Μεγάλο μέρος του έργου του αποπνέει μέριμνα για τους απλούς εργαζόμενους και τους μικρέμπορους του Παρισιού που κινδύνευαν από τη ραγδαία ανάπτυξη των μεγάλων εμπορικών κέντρων.

Χωρίς να έχει μεγάλη σχέση με τις Τέχνες, αξιοποίησε την Φωτογραφία για να κερδίσει τη ζωή του. Δημιούργησε ένα φωτογραφικό εργαστήριο στο *Montparnasse*, από το οποίο προμήθευε τους ζωγράφους του Παρισιού με φωτογραφίες από τα αξιοθέατα της πόλης. Άσκησε αυτό το έργο για περίπου 30 χρόνια, από το 1897. Στο έργο του είναι εμφανής η ευρύτητα του κάδρου και οι χαμηλές αντιθέσεις, πιθανόν λόγω των μεγάλων χρόνων εκφώτισης που συνήθιζε. Έτσι, το ενδιαφέρον μεταφερόταν από τη λεπτομέρεια στην «ατμόσφαιρα» και στους όγκους. Για τον ίδιο λόγο απέφευγε να φωτογραφίζει τα θορυβώδη μέρη της πόλης και κατέφευγε σε φωτογραφήσεις που γίνονταν τις πρώτες πρωινές ώρες (εικόνα 67Π).⁷⁶

Οι φωτογραφίες του, και κυρίως η ανάδειξη της ανθρωποκεντρικής ματιάς του μέσα από αυτές, τράβηξαν την προσοχή γνωστών ζωγράφων της εποχής, όπως ο Man Ray, ο Andre Derain, ο Henri Matisse και ο Picasso, κατά τη δεκαετία του 1920. Την εποχή αυτή, αμέσως μετά τον πόλεμο, το Παρίσι ανθούσε. Ο Atget δεν ενδιαφερόταν για την άνθηση αυτή, η οποία έτσι κι αλλιώς αφορούσε την ανώτερη και τη μεγαλοαστική τάξη. Εστίαζε τις φτωχογειτονίες όπου τα ίχνη της ανέχειας είχαν αποτυπωθεί στα κτήρια, στους δρόμους και στους ανθρώπους. Ο ίδιος δεν αναγνώριζε τον εαυτό του ως καλλιτέχνη αλλά ως δημιουργό ντοκουμέντων. Ωστόσο, ο καλλιτεχνικός κύκλος των υπερρεαλιστών τον αναγνώρισε ως προάγγελο της *Νέας Αντικειμενικότητας* και ως αυτόν που άσκησε μεγάλη επιρροή στο έργο των Walker Evans, Lee Friedlander και πολλών άλλων.

Από το 1922 και μετά το έργο του άλλαξε χαρακτήρα, χωρίς ωστόσο, αυτή η αλλαγή να αναγνωριστεί από τον ίδιο, ο οποίος εξακολουθούσε να δηλώνει «δημιουργός τεκμηρίων». Φωτογράφιζε κτήρια με σκοπό να εκμεταλλεύεται τις φωτογραφίες εμπορικά πουλώντας τις σε διακοσμητές και αρχιτέκτονες, αλλά οι καλλιτεχνικοί κύκλοι του Παρισιού της εποχής, μεταξύ αυτών οι Jean Cocteau και Robert Desnos, καθώς και ο γενικότερος κύκλος των υπερρεαλιστών αναγνώριζαν το έργο αυτής της φάσης ως έργο ενός

⁷⁶ Ο Walter Benjamin αναφέρεται στη συγκεκριμένη επιλογή του Atget χαρακτηρίζοντάς την στοιχείο σπουδαιότητας του έργου του, σημειώνοντας συγκεκριμένα: «Εκεί, όμως, που ο άνθρωπος αποτραβιέται από τη φωτογραφία, εκεί ακριβώς και η αξία έκθεσης εμφανίζεται για πρώτη φορά ανώτερη σε σχέση με τη λατρευτική. Στην επικύρωση αυτής της διαδικασίας συνίσταται ακριβώς η ασύγκριτη σπουδαιότητα του έργου του Atget, ο οποίος γύρω στα 1900 φωτογράφησε όψεις όλων των δρόμων του Παρισιού χωρίς ανθρώπινη παρουσία. Είναι απόλυτα δικαιολογημένο αυτό που ειπώθηκε γι' αυτόν, ότι φωτογράφησε τους δρόμους σαν τόπους εγκλημάτων». Στο: Walter Benjamin, *ό.π.*, 33.

καλλιτέχνη άδολου και ευαίσθητου, που έχει δομικές αναλογίες με το δικό τους (εικόνα 68Π).

Ο Walter Benjamin αναφέρει για το έργο του: «[...] οι φωτογραφίες του [...] είναι επιτεύγματα σουρεαλιστικής φωτογραφίας η οποία προμηνύει την ευεργετική αποξένωση του ανθρώπου από το περιβάλλον του, ανοίγοντας το δρόμο στο πολιτικά εκπαιδευμένο μάτι για το οποίο καθετί το οικείο φωτίζει τη λεπτομέρεια».⁷⁷

Edward Henry Weston

Ο Edward Henry Weston ήταν ένας από τους σημαντικότερους Αμερικανούς φωτογράφους του 20^{ου} αι. Ξεκίνησε να ασχολείται με τη Φωτογραφία από μικρός⁷⁸ και το ύφος του διαμορφώθηκε από τη δημοφιλή τότε τάση του Πικτοριαλισμού. Με την εξέλιξη της σταδιοδρομίας του κατέληξε να είναι ο πιο εκφραστικός υπέρμαχος της όσο το δυνατόν λεπτομερέστερης φωτογραφικής εικόνας. Ο ίδιος αναγνώριζε ότι το πρώιμο έργο του σχετιζόταν στενότερα με την τεχνική και τη σύνθεση από όσο το έργο της περιόδου 1913 – 1920 όταν προσπαθούσε να κάνει καλλιτεχνική φωτογραφία.

Υπήρξε ιδιαίτερα ασταθής συναισθηματικά και εξαιρετικά εξωστρεφής. Το συναισθηματικό του περιβάλλον επηρέαζε τη μετάβαση από τη μια καλλιτεχνική του φάση στην επόμενη, με τρόπο καθοριστικό. Μια από τις συναισθηματικές εμπλοκές του τον οδήγησε στο Μεξικό. Εκεί αποτύπωσε νέες εικόνες, έναν άλλο τρόπο ζωής, και έτσι άρχισε να βλέπει τα απλά καθημερινά πράγματα γύρω του με έναν διαφορετικό τρόπο, αλλά και να τα αξιολογεί ως σημαντικά για φωτογράφιση (εικόνα 69Π). Στην περίοδο αυτή οφείλουμε κάποιες από τις φωτογραφίες της σειράς των *Λαχανικών*, αλλά και τις εξαιρετικές εικόνες παιχνιδιών, ειδών οικιακής χρήσης, ακόμα και της τουαλέτας του («*Escusado*») (εικόνες 70Π και 71Π).

Ο ίδιος ανέφερε στο ημερολόγιό του ότι η Φωτογραφία πρέπει να βασίζεται στο ρεαλισμό και να είναι ανεπιτήδευτη για να αναδεικνύει την πεμπουσία των αντικειμένων. Η έλλειψη επιτήδευσης είχε χαρακτήρα στάσης ζωής για τον ίδιο, όσον αφορούσε τη φωτογραφική τέχνη. Θεωρούσε ως ανεπιτήδευτο έργο αυτό στο οποίο δεν υπήρχε καμία άλλη παρέμβαση στο φωτογραφικό κείμενο, πέρα από τις τελείως απαραίτητες. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε ένα από τα στούντιό του είχε αναρτήσει την επιγραφή «*Edward Weston, Photographer, Unretouched Portraits, Prints for Collectors*». Αυτή η έλλειψη επιτήδευσης δεν είχε να κάνει μόνο με το κομμάτι της επεξεργασίας της φωτογραφικής εικόνας. Προεκτεινόταν και στην φωτογραφική ματιά του Weston. Αναζητούσε την άμεση προσέγγιση και την εγγενή ειλικρίνεια της φωτογραφικής μηχανής που: «[...] του επέτρεπε να εξετάσει τη φύση των πραγμάτων και να παρουσιάσει τη δική τους βασική πραγματικότητα».⁷⁹ Στο

⁷⁷ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 176.

⁷⁸ Όταν σε ηλικία 16 ετών του δόθηκε ως δώρο γενεθλίων μια φωτογραφική μηχανή Kodak *Bull's-Eye No2*.

⁷⁹ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 188.

πλαίσιο αυτό οι φωτογραφίες του από τις Η.Π.Α. φωτίζουν την κοινωνική ματιά του και διαλαλούν την κριτική του απέναντι σε μια πατρίδα που έμοιαζε ερειπωμένη και από την οποία: «[...] η παλίρροια του πολιτισμού έχει ήδη υποχωρήσει, αφήνοντας ένα ίζημα πεσμένων δένδρων και διαβρωμένων υπολειμμάτων[...]».⁸⁰

Γύρω στο 1932 μια παρέα καλλιτεχνών φωτογράφων επηρεασμένων από μία έκθεση με έργα του Weston που είχε γίνει στο San Francisco, με πρωτοβουλία των Van Dyke και Ansel Adams άρχισαν να συναντώνται και να ανταλλάσσουν απόψεις για την τέχνη τους. Η παρέα αυτή μεγάλωσε, οι συναντήσεις έγιναν τακτικότερες και το αποτέλεσμα ήταν να δημιουργηθεί μια καλλιτεχνική φωτογραφική ομάδα, που έγινε γνωστή ως *Group f64*.

Προς τη δύση της σταδιοδρομίας του, το 1945 ο Weston, άρχισε να υποφέρει από τη νόσο Parkinson, γεγονός που στη συνέχεια του στέρησε τη δυνατότητα να φωτογραφίζει, ενώ, παράλληλα, στράφηκε προς την πολιτική, σε τοπικό επίπεδο.

Paul Strand

Πρόκειται για έναν από τους φωτογράφους, όπως ο Alfred Stieglitz και ο Edward Weston, που βοήθησαν να καθιερωθεί η Φωτογραφία ως Τέχνη κατά τον 20^ο αι.

Ήλθε σε επαφή με τη Φωτογραφία κατά τη διάρκεια της μαθητείας του στο *Ethical Culture Fieldston School*, όπου δίδασκε ο Lewis Hine. Η θητεία του στο σχολείο αυτό, αλλά και οι ιδεολογικές και ηθικές επιρροές που δέχθηκε από τον Lewis Hine, καθόρισαν, από το ξεκίνημά του, το έργο του. Μέσα από αυτό αντανακλάται η πρόθεσή του να χρησιμοποιήσει το φακό του για κοινωνικούς σκοπούς. Ήταν ιδρυτικό μέλος της *Photo League* που ιδρύθηκε στη Νέα Υόρκη του 1936. Η ομάδα αυτή φωτογράφιζε για να τροφοδοτεί με φωτογραφικό υλικό ριζοσπαστικά έντυπα αριστερών αποχρώσεων, από τις δραστηριότητες των εργαζομένων και τις κινητοποιήσεις τους. Τις τελευταίες δεκαετίες της ζωής του τις πέρασε στη Γαλλία όπου ασχολήθηκε δημιουργικά με την τέχνη του. Η μετεγκατάστασή του στη Γαλλία συνέπεσε χρονικά με διώξεις που υπέστησαν οι φίλοι του που ανήκαν στον αριστερό-κομμουνιστικό ιδεολογικό χώρο. Αναφέρεται, ότι οι δραστηριότητες του Strand στην Ευρώπη ήταν υπό παρακολούθηση από τις αμερικανικές υπηρεσίες ασφαλείας.

Οι αρχικές καλλιτεχνικές επιρροές του ήταν από την ομάδα *Photo-Secession*, τα μέλη της οποίας αξιοποιούσαν διάφορες τεχνικές για να δημιουργήσουν αφηρημένες εικόνες. Αργότερα στράφηκε αποκλειστικά στην παραδοσιακή φωτογραφική τεχνική.

Ανήκε και αυτός στο δόγμα των *καθάρων* φωτογράφων. Για τον λόγο αυτό έδινε έμφαση στον φωτισμό και στη γωνία λήψης και δεν επενέβαινε καθόλου στη διαδικασία εμφάνισης ή εκτύπωσης της φωτογραφικής εικόνας.

Στο περιοδικό *Camera Work* ο Alfred Stieglitz σχολιάζοντας μια

⁸⁰ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 191.

δημοσιευμένη του εκεί φωτογραφία σημείωνε: «*Η δουλειά του βασίζεται στην καλύτερη παράδοση της Φωτογραφίας. Η ματιά του είναι δυναμική. Η εργασία του είναι αγνή. Είναι άμεση. Δεν βασίζεται σε κόλπα της διαδικασίας*», ενώ ο ίδιος υποστήριζε: «*Η αντικειμενικότητα είναι η βασική ουσία της Φωτογραφίας, η συνεισφορά της και ταυτόχρονα ο περιορισμός της. Η τιμιότητα, όχι λιγότερο από την ένταση της όρασης είναι η βασική προϋπόθεση για μια "ζωντανή" έκφραση. Αυτό σημαίνει έναν πραγματικό σεβασμό για το αντικείμενο που βρίσκεται μπροστά από τον φωτογράφο, κάτι που επιτυγχάνεται χωρίς κόλπα στη διαδικασία ή με χειρισμούς που βασίζονται στις βασικές φωτογραφικές μεθόδους*». Ο Strand ισχυριζόταν πως ο φωτογράφος έπρεπε ακόμη να είναι δημιουργός σε αναζήτηση της φόρμας με την οποία θα ενδύσει τα συναισθήματα και τις ιδέες του.⁸¹

Από καλλιτεχνική άποψη, το έργο του χαρακτηρίζεται από την οξεία, άμεση και συναισθηματική τεχνοτροπία που ανέπτυξε με τα χρόνια, δίνοντας, παράλληλα, έμφαση στη γωνία λήψης και στην τονική χρήση του φωτός (εικόνα 72Π). Το έκανε δε με τέτοιο τρόπο ώστε πολλές φορές τα έργα του να είναι δυσνόητα είτε λόγω της απροσδόκητης γωνίας λήψης είτε λόγω του παράδοξου ή ελλιπούς φωτισμού. Ο Ian Jeffrey αναφέρει ότι: «*Τα μέσα του διέφεραν, γενικώς όμως επένδυε τα θέματά του με ένα είδος αντιληπτικής δυσκολίας που καθιστούσε την πράξη της όρασης πράξη σκόπιμης ανακατασκευής*».⁸²

Στο έργο του με θέμα τη Φύση, λειτουργούσε κολακευτικά για αυτήν, αναδεικνύοντας λεπτομέρειες για να δημιουργήσει απροσδόκητες εικόνες ενός όμορφου, ιδανικού, φυσικού κόσμου (εικόνα 73Π). Φαίνεται ότι με αυτό τον τρόπο εξέφραζε την οργισμένη αντίθεσή του στην καπιταλιστική κοινωνία η οποία εκμεταλλευόταν τον φυσικό κόσμο αδίστακτα. Ήθελε να αναδείξει την αξία του φυσικού κόσμου ως αυταξίας και όχι ως εμπορικού και εκμεταλλεύσιμου κεφαλαίου.

Η ανθρωπιστική Φωτογραφία - Robert Capra

Λίγο πριν τον Ισπανικό Εμφύλιο Πόλεμο η Kodak παρουσίασε το πρώτο έγχρωμο θετικό φιλμ *Kodachrome*, ενώ άστραψε το πρώτο ηλεκτρονικό φλας,⁸³ του οποίου η χρήση γενικεύθηκε μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Όπως έχει προαναφερθεί, το διάστημα μετά από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο η Φωτογραφία ανθούσε στη Γερμανία. Ωστόσο, η άνοδος των Ναζί στην εξουσία έθεσε πολλούς περιορισμούς στην φωτογραφική παραγωγή και ιδιαίτερα στην καλλιτεχνική. Πολλοί Γερμανοί καλλιτέχνες και φωτογράφοι αναγκάστηκαν να καταφύγουν σε άλλες χώρες για να μπορέσουν να συνεχίσουν το έργο τους ή ακόμα και να αποφύγουν ενδεχόμενες διώξεις από το ναζιστικό καθεστώς. Ό,τι έζησαν τους ενέπνευσε συναισθήματα

⁸¹ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 195.

⁸² Στο *ίδιο*, 196.

⁸³ Παρουσιάστηκε από τον Laporte.

άμυνας και διαμαρτυρίας απέναντι στα κακώς κείμενα, σε κοινωνικό επίπεδο. Έτσι, το έργο τους συχνά, είναι προσανατολισμένο και στρατευμένο στην καταπολέμηση του ολοκληρωτισμού, της φτώχειας και της ανεργίας. Με τον τρόπο αυτό δημιουργήθηκε ένα φωτογραφικό κίνημα με θεμελιώδεις του αρχές τον ανθρωπισμό και την υπεράσπιση των κοινωνικά αδικημένων. Το φωτοδημοσιογραφικό αυτό κίνημα εστίαζε στην κριτική των πολιτικών που κυβερνούσαν και στην αποκάλυψη των άθλιων συνθηκών που βίωνε το προλεταριάτο.

Αργότερα, με την επιθετική πολιτική, εσωτερική και εξωτερική, του Χίτλερ το τοπίο άλλαξε αναγκαστικά. Η ευρωπαϊκή ήπειρος συγκλονιζόταν συθέμελα. Κορυφαίο γεγονός αυτής της εποχής είναι ο Ισπανικός Εμφύλιος Πόλεμος που ξέσπασε το 1936. Ήταν επομένως αναμενόμενο η προσοχή των ανθρωπιστών φωτοδημοσιογράφων να στραφεί σε αυτόν.

Ένας από τους σημαντικότερους φωτογράφους της κατηγορίας αυτής υπήρξε ο Robert Capra, Ούγγρος στην καταγωγή αλλά κάτοικος του Παρισιού από το 1933. Έγινε διάσημος από το φωτορεπορτάζ του στα πεδία των μαχών του Ισπανικού Εμφυλίου. Η φωτογραφία που απεικονίζει έναν δημοκρατικό στρατιώτη να πέφτει προς τα πίσω χτυπημένος από σφαίρα, μια από τις πλέον δημοσιευμένες φωτογραφίες στην ιστορία της Φωτογραφίας (και από αυτές που αμφισβητήθηκαν περισσότερο για τη γνησιότητά της), είναι δική του (εικόνα 74Π).⁸⁴ Ήταν πάντα παρών στο μέτωπο και ζούσε από κοντά όλη τη δράση του πολέμου. Οι φωτογραφίες του ήταν άμεσες και συγκινητικές, ίσως διότι απλώς αποτύπωναν την πλέον αποτρόπαια και ωμή ανθρώπινη δραστηριότητα. Ο Ian Jeffrey αναφέρει: «*Με μια πρώτη ματιά φαίνεται πως οι καιροί απλώς δεν τους άφησαν άλλη επιλογή[...]*».⁸⁵ Παράλληλα όμως, η φωτογραφική του παρουσία στα διαλείμματα των εχθροπραξιών φώτιζε την ανθρώπινη διάσταση του πολέμου: μαχητές που ξεκουράζονται αποκαμωμένοι ή βοηθούν τους τραυματισμένους συντρόφους τους.

Αργότερα, ο Capra εξακολουθούσε να είναι παρών σε εμπόλεμες συρράξεις και είναι πιστωμένος με μερικές από τις διασημότερες φωτογραφίες που θέμα τους έχουν τον πόλεμο.

Ο Capra ήταν ο σημαντικότερος από αυτούς που προπολεμικά μετέφεραν το κέντρο βάρους της ανθρωπιστικής Φωτογραφίας από την πολιτική και

⁸⁴ Τελικά, μετά από αμφισβήτηση δεκαετιών, αποδείχθηκε ότι η φωτογραφία αυτή είναι αυθεντική και αναπαριστά τον αναρχικό Frederico Borell Garcia, εργάτη σε αλευρόμυλο, από το Alcoy, στη μάχη του Cerro Muriano για την άμυνα της Cordova, στις 5 Σεπτεμβρίου 1936. Η απόδειξη οφείλεται στον ερασιτέχνη ιστορικό Mario Brotons, ο οποίος λαμβάνοντας υπόψη την αναφορά για την ημερομηνία του συμβάντος, αναζήτησε στα στρατιωτικά αρχεία περισσότερες πληροφορίες και ανακάλυψε ότι τη συγκεκριμένη ημέρα είχε σκοτωθεί μόνον ένας στρατιώτης, ο Frederico Borell Garcia. Η Rita Grosvenor στη συνέχεια βρήκε τους συγγενείς του οι οποίοι επιβεβαίωσαν ότι η φωτογραφία ανήκε στον Frederico. Βλ. σχετικά: Winston Brian, "The Camera Never Lies": The Partiality of Photographic Evidence", στο: Prosser Jon (ed), *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London, Philadelphia: Routledge, Falmer -Taylor & Francis Group, 1998, 56.

⁸⁵ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 241.

την κοινωνία στα πεδία των μαχών και των συγκρούσεων. Το μήνυμα, ωστόσο παρέμενε το ίδιο: η υπεράσπιση της ελευθερίας και της αξιοπρέπειας.

Henri Cartier-Bresson

Στο ίδιο κλίμα, της ανθρωπιστικής Φωτογραφίας εντάσσεται και το έργο ενός σημαντικότερου φωτογράφου – καλλιτέχνη, γάλλου στην καταγωγή, που έζησε και δημιούργησε, κυρίως στις Η.Π.Α., την ίδια εποχή με τον Capra. Πρόκειται για τον Henri Cartier-Bresson. Στις Η.Π.Α. έφτασε το 1946 για να εκθέσει στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη τη συλλογή του από φωτογραφήσεις που έκανε σε όλο σχεδόν τον κόσμο και την οποία είχε ήδη εκδώσει στην Γαλλία το 1932, με τον τίτλο *Images a la Sauvette*, με εξώφυλλο φιλοτεχνημένο από τον Henri Matisse.⁸⁶ Με το έργο αυτό αναπροσανατόλισε την πορεία της *ανθρωπιστικής φωτογραφίας* προς την παραδοσιακή της διάσταση, από τον χαρακτήρα της σύνδεσής της με τα ανθρώπινα βάσανα που είχε στο μεταξύ αποκτήσει.⁸⁷

Ο Henri Cartier-Bresson εργάστηκε, κατά κύριο λόγο, φωτογραφίζοντας ανθρώπους. Πιο συγκεκριμένα, φωτογραφίζοντας το πρόσωπο της μεταπολεμικής Αμερικής. Με το έργο του αποκαλύπτει τα ιδιαίτερα εκείνα συναισθηματικά χαρακτηριστικά των ανθρώπων της Αμερικής, όπως αυτά διαμορφώθηκαν σε ένα περιβάλλον όπου η οικονομική ανάπτυξη ήταν ραγδαία, όπως και η απομόνωση και η μοναξιά των ανθρώπων σε ένα ακραία ανταγωνιστικό κοινωνικό περιβάλλον. Φωτογράφησε στους δρόμους και στους δημόσιους χώρους τα συναισθήματα του αποκλεισμού και της απόγνωσης των καθημερινών ανθρώπων, οι οποίοι είχαν γραπωθεί στο αγωνιώδες κυνήγι του *Αμερικάνικου Ονείρου* (εικόνες 75Π και 76Π). Οι άνθρωποι του μοιάζουν χαμένοι ή εγκλωβισμένοι στους δρόμους της μεγαλούπολης. Με τον ίδιο τρόπο ανθρωποκεντρικό είναι και το έργο του από άλλα μέρη του κόσμου όπου εργάστηκε, στην Ευρώπη, στην Ασία και στη Ν. Αμερική (εικόνα 77Π).

Η φωτογραφική ματιά του αναζητούσε την βαθύτερη αλήθεια των πραγμάτων, τουλάχιστον σε μεγαλύτερο βαθμό από ό,τι η δουλειά του σύγχρονου του Walker Evans. Με αυτόν φαίνεται, ωστόσο, ότι είχαν βαθιές συγγένειες, τόσο σε ιδεολογικό επίπεδο όσο και σε επίπεδο φωτογραφικής ματιάς. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι ο Cartier-Bresson υπήρξε, με έναν τρόπο, διάδοχος του Evans. Από την άλλη, αναφέρεται ότι και αυτός επηρεάστηκε από το έργο του Cartier-Bresson, όταν επισκέφθηκε μια έκθεση με έργα του στη Νέα Υόρκη, το 1933.

Ενδεικτικό της ομοιότητας του τρόπου προσέγγισης της Φωτογραφίας είναι το ότι, ενώ ο Evans την περιέγραψε ως: «[...] *τη λεπίδα που αποκόπτει την καίρια στιγμή από την αιωνιότητα*», ο Cartier-Bresson προσδιόρισε την

⁸⁶ Το λεύκωμα αυτό τυπώθηκε στα Αγγλικά με τον τίτλο *The Decisive Moment*.

⁸⁷ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 249.

εξαιρετική φωτογραφία ως: «[...] το πάγωμα της **κρίσιμης στιγμής**».⁸⁸ Στους ορισμούς τους και οι δύο εστιάζουν στη στιγμή του κλικ, με την έννοια της αξίας της στιγμής αυτής, ως εκείνου ακριβώς του χρονικού σημείου στο οποίο το θέμα θα μπορέσει να αποκαλύψει την βαθύτερη αλήθεια του.⁸⁹ Σημαντική είναι η παρατήρηση της Adelman, ότι στην πραγματικότητα αυτό που χαρακτηρίζει την *κρίσιμη στιγμή*, δεν είναι ο χρόνος αλλά ο τρόπος με τον οποίο τα τρία στοιχεία της σύνθεσης (φωτογράφος, θέμα, οπτικό περιβάλλον) βρίσκονται ακριβώς στις αντίστοιχες θέσεις, ώστε να δώσουν νόημα στη δράση που συντελείται. Δηλαδή για αυτήν η κρίσιμη στιγμή έχει να κάνει με τον χώρο και όχι με τον χρόνο (παρά μόνο σε δεύτερο επίπεδο, θα συμπληρώναμε εμείς).⁹⁰

Ένα άλλο κοινό σημείο που συνδέει τους Evans και Bresson είναι το ότι, αν και οι δύο δεν είχαν καλλιτεχνική αυτοαντίληψη, θεμελίωσαν την αμιγώς καλλιτεχνική εξέλιξη της Φωτογραφίας.

Ο Cartier-Bresson φωτογράφησε και τοπία, αλλά ακόμα και σε αυτά οι άνθρωποι είναι παρόντες και σημαίνοντες. Ακόμα και αν βρίσκονται στην περιφέρεια του κάδρου, φροντίζει να αποτελέσουν το *punctum*⁹¹ της εικόνας (εικόνα 78Π).

Νεότερες τεχνολογικές και άλλες εξελίξεις

Το 1936 παρουσιάστηκαν δύο σημαντικές φωτογραφικές μηχανές: Η *Exacta* που ήταν η πρώτη μονορεφλέξ και η *Argus* (εικόνα 79Π).

Την ίδια χρονιά άρχισε να εκδίδεται το περιοδικό *Life*, με αρθρογραφία βασισμένη αποκλειστικά στο φωτορεπορτάζ. Στο περιοδικό αυτό, το γραπτό κείμενο υπήρχε για να υποστηρίζει τις εικόνες. Η εμπορική του επιτυχία, μπορεί κανείς να θεωρήσει, ότι σηματοδότησε, συμβολικά, την αρχή της διαδικασίας εξεικονισμού του δυτικού πολιτισμού. Ο κόσμος πλέον γινόταν αντιληπτός μέσα από το οπτικό ερέθισμα της φωτογραφικής εικόνας. Η ίδια η εικόνα τεκμηριώνει ένα γεγονός ή μια άποψη, με μια ματιά, χωρίς τη χρονοβόρα διαδικασία της γνωστικής επεξεργασίας του γραπτού κειμένου, το οποίο πλέον αξιοποιούνταν για να «χωροθετήσει» την εικόνα και να ισχυροποιήσει το μήνυμά της.

⁸⁸ Η Δημητρακοπούλου επισημαίνει ότι παρά το ότι η έννοια της *κρίσιμης στιγμής* χαρακτηρίσε το έργο του Cartier-Bresson, φαίνεται ότι: «[...] τελικά επηρέασε περισσότερο τις επόμενες γενιές φωτογράφων παρά περιόρισε τον ίδιο». Βλ. Βάλια Δημητρακοπούλου, «Τα πολλά πρόσωπα και οι σκιές του Μπρεσόν. Ο σημαντικότερος Γάλλος φωτογράφος για πρώτη φορά στο Μουσείο Πομπιντού», *Η Καθημερινή της Κυριακής*, (30 Μαρτίου 2014), 15.

⁸⁹ «[...]η 'κρίσιμη στιγμή', που είναι ο όρος του Cartier-Bresson για τις αποκαλυπτικές στιγμές, συχνά δεν συγκρατεί τίποτε περισσότερο από μία ματιά ή την πιο αμυδρή χειρονομία μιας συνηθισμένης μέρας». Βλ. Ian Jeffrey, *ό.π.*, 245.

⁹⁰ Clem Adelman, "Photocontext", στο Prosser Jon (ed), *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London, Philadelphia: Routledge, Falmer –Taylor & Francis Group, 1998, 133.

⁹¹ Ο όρος είναι του Rolland Barthes: «το *punctum* μιας φωτογραφίας, είναι το τυχαίο που, από μόνο του, με κεντά (αλλά και με μελανιάζει, με πονά)». Στο Ρολάν Μπαρτ, *Ο Φωτεινός Θάλαμος*, Αθήνα: Κέδρος, 1980, 43.

Με το ξέσπασμα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου η Φωτογραφία αναγνωρίστηκε ως αντικείμενο τέχνης και το *Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης* (ΜοΜΑ), δημιούργησε αντίστοιχο τμήμα.

Το 1942 κυκλοφόρησε το πρώτο έγχρωμο φωτογραφικό χαρτί *AgfaColor* για εκτύπωση έγχρωμων φωτογραφιών και το 1947 το πρώτο *Ektachrome*, έγχρωμο θετικό φιλμ της *Kodak*, ενώ το 1948 κυκλοφόρησε η πρώτη φωτογραφική μηχανή *Polaroid*, η οποία στη συνέχεια τελειοποιήθηκε και άλλαξε σε κάποιο βαθμό το χαρακτήρα της ίδιας της φωτογραφίας, με την έννοια της στιγμιαίας λήψης της τυπωμένης εικόνας (εικόνα 80Π). Οι χρήστες της ήταν κυρίως αυτοί που αντιλαμβάνονταν την Φωτογραφία ως ένα μέσο άμεσης απθανάτισης της σημαντικής στιγμής, του στιγμιότυπου. Τη δυνατότητα αυτή την αξιοποίησαν και πολλοί φωτογράφοι του καλλιτεχνικού χώρου.

Την ίδια χρονιά ιδρύθηκε το διεθνές φωτοειδησεογραφικό πρακτορείο *Magnum*, από μία ομάδα φωτογράφων στους οποίους συμπεριλαμβάνονταν και οι David Seymour, Robert Capra, George Rodger και Henri Cartier-Bresson.⁹²

Το 1950 διοργανώθηκε για πρώτη φορά η Παγκόσμια Έκθεση Φωτογραφίας *Photokina* στην Κολωνία της Γερμανίας, η σημαντικότερη εμπορική έκθεση για τη Φωτογραφία, παγκοσμίως.

Family of Man: Η καθοριστική σημασία των συνεπειών του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

Ο Henri Cartier-Bresson ασχολήθηκε με τη μελαγχολία και τα αδιέξοδα των ανθρώπων που φωτογράφιζε, αλλάζοντας, σε καλλιτεχνικό επίπεδο, τον μέχρι τότε χαρακτήρα της ανθρωπιστικής Φωτογραφίας. Η μεταστροφή αυτή υποβοηθήθηκε και από τη γενικότερη μεταπολεμική συγκυρία. Όπως είχε συμβεί και μετά από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο οι άνθρωποι πίστεψαν ότι οι καταστροφικοί πόλεμοι θα ήταν πια παρελθόν και στράφηκαν προς την συναισθηματική ασφάλεια που τους παρείχε η ανάδειξη της ιδέας της συναδέλφωσης των λαών που θα έθετε τέρμα στην ανθρωπιστική καταστροφή των εμπόλεμων συρράξεων. Η έναρξη του Ψυχρού Πολέμου μάλλον τους διέψευσε, αλλά, παράλληλα, ενίσχυσε καλλιτεχνικά και κοινωνικά κινήματα με ανθρωπιστικό περιεχόμενο.

Οι φωτογράφοι ήταν ενταγμένοι σε αυτό το πολλά υποσχόμενο κλίμα, κάτι που είχε ως αποτέλεσμα μία από τις σημαντικότερες φωτογραφικές εκθέσεις που έγιναν ποτέ, την φωτογραφική έκθεση *Family of Man*, η οποία οργανώθηκε για πρώτη φορά⁹³ στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης το 1955 από τον Edward Steichen.

Στην έκθεση αυτή παρουσιάστηκαν περίπου 500 φωτογραφίες από

⁹² Ian Jeffrey, *ό.π.*, 269.

⁹³ Στη συνέχεια η έκθεση ταξίδεψε σε όλο σχεδόν τον πλανήτη.

φωτογράφους προερχόμενους από περίπου 70 χώρες,⁹⁴ με αποκλειστικό θέμα τον άνθρωπο, σε διάφορες φάσεις και καταστάσεις της ζωής του. Μεταξύ των φωτογράφων που εξέθεσαν ήταν οι Dorothea Lange, Robert Capra, Henri Cartier-Bresson και Edward Weston. Η κεντρική ιδέα της έκθεσης, σύμφωνα με όσα δήλωναν στο πρόγραμμα της έκθεσης οι καλλιτέχνες, ήταν να αναδειχθεί η μοναδικότητα του ανθρώπινου είδους σε όλο τον κόσμο, κάτι που μόνο η Φωτογραφία θα μπορούσε να κάνει, να συλλάβει δηλαδή τον οικουμενικό χαρακτήρα της ανθρώπινης εμπειρίας και κατάστασης.

Η έκθεση αυτή σημάδεψε τον ιδεολογικό χαρακτήρα της Φωτογραφίας. Ήταν λογικό με την ανάδειξη του ανθρώπου ως κύριου θέματος εστίασης, να αρχίσουν να αναζητούνται για να αναδειχθούν και οι πλευρές αυτές που είχαν να κάνουν με την ανθρώπινη δυστυχία, την αποξενωτική απομόνωση των ανθρώπων στις δυτικές μεγαλουπόλεις. Με άλλα λόγια, η Φωτογραφία άρχισε να αναλαμβάνει ρόλο κοινωνικού ψυχογραφήματος και να ερευνά τις λιγότερο φωτισμένες πλευρές του ανθρώπινου συναισθηματικού κόσμου.

Από την άλλη, και οι φωτογράφοι άρχισαν να αναπτύσσουν και να αξιολογούνται για αυτό, τη δική τους προσωπική *ματιά*. Αυτό είχε ως συνέπεια οι φωτογραφικές παραδόσεις και συμβάσεις να αμφισβητούνται και να προβάλλονται νέες τάσεις και νέοι τρόποι τόσο θέασης της κοινωνίας και των ανθρώπων, όσο και ερμηνείας των φωτογραφικών έργων.⁹⁵

Robert Frank

Ένας από τους πρώτους, και τελικά ο πιο σημαντικός, από τους νέους φωτογράφους ήταν ο Robert Frank, Ελβετός γεννημένος στη Ζυρίχη. Μετακόμισε στις Η.Π.Α. το 1947 για να αναλάβει καθήκοντα φωτογράφου μόδας στο περιοδικό *Harper's Bazaar*, στη Νέα Υόρκη. Εκεί γνώρισε τον Edward Steichen, οργανωτή της έκθεσης *Family of Man* και έτσι συμμετείχε και αυτός στο μεγάλο φωτογραφικό γεγονός. Το 1957 γνωρίστηκε επίσης με τον Jack Kerouac και τον Allen Ginsberg και βρέθηκε να είναι ένας από τους κύριους καταγραφείς της beat κουλτούρας.

Το σημαντικότερο έργο του ήταν το *Les Americains* που εκδόθηκε το 1958 στο Παρίσι και το 1959, με τον τίτλο *The Americans* στις Η.Π.Α. Την εποχή που το *The Americans* εκδιδόταν στις Η.Π.Α., ο Frank ήδη είχε απομακρυνθεί από τη Φωτογραφία για να ασχοληθεί με τον κινηματογράφο. Το 1972 εξέδωσε το δεύτερό του φωτογραφικό λεύκωμα με τον τίτλο *The Lines of My Hand*. Πρόκειται για μια οπτική αυτοβιογραφία μια που οι περισσότερες εικόνες του είναι προσωπικές φωτογραφίες.

Η επιστροφή του στη Φωτογραφία έγινε με την αξιοποίηση ενός ιδιαίτερου φωτογραφικού μέσου, της μηχανής Polaroid, κάτι που ήταν ριζοσπαστικό για την εποχή, αλλά και για σήμερα. Πειραματιζόμενος με νέα μέσα και τεχνικές, επιδιώκοντας δηλαδή την ανατροπή των συμβάσεων για

⁹⁴ Στην έκθεση συμμετείχε και ο Έλληνας φωτογράφος Δημήτρης Χαρισιάδης.

⁹⁵ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 260.

την αναζήτηση της ομορφιάς, αργότερα ο Frank ασχολήθηκε με το video.

Στο *The Americans* καθρεφτίζεται μια Αμερική η οποία διέφερε από αυτήν που είχε αντιληφθεί ο ίδιος κατά την πρώτη περίοδο της εγκατάστασής του εκεί. Η Αμερική του είναι προβληματική και ο Frank φρόντισε να φωτίσει τα κύρια προβλήματα της αμερικανικής κοινωνίας, όπως τα αντιλαμβανόταν αυτός: το ανελέητο κυνήγι της καθημερινότητας και της κατάκτησης του αμερικάνικου ονείρου. Και τα δύο, ως απόρροια του σκληρά ανταγωνιστικού τρόπου λειτουργίας της αμερικανικής κοινωνίας της εποχής. Φωτογράφησε την Αμερική ως ένα έρημο τοπίο, από ανθρωπιστική άποψη, που κατοικείται από ανθρώπους που πλήττονται από τη μοναξιά τους. Η ματιά του αυτή έχει, επίσης, τον χαρακτήρα της ανάδειξης της μεταβολής του τρόπου αντίληψης της αμερικανικής κοινωνίας, από την αισιόδοξη μεταπολεμική πραγματικότητα σε αυτήν των έντονων φυλετικών και διαταξικών διαφορών (εικόνες 81Π και 82Π). Για το λόγο αυτό η Φωτογραφία του είναι ανατρεπτική με την έννοια της αποκοπής από τον κανόνα της εποχής που ήθελε τους φωτογράφους να εξακολουθούν να εστιάζουν στην πλούσια και πληθωρική Αμερική. Το ίδιο ανατρεπτικός ήταν και ο φωτογραφικός του *τρόπος*: Χρησιμοποίησε ασυνήθιστες εστιάσεις, χαμηλούς φωτισμούς και αποκλεισμούς στοιχείων της σύνθεσης. Επιπλέον, παραβίασε τις αρχές της «έντιμης» Φωτογραφίας, με την έννοια της μικρότερης δυνατής επέμβασης στη φωτογραφική διαδικασία, ανατρέποντας τις θέσεις του Paul Strand. Στις εικόνες του, συχνά παρενέβαινε απευθείας στα αρνητικά για να τα παραμορφώσει.

Ο Frank ήλθε αντιμέτωπος με τη μεγάλη δυστυχία να χάσει την κόρη του σε αυτοκινητιστικό δυστύχημα και τον γιο του που αντιμετώπισε σοβαρά προβλήματα ψυχο-διανοητικής διαταραχής. Η διπλή αυτή απώλεια τον οδήγησε στην κοινωνική απομόνωση. Ωστόσο, επιλεκτικά και αποσπασματικά, εργαζόταν, όπως συνέβη με τη φωτογράφηση του Εθνικού Συνεδρίου των Δημοκρατικών το 1984, ή όταν σκηνοθέτησε βίντεο κλιπς νέων -τότε- καλλιτεχνών.⁹⁶

Αργότερα ίδρυσε το *Andrea Frank Foundation*, το οποίο απονέμει υποτροφίες σε νέους καλλιτέχνες.

Bruce Davidson

Η απαισιόδοξη ματιά του Frank, δημιούργησε μια ολόκληρη τάση στον καλλιτεχνικό φωτογραφικό κόσμο. Ένας σημαντικότερος φωτογράφος που περιλαμβάνεται στην τάση αυτή είναι ο Bruce Davidson.

Ξεκίνησε τη φωτογραφική σταδιοδρομία του ήδη από τα 16 του χρόνια, όταν βραβεύθηκε στον σχολικό φωτογραφικό διαγωνισμό που διοργάνωσε η *Kodak*, στις Η.Π.Α. Αργότερα, για τις ανάγκες της διπλωματικής του εργασίας πήρε μια σειρά φωτογραφιών με θέμα τα συναισθήματα των αθλητών μετά από τους αγώνες ή στα διαλείμματά τους, οι οποίες

⁹⁶ Όπως οι New Order ("*Run*"), και η Patti Smith ("*Summer Cannibals*").

δημοσιεύτηκαν στο *Life* το 1955. Αργότερα, ως έφεδρος στρατιωτικός, εγκαταστάθηκε στο Παρίσι όπου γνωρίστηκε με τον Henri Cartier-Bresson, μετέπειτα συνεταίρο του στο *Magnum Photo Agency*.

Μια από τις διασημότερες εργασίες του ήταν η φωτογράφιση του *Κινήματος Πολιτικών Δικαιωμάτων*, την τετραετία 1961 με 1965. Το επόμενο, και πιθανόν το σημαντικότερο έργο του, ήταν το *East 100th Street*, ένα φωτογραφικό λεύκωμα με εικόνες από μια υποβαθμισμένη γειτονιά του Ανατολικού Harlem (εικόνα 83Π). Για το έργο αυτό απαιτήθηκαν λήψεις που διήρκεσαν δύο χρόνια. Οι άνθρωποι των πορτραίτων του: «[...] είναι φτωχοί αλλά όχι στερημένοι [...] είναι απαθείς, ακόμη και νωθροί, σαν άνθρωποι που περιμένουν χωρίς μέλλον, που βρίσκονται σε πνευματικό λήθαργο ή έχουν κλονιστεί σε βαθμό απάθειας από τους ρημαγμένους δρόμους».⁹⁷

Επιπλέον ασχολήθηκε με τους ανθρώπους στο μετρό (*Subway*), δημιουργώντας μια σημαντική συλλογή έγχρωμων πορτραίτων το 1970 (εικόνα 84Π). Στις αρχές της δεκαετίας του 1990 ολοκλήρωσε μια άλλη συλλογή με θέμα τους ανθρώπους του Central Park στη Νέα Υόρκη.

Η φωτογραφική του ματιά χαρακτηρίζεται από σκόπευση στο ύψος των ματιών, κάτι που έχει ως αποτέλεσμα την συναισθηματική ένταση, αλλά και την επιλογή προσώπων που φαίνονται να είναι σε αναζήτηση νοήματος. Στα πορτραίτα του όλα τα θέματα απαιτούν ανάλυση από τον θεατή ή προκαλούν τον οίκτο του. Παρ' όλα αυτά, «εξανθρωπίζει τους ανθρώπους» που στέκονται μπροστά στον φακό του, με το να διευκολύνει την είσοδο στον εσωτερικό τους κόσμο. Για να το επιτύχει αυτό, εστιάζει στις κοινωνικές ομάδες που αντιμετωπίζουν σημαντικά κοινωνικά προβλήματα και βρίσκονται σε κατάσταση ανέχειας και περιθωριοποίησης (εικόνα 85Π). Μέσα από τα πρόσωπα αυτά καταγράφεται το αδιέξοδο, η μοναξιά, η απόγνωση και η αναζήτηση ανθρώπων που βρίσκονται σε ένα περιβάλλον γεμάτο αβεβαιότητα και απειλές.

Για τους παραπάνω λόγους, η ματιά του έχει σαφή πολιτικά χαρακτηριστικά και λειτουργεί με κάποιο τρόπο υποστηρικτικά στις αδύναμες κοινωνικά ομάδες, εκθέτοντας τα χαρακτηριστικά τους, στον αντίποδα της στατιστικής ποσοτικής εικόνας των στοιχείων για τη φτώχεια και την ανεργία.

John Szarkowski

Η Φωτογραφία είχε αναλάβει κύριο ρόλο στον καλλιτεχνικό χώρο ήδη από τη δεκαετία του 1960, και σε αυτό συνετέλεσε σε πολύ μεγάλο βαθμό η δημιουργία του Τμήματος Φωτογραφίας στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (MoMA). Το Τμήμα αυτό χαρακτηρίστηκε για σχεδόν τριάντα χρόνια, μέχρι το 1991, από την παρουσία ενός φωτογράφου και θεωρητικού της Φωτογραφίας, του John Szarkowski. Η δική του καλλιτεχνική αντίληψη κυριάρχησε και διαμόρφωσε τις τάσεις σε παγκόσμιο επίπεδο. Είχε να κάνει με την ιδέα πως σε κάθε φωτογραφική εικόνα υπάρχει ή δεν υπάρχει μια τάξη

⁹⁷ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 269.

των αντικειμένων που περιλαμβάνονται στο κάδρο, και τα οποία συνδέονται ή δεν συνδέονται με κάποιον αρμονικό κανόνα. Το εάν συμβαίνει ή όχι αυτό είναι ο παράγοντας που καθορίζει την καλλιτεχνική αξία της φωτογραφικής εικόνας.

Στα κείμενά του προβάλλεται ο χαρακτήρας της Φωτογραφίας ως μέσου που, ενώ αναπαριστά τον κόσμο, μπορεί να προσφέρει μια διαφορετική αντίληψή του στον θεατή της. Οι θεωρητικές του προσεγγίσεις εκδόθηκαν σε δύο πολύ σημαντικά έργα, το *Looking at Photographs: 100 Pictures From the Collection of the Museum of Modern Art* και το *The Photographer's Eye*, τα οποία θεωρούνται βασικά στις σπουδές για τη Φωτογραφία. Στο *Looking at Photographs* φαίνεται η προτροπή του Szarkowski προς τους θεατές του φωτογραφικού τεκμηρίου, να αμφισβητούν περισσότερο παρά να πείθονται από αυτές. Ο Szarkowski υπαινίσσεται μηνύματα που περικλείονται στην φωτογραφική εικόνα με το να συνδιαλέγεται με τον εικονιστικό τους πλούτο, διατηρώντας όμως και επιφυλάξεις.⁹⁸ Πριν από τη θητεία του στο *Museum of Modern Art* (MoMA) της Νέας Υόρκης υπήρξε καθιερωμένος φωτογράφος. Με τη λήξη της θητείας του το 1991 ασχολήθηκε ξανά με τη Φωτογραφία. Το κοινό χαρακτηριστικό της πρώιμης και της ύστερης δουλειάς του είναι ο τονικός πλούτος και η ανθρωπιστικού χαρακτήρα ευαισθησία (εικόνα 86Π).

Lee Friedlander

Ένας από τους φωτογράφους που ανέδειξε ο Szarkowski ήταν ο Lee Friedlander. Ξεκίνησε να ασχολείται με τη Φωτογραφία σε ηλικία 14 ετών, το 1948 διότι είχε ενθουσιαστεί με τον φωτογραφικό εξοπλισμό, όπως είχε ο ίδιος δηλώσει. Αργότερα παρακολούθησε μαθήματα Φωτογραφίας στο *Art Center School in Los Angeles*, αλλά εγκατέλειψε τις σπουδές του για να γίνει επαγγελματίας φωτογράφος στη Νέα Υόρκη. Εκεί γνωρίστηκε με σημαντικούς ομότεχνούς του, όπως τους Robert Frank, Diane Arbus, Garry Winogrand και τον Walker Evans.

Στο καλλιτεχνικό κομμάτι της δουλειάς του εστίασε στη Φωτογραφία του δρόμου, φωτογραφίζοντας αγνώστους σε κίνηση ή όχι, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους οι άγνωστοι αυτοί αλληλεπιδρούσαν ως μορφές στο κάδρο του. Αυτές οι φωτογραφίες του έχουν τον χαρακτήρα της κοινωνικής τεκμηρίωσης αποτυπώνοντας ακριβώς τις σχέσεις αλληλεπίδρασης μεταξύ αγνώστων. Είναι ασπρόμαυρες και συχνά σε αυτές ο Friedlander «παίζει» με τις σκιές, τις οποίες αναβαθμίζει σε πρωταγωνιστές ή συμπρωταγωνιστές στις συνθέσεις του. Οι εικόνες του είναι αμφίσημες ή ερμηνεύσιμες, κυρίως επειδή είναι αφηγηματικές. Φαίνονται πάντα να περικλείουν μια ιστορία που απομένει στον θεατή να την «αναγνώσει» (εικόνες 87Π και 88Π). Η φωτογραφική του ματιά διαμορφώνεται μέσα από το οξύ ενδιαφέρον του για το σημείο λήψης, γεγονός που σχετίζεται με την ανάγκη του να σχηματίσει ένα προσωπικό *τρόπο* φωτογράφισης, έναν ιδιαίτερο αφηγηματικό *τρόπο*.

⁹⁸ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 275

Garry Winogrand

Ο Garry Winogrand, άλλος ένας φωτογράφος που αναδείχθηκε από τον Szarkowski, αναζήτησε τη δική του φωτογραφική ταυτότητα στον χρόνο, παράλληλα με την οπτική γωνία.⁹⁹ Επικεντρώθηκε στο να συλλαμβάνει τις στιγμές των ανθρώπων ή καλύτερα τις καίριες στιγμές που θα μπορούσαν να χαρακτηρίζαν την προσωπικότητα των θεμάτων του. Για το λόγο αυτό, οι άνθρωποι στις εικόνες του βρίσκονται σε κίνηση, το καίριο σημείο της οποίας (το πάγωμα της *κρίσιμης στιγμής* του Cartier-Bresson) έχει τεμαχίσει την κίνηση αυτή στα δύο: στο πριν και το μετά (εικόνα 89Π).

Ο Garry Winogrand γεννήθηκε το 1928 στη Νέα Υόρκη. Σπούδασε ζωγραφική στο *City College of New York*, αργότερα Φωτογραφία στο Columbia University και Φωτοδημοσιογραφία *The New School for Social Research*. Η επαγγελματική του σταδιοδρομία στη Φωτογραφία ξεκίνησε κατά τη διάρκεια της θητείας του στην Πολεμική Αεροπορία των Η.Π.Α.

Το έργο που τον έκανε διάσημο ήταν το *Women are Beautiful*, ένα λεύκωμα με ογδόντα πέντε εικόνες από γυναίκες στους δρόμους της Νέας Υόρκης, που εκδόθηκε το 1975 (εικόνα 90Π).¹⁰⁰ Μέσα από τις εικόνες αυτές ο Winogrand εξυμνεί τις γυναίκες της σύγχρονης πόλης, όπως είναι η Νέα Υόρκη, κάποιες φορές προβάλλοντας και τη μη εύθυμη και μη ξέγνοιαστη πλευρά τους. Επίσης, εξετάζει το πώς το περιβάλλον του κάδρου επηρεάζει τα εικονιζόμενα υποκείμενα.

Ο Winogrand εξέθεσε δουλειά του μαζί με τους Lee Friedlander, Duane Michals και Bruce Davidson σε μία έκθεση με τον τίτλο *Toward a Social Landscape*, και ένα χρόνο μετά, το 1967, συμμετείχε στο *New Documents Show* στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης μαζί με την Diane Arbus και τον Lee Friedlander. Το 1969 δημοσίευσε μία συλλογή του με τον τίτλο *The Animals*. Σε αυτήν περιλαμβάνονται φωτογραφίες που τράβηξε από τον ζωολογικό κήπο του Bronx και το Ενυδρείο του Coney Island, αποτυπώνοντας στιγμές των ανθρώπων που έρχονται σε επαφή με τα ζώα που φιλοξενούνται εκεί. Το 1977 εξέδωσε άλλο ένα φωτογραφικό λεύκωμα με τον τίτλο *Public Relations*. Στο λεύκωμα αυτό αποτύπωσε εικόνες από συγκρούσεις, δημόσιες αντιπαραθέσεις, αλλά και ακραίες σκηνές διασκέδασης της ελίτ του καλλιτεχνικού κόσμου.

Το φωτογραφικό του στυλ χαρακτηρίζεται από τη χρήση ευρυγώνιου φακού και φωτογραφικής μηχανής 35mm. Με τον εξοπλισμό αυτό ήθελε να εξασφαλίσει την ύπαρξη του κατάλληλου περιβάλλοντος μέσα στο οποίο διαδραματιζόταν η σημαντική στιγμή. Οι άνθρωποι του κατοικούν μέσα σε αυτό το περιβάλλον, το διαμορφώνουν αλλά και διαμορφώνονται από αυτό, καθορίζοντας την εικόνα της κοινωνικής ιστορίας των αμερικανικών μεγαλουπόλεων. Ο Winogrand στέκεται με ειλικρίνεια απέναντι στην

⁹⁹ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 276.

¹⁰⁰ Η επιλογή των εικόνων έγινε από τον Szarkowski, ανάμεσα από εκατοντάδες που είχε τραβήξει ο Winogrand.

καταγραφή αυτή και, για το λόγο αυτό, τα στιγμιότυπά του είναι αυθόρμητα και απροσδόκητα. Η ματιά του είναι εμφανώς επηρεασμένη από το έργο των Walker Evans και του Robert Frank, και όπως αυτοί, αφήνει να φανεί ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται τους ανθρώπους: ο Winogrand άλλοτε συμπάσχει και άλλοτε κριτικάρει σαρκαστικά.

Duane Michals

Ο Duane Michals ανήκει στην ίδια εποχή με τον Winogrand. Γεννήθηκε το 1932 και η επαφή του με τα εικαστικά ξεκίνησε όταν άρχισε να παρακολουθεί μαθήματα ακουαρέλας στο Carnegie Institute του Carnegie Museum of Art, σε ηλικία δέκα τεσσάρων ετών. Αργότερα σπούδασε εφαρμοσμένες Καλές Τέχνες στο *Parsons School of Design*, χωρίς ωστόσο να ολοκληρώσει τις σπουδές του. Το 1958 ταξίδεψε στην Ε.Σ.Σ.Δ. και εκεί ανακάλυψε το ενδιαφέρον του για την Φωτογραφία. Οι φωτογραφίες που τράβηξε εκεί ήταν το υλικό της πρώτης του έκθεσης που έγινε το 1963 στην Underground Gallery στη Νέα Υόρκη. Για αρκετά χρόνια υπήρξε εμπορικός φωτογράφος δουλεύοντας για περιοδικά όπως το *Esquire* και το *Mademoiselle*. Κάλυψε φωτογραφικά τα γυρίσματα του φιλμ *The Great Gatsby* για το περιοδικό *Vogue*, το 1974. Επίσης προσλήφθηκε από την κυβέρνηση του Μεξικού για να καλύψει φωτογραφικά τους Ολυμπιακούς Αγώνες που έγιναν εκεί το 1968. Το αποτέλεσμα της δουλειάς του αυτής παρουσιάστηκε το 1970 στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης.

Το χαρακτηριστικό της δουλειάς του είναι ότι υπήρξε ανατρεπτική και καινοτόμα. Η διαπίστωση αυτή βασίζεται σε δύο κριτήρια: εισήγαγε την αφηγηματική σειρά φωτογραφικών εικόνων και πρόσθεσε γραπτό κείμενο στην εικόνα, ως προσωπικό συμπληρωματικό στοιχείο καλλιτεχνικής έκφρασης (εικόνες 91Π και 92Π). Μάλιστα οι προσθήκες αυτές ήταν χειρόγραφες, ώστε να αναδεικνύεται περισσότερο ο προσωπικός τους εκμυστηρευτικός χαρακτήρας. Οι ιδέες που διαπραγματεύεται είναι ο θάνατος, ο χρόνος, η επιθυμία κ.λ.π. Φαίνεται ότι η εικαστική του προσέγγιση έχει να κάνει περισσότερο με τη σύλληψη μιας ιδέας με εικονιστικό τρόπο παρά με τη σύλληψη της φωτογραφικής στιγμής. Ίσως σε αυτό να συνετέλεσε το γεγονός ότι οι σπουδές του ήταν προσανατολισμένες στην επικοινωνιακή χρήση της εικόνας.

Το έργο του αποπνέει έναν βαθύ ανθρωπισμό που φαίνεται ότι συνδέεται με αρχέγονα υπαρξιακά άγχη. Κατ' αυτή την έννοια, διαφοροποιείται από τους άλλους σύγχρονους του σημαντικούς φωτογράφους. Σε αντίθεση με αυτούς, ο φακός του μεταφέρει το *punctum* από τον εξωτερικό κόσμο, στον εσωτερικό, τον αδιερεύνητο. Γενικότερα, η δουλειά του γνώρισε ευρεία αποδοχή και βραβεύθηκε από πολλούς φορείς.

Diane Arbus

Η Diane Arbus, ψευδώνυμο της Diane Nemerov, γεννήθηκε το 1923, στη Νέα Υόρκη. Υπήρξε και αυτή φωτογράφος ενταγμένη στο ανθρωπιστικό κλίμα των προηγούμενων, με το δικό της ξεχωριστό τρόπο. Προερχόταν από εύπορη οικογένεια και έτσι ποτέ δεν στερήθηκε τις ανέσεις μιας εύκολης ζωής. Σπούδασε στο *Fieldston School for Ethical Culture*, γνωστό από το ότι ο Lewis Hine είχε διδάξει εκεί. Είχε αναπτύξει ήδη επαγγελματική σταδιοδρομία στην εμπορική φωτογραφία όταν ο Edward Steichen's διοργανωτής της έκθεσης *The Family of Man* συμπεριέλαβε σε αυτήν μια φωτογραφία της που έδειχνε έναν πατέρα και έναν γιο να διαβάζουν εφημερίδα. Γύρω στο 1962 η Arbus άλλαξε φωτογραφική μηχανή και από τη Nikon των 35mm πέρασε στην Rolleiflex reflex με δύο φακούς, η οποία είχε τη δυνατότητα σύλληψης περισσότερο λεπτομερών, τετράγωνων φωτογραφιών. Αργότερα χρησιμοποίησε την Mamiya reflex, πάλι με δύο φακούς για τον ίδιο λόγο. Κατά τη δεκαετία του 1960 δίδαξε Φωτογραφία στο *Parsons School of Design*, όπου είχε κάνει τις σπουδές του ο Duane Michals, στο Cooper Union και στο *Rhodes Island School of Design*. Το 1967 εξέθεσε για πρώτη φορά στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης. Την έκθεση, με τον τίτλο *New Documents*, είχε οργανώσει ο John Szarkowski, και σε αυτήν συμμετείχαν επίσης οι Garry Winogrand and Lee Friedlander. Το 1972, ένα χρόνο μετά την αυτοκτονία της, έγινε η πρώτη αμερικανίδα φωτογράφος που συμμετείχε στην Biennale της Βενετίας. Το 2006 γυρίστηκε κινηματογραφική ταινία με θέμα τη ζωή της. Το ρόλο της Arbus έπαιξε η Nicole Kidman.

Χαρακτηριστικά του έργου της Arbus είναι τα πορτραίτα απόμων που απείχαν από την κοινή εντύπωση περί φυσιολογικού ή κανονικού. Στο ρεπερτόριό της περιλαμβάνονται -κατά κύριο λόγο- νάνοι, γίγαντες, γυμνιστές, τραβεστί, καλλιτέχνες του τσίρκου με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά (εικόνες 93Π και 94Π). Οι εικόνες της είναι τετράγωνα και ασπρόμαυρες. Ανέπτυξε ισχυρές και μακροχρόνιες σχέσεις με τα φωτογραφικά της υποκείμενα και συχνά τα επαναφωτογράφιζε για πολλά χρόνια. Προτιμούσε το μετωπικό ύφος και «[...] οι άνθρωποι της αναγγέλλονται στην φωτογραφική μηχανή, ορισμένοι ποζάρουν, άλλοι απλώς παρουσιάζονται, αδιάφορα. Ως σύνολο εμφανίζονται να ανατρέπουν τις κοινωνικές δομές».¹⁰¹ Για αυτού του είδους τις φωτογραφίες χρησιμοποιούσε ήπιες τονικές αντιθέσεις, ενώ στο εμπορικό κομμάτι της δουλειάς της έκανε το αντίθετο. Αυτό ίσως για να προσδώσει γλυκύτητα στις μορφές των εικόνων τους, παρά το ότι εξέφραζαν την άσχημη και περιθωριακή πλευρά του κόσμου (εικόνα 95Π). Σε όλο το καλλιτεχνικό της έργο είναι εμφανής η προσπάθεια αυτοπροσδιορισμού ανάμεσα στα εξωσυμβατικά πρόσωπα των εικόνων της. Οι εικόνες της Arbus περικλείουν την εκτίμηση του εαυτού της ως παραμορφωμένης οντότητας και διατυμπανίζουν πως, παρ' ότι συμβαίνει αυτό, εξακολουθεί να είναι μια μοναδική οντότητα αυτοτελής, ανεξάρτητη και αντισυμβατική.

¹⁰¹ Ian Jeffrey, *ό.π.*, 277-278.

Η Susan Sontag άσκησε κριτική στο έργο της, βασισμένη στο ότι από αυτό λείπει παντελώς η ομορφιά και στο ότι οι εικόνες της αδυνατούν να μεταδώσουν συναισθήματα συμπάθειας προς τα φωτογραφικά της υποκείμενα. Έγραψε επίσης, ότι οι εικόνες της δείχνουν τον κόσμο ως έναν τόπο χωρίς νόημα, έναν τόπο ασχήμιας, φρίκης και δυστυχίας. Στο ίδιο πλαίσιο, ο Norman Mailer είπε το 1971 ότι «[...] *το να δίνεις στην Diane Arbus μια φωτογραφική μηχανή είναι σαν να βάζεις μια χειροβομβίδα στα χέρια ενός παιδιού* [...]». Θεωρούμε ότι η πλήρης ελευθερία στην καλλιτεχνική έκφραση της Arbus ήταν ανατρεπτική. Αυτό που έκανε τη διαφορά, σε σχέση με άλλους ανθρωπιστές φωτογράφους, ήταν ότι η πρόταση της Arbus ήταν ακόμη πιο εφιαλτική από την κατάσταση την οποία ήθελε να ανατρέψει.

A.1.1.6 Τελευταίες εξελίξεις

Από τη δεκαετία του 1970 μέχρι τις μέρες μας οι φωτογράφοι παύουν σταδιακά να είναι το *μάτι* του κοινού τους για όσα συμβαίνουν στον κόσμο. Ειδικά από τις αρχές του 21^{ου} αι. ό,τι είχε απομείνει από αυτό το ρόλο των φωτογράφων πέρασε μέσα από τις μικροσκοπικές, προσιτές στον καθένα, μηχανές λήψης βίντεο και άρχισε να διανέμεται αστραπιαία σε όλο τον πλανήτη. Το γεγονός αυτό οδήγησε τη Φωτογραφία να αναπτύξει περισσότερο το άλλο της σκέλος, το καλλιτεχνικό. Επανασυνδέθηκε με την Τέχνη σε τέτοιο βαθμό ώστε τα όρια να είναι δυσδιάκριτα.¹⁰² Η πρωτοπορία σε αυτό τον τομέα ανήκει στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού. Οι Ευρωπαίοι φωτογράφοι δομούν συνήθως το έργο τους πάνω στη παράδοση και συνδιαλέγονται μαζί της τη στιγμή που οι Αμερικανοί την προκαλούν.

Μια διαφήμιση της Kodak το 1989 ισχυριζόταν πως «*150 χρόνια πριν εφευρέθηκε μια νέα γλώσσα που μπορούσε ο καθένας να κατανοήσει*».¹⁰³ Για το λόγο αυτό η Φωτογραφία ως επικοινωνιακό μέσο κατέκτησε τον πλανήτη¹⁰⁴ και αντικαταστάθηκε μόνο όταν η τεχνολογία προσέφερε πιο ρεαλιστικές μεθόδους εικονιστικής αναπαράστασης. Η Φωτογραφία έμεινε για να προσφέρει ένα μέσο καλλιτεχνικής δημιουργίας. Μετά τη ψηφιακή εκδοχή της, το μέσον αυτό έγινε πλέον και εξαιρετικά εύχρηστο και οικονομικό στη χρήση του. Το γεγονός αυτό διέυρνε τον αριθμό των ανθρώπων που μπορούν πλέον να δημιουργούν συναισθήματα από εικόνες, αλλά, παράλληλα, τους στέρησε τη δυνατότητα της χειρωνακτικής δημιουργίας κατά τη φάση της εμφάνισης και εκτύπωσης και τη συνακόλουθη εμπειρία της μαγικής ατμόσφαιρας του σκοτεινού θαλάμου.

¹⁰² Ian Jeffrey, *ό.π.*, 274.

¹⁰³ Marianne Hirsch, *ό.π.*, 48.

¹⁰⁴ Η Cronin αναφέρεται στην Έκθεση Wolfman (που προέρχεται από μια μεγάλης κλίμακας, τακτικά επαναλαμβανόμενη έρευνα αγοράς σχετικά με τη Φωτογραφία), σύμφωνα με την οποία 17,2 δισεκατομμύρια φωτογραφίες τραβήχτηκαν στις Η.Π.Α. το 1993, ενώ 8,9 τραβήχτηκαν το 1977 και μόλις 3,9 το 1967. Βλ. Orla Cronin, "Psychology and Photographic Theory", στο: Prosser Jon (ed), *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London, Philadelphia: Routledge, Falmer –Taylor & Francis Group, 1998, 62.

A.1.2 Γιατί η Φωτογραφία;

Η Φωτογραφία είναι ένα επικοινωνιακό μέσον. Από την αρχή της, στα μέσα του 19^{ου} αι., μέχρι και σήμερα, μετά από όλους τους τεχνολογικούς μετασχηματισμούς της, δεν σταμάτησε ποτέ να δημιουργεί και να μεταφέρει μηνύματα μεταξύ των ανθρώπων. Το φωτογραφικό μήνυμα, ή καλύτερα η *γλώσσα* του φωτογραφικού μηνύματος, ενώ αξιοποιεί σχεδόν τις ίδιες αντιληπτικές και επικοινωνιακές υποδομές του ανθρώπινου σώματος με αυτές που αξιοποιούνται από τους υπόλοιπους τρόπους επικοινωνίας, διαφοροποιείται σημαντικά από αυτούς. Η φωτογραφική *γλώσσα* είναι ένα πολύπλοκο νοητικό και νοηματοδοτικό σύστημα που τείνει προς την *εντροπία*. Χαρακτηρίζεται από πολυεπίπεδες αναγνώσεις, η κάθε μία από τις οποίες συναρτάται άμεσα από τη μοναδικότητα του κάθε φορά ενεργούντος υποκειμένου τους, είτε αυτό είναι ο αποστολέας είτε ο αποδέκτης του φωτογραφικού μηνύματος. Αναλυτικότερα, η Φωτογραφία ως επικοινωνιακό μέσο και ως φορέας μηνυμάτων εμπεριέχει την πρόθεση του δημιουργού του και πολλές φορές την πρόθεση του υποκειμένου της φωτογράφισης. Από την άλλη το πιθανότερο είναι οι αναγνώσεις του φωτογραφικού μηνύματος να μην ταυτίζονται με αυτές του αρχικού άμεσου ή έμμεσου δημιουργού, λόγω της διαφορετικής πολιτισμικής υποδομής των δύο επικοινωνιακών εταίρων. Ο Ramanpurthy παραθέτει την άποψη του Hall, ότι υπάρχουν τρεις πιθανές αναγνώσεις μιας εικόνας, και συνακόλουθα μιας φωτογραφίας: μία *κυρίαρχη* ή *προτιμητέα* ανάγνωση, μία *διαπραγματευτική* και μία *αντιθετική*. Η πρώτη έχει να κάνει με την κυρίαρχη, κάθε φορά, προτυπική αντίληψη του εικονιστικού λόγου, η δεύτερη με την επανεξέταση της αντίληψης αυτής, ενώ η τελευταία είναι συνδεδεμένη με την αρνητική προκατάληψη. Με άλλα λόγια, κάθε φωτογραφική εικόνα εμπεριέχει τόση και τέτοια πληροφορία, τέτοιου είδους και όση μπορεί ή θέλει να λάβει ή να στείλει ο κάθε ενεργά εμπλεκόμενος με τη δημιουργία ή με την ύπαρξη ή ακόμα και με την καταστροφή της.¹⁰⁵

Η ύπαρξη της εικόνας ως φορέα νοήματος συνδέεται άμεσα με τους ανθρώπους. Το πόσο ισχυρός είναι αυτός ο δεσμός δείχνεται από την -ακαριαία σχεδόν- επικράτηση του φωτογραφικού μέσου και της *γλώσσας* του, ή καλύτερα των *γλωσσών* του. Η πολυπλοκότητα του φωτογραφικού μηνύματος, η δυσκολία στην ερμηνεία, καθώς και η *εντροπία* του συστήματος αυτού, θεμελιώνεται στο πλήθος των ανθρώπων και στη διαφορετικότητα μεταξύ τους. Είναι, επίσης, απόρροια της ανθρωποκεντρικής του υπόστασης, με την έννοια ότι για την αποκωδικοποίηση της φωτογραφικής *γλώσσας*, ώστε να καταστεί προσβάσιμο το μήνυμα που περιέχει ένα φωτογραφικό τεκμήριο, είναι

¹⁰⁵ Anandi Ramanpurthy, «Θέματα και παραισθήσεις: Φωτογραφία και εμπορευματική κουλτούρα», στο: Liz Wells (ed), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Πετσίνη Πηνελόπη, Αθήνα: Πλέθρον, 2007, 217.

απαραίτητη τόσο η γνώση των διαπολιτισμικού χαρακτήρα κωδίκων¹⁰⁶ που καθόρισαν τη δημιουργία του, όσο και η επίγνωση των οικείων, οι οποίοι θα αξιοποιηθούν για την ερμηνεία του.¹⁰⁷

Το εύρος και η πολυπλοκότητα της εν συνόλω φωτογραφικής αντίληψης έχει να κάνει σε μεγάλο βαθμό με τις μεταβολές που υφίσταται το «σώμα» της ανθρωπότητας, με την πάροδο του χρόνου. Συνώνυμο της μεταβολής αυτής στον χρόνο είναι η *ιστορικότητα* αυτού του «σώματος». Μέσα στο πλαίσιο της εν λόγω *ιστορικότητας* συντελούνται διεργασίες, που άλλες έχουν συμπληρωματικό χαρακτήρα μεταξύ τους, και άλλες μεταξύ αυτών και της χρονικής διάστασης. Οι διεργασίες αυτές έχουν να κάνουν με τις ποιοτικές μεταβολές που υφίστανται οι κοινωνίες των ανθρώπων με το πέρασμα του χρόνου. Η ίδια, λοιπόν, αυτή *ιστορικότητα*, στην ποιοτική και στην χρονική της διάσταση, παρέχει το πεδίο δράσης του ιστορικού, ο οποίος, αξιωματικά, οφείλει να εντοπίσει, να αξιολογήσει και να ερμηνεύσει τα φαινόμενα ως απόρροιας της κοινωνικής μεταβολής.

Οι φωτογραφίες στην πορεία αυτή φαίνεται να έχουν έναν πολύ σημαντικό ρόλο να διαδραματίσουν. Εμπεριέχουν την πολυσημία των ανθρώπινων συστημάτων που τις δημιουργούν και τις καταναλώνουν και για το λόγο αυτό απαντούν στα ερωτήματα του ιστορικού με τη χρήση της γλώσσας του συμβολισμού, της αμφισημίας, της εξάλειψης της απολυτότητας κατά τη διαδικασία αποκωδικοποίησης και κατανόησης του εκπεμπόμενου μηνύματος. Με την έννοια αυτή, δεν αποτελούν τεκμήρια, αλλά ίχνη ή ενδείξεις ή μαρτυρίες του παρελθόντος, που επιδέχονται ερμηνεία. Έτσι, αναπόσπαστο μέρος του ιστορικού φωτογραφικού λόγου είναι η άμεση ή έμμεση ανταπόκριση στο αναπόφευκτο ερώτημα που θέτει ο ιστορικός σε σχέση με το κοινωνικό σύστημα που δημιούργησε το εξεταζόμενο ίχνος, καθώς και ειδικότερα σε σχέση με τους συμβολισμούς που εμφυτεύτηκαν σε αυτό και το καθόρισαν. Ο ιστορικός θα καταλήξει στα πορίσματά του, στον βαθμό που θα θεωρήσει ότι τα ερωτήματά του αυτά απαντήθηκαν επαρκώς. Αν πράγματι, οι απαντήσεις είναι επαρκείς, τότε θα μπορέσει να αναπαραστήσει το εξεταζόμενο κοινωνικό σύστημα, να αναδείξει τις αξίες του, τους συμβολικούς κώδικες που χρησιμοποίησε, τις σχέσεις του με άλλα παράλληλα χρονικά ή όχι κοινωνικά συστήματα, τις μεταβολές του. Βασική προϋπόθεση της επικοινωνίας μεταξύ του ιστορικού και της πηγής του, πολύ περισσότερο όταν πρόκειται για φωτογραφική πηγή, είναι η ύπαρξη κοινού επικοινωνιακού κώδικα. Με τη χρήση του κώδικα αυτού, ο πρώτος θα μπορέσει να μεταφράσει και να καταστήσει προσβάσιμα όσα έχει να καταθέσει η δεύτερη σχετικά με το εξεταζόμενο θέμα. Να εντοπίσει τις αμφισημίες, τα άδηλα νοήματα όπως και τα πρόδηλα, τις αντιφάσεις, τους

¹⁰⁶ Peter Burke, *Αυτοψία, Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, μτφρ. Ανδρέας Ανδρέου, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003, 48.

¹⁰⁷ Πολλές φορές οι «οικείοι» πολιτισμικοί κώδικες είναι αυτοί που θέτουν τους στόχους του ερμηνευτικού εγχειρήματος.

συμβολισμούς που περιέχονται σε αυτήν¹⁰⁸. Αυτού του είδους η εξέταση εντάσσεται στην πρακτική της Μικρο-Ιστορίας.¹⁰⁹ Θα μπορούσε λοιπόν κανείς να ισχυριστεί ότι η ιστορική έρευνα που αξιοποιεί φωτογραφικά τεκμήρια ως ιστορικές πηγές υπάγεται στον ιστορικό κανόνα της Μικρο-Ιστορίας. Βασικό αίτημα του κανόνα αυτού είναι ο εντοπισμός των στοιχείων που χαρακτηρίζαν τις σχέσεις μεταξύ *μακροδομής* και *μικροδομής* κατά το παρελθόν αλλά και το πώς οι σχέσεις αυτές οδήγησαν στις μεταβολές του εξεταζόμενου συστήματος ή ακόμα τις προκάλεσαν. Οι φωτογραφίες αποτελούν -και για το λόγο- αυτό ιδανική ιστορική πηγή: μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι οι καταδηλώσεις τους αναφέρονται στη *μικροδομή*, ενώ οι συνδηλώσεις τους στη *μακροδομή*.¹¹⁰ Το φωτογραφικό κάδρο, σε επίπεδο πραγματολογικό, περιορίζει την φυσική κλίμακα στα όρια ενός περιορισμένου χώρου και ενός ατόμου ή μιας περιορισμένης ομάδας ανθρώπων, σε μια συγκεκριμένη στιγμή, ενώ στο επίπεδο των νοημάτων το φωτογραφικό κείμενο αντανακλά την επιβολή (συμβολικά ή όχι) της κυρίαρχης ιδεολογίας, των κυρίαρχων αισθητικών προτύπων ή των κυρίαρχων -προτυπικά- ανθρώπινων σχέσεων στο πλαίσιο της οικογένειας ή όχι.

Πώς αναδεικνύεται ο ρόλος του ιστορικού ερευνητή των φωτογραφικών τεκμηρίων με βάση τα παραπάνω; Θα ερευνήσει υλικό πολλαπλά διαμεσολαβημένο, πολύσημο, το οποίο αποκτά φωνή μόνο αν κατανοηθεί το περιβάλλον της δημιουργίας του, ενώ, ταυτόχρονα, έχει κατακτηθεί ο κοινός συμβολικός κώδικας με τη χρήση του οποίου θα επιχειρηθεί ο διάλογος μαζί του. Ταυτόχρονα, ο ίδιος ο ιστορικός θα πρέπει να έχει εσωτερικεύσει την αντίληψη ότι και αυτός είναι ενταγμένος σε ένα σύστημα αξιών, συμβολισμών και καταναγκασμών, το οποίο τον καθορίζει και περιορίζει τη ματιά του προς το παρελθόν. Αφού ο ίδιος θα προσπαθήσει να νοηματοδοτήσει το υλικό του, καθίσταται και αυτός μέρος του ερμηνευτικού ορίζοντα των πηγών του. Έτσι, γνωρίζοντας ότι και ο ίδιος είναι ετεροκαθορισμένος, ενώ, ταυτόχρονα, είναι και αυτός που θα δώσει φωνή στο υλικό του, θα πρέπει να είναι σε θέση να πιστοποιήσει τον διαμεσολαβημένο χαρακτήρα των πηγών του, να καταθέσει το δικό του ερμηνευτικό στίγμα, το οποίο –με τη σειρά του- θα πρέπει να απέχει από την κατασκευή μιας αυθαίρετης αφήγησης που θα θεωρεί περιττή τη θεμελίωση

¹⁰⁸ Γιώργος Κόκκινος, *Από την Ιστορία στις Ιστορίες – Προσεγγίσεις στην ιστορία της Ιστοριογραφίας, την Επιστημολογία και τη Διδακτική της Ιστορίας*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1998, 44.

¹⁰⁹ Στο ίδιο, 270.

¹¹⁰ «Κεντρική θέση της μικροϊστορίας αποτελεί η διευκρίνιση των αντιστοιχιών και επικαθορισμών, αλλά και ο εντοπισμός των ιδιαιτεροτήτων και ασυνεχειών μεταξύ μακροδομής (=κοινωνικό, πολιτικό, οικονομικό, ιδεολογικό σύστημα) και μικροδομής (=αγροτικές κοινότητες, πολιτικο-κοινωνικές ομάδες, άτομα). Η οπτική αυτή οδηγεί στην αναζήτηση διαπλοκών μεταξύ συστημικών καταναγκασμών και ατομικής ελευθερίας. Οδηγεί επίσης στην αντίληψη του βιωμένου ως πεδίου συγκρούσεων για τον έλεγχο υλικών αξιών και συμβολικών μηχανισμών[...] κυρίως εστιάζεται στην ανίχνευση της ιστορικής μεταβολής, των αιτίων και των φορέων της», στο ίδιο, 270–271.

και την -κατά το δυνατόν- τεκμηρίωση των επιχειρημάτων της, ακριβώς επειδή και η πηγή είναι διαμεσολαβημένη και πολύσημη και ο ερευνητής -σχετικά τουλάχιστον- ετεροκαθορισμένος. Στον αντίποδα της πρακτικής αυτής, βρίσκεται η μάταιη φιλοδοξία της αποκάλυψης της κρυμμένης αλήθειας της Φωτογραφίας, επειδή η υποτιθέμενη ύπαρξη μιας τέτοιας αλήθειας υπαινίσσεται ότι υπάρχει αντικειμενική και αδιαμφισβήτητη αλήθεια.

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η ιστορική έρευνα δεν θα πρέπει να εκλαμβάνεται ως μια μηχανιστική διαδικασία, ούτε τα πορίσματά της ως αντικειμενικές, πλήρεις και αδιαμφισβήτητες όψεις του παρελθόντος. Ο ιστορικός λόγος δεν είναι «[...] σε καμία περίπτωση αυθεντική αντανάκλαση της πραγματικότητας αλλά μια διαμεσολαβημένη αφήγηση».¹¹¹

Τέλος, είναι λογικό να συμπεράνουμε ότι ο ιστορικός συνιστά ένα από τα στάδια διαμεσολάβησης των φωτογραφικών πηγών¹¹², είναι δηλαδή ένας νοηματοδοτικός σταθμός στην πορεία του φωτογραφικού τεκμηρίου. Μιας διαμεσολάβησης που ξεκινά πριν ακόμη από την ίδια τη υλική δημιουργία του και ολοκληρώνεται, κάθε φορά, από τον τελευταίο «αναγνώστη» του.

A.1.3 Το φωτογραφικό νόημα – μήνυμα

Η συνολική διαδικασία δημιουργίας ενός φωτογραφικού κειμένου ήταν και είναι μια διαδικασία κωδικοποίησης μηνυμάτων και δημιουργίας νοήματος, δηλαδή μια προσπάθεια επικοινωνίας, η οποία, ως τέτοια, απαιτεί και τον αποδέκτη του μηνύματος και συμπαραγωγό του νοήματος, εκτός από τον ή τους δημιουργούς. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, για να ολοκληρωθεί η διαδικασία της διαβίβασης του μηνύματος θα πρέπει τα δύο μέλη του επικοινωνιακού δίπολου να είναι σε θέση να χρησιμοποιήσουν κοινή γλώσσα. Μόνον έτσι θα γίνει δυνατή η ολοκλήρωση του κύκλου: κωδικοποίηση – αποκωδικοποίηση.¹¹³ Βέβαια, η αποκωδικοποίηση αυτή μάλλον θα έπρεπε να γίνεται αντιληπτή ως *επανένδυση* του νοήματος, μια που ο όρος *αποκωδικοποίηση* οδηγεί σε συμπεράσματα σχετικά με την οριστική και αμετάκλητη ολοκλήρωση του επικοινωνιακού εγχειρήματος. Στην ουσία, η αποκωδικοποίηση είναι μοναδική κάθε φορά που συντελείται, μια που φαίνεται να είναι αδύνατον να παραμένει, κάθε φορά που επιχειρείται, η ίδια. Αυτό διότι, όσο πολύπλοκες διαδικασίες είναι η κωδικοποίηση και αποκωδικοποίηση του φωτογραφικού μηνύματος, άλλο τόσο είναι δυναμικές και ετεροκαθορισμένες, όπως ακριβώς και οι άνθρωποι που τις πραγματοποιούν. Ο ετεροκαθορισμός αυτός συνίσταται στην επιβολή και στις προβολές της κυρίαρχης ιδεολογίας, των εδραιωμένων νοοτροπιών

¹¹¹ Γιώργος Κόκκινος, *ό.π.*, 39-40.

¹¹² Κάτι που τον καθιστά, με έναν τρόπο, και συνδημιουργό του παρελθόντος, στο *ίδιο*, 39-40.

¹¹³ Anandi Ramanpurthy, *ό.π.*, 217.

που αποτυπώνονται τόσο στην φωτοευαίσθητη επιφάνεια όσο και στο ερμηνευτικό κείμενο που την αφορά. Ένας άλλος τρόπος να διατυπωθεί αυτό είναι να θεωρηθεί ότι: «*Το νόημα [...] του κάθε φωτογραφικού μηνύματος καθορίζεται απαραίτητως από τα συμφραζόμενά του*».¹¹⁴ Τα συμφραζόμενα αυτά προκύπτουν από την ανάλυση του φωτογραφικού τεκμηρίου, την κατάτμησή του σε βαθμό που να είναι δυνατός ο εντοπισμός των επιμέρους συστατικών του στοιχείων τόσο σε επίπεδο πραγματολογικό όσο και σε επίπεδο νοηματικής δόμησής του. Βέβαια, αυτά τα δύο επίπεδα δεν λειτουργούν αυτόνομα αλλά συμπλέκονται στην προσπάθεια να αντληθεί νόημα. Για παράδειγμα, η αμφίεση ή ο χώρος της φωτογράφισης είναι πραγματολογικά στοιχεία που, ωστόσο, έχουν ιδιαίτερη βαρύτητα στη νοματοδότηση του φωτογραφικού κειμένου. Αντίστροφα, τα μη υλικά χαρακτηριστικά του κοινωνικού συστήματος εντός του οποίου συντελέστηκε η δημιουργία του φωτογραφικού τεκμηρίου, πολλές φορές δίνουν νόημα στα υλικά στοιχεία που περιλαμβάνονται στο φωτογραφικό κάδρο. Ο Δημήτρης Τσατσούλης αναφέρει σχετικά: «[...] γίνεται πλέον αντιληπτό ότι η ανάγνωση και κατανόηση του εικονιστικού φωτογραφικού μηνύματος προϋποθέτει αφ' ενός μια δομική ανάλυση αυτής τούτης της εικονικής παράστασης και αφ' ετέρου μία προσέγγιση τόσο της πηγής που το εκπέμπει (όχι μόνον του δημιουργού της φωτογραφίας αλλά και της κοινωνικής ομάδας στην οποία βρίσκεται ενταγμένος και της οποίας τα πολιτιστικά και ιδεολογικά πρότυπα ή αλλιώς τη σύνολη κοσμοθεωρία, προβάλλει το μήνυμα) όσο και του αποδέκτη και πιο συγκεκριμένα του τρόπου πρόσληψης του μηνύματος από την ευρύτερη κοινωνία προς την οποία απευθύνεται».¹¹⁵

Η Φωτογραφία, από την εποχή της «εφηβείας» της (μεταίχμιο μεταξύ 19^{ου} και 20^{ου} αι.) θεωρήθηκε ότι είναι ένα επικοινωνιακό μέσον ικανό τόσο να παράγει όσο και να μεταφέρει νόημα. Στην ουσία απώλεσε την αθωότητα του μέσου που απλά αναπαράγει την φύση με μηχανικό, αντικειμενικό τρόπο.¹¹⁶ Σήμερα, γνωρίζουμε ότι, όπως όλα τα νοήματα κατασκευάζονται¹¹⁷, έτσι και η Φωτογραφία, μπορεί να εκληφθεί ως διαδικασία κατασκευής νοήματος που περιλαμβάνει τις εξής ενότητες: α) την απόφαση για φωτογράφιση, β) τις επιλογές για τον τρόπο της φωτογράφισης, γ) την επικοινωνιακή στρατηγική της φωτογράφισης, δ) την επιλογή του αποδέκτη του εκπαιμπόμενου νοήματος και ε) τη διαδικασία νοματοδότησης από τον θεατή της. Ο Chalfen, συμπληρωματικά, ορίζει

¹¹⁴ Χριστίνα Κωνσταντινίδου, *Φωτογραφία – νόημα – συγκείμενο*, Αθήνα: Nissos Academic Publishing, 2010, 14.

¹¹⁵ Δημήτρης Τσατσούλης, *Η γλώσσα της εικόνας, Σουρεαλιστικά παίγνια και κοινωνικοσημειωτικές αναγνώσεις με αφορμή τη φωτο-γραφία του Raul Ubac*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2000, 263-264.

¹¹⁶ Derrick Price, «Ερευνητές και ερευνώμενοι: Η Φωτογραφία στον κόσμο και για τον κόσμο», στο: Liz Wells (ed), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Πετσίνη Πηνελόπη, Αθήνα: Πλέθρον, 2007, 109.

¹¹⁷ John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, London: Macmillan, 1988, 1-5, όπως παρατίθεται στο: Anandi Ramanpurthy, *ό.π.*, 216.

πέντε είδη επικοινωνιακών γεγονότων ή δράσεων, όταν γίνεται αναφορά σε οπτικά κείμενα, όπως η Φωτογραφία: 1) στα γεγονότα που αφορούν τον σχεδιασμό της δράσης (δηλ. της φωτογράφισης), 2) τα γεγονότα που συμβαίνουν μπροστά από την φωτογραφική μηχανή, κατά τη διαδικασία της φωτογράφισης, 3) τα γεγονότα που συμβαίνουν πίσω από την φωτογραφική μηχανή, κατά τη διαδικασία της φωτογράφισης, 4) τις δράσεις που συνδέονται με τις πρακτικές επεξεργασίας της φωτογραφίας και 5) τα γεγονότα που σχετίζονται με την έκθεση της εικόνας. Επιπλέον, πέντε είδη «συνιστωσών» μπορούν να αξιοποιηθούν για να περιγραφεί η κάθε δράση από τις παραπάνω: 1) οι συμμετέχοντες, 2) οι ρυθμίσεις και διαμορφώσεις, 3) το θέμα της φωτογράφισης, 4) η μορφή του νοήματος και 5) ο κώδικας που θα χρησιμοποιηθεί.¹¹⁸

Όλα τα παραπάνω, επιτρέπουν να χαρακτηρίσουμε τη Φωτογραφία ως ένα πολυδιάστατο σημειωτικό σύστημα, το οποίο λειτουργεί με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Καμία φωτογραφία δεν μπορεί να νοηματοδοτηθεί με έναν αποκλειστικό τρόπο, κατά μια έννοια, αντικειμενικά.¹¹⁹ Πέρα από τις πολλαπλές αναγνώσεις της, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι η ίδια η παραγωγή της εμπεριέχει ένα σύνολο αποφάσεων που φορτίζουν το τελικό προϊόν με νόημα: η επιλογή του αντικειμένου, το καδράρισμά του, η στιγμή της φωτο-έκθεσης, η χρήση συγκεκριμένων φακών κ.λ.π.¹²⁰

Η Φωτογραφία δημιουργεί, εκπέμπει και γίνεται κατανοητή ως *νόημα* του μηνυματός της. Το *νόημα* αυτό, στην περίπτωση της, ταυτίζεται με το *σημαίνον* της. Και όπως αναφέρει ο Barthes: «[...] *το να αντιληφθείς το φωτογραφικό σημαίνον δεν είναι κάτι αδύνατο (πολλοί επαγγελματίες το καταφέρνουν), αυτό όμως απαιτεί κι ένα δεύτερο ενέργημα γνώσης ή στόχασσης*».¹²¹ Παρακάτω θα ασχοληθούμε με το *ενέργημα στόχασσης*.

A.1.4 Φωτογραφία και Κοινωνία

Η Φωτογραφία, με πολιτισμικούς όρους, είναι απόρροια των προταγμάτων της νεωτερικότητας. Συνδέθηκε με την Ζωγραφική, ως εναλλακτικός και αντικειμενικότερος τρόπος απεικόνισης του πραγματικού κόσμου, «όπως

¹¹⁸ Richard Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green State University: Popular Press, 1987, 17-19. Παρατίθεται στο: Richard Chalfen, "Interpreting Family Photography as Pictorial Communication", στο: Prosser Jon (ed), *Image Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London: Routledge – Farmer, 1998, 192.

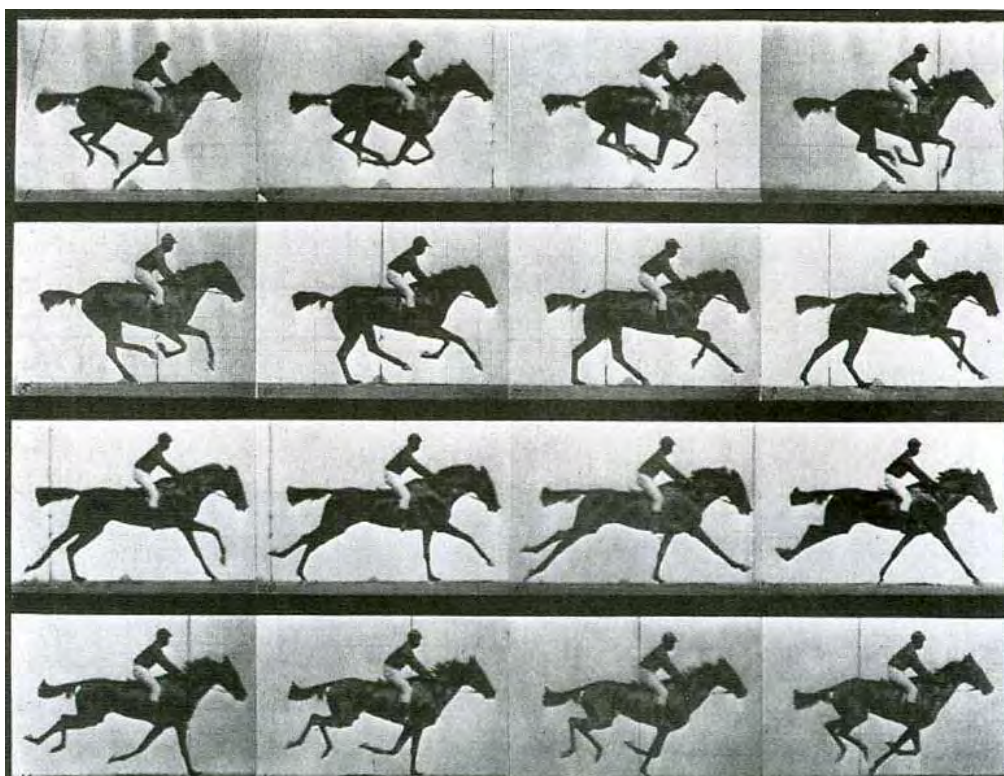
¹¹⁹ «[...] *υπάρχει μια συσχέτιση μεταξύ της κοινωνικής κατάστασης ενός ατόμου και των μηνυμάτων που το άτομο αυτό αποκωδικοποιεί από μια κωδικοποιημένη εικόνα ή λόγο. Δεν υπάρχει ένα μόνο νόημα σε ένα μήνυμα*» (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Στο: Victoria O' Donnell, "Cultural Studies Theory", στο: Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 527.

¹²⁰ Jens Ruchatz, "The Photograph as Externalization and Trace", στο: Erll Astrid, Nunning Angsar (eds), *Cultural Memory Studies, An International and Interdisciplinary Handbook*, New York, Berlin: Walter de Gruyter, 2008, 371.

¹²¹ Ρολάν Μπαρτ, *ό.π.*, 14.

ακριβώς είναι». Αυτή η αιτιοκρατική αντίληψη για την Φωτογραφία ήταν κυρίαρχη για το μεγαλύτερο διάστημα της εξέλιξής της και ίσως ίχνη της να βρίσκονται σήμερα στη σχετική γραμματεία. Η οπτική αυτή, εστιάζοντας στις κοινές αισθητηριακές αποτυπώσεις του κόσμου, κυριαρχούσε και αξιοποιούσε την Φωτογραφία ως τεκμηριωτική συνισταμένη. Σε άλλη ενότητα, εξετάζουμε πώς τα επάλληλα πορτραίτα εγκληματιών επιχειρήθηκε να δώσουν τον «τύπο» του κάθε εγκληματία, ανάλογα με το έγκλημα που διέπραττε (βλ. ενότητα «Προσωπικές εκφράσεις», σελ. 198 της ανά χειράς διατριβής).

Με τον Μαξ, αρχικά, και στη συνέχεια με την Ψυχανάλυση και τη Φυσική του Αϊνστάιν, η οπτική αυτή άρχισε να ξεπερνιέται, τουλάχιστον στον ακαδημαϊκό χώρο. Το ανατρεπτικό αυτό κλίμα πέρασε στην -και ενισχύθηκε από- τη Φωτογραφία. Με τον φωτογραφημένο καλπασμό του αλόγου του Μυγbridge, π.χ., αποδείχθηκε πως η αντίληψή μας για τον κόσμο είναι εύθραυστη, ευάλωτη και αμφισβητήσιμη.



Εικόνα 9: Eadweard Muybridge, *Galloping Horse*, Motion Study-Sallie Gardner, 19 Ιουνίου 1878, Collotype. Με αυτή τη φωτογραφική σύνθεση, αποδείχθηκε ότι ο καλπασμός του αλόγου δεν είχε σχέση με ό,τι αποτυπωνόταν μέχρι τότε ζωγραφικά. Η φωτογραφία ανακτήθηκε από: <http://www.kulturelbellek.com/the-story-of-art/014-eadweard-muybridge-movement-of-a-galloping-horse-1872-qpr/>

Αυτό, ίσως λειτούργησε ως κίνητρο για να αναζητηθεί η εσωτερική ουσία των πραγμάτων, καθώς η εξέταση για την αλήθεια τους διεισδύει πέρα από την επιφάνειά τους. Όπως το θέτουν οι Kelsey και Stimson, «[...] να αντιμετωπιστεί με νέα ματιά η διαφορά ανάμεσα στην υλική πραγματικότητα του κόσμου και στην θεμελιώδη αλήθεια ή εσωτερική ανάγκη που οικοδομεί τον κόσμο εσωτερικά»¹²² (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτη). Αυτή η «βαθιά μεταβολή», όπως την ονομάζει ο Foucault¹²³, δεν επικεντρώθηκε στην αναπαράσταση της Φύσης, αλλά, αναζητώντας την εσωτερική αλήθεια των πραγμάτων, άρχισε να εξετάζει την φύση της ίδιας της αναπαράστασης. Ο Batchen υποστηρίζει ότι η μεταβολή αυτή γκρέμισε όλη τη Δυτική σκέψη.¹²⁴

Ο ίδιος ακριβώς μετασχηματισμός συνέβη και στην Φωτογραφία. Έφτασε να υπερβεί τον ρόλο της αδιαμεσολάβητης απεικόνισης και άρχισε να εξετάζεται η εσωτερική της αλήθεια, τα μηνύματά της, οι δυνατότητές της, οι επικοινωνιακές της δεξιότητες, με άλλα λόγια. Το γεγονός αυτό οδήγησε στην κοινωνική της χρήση.

A.1.5 Ο φωτογράφος (*operator*)

«Το νόημα της Φωτογραφίας [...] αμφισβητήθηκε κυρίως λόγω της διπλής της σημειολογίας, δηλαδή, της ιδιαιτερότητάς της να σημαδεύει και εξωτερικά προς τον κόσμο μπροστά από τη φωτογραφική μηχανή και εσωτερικά προς τον κόσμο πίσω από τον φωτογράφο» (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).¹²⁵

Ο φωτογράφος, *operator* κατά τον Barthes, είναι ο δημιουργός της φωτογραφικής εικόνας, ενίοτε και συνδημιουργός της μαζί με το υποκείμενο της φωτογράφισης. Παράλληλα, συνιστά και τον έναν από τους δύο πόλους όπου θεμελιώνεται η υποκειμενικότητά της, με τον άλλον να είναι ο εκάστοτε «αναγνώστης» της.

Ήδη από τον 19^ο αιώνα, στην αυγή της Φωτογραφίας, ο ρόλος του φωτογράφου ήταν συνυφασμένος με την ίδια την ύπαρξη και την εικαστική αξία της. Αυτό ίσως να οφειλόταν στη στενή σχέση που συνέδεε τη ζωγραφική με την φωτογραφική τέχνη.¹²⁶ Φαίνεται ότι οι φωτογράφοι τότε, κατά την κοινή αντίληψη, ήταν περισσότερο δημιουργοί τοπίων ή

¹²² Robin Kelsey, Blake Stimson, "Introduction. Photography's Double Index (A Short History in Three Parts)", στο: Kelsey Robin, Stimson Blake (eds), *The Meaning of Photography*, Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clack Art Institute, 2008, xiv.

¹²³ Geoffrey Batchen, *ό.π.*, 18.

¹²⁴ Στο *ίδιο*, 20.

¹²⁵ Robin Kelsey, Blake Stimson, *ό.π.*, xi.

¹²⁶ Steve Edwards, *Photography: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press, 2006, 42.

πορτραίτων, παρά δημιουργοί φωτογραφιών με τοπία ή πορτραίτα.

Η σχέση αυτή, η οποία και σήμερα είναι εμφανής, τουλάχιστον στους διάσημους φωτογράφους, είναι αυτή που μπορεί να χαρακτηρίσει τις φωτογραφίες «μνημεία πολιτισμικής επαφής»¹²⁷, με την έννοια ότι εμπερικλείουν το φάσμα των κοινωνικά καθορισμένων σχέσεων μεταξύ του φωτογράφου και του υποκειμένου του,¹²⁸ αλλά και των κοινωνικά καθιερωμένων τρόπων του *οράν*, απορρέει δε από ένα σύνολο πρακτικών που ασκεί ο φωτογράφος ώστε να ολοκληρώσει ικανοποιητικά το έργο του. Περιλαμβάνει την σκηνοθετική εργασία, την προετοιμασία του φωτισμού, τη διάταξη, την εστίαση, την επιλογή οπτικής γωνίας, αλλά κυρίως του κάδρου. Το κάδρο, η τελική επιλογή του πριν το κλικ, είναι η έκφραση της απόλυτης εξουσίας του φωτογράφου επί της εικόνας που σκοπεύει να δημιουργήσει. Περιορίζει, αυτοβούλως, το οπτικό του πεδίο, σύμφωνα με αυτά που του επιβάλλουν η αισθητική, κοινωνική, πολιτική αγωγή του, όπως και, πολλές φορές, η επαγγελματική του υποχρέωση. Επειδή λοιπόν από τη «ματιά» του φωτογράφου, που συμπεριλαμβάνει όλα τα παραπάνω, θα προκύψει ένα φωτογραφικό κείμενο, το κείμενο αυτό έχει αποτυπωμένο, εσωτερικά εγγεγραμμένο, το αισθητικό, επαγγελματικό, κοινωνικό, πολιτικό ή άλλο υπόβαθρο του δημιουργού του. Και η πλέον χαρακτηριστική αποτύπωσή του δεν βρίσκεται ακριβώς στην φωτογραφική εικόνα που δημιούργησε, αλλά σε ό,τι άφησε έξω από αυτήν, ως αποτέλεσμα επιλογής.¹²⁹

Θεωρούμε, ότι ο φωτογράφος, ως κύριος μετέχων του επικοινωνιακού διαλόγου που εκκινεί με τη δημιουργία του φωτογραφικού κειμένου, αναγκαστικά καθορίζει τις επιλογές του σε σχέση με τον εν δυνάμει θεατή της δημιουργίας του. Ο «άλλος» είναι πάντα παρών, και για αυτόν ενεργοποιούνται οι στάσεις, οι αισθητικές, οι κοινωνικές ή συναισθηματικές αξίες που θα καθορίσουν τις φωτογραφικές πρακτικές που θα ακολουθηθούν. Για τον λόγο αυτόν, ο φωτογράφος στην αναπαραγωγή της ιδεολογίας του δεν είναι μόνος. Με τον έμμεσο τρόπο που περιγράφηκε, συμμετέχει και ο μέλλον θεατής. Όπως το θέτει η Hirsch, «[...] ο φωτογράφος και ο θεατής συνεργάζονται στην αναπαραγωγή της ιδεολογίας. Απέναντι στο αντικείμενό της ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος (ή/και προβάλλει) μία οθόνη κατασκευασμένη από κυρίαρχους μύθους και προκαταλήψεις οι οποίες διαμορφώνουν την αναπαράσταση. Το μάτι και η οθόνη είναι τα βασικά στοιχεία της ιδεολογίας: οι προσδοκίες μας

¹²⁷ Denis Dunleavy, "The Image and the Archive: A Semiotic Approach", στο: Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 264.

¹²⁸ Αντωνία Παπαδάκη, *Η χρήση των φωτογραφιών και των γελοιογραφιών ως πηγών στο μάθημα της ιστορίας στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση*, πρόλογος: Δημήτρης Μαυροσκούφης, Θεσσαλονίκη: Αφοι Κυριακίδη, 2013, 48.

¹²⁹ «Κάθε τι στη Φωτογραφία είναι εν δυνάμει σημαντικό, ακόμα και αν (και ειδικά), έχει ξεφύγει από τον έλεγχο του φωτογράφου που σκοπεύει με την φωτογραφική μηχανή». Στο: Liz Wells, "General Introduction", στο Wells Liz (ed), *The Photography Reader*, London and New York: Routledge - Taylor and Francis Group, 2003, 6.

περιγράφουν και καθορίζουν αυτό που δείχνουμε και αυτό που βλέπουμε»¹³⁰ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτη).

Η σχέση αυτή, ωστόσο, δεν είναι ισότιμη. Ο φωτογράφος αποφασίζει ή αποτελεί το ενεργό μέλος της σχέσης, ενώ ο θεατής το παθητικό. Το ίδιο συμβαίνει και στη σχέση μεταξύ του φωτογράφου και του υποκειμένου του, τις πιο πολλές φορές. Η γνώση του μέσου και των τεχνικών του καθιστούν τον φωτογράφο τον ισχυρό πόλο της σχέσης του με το υποκείμενό του, ακόμα και αν αυτό είναι ο φορέας της *εξουσίας του πελάτη*. Με άλλα λόγια, οι σχέσεις μεταξύ αυτών που βρίσκονται μπροστά ή πίσω από την φωτογραφική μηχανή και των θεατών του φωτογραφικού αποτελέσματος, είναι ιεραρχικά δομημένες, και στις πιο πολλές περιπτώσεις στην ιεραρχία αυτή άρχει ο φωτογράφος.¹³¹

Η παραπάνω σχέση είναι μια ιεραρχημένη σχέση, η οποία όμως έχει, επίσης, και ένα άλλο περιεχόμενο: αποτελεί την πραγμάτωση ενός διαλόγου του φωτογράφου με τα υποκείμενά του.¹³² Ο *operator*, στο πλαίσιο του διαλόγου αυτού, έχοντας υπόψη ότι αποτελεί τον ισχυρό πόλο, θα πρέπει να ανταποκριθεί στις ανάγκες, τις προκαταλήψεις ή και τις προσδοκίες του υποκειμένου του. Θα πρέπει, επιπλέον, να είναι σε θέση να αναδείξει την «αύρα» του, με την έννοια που της έδωσε ο Barthes, και να σταθεί έντιμα απέναντί του αλλά και απέναντι στην φωτογραφική τέχνη. Έτσι το έργο του θα είναι αυθεντικό, ώστε να μπορέσουν οι θεατές του, και πρώτος από όλους το ίδιο το υποκείμενο, να προσεγγίσουν την αλήθεια του φωτογράφου – δημιουργού, ολοκληρώνοντας τον επικοινωνιακό κύκλο.

Ο Σκαρπέλος, επισημαίνει ότι η αποστολή του φωτογράφου επηρεάζεται «[...] από ένα σύνολο συνθηκών, ένα κοινωνικό πλαίσιο αναφοράς [...]»¹³³, διότι μόνο αν ο φωτογράφος κατανοήσει αυτές τις συνθήκες και αυτό το πλαίσιο αναφοράς, προκαταβολικά, θα κατορθώσει να τα αποτυπώσει στην εικόνα του ή να τη διαμορφώσει κατάλληλα, θα συμπληρώναμε εμείς.

Ο Harper σχετικά αναφέρει ότι οι φωτογράφοι για να κάνουν τις φωτογραφίες τους «*πυκνότερες νοηματικά*», πρέπει να συνειδητοποιήσουν το θεωρητικό πλαίσιο της δουλειάς τους. Αυτό θα έχει διαμορφωθεί είτε ως ένα σύνολο προκαταλήψεων είτε ως μια βαθιά γνώση για τους ανθρώπους και τις δραστηριότητές τους.¹³⁴ Συνεπώς, η δυνατότητα του φωτογράφου να κατανοήσει σε βάθος την κοινωνία μέσα στην οποία εργάζεται, συνιστά ένα αξιολογικό στοιχείο για το έργο του. Ειδικά για τους φωτογράφους στούντιο,

¹³⁰ Marianne Hirsch, *ό.π.*, 7.

¹³¹ «[...] το άτομο με την φωτογραφική μηχανή είχε την κοινωνική εξουσία, ή τα χρήματα, να τακτοποιεί και να σπώνει τους άλλους για λεπτομερή εξέταση: ο φωτογράφος John Thompson, για παράδειγμα, σημείωνε στα 1873 τα μηδαμινά ποσά που πλήρωσε στους φτωχούς Κινέζους για το προνόμιο να έχει αυτά τα υποκείμενα» (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτη), στο: Steve Edwards, *ό.π.*, 22.

¹³² Steve Edwards, *ό.π.*, 86.

¹³³ Γιάννης Σκαρπέλος, *Εικόνα και Κοινωνία*, Αθήνα: Τόπος, 2011, 40.

¹³⁴ Douglas Harper, "The image in sociology: histories and issues", *Journal des anthropologues*, 80-81, (2000). Ανακτήθηκε από: <http://jda.revues.org/3182>, 04.01.2013/14.20, 148.

η δυνατότητα αυτή μπορεί να εμπλουτίσει τον ρόλο τους με την ανάδειξη των ιδιαίτερων κοινωνικών χαρακτηριστικών των υποκειμένων τους, και συνακόλουθα να κάνει το έργο τους σημαντικό, ιδιαίτερα για την ιστορική έρευνα.

A.1.6 Τα εκφραστικά «εργαλεία» του φωτογράφου

Εισαγωγικά

Η φωτογραφική εικόνα μπορεί να είναι προϊόν μιας σχεδόν αυτοματοποιημένης, ιδιαίτερα στις μέρες μας, διαδικασίας, ωστόσο η παραγωγή της δεν είναι ούτε υπήρξε ποτέ απαλλαγμένη από την ανθρώπινη, υποκειμενική παρέμβαση. Όπως το θέτει ο Dake, «[...] είναι το αποτέλεσμα μιας μακράς σειράς αποφάσεων, διορθώσεων, αναθεωρήσεων, και αναπαραγωγικών διερευνήσεων»¹³⁵ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτη).

Συμπληρωματικά, οι Collier και Collier επισημαίνουν πως η φωτογραφική μηχανή «[...] δεν περιορίζει την ευαισθησία του ανθρώπου παρατηρητή, κατ' ανάγκη, με τη μηχανική της ιδιότητα. Είναι ένα εργαλείο εξαιρετικά επιλεκτικό και ταυτόχρονα καθόλου επιλεκτικό»¹³⁶ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτη), με την έννοια ότι η μηχανική της φύση δεν αποτελεί εμπόδιο, αλλά το μέσον για να εκφραστεί υποκειμενικά ο δημιουργός της φωτογραφικής εικόνας.

Η υποκειμενική έκφραση του *operator* αξιοποιεί μια σειρά από φωτογραφικά, εκφραστικά «εργαλεία» για να υλοποιηθεί. Ανάμεσα σε αυτά περιλαμβάνονται, το καδράρισμα, η οπτική γωνία, η ρύθμιση της έκθεσης στο φως κ.λ.π.¹³⁷ Παρακάτω θα εξετάσουμε τα σημαντικότερα από τα «εργαλεία» αυτά.

Οπτική γωνία

Ο ιστορικός της τέχνης Ernst Gombrich διατύπωσε την «*Αρχή του Αυτόπτη Μάρτυρα*», σύμφωνα με την οποία οι καλλιτέχνες από τα κλασικά χρόνια και μετά προσπαθούν να απεικονίσουν, αποκλειστικά, αυτό που θα έβλεπε ένας αυτόπτης μάρτυρας, από ένα σημείο, μία συγκεκριμένη στιγμή. Δηλαδή, επισημαίνει την κύρια ένδειξη υποκειμενικότητας του καλλιτέχνη που έχει να κάνει με την οικειοποίηση, από τη μεριά του, της οπτικής ενός φανταστικού αυτόπτη μάρτυρα. Η θέληση του φωτογράφου να προβλέψει τον τρόπο με τον οποίο ο μέλλον (και εικαζόμενος ως παρών) θεατής θα δει τη φωτογραφία, εκφράζεται σε μεγάλο βαθμό με την επιλογή της οπτικής γωνίας.¹³⁸

¹³⁵ Dennis Dake (b), "Creative Visualization", στο: Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 34.

¹³⁶ John Collier Jr, Malcolm Collier, *Visual Anthropology: Photography As a Research Method*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986, 9.

¹³⁷ Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature, A Conversation on Photography, Writing and Difference*, Stanford-California: Stanford University Press, 2010, 7.

¹³⁸ Εφόσον έχει προηγηθεί η επιλογή του κάδρου, δηλαδή του ποια πληροφορία θα μεταδοθεί και ποια όχι.

Η επιλογή της οπτικής γωνίας προσδίδει στο υποκείμενο έναν, φαινομενικά μοναδικό, χαρακτήρα για τη στάση που έχει πάρει. Τόσο η στάση αυτή όσο και ο τρόπος που αυτή *χαρακτηρίζεται* από τη γωνία λήψης, είναι, συχνά, κοινωνικά καθορισμένα. Η παρέμβαση του φωτογράφου κωδικοποιεί τα δύο στοιχεία ώστε να φαίνονται υποκειμενικά, ατομικά και μοναδικά.¹³⁹ Ο Burke μας μεταφέρει το παράδειγμα του προγναθισμού του Καρόλου του Ε', ο οποίος σκόπιμα αποκρυπτόταν από τους πορτραίτιστες του, συμπεριλαμβανομένου και του Τισιανού, όπως σημειώνει,¹⁴⁰ υποθέτουμε με την επιλογή της *en face* οπτικής γωνίας. Ο ίδιος, αναφέρει πως στον *Θριάμβο της Θέλησης*, μια εξυμνητική, προπαγανδιστική ταινία για τον Χίτλερ και τα επιτεύγματά του, αυτός εικονιζόταν από κάτω προς τα πάνω, ώστε να φαίνεται ψηλότερος και ηρωικότερος.¹⁴¹ Στον αντίποδα, ο στρατηγός Ντε Γκωλ φωτογραφιζόταν από ψηλά για να μειώνεται οπτικά ο όγκος της μύτης του, ενώ αν φωτογραφιζόταν από κάτω, τότε και το μέτωπό του θα φαινόταν τεράστιο, όπως επισημαίνει η Freund, για να συμπληρώσει ότι «[...] ένας άνθρωπος μπορεί να γίνει συμπαθητικός, αντιπαθητικός ή γελοίος, ανάλογα με τη γωνία λήψης».¹⁴² Ο Φώτος Λαμπρινός αποδίδει στη γωνία λήψης τη δυνατότητα δημιουργίας υποβλητικής ατμόσφαιρας, επιβολής του κεντρικού σημείου της σύνθεσης, ενώ, ταυτόχρονα, συμπληρώνει, η γωνία λήψης καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την επιλογή και των άλλων εκφραστικών μέσων.¹⁴³ Τα παραπάνω, συμπυκνώνονται στη διατύπωση του σχετικού κανόνα που επιχειρούν οι Kress και van Leeuwen: «Οι χαμηλές γωνίες συνήθως δίνουν την εντύπωση της υπεροχής, της έξαρσης και του θριάμβου [...] οι ψηλές γωνίες τείνουν να απομειώνουν το άτομο, να το ισοπεδώνουν ηθικά μειώνοντάς το στο επίπεδο του εδάφους [...]»¹⁴⁴ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτη).

Δύο άλλες επιλογές οπτικής γωνίας λήψης είναι η *πλάγια* και η *μετωπική*. Μετωπική είναι όταν η σκηνή αναπαρίσταται απέναντι ακριβώς από τον θεατή και πλάγια όταν η λήψη είναι υπό γωνία στον κάθετο άξονα της σύνδεσης θεατή φωτογραφικού υποκειμένου. Η μετωπική γωνία λήψης καθιερώνει τον θεατή ως μέρος της σκηνικής παρουσίας των υποκειμένων, υπογραμμίζοντας την ισότιμη, συμμετοχικά, σχέση τους. Αντίθετα, η πλάγια λήψη τον τοποθετεί έξω από το περιβάλλον της σκηνής, τον καθιστά απλό παρατηρητή της. Κατά μία έννοια, τον καθιστά επόπτη της σκηνής, κάτι που, σε πολλές περιπτώσεις, έχει να κάνει με την αποδιδόμενη αξία ή απαξία των υποκειμένων της φωτογραφίας.

¹³⁹ Gunther Kress, Theo (van) Leeuwen, *Reading Images, The Grammar of Visual Design*, London, New York: Routledge - Taylor and Francis Group, 2006, 129.

¹⁴⁰ Peter Burke, *ό.π.*, 33.

¹⁴¹ Στο *ίδιο*, 91.

¹⁴² Gisele Freund, *ό.π.*, 137.

¹⁴³ Λαμπρινός Φώτος, *Ισχύς μου η αγάπη του φακού. Τα κινηματογραφικά επίκαιρα της Ιστορίας (1895-1940)*, β' έκδοση, Αθήνα: Καστανιώτη, 2005, 34.

¹⁴⁴ Marcel Martin, *Le Langage Cinématographique*, Paris: Editions du Cerf, 1968, 37-38, όπως παρατίθεται στο: Gunther Kress, Theo (van) Leeuwen, *ό.π.*, 140.

Ο Eco ονόμασε «προοπτικούς κώδικες» τους τρόπους με τους οποίους υλοποιείται η διαφορετική γωνία λήψης, αλλά και τη χρήση διαφορετικών φακών, σημειώνοντας πως «[...] μπορούμε να διαφοροποιήσουμε τους προοπτικούς κώδικες με την οπτική γωνία (μετακινώντας την φωτογραφική μηχανή) και να αλλάξουμε το πώς αντιλαμβανόμαστε τη σκηνή με διαφορετικούς φακούς: ευρυγώνιους, κανονικούς ή τηλεσκοπικούς»¹⁴⁵ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτη).

Φωτεινότητα - κοντράστ

Η φωτεινότητα και η διαφορά φωτεινότητας είναι συνδεδεμένα στοιχεία της φωτογραφικής εικόνας. Αφενός μεν, η επιλογή τους πολλές φορές μπορεί να δώσει στοιχεία της επικρατούσας αισθητικής, δηλαδή είναι υποκείμενη στην φωτογραφική μόδα, αφετέρου δε, συνδέονται με επιλογές που έχουν να κάνουν με την πρακτική χρήση της Φωτογραφίας, σε επίπεδο πρόκλησης συναισθημάτων και προβολής αξιών. Η επιλογή του βαθμού φωτεινότητας, σημειώνει ο Sonesson αφήνει «[...] να εννοηθούν άλλες αξίες με τις οποίες έχει πολιτισμικά ενδυθεί το φωτογραφικό κείμενο»¹⁴⁶ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτη). Ο ίδιος θυμίζει τον Lindekens, ο οποίος πειραματικά έδειξε ότι όσο αυξάνεται το κοντράστ σε μια φωτογραφία, τόσο μειώνεται ο υπαινιγμός της, και αντίστροφα.¹⁴⁷

Κάδρο

Το κάδρο είναι ο περιορισμός της φωτογραφικής εικόνας, σε επίπεδο οπτικής απεικόνισης. Καθορίζεται από τις δυνατότητες της φωτογραφικής μηχανής και των φακών της, καθώς και από τις επιλογές του φωτογράφου, με τη χρήση της δυνατότητας εστίασης. Λέγοντας *κάδρο*, στην εργασία αυτή, εννοούμε το «όριο-κάδρο» της φωτογραφικής αναπαράστασης, κάτι που είναι διαφορετικό από το «αντικείμενο-κάδρο», την κορνίζα που προστατεύει την φωτογραφία.

Πρακτικά, το κάδρο περιορίζει την εικόνα. Ωστόσο, η ίδια του η περιοριστική δυνατότητα επιτρέπει την άντληση νοήματος από τον φωτογραφικό χώρο που είναι έξω από τα όριά του, κατά δύο τρόπους: ο πρώτος έχει να κάνει με τη σημαντικότητα αυτού που έμεινε έξω από την φωτογραφική απεικόνιση, μια αφαιρετική πράξη, γεμάτη νόημα. Ο δεύτερος έχει να κάνει με τον περι-φωτογραφικό χώρο, τον χώρο, όπως αυτός δομείται

¹⁴⁵ Umberto Eco, "Critique of the Image", στο: Burgin Victor (ed), *Thinking Photography*, Basingstoke: Macmillan, 1982, 35, όπως παρατίθεται στο: David Bate, *Photography: The Key Concepts*, Oxford, New York: Berg, 2009, 34.

¹⁴⁶ Goran Sonesson, "Semiotics of Photography - On tracing the index", report 4 from the Project "Pictorial meanings in the society of information", Lund University, (1989), 23-24.

¹⁴⁷ Rene Lindekens, *Elements pour une semiotique de la photographie*, Paris & Bruxelles Didier/Aimav, 1971, και Rene Lindekens, "Elements pour une analyse du code de l'image photographique", στο Rey-Debove Josette (ed), *Recherches sur les systemes significants. Symposium de Varsovie*, Hague & Paris: Mouton, 1973, 505-534, όπως παρατίθενται στο: Goran Sonesson, *ό.π.*, 15.

νοητικά ως επέκταση του χώρου του φωτογραφικού καρέ. Αυτός ο νοητικός χώρος διαμορφώνεται από: α) τις κινήσεις των υποκειμένων της φωτογράφισης (κάποιος δείχνει κάπου έξω από το καρέ π.χ.), β) τις κατευθύνσεις των βλεμμάτων των υποκειμένων (κάποιος κοιτάει έξω από το καρέ π.χ.), γ) τις συνέχειες των μερικά αποτυπωμένων στο καρέ υλικών αντικειμένων (όπως π.χ. μια φωτογράφιση στην πλώρη μιας βάρκας υπονοεί την ύπαρξη ολόκληρης της βάρκας), δ) την ύπαρξη οπτικών «διαρροών» από ανοίγματα στο χώρο που εικονίζεται (όπως π.χ. ανοιχτές πόρτες ή παράθυρα κ.λ.π.).¹⁴⁸ Όλα αυτά τα στοιχεία οδηγούν στην κατανόηση του ευρύτερου φωτογραφικού κάδρου, αυτού του χώρου της φωτογραφικής *αναπαράστασης*.

Ένα άλλο στοιχείο που καθορίζει το κάδρο είναι η εστίαση, δηλαδή η επιλογή ανάμεσα στο μακρινό ή στο κοντινό πλάνο. Κάθε ένα από αυτά έχει τη δική του νοηματοδοτική ισχύ. Τα μακρινά πλάνα είναι περιεκτικότερα, αλλά υστερούν σε λεπτομέρεια. Αναδεικνύουν την γενικότητα, υποβαθμίζοντας το ειδικό. Κατά κάποιο τρόπο, το μακρινό πλάνο συνδέεται με την εποπτεία, μια επιλογή που παραπέμπει σε εξουσιαστικές πρακτικές, μεταξύ των οποίων και η ψευδαίσθηση της αντικειμενικότητας, πιθανόν διότι η ίδια η απομείωση του ατομικού προς όφελος του γενικού εστιάζει στον κανόνα, δηλαδή στην ιδεολογία. Από την άλλη, τα μακρινά πλάνα κάνουν ευκολότερη τη διερεύνηση των σχέσεων μεταξύ του αντικειμένου της απεικόνισης και του οικολογικού περιβάλλοντός του, σε πραγματολογικό επίπεδο.¹⁴⁹ Ο Walter Benjamin σημειώνει πως: «Στο μεγάλο πλάνο διαστέλλεται ο χώρος [...] Στη μεγέθυνση δεν πρόκειται τόσο για μια απλή αποσαφήνιση αυτού που “έτσι κι αλλιώς” βλέπουμε, αλλά όχι καθαρά, όσο μάλλον για την αποκάλυψη τελείως καινούριων δομικών σχηματισμών του αντικειμένου».¹⁵⁰ Δηλαδή, το μεγάλο πλάνο, γενικεύοντας την εντύπωση είναι δυνατόν να αποκρύψει δομικά στοιχεία του αντικειμένου που φωτογραφίζεται. Τα στοιχεία αυτά αναδεικνύονται με τη μεγέθυνση (*blow up*).¹⁵¹

Η σύνθεση του κάδρου

Ένας κοινά αποδεκτός στους φωτογραφικούς κύκλους ορισμός της καλής σύνθεσης της φωτογραφικής σκηνής έχει να κάνει με την ικανότητά της να συγκρατήσει το βλέμμα του θεατή της μέσα στο κάδρο.

Για να το επιτύχει αυτό, το περιεχόμενο της απεικόνισης θα πρέπει να έχει μια εσωτερική συνοχή, μια ενδογενή νοηματική συμμετρία και αναλογικότητα, ενώ, παράλληλα, να είναι συναφές με αυτό που θέλει να δει ο θεατής. Επίσης, να είναι η σύνθεση της σκηνής έτσι διαμορφωμένη, ώστε να αναγνωρίζεται ως τέτοια.

Ο Floch διαχωρίζει την αισθητική προτίμηση του θεατή της εικονιστικής σύνθεσης σε *κλασική* και *μπαρόκ*. Σύμφωνα με την *κλασική* απεικόνιση, τα

¹⁴⁸ Goran Sonesson, *ό.π.*, 84.

¹⁴⁹ John Collier Jr, Malcolm Collier, *ό.π.*, 18

¹⁵⁰ Walter Benjamin, *ό.π.*, 48.

¹⁵¹ Ο κινηματογράφος έχει προσφέρει μια δραματοποιημένη επιβεβαίωση του Benjamin, με την ταινία *Blow up*, του Αντονιόνι.

πλάνα είναι επάλληλα και διακριτά μεταξύ τους, μετωπικά σε σχέση με τον θεατή και κάθε γραμμή της σύνθεσης είναι εξαρτημένη από ένα πλάνο. Αντίθετα, στη *μπάρók* απεικόνιση δίνεται έμφαση στο βάθος, και αποφεύγεται η παράθεση των στοιχείων δίπλα το ένα από το άλλο, στο ίδιο πλάνο.¹⁵² Στο πλαίσιο αυτό, δημιουργήθηκαν διάφορα εκφραστικά στυλ, στη ζωγραφική παράδοση, από όπου άντλησε η Φωτογραφία. Ένα από αυτά, και ίσως το διασημότερο, είναι το λεγόμενο *Μεγαλοπρεπές* στυλ ή *Grand style*, το οποίο επεδίωκε να αποδώσει μια γενικευμένη και ιδεατή φόρμα της Φύσης. Σε αντίθεση με αυτό, η αναπαράσταση των ανθρώπων στην καθημερινότητά τους αναπτύχθηκε στη Ζωγραφική, από τις αρχές του 18^{ου} αι.¹⁵³, όταν άρχισε να ανδρώνεται η δυναμική μεσαία αστική τάξη. Αυτού του είδους τα πορτραίτα, ονομάστηκαν *conversation portraits*, και αποτέλεσαν το βασικό αρχικό υλικό της Φωτογραφίας, μαζί με τα ατομικά πορτραίτα.

Στη βάση του προσδιορισμού της καλής σύνθεσης, ως αισθητικού κανόνα που μεταφέρει ιδεολογία, κατά τα προαναφερθέντα, έχει ιδιαίτερη σημασία να εντοπίσουμε επιμέρους «*γεωγραφικά*» χαρακτηριστικά των συνθέσεων και το νόημά τους. Οι Kress και van Leeuwen θεωρούν ότι τα στοιχεία της σύνθεσης που τοποθετούνται αριστερά χαρακτηρίζονται ως δεδομένα, ενώ αυτά στα δεξιά ως νέα.¹⁵⁴ Κατά τη γνώμη μας, αυτό συνδέεται με τον τρόπο ανάγνωσης των γραπτών κειμένων, τουλάχιστον στους πολιτισμούς που διαβάζουν από αριστερά προς τα δεξιά. Διαφοροποίηση υπάρχει και σε σχέση με την τοποθέτηση στον κατακόρυφο άξονα: τα στοιχεία που φαίνονται στην πάνω πλευρά της εικόνας εκλαμβάνονται ως ιδεαλιστικά, σε αντίθεση με τα κάτω τα οποία αξιολογούνται ως πραγματικά.¹⁵⁵

Κατά τον ίδιο τρόπο νοηματοδοτείται και η τοποθέτηση των συστατικών στοιχείων της εικόνας σε σχέση με την απόστασή τους από το κέντρο της σύνθεσης. Οι Kress και van Leeuwen σημειώνουν πως όλοι οι πολιτισμοί αποδίδουν νόημα στη διάταξη των στοιχείων της εικόνας, νόημα που σχετίζεται με άλλα πολιτισμικά, θρησκευτικά, φιλοσοφικά ή πρακτικά συστήματα.¹⁵⁶ Το κέντρο της απεικόνισης, κατ' αυτή την έννοια, αντιπροσωπεύει τον νοηματικό πυρήνα της σύνθεσης ενώ όλα τα περιμετρικά του στοιχεία είναι υποδεέστερα, δηλαδή εξαρτημένα και επικουρικά. Σε πολλές περιπτώσεις, αυτά τα περιμετρικά στοιχεία, επειδή δεν φέρουν αυτόνομο νόημα, είναι τόσο όμοια μεταξύ τους, ώστε να μην έχει καμιά αξία ο διαχωρισμός τους σε δεδομένα-νέα ή ιδεαλιστικά-πραγματικά.¹⁵⁷

¹⁵² Jean-Marie Floch, *Visual Identities*, μτφρ. Pierre Van Osselaer and Alec McHoul, London & New York: Continuum, 2000, 97.

¹⁵³ Ida Elizabeth, "Family Portraits in Photography". Ανακτήθηκε από:

http://www.academia.edu/1832495/Family_Portrait_in_Photography, 25.11.2011/17.30, 5.

¹⁵⁴ Gunther Kress, Theo (van) Leeuwen, *ό.π.*, 181.

¹⁵⁵ Στο *ίδιο*, 186.

¹⁵⁶ Στο *ίδιο*, 192.

¹⁵⁷ Στο *ίδιο*, 196.

Χρώμα

Μία επιπλέον διάσταση των επιλογών του φωτογράφου είναι η επιλογή του αν η φωτογραφία του θα είναι έγχρωμη ή ασπρόμαυρη, ή ακριβέστερα στις αποχρώσεις του γκρι, τουλάχιστον από τότε που είχε τη δυνατότητα επιλογής. Ο Μωρεσόπουλος υποστηρίζει ότι η επιλογή του ασπρόμαυρου «[...] αφαιρεί από την εικόνα κάθε χρωματική λεπτομέρεια που τελικά περισσότερο θα αποπροσανατόλιζε παρά θα έδινε διευκρινίσεις για το θέμα»¹⁵⁸, ενώ ο Burke μας θυμίζει την περίφημη φράση του Marshall McLuhan «[...] η ασπρόμαυρη εικόνα είναι [...] μια πιο αποφορτισμένη μορφή επικοινωνίας από ό,τι η αντίστοιχη, πιο απατηλή, έγχρωμη, γιατί ενθαρρύνει το θεατή να την προσεγγίσει αμερόληπτα».¹⁵⁹ Στο ίδιο πλαίσιο, σημειώνουμε ότι ο Δημήτρης Χαρισιάδης, θεωρούσε το χρώμα στη φωτογραφία «ευτελής», μία «επιστροφή στον ακαδημαϊσμό»¹⁶⁰, ενώ ο Graham Clark, υποστηρίζει πως «[...] ο "ρεαλισμός" της Φωτογραφίας είναι μέρος μιας ψευδαίσθησης στην οποία ενδίδουμε» και ότι «[...] ταυτίζουμε τις μαυρόασπρες φωτογραφίες με την αυθεντικότητα και τον "ρεαλισμό"» επειδή «[...] η παρουσία του χρώματος απομειώνει την αίσθηση εγκυρότητας της φωτογραφίας ως μάρτυρα».¹⁶¹ Ο Rudolf Arnheim, από τη δική του πλευρά, υποστηρίζει ότι η απουσία χρώματος από μια φωτογραφία συνιστά μια απομείωσή της αντίστοιχη με αυτήν της απώλειας μιας από τις τρεις διαστάσεις. Και ακριβώς επειδή συνιστά μια απομάκρυνση από την πραγματικότητα, μας εξωθεί στην αναζήτηση της ιστορικής ή και καλλιτεχνικής της αξίας.¹⁶²

Εμείς θεωρούμε ότι στην επιλογή της ασπρόμαυρης, εμπεριέχονται ψήγματα νοσταλγικής προδιάθεσης για ενατένιση του παρελθόντος. Παράλληλα, πιστεύουμε ότι οι ασπρόμαυρες, με επιλογή, φωτογραφίες πιστώνονται με μια καλλιτεχνική «αύρα», ακριβώς λόγω της υποτιθέμενης λιτότητάς τους, η οποία, ωστόσο, περιορίζεται στην επιλογή της χρωματικής γκάμας και όχι στο σύνολο των εκφραστικών μέσων της, κατ' ανάγκη. Επίσης, η προσπάθεια νοηματοδότησής τους επιστρατεύει μεγαλύτερο μέρος του νοηματοδοτικού δυναμικού του θεατή τους, δεδομένου ότι αφίστανται περισσότερο από την πιστή αναπαράσταση του κόσμου, λόγω της έλλειψης χρώματος. Έτσι, οι εικόνες αυτές, αναφέρονται στο συναίσθημα ή στην ιδεολογία περισσότερο, λόγω της συνδηλωτικής φύσης τους. Πράγματι, είναι περισσότερο πιθανό να συσχετίσουμε ασπρόμαυρες φωτογραφίες με πρόσωπα κύρους ή σημαντικά γεγονότα, παρά με φωτογραφίες π.χ. αθλητών ή καλλιτεχνών της μόδας.

¹⁵⁸ Σταύρος Μωρεσόπουλος, «Περί Προσώπων», στο *13^{ος} Διεθνής Μήνας Φωτογραφίας*, Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, 2006, 32.

¹⁵⁹ Peter Burke, *ό.π.*, 20.

¹⁶⁰ Σπύρος Κακουριώτης, «Ένας 'αριστοκράτης' της ελληνικής φωτογραφίας», *Κυριακάτικη Αυγή* (15 Φεβρουαρίου 2009), 45.

¹⁶¹ Graham Clarke, *The Photography*, Oxford: Oxford University Press, 1997, 23.

¹⁶² Rudolf Arnheim, *Film as Art*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1957.

Το προεξάρχον στοιχείο της φωτογραφίας

Μέσα από τη φωτογραφική πρακτική αναδεικνύεται ένα εικονιστικό στοιχείο, το οποίο είναι ιδιαίτερα σημαντικό στην εξαγωγή νοήματος. Πρόκειται για το *προεξάρχον στοιχείο*. Είναι το στοιχείο αυτό, που με τη χρήση διάφορων απεικονιστικών τεχνικών, έχει δεσπόζουσα σημασία σε σχέση με τα υπόλοιπα στοιχεία της σύνθεσης. Η ίδια η λειτουργία της φωτογραφικής σύνθεσης οδηγεί το μάτι του θεατή στο σημείο αυτό και απομειώνει τα υπόλοιπα ως συμπληρωματικά, τα οποία σκοπό έχουν να ενισχύσουν ακριβώς τη σημαντικότητά του. Το στοιχείο αυτό, μας αναφέρει ο Denton, ο Zettl το ονόμασε σημείο «*αποσαφήνισης και όξυνσης*» (*intensification*) της εικόνας.¹⁶³

Κάθε συστατικό στοιχείο της απεικόνισης έχει τον δικό του βαθμό προβολής, μικρότερο από το κυρίαρχο. Για τον λόγο αυτόν, κάθε εικόνα συστήνει ένα ιεραρχημένο σύστημα σημασίας, στο οποίο είναι ενταγμένα τα συστατικά στοιχεία της.¹⁶⁴ Το πόσο *προβάλλεται* το *προεξάρχον στοιχείο*, αλλά και τα υπόλοιπα, δεν είναι αντικειμενικά μετρήσιμο, διότι είναι αποτέλεσμα μιας πολύπλοκης αλληλεπίδρασης μεταξύ ενός αριθμού παραγόντων: μεγέθους, ευκρίνειας, τονικής αντίθεσης, χωροθέτησης (*βαραίνουν* τα αντικείμενα που βρίσκονται στο επάνω μέρος και αριστερά και αυτά που βρίσκονται μπροστά από άλλα), αλλά και ειδικών πολιτισμικών παραγόντων.¹⁶⁵ Όπως φαίνεται από τα παραπάνω, το *προεξάρχον στοιχείο* μπορεί, σε μεγάλο βαθμό να κατασκευαστεί, ως κύριο νόημα – μήνυμα της φωτογραφικής εικόνας. Ωστόσο, αυτός που τελικά θα του αποδώσει τον χαρακτήρα του κυρίαρχου στοιχείου της φωτογραφικής σύνθεσης είναι μόνο ο θεατής της εικόνας. Αυτός θα έχει την τελική επιλογή του *punctum*¹⁶⁶ της.

Εστίαση - ευκρίνεια

Πολλές φωτογραφικές τεχνικές μεταχειρίζονται τη δυνατότητα του μέσου να αποτυπώνει με ευκρίνεια ή όχι τα περιγράμματα των αντικειμένων. Τα απόλυτα ευκρινή περιγράμματα σημαίνουν τη φυσική πραγματικότητα και συνδέονται με τον φυσικό φωτισμό, σε αντίθεση με τα *φλουταρισμένα*, που τις πιο πολλές φορές συνοδεύονται από τεχνικό, σκόπιμα κατευθυνόμενο φως. Ειδικά για τα πορτραίτα, το *φλουτάρισμα* τείνει να εξιδανικεύει τις μορφές, να τους αποδίδει μία απόκοσμη ή υπερκόσμια αύρα. Τα *φλουταρισμένα* πορτραίτα, έγιναν δημοφιλή και χαρακτηριστικά για τους ηθοποιούς του Hollywood, γύρω στα μέσα του 20^{ου} αι.

¹⁶³ Craig Denton, "Examining Documentary Photography Using the Creative Method", στο: Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 406.

¹⁶⁴ Gunther Kress, Theo (van) Leeuwen, *ό.π.*, 201.

¹⁶⁵ Στο *ίδιο*, 202

¹⁶⁶ Βλ. σελ. 67 της ανά χείρας διατριβής.

Αισθητική - ιδεολογία

Αλλού σημειώσαμε ότι η Φωτογραφία, τουλάχιστον στο ξεκίνημά της, συνδέθηκε και αλληλεπίδρασε με την Ζωγραφική. Οι καταβολές αυτές, ακόμα και σήμερα, σε κάποιες περιπτώσεις είναι ορατές στην φωτογραφική παραγωγή. Ο Barthes χρησιμοποίησε τον όρο (φωτογραφικός) *αισθητικισμός* για να περιγράψει τη φωτογραφία που «[...] γίνεται ζωγραφική, δηλαδή σύνθεση ή οπτική ουσία, εσκεμμένα δουλεμένη [...] είτε για να αυτοπροσδιορίζεται ή ίδια ως "Τέχνη" [...], είτε για να επιβάλλει ένα σημαινόμενο συνήθως πιο λεπτεπίλεπτο και πιο σύνθετο απ' ό,τι θα το επέτρεπαν άλλες μέθοδοι συνδήςλωσης».¹⁶⁷ Συμπληρωματικά, αναφέρουμε ότι οι αισθητικές προτιμήσεις μεταβάλλονται από εποχή σε εποχή, ενταγμένες στη συνολική κοινωνική δυναμική.¹⁶⁸

Επειδή, οι αισθητικές προτιμήσεις είναι τα οχήματα μέσω των οποίων μεταφέρεται ή και επιβάλλεται η κυρίαρχη ιδεολογία, θεωρούνται ως παράγωγες της άρχουσας τάξης, η οποία προσπαθεί να τις επιβάλλει στις υπάλληλες. Επειδή, ωστόσο, αυτή η διαδικασία δεν είναι αυτόματη αλλά απαιτεί χρόνο, οι διακυμάνσεις και οι διαφορές στις αισθητικές προτιμήσεις μπορεί να έχουν και διαταξικό χαρακτήρα. Η Φωτογραφία καλείται, λοιπόν, να ιεραρχήσει τα υποκείμενά της ταξικά, μέσω της καταγραφής των αισθητικών τους προτιμήσεων, οι οποίες όμως διαμορφώνονται κατ' εξοχήν από την αισθητική αντίληψη της κυρίαρχης τάξης. Για να συντελεστεί η μεταφορά – επιβολή, θα πρέπει οι αισθητικές αξίες να ενταχθούν στον υφιστάμενο αισθητικό κανόνα των αποδεκτών τους. Με τον τρόπο αυτόν η αισθητική μεταβάλλεται σε *αισθητικισμό*, δηλαδή, όπως το έθεσε ο Barthes, σε μια επιτηδευμένη ψευδο-αισθητική πρόταση, η οποία, για το υποκείμενο, περισσότερο αντιπροσωπεύει τι δεν θεωρεί ότι πρέπει να του αρέσει, βάσει του ταξικού του αυτοπροσδιορισμού, παρά αυτό που το αξιολογεί ως «της σειράς του».

Στα φωτογραφικά στούντιο, συχνά συναντάμε τέτοιου είδους ψευδο-αισθητικές προτάσεις που φανερώνονται, συνήθως, από την χρήση άσχετων πολιτισμικά βοηθητικών στοιχείων της σύνθεσης, όπως ζωγραφιστών φόντων που εικονίζουν παραδεισένια τοπία, μεγαλοπρεπών αψίδων από φελιζόλ, πλαστικών κύκνων κ.λ.π. Ο Bate σημειώνει ότι αυτού του είδους ο αισθητικισμός μπορεί να προκαλέσει -ή να προκαλείται από- τόσο έντονα συναισθήματα που καμιά λογική κριτική δεν μπορεί να σταματήσει.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Γιάννης Σκαρπέλος, *ό.π.*, 129-130.

¹⁶⁸ Δημήτρης Λέκκας, Μ. Ζωγράφου, Μ. Γρηγορίου, «Ειδικά θέματα θεωρητικού προβληματισμού και διαλεκτικής επί της μουσικής και του χορού», στο: Βιρβιδάκης Στ., Γράφας Ν., Γρηγορίου Μ., Ζωγράφου Μ., Λέκκας Δ., Παπαποικονόμου – Κηπουρού Κ., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, Διαλεκτικοί Συσχετισμοί – Θεωρία της Ελληνικής Μουσικής*, τ.Α', Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2003, 236.

¹⁶⁹ David Bate, *ό.π.*, 102.

Σκηνικό

«Ορισμένα συμβολικά αντικείμενα παραπέμπουν σε συγκεκριμένους κοινωνικούς ρόλους».¹⁷⁰

Στην προηγούμενη ενότητα αναφερθήκαμε στην επιτηδευμένη, φαντασιακή ταυτότητα που ενδύονται πολλές φορές τα φωτογραφικά υποκείμενα των υπάλληλων τάξεων, ώστε να οικειοποιηθούν τα αισθητικά πρότυπα της άρχουσας τάξης. Το σκηνικό του στούντιο όπου γίνεται η φωτογράφιση, θεωρούμε ότι είναι ο κύριος εκφραστής της λειτουργίας αυτής. Μπορεί, και σίγουρα το κάνει, να υπαινίσσεται πολιτισμικού χαρακτήρα νοήματα.¹⁷¹ Η Holland σημειώνει ότι «[...] οι προσωπογράφοι (πορτραίτιστες) των στούντιο εισήγαγαν ζωγραφισμένα φόντα, ώστε οι πελάτες, όποια και αν ήταν η κοινωνική τους θέση, να μπορούν να επιλέξουν αν θα τοποθετήσουν τον εαυτό τους μέσα σε αξιοπρεπή πάρκα, θαλασσινά τοπία, θερμοκήπια ή σπίτια με φοίνικες»¹⁷² (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης), ενώ η Κάραλη επισημαίνει πως τα φωτογραφικά στούντιο, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20^{ου}, θύμιζαν «[...] δαπανηρά σκηνικά θεάτρου όπου οργανώνονταν πολυτελείς σκηνές, ανάλογες πάντα με τις επιθυμίες και την οικονομική ευχέρεια των πελατών».¹⁷³

Στο ίδιο πλαίσιο, σημαντικά είναι και τα έπιπλα του σκηνικού. Τα έπιπλα είναι φορείς αισθητικών και καταναλωτικών αξιών, οι οποίες –και μέσω της αισθητικής προτίμησης- συνδέονται με την κοινωνική κατηγοριοποίηση και ιεραρχία, αλλά και με άλλες παραμέτρους που ορίζουν την ιδιαιτερότητά μας, στην καθημερινή ζωή. Για παράδειγμα, υπάρχουν έπιπλα country style για αυτούς που επιθυμούν να εκφράσουν τη νοσταλγία τους για τον «αθώο», αγροτικό κόσμο του παρελθόντος, ελληνικά ή ευρωπαϊκά έπιπλα, εξωτικά έπιπλα, μοντέρνα, νεανικά ή κλασικά. Τα έπιπλα, υπό αυτή την έννοια, μπορούν να εκληφθούν ως μια αναπαράσταση της υποκειμενικής ταυτότητας.¹⁷⁴

Σημαντικό στοιχείο που θα πρέπει να λαμβάνεται υπόψη στην ιστορική εξέταση φωτογραφιών στούντιο είναι και η ενδυμασία των υποκειμένων. Θα πρέπει να λαμβάνεται υπόψη ότι η φωτογράφιση είναι μια στιγμή ξεχωριστή, που διαφέρει από την καθημερινότητα του υποκειμένου. Με τη φωτογράφησή του θέλει να «ταχυδρομήσει» τον «καλύτερο εαυτό» του στην αιωνιότητα και, για τον λόγο αυτόν, ενδύεται αυτό που θεωρεί ότι δεν είναι ο συνηθισμένος, καθημερινός εαυτός του, δηλαδή, κατά την

¹⁷⁰ Peter Burke, *ό.π.*, 33.

¹⁷¹ Στο *ίδιο*, 119.

¹⁷² Patricia Holland, «"Sweet is to scan...": Προσωπικές Φωτογραφίες και Λαϊκή Φωτογραφία», στο Wells Liz (ed), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Πετσίνη Πηνελόπη, Αθήνα: Πλέθρον, 2007, 132-133.

¹⁷³ Μαριάννα Κάραλη, «Η φωτογραφική προσωπογραφία και η επαγγελματική φωτογραφία στην Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα», *Μνήμων*, 32, (2011-2012), 115.

¹⁷⁴ Jean-Marie Floch, *ό.π.*, 120-121.

χρησιμοποιούμενη έκφραση, «*φοράει τα καλά του*». Ο Burke σημειώνει: «*Αν οι ιστορικοί εκλάμβαναν τα πορτραίτα ως μαρτυρία για την καθημερινή ένδυση των ανθρώπων που απεικονίζουν, θα είχαν εξαπατηθεί, καθώς οι εικονιζόμενοι φορούσαν συνήθως τα επίσημά τους ρούχα για να ποζάρουν*».¹⁷⁵ Στο πλαίσιο αυτό θεωρούμε σημαντική την προσέγγιση του Goffman, ο οποίος στο βιβλίο του *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή* υποστήριξε ότι: «*[...] η ύπαρξη του σκηνικού διάκοσμου έχει καθοριστική σημασία για την παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινότητα των δυτικών κοινωνιών [...] τα "σκηνικά" κάθε μικρής ή μεγαλύτερης παράστασης που οργανώνεται προκειμένου να παρουσιαστεί ο εαυτός μπροστά στα βλέμματα των άλλων, δεν στήνονται αυθαίρετα. Αντίθετα, προκύπτουν από ενδιάθετους τρόπους και τύπους, κοινωνικά σταθεροποιημένους και όχι άπειρους στον αριθμό. Οι τρόποι αυτοί έχουν δοκιμαστεί στο πέρασμα του χρόνου σε ανάλογες περιστάσεις και δεσμεύουν τις επιλογές της παρουσίασης. [...] Πάνω στην αρχιτεκτονική και στη μορφολογία του σκηνικού διάκοσμου συναντιούνται κάθε φορά οι επιτελέσεις του παρόντος με τις επικοινωνιακές πρακτικές και γνώσεις αποκτημένες σε μακρύτερες διάρκειες του παρελθόντος*».¹⁷⁶

Η εξέταση των παραπάνω στοιχείων, από ιστορική σκοπιά, θα πρέπει να περιλαμβάνει δύο ειδών προσεγγίσεις. Κατά την πρώτη, να θεωρούνται *καταδηλωτικά* στοιχεία και να εξετάζονται ως τέτοια, ενώ, κατά τη δεύτερη, να εξετάζονται *συνδηλωτικά*, κυρίως με το να αποκαλύπτουν τις προσδοκίες και τις αξίες του υποκειμένου, δηλαδή τι θεωρούσε το ίδιο ότι δεν ήταν ή δεν του ανήκε, στην καθημερινότητά του.

Οι παραπάνω τεχνικές απόδοσης νοήματος, που διαφέρουν από την ωμή, ανεπεξέργαστη φωτογραφική αποτύπωση της πραγματικότητας που ενδεχομένως να μπορεί να επιτευχθεί σε έναν βαθμό με την τυχαία φωτογραφική λήψη, δεν συνιστούν ψεύδος, αλλά δηλώσεις αληθινών προσδοκιών ή ιδανικών εικόνων του εαυτού. Ψευδείς μπορούν να θεωρηθούν, όταν το περιεχόμενό τους αλλοιώνεται με σκοπό να εξαπατήσει, κάτι που επίσης μπορεί να είναι αξιοποιήσιμο ιστορικά, εφόσον αποκαλυφθεί η απάτη. Αν όχι, όπως επισημαίνει η Freund, «*Η χρήση της φωτογραφικής εικόνας μεταβάλλεται σε ηθικό πρόβλημα από τη στιγμή που γίνεται για να διαστρεβλώσει τα γεγονότα*».¹⁷⁷

¹⁷⁵ Peter Burke, *ό.π.*, 33.

¹⁷⁶ Erving Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, μτφρ. Μαρία Γκόφρα, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, 82-83. Παρατίθεται στο: Μήτσος Μπιλάλης, *Το παρελθόν στο δίκτυο. Εικόνα, τεχνολογία και ιστορική κουλτούρα στη σύγχρονη Ελλάδα (1994-2005)*, Αθήνα: Νεφέλη (υπό έκδοση), 45.

¹⁷⁷ Gisele Freund, *ό.π.*, 137.

A.1.7 Η χρήση της Φωτογραφίας

Αναμφίβολα οι γνωστές απαρχές της σχέσης του ανθρώπου με τις εικόνες θα πρέπει να αναχθούν στην αυγή της Ιστορίας, όπως δείχνουν εικονογραφίες προϊστορικών σπηλαιών. Η ισχύς της σχέσης αυτής μπορεί να αναζητηθεί στα πάθη που ξεσήκωσαν κατά την περίοδο της Εικονομαχίας ή ακόμα και στον θεολογικό χαρακτήρα των εικονογραφικών προγραμμάτων των ναών, σχεδόν όλων των θρησκειών. Ο Burke αναφέρει πως «*Στη Ρώμη του 16^{ου} αι., για παράδειγμα, ήταν καθήκον των δόκιμων μοναχών της αδελφότητας του San Giovanni Decollato να συνοδεύουν τους εγκληματίες στον τόπο της εκτέλεσης δείχνοντάς τους μικρές εικόνες της Σταύρωσης ή της Αποκαθήλωσης του Χριστού. Η πρακτική αυτή έχει περιγραφεί "ως ένα είδος οπτικής νάρκωσης, ώστε να μετριάσουν το φόβο και τον πόνο των καταδικασμένων εγκληματιών κατά τη διάρκεια του φρικτού ταξιδιού προς τον τόπο της εκτέλεσης"*».¹⁷⁸

Ωστόσο, η χρήση της εικόνας για πολιτική προπαγάνδα ξεκινά, κατά τον Burke, από τη Γαλλική Επανάσταση¹⁷⁹, και βέβαια φτάνει μέχρι τις μέρες μας. Θα συμπληρώναμε ότι ειδικά στον 20^ο αιώνα η οπτική προπαγάνδα κυριάρχησε, λόγω του σχεδόν πλήρους εξεικονισμού του πολιτισμού των δυτικότερων κοινωνιών. Σήμερα, στις αρχές του 21^{ου}, οι εικονιστικοί επικοινωνιακοί τρόποι φέρονται να έχουν αντικαταστήσει ένα μεγάλο μέρος του γραπτού και προφορικού λόγου, δίνοντας τη δυνατότητα μετάδοσης μεγάλου αριθμού, «εύκολων», μηνυμάτων χαμηλού πληροφοριακού φορτίου. Δεν φαίνεται να είναι τυχαία η χρονική σύμπτωση της εξέλιξης αυτής της διαδικασίας εξεικονισμού με την εξαφάνιση των «Μεγάλων Αφηγήσεων», ήδη από τα μέσα του προηγούμενου αιώνα, οι οποίες, τουλάχιστον στο θεωρητικό τους μέρος, στηρίχτηκαν στον γραπτό λόγο. Η εξέλιξη αυτή φαίνεται να οφείλεται στην αποστροφή που δημιουργήθηκε για το βαθύ και απαιτητικό προς όφελος του επιφανειακού και εύκολου.

Το μεγάλο πλήθος διαφοροποιημένων ερμηνειών που επιδέχεται η εικόνα ως σημειωτικός τρόπος¹⁸⁰, την κατέστησαν τα καταλληλότερο πεδίο εφαρμογής προπαγανδιστικών πρακτικών.¹⁸¹ Μια κλασική εφαρμογή των πρακτικών αυτών σχετίζεται με την απεικόνιση των μεγαλόσχημων προπολεμικών ηγετών απολυταρχικών καθεστώτων, οι οποίοι φωτογραφίζονταν από κάτω προς τα πάνω για να μεγεθύνεται το ύψος τους

¹⁷⁸ Gisele Freund, *ό.π.*, 66.

¹⁷⁹ Στο *ίδιο*, 98.

¹⁸⁰ Γιώργος Πλειός, «Αθέατες όψεις του Επικοινωνιακού Εκσυγχρονισμού: Η προπαγάνδα του Εικονιστικού Λόγου (περίληψη)». Ανακτήθηκε από: <http://pacific.jour.auth.gr/elm/summary.htm>, 21.05.2010/20.40.

¹⁸¹ Διότι «[...] η υπόστασή της ως τεχνολογίας ποικίλλει ανάλογα με τις σχέσεις εξουσίας που την περιβάλλουν. Η φύση της ως πρακτικής εξαρτάται από τους θεσμούς και τους φορείς που την προσδιορίζουν και τη θέτουν σε κίνηση. Η λειτουργία της ως μεθόδου πολιτισμικής παραγωγής συνδέεται με συγκεκριμένους όρους ύπαρξης, και τα παράγωγά της αποκτούν τη σημασία τους και την αναγνωσιμότητά τους μόνο εντός του πλαισίου της συγκεκριμένης ανταλλακτικής αξίας τους», στο Χριστίνα Κωνσταντινίδου, *ό.π.*, 14-15.

και συνακόλουθα η επιβλητικότητά τους. Ταυτόχρονα, όμως, το φωτογραφικό αποτέλεσμα, για τον ερευνητή, αντανακλά και τα συναισθήματα του πλήθους στο οποίο απευθύνονταν, και ειδικότερα στον φόβο. Ο Traverso, αναφερόμενος σε μια σειρά πορτραίτων του Χίτλερ σημειώνει: «[...] μοιάζουν με αναπαράσταση του τρόμου ή με αιφνίδια κρίση τρέλας σε ένα υστερικό άτομο. Θυμίζουν ορισμένα συμπτώματα που περιγράφονται στη βιβλιογραφία σχετικά με τις πολεμικές νευρώσεις. Θυμίζουν ακόμα άλλες εικόνες της εποχής, φορτισμένες με την ίδια σημασία, και είναι εξίσου σημάδια του φόβου που έχει κυριεύσει την κοινωνία [...]».¹⁸²

Αυτή η δημόσια προπαγανδιστική εικόνα διαχύθηκε κυρίως από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, όπως οι εφημερίδες, τα περιοδικά, τα φυλλάδια κ.λ.π.

Πιο σημαντικό, σε αυτό το πλαίσιο, μέσον υπήρξε –και είναι– το ρεπορτάζ, η ειδησεογραφία. Ο Hobsbawm αναφέρει σχετικά: «Το ρεπορτάζ –ο όρος πρωτοεμφανίστηκε στα γαλλικά λεξικά στα 1929 και στα αγγλικά το 1931– είχε γίνει ένα είδος κοινωνικής κριτικής λογοτεχνίας και οπτικής αναπαράστασης στη δεκαετία του 1920, κυρίως λόγω της επίδρασης της ρωσικής επαναστατικής πρωτοπορίας, η οποία εξύμνησε το γεγονός αυτό, στον αντίποδα της λαϊκίστικης ελαφράς ενημέρωσης, την οποία η Ευρωπαϊκή Αριστερά πάντα αποδοκίμαζε ως το όπιο του λαού»¹⁸³ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Κατά αυτή την έννοια, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι η προπαγανδιστική πλευρά του εικονιστικού λόγου συνδέθηκε με την σοβαρή αντιμετώπιση της λαϊκής ενημέρωσης, με υπαιτιότητα της Αριστεράς κυρίως, κάτι που οδήγησε στο να ισχυροποιηθεί το κύρος του λόγου αυτού.

Για τον ερευνητή η προπαγανδιστική φωτογραφική εικόνα αποτελεί ένα πεδίο έρευνας, το οποίο για να προσεγγιστεί ερμηνευτικά θα πρέπει να αποκαλυφθούν οι πολιτικές και ιδεολογικές συντεταγμένες του. Για παράδειγμα, ο δημιουργός του. Μέσα από την σχέση του με το υποκείμενο ή με το μέσον στο οποίο δημοσιεύει την εικόνα του μπορούν να αντληθούν συμπεράσματα για τη χρήση της εικόνας και συνακόλουθα να προκύψουν συμπεράσματα για τις δυναμικές που είναι χαραγμένες πάνω της, άδηλα τις πιο πολλές φορές για αυτό το είδος φωτογραφικής εικόνας. Ο Tagg, πολύ παραστατικά, σημειώνει: «[...] αν μια φωτογραφία του τέρατος Λόχνης πρόκειται να εκληφθεί ως απόδειξη της ύπαρξής του, έχει σημασία αν δημιουργήθηκε από έναν μανιώδη ιδιώτη ή από τον στρατό»¹⁸⁴ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Επίσης, ο Bate αναρωτιέται: «Είναι η φωτογραφία κάποιου που πετά μια βόμβα η εικόνα ενός τρομοκράτη ή ενός μαχητή της ελευθερίας;»¹⁸⁵ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Η προπαγανδιστική εικόνα των μέσων δεν μπορεί και δεν θέλει να αξιοποιηθεί ως μια πιστή αναπαράσταση

¹⁸² Enzo Traverso, *Δια πυρός και Σιδήρου, περί του ευρωπαϊκού εμφυλίου πολέμου 1914-1945*, μτφρ. Ευαγγέλου Γιάννης, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2013, 255.

¹⁸³ Eric Hobsbawm, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, London: Penguin, 1994, 192, όπως αναφέρεται στο: David Bate, *ό.π.*, 53.

¹⁸⁴ Steve Edwards, *ό.π.*, 27.

¹⁸⁵ David Bate, *ό.π.*, 33.

του κόσμου. Πρώτον, είναι ένα σημαίνον, το οποίο έχει πολλά, συνδηλωτικά, σημαινόμενα. Δεύτερον, είναι ένα μέσον που έχει σκοπό. Είναι λογικό λοιπόν να είναι έτσι φτιαγμένη ώστε να ικανοποιεί τον σκοπό, την πρόθεση της δημιουργίας της. Σημαντικό μέρος της διαδικασίας αυτής είναι η χρήση του κάδρου. Όχι το τι περιλαμβάνει, αλλά κυρίως τι εξαιρεί από την φωτογραφική εξιστόρηση. Η Freund αναφέρει πως ο John Morris, διευθυντής του φωτογραφικού τμήματος του περιοδικού *Life* στο Λονδίνο, σε ένα άρθρο του το 1972, έγραψε ότι «[...] τα πρόσωπα όσων είχαν τραυματισθεί σοβαρά και των νεκρών αποτελούσαν ταμπού, για να μην σκοκιστούν οι οικείοι τους».¹⁸⁶ Με τον ίδιο τρόπο η Αμερικανική Διοίκηση της Ιαπωνίας, μεταπολεμικά, απαγόρευσε τη δημοσίευση κάθε φωτογραφίας που σχετιζόταν με τις ατομικές βόμβες που έπεσαν στην Χιροσίμα και το Ναγκασάκι.¹⁸⁷ Με τον τρόπο αυτόν, επιβεβαιώνεται ότι κοινωνικές συμβάσεις και πολιτικές στρατηγικές κατηγοριοποιούν ορισμένα είδη φωτογραφιών στα ταμπού και καθορίζουν το πως θα πρέπει να είναι οι φωτογραφίες, όπως και οι πίνακες ζωγραφικής, για να είναι αποδεκτές.

Μερικές φορές, ακριβώς λόγω της πολυσημίας της φωτογραφικής εικόνας, το ιδεολογικό της μήνυμα καθίσταται αμφιλεγόμενο, ιδιαίτερα αν δεν υπάρχει ένα ηθικό, αξιακό υπόβαθρο να το υποστηρίξει. Δηλαδή, δεν είναι απόλυτα και σαφώς ξεκαθαρισμένο εάν μια συγκεκριμένη φωτογραφία δείχνει κάτι που πρέπει ή δεν πρέπει να φανεί, σύμφωνα με τον αρχικό στόχο της απεικόνισης.¹⁸⁸ Στην εικόνα 10 φαίνονται δύο Αμερικανοί στρατιώτες οι οποίοι ποζάρουν πίσω από έναν σωρό γυμνών σωμάτων Ιρακινών στρατιωτών τους οποίους έχουν προηγουμένως γδύσει. Ο σκοπός της φωτογράφισης είναι, προφανώς, η δημιουργία ενός ιδιόρρυθμου «αναμνηστικού» από την στρατιωτική θητεία. Η θητεία, συνδέεται με την εκπλήρωση του καθήκοντος προς την πατρίδα, ενώ ο ευτελισμός των αντιπάλων σηματοδοτεί τη νίκη, δηλαδή την καλή εκπλήρωση του πατριωτικού καθήκοντος. Στο ενσταντανέ ευτελίζεται η αξία της ανθρώπινης ζωής, αγνοείται η αξία της ανθρώπινης αξιοπρέπειας και της τιμής στον ηττημένο αντίπαλο και, πολύ περισσότερο, δεν τίθεται το ερώτημα για το πώς εξυπηρετείται η εκπλήρωση του καθήκοντος προς την πατρίδα από την εισβολή σε μια ξένη, μακρινή χώρα. Με τον ίδιο τρόπο, επιλέγεται να σκιαστούν τα γεννητικά όργανα των αιχμαλώτων, ως αυτά να είναι μόνο που αντιπροσωπεύουν την αισχρότητα της εικόνας.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Gisele Freund, *ό.π.*, 139.

¹⁸⁷ Steve Edwards, *ό.π.*, 38.

¹⁸⁸ «[...] υφίστανται κοινωνικοί κανόνες που καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό το τι πρέπει να φωτογραφίζει κανείς καθώς και ιδεολογικές σημασίες οι οποίες υποδεικνύουν πώς πρέπει να βλέπουμε και συνεπώς να φωτογραφίζουμε». Βλ. σχετικά: Γιάννης Σκαρπέλος, *ό.π.*, 185.

¹⁸⁹ Steve Edwards, *ό.π.*, 115-116.



Εικόνα 10: Αιχμάλωτοι στο Abu Graib. Η φωτογραφία ανακτήθηκε από: <http://www.cswomen.cn/ehome/201404/10/251273.html>

Οι ηθικές έννοιες του «καλού» και του «κακού», συνδέονται με την κυρίαρχη ιδεολογία, κάθε φορά, η οποία στη βάση της διαφοροποίησης αυτής, δημιουργεί ένα πολύπλοκο σύστημα προβολών, τον δικό της «πολιτισμό».¹⁹⁰ Τα οπτικά μέσα, όπως η Φωτογραφία, είναι ενσωματωμένα στον πολιτισμό αυτόν και αντανakλούν τα χαρακτηριστικά του και ιδιαίτερα τις προσδοκίες της κυρίαρχης τάξης.¹⁹¹ Ο τρόπος με τον οποίον λειτουργεί, κατά αυτή την έννοια, η Φωτογραφία, είναι άδηλος. Πιο συγκεκριμένα, λόγω ακριβώς της ομοιότητάς της με το πραγματικό, παρέχει την ψευδαίσθηση της απλής μετεγγραφής του και έτσι το ιδεολογικό της φορτίο μεταβιβάζεται ως μια φυσική πραγματικότητα, ενώ αποκρύπτει, σε πρώτη ματιά, τα στερεότυπα που αναπαράγει και τους κώδικες που επιβάλλει.¹⁹² Τα στερεότυπα αντιπροσωπεύουν τη σχέση μεταξύ πραγματικών και νοητικών εικόνων. Ουσιαστικά, το πώς οι οπτικές εικόνες συντελούν στο να διαμορφωθούν νέες νοητικές εικόνες, με την βοήθεια και τον περιορισμό της ιδεολογίας του δημιουργού τους. Οι νοητικές αυτές εικόνες, είναι ισχυρότερες, δηλαδή λιγότερο επιδεκτικές σε άλλες αναγνώσεις, και

¹⁹⁰ Κωνσταντίνος Βρύζας, *Παγκόσμια Επικοινωνία – Πολιτιστικές Ταυτότητες*, Αθήνα: Gutenberg, 2005, 181.

¹⁹¹ Derrick Price, Liz Wells, «Σκέψεις για τη φωτογραφία: Διαμάχες, ιστορικά και σήμερα», στο: Wells Liz (ed), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Πετσίνη Πηνελόπη, Αθήνα: Πλέθρον, 2007, 46 και Gisele Freund, *ό.π.*, 10.

¹⁹² Δες σχετικά Marianne Hirsch, *ό.π.*, 7.

χαρακτηριστικό τους είναι ότι λειτουργούν επιλεκτικά σε σχέση με τις πραγματικές εικόνες, υπερβάλλοντας σε κάποια στοιχεία τους και αποσιωπώντας άλλα.¹⁹³ Η Φωτογραφία, είναι το μέσον που χρησιμοποιήθηκε περισσότερο για τη δημιουργία αυτών των, κοινωνικά και πολιτικά, σημαινόντων στερεοτύπων. Η λειτουργία της αυτή βασίστηκε, κατά κύριο λόγο, στην αναπαράσταση των ανθρώπων. Η εικόνα, συνεπώς και η Φωτογραφία, είναι υπεύθυνες για στερεοτυπικές νοητικές απεικονίσεις του τύπου: *οι Εβραίοι έχουν μεγάλη μύτη* π.χ. Η Φωτογραφία, για να εμπεδωθεί η επικρατούσα κοινωνική ιεράρχηση, περιέγραψε τους φτωχούς, τους εγκληματίες, τους αρρώστους, με τέτοιο τρόπο, ώστε ο Tagg, στο *Burden of Representation*, να επιμείνει στην ανάγκη να επισημανθούν οι σύνθετες σχέσεις μεταξύ αναπαράστασης, γνώσης και ιδεολογίας, με όρους που να λαμβάνουν υπόψη τα θεμελιώδη ταξικά συμφέροντα που διακυβεύονται.¹⁹⁴ Η Φωτογραφία, κατά κάποιον τρόπο, σωματοποίησε την πολιτική ιδεολογία, μια ιδέα που κληροδότησε στους ιστορικούς το έργο του Foucault. Στο ανθρώπινο σώμα, όπως το έβλεπε, είναι χαραγμένα «[...] *τα σημάδια των εξουσιών που ασκούνται πάνω σε όλους, μέσω του φόβου, μέσω του ελέγχου και της διαμόρφωσης της γνώσης, μέσω της αναπαράστασης της σύμβασης ως φύσης, και μέσω της σύγχυσης ανάμεσα στον μύθο και στην ουσία*».¹⁹⁵ Όπως το θέτει ο Sekula, δεν είναι μόνο η εστίαση στο ανθρώπινο σώμα που κατέστησε τη Φωτογραφία φορέα της κρατούσας ιδεολογίας και μέσον επιβολής της, αλλά και οι κοινωνικές πρακτικές φωτογράφισης του εαυτού, οι οποίες δημιούργησαν, στη μακρά διάρκεια, ένα «[...] *γενικευμένο, περιεκτικό αρχείο [...] που καλύπτει όλο το κοινωνικό πεδίο και τοποθετεί τα άτομα μέσα σε αυτό*».¹⁹⁶ Η μεθοδολογία που ακολουθείται είναι η εστίαση στο άτομο, ο αυθαίρετος χαρακτηρισμός του ως τυπικού δείγματος μιας ευρύτερης ομάδας και εν τέλει η εικονιστική απόδοση αξίας, σε ταυτοτικό επίπεδο. Η απαξία βαραίνει την ετερότητα, δηλαδή την *αντικείμενη* ομάδα, αυτή που βρίσκεται απέναντι στην κυρίαρχη. Γίνεται σαφές ότι η φωτογραφία είναι ένα από τα μέσα με τα οποία το άτομο κατασκευάζεται ως κοινωνικό υποκείμενο.¹⁹⁷

Για να γίνει δυνατή η παραπάνω διαδικασία απαιτείται η δημοσιοποίηση του ιδιωτικού. Ο Barthes θεωρεί ότι με τον τρόπο αυτό δημιουργείται μια «*νέα αξία*», αυτή της εισβολής του ιδιωτικού στο δημόσιο.¹⁹⁸ Εμείς, συμπληρωματικά, θα σημειώναμε ότι φαίνεται αυτή ακριβώς η λειτουργία να είναι το μέσον της επιβολής, η γενεσιουργός αιτία του *φόβου* να βρεθεί το άτομο εκτός του κοινωνικού του κόσμου ή ακόμα και να χαρακτηριστεί εχθρός του.

¹⁹³ Peter Burke, *ό.π.*, 157.

¹⁹⁴ Derrick Price, Liz Wells, *ό.π.*, 69.

¹⁹⁵ Miri Rubin, «Τι είναι η πολιτισμική ιστορία σήμερα;», στο: Cannadine David (επ.), *Τι είναι η Ιστορία σήμερα;*, μτφρ. Αθανασίου Κώστας, Αθήνα: Νήσος, 2007, 160-161.

¹⁹⁶ Κωνσταντίνος Βρύζας, *ό.π.*, 19-20.

¹⁹⁷ Michelle Henning, «Το υποκείμενο ως αντικείμενο: Η Φωτογραφία και το ανθρώπινο σώμα», στο: Wells Liz (ed), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Πετσίνη Πηνελόπη, Αθήνα: Πλέθρον, 2007, 199.

¹⁹⁸ Ρολάν Μπαρτ, *ό.π.*, 136.

Θεωρούμε, αξιοσημείωτη, μια αντίστροφη οπτική που προσέφερε ο Baudelaire. Σύμφωνα με αυτήν, η ισχύς μεταφέρεται στην απαίδευτη μάζα, που έχει κάνει σημαία της τη Φωτογραφία και την ανεμίζει προκλητικά μπροστά στο πρόσωπο της μορφωμένης αστικής τάξης. Για αυτόν, η Φωτογραφία αποτελούσε «[...] το πρόσημα μιας θανατηφόρας υποταγής προς την κατεύθυνση της κοινωνικής τάξης που αποτελείται από απαίδητα πνεύματα, τα οποία κρίνουν τα πράγματα μόνο κατά τα φαινόμενα».¹⁹⁹ Ένα μέσον για να κολακεύσει τη ματαιοδοξία του κοινού που δεν κατανοεί την τέχνη και γοητεύεται από την οφθαλμαπάτη. «*Η απόκοσμη κοινωνία θα καταστραφεί, όπως ο Νάρκισσος, προκειμένου να θαυμάσει την τετριμμένη της εικόνα στο μέταλλο. [...] Ο έρωτας της προβολής, που είναι εξίσου δυνατός στην καρδιά κάθε ανθρώπου όσο και το πάθος για τον εαυτό του, δεν θα αφήσει μια τόσο καλή ευκαιρία για ικανοποίηση να του ξεφύγει*».²⁰⁰ Θεωρούμε πως αυτή η ελιπίστικη αντιμετώπιση του φωτογραφικού μέσου δεν αντιστρέφει την κοινωνική του λειτουργία ως μέσου μεταβίβασης, επιβολής και διατήρησης της κυρίαρχης αισθητικής, δηλαδή ιδεολογίας. Αντίθετα, βρίσκει έναν ακόμη τρόπο με τον οποίον η Φωτογραφία θα μπορούσε να λειτουργήσει προς την ίδια κατεύθυνση. Απλώς, ο Baudelaire, φαίνεται ανυποψίαστος για το πώς η νέα καπιταλιστική μεγαλοαστική τάξη της βιομηχανικής κοινωνίας θα εκμεταλλευόταν το φωτογραφικό μέσον για να παγιώσει την κυριαρχία της.

Η Φωτογραφία, ως σημαίνουσα κοινωνική πρακτική, είναι πεδίο έρευνας της Κοινωνικής Ιστορίας.²⁰¹ Παρέχει στην κοινωνική ιστορική έρευνα ένα χαοτικό ποσοτικά σώμα πηγών, κατανεμημένο σε άπειρες νοηματικές ενότητες, η κάθε μια από τις οποίες είχε το δικό της ιστορικό βάρος. Επιπλέον, ως επιστήμη της μνήμης, η Ιστορία πρέπει να λαμβάνει υπόψη της πως στην σημερινή εποχή η ανάκληση των γεγονότων συσχετίζεται ολοένα και περισσότερο με τις οπτικές εικόνες τους, όπως επισημαίνει ο Burke²⁰², και επιπλέον ότι έχει μεταβληθεί ο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι αντιμετωπίζουν τις εικόνες, κάτι που οφείλεται στον «[...] κορεσμό που έχει επέλθει στον κόσμο μας από την εμπειρία όλο και περισσότερων εικόνων.»²⁰³ Η DeLoache επισημαίνει σχετικά πως η χρήση των συμβόλων και των εικόνων έχουν πια τόσο σημαντικό ρόλο στην ανθρώπινη αντίληψη που συχνά οι ενήλικες παραβλέπουν το γεγονός ότι τα παιδιά δεν γεννιούνται με τη δυνατότητα της αναπαράστασης ενός αντικειμένου με κάτι άλλο. Αυτή η δεξιότητα, συνεχίζει, αποκτάται κατά τη διαδικασία της ενηλικίωσης.²⁰⁴

¹⁹⁹ Gisele Freund, *ό.π.*, 69.

²⁰⁰ Στο *ίδιο*, 70.

²⁰¹ David Cannadine, «Εισαγωγή», στο: Cannadine David (επ.), *Τι είναι η Ιστορία σήμερα;*, μτφρ. Αθανασίου Κώστας, Αθήνα: Νήσος, 2007, 14.

²⁰² Peter Burke, *ό.π.*, 177.

²⁰³ Στο *ίδιο*, 21.

²⁰⁴ DeLoache Judy S., "Early understanding and use of symbols: The model model", *Current Directions in Psychological Science*, 4, (1995), 109–113, όπως αναφέρεται στο: Wakefield Hollida, Underwager Ralph, "The Application of Images in Child Abuse Investigations", στο: Prosser Jon (ed), *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London, Philadelphia: Routledge, Falmer –Taylor & Francis Group, 1998, 157.

A.1.8 Σχέσεις εξουσίας

Όπως ήταν αναμενόμενο, η Φωτογραφία αξιοποιήθηκε ως μηχανισμός κοινωνικού ελέγχου και παγίωσης της κοινωνικής ιεραρχίας από τις κυρίαρχες τάξεις, διότι «[...] η φωτογραφία [...] περισσότερο από κάθε άλλο μέσο, έχει την ικανότητα να εκφράζει τις επιθυμίες και τις ανάγκες των κυρίαρχων κοινωνικών στρωμάτων, να ερμηνεύει με τον δικό τους τρόπο τα γεγονότα της κοινωνικής ζωής».²⁰⁵ Η λειτουργία του εν λόγω μηχανισμού βασίζεται στην συλλογική δοξασία πως οι πρωτότυπες ιδέες και απόψεις θεωρούνται εξ ορισμού ως παράγωγα των ανώτερων τάξεων, που μεταβιβάζονται, εν τέλει, στις υπάλληλες τάξεις, απλά για να εκφυλιστούν ή να παραμορφωθούν.²⁰⁶ Το corpus των ιδεών αυτών συνιστά την ιδεολογία της κυρίαρχης, κάθε φορά, κοινωνικής τάξης και είναι εμποτισμένο από τα ιδανικά της, στα οποία συμπεριλαμβάνεται, αν δεν δεσπόζει, η προσδοκία της να παραμείνει κυρίαρχη. Η μεταβίβαση και η επιβολή –έμμεση ή άμεση– της ιδεολογίας αυτής προς τις κατώτερες τάξεις, είναι θεμελιώδης για τη διατήρηση της ηγεμονίας της. Επειδή όμως είναι αδύνατον να μεταβιβασθεί ως τέτοια, οφείλει να κωδικοποιηθεί με όρους ηθικούς, αισθητικούς ή άλλους. Όπως αναφέρει ο Tagg, «[...] η ιδεολογία μεταβιβάζεται με αισθητικούς κώδικες».²⁰⁷ Παράλληλα, οι κώδικες αυτοί, αφορούν ή εγγράφονται, κυρίως, στο ανθρώπινο σώμα, ως παράγωγα μιας συντεταγμένης κοινωνίας. Μια από τις εκφράσεις της εγγραφής αυτής είναι «[...] η εμμονή της Φωτογραφίας να καταγράψει, να ταξινομήσει, να εξερευνήσει, να συγκρίνει και να μετρήσει το ανθρώπινο σώμα», όπως αναφέρει ο Price, για να συμπληρώσει ότι αυτό «[...] θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια σημαντική μορφή της πειθαρχικής διαδικασίας».²⁰⁸

Η Φωτογραφία εμπλέκεται και στα δύο αυτά στοιχεία της μεταβίβασης της ιδεολογίας. Αφενός μεν, στον βαθμό που αναπαριστά ανθρώπους, αφετέρου δε, ως φορέας αισθητικών κωδίκων, δηλαδή ιδεολογίας. Η τεκμηριωτική της δυνατότητα έχει χρησιμοποιηθεί για να αυξήσει την κοινωνική ισχύ, ακόμα και όταν επιχειρεί να της ασκήσει κριτική. Ο Harper ισχυρίζεται ότι αυτό συμβαίνει, εν μέρει, λόγω του ότι η Φωτογραφία αναπαριστά συνήθως ανθρώπους ή γεγονότα, αλλά κρατάει αόρατους ή οπτικά αφηρημένους τους μηχανισμούς της εξουσίας.²⁰⁹ Όπως το διατυπώνει ο Ricoeur, «[...] η ιδεολογία είναι η συστηματική διαστροφή της επικοινωνίας που προκαλείται

²⁰⁵ Gisele Freund, *ό.π.*, 10.

²⁰⁶ Carlo Ginsbourg, *Το τυρί και τα σκουλήκια. Ο κόσμος ενός μυλωνά του 16^{ου} αιώνα*, μτφρ. Κώστας Κουρεμένος, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1994, 13.

²⁰⁷ Gerald Davey, "A Historical Approach to Understanding Documentary Photographs: Dialogue, Interpretation, and Method", στο: Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 569.

²⁰⁸ Derrick Price, *ό.π.*, 112.

²⁰⁹ Douglas Harper, *ό.π.*, 7.

από την λανθάνουσα εφαρμογή ισχύος»²¹⁰ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγει και ο Althusser, υποστηρίζοντας πως «[...] η ιδεολογία πρωτίστως επικοινωνείται μέσω "εικόνων, μύθων, ιδεών ή εννοιών" με τρόπους που συνήθως δεν τους σκεφτόμαστε»²¹¹ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Για τον Tagg, η Φωτογραφία είναι αποτέλεσμα «ιδεολογικών καταναγκασμών», με σκοπό τη διατήρηση των κυρίαρχων κοινωνικών, πολιτισμικών, πολιτικών και οικονομικών δομών και πρακτικών. Θεωρεί την φωτογράφιση του υποκειμένου, την τοποθέτησή του δηλαδή σε ένα πλαίσιο, «ιδεολογική επιβολή». Για τον λόγο αυτόν, συνεχίζει, «[...] η Φωτογραφία αντανακλά τα θεσμικά συμφέροντα της κυρίαρχης τάξης, και οποιαδήποτε προσπάθεια κατανόησής της έξω από αυτά θα έχει ως αποτέλεσμα την αποτυχία»²¹² (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Εμείς θα διακρίνουμε και έναν επιπλέον τρόπο με τον οποίο η Φωτογραφία θεσμοθετεί σχέσεις εξουσίας. Μια τέτοια σχέση είναι αυτή μεταξύ του παρατηρητή του φωτογραφικού πορτραίτου και του υποκειμένου του. Η εξουσία του παρατηρητή θεμελιώνεται στο ότι υπάρχει (αφού σκέφτεται), στο ότι μπορεί να εξετάσει αξιολογικά το υποκείμενο ή ακόμη και στο ότι μπορεί να το κάνει αυτό χωρίς το υποκείμενο να το γνωρίζει ή να το εγκρίνει. Είναι μια εισβολή στον ιδιωτικό χώρο του υποκειμένου, μια εξουσιαστική πρακτική. Όπως το θέτει ο Burke, «[...] η μεσαία τάξη φωτογράφιζε τους εργάτες, η αστυνομία τους εγκληματίες και οι λογικοί τους παράφρονες [...] εστίαζαν γενικότερα σε εκείνα τα χαρακτηριστικά που αυτοί θεωρούσαν ως τυπικά, μετατρέποντας τα άτομα σε τυπολογικά δείγματα τα οποία θα εκθέτονταν σε άλμπουμ όπως οι πεταλούδες».²¹³

²¹⁰ Gerald Davey, *ό.π.*, 569.

²¹¹ Louis Althusser, *Ideology and Ideological State Apparatuses, Lenin and Philosophy, and Other Essays*, μτφρ. Ben Brewster, London: New Left Books, 1971, όπως αναφέρεται στο: David Bate, *ό.π.*, 30.

²¹² Gerald Davey, *ό.π.*, 570.

²¹³ Peter Burke, *ό.π.*, 173.

A.1.9 Αλήθεια και Φωτογραφία

«[...] υπάρχουν δύο προεξέχοντες μύθοι για τη Φωτογραφία: ο ένας ότι λέει την αλήθεια και ο άλλος ότι δεν την λέει»²¹⁴ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

«Αν όσα βλέπουμε και όσα μας δείχνουν οι άλλοι δεν είναι αληθινά, τότε, αυτή είναι η αλήθεια».²¹⁵

Ο Μωρεσόπουλος αναπαράγει ένα ιστορικό ανέκδοτο²¹⁶, σύμφωνα με το οποίο ο Άλμπερτ Αϊνστάιν και ο πρώτος Ασιάτης νομπελίστας, ποιητής και φιλόσοφος Ραμπιντρανάθ Ταγκόρ συναντήθηκαν για να συζητήσουν περί του εάν υπάρχει η πραγματικότητα ή όχι. Το τέλος της κουβέντας τους, αναφέρει, «τους βρήκε να μην έχουν συμφωνήσει σε μία και μοναδική απάντηση και μάλιστα, κανένας τους δεν επιχείρησε να επιβάλει τη γνώμη του στον άλλον». Θεωρούμε ότι με την παραπάνω αφήγηση αναδεικνύεται το γεγονός ότι η πραγματικότητα, ως έννοια, είναι μια υποκειμενική κατασκευή του νου. Συνακόλουθα, το γεγονός αυτό οδηγεί στο ασφαλές συμπέρασμα ότι δεν μπορεί να υπάρχει μόνο μια αντικειμενική πραγματικότητα, η οποία θα υπερβαίνει την ανθρώπινη σκέψη, διότι η ίδια η ύπαρξή της βασίζεται σε αυτήν ακριβώς.

Η πραγματικότητα ως νοητική κατασκευή μπορεί να γίνει αντιληπτή σαν να αναπτύσσεται σε δύο τουλάχιστον επίπεδα: αυτό των *νοητικών εικόνων* και αναπαραστάσεων που συντηρούν οι άνθρωποι στο νου τους²¹⁷ και σε αυτό της *αποτυπωμένης πραγματικότητας* στο σώμα των υλικών εικονιστικών αναπαραστάσεων. Η Φωτογραφία εντάσσεται στο δεύτερο επίπεδο και υπ' αυτή την έννοια εξετάζεται η αλήθεια της σε αυτήν εδώ την ενότητα: ως μια αναπαραστατική νοητική κατασκευή της πραγματικότητας.

Η κοινή αντίληψη θεωρεί την Φωτογραφία ως ένα αδιαμεσολάβητο αντίγραφο της πραγματικότητας²¹⁸, μια αντικειμενική καταγραφή της.²¹⁹ Υπό

²¹⁴ Jeff Wall, "Marks of Indifference": *Aspects of Photography In, Or As, Conceptual Art*, στο: Ann Goldstein and Anne Rorimer (eds), *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Los Angeles: Museum of Contemporary Art, MIT, 1995, 247-267, όπως αναφέρεται στο: Steve Edwards, *ό.π.*, 117.

²¹⁵ Στέλιος Σκοπελίτης, *Σημειώσεις ενός Έλληνα φωτογράφου για τη φωτογραφία*, Αθήνα: Άγγρα/Μουσείο Μπενάκη, 2002, 108.

²¹⁶ Σταύρος Μωρεσόπουλος, *ό.π.*, 15.

²¹⁷ Την «*ψυχική πραγματικότητα*», όπως την ονόμαζε ο Φρόντ, σύμφωνα με τον Serge Tisseron, *Τα Πλεονεκτήματα των Εικόνων*, μτφρ. Άννα Περιστέρη, Αθήνα: Κατάρτι, 2008, 213.

²¹⁸ Steve Edwards, *ό.π.*, 68.

²¹⁹ Όπως αναφέρει ο Winston, ακόμα και τα πλέον οξυμμένα πνεύματα του 19^{ου} αιώνα ασπάστηκαν την ιδέα της «διαφανούς» φωτογραφίας. Ο Charles Peirce για παράδειγμα, θεωρούσε τη Φωτογραφία ως ένα είδος νεκρικής μάσκας-εκμαγείου, εφόσον ήταν από την

αυτή την έννοια, η σχετική γραμματεία της απέδωσε και τον χαρακτηρισμό του «διαφανούς» μέσου. Η αίσθηση αυτή έγινε εντονότερη σε συγκεκριμένα είδη φωτογραφικών απεικονίσεων, ειδικότερα σε αυτά που ο φωτογραφικός λόγος εξυπηρετούσε πρακτικά ζητήματα, όπως π.χ. τα πορτραίτα²²⁰ για διαβατήρια ή ταυτότητες. Ακόμα και σε αυτά τα είδη όμως παρεισέφησε το δαιμόνιο της αμφισβήτησης του τεκμηριωτικού χαρακτήρα της Φωτογραφίας. Σχετικά πρόσφατα, επιβλήθηκε κανόνας για τις φωτογραφίες των διαβατηρίων, σύμφωνα με τον οποίον δεν ήταν επιτρεπτό τα υποκείμενα να χαμογελάνε ή να εκδηλώνουν κάποιο είδος συναισθήματος, ωσάν το ανθρώπινο πρόσωπο να ήταν ένα είδος bar code κι έτσι να έπρεπε να μείνει αναλλοίωτο και απολιθωμένο. Αυτό είναι άλλο ένα σημείο στο οποίο στηρίχθηκε η αντίληψη της Φωτογραφίας ως τεκμηριωτικού μέσου: οι Price και Wells σημειώνουν πως η τεκμηριωτική αντίληψη της Φωτογραφίας στηρίζεται στην θεώρηση της πραγματικότητας ως κάτι που είναι έξω από τον κόσμο και για αυτόν τον λόγο μπορεί να εκτιμηθεί αντικειμενικά.²²¹

Ωστόσο, η Φωτογραφία είναι μέρος του υπαρκτού κόσμου και έτσι μπορεί να είναι και αναληθής. Οι Ball και Smith, μάλιστα, θεωρούν πως η επίκληση της αντικειμενικότητας και της «αλήθειας» της Φωτογραφίας ενδέχεται στην πραγματικότητα να είναι μια διαστρέβλωσή της, αφού υποκρύπτει την σκόπιμη επιλογή του φωτογράφου που σκοπό έχει να γίνει πειστική η εικόνα που δημιουργήσει.²²²

Πέρα από τα παραπάνω, η Φωτογραφία ως μέσον που παρεμβαίνει στην πορεία των φωτονίων προς το άπειρο έχει αναντίρρητα τον αντικειμενικό χαρακτήρα ενός μηχανικού μέσου. Μέσα από τη μηχανική λειτουργία της φωτογραφικής μηχανής παρουσιάζεται μια πραγματικότητα, καταγεγραμμένη και οριστική.²²³ Όπως σημειώνει ο Akeret, «[...] ούτε τα λόγια ούτε η πιο λεπτομερής ζωγραφιά δεν μπορούν να ανακαλέσουν το παρελθόν με τόση ακρίβεια, τόσο ρεαλιστικά και τόσο πλήρως, όσο μια καλή

φύση της υποχρεωμένη το κάθε σημείο της να εικονίζει ακριβώς ένα αντίστοιχο σημείο του πραγματικού κόσμου. Για το λόγο αυτό θεωρούσε τη Φωτογραφία «σημείο» της Φύσης, το οποίο συνδέεται με αυτήν de facto. Επίσης, αναφέρει ότι ο γαλλικός νόμος δεν αναγνώριζε την σημαντικότητα της ανθρώπινης παρέμβασης στη δημιουργία φωτογραφικών εικόνων, και συνακόλουθα δεν αναγνώριζε πνευματικά δικαιώματα στις φωτογραφικές δημιουργίες. Έτσι, σημειώνει, φαίνεται ως θαύμα ότι όταν το 1870 δημοσιεύτηκαν οι διάσημες «πριν και μετά» φωτογραφίες του Dr Barnardo για τις ευεργετικές επιδράσεις που είχαν τα σπίτια του στα άτακτα παιδιά (οι οποίες εμφάνιζαν ως πραγματικότητα ότι τα χαρακτηριστικά των διαφημιζόμενων σπιτιών επιδρούσαν αποτελεσματικά στα άτακτα παιδιά, από την πρώτη μόλις μέρα) ένας εξοργισμένος κληρικός τον μήνυσε για δημόσια απάτη. Βλ. στο: Winston Brian, *ό.π.*, 54.

²²⁰ Peter Burke, *ό.π.*, 27 και Roger Cardinal, "Nadar and the Photographic Portrait in Nineteenth-Century France", στο: Graham Clarke (ed), *The Portrait in Photography* (London: Reaktion Books, 1992), 5.

²²¹ Derrick Price, Liz Wells, *ό.π.*, 38.

²²² Mike Ball, Greg Smith, "Technologies of Realism? Ethnographic Uses of Photography and Film", στο: Paul Atkinson, Amanda Coffey, Sara Delamont, John Lofland, Lyn Lofland (eds), *Handbook of Ethnography*, London: Sage, 2002. Παρατίθεται στο: Mason Paul, "Visual data in applied qualitative research: lessons from experience", *Qualitative Research*, τομ. 5(3), 329.

²²³ Δημήτρης Τσατσούλης, *ό.π.*, 24, αλλά και Goran Sonesson, *ό.π.*, 51.

φωτογραφία»²²⁴ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Η ακρίβεια αυτή είναι που καθιστά, στη συλλογική αντίληψη, την Φωτογραφία ένα αντικειμενικό αναπαραστατικό μέσον. Ωστόσο, η ακρίβεια αυτή, υποβαθμίζεται ως τεκμηριωτική αξία από την εγγενή αποσπασματικότητα της φωτογραφικής εικόνας.²²⁵ Η διαπίστωση αυτή όμως δεν φαίνεται να συνιστά εμπόδιο στην παγίωση της αντίληψης για την ακρίβεια της φωτογραφικής εικόνας. Όπως το θέτουν οι Kelsey και Stimson, «[...] η ακρίβεια της Φωτογραφίας επιβεβαιώνει ότι ήταν ένα αντικειμενικό μέσο, ενώ η αντίληψη ότι η Φωτογραφία είναι ένα αντικειμενικό μέσο επιβεβαιώνει την ακρίβειά της»²²⁶ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Οι ίδιοι φυσικοί κανόνες που διέπουν τη λειτουργία της φωτογραφικής μηχανής, προσδίδοντάς της μηχανική αντικειμενικότητα, είναι και αυτοί που την περιορίζουν, ταυτόχρονα. Όπως για παράδειγμα, ο τρόπος με τον οποίο ταξιδεύει το φως: από τη μία ό,τι αποτυπώνεται στην φωτοευαίσθητη επιφάνεια είναι αντανάκλαση φωτονίων από ένα πραγματικό αντικείμενο, αλλά, ταυτόχρονα, και επειδή το φως ταξιδεύει ευθύγραμμο, αποκρύπτεται η πραγματικότητα της ύπαρξης ενός αντικειμένου που ενδεχομένως να βρίσκεται πίσω από κάποιο άλλο, το οποίο εμποδίζει τα φωτόνιά του πρώτου να φτάσουν στην φωτογραφική μηχανή. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο, η Φωτογραφία είναι ένα επιλεκτικό μέσον.²²⁷ Ό,τι επιλέγει να αναπαραστήσει είναι πράγματι ακριβές,²²⁸ αν και κωδικοποιημένο (οι τρεις διαστάσεις έγιναν δύο). Η Hirsch συμπληρώνει σχετικά: «[...] οι φωτογραφίες [...] επιβεβαιώνουν την ύπαρξη του παρελθόντος, το ότι "ήταν εκεί", ωστόσο μέσα στις δύο διαστάσεις τους, στον ενοχλητικό περιορισμό των πλαισίων τους, επίσης σηματοδοτούν την ανυπέρβλητη απόσταση και αναλήθειά τους»²²⁹ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Η ίδια σημειώνει με πολύ παραστατικό τρόπο τους περιορισμούς που θέτει η φύση του φωτογραφικού μέσου αναφέροντας ότι η Φωτογραφία εννοεί τον εαυτό της ως ένα προστατευτικό ανάχωμα ανάμεσα στον θεατή της και στο αληθές.²³⁰

²²⁴ Robert Akeret U., *Photoanalysis – How to Interpret the Hidden Psychological Meaning of Personal Photos*, New York: Peter H. Wyden Inc., 1973, 47.

²²⁵ Brian Winston, *ό.π.*, 56.

²²⁶ Robin Kelsey, Blake Stimson, *ό.π.*, xi–xii.

²²⁷ «Συνεπώς, κάθε φωτογραφική εικόνα συγκροτείται από διαφορετικής αναλογίας μίξεις επιλογής και ατυχήματος, από στοιχεία που έχουν νόημα και άλλα που δεν έχουν» (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Παρατίθεται στο: Jens Ruchatz, "The Photograph as Externalization and Trace", στο: Erll Astrid, Nunning Angsar (eds), *Cultural Memory Studies, An International and Interdisciplinary Handbook*, New York, Berlin: Walter de Gruyter, 2008, 371.

²²⁸ John Collier Jr, Malcolm Collier, *ό.π.*, 10.

²²⁹ Marianne Hirsch, "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory", στο: Zelizer Barbie (ed), *Visual Culture and the Holocaust*, London: The Athlone Press, 2001, 224.

²³⁰ Marianne Hirsch (1997), *ό.π.*, 24.



Εικόνα 11: Οι δύο «πραγματικότητες», με όρους ένταξης σε μια κοινωνική ομάδα, και με μέσο την *επιλογή*. Σύμφωνα με τους ποδοσφαιρικούς κανονισμούς αν η ανατροπή του ποδοσφαιριστή με την ανοιχτόχρωμη φανέλα έγινε αριστερά της λευκής γραμμής δεν θα ήταν παράβαση που επιφέρει την ποινή του «πέναλτι». Το αντίστροφο θα συνέβαινε στην αντίθετη περίπτωση. Η ποινή τελικά καταλογίστηκε εις βάρος της ομάδας με την σκούρα στολή. Η μερίδα του αθλητικού τύπου που υποστηρίζει την ομάδα του ποδοσφαιριστή με την ανοιχτόχρωμη φανέλα δημοσίευσε την επόμενη του αγώνα την πάνω φωτογραφία. Η μερίδα του τύπου που υποστηρίζει την αντίπαλη ομάδα δημοσίευσε την κάτω.

Αν, ωστόσο, συζητάμε την αλήθεια της Φωτογραφίας ποιο είναι το ψέμα της; Κατά την εκδοχή του Hine «Οι φωτογραφίες μπορεί να μην λένε ψέματα, οι ψεύτες όμως μπορούν να φωτογραφίζουν».²³¹ Πράγματι, οι περιορισμοί που θέτει το φωτογραφικό μέσον, απαιτούν την επιλεκτική χρήση του, ακόμα και από «ψεύτες». Στον κόσμο των φωτογραφιών υπάρχουν άπειρες περιπτώσεις σκόπιμης αλλοίωσης της πραγματικότητας η οποία προήλθε από φωτογραφικές πρακτικές, όπως η γωνία λήψης, η κατεύθυνση του φωτογραφικού φακού, ο φωτισμός κ.λ.π.²³² Οι παρεμβάσεις αυτές, όπως επισημαίνει ο Σκαρπέλος, δεν δημιουργούν ένα *ανάλογον* της πραγματικότητας, αλλά μια συνδήλωση, η οποία μεταφέρει την ουσία του φωτογραφικού κειμένου από το πεδίο της σημείωσης στο επίπεδο του συμβολισμού.²³³ Ένας άλλος παράγοντας που μπορεί να επηρεάσει την αλήθεια της Φωτογραφίας είναι η σκόπιμη αλλοίωσή της, μέσω φωτογραφικών πρακτικών όπως το ρετούς ή το μοντάζ. Ένα τέτοιο παράδειγμα φαίνεται στην εικόνα 12. Οι επεμβάσεις τέτοιου είδους δεν είναι πάντα εύκολα αναγνωρίσιμες, ακόμα και για τους πιο ειδικούς.²³⁴ Ο Mitchell θέτει τρία ερωτήματα - κριτήρια με βάση τα οποία μπορεί να αξιολογηθεί η αυθεντικότητα των φωτογραφιών:

1. Ακολουθεί η φωτογραφία τις φωτογραφικές συμβάσεις και φαίνεται να έχει εσωτερική συνοχή;
2. Τα οπτικά στοιχεία που παρουσιάζει υποστηρίζουν, με την έννοια της συνάφειας, τη λεζάντα ή το σχετιζόμενο κείμενο (αν υπάρχει);

²³¹ Peter Burke, *ό.π.*, 27.

²³² «Το κάδρο [...] επιβάλλει μία μορφή ερμηνευτικής βίας στην πραγματικότητα [...]», στο: Γιάννης Σκαρπέλος, *ό.π.*, 123.

²³³ Στο *ίδιο*, 120-121.

²³⁴ Για τον λόγο αυτόν θεωρούμε, εξ αρχής, ότι είναι ανεπεξέργαστες, εκτός αν τα σημάδια της παρέμβασης είναι προφανή.

3. Είναι αυτά τα οπτικά στοιχεία συνεπή με το γνωστικό μας υπόβαθρο που σχετίζεται με την εξεταζόμενη αναπαράσταση;²³⁵

Τα κριτήρια αυτά, σύμφωνα με τον ίδιο, δεν έχουν ισχύ, αναφορικά με την ψηφιακή εικόνα, λόγω της ιδιαιτερότητας του μέσου. Έτσι, συμπληρώνει, με την ψηφιακή τεχνολογία «[...] δημιουργήθηκε μια νέα αβεβαιότητα για την κατάσταση και την ερμηνεία του σημαίνοντος» και «[...] υπονομεύθηκαν οι οντολογικές αντιθέσεις μεταξύ φαντασιακού και πραγματικότητας» (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).



Εικόνα 12: Περίπτωση παραποίησης φωτογραφίας. Αφαιρέθηκε ο ιπποκόμος, ώστε το επιβλητικό άλογο να περάσει στον απόλυτο έλεγχο του Μουσολίνι, και με τον τρόπο αυτόν να αλλάξει τελείως το συνδηλωτικό περιεχόμενο της εικόνας: Ο γελοίος θεατρνισμός μετατρέπεται σε αρρενωπή και ηγετική πόζα. Η φωτογραφία ανακτήθηκε από: <http://www.bbc.com/future/story/20121213-fake-pictures-make-real-memories>

Ο Berger βλέπει το θέμα της αλλοίωσης της αυθεντικότητας των φωτογραφικών τεκμηρίων από μια διαφορετική σκοπιά. Υποστηρίζει ότι όλες οι φωτογραφίες είναι αυθεντικές και, ταυτόχρονα, δεν είναι αυθεντικές. Είναι αυθεντικές ως ίχνη του πραγματικού συμβάντος, αλλά και δεν είναι αυθεντικές διότι απομονώνουν ένα συμβάν από την αυθεντική ακολουθία της πραγματικότητας. Η έλλειψη αυτή, υποστηρίζει, μπορεί να αποκατασταθεί σε έναν βαθμό, ανάλογα με τον τρόπο που θα χρησιμοποιηθεί η αυθεντική της διάσταση.²³⁶

«[...] η Φωτογραφία είναι αδιάφορη σε κάθε λογής διαμεσολάβηση: δεν εφευρίσκει. Είναι το ίδιο το τεκμήριο της αυθεντικότητας», δηλώνει με απόλυτο

²³⁵ Mark Hansen, "Seeing with the Body, The Digital Image in Postphotography", *Diacritics*, 31, 4, (Χειμώνας 2001), The John Hopkins University Press, 54-84. Ανακτήθηκε από: <http://www.jstor.org/stable/1566429>, 22.04.2008/03.00, 54-57.

²³⁶ John Berger σε συνέντευξή του στο "The Authentic Image", *Screen Education* No. 32/33 (Φθινόπωρο/Χειμώνας 1979/80), όπως παρατίθεται στο: Wells Liz (ed), *The Photography Reader*, London and New York: Routledge (Taylor and Francis Group), 2003, 2. Σχετικά και η Hirsch (1997) *ό.π.*, 118. Επίσης, ο Sonesson στο: Goran Sonesson, *ό.π.*, 79.

τρόπο ο Barthes²³⁷, για να συμπληρώσει: «μπορεί να πει ψέματα για το νόημα του πράγματος, μια και είναι από τη φύση της προεσκεμμένη, ποτέ για την ύπαρξή του». Με άλλα λόγια, ο Barthes διαχωρίζει τη Φωτογραφία σε δύο επίπεδα αυθεντικότητας, όπως άλλωστε και ο Berger, παραπάνω. Το ένα πολύσημο και το άλλο αδιαπραγμάτευτο. Ο Hansen επεκτείνει τον συλλογισμό και θεωρεί ότι στην εξεικονισμένη κοινωνία μας, αντί η Φωτογραφία να είναι μια φυσική εγγραφή του φωτός στο χαρτί, έχει γίνει μια ομάδα οπτικών δεδομένων η οποία μπορεί να επενδυθεί νοηματικά με διάφορους τρόπους.²³⁸ Με βάση τα παραπάνω, οι φωτογραφίες καθίστανται δείκτες και αλήθειας και συμβολισμού.²³⁹

Με τον τρόπο αυτόν εισάγεται και το ποιοτικό στοιχείο της κοινωνικής διάστασης της αυθεντικότητας του φωτογραφικού τεκμηρίου. Η διάσταση αυτή συνδέεται στενά με τον ρόλο της φωτογραφικής απεικόνισης στην σύγχρονη δυτική ή δυτικότροπη κοινωνία. Η Φωτογραφία, σύμφωνα με τον Burke, προσέφερε στα υποκείμενά της την «προσωρινή απομάκρυνση από την πραγματικότητα»²⁴⁰, επιβάλλοντας το «εφέ της πραγματικότητας», όπως το ονόμασε ο Barthes.²⁴¹ Η θέληση για απομάκρυνση από την πραγματικότητα θεμελιώνεται στη συνειδητοποίηση του φαντασιακού πραγματικού εαυτού, απέναντι στον φαντασιακό επιθυμητό εαυτό, στη βάση στερεοτυπικών αντιλήψεων πολιτισμικής προέλευσης. Στο ίδιο πλαίσιο, η φωτογραφική εικόνα έκανε δυνατή τη στερεοτυπική αντίληψη του άλλου, διευκολύνοντας τη δαιώνιση των προκαταλήψεων που είχαν ήδη διαμορφωθεί. Τέτοιου είδους φωτογραφικές απεικονίσεις της ετερότητας, όπως σημειώνει ο Burke, «[...] μπορεί να είναι ανακριβείς και προκατειλημμένες, όπως έχουμε δει ξανά και ξανά, αλλά λειτουργούν ως απόδειξη για την ίδια την προκατάληψη».²⁴² Ο ίδιος, επισημαίνει, ότι η χρήση των φωτογραφικών τεκμηρίων, στην ιστορική έρευνα, θα πρέπει να λαμβάνει σοβαρά υπόψη της ότι αυτά εμπερικλείουν στην γλώσσα τους πλήθος συμβάσεων, οι οποίες διαφοροποιούνται πολιτισμικά.²⁴³

Οι φωτογραφικές απεικονιστικές συμβάσεις είναι κοινωνικά διαμορφωμένες, στο πλαίσιο της δυναμικής εξέλιξης των κοινωνικών συστημάτων. Με τον ίδιο τρόπο διαμορφώνονται και τα κριτήρια αυθεντικότητας, σε μικρό ή μεγάλο βαθμό. Ο Τσατσούλης σημειώνει πως είναι αναντίρρητα αντικειμενική, «[...] όποια εικόνα του πραγματικού ακολουθεί τους κυρίαρχους κανόνες αναπαράστασης της

²³⁷ Ρολάν Μπαρτ, *ό.π.*, 120-121.

²³⁸ Mark Hansen, *ό.π.*, 54.

²³⁹ Marianne Hirsch (2001), *ό.π.*, 225.

²⁴⁰ Peter Burke, *ό.π.*, 35.

²⁴¹ Στο ίδιο, 27-28.

²⁴² Σχετικά αναφέρει ότι «[...] κατά τον 16^ο αι. Ευρωπαίοι που επισκέφθηκαν την Ινδία προσλάμβαναν μερικές φορές εικόνες ινδικών θειοτήτων ως διαβόλους. Η τάση να αντιμετωπίζουν τις μη χριστιανικές θρησκείες ως διαβολικές ενισχυόταν από το γεγονός ότι αυτά τα "τέρατα" με τα πολλά χέρια και τα κεφάλια ζώων παραβίαζαν τους δυτικούς κανόνες απεικόνισης του θείου». Peter Burke, *ό.π.*, 235.

²⁴³ Στο ίδιο, 23.

πραγματικότητας».²⁴⁴ Οι κανόνες αυτοί έχουν αισθητική χροιά, κατά κύριο λόγο, και βασίζονται στην στερεοτυπική αναπαραγωγή του «ωραίου».²⁴⁵ Κυρίως όμως συνδέονται με την κοινωνικά διαμορφωμένη αντίληψη του «πραγματικού», δηλαδή του *ασυνείδητα οικείου*.²⁴⁶ Υπό αυτή την έννοια, η αντίληψη της πραγματικότητας είναι δυνατόν να εξαρτάται από την θέληση του θεατή να ενταχθεί στην κοινωνική ομάδα, η οποία αξιολόγησε την εικόνα αυτή ως πραγματική (εικ. 11).²⁴⁷ Από την άλλη, η θέληση για ένταξη στην ομάδα αυτή, συνδέεται με την προσωπική του ιστορία, την δική του φαντασική ταυτότητα. Συνεπώς, η αξιολόγηση της φωτογραφικής εικόνας σε επίπεδο αυθεντικότητας, με κοινωνικούς όρους, συναρτάται από την φαντασική ταυτότητα του θεατή της.²⁴⁸

Το «πραγματικό» αναφέρεται στη φαντασική αντίληψη της πραγματικότητας, όπως δείχθηκε παραπάνω. Αυτή η φαντασική αντίληψη εικονίζεται μέσω των φωτογραφιών, καθιστώντας τις αμφίσημες ή τουλάχιστον πολυεπίπεδα νοηματοδοτούμενες.²⁴⁹

Αντίστροφα, η Sontag υποστηρίζει πως η πραγματικότητα θα πρέπει να μετατραπεί σε θέαμα, δηλαδή σε «πραγματικότητα», αν θέλει να γίνει πιστευτή ως τέτοια. Στον κόσμο μας, συνεχίζει, «η πραγματικότητα έχει παραιτηθεί. Υπάρχουν μόνο οι αναπαραστάσεις, τα μέσα»²⁵⁰, και για αυτόν τον λόγο οι κρατικοί θεσμοί, όπως η δικαιοσύνη, η αστυνομία η δημόσια υγεία, πιστοποιούν την τεκμηριωτική δύναμη των μέσων, όπως είναι η Φωτογραφία²⁵¹, για να καθιερώσουν τη δική τους «πραγματικότητα».²⁵² Ο Wright προσθέτει ότι, οι φωτογραφίες θεωρούνται αληθινές με βάση μια πολιτισμικά καθορισμένη σύμβαση: πρέπει να φαίνονται αληθινές σύμφωνα

²⁴⁴ Δημήτρης Τσατσούλης, *ό.π.*, 47, καθώς και Derrick Price, Liz Wells, *ό.π.*, 30.

²⁴⁵ Δημήτρης Τσατσούλης, *ό.π.*, 44.

²⁴⁶ Catherine Belsey, *Critical Practice*, London: Methuen, 1980, 47, όπως αναφέρεται στο: Daniel Chandler, "Semiotics for Beginners". Ανακτήθηκε από: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html>, 23.11.2010/17.15, 75.

²⁴⁷ Serge Tisseron, *ό.π.*, 211.

²⁴⁸ Στο *ίδιο*, 213.

²⁴⁹ Αυτή η πολυσημία τους, ωστόσο, δεν σημαίνει ότι δεν φέρουν νόημα. Απλά, δυσκολεύουν το έργο του αναγνώστη, όταν σκοπός του είναι η προσέγγιση της αλήθειας τους. Όπως το θέτει η Σωτηροπούλου, «[...] απαιτείται συγκροτημένη σκέψη και συνυπολογισμός πολλών παραμέτρων για τη σταδιακή διείσδυση και ανάγνωση των μηνυμάτων που οι εικόνες εμπεριέχουν». Βλ. Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, «Η ιστορικότητα της εικόνας ή η εικόνα ως πηγή της ιστορίας», στο: Πανεπιστήμιο Αθηνών – Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, *Μαρτυρίες σε ηχητικές και κινούμενες αποτυπώσεις ως πηγή της Ιστορίας*, Πρακτικά διεθνούς ημερίδας Πανεπιστημίου Αθηνών – 30 Μαΐου 1997, Αθήνα: Κατάρτι, 1998, 153. Επίσης «[...] το φαντασικό αποτέλεσε μέρος της πραγματικότητάς τους [...]», στο: Λουίζα Πασσερίνη, *Σπαράγματα του 20^{ου} Αιώνα, Η Ιστορία ως βιωμένη Εμπειρία*, μτφρ. Βαρών – Βασάρ Οντέτ, Λαλιώτου Ιωάννα, Πεντάζου Ιουλία, Αθήνα: Νεφέλη, 1998, 10.

²⁵⁰ Susan Sontag, *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, μτφρ. Βελέντζας Σεραφείμ, Αθήνα: Scripta, 2003, 114. Επίσης, βλ. Έφη Γαζή, «Η ποιητική της αναμεσοποίησης». Ανακτήθηκε από:

<http://www.arch.uth.gr/lazaridis.parkour/texts/4PL/Gazi.asp>, 13.12.2010/21.15, 3-4.

²⁵¹ Χριστίνα Κωνσταντινίδου, *ό.π.*, 22.

²⁵² Στο ίδιο πλαίσιο, εντάσσεται και η έννοια του ιστορικού τεκμηρίου, ότι δηλαδή μέσω αυτού υποδηλώνονται σχέσεις εξουσίας. Στο *ίδιο*, 15.

με ό,τι έχουμε διδαχθεί ότι είναι αληθές.²⁵³ Η Φωτογραφία, από αυτή τη σκοπιά έχασε την ιδιότητα του συμβόλου της αλήθειας, η οποία την χαρακτήριζε μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, για να γίνει σύμβολο και λόγος ιδεολογιών.²⁵⁴ Θεωρούμε ότι μέσα στην πολυσημία του φωτογραφικού κειμένου μπορεί να αποκαλυφθεί η δική του εσωτερική αλήθεια. Η αλήθεια αυτή συγκροτείται στην βάση της ανάδειξης της *ψυχολογικής του αλήθειας*, δηλαδή της διερεύνησης του πως οι προσωπικοί νοηματοδοτικοί μηχανισμοί έχουν λειτουργήσει, ώστε να αποδοθεί νόημα, πώς εγγράφονται σε αυτό οι κοινωνικές πρακτικές και η υποκειμενικότητα των συντελεστών του κ.λ.π. Η αλήθεια αυτή είναι ζωτικής σημασίας, διότι αν αφαιρεθεί, ως μεροληπτική καταγραφή, θα είναι σαν να αφαιρούμε την ίδια τη ζωή από το φωτογραφικό κείμενο²⁵⁵, ενώ θα πρέπει πάντα να λαμβάνεται σοβαρά υπόψη ότι τα εικονιστικά κείμενα συνιστούν «*ταυτόχρονα πηγή θεμελιακή, αλλά και αναξιόπιστη, μιας και επικεντρώνονται σε άρρητες παραδοχές όπως και σε συνειδητές στάσεις*».²⁵⁶

Τα παραπάνω συνιστούν ένα πεδίο προβληματισμού, σε σχέση με τη δυνατότητα αξιοποίησης εικονιστικού, και ιδιαίτερα φωτογραφικού, υλικού ως ιστορικής πηγής, θεωρώντας δεδομένο ότι η δυνατότητα αυτή εξαρτάται άμεσα από την αξιοπιστία του ως ακριβούς “αντιγραφέα” της πραγματικότητας. Ο Burke, σχετικά, εστιάζει σε τρία σημεία για την ιστορική αξιοποίηση των εικόνων:

«1. Τα καλά νέα για τους ιστορικούς είναι πως η τέχνη μπορεί να εξασφαλίζει αποδεικτικά στοιχεία για κάποιες πτυχές της κοινωνικής πραγματικότητας, στοιχεία που συνήθως μένουν εκτός (γραπτών) κειμένων, για κάποιους τόπους και χρόνους τουλάχιστον[...].

2. Τα άσχημα νέα είναι πως η τέχνη της αναπαράστασης είναι συχνά λιγότερο ρεαλιστική απ’ ό,τι φαίνεται και μάλιστα παραποιεί την κοινωνική πραγματικότητα αντί να την αντανakλά, έτσι εκείνοι οι ιστορικοί που δεν προσμετρούν την ποικιλία των προθέσεων των φωτογράφων (για να μην αναφερθούμε στους πάτρωνές τους) μπορεί να παραπλανηθούν σοβαρά.

3. Ωστόσο, για να επιστρέψουμε στα καλά νέα, η διαδικασία παραποίησης αυτή καθαυτή αποτελεί στοιχείο φαινομένων που πολλοί ιστορικοί επιθυμούν να διερευνήσουν: νοοτροπίες, ιδεολογίες, ταυτότητες. Οι εικόνες των εικαστικών τεχνών ή της λογοτεχνίας είναι ένα καλό στοιχείο για τη διανοητική ή μεταφορική “εικόνα” του εαυτού μας ή των άλλων».²⁵⁷

Θεωρούμε ότι η αμφισβήτηση της ιστορικότητας των φωτογραφικών κειμένων δεν εστιάζεται στην αμφισημία τους ή στον υποκειμενικό τους

²⁵³ Terrence Wright, *The Photography Handbook*, London and New York: Routledge, 1999, 6. Για το ίδιο θέμα βλ. και Gunter Kress, Leeuwen Theo (van), *ό.π.* 163.

²⁵⁴ Robin Kelsey, Blake Stimson, *ό.π.*, xxi-xxii.

²⁵⁵ Paul Thompson, *Φωνές από το Παρελθόν, Προφορική Ιστορία*, μτφρ. Μπούσχοτεν Ρίκυ (Βαν), Ποταμιάνος Ν., Αθήνα: Πλέθρον, 2002, 178.

²⁵⁶ Peter Burke, *ό.π.*, 38.

²⁵⁷ Στο ίδιο, 37-38 και ειδικά για το τρίτο: Paul Thompson, *ό.π.*, 217.

χαρακτήρα, ο οποίος αναπαράγει στερεότυπα και βασίζεται σε προκαταλήψεις, αλλά στην παγιωμένη από χρόνια αντίληψη περί της πληρότητας και αντικειμενικότητάς τους. Δηλαδή στην πίστη ότι μια εικόνα ισούται πληροφοριακά με χίλιες λέξεις και όχι ότι απαιτούνται χίλιες λέξεις για να γίνει απόπειρα προσέγγισης της αλήθειας της. Έτσι, επιβεβαιώνεται ο Barthes σχετικά με το ότι «η Φωτογραφία είναι αδιάφορη σε κάθε λογής διαμεσολάβηση: δεν εφευρίσκει. Είναι το ίδιο το τεκμήριο της αυθεντικότητας», μεταβιβάζοντας το υποκείμενο της αυθεντικότητας στον αναγνώστη – μελετητή της. Εναπόκειται σε αυτόν -αλλά και στη συγκυρία- να στραφεί προς την κατάκτηση της αλήθειας, ακόμα και όταν γνωρίζει πως δεν πρόκειται ποτέ να την κατακτήσει, αφού είναι αδύνατον να διαγράψει όσα η μνήμη, οι αξίες και οι στάσεις του έχουν καταγράψει στον εσωτερικό του κόσμο διαμορφώνοντας το εγώ του, και αποτρέποντας οριστικά και αμετάκλητα την αντικειμενική ανάγνωση του φωτογραφικού τεκμηρίου. Αυτό που απομένει είναι να αναζητήσει την αλήθεια που ενυπάρχει σε αυτήν και κρύβεται στους τρόπους με τους οποίους έχει μεθοδευτεί το οπτικό αποτέλεσμα, ακόμα και στην ενδεχόμενη απάτη. Η ίδια η απόφαση για σκόπιμη αλλοίωση της φωτογραφικής εικόνας περικλείει κοινωνική αλήθεια, αν εξεταστούν οι συνθήκες που οδήγησαν στην απόφαση για την εφαρμογή της.

A.1.10 Για τον φωτογραφικό χρόνο

Η Φωτογραφία λειτουργεί ως τομή στον πραγματικό χρόνο. Ό,τι βρισκόταν μπροστά στον φωτογραφικό φακό τη στιγμή του κλικ, αμέσως μετά δεν υπάρχει, παρά μόνο ως αποτύπωμα στο φωτογραφικό χαρτί.²⁵⁸ Αυτό επιβεβαιώνεται από την Hirsch, που επισημαίνει: «Οι φωτογραφίες επιβεβαιώνουν την ύπαρξη του παρελθόντος και [...] σηματοδοτούν την αγεφύρωτη απόστασή του παρόντος από αυτό».²⁵⁹

Κάθε χρονική στιγμή ενσωματώνει αναμνήσεις από προηγούμενες στιγμές και προβλέψεις ή προσδοκίες για τις επόμενες, όπως έδειξε ο Husserl στην μελέτη του για την συνειδητοποίηση του χρόνου.²⁶⁰ Ειδικά η Φωτογραφία, δηλαδή, μπορεί να χαρακτηριστεί ως ο κοινός τόπος μεταξύ αναμνήσεων και προσδοκιών, και για τον λόγο αυτόν, ο Cartier Bresson αναζητούσε την *αποφασιστική στιγμή*, δηλαδή τη στιγμή που το φωτογραφικό στιγμιότυπο

²⁵⁸ Goran Sonesson, *ό.π.*, 80.

²⁵⁹ Marianne Hirsch (1997), *ό.π.*, 23.

²⁶⁰ στο Goran Sonesson, *ό.π.*, 83. Ο Sonesson αναφέρεται στο: Edmund Husserl, *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893-1917)*, μτφρ. Brough J.B., Dordrecht: Kluwer, 1990, 1η έκδοση 1928. Αντίθετα ο Σκοπελίτης θεωρεί ότι «[...] η φωτογραφία παύει ως μέλλον ευθύς μετά τη λήψη, γιατί ο χρόνος της οδεύει προς τα πίσω», στο Στέλιος Σκοπελίτης, *ό.π.*, 27. Εμείς πιστεύουμε ότι ο Σκοπελίτης αναφέρεται στο καταδηλωτικό μήνυμα της Φωτογραφίας, ενώ η μελλοντική διάσταση υπάρχει στις συνδηλώσεις του φωτογραφικού κειμένου.

θα ήταν σε θέση να συλλάβει τον κοινό τόπο μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος.

Η ενσωμάτωση του παρελθόντος θεωρούμε ότι έχει να κάνει με το πώς εκδηλώνεται και αποτυπώνεται φωτογραφικά η κοινωνική σφραγίδα του υποκειμένου, με την έννοια ότι τη στιγμή του φωτογραφικού κλικ το υποκείμενο είναι μια κοινωνική οντότητα που φέρει το αποτύπωμα του συστήματος εντός του οποίου υπάρχει και δρα. Η ίδια ακριβώς σφραγίδα καθορίζει και τις προσδοκίες του υποκειμένου αυτού για το μέλλον. Συνεπώς, η Φωτογραφία, «παγώνει» μια χρονική στιγμή της διαδικασίας κοινωνικοποίησης του υποκειμένου της. Το τι αντιπροσωπεύει αυτή η στιγμή για την ταυτότητα του υποκειμένου και για το δυναμικό σύστημα που το περιβάλλει -και σε μεγάλο βαθμό το καθορίζει- είναι ένα συμφραζόμενο, ιστορικά αξιοποιήσιμο. Όπως το θέτει ο Τσατσούλης, «η μόνη ιστορικότητα που (η φωτογραφία) διαθέτει προκύπτει όχι από το φωτογραφικό εκφώνημα αλλά από τους πολιτισμικούς προσδιορισμούς μιας εποχής που μπορεί να προδίδει η φωτογραφική εκφώνηση. Είναι επομένως προφανές ότι η φωτογραφία καταλύει τα συμβατικά όρια του χρόνου, αφού στην τελική εικόνα συνυπάρχουν πολλοί και διαφορετικοί χρόνοι [...]».²⁶¹ Ενδεικτικά, τέτοιοι χρόνοι μπορεί να είναι σκηνοθετικοί (νοσταλγικές αμφιέσεις ή σκηνικά π.χ.), ταυτοτικοί (στάσεις, στολισμοί, ενδύματα π.χ. που σχετίζονται με στερεοτυπικές εικόνες ηλικιακών ομάδων), τεχνικοί (αυτοί που σχετίζονται με την φωτογραφική διαδικασία).

Ο Roberts τονίζει την σημαντικότητα του χρόνου στη νοηματοδότηση της ζωής των ανθρώπων. Δηλαδή, το πώς αποδίδουμε νόημα στην εμπειρία μας με το να ερμηνεύουμε και να συνδέουμε γεγονότα και συναισθήματα μέσω της χρονικής διάστασής τους -κάτι που φαίνεται και από τη χρήση των ρηματικών χρόνων κατά τη διαδικασία της αφήγησης, αλλά και από το ότι ο τρόπος με τον οποίο κατανοούμε τη ζωή μας είναι άμεσα συναρτημένος από την εμπειρία που αποκτούμε αντιλαμβανόμενοι το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζουμε αυτή την χρονική ακολουθία δεν είναι γραμμικός, αλλά περιλαμβάνει πολλές μετακινήσεις από εμπρός προς τα πίσω και αντίστροφα.²⁶² Η αμφίδρομη αυτή διαδικασία, όπως περιγράφεται, δεν μπορεί παρά να βασίζεται στις αναπαραστάσεις, δεδομένου ότι ο υποκειμενικός χρόνος δεν ταυτίζεται με τον αντικειμενικό. Ο τρόπος δηλαδή με τον οποίο προσεγγίζουμε το παρελθόν, αντιλαμβανόμενα το παρόν και οραματιζόμενα το μέλλον βασίζεται στις νοητικές και φυσικές αναπαραστάσεις, βασικό μέσο

²⁶¹ Δημήτρης Τσατσούλης, *ό.π.*, 217.

²⁶² Brian Roberts, "Interpreting Photographic Portraits: Autobiography, Time Perspectives, and Two School Photographs", *Forum: Qualitative Social Research*, 12, 2, Art. 25, (Μάιος 2011). Ανακτήθηκε από:

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1102252,05.05.2012/18.00>, 10.

Στο ίδιο πλαίσιο ο Μπλοχ εισηγείται την «παλινδρομική ιστορική μέθοδο», όπως αναφέρει ο Ζακ Λε Γκοφ στο: *Ιστορία και μνήμη*, μτφρ. Κουμπουρλής Γιάννης, Αθήνα: Νεφέλη, 1998, 20, επισημαίνοντας ταυτόχρονα πως: «[...] αυτό που ενδιαφέρει στο παρελθόν είναι να δια φωτίσει το παρόν. Το παρελθόν κατακτάται με βάση το παρόν».

των οποίων, σήμερα, είναι οι εικόνες και σε μεγάλο βαθμό το υποσύνολο των φωτογραφιών, σε κάθε τους μορφή.

Η Φωτογραφία σταματά τη στιγμή και δίνει υλικό στο νου του αναγνώστη της να φανταστεί τον παρελθόντα χρόνο του και μέσω των προτύπων της εποχής του να «δει» το παρόν και να οραματιστεί το μέλλον του.²⁶³ Όπως το θέτει ο Roberts, δεν μπορούμε να ανακατασκευάσουμε εξ ολοκλήρου το παρελθόν επειδή η μνήμη είναι επιλεκτική και, για τον λόγο αυτόν, η συνήθης αντίδρασή μας στις φωτογραφίες είναι να φανταζόμαστε τον εαυτό μας στην παρελθούσα κατάσταση που αναπαριστούν.

Θεωρούμε αξιοσημείωτη εδώ τη διαπίστωση του Καστοριάδη πως το «[...] το κοινωνικό φτιάχνεται ως χρονικότητα. Και φτιάχνεται κάθε φορά ως ειδικός τρόπος πραγματικής χρονικότητας, θεσμίζεται υπόρρητα ως ποιότητα χρονικότητας μοναδική».²⁶⁴ Ως χρονικότητα φαίνεται να εννοείται η εκλογίκευση του φαντασιακού, δηλαδή η υιοθέτηση μίας φαντασιακής ταυτότητας, με την τεκμηρίωσή της στον χρόνο και στη γνώση που κληρονομήθηκε από τους προγόνους, ενδεχομένως και με την χρήση εικόνων. Με την ιστορική αναδρομή τεκμηριώνεται η φυσική συνέχεια και συνακόλουθα νομιμοποιείται η σημερινή κατάσταση. Βέβαια κανείς θα πρέπει να αναλογιστεί ότι η ιστορική αναδρομή είναι ο χώρος στον οποίο το φαντασιακό μπορεί να λειτουργήσει ανετότερα, κυρίως με την αξιοποίηση της επιλεκτικής μνήμης.

A.1.10α Ο Barthes και ο φωτογραφικός χρόνος

Ο Barthes θεωρεί ότι η διαπιστωτική αξία της Φωτογραφίας δεν αφορά στο αντικείμενο στο οποίο εστιάζει, αλλά στον χρόνο.²⁶⁵ Αυτό που διαπιστώνει η φωτογραφική πράξη είναι ότι αυτό που απαθανάτισε ανήκει στο παρελθόν. Σε κάποιο βαθμό, αυτή η χρονικότητα του φωτογραφικού κειμένου συνιστά το νέο του *punctum*, που παίρνει τη μορφή της καταδήλωσης: «αυτό υπήρξε».²⁶⁶ Ο ίδιος επισημαίνει ότι η Φωτογραφία «δεν είναι σε θέση να ανακαλέσει το παρελθόν, αλλά το αφήνει να εννοείται», μετακινώντας την εστίαση της χρονικότητας από τον χώρο του αντικειμενικού σε αυτόν του υποκειμενικού παρατηρητή και με τον τρόπο αυτόν, σημειώνει, «[...] δεν διευκολύνει τη διαδικασία του θρήνου. Μπλοκάρει τη μνήμη, και σύντομα μετατρέπεται σε αντι-μνήμη».²⁶⁷ Με άλλα λόγια, το φωτογραφικό νόημα του παρελθόντος, ενδύεται την αντιληπτική υποκειμενικότητα του αναγνώστη του και δεν αντιπροσωπεύει πια ένα πραγματικό γεγονός που έχει συμβεί, αλλά την αντίληψη του αναγνώστη του για αυτό. Δηλαδή, η μνήμη από

²⁶³ Serge Tisseron, *ό.π.*, 45.

²⁶⁴ Κορνήλιος Καστοριάδης, *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, Αθήνα: Ράππα, 2002, 311.

²⁶⁵ Ρολάν Μπαρτ, *ό.π.*, 124.

²⁶⁶ Στο *ίδιο*, 132.

²⁶⁷ Marianne Hirsch (1997), *ό.π.*, 20.

μέσον ανάκλησης της παρελθούσας πραγματικής εμπειρίας μετατρέπεται σε υποκειμενική συναισθηματική αντίδραση απέναντί της. Μια άλλη διάσταση της υπόθεσης του Barthes δίνει ο Σκοπελίτης αναφέροντας: *«Το οικείο στέκει μακριά καθώς το κοιτάμε στη φωτογραφία και η θλίψη μας, για την απώλεια του οικείου, μένει αμετάδοτη και απροσπέλαστη. Φωτογραφίζοντας το οικείο, στην ουσία φωτογραφίζουμε τη μελλοντική μας θλίψη»*.²⁶⁸

Για μας, ένα μέρος της απόλαυσης της παρατήρησης φωτογραφιών (και για πολλούς της ηδονοβλεπτικής μας προδιάθεσης για αυτό), αλλιώς της ματιάς προς το παρελθόν, φαίνεται να έχει να κάνει με την αναπαραστατική «κατασκευή» του παρελθόντος, το οποίο έτσι «εννοείται» αντί να «ανακαλείται», όπως υποστηρίζει ο Barthes. Αλλιώς, η θέαση παλαιών φωτογραφιών θα μπορούσε να δημιουργεί δυσάρεστα συναισθήματα που βασίζονται στον εγγενή φόβο μας για τις αλλαγές και τις καταδηλώσεις που ανάγονται στο παρελθόν. Οι τελευταίες πιθανόν διότι πιστοποιούν την αμετάκλητη και ανελαστική πορεία του αντικειμενικού χρόνου που συνδέεται με τον σταδιακό, μέχρι θανάτου, εκφυλισμό κάθε έμβιου όντος, άρα και του εαυτού μας. Από την άλλη, το φωτογραφικό παρελθόν αντιπροσωπεύει μια παγιωμένη, καταγεγραμμένη πραγματικότητα που δεν μπορεί να αλλάξει και, για τον λόγο αυτόν, η αυτόματη σχεδόν βίωση του κόσμου αυτού με το κοίταγμα της φωτογραφίας, μπορεί ή να λειτουργήσει καθησυχαστικά ή να αναδείξει ενδεχόμενες τραυματικές μνήμες. Ίσως έτσι να μπορεί να ερμηνευθεί και το ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις φωτογραφικές συλλογές εποχών της ασπρόμαυρης φωτογραφίας, τουλάχιστο σε σχέση με νεώτερες έγχρωμες.

²⁶⁸ Στέλιος Σκοπελίτης, *ό.π.*, 37.

A.1.11 Για το φωτογραφικό πορτραίτο



Εικόνα 13: Marcelin, "Portraits of Yesterday and Today", από *Journal Amusant*, (6 September 1856), στο Edwards Steve, *ό.π.*, 13.

Τα φωτογραφικά πορτραίτα είναι άμεσα συνυφασμένα με τη νέα, μεσαία κοινωνική τάξη που δημιουργήθηκε ως αποτέλεσμα της Βιομηχανικής Επανάστασης και της επικράτησης των μηχανών έναντι της χειρωνακτικής εργασίας. Η ευμάρεια της τάξης αυτής βασίστηκε στο οικονομικό περιβάλλον που δημιουργήθηκε από την παραγωγή όλο και περισσότερων αγαθών καταναλωτικού χαρακτήρα, η οποία, με τη σειρά της, απαιτούσε τη δημιουργία καταναλωτών. Ένα από τα καταναλωτικά αγαθά που ήταν άμεσα συνδεδεμένο με την κοινωνική θέση ή καταξίωση ήταν το πορτραίτο. Μέχρι τότε, μόνο μέλη της άρχουσας ελίτ είχαν τη δυνατότητα να εξασφαλίζουν την εικονιστική *αθανασία* τους, ζωγραφικά. Η έλευση της Φωτογραφίας έδωσε τη δυνατότητα στην αναδυόμενη μεσαία τάξη να αναπαρασταθεί και αυτή, οικονομικότερα και με μεγαλύτερη ακρίβεια, σε σημείο που η φωτογραφική προσωπογραφία να συνιστά μια καταδήλωση της ρήξης με την παλιά αριστοκρατική κοινωνία.²⁶⁹

Ο τρόπος σύνδεσης μεταξύ Φωτογραφίας και Ζωγραφικής, όπως περιγράφηκε παραπάνω, αποτυπωνόταν κυρίως στις φωτογραφίες ατομικών

²⁶⁹ Elizabeth Ida, *ό.π.*, 4.

και ομαδικών πορτραίτων. Στα πρώτα φωτογραφικά πορτραίτα ήταν προφανείς οι σημειολογικές αναφορές στα ζωγραφικά πορτραίτα του *Grand Style*. Στα φόντα παρατηρείται η χρήση κλασικών κιώνων, πολύπλοκων συνθέσεων υφασμάτων – πέπλων, συμβόλων πλούτου και ευμάρειας, ακόμα και ενδείξεων της επαγγελματικής απασχόλησης του υποκειμένου, εφόσον αυτό θα συνεισέφερε στη διαμόρφωση μιας ικανοποιητικής παρουσίασης του εαυτού. Πολλά διάσημα φωτογραφικά στούντιο χαρακτηρίζονταν από τη δυνατότητά τους να παρέχουν αυτό το σκηνικό περιβάλλον στα πορτραίτα.

Οι ζωγράφοι, την ίδια εποχή, αξιοποίησαν την Φωτογραφία για να μπορέσουν να σταθεροποιήσουν την εικόνα του μοντέλου τους, ώστε να επιτύχουν μεγαλύτερη ακρίβεια στην αναπαράσταση. Ωστόσο, η πρακτική αυτή φαίνεται να επηρέασε το έργο τους, δεδομένου ότι, σε πολλές περιπτώσεις, αναπαρήγαγαν ζωγραφικά στοιχεία που ήταν συνδεδεμένα με την Φωτογραφία, γεγονός που οδήγησε στη διαμόρφωση νέων στυλ και σκηνοθετικών πρακτικών. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι η βικτωριανή συμβατική πόζα της στήριξης του κεφαλιού από το χέρι. Αυτή η στάση υπήρξε μία φωτογραφική σύμβαση των πρώτων χρόνων της Φωτογραφίας, όταν απαιτούνταν μεγάλος χρόνος έκθεσης, με σκοπό να εξασφαλιστεί η ακινησία του κεφαλιού.²⁷⁰ Από την άλλη και το φωτογραφικό πορτραίτο επηρεάστηκε από την αντίστοιχη ζωγραφική παράδοση. Έτσι, αρχικά υιοθέτησε την απαίτηση το πρόσωπο να είναι ανέκφραστο, πρακτική που βοηθούσε στη δημιουργία ζωγραφικών πορτραίτων, δεδομένου ότι ένα χαμόγελο «[...] θα έδινε στην απεικόνιση χροιά στιγμιότυπου [...]».²⁷¹

Παράλληλα, πολλοί ζωγράφοι πορτραίτου ασχολήθηκαν με το φωτογραφικό πορτραίτο, βελτιώνοντάς το τεχνικά και, κάποιες φορές, καλλιτεχνικά.²⁷² Χαρακτηριστικότερη παρέμβαση τέτοιου είδους ήταν ο χρωματισμός της ασπρόμαυρης φωτογραφικής εικόνας. Με την πάροδο των χρόνων αυτές οι παρεμβάσεις αποτέλεσαν πεδίο εξέλιξης των τεχνικών δυνατοτήτων της Φωτογραφίας, κάτι που οδήγησε στην ελαχιστοποίηση των παρεμβάσεων αυτών, τουλάχιστον για αισθητικούς σκοπούς.

Στο σημείο αυτό, και αναφορικά με το πώς διαμορφώθηκαν και εξελίχθηκαν οι σχέσεις μεταξύ Φωτογραφίας και Ζωγραφικής, στο πλαίσιο της κατασκευής πορτραίτων, είναι σημαντικό να αναφέρουμε την επισήμανση του Clarke, ότι το φωτογραφικό πορτραίτο πέτυχε τη διάδοσή του ακριβώς τη στιγμή που η Ζωγραφική, όπως η Λογοτεχνία, άρχισαν να αμφισβητούν τη βάση της μιμητικής αναπαραγωγής της Φύσης.²⁷³ Εμείς θα συμπληρώναμε ότι ίσως η μεταστροφή στην στάση της Ζωγραφικής

²⁷⁰ David Bate, *ό.π.*, 69.

²⁷¹ Αντωνιάδης Κωστής (επ.), *Μια ξεχωριστή μέρα. Παιδικά πορτραίτα από τη συλλογή του Νίκου Πολίτη*, Αθήνα: tetarto, 2007, 17.

²⁷² Gisele Freund, *ό.π.*, 33 και 73.

²⁷³ Graham Clarke, "Introduction", στο Graham Clarke (ed), *The Portrait in Photography*, London: Reaktion Books, 1992, 1.

απέναντι στην ρεαλιστική αναπαράσταση²⁷⁴ να υπήρξε αποτέλεσμα της εξάπλωσης της φωτογραφικής εικόνας, να αναζήτησε δηλαδή άλλα πεδία δραστηριότητας, και εν τέλει ύπαρξης. Εφόσον δηλαδή, η Φωτογραφία αναλάμβανε την «πιστή» αναπαράσταση του ορατού κόσμου, η Ζωγραφική θα εξερευνούσε αυτό που η Φωτογραφία, κατά μια άποψη, δεν θα μπορούσε να προσεγγίσει, τον κόσμο των ιδεών, της ψυχής και των συναισθημάτων.

Η πρώτη παραγωγική σύνδεση της Φωτογραφίας με τη Βιομηχανία είναι αυτή των *cartes de visit*²⁷⁵, δηλαδή των μικρών πορτραίτων που αποτυπώνονταν σε ένα μικρό κομμάτι σκληρού χαρτιού, μαζί με τα ταυτοτικά στοιχεία του εικονιζόμενου. Η Freund συνδέει την άνθηση των *cartes de visit* με την αύξηση του αριθμού των πορτραίτων, λόγω Φωτογραφίας: «Στον βαθμό που ο αριθμός των πορτραίτων πολλαπλασιαζόταν, οι διαστάσεις τους μικραίνουν», σημειώνει, για να συμπληρώσει: «[...] τα πορτραίτα δεν είχαν πλέον σαν προορισμό να διακοσμούν την τεράστια πινακοθήκη των προγόνων, αλλά να τοποθετηθούν στην κατάλληλη θέση πάνω στους τοίχους των αστικών διαμερισμάτων. Ο αστός όμως ήταν οικονόμος και έμενε όλο και πιο ικανοποιημένος από τη φωτογραφία, η οποία μεταξύ άλλων, διέθετε το προνόμιο της πιστής αναπαράστασης».²⁷⁶

A.1.12 Το κοινωνικό περιεχόμενο του πορτραίτου

Ο Tagg περιγράφει τα φωτογραφικά πορτραίτα ως «*αρχαία υποκειμενικότητα*»²⁷⁷, παρά το ότι συγκεκριμένα είδη φωτογραφικών πορτραίτων, όπως αυτές των διαβατηρίων ή των ταυτοτήτων, επιχειρούν να αποτυπώσουν μια «αντικειμενική», «ψυχρή», εικόνα του ατόμου, χωρίς έκφραση συναισθημάτων και άλλων δομικών στοιχείων του εαυτού, σαν να μην ήταν αυτά ταυτοτικά χαρακτηριστικά. Όσο «αντικειμενικά» και αν θεωρούνται αυτά τα πορτραίτα, όπως σημειώνει η Hirsch, αυτό που κάνουν είναι να «[...] να εξομοιώνουν τα υποκειμενά τους, να υποβαθμίζουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους, με σκοπό να προβάλλουν [...] αυτό που θα έπρεπε να είχε εκληφθεί ως παρηγορητική ένταξη σε μία ομάδα, μία αίσθηση του συνανήκειν σε μία γενιά και κοινωνική τάξη [...]»²⁷⁸ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Με άλλα λόγια, παραμένουν φορείς υποκειμενικότητας, συνδηλώνοντας ότι η φωτογραφική απεικόνιση, ως ταυτοτική διαδικασία, καθορίζει -πέρα από την ταυτότητα- και τις ετερότητες, δηλαδή *τοποθετεί* το

²⁷⁴ Κατά μια έννοια και η «απελευθέρωσή» της από αυτήν.

²⁷⁵ Walter Benjamin, *Little History of Photography, Selected Writings*, v.2 (1927 – 1934), Cambridge, Massachusetts and London England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, 507.

²⁷⁶ Gisele Freund, *ό.π.*, 73.

²⁷⁷ Στο John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, London: Macmillan, 1988, όπως αναφέρεται στο: Steve Edwards, *ό.π.*, 22.

²⁷⁸ Marianne Hirsch (1997), *ό.π.*, 200.

άτομο κοινωνικά. Για τον λόγο αυτόν, κάθε φωτογραφικό πορτραίτο εντάσσεται στην κοινωνική ιεραρχία και περιλαμβάνει τα βλέμματα με τα οποία τα υποκείμενά του «βλέπουν» τους ανώτερους ή κατώτερους τους, ενώ τα ίδια κατατάσσονται σε κοινωνικού περιεχομένου ταξινομίες (έθνη, θρησκείες, τάξεις, χαρακτήρες, τύποι, φύλο κ.λ.π.).²⁷⁹ Ο Hall, σημειώνει σχετικά πως «[...] εάν το φωτογραφικό πορτραίτο είναι απλά μια περιληπτική περιγραφή κάποιου ατόμου, τότε η δημιουργία των πορτραίτων δεν είναι απλά η δημιουργία εικόνων. Είναι μια σημειωτική πράξη της κοινωνικής ταυτότητας»²⁸⁰ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Έχοντας υπόψη τα παραπάνω μπορεί να γίνει κατανοητή η άνοδος του πορτραίτου από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Στην πρακτική της δημιουργίας φωτογραφικών πορτραίτων εντάσσεται η φανταστική αντίληψη, «μια οπτική φενάκη» όπως το θέτει η Κάραλη, της μεσοαστικής τάξης, με σκοπό την αυτοπραγμάτωση και τη «συγκρότηση της "ανοικτής" αστικής κοινωνίας», όπως σημειώνει η ίδια.²⁸¹ Η στροφή της αστικής τάξης προς το φωτογραφικό πορτραίτο εντάθηκε με τη διεύρυνση των τεχνικών της φωτογραφικής προσωπογραφίας και κυρίως των σκηνογραφικών επιλογών που επιλέγονταν για να τεκμηριώσουν την ευμάρεια και να προβάλλουν τον τρόπο ζωής της. Στον κανόνα αυτόν εντάχθηκαν και μέλη της μεσοαστικής τάξης, όπως έμποροι, δημόσιοι υπάλληλοι, δάσκαλοι, στρατιωτικοί κ.λ.π.²⁸² Τα πορτραίτα τους πλέον καταδείκνυαν και τεκμηριώναν την κοινωνική τους υπόσταση, μεταφέροντας παράλληλα και τις αισθητικές ή άλλες αξίες της εποχής τους. Για τον λόγο αυτό, στις φωτογραφήσεις «ενδύονται» τον καλύτερο εαυτό τους, και παίρνουν αριστοκρατικές πόζες, «[...] υιοθετώντας αδιακρίτως, κοινωνικούς ρόλους τους οποίους σπανίως ή και ποτέ δεν θα είχαν τη δυνατότητα να βιώσουν στην καθημερινότητά τους», επισημαίνει η Κάραλη.²⁸³

Η στάση και το ύφος του υποκειμένου, όπως φάνηκε από τα παραπάνω, καθορίζονται πολιτισμικά και απηχούν, μεταξύ άλλων, τις κοινωνικές σχέσεις μεταξύ του φωτογράφου και του υποκειμένου του. Ο Davison σημειώνει πως ακόμα και τα αντικείμενα που περιλαμβάνονται στο πορτραίτο, είναι αποτέλεσμα της συνειδητής ή όχι συνεργασίας μεταξύ των δύο.²⁸⁴ Έτσι γίνεται κατανοητό, συνεχίζει, το ότι οι αξίες και οι συμπεριφορές που

²⁷⁹ Χριστίνα Κωνσταντινίδου, *ό.π.*, 20 και David Bate, *ό.π.*, 4. Βλ. Επίσης: William Ewing A., *Face: The New Photographic Portrait*, London: Thames & Hudson, 2006, αλλά και: Max Kozloff, *The Theatre of the Face: Portrait Photography Since 1900*, London: Phaidon, 2007, όπως παρατίθενται στο David Bate, *ό.π.*, 73. Σχετικά βλ. και Michael Forrester, *Psychology of the Image*, London, Philadelphia: Routledge -Taylor & Francis Group, 2000, 172.

²⁸⁰ Stuart Hall, "Introduction: Who Needs Identity?", στο *Questions of Cultural Identity*, London: Sage, 1996, όπως παρατίθεται στο: David Bate, *ό.π.*, 69. Βλ. επίσης και Graham Clarke, *ό.π.*, 3.

²⁸¹ Μαριάννα Κάραλη, *ό.π.*, 123-124.

²⁸² Στο *ίδιο*, 121.

²⁸³ Στο *ίδιο*, 121-122.

²⁸⁴ Robert Davison J., "Turning a Blind Eye: The Historian's Use of Photographs", *BG Studies*, 52, (Χειμώνας 1981 - 1982), 15-37.

Ανακτήθηκε από: <http://ojs.library.ubc.ca/index.php/bcstudies/article/viewFile/1107/1151>, 12.06.2012/18.00, 24.

εγγράφονται στους φωτογραφικούς κώδικες και τις συμβάσεις αντανακλούν με ακρίβεια τις αξίες και τις συμβάσεις της κοινωνίας που απεικονίζουν, και για τον λόγο αυτόν, το πορτραίτο είναι μια ανεκτίμητη ιστορική πηγή. Όπως το θέτει ο Alan Thomas, «[...] ο τεράστιος αριθμός βικτωριανών φωτογραφικών πορτραίτων είναι καλύτερα να διαβάζεται ως σειρά κοινωνικών τεκμηρίων. Αυτό διότι δεν είναι η τέχνη του φωτογράφου αλλά το πολιτισμικό νόημα, μαζί με την ιστορική λεπτομέρεια, που προσδίδει (ιστορικό) ενδιαφέρον στο φωτογραφικό πορτραίτο»²⁸⁵ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης), ενώ, στο ίδιο πλαίσιο, ο Burke επισημαίνει ότι « [...] είτε πρόκειται για ζωγραφικά, είτε για φωτογραφικά πορτραίτα, αυτό που καταγράφουν δεν είναι η κοινωνική πραγματικότητα αλλά οι κοινωνικές ψευδαισθήσεις, δεν είναι η καθημερινή ζωή αλλά ιδιαίτερες στημένες σκηνές. Γι' αυτόν όμως ακριβώς το λόγο, προσφέρουν ανεκτίμητες αποδείξεις για όποιον ενδιαφέρεται για την ιστορία της αλλαγής των προσδοκιών, των αξιών ή των νοοτροπιών».²⁸⁶

Εμείς θα συμπληρώναμε ότι είναι σημαντικό να γίνει ο διαχωρισμός μεταξύ του «στημένου» φωτογραφικού πορτραίτου στούντιο και του τυχαίου ή αυθόρμητου, συγκυριακού ενσταντανέ. Θεωρούμε, ότι από ιστορική άποψη, το νοηματικό φορτίο του πρώτου είναι πολύ περισσότερο χρήσιμο. Ο λόγος είναι προφανής, δεδομένου ότι στην προετοιμασμένη φωτογραφική απεικόνιση εγγράφονται οι κυρίαρχες στάσεις, με θετικό ή αρνητικό τρόπο. Στα ενσταντανέ, μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι υπεισέρχεται ο παράγοντας του τυχαίου, ενώ, επιπλέον, δεν παρέχεται η χρονική δυνατότητα της προετοιμασίας του εαυτού. Κατά μια έννοια, αποτυπώνεται η διαδικασία μετατροπής μιας κοινωνικής στάσης ή ιδεολογίας σε κυρίαρχη ή η σχετική «διαπραγμάτευση». Όπως το θέτει ο Barthes, το φωτογραφικό πορτραίτο είναι ένα «περιφραγμένο πεδίο δυνάμεων», όπου «[...] διασταυρώνονται, αναμετριοούνται, και παραμορφώνονται τέσσερα φανταστικά στοιχεία»: Το φωτογραφικό υποκείμενο είναι ταυτόχρονα «[...] αυτός που πιστεύει ότι είναι, αυτός που θα ήθελε οι άλλοι να πιστεύουν ότι είναι, αυτός που ο φωτογράφος πιστεύει ότι είναι και αυτός που ο φωτογράφος μεταχειρίζεται για να δείξει την τέχνη του».²⁸⁷ Παραδειγματικά, και αναλογικά με τη Ζωγραφική, ο Burke αναφέρεται στον Κάρολο Ε', ο οποίος υπέφερε από μία σημαντική δυσμορφία, και πιο συγκεκριμένα, προγναθισμό. Όλοι οι ζωγράφοι που τον απαθανάτισαν, του Τισιανού συμπεριλαμβανομένου, απέκρυπταν σκοπίμως αυτή τη δυσμορφία.²⁸⁸ Γίνεται φανερό πως οι ρεαλιστικές απεικονίσεις, όπως τα πορτραίτα, δεν απεικονίζουν την πραγματικότητα, αλλά ό,τι απαιτούν οι περιρρέουσες συμβάσεις, αισθητικές, κοινωνικές κ.ά. Δηλαδή, δεν απεικονίζουν την πραγματικότητα ενός ατόμου,

²⁸⁵ Alan Thomas, *The Expanding Eye: Photography and the Nineteenth-Century Mind*, London: Groom Helm Ltd., 1978, 94, όπως παρατίθεται στο: Robert Davison J., *ό.π.*, 24.

²⁸⁶ Peter Burke, *ό.π.*, 35.

²⁸⁷ Ρολάν Μπαρτ, *ό.π.*, 25-26.

²⁸⁸ Peter Burke, *ό.π.*, 33.

αλλά τον εξιδανικευμένο, με όρους ιδεολογικούς ή/και αισθητικούς, εαυτό του. Η στρατηγική της απεικόνισης του ιδεατού εαυτού, όπως περιγράφηκε, περιλαμβάνει και την απόκρυψή της. Αλλιώς θα αυτοαναιρούνταν. Έτσι, στα πορτραίτα συναντάμε μια συνηθισμένη «απάτη», όπως το θέτουν οι Mitchell και Weber: Το φωτογραφιζόμενο υποκείμενο στο πορτραίτο πρέπει να δείχνει ότι δεν νοιάζεται για τους μελλοντικούς θεατές της εικόνας του, κρύβοντας ότι στην ουσία έχει ήδη προετοιμάσει τον εαυτό του για «επιθεώρηση».²⁸⁹ Το *εξω-διηγητικό* βλέμμα, ως πρακτική, φαίνεται να πηγάζει από τη διαπίστωση αυτή.

Με όλα τα παραπάνω δείξαμε το πώς το φωτογραφικό πορτραίτο συνδέεται με την κοινωνική ταυτότητα του υποκειμένου του. Συμπεραίνοντας ότι από αυτό απορρέουν κυρίως κοινωνικού χαρακτήρα νοήματα, συναντάμε μια λανθάνουσα σημειωτική διένεξη: ένα *σημείο* που εστιάζει στο (και απορρέει από το) άτομο, εκτοπίζει το ιδιωτικό, όπως το θέτει ο Clarke, κωδικοποιώντας το άτομο σε σχέση με άλλα πλαίσια αναφοράς και άλλες ιεραρχίες σημασίας.²⁹⁰ Η ιστορική αξιοποίηση του φωτογραφικού πορτραίτου βασίζεται στην ανάγνωση των κοινωνικού περιεχομένου μηνυμάτων του, στο πλαίσιο που τέθηκε παραπάνω. Τα προφανή στοιχεία στα οποία μπορούμε να εστιάσουμε εξετάζοντας ιστορικά ένα φωτογραφικό πορτραίτο είναι τα εξής:

-*Πρόσωπο*, στο οποίο οι κοινωνικές αναφορές αποτυπώνονται, στο ύφος, την προσωπική έκφραση, τη ματιά, την κόμμωση κ.λ.π.

-*Στάση*, η οποία μεταφέρει νοήματα για την κοινωνική συμπεριφορά, τους *τρόπους*.

-*Ένδυση*, στην οποία είναι δυνατόν να αποτυπώνονται η κοινωνική τάξη, η μόδα, οι πολιτισμικές αξίες, η παράδοση κ.λ.π.

-*Σκηνικό*, είναι αυτό που συνδέει το άτομο με τον πολιτισμικό του περίγυρο και προβάλλει την κυρίαρχη αισθητική, δηλαδή παράγει ιδεολογία.

Την παραπάνω κατηγοριοποίηση την οφείλουμε στον Stokes, ο οποίος κατέληξε στο ότι ο συνδυασμός αυτών των τεσσάρων παραμέτρων, συνιστά τη *ρητορική του πορτραίτου*.²⁹¹

Τέλος, να σημειώσουμε πως οι στενές σχέσεις μεταξύ πραγματικότητας και φωτογραφικής απεικόνισης είναι αναντίρρητες, και για τον λόγο αυτόν είναι εξασφαλισμένη η συνέχεια της δημιουργίας φωτογραφικών πορτραίτων, τουλάχιστον για πρακτικούς λόγους. Ταυτόχρονα όμως, το πορτραίτο, έχοντας *λατρευτική* αξία (και όχι αξία *έκθεσης*), κατά τον Benjamin²⁹², θα συνεχίσει να

²⁸⁹ Max Kozloff, *Lone Visions: Crowded Frames. Essays on Photography*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994, 3, όπως παρατίθεται στο: Mitchell Claudia, Weber Sandra: "Picture This! Class Line-ups, Vernacular Portraits and Lasting Impressions of School", στο: Prosser Jon (ed), *Image Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London: Routledge – Farmer, 1998, 175.

²⁹⁰ Graham Clarke, *ό.π.*, 1 και Philip Stokes, "The Family Photograph Album: So Great a Cloud of Witnesses", στο: Clarke Graham (ed), *The Portrait in Photography*, London: Reaktion Books, 1992, 196.

²⁹¹ Παρατίθεται στο: David Bate, *ό.π.*, 73.

²⁹² Walter Benjamin, *ό.π.*, 33.

υπάρχει ως μεγάλο μέρος της φωτογραφικής παραγωγής. Οι ιστορικοί, ως αρχαιολόγοι - ερευνητές της Φωτογραφίας, θα έχουν πάντα έναν τεράστιο αριθμό φωτογραφικών εικόνων να εξετάσουν και να τις μετατρέψουν σε ιστορικά τεκμήρια, λαμβάνοντας υπόψη ότι «[...] *το πορτραίτο στη Φωτογραφία είναι ένα από εκείνα τα στοιχεία που πολύ δύσκολα ελέγχονται* [...]».²⁹³ Αυτό, που θα μεταβάλλεται, όσο προχωράει η σχετική έρευνα, θα είναι ο τρόπος με τον οποίο αντλούνται πληροφορίες από αυτές, καθώς και το είδος των πληροφοριών αυτών.

A.1.13 Τα οικογενειακά φωτογραφικά πορτραίτα

Τα πρώτα φωτογραφικά οικογενειακά πορτραίτα χρονολογούνται σχεδόν από τότε που εφευρέθηκε η Φωτογραφία²⁹⁴, και αυτό είναι μια επιπλέον ένδειξη της σχέσης της με τη Ζωγραφική. Έκτοτε, αναπτύχθηκε παράλληλα με την εξέλιξη της έννοιας της οικογένειας. Δηλαδή, η εξέλιξη στην αντίληψη της ιδέας της οικογένειας και των τελετών της καθόρισε σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο της φωτογραφικής αναπαράστασής της. Η Jo Spence και η Patricia Holland έφτασαν να υποστηρίζουν ότι «*οι φωτογραφικές μηχανές και τα φιλμ εξελίχθηκαν, έχοντας υπόψη την οικογένεια*».²⁹⁵ Ο Bourdieu συνέδεσε, στο ίδιο πλαίσιο, την όλο και διευρυνόμενη διάδοση της Φωτογραφίας με την ιδεολογία που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη οικογένεια: «*Η φωτογραφική πρακτική επιβιώνει λόγω του οικογενειακού χαρακτήρα της, ή καλύτερα από την λειτουργία που της αποδίδει η οικογένεια, δηλαδή αυτήν της επισημοποίησης και απαθανάτισης των σημαντικών στιγμών της οικογενειακής ζωής [...] ενισχύοντας την αίσθηση ολοκλήρωσης της οικογενειακής ομάδας υπενθυμίζοντας ότι αυτή συνίσταται από τον εαυτό και την ενότητά της*»²⁹⁶ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Ο μοντερνισμός, ο οποίος συνδέεται με την ανάπτυξη της νέας, μεσαιας, αστικής τάξης της εποχής του βιομηχανικού καπιταλισμού, τροποποίησε το πρότυπο οικογενειακό μοντέλο. Η οικογένεια του αστού ήταν μικρότερη και χαρακτηριζόταν από μεγαλύτερη οικειότητα μεταξύ των μελών της.²⁹⁷ Στην συνέχεια το ίδιο μοντέλο, παρακολούθησε τις νέες συνθήκες που προέκυψαν, όπως τη ρήξη μεταξύ των γενεών, που εκφράστηκε με την αμφισβήτηση των παραδοσιακών αξιών, την αστάθεια του θεσμού του γάμου, ως απόρροια του αστικού τρόπου ζωής, ο οποίος αμφισβήτησε τους επί αιώνες καθιερωμένους οικογενειακούς ρόλους και, τέλος, τη συστηματική αποδόμηση της έννοιας της οικογενειακής εστίας, ως μιας

²⁹³ Ζαν-Φρανσουά Μπονόνι, «Το πορτραίτο είναι ένα σχολείο ταπείνωσης», στο: Μπονόνι Ζαν-Φρανσουά, *Η διάρκεια της στιγμής*, μτφρ. Δασκαλάκη Κατερίνα, Αθήνα: Ποταμός, 2004, 11.

²⁹⁴ Elizabeth Ida, *ό.π.*, 4.

²⁹⁵ Patricia Holland, Jo Spence (eds), *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*, London: Virago, 1991, 4, όπως παρατίθεται στο: Marianne Hirsch (1997), *ό.π.*, 48.

²⁹⁶ Pierre Bourdieu, *Photography: A Middle-Brow Art*, Stanford: Stanford University Press, 1990, 19.

²⁹⁷ Elizabeth Ida, *ό.π.*, 8.

από τις επιπτώσεις της γυναικείας απελευθέρωσης.²⁹⁸

Η μεταβολή αυτή επηρέασε και τον τρόπο της οικογενειακής φωτογράφισης. Τα πιο σύγχρονα οικογενειακά πορτραίτα αριθμούν λιγότερα μέλη και αποτυπώνουν, αυθεντικά ή σκηνοθετημένα, περισσότερες εκφραστικές καταδηλώσεις οικειότητας, από ό,τι αυτά των αρχών του προηγούμενου αιώνα ή τα ακόμα παλαιότερα ζωγραφικά. Παράλληλα, οι μεταβολές στην αντίληψη για την οικογένεια, φαίνεται να επηρέασαν και την τοποθέτηση των μνημειακών οικογενειακών φωτογραφιών στον οικιακό χώρο. Οι βαριές, σχεδόν μόνιμες, κατασκευές μίκρυναν σε μέγεθος, απομακρύνθηκαν από τους τοίχους και στόλισαν στηθαία τζακιών, τραπεζάκια και άλλα έπιπλα των κοινόχρηστων οικιακών χώρων. Σήμερα, υπολογίζεται ότι λιγότερο από το ένα τρίτο των οικογενειακών φωτογραφιών είναι αναρτημένο σε τοίχους.²⁹⁹ Ο Αντωνιάδης συμπληρώνει πως η τοποθέτηση, αλλά και τα κάδρα των οικογενειακών φωτογραφιών αποτυπώνουν τις οικογενειακές σχέσεις και τις ιστορίες των μελών της οικογένειας, ενώ η μετακίνησή τους, ακόμα και η απομάκρυνσή τους από την κοινή θέα, μπορεί να εκληφθεί ως «*συμβολική διόρθωση της οικογενειακής ιστορίας*».³⁰⁰

Όπου και αν βρίσκεται η οικογενειακή φωτογραφία, ωστόσο, εξυπηρετεί την ανάγκη της οικογένειας να “επικοινωνήσει” στους επισκέπτες του οίκου την εικόνα που έχει για τον εαυτό της ή, μάλλον, να αποτυπώσει μνημειακά την εικόνα που θα ήθελε να έχει ο εαυτός της. Δηλαδή, αυτό που θα περιληφθεί στο κάδρο της οικογενειακής φωτογραφίας είναι το ποθούμενο της οικογένειας, οι προσδοκίες της αλλά και τα επιτεύγματα των μελών της που συνδέονται με τις προσδοκίες αυτές. Η Ida, μετά από έρευνά της παρατήρησε ότι σε Ινδονησιακές οικογένειες παρουσιάζονταν συχνά φωτογραφίες από ακαδημαϊκές επιτυχίες των μελών τους, ενώ σε βελγικές οικογένειες σκηνές από διακοπές ή δραστηριότητες ελεύθερου χρόνου. Αυτό το αποδίδει στο ότι για τους πολίτες κρατών με ισχυρή κρατική μέριμνα και εξασφάλιση, οι ατομικές επιτυχίες συνδέονται με την εξασφάλιση του μέλλοντος, σε αντίθεση με κοινωνίες όπως η Βελγική, όπου το συγκροτημένο κράτος παρέχει στοιχειωδώς την εξασφάλιση αυτή, οπότε τα άτομα στρέφονται στο παιχνίδι της ηδονιστικής τους αυτοπραγμάτωσης.³⁰¹

Στα οικογενειακά πορτραίτα σημαίνουσα θέση έχουν οι απαθανάτισεις γεγονότων όπως οι επέτειοι, οι γάμοι, οι βαφτίσεις κ.λ.π. Οι εκδηλώσεις αυτές είναι *σύμβολα κοινωνικής ολοκλήρωσης*, όπως τις χαρακτηρίζει η Holland.³⁰²

Είναι αξιοσημείωτο, ωστόσο, ότι κηδείες ή διαζύγια δεν φωτογραφίζονται

²⁹⁸ Elizabeth Ida, *ό.π.*, 8-9.

²⁹⁹ Charles Williams, “The Meaning of Family Photograph, in the research concerning The Dostal Family”. Ανακτήθηκε από: <http://homepage.mac.com/williamszone/dostal/research/meaning.html>, 05.02.2011/19.10, 5.

³⁰⁰ Κωστής Αντωνιάδης, *ό.π.*, 15.

³⁰¹ Elizabeth Ida, *ό.π.*

³⁰² Patricia Holland, *ό.π.*, 157.

καθόλου ή φωτογραφίζονται σπάνια, παρόλο που είναι γεγονότα έντονα συναισθηματικά φορτισμένα.³⁰³ Ίσως διότι αυτά δεν συνιστούν *σύμβολα κοινωνικής ολοκλήρωσης*, αλλά απειλές της ίδιας της επιβίωσης του οίκου, ενδεχομένως και στοιχεία που προσβάλλουν την εικόνα του προς τον κοινωνικό περίγυρο.³⁰⁴ Η Williamson συμπληρώνει πως η οικογένεια, εκτός του να αποτελεί τον συνδετικό ιστό της κοινωνίας, είναι και ένας καταπιεστικός θεσμός για τα μέλη της. Η Φωτογραφία καλείται, συνεχίζει, να καλύψει την καταπίεση αυτή, προβάλλοντας μόνο τα χαρμόσυνα γεγονότα της και όχι διαζύγια, εντάσεις, παιδιά που κλαίνε ή θυμωμένους γονείς.³⁰⁵



Εικόνα 14: Η επαγγελματική κάρτα της φωτογράφου και θεωρητικού της Φωτογραφίας Jo Spence, στο Steve Edwards, *ό.π.*, 123.

Η οικογενειακή φωτογραφία, μέσα από την ιδιότητά της να προβάλλει τις συνεκτικές αξίες της οικογένειας είναι δυνατόν να λειτουργήσει ενισχυτικά στους δεσμούς μεταξύ των μελών της, μειώνοντας τις εντάσεις της οικογενειακής ζωής, όπως υποστηρίζει η Hirsch.³⁰⁶ Οι αξίες αυτές, καθίστανται συνεκτικές για τα μέλη της οικογένειας, σε σχέση με τους άλλους. Τα οικογενειακά πορτραίτα, του είδους αυτού, που είναι φτιαγμένα δηλαδή για να τα βλέπουν οι εκτός του οικογενειακού περιβάλλοντος, έχουν αναφορές στη ζωγραφική παράδοση της περιόδου μεταξύ του 16^{ου} και 19^{ου} αι. Τα φωτογραφικά υποκείμενα είναι ντυμένα με τα ρούχα που αρμόζουν στην περίπτωση (τα «καλά» τους), είναι στημένα στις κατάλληλες στάσεις και τοποθετημένα στις κατάλληλες θέσεις στο κάδρο. Τα πορτραίτα αυτά, όπως σημειώνει η Ida, είναι εικονιστικές αναπαραστάσεις που έχουν μικρή σχέση με την πραγματικότητα.³⁰⁷

³⁰³ Elizabeth Ida, *ό.π.*, 12.

³⁰⁴ Βλ. Halla Belloff, *Camera Culture*, Oxford: Basil Blackwell, 1985, όπως παρατίθεται στο: Orla Cronin, "Psychology and Photographic Theory", στο: Prosser Jon (ed), *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London, Philadelphia: Routledge, Falmer - Taylor & Francis Group, 1998, 62. Για το ίδιο θέμα βλ. επίσης Jane Montague, "Family Photographs as a Topic for Conversation", στο *Narrative and Memory*, University of Huddersfield, 2007, 63-71. Ανακτήθηκε από: <http://eprints.hud.ac.uk/4568/>, 23.10.2009, 18.30.

³⁰⁵ Judith Williamson, 'Family, Education and Photography', *Ten*, 14, (1984), 19-22, όπως παρατίθεται στο: Orla Cronin, "Psychology and Photographic Theory", στο: Prosser Jon (ed), *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London, Philadelphia: Routledge, Falmer - Taylor & Francis Group, 1998, 70.

³⁰⁶ Marianne Hirsch (1997), *ό.π.*, 7.

³⁰⁷ Elizabeth Ida, *ό.π.*, 25.

A.1.13a Χαρακτηριστικά και λειτουργίες της οικογενειακής φωτογραφίας

Στην οικογενειακή φωτογραφία, σύμφωνα με τον Musello, εντοπίζονται τέσσερις λειτουργίες:³⁰⁸

1. Οπτική απεικόνιση συγγενικών δεσμών και παροχή κινήτρου για τη διατήρησή τους.

2. Η ίδια η πρακτική της φωτογράφησης είναι ενταγμένη στο πλέγμα συναισθηματικών και κοινωνικών σχέσεων μεταξύ των μελών μιας οικογένειας. Με την συμπερίληψή τους στο κάδρο, τα μέλη της οικογένειας αναγνωρίζονται ως σημαντικά για αυτήν.

3. Η παρουσίαση - κοινοποίηση της οικογενειακής φαντασιακής ταυτότητας.

4. Η τεκμηρίωση και διασφάλιση της μνήμης, λειτουργία που καθορίζει την επιλογή των στιγμών και των προσώπων που εντάσσονται στο φωτογραφικό κάδρο.

Εμείς θα συμπληρώναμε ότι στο οικογενειακό πορτραίτο αποτυπώνονται τόσο οι σχέσεις μεταξύ των μελών της οικογένειας, όσο και η δυναμική τους. Ιδιαίτερα σημαντική, κατ' αυτή την έννοια, είναι η ύπαρξη σειράς οικογενειακών φωτογραφιών κατανεμημένων στον χρόνο, όπου η δυναμική αυτή εικονίζεται στις μετατοπίσεις των μελών της οικογένειας ή στην αλλαγή του τρόπου με τον οποίο ανταλλάσσουν *ματιές*.

Η Ida αναγνωρίζει, επίσης, τέσσερις όψεις της οικογενειακής φωτογραφίας οι οποίες πρέπει να λαμβάνονται υπόψη πριν την φωτογραφική πράξη.³⁰⁹

A. Η τοποθεσία

B. Η θέση

Γ. Η πόζα (στάση)

Δ. Η *ματιά*

Έχοντας υπόψη την τοποθεσία της φωτογράφησης, η Ida θυμίζει ότι το «σκηνικό» της οικογενειακής φωτογραφίας περιλαμβάνεται σε αυτά που θέλει να απαθανατίσει η οικογένεια, δηλαδή, θα συμπληρώναμε, αποτελεί ένα σημαίνον μέρος της ταυτότητάς της. Σχετικά με τη θέση των μελών της οικογένειας, σημειώνει ότι η επιλογή τους είναι θέμα που μπορεί να αναλυθεί ψυχολογικά, δεδομένου ότι αποτελεί ένα από τα στοιχεία των οικογενειακών πορτραίτων που μπορούν να αναδείξουν νοήματα άρρητα ή κρυμμένα. Αναφορικά με την πόζα, επισημαίνει ότι ανεξάρτητα από το πόσο ανεπιτήδευτα επιθυμεί να σταθεί κανείς μπροστά στον φωτογραφικό φακό, αυτό δεν είναι δυνατόν, διότι η παρουσία του φακού είναι καταλυτική. Αυτό οφείλεται στο ότι το υποκείμενο αισθάνεται παρακολουθούμενο από μάτια που ενδεχομένως δεν θα γνωρίζει (όπως είναι π.χ. οι μελλοντικοί θεατές της

³⁰⁸ Christopher Musello, "Family Photography", στο: Jon Wagner (ed), *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*, Beverly Hills and London: SAGE, 1979, 106-113, όπως παρατίθεται στο: Γιάννης Σκαρπέλος, *ό.π.*, 185.

³⁰⁹ Elizabeth Ida, *ό.π.*, 14-18.

φωτογραφίας) ή, θα συμπληρώναμε εμείς, εποπτευόμενο από την κριτική ματιά των γενεών που έρχονται. Όπως το θέτει η Ida, «[...] υπάρχει ένα συγκεκριμένο τμήμα ιδιωτικής ελευθερίας που απομακρύνεται ή διαταράσσεται όταν εμφανίζεται η φωτογραφική μηχανή»³¹⁰ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Για τη ματιά, σημειώνουμε ότι αποκαλύπτει σχέσεις, κυρίως εξουσίας, αλλά και συναισθηματικής έντασης ή σύνδεσης.

Ειδικά για την ελληνική παραδοσιακή οικογένεια, ο Παναγιωτόπουλος ισχυρίζεται πώς υπήρχε χαλαρή οικογενειακή μνήμη, κάτι που αποδίδει στην ορθόδοξη χριστιανική λατρεία, η οποία, αν και δεν αντιπαράκειται με στοιχεία λατρείας των προγόνων, δεν ευνοεί την οικογενειακή μνήμη για παραπάνω από μία ή δύο γενιές. Το γεγονός αυτό το αποδίδει στο ότι το καθεστώς γαιοκτησίας δεν υπαγόρευε κάτι τέτοιο, σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε στη Δυτική Ευρώπη.³¹¹ Κατ' αυτή την έννοια, το οικογενειακό πορτραίτο στις παραδοσιακές κοινότητες δεν λειτούργησε ως τεκμηριωτικό σύμβολο της συνέχειας του οίκου, στον βαθμό που αυτό συνέβαινε στις δυτικές αστικές κοινωνίες. Φαίνεται ότι περισσότερο λειτούργησε ως σύμβολο κοινωνικής, ιεραρχικής ένταξης.

A.1.13β Το φωτογραφικό άλμπουμ

Τα οικογενειακά φωτογραφικά άλμπουμ εντάσσονται στους κύκλους της οικογενειακής ζωής. Επικαιροποιούνται, αλλάζουν μορφή και, βεβαίως, περιεχόμενο, πάντα όμως εντός των οικογενειακών ορίων. Σπάνια, στα οικογενειακά άλμπουμ θα βρεθούν φωτογραφίες από δημόσια γεγονότα τα οποία δεν είναι με κάποιο τρόπο άμεσα συνδεδεμένα με την οικογένεια ή ένα από τα μέλη της οικογένειας. Το φωτογραφικό οικογενειακό άλμπουμ είναι η αποτύπωση της οικογενειακής ζωής, γύρω από την εστία και για τον λόγο αυτόν «[...] ενσωματώνει μια συγκεκριμένη ιδεολογία της οικογένειας ως ενός προσωποποιημένου χώρου, οργανωμένου γύρω από την γυναικεία εμπειρία»³¹² (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Η φωτογραφική μηχανή και το φωτογραφικό οικογενειακό άλμπουμ είναι εργαλεία που βοήθησαν να δομηθεί η ίδια η ιδέα της οικογένειας, ως παγκόσμια ιδέα, υποστηρίζει η Hirsch³¹³, ενώ ο Σκαρπέλος επισημαίνει πως το φωτογραφικό άλμπουμ έχει τον χαρακτήρα μιας γραμμικής αφήγησης της ιστορίας της οικογένειας για έναν τρίτο. Όμως για τα μέλη της οικογένειας είναι «[...] ένα απόλυτα κωδικοποιημένο μέσο ανάκλησης όχι μόνο αναμνήσεων, αλλά και

³¹⁰ Elizabeth Ida, *ό.π.*, 18.

³¹¹ Βασίλης Παναγιωτόπουλος, «Μέγεθος και σύνθεση της οικογένειας στην Πελοπόννησο γύρω στα 1700», *Ιστορικά*, 1, (1983), 5-18. Παρατίθεται στο: Παναγιώτης Σαβοριανάκης, «Οικογένεια και γαμήλιες πρακτικές στο Νοτιοανατολικό Αιγαίο. Η Κως στο 18^ο και 19^ο αιώνα», *Μνήμων*, 22, (2000), 33.

³¹² Steve Edwards, *ό.π.*, 123.

³¹³ Marianne Hirsch (1997), *ό.π.*, 48.

συναισθημάτων για γεγονότα και πρόσωπα που μπορεί να μην απεικονίζονται στην φωτογραφία, συνδέονται όμως με αυτήν».³¹⁴ Παράλληλα, η Wells και ο Price αντιμετωπίζουν τα άλμπουμ αυτά ως ένα είδος «οπτικής ανθρωπολογίας».³¹⁵

Για εμάς, νοηματική αξία έχει και η μορφή των άλμπουμ αυτών, καθώς γνωρίζουμε ότι σήμερα, αλλά και παλαιότερα, η επιλογή της αντανakλούσε τις αισθητικές αξίες της οικογένειας, και κατ' επέκταση της περιβάλλουσας κοινωνίας. Είναι σημαντικό, επίσης να μεταφέρουμε το ενδιαφέρον και στις οικογενειακές φωτογραφικές συλλογές που δεν βρίσκονται προσεκτικά τοποθετημένες στα φωτογραφικά άλμπουμ, αλλά είναι αποθηκευμένες σε κουτιά παπουτσιών, νάιλον σακούλες κ.λ.π. σε κάποιο συρτάρι ή ντουλάπι του σπιτιού. Σε αυτά τα φωτογραφικά "κείμενα" είναι καταγεγραμμένες οι αλήθειες της οικογένειας, που "εξορίστηκαν" από τη δημόσια εικόνα της, και για τον λόγο αυτόν είναι για τον ιστορικό σημαντικές, τουλάχιστον όσο και αυτές που συμπεριλήφθηκαν στο άλμπουμ.

Οι οικογενειακές φωτογραφίες των άλμπουμ, αλλά και οι εξορισμένες από αυτό συνιστούν μια οπτική διατύπωση της βούλησης της οικογένειας ως συνόλου να αντιμετωπίζεται ως αναγνωρισμένο κύτταρο της κοινωνικής ομάδας στην οποία ανήκει ή θέλει να ανήκει. Με το να είναι η ίδια η οικογένεια μία δυναμική συμπαγής και συνεκτική κοινωνική δομή, πολλές φορές συλλαμβάνει τον εαυτό της να μην μπορεί να κατανοήσει ή να εκλογικεύσει τις λειτουργίες της, δηλαδή να μην μπορεί να αυτοπροσδιορισθεί ως μέλος ενός ευρύτερου κοινωνικού συστήματος. Τότε επιστρατεύει το φαντασικό ως «αναγκαίο συμπλήρωμα της τάξης της».³¹⁶ Αυτό ίσως διότι το φαντασικό μπορεί να αποτελέσει την κύρια πηγή του λογικού, βασισμένο στη συλλογική συνείδηση, η οποία εδώ εννοείται ως σύνολο ιδεών και αντιλήψεων που αενάως κληρονομούνται και επαναδιατυπώνονται. Οι οικογενειακές φωτογραφίες έχουν αναλάβει αυτό τον ρόλο.

A.1.13γ Το περιεχόμενο της οικογενειακής φωτογραφίας ή η δημόσια φύση της οικογενειακής ζωής³¹⁷

Κατ' αρχάς, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι αναφερόμαστε σε οικογενειακές φωτογραφίες στούντιο ή άλλες που τραβήχτηκαν από επαγγελματίες στον οικιακό χώρο. Δηλαδή σε φωτογραφίες που εμπεριέχουν σκηνοθετικές πρακτικές, αλλά και τη σκοπιμότητα της φωτογραφικής πράξης, εξ αρχής.

Ο Ruchatz, μας θυμίζει ότι ήδη από τη δεκαετία του 1960 ο Pierre Bourdieu

³¹⁴ Γιάννης Σκαρπέλος, *ό.π.*, 183.

³¹⁵ Derrick Price, Liz Wells, *ό.π.*, 66.

³¹⁶ Κορνήλιος Καστοριάδης, *ό.π.*, 179.

³¹⁷ Ο όρος «δημόσια φύση της οικογενειακής ζωής» είναι της Hirsch, στο Hirsch Marianne, *Family Frames, Photography, Narrative and Postmemory*.

έδειξε σε ποιον βαθμό η ιδιωτική Φωτογραφία είναι κοινωνική.³¹⁸ Πιο συγκεκριμένα, έδειξε ότι πρέπει να αντιμετωπίζονται ως κοινωνικά δομημένες προ-επιλογές το ποιες οικογενειακές περιστάσεις είναι φωτογραφήσιμες, αλλά και το πώς τα υποκείμενα των φωτογραφιών αυτών εντάσσονται και στήνονται μπροστά από τον φακό. Όπως το θέτει η Hirsch, «[...] όταν φωτογραφίζουμε τους εαυτούς μας ως οικογένεια, δεν το κάνουμε εν κενώ. Ανταποκρινόμαστε στις κυρίαρχες μυθολογίες για την οικογενειακή ζωή, στις ιδέες που έχουμε κληρονομήσει, στις εικόνες που βλέπουμε στην τηλεόραση, στη διαφήμιση, στο σινεμά».³¹⁹ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Η ιδιωτική μνήμη, συνεπώς, καθίσταται κοινωνική, διότι είναι δομημένη εντός των κοινωνικών πλαισίων στα οποία είναι ενταγμένη. Αξίζει να σημειωθεί εδώ, η επισήμανση της Holland, ότι η προβαλλόμενη φαντασική ταυτότητα σε μια οικογενειακή φωτογραφία έχει μεν ατομικά χαρακτηριστικά (αναφέρεται στα μέλη της) αναγκαστικά, ωστόσο αυτό που υπερσχύει στην προβολή είναι τα συλλογικά φαντασικά χαρακτηριστικά.³²⁰ Η άποψη αυτή φαίνεται να είναι ενταγμένη τη βασική αρχή της *Gestalt*, σύμφωνα με την οποία το όλον είναι κάτι περισσότερο από το απλό άθροισμα των μερών του.

Ο Thompson, αναφερόμενος στις σκηνοθετημένες οικογενειακές φωτογραφίες, υποστηρίζει πως η επιλογή των ρούχων, των θέσεων στο κάδρο, των στάσεων, αλλά και του χαρακτήρα της φωτογραφίας, βασίζονται στις συλλογικές αντιλήψεις για την «αξιοσέβαστη» ή «χαρούμενη» οικογένεια. Οι ίδιες αντιλήψεις, συμπληρώνει, καθορίζουν το ποιες φωτογραφίες θα μπουκ στο άλμπουμ και ποιες όχι³²¹, ενώ η Hirsch, μεταφορικά, θεωρεί ότι «[...] όταν φωτογραφίζομαστε εντός των συμβάσεων της οικογενειακής φωτογράφισης [...] φοράμε "μάσκες", κατασκευάζουμε τους εαυτούς μας σύμφωνα με συγκεκριμένες προσδοκίες από τις οποίες είναι κατασκευασμένες και οι ίδιες οι μάσκες»³²² (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Η υπαγωγή της οικογενειακής φωτογραφίας στις φωτογραφικές συμβάσεις προσδίδει σε αυτήν ένα είδος τεκμηριωτικής ισχύος, δεδομένου ότι η από κοινού αποδοχή τους συνιστά μια οιονεί επικύρωση, μια απόδοση κύρους, το οποίο επιβεβαιώνεται από τυχόν επιδοκίμασιες των θεατών της οικογενειακής φωτογραφίας.³²³ Έτσι, η τεκμηριωτική δύναμή τους καθίσταται πλήρης και αυτονόητη, με αποτέλεσμα να μην λαμβάνεται υπόψη «[...] πως το μεγαλύτερο μέρος της οικογενειακής ζωής παραμένει εκτός καταγραφής και, παράλληλα, ότι αρκετές φωτογραφίες "λογοκρίνονται" και αποκλείονται από τα άλμπουμ», όπως επισημαίνει ο Σκαρπέλος.³²⁴

³¹⁸ Jens Ruchatz, *ό.π.*, 372.

³¹⁹ Marianne Hirsch (1997), *ό.π.*, xvi.

³²⁰ Patricia Holland, *ό.π.*, 123.

³²¹ Paul Thompson, *ό.π.*, 164.

³²² Marianne Hirsch (1997), *ό.π.*, 98.

³²³ Στηρίζονται ακριβώς στο ότι η εικόνα είναι πλήρως υποταγμένη στον κοινωνικά διαμορφωμένο κανόνα για τις οικογενειακές φωτογραφίες.

³²⁴ Γιάννης Σκαρπέλος, *ό.π.*, 186.

Αυτό το μεγαλύτερο μέρος έχει να κάνει με τις άρρητες και υπόδηλες σχέσεις μεταξύ των μελών της οικογένειας, και γι' αυτό ο Σκαρπέλος υποστηρίζει ότι «[...] πρέπει να είμαστε επιφυλακτικοί όταν αναφερόμαστε στις οικογενειακές φωτογραφίες ως απόδειξη».³²⁵ Η Hirsch επιβεβαιώνει το επιχείρημα αυτό αναφέροντας ότι καταστατικές σχέσεις μεταξύ των μελών της οικογένειας, όπως αναδεικνύονται από τις ματιές που ανταλλάσσουν στις οικογενειακές φωτογραφίες, είναι συχνά κρυφές και ανομολόγητες³²⁶, ενώ ο Thompson υποστηρίζει πως «[...] οι οικογενειακές παραδόσεις κρύβουν επίσης πολλές σιωπές και μυστικά».³²⁷ Το ερώτημα που τίθεται είναι γιατί αυτές οι σχέσεις παραμένουν ανομολόγητες και εξορισμένες από την πρόχειρη εξέταση της οικογενειακής φωτογραφίας. Θεωρούμε, ότι αυτό συμβαίνει διότι κατασκευάζονται ως τέτοιες με τον ίδιον ακριβώς μηχανισμό που δομείται η φαντασιακή ταυτότητα. Έρχονται σε σύγκρουση με τις κοινωνικά διαμορφωμένες συμβάσεις, και αξίες, αισθητικές ή ιδεολογικές, που διαμόρφωσαν την πρωτογενώς εικονιζόμενη φαντασιακή ταυτότητα της οικογένειας. Είναι, ωστόσο, για ευνόητους λόγους, περισσότερο σημαντικές για τον ερευνητή.

Η φαντασιακή εικόνα της οικογένειας είναι πρωτίστως μία αφηγηματική κατασκευή, η οποία δημιουργεί τον χώρο όπου τέμνονται τα όνειρα, οι σεξουαλικές επιθυμίες, τα αισθήματα ιδιοκτησίας και η αυτοεκτίμηση της κοινωνικής θέσης, υποστηρίζει η Hirsch.³²⁸ Οι οικογενειακές φωτογραφίες μας κάνουν να βλέπουμε τις άδηλες σχέσεις, μεταξύ των μελών της οικογένειας, τις εκδηλώσεις συμπλεγμάτων όπως το Οιδιπόδειο, τις ανταγωνιστικές σχέσεις μεταξύ αδελφών και μεταξύ πατεράδων και υιών. Με τον τρόπο αυτόν τονίζουν αυτά που χωρίζουν τα μέλη της οικογένειας, την απόσταση, όπως το θέτει η Hirsch. Παράλληλα, επιβεβαιώνουν ότι οι σχέσεις αυτές αναγνωρίζονται αμοιβαία ως αυτές που διαμορφώνουν το άτομο μέσω της αλληλεπίδρασής του με τα υπόλοιπα μέλη.³²⁹

Ο Forrester σημειώνει πως οι οικογενειακές φωτογραφίες είναι "κείμενα" με νόημα που φέρουν πολιτισμικό και σημειωτικό φορτίο. Σημειωτικό διότι είναι απεικονίσεις του παρελθόντος, δηλαδή σημαίνουν και αναπαριστούν κάτι άλλο, και πολιτισμικό διότι στην κατασκευή τους εμπλέκονται κοινωνικές και οικογενειακές καθιερωμένες συμβάσεις, όπως το ποιος παίρνει την φωτογραφία και για ποιον λόγο, το ποιοι επιλέγεται να συμπεριλαμβάνονται, το που τοποθετείται το άτομο στη σκηνή.³³⁰ Ως τέτοια κείμενα, λοιπόν, θεωρούμε ότι συνιστούν ένα σημαντικό πρωτογενές ιστορικό υλικό ειδικά για τον ερευνητή της πολιτισμικής και κοινωνικής Ιστορίας.

³²⁵ Γιάννης Σκαρπέλος, *ό.π.*, 187.

³²⁶ Marianne Hirsch (1997), *ό.π.*, 9.

³²⁷ Paul Thompson, *ό.π.*, 211.

³²⁸ Marianne Hirsch (1997), *ό.π.*, 52.

³²⁹ Στο *ίδιο*, 129.

³³⁰ Michael Forrester, *ό.π.*, 173–174.

A.1.14 Απέναντι στο φωτογραφικό τεκμήριο

Αντιμετωπίζοντας ένα φωτογραφικό τεκμήριο ο ιστορικός θα πρέπει να έχει υπόψη του τις εγγενείς αδυναμίες του (όπως, άλλωστε, απαιτείται όταν προσεγγίζει κάθε είδους ιστορικές πηγές).³³¹ Οι αδυναμίες αυτές συνίστανται κυρίως στον έμμεσο και πολλαπλά διαμορφωμένο και διαμεσολαβημένο λόγο του, αλλά και στο ότι εκπέμπει πλήθος συνδηλώσεων παράλληλα και ταυτόχρονα με τις καταδηλώσεις του. Επιπλέον, απαιτεί το *ενέργημα γνώσης*³³² του ευρύτερου κοινωνικού και ιστορικού του πλαισίου, ώστε να μπορεί να το εντάξει σε ένα νοηματοδοτικό σύστημα. Τις περισσότερες φορές είναι αδύνατον να τεκμηριώσει κάτι, είτε εξαιτίας του ίδιου του φωτογραφικού λόγου είτε διότι το τεκμήριο έχει υποστεί μετέπειτα επεξεργασία, κάτι που άλλοτε διαπιστώνεται άμεσα και άλλοτε όχι, κάποιες φορές γιατί η παραγωγή της εικόνας ήταν σκόπιμα παραπλανητική. Αυτό που παρέχει το φωτογραφικό τεκμήριο είναι ίχνη, ενδείξεις αλήθειας και για το λόγο αυτό τα συμπεράσματα που αντλούνται από αυτό θα πρέπει να ελέγχονται και να είναι τεκμηριωμένα και με άλλους, συμπληρωματικούς τρόπους. Σε κάθε περίπτωση όμως, θα είναι υποθέσεις (ισχυρές ή λιγότερο ισχυρές), αλλά ποτέ καταληκτικά συμπεράσματα. Ο Peter Burke αναφέρει σχετικά: *«Συγκριτικά, η κριτική των οπτικών μαρτυριών δεν έχει αναπτυχθεί ακόμα τόσο, μολονότι η μαρτυρία από τις εικόνες, όπως και αυτή των κειμένων, εγείρει προβλήματα όπως αυτά των συμπραζομένων, της λειτουργίας, της ρητορικής, της μνήμης (είτε αμέσως είτε πολύ μετά το γεγονός), της έμμεσης μαρτυρίας κ.λ.π.»*³³³

Όπως προαναφέρθηκε, η κάθε φωτογραφία θα πρέπει να εξετάζεται ιστορικά μέσα στο πλαίσιο της δημιουργίας της. Έξω από το πλαίσιο αυτό, οι φωτογραφίες προσφέρουν ελάχιστα στην ιστορική τεκμηρίωση, ενώ εμπεριέχουν τον κίνδυνο να προξενήσουν την επινόηση ιστοριών από τις προφανείς ενδείξεις, πρακτική που αφίσταται από την ορθή ιστορική πρακτική. Ο ιστορικός δηλαδή οφείλει να αντιστέκεται στην *«[...] ιδιόμορφη γοητεία των φωτογραφιών που προέρχεται από την αντίθεση μεταξύ του υπερβολικού τους πλούτου και της κοινοτυπίας του μέσου»*.³³⁴

Η επισήμανση των προβλημάτων που σχετίζονται με την ιστορική αναπαράσταση, η οποία βασίζεται στην αξιοποίηση των φωτογραφικών τεκμηρίων, θα πρέπει αφενός να προτάσσεται στην αφήγηση του ερευνητή αλλά και να διατρέχει το σύνολο του έργου του. Με αυτό τον τρόπο η εργασία του θα παροτρύνει έμμεσα τον αναγνώστη να προχωρήσει στις δικές του αναγνώσεις και να δοκιμάσει την εγκυρότητά τους απέναντι στις προτεινόμενες από τον ερευνητή, αξιολογώντας, παράλληλα, το τεκμηριωτικό corpus που παρατίθεται.

³³¹ Peter Burke, *ό.π.*, 18.

³³² Ρολάν Μπαρτ, *ό.π.*, 14.

³³³ Peter Burke, *ό.π.*, 18.

³³⁴ Patricia Holland, *ό.π.*, 124.

A.1.15 Φωτογραφία και Μικρο-Ιστορία

Η Φωτογραφία τέμνει τον χρόνο, αλλά και τον χώρο. Το φωτογραφικό κάδρο περιορίζει τον κόσμο που περιβάλλει το υποκείμενο της φωτογράφισης, αφήνοντας απέξω το απείρως μεγαλύτερο τμήμα του. Αναγκαστικά, λοιπόν, περιορίζει την ιστορικότητα της συγχρονίας του φωτογραφικού κλικ, σε επίπεδο ατόμου ή ομάδας ατόμων ή μιας περιορισμένης χωρικά έκτασης. Ο ιστορικός που θα προσπαθήσει να αντλήσει από τη συγκεκριμένη φωτογραφία στοιχεία, κατ' ανάγκην θα περιορισθεί σε ό,τι αυτή του προσφέρει: τη στοιχειώδη κλίμακα. Από αυτήν, αλλά και σε συγκριτικό επίπεδο, από άλλες φωτογραφίες που βρίσκονται στην ίδια ομάδα αλλά εξακολουθούν να είναι από μόνες τους περιορισμένες χρονικά και χωρικά, θα πρέπει να καταλήξει σε προτάσεις που αφορούν την -κατά πολύ- ευρύτερη ιστορική κλίμακα. Να αποκαλύψει κανονικότητες, ιδεολογικά σχήματα και τους τρόπους με τους οποίους αυτά επιβλήθηκαν στην στοιχειώδη κλίμακα και πώς αυτή με τη σειρά της αλληλεπέδρασε με αυτά συνδιαμορφώνοντάς τα. Δηλαδή, με άλλα λόγια, να φτάσει από το μερικό στο γενικό και, παράλληλα, να είναι σε θέση να περιγράψει πως αυτά αλληλεπιδρούν μεταξύ τους.

A.1.16 Η Φωτογραφία ως ιστορική πηγή

*«There shall be in that
rich earth a richer dust
concealed.»³³⁵*

Η θετικιστική ιστοριογραφία αναπτύχθηκε παράλληλα σχεδόν με τη Φωτογραφία. Και οι δύο βασιζόνταν στη «δυνατότητά» τους να αναπαραστήσουν το παρελθόν «όπως ακριβώς ήταν». Την αξίωσή τους αυτή τη θεμελίωσαν στην αληθοφάνειά τους, η οποία με τη σειρά της στηριζόταν για την μεν Φωτογραφία στη χρησιμοποίηση μηχανικών μέσων που περιόριζαν την ανθρώπινη παρέμβαση, τουλάχιστον σε σύγκριση με τη Ζωγραφική, ενώ για την ιστοριογραφία στη μεθοδολογική αναφορά της σε αρχεία, έγγραφα, μαρτυρίες κ.λ.π.³³⁶ Ο Barthes, χαρακτήρισε αυτή τη σχέση «παράδοξη», παρατηρώντας πως «[...] είναι παράδοξο ότι ο ίδιος αιώνας γέννησε την Ιστορία και την Φωτογραφία, την πρώτη να δομεί την θετικιστική μνήμη και τη δεύτερη να παρέχει μια συγκεκριμένη μεν, αλλά φευγαλέα μαρτυρία».³³⁷ Την παραδοξότητα αυτήν απάλυναν, όπως αναφέραμε και παραπάνω, οι επιστημονικές εξελίξεις της περιόδου μεταξύ

³³⁵ Robert Davison J., *ό.π.*, 35.

³³⁶ Gregory Paschalidis, "Images of History and the Optical Unconscious", *Historein*, 4, (2003-2004), 35.

³³⁷ Ρολάν Μπαρτ, *ό.π.*, 93.

του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αι. στην Ψυχολογία, στην Φυσική και αλλού, οι οποίες οδήγησαν στο να αμφισβητηθεί αυτή η επιστημολογική προκατάληψη τόσο για την Ιστορία, όσο και για την Φωτογραφία. Η εξέλιξη αυτή διεύρυνε το οπλοστάσιο της ιστορικής έρευνας με τη διεύρυνση του πλήθους και του είδους των πηγών της, στις οποίες εντάχθηκαν, σε μικρό ή μεγάλο βαθμό, οι φωτογραφίες αλλά και άλλα εικονιστικά μέσα, όπως ο κινηματογράφος, η διαφήμιση κ.λ.π. Έγινε κατανοητό πως κάθε εικόνα μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως ιστορική μαρτυρία, όπως το θέτει ο Burke.³³⁸ Ωστόσο, η ακαδημαϊκή Ιστορία, φαίνεται να μην αισθάνεται άνετα, ακόμα και σήμερα, με την αξιοποίηση των εικονιστικών πηγών, όπως η Φωτογραφία. Η Martinez συνδέει αυτή την προδιάθεση με την κληρονομιά της παραδοσιακής ερευνητικής μεθοδολογίας, που οδηγεί στην προτίμηση του γραπτού τεκμηρίου, πιθανόν λόγω της αντιμετώπισης που έχει το εικονιστικό.³³⁹ Η αντιμετώπιση αυτή έχει τις ρίζες της αφενός μεν στην πραγματική πολυσημία του εικονιστικού τεκμηρίου, αφετέρου δε στην προκατάληψη που στοιχειώνει τη Δυτική κουλτούρα, σύμφωνα με την οποία τα γραπτά κείμενα είναι αντικειμενικά, ενώ τα εικονιστικά σχετίζονται με ενοράσεις, την τέχνη (ως ακραία μορφή υποκειμενικής δραστηριότητας) και την άδηλη γνώση.³⁴⁰

Στον πραγματικό κόσμο, όμως, έχει πλέον αναγνωριστεί ότι κάθε πηγή είναι διαμεσολαβημένη και, για τον λόγο αυτόν, σχετικά υποκειμενική. Κανενός είδους τεκμήριο δεν είναι «*ακατέργαστο υλικό, αντικειμενικό και αθώο [...]*».³⁴¹ Με άλλα λόγια, δεν υπάρχει κανένας τρόπος με τον οποίον να αποδεικνύεται ότι ένα γραπτό κείμενο είναι αντικειμενικότερο ή περισσότερο αξιόπιστο ως ιστορική πηγή από μια φωτογραφία. Αν επεκταθεί αυτό, μπορεί κανείς να σημειώσει ότι οι πληροφορίες που φέρει το γραπτό κείμενο μεταφέρονται ως εικόνες, κατά τη γνωστική διαδικασία.³⁴² Συμπληρωματικά, παραθέτουμε τον Λε Γκοφ: «*[...] η φωτογραφία, η οποία αναστατώνει τη μνήμη: την πολλαπλασιάζει και την εκδημοκρατίζει, της προσφέρει μιαν ακρίβεια, μιαν αλήθεια στο εσωτερικό μιας οπτικής μνήμης που δεν είχε επιτευχθεί ποτέ μέχρι τότε, επιτρέπει τη διατήρηση της μνήμης του χρόνου και της χρονολογικής εξέλιξης [...]*».³⁴³

Είναι λογικό λοιπόν, σήμερα, όλο και περισσότεροι ιστορικοί να εντάσσουν τις εικονιστικές πηγές στο ερευνητικό τους οπλοστάσιο, θεωρώντας δεδομένο ότι απαιτείται κριτική αξιολόγησή τους ώστε να καταστούν

³³⁸ Peter Burke, *ό.π.*, 20.

³³⁹ Katharine Martinez, "Imaging the Past: Historians, Visual Images and the Contested Definition of History", στο: *Visual Resources, An International Journal of Documentation*, v. XI, Gordon & Breach Science Publishers SA, 1995, 22.

³⁴⁰ John Collier, Jr και Malcolm Collier, *ό.π.*, 169-170.

³⁴¹ Ζακ Λε Γκοφ, *ό.π.*, 16-17.

³⁴² Η Martinez μεταφέρει την αναφορά του Huizinga, σύμφωνα με την οποία «*[...] η ιστορική κατανόηση είναι σαν ένα όραμα, ή καλύτερα ως μια εκμείευση εικόνων*». Βλ. Huizinga J.H., "My Path to History", στο: Huizinga J.H., *Dutch Civilization in the Seventeenth Century and Other Essays*, New York: F. Unger, 1968, όπως παρατίθεται στο Katharine Martinez, *ό.π.*, 21.

³⁴³ Ζακ Λε Γκοφ, *ό.π.*, 133.

ιστορικές πηγές.

Θεωρούμε ότι η ματιά του ιστορικού δεν θα πρέπει να εστιάζει στην εντιμότητα ή τη συνέπεια του φωτογράφου – *operator* ούτε στην έρευνα για τον βαθμό αντικειμενικότητας της φωτογραφικής πηγής του, διότι τότε την αξιολογεί με αισθητικά κριτήρια, όπως σημειώνει ο Davison.³⁴⁴ Αν συμπεριφερθεί έτσι απέναντι στην πηγή του την υποβαθμίζει σε απλή απεικόνιση και της στερεί το τεκμηριωτικό της ρόλο, ο οποίος θα πρέπει να συμπεριλαμβάνει και τα υποκειμενικά χαρακτηριστικά του φωτογράφου, στον βαθμό που καθόρισαν τις αισθητικές ή αφηγηματικές πρακτικές του. Αρχικά, σημειώνει, ο ιστορικός θα πρέπει να εστιάσει στο γεγονός ότι η Φωτογραφία αναπαριστά κάτι που υπήρξε στον πραγματικό κόσμο. Η πραγματική δυναμική των φωτογραφικών τεκμηρίων, επισημαίνει ο ίδιος, βρίσκεται στη δυνατότητά τους να ενισχύουν τη γνώση μας για το παρελθόν, ενίσχυση με την έννοια του ότι συνιστούν *κάτι περισσότερο από μια απεικόνιση και κάτι λιγότερο από μια απόδειξη*.³⁴⁵

Ο ιστορικός θα πρέπει να μάθει να απευθύνει ερωτήσεις στο φωτογραφικό υλικό που εξετάζει έτσι που να φτάσει στο σημείο να μην το «κοιτάζει», αλλά να το «βλέπει». Για να το επιτύχει αυτό θα πρέπει να δημιουργήσει ρήγματα στην νοηματική επιφάνειά του, εντοπίζοντας τις εγγενείς αντιφάσεις του. Τότε η Φωτογραφία γίνεται μια «*δυναμική πηγή πληροφοριών*».³⁴⁶ Η *σκληρή* επιφάνεια του φωτογραφικού τεκμηρίου, οφείλεται στο επικοινωνιακό του φορτίο. Είναι ένα προϊόν επικοινωνιακού χαρακτήρα, στο οποίο εμπλέκονται τα υποκείμενα της φωτογράφισης και οι χρήστες, οι παραγωγοί και οι θεατές των εικόνων αυτών.³⁴⁷ Η ρήξη της συνέχειας της νοηματικής επιφάνειας της Φωτογραφίας θα αποκαλύψει τις επικοινωνιακές και, συνακόλουθα, κοινωνικές σχέσεις που συνδέουν όλα τα εμπλεκόμενα μέρη περιορίζοντας τα αυθαίρετα συμπεράσματα. Θα αποκαλύψει επίσης και την αθέατη πλευρά του παρελθόντος, αυτήν που αναφέρεται στις παράλογες συμπεριφορές που εκδηλώνουν οι άνθρωποι επηρεασμένοι από τα συναισθήματα ή τις ιδεολογίες τους, μια διάσταση που η Ιστορία, τις πιο πολλές φορές, αγνοεί θεωρώντας, με σκοπό να ερμηνεύσει το παρελθόν, ότι η ανθρώπινη συμπεριφορά χαρακτηρίζεται από την ορθολογική κρίση.³⁴⁸

³⁴⁴ Robert Davison J., *ό.π.*, 21.

³⁴⁵ Στο *ίδιο*, 34.

³⁴⁶ Στο *ίδιο*, 21–22.

³⁴⁷ Gunther Kress, Theo Leeuwen (van), *ό.π.*, 114.

³⁴⁸ Rolf Petri, "The Idea of Culture and the History of Emotions", *περ. Historein*, 12, (2012), 22.

A.2 Για τη Σημειωτική

«Και να που ξαφνιάζομαι, συγχέοντας το είναι με το αναπαριστών, σαν να ήταν ισοδύναμα, σαν ένα σχέδιο να ήταν αυτό που αναπαριστά».³⁴⁹

Η Σημειωτική επιστήμη ή Σημειολογία, είναι μια επιστήμη της επικοινωνίας και των επικοινωνιακών μέσων. Προσπαθεί να προσεγγίζει ερμηνευτικά τα επικοινωνιακά μέσα, όπως τη γλώσσα, την εικόνα, τους ήχους, τα γραπτά κείμενα κ.λ.π. Δεδομένου ότι το μεγαλύτερο τμήμα της αισθητηριακής αντίληψης αφορά την όραση, είναι φυσικό η Σημειολογία να εστιάζεται με ιδιαίτερη έμφαση στην κατανόηση ή/και ερμηνεία των εικόνων, συνακόλουθα και της Φωτογραφίας, και με τον τρόπο αυτό μια προσέγγιση των αρχών, αλλά και των δυνατοτήτων της είναι απαραίτητη όταν, τουλάχιστον από ιστορική άποψη, εξετάζεται ένα φωτογραφικό αρχείο. Σε αυτή τη διαδικασία εμπλέκονται και υπο-πειθαρχίες της, όπως η Κοινωνική Σημειωτική, ή η Εικονιστική Σημειωτική (Pictorial Semiotics).³⁵⁰ Ενώ η πρώτη θεωρούμε ότι αυτοδίκαια εντάσσεται στα ερμηνευτικά εργαλεία του ιστορικού, η δεύτερη το κατορθώνει, αν αναδειχθεί η δυνατότητα της εικόνας να συνεισφέρει, ενεργά και στέρεα, στην ιστορική αποκάλυψη, κατανόηση και τεκμηρίωση.

Η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ του ενεργού της σημειωτικής ανάλυση και του αντικειμένου της θεμελιώνεται σε επικοινωνιακό επίπεδο. Αυτό μας φέρνει στον νου τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ του ιστορικού και των παραδοσιακών πηγών του, των αρχείων και γενικότερα των γραπτών πηγών. Με τον τρόπο αυτό γίνεται κατανοητό ότι η διαλεκτική σχέση του ιστορικού με τις πηγές του είναι σχέση που βασίζεται στην σημειωτική τους ανάλυση. Δηλαδή, ο ιστορικός για να μπορέσει να εξαγάγει νόημα ακόμα και από τις συμβατικές πηγές του, θα πρέπει να τις προσεγγίσει σημειωτικά. Πολύ περισσότερο, αν αυτές δεν περιορίζονται σε γραπτό αρχειακό υλικό, αλλά εκτείνονται σε όλα τα είδη και τις μεθόδους της ανθρώπινης επικοινωνίας.³⁵¹

Κατά τον ίδιο τρόπο, η αξιοποίηση της Σημειωτικής δεν περιορίζεται στην ιστορική επιστήμη αλλά, μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι έχει διεπιστημονικό εύρος. Ο Chandler, αφού σημειώνει ότι η αρχική στρουκτουραλιστική σημειωτική σήμερα έχει υποβαθμιστεί στην εξέλιξη της θεωρίας των επικοινωνιακών μέσων, βεβαιώνει ότι «[...] η κατανόησή της εξακολουθεί να είναι απαραίτητη για οποιονδήποτε στον κλάδο [...]»³⁵² (μτφρ. Δ.Σ.

³⁴⁹ Michel Foucault, *Αυτό δεν είναι τίποτα*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Αθήνα: Πλέθρον, 1998, 11.

³⁵⁰ Αντρέας Ανδρέου Π., Ιφιγένεια Βαμβακίδου, *Ο Πληθυσμός των Αγαλμάτων, η περίπτωση της Φλώρινας*, Θεσσαλονίκη: Αντ. Σταμούλης, 2006, 53-59.

³⁵¹ Jean-Marie Floch, *Visual Identities*, μτφρ. στα Αγγλικά Pierre Van Osselaer και Alec McHoul, London & New York: Continuum, 2000, 23.

³⁵² Daniel Chandler, "Semiotics for Beginners". Ανακτήθηκε από:

Κυπριώτης). Επιπλέον, ο Victor Burgin αναφέρει πως η Ψυχανάλυση, μεταξύ άλλων, ειδικά αυτή του Lacan, αξιοποιεί την Σημειωτική για να εντοπίσει την επίδραση της Ιστορίας και των υποκειμένων της στην παραγωγή νόηματος, δηλαδή πώς μπορεί να παραχθεί νόημα από την αλληλεπίδραση μεταξύ των ατόμων και του κοινωνικού συστήματος που τα περιβάλλει.³⁵³ Κατά τον ίδιο τρόπο, η Ιατρική ασκεί σημειωτικές πρακτικές, είτε εξετάζοντας τα συμπτώματα των ασθενειών είτε αναλύοντας τις απεικονίσεις που παράγουν οι σύγχρονες συσκευές απεικόνισης (όπως π.χ. το ηλεκτροκαρδιογράφημα ή η μαγνητική τομογραφία). Τα δύο παραδείγματα που τέθηκαν είναι ενδεικτικά. Στην ουσία, όλοι οι επιστημονικοί κλάδοι, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, εξετάζουν ή παράγουν *σημεία* ώστε να μπορούν να επικοινωνούν τόσο στο εσωτερικό τους, όσο και διεπιστημονικά.

Ειδικότερα για την Ιστορία, θεωρούμε ότι η Σημειωτική μπορεί να είναι χρήσιμη κατά δύο κυρίως τρόπους: α) να αξιοποιηθεί για την τεκμηρίωση των πορισμάτων της και β) να συνεισφέρει στην κατανόηση της λειτουργίας των συστημάτων που εξετάζονται. Η κατανόηση αυτή, περιλαμβάνει θέματα όπως του τρόπου κατασκευής ταυτοτήτων, δόμησης και λειτουργίας κοινωνικών ομάδων, θέσης του ιστορικού απέναντι στο θέμα που εξετάζει κ.ά. Γίνεται φανερό λοιπόν ότι η Ιστορία και η Σημειωτική συνδέονται, έχοντας ως κοινό τόπο στοιχεία της μεθοδολογίας τους αλλά και αντικείμενο έρευνας, όπως είναι π.χ. τα ανθρώπινα συστήματα, τουλάχιστον ως δημιουργοί, αλλά και αποτελέσματα της ανθρώπινης επικοινωνίας και αλληλοεπίδρασης. Πολύ περισσότερο αν γίνει αποδεκτό ότι οι άνθρωποι δεν είναι παθητικοί δέκτες σημειωτικών μηνυμάτων αλλά παίζουν έναν «[...] *δημιουργικό, συγκροτησιακό ρόλο στην παραγωγή και την κατανόηση του περιεχομένου μιας σημειωτικής πράξης*», όπως επισημαίνει ο Πουρκός.³⁵⁴ Στην επόμενη ενότητα θα εξετάσουμε διεξοδικότερα τη σχέση μεταξύ Ιστορίας και Σημειωτικής.

A.2.1 Σημειωτική και Ιστορία

Στην έρευνά μας εξετάζουμε τη δυνατότητα του φωτογραφικού τεκμηρίου να καταστεί ιστορική πηγή, βοηθώντας μας να αναπαραστήσουμε την πολιτισμική και κοινωνική ζωή μιας ανθρώπινης κοινότητας του παρελθόντος. Η Σημειωτική, ως επιστήμη των μέσων επικοινωνίας, εξετάζει την επικοινωνιακή δυνατότητα του φωτογραφικού μέσου, και μάλιστα με όρους ιστορικούς, δεδομένου ότι το φωτογραφικό κείμενο αναφέρεται αποκλειστικά στο παρελθόν.

<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html>, 23.11.2010/17.15, 8.

³⁵³ Victor Burgin, "Looking at Photographs", στο Burgin Victor (ed), *Thinking Photography*, London: Macmillan, 1982, 144-145.

³⁵⁴ Μάριος Πουρκός, «Ο πολιτισμός του σκεπτόμενου σώματος και ο ρόλος των χειρονομιών στη σημειωτική – επικοινωνιακή διαδικασία: Προς μια εναλλακτική ψυχοπαιδαγωγική προσέγγιση», στο: Βρεττός Ιωάννης Ε., Δημουλάς Κωνσταντίνος, et al., *Μη Λεκτική Επικοινωνία. Σύγχρονες θεωρητικές και ερευνητικές προσεγγίσεις στην Ελλάδα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2002, 97.

Η Φωτογραφία είναι επικοινωνιακό μέσον. Ως εκ τούτου ο τρόπος με τον οποίον μεταφέρει τα μηνύματά της μπορεί να εκληφθεί ως μια ξεχωριστή γλώσσα. Δηλαδή ένα συνεκτικά δομημένο και εσωτερικά ιεραρχημένο επικοινωνιακό σύστημα που αξιοποιείται για να μεταδοθεί ένα μήνυμα και να παραχθεί νόημα. Οι στοιχειώδεις επικοινωνιακές της μονάδες (οι ελάχιστες μονάδες που μπορούν να μεταφέρουν νόημα), όπως και η ίδια στο σύνολό της, είναι τα *σημεία*, η ύπαρξη των οποίων την καθιστά ένα *σημειωτικό σύστημα επικοινωνίας*.³⁵⁵ Οι ίδιοι οι σημειολόγοι αναφέρονται στην Φωτογραφία ως *ίχνος* ή *σημείο* ή ως ένα «σύστημα σημείων». Εστιάζοντας στα *σημεία*, όμως, αποσπούν την προσοχή τους από αυτά που εξετάζουν οι ιστορικοί τέχνης που υιοθετούν την *εικονογραφική μέθοδο*,³⁵⁶ προσεγγίζοντας περισσότερο την *εικονολογική* ανάλυση. Με άλλα λόγια, η σημειωτική ανάλυση φαίνεται να είναι αποστασιοποιημένη από την ανάλυση περιεχομένου με «ποσοτικά» κριτήρια, και να εστιάζει στην ποιοτική τους ανάλυση, αναζητώντας τη δομή τους και διερευνώντας τις άρρητες, συνδηλωτικές έννοιες. Στο θέμα αυτό θα επανέλθουμε σε επόμενες ενότητες. Συνεχίζοντας την αναφορά μας στην έννοια του *ίχνους* ή *σημείου* που μας ενδιαφέρει εδώ, σημειώνουμε ότι περιγράφει μία υλική, φυσική, και, για τον λόγο αυτόν, εξαιρετικά δυναμική διασύνδεση μεταξύ της εικόνας και του *ανάφορου* της (όπως ονόμασε ο Barthes³⁵⁷ τον άνθρωπο ή το αντικείμενο που έχει φωτογραφηθεί).³⁵⁸ Η διασύνδεση αυτή είναι άμεσα συνυφασμένη με τη δυνατότητα του φωτογραφικού κειμένου να παράγει ιστορικό λόγο, η οποία πηγάζει, μεταξύ άλλων, και από την συνάφεια Ιστορίας και Φωτογραφίας στο πεδίο του χρόνου. Το παρελθόν αποτελεί τον επιχειρησιακό χώρο της πρώτης και αναγκαστικό χρονικό προσδιορισμό της δεύτερης, η οποία εκπέμπει το μήνυμά της για να το επεξεργαστεί και να το μετατρέψει σε γνώση η πρώτη.

Η Σημειωτική ανάλυση, λοιπόν, είναι αξιοποιήσιμη από τους ιστορικούς που εξετάζουν φωτογραφικά τεκμήρια.³⁵⁹ Αυτό διότι, εκτός από το παραπάνω, η

³⁵⁵ Γρηγόρης Βλασσάς, «Οπτική Επικοινωνία, Γλώσσα της Φωτογραφίας». Ανακτήθηκε από: http://www.fotoartmagazine.gr/01_ELLHNIKO/ARTHRA/ARTHRA/OPTIKH%20EPIKOINONIA_GRHGORHS%20BLASSAS.htm, 24.04.2010, 09.30, 2.

³⁵⁶ Peter Burke, *Αυτοψία, Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, μτφρ. Ανδρέας Ανδρέου, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003, 219.

³⁵⁷ Ρολάν Μπαρτ, *Ο Φωτεινός Θάλαμος*, μτφρ. Κρητικός Γιάννης, Αθήνα: Κέδρος, 1980, 19-20.

³⁵⁸ Hirsch Marianne, "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory", στο Zelizer Barbie (ed), *Visual Culture and the Holocaust*, London: The Athlone Press, 2001, 223. Επίσης για την έννοια του *σημείου* ο Βλασσάς σημειώνει: «Ο όρος *Σημειωτική* βασίζεται σε αυτόν του *σημείου*. *Σημείο*, λοιπόν είναι οτιδήποτε, βάσει κοινωνικών συμβάσεων, μπορεί να θεωρηθεί ότι υποκαθιστά κάτι άλλο. Ο Saussure το ορίζει ως "την ολότητα που προκύπτει από τη σύνδεση ενός σημαίνοντος (στην περίπτωση μας η φωτογραφική εικόνα) και ενός σημαίνόμενου (έννοια)"», στο Βλασσάς Γρηγόρης, *ό.π.*, 1.

³⁵⁹ Ο Τσατσούλης επιβεβαιώνει σημειώνοντας ότι: «[...] ως ενασχολούμενος τότε με τη Σημειωτική, ανακάλυψα πως η φωτογραφία συνιστά έναν κατ' εξοχήν τομέα εφαρμογής της σημειολογικής προσέγγισης, η οποία μπορούσε, μόνη, ίσως, αυτή, να αναδείξει τις ποικίλες, τόσο μορφικές όσο και σημασιολογικές πτυχές της», στο: Τσατσούλης Δημήτρης, *Η γλώσσα της εικόνας, Σουρεαλιστικά παίγνια και κοινωνικοσημειωτικές αναγνώσεις με αφορμή τη φωτο-γραφία του Raul Ubas*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2000, 15-16.

Φωτογραφία, όπως και κάθε τεχνητή εικόνα, είναι μία κατασκευή, η οποία εμπεριέχει σε καταδηλωτικό και συνδηλωτικό επίπεδο όλα τα χρήσιμα για τον ιστορικό στοιχεία, τουλάχιστον ως αφορμές για περαιτέρω έρευνα. Τα στοιχεία αυτά είναι κοινωνικά διαμορφωμένα (και έτσι ιστοριογραφικά χρήσιμα), και περιλαμβάνουν π.χ. τις προθέσεις του *operator*³⁶⁰ και του υποκειμένου του, τις καθιερωμένες αισθητικές αξίες, πραγματολογικά στοιχεία και τεχνικά στοιχεία της φωτογραφίας κ.λ.π. Από την άλλη, η Passerini μεταφέρει την επισήμανση του Levi-Strauss ότι η σημειωτική προσέγγιση της Ιστορίας έρχεται σε αντίθεση με τον στρουκτουραλιστικό προσδιορισμό της ως «[...] μιας άμορφης μυριάδας ψυχικών και ξεχωριστών δραστηριοτήτων, οι οποίες, στο τέλος, μπορούν να αναλυθούν σε εγκεφαλικά, ορμονικά, νευρικά, δηλαδή φυσικά ή χημικά, φαινόμενα»³⁶¹ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Θεωρούμε, ότι η αναφορά εδώ γίνεται στο ότι η Σημειωτική ανάλυση εξετάζει το νόημα, και συνακόλουθα το μήνυμα, του *σημείου*, χωρίς να εστιάζει στην αιτιακή ακολουθία της δημιουργίας του. Αυτή την προσεγγίζει μέσα από την εικονολογική, ή αλλιώς συνδηλωτική, εξέτασή του.

Τέλος, θεωρούμε ότι αυτό που θα πρέπει να λάβει σοβαρά υπόψη του ο ιστορικός που προσεγγίζει το φωτογραφικό τεκμήριο σημειωτικά, είναι ότι η φωτογραφική εικόνα, ως *σημείο* του πραγματικού, τείνει να το υποκαταστήσει. Ο Τσατσούλης ισχυρίζεται ότι «[...] η αντίληψή μας για τον κόσμο δεν είναι πλέον μόνον οπτική αλλά και οπτικά διαμεσολαβημένη»³⁶², έχοντας υπόψη του την φωτογραφική, αλλά και άλλες εικονιστικές αναπαραστάσεις. Στην ενότητα που ακολουθεί θα εξετάσουμε τη σχέση Σημειωτικής και Φωτογραφίας.

A.2.2 Σημειωτική και Φωτογραφία

Νωρίτερα παρουσιάσαμε την θεώρηση της Φωτογραφίας ως *σημείου* ή συστήματος *σημείων*, από την Σημειωτική. Η αντίληψη αυτή θεμελιώνεται στο ότι η Φωτογραφία, αλλά και άλλα αντίστοιχα οπτικά μέσα, όπως ο κινηματογράφος ή το βίντεο, παράγουν επικοινωνιακά *κείμενα*, και ως τέτοια καλούν για την διερεύνηση των *σημείων* τους, αλλά και των σχέσεων που συνδέουν τα *σημεία* αυτά μεταξύ τους, όπως και των κωδίκων που αξιοποιούνται για τον σκοπό αυτόν, ώστε να παραχθεί νόημα.³⁶³ Για τη σχέση μεταξύ Σημειωτικής και φωτογραφικού *σημείου*, όπως παρουσιάστηκε, έχουν κατατεθεί αντιθέσεις, από ακαδημαϊκούς της

³⁶⁰ Του ενεργούντος την φωτογράφιση, κατά τον Barthes.

³⁶¹ Luiza Passerini, "History and semiotics", *Historein*, 1, (1999), 4.

³⁶² Δημήτρης Τσατσούλης, *ό.π.*, 22-23, όπως και Chandler Daniel, *ό.π.*, 27.

³⁶³ Derrick Price, «Ερευνητές και ερευνώμενοι: Η Φωτογραφία στον κόσμο και για τον κόσμο», στο Wells Liz (ed.), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Πετσίνη Πηνελόπη, Αθήνα: Πλέθρον, 2007, 109.

Σημειωτικής των Εικόνων, όπως ο Floch και η ομάδα *Groupe μ*, οι οποίοι αμφισβήτησαν την δυνατότητα της Φωτογραφίας και άλλων κοινωνικοπολιτισμικού χαρακτήρα μέσων, να αποτελούν αντικείμενα σημειωτικής έρευνας. Στον αντίποδα, και αρκετά νωρίτερα, ο Walter Benjamin διατύπωνε την άποψη ότι μόνον η Φωτογραφία θα έκανε δυνατή την ακριβή αναπαραγωγή του εικονιστικού *σημείου*,³⁶⁴ αναδεικνύοντας την βαθιά σχέση που συνδέει τα φωτογραφικά κείμενα με την Σημειωτική. Στο ίδιο πλαίσιο συνηγορεί ο Τσατσούλης, κατά τον οποίον η «σημειωτική» φύση της Φωτογραφίας, πηγάζει από το γεγονός ότι «[...] αυτό που η φωτογραφική πράξη τοποθετεί σε "πλαίσιο" και προσφέρει στην όραση είναι η "γραφή" του κόσμου ή, αλλιώς, η συνεχής και αδιάκοπη σημειώσή του», εφόσον η Φωτογραφία «[...] τέμνει χωρο-χρονικά την πραγματικότητα και σκηνοθετεί μιαν άλλη».³⁶⁵ Έτσι, μπορεί να γίνει κατανοητό γιατί «[...] ακόμα και η πλέον ευθεία φωτογραφία που αναπαριστά ένα "αυθεντικό" κομμάτι του κόσμου, ενταγμένο μέσα στο φωτογραφικό πλαίσιο, δεν είναι παρά ένα "παράδειγμα" της φύσης –ως αναπαράστασης, ήτοι της φύσης –ως σημείου». Στο ίδιο πλαίσιο, σημειώνει και άλλη μία «σημειωτική» διάσταση της Φωτογραφίας (όχι της ψηφιακής): χαρακτηρίζει το φωτογραφικό κλικ ως σημαίνον, το οποίο παραμένει «ορφανό», χωρίς σημαϊνόμενο δηλαδή, μέχρι την εμφάνιση και εκτύπωση της φωτογραφικής εικόνας.

Η αντιμετώπιση της Φωτογραφίας από την Σημειωτική δεν είχε πάντα τον ίδιο χαρακτήρα. Ο Dubois σημειώνει ότι οι αρχικές σημειολογικές προσεγγίσεις της Φωτογραφίας την αντιλαμβάνονταν ως έναν καθρέφτη ή μια εικόνα της πραγματικότητας (παρουσιάστηκε μάλιστα ο όρος «*διαφάνεια*» της Φωτογραφίας, υπονοώντας την αδιαμεσολάβητη φύση της). Αργότερα εμφανίστηκαν θεωρητικοί, υποστηρίζει, που προσπάθησαν να αποκαλύψουν την συμβατική φύση των *σημείων*, άρα και των φωτογραφικών κειμένων, άποψη η οποία στηρίχτηκε στην πεποίθηση ότι και η Φωτογραφία παρουσιάζει μια κωδικοποιημένη εκδοχή της πραγματικότητας, δηλαδή, κατά μια έννοια, την συμβολίζει. Ο ίδιος την χαρακτηρίζει ως *δείκτη* (index) ή ειδικότερα, ως ένα *ίχνος* που άφησε πίσω του το *ανάφορο* (όπως ονόμασε ο Barthes στον *Φωτεινό Θάλαμο* το αντικείμενο της φωτογράφισης).³⁶⁶ Την ίδια αντίληψη συμμαρτυρεί και ο Deacon επισημαίνοντας: «[...] από υλική άποψη η φωτογραφική απεικόνιση είναι δείκτης για την επίδραση του φωτός στο φωτογραφικό χαρτί [...] η πραγματική της δύναμη έγκειται στο νόημα που φέρει [...]»³⁶⁷ (μτφρ. Δ.Σ.

³⁶⁴ Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1974, 471-508, όπως παρατίθεται στο: Goran Sonesson, "Semiotics of Photography - On tracing the index", report 4 from the Project "Pictorial meanings in the society of information", Lund University, 1989, 48-49.

³⁶⁵ Δημήτρης Τσατσούλης, *ό.π.*, 215-216.

³⁶⁶ Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris & Bruxelles: Nathan/Labor, 1983, 18, όπως παρατίθεται στο: Goran Sonesson, *ό.π.*, 35.

³⁶⁷ Deacon David et al., *Researching Communications: A Practical Guide to Methods in Media and Cultural Analysis*, London: Arnold, 1999, όπως παρατίθεται στο: Daniel Chandler, *ό.π.*,

Κυπριώτης). Το ίδιο ακριβώς υποστηρίζουν και οι Davis και Walton, οι οποίοι εξετάζοντας τις εικόνες των δελτίων ειδήσεων διαπίστωσαν ότι το μεγαλύτερο μέρος των εικόνων αυτών συνδεόταν πλάγια με τις ειδήσεις, αναπαριστώντας το αντικείμενο ενδεικτικά ή συμβολικά.³⁶⁸ Οι φωτογραφικοί αυτοί συμβολισμοί υποστηρίχθηκε πως αποτελούν απόρροιες των αντιθέσεων που ενυπάρχουν στη φωτογραφική εικόνα και σε επίπεδο χαρακτηριστικών της, όπως η φωτεινότητα, η εστίαση, οι συνέχειες και οι ασυνέχειες κ.ο.κ. Οι αντιθέσεις αυτές είναι που παράγουν το νόημα του φωτογραφικού κειμένου, αλλά κυρίως η θεμελιώδης αντίθεση του είναι – δεν είναι, που είτε καταγράφεται σε αυτό είτε υπονοείται.

Η Fernande Saint-Martin και οι συνεργάτες της συνιστούν την λεγόμενη *Σχολή του Quebec*. Η ομάδα αυτή επεξεργάστηκε τη δική της θεωρία για τη *Σημειωτική της Εικόνας*, βασική αρχή της οποίας είναι ότι μια εικόνα, περισσότερο από κάθε τι άλλο, είναι ένα αντικείμενο που γίνεται αντιληπτό μέσω της οπτικής γνωστικής οδού. Από αυτό συνάγεται ότι το νόημά του μπορεί να αναλυθεί σε έξι μεταβλητές, κατά τις οποίες κάθε σημείο της εικόνας παίρνει μια τιμή: χρώμα / χρωματικός τόνος, υφή, διάσταση / ποσότητα, προσαρμογή στο πλάνο, προσανατολισμός / ανυσματικότητα και πλαίσια / περιγράμματα που δημιουργούν σχήματα. Το κάθε σημείο της εικόνας συνδέεται με τα υπόλοιπα βάσει των τιμών που λαμβάνει και σύμφωνα με τις τοπολογικές αρχές και τις αρχές της θεωρίας *Gestalt*.³⁶⁹

Μια άλλη προσέγγιση διατυπώθηκε από την ομάδα *Groupe μ*, ή αλλιώς της *Σχολής της Λιέγης*. Η ομάδα αυτή είχε κατά καιρούς πολλά μέλη, αλλά τα πλέον σταθερά σε αυτήν είναι ή ήταν οι γλωσσολόγοι Jean-Marie Klinkenberg και Jacques Dubois, ο χημικός Francis Edeline και ο ειδικός της Αισθητικής Philippe Minquet. Η προσέγγισή τους συνδέει την Ρητορική με την εικόνα, κατά το ότι και στις δύο περιπτώσεις οι χαρακτήρες οργανώνονται με τον ίδιο τρόπο. Για το πόρισμά τους αυτό βασίστηκαν στην γλωσσολογική θεωρία του Hjelmslev, όπως επίσης και στη μαθηματική θεωρία των συνόλων. Βασική ιδέα είναι ότι και στην εικόνα, όπως και στην Ρητορική, οι ξεχωριστοί χαρακτήρες προβάλλουν μόνο στον βαθμό που διαφοροποιούνται από τον κανόνα.

Μια άλλη σχολή στο ίδιο θέμα είναι η *Σουηδική* ή *Οικολογική Σχολή*, ηγέτης της οποίας είναι ο Goran Sonesson, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Lund (για αυτό και ενίοτε η σχολή αυτή ονομάζεται *Σχολή του Lund*). Η Σχολή αυτή ως προς την αντιμετώπιση της εικόνας, κυρίως ως αντικειμένου που υπόκειται στην αντιληπτική διαδικασία, βρίσκεται κοντά στην *Σχολή του Quebec*. Η διαφοροποίησή τους έγκειται στο ότι η *Σχολή του Lund* εξετάζει τις συνέπειες από την ιδιότητα των εικόνων ως επικοινωνιακών μέσων στη βάση των θεωριών της σύγχρονης Γνωστικής Ψυχολογίας, καθώς και των

20-21.

³⁶⁸ Howard Davis, Paul Walton (eds), *Language, Image, Media*, Oxford: Basil Blackwell, 1983, όπως παρατίθεται στο Daniel Chandler, *ό.π.*, 21.

³⁶⁹ Βλ. σχετική ενότητα, σελ. 166 της ανά χείρας διατριβής.

φιλοσοφικών και φαινομενολογικών θεωριών για την αντίληψη.

Περαιτέρω, η Φωτογραφία συνδέεται με τη Σημειωτική επιστήμη και με τον τρόπο που το θέτει ο Poyatos: «*Συνειδητές και ασύνειδες ψυχοσωματικές κινήσεις που παρεμβαίνουν ή έχουν ως αποτέλεσμα ακίνητες πόζες [...] που γίνονται αντιληπτές μέσω της οπτικής, οπτικοακουστικής, απτικής και κιναισθητικής αντίληψης, απομονωμένες ή σε συνδυασμό με λεκτικές ή παραλεκτικές δομές και άλλα σωματικά ή συμπεριφορικά συστήματα, κατέχουν εμπρόθετη ή μη επικοινωνιακή αξία*». ³⁷⁰ Οι φωτογραφίες στούντιο είναι το ιδανικό πεδίο για την αποτύπωση των στοιχείων που ο Poyatos θεωρεί ότι έχουν επικοινωνιακή αξία, η οποία για να αναδειχθεί θα πρέπει να αναλυθούν ως επικοινωνιακά κείμενα, δηλαδή *σημειωτικά*.

Όλες οι θεωρητικές απόψεις που συνδέουν την φωτογραφική εικόνα με την Σημειωτική, συγκλίνουν στον χαρακτηρισμό της ως *σημείου*, ενός πράγματος, δηλαδή, που μπορεί να λειτουργήσει ως υποκατάστατο αυτού που αναπαριστά. Για να λειτουργήσει ως τέτοιο, ένα *σημείο* θα πρέπει να έχει κάποια αξία για το υποκείμενο της εικονικής αυτής αντικατάστασης. ³⁷¹ Η αξία αυτή έχει άμεση σχέση με το νόημα και τους συμβολισμούς που φέρει το *σημείο* αυτό. Στην επόμενη ενότητα θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε και να περιγράψουμε την έννοια του *σημείου*.

A.2.3 Σημεία

Ο απλούστερος ορισμός του *σημείου*, με την σημειωτική έννοια, είναι ότι *σημείο* είναι οτιδήποτε μπορεί να εκληφθεί ως σημασιακό υποκατάστατο κάποιου άλλου πράγματος. Ο Eco συμπληρώνει ότι «[...] αυτό το κάτι άλλο δεν οφείλει κατ' ανάγκην να υπάρχει ή να βρίσκεται πράγματι κάπου τη στιγμή κατά την οποία υποκαθίσταται από ένα σημείο». ³⁷² Ο Saussure το όρισε ως την «[...] ολότητα που προκύπτει από τη σύνδεση ενός σημαίνοντος και ενός σημαινόμενου». ³⁷³ Ο Ελβετός γλωσσολόγος εξέφρασε αυτή τη σχέση στο μάθημά του για τη Γενική Γλωσσολογία, ως τον γάμο μεταξύ ενός ήχου ή μιας εικόνας, που ονομάζεται *σημαίνον* και της ιδέας που αντιπροσωπεύει, η οποία ονομάζεται *σημαινόμενο*. ³⁷⁴ Ωστόσο, στη συνέχεια ο όρος ξεπέρασε τα όρια της Γλωσσολογίας και βρήκε εφαρμογή σε

³⁷⁰ Fernando Poyatos, *Nonverbal Communication across Disciplines: Volume II: Paralanguage, kinesics, silence, personal and environmental interaction*, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002, 185.

³⁷¹ Michael Forrester, *Psychology of the Image*, London, Philadelphia: Routledge - Taylor & Francis Group, 2000, 121.

³⁷² Όπως παρατίθεται στο Δημήτρης Τσατσούλης, *ό.π.*, 23. Ο Έκο δεν παραλείπει να συμπληρώσει: «*Επομένως, η σημειωτική είναι κατ' αρχήν ο τομέας που μελετά οτιδήποτε μπορεί να χρησιμοποιηθεί με σκοπό το ψεύδος*».

³⁷³ Γρηγόρης Βλασσάς, *ό.π.*, 1.

³⁷⁴ Sandra Moriarty, "Visual Semiotics Theory", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Mahwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 228.

πολλές και διαφορετικές επιστημονικές πειθαρχίες, με διαφορετικές προσεγγίσεις στην ερμηνεία του *σημείου*. Ο Stuart Hall, π.χ. επισημαίνει τη διαφοροποίηση μεταξύ γλωσσικών και εικονιστικών *σημείων*. «*Τα εικονιστικά σημεία*», σημειώνει, «είναι περισσότερο ευάλωτα να 'αναγνωσθούν' ως αυτονόητα, διότι οι οπτικοί αντιληπτικοί κώδικες έχουν ευρύτερη διάδοση και επειδή τα εικονιστικά σημεία είναι λιγότερο αυθαίρετα από τα γλωσσικά. Το γλωσσικό σημείο "αγελάδα" δεν διαθέτει καμία ιδιότητα του πράγματος το οποίο αναπαριστά, ενώ η εικόνα μιας αγελάδας κατέχει κάποιες από τις ιδιότητές της».³⁷⁵

Κατά τη γνώμη μας, ο ορισμός του *σημείου* θα πρέπει να συμπεριλαμβάνει και την ιδιότητά του να απαιτεί την ύπαρξη κοινών συμβάσεων ανάμεσα στον δημιουργό και στον αποδέκτη του, ώστε να μπορέσει να λειτουργήσει ως επικοινωνιακή επινόηση, ως φορέας νοήματος. Με άλλα λόγια, το *σημείο* είναι *σημείο* για κάποιον που το δημιούργησε και για κάποιον που το αποδέχεται. Για να λειτουργήσει έτσι θα πρέπει τόσο η δημιουργία του όσο και η αποδοχή του να εντάσσονται σε έναν κοινό συμβατικό κανόνα. Αυτό γίνεται φανερό όταν διαπιστωθεί πως τα *σημεία* δεν έχουν εγγενή νοήματα, αλλά τα αποκτούν μόνο αν τους αποδοθούν από τα δύο μέρη της επικοινωνιακής διαδικασίας.³⁷⁶ Ειδικά για την Φωτογραφία ως *σημείο*, θεωρούμε χρήσιμο να επισημάνουμε ότι η κύρια σημειωτική σύμβαση που την καθιστά επικοινωνιακά επαρκή είναι η εγγενής διασύνδεσή της με τον παρελθόντα χρόνο,³⁷⁷ υπό το πρίσμα της οποίας μπορούν να εξεταστούν όλες οι υπόλοιπες.

Οι Thwaites et al. αναφέρονται στους τρόπους λειτουργίας των σημείων.³⁷⁸ Σύμφωνα με αυτούς, υπάρχουν επτά, αναγκαίες για κάθε δραστηριότητα σημασιοδότησης, λειτουργίες των *σημείων*:

A. Λειτουργίες σημασίας

-*αναφορικές*: αυτές που αναφέρονται σε κάποιο περιεχόμενο.

-*μεταγλωσσικές*: αυτές που προτείνουν τους κώδικες μέσα στους οποίους το σημείο μπορεί να ερμηνευθεί.

-*τυπικές*: που αφορούν την τυπική του δομή και φόρμα.

B. Λειτουργίες προσαγόρευσης

-*εκφραστικές*: αυτές που «δημιουργούν» έναν αγορητή (πρόσωπο-συγγραφέα).

-*παρορμητικές*: αυτές που «δημιουργούν» έναν προσαγορευόμενο (ιδεώδη αναγνώστη).

³⁷⁵ Stuart Hall, "Encoding/Decoding", στο: *Media and Cultural Studies*, (2001), 170.

³⁷⁶ Daniel Chandler, *ό.π.*, 14.

³⁷⁷ Anne McCauley, "Overexposure: Thoughts on the Triumph of Photography", στο Kelsey Robin, Stimson Blake (eds), *The Meaning of Photography*, Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clack Art Institute, 2008, 161.

³⁷⁸ Tony Thwaites et al., *Tools for Cultural Studies: An Introduction*, South Melbourne: Macmillan, 1994, 18.

-*διαλεκτικές*: αυτές που αφορούν τη δημιουργία της σχέσης μεταξύ αγορητή και προσαγορευόμενου.

Γ. *Λειτουργίες πλαισίου*

- αυτές που αφορούν την κοινωνική κατάσταση μέσα στην οποία λειτουργεί το σημείο.

Η γνώση για τις παραπάνω σημασιοδοτικές λειτουργίες των *σημείων* μπορεί να γίνει εργαλείο για την προσπάθεια ερμηνείας τους. Η ερμηνεία αυτή από την πλευρά της Σημειωτικής αρθρώνεται σε τρία επίπεδα, όχι αυστηρά διαχωρισμένα:

-Στο πρώτο επίπεδο συντελείται η *συντακτική* ερμηνεία, δηλαδή η αναγνώριση του *σημείου* σε σχέση με άλλα σημεία.

-Στο δεύτερο επίπεδο συντελείται η *σημαντική* ερμηνεία, δηλαδή η κατανόηση της σημασίας του *σημείου*, και της πρόθεσης για την ένδυση του με την συγκεκριμένη σημασία.

-Στο τρίτο επίπεδο συντελείται η *πραγματοστική* ερμηνεία, δηλαδή ο έλεγχος της σχετικότητας του *σημείου* με αυτό που αναπαριστά.³⁷⁹

Οι νεότερες θεωρίες της γλώσσας χαρακτηρίζουν τα γλωσσικά σημεία ως εκ φύσεως ασταθή. Κάθε *σημείο* αποκτά νόημα, επειδή διαφέρει από τα υπόλοιπα. Με αυτή την έννοια, το νόημα που παράγεται από αυτό πηγάζει από αυτό που δεν είναι.³⁸⁰ Για αυτές τις θεωρίες, τα σημεία είναι πολύσημα, με την έννοια ότι μπορούν να έχουν πολλά νοήματα, και απροσδιόριστα, διότι συνεχώς ερμηνεύονται σε διαφορετικά κοινωνικά και πολιτισμικά πλαίσια. Για τον λόγο αυτό δεν καταλήγουν ποτέ «[...] σε έναν τελικό προορισμό, σταθερού νοήματος, δηλαδή σε κάποιο είδος περάτωσης».³⁸¹ Τα φωτογραφικά κείμενα, θεωρούμε ότι είναι περισσότερο ευάλωτα σε αυτή την πολυσημία και αοριστία, από ό,τι τα γραπτά, λόγω των εγγενών χαρακτηριστικών που φέρουν ως εικόνες.

Η Φωτογραφία, επιπλέον, εκτός από *σημείο*, είναι και *δείκτης* (index) με την έννοια του *σημείου* που έχει μια φυσική σύνδεση ή ομοιότητα με το αντικείμενο ή το γεγονός στο οποίο αναφέρεται. Καθίσταται δε *δείκτης*, εγγενώς, κατά δύο τρόπους: α) με τη σχέση μεταξύ *σημαινόμενου* και *σημαίνοντος* (ή *ανάφορου*), σε επίπεδο ιδιοτήτων ή νοημάτων και β) με τις προεκτάσεις των γραμμών του ανάφορου που εκτείνονται -νοητικά- πέρα από τα όρια της φωτογραφικής εικόνας.³⁸²

³⁷⁹ Charles Morris W., *Signs, Language and Behavior*, New York: Prentice-Hall, 1946, όπως παρατίθεται στο: Daniel Chandler, *ό.π.*, 88.

³⁸⁰ Martin Lister, «Η Φωτογραφία στην εποχή της ηλεκτρονικής απεικόνισης», στο Wells Liz (ed), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Πετσίνη Πηνελόπη, Αθήνα: Πλέθρον, 2007, 320.

³⁸¹ Στο *ίδιο*, 320.

³⁸² Goran Sonesson, *ό.π.*, 43.

A.2.4 Σημαίνον και σημαινόμενο

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το *σημείο* είναι κάτι που αντιπροσωπεύει σημασιακά κάτι άλλο. Στον ορισμό αυτόν υπάρχει ο περιορισμός της σημασιακής αντιπροσώπευσης. Δηλαδή, το *σημείο* είναι μια νοητική κατασκευή και φορέας νοήματος το οποίο μπορεί να λάβει δύο μορφές: α) αυτήν της υλικής μορφής του *σημείου*, οπότε το νόημα αυτό ονομάζεται *σημαίνον*, και β) αυτήν της νοητικής κατασκευής, οπότε ονομάζεται *σημαινόμενο*. Η σχέση που συνδέει τις δύο μορφές νοήματος είναι αυτό που έχουμε συνηθίσει να αποκαλούμε *σημασιοδότηση*, και βέβαια είναι μια νοητική κατασκευή, η οποία παίρνει μορφή από τον κόσμο των εικόνων. Ο Barthes στο *Elements of Semiology* σημειώνει: «[...] το *σημαινόμενο* της λέξης βόδι, δεν είναι το ζώο βόδι, αλλά η νοητική του εικόνα»³⁸³ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενες ενότητες, κάθε εικόνα είναι ένα *σημείο*. Ωστόσο, αναλυτικά μπορούν να αναδειχθούν και επιμέρους *σημεία* σε κάθε εικόνα, τα οποία, συνακόλουθα, θα αντιστοιχούνται σε επιμέρους *σημαινόμενα*. Είναι πιθανόν, επίσης, ένα *σημαίνον* να έχει περισσότερα από ένα *σημαινόμενα* και, ειδικά για τις εικόνες, ένα *σημαινόμενο* να πηγάζει από διαφορετικά *σημαίνοντα*. Το πώς συσχετίζονται μεταξύ τους τα δύο μέρη των *σημείων*, ώστε να παραχθεί νόημα, είναι πολιτισμικά καθορισμένο, τόσο αναφορικά με τους δημιουργούς του, όσο και με τους αποδέκτες του.³⁸⁴

Εφόσον είναι πολιτισμικά καθορισμένη η σημασιοδότηση του *σημείου*, τότε είναι και αυθαίρετη³⁸⁵, δεδομένου ότι δεν υπάρχει κοινός, συνολικός πολιτισμικός κώδικας επικοινωνίας. Αντίθετα, τα νοηματικά συμπεράσματα και η συσχέτιση *σημαινόντων* και *σημαινόμενων* μπορούν να θεωρηθούν ως απόρροιες συνειρμών των εμπλεκόμενων στη διαδικασία επικοινωνίας και νοηματοδότησης.³⁸⁶ Οι συνειρμοί αυτοί αναδύονται αυτομάτως όταν εξετάζεται ερμηνευτικά ένα κείμενο και, πολύ περισσότερο, όταν το κείμενο αυτό είναι μια φωτογραφική εικόνα, δεδομένου ότι έχουν συναισθηματική βάση.

Οι μεταμοντέρνοι θεωρητικοί υπερβαίνουν την παραπάνω σωσσυριανή άποψη περί αυθαιρεσίας της σχέσης μεταξύ *σημαίνοντος* και *σημαινόμενου*, υποστηρίζοντας πως τα δύο σημειακά συστατικά είναι πλήρως αποσυνδεδεμένα. Εισήγαγαν την έννοια του *κενού σημαίνοντος*, δηλαδή ενός *σημαίνοντος* με αόριστο ή ακόμα και ανύπαρκτο *σημαινόμενο*.³⁸⁷ Η

³⁸³ Roland Barthes, *Elements of Semiology*, London: Jonathan Cape, 1967, 43, όπως παρατίθεται στο: Ralf Bohnsack, "The Interpretation of Pictures and the Documentary Method", *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 9, Art. 26, (2008). Ανακτήθηκε από:

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0803267>, 05.08.2013/19.30, 2.

³⁸⁴ Γρηγόρης Βλασσάς, *ό.π.*, 3.

³⁸⁵ John Fiske, John Hartley, *Reading Television*, London: Methuen, 1978, 39.

³⁸⁶ Γρηγόρης Βλασσάς, *ό.π.*, 1.

³⁸⁷ Daniel Chandler, *ό.π.*, 33.

αναφορά στο *κενό σημαίνον* έχει γίνει από τον Barthes,³⁸⁸ σύμφωνα με τον οποίον η ενδεχόμενη αοριστία του *σημαινόντος* συνεπάγεται ότι το *σημείο* δεν μπορεί να λειτουργήσει ως τέτοιο. Με την άποψη αυτή συντάχθηκε αργότερα και ο Culler.³⁸⁹ Επίσης, ο Lacan έγραψε για την «[...] *αδιάκοπη ολίσθηση του σημαινομένου υπό το σημαίνον*»³⁹⁰, ενώ ο Derrida αναφέρθηκε στο ελεύθερο παιχνίδι των σημαινόντων: «[...] *δεν προσδένονται με τα σημαϊνόμενά τους, αλλά υποδεικνύουν πέρα από αυτά, άλλα σημαϊνόμενα σε μια ατέλειωτη αναφορά του σημαϊνόντος προς το σημαϊνόμενο*»³⁹¹ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Στον αντίποδα, ο Kress θεωρεί ότι η σχέση μεταξύ *σημαινόντος* και *σημαινόμενου* δεν είναι ποτέ αυθαίρετη «[...] *αλλά εξαρτάται από τα ενδιαφέροντα του δημιουργού του σημείου, ο οποίος επιλέγει το πιο πειστικό για να εκφράσει το νόημα που επιθυμεί*».³⁹² Συμπληρωματικά, θεωρούμε ότι ο προβληματισμός θα έπρεπε να αφορά και να περιορίζεται στην ενδεχόμενη αοριστία ή πολυσημία του *σημαινόντος*, διότι δεν φαίνεται να είναι δυνατός ο απόλυτος και οριστικός διαχωρισμός οποιουδήποτε *σημαινόντος* από ένα οποιοδήποτε *σημαινόμενο*.

Η σχέση μεταξύ *σημαινόντος* και *σημαινόμενου* έχει και μια χρονική διάσταση. Ο Tagg ισχυρίζεται ότι το *σημαίνον* σε κάθε νοηματοδοτική διαδικασία, φαίνεται να προϋπάρχει της σημασίας του. Αυτό γίνεται περισσότερο εμφανές στην περίπτωση του φωτογραφικού κειμένου, δεδομένου ότι το φωτογραφικό *σημαίνον* αναφέρεται αναγκαστικά στο παρελθόν. Από την άλλη, και το *σημαινόμενο* εκλαμβάνεται ως προϋπάρχον, αφού πηγάζει από το σημασιοδοτικό απόθεμα του αναγνώστη του *σημείου*, αλλά και την ίδια την ιστορική πραγματικότητα στην οποία παραπέμπει. Αυτό οδηγεί σε μια ταύτιση μεταξύ *σημαινόμενου* και *σημαινόντος* που επεκτείνεται μέχρι «[...] *το σημαίνον να μοιάζει να γίνεται διάφανο, ούτως ώστε η έννοια μοιάζει να αυτοπαρουσιάζεται και το αυθαίρετο σημείο να επισημοποιείται ως η πλαστή ταυτότητα μεταξύ της αναφοράς και των αναφερομένων, μεταξύ του κειμένου και του κόσμου*»³⁹³ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Ο Monaco, αναφερόμενος σε αυτή την ταύτιση μεταξύ *σημαινόντος* και *σημαινόμενου*, εστιάζει στον κινηματογράφο: «[...] *στον κινηματογράφο το σημαίνον και το σημαϊνόμενο είναι σχεδόν ταυτόσημα [...] η δύναμη των γλωσσικών συστημάτων έγκειται στην ύπαρξη μεγάλης*

³⁸⁸ Roland Barthes, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, μτφρ. Σπανός Γιώργος, Αθήνα: Πλέθρον, 2001, 43.

³⁸⁹ Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London: Routledge & Kegan Paul, 1975, 19.

³⁹⁰ Daniel Chandler, *ό.π.*, 33.

³⁹¹ Jacques Derrida, *Writing and Difference*, London: Routledge & Kegan Paul, 1978, 25, όπως παρατίθεται στο: Daniel Chandler, *ό.π.*, 33.

³⁹² Gunther Kress et al., *Multimodal Teaching and Learning. The Rhetorics of the Science Classroom*, London and New York: Institute of Education, University of London, 2001, όπως παρατίθεται στο: Αντωνία Παπαδάκη, *Η χρήση των φωτογραφιών και των γελοιογραφιών ως πηγών στο μάθημα της ιστορίας στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση*, πρόλογος: Δημήτρης Μαυροσκούφης, Θεσσαλονίκη: Αφοι Κυριακίδη, 2013, 38.

³⁹³ John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, London: Macmillan, 1988, 99.

διαφοράς μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου. Η δύναμη του κινηματογράφου έγκειται στην ανυπαρξία της»³⁹⁴ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Αυτό διότι η γραφή θεωρείται ότι αξιοποιεί πολύ περισσότερα συμβολικά στοιχεία από ό,τι τα εικονιστικά κείμενα, όπως η κινηματογραφική και φωτογραφική εικόνα, κάτι που πιστεύουμε ότι οφείλεται στην φυσική ομοιότητα μεταξύ της πραγματικότητας και της εικονιστικής της αναπαράστασης. Βέβαια, θα πρέπει να σημειωθεί ότι σε πολλές περιπτώσεις τα εικονιστικά σημεία σκόπιμα καθίστανται συμβολικά, κάτι που συμβαίνει με κάποιες μορφές καλλιτεχνικής δημιουργίας, όπως π.χ. η αγιογραφία, η οποία δημιουργεί εικόνες οι οποίες κατά την λειτουργία τους ως *σημεία* είναι τόσο έμφορτες συμβολισμών που καθίστανται, ταυτόχρονα, *σημαίνοντα* και *σημαινόμενα*.

Μια άλλη διάσταση των εννοιών του *σημαίνοντος* και *σημαινόμενου* ανέπτυξαν οι Floch και Thurlemann, ορίζοντας δύο επίπεδα σημασιοδότησης, ειδικά για τα εικονιστικά κείμενα. Το *εικονικό* και το *πλαστικό*. Το εικονικό αναφέρεται στην αναπαράσταση απλών καθημερινών αντικειμένων, ενώ το πλαστικό στις ιδιότητες που διατρέχουν την εικονιστική έκφραση και χρησιμοποιούνται ως φορείς αφηρημένων εννοιών. Για παράδειγμα, η απεικόνιση του ήλιου αναπαριστά τον ήλιο ως αντικείμενο σε *εικονικό* επίπεδο, και την κυκλικότητα σε *πλαστικό*.

Στην επόμενη ενότητα θα εξετάσουμε τις έννοιες της *καταδήλωσης* και *συνδήλωσης*.

A.2.5 Καταδήλωση – Συνδήλωση

Οι όροι *συνδήλωση* και *καταδήλωση* αναφέρονται στα *σημαινόμενα* των *σημείων* και στις σχέσεις τους με τα αντίστοιχα *σημαίνοντα*. Η επινόησή τους οφείλεται στον Roland Barthes³⁹⁵ και στον θεωρητικό των πολιτισμικών σπουδών Stuart Hall³⁹⁶, οι οποίοι θέλησαν να επεκτείνουν τις έννοιες του *σημαίνοντος* και του *σημαινόμενου*.

Ως *καταδήλωση* ορίζεται η κυριολεκτική σημασία του *σημείου*, ενώ η *συνδήλωση* παραπέμπει στους συναισθηματικούς, ιδεολογικούς, κοινωνικούς και πολιτισμικούς συνειρμούς που αναδύονται από την ανάγνωση του *σημείου*, δηλαδή από την αποκωδικοποίησή του.³⁹⁷ Η κυριολεκτική σημασία

³⁹⁴ James Monaco, *How to Read a Film*, New York: Oxford University Press, 1981, 127-128, όπως παρατίθεται στο: Daniel Chandler, *ό.π.*, 22.

³⁹⁵ Roland Barthes, *Elements of Semiology*, New York: Hill and Wang, 1968, όπως παρατίθεται στο: Sandra Moriarty, *ό.π.*, 231. Επίσης στο Roland Barthes (2001), *ό.π.*, 27.

³⁹⁶ Stuart Hall, "Introduction to Part III: Looking and subjectivity", στο: Evans Jessica & Hall Stuart (eds), *Visual Culture: the Reader*, London: Sage Publications, 1999, όπως παρατίθεται στο: Sandra Moriarty, *ό.π.*, 231.

³⁹⁷ Edward McQuarrie, Mick David Glen, "On Resonance: A Critical Pluralistic Inquiry into Advertising Rhetoric", *Journal of Consumer Research*, 19, 2, The University of Chicago Press, (Σεπτέμβριος 1992). Ανακτήθηκε από: <http://links.jstor.org/sici?sici=0093->

της καταδήλωσης είναι άμεσα συνδεδεμένη με την γενικευμένη αντίληψη για το αυτονόητο και προφανές, ειδικά στα εικονιστικά κείμενα, και μάλιστα σε βαθμό που συχνά να θεωρείται ότι δεν απαιτείται η χρησιμοποίηση ενός κώδικα για την ανάγνωση ενός κειμένου, σε καταδηλωτικό επίπεδο. Στο επίπεδο των συνδηλώσεων η χρήση κώδικα καθίσταται απαραίτητη στον βαθμό που αυτές διαμορφώνονται με όρους πολιτισμικούς, κοινωνικούς, συναισθηματικούς κ.λ.π., οι οποίοι επιβάλλουν μια πολύ περισσότερο ρευστή, ευμετάβλητη και ασταθή ανάγνωση. Ο Chandler επισημαίνει ότι «[...] είναι χρήσιμο στην ανάλυση, να μπορείς να εφαρμόζεις έναν πρόχειρο εμπειρικό κανόνα, ο οποίος θα διακρίνει αυτές τις πλευρές ενός σημείου που φαίνεται να θεωρούνται, σε οποιαδήποτε κοινωνία και σε οποιαδήποτε στιγμή, ως η κυριολεκτική του σημασία (καταδήλωση), από τις πιο σχετιζόμενες σημασίες που μπορεί να δημιουργήσει το σημείο (συνδήλωση)»³⁹⁸ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Αν δεν είναι, για οποιονδήποτε λόγο, δυνατόν να εφαρμοστεί ο εμπειρικός αυτός κανόνας, τότε υπάρχει ο κίνδυνος συνδηλωτικά νοήματα να εκληφθούν ως καταδηλωτικά, αλλοιώνοντας την σημασία του σημείου και, συνεπώς, οδηγώντας σε λανθασμένα συμπεράσματα. Η σημειωτική ανάλυση μπορεί να βοηθήσει στην απαλοιφή του κινδύνου αυτού, όπως υποστηρίζει ο Fiske.³⁹⁹ Ο ίδιος, ειδικά για τη Φωτογραφία σημείωσε: «Καταδήλωση είναι αυτό που φωτογραφίζεται, συνδήλωση ο τρόπος με τον οποίο φωτογραφίζεται»⁴⁰⁰ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Επίσης, προτείνει τρία επίπεδα, ή τάξεις σημασιοδότησης, υπερβαίνοντας το δίπολο καταδήλωση – συνδήλωση, στο οποίο προσθέτει αυτό της *Μυθολογικής* ή *Ιδεολογικής* τάξης, το οποίο διαφοροποιείται, προφανώς από το καταδηλωτικό επίπεδο, ενώ και από το συνδηλωτικό διαφοροποιείται λόγω του ότι αυτό αντανακλά αξίες που προσαρτώνται στο σημείο. Σε αντίθεση, το *Μυθολογικό* ή *Ιδεολογικό* επίπεδο αντανακλά αυτές τις ευμετάβλητες έννοιες που μεταβάλλονται ανάλογα με το κοινωνικό ή/και πολιτισμικό περιβάλλον στο οποίο εκφράζονται. Τέτοιες έννοιες μπορούν να είναι η αρρενωπότητα, η εθνική συνείδηση, η ελευθερία, η ομορφιά κ.λ.π.⁴⁰¹

Ο Hall υποστηρίζει πως οι συνδηλωτικοί κώδικες δεν είναι όμοιοι μεταξύ τους, αλλά κάθε πολιτισμικό σύστημα τείνει να καθιερώσει τους δικούς του. Τότε, οι κώδικες αυτοί συνιστούν την *κυρίαρχη πολιτισμική τάξη*, αν και αυτή ούτε μονοσήμαντη είναι ούτε ακαταμάχητη. Μέσα σε αυτή την τάξη, υποστηρίζει, οι διάφορες πλευρές της κοινωνικής ζωής εντάσσονται σε πολιτισμικούς κανόνες που είναι οργανωμένοι ιεραρχικά στη βάση των

5301%28199209%2919%3A2%3C180%3AORACPI%3E2.0.CO%3B2-N, 23.08.2012/17.55, 181. Βλ. επίσης και Ουμπέρτο Έκο, *Θεωρία Σημειωτικής*, μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη, Αθήνα: Γνώση, 1994, 66–71.

³⁹⁸ Daniel Chandler, *ό.π.*, 55.

³⁹⁹ John Fiske, *Introduction to Communication Studies*, London: Routledge, 1982, 92.

⁴⁰⁰ Στο *ίδιο*, 91.

⁴⁰¹ John Fiske, John Hartley, *ό.π.*, και John Hartley, *Understanding News*, London: Methuen, 1982, όπως παρατίθενται στο Daniel Chandler, *ό.π.*, 58.

κυρίαρχων νοημάτων.⁴⁰² Υπό αυτή την έννοια, τα συνδηλωτικά στοιχεία ενός φωτογραφικού τεκμηρίου θα πρέπει να αναγνωρίζονται και να κατανοούνται εντός του πλαισίου όπου δημιουργήθηκαν. Αν γίνουν κατανοητά με αυτό τον τρόπο, τότε θα αποδώσουν πολύτιμες πληροφορίες, τόσο για το κοινωνικό σύστημα αναφοράς τους, όσο και για τις δυναμικές που αναπτύσσονταν σε αυτό.

Οι Eco και Barthes υποστήριξαν πως η ερμηνευτική προσπάθεια του φωτογραφικού σημείου, θα πρέπει να ξεκινά από το επίπεδο των *καταδηλώσεων*, ώστε να αυτονομηθούν οι εγγενείς νόμοι της Φωτογραφίας. Ο Eco, συμπληρωματικά, θεωρεί ότι αυτό το ερμηνευτικό επίπεδο αντιστοιχεί, σε μεγάλο βαθμό, στην *Εικονογραφική* ανάλυση, όπως την περιέγραψε ο Rapofsky και θα εξετάσουμε εμείς αργότερα.⁴⁰³ Η πρόταξη του επιπέδου των *καταδηλώσεων* δεν έχει αξιολογικό χαρακτήρα, αλλά εξυπηρετεί την ανάγκη ορθολογικής ερμηνευτικής διαχείρισης του *σημείου*, μιας διαδικασίας που ο Eco περιέγραψε ως «*συνθετική εξαγωγή συμπεράσματος*».⁴⁰⁴ Ο Barthes επέξτεινε την χρονική ακολουθία της νοηματοδότησης, υποστηρίζοντας ότι αυτή θα πρέπει να ξεκινήσει από το *καταδηλωτικό* επίπεδο, να φτάνει στο *συνδηλωτικό* και να επιστρέψει, εκ νέου, στο *καταδηλωτικό*, ώστε να επιβεβαιωθούν ή όχι οι *καταδηλώσεις*.⁴⁰⁵ Η διαδικασία αυτή φαίνεται να επιβάλλεται δεδομένου ότι οι *συνδηλώσεις* συνιστούν ένα υποκειμενικό -και για αυτό ασταθές και ευμετάβλητο- σύνολο νοημάτων, με αποτέλεσμα το νόημα κάθε φωτογραφικού κειμένου να μην παγιώνεται ποτέ.⁴⁰⁶ Λόγω αυτής της εγγενούς αδυναμίας (ή δύναμης) των συνδηλώσεων, η ερμηνευτική διαδικασία επιβάλλει μια «*πραγματική αποκρυπτογράφηση*».⁴⁰⁷

Η διαδικασία αυτή της αποκρυπτογράφησης εφαρμόζεται στην προσπάθειά μας να αντλήσουμε νόημα από ένα σημείο, στην περίπτωση μας εικονιστικό. Η γλώσσα των εικονιστικών σημείων θεμελιώνεται στην ιδιότητά τους ως αναπαραστάσεων. Την έννοια αυτή θα εξετάσουμε στην επόμενη ενότητα.

⁴⁰² Stuart Hall, *ό.π.*, 172.

⁴⁰³ Ralf Bohnsack, *ό.π.*, 5-6.

⁴⁰⁴ Sandra Moriarty, *ό.π.*, 235.

⁴⁰⁵ Στο *ίδιο*, 234.

⁴⁰⁶ David Bate, *Photography: The Key Concepts*, Oxford, New York: Berg, 2009, 18.

⁴⁰⁷ Barthes Roland (2001), *ό.π.*, 29.

A.2.6 Αναπαραστάσεις

Τα *σημεία*, ως υποκατάστατα του πραγματικού και συντεταγμένα στη βάση συγκεκριμένου πλαισίου συμβάσεων, δομούν μια νέα *πραγματικότητα*.⁴⁰⁸ Ο Foucault ονόμασε την πραγματικότητα αυτή *αναπαράσταση* και εστίασε την προσοχή του στις ίδιες τις συμβάσεις που οδήγησαν σε αυτήν, εκτιμώντας πως η αξία τους είναι μεγαλύτερη από ότι η πιστή αντιγραφή του πραγματικού.⁴⁰⁹

Η αναπαραστατική σχέση, στη σχετική γραμματεία, έχει προσδιοριστεί ως σχέση μεταξύ δύο, τριών και τεσσάρων μερών. Η γνωστότερη εκδοχή είναι αυτή του Saussure, βάσει της οποίας η *αναπαράσταση* αφορά δύο μέρη: το *σημαίνον* και το *σημαινόμενο*, έννοιες που εξετάσαμε σε προηγούμενη ενότητα. Ο Peirce, εισηγήθηκε το τριμερές μοντέλο, σύμφωνα με το οποίο η *αναπαράσταση* είναι η σχέση που συνδέει το *σημείο*, το *αντικείμενο* και το *ερμηνευμα* (interpretant). Το *σημείο* είναι συνδεδεμένο με το *αντικείμενο* και η σύνδεση αυτή παράγει νόημα στον νου του αναγνώστη του κειμένου, το *ερμηνευμα*. Σύμφωνα με τον Kenney⁴¹⁰, εισηγητής της τέταρτης διάστασης είναι ο Mitchell, ο οποίος σχηματοποιεί την *αναπαράσταση* ως ένα παραλληλόγραμμο με δύο διαγώνιους άξονες. Ο ένας άξονας συνδέει το *αντικείμενο* με τα *σημαινόμενο* και ο άλλος τον δημιουργό της *αναπαράστασης* με τον θεατή της. Ονομάζει τον πρώτο άξονα «*άξονα της αναπαράστασης*» και τον δεύτερο «*άξονα της επικοινωνίας*». Στο μοντέλο του Peirce, σημειώνει, παραλείπεται η τέταρτη διάσταση, αυτή του δημιουργού, διότι είναι δυνατόν να υπάρχουν φυσικά *σημεία*, χωρίς δημιουργό. Ειδικά για τη Φωτογραφία, και ειδικότερα για την Φωτογραφία στούντιο όμως, το μοντέλο του Mitchell φαίνεται να διαθέτει δυνατότητα εφαρμογής, για προφανείς λόγους. Στο ίδιο, φωτογραφικό, πλαίσιο τοποθετείται και ο ορισμός που δίνει για την *αναπαράσταση*: «[...] *είναι μια κατασκευή η οποία επιδιώκει να γίνει αναγνωρίσιμη τόσο όσο η πραγματικότητα. Είναι ένα υποκατάστατό της, μια μίμηση, η οποία προσπαθεί να προκαλέσει μια ανταπόκριση παρόμοια με αυτήν που θα προκαλούσε η πραγματικότητα. Μια αναπαράσταση είναι, για τον λόγο*

⁴⁰⁸ Θεωρούμε σημαντικό εδώ να σημειώσουμε την άποψη της Williamson αναφορικά με την σχέση μεταξύ σημείων και του σημαινόμενου τους: «*Ένα σημείο είναι απλώς κάτι –είτε αντικείμενο, είτε λέξη ή πράγμα- που έχει ένα ιδιαίτερο νόημα για ένα άτομο ή μια ομάδα ανθρώπων. Δεν είναι ούτε μόνο το πράγμα, ούτε μόνο το νόημα, αλλά και τα δύο μαζί. Το σημείο αποτελείται από το σημαίνον, το υλικό αντικείμενο, και το σημαινόμενο, που είναι το νόημά του. Αυτά χωρίζονται μόνο για αναλυτικούς λόγους. Στην πράξη, ένα σημείο είναι πάντα πράγμα – και – νόημα*», στο: Judith Williamson, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*, London: Marion Boyars, 1978, 17, όπως παρατίθεται στο: Anandi Ramanpurthy, «*Θέματα και παραισθήσεις: Φωτογραφία και εμπορευματική κουλτούρα*», στο Wells Liz (ed.), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Πετσίνη Πηνελόπη, Αθήνα: Πλέθρον, 2007, 216.

⁴⁰⁹ Peter Burke, *ό.π.*, 221.

⁴¹⁰ Keith Kenney, "Representation Theory", στο: Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 99–100.

αυτόν, μια συγκροτημένη, τεχνική δόμηση των μορφών της καθημερινής ζωής, σε αντίθεση με τις οργανικές, βιολογικές συνδηλώσεις του πολιτισμού»⁴¹¹ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Επιπλέον, κάθε αναπαράσταση, ως προϊόν της σχέσης μεταξύ του σημείου και του αποδέκτη του, θα πρέπει να είναι σε θέση να την αναδεικνύει, προσθέτοντας ένα νέο μέλος κατά τη διάρκεια της «τεχνικής» της «δόμησης»: τον δημιουργό της, ώστε αυτή η επικοινωνιακή ενότητα να αποκτήσει ολοκληρωμένο νόημα.

Οι Kress και van Leeuwen, στο *Reading Images, The Grammar of Visual Design*, αναφέρονται στην έννοια της αναπαράστασης, παραθέτοντας μια σειρά από χαρακτηριστικά της:

α) οι ανθρώπινες κοινωνίες χρησιμοποιούν μια ποικιλία από μεθόδους αναπαραστάσεων.

β) κάθε τρόπος έχει, εγγενώς, διαφορετική αναπαραστατική δυναμική, διαφορετική δυναμική για δημιουργία νοήματος.

γ) κάθε τρόπος έχει συγκεκριμένη κοινωνική αξιολόγηση σε συγκεκριμένα κοινωνικά πλαίσια.

δ) διαφορετικές δυναμικές νοηματοδότησης μπορεί να υποδηλώνουν διαφορετικές δυναμικές στη διαμόρφωση υποκειμενικότητας.

ε) τα άτομα χρησιμοποιούν μια γκάμα από αναπαραστατικούς τρόπους, και για τον λόγο αυτόν, διαθέτουν μια γκάμα από μέσα νοηματοδότησης, κάθε ένα από τα οποία επιδρά στην διαμόρφωση της υποκειμενικότητάς τους (και διαμορφώνεται από αυτήν, θα συμπληρώναμε).

στ) οι διαφορετικοί τρόποι αναπαράστασης δεν είναι απόλυτα διακριτοί, όπως οι αυτόνομοι επικοινωνιακοί πόροι στον τομέα του πολιτισμού, ούτε αναπτύσσονται χωριστά κατά την αναπαράσταση ή την επικοινωνία.

ζ) οι συναισθηματικές πρακτικές των ανθρώπων δεν διαφέρουν από την γνωστική δραστηριότητα, και για τον λόγο αυτόν δεν μπορούν να διακριθούν ή να απουσιάζουν από την αναπαραστατική ή επικοινωνιακή συμπεριφορά.

η) κάθε τρόπος αναπαράστασης έχει ένα ιστορικό συνεχούς εξέλιξης, κατά το οποίο η εξαγωγή νοήματος εντάσσεται σε διαφορετικά κοινωνικά πλαίσια, που καθορίζονται από τις ίδιες τις χρήσεις του⁴¹² (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Τα χαρακτηριστικά αυτά εκφράζουν τον κοινωνικό χαρακτήρα της δημιουργίας και λειτουργίας των αναπαραστάσεων, ο οποίος αποτελεί και αντικείμενο έρευνας της *Κοινωνικής Σημειωτικής*, η οποία αποτελεί το επιστημονικό πεδίο των δύο ακαδημαϊκών.

Οι ίδιοι αναφέρονται και σε μια επιπλέον διάσταση της έννοιας της

⁴¹¹ W.J.T. Mitchell, *Picture theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press, 1995, 423, όπως παρατίθεται στο: Victoria O' Donnell, "Cultural Studies Theory", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Mahwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 528.

⁴¹² Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *Reading Images, The Grammar of Visual Design*, London, New York: Routledge - Taylor and Francis Group, 2006, 41.

αναπαράστασης, αυτήν που έχει να κάνει με την «αλήθεια» της.⁴¹³ Πιο συγκεκριμένα θεωρούν ότι η σημειωτική ανάλυση δεν μπορεί να δείξει την αλήθεια ή μη των αναπαραστάσεων, παρά μόνο το αν μια «πρόταση» αναπαρίσταται ως αληθής ή μη. Ως «αλήθεια» της αναπαράστασης δέχονται μια σημειωτική κατασκευή, η οποία προβάλλει τις αξίες και τις πεποιθήσεις της κοινωνικής ομάδας μέσα στην οποία λειτουργήσε ως επικοινωνιακή πρακτική. Με αυτό τον τρόπο, όσο δηλαδή το επικοινωνιακό μήνυμα προβάλλει αυτά τα πιστεύω και τις αξίες, η επικοινωνία είναι επιτυχής, περιλαμβάνοντας «αληθή» για τους ενεργούντες νοήματα.

Με την «αλήθεια» των αναπαραστάσεων είχε ασχοληθεί ήδη από το 1984 και ο Baudrillard, ο οποίος χαρακτήρισε πολλές αναπαραστάσεις ως μέσα για την απόκρυψη της πραγματικότητας, ονομάζοντάς τις «*είδωλα*» ή «*αντίγραφα χωρίς πρωτότυπα*», εστιάζοντας, κυρίως, στον αυτοαναφορικό χαρακτήρα των εικόνων, ιδιαίτερα των φωτογραφικών. Θεώρησε ότι αυτή η ιδιότητα των εν λόγω εικονιστικών αναπαραστάσεων δεν είναι εγγενής, αλλά παίρνει τη μορφή μιας εκφυλιστικής διαδικασίας που περιλαμβάνει τα εξής στάδια:

- Η εικόνα αντανακλά μια πραγματικότητα
- Η εικόνα καλύπτει ή/και διαστρεβλώνει την πραγματικότητα αυτή
- Η εικόνα καλύπτει την απουσία της πραγματικότητας
- Η εικόνα δεν έχει καμία σχέση με την πραγματικότητα, είναι το είδωλο του εαυτού της.⁴¹⁴

Κατά την άποψή μας, η εκφυλιστική αυτή διαδικασία είναι άμεσα συνδεδεμένη με τις κοινωνικές πρακτικές του βλέπειν ή, καλύτερα, με τον τρόπο με τον οποίον επικοινωνούν οι άνθρωποι χρησιμοποιώντας εικόνες. Οι εικόνες, και λόγω του αυτοαναφορικού τους χαρακτήρα –έστω ως τελικού σταδίου της επικοινωνιακής τους χρήσης- συνιστούν μια ιδιόλεκτο ευάλωτη, ευμετάβλητη, ασταθή.

Μια άλλη, σε κάποιο βαθμό σχετική, διάσταση της εικονιστικής *αναπαράστασης* εισηγείται ο Kenney⁴¹⁵: αυτήν της «*καθαρότητας*». Για αυτόν μια «*καθαρή*» απεικόνιση, ειδικότερα φωτογραφική, θα πρέπει να αναπαριστά κάτι χωρίς να είναι το ίχνος του. Θα εξακρίβωνε την παρουσία κάποιου πράγματος, αλλά δεν θα το αναπαριστούσε, με την έννοια της απόδοσης νοήματος σε αυτό. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα αναφέρει την φωτογραφία που προήλθε από ένα τυχαίο πάτημα του πλήκτρου της φωτογραφικής μηχανής. Κοιτάζοντας αυτή την φωτογραφία, θα μπορούσαμε να δούμε τι βρέθηκε μπροστά από την φωτογραφική μηχανή, αλλά πιθανότατα αυτό δεν θα αντιπροσώπευε τίποτα για εμάς. Θα συμπληρώναμε ότι δεν θα μπορούσε να υπάρξει *αναπαράσταση*, με την έννοια της επικοινωνιακής πρακτικής, αφού κατά τη διαδικασία της

⁴¹³ Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *ό.π.*, 154-155.

⁴¹⁴ Baudrillard Jean, *Selected Writings*, ed. Mark Poster, Cambridge: Polity Press, 1988, 170.

⁴¹⁵ Kenney Keith, *ό.π.*, 102.

δημιουργίας αυτού του φωτογραφικού *σημείου* θα απουσίαζε ο εμπρόθετος δημιουργός του, ως δεύτερος και απαραίτητος επικοινωνιακός πόλος.

Χρήσιμη είναι και η αποσαφήνιση της ιδιότητας της «κλειστότητας» της φωτογραφικής αναπαράστασης. Μια φωτογραφική αναπαράσταση είναι *κλειστή*, όταν νοηματικά είναι περιορισμένη, υπερβολικά σαφής ή καταδηλωτική. Αντίθετα, δεν θα είναι *κλειστή*, όταν δεν αυτοπεριορίζεται, ξεχειλίζει από πλήθος συνδηλώσεων, σε πολλές κατευθύνσεις, έστω και αν από αισθητική άποψη μπορεί να εμφανίζεται ως *κλειστή*.⁴¹⁶ Εμείς θα συνδέσουμε την έννοια της κλειστότητας με την ύπαρξη ή μη πλούτου συμβολικών στοιχείων, η έλλειψη του οποίου θα καθιστούσε την φωτογραφική αναπαράσταση *κλειστή*, με την έννοια της έλλειψης επικοινωνιακής δυναμικής.

Η έννοια της «σύνθεσης»⁴¹⁷ στην εικονιστική αναπαράσταση έχει να κάνει με τις ιδιότητες των επιμέρους στοιχείων της και των σχέσεων που αυτά διατηρούν μεταξύ τους. Εξαρτάται, επιπλέον, από τη σχέση μεταξύ της αναπαράστασης (του πως δηλαδή η εικόνα διαμορφώνει την επικοινωνιακή της δυναμική) και του πως αυτή συντελεί στην αλληλεπίδραση μεταξύ παραγωγού και θεατή (κυρίως, αναδεικνύοντας τις συμβάσεις που την καθιστούν επικοινωνιακά επαρκή). Οι Kress και van Leeuwen οργάνωσαν τα στοιχεία της σύνθεσης (αναπαραστατικά και αλληλεπιδραστικά), σε τρία συστήματα, βάσει της επικοινωνιακής τους «αξίας»⁴¹⁸:

Α) *Πληροφοριακή αξία*, που σχετίζεται με τη θέση των στοιχείων στην σύνθεση, τα συντάγματα τους δηλαδή, και απορρέει από την τοποθέτησή τους στους άξονες πάνω – κάτω, αριστερά – δεξιά και κέντρο - άκρα.

Β) *Προβολική αξία*. Τα συντεταγμένα στοιχεία είναι έτσι διαμορφωμένα ώστε να έλκουν την προσοχή του θεατή, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό το καθένα από αυτά. Αυτό έχει να κάνει με την τοποθέτησή τους σε πρώτο ή δεύτερο πλάνο, τις σχέσεις μεγέθους μεταξύ τους, τις διαφορές στην ευκρίνεια, την χρωματική ή τονική ένταση, το κοντράστ κ.λ.π.

Γ) *Αξία από την πλαισίωση των συνταγμάτων*. Διαμορφώνεται από την παρουσία ή μη πλαισιωτικών στοιχείων στη σύνθεση. Τέτοια μπορούν να είναι αψίδες, πόρτες, περιγράμματα κτηρίων, γενικά άξονες που συνδέουν ή αποσυνδέουν τα συντάγματα στοιχείων της εικόνας και τα οποία σημαίνουν το αν κάποια στοιχεία ανήκουν ή δεν ανήκουν από κοινού σε μία έννοια.

Η συστηματική κατάταξη των στοιχείων της εικόνας και των συνταγμάτων τους από τους Kress και van Leeuwen, είναι ένα εξαιρετικά χρήσιμο εργαλείο για την ερμηνευτική προσέγγιση των φωτογραφικών κειμένων, ιδιαίτερα αυτών που αφορούν την έρευνά μας εδώ, δηλαδή των φωτογραφιών στούντιο. Κατά τον ίδιο τρόπο ενδιαφέρουσα είναι και η εισήγηση του Hummel⁴¹⁹ σχετικά με τον *ολιστικό* ή *αναλυτικό* χαρακτήρα μιας

⁴¹⁶ Floch Jean – Marie, *ό.π.*, 97.

⁴¹⁷ Forrester Michael, *ό.π.*, 118.

⁴¹⁸ Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *ό.π.*, 177.

⁴¹⁹ Hummel John E., "The Complementary Properties of Holistic and Analytic Representations

φωτογραφικής σύνθεσης. Σύμφωνα με αυτόν, μια *αναπαράσταση* μπορεί να είναι *αναλυτική* ή *ολιστική*. *Αναλυτική* όταν αναπαριστά τις ιδιότητες του αντικειμένου, χωριστά την μία από την άλλη και τις σχέσεις τους. *Ολιστική*, όταν η αναπαράσταση κωδικοποιεί και κατηγοριοποιεί τις ιδιότητες του αντικειμένου και αναδεικνύει τις σχέσεις μεταξύ τους. Ο ίδιος σημειώνει πως οι ολιστικές και αναλυτικές αναπαραστάσεις έχουν εντυπωσιακά συμπληρωματικές δυνάμεις ως αναπαραστάσεις του αντικειμένου.

Κλάδο της *Κοινωνικής Σημειωτικής Θεωρίας* αποτελεί η *Θεωρία των Συμβάσεων*, η οποία ισχυρίζεται πως μια εικόνα αναπαριστά ό,τι αναπαριστά δυνάμει του ότι ανήκει σε ένα συμβολικό σύστημα με κανόνες ή συμβάσεις, που συνδέουν την υλική μορφή της αναπαράστασης (την τυπωμένη εικόνα) με τον πραγματικό, εξωτερικό κόσμο. Κατά τον Goodman, η σχέση μεταξύ κάθε εικόνας και του θεατή της είναι αυθαίρετη, δεδομένου ότι αυτή δεν είναι για τον καταναλωτή της μια πιστή αντιγραφή του πραγματικού κόσμου, αλλά μια εικονιστική προβολή των πολιτισμικών του αξιών (έθιμα, αισθητική κ.λ.π.). Για τον λόγο αυτόν, «[...] *κάθε φωτογραφία μπορεί να αντιπροσωπεύει σχεδόν τα πάντα*»⁴²⁰ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Επιπλέον, ο ίδιος θεωρεί ότι η σχέση μεταξύ σημείου και αντικειμένου ή σημαίνοντος, κατά τον Saussure, είναι κυρίως συμβολική. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι με την *Θεωρία των Συμβάσεων*, στην σχηματική απόδοση της αναπαράστασης του Mitchell (βλέπε παραπάνω), η έμφαση αποδίδεται περισσότερο στον άξονα δημιουργού - θεατή από ότι σε αυτόν της αναπαράστασης.⁴²¹ Αυτό είναι ιδιαίτερα χρήσιμο για την ανάλυση, από ιστορική σκοπιά, φωτογραφικών τεκμηρίων, δεδομένου ότι οι συμβολισμοί και οι συμβάσεις που αποτυπώνονται σε αυτές, είναι ταυτόχρονα τα αίτια και τα αιτιατά της ιστορικής μεταβολής, η οποία είναι με τη σειρά της το πεδίο δράσης του ιστορικού. Για να μπορέσουν όμως αυτοί οι συμβολισμοί και οι συμβάσεις να γίνουν πρώτη ύλη της ιστορικής έρευνας, θα πρέπει να μεταβιβαστούν από το ίδιο το τεκμήριο στον νου του ερευνητή. Για τη μεταβίβαση αυτή απαιτείται μια κοινή γλώσσα ανάμεσα στο τεκμήριο (ή καλύτερα στον δημιουργό του τεκμηρίου) και στον ιστορικό. Η γλώσσα αυτή είναι ο *κώδικας* της αναπαράστασης, ο οποίος καθίσταται χρήσιμος και ως επικοινωνιακό μέσον αλλά και ως διανοητική κατασκευή με ιστορικό ενδιαφέρον, από μόνος του. Στην επόμενη ενότητα θα αναφερθούμε στην έννοια του *κώδικα*.

of Shape”, στο: Peterson Mary A., Rhodes Gillian (eds), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, New York: Oxford University Press, 2003, 229.

⁴²⁰ Goodman Nelson, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Hackett Publishing, 1976, 38.

⁴²¹ Kenney Keith, *ό.π.*, 108.

A.2.7 Κώδικες

Η Φωτογραφία είναι ένα επικοινωνιακό μέσον. Ως τέτοιο, προϋποθέτει ένα κοινό σύστημα σημασιοδότησης για να επιτελέσει τον σκοπό της, όπως και κάθε άλλο επικοινωνιακό μέσον. Το σύστημα ή τα συστήματα αυτά, στην Σημειωτική επιστήμη ονομάζονται *κώδικες*.

Πολλές φορές, η φωτογραφία λόγω των ισχυρών καταδηλωτικών στοιχείων της και της ομοιότητας προς την πραγματικότητα, φαίνεται να μην χρειάζεται αυτό το κοινό σύστημα σημασιοδότησης για να επικοινωνήσει μαζί μας, αντίληψη που βασίζεται στο ότι, τις πιο πολλές φορές, ο κώδικας της ανάγνωσης μιας εικόνας θεωρείται αυτονόητος και κοινός, αν τον εξετάσουμε στην βάση της απλής αναγνώρισης των αντικειμένων της εικόνας. Ωστόσο, όταν, για να αποκατασταθεί η επικοινωνία μας με την φωτογραφική εικόνα, χρειαστεί να τη νοηματοδοτήσουμε, γίνεται φανερή η ανάγκη της ύπαρξης του κοινού συστήματος σημασιοδότησης, δηλαδή του *κώδικα*. Αυτό μπορεί να γίνει ευκολότερα κατανοητό, αν κανείς ρίξει μια ματιά σε χαρακτηριστικά εικαστικά έργα άλλων πολιτισμών, οι οποίοι αξιοποιούν τα εκφραστικά τους μέσα με διαφορετικά διαμορφωμένους πολιτισμικούς τρόπους.⁴²² Στην περίπτωση αυτή είναι απαραίτητο να γίνουμε «αναγνώστες» των εικόνων «[...] και να συμμετάσχουμε σε μία κειμενική και σημειωτική εξερεύνηση, να δώσουμε προσοχή στους πολιτισμικούς καθώς επίσης και στους φωτογραφικούς κώδικες».⁴²³

Οι *κώδικες* συνιστούν οργανωτικά συστήματα των *σημείων* μιας εικόνας, τα οποία δομούνται στη βάση των ιδιαίτερων πολιτισμικών χαρακτηριστικών, εντός των οποίων δημιουργούνται. Η κατανόηση, ή εσωτερίκευση των χαρακτηριστικών αυτών λειτουργεί, πέρα από την ερμηνευτική διάσταση, και ως τρόπος ένταξης στην κοινωνική ομάδα αναφοράς ή ως διαφοροποίηση από αυτήν. Για τον λόγο αυτόν, οι κώδικες δεν είναι απλώς επικοινωνιακές συμβάσεις, αλλά ενεργά συστήματα συμβάσεων, τα οποία καθορίζουν και ταυτοποιούν πολιτισμικά τις εξεταζόμενες ομάδες.⁴²⁴ Η εξέταση αυτών των συστημάτων συμβάσεων, με την έννοια ενός συνόλου κοινών πρακτικών μιας συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας, συνιστά την κοινωνική διάσταση της σημειωτικής έρευνας.

Παραπάνω συμπεράναμε ότι οι *κώδικες* διαμορφώνονται από την πολιτισμική λειτουργία των κοινωνικών ομάδων που τους χρησιμοποιούν. Ο πολιτισμός, ως συνολική νοητική κατασκευή, δεν μπορεί να είναι παγιωμένος, αλλά νοείται ως μια δυναμική νοητική πρακτική, η οποία βρίσκεται σε διαρκή εξέλιξη. Έτσι, και οι *κώδικες* είναι δυναμικά συστήματα

⁴²² Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *ό.π.*, 32–33.

⁴²³ Patricia Holland, «“Sweet is to scan...”: Προσωπικές Φωτογραφίες και Λαϊκή Φωτογραφία», στο Wells Liz (ed.), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Πετσίνη Πηνελόπη, Αθήνα: Πλέθρον, 2007, 155.

⁴²⁴ Daniel Chandler, *ό.π.*, 70.

που βρίσκουν τη θέση τους στην ιστορική και πολιτισμική εξέλιξη,⁴²⁵ δεδομένου ότι η καθιέρωση ενός *κώδικα* είναι μια πολιτισμικού χαρακτήρα επιλογή. Σε αυτό το πλαίσιο εξετάζεται το πώς η Ζωγραφική επηρέασε (ιδιαίτερα στις αρχές της) και επηρεάστηκε από την Φωτογραφία⁴²⁶ ή πώς ο Κινηματογράφος επηρέαστηκε από το Θέατρο και επηρέασε την Τηλεόραση.

Θεμελιώδης λειτουργία της *κωδικοποίησης* είναι η οργάνωση και κατηγοριοποίηση των *σημείων* σε *παραδείγματα* και η συσχέτισή τους σε *συντάγματα*, ώστε να μπορούν να αποδώσουν νόημα.⁴²⁷ Τα *σημεία* αυτά απορρέουν και, για τον λόγο αυτόν, μαρτυρούν αξίες, στάσεις, καθιερωμένες πρακτικές κ.λ.π., καθιστώντας τις εικόνες ιστορικά τεκμήρια, με τη χρήση του *κώδικά* τους. Ο Chandler, ανέπτυξε ένα μοντέλο κατηγοριοποίησης των σημειωτικών κωδίκων βασισμένος, κυρίως, στην σχετική γραμματεία και έρευνα. Με βάση το μοντέλο αυτό, οι κώδικες χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες:⁴²⁸

Α. Κοινωνικοί κώδικες, που περιλαμβάνουν –πλην της προφορικής γλώσσας και άλλων που πρακτικά δεν μπορούν να είναι φωτογραφικά αποτυπωμένοι- τους *Σωματικούς* κώδικες (σωματική επαφή, εγγύτητα, σωματικός προσανατολισμός, εμφάνιση, έκφραση προσώπου, βλέμμα, κινήσεις κεφαλιού, χειρονομίες και στάση σώματος), τους *Συμπεριφορικούς* κώδικες (πρωτόκολλα, τελετουργίες, υπόδυση ρόλων, παιχνίδια), καθώς και τους *κώδικες των αντικειμένων*, οι οποίοι αναφέρονται στη μόδα, στα αυτοκίνητα ή σε άλλα κοινωνικά σημαίνοντα αντικείμενα.

Στην ίδια κατηγορία *κωδίκων* εντάσσονται και τα λεγόμενα *δευτερεύοντα διαμορφωτικά συστήματα*, τα οποία συμπεριλαμβάνουν τους μύθους, τους θρύλους, όλες γενικά τις ενδείξεις της κοσμοαντίληψης μιας συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας. Επίσης, εντάσσονται τα πρότυπα κοινωνικής οργάνωσης, όπως οι οικογενειακοί θεσμοί, οι σύλλογοι κ.λ.π.

Β. Κειμενικοί κώδικες, που, μεταξύ άλλων, περιλαμβάνουν τους *αισθητικούς κώδικες*, τους *κώδικες* που αναφέρονται στο *κειμενικό είδος*, τους *κώδικες των επικοινωνιακών μέσων* (φωτογραφιών, τηλεοπτικών και κινηματογραφικών εικόνων, εντύπων κ.λ.π.). Επίσης τους *επιστημονικούς κώδικες*, τους *αφηγηματικούς κώδικες* κ.λ.π.

Γ. Ερμηνευτικοί κώδικες, που περιλαμβάνουν τους *Αντιληπτικούς κώδικες*⁴²⁹, τους *κώδικες Παραγωγής νοήματος και Ερμηνείας*, αυτούς

⁴²⁵ Daniel Chandler, *ό.π.*, 74.

⁴²⁶ Η γνωστή στάση της υποστήριξης του προσώπου από το χέρι, στο φωτογραφικό πορτραίτο, στάση που υπονοεί περισυλλογή ή αναπόληση, προέρχεται από την ευρέως εφαρμοσμένη φωτογραφική τεχνική της υποστήριξης του κεφαλιού, από την εποχή που απαιτούνταν μεγάλος χρόνος έκθεσης στην φωτοευαίσθητη επιφάνεια.

⁴²⁷ John Fiske, John Hartley, *ό.π.*, 65-66.

⁴²⁸ Daniel Chandler, *ό.π.*, 71.

⁴²⁹ Hall Stuart, "Encoding/decoding", στο: Hall Stuart, Hobson Dorothy, Lowe Andrew, Willis Paul (eds), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, New York: Routledge, 1980, 128-138. Βλ. Επίσης και Bill Nichols, *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*, Bloomington: Indiana University Press, 1981, 132. Και τα δύο παρατίθενται στο: Daniel Chandler, *ό.π.*, 71.

δηλαδή που εμπλέκονται στην κωδικοποίηση και αποκωδικοποίηση των κειμένων, και τους *Ιδεολογικούς* κώδικες. Ειδικά για τους τελευταίους, ο Chandler επισημαίνει ότι όλοι οι κώδικες θα μπορούσαν να θεωρηθούν ιδεολογικοί.

Η διερεύνηση και ανάδειξη των κωδίκων αυτών, και στα τρία επίπεδα, αλλά και η μελέτη των μεταξύ τους σχέσεων, είναι δυνατόν να αποδειχθεί ιδιαίτερα χρήσιμη στην προσπάθεια κατανόησης μιας κοινωνικής ομάδας και του τρόπου με τον οποίο αυτή λειτουργούσε. Αυτό συμβαίνει επειδή, νομοτελειακά, τα παραγόμενα της ομάδας αυτής θα τους εμπεριέχουν, παρέχοντας πολύτιμο πληροφοριακό υλικό για την «εσωτερική» ζωή της, λόγω του ότι κάθε επικοινωνιακή πράξη μεταξύ ανθρώπων, όπως η Φωτογραφία, προϋποθέτει την ύπαρξη ενός κοινού συστήματος σημασιών και αξιών, οι οποίες αποτυπώνονται στα *σημεία* της εικόνας.⁴³⁰

Οι τρεις κατηγορίες κωδίκων που περιγράφηκαν παραπάνω μπορούν να τεθούν σε αντιστοιχία με το γνωστικό υπόβαθρο του ερευνητή, σε επίσης τρία επίπεδα: Αυτό της *κοινωνικής γνώσης*, της *γνώσης της φύσης του κειμένου* και της *γνώσης των σχέσεων* μεταξύ των δύο προηγούμενων.⁴³¹ Με άλλα λόγια, η Σημειωτική ανάλυση, απαιτεί ένα αναγκαίο και επαρκές επίπεδο γνώσης του εξεταζόμενου αντικειμένου, ώστε να μπορέσει να καταλήξει στην αποκωδικοποίησή του.

Αν οι κώδικες είναι συστήματα οργάνωσης των σημείων, τα οποία σχετίζονται με το *είδος των σημείων*, στον βαθμό που αυτό μπορεί να καθορίσει τον τρόπο οργάνωσης, δηλαδή κωδικοποίησης, τότε το *είδος των σημείων* μπορεί να υπαινίσσεται το απαιτούμενο για την ανάγνωσή τους είδος κώδικα. Κατά αυτή την έννοια, το είδος του επικοινωνιακού μέσου, δηλαδή η *μορφή των σημείων*, μπορεί να επηρεάσει την επιλογή του ερμηνευτικού κώδικα που θα χρησιμοποιηθεί.⁴³²

Η αντίληψη των συστημάτων *σημείων* ως *κωδίκων*, υποστηρίζει η Moriarty, αντανakλά την στρουκτουραλιστική άποψη για τον πολιτισμό. Έτσι, η ερμηνεία του κώδικα σημαίνει την νοητική ανακατασκευή των δομικών του στοιχείων, δηλαδή των «υποκείμενων κανόνων» που κυβερνούν το σύστημα.⁴³³ Όπως προαναφέρθηκε, αυτοί οι «υποκείμενοι κανόνες» δεν αντανakλώνται μόνο στις οργανώσεις των σημείων, δηλαδή στους κώδικες, αλλά και στον κειμενικό τρόπο, εντός του οποίου συντάσσονται. Ο Eco επισημαίνει ότι το μέσον δεν είναι ουδέτερο, «[...] *το κάθε μέσο είναι ήδη φορτισμένο με πολιτισμική σημασία*».⁴³⁴

Η Φωτογραφία, και ειδικά η φωτογραφία στούντιο, είναι ο συμβολικός

⁴³⁰ «Ένα μήνυμα για να μεταβιβαστεί από τον πομπό-δημιουργό στο δέκτη-θεατή προϋποθέτει την ύπαρξη σημείων, ένα μέσο επικοινωνίας και ένα κώδικα επικοινωνίας», Γρηγόρης Βλασσάς, *ό.π.*, 3.

⁴³¹ Daniel Chandler, *ό.π.*, 71.

⁴³² Στο *ίδιο*, 77.

⁴³³ Sandra Moriarty, *ό.π.*, 238.

⁴³⁴ Umberto Eco, *ό.π.*, 267 και Daniel Chandler, *ό.π.* 25.

τόπος όπου αυτή η πολιτισμική πολυσημία είναι προφανής. Εξαιτίας αυτού του γεγονότος, δεν μπορεί να υπάρξει ένας ενιαίος «φωτογραφικός κώδικας». Ο Burgin υποστηρίζει πως υπάρχει ένα σώμα αποτελούμενο από διαφόρων ειδών κώδικες, από τους οποίους αντλεί η Φωτογραφία για να οργανώσει τα σημεία της φωτογραφικής εικόνας.⁴³⁵ Στην ιδέα αυτή βασίζεται η άποψη πως η Φωτογραφία είναι ένα *πολυτροπικό* κείμενο.

Ο κώδικας είναι μια νοητική κατασκευή που βασίζεται στην στρουκτουραλιστική παράδοση. Η ερμηνεία ενός εικονιστικού κειμένου, λοιπόν, απαιτώντας την γνώση του κώδικά του, θα πρέπει να είναι ενταγμένη στην στρουκτουραλιστική πρακτική. Δηλαδή, θα πρέπει να αναζητά τους τρόπους με τους οποίους ο συγκεκριμένος κώδικας συγκροτεί και οργανώνει τα επικοινωνιακά στοιχεία της εικόνας. Στην περίπτωση αυτή, σημειώνεται πως όσο πιο εμφανής ή επιφανειακή είναι η οργάνωση των στοιχείων αυτών, τόσο δυσκολεύει η αναγνώριση των υποκείμενων χαρακτηριστικών και δυναμικών της εικόνας.⁴³⁶ Τότε, ο ερευνητής θα πρέπει να αναγνωρίσει την βαθύτερη δυναμική της, προσπερνώντας τα προφανή επικοινωνιακά της χαρακτηριστικά. Να μπει στο ταξίδι της αναζήτησης της «*παραγωγικής αμφισημίας*»⁴³⁷ της, δηλαδή της βαθύτερης νοηματικής δομής της. Ειδικά για τη Φωτογραφία, ο ερευνητής θα πρέπει να έχει υπόψη του ότι αποκτά πρόσβαση στο πολιτισμικό υπόβαθρο της εικόνας με ελλιπή τρόπο. Δηλαδή, λόγω της φύσης του φωτογραφικού μέσου, δεν είναι σε θέση να εξετάσει τις συνολικές πολιτισμικές εκδηλώσεις, δεδομένου ότι αυτές έχουν χρονική διάρκεια απείρως μεγαλύτερη από αυτή του φωτογραφικού κλικ. Αφήνει απέξω τις αλληλεπιδράσεις, την κίνηση, τον προφορικό λόγο κ.λ.π., κάτι που δεν συμβαίνει με άλλα εικονιστικά μέσα, όπως ο κινηματογράφος, το βίντεο ή η τηλεόραση.

Τέλος, θεωρούμε σημαντικό να παραθέσουμε εδώ την αντίρρηση που διατύπωσε ο γάλλος φιλόσοφος Jacques Derrida σχετικά με την Σημειωτική ανάλυση που βασίζεται στην ερμηνεία και την χρήση των κωδίκων. Η αντίρρησή του αυτή διατυπώνεται ως εξής: «*Αν η ανθρώπινη γνώση κωδικοποιείται σε ιδεολογικά ενεργούμενα συστήματα σημείων, τότε κάθε προσπάθεια αποκωδικοποίησης της ανθρώπινης γνώσης, θα παράγει έναν άλλο κώδικα [...] Για να μπορέσει κανείς να επιτύχει μια τελική ερμηνεία ενός πολιτισμικού φαινομένου θα έπρεπε να μπορεί να υπερβεί ολόκληρο το μυθολογικό σύστημα στο οποίο κατοικεί. Και αυτό, η ίδια η Σημειωτική υποστηρίζει, είναι κάτι που δεν μπορεί να γίνει. Είναι σαν να προσπαθείς να τραβήξεις τον εαυτό σου ψηλά από τα κορδόνια του παπουτσιού σου*».⁴³⁸ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Όπως το κατανοούμε εμείς, η «τελική ερμηνεία»

⁴³⁵ Victor Burgin, *ό.π.*, 143.

⁴³⁶ Daniel Chandler, *ό.π.*, 107.

⁴³⁷ Όρος που ανήκει στον Umberto Eco, κατά τον Ralf Bohnsack, *ό.π.*, 7.

⁴³⁸ Αναφέρεται στο: Jack Solomon, *The Signs of Our Time: The Secret Meanings of Everyday Life*, New York: Harper & Row, 1988, 232-233 και παρατίθεται στο: Daniel Chandler, *ό.π.*, 111.

αναφέρεται στην ιδέα της αντικειμενικής, «τελικής» αλήθειας των πραγμάτων, για την κατάκτηση της οποίας, πράγματι, κάθε σημειωτικό σύστημα, κάθε φορά, για τον καθένα, θα είχε το ίδιο νόημα, κάτι που στην πραγματικότητα γνωρίζουμε ότι δεν είναι δυνατόν να συμβεί, ή με άλλα λόγια να κατακτηθεί η αλήθεια του κειμένου με υπέρβαση των κωδίκων του, δηλαδή της επικοινωνιακής δυνατότητάς του. Αν συνέβαινε κάτι τέτοιο, το κείμενο θα έπαυε να είναι κείμενο.

A.2.8 Εικονιστική αφήγηση

Οι φωτογραφίες ως οπτικά κείμενα, διαθέτουν *κώδικες*, δηλαδή οργανωμένα σε *συντάγματα* και *παραδείγματα* σημεία, με βάση τα οποία επιτελούν το επικοινωνιακό τους έργο, δηλαδή «μιλάνε» στον θεατή τους. Ακριβώς αυτή η προσέγγιση συνιστά την αφηγηματική πλευρά της Φωτογραφίας. «Όλες οι φωτογραφίες λένε ένα είδος ιστορίας πέρα από το καθαρά οπτικό τους μέρος», υποστηρίζει ο Akeret⁴³⁹, ενώ ο Hall ισχυρίζεται πως ένα γεγονός πρώτα πρέπει να γίνει 'ιστορία' πριν καταστεί επικοινωνιακό γεγονός⁴⁴⁰, δηλαδή η Φωτογραφία καθιστά ένα γεγονός, επικοινωνιακό γεγονός. Από την άλλη, και κάθε προφορική αφήγηση, κατά κάποιο τρόπο, εικονοποιείται, εσωτερικά στο νου, ως ένα μέρος της γνωστικής διαδικασίας ή πηγάζει από εικονοποιημένη, εσωτερικευμένη πληροφορία. Όπως κάθε αφήγηση, η εικονιστική προϋποθέτει τουλάχιστον δύο πρόσωπα: του αφηγητή και του ακροατή. Αφηγητής, στην περίπτωση της Φωτογραφίας μπορεί να είναι το ίδιο το σώμα της φωτογραφικής εικόνας, η οθόνη του ηλεκτρονικού μέσου στην περίπτωση της ψηφιακής φωτογραφίας, ο δημιουργός τους ή τα υποκείμενά της. Ακροατής, ο θεατής ή οι θεατές της. Οι αφηγηματικές σχέσεις μεταξύ αφηγητή και ακροατή της φωτογραφικής εικόνας είναι οπτικά χαραγμένες στο «*εικονιστικό συντακτικό της εικόνας*», σημειώνει η Barbatsis.⁴⁴¹ Δηλαδή, τα ίδια τα στοιχεία της εικόνας, ο κώδικάς της, είναι άμεσα συνδεδεμένα με τους δύο επικοινωνιακούς πόλους της, τόσο στο επίπεδο της δημιουργίας της όσο και σε αυτό της γνωστικής της επεξεργασίας.

Το αφηγηματικό μοντέλο ή η «*ρητορική της εικόνας*», κατά τον Barthes, συνίσταται στην αντιπαράθεση μεταξύ των εικόνων ή στοιχείων των εικόνων και άλλων χαρακτήρων, μηχανισμών ή οτιδήποτε άλλου παίρνει υπόσταση με τη χρήση του προφορικού λόγου, κατά τον τρόπο της παραδοσιακής Ρητορικής. Οι υπότιτλοι στις φωτογραφίες των ειδήσεων ή τα

⁴³⁹ Robert Akeret U., *Photoanalysis – How to Interpret the Hidden Psychological Meaning of Personal Photos*, New York: Peter H. Wyden Inc., 1973, 9.

⁴⁴⁰ Stuart Hall, *ό.π.*, 167.

⁴⁴¹ Gretchen Barbatsis, "Narrative Theory", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 331.

«εικονοκείμενα»⁴⁴², οι ξεναγήσεις σε ένα μουσείο τέχνης κ.λ.π. είναι υλοποιήσεις αυτού του μοντέλου.

Για να καταστεί δυνατή η αφηγηματική εικονιστική επικοινωνία δημιουργούνται νοητικά *σχήματα*, δηλαδή «[...] ενεργές, σχετικές δομές γνώσης που εμπλέκονται στη διαδικασία διαχείρισης της εισερχόμενης πληροφορίας και που οδηγούν στην εκτέλεση των γνωστικών διαδικασιών»⁴⁴³ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Το *σχήμα* θα πρέπει να είναι μια δομή με νόημα, η οποία με τη βοήθεια των παραδειγματικών και συνταγματικών σχέσεων των *σημείων*, τα ενώνει νοηματικά, ενώ είναι κοινωνικά διαμορφωμένα, προερχόμενα από την προηγούμενη εμπειρία και αναδεικνύονται ως προϊόντα αλληλεπίδρασης μεταξύ μελών της ίδιας κοινωνικής ομάδας. Ως εκ τούτου, πιστώνονται με τουλάχιστον έναν βαθμό αντικειμενικής εγκυρότητας, στο κοινωνικό πλαίσιο λειτουργίας τους.⁴⁴⁴

Η αφηγηματική σκοπιά των εικονιστικών κειμένων βοηθά στην περαιτέρω διερεύνησή τους, αλλά και ενισχύει την επικοινωνιακή δυναμική τους. Επιπλέον, αυτή η οπτική επιτρέπει τη χρήση εργαλείων από τις αναλυτικές θεωρίες του λόγου και της γλώσσας.

A.2.9 Συνταγματικές – Παραδειγματικές σχέσεις των σημείων

Τα *συντάγματα* και τα *παραδείγματα* είναι παρόντα σε όλα τα αντικείμενα που φέρουν νόημα. Οι όροι προέρχονται από την Γλωσσολογία και τους εισήγαγε ο Saussure. Αναφέρονται στις σχέσεις που διέπουν τα σημεία ενός κειμένου. Ο Barthes περιέγραψε τα *παραδειγματικά* και *συνταγματικά* στοιχεία ως εξής, και ειδικά για τον τομέα της ένδυσης: Τα *παραδειγματικά* στοιχεία, ως ρούχα, είναι αυτά που δεν μπορούν να φορευθούν ταυτόχρονα στο ίδιο μέρος του σώματος (παντελόνια, παπούτσια κ.λ.π.). Τα *συνταγματικά* στοιχεία είναι αυτά που διαμορφώνουν ένα σύνολο ντυσίματος, από το καπέλο ως και τα παπούτσια.⁴⁴⁵

Η *παραδειγματική* ανάλυση των σχέσεων των σημείων ενός κειμένου έχει να κάνει με τις αντιθέσεις και τις ασυμφωνίες μεταξύ *σημαινόντων* που ανήκουν στο ίδιο σύνολο από το οποίο θα αντληθούν αυτά που, επιλεκτικά, θα χρησιμοποιηθούν στο κείμενο. Παράλληλα αφορά και τη σύγκριση μεταξύ των *σημαινόντων* που εντάχθηκαν στο κείμενο και αυτών που παραλείφθηκαν και τα οποία σε αντίστοιχες αλλά διαφορετικές περιστάσεις θα μπορούσαν να είχαν χρησιμοποιηθεί, εναλλακτικά.⁴⁴⁶

Η *συνταγματική* ανάλυση ενός κειμένου σχετίζεται με τη μελέτη της δομής

⁴⁴² Peter Burke, *ό.π.*, 181.

⁴⁴³ Goran Sonesson, "Methods and Models in Pictorial Semiotics", Report 3 from the Project "Pictorial meanings in the society of information", Lund University, 1988, 15.

⁴⁴⁴ Στο *ίδιο*, 24-25.

⁴⁴⁵ Daniel Chandler, *ό.π.*, 37.

⁴⁴⁶ Στο *ίδιο*, 41.

και των σχέσεων που διέπουν τα μέρη του. Σκοπός της είναι να αποκαλύψει τους κανόνες ή τις συμβάσεις που διέπουν την παραγωγή και την ερμηνεία των κειμένων, όπως κάνει η Γραμματική μιας γλώσσας.⁴⁴⁷

Από τα παραπάνω μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η *συνταγματική* ανάλυση, αν και ουσιαστικά αναφέρεται στη βασική δομή του κειμένου, εστιάζει στο προφανές, σε αντίθεση με την *παραδειγματική*, η οποία επικεντρώνεται στις βαθύτερες λειτουργίες του κειμένου. Η αναλυτική λειτουργία στην πρώτη περίπτωση αφορά μετατροπές του τύπου *προσθήκη, αφαίρεση*, ενώ στη δεύτερη *υποκατάσταση, αντιμετάθεση*.⁴⁴⁸ Βλέπουμε λοιπόν, ότι η νοητική επεξεργασία στην περίπτωση της συνταγματικής ανάλυσης, αν και είναι δομική – συστατική, είναι απλούστερη από αυτήν της παραδειγματικής. Για τον λόγο αυτόν, ο Kress επισημαίνει ότι «[...] οι παραδειγματικές σχέσεις έχουν συχνότερα χρησιμοποιηθεί για να ορίσουν την αξία των πραγμάτων σε μια δομή ή τις αξίες της ίδιας της δομής στο πλαίσιο ευρύτερων δομών»⁴⁴⁹ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Από μια δική μας οπτική, οι παραδειγματικές σχέσεις συνδέονται περισσότερο με τα *σημαινόμενα* και τις *συνδηλώσεις* ενός κειμένου, σε αντίθεση με τις *συνταγματικές* που, σε πρώτο βαθμό τουλάχιστον, περιορίζονται στις σχέσεις που διέπουν τα *καταδηλωτικά* του στοιχεία.

A.2.10 Επιμέρους της Σημειωτικής ανάλυσης

«[...] η νοηματοδότηση είναι μια σχέση μεταξύ ενός πράγματος που σημαίνει και ενός που σημαίνεται».⁴⁵⁰

Από τη Γλωσσολογία μάς είναι γνωστή η μεθοδολογία της ανάλυσης περιεχομένου. Η Σημειωτική ανάλυση διαφοροποιείται στο ότι επικεντρώνεται στην αποκάλυψη των άδηλων και συνδηλωτικών εννοιών των κειμένων, σε αντίθεση με την ανάλυση περιεχομένου που συνήθως περιορίζεται στα εμφανή και ποσοτικοποιήσιμα στοιχεία του. Με μια άλλη διατύπωση, η Σημειωτική ανάλυση εστιάζει στη διερεύνηση των κανόνων που καθορίζουν τόσο τη δημιουργία όσο και την «κατανάλωση» του επικοινωνιακού κειμένου. Επιπλέον, οι Thwaites et al. επισημαίνουν ότι ο σκοπός της Σημειωτικής ανάλυσης είναι η «[...] απόρριψη της φυσικότητας των κειμένων, και η απόδειξη ότι οι κοινά αντιληπτές σημασίες τους δεν

⁴⁴⁷ Daniel Chandler, *ό.π.*, 38.

⁴⁴⁸ Στο *ίδιο*, 43.

⁴⁴⁹ Στο *ίδιο*, 42.

⁴⁵⁰ Denis Dunleavy, "The Image and the Archive: A Semiotic Approach", στο: Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 258.

είναι δεδομένες, αλλά προϊόντα ιδεολογικής κωδικοποίησης»⁴⁵¹ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Για να το πετύχει αυτό, η Σημειωτική ανάλυση χρειάζεται να εξετάσει τα επιμέρους τμήματα του κειμένου, αφού πρώτα το μελετήσει ως σύνολο. Η επιμέρους αυτή εξέταση δεν θα πρέπει να γίνεται αυθαίρετα, αλλά με τρόπο που να επαναβεβαιώνει ότι το εξεταζόμενο τμήμα παραμένει δομικό στοιχείο ενός συνόλου, καθώς και ότι το εξεταζόμενο κείμενο αποτελεί ένα δομημένο, ιεραρχημένο συνταγματικά σύνολο.⁴⁵²

Ειδικά για τα εικονιστικά κείμενα, η κατάτμηση των στοιχείων του κειμένου εξυπηρετεί την αποκωδικοποίησή του, στον βαθμό που ερμηνεύουμε τα στοιχεία του με εμπρόθετα ή μη, ακόμη και με υπαινισσόμενα νοήματα.⁴⁵³ Δηλαδή, η Σημειωτική ανάλυση εστιάζει στον εντοπισμό και την ανάδειξη των νοημάτων, δηλαδή των *συνδηλώσεων*, κατά τον Barthes, ή των *ερμηνευμάτων*, κατά τον Peirce⁴⁵⁴, και όχι στις αισθητηριακές εκροές του κειμένου, που υποτίθεται ότι αντιπροσωπεύουν την «αλήθεια» του.

Κατά τη διαδικασία της Σημειωτικής ανάλυσης και, κυρίως, επειδή αυτή επικεντρώνεται στο πεδίο των *συνδηλώσεων*, ο ίδιος ο ρόλος του αναλυτή είναι σημαίνων. Η δική του ιδεολογική, πολιτισμική, αισθητική υποδομή καθορίζει σε μεγάλο βαθμό το τι είδους νοήματα μπορεί να αντλήσει από το κείμενο και να αποδώσει σε αυτό, πώς μπορεί να ιεραρχήσει την πολυσημία του, πώς μπορεί να εξαγάγει ένα αποτέλεσμα που θα μπορούσε να είχε ευρύτερη εφαρμογή και εν τέλει πώς να δικαιώσει τις εξ αρχής προσδοκίες του. Ειδικά για εικονιστικά κείμενα, ο Sonesson υποστηρίζει ότι όταν ακολουθείται μια διαδικασία που σχεδιάστηκε για να αποδώσει γενικεύσιμα αποτελέσματα, οι αρχικές υποθέσεις του αναλυτή και τα αποτελέσματα της ανάλυσης φαίνεται να μην διαφοροποιούνται.⁴⁵⁵ Η επισήμανση αυτή είναι χρήσιμη στον βαθμό που ενεργοποιεί τα αντανάκλαστικά του αναλυτή – ερευνητή, ώστε να αποφύγει, κατά το δυνατόν, την παγίδα της προβολής του στο κείμενο που εξετάζει.

⁴⁵¹ Thwaites et al., *ό.π.*, 161. Παρατίθεται στο: Daniel Chandler, *ό.π.*, 104.

⁴⁵² Jean – Marie Floch, *ό.π.*, 10.

⁴⁵³ Sandra Moriarty, Shay Sayre, "An Intended – Perceived Study Using Visual Semiotics", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 244.

⁴⁵⁴ Sandra Moriarty, *ό.π.*, 232.

⁴⁵⁵ Goran Sonesson (1989), *ό.π.*, 5.

A.3 Φωτογραφία και άνθρωπος

Η Ιστορία είναι μια ανθρωπιστική επιστήμη, δηλαδή διερευνά την ανθρώπινη δράση κατά το παρελθόν. Το επίκεντρό της είναι ο άνθρωπος και για τον λόγο αυτό, θεωρούμε ότι και άλλες επιστημονικές πειθαρχίες οι οποίες έχουν στο επίκεντρό τους τον άνθρωπο, μπορούν να είναι πολλαπλά χρήσιμες στην ιστορική κατανόηση.⁴⁵⁶ Ο Ζακ Λε Γκοφ υποστηρίζει: «[...] στο πλαίσιο της Ιστορικής Ανθρωπολογίας, η Ιστορία βοηθιέται από μεθόδους της Ανθρωπολογίας για να κατακτήσει τα πιο ανεξερεύνητα επίπεδα των υλικών, πνευματικών, πολιτικών, ιστορικών πραγματικοτήτων διατηρώντας τη δομημένη ενότητα της ανθρωπότητας και της γνώσης».⁴⁵⁷ Από την Κοινωνική Ανθρωπολογία μαθαίνουμε ότι τα ανθρώπινα όντα λειτουργούν εντός κοινωνικών δομών και νοηματικών ιστών. Ακριβώς λόγω του γεγονότος αυτού είναι αναγκασμένα να επικοινωνούν το ένα με το άλλο. Το βασικότερο μέσο επικοινωνίας που διαθέτουν είναι το σώμα τους. Με αυτό ομιλούν, βλέπουν, ακούνε, αγγίζουν, αντιλαμβάνονται κ.λ.π.

Μία από τις βασικότερες επικοινωνιακές πρακτικές είναι αυτή της κίνησης του σώματος. Οι κινήσεις του σώματος είναι πλήρεις από κοινωνική και πολιτισμική σημασία, και είναι εμπρόθετες, δηλαδή είναι ενταγμένες σε ένα πλαίσιο διυποκειμενικών πρακτικών.⁴⁵⁸ Μερικές από αυτές τις κινησιολογικές πρακτικές μαθαίνονται από συνήθεια, ενώ άλλες διδάσκονται, παραμένοντας ωστόσο εκτός της άμεσης επίγνωσης του φορέα τους. Σ' αυτές συμπεριλαμβάνονται η ομιλία, οι προσωπικές εκφράσεις κ.λ.π., ενώ υπάρχουν και οι συνηθισμένες τεχνικές (δεξιότητες), όπως είναι ο τρόπος που τρώμε, το χτίσιμο τούβλων, το ψάρεμα, το ποδόσφαιρο κ.λ.π.⁴⁵⁹

Πολλοί σύγχρονοι ερευνητές της κίνησης του ανθρώπινου σώματος έχουν καταλήξει πως είναι διαλογικά, διυποκειμενικά μέσα δια των οποίων τα άτομα, οι κοινωνικοί θεσμοί και η πολιτισμική γνώση δομούνται κοινωνικά, μεταδίδονται ιστορικά και αναθεωρούνται, με αποτέλεσμα να είναι καταστατικές παράμετροι του εαυτού και του πολιτισμού.⁴⁶⁰ Έτσι, η κίνηση

⁴⁵⁶ Χωρίς να λείπουν κάποιες επιμέρους επιφυλάξεις: Ο Petri π.χ. επισημαίνει ότι πολλοί ακαδημαϊκοί εναντιώνονται φανατικά στην ιδέα ότι η Νευροεπιστήμη μπορεί να βοηθήσει την Ιστορία, τουλάχιστον την Ιστορία των συναισθημάτων, βασιζόμενοι στο ότι κάτι τέτοιο υπαινίσσεται πως υπάρχει ένας παγκόσμιος τρόπος οπτικής αντίληψης, ενώ ανθρωπολόγοι και ιστορικοί της Τέχνης υποστηρίζουν πως το *οράν* είναι μια κοινωνική δεξιότητα πολιτισμικά καθορισμένη. Βλ. Rolf Petri, "The Idea of Culture and the History of Emotions", *Historiein*, 12, (2012), 27.

⁴⁵⁷ Ζακ Λε Γκοφ, *Ιστορία και μνήμη*, μτφρ. Κουμπουρλής Γιάννης, Αθήνα: Νεφέλη, 1998, 12-13. Για το ίδιο θέμα στο *ίδιο*, 272.

⁴⁵⁸ James Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston: Houghton Mifflin, 1979, 218-219, όπως παρατίθεται στο: Brenda Farnell, "Moving Bodies, Acting Selves", *Annual Review of Anthropology*, 28, (1999), 341-373. Ανακτήθηκε από: <http://www.jstor.org/stable/223398>, 25.08.2010, 10.50, 343.

⁴⁵⁹ Marcel Mauss, "Techniques of the body", στο Czory Jonathan, Sanford Kwinter (eds), *Incorporations*, New York: Zone, 1992, όπως παρατίθεται στο: Brenda Farnell, *ό.π.*, 343.

⁴⁶⁰ Bernard H. Russell, *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*. Thousand Oaks, CA: Altamira, 1998, 411-458, όπως παρατίθεται στο: Brenda Farnell, *ό.π.*, 343-344.

του ανθρώπινου σώματος καθίσταται πολιτισμικός και κοινωνικός δείκτης. Για παράδειγμα, το να περπατάνε δημοσίως πιασμένοι χέρι – χέρι δύο άνδρες, στον μουσουλμανικό κόσμο είναι κάτι όχι μόνο συνηθισμένο αλλά και αποδεκτό, ενώ στις δυτικές και δυτικότροπες κοινωνίες εκλαμβάνεται ως ένδειξη ομοφυλικής ερωτικής σχέσης. Επίσης, το να κρατάνε τα χέρια τους δύο ενήλικοι ενώ συζητάνε μεταξύ τους δημοσίως στον αραβικό κόσμο και στην Ινδία, δεν σημαίνει ό,τι και στον δυτικό κόσμο, δηλαδή σχέση μεταξύ εραστών, παντρεμένων ζευγαριών ή γονιών με τα παιδιά τους.⁴⁶¹

Οι κινήσεις, λοιπόν, όπως και το βλέμμα, η *ματιά*, μπορούν να θεωρηθούν ως επικοινωνιακός τρόπος, αλλά και δείκτες πολιτισμικών χαρακτηριστικών. Η Φωτογραφία συλλαμβάνει τις κινήσεις των ανθρώπων και τις μετατρέπει σε *στάσεις*, υπό την έννοια ότι διακόπτει την εξέλιξή τους στον χρόνο και στον χώρο. Μέσα από το φωτογραφικό στιγμιότυπο, το ακινητοποιημένο σώμα είναι δυνατόν να δηλώνει τις κινητικές προθέσεις του υποκειμένου ή να υπαινίσσεται το ποιες κινήσεις έχουν προηγηθεί. Με τον τρόπο αυτόν το φωτογραφημένο σώμα αφηγείται. Σε φωτογραφικά στιγμιότυπα στα οποία το σώμα του υποκειμένου δεν υπαινίσσεται κίνηση, η αφήγηση είναι περισσότερο έμμεση και συνδιαμορφώνεται (σε μεγαλύτερο βαθμό) από τον θεατή της φωτογραφίας. Συνεπώς, το ανθρώπινο σώμα, όταν φωτογραφίζεται, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο αφηγείται, και η αφήγηση αυτή μπορεί να είναι αξιοποιήσιμη ιστορικά.

Με τον ίδιο τρόπο που μπορεί να αξιοποιηθεί η κίνηση ή η μη κίνηση του ανθρώπινου σώματος ιστορικά, αξιοποιείται και η ένδυση ή η μη ένδυσή του. Οι άνθρωποι αξιοποιούν το σώμα τους ως επικοινωνιακό μέσο επιλέγοντας (όπου αυτό είναι δυνατόν) τον τρόπο με τον οποίο θα το ντύσουν, θα το παρουσιάσουν δηλαδή κοινωνικά. Το ίδιο ισχύει και για την κόμμωσή τους, ή τα κοσμήματά τους, αλλά και για τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζονται επικοινωνιακά, εδώ φωτογραφικά, θέματα όπως ο θάνατος, ένα θέμα που αντλεί τη σημαντικότητά του από το ότι αντιτίθεται θεμελιωδώς στην ίδια την ιδέα της κοινωνικότητας, εφόσον αυτή γίνεται αντιληπτή ως ουσιαδής παράμετρος για την επιβίωση και την αναπαραγωγή του είδους.

Οι επικοινωνιακοί τρόποι που περιγράφηκαν παραπάνω, έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό: μπορούν να φωτογραφηθούν. Με την παγίωσή τους στην φωτογραφική εικόνα η αφηγηματική τους δυναμική παραμένει ισχυρή αποτυπώνοντας χαρακτηριστικά που συνδέονται με κοινωνικές πρακτικές, κυρίαρχες στάσεις ή ιδεολογίες. Ο τρόπος για να προσεγγιστεί η «κρυμμένη» αλήθεια των τεκμηρίων αυτών είναι πάλι μέσω του ανθρώπινου σώματος. Μας απασχολεί εδώ ο τρόπος της οπτικής αντίληψης, αλλά και η ίδια η έννοια της αντίληψης. Εξετάζοντας το θέμα αυτό θέλουμε να διερευνήσουμε τον βαθμό υποκειμενικότητας στη διαδικασία της αντίληψης και ειδικότερα

⁴⁶¹ Βλ.: Fernando Poyatos, *Nonverbal Communication across Disciplines: Volume II: Paralanguage, kinesics, Silence, Personal and Environmental Interaction*, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002, 224-225.

της οπτικής, με σκοπό, όχι να απομειώσουμε την τεκμηριωτική, ιστορική δυναμική των φωτογραφιών των ανθρώπων, αλλά να εισαγάγουμε άλλη μια ερμηνευτική παράμετρο στην αναλυτική μεθοδολογία. Αυτήν του ανθρώπου-θεατή.

A.3.1 Αντίληψη

Αντίληψη είναι η διαδικασία βάσει της οποίας ο άνθρωπος εσωτερικεύει τις πληροφορίες του εξωτερικού του χώρου, ώστε να μπορέσει να αλληλεπιδράσει με το περιβάλλον του. Μέσο της διαδικασίας αυτής είναι ο εγκέφαλος και τα αισθητήρια όργανα. Κάθε αισθητηριακό «μονοπάτι» έχει τη δική του, διαφορετική ποσοτικά και ποιοτικά, συμμετοχή στην αντιληπτική διαδικασία. Αναφορικά με την Φωτογραφία, είναι φανερό ότι το αισθητηριακό «μονοπάτι» που ενδιαφέρει είναι αυτό της οπτικής αντίληψης, με τον ρόλο άλλων, όπως η αφή ή η ακοή, να λαμβάνεται μερικώς μόνο υπόψη.⁴⁶²

Ειδικότερα, λοιπόν, την οπτική αντίληψη θα μπορούσαμε να την ορίσουμε ως τη διαδικασία κατά την οποία αντιλαμβανόμαστε οπτικά τον κόσμο, υλοποιώντας νοητικά έναν τρισδιάστατο κόσμο με τη χρήση δισδιάστατων εικόνων που σχηματίζονται στην φωτοευαίσθητη επιφάνεια του αμφιβληστροειδούς. Από αυτόν το ορισμό προκύπτει ότι η οπτική αντίληψη, αξιοποιεί, σε πρώτο επίπεδο, την οπτική εργαλειακή υποδομή του ανθρώπινου σώματος, ενώ, σε δεύτερο επίπεδο, τη γνωστική λειτουργία του εγκεφάλου. Ο αντιληπτικός, δηλαδή, μηχανισμός, κατά κύριο λόγο, είναι αυτός που νοηματοδοτεί το οπτικό ερέθισμα, ερμηνεύοντας ή αναλύοντάς το, ή συσχετίζοντάς το με την προηγούμενη εμπειρία συνολικά. Το όργανο στο οποίο συντελείται η διαδικασία αυτή είναι ο εγκέφαλος. Για να γίνει δυνατή η νοηματοδότηση αξιοποιείται η εμπειρία, η οποία έρχεται στην επιφάνεια με τη χρήση της μνήμης, των συναισθημάτων, των στερεοτύπων και των παγιωμένων λογικών αντιλήψεων και αιτιολογήσεων, της ανάγκης για επικοινωνία με άλλους ανθρώπους. Ο Bergson υποστηρίζει ότι «[...] η αντίληψη είναι πάντα αναμεμιγμένη με συναίσθημα και μνήμη, ανθρώπινα χαρίσματα που δείχνουν το πώς συνεισφέρει θετικά το ανθρώπινο σώμα στη διαδικασία της αντίληψης»⁴⁶³ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης), ενώ οι Χατζησαββίδης και Γαζάνη επαναδιατύπωσαν απλουστεύοντας: «Η αντίληψη

⁴⁶² «Καμία από τις ανθρώπινες αισθήσεις δεν λειτουργεί ανεξάρτητα από τις άλλες, πράγμα που σημαίνει ότι ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται το περιβάλλον του πολυτροπικά και κατά συνέπεια είναι πιο εύκολο για αυτόν να εσωτερικεύσει τα νοήματα ενός πολυτροπικού κειμένου». Βλ.: Σωφρόνιος Χατζησαββίδης, Ερατώ Γαζάνη, «Πολυτροπικός και μονοτροπικός /εικονικός λόγος: από την πρόσληψη στην κατασκευή του παιδικού υποκειμένου». Ανακτήθηκε από:

<http://2dim-kalam.thess.sch.gr/arhtra/arthr5.htm>, 25.11.2012/18.15, 2.

⁴⁶³ Mark Hansen, "Seeing with the Body, The Digital Image in Postphotography", *Diacritics*, 31, 4, (Χειμώνας 2001), The John Hopkins University Press, 2001. Ανακτήθηκε από: <http://www.jstor.org/stable/1566429>, 22.04.2008/03.00, 59.

είναι η ανάλυση των εισερχόμενων αισθητηριακών δεδομένων, εντός του νοηματικού πλαισίου της προηγούμενης αντιληπτικής εμπειρίας μας για τον κόσμο»⁴⁶⁴, με σκοπό την εξαγωγή λογικών συμπερασμάτων. Στο ίδιο πλαίσιο ο Μεταξιώτης συμπληρώνει, αναφερόμενος στη χρήση οπτικών μέσων στην εκπαίδευση: «*Τα οπτικά βοηθητικά εκπαιδευτικά μέσα προσφέρουν ιδανικά ερεθίσματα για την ανάκληση μνήμης και τη δημιουργία αλληλοσυσχετισμών, για κριτική επεξεργασία της νέας πληροφορίας*».⁴⁶⁵

Στη Γνωστική Ψυχολογία, στο ερευνητικό πεδίο της οποίας περιλαμβάνεται η αντίληψη, συχνά έχει τεθεί το ερώτημα σχετικά με το πώς εμπλέκονται τα συναισθήματα στην γνωστική διαδικασία, πόση και τι είδους εσωτερικευμένη πληροφορία χρειάζεται δηλαδή, ώστε να προκληθούν συναισθήματα και πως τα συναισθήματα που θα προκύψουν είναι δυνατόν να επηρεάσουν την γνωστική διαδικασία. Το ερώτημα αυτό απαντήθηκε σε μεγάλο βαθμό, αφού εμπειρικές έρευνες έδειξαν ότι τα συναισθήματα επηρεάζουν αποφασιστικά την γνωστική διαδικασία και κάποιες δομές της, ειδικότερα τη μνήμη, την προσοχή, την κρίση, τη λήψη αποφάσεων, τη διαμόρφωση ιδεολογίας και τις στάσεις. Πράγματι, αν προσδιορίσουμε τα συναισθήματα ως αίτια και αιτιατά της κοινωνικής αλληλεπίδρασης, τότε οφείλουμε να τα εντάξουμε στην κοινωνική δυναμική που καθορίζεται από την κάθε κουλτούρα ξεχωριστά. Με άλλα λόγια, βασιζόμενοι στο παράδειγμα της συμμετοχής των συναισθημάτων στην αντίληψη, θα συμπεράνουμε ότι αυτή, και ιδιαίτερα η οπτική, είναι «*πολιτισμικά καθορισμένη*», όπως ακριβώς σημειώνει και η Liz Wells.⁴⁶⁶ Για την ενίσχυση αυτής της θέσης οι Collier αναφέρουν ότι οι οπτικές αντιλήψεις «*[...] είναι τις πιο πολλές φορές επιλεγμένα στερεότυπα*», και αυτό διότι «*[...] δύο άτομα που κοιτάνε το ίδιο πράγμα μπορούν (και το κάνουν) να δουν διαφορετικές διαστάσεις αυτού του πράγματος*»⁴⁶⁷ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Αυτό συμβαίνει διότι η αισθητηριακή οπτική αντίληψη παράγει αποκλειστικά το πρωτογενές υλικό, το οποίο θα αξιοποιήσει ο νους ώστε να του δώσει νόημα.⁴⁶⁸ Ο νους για να επιτελέσει αυτή τη λειτουργία καταφεύγει στη βοήθεια της μνήμης, αλλά και αντιστρόφως: η διαδικασία της μνήμης εξαρτάται από τη διαδικασία της αντίληψης.⁴⁶⁹ Δηλαδή, αφενός

⁴⁶⁴ Lee Tai Sing, "Computational Approaches", στο Goldstein Bruce E. (ed), *Encyclopedia of perception*, California: SAGE Publications Inc., 2010, 278.

⁴⁶⁵ Γιώργος Μεταξιώτης, «Η Εικόνα στην Εκπαίδευση». Ανακτήθηκε από: http://www.komvos.edu.gr/periodiko/periodiko2nd/thematikes/new_print/3/1.htm, 13.10.2010/18.20, 5.

⁴⁶⁶ Liz Wells, «Πάνω και Πέρα από τους Λευκούς Τοίχους. Η Φωτογραφία ως Τέχνη», στο Wells Liz (επ.), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Πετσίνη Πηνελόπη, Αθήνα: Πλέθρον, 2007, 256.

⁴⁶⁷ John Collier Jr, Malcolm Collier, *Visual Anthropology: Photography As a Research Method*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986, xv.

⁴⁶⁸ Ο Peter Burke επισημαίνει: «*[...] οι ψυχολόγοι όλο και περισσότερο παρουσιάζουν την αντίληψη ως ενεργό διαδικασία παρά ως αντανάκλαση αυτού που γίνεται αντιληπτό*», στο: Peter Burke, *Τι είναι η πολιτισμική ιστορία;*, μτφρ. Σπύρος Σηφακάκης, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2008, 153.

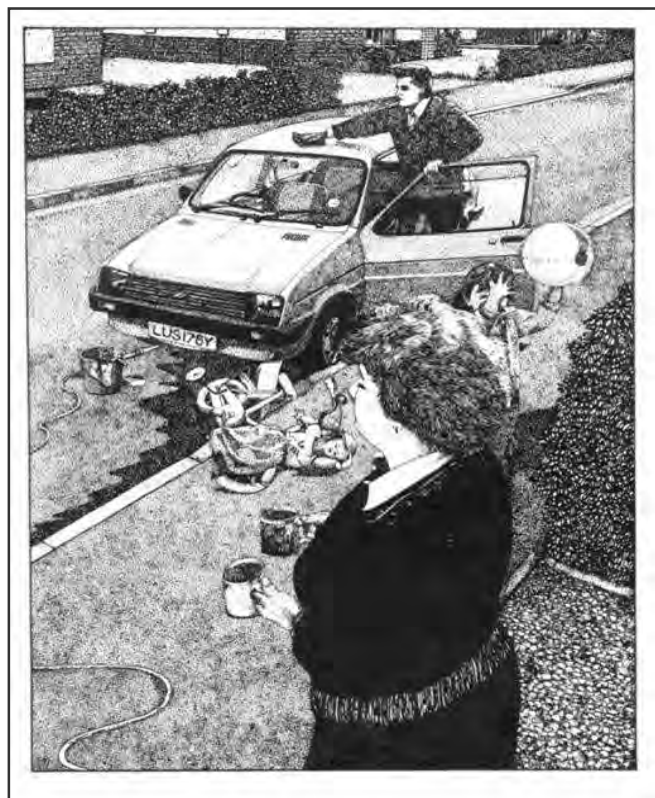
⁴⁶⁹ Paul Thompson, *Φωνές από το Παρελθόν, Προφορική Ιστορία*, μτφρ. Μπούσχοτεν P.B., Ποταμιάνος N., Αθήνα: Πλέθρον, 2002, 169.

μεν ο νους αξιοποιεί το μνημονικό του απόθεμα ώστε να νοηματοδοτήσει το οπτικό ερέθισμα, αφετέρου δε ο τρόπος που η πληροφορία της μνήμης ανασύρεται έχει να κάνει τόσο με τον τρόπο που ανακτήθηκε το ερέθισμα αυτό, όσο και με τις περιβάλλουσες συνθήκες της ανάκτησης.

Στην εικόνα 15 το κάδρο περιορίζει την αντίληψή μας στα στοιχεία τα οποία είναι συνδεδεμένα με τις έννοιες «τροχαίο ατύχημα», «τραυματισμός ή θάνατος παιδιού», «αυτόπτης μάρτυρας». Δηλαδή, κοιτώντας την εικόνα αυτή ανασύρουμε τα στερεοτυπικά, εμπειρικά διαμορφωμένα στοιχεία, τα οποία συνδέονται, κατά τη διαδικασία της νοηματοδότησης, με τις έννοιες που προαναφέρθηκαν. Το «περιβάλλον» εδώ διαμορφώθηκε ή καλύτερα περιορίστηκε τεχνητά, ώστε να ενεργοποιηθεί η διαδικασία που τοποθετεί τα εικονιστικά στοιχεία σε μία σκηνή τροχαίου ατυχήματος, στην οποία εμπλέκεται ένα παιδί.



Εικόνα 15: Η «μερική» θέαση



Εικόνα 16: Το πλήρες κάδρο

Στη δεύτερη εικόνα, με αριθμό 16,⁴⁷⁰ το κάδρο διευρύνεται, με αποτέλεσμα να διαφοροποιείται το νόημα, επειδή περιλαμβάνει στοιχεία που συνδέονται με τις έννοιες «παιχνίδι παιδιού», «κυριακάτικο πρωινό», «πλύσιμο αυτοκινήτου», κ.λ.π. Δηλαδή, ο τρόπος με τον οποίο έγινε αισθητηριακά αντιληπτή η σκηνή επηρέασε τον τρόπο με τον οποίο ενεργοποιήθηκε η μνήμη. Για τον λόγο αυτό, η νοηματοδότηση της εικόνας υπήρξε εντελώς διαφορετική.

⁴⁷⁰ Και οι δύο εικόνες έχουν ανακτηθεί από:

http://www.aber.ac.uk/media/Restricted/Reading_the_Visual/reading_the_visual_01.ppt

Η μνήμη εμπλέκεται και με έναν επιπλέον τρόπο στη διαδικασία της οπτικής αντίληψης. Πιο συγκεκριμένα, με τον μηχανισμό της «αντιληπτικής πιστότητας» (*perceptual fidelity*), ο οποίος φροντίζει να συνδέει μεταξύ τους τις μεταβολές στα στοιχεία που αντιλαμβανόμαστε οπτικά. Με τον τρόπο αυτό, οι αλλαγές στην εμφάνιση των πραγμάτων δεν μας σοκάρουν και δεν μας μπερδεύουν.⁴⁷¹ Για παράδειγμα, ο μηχανισμός αυτός εξασφαλίζει ότι κάθε φορά που συναντάμε έναν γνωστό άνθρωπο, είμαστε σε θέση να τον αναγνωρίσουμε, έστω και αν η οπτική μας εντύπωση για αυτόν είναι σε μεγάλο βαθμό, κάθε φορά διαφορετική (άλλα ρούχα, άλλη οπτική γωνία, σημάδια του χρόνου, αλλαγή του φωτισμού, μικρότερες μεταβολές, όπως μεταβολή του βάρους ή του χρώματος των μαλλιών). Στο ίδιο πλαίσιο, μπορούμε να αναγνωρίζουμε την ορθογώνια κατασκευή μιας πόρτας, ενώ η εικόνα που σχηματίζεται στον αμφιβληστροειδή περιλαμβάνει δύο οξείες και δύο αμβλείες γωνίες σε αυτήν.

Η μνήμη, επίσης, είναι αυτή που θα βοηθήσει ώστε το οπτικό ερέθισμα να κατηγοριοποιηθεί ώστε να διευκολυνθεί η γνωστική του επεξεργασία. Ο Κρουστάλλης αναφέρει σχετικά: «Είναι πιο εύκολο για κάποιον να δει ένα μισοκρυμμένο αντικείμενο στη σκιά ως αρκουδάκι, όταν αυτό βρίσκεται σε ένα παιδικό δωμάτιο, παρά κάτω από τις ίδιες συνθήκες, να το αναγνωρίσει στο διευθυντικό γραφείο μιας επιχείρησης».⁴⁷² Η κατηγοριοποίηση αυτή, είναι απαραίτητη προκειμένου το γνωστικό εγχείρημα να έχει περισσότερες πιθανότητες να καταλήξει σε αληθή συμπεράσματα. Από την άλλη, με την προσέγγιση αυτή, είναι πιθανόν το γνωστικό υπόβαθρο του λήπτη του οπτικού ερεθίσματος να τον οδηγήσει σε λάθος συμπεράσματα, περιορίζοντας την ανάλυση που ενδεχομένως να έδειχνε ότι πράγματι πρόκειται π.χ., για ένα αρκουδάκι σε ένα διευθυντικό γραφείο. Για τον λόγο αυτό και εφόσον ο σκοπός είναι η εξαγωγή αληθών, κατά το δυνατόν, συμπερασμάτων, το οπτικό ερέθισμα θα πρέπει να γίνεται αντικείμενο γνωστικής επεξεργασίας, με τρόπο που να εμπλέκει την παραμετροποίηση των συνθετικών στοιχείων του, καθώς και την ενδελεχή ανάλυσή τους.

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο για την κατανόηση της αντιληπτικής διαδικασίας είναι αυτό της *προσοχής*. Πρόκειται για έναν επιλεκτικό μηχανισμό, ο οποίος πριν από την γνωστική επεξεργασία των ερεθισμάτων φροντίζει ώστε ένας μικρός μόνο αριθμός από αυτά να καταλήγει να αξιοποιείται ή να εμπλέκεται σε αυτήν. Η επιλογή αυτή στηρίζεται σε κριτήρια, τα οποία και πάλι έχουν να κάνουν με τη μνήμη. Όταν δύο μάρτυρες μιας σκηνής κληθούν να την περιγράψουν, έχει παρατηρηθεί ότι ο καθένας από αυτούς θα αναφερθεί σε διαφορετικά πράγματα, σε βαθμό που να φαίνεται ότι ήταν μάρτυρες σε δύο διαφορετικές σκηνές ή ότι δεν ήταν ειλικρινείς στις καταθέσεις τους. Στην πραγματικότητα, κανένας από τους δύο δεν επεξεργάστηκε γνωστικά το

⁴⁷¹ Colette Hicks, "Analogy of eye and camera".

Ανακτήθηκε από: <http://www.aafp.org/fpr/990700fr/19.html>, 22.03.2011/16.25, 1.

⁴⁷² Βασίλειος Κρουστάλλης, *Η Περιπέτεια της Όρασης*, Αθήνα: Νήσος, 2005, 18.

σύνολο των οπτικών ερεθισμάτων που δέχθηκε. Σε αυτό το στάδιο, πέρασαν οι πληροφορίες στις οποίες επιτράπηκε από τον μηχανισμό της προσοχής να προχωρήσουν στην περαιτέρω γνωστική επεξεργασία. Επειδή ο μηχανισμός αυτός δομείται απόλυτα υποκειμενικά, άλλες οπτικές πληροφορίες αξιολογήθηκαν ως σημαντικές στον έναν μάρτυρα και άλλες στον άλλον, ενώ παράλληλα, οι πληροφορίες αυτές νοηματοδοτήθηκαν με βάση το αυστηρά υποκειμενικό νοηματοδοτικό απόθεμα του καθενός από αυτούς, με αποτέλεσμα τα πορίσματά τους να είναι διαφορετικά.⁴⁷³

Έρευνες έχουν δείξει ότι τα οπτικά ερεθίσματα χρειάζεται να είναι γνωστικά επεξεργασμένα και ότι έλκουν την προσοχή μόνο αν τα υποκείμενα έχουν λόγους για να θέλουν να τα επεξεργαστούν.⁴⁷⁴ Παλαιότερα είχε αναδειχθεί μια διχογνωμία, ανάμεσα σε αυτούς που υποστήριζαν την αυτόνομη και αυτόματη διαδικασία της προσοχής, αυτής που ενεργοποιείται από το ερέθισμα, δηλαδή ότι είναι εξωγενής, και σε αυτούς που υποστήριζαν την ελεγχόμενη διαδικασία της, ότι είναι δηλαδή μία ενδογενής διαδικασία. Η διχογνωμία αυτή αποδείχθηκε πλασματική από πρόσφατες έρευνες, οι οποίες έδειξαν α) ότι οι εσωτερικευμένοι συνειρμοί καθορίζουν το πότε τα ενδογενή ερεθίσματα παράγουν τα κίνητρα για να ενεργοποιηθεί ο μηχανισμός της προσοχής και β) ότι ακόμη και πολύ έντονα οπτικά ερεθίσματα είναι δυνατόν να μην ενεργοποιήσουν τον μηχανισμό αυτόν, αν δεν ανταποκρίνονται στους στόχους του υποκειμένου.⁴⁷⁵ Δηλαδή, ότι με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, ο μηχανισμός της προσοχής καθορίζεται εσωτερικά, επιλέγοντας με εσωτερικά, υποκειμενικά κριτήρια τις πληροφορίες που θα προχωρήσουν στα επόμενα στάδια της γνωστικής επεξεργασίας, ανεξάρτητα, τις πιο πολλές φορές, από την ένταση του οπτικού ερεθίσματος.

⁴⁷³ Σε μια διάλεξη με θέμα την ανθρώπινη επικοινωνία, την οποία παρακολουθήσαμε, έγινε το εξής πείραμα: Ο εισηγητής όρισε δέκα συμμετέχοντες και ακολούθως ζήτησε από τους εννέα από αυτούς να αποχωρήσουν από την αίθουσα. Στη συνέχεια αφηγήθηκε το εξής περιστατικό στον δέκατο: «Μία κοπέλα με πορτοκαλί φόρεμα, οδηγούσε μια μαύρη Mercedes στο δεξιό ρεύμα κυκλοφορίας. Ένας κύριος με μαύρο κοστούμι, οδηγώντας ένα ροζ 2CV και τρέχοντας με ιλιγγιώδη ταχύτητα, έπεσε πάνω στην μαύρη Mercedes και άρχισε να βρίζει χυδαία την οδηγό της». Αμέσως μετά, ο εισηγητής ζήτησε από τον συμμετέχοντα να καλέσει έναν από τους υπολοίπους να μπει στην αίθουσα και να του αφηγηθεί την ιστορία, ενώ ταυτόχρονα ο ίδιος θα βιντεοσκοπούσε τη διαδικασία. Πράγματι, κλήθηκε ο επόμενος και στη συνέχεια ο επόμενος κ.ο.κ. Ο τελευταίος των συμμετεχόντων έφτασε να αφηγηθεί μίαν ιστορία στην οποία ο κύριος με το μαύρο κοστούμι οδηγούσε τη μαύρη Mercedes, ενώ η κοπέλα με το πορτοκαλί φόρεμα οδηγούσε το ροζ 2CV, και –βέβαια– στο τέλος έβρισε τον κύριο. Με το πείραμα αυτό έγινε κατανοητός ο τρόπος με τον οποίο επεξεργαζόμαστε γνωστικά τις αισθητηριακές πληροφορίες, την υποκειμενική διάσταση τόσο στην επιλογή αυτών που μας είναι απαραίτητες για να τις νοηματοδοτήσουμε όσο και στην ιδεολογική ή ηθική τους «επένδυση».

⁴⁷⁴ Η Newton αναφέρει, ενδεικτικά: 1) Ingunn Hagen, Janet Wasko (eds), *Consuming audiences? Production and reception in media research*, Cresskill, NJ: Hampton Press, 2000. 2) Janet Staiger, *Interpreting films: Studies in the historical reception of American cinema*, Princeton: Princeton University Press, 1992. Παρατίθενται στο: Julianne H. Newton, "Studying Visual Ethics by Applying a Typology of Visual Behavior", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 463.

⁴⁷⁵ Gary Lupyan, "Attention: Cognitive Influences", στο Goldstein Bruce E. (ed), *Encyclopedia of perception*, California: SAGE Publications Inc., 2010, 72.

A.3.2 Gestalt⁴⁷⁶

Όπως προαναφέρθηκε, το κέντρο της οπτικής αντίληψης, δηλαδή της νοηματοδότησης των απλών και ανεπεξέργαστων οπτικών ερεθισμάτων, είναι ο ανθρώπινος εγκέφαλος. Δεν θα ήταν υπερβολή να ισχυριστούμε ότι ουσιαστικά «βλέπουμε» με τον εγκέφαλό μας. Όπως επισημαίνει ο Gregory, στην κοινή αντίληψη, έχει υποεκτιμηθεί το πόσο συμμετέχει ο εγκέφαλος στην όρασή μας.⁴⁷⁷ Ο τρόπος με τον οποίο αυτή η ενδογενής, οπτική αντιληπτική λειτουργία υλοποιείται δεν είναι αυθαίρετος, αλλά υπόκειται σε ορισμένους κανόνες. Για παράδειγμα, η Barry αναφέρει: «[...] όταν ο εγκέφαλος αντιληφθεί τα όρια των σχημάτων, συμπληρώνει τις λεπτομέρειες που λείπουν, με το να υπολογίζει τους μέσους όρους των αισθητηριακών δεδομένων, όπως το χρώμα και την φωτεινότητα»⁴⁷⁸ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Η αναφορά γίνεται σε έναν από τους Νόμους Gestalt, και πιο συγκεκριμένα σε αυτόν του «Κλεισίματος». Οι Νόμοι Gestalt, είναι αρχές οργάνωσης της πληροφορίας, ώστε η πληροφορία αυτή να είναι δυνατόν να νοηματοδοτηθεί.

Η θεωρία Gestalt διατυπώθηκε από τη Σχολή του Βερολίνου⁴⁷⁹ και βασική αρχή της είναι ότι ο εγκέφαλος λειτουργεί ολιστικά, παράλληλα και αναλογικά, με τάση να αυτοοργανώνεται. Ως ψυχολογική θεωρία, υποστηρίζει ότι το όλον είναι διαφορετικό από το άθροισμα των συστατικών μερών του, σε αντίθεση ή συμπληρωματικά με την στρουκτουραλιστική άποψη.⁴⁸⁰ Από την αντίληψη αυτή πηγάζει η θεμελιώδης αρχή Gestalt, η Αρχή του Prägnanz («ουσία» στα γερμανικά), την οποία θα εξετάσουμε παρακάτω.

Η θεωρητική βάση της Gestalt θεμελιώνεται στις αρχές της *συνολικότητας*, όπως προαναφέρθηκε, και του *ψυχοφυσικού ισομορφισμού*. Σύμφωνα με την πρώτη, η συνειδητή εμπειρία των ανθρώπων έχει παγκόσμιο χαρακτήρα, διότι η φύση του εγκεφάλου και της λειτουργίας του απαιτεί κάθε επιμέρους στοιχείο να είναι μέρος ενός συστήματος δυναμικών σχέσεων, οι οποίες αναπτύσσονται στο σύνολο των ανθρώπινων ομάδων, παρά τα ιδιαίτερα – κάθε φορά- χαρακτηριστικά τους. Η δεύτερη, του *ψυχοφυσικού ισομορφισμού*, υποστηρίζει την άποψη ότι η συνειδητή εμπειρία συνδέεται άμεσα και λειτουργικά με τη λειτουργία του εγκεφάλου.

⁴⁷⁶ Ο όρος Gestalt προέρχεται από τη μετοχή αορίστου του ρήματος *stellen* (θέτω/τοποθετώ/διαμορφώνω).

⁴⁷⁷ Richard Gregory L., *Eye and Brain*, Oxford: Oxford University Press, 1998, 2.

⁴⁷⁸ Ann Marie Barry, *Visual Intelligence: Perception, Image and Manipulation in Visual Communication*, New York: State University of New York Press, 1997, 26.

⁴⁷⁹ Πρόκειται για τη Σχολή Μορφολογικής Ψυχολογίας του Βερολίνου, στην οποία φοίτησαν οι Max Wertheimer, Wolfgang Kohler και Kurt Koffka, αρχικοί δημιουργοί και εκφραστές της θεωρίας Gestalt.

⁴⁸⁰ Mary Peterson A., Gillian Rhodes, "Introduction, Analytic and Holistic Processing—The View Through Different Lenses", στο: Peterson Mary A., Rhodes Gillian (eds), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, New York: Oxford University Press, 2003, 3.

Η αναγνώριση αντικειμένων και των σχέσεων που τα οργανώνουν, για τους στρουκτουραλιστές, συνδέεται άμεσα με την παρελθούσα εμπειρία⁴⁸¹, κατά το σχήμα: ερέθισμα – ανάκληση – αναγνώριση – κατανόηση. Οι ψυχολόγοι *Gestalt*, αντίθετα, σύμφωνα με την αρχή του *ψυχοφυσικού ισομορφισμού*, υποστηρίζουν πως μερικές πρωτεύουσες αρχές αντιληπτικής οργάνωσης των αντικειμένων, ειδικότερα η ομαδοποίηση και ο διατακτικός διαχωρισμός, επιτυγχάνονται πριν να μπορέσει η παρελθούσα εμπειρία να επηρεάσει την αντίληψη. Πρόκειται για νοητικές διεργασίες, που σκοπό έχουν την απόδοση νοήματος.⁴⁸² Σύμφωνα με την *Αρχή του Prägnanz*, οι άνθρωποι τείνουν να οργανώνουν την εμπειρία τους ή καλύτερα να οργανώνουν τα στοιχεία που την συνθέτουν έχοντας υπόψη ότι το σύνολο είναι διαφορετικό από το άθροισμα των μερών του (βασική αρχή *Gestalt*). Η οργάνωση αυτή έχει να κάνει με την ομαδοποίηση των επιμέρους στοιχείων, συντεταγμένα, ώστε να είναι δυνατή η νοητική επεξεργασία τους, δεδομένου ότι ο εγκέφαλος, όπως προαναφέρθηκε, μπορεί να κατανοήσει τα εξωτερικά ερεθίσματα περισσότερο ως σύνολα, παρά ως αθροίσματα των μερών τους.

Οι κανόνες *Gestalt* που αφορούν την οργάνωση της οπτικής πληροφορίας, παρουσιάστηκαν από τον Wertheimer, στα 1923, ενώ τα πορίσματα από την έρευνα που έκαναν για τους νόμους της οπτικής αντίληψης υπό το πρίσμα της *Gestalt*, διατύπωσαν αργότερα οι Wertheimer, Kohler και Koffka. Οι σημαντικότεροι Νόμοι *Gestalt*, που σχετίζονται με την οπτική αντίληψη είναι οι εξής:

1. Ο Νόμος της Εγγύτητας, σύμφωνα με τον οποίον τα άτομα γίνονται αντιληπτά ως συστοιχία ατόμων που το ένα είναι κοντά στο άλλο, διαμορφώνοντας μια ομάδα.

2. Ο Νόμος της Ομοιότητας, σύμφωνα με τον οποίον τα αντικείμενα ομαδοποιούνται αν είναι όμοια το ένα με το άλλο.

3. Ο Νόμος του Κλεισίματος, σύμφωνα με τον οποίον τα άτομα αντιλαμβάνονται το σύνολο της εικόνας, ακόμα και αν κάποια μέρη της λείπουν, διότι η αντιληπτική λειτουργία γεμίζει το κενό.

4. Ο Νόμος της Συμμετρίας, σύμφωνα με τον οποίον ο εγκέφαλος ομαδοποιεί τα αντικείμενα σαν να είναι συμμετρικά, γύρω από ένα κεντρικό σημείο.

5. Ο Νόμος της Συνέχειας, σύμφωνα με τον οποίον τα στοιχεία των αντικειμένων τείνουν να ομαδοποιηθούν μεταξύ τους και για τον λόγο αυτόν ολοκληρώνονται σε ακολουθίες, εφόσον βρίσκονται σε τάξη, μέσα σε ένα αντικείμενο.

⁴⁸¹ Mary Peterson A., "Overlapping Partial Configurations in Object Memory. An Alternative Solution to Classic Problems in Perception and Recognition", στο Peterson Mary A., Rhodes Gillian (eds), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, New York: Oxford University Press, 2003, 269.

⁴⁸² Michael Tarr J., "Visual Object Recognition. Can a Single Mechanism Suffice?", στο Peterson Mary A., Rhodes Gillian (eds), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, New York: Oxford University Press, 2003, 184.

6. Ο Νόμος της Καλής Gestalt, βάσει του οποίου εξηγείται ότι τα στοιχεία των αντικειμένων τείνουν να είναι αντιληπτικά ομαδοποιημένα μεταξύ τους εάν διαμορφώνουν μία ακολουθία η οποία είναι κανονική, απλή και σε τάξη. Ο νόμος αυτός ισχυρίζεται ότι, καθώς τα άτομα αντιλαμβάνονται τον κόσμο, ελαχιστοποιούν την πολυπλοκότητα, έτσι ώστε να μπορούν να παρατηρούν την πραγματικότητα στην πιο απλή μορφή της. Δηλαδή, ο νους βοηθείται να δημιουργήσει νόημα ελαχιστοποιώντας τα άσχετα ή/και άχρηστα ερεθίσματα.⁴⁸³

7. Ο Νόμος της Παρελθούσας Εμπειρίας, σύμφωνα με τον οποίον, υπό κάποιες συνθήκες, τα οπτικά ερεθίσματα κατηγοριοποιούνται σύμφωνα με την περασμένη εμπειρία.



Εικόνα 17: Ψευδαίσθηση: Η προοπτική εμπειρική αντίληψη ωθεί στην ψευδαίσθηση ότι το επάνω ζώο είναι μεγαλύτερο από το κάτω. Η εικόνα ανακτήθηκε από: http://www.college-optometrists.org/en/college/museyeum/online_exhibitions/optical_entertainment/illusions.cfm

Η Φωτογραφία είναι εικόνα. Άρα ο μηχανισμός που ενεργοποιείται για την αναγνώριση, ερμηνεία, κατανόηση ή νοηματοδότησή της είναι αυτός της οπτικής αντίληψης. Εσωτερικεύουμε τις φωτογραφικές εικόνες με τον ίδιο

⁴⁸³ Ken Smith, "Reception and The Newspaper Page: A Critical Analysis", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 82.

ακριβώς τρόπο που εσωτερικεύουμε κάθε εικόνα που σχηματίζεται στους αμφιβληστροειδείς μας, με μία μόνο διαφορά⁴⁸⁴: οι τεχνητές εικόνες, όπως αυτές του σινεμά ή της Φωτογραφίας, δεν αναφέρονται ποτέ στον παρόντα χρόνο, αλλά αποκλειστικά στο παρελθόν, πρόσφατο ή μη. Για τον λόγο αυτόν η μνήμη (ως φορέας της πρότερης εμπειρίας), όπως και όλο το γνωσιακό, συναισθηματικό, ιδεολογικό υπόβαθρο του θεατή τους, είναι πολύ περισσότερο αναγκαία κατά την αντιληπτική διαδικασία. Με την ενεργοποίηση αυτού του υποβάθρου μπορεί να γίνει αντιληπτή η προοπτική, η διαφορά της υψής, τα γεγονотоλογικά συμφραζόμενα του «παγωμένου» καρέ. Στην πραγματικότητα αυτή στηρίζονται και μια σειρά από οφθαλμαπάτες, όπως αυτή της εικόνας 17. Ο νους αντιλαμβάνεται την εικόνα της προοπτικής των σιδηροδρομικών γραμμών⁴⁸⁵, ενεργοποιεί τον μηχανισμό που συσχετίζει τα παρακείμενα μεγέθη (*Νόμος της Συνέχειας, Gestalt*), και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το πάνω ζώο είναι μεγαλύτερο από το κάτω, κάτι που με μέτρηση αποδεικνύεται πως δεν συμβαίνει.

A.3.3 Μνήμη

Η Φωτογραφία αναφέρεται αποκλειστικά στο παρελθόν, το οποίο de facto συνιστά μια νοητική οντότητα, τη μνήμη, δηλαδή το νοητικό απόθεμα όλων των στοιχείων της βιωμένης εμπειρίας. Η μνήμη μπορεί, ταυτόχρονα, να οριστεί και ως η δυνατότητα του ατόμου να ανακαλεί (ηθελημένα ή όχι) γεγονότα, καταστάσεις, εικόνες, εμπειρίες κ.λ.π., που σχετίζονται με το βιωμένο παρελθόν του, έχοντας υπόψη ότι είναι μια εσωτερική, ατομική λειτουργία, η οποία αφορά γεγονότα που συντελούνται στον εξωτερικό κόσμο του ατόμου⁴⁸⁶. Με την έννοια αυτή, συνιστά ένα σημαντικό μέρος της διαδικασίας κοινωνικοποίησης και της γνωστικής επεξεργασίας του περιβάλλοντος κοινωνικού συστήματος.

Η ενεργοποίηση της μνήμης προκειμένου να αντληθούν γνώσεις για στοιχεία που συνθέτουν την παρελθούσα εμπειρία δεν είναι μία απόλυτη και γραμμική διαδικασία. Αντιθέτως είναι μια διαδικασία εξαιρετικά περίπλοκη η οποία υπόκειται σε πολύπλοκους και, εν πολλοίς, αδιερεύνητους κανόνες που καθορίζουν τη λειτουργία της ανάκλησης. Για παράδειγμα, ένα γεγονός που

⁴⁸⁴ Θα μπορούσε να επισημανθεί και άλλη μία διαφορά ανάμεσα στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τις τεχνητές εικόνες σε σχέση με τις φυσικές: ο περιορισμός του κάδρου. Ωστόσο, αυτή δεν φαίνεται να είναι μια πραγματική διαφορά, δεδομένου ότι το κάδρο υπάρχει και στην οπτική αντίληψη των φυσικών εικόνων, έστω και αν ορίζεται διαφορετικά.

⁴⁸⁵ Τέτοιου είδους ερεθίσματα αναφέρονται ως *μονοπτικά*, σε σχέση με τις τεχνητές εικόνες, επειδή μπορούν να ιδωθούν με τη χρήση μόνο το ενός ματιού, και επειδή εξασφαλίζουν την εντύπωση του βάθους σε αυτές. Βλ. Brian Timney, "Animal depth Perception", στο Goldstein Bruce E. (ed), *Encyclopedia of Perception*, California: SAGE Publications Inc., 2010, 51.

⁴⁸⁶ «Η μνήμη δεν είναι μια ατομική ενέργεια. Είναι μια ατομική λειτουργία, η οποία γίνεται εντός του ατόμου αλλά αφορά τα έξω από αυτό δρώμενα». Στο: Άννα Μαντόγλου, *Μνήμες, Ατομικές - Συλλογικές - Ιστορικές*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2005, 17.

προκάλεσε έντονη συναισθηματική διέγερση, ένα «τραύμα»⁴⁸⁷, παραμένει καταγεγραμμένο στην ασύνειδη μνήμη, ώστε, υπό τις κατάλληλες συνθήκες, να μπορέσει να αποκτήσει πρόσβαση στο συνειδητό και συνακόλουθα να μπορέσει να διατυπωθεί.⁴⁸⁸ Μάλιστα, οι πιο έντονες μνήμες είναι αυτές που «ξεχνιούνται», με την έννοια της απώθησής τους από το συνειδητό. Η λήθη στην περίπτωση αυτή λειτουργεί προστατευτικά⁴⁸⁹ με σκοπό τη διατήρηση της μνήμης του συγκεκριμένου γεγονότος μόνο στο χώρο του ασυνειδητού.⁴⁹⁰ Ο Ricouer θεωρεί ότι μπορεί να πάρει τρεις μορφές: α) της *παθογενούς ολικής λήθης* – *αμνησίας*, β) της *αμνησίας* που έχει να κάνει με την επιλεκτική διαγραφή τραυματικής μνήμης, με σκοπό την αποκατάσταση της πολιτικής και συναισθηματικής ισορροπίας σε μια διχασμένη κοινωνία και γ) της *ηθικά επιβεβλημένης λήθης*, η οποία σχετίζεται με τη μεταμέλεια του θύτη.⁴⁹¹ Παράλληλα, λειτουργεί και η διαδικασία της διαγραφής από τη μνήμη γεγονότων και καταστάσεων που αξιολογούνται, πάλι μέσω ενός εξαιρετικά πολύπλοκου μηχανισμού, ως ήσσονος σημασίας από τον φορέα της ανάμνησης.

Η μνήμη διαμορφώνεται επικοινωνιακά, εφόσον η επικοινωνία είναι «*το όχημα μέσω του οποίου μεταφέρονται οι μνήμες*»⁴⁹², μια που, όπως προαναφέρθηκε, είναι μια κοινωνική διαδικασία δεδομένου ότι το υλικό της αντλείται από τη δραστηριότητα του κοινωνικού περιβάλλοντος και την αλληλεπιδραστική σχέση του ατόμου με αυτό. Σχετικά οι Billig και Edwards αναφέρουν ότι η μνήμη από πολλούς θεωρείται ως μια κατ' εξοχήν κοινωνική δραστηριότητα που δομείται από τις σχέσεις μεταξύ των μελών της κοινότητας.⁴⁹³ Υπό την έννοια αυτή, το τραύμα, μπορεί να εξεταστεί σε ευρύτερη, κοινωνική κλίμακα, εφόσον, όπως αναφέρει η Μαντόγλου: «[...] η συλλογική μνήμη [...] χαρακτηρίζεται από τη μεταβίβαση της γνώσης των γεγονότων που καθόρισαν την εξέλιξη μιας κοινωνίας. Τέτοια γεγονότα μπορεί να είναι τραύματα από εμπειρίες εθνικής ήττας που, μεταφραζόμενα σε δημόσια αφήγηση, περνούν από γενιά σε γενιά, παραμένοντας τραυματικά σε

⁴⁸⁷ Δηλαδή, μια αρνητική εμπειρία ξαφνική και συνταρακτική που παραλύει τους αμυντικούς μηχανισμούς που διαθέτουμε.

⁴⁸⁸ Μια διαδικασία η οποία έχει επίσης τραυματικό χαρακτήρα.

⁴⁸⁹ «*Απωθούμε τα τραυματικά γεγονότα που απειλούν την ταυτότητά μας και χαράσσουμε στη μνήμη τα σημαντικά γεγονότα που την καταξιώνουν. Υπάρχουν μνήμες που δεν τολμάμε να ομολογήσουμε στους άλλους, ούτε καν στον εαυτό μας. Αυτές βάζουν σε κίνδυνο την εικόνα που έχουμε για τον εαυτό μας ή την ταυτότητά μας. Έτσι τα ατομικά ή συλλογικά μυστικά εγγυώνται την ακεραιότητά μας ή, σε άλλες περιπτώσεις, αντιτάσσονται στον αφανισμό μας. Συχνά λέμε ότι η αλήθεια του ατόμου βρίσκεται σε αυτό που κρύβει*». Στο: Άννα Μαντόγλου, *ό.π.*, 243.

⁴⁹⁰ Άννα Βιδάλη, *ό.π.*, 112.

⁴⁹¹ Γιώργος Κόκκινος, «*Η Δυναμική της Μνήμης και της Λήθης στη Δημόσια Σφαίρα και οι Νόμοι για τη Μνήμη στη Γαλλία*», στο: Κόκκινος Γιώργος, Λεμονίδου Ε., Αγτζίδης Βλ., *Το Τραύμα και οι Πολιτικές της Μνήμης, Ενδεικτικές όψεις των συμβολικών πολέμων για την Ιστορία και τη Μνήμη*, Αθήνα: Ταξιδευτής, 2010, 34.

⁴⁹² Άννα Μαντόγλου, *ό.π.*, 23.

⁴⁹³ Michael Billig, Derek Edwards, «*La construction sociale de la memoire*», *La Recherche*, τ. 25, 1994, 742. Παρατίθεται στο: Άννα Μαντόγλου, *ό.π.*, 17.

συλλογικό επίπεδο». ⁴⁹⁴ Και σε αυτό το επίπεδο αναγνωρίζονται οι λειτουργίες της απώθησης, του πένθους ή της τραυματικής ανάκλησης, αλλά και άλλες που έχουν να κάνουν με ενοχικά σύνδρομα σε εθνικό επίπεδο και τη συλλογική διαχείρισή τους. ⁴⁹⁵

Φορέας της μνήμης είναι το άτομο. Ωστόσο, οι μνήμες του ατόμου, όπως προαναφέρθηκε, είναι άμεσα συνδεδεμένες με το περιβάλλον του, σε τέτοιο βαθμό που να είναι δυνατόν η μνήμη να θεωρηθεί ως μία «[...] τόσο ατομική όσο και κοινωνική διαδικασία». ⁴⁹⁶ Η γνωστική διαδικασία, η οποία συνδέεται με την εσωτερίκευση των ερεθισμάτων του κοινωνικού περιβάλλοντος, λειτουργεί εφόσον το άτομο είναι σε θέση να εντάξει ένα γεγονός ή μια πληροφορία σε συγκεκριμένο πλαίσιο ή κανόνα, ώστε να μπορεί να το ανακαλέσει στο μέλλον. Αλλιώς, οι καθημερινές εμπειρίες θα αποτελούσαν ένα τεράστιο όγκο πληροφοριών, ασύνδετο και ανοργάνωτο, κάτι που θα είχε ως αποτέλεσμα να είναι αδύνατη η προσπάθεια σε πληροφορίες που χρονολογούνται πέραν του πρόσφατου παρελθόντος. Οι άνθρωποι, ως στρατηγική επιβίωσης, εντός του κοινωνικού τους συστήματος, έχουν την ανάγκη να οργανώνουν και να ταξινομούν τις μνήμες τους ώστε να είναι σε θέση να διαχειριστούν τη συσσωρευμένη εμπειρία τους. Για το λόγο αυτό αναπτύσσουν συστήματα επιλογής πληροφοριών που θα ταξινομηθούν στις μνήμες. Η επιλεκτικότητα της μνήμης είναι σε μεγάλο βαθμό συνυφασμένη και επηρεάζεται από παράγοντες που το άτομο βιώνει ως μέρος μίας κοινότητας. Με άλλα λόγια, το πώς θα λειτουργήσει η επιλεκτική διαδικασία της μνήμης καθορίζεται από λανθάνουσες, τις πιο πολλές φορές, κοινωνικές νόρμες, όπως και όσο τις έχει εσωτερικεύσει το άτομο.

Η Ψυχανάλυση έχει πολλά να μας προσφέρει σχετικά με την κατανόηση της μνήμης και της λειτουργίας της. Ο Freud, για παράδειγμα, αναφέρει ότι η μνήμη «[...] λειτουργεί με τους μηχανισμούς της συμπύκνωσης και της μετάθεσης, όπως και το όνειρο, μπερδεύοντας συχνά τα πραγματικά γεγονότα με τις φαντασιώσεις και ανασκευάζοντας, εκ των υστέρων, κάθε φορά με διαφορετικό τρόπο, τις εμπειρίες, τις εντυπώσεις και τα μνημονικά ίχνη, έτσι ώστε να αποκτούν καινούρια σημασία, αλλά και την ικανότητα να επηρεάζουν διαφορετικά τον ψυχικό κόσμο». ⁴⁹⁷ Δηλαδή, η μνήμη λειτουργεί ανάμεσα στην πραγματικότητα και στο φαντασιακό και μάλιστα με τη διπολική αυτή σχέση να είναι δυναμική στην πορεία του χρόνου και πολυδιάστατη.

Η μνήμη είναι μια διανοητική λειτουργία η οποία βασίζεται σε μία σειρά από βιοχημικές αντιδράσεις που συντελούνται στον εγκέφαλο. Είναι λογικό λοιπόν, οι δυνατότητές της να είναι άμεσα συνδεδεμένες με τη φυσική κατάσταση του ατόμου και να υποβαθμίζονται παράλληλα με την φθορά του σώματος, με το πέρασμα του χρόνου, με χαρακτηριστικότερο σημείο του εκφυλισμού αυτού να εμφανίζεται αρχικά η δυσκολία ανάκλησης πρόσφατων

⁴⁹⁴ Άννα Μαντόγλου, *ό.π.*, 22.

⁴⁹⁵ Γιώργος Κόκκινος (2010), *ό.π.*, 63–85.

⁴⁹⁶ Paul Thompson, *ό.π.*, 172.

⁴⁹⁷ Άννα Βιδάλη, *ό.π.*, 111.

γεγονότων. Παράλληλα, υφίστανται δευτερεύοντες μηχανισμοί που διέπουν τη λειτουργία της μνήμης, όπως το ότι θυμόμαστε πολύ περισσότερα από ένα γεγονόσ αμέσως μετά από αυτό, παρά αργότερα, το ότι υπάρχει πεπερασμένο σύνολο αριθμού ανακαλούμενων στοιχείων στην άμεση μνήμη (μέχρι 7) ή το ότι θυμόμαστε περισσότερο κάτι που έχει επαναληφθεί ή έχει ανακληθεί πολλές φορές. Επίσης, το ότι η ακρίβεια της ανάμνησης πολλές φορές εξαρτάται από το κοινωνικό ενδιαφέρον που συνδέεται με αυτήν⁴⁹⁸ ή από το αν η ανάμνηση αφορά συγκεκριμένα γεγονότα, ενώ γίνεται ακριβέστερη όταν αφορά την απόδοση χαρακτήρων των σημαινόντων άλλων ή την απόδοση του «κλίματος» μιας εποχής⁴⁹⁹.

Πέραν της ατομικής μνήμης, αναφορά θα πρέπει να γίνει και σε αυτήν που ονομάζεται «συλλογική». Ως όρος περιλαμβάνει το κοινό αναμνησιακό απόθεμα μιας συγκεκριμένης κοινότητας στην πορεία του χρόνου, το οποίο φέρει τη δική του κοινωνική δυναμική. Ο Λε Γκοφ υποστηρίζει ότι «[...] η συλλογική μνήμη έχει αποτελέσει ένα σημαντικό διακύβευμα στο πλαίσιο της πάλης των κοινωνικών δυνάμεων για την εξουσία. Μια από τις ύψιστες φροντίδες των τάξεων, των ομάδων, των ατόμων που κυριάρχησαν και κυριαρχούν στις ιστορικές κοινωνίες είναι να καταστούν κύριοι της μνήμης και της λήθης».⁵⁰⁰ Τα όρια μεταξύ της ατομικής και της συλλογικής μνήμης φαίνεται να είναι δυσδιάκριτα, δεδομένου ότι η ατομική μνήμη, όπως προαναφέρθηκε, σε μεγάλο βαθμό συγκροτείται κοινωνικά. Η συλλογική μνήμη συχνά παίρνει τη μορφή της παράδοσης, ως τεκμηριωτικού μηχανισμού της κοινοτικής ταυτότητας. Με αυτή τη μορφή εκ νέου αλληλεπιδρά με τα άτομα – μέλη της κοινότητας, αναδιατυπώνει το παρελθόν της και αναδιαμορφώνει τις ατομικές μνήμες. Με την έννοια αυτή, η συλλογική μνήμη θα μπορούσε να οριστεί όχι ως το άθροισμα των ατομικών μνημών των μελών της, αλλά και ως ο κοινός τους τόπος. Αυτός ο κοινός τόπος έρχεται στο φως λεκτικά και μη λεκτικά, λειτουργώντας στο παρασκήνιο των ατομικών βίων. Για το λόγο αυτό ο Foucault αναφέρει ότι: «[...] τη συλλογική μνήμη τη συναντάμε στον κόσμο μάλλον παρά στα μυαλά των ανθρώπων».⁵⁰¹

Τέλος, θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι μνήμες όταν έρχονται στην επιφάνεια συνδιαμορφώνονται, κατά τη διατύπωσή τους, από το περιβάλλον το οποίο έδωσε το ερέθισμα. Ανάλογα με τα ερεθίσματα, το άτομο «επιλέγει» τις μνήμες που θα φέρει στην επιφάνεια. Τα ερεθίσματα αυτά πηγάζουν από τις δυναμικές που αναπτύσσονται στα κοινωνικά περιβάλλοντα, και πέρα από τη λειτουργία τους ως επιλεκτικοί μηχανισμοί, ενδύουν συναισθηματικά, ηθικά, αισθητικά κ.λ.π. τις ανακαλούμενες μνήμες. Ο Μπιλάλης επισημαίνει, σε αυτό το πλαίσιο, το πώς η νοσταλγία «χρωμάτιζε» τον τρόπο που οι δυτικές

⁴⁹⁸ Paul Thompson, *ό.π.*, 172.

⁴⁹⁹ Στο *ίδιο*, 200.

⁵⁰⁰ Ζακ Λε Γκοφ, *Ιστορία και μνήμη*, μτφρ. Κουμπουρλής Γιάννης, Αθήνα: Νεφέλη, 1998, 90.

⁵⁰¹ Michel Foucault, "Film and Popular Memory", στο *Edinburgh 77 Magazine*, (1977), όπως παρατίθεται στο: Άννα Βιδάλη, *ό.π.*, 113.

κοινωνίες βίωναν το παρελθόν τους, κάτι που, όπως οι Jameson και Harvey υποστήριξαν, φαίνεται να οφείλεται «[...] στους κρίσιμους οικονομικούς και πολιτισμικούς μετασχηματισμούς που είχαν εκκινήσει μετά το τέλος του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου και συνεχιζόταν με αυξανόμενη ένταση έως και τη δεκαετία του 1980».⁵⁰²

A.3.4 Η λειτουργία της όρασης

Η μελέτη φωτογραφικών τεκμηρίων είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη λειτουργία της όρασης, κατά δύο τρόπους. Κατ' αρχάς, επειδή η Φωτογραφία και η όραση μοιράζονται από κοινού το ίδιο μέσο για να επιτελέσουν τον σκοπό τους, το φως.⁵⁰³ Κατά δεύτερον, επειδή η κατανόηση της λειτουργίας της όρασης, ή καλύτερα του *οράν*, είναι απαραίτητη στην προσπάθεια ερμηνείας και κατανόησης του φωτογραφικού τεκμηρίου και, σε πολλές περιπτώσεις, των συμπληρωματικών παραμέτρων του.

Η όραση είναι μια εξαιρετικά απαιτητική αίσθηση, με την έννοια ότι απαιτεί την ενεργοποίηση μεγάλου μέρους του δυναμικού του ανθρώπινου σώματος, τόσο σε επίπεδο φυσιολογίας όσο και νοητικής επεξεργασίας.⁵⁰⁴ Η ενεργοποίηση αυτή εμπλέκει έναν μεγάλο αριθμό πολύπλοκων συστημάτων, τα οποία λειτουργούν παράλληλα, ώστε οι δισδιάστατες εικόνες να αποκτήσουν τρισδιάστατη νοητική υπόσταση και να νοηματοδοτηθούν. Σύμφωνα με τους Eysenck και Keane, πολλοί θεωρητικοί της οπτικής αντίληψης έχουν υποστηρίξει πως η οπτική αντίληψη χρησιμοποιείται για δύο λειτουργίες: την αντίληψη του αντικειμένου (τι είναι;) και την αντίληψη του χώρου (που είναι;). Έχει αποδειχθεί, ισχυρίζονται, ότι διαφορετικά αντιληπτικά συστήματα υποστηρίζουν αυτές τις λειτουργίες.⁵⁰⁵ Με άλλα λόγια, η όραση είναι μια λειτουργία που επιτρέπει στο υποκείμενο να γνωρίσει τον εξωτερικό του κόσμο, μέσα από μια συστηματική επεξεργασία οπτικών δεδομένων που προσλαμβάνονται για να εισαχθούν σε ένα εσωτερικό σύστημα επεξεργασίας πληροφοριών, και το οποίο παράγει ως

⁵⁰² Fredric Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, 146/1, (1984), 53-92, και David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge: Blackwell, 1990, όπως παρατίθενται στο: Μήτσος Μπιλάλης, *Το παρελθόν στο δίκτυο. Εικόνα, τεχνολογία και ιστορική κουλτούρα στη σύγχρονη Ελλάδα (1994-2005)*, Αθήνα: Νεφέλη (υπό έκδοση), 103-104.

⁵⁰³ «Το φως, ως μια μορφή ηλεκτρομαγνητικής ακτινοβολίας, η οποία μπορεί να θεωρηθεί είτε ως σύνολο κβάντων, σωματιδίων ενέργειας που εκπέμπονται από μία πηγή, ως σύνολο εγκάρσιων κυμάτων, που ταξιδεύουν μέσα στο χώρο, με τον τρόπο των θαλασσιών κυμάτων, με 'κορυφές' και 'κοιλιάδες'». Βλ.: Βασίλειος Κρουστάλλης, *ό.π.*, 41.

⁵⁰⁴ Οι Eysenck και Keane επισημαίνουν πως υπάρχουν περισσότερες από 30 «οπτικές» περιοχές στον οπτικό φλοιό του εγκεφάλου, ενώ το 25% του εγκεφαλικού φλοιού συνολικά είναι «αφοσιωμένο» στην όραση. Βλ.: Michael Eysenck W., Mark Keane T., *Cognitive Psychology. A Student's Handbook*, 5th edition, Hove and New York: Psychology Press – Taylor and Francis Group, 2005, 37.

⁵⁰⁵ Στο ίδιο, 43.

εξερχόμενο τις συγκεκριμένες οπτικές πληροφορίες.⁵⁰⁶ Με αυτό τον τρόπο, η λειτουργία της όρασης θα μπορούσε να εννοηθεί ως λειτουργία δύο εργασιών, συνεχών και επακόλουθων. Κατά την πρώτη συντελείται η συλλογή των οπτικών πληροφοριών, ως άθροιση και συνάρθρωση των οπτικών ερεθισμάτων, και κατά τη δεύτερη, η εικόνα που έχει συντεθεί κατηγοριοποιείται και εντάσσεται σε ένα υφιστάμενο νοηματοδοτικό πλαίσιο, ώστε να μπορέσει να αποκτήσει νόημα.

Αξιοσημείωτη είναι εδώ η διχοτόμηση της έννοιας της οπτικής αντίληψης από τον James Gibson. Σύμφωνα με αυτόν, η οπτική αντίληψη χωρίζεται σε εξωτερικά καθοριζόμενη (καθορίζει τον κόσμο) και σε ιδιο-καθοριζόμενη (καθορίζει το σώμα). Δηλαδή, η οπτική αντίληψη καθορίζει τόσο τον περιβάλλοντα κόσμο όσο και τον εαυτό. Για παράδειγμα, η οπτική αντίληψη της κίνησης ενός αντικειμένου σε σχέση με το στατικό περιβάλλον του είναι οπτική αντίληψη εξωτερικά καθοριζόμενη (*extero-specific*), ενώ η οπτική αντίληψη που έχει κάποιος για το περιβάλλον του όταν κινείται μέσα σε αυτό είναι ιδιο-καθοριζόμενη (*propriospecific*).⁵⁰⁷

A.3.4a Η μηχανική λειτουργία της όρασης

Η όραση των ανθρώπων είναι διοπτική, δηλαδή το οπτικό ερέθισμα συντίθεται από δύο εικόνες, η κάθε μια από τις οποίες αποτυπώνεται στους δύο αμφιβληστροειδείς. Η διαδικασία αυτή, της σύνθεσης των δύο εικόνων, ονομάζεται *αμφιβληστροειδική διαφοροποίηση (retinal disparity)*⁵⁰⁸, και χάρη σε αυτήν είναι δυνατόν να αντιληφθούμε την εικόνα τρισδιάστατα, δεδομένου ότι οι διαφορές που προκύπτουν κατά την ταυτόχρονη αντίληψη των δύο εικόνων ερμηνεύονται ως βάθος.⁵⁰⁹ Στο γεγονός αυτό εδράζεται και η κονστρουκτιβιστική άποψη, η οποία θέλει την οπτική αντίληψη να είναι μια διαδικασία μετατροπής των τριών διαστάσεων σε δύο. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, το γνωστικό μας σύστημα θα πρέπει με κάποιον τρόπο, να «κατασκευάσει» την επιπλέον διάσταση, ώστε να μπορούμε να δούμε τρισδιάστατα.⁵¹⁰ Ο τρόπος αυτός συνδέεται στενά με τους νόμους της

⁵⁰⁶ Βασίλειος Κρουστάλλης, *ό.π.*, 41.

⁵⁰⁷ James Jerome Gibson, "A Theory of Direct Visual Perception", στο: Alva Noe/Evan Thompson (eds), *Vision and Mind. Selected Readings in the Philosophy of Perception*, Cambridge: MIT Press, 2002, 78.

⁵⁰⁸ Το φαινόμενο αυτό γίνεται εύκολα αντιληπτό αν κανείς ανοιγοκλείσει τα δύο του μάτια σε μια γρήγορη ακολουθία. Τότε είναι δυνατόν να εντοπιστούν οι διαφορές ανάμεσα στις δύο εικόνες. Αυτή η ιδιότητα της στερεοσκοπικής ανθρώπινης όρασης αξιοποιείται για την παραγωγή τρισδιάστατων φιλμ και εικόνων.

⁵⁰⁹ Colette Hicks, *ό.π.*, 4. Επίσης, ο Edward Hall αναφέρει πως ο James Gibson διερευνώντας τα συστήματα του ανθρώπινου νου για την οπτική αντίληψη του προοπτικού βάθους, εντόπισε, «[...] όχι ένα και δύο, αλλά δεκατρία!» Βλ. Edward Hall Twitchell, *The Hidden Dimension*, New York, London, Toronto, Sydney, Auckland: Anchor Books Doubleday, 1966, 74.

⁵¹⁰ Michael Forrester, *Psychology of the Image*, London, Philadelphia: Routledge - Taylor & Francis Group, 2000, 19.

*Gestalt*⁵¹¹ (βλέπε σχετική ενότητα, σελ. 166).⁵¹²

Η παρατήρηση ενός αντικειμένου συντελείται μέσω της εστίασης σε αυτό, δηλαδή με την σύγκλιση των δύο ματιών προς αυτό και την προσαρμογή τους αναλογικά με την απόσταση από αυτό. Η εστίαση αυτή δεν είναι συνεχής επί ενός σημείου. Οι μύες που κινούν τα μάτια είναι εξαιρετικά ενεργοί και με αυτόν τον τρόπο ενεργούν αδιάκοπες εστιάσεις σε διάφορα σημεία του παρατηρούμενου αντικειμένου, σε απειροελάχιστο χρόνο⁵¹³, μια που εκ κατασκευής τα μάτια είναι αδύνατον να εστιάσουν επί μακρόν σε ένα μόνο σημείο. Η σύγχρονη έρευνα έχει αποδείξει ότι τα μάτια μετακινούν την εστίασή τους περίπου τρεις φορές μέσα σε ένα δευτερόλεπτο, ενώ ο εγκέφαλος χρειάζεται 100-140 ms για να δώσει τέτοια εντολή στους κινητικούς μύς του ματιού. Το αποτέλεσμα της πολύ γρήγορης εναλλαγής σημείων εστίασης είναι να μπορούμε να αντιληφθούμε το όλον ως εικόνα συνολικής εστίασης,⁵¹⁴ δεδομένου ότι ο εγκέφαλος αναλαμβάνει να συναρμολογήσει τα διαφορετικά «καρέ» της λήψης από τα μάτια μας.⁵¹⁵

Αρχικά αναγνωρίζονται τα αδρά χαρακτηριστικά του αντικειμένου και ακολουθεί η αναγνώριση των περισσότερο λεπτομερών χαρακτηριστικών του.⁵¹⁶ Την μεν πρώτη λειτουργία (σύνθεση των περιγραμμάτων των αντικειμένων, διάταξη τους και γενική τους οργάνωση) αναλαμβάνει το δεξιό ημισφαίριο του εγκεφάλου, ενώ τη δεύτερη (τις λεπτομέρειες, τις παραλλαγές και τα δομικά, εσωτερικά στοιχεία της εικόνας)⁵¹⁷, το αριστερό.

Ο υποδοχέας του οπτικού ερεθίσματος, όπως αυτό έχει διαμορφωθεί περνώντας από τον κερατοειδή «φακό» του ματιού, είναι ο αμφιβληστροειδής χιτώνας στο πίσω μέρος του ματιού. Ο χιτώνας αυτός καλύπτεται από ειδικά φωτοευαίσθητα κύτταρα, τα *ραβδία* και τα *κονία*, με διαφορετικό, μεταξύ τους, χαρακτήρα φωτοευαισθησίας. Τα κύτταρα αυτά ενεργοποιούνται από τα ερεθίσματα από τον εξωτερικό κόσμο, όταν αυτά έχουν ρυθμούς ταλάντωσης μεταξύ 35 και 75 Hz.⁵¹⁸ Οι τιμές αυτές ορίζουν το *κατώφλι* (threshold) της οπτικής αντίληψης και ουσιαστικά ορίζουν τη

⁵¹¹ Michael Forrester, *ό.π.*, 20.

⁵¹² Ruth Kimchi, "Relative Dominance of Holistic and Component Properties in the Perceptual Organization of Visual Objects", στο: Peterson Mary A., Rhodes Gillian (eds), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, New York: Oxford University Press, 2003, 262.

⁵¹³ Edward Hall Twitchell, *ό.π.*, 68.

⁵¹⁴ Αυτό οφείλεται και σε ένα φαινόμενο, το οποίο ονομάζεται *Τυφλότητα στις Οπτικές Αλλαγές* (*Change Blindness*) και αναφέρεται στο ότι οι άνθρωποι δεν μπορούν να αντιληφθούν μια οπτική αλλαγή, αν αυτή γίνεται τόσο γρήγορα, όσο το βλεφάρισμα των ματιών (*eye blink*). Βλ. σχετικά στο: John Henderson M., Andrew Hollingwoth, "Eye Movements, Visual Memory, and Scene Representation", στο Peterson Mary A., Rhodes Gillian (eds), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, New York: Oxford University Press, 2003, 360.

⁵¹⁵ Colette Hicks, *ό.π.*, 2 και Michael Tarr J., *ό.π.*, 177-178.

⁵¹⁶ Βασίλειος Κρουστάλλης, *ό.π.*, 27 και 122.

⁵¹⁷ Goran Sonesson, "Semiotics of Photography - On tracing the index", report 4 from the Project "*Pictorial meanings in the society of information*", Lund University, 1989, 43.

⁵¹⁸ Βασίλειος Κρουστάλλης, *ό.π.*, 239.

δυνατότητα οπτικής αντίληψης.⁵¹⁹ Εφόσον το οπτικό ερέθισμα είναι μέσα σε αυτό το εύρος συχνοτήτων, τα *ραβδία* και τα *κονία*, με την βοήθεια ενός παραγώγου της βιταμίνης Α⁵²⁰, το οποίο διαχέεται στην επιφάνεια του αμφιβληστροειδούς, όπου συνδυάζεται με ειδικές πρωτεΐνες που βρίσκονται εκεί, μετατρέπουν το φως σε ηλεκτρική ενέργεια.

Ωστόσο, ο αμφιβληστροειδής χιτώνας δεν καλύπτεται σε όλο του το εμβαδόν από τα φωτοευαίσθητα κύτταρα. Υπάρχει ένα κενό σημείο, και συγκεκριμένα το σημείο όπου συνδέεται με το οπτικό νεύρο (*βοθρίον της ωχράς κηλίδας, fovea*). Λογικά, λοιπόν, στην όρασή μας θα έπρεπε να παρουσιάζεται ένα κενό με τη μορφή μιας μαύρης κηλίδας.⁵²¹ Το κενό αυτό καλύπτεται «νοητικά», βάσει ενός νοητικού μηχανισμού ο οποίος συνδέεται με την οπτική εμπειρία του υποκειμένου⁵²² και τα νοήματα που την συνοδεύουν. Με τον τρόπο αυτόν, η εικόνα εντάσσεται σε ένα συγκεκριμένο και δομημένο από την προηγούμενη εμπειρία νοηματικό πλαίσιο.⁵²³ Μάλιστα, το οπτικό γνωσιακό απόθεμα επιδρά τόσο καίρια στη διαδικασία της νοηματοδότησης της εικόνας, ώστε είναι δυνατόν να οδηγήσει σε οπτική πλάνη.⁵²⁴ Στην ίδια διαδικασία εμπλέκονται και άλλου είδους προϋπάρχοντα δεδομένα, όπως προκαταλήψεις, φόβοι, απωθήσεις κ.λ.π., τα οποία σε σημαντικό βαθμό επηρεάζουν το εξαγόμενο της διαδικασίας της οπτικής αντίληψης.⁵²⁵ Εκτός από την υποκειμενικότητα στη μηχανική πρόσληψη του οπτικού ερεθίσματος,⁵²⁶ είναι φανερό ότι και η ίδια η νοηματοδότηση του

⁵¹⁹ «Η ευαισθησία είναι η δυνατότητα αντίληψης [...] αλλά χωρίς κατ' ανάγκην αντίληψη. Συνήθως ένας ερευνητής προσέχει αντιδράσεις σε ερεθίσματα και καταγράφει κατά πόσο ένα υποκείμενο είναι ευαίσθητο σ' αυτά ή όχι. Ωστόσο, ένα υποκείμενο μπορεί να εντοπίσει κάτι όχι από αντιληπτικές αιτίες, αλλά για λόγους προσδοκίας ή κινήτρων». Βασίλειος Κρουστάλλης, *ό.π.*, 111.

⁵²⁰ Ο οπτικός μηχανισμός για αυτή τη λειτουργία χρειάζεται μια *χρωστική*, μία ουσία που απορροφά μέρος του φωτός και αντανakλά το υπόλοιπο. Αυτή ονομάζεται ροδοψίνη στα ραβδία και οψίνη στα κονία. Αποτελείται από ρετινάλη, το παράγωγο της βιταμίνης Α. Όταν έρχεται σε επαφή με το φως, αλλάζει η στερεοχημική δομή της, σύμφωνα με τη διαδικασία του ισομερισμού και απελευθερώνεται ενέργεια. Αυτό ενεργοποιεί τη βιταμίνη G. Εκείνη, με τη σειρά της, ενεργοποιεί τη φωσφοδιεστεράση, η οποία καταλύει τη μονοφωσφορική γουανουσίλη (cGMP). Συνεπώς, η διαδικασία από την απορρόφηση του φωτός στην αλλαγή του cGMP είναι μία χημική διαδικασία: ονομάζεται μεταγωγή και μετατρέπει την ηλεκτρομαγνητική ενέργεια σε ηλεκτροχημική. Στο *ίδιο*, 63.

⁵²¹ Οι επιστήμες της Νευροφυσιολογίας και της Γνωστικής Ψυχολογίας έχουν αναπτύξει μεθόδους με τις οποίες είναι δυνατόν το άτομο να αντιληφθεί το συγκεκριμένο κενό.

⁵²² Colette Hicks, *ό.π.*, 11.

⁵²³ «Ο *Hyman* παρατήρησε: *Οι εικόνες στον αμφιβληστροειδή μου είναι (φυσικές) εικόνες οι οποίες είναι αόρατες για εμένα και ορατές σε κάποιον άλλον μόνο με την χρήση του κατάλληλου εξοπλισμού. Δεν αναλογούν με τη νευρική δραστηριότητα του οπτικού μου νεύρου, επειδή δεν είναι, όπως η ακτινοβολία στον αμφιβληστροειδή μου, αιτιακές προϋποθέσεις, όροι για την όραση*» (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης), στο: Michael Forrester, *ό.π.*, 20.

⁵²⁴ Βασίλειος Κρουστάλλης, *ό.π.*, 35.

⁵²⁵ Με δεδομένο ότι οι εικόνες που αντιλαμβανόμαστε δομούνται με βάση την παρελθούσα εμπειρία, πολλές φορές οι άνθρωποι βρίσκονται σε σύγχυση σχετικά με ό,τι βλέπουν, όπως συμβαίνει στην περίπτωση των παραισθήσεων, όταν δηλαδή ο εγκέφαλος παρουσιάζει παρόμοια δραστηριότητα με αυτήν της οπτικής αντίληψης. Βλ. Michael Eysenck W., Mark Keane T., *ό.π.*, 102.

⁵²⁶ Είναι γνωστό ότι η αντίληψη του χρώματος δεν είναι κοινή ανάμεσα στους ανθρώπους, και εξαρτάται από πλήθος παραγόντων, φυσιολογικών ή εξωτερικών, που την καθορίζουν. Για παράδειγμα, ένας αστός δυτικής κοινωνίας, είναι αδύνατον να εντοπίσει και να αναγνωρίσει

οπτικού ερεθίσματος εξαρτάται άμεσα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας του υποκειμένου. Ο Gibson εντοπίζει το λάθος στις θεωρίες για την οπτική αντίληψη στο ότι εκλαμβάνουν τις εικόνες ως αντικειμενικά υποκατάστατα των πραγμάτων. Κάτι τέτοιο προϋποθέτει, ισχυρίζεται, ότι υπάρχει ένα δεύτερο μάτι μέσα στο κεφάλι το οποίο βλέπει την εικόνα του αμφιβληστροειδή. Αλλά, συνεχίζει σκωπτικά, «[...] *τέτοιο μικρό ανθρωπάκι που να μπορεί να το κάνει αυτό δεν υπάρχει*». Η «εικόνα» του αμφιβληστροειδή δεν είναι καν εικόνα, αφού κανείς δεν μπορεί να την κοιτάξει. Το μάτι, καταλήγει, είναι μια βιολογική συσκευή για να παρέχει την απαραίτητη πληροφορία (που δεν είναι εικόνα) στον εσωτερικό μηχανισμό της οπτικής αντίληψης. Ουσιαστικά μεταφέρει πληροφορίες για τις διαφορές του φωτός και των κατευθύνσεων που μπορεί να έχει, από μια συγκεκριμένη θέση παρατήρησης.⁵²⁷

Λόγω, λοιπόν, του υποκειμενικού χαρακτήρα της όρασης, σε πολλές περιπτώσεις δεν είναι εύκολο να διακριθεί το τι αποτελεί «αντικειμενικό» στοιχείο του εξωτερικού κόσμου και τι νοηματικό εξαγόμενο του υποκειμένου.⁵²⁸ «Ντύνουμε» το οπτικό ερέθισμα με τις έννοιες που αποδίδουμε σε αυτό και έτσι μόνο μπορούμε να το κατανοήσουμε. Στον αντίποδα, δεν είναι δυνατόν να αντιληφθούμε οπτικά κάτι χωρίς να το «επενδύσουμε» με ό,τι, εσωτερικά και αυτόματα, συσχετίζουμε με αυτό. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ασφαλώς, ότι «βλέπουμε» με το μυαλό μας και όχι με τα μάτια μας.⁵²⁹ Το να αντιλαμβάνεσαι οπτικά, ενεργοποιεί μια σειρά από γνωστικές διαδικασίες οι οποίες εντάσσονται στις λειτουργίες της αντίληψης, της μνήμης, της φαντασίας και της λογικής. Επίσης, ενεργοποιεί και εκμεταλλεύεται τόσο τη δαισθητική όσο και τη λογική λειτουργία του νου, κατ' αντιστοιχία του συνειδητού και του ασυνείδητου. Αυτός φαίνεται να είναι ο λόγος που, όπως οι γνωστικοί νευροεπιστήμονες υποστηρίζουν, η αρχική οπτική αντίληψη συντελείται στο χώρο του ασυνείδητου, το οποίο πυροδοτεί την συμπεριφορά – ανταπόκριση στο ερέθισμα, πριν ακόμα το συνειδητό το αντιληφθεί.⁵³⁰

Με την είσοδο του νέου οπτικού ερεθίσματος, οι πληροφορίες από το προηγούμενο «ξεπλένονται» από την φωτοευαίσθητη επιφάνεια του αμφιβληστροειδούς, ώστε να εκκινήσει η διαδικασία από την αρχή. Αυτή η

τις 18 αποχρώσεις του λευκού που αναγνωρίζουν οι Εσκιμώοι Ινουίτ. Επιπλέον, η ποιότητα της ηλεκτροχημικής επεξεργασίας του οπτικού ερεθίσματος εξαρτάται από ορισμένα χημικά στοιχεία και βιταμίνες, η έλλειψη των οποίων οδηγεί στην αδυναμία πλήρους οπτικής αντίληψης.

⁵²⁷ James Jerome Gibson, *The Perception of Visual World*, Cambridge, Massachusetts: The Riverside Press, 1950, 89.

⁵²⁸ Βασίλειος Κρουστάλλης, *ό.π.*, 231.

⁵²⁹ Μάλιστα, όπως έχει δείξει η Νευροφυσιολογία, από την απλή απόκριση στη φωτεινή ακτινοβολία οδηγούμαστε στην απόκριση σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του ερεθίσματος (χρώμα, προσανατολισμός), όσο περισσότερο απομακρυνόμαστε από τον αμφιβληστροειδή και προσεγγίζουμε τα εγκεφαλικά κέντρα, στο *ίδιο*, 26.

⁵³⁰ Rick Williams, "Cognitive Theory", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 194.

διαδοχή των εικόνων, σε ταχύτητες εναλλαγής εικόνων περί τα 13 ms/εικόνα, μας δίνει την αίσθηση της ομαλής κίνησης και ακολουθίας του κόσμου γύρω μας, όπως τον αντιλαμβανόμαστε οπτικά.

Το ηλεκτρικό ερέθισμα από τον αμφιβληστροειδή, μέσω του οπτικού νεύρου, καταλήγει σε ορισμένες περιοχές του εγκεφάλου, όπου συνάπτεται με ειδικούς νευρώνες. Κατά την κοινή αίσθηση, το οπτικό ερέθισμα, μέσα από τις γνωστικές διαδικασίες, αποκτά νόημα, και, αν υπάρχει λόγος, το νόημα αυτό μπορεί να ενεργοποιήσει τους μηχανισμούς δημιουργίας συναισθήματος. Η σύγχρονη έρευνα στις νευροεπιστήμες, ωστόσο, έδειξε ότι η πορεία του οπτικού ερεθίσματος και της γνωστικής του επεξεργασίας ξεκινά από τον *θάλαμο* και την *αμυγδαλή*, το συναισθηματικό κέντρο του εγκεφάλου, αφού προσπεράσει τον *νεοφλοιό*, το γνωστικό κέντρο της λογικής και της αιτιολόγησης.⁵³¹ Αυτό σημαίνει ότι το οπτικό ερέθισμα δεν γίνεται συνειδητά αντιληπτό, αλλά προκαλεί συναισθηματικές αντιδράσεις οι οποίες δεν είναι επεξεργασμένες λογικά. Ίσως έτσι, μπορεί να ερμηνευθεί το ότι στο σινεμά μπορεί κανείς να τρομάξει από μια σκηνή ή να κλάψει από μια άλλη, γνωρίζοντας σε δεύτερο χρόνο πως ό,τι βλέπει είναι μια κατασκευή που καταστατικά είναι αναπαραστατική και όχι πραγματικότητα. Το οπτικό ερέθισμα συνεχίζοντας το ταξίδι του πηγαίνει στους *προμετωπιαίους λοβούς*, που λειτουργούν ως αποθήκες ασυνείδητης μνήμης, και εκεί συντίθεται με άλλες ασύνειδες πληροφορίες, παράγωγα της γνωστικής διαδικασίας, για να σχηματίσει ασύνειδες προκαταλήψεις, οι οποίες δημιουργούν και καθορίζουν την συμπεριφορά, πριν ακόμα φτάσει στον *νεοφλοιό*.⁵³² Όπως το θέτει ο Damasio: «[...] δεν είμαστε πρωτευόντως σκεπτόμενα όντα τα οποία, επίσης, συναισθάνονται, αλλά στην ουσία συναισθηματικά όντα, τα οποία, επίσης, σκέφτονται»⁵³³ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Αντίστοιχα ο Gazzaniga σημειώνει: «[...] ένας από τους κύριους τρόπους που χρησιμοποιούμε τις γνωστικές μας ικανότητες είναι να εκλογικεύουμε αυτό που ήδη έχει αποφασιστεί συναισθηματικά»⁵³⁴, αξιοποιώντας «[...] το συναίσθημα και την λογική ως συμπληρωματικές όψεις της γνωστικής διαδικασίας»⁵³⁵ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Αυτές οι συναισθηματικές, κατά κάποιο τρόπο, αυτόματες αντιδράσεις, όπως υποστηρίζει η Barry, είναι στενά συνδεδεμένες με τη δημιουργία συμπεριφορών που σχετίζονται με την επιβίωση και την αναπαραγωγή.⁵³⁶ Π.χ. το συναίσθημα του φόβου μπορεί να είναι ακαριαίο όταν εμφανιστεί μια απροσδόκητη απειλή, όπως όταν για κάποιο λόγο χάνουμε την ισορροπία μας και πέφτουμε, και τότε, χωρίς κανενός είδους λογική επεξεργασία, ενεργοποιούνται μια σειρά από συστήματα που σκοπό

⁵³¹ Ann Marie Barry, "Perception Theory", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 45 και Rick Williams, *ό.π.*, 202.

⁵³² Rick Williams, *ό.π.*, 195 και 202.

⁵³³ Ann Marie Barry (2005), *ό.π.*, 47.

⁵³⁴ Στο *ίδιο*, 57.

⁵³⁵ Rick Williams, *ό.π.*, 201.

⁵³⁶ Ann Marie Barry (2005), *ό.π.*, 50.

έχουν να ρυθμίσουν την κινητική συμπεριφορά μας έτσι ώστε να μας προστατέψουν από την πτώση και τις πιθανές επιπτώσεις της. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει με το «αυτόματο» κλείσιμο των ματιών, όταν ένα αντικείμενο περάσει με ταχύτητα πολύ κοντά από αυτά. Δηλαδή, το οπτικό ερέθισμα, ως αποτέλεσμα της οπτικής επικοινωνιακής προσπάθειας, λειτουργεί ως *προ – συνειδητό κίνητρο συμπεριφοράς*,⁵³⁷ ενώ, ταυτόχρονα, γίνεται μέρος της μη συνειδητής μνήμης. Η μνήμη αυτή διαμορφώνει τις προκαταλήψεις βάσει των οποίων, αργότερα, παίρνουμε αποφάσεις ή και συμπεριφερόμαστε. Πέρα από τα παραπάνω, είναι προφανές ότι αυτή η γνωστική μας ιδιότητα (πρώτα συναίσθημα, μετά συμπεριφορά, μετά εκλογίκευση) δημιουργεί προϋποθέσεις θεμιτής ή μη αξιοποίησής της από τα μέσα επικοινωνίας και τη διαφήμιση.

Η εν λόγω σχετικά πρόσφατη ανακάλυψη της Νευροφυσιολογίας θέτει ένα επιπλέον ερώτημα στους ιστορικούς: γνωρίζοντας ότι όποιο αισθητηριακό κανάλι και αν χρησιμοποιήσουμε, η πληροφορία από το παρελθόν σχεδόν πάντα οπτικοποιείται,⁵³⁸ δηλαδή η νοηματοδότησή της ακολουθεί το σχήμα συναίσθημα – συμπεριφορά (αντίδραση) – εκλογίκευση, πώς ο ιστορικός θα προσεγγίσει τις πηγές του, αποστασιοποιημένος από συναισθηματικές παρορμήσεις, αν αυτό είναι το ζητούμενο με σκοπό την εμπέδωση του επιστημονικού κύρους των πορισμάτων του; Οι συναισθηματικές αντιδράσεις απέναντι στο τεκμήριο δεν μπορούν να καταστούν δημιουργοί προκαταλήψεων και δευτερογενών συναισθηματικών αντιδράσεων; Πόσο δυσκολότερη είναι η κατάσταση, όταν η πηγή του είναι ήδη εικόνα, όπως η Φωτογραφία; Θεωρούμε ότι το επιστημονικό κύρος διασφαλίζεται, όταν ο ιστορικός στέκεται απέναντι στην πηγή του έντιμα, αναγνωρίζοντας τον ρόλο της συναισθηματικής αντίδρασης που του προκαλεί, καθιστώντας την ενεργό συστατικό της ιστορικής του αφήγησης.

Ο ανθρώπινος εγκέφαλος επιτελεί το έργο του με την απουσία επίγνωσης και η οπτική αντίληψη δεν είναι από μόνη της ένα ολοκληρωμένο νοητικό σύστημα, αλλά μια σειρά από εξαιρετικά πολύπλοκες και εν πολλοίς αδιερεύνητες, νευρικές ανταποκρίσεις απέναντι σε οπτικά αισθητηριακά ερεθίσματα⁵³⁹. Έτσι γίνεται κατανοητό ότι στον εγκέφαλο, αλλά και στον εξωτερικό κόσμο θα μπορούσε να πει κανείς, δεν υπάρχουν εικόνες, αλλά μια σειρά από διακριτές, νευρωνικές αντιδράσεις που αντιστοιχούν σε διάφορα σημεία της εικόνας, στο προσυνθετικό στάδιο. Για τον λόγο αυτόν, ο οπτικός κόσμος είναι πάντα αμφιλεγόμενος,⁵⁴⁰ με αποτέλεσμα να απαιτεί

⁵³⁷ Rick Williams, *ό.π.*, 202.

⁵³⁸ Όπως η πληροφορία που αντλείται από την ανάγνωση ενός γραπτού κειμένου π.χ., ή την ακρόαση μιας αφήγησης.

⁵³⁹ Ann Marie Barry (2005), *ό.π.*, 56-57, και Marlene Behrmann, "Neuropsychological Approaches to Perceptual Organization Evidence from Visual Agnosia", στο: Peterson Mary A., Rhodes Gillian (eds), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, New York: Oxford University Press, 2003, 295.

⁵⁴⁰ Dennis Duke (a), "Aesthetics Theory", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London:

από τον εγκέφαλο να ενεργοποιεί περισσότερους νοηματοδοτικούς πόρους, επιβραδύνοντας την συνολική λειτουργία του. Αυτή η καθυστέρηση, μιλώντας για την αντίληψη των εικόνων, του επιτρέπει να εξετάζει το εικονιστικό κείμενο πληρέστερα και πολυδιάστατα.⁵⁴¹

Παραπάνω, έγινε αναφορά στο αντιληπτικό σύστημα του εγκεφάλου, το οποίο διαφοροποιείται από το σύστημα άμεσης επεξεργασίας των ερεθισμάτων από το εξωτερικό περιβάλλον. Τα δύο αυτά συστήματα δεν αλληλοεπηρεάζονται, αλλά λειτουργούν παράλληλα⁵⁴², αν και, όπως δείξαμε, ασύγχρονα. Το δεύτερο σύστημα, της λογικής επεξεργασίας, μπορούμε να πούμε ότι συνδέεται αντιθετικά με την αναλυτική διαδικασία, αφού διαφοροποιείται από αυτήν στο ότι η δεύτερη είναι μεταγενέστερη και αξιοποιεί, ως επί το πλείστον, μη οπτικά δεδομένα για να καταλήξει στην οπτική αντίληψη, το *οράν*.⁵⁴³

Εδώ θα χρειαστεί να τονίσουμε ξανά, ότι έχει υπολογιστεί πως το οράν αφορά σε ποσοστό 10% τα μάτια και 90% την γνωστική διαδικασία⁵⁴⁴ και ότι το 75% της αισθητηριακής πληροφορίας είναι οπτική.⁵⁴⁵ Η Newton επισημαίνει: «[...] *αν τα περισσότερα από όσα γνωρίζουμε προέρχονται από την όραση, τότε η όραση λειτουργεί ως η κύρια πηγή ερεθισμάτων στην οποία στηριζόμαστε για να διαμορφώσουμε την αντίληψή μας για την πραγματικότητα και αυτό, συνακόλουθα, κατευθύνει την συμπεριφορά μας*»⁵⁴⁶ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Άρα θα συμπληρώναμε εμείς, και σύμφωνα με τα παραπάνω, ότι κατά κύριο λόγο η συμπεριφορά μας καθορίζεται από τις «αυτόματες» συναισθηματικές αντιδράσεις μας.

A.3.4β Η υποκειμενική όραση

Θα μπορούσε κανείς να επιχειρηματολογήσει υπέρ της αντικειμενικότητας της όρασης, δηλώνοντας: «*το είδα με τα μάτια μου!*» Ωστόσο, σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν μέχρι τώρα στην ενότητα αυτή, έγινε φανερό ότι η πρόσληψη του οπτικού ερεθίσματος και η μηχανική του επεξεργασία, δεν

Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 16.

⁵⁴¹ Dennis Dake (b), "Creative Visualization", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 31.

⁵⁴² Βασίλειος Κρουστάλλης, *ό.π.*, 247.

⁵⁴³ «*Εκκινούμε με την υπόθεση της συνθετικής διαδικασίας, η οποία προηγείται και δημιουργεί μία κατασκευή της οπτικής σκηνής. Ακολουθεί η αναλυτική διαδικασία μέσω της οποίας, με βάση τις προηγούμενες εμπειρίες, αντιλήψεις ή πεποιθήσεις, συντελείται η αναγνώριση και η κατηγοριοποίηση των αντικειμένων*», στο *ίδιο*, 36.

⁵⁴⁴ Julianne Newton H., "Visual Ethics Theory", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 433.

⁵⁴⁵ Ο Edward Hall π.χ. επισημαίνει ότι εφόσον το οπτικό νεύρο περιέχει 18 φορές περισσότερους νευρώνες από ό,τι το ακουστικό, συμπεραίνουμε, κατ' ελάχιστον, ότι το πρώτο μεταφέρει πολύ περισσότερη πληροφορία. Βλ. Edward Hall Twitchell, *ό.π.*, 42 & 65.

⁵⁴⁶ Julianne Newton H., *ό.π.*, 440-441.

συνιστούν οπτική αντίληψη και πολύ περισσότερο, κατανόηση και νοηματοδότηση του οπτικού ερεθίσματος. Αυτή, η δεύτερη διαδικασία της νοηματοδότησης ενεργοποιεί πολύ περισσότερο πολύπλοκα συστήματα και μηχανισμούς του νου, ώστε να παράγει εξαγόμενα. Φάνηκε, ότι περισσότερο «βλέπουμε» με το μυαλό μας παρά με τα μάτια μας. Η συμμετοχή του νου στο *οράν*, όμως, ξεκινά από πιο πριν. Ήδη με βάση τη λειτουργία της *προσοχής*, τα υποκείμενα κάνουν εκτιμήσεις και αξιολογούν το τι θα δουν. Σύμφωνα με τη *Θεωρία της Οπτικής Αναζήτησης*, τα υποκείμενα εστιάζουν σε στόχους ανάμεσα από αντικείμενα που έλκουν την προσοχή.⁵⁴⁷ Δηλαδή, γίνεται μια αυτόματη, επιλεκτική διαχείριση των αντικειμένων που έλκουν την προσοχή μας, η οποία μπορεί να φτάσει μέχρι και στο σημείο της άρνησης να δούμε ό,τι πραγματικά βλέπουμε, προκειμένου να εξυπηρετήσουμε τις βιοτικές μας ανάγκες.⁵⁴⁸

A.3.5 Μάτια και φωτογραφική μηχανή

Στο σημείο αυτό, θα ήταν χρήσιμο να εξετάσουμε τις σχέσεις ή καλύτερα τις διαφορές μεταξύ φωτογραφικής μηχανής και ματιού. Είναι προφανές ότι η φωτογραφική μηχανή αναφέρεται αποκλειστικά στο επίπεδο της αισθητηριακής ανταπόκρισης, δεδομένου ότι η σχέση της με το οπτικό ερέθισμα τερματίζεται στην αποτύπωσή του στον δικό της «αμφιβληστροειδή», την φωτοευαίσθητή της επιφάνεια.

Όπως σημειώσαμε παραπάνω, η ανθρώπινη διοπτική όραση, επιτρέπει την αντίληψη του βάθους, με το να συγκρίνει τις δύο ταυτόχρονες εικόνες που σχηματίζονται στους δύο αμφιβληστροειδείς χιτώνες. Η Φωτογραφία μπορεί να αποδώσει το βάθος μόνο με την αποτύπωση της γεωμετρικής προοπτικής και τη συσχέτιση των αντικειμένων που περιλαμβάνονται στο κάδρο της:⁵⁴⁹ «Καμία εικόνα σε μια δισδιάστατη επιφάνεια δεν μπορεί να δώσει την συνολική αλήθεια για το σχήμα ενός τρισδιάστατου αντικειμένου»⁵⁵⁰ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Επιπλέον, η εικόνα του αμφιβληστροειδούς δεν μπορεί να είναι αναγνώσιμη, διότι, αφενός μεν, δεν λαμβάνει ποτέ υλική υπόσταση, σε αντίθεση με τις φωτοευαίσθητες επιφάνειες των φωτογραφικών μηχανών, αφετέρου δε, λόγω της ίδιας της λειτουργίας του ματιού, τα οπτικά ερεθίσματα στην ίδια επιφάνεια διαδέχονται, με αστραπιαία ταχύτητα (13ms/εικόνα), το ένα το άλλο. Στη φωτογραφική μηχανή που χρησιμοποιεί φιλμ, η εικόνα μένει σταθερή και ορατή, σε αντίθεση με την ψηφιακή, όπου η εικόνα είναι ένα σύστημα τιμών 0 και 1.

⁵⁴⁷ Βασίλειος Κρουστάλλης, *ό.π.*, 176.

⁵⁴⁸ John Collier Jr, Malcolm Collier, *ό.π.*, 6.

⁵⁴⁹ Daniel Chandler, "Semiotics for Beginners". Ανακτήθηκε από: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html>, 23.11.2010/17.15, 70.

⁵⁵⁰ Colette Hicks, *ό.π.*, 4.

Όπως προαναφέρθηκε, το ανθρώπινο μάτι είναι σε θέση να εστιάσει σε πολλά διαδοχικά σημεία, σε πολύ μεγάλες ταχύτητες, ώστε να μπορεί να συντίθεται μια εικόνα με πολλαπλά σημεία εστίασης, κάτι που αδυνατεί να κάνει η φωτογραφική μηχανή. Στην Φωτογραφία, πολλές φορές, αυτή η αδυναμία του μέσου αξιοποιείται για καλλιτεχνικούς λόγους.

A.3.6 Βλέμμα – ματιά

*«Η πραγματικότητα είναι μια κοινωνική ή και πολιτισμική σύμβαση, που τα μέλη αυτής της ένωσης, την αναγνωρίζουν ως τη φυσική και αληθινή τάξη των πραγμάτων. Μια συνεχώς εξελισσόμενη κοινωνική κατασκευή που κάθε φορά αυτοπροσδιορίζεται ως η αυταπόδεικτη φυσική, ορθή αντίληψη και θέαση του Κόσμου. Και επειδή, τόσο η αντίληψη όσο και η θέαση προϋποθέτουν το βλέμμα, η πολιτισμική-κοινωνική κωδικοποίηση του τελευταίου είναι θεμελιώδης όρος αυτής της κατασκευής. Ακριβώς γι' αυτό, διαφορετικές γνώσεις, αντιλήψεις και ερμηνείες του Κόσμου αντιστοιχούν και σε διαφορετικούς τρόπους θέασης και αναπαράστασής του».*⁵⁵¹

Οι άνθρωποι, σχεδόν πάντα, ζουν σε ομάδες. Κοινωνούν, δηλαδή μετέχουν στα κοινά της ομάδας αυτής, με το να αλληλεπιδρούν με τα άλλα μέλη της κοινότητας, μέσω της επικοινωνίας. Των μέσων δηλαδή που μετέρχονται για να θεσπίσουν τόσο την θέση τους ως μέλη της κοινότητας αυτής, όσο και την ιδιότητά τους ως συνδιαμορφωτές της. Πρωτεύουν μέσω της επικοινωνίας αυτής, αλλά όχι το ισχυρότερο, είναι ο προφορικός λόγος, ενώ οι άνθρωποι, αξιοποιούν για τον ίδιο λόγο και μια σειρά από άλλα επικοινωνιακά μέσα, όπως το ντύσιμό τους, τις κινήσεις τους, τις στάσεις του σώματός τους και βέβαια τον τρόπο με τον οποίο κοιτάνε τα άλλα μέλη της κοινότητας ή κοιτιούνται από αυτά. Θεωρούμε ότι δεν υπάρχει ένας μόνο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι αξιοποιούν την όρασή τους για να δράσουν κοινωνικά. Υπάρχει η συμβατική ή διεκπεραιωτική όραση, η οποία έχει να κάνει με την επιτυχή διεκπεραίωση υποθέσεων της καθημερινότητας και ελάχιστα έχει να προσφέρει στη διερεύνηση των κοινωνιών και των κοινωνικών σχέσεων που αναπτύσσονται σε αυτές, τουλάχιστον στο επίπεδο του άρρητου και του μη προφανούς. Το *οράν* που είναι έμφορτο σημαίνοντων είναι η «*ματιά*» (gaze), δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι κοιτάνε με νόημα τους άλλους ανθρώπους.⁵⁵²

⁵⁵¹ Παναγιωτόπουλος Νίκος, «Το δυτικό βλέμμα και η ελληνική φωτογραφία: Η περίπτωση της Nelly's». Ανακτήθηκε από: <http://121clicks.com/inspirations/the-secret-of-eyes-in-portrait-photography>, 05.02.2010/17.35.

⁵⁵² Αλλά και κάποιες φορές τον εαυτό τους. Ο Derrida, ωστόσο, διευκρινίζει πως «[...] όταν κάποιος κοιτάζεται στον καθρέφτη, τότε βλέπει τον εαυτό του ως αντικείμενο ή υποκείμενο,



Εικόνα 18: Δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα «ματιάς»: Πάνω ο Goebbels τη στιγμή που ενημερώνεται ότι ο φωτογράφος είναι εβραϊκής καταγωγής. Κάτω η Sofia Loren και η Jane Mansfield στο πάρτι που διοργάνωσε η κινηματογραφική εταιρεία 20th Century Fox προς τιμήν της πρώτης. Ανακτήθηκαν η μεν πρώτη από: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2302248/He-looked-hate-eyes--Jewish-photographer-captures-moment-revealed-religion-Hitler-henchman-Goebbels.html>, η δε δεύτερη από: <http://patriciapaulap.blogspot.gr/2014/06/invidia.html>

αλλά ποτέ και τα δύο μαζί ταυτόχρονα», με την έννοια πως δεν είναι δυνατόν να υπάρξουν ταυτόχρονα οι ανταποκρίσεις στο αποστολέα και στον παραλήπτη του ίδιου επικοινωνιακού μηνύματος, της ματιάς. Τη ματιά μας δεν μπορούμε να την δούμε, παρά ως μίμηση, θα συμπληρώναμε εμείς. Στο Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature, A Conversation on Photography, Writing and Difference*, Stanford-California: Stanford University Press, 2010, 31-32.

Παλαιότερα ο τρόπος αυτός ονομαζόταν «οπτική γωνία», αλλά αντικαταστάθηκε από τον Lacan με τον προαναφερθέντα όρο (*ματιά, gaze*).⁵⁵³ Ο όρος προέρχεται από την κινηματογραφική βιομηχανία της δεκαετίας του 1970, αλλά σήμερα χρησιμοποιείται, κυρίως, για να περιγράψει «[...] τους τρόπους με τους οποίους οι θεατές βλέπουν εικόνες ανθρώπων σε οποιοδήποτε οπτικό μέσο, και το βλέμμα αυτών που εικονίζονται σε οπτικά κείμενα»⁵⁵⁴, όπως και τους τρόπους με τους οποίους οι άνθρωποι ανταλλάσσουν «ματιές» γεμάτες νόημα στην καθημερινή τους ζωή. Η αναγνώριση και συνακόλουθα η ερμηνεία και η αποκρυπτογράφηση των τρόπων αυτών είναι εξαιρετικά σημαντική στην προσπάθεια κατανόησης μιας συγκεκριμένης κοινωνίας.⁵⁵⁵ Αυτό γιατί κάθε κοινωνικό σύστημα αναπτύσσει, όπως ακριβώς συμβαίνει και με την γλώσσα, τους δικούς του κώδικες του *οράν*, όταν αυτό αφορά τους τρόπους με τους οποίους οι άνθρωποι ανταλλάσσουν «ματιές». Για παράδειγμα, στο Luo της Κένυα δεν πρέπει κανείς να κοιτάζει την πεθερά του, στη Νιγηρία δεν πρέπει να κοιτάζει τους ανωτέρους του, σε μερικές ινδιάνικες κοινότητες της Νότιας Αμερικής δεν πρέπει να κοιτάζει τον συνομιλητή του κατά τη διάρκεια της συζήτησης, στην Ιαπωνία πρέπει κανείς να κοιτά στον λαιμό του συνομιλητή του και όχι στο πρόσωπο.⁵⁵⁶

Στις δυτικές κοινωνίες του 20^{ου} αιώνα, αναπτύχθηκαν τέτοιοι κώδικες, οι οποίοι συνδέθηκαν με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της κοινωνικής ζωής, όπως οι διαπροσωπικές σχέσεις, οι σχέσεις εξουσίας και επιτήρησης ή οι έμφυλες διαφορές. Η εξέταση των κωδίκων αυτών οδήγησε την σχετική έρευνα στην περιγραφή των τρόπων με τους οποίους οι άνθρωποι κοιτάνε. Στην περιγραφή αυτή περιλαμβάνονται οι παρακάτω, ανταλλάξιμες, «ματιές»:⁵⁵⁷

- οξείες*: επικεντρωμένες προς τα μάτια των άλλων.
- καθαρές*: επικεντρωμένες στο κεφάλι ή το πρόσωπο του άλλου ατόμου.
- περιφερειακές*: διατηρούν το άλλο άτομο μέσα στο οπτικό πεδίο, αλλά δεν στοχεύουν στο κεφάλι ή στο πρόσωπό του.

⁵⁵³ Peter Burke, *Αυτοψία, Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, μτφρ. Ανδρέας Ανδρέου, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003, 158.

⁵⁵⁴ Daniel Chandler (1998), «Σημειώσεις για το βλέμμα». Ανακτήθηκε από: <http://www.aber.ac.uk/~dgc/gaze.html>, 14.08.2009/18.00, 1.

⁵⁵⁵ Ο ανθρωπολόγος Fabian εισήγαγε τον όρο «Οπτικισμός» (*Visualism*), σύμφωνα με τον οποίο «[...] η δυνατότητα να οπτικοποιήσεις μια κουλτούρα ή μια κοινωνία καθίσταται σχεδόν συνώνυμη με την κατανόησή της» (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Βλ. Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, New York, Columbia University Press, 1983, 106, όπως παρατίθεται στο: Nicholas Mirzoeff, *Bodyscape – Art, Modernity and the Ideal Figure*, London and New York: Routledge, 1995, 122.

⁵⁵⁶ Michael Argyle, *The Psychology of Interpersonal Behaviour*, 4η εκδ., Harmondsworth: Penguin, 1983, 95, όπως παρατίθεται στο: Daniel Chandler (1998), *ό.π.*, 9. Επίσης αναφορές στο ίδιο θέμα στα: α) Yasuko Tohyama, "Aspects of Japanese Nonverbal Behavior in Relation to Traditional Culture", στο: Y. Ikegami (ed), *The Empire of Signs: Essays on Japanese Culture, Foundations of Semiotics*, τόμος 8, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1991, 181–218, και β) Kenneth Johnson R., "Black kinesics: some non-verbal communication patterns in the black culture", στο: *The Florida Foreign Language Reporter*, (Άνοιξη – Καλοκαίρι 1971), 17–20, όπως παρατίθενται στο: Fernando Poyatos, *ό.π.*, 244.

⁵⁵⁷ Daniel Chandler (1998), *ό.π.*, 59.

Επιπλέον, οι Argyle, Furnham & Graham⁵⁵⁸ έδειξαν ότι υφίσταται ένας αριθμός από συντελεστές της «ματιάς», οι οποίοι είναι απαραίτητοι για τη διερεύνησή της:

- Συνεργασία και ανταγωνισμός.
- Ελκυστικότητα του άλλου ατόμου.
- Πολιτισμικοί κανόνες και νόημα.
- Απόσταση.
- Περιεχόμενο της συζήτησης.
- Κατάσταση των υποκειμένων.
- Περιβαλλοντικές συνθήκες.
- Ακολουθία ή εξέλιξη της αλληλεπίδρασης.

Η Bourne συνδέει μερικούς από τους συντελεστές αυτούς με το ένστικτο της αναπαραγωγής και συνεπώς με το *id*, τα έμφυτα, ανθρώπινα συμπεριφορικά χαρακτηριστικά, όπως η συνεργασία, ο ανταγωνισμός ή η ελκυστικότητα.⁵⁵⁹

Αναφορικά με την αποτυπωμένη σε εικονιστικά μέσα «ματιά», ο Daniel Chandler πρότεινε την ακόλουθη κατάταξη:

-Το *βλέμμα του θεατή*: το βλέμμα του θεατή που κοιτάζει την εικόνα ενός προσώπου (ή ζώου, ή αντικειμένου) στο οπτικό κείμενο.

-Το *εσω-αφηγηματικό βλέμμα*: το βλέμμα ενός εικονιζόμενου προσώπου που κατευθύνεται προς έναν άλλο (ή προς ζώο ή αντικείμενο) μέσα στο οπτικό κείμενο (κάτι που εμφανίζεται τυπικά στα κινηματογραφικά και τα τηλεοπτικά μέσα.)

-Το *άμεσο* (ή *εξω-διηγητικό*) βλέμμα προς τον θεατή:⁵⁶⁰ το βλέμμα ενός προσώπου (ή ανθρωποειδούς) που εικονίζεται στο κείμενο και κοιτάζει *έξω από το πλαίσιο* ωσάν να απευθύνεται στον θεατή, με αντίστοιχες χειρονομίες και στάσεις (σε μερικά είδη οπτικών μέσων, η άμεση κατεύθυνση αποφεύγεται επιμελώς).⁵⁶¹ Ειδικά για το φωτογραφικό πορτραίτο, οι Kress και van Leeuwen, επισημαίνουν ότι το *εξω-διηγητικό* βλέμμα των αναπαριστάμενων καθιερώνει μια φανταστική σχέση με τους θεατές, σε αντίθεση με άλλου είδους εικόνες, οι οποίες επιβάλλουν μια πιο απρόσωπη και αποστασιοποιημένη εξέταση.⁵⁶²

Ο Chandler, αναφέρεται, επίσης, και στην έννοια του «προσωπισμού» (*face-ism*), την οποία εισήγαγαν οι Archer, Iritani, Kimes & Barrios, θέλοντας να

⁵⁵⁸ Michael Argyle, Adrian Furnham, Jean Ann Graham, *Social Situations*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981, 59-61, όπως παρατίθεται στο: Amy Bourne, "Gender and the Social Codes of Looking". Ανακτήθηκε από: www.aber.ac.uk/~Fmedia/FStudents/Faeb0301.doc&ei=FL4UU5nIE4eJtQaOhIDACQ&usg=AFQjCNGrcuKv66JatTTGHpGy7sdRvblWQg, 14.09.2011/21.00, 2.

⁵⁵⁹ Amy Bourne, *ό.π.*, 2.

⁵⁶⁰ Οι Kress και van Leeuwen, αναφέρονται στον Panofsky, ο οποίος θύμισε ότι η *εξω-διηγητική* ματιά υπήρξε μια από τις «[...] *σπουδαίες ανακαλύψεις στην δημιουργία πορτραίτων*», και η οποία οφείλεται στον Jan van Eyck και συγκεκριμένα στο πορτραίτο του με τίτλο «*Ανδρας με το κόκκινο τουρμπάνι*», στα 1433. Βλ. Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *Reading Images, The Grammar of Visual Design*, London, New York: Routledge - Taylor and Francis Group, 2006, 89.

⁵⁶¹ Daniel Chandler (1998), *ό.π.*, 2.

⁵⁶² Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *ό.π.*, 89.

περιγράψουν την τάση στις φωτογραφίες και στα σκίτσα να δίνεται έμφαση στα πρόσωπα των ανδρών και στα σώματα των γυναικών.⁵⁶³ Με την αναφορά στην έννοια του «προσωπισμού» εισερχόμαστε στον χώρο της έμφυλης διαφοράς της «ματιάς». Και πράγματι, φαίνεται ότι ο τρόπος που η «ματιά» αυτή εκτοξεύεται, προκαλείται, ανταποδίδεται κ.λ.π. είναι γεμάτος από νόημα, το οποίο αναπαράγει τις έμφυλες στάσεις της κοινότητας. Για παράδειγμα, οι Evans & Gamman αναφέρθηκαν στον ηδονοβλεπτικό τρόπο με τον οποίο οι άντρες κοιτάζουν τις γυναίκες, ονομάζοντάς τον «αρσενική ματιά».⁵⁶⁴ Συμπληρωματικά, ο Toepfer, αναφερόμενος σε μια σειρά φωτογραφιών της χορευτικής ομάδας του *Ida Herion*, υποστηρίζει πως η θέαση του χορού «είναι αρσενική». Αυτό διότι, ενώ οι γυναίκες είναι περισσότερο πρόθυμες να αναγνωρίσουν τον χορό ως τέχνη, οι άνδρες «[...] δύσκολα μπορούν να αντισταθούν στην αίσθηση ότι η γυναικεία χορευτική επιδεξιότητα (το να επιβάλλει δηλαδή η γυναίκα με φυσικό αλλά και πολύπλοκο τρόπο την παρουσία της) είναι μια μοντέρνα, αυτό-προσδιοριζόμενη συνθήκη της ικανότητάς της να είναι επιθυμητή»⁵⁶⁵ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Ο Mulvey, επισημαίνει ότι επειδή ακριβώς η σύγχρονη δυτική κοινωνία είναι πατριαρχική, ή όπου η κοινωνία είναι πατριαρχική, «[...] η απόλαυση του βλέμματος έχει διαχωριστεί μεταξύ του ενεργητικού / αρσενικού και του παθητικού / θηλυκού»⁵⁶⁶ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Ο διαχωρισμός αυτός έχει να κάνει με τον ρόλο που αναλαμβάνει το κάθε έμφυλο μέλος των δίπολων άνδρας – γυναίκα και πομπός - δέκτης. Στο ίδιο πλαίσιο, ο Berger υποστήριξε πως στην ευρωπαϊκή τέχνη οι γυναίκες εικονίζονται σαν να έχουν την συνείδηση ότι τις κοιτάει ένας άνδρας⁵⁶⁷ και ότι ενώ οι άνδρες κοιτούν τις γυναίκες, οι γυναίκες, αντίθετα, παρακολουθούν τον εαυτό τους να τον κοιτούν.⁵⁶⁸ Η περιγραφή αυτή καθιστά τον άνδρα ιδανικό θεατή⁵⁶⁹ και τις γυναίκες να έχουν λόγο ύπαρξης ως μέσα ικανοποίησης του θεατή αυτού.

⁵⁶³ Dane Archer, Bonita Iritani, Debra D. Kimes, Michael Barrios, "Face-ism: 5 Studies of Sex Differences in Facial Prominence", στο *Journal of Personality and Social Psychology*, 45(4), (1983), (725-735), όπως παρατίθεται στο: Daniel Chandler (1998), *ό.π.*, 17. Επίσης στο Αντρέας Ανδρέου Π., Ιφιγένεια Βαμβακίδου, *Ο Πληθυσμός των Αγαλμάτων, η περίπτωση της Φλώρινας*, Θεσσαλονίκη: Αντ. Σταμούλης, 2006, 59.

⁵⁶⁴ Caroline Evans, Lorraine Gamman, "The Gaze Revisited, Or Reviewing Queer Viewing", στο: Burston Paul, Richardson Colin (eds), *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture*, London: Routledge, 1995, 13, όπως παρατίθεται στο: Daniel Chandler (1998), *ό.π.*, 1.

⁵⁶⁵ Karl Eric Toepfer, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997, 3.

⁵⁶⁶ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", στο: Caughie John, Kuhn Annette, Merck Mandy (eds), *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, London: Routledge, 1992, 27, όπως παρατίθεται στο: Daniel Chandler (1998), *ό.π.*, 15.

⁵⁶⁷ John Berger, *Ways of Seeing*, London: Penguin, 1972, 49.

⁵⁶⁸ Anandī Ramanpurthy, «Θέματα και παραισθήσεις: Φωτογραφία και εμπορευματική κουλτούρα», στο Wells Liz (ed.), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Πετσίνη Πηνελόπη, Αθήνα: Πλέθρον, 2007, 227.

⁵⁶⁹ Amy Bourne, *ό.π.*, 3.



Εικόνα 19: Αδέλφια σε φωτογράφιση. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου

Πράγματι, ο Messaris, αναφερόμενος στα γυναικεία μοντέλα των διαφημίσεων, υποστηρίζει ότι απευθύνονται σε γυναίκες και «[...] μεταχειρίζονται το φακό ως υποκατάστατο για το μάτι ενός φανταστικού αρσενικού που κοιτάζει» προσθέτοντας ότι «[...] θα μπορούσε κανείς να ισχυρισθεί ότι, όταν οι γυναίκες κοιτάζουν τις διαφημίσεις, βλέπουν πράγματι τον εαυτό τους, όπως θα τις έβλεπε ένας άνδρας»⁵⁷⁰ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Ο ίδιος σημειώνει πως η μετωπική αντιμετώπιση του φακού από άνδρες – μοντέλα σε διαφημίσεις που απευθύνονται σε άνδρες, τείνει να είναι η εξαίρεση, παρά ο κανόνας.⁵⁷¹ Οι Kress και van Leeuwen εμβαθύνουν στο φαινόμενο αυτό υποστηρίζοντας πως η γωνία με την οποία κοιτάει το μοντέλο τον φακό εκφράζει τον βαθμό εμπλοκής του θεατή της εικόνας με τα αναπαριστώμενα μέλη: αν το μοντέλο κοιτάει μετωπικά τον φακό, ο θεατής συναισθάνεται ότι εμπλέκεται στη σκηνή, ενώ αν το μοντέλο κοιτάει αλλού σηματοδοτείται η αποστασιοποίηση (βλ. εικόνα 19).⁵⁷² Συνεπώς, οι διαφημίσεις που απευθύνονται σε άνδρες, κατά κανόνα, προτείνουν την αποστασιοποίηση από τον θεατή ή αλλιώς προβάλλουν προτυπικά αυτό που ο άνδρας θεατής νομίζει ότι δεν είναι. Συμπληρωματικά, το ανδρικό σώμα σε μια κοινωνία ετεροφυλοφιλική και πατριαρχική δεν μπορεί να είναι το αντικείμενο της ανδρικής ερωτικής «ματιάς», διότι η ματιά αυτή υπαινίσσεται, εάν δεν θεμελιώνεται, στις διαφυλικές σχέσεις εξουσίας. Αυτού του είδους τη «ματιά» ο Foucault την συνέδεσε περισσότερο με τις σχέσεις

⁵⁷⁰ Paul Messaris, *Visual Persuasion: The Role of Images in Advertising*, London: Sage 1997, 41.

⁵⁷¹ Στο ίδιο, 45.

⁵⁷² Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *ό.π.*, 143.

εξουσίας παρά με τις έμφυλες διαφορές,⁵⁷³ ενδεχομένως εντάσσοντας τις δεύτερες στο ευρύτερο πλαίσιο των πρώτων.

Η «ματιά» ή το βλέμμα γενικότερα είναι σημείο της κοινωνικής δυναμικής. Είναι λογικό, να αντιπροσωπεύει επιμέρους χαρακτηριστικά των ανθρώπινων σχέσεων. Ο Price σημειώνει πως «[...] οι πράξεις μας όταν κοιτάμε δεν θεωρούνται πλέον αδιάφορα αθώες, αλλά αναλύονται, προκειμένου να γίνει διάκριση ανάμεσα στα είδη ψυχικής ευχαρίστησης και τις σχέσεις εξουσίας που επενδύονται στη διαδικασία του κοιτάγματος».⁵⁷⁴ Πράγματι, μελέτες έδειξαν το πώς σχετίζεται ο τρόπος του κοιτάγματος με τις κοινωνικές διαφορές και τις σχέσεις εξουσίας που αναπτύσσονται εξ αιτίας τους. Ο Meyrowitz αναφέρει πως «[...] ένα πρόσωπο υψηλής τάξεως έχει συχνά το δικαίωμα να κοιτάζει ένα πρόσωπο χαμηλότερης τάξεως για πολύ, ακόμη και να τον/την κοιτάζει στα μάτια, από πάνω μέχρι κάτω, ενώ το πρόσωπο χαμηλότερης τάξεως αναμένεται να στρέψει αλλού τα μάτια του/της»⁵⁷⁵, ενώ ο Argyle επιβεβαιώνει αναφέροντας πως οι άνθρωποι της ανώτερης τάξης τείνουν να κοιτάζουν περισσότερο τον συνομιλητή τους όταν μιλούν αυτοί και λιγότερο όταν βρίσκονται στη θέση του ακροατή.⁵⁷⁶

Ο Foucault με τα κείμενά του, και ιδιαίτερα με το *Επιτήρηση και Τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής*, θεμελίωσε μια πολιτική διερεύνηση της «ματιάς» και της απέδωσε «ταξινομίες και διασπορές ή θεμελίωση εξουσιών»⁵⁷⁷, ενώ οι Lutz & Collins υποστηρίζουν ότι η «ματιά» δεν είναι αναγκαστικά ταυτισμένη με τον έλεγχο.⁵⁷⁸ Ο τρόπος με τον οποίο η «ματιά» καθίσταται μέσον επιβολής και ελέγχου, έχει να κάνει με τα επικοινωνιακά χαρακτηριστικά που αξιοποιεί, όπως υποστηρίζουν. Για παράδειγμα, σημειώνουν ότι η έντονη «ματιά», με υπερβολικά ανοιγμένα μάτια και η οποία δεν συνοδεύεται από χαμόγελο, είναι μια «ματιά» επιβολής η οποία δημιουργεί άγχος στον δέκτη. Αυτή η ματιά έλκει τις ρίζες της από το ζωικό βασίλειο και ήταν πολύ διαδεδομένη στις Η.Π.Α. της δεκαετίας του 1960, όταν λευκοί Αμερικάνοι την απηύθυναν στους μαύρους Αμερικανούς για να τους απειλήσουν, να τους προσβάλλουν και να τους δείξουν έλλειψη σεβασμού.⁵⁷⁹ Επίσης, οι άνθρωποι οι οποίοι στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες ορίζονται ως αδύναμοι

⁵⁷³ Βλ. Μισέλ Φουκώ, *Επιτήρηση και Τιμωρία – Η γέννηση της Φυλακής*, μτφρ. Καίτη Χατζηδήμου, Ιουλιέττα Ράλλη, Αθήνα: Ράππα, 2005.

⁵⁷⁴ Derrick Price, «Ερευνητές και ερευνώμενοι: Η Φωτογραφία στον κόσμο και για τον κόσμο», στο Wells Liz (ed.), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Πετσίνη Πηνελόπη, Αθήνα: Πλέθρον, 2007, 111.

⁵⁷⁵ Joshua Meyrowitz, *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, New York: Oxford University Press, 1985, 67.

⁵⁷⁶ Michael Argyle, *Bodily Communication*, (2η εκδ.), London: Methuen, 1975, 162, όπως παρατίθεται στο: Daniel Chandler (1998), *ό.π.*, 6.

⁵⁷⁷ Μισέλ Φουκώ, *ό.π.*, και Γιάννης Σκαρπέλος, *Εικόνα και Κοινωνία*, Αθήνα: Τόπος, 2011, 13. Επίσης βλ. και Barbara Bender, "Subverting the Western Gaze: mapping alternative worlds", στο: Ucko Peter J., Layton Robert (eds), *The Archaeology and Anthropology of Landscape: Shaping your Landscape*, New York: Routledge, 2005, 31.

⁵⁷⁸ Catherine Lutz, Jane Collins, "The Photograph as an Intersection of Gazes: The Example of National Geographic", στο: Taylor Lucien (ed), *Visualizing Theory*, New York: Routledge, 1994, 365, όπως παρατίθεται στο: Daniel Chandler (1998), *ό.π.*, 4.

⁵⁷⁹ Amy Bourne, *ό.π.*, 1.

(γυναίκες, παιδιά, έγχρωμοι και άλλοι μειονοτικοί, φτωχοί κ.λ.π.) είναι πιθανότερο να αντιμετωπίζουν με μετωπική «*ματιά*» τον φωτογραφικό φακό, ενώ οι ισχυρότεροι παρίστανται κοιτάζοντας αλλού.⁵⁸⁰ Με τον τρόπο αυτό, φαίνεται ότι, έμμεσα, αρνούνται να ανταποδώσουν τη «*ματιά*» που θα τους απευθύνει ο μελλοντικός θεατής της εικόνας τους, ισχυροποιώντας την αίσθηση υπεροχής τους, με το να αποκλείουν την επικοινωνία μαζί του. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα φαίνεται στην εικόνα 19, η οποία προέρχεται από το αρχείο του υιών του Αντώνη Πάχου. Κατά τη γνώμη μας, στο πορτραίτο αυτό αποτυπώνεται η σχέση εξουσίας ή υπεροχής που διέπει τα δύο μέλη της, (εξάλλου, αυτό αναγνωρίζεται και από το ευθυτενές «στήσιμο» του κοριτσιού, σε σχέση με τη χαλαρή, απομειωτική του όγκου του σώματος, σχεδόν απολογητική στάση του αγοριού), χωρίς ωστόσο να μπορεί να αποκλειστεί η εξωστρεφής ματιά του κοριτσιού να οφείλεται σε μια αντίδραση που πηγάζει από συστολή. Σε κάθε περίπτωση, αναφερόμενοι στο κοινωνικό περιβάλλον της Σύμης κατά την εξεταζόμενη περίοδο, το πορτραίτο αυτό φαίνεται, παράλληλα, να αναπαριστά και μια έμφυλη διαφορά. Στο ίδιο πλαίσιο, αναφέρεται πως οι νευρικοί και αγχώδεις άνθρωποι αποφεύγουν την απευθείας οπτική επαφή, δημιουργώντας την εντύπωση του ντροπαλού, με αποτέλεσμα αυτοί που τη διαθέτουν να θεωρούνται θετικοί, σίγουροι, με αυτοπεποίθηση⁵⁸¹. Για τους ίδιους λόγους, οι άνδρες μοντέλα των διαφημίσεων, κατά κανόνα, όταν κοιτούν απευθείας τον θεατή τον κοιτάνε με έντονο διαπεραστικό βλέμμα, «*ευνουχιστικό*» ή «*διαπεραστικό*», όπως συχνά αναφέρεται, σε αντίθεση με τα γυναικεία μοντέλα των οποίων το βλέμμα, συνοδευόμενο από χαμόγελο, έχει προσκλητικό χαρακτήρα.⁵⁸² Η εμπορική εκμετάλλευση της ιδέας της υπεροχής που αποπνέει η ανδρική «*ματιά*» στηρίζεται στο ποθούμενο της κοινωνικής αναρρίχησης, με ανταγωνιστικούς όρους, στην έμμεση δηλαδή ηθική παραδοχή της ταξικής διαφοράς, η διατήρηση της οποίας είναι άρρηκτα δεμένη με σχέσεις εξουσίας.⁵⁸³

Συστατικό και θεμελιώδες στοιχείο της κοινωνικής οργάνωσης είναι η οικογένεια. Στο πλαίσιο αυτής της συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας λειτουργούν δομικά και δυναμικά οι ανθρώπινες σχέσεις, οι οποίες, ωστόσο, συχνά παραμένουν άρρητες⁵⁸⁴ αναζητώντας τρόπους έκφρασης. Η Hirsch αναγνωρίζει ως κύριο μέσο έκφρασης της εσωτερικής δυναμικής της

⁵⁸⁰ Catherine Lutz, Jane Collins, *ό.π.*, 370.

⁵⁸¹ Amy Bourne, *ό.π.*, 2.

⁵⁸² Richard Dyer, "Don't Look Now: The Male Pin-Up", στο: Caughie John, Kuhn Annette, Merck Mandy (eds), *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, London: Routledge, 1992, 267-268, όπως παρατίθεται στο: Daniel Chandler (1998), *ό.π.*, 5. Βλ. επίσης και Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *ό.π.*, 118.

⁵⁸³ Ο Royatos αναφέρεται στο βλέμμα αυτό με emphaticό τρόπο: «[...] τα πορτραίτα υποκειμένων που κοιτάνε αλλού, τόσο διαδεδομένα ανάμεσα σε μέτριους φωτογράφους είναι τουλάχιστον εξωφρενικά, και μας κάνουν να θέλουμε να πούμε στο υποκείμενο: 'κοίτα με όταν σε κοιτάω!'». Στο: Fernando Royatos, *ό.π.*, 241.

⁵⁸⁴ Marianne Hirsch, *Family Frames, Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1997, 124.

οικογένειας τις «ματιές» που ανταλλάσσουν τα μέλη της. Σημειώνει πως «[...] η οικογένεια είναι από μόνη της δομημένη και συντεταγμένη με μία σειρά από ματιές οικειότητας οι οποίες θέτουν διαφορετικά άτομα εντός μιας οικογενειακής σχέσης»⁵⁸⁵ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Το ιδανικότερο πεδίο αναγνώρισης της πραγματικότητας αυτής είναι οι οικογενειακές φωτογραφίες. Εκεί αποτυπώνονται οι «ματιές», σε ένα σταθερό μέσον, ώστε να διευκολύνεται η εξέτασή τους. Οι ενδοοικογενειακές αυτές «ματιές» φέρνουν σε πρώτο πλάνο την ιδεολογία της οικογένειας και τη μυθολογία της, αναδεικνύοντας τους κάθε φορά διαφορετικούς μύθους της, ως οπτικό φίλτρο που μεσολαβεί ανάμεσα στην φωτογραφική μηχανή και στα υποκείμενα. Έτσι, ο θεατής αναγνωρίζει την ιδιοσυστασία της συγκεκριμένης οικογένειας και, συνεπώς, είναι σε θέση να αγωνιστεί ή όχι για την ένταξή του σε αυτήν⁵⁸⁶ και για την συνακόλουθη υιοθέτηση της συγκεκριμένης οικογενειακής ταυτότητας. Οι σχέσεις αυτές απεικονίζονται, μέσω των «ματιών» που ανταλλάσσονται, με διαφορετικούς τρόπους. Είναι σημαντικό το ποιος κοιτά ποιόν, πώς τον κοιτά, αν κάποιος άλλος κοιτά τον φακό ή κάποιο άλλο αντικείμενο, μαζί με κάποιον άλλον ή μόνος του. Σημαντική είναι και η αποτύπωση της έντασης της «ματιάς», η οποία εντοπίζεται στη μετωπική κατεύθυνση και στην υπαινισσόμενη διάρκειά της. Η επίμονη, διαπροσωπική «ματιά» επαληθεύει μία σχέση και ο χρόνος που αυτή διαρκεί είναι ανάλογος με την ένταση της σχέσης.⁵⁸⁷ Η αρχή μιας έρευνας για την οικογενειακή «ματιά», υποστηρίζει η Hirsch, θα πρέπει να βρίσκεται στην εξερεύνηση των τρόπων με τους οποίους περιγράφεται η οικογένεια, μέσα σε ένα σύστημα αναπαραστάσεων, όπως είναι τα οικογενειακά πορτραίτα, το οποίο όμως να είναι τέτοιο, ώστε να τείνει να αλλοιώσει τη δομή της⁵⁸⁸, δηλαδή να αποτυπώνει τη δυναμική της, σε επίπεδο εντροπίας. Σε κάθε περίπτωση, ιδιαίτερα χρήσιμη είναι η μελέτη σειράς οικογενειακών φωτογραφιών, οι οποίες αναγκαστικά θα αποτυπώνουν τη δυναμική εξέλιξη της οικογένειας στον χρόνο και τις διαφοροποιήσεις στους τρόπους με τους οποίους τα μέλη της ανταλλάσσαν «ματιές».

Η Φωτογραφία συνιστά ιδανικό πεδίο εξέτασης και εμβάθυνσης της κοινωνικής λειτουργίας της «ματιάς». Ιδιαίτερα, επειδή οι κάθε είδους φωτογράφοι αναζητούν τα μάτια ή τις «ματιές» των ανθρώπων για να τις περιλάβουν στα κάδρα τους. Ο Αντώνης Πάχος μας είχε αναφέρει ότι κάποτε «πήρε ένα μεγάλο μάθημα!»: βρέθηκε να είναι εντεταλμένος φωτογράφος των παρασκηνίων μιας χολυγουντιανής παραγωγής που γυριζόταν στη Ρόδο («*Τα κανόνια του Ναβαρόνε*»), όταν ο φωτογράφος της ταινίας του είπε ότι οι φωτογραφίες του πρέπει πάντα να έχουν «*human interest*» (ανθρώπινο ενδιαφέρον). Έκτοτε, αναζητούσε την ανθρώπινη παρουσία σε όλα τα φωτογραφικά του κάδρα και εστίαζε, όσο μπορούσε, στα μάτια των

⁵⁸⁵ Marianne Hirsch (1997), *ό.π.*, 53.

⁵⁸⁶ Στο *ίδιο*, 11.

⁵⁸⁷ Amy Bourne, *ό.π.*, 2.

⁵⁸⁸ Marianne Hirsch (1997), *ό.π.*, 116.

ανθρώπων. Πράγματι, φαίνεται ότι κοιτώντας μια φωτογραφία, ο θεατής τείνει να επικοινωνήσει με το υποκείμενο της φωτογραφίας, κατά τρόπο ανάλογο της ζωντανής επικοινωνίας. Όπως αναφέρει ο Raman, «Ο θεατής της φωτογραφίας, όπως εμείς κοιτάμε στα μάτια κάποιον όταν μιλάει, προσπαθεί να διαδράσει με το πορτραίτο, και πιστέψτε με αυτό μιλάει»⁵⁸⁹ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Στη Φωτογραφία, πέρα από τις «ματιές» των υποκειμένων και των θεατών της, είναι αποτυπωμένη και η «ματιά» του φωτογράφου.⁵⁹⁰ Ο τρόπος με τον οποίον επικοινωνεί οπτικά με τα υποκείμενα και τους μελλοντικούς θεατές της δημιουργίας του. Η «ματιά» αυτή περιλαμβάνει και τη «ματιά» των υποκειμένων προς τον φωτογράφο, την ώρα του κλικ. Σε περιστάσεις όπου η φωτογράφιση έγινε σε περιβάλλον υπέρμετρης βίας, όπως οι περιπτώσεις των φωτογραφήσεων που έκαναν γερμανοί στρατιώτες σε εβραίους αιχμαλώτους, η επιστροφή της «ματιάς» του φωτογράφου από τα υποκείμενα, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ανάλογη με τη ματιά με την οποία αντιμετώπιζαν τα πολυβόλα ή τους θαλάμους αερίων. Η Hirsch αναφέρει: «Όταν το να βλέπεις και να φωτογραφίζεις έχει καταστεί ανάλογο με τον μηχανικό μαζικό θάνατο, το υποκείμενο που κοιτά στην φωτογραφική μηχανή είναι ταυτόχρονα και το θύμα που κοιτά τον εκτελεστή του»⁵⁹¹ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Οι φωτογραφίες ανθρώπων που αντιμετωπίζουν μετωπικά τον φακό, έχουν ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον χαρακτηριστικό: επιστρέφουν τις «ματιές» των θεατών τους, ακόμα και αν αυτοί μετακινηθούν από πλευρά σε πλευρά,⁵⁹² σαν να υπάρχει εσωτερική ζωή στο πορτραίτο που καθιστά το υποκείμενό του ικανό να έχει οπτικό «διάλογο» με τον θεατή. Ωστόσο, το φαινόμενο αυτό εξηγείται με τους νόμους της Οπτικής. Γεγονός παραμένει ότι οι φωτογραφίες μπορούν να επικοινωνούν με τους θεατές τους και περισσότερο όταν αποτυπώνουν τους τρόπους με τους οποίους οι άνθρωποι ανταλλάσσουν μεταξύ τους «ματιές». Για παράδειγμα, η Catherine Lutz και η Jane Collins υποστηρίζουν πως «[...] η αμοιβαιότητα ή η μη-αμοιβαιότητα του βλέμματος των δύο υποκειμένων μπορεί [...] να μας πει ποιος έχει δίκιο ή ποιος χρειάζεται να κοιτάξει προς ποιόν»⁵⁹³ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης), ενώ οι Argyle, Furnham & Graham υποστηρίζουν πως όταν οι άνθρωποι αναφέρονται σε προσωπικά τους θέματα δεν κοιτούν άλλους ανθρώπους, ενώ το αντίθετο συμβαίνει όταν αναφέρονται σε θέματα που σχετίζονται με την πολιτισμική τους ταυτότητα.⁵⁹⁴

Συνοψίζοντας, επισημαίνουμε πως, ως κοινωνικά όντα, φέρουμε

⁵⁸⁹ Raman Siddharthan, "Eyes are the prime for any portrait". Ανακτήθηκε από: <http://121clicks.com/inspirations/the-secret-of-eyes-in-portrait-photography>, 15.12.2012/23.15.

⁵⁹⁰ Marianne Hirsch, "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory", στο Zelizer Barbie (ed), *Visual Culture and the Holocaust*, London: The Athlone Press, 2001, 233.

⁵⁹¹ Στο *ίδιο*, 235.

⁵⁹² John Suler, "Photographic Psychology: Image and Psyche". Ανακτήθηκε από: <http://truecenterpublishing.com/photopsy/symmetry.htm#sthash.kBB2PLIG.bfFR9L34.dpuf>, 13.12.2012/10.30.

⁵⁹³ Lutz Catherine, Collins Jane, *ό.π.*, 373.

⁵⁹⁴ Argyle Michael, Furnham Adrian, Graham Jean Ann, *ό.π.*, 60.

ταυτόχρονα την ιδιότητα του υποκειμένου και του αντικειμένου των εσωτερικών διεργασιών της κοινότητάς μας. Ο τρόπος με τον οποίο ανταλλάσσουμε «*ματιές*» όταν επικοινωνούμε με τα άλλα μέλη της κοινότητας είναι χαρακτηριστικός για το πώς καθορίζεται η κοινωνική μας ταυτότητα. Παράλληλα, η διαμορφωμένη μας ταυτότητα καθορίζει σε μεγάλο βαθμό το πώς κοιτάμε τους άλλους και πώς οι άλλοι μας κοιτούν, ειδικότερα το φύλο μας.⁵⁹⁵ Τέλος, σημειώνουμε ως προνομιακό πεδίο μελέτης του τρόπου με τον οποίο οι άνθρωποι ανταλλάσσουν «*ματιές*», τα φωτογραφικά πορτραίτα, και ειδικότερα αυτά των στούντιο.

A.3.7 Προσωπικές εκφράσεις

«*Το πρόσωπο είναι ο καθρέφτης της ψυχής*». Μια οικεία έκφραση, η οποία θεμελιώνεται στην αντίληψη ότι το πρόσωπο είναι ίσως ο σημαντικότερος φορέας εξωτερίκευσης συναισθημάτων και ιδιαίτερων εσωτερικών χαρακτηριστικών του ατόμου, με άλλα λόγια, ίσως το σημαντικότερο επικοινωνιακό εργαλείο μεταξύ των ανθρώπων. Μέσα από τις προσωπικές εκφράσεις επικοινωνούνται συναισθήματα και σκέψεις, τις περισσότερες φορές με βάση κανόνες που άλλοτε είναι ενδεικτικοί της κοινωνικής ομάδας και άλλοτε τους χαρακτηρίζει διαπολιτισμικότητα. Οι προσωπικές εκφράσεις, και στις δύο περιπτώσεις, είναι τόσο χαρακτηριστικές των συναισθημάτων και των σκέψεων που θέλουν να εκφράσουν, ώστε, αφενός μεν, το βλέμμα, είτε του φωτογράφου είτε του φωτογραφικού αναγνώστη, να στρέφεται, τις πιο πολλές φορές, αρχικά προς το πρόσωπο του φωτογραφικού υποκειμένου,⁵⁹⁶ αφετέρου δε οι φωτογραφίες που εικονίζουν ανθρώπινα πρόσωπα να είναι πολύ περισσότερες από τις υπόλοιπες.⁵⁹⁷ Το πόσο σημαντικό και θεμελιώδες στην αντίληψη για τον «άλλο» είναι το πρόσωπό του, φαίνεται και από τα πορίσματα έρευνας που έδειξε ότι βρέφη προτιμούσαν να κοιτούν πορτραίτα συμμετρικών και υγιών προσώπων, παρά λίγο ή πολύ παραμορφωμένων.⁵⁹⁸ Συνεπώς, το πρόσωπο συνιστά επικοινωνιακό «τόπο», και αυτή ακριβώς η λειτουργία του βασίζεται στην ικανότητά του να εκπέμπει «σήματα». Ο Ekman χωρίζει τα προσωπικά επικοινωνιακά «σήματα» σε τρεις κατηγορίες: *στατικά*, όπως το χρώμα του δέρματος ή η δομή των οστών του προσώπου, *αργά*, όπως το άλλαγμα του χρώματος των μαλλιών, της υφής του δέρματος, τις ρυτίδες και *άμεσα*, όπως είναι οι προσωπικές εκφράσεις οι οποίες προκαλούν προσωρινές αλλοιώσεις των χαρακτηριστικών του προσώπου.⁵⁹⁹ Ο ίδιος από κοινού με

⁵⁹⁵ Amy Bourne, *ό.π.*, 3.

⁵⁹⁶ Και ειδικότερα στα μάτια.

⁵⁹⁷ John Suler, *ό.π.*

⁵⁹⁸ Στο *ίδιο*.

⁵⁹⁹ Paul Ekman, Wallace Friesen V., *Unmasking the Face, A Guide to Recognizing Emotions from Facial Clues*, Cambridge MA: Malor Books, 2003, 11-14.

τον Friesen επισημαίνουν ότι οι προσωπικές εκφράσεις στέλνουν και «εμβληματικά» μηνύματα. Με τον όρο «εμβληματικά» εννοούν τα μηνύματα εκείνα των οποίων το νόημα είναι πολύ συγκεκριμένο, αντίστοιχο με αυτό μιας λέξης ή φράσης.⁶⁰⁰

Τι συνιστά όμως μια προσωπική έκφραση; Προφανώς η αναφορά γίνεται για την έκφραση που εδράζεται στο ανθρώπινο πρόσωπο, «στο πιο οικείο, στο πιο εύκολα αναγνωρίσιμο τοπίο του κόσμου μας».⁶⁰¹ Με λιγότερο λογοτεχνικούς όρους, η προσωπική έκφραση έχει να κάνει με την κίνηση των μυών του προσώπου, χωρίς παράλληλη δραστηριότητα άλλου μέρους του σώματος⁶⁰², αν και περιστασιακά ενδέχεται κάποιες κινήσεις του κεφαλιού, συνολικά, να περιλαμβάνονται στις προσωπικές εκφράσεις, έστω συμπληρωματικά.

Το βέβαιο είναι ότι η προσωπική έκφραση ως θεμελιώδες επικοινωνιακό μέσον, είχε έναν σημαντικό ρόλο στην ανθρώπινη εξέλιξη, σε βαθμό που να θεωρείται ότι τα επικοινωνιακά στοιχεία που αξιοποιούνται στην περίπτωση αυτή έχουν περιέλθει στην κοινή, πανανθρώπινη, συλλογική μνήμη. «Οι άνθρωποι έχουν εκτεταμένη εμπειρία να κοιτούν πρόσωπα [...] από την γέννησή τους», και μάλιστα η αντίληψη που διαμορφώνουν δεν αφορά τα πρόσωπα ως πρόσωπα, αλλά τα άτομα – φορείς τους.⁶⁰³ Είναι προφανές, λοιπόν, ότι η δυνατότητα των ανθρώπων να εκφράζουν τα συναισθήματα και τις σκέψεις τους μέσω της ενεργοποίησης ενός συνόλου μυϊκών συστημάτων που εδράζονται στο πρόσωπο αποτέλεσε και αποτελεί σημαντικό παράγοντα της κοινωνικής τους οργάνωσης. Στη βάση αυτής της διαπίστωσης, αλλά και της μηχανιστικής αντίληψης του κόσμου, στα τέλη του 18^{ου} και στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, αναπτύχθηκε η ψευδο-επιστήμη της *Φυσιογνωμικής*, με το αίτημα της διερεύνησης της δυνατότητας πρόσβασης στον εσωτερικό κόσμο του ατόμου, μέσω της ανάλυσης των προσωπικών του χαρακτηριστικών και εκφράσεων. Η ψευδο-επιστήμη αυτή συστηματοποιήθηκε από τον Johann Caspar Lavater και αποσκοπούσε στο να απομονώσει το προφίλ και τα διάφορα εκφραστικά και ανατομικά χαρακτηριστικά του κεφαλιού, όπως το μέτωπο, τα μάτια, τα αυτιά, τη μύτη, το σαγόι, με σκοπό να εμβαθύνει στον χαρακτήρα του ανθρώπου.⁶⁰⁴ Στο ίδιο πλαίσιο, μερικές δεκαετίες αργότερα ο Duchenne de Boulogne

⁶⁰⁰ Paul Ekman, Wallace Friesen V., *ό.π.*, 12-13.

⁶⁰¹ Σταύρος Μωρεσόπουλος, «Περί Προσώπων», στο: *13^{ος} Διεθνής Μήνας Φωτογραφίας*, Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, 2006, 14.

⁶⁰² Paul Ekman, "Facial Expression and Emotion", στο *American Psychologist*, 48, 4, (Απρίλιος 1993), 390.

⁶⁰³ Catherine Reed L., "Body perception", στο: Goldstein Bruce E. (ed), *Encyclopedia of perception*, California: SAGE Publications Inc., 2010, 218. Για το ίδιο θέμα βλ. επίσης: Brian Knutson, "Facial Expressions of Emotion Influence Interpersonal Trait Inferences", *Journal of Nonverbal Behavior*, 20, 3, (Φθινόπωρο 1996), 168. Ανακτήθηκε από: <http://www-psych.stanford.edu/~span/Publications/bk96jnb2.pdf>, 25.03.2011/19.35.

⁶⁰⁴ Ertem Fulya, "The pose in early portrait photography: Questioning attempts to appropriate the past".

Ανακτήθηκε από:

<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/fulya.htm>, 24.02.2011/19.05.

ασχολήθηκε με τη Φωτογραφία για να μπορέσει να απεικονίσει την ανάλυσή του για την προσωπική μυϊκή λειτουργία, κατά τη διάρκεια έκφρασης συναισθημάτων.⁶⁰⁵ Διευκρινίζοντας ότι αναφερόμαστε στην ευρωπαϊκή Δύση του 19^{ου} έως και του 20^{ου} αιώνα, θεωρούμε ότι το ιδεολογικό υπόβαθρο των προσπαθειών αυτών ήταν άμεσα συνδεδεμένο με το αίτημα της οργάνωσης κοινωνιών που θα λειτουργούσαν στην βάση μηχανιστικών προτύπων, υπό το πνεύμα και το κλίμα που είχε διαμορφώσει η Βιομηχανική Επανάσταση. Είναι συχνές οι αναφορές σε «χαλασμένα γρανάζια» ή «χαλασμένα εξαρτήματα» αναφορικά με άτομα που επεδείκνυαν παραβατικές συμπεριφορές. Ταυτόχρονα, η προσπάθεια δημιουργίας κανόνων που σχετίζονταν με την ανατομική ιδιαιτερότητα στις εκφράσεις, οδήγησε στη δημιουργία προτύπων εκφραστικών συμπεριφορών, που συνδέονταν με κανόνες ευπρέπειας και, συνακόλουθα, κοινωνικής ιεράρχησης. Η κινηματογραφική ταινία *My fair Lady* θεωρούμε ότι είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα για αυτό.⁶⁰⁶

Πράγματι, μέσα από τις προσωπικές εκφράσεις είναι δυνατή η άμεση επικοινωνία συναισθημάτων και σκέψεων. Ωστόσο, υπάρχει ο κίνδυνος η δυνατότητα αυτή να υπερεκτιμηθεί και να φτάσει στο σημείο να ταυτίζεται η προσωπική έκφραση με το σύνολο της ανθρώπινης ύπαρξης που αντιπροσωπεύει. Η αλήθεια είναι ότι, ακόμα και αν είμαστε απόλυτοι σχετικά με την έλλειψη επιτήδευσης στην προσωπική έκφραση, «[...] η εικόνα ενός προσώπου είναι διάφορη από το σύνολο των συνειδησιακών, ψυχολογικών, αισθητικών, βιωματικών και εμπειρικών καταστάσεων που προσδιορίζουν την ύπαρξή του [...]».⁶⁰⁷ Αυτό γίνεται αντιληπτό, εάν κανείς λάβει υπόψη του τον συγκυριακό χαρακτήρα της πυροδότησης συναισθημάτων, βάσει συγκεκριμένων ερεθισμάτων που προκύπτουν στην καθημερινή ζωή. Βεβαίως, το συναισθηματικό ερέθισμα απαιτεί και ένα συγκεκριμένο σύνολο στάσεων, αρχών, αντιλήψεων, σκέψεων, ώστε να ενεργοποιηθούν οι μηχανισμοί της συναισθηματικής βίωσης και έκφρασης. Αυτό ακριβώς επιβεβαιώνει ότι οι προσωπικές εκφράσεις, σε καμία περίπτωση δεν αντιπροσωπεύουν την βιολογική ταυτότητα του φορέα τους, αλλά μπορούν να αξιοποιηθούν μόνον ως ενδείξεις συγκεκριμένων πλευρών του, οι οποίες αποκαλύπτονται κάθε φορά.

Οι Ekman & Friesen⁶⁰⁸ ανακάλυψαν ότι υπάρχουν επτά βασικά

⁶⁰⁵ Ertem Fulya, *ό.π.*

⁶⁰⁶ Πρόκειται για μια θεατρική και κινηματογραφική παραγωγή που ανέβηκε για πρώτη φορά στα 1912. Βασίστηκε στο έργο «Πυγμαλίων» του George Bernard Shaw: ο καθηγητής Higgins στοιχηματίζει ότι μπορεί να εκπαιδεύσει ένα ταλαιπωρημένο λαϊκό κορίτσι που πουλάει λουλούδια, ώστε να μπορέσει να την παρουσιάσει ως δούκισσα σε κοσμικό πάρτι, μαθαίνοντάς της καλούς τρόπους και κυρίως να μιλάει ορθά. Το έργο θεωρείται ότι διακωμωδεί το αγγλικό, αρτηριοσκληρωτικό και έντονα ταξικό κοινωνικό σύστημα της εποχής του.

⁶⁰⁷ Σταύρος Μωρεσόπουλος, *ό.π.*, 17.

⁶⁰⁸ Βλ.: Paul Ekman, Wallace Friesen V., *ό.π.*, αλλά και: Paul Ekman, *Emotions Revealed: Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*, New York: Times Books, 2003.

συναισθήματα, για τα οποία οι προσωπικές εκφράσεις είναι κοινές διαπολιτισμικά. Η διαπολιτισμικότητα αυτή ίσως οφείλεται στο ότι οι προσωπικές εκφράσεις είναι συνδεδεμένες με την αντιμετώπιση προβλημάτων επιβίωσης, όπως π.χ., το φτύσιμο δηλητηριώδους τροφής, ή το σφράγισμα των ματιών, όπως υποστήριξε ο Darwin, φτάνοντας στο τέλος να λειτουργούν ως δείκτες πρόβλεψης της συμπεριφοράς των ατόμων του ίδιου είδους. Κατ' αντιστοιχία, οι σημερινοί ερευνητές της ανθρώπινης προσωπικής έκφρασης θεωρούν ότι είναι δυνατόν να αξιοποιούνται, συνειδητά ή μη, ως κοινωνικές λειτουργίες που βοηθούν στο να μπορούν οι άνθρωποι να αντιλαμβάνονται τις προθέσεις των συνανθρώπων τους.⁶⁰⁹

Πρόκειται για τα συναισθήματα της θλίψης, της έκπληξης, του θυμού, της περιφρόνησης, του φόβου, της αηδίας, και της ευτυχίας, τα οποία εκφράζονται στο πρόσωπο, σε όλους τους πολιτισμούς και τις ιστορικές περιόδους, περίπου με τον ίδιο τρόπο.⁶¹⁰

Θλίψη: Τα βλέφαρα χαμηλώνουν, οι εσωτερικές άκρες των φρυδιών ανασηκώνονται, οι άκρες των χειλιών πέφτουν και το κάτω χείλος προεξέχει ελαφρά.

Έκπληξη: Τα πάνω βλέφαρα και τα φρύδια ανασηκώνονται και «πέφτει» το σαγόνι.

Θυμός: Σφίγγουν τα βλέφαρα, τα φρύδια χαμηλώνουν και πλησιάζουν μεταξύ τους, προβάλλει το σαγόνι, τα χείλη σφίγγονται και το κάτω χείλος σπρώχνει προς τα πάνω.

Περιφρόνηση: Το ένα από τα δύο φρύδια ανασηκώνεται.

Φόβος: Ανοίγουν τα μάτια, τα πάνω βλέφαρα ανεβαίνουν (όπως στην έκπληξη), τα φρύδια μαζεύονται. Τα χείλη εκτείνονται οριζόντια.

Αηδία: Η μύτη ζαρώνει προς τα πάνω, ανασηκώνεται το άνω χείλος και το άλλο τραβιέται προς τα κάτω.

Ευτυχία Οι γωνίες του στόματος σχηματίζουν ένα χαμόγελο, τα βλέφαρα σφίγγουν και ανασηκώνονται τα μάγουλα, οι εξωτερικές άκρες των φρυδιών πέφτουν προς τα κάτω.⁶¹¹

Οι εκφράσεις αυτές δεν είναι απολύτως πανομοιότυπες και μοναδικές ανά συναίσθημα, αλλά μάλλον συνιστούν ομάδες προσωπικών εκφράσεων. Για τον θυμό συγκεκριμένα ανακάλυψαν περί τις 60 εκφράσεις, οι αποκλίσεις μεταξύ των οποίων φαίνεται να αποδίδονται στην ένταση του συναισθήματος, στο αν είναι αυθεντικό ή προσποιητό καθώς και στις ειδικές

⁶⁰⁹ Brian Knutson, *ό.π.*, 165.

⁶¹⁰ Βέβαια, υπάρχουν μερικές επιμέρους διαφοροποιήσεις στην αντίληψη αυτή. Ο Birdwhistell, π.χ., διαπίστωσε πως σε πολλούς πολιτισμούς οι άνθρωποι χαμογελούσαν όταν ήταν δυστυχείς, βλ. Paul Ekman (2003), *ό.π.*, 20. Επιπλέον η Keating εντόπισε νοηματοδοτικές διαφορές, όπως π.χ. ότι τα χαμηλωμένα φρύδια δείχνουν κυριαρχία μόνο στη Δύση, ενώ το χαμόγελο, στις περισσότερες περιπτώσεις, διαπολιτισμικά, δείχνει ευτυχία. Βλ. Keating Caroline F., Mazur Alan, Segall Marshal H., "Facial gestures which influence the perception of status", στο *Social Psychology Quarterly*, 40, (1977), στο *ίδιο*, 168.

⁶¹¹ John Suler, *ό.π.*

συνθήκες που δημιουργήσαν το συναίσθημα.⁶¹² Νωρίτερα, προχώρησαν στην έρευνα⁶¹³ για το πώς οι άνθρωποι, διαπολιτισμικά, αναγνωρίζουν τις προσωπικές εκφράσεις είτε αυτές είναι αυθόρμητες είτε σκοπούμενες. Η έρευνά τους κατέληξε στο ότι είναι δυνατόν «[...] οι πολιτισμικές διαφορές να υποκρύπτουν διαπολιτισμικά εκφραστικά χαρακτηριστικά».⁶¹⁴ Η διαπίστωση αυτή θα μπορούσε να σημαίνει ότι η έκφραση των συναισθημάτων αυτών είναι γενετικά καθορισμένη και όχι πολιτισμικά. Βέβαια τα μέσα που αξιοποιούνται για να υλοποιηθούν οι εκφράσεις αυτές, όπως το μυϊκό σύστημα του προσώπου ή των ματιών, είναι σίγουρα γενετικά προσδιορισμένα, χωρίς, ωστόσο, να αποκλείεται η, σε έναν βαθμό, διαφοροποίησή τους ανάλογα με το περιβάλλον, κοινωνικό και φυσικό, της κοινωνικής ομάδας αναφοράς. Για παράδειγμα, φαίνεται λογικό η έκφραση της έκπληξης στις κοινωνίες των Εσκιμών να περιλαμβάνει τη σμίκρυνση του ανοίγματος των ματιών, λόγω του έντονου φωτός που αντανακλάται στους πάγους, από ό,τι στις δυτικές κοινωνίες, όπου η αναμενόμενη έκφραση θα περιλάμβανε το μεγάλο άνοιγμα των ματιών, ως ένδειξη επιθυμίας για διερεύνηση ή απλά περιέργειας. Πιθανότερο, ωστόσο, φαίνεται ο διαπολιτισμικός χαρακτήρας των εκφράσεων αυτών να πηγάζει από τις αρχές της κοινωνικής ζωής του ανθρώπινου είδους και να εξελίσσεται, έκτοτε, παράλληλα με την κοινωνική εξέλιξη, η οποία εμπεριέχει σταδιακές διαφοροποιήσεις στην οικονομία, στην παραγωγή, στην χωροθέτηση, στη γλώσσα. Αυτές αντανακλώνται στους τρόπους με τους οποίους τα μέλη των κοινωνικών ομάδων υιοθετούν και εφαρμόζουν τους τρόπους έκφρασης των συναισθημάτων τους. Οι διαφοροποιήσεις, π.χ., στην εκφορά του λόγου «[...] γυμνάζουν άλλους κάθε φορά μυώνες στο πρόσωπο και γύρω από τις φωνητικές χορδές με αποτέλεσμα να δίνεται λίγο διαφορετική εμφάνιση και κίνηση στα πρόσωπα [...]».⁶¹⁵ Θεωρούμε βέβαιο ότι, παράλληλα, στο εκφραστικό ρεπερτόριο κάθε κοινωνικής ομάδας και αναφορικά με τις προσωπικές εκφράσεις, αποτυπώνονται και επιμέρους χαρακτηριστικά της βιολογικής ανάπτυξης των μελών της, όπως αυτή καθορίζεται από τις ευρύτερες, περιβάλλουσες συνθήκες.

Σχετικά με τα παραπάνω, ο Akeret σημειώνει: «Προφανώς ο κ. Birdwhistel δεν αντιτίθεται στο γεγονός ότι γεννιόμαστε με συγκεκριμένα ή κληρονομημένα χαρακτηριστικά. Ισχυρίζεται ότι η εμπειρία καθορίζει το πώς

⁶¹² Paul Ekman (1993), *ό.π.*, 387.

⁶¹³ Για τους ερευνητικούς τους σκοπούς ανέπτυξαν ένα σύστημα κωδικοποίησης και σημείωσης των προσωπικών εκφράσεων, το *Facial Action Coding System*, το οποίο ήταν «[...] η πρώτη και παραμένει μοναδική, περιεκτική τεχνική για να σημειώνονται όλες οι παρατηρήσιμες και οπτικά διακριτές προσωπικές εκφράσεις». Στο: Paul Ekman, Wallace Friesen V., *ό.π.*, 207.

⁶¹⁴ Paul Ekman (1993), *ό.π.*, 385.

⁶¹⁵ Δημήτρης Λέκκας, Νίκος Γράφας, «Θέματα Ταυτότητας: Στοιχεία Αναλυτικής, Αφηρημένης και Εφηρμοσμένης Προσέγγισης», στο Βιρβιδάκης Στ., Γράφας Ν., Γρηγορίου Μ., Ζωγράφου Μ., Λέκκας Δ., Παπαποικονόμου – Κηπουρού Κ., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, Διαλεκτικοί Συσχετισμοί – Θεωρία της Ελληνικής Μουσικής*, τ.Α', Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2003, 141.

τα χαρακτηριστικά αυτά αναπτύσσονται και αλλάζουν, πώς τα εσωτερικά μας συναισθήματα για εμάς και τους άλλους επηρεάζουν την εξωτερική μας έκφραση. Ο τρόπος με τον οποίο διαμορφώνουμε το στόμα μας, το ύψος των φρυδιών μας, τη στάση μας, αν γενικά μοιάζουμε θλιμμένοι, χαρούμενοι, θυμωμένοι [...] είναι αντανακλαστικά για τα οποία έχουμε εκπαιδευτεί κοινωνικά»⁶¹⁶ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Για επιβεβαίωση, παραθέτουμε τη σημείωση του Birdwhistel, σχετικά με τις έρευνές του, οι οποίες έδειξαν ότι μετά από πολλά χρόνια συγκατοίκησης, ζευγάρια άρχισαν να «μοιάζουν» μεταξύ τους.⁶¹⁷ Φαίνεται ότι η σχετική ομοιότητα αποδόθηκε στην υιοθέτηση ενός κοινού κώδικα συναισθηματικής έκφρασης με την χρήση συγκεκριμένων μιϊκών ομάδων του προσώπου, που με τη σειρά τους διαμόρφωσαν την ομοιότητα των προσωπικών χαρακτηριστικών.

Ο Ekman πρότεινε τον όρο *display rules* για να περιγράψει τους τρόπους με τους οποίους επικοινωνούμε, μέσω των προσωπικών εκφράσεων, στη δημόσια σφαίρα. Οι τρόποι αυτοί μαθαίνονται μέσα από την κοινωνική αλληλεπίδραση και συχνά είναι πολιτισμικά διαφοροποιημένοι. Οι κανόνες αυτοί δεν μπορούν να έχουν εφαρμογή στον ιδιωτικό χώρο όπου χρησιμοποιούνται προσωπικές εκφράσεις, οι οποίες μάλλον ανήκουν στις γενετικά προκαθορισμένες.⁶¹⁸ Εδώ έχει ενδιαφέρον να σημειωθεί, η παρατήρηση της Kinsey Goman, η οποία υποστηρίζει πως «[...] κάθε φορά που κοιτάμε ένα φωτογραφικό πορτραίτου κάποιου που φαίνεται να βιώνει ένα δυνατό συναίσθημα, όπως λύπη, αηδία ή χαρά, οι μύες του προσώπου μας αυτόματα αρχίζουν να μιμούνται τις συγκεκριμένες εκφράσεις»⁶¹⁹ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Στο ίδιο πλαίσιο οι Bartlett, Searcy και Abdi μελέτησαν τη διαδικασία της αναγνώρισης των προσώπων. Η έρευνά τους κατέληξε ότι αναγνωρίζουμε πρόσωπα εάν αυτά συντίθενται από χαρακτηριστικά με τα οποία είμαστε εξοικειωμένοι. Επίσης, ότι η αναγνώριση κάποιου προσώπου είναι μια διαδικασία ολιστική, με την έννοια ότι ενεργοποιεί σειρά από γνωστικές λειτουργίες.⁶²⁰ Μάλιστα, με τη χρήση ειδικών νευροαπεικονιστικών τεχνικών, διαπιστώθηκε πως η αναγνώριση προσώπων συντελείται σε μια ειδική περιοχή του δεξιού ατρακτοειδούς έλικα (*fusiform gyrus*), σε αντίθεση με τις αναγνωρίσεις άλλων αντικειμένων.⁶²¹ Επίσης, οι Tanaka και Farah επισημαίνουν ότι όταν

⁶¹⁶ Robert Akeret U., *Photoanalysis – How to Interpret the Hidden Psychological Meaning of Personal Photos*, New York: Peter H. Wyden Inc., 1973, 19.

⁶¹⁷ Στο ίδιο, 19.

⁶¹⁸ Paul Ekman (2003), *ό.π.*, 21.

⁶¹⁹ Carol Kinsey Goman, *The Nonverbal Advantage*, San Francisco, California: Berrett-Koehler Publishers Inc., 2008, 68.

⁶²⁰ James C. Bartlett, Abdi Herve, Jean H. Searcy, "What Are the Routes to Face Recognition?", στο Peterson Mary A., Rhodes Gillian (eds), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, New York: Oxford University Press, 2003, 47.

⁶²¹ Elinor McKone, Paolo Martini, Ken Nakayama, "Isolating Holistic Processing in Faces (And Perhaps Objects)", στο Peterson Mary A., Rhodes Gillian (eds), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, New York: Oxford University Press, 2003, 93.

αναγνωρίζουμε το πρόσωπο κάποιου, δεν αναγνωρίζουμε τα μάτια, τη μύτη ή το στόμα του, αλλά το σύνολο του προσώπου του, εντάσσοντας την συγκεκριμένη αναγνώριση στην αντιληπτική λειτουργία *Gestalt*.⁶²² Θεωρούν πως, δεδομένου ότι όλοι οι άνθρωποι μοιράζονται τα ίδια βασικά χαρακτηριστικά τοποθετημένα περίπου στην ίδια θέση, το να αναγνωρίσεις ένα πρόσωπο θα πρέπει να περιλαμβάνει μια εκλεπτυσμένη ανάλυση των χαρακτηριστικών αυτών και της διάταξής τους στο πρόσωπο.⁶²³ Οι Murray, Rhodes και Schuchinsky χωρίζουν αυτή τη διαδικασία της αναγνώρισης σε δύο επίπεδα, των συστατικών *στοιχείων* (μάτια, στόμα, μια ελιά κ.λ.π.) και της συστατικής *πληροφορίας* (π.χ. χωρικές σχέσεις μεταξύ των συστατικών στοιχείων). Επισημαίνουν, ωστόσο, ότι αυτές οι αδιόρατες σχέσεις που συνδέουν τα δύο επίπεδα και ο τρόπος με τον οποίον αυτά αλληλοσυμπληρώνονται ώστε να γίνει κατορθωτή η αναγνώριση του προσώπου, παραμένουν αδιευκρίνιστα.⁶²⁴ Η ίδια ομάδα επισημαίνει πως η σχετική έρευνα απέδειξε ότι είναι δυσκολότερο να αναγνωριστούν πρόσωπα που ανήκουν σε άλλη φυλή.⁶²⁵ Αυτό θεωρούμε ότι είναι πρακτικά αποδείξιμο, δεδομένου ότι είναι κοινή η αδυναμία των ατόμων της λευκής φυλής να αναγνωρίσουν πρόσωπα ή, καλύτερα, τις διαφορές μεταξύ προσώπων, σε άτομα της λεγόμενης κίτρινης φυλής. Ως επέκταση της διαπίστωσης αυτής σημειώνουμε τη μελέτη των Johnson & Morton, όπως την παρουσιάζει ο Tarr,⁶²⁶ σύμφωνα με την οποία οι άνθρωποι είναι «κατασκευασμένοι» να εστιάζουν την προσοχή τους σε πρόσωπα οικεία. Στο ίδιο πλαίσιο, οι Bruce και Young εισηγήθηκαν οκτώ παραμετρικές συνιστώσες για την αναγνώριση των προσώπων:

-*Δομική κωδικοποίηση*, με βάση την οποία δημιουργούνται διάφορες αναπαραστάσεις ή περιγραφές προσώπων.

-*Ανάλυση των εκφράσεων*. Η συναισθηματική κατάσταση των ανθρώπων μπορεί να αναγνωριστεί από τα χαρακτηριστικά του προσώπου.

-*Κατανόηση ομιλίας από τα χαρακτηριστικά του προσώπου*: Η αντίληψη προφορικού λόγου μπορεί να βοηθηθεί από την παρατήρηση των χειλιών του ομιλητή.

-*Κατευθυνόμενη οπτική επεξεργασία*, δηλαδή, κάθε μία συγκεκριμένη πληροφορία από το πρόσωπο μπορεί να επεξεργαστεί, από μόνη της, επιλεκτικά.

-*Ενότητα αναγνώρισης προσώπου*. Περιλαμβάνουν δομικές πληροφορίες για οικεία πρόσωπα.

⁶²² James W. Tanaka, Martha J. Farah, "The Holistic Representation of Faces", στο Peterson Mary A., Rhodes Gillian (eds), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, New York: Oxford University Press, 2003, 53.

⁶²³ Στο ίδιο, 54.

⁶²⁴ Janice E. Murray, Gillian Rhodes, Maria Schuchinsky, "When Is a Face Not a Face? The Effects of Misorientation on Mechanisms of Face Perception", στο Peterson Mary A., Rhodes Gillian (eds), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, New York: Oxford University Press, 2003, 134.

⁶²⁵ Στο ίδιο, 83.

⁶²⁶ Michael Tarr J., *ό.π.*, 192.

-*Κόμβοι ατομικής ταυτοποίησης*. Περιλαμβάνουν πληροφορίες για τα άτομα (όπως π.χ. τι δουλειά κάνουν ή ποια είναι τα ενδιαφέροντά τους).

-*Δημιουργία ονομάτων*. Το όνομα ενός ατόμου (φορέα προσώπου) αποθηκεύεται στον εγκέφαλο χωριστά.

-*Γνωστικό σύστημα*. Αυτό περιλαμβάνει πρόσθετη πληροφορία (π.χ. ότι οι ηθοποιοί τείνουν να έχουν ελκυστικά πρόσωπα) και επηρεάζει το σε ποια από τις υπόλοιπες παραμέτρους θα στραφεί η προσοχή.

Οι ίδιοι επισημαίνουν πως η αναγνώριση των οικείων προσώπων εξαρτάται κυρίως από τη δομική κωδικοποίηση, τις ενότητες αναγνώρισης προσώπου και τη δημιουργία ονομάτων. Αντίθετα, η αναγνώριση των μη οικείων προσώπων εξαρτάται από δομική κωδικοποίηση, ανάλυση των εκφράσεων, την κατανόηση ομιλίας από τα χαρακτηριστικά του προσώπου και την κατευθυνόμενη οπτική επεξεργασία.⁶²⁷ Ειδικά για την Φωτογραφία, ο McKelvie και οι συνεργάτες του, μετά από έρευνές τους κατέληξαν στο ότι οι άνθρωποι βρίσκουν ευκολότερο να θυμούνται πρόσωπα που έχουν φωτογραφηθεί κοιτάζοντας προς τα αριστερά (προβάλλοντας τη δεξιά πλευρά του προσώπου τους) και επίσης πως μπορούν να αναγνωρίσουν ευκολότερα πρόσωπα από ό,τι άλλα αντικείμενα, όπως π.χ. αυτοκίνητα.⁶²⁸

Μετά την αναγνώριση των προσώπων, η ακολουθία απαιτεί να διενεργείται η αξιολόγηση, τουλάχιστον ως αντανakλαστική λειτουργία, η οποία καθορίζει την συμπεριφορά απέναντι στο συγκεκριμένο πρόσωπο. Είναι συνηθισμένη πρακτική στα πρόσωπα των άλλων να αναγνωρίζουμε χαρακτηριστικά και ιδιοσυγκρασίες όπως, καλοσύνη, τραχύτητα, δεσποτισμό κ.λ.π. Είναι βέβαιο ότι τα πρόσωπα ως *σημεία* δεν μπορούν με ασφάλεια να δώσουν τέτοια συμπεράσματα από μόνα τους. Η συμπεριφορά μας εξαρτάται από το είδος των στερεοτύπων που θα ανακληθούν, βάσει των χαρακτηριστικών του εξεταζόμενου προσώπου, αλλά και από τις προσδοκίες που αυτό δημιουργεί. Ο Bate αναφέρει ότι οι διενεργούντες το casting στις κινηματογραφικές παραγωγές, εστιάζουν στην εξέταση αυτών ακριβώς των στερεοτυπικών χαρακτηριστικών που συνδέονται νοηματικά με τον χαρακτήρα του ρόλου.⁶²⁹

Στο πεδίο της έκφρασης των συναισθημάτων από το πρόσωπο, ο Ekman ισχυρίζεται ότι, παρά το ενδεχόμενο να υπάρχουν συναισθήματα που δεν εκδηλώνονται, καμία έρευνα δεν έχει αποδείξει κάτι τέτοιο.⁶³⁰ Το ζήτημα που θέτει είναι ο προβληματισμός για το εάν είναι δυνατόν να υπάρχει συναισθηματική ενεργοποίηση χωρίς την αντίστοιχη προσωπική ή άλλη

⁶²⁷ Bruce Vicki, Young Andrew W., "Understanding Face Recognition", στο *British Journal of Psychology*, 77, (1986), 305-327, όπως παρατίθεται στο: Eysenck Michael W., Keane Mark T., *ό.π.*, 92-93.

⁶²⁸ Βλ. Stuart J. McKelvie, "Effects of Spectacles on Recognition Memory for Faces: Evidence from a Distractor-free Test", στο *Bulletin of the Psychonomic Society* 31, (1993), & Stuart J. McKelvie, "Effects of lateral reversal on recognition memory for photographs of faces", στο *British Journal of Psychology*, 74, (1983). Παρατίθενται στο: Forrester Michael, *ό.π.*, 164.

⁶²⁹ David Bate, *Photography: The Key Concepts*, Oxford, New York: Berg, 2009, 75.

⁶³⁰ Paul Ekman (1993), *ό.π.*, 392.

έκφραση, παρατηρώντας ότι υπάρχουν περιπτώσεις ανθρώπων που δείχνουν να μην μεταβάλλουν την έκφραση του προσώπου τους, όταν βιώνουν ένα συναίσθημα. Αξιοποιώντας την έρευνα των Tassinary & Cacioppo⁶³¹ καταλήγει στο συμπέρασμα ότι, μέσω της μέτρησης με ηλεκτρομυογράφημα, αποδείχθηκε ότι υπάρχει δραστηριότητα των μυϊκών συστημάτων του προσώπου, όταν βιώνεται ένα συναίσθημα, ακόμα κι αν αυτή είναι αδιόρατη. Συμπληρωματικά, σημειώνουμε την αναφορά του Tomkins ότι «[...] η μυϊκή δραστηριότητα του προσώπου είναι πάντα ένα μέρος του συναισθήματος ακόμα και όταν δεν επιτρέπεται η εμφάνισή της»⁶³² (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Συνεπώς, υπάρχει μυϊκή δραστηριότητα στο πρόσωπο όταν βιώνεται ένα συναίσθημα, ακόμα και όταν αυτή δεν είναι προφανής.⁶³³

Την αδιόρατη αυτή δραστηριότητα ο Ekman την ονόμασε «μικροεκφράσεις» (microexpressions).⁶³⁴ Διαρκεί γύρω στο 1/15 του δευτερολέπτου,⁶³⁵ είναι ακούσια,⁶³⁶ είναι εξαιρετικά δύσκολο να ελεγχθεί και βρίσκεται στην επιφάνεια άλλων προσωπικών εκφράσεων, ελεγχόμενων από το υποκείμενο. Επειδή, δε το κίνητρο της εμφάνισής τους είναι το βιωνόμενο συναίσθημα, συνήθως κάτι το οποίο θέλουν να καταπιέσουν ή να κρύψουν, μπορούν να αποκαλύψουν τα πραγματικά συναισθήματα.⁶³⁷ Η αποκάλυψη αυτή ορίζεται από τον ίδιο ως «διαρροή» (leakage)⁶³⁸ και συνίσταται στον εντοπισμό της ενεργοποίησης διαφορετικών μυϊκών συστημάτων του προσώπου από αυτά που θα έπρεπε να ενεργοποιούνται από το εικαζόμενο συναίσθημα. Για παράδειγμα, ο γάλλος νευροανατόμος του 19^{ου} αι. Duchenne de Bologne έδειξε ότι ο μυς που περιστρέφει το μάτι (*orbicularis oculi*) δεν ενεργοποιείται στο προσποιημένο χαμόγελο, αλλά μόνο όταν το

⁶³¹ Louis G. Tassinary, John T. Cacioppo, "Unobservable facial actions and emotion", στο: *Psychological Science*, 3, (1992), 28-33, όπως παρατίθεται στο: Paul Ekman (1993), *ό.π.*, 390.

⁶³² Silvan Tomkins S., *Affect, imagery consciousness: Vol. 2. The negative affects*, New York: Springer Verlag, 1963, όπως παρατίθεται στο: Paul Ekman (1993), *ό.π.*, 390.

⁶³³ Αυτό δεν αποκλείει να υπάρχουν συναισθήματα τα οποία αποκλειστικά εκδηλώνονται με άλλες σωματικές εκφράσεις, εκτός από αυτές του προσώπου. Είναι δυνατόν η φωνή, η στάση, η σωματική δραστηριότητα να είναι οι μοναδικές πηγές του μηνύματος για ένα συναίσθημα.

⁶³⁴ Paul Ekman, Wallace Friesen V., *ό.π.*, 14.

⁶³⁵ Ωστόσο και οι υπόλοιπες μακρο-εκφράσεις δεν διαρκούν πολύ περισσότερο. Ο Ekman πιστοποιεί ότι είναι εξαιρετικά σπάνιο μια προσωπική έκφραση να διαρκέσει πάνω από 5-10 δευτερόλεπτα. Συμπληρώνουμε, ότι αν συμβεί αυτό, πιθανόν να πρόκειται για μη αυθεντική έκφραση. Βλ.: Paul Ekman, Wallace Friesen V., *ό.π.*, 14.

⁶³⁶ Ίσως επειδή το μυϊκό σύστημα του προσώπου είναι άμεσα συνδεδεμένο με τις περιοχές του εγκεφάλου που σχετίζονται με το συναίσθημα, βλ. Carol Kinsey Goman, *ό.π.*, 62. Επίσης οι Ekman και Friesen αναφέρουν ότι όταν το βιωνόμενο συναίσθημα είναι στο αποκορύφωμα της έντασής του, δεν είναι δυνατόν να ελεγχθούν οι προσωπικές εκφράσεις που προκαλεί, Paul Ekman, Wallace Friesen V., *ό.π.*, 93.

⁶³⁷ John Suler, *ό.π.*

⁶³⁸ Βλ. Σχετικά: Paul Ekman, *Telling lies: Clues to deceit in the marketplace, marriage, and politics*, New York: Norton, 1986. Επίσης: Paul Ekman, Wallace Friesen V., "Nonverbal leakage and clues to deception", στο *Psychiatry*, 32, (1969), και Paul Ekman, Wallace Friesen V., Mayreen O'Sullivan, "Smiles when lying", στο *Journal of Personality and Social Psychology*, 54, (1988). Τέλος βλ.: Paul Ekman, Wallace Friesen V., Klaus Scherer, "Body movement and voice pitch in deceptive interaction", στο *Semiotica*, 16(1), (1976), 23-27, όπως παρατίθενται στο: Paul Ekman, Wallace Friesen V., *ό.π.*, 31.

άτομο αισθάνεται χαρά πραγματικά.⁶³⁹ Ωστόσο, οι *μικροεκφράσεις* δεν είναι εύκολο να αποκαλυφθούν και να χαρτογραφηθούν. Τις περισσότερες φορές, μάλλον προσεγγίζονται διαισθητικά. Η Newton αναφέρει ότι ένας κοινωνικός ψυχολόγος (Condon, 1982) πέρασε ενάμιση χρόνο παρακολουθώντας ένα βίντεο διάρκειας 4,5 δευτερολέπτων για να αντιληφθεί τα ανεπαίσθητα εκφραστικά στοιχεία της επικοινωνίας ανάμεσα σε τρία μέλη μιας οικογένειας.⁶⁴⁰

Οι παραπάνω διαπιστώσεις έχουν να κάνουν με το ότι, τις πιο πολλές φορές, κάθε συναίσθημα που βιώνεται ενεργοποιεί διαφορετικές ομάδες μυών του προσώπου ή διαφορετικούς συνδυασμούς από αυτούς.⁶⁴¹ Έρευνες έδειξαν, π.χ., ότι συχνά οι άνθρωποι δυσκολεύονται να αντιληφθούν τη διαφορά ανάμεσα στην εκφραζόμενη έκπληξη και στον εκφραζόμενο φόβο, επειδή ενεργοποιούν παρόμοιες ομάδες μυών.⁶⁴² Σχετικά με αυτό, ο Ekman παρατήρησε πως μια ομάδα συναισθημάτων, που ονόμασε *συναισθήματα δυστυχίας* (απογοήτευση, λύπη της απώλειας, τύψεις, ντροπή, και ενοχή), έχουν πολλά κοινά στοιχεία προσωπικής έκφρασης, όπως την ανύψωση των εσωτερικών άκρων των φρυδιών, το ελαφρύ ανασήκωμα των παρειών και το τράβηγμα των άκρων των χειλιών προς τα κάτω.⁶⁴³

Μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα παρατήρηση που έκαναν οι ομάδες του Ekman⁶⁴⁴ και του Flack⁶⁴⁵ ήταν ότι η εθελούσια λήψη μιας από τις παγκόσμιες προσωπικές εκφράσεις μπορεί να δημιουργήσει την φυσιολογική αντίδραση και την εμπειρία του αντίστοιχου συναισθήματος. Το φαινόμενο αυτό το ονόμασαν «*Facial Feedback Hypothesis*». Βασιζόμενος σε αυτό ο Suler προτείνει μια μέθοδο εντοπισμού, διάγνωσης και ερμηνείας των συναισθημάτων των φωτογραφημένων υποκειμένων. Προτείνει, ο παρατηρητής να μιμηθεί τις προσωπικές εκφράσεις των προσώπων της

⁶³⁹ Αναφέρεται στο Paul Ekman (1993), *ό.π.*, 392 και στο John Suler, *ό.π.*

⁶⁴⁰ William S. Condon, "Cultural microrhythms", στο Martha Davis (ed), *Interaction rhythms: Periodicity in communicative behavior*, New York: Human Sciences Press, 1982, όπως παρατίθεται στο: Julianne Newton H., *ό.π.*, 461.

⁶⁴¹ Η Farnell ασκεί κριτική σε όλη την έρευνα αυτού του είδους, αναφέροντας ότι συνιστά παρανόηση το ότι οι κινησιολογικές μετρήσεις των μυών ή και η φυσιολογία είναι απαραίτητες για να είναι 'επιστημονικά' και έγκυρα τα πορίσματα παρόμοιων ερευνών, δεδομένου ότι έτσι φαίνεται πως το μόνο 'πραγματικό' σώμα είναι το βιολογικό ή το ιατρικό. Η κατάσταση αυτή είναι προβληματική, συνεχίζει, διότι δημιουργούνται συγχύσεις, ιδιαίτερα όταν όροι και έννοιες της Βιολογίας και της Φυσιολογίας υιοθετούνται για να δοθούν απαντήσεις σε θέματα κοινωνικού ενδιαφέροντος. Βλ.: Brenda Farnell, "Moving Bodies, Acting Selves", *Annual Review of Anthropology*, 28, (1999). Ανακτήθηκε από:

<http://www.jstor.org/stable/223398>, 25.08.2010, 10.50, 360.

⁶⁴² John Suler, *ό.π.*

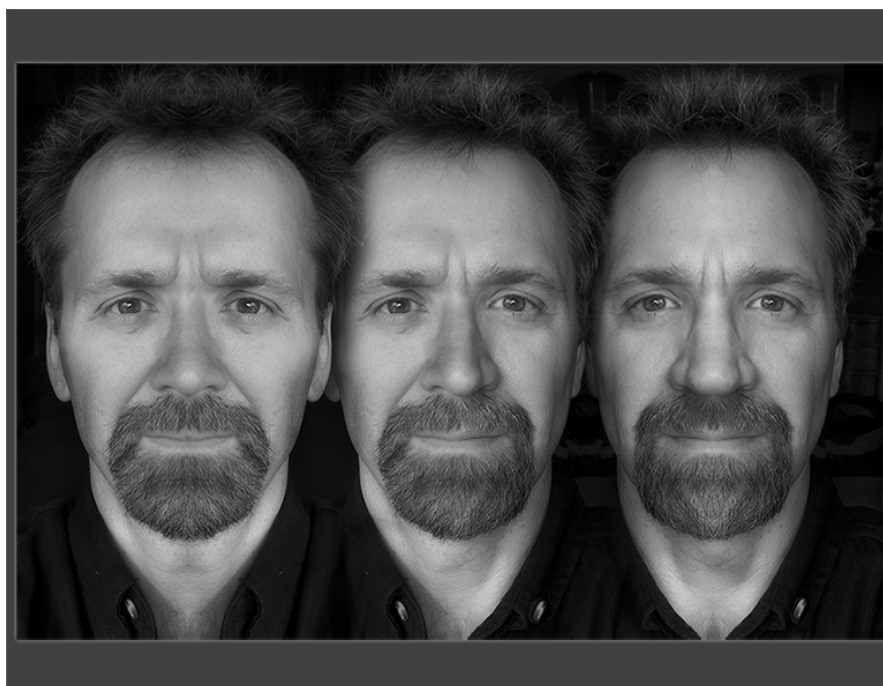
⁶⁴³ Paul Ekman (1993), *ό.π.*, 391.

⁶⁴⁴ Paul Ekman, Wallace Friesen. V., Robert W. Levenson, "Autonomic nervous system activity distinguishes between emotions", στο *Science*, 221, (1983). Παρατίθεται στο Paul Ekman (1993), *ό.π.*, 387.

⁶⁴⁵ William F. Flack Jr., "Peripheral feedback effects of facial expressions, bodily postures, and vocal expressions on emotional feelings", *Cognition & Emotion*, 20, (2006), Psychology Press – Taylor and Francis Group. Ανακτήθηκε από:
<http://www.psypress.com/cogemotion>, 15.03.2010/19.00.

φωτογραφίας, ώστε να βιώσει τα συναισθήματά τους.⁶⁴⁶ Ο Ekman, ωστόσο, διατυπώνει κάποιες επιφυλάξεις για την τεχνική αυτή, σημειώνοντας πως οι προσωπικές εκφράσεις πυροδοτούνται από άμεση συναισθηματική εμπλοκή και δράση. Παρόλα αυτά, δέχεται πως είναι δυνατόν να συμβεί κάτι τέτοιο εάν η ένταση του συναισθήματος είναι πολύ υψηλή ή εάν το άτομο παρατηρητής της φωτογραφίας ρέπει προς το συγκεκριμένο συναίσθημα.⁶⁴⁷ Η έμμεση βίωση του συναισθήματος πυροδοτεί, σύμφωνα με τον Ekman, τις *αναφορικές προσωπικές εκφράσεις*, για τις οποίες δέχεται ότι εμφανίζονται συχνότερα όταν οι άνθρωποι αναπολούν συναισθήματα που είχαν κατά το παρελθόν ή σκέφτονται για άλλα σε μέλλοντα χρόνο.

Με βάση τα πορίσματα της Νευροφυσιολογίας, η εγκεφαλική λειτουργία χαρακτηρίζεται από ασυμμετρία. Το δεξί εγκεφαλικό ημισφαίριο, για τους περισσότερους ανθρώπους, φέρεται να σχετίζεται με το συναίσθημα και τη δημιουργικότητα, ενώ το αριστερό με την λογική. Η διαφοροποίηση αυτή επιδρά και στα χαρακτηριστικά του προσώπου των ανθρώπων. Αναλυτικότερα, και δεδομένου ότι το αριστερό ημισφαίριο ελέγχει το δεξί μέρος του προσώπου και το δεξί το αριστερό, φαίνεται πως το αριστερό μέρος του προσώπου είναι περισσότερο εκφραστικό σε επίπεδο συναισθημάτων, ενώ το δεξί χαρακτηρίζεται από πιο «σκοτεινή» έκφραση.



Εικόνα 20: Το «σύνθετο» πορτραίτο του Suler

Ο Suler ισχυρίζεται ότι εάν η διαφορά μεταξύ των δύο τμημάτων του προσώπου είναι εμφανής και έντονη, μπορεί να λειτουργήσει ως δείκτης

⁶⁴⁶ John Suler, *ό.π.*

⁶⁴⁷ Paul Ekman (1993), *ό.π.*

χαμηλής επικοινωνίας μεταξύ του συναισθήματος και της λογικής.⁶⁴⁸ Στη συνέχεια επισημαίνει πως η αρμονική συμπληρωματικότητα μεταξύ των δύο τμημάτων είναι δυνατόν να αντανakλά έναν ισορροπημένο εσωτερικό κόσμο και ως εκ τούτου να διαμορφώνει έναν «κανόνα» για το τι είναι ένα όμορφο πρόσωπο. Ο ίδιος πειραματίστηκε με το πρόσωπό του (εικόνα 20), αξιοποιώντας το γνωστό λογισμικό Adobe Photoshop. Συγκεκριμένα, χώρισε ένα πορτραίτο του στα δύο, καθέτως. Στη συνέχεια έκανε αντίγραφο του κάθε μισού, τα αντέστρεψε οριζόντια και τα ένωσε. Έτσι κατασκεύασε τα πορτραίτα δύο νέων προσώπων: το ένα ήταν το πρόσωπο που προέκυψε από τα δύο αριστερά τμήματα του προσώπου του και το άλλο αυτό που προέκυψε από τα δύο δεξιά. Όπως φαίνεται, από τη φωτογραφία, τα δύο πρόσωπα των άκρων είναι εντελώς διαφορετικά στο ύφος, όπως αυτό καθορίζεται από τη μυϊκή λειτουργία των δύο μισών, τα οποία, όπως προαναφέρθηκε, ενεργοποιούνται χιαστί, από τα αντίστοιχα ημισφαίρια του εγκεφάλου.⁶⁴⁹ Η επισήμανση αυτή κρίνεται σημαντική στην προσπάθεια ερμηνείας της προσωπικής έκφρασης, διότι αποκαλύπτει την, κατ' αναλογία με την εσωτερική εγκεφαλική λειτουργία, πολυπλοκότητα της ανθρώπινης προσωπικής έκφρασης. Γίνεται, αντιληπτό ότι είναι δυνατόν να συνυπάρχουν, σε ένα πρόσωπο, εντελώς διαφοροποιημένοι δείκτες της εσωτερικής κατάστασής του, δύσκολα διαγνώσιμοι με μια πρώτη ματιά. Στο ίδιο πλαίσιο, πολλές φορές, τα υποκείμενα της φωτογράφισης υποδεικνύουν την «καλή» πλευρά του προσώπου τους, αυτήν δηλαδή που θεωρούν κολακευτικότερη για τον εαυτό τους. Συνήθως είναι η αριστερή, αυτή δηλαδή που συνδέεται με τα συναισθήματα (δεξί ημισφαίριο του εγκεφάλου).

Το πρόσωπο είναι ένα από τα βασικότερα μέσα που διαθέτει ο άνθρωπος προκειμένου να μπορέσει να εκφραστεί ώστε να επικοινωνήσει. Παράλληλα, είναι ο αποκλειστικός τόπος της φιλοξενίας των βασικότερων αισθητηρίων του, όπως τα αυτιά, τα μάτια, η γλώσσα, η μύτη. Για το λόγο αυτό, αφενός μεν το πρόσωπο είναι ο τόπος όπου υπάρχει μεγάλος πλούτος νευρικών απολήξεων, αφετέρου δε «[...] *δυσανάλογα μεγάλες περιοχές του εγκεφάλου είναι επιφορτισμένες με την επεξεργασία πληροφοριών από το πρόσωπο*»⁶⁵⁰ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Η οργανική αυτή τακτοποίηση της επικοινωνιακής εστίασης κατά κύριο λόγο στο πρόσωπο, επιμερίζεται στα επίπεδα της έκφρασης και της αντίληψης. Είναι αξιοσημείωτο ότι ανάμεσα σε δύο ανθρώπους που επικοινωνούν λεκτικά, π.χ. κοιτώντας ο ένας τον άλλον, σημειώνονται ανταλλαγές πληροφοριών που τους ενεργοποιούν συναισθηματικά και, φυσικά, πυροδοτούν τους μηχανισμούς αντίληψης και έκφρασης. Για παράδειγμα, σε μερικές γνωστές μελέτες, ο Hess βρήκε ότι η διαστολή της κόρης του ματιού μπορεί επίσης να είναι απόδειξη σεξουαλικής

⁶⁴⁸ John Suler, *ό.π.*

⁶⁴⁹ Αντίστοιχη πειραματική εφαρμογή με το πορτραίτο του Durer, στο Rita Carter, *Mapping the Mind*, Los Angeles, London: University of California Press, 1998, 51.

⁶⁵⁰ John Suler, *ό.π.*

έλξης.⁶⁵¹ Αξιοποιώντας αυτή την πληροφορία, ειδικοί της φωτογράφισης μόδας εισηγήθηκαν και έκαναν πράξη την εφαρμογή της πρακτικής της τεχνητής διαστολής των κορών των ματιών των γυναικείων μοντέλων, ώστε να αποδοθεί το στοιχείο της σεξουαλικότητας στα ρούχα που παρουσίαζαν. Αποδείχθηκε⁶⁵² ότι οι άνδρες θεατές των φωτογραφιών αυτών, ασύνειδα, αναπαρήγαγαν την τεχνητή ανταπόκριση των μοντέλων, δηλαδή «παραλάμβαναν» το εκπεμπόμενο μήνυμα και ανταποκρίνονταν, σε επίπεδο φυσιολογίας, ανάλογα.



Εικόνα 21: Γερμανοί στρατιώτες, ο ένας από αυτούς με φορητή φωτογραφική μηχανή στα χέρια, διασκεδάζοντας με τον τρόπο, των θυμάτων τους. Ανακτήθηκε από:
http://isurvived.org/4Debates/paulsson_view.html

Μέσα από την προσωπική έκφραση μπορούν να αποδοθούν και χαρακτηριστικά του κοινωνικού βίου και των συσχετισμών που διαμορφώνονται σε αυτόν. Ένα μεγάλο μέρος του επικοινωνιακού «πακέτου» του Χίτλερ είχε να κάνει με το πρόσωπό του και τις εκφράσεις που έπαιρνε. Όπως άλλωστε και το ανασηκωμένο και προβαλλόμενο πηγούνι του Μουσολίνι. Οι προσωπικές τους εκφράσεις φαίνεται ότι αντανάκλασαν τα συναισθήματα του πλήθους, στο οποίο απευθύνονταν.⁶⁵³ Πιο συγκεκριμένα, η προβολή του θυμού ή του στερεότυπου της μαχόμενης

⁶⁵¹ Eckhard H. Hess, "Pupilometrics", στο Greenfield Norman, Sternbach Richard (eds), *Handbook of Psychophysiology*, New York: Holt, Rinehart & Winston, 1972, και Eckhard H. Hess, James M. Polt, "Pupil Size as Related to Interest Value of Visual Stimuli", στο *Science*, 132, (1960), όπως παρατίθενται στο Daniel Chandler (1998), *ό.π.*, 5. Βλ. επίσης και Carol Kinsey Goman, *ό.π.*, 47.

⁶⁵² Daniel Chandler (1998), *ό.π.*, 5.

⁶⁵³ Enzo Traverso, *Δια πυρός και Σιδήρου, περί του ευρωπαϊκού εμφυλίου πολέμου 1914-1945*, μτφρ. Ευαγγέλου Γιάννης, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2013, 255.

αρρενωπότητας ερχόταν να ανταποκριθεί στους φόβους της αγέλης, που αναζητούσε τον δυναμικό ηγέτη της, ο οποίος, κατ' ανάθεση, θα κατατρόπωνε την αιτία του φόβου τους. Αυτή η προσέγγιση δικαιολογεί το σαρκαστικό χαμόγελο του γερμανού στρατιώτη μπροστά στους εξαθλιωμένους και τρομοκρατημένους Εβραίους της εικόνας 21.⁶⁵⁴ Στον αντίποδα, τα θύματα, είτε αποφεύγουν την οπτική επαφή με την φωτογραφική μηχανή είτε την κοιτούν με φόβο επιδεικνύοντας τα άδεια, και συνεπώς ακίνδυνα, χέρια τους σε αυτήν.

Η μεταπολεμική δυτική καπιταλιστική κοινωνία, όπως εξελίχθηκε, υποχρεώθηκε να αναπτύξει μεθόδους ερμηνείας και κατανόησης της ανθρώπινης συμπεριφοράς, ώστε να μπορέσει να την εκμεταλλευθεί εμπορικά. Παράλληλα, τα κοινωνικά πρότυπα που αναπτύχθηκαν «επέβαλλαν» με έναν, κυρίως πλάγιο, τρόπο την κοινωνική άνοδο ως όραμα. Στο πλαίσιο αυτό η κατανόηση (και η ανάλογη εκμετάλλευση) της προσωπικής έκφρασης και η, μέσω αυτής, αποτύπωση ή εξωτερίκευση των παραπάνω κοινωνικών χαρακτηριστικών υπήρξε βασικό αιτούμενο. Κατέληξε δε στην καθιέρωση κοινωνικών στερεοτύπων έκφρασης, τα οποία κάθε σοφός διαφημιστής όφειλε να εκμεταλλευτεί, ώστε να βοηθήσει τον πελάτη του να δώσει κοινωνική ταυτότητα στο προϊόν του, με σκοπό να μεγεθύνει τις πωλήσεις του. Ο Messaris αναφέρει έναν τέτοιο διαμορφωμένο κανόνα, που αφορά τη γυναικεία μόδα: «*Τα μοντέλα που επιδεικνύουν ρούχα με μέτρια τιμή συνήθως χαμογελούν και παίρνουν κολακευτικές πόζες. Αλλά τα μοντέλα υψηλής μόδας είναι γενικά αγέλαστα και μερικές φορές σαφώς περιφρονητικά. Τόσο έντονη είναι αυτή η αντίθεση που είναι δελεαστικό να την εκφράσει κανείς σε έναν απλό κανόνα: όσο υψηλότερη η μόδα, τόσο πιο δύσθυμη η έκφραση. Οι αλαζονικές εκφράσεις στα πρόσωπα των μοντέλων χρησιμεύουν για να αυξάνουν την επιθυμητότητα αυτού που πουλούν προκαλώντας άγχος κοινωνικού γοήτρου στο θεατή*»⁶⁵⁵ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Παράλληλα, η Marjorie Ferguson, σε μελέτη της, αναγνώρισε τέσσερις τύπους έκφρασης προσώπου στα πρωτοσέλιδα των βρετανικών γυναικείων περιοδικών⁶⁵⁶:

«**Κουτί σοκολάτας**»: μισό ή πλήρες χαμόγελο, τα χείλη κλειστά ή ελαφρώς ανοιγμένα, δόντια που φαίνονται ελάχιστα, ευθεία όψη ή τρία τέταρτα προσώπου προς την κάμερα.

«**Προσκλητική**»: έμφαση στα μάτια, στόμα κλειστό ή μια υποψία μόνο χαμόγελου, κεφάλι γερμένο στη μια πλευρά ή να κοιτάζει πίσω προς την κάμερα.

⁶⁵⁴ Lawrence Douglas, "The Shrunken Head of Buchenwald: Icons of Atrocity at Nuremberg", στο Zelizer Barbie (ed), *Visual Culture and the Holocaust*, London: The Athlone Press, 2001, 293.

⁶⁵⁵ Paul Messaris, *Visual Persuasion: The Role of Images in Advertising*, London: Sage, 1997, όπως παρατίθεται στο: Daniel Chandler (1998), *ό.π.*, 14.

⁶⁵⁶ Marjorie Ferguson, "The Woman's Magazine Cover Photograph", στο Christian Harry (ed), *The Sociology of Journalism and the Press (Sociological Review Monograph 29)*, Keele: University of Keele, 1980, όπως παρατίθεται στο: Daniel Chandler (1998), *ό.π.*, 18.

«**Υπέρ-χαμόγελο**»: πλήρες πρόσωπο, ορθάνοιχτο χαμόγελο με φανερά δόντια, το κεφάλι προς τα μπρος η το πηγούνι προς τα πίσω, τα μαλλιά συχνά ανεμοπαρμένα.

«**Ρομαντική ή σεξουαλική**»: μια τέταρτη και πιο γενική ταξινόμηση που εφευρέθηκε για να περιλάβει αρσενικούς και θηλυκούς εταίρους. Ονειροπόλοι, με βαριά βλέφαρα, αγέλαστοι, μεγάλα κεφάλια, ή καθαρά φιλήδονοι και σεξουαλικοί.

Είναι φανερό ότι οι τέσσερις αυτοί τύποι χαμόγελου αντιπροσωπεύουν τάσεις ή καταστάσεις που αναπτύσσονται κοινωνικά, με βάση τη συνολική δυναμική του κοινωνικού τους συστήματος. Είναι, επίσης, σίγουρο, ότι αντιπροσωπεύουν το κοινωνικό ποθούμενο της πλειονότητας, αν δεν το διαμορφώνουν, ώστε να προωθείται η κατανάλωση, μέσα από την έμμεση βίωσή του. Η διαδικασία αυτή είναι αμιγώς επικοινωνιακή και ως τέτοια, αξιοποιεί το κυρίαρχο επικοινωνιακό «εργαλείο» των ανθρώπων, τουλάχιστον σε επίπεδο εικόνας: το ανθρώπινο πρόσωπο.

Το χαμόγελο είναι η πιο συνηθισμένη προσωπική έκφραση απέναντι στον φωτογραφικό φακό. Για τον λόγο αυτό θα εξετάσουμε τα χαρακτηριστικά του διεξοδικότερα από ό,τι άλλες προσωπικές εκφράσεις. Κατ' αρχάς, ο όρος «χαμόγελο» δεν αναφέρεται σε μία μόνο προσωπική έκφραση. Ο Ekman ήδη από το 1985, στο βιβλίο του *Telling Lies: Clues to Deceit in the Marketplace, Mariage, and Politics*, είχε περιγράψει δεκαεπτά τύπους χαμόγελου.⁶⁵⁷ Η Farnell, στο ίδιο πλαίσιο, επισημαίνει πως το χαμόγελο δεν έχει αποκλειστικά ένα νόημα. Στη δυτική κουλτούρα κάποιος ενδέχεται να μην χαμογελά από ευχαρίστηση ή ευτυχία, αλλά από αμηχανία ή όταν ψεύδεται ή όταν προσπαθεί να αποκρύψει κακές προθέσεις.⁶⁵⁸ Από την άποψη της Φυσιολογίας, το χαμόγελο, γενικά, σχηματίζεται όταν ο κύριος μύς των ζυγωματικών έλκει τα εξωτερικά άκρα των χειλιών προς τα πάνω και οι κινητικοί μύες των ματιών (*orbicularis oculi*) ανασηκώνουν το μάγουλο και πτυχώνουν το δέρμα που περιβάλλει την κοιλότητα των ματιών προς τα μέσα.⁶⁵⁹ Ειδικότερα, το χαμόγελο που δημιουργείται από θετικά συναισθήματα (δεν είναι προσποιητό)⁶⁶⁰ χαρακτηρίζεται από τις εξής μυϊκές κινήσεις: Ο κινητικός μύς του ματιού (*orbicularis oculi*) συνδυάζεται με τον κύριο ζυγωματικό μυ στην κίνησή του, συστέλλονται (συσπώνται) στον μέγιστο βαθμό τους ταυτόχρονα, παρατηρούνται συμμετρικές αλλαγές στην

⁶⁵⁷ Paul Ekman, Wallace Friesen, Maureen O'Sullivan (1998), *ό.π.*, 415.

⁶⁵⁸ Brenda Farnell, "Birdwhistell, Hall, Lomax and the "Origins" of Visual Anthropology: A Commentary", σχολιασμός των ανακοινώσεων των John Bishop, Martha Davies, Alison Jablonko και Malcolm Collier στο *Visual Anthropology Conference* που έγινε στο Gottingen της Γερμανίας, στις 21-25 Ιουνίου 2001 και δημοσιεύθηκε στο *Visual Anthropology*, τόμος 16, τ. 1, 2002, 18.

⁶⁵⁹ Paul Ekman et al., (1998), *ό.π.*, 415.

⁶⁶⁰ Το χαμόγελο αυτό ονομάστηκε από την επιστημονική κοινότητα χαμόγελο Duchenne (*Duchenne smile*), προς τιμήν του Γάλλου νευροανατόμου που πρώτος παρατήρησε τη φυσιολογία του. Βλ.: Mark Frank G., Paul Ekman, Wallace Friesen V., "Behavioral Markers and Recognizability of the Smile of Enjoyment", *Journal of Personality and Social Psychology*, 64, 1, (1993), 83.

κίνηση του κυρίως ζυγωματικού μυ, του οποίου η δράση περιορίζεται χρονικά μεταξύ 0,5 και 4 sec.⁶⁶¹ Στην άλλη όχθη, τα ψευδή χαμόγελα χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: Τα υποκριτικά, όταν δεν βιώνεται κάποιο συναίσθημα αλλά επιχειρείται να φανεί ότι βιώνονται θετικά συναισθήματα, και τα χαμόγελα – μάσκες, όταν βιώνεται ένα έντονο αρνητικό συναίσθημα και γίνεται προσπάθεια να συγκαλυφθεί με την προβολή θετικής εικόνας.⁶⁶² Χαρακτηριστικό τους είναι ότι ενεργοποιούν μαζί με τον κύριο ζυγωματικό μυ, και μυϊκές ομάδες που συνδέονται με την έκφραση αρνητικών συναισθημάτων, ενώ διαρκούν περισσότερο από τα ειλικρινή.⁶⁶³

A.3.8 Θέση

Δεδομένου ότι το αρχαικό υλικό στο οποίο βασίζουμε την έρευνά μας είναι φωτογραφίες studio, δηλαδή εμπεριέχουν σκόπιμες επιλογές τόσο από την πλευρά του φωτογράφου – σκηνοθέτη, όσο και των φωτογραφιζόμενων – πρωταγωνιστών, χρειάζεται να εστιάσουμε σε μια θεμελιώδη ερμηνευτική παράμετρο, αυτήν της θέσης στον χώρο της σκηνής και του φωτογραφικού κάδρου.

Θεωρούμε ότι, και στην περίπτωση αυτή, τα υποκείμενα της φωτογράφισης, επικοινωνώντας μεταξύ τους, μέσω της θέσης που λαμβάνουν στην σύνθεση, αναπαράγουν εικονιστικά και συμβολικά τις ιδανικές για αυτούς σχέσεις, οι οποίες τα συνδέουν μεταξύ τους.⁶⁶⁴

Υποθέτοντας πως η στιγμή της φωτογράφισης σε studio μια εξαιρετική στιγμή (τουλάχιστον για τον χώρο και την εποχή αναφοράς της έρευνάς μας), είναι αναμενόμενο αυτή να επενδύεται με το σύνολο των στάσεων και των προσδοκιών των υποκειμένων, των αντιλήψεων που φέρουν για το «πρέπον» της απαθανάτισης. Κάποιες φορές στη διαμόρφωση αυτής της συμβολικής καταδήλωσης συμβάλλει και ο φωτογράφος, σκηνοθετώντας. Σε κάθε περίπτωση, θα πρέπει να θεωρείται ασφαλές ότι στα οικογενειακά ή ομαδικά πορτραίτα studio εικονίζεται κάτι διαφορετικό από αυτό το οποίο στην πραγματικότητα υπάρχει. Δηλαδή, πιστεύουμε ότι η φαντασική ταυτότητα που προβάλλεται είναι, καταστατικά, διαφορετική από αυτή που βιώνεται ως αληθής, και για τον λόγο αυτόν, αυτό που φωτογραφίζεται είναι και αυτό που δεν εννοείται από τα υποκείμενα ως ισχύον. Όπως δείχνουμε στην ενότητα που αναφέρεται στις Ταυτότητες, η φαντασική ταυτότητα αντιπροσωπεύει αυτό που *δεν είναι* ο φορέας της. Θεωρούμε πιθανότερο να

⁶⁶¹ Mark Frank G. et al., *ό.π.*, 83.

⁶⁶² Paul Ekman et al., (1998), *ό.π.*, 415.

⁶⁶³ Mark Frank G. et al., *ό.π.*, 92.

⁶⁶⁴ Οι Kress και van Leeuwen συνδέουν ακριβώς αυτό με τη δυνατότητα εξαγωγής νοήματος που έχει μια τέτοια φωτογραφία. Νόημα εξάγεται από το πώς τα εικονιζόμενα άτομα αλληλεπιδρούν, το πώς «τακτοποιούνται» στο κάδρο κ.λ.π., όλα αυτά που συνιστούν μια «μη λεκτική επικοινωνία», μια γλώσσα που την μοιράζονται εξίσου οι παραγωγοί και οι θεατές της εικόνας, συμπληρώνουν. Βλ. Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *ό.π.*, 116.

αναπαράγεται συμβολικά η συνολική φαντασιακή ταυτότητα, όπως διαμορφώνεται από τις προτυπικές επιταγές του κοινωνικού συνόλου αναφοράς, παρά η πραγματικότητα. Αυτήν θα μπορούσε να την συλλάβει, ενδεχομένως, ένα τυχαίο, συγκυριακό φωτογραφικό στιγμιότυπο.

Η φωτογράφιση μιας ομάδας ανθρώπων σε στούντιο μπορεί να ενταχθεί στον κανόνα των *αναπαραστατικών σχημάτων* του Palmer. Σύμφωνα με αυτήν, τα αναπαραστατικά σχήματα συνίστανται από τέσσερα, ανεξάρτητα, στοιχεία: το πρώτο αναφέρεται στα θεμελιώδη συστατικά της αναπαράστασης, όπως είναι τα υποκείμενα, το σκηνικό κ.λ.π. Το δεύτερο αναφέρεται στις συντεταγμένες που καθορίζουν τις χωρικές σχέσεις μεταξύ των θεμελιωδών συστατικών, το *πλαίσιο αναφοράς*, το οποίο καθορίζεται από τρεις ανεξάρτητες ιδιότητες: το *σημείο μηδέν*, δηλαδή το σημείο από όπου ορίζονται οι αποστάσεις, η κλίμακα, δηλαδή οι αριθμητικές αξίες τους και ο προσανατολισμός τους που έχει να κάνει με τις διευθύνσεις (και τις επεκτάσεις) των αξόνων των συντεταγμένων. Το τρίτο αναφέρεται στις χωρικές σχέσεις μεταξύ των συστατικών της αναπαράστασης και στο πως αυτές καθορίζονται από την θέση τους στο κάδρο. Το τέταρτο αναφέρεται στο πως αρθρώνονται τα συστατικά αυτά και πως οι θέσεις τους αναδεικνύουν τις σχέσεις μεταξύ τους.⁶⁶⁵ Σύμφωνα με το τέταρτο στοιχείο, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι η θέση στο φωτογραφικό κάδρο είναι ενδεικτική των κοινωνικών σχέσεων που διατρέχουν την ομάδα των υποκειμένων.⁶⁶⁶ Ο Suler παραθέτει σχετικές διαπιστώσεις του: οι πλέον κυριαρχικοί, με ηγετικές τάσεις συνήθως βρίσκονται στο κέντρο και σε πρώτο πλάνο ή πάνω από την ομάδα. Τα άτομα με μικρότερη κοινωνική επιρροή συνήθως εικονίζονται στα πλάγια ή σε δεύτερο πλάνο.⁶⁶⁷ Γενικά, η παρουσία τους είναι περισσότερο διακριτική, ενδεχομένως διότι αποφεύγεται να απαθανατιστεί ο πραγματικά ή φαντασιακά υστερών.

Ανάλογα συμπεράσματα μπορούν να αντληθούν και από το συνολικό σχήμα της ομάδας. Όταν η ομάδα διαμορφώνεται σε καμπυλωτά σχήματα δείχνει χαλάρωση. Όταν τα υποκείμενα είναι τυπικά συντεταγμένα σε σειρές ή άλλες ευθείες αναδεικνύεται η τυπικότητα και αυστηρότητα της ομάδας και των σχέσεων μεταξύ των μελών της. Οι κυκλικές διατάξεις δείχνουν ενότητα,⁶⁶⁸ ενώ οι τριγωνικοί σχηματισμοί δείχνουν ασφάλεια και σταθερότητα.⁶⁶⁹ Σειρές φωτογραφιών της ίδιας κοινωνικής ομάδας είναι

⁶⁶⁵ John Hummel E., "The Complementary Properties of Holistic and Analytic Representations of Shape", στο Peterson Mary A., Rhodes Gillian (eds), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, New York: Oxford University Press, 2003, 212-213.

⁶⁶⁶ Το «κάδρο» σε πολλές περιπτώσεις καθορίζεται από το ποιο είναι το σκηνικό. Ο Bate θεωρεί ότι η τοποθέτηση του υποκειμένου σε σχέση με το σκηνικό, είναι που καθορίζει, σε μεγάλο βαθμό, το πώς θα κρίνουν οι θεατές της φωτογραφικής αναπαράστασης την κοινωνική θέση του υποκειμένου, βλ. David Bate, *ό.π.*, 78.

⁶⁶⁷ John Suler, *ό.π.*

⁶⁶⁸ Οι κύκλοι πολλές φορές και σε διάφορους πολιτισμούς εκλαμβάνονται σαν να δηλώνουν το άπειρο, ζεστασιά, προστασία ή ακόμα και την αιωνιότητα. Βλ. σχετικά Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *ό.π.*, 54.

⁶⁶⁹ John Suler, *ό.π.*

δυνατόν να αποκαλύψουν περαιτέρω δυναμικές που αναπτύσσονται εντός τους. Για παράδειγμα, μια σειρά σχολικών φωτογραφιών, από τάξη σε τάξη, μπορεί να αποκαλύψει ανακατατάξεις (κοινωνικές ή άλλες) που συντελέστηκαν, από χρονιά σε χρονιά, για διάφορους λόγους.⁶⁷⁰ Με ανάλογο τρόπο αποτυπώνονται, σε αυτού του είδους τα πορτραίτα, και οι έμφυλες διαφορές. Ο Goffman στο *Gender Advertisements*, σημειώνει ότι οι άνδρες στις στατικές αναπαραστάσεις «*τείνουν να τοποθετούνται ψηλότερα από τις γυναίκες, αντανακλώντας συμβολικά τη συνήθη υποταγή των γυναικών στους άνδρες, στην κοινωνία*».⁶⁷¹ Ένας άλλος σημαντικός παράγοντας είναι οι αποστάσεις που τηρούνται μεταξύ των υποκειμένων. Μπορεί να θεωρηθεί βέβαιο ότι όσο εγγύτερη είναι η απόσταση μεταξύ δύο υποκειμένων, τόσο εντονότερη είναι η σχέση μεταξύ τους. Ο Hall όρισε τέσσερις διαφορετικές αποστάσεις μεταξύ δύο ανθρώπων, κατ' αντιστοιχία των σχέσεων μεταξύ τους. Αναλυτικότερα:

-*Στενή επαφή*: έως 45 εκατοστά.

-*Προσωπική επαφή*: από 45 εκατοστά έως 1 μέτρο και είκοσι εκατοστά.

-*Κοινωνική επαφή*: από 1 μέτρο και είκοσι εκατοστά έως τρεισήμισι μέτρα.

-*Δημόσια επαφή*: από τρεισήμισι έως επτά μέτρα.⁶⁷²

Πράγματι, αν σε ένα πορτραίτο δύο ανθρώπων η απόσταση που τους χωρίζει είναι μικρότερη των 45 εκατοστών, το *σημαίνει* είναι η στενή σχέση που διατηρούν ή θέλουν να δείξουν πως διατηρούν μεταξύ τους. Αντίθετα, η μεγάλη απόσταση δείχνει, τις πιο πολλές φορές, ότι καμία σχέση δεν συνδέει τα δύο υποκείμενα, και μάλλον είναι απίθανο να αποτυπωθεί σε μια ομαδική φωτογραφία studio. Ως ερμηνευτική προσέγγιση, θα μπορούσαμε να καταλήξουμε στους παρακάτω γενικούς ορισμούς που αφορούν την εγγύτητα των φωτογραφιζόμενων ανθρώπων, ξεπερνώντας τις αριθμητικές τιμές:

Χώρος εγγύτητας: Ο χώρος που μας περιβάλλει, τον θεωρούμε ζωτικό και, σε κάποιο βαθμό, είναι κοινωνικά προσδιορισμένος. Για παράδειγμα, ο όγκος αυτού του χώρου διαφοροποιείται σε χώρους συναθροίσεων όπου ο συνολικά διαθέσιμος χώρος είναι περιορισμένος (ασανσέρ, σινεμά, μέσα μαζικής μεταφοράς). Ενώ είναι αποδεκτό από εμάς, να μας ακουμπάνε οι άλλοι σε συνθήκες συνωστισμού, δεν το επιτρέπουμε σε συνθήκες χωρικής άνεσης. Στον, κάθε φορά, χώρο εγγύτητάς μας επιτρέπουμε την πρόσβαση μόνο σε όσους είναι έντονα συναισθηματικά συνδεδεμένοι μαζί μας.

Χώρος διαφοροποιημένης συναισθηματικής εγγύτητας: Πρόκειται για τον χώρο που βρίσκεται πέρα από τον *Χώρο Εγγύτητας*, και ο οποίος

⁶⁷⁰ John Collier Jr, Malcolm Collier, *ό.π.*, 93.

⁶⁷¹ Erving Goffman, *Gender Advertisements*, New York: Harpert Torchbooks, 1976, 43. Βλ. Επίσης και στο Αντρέας Ανδρέου Π., Ιφιγένεια Βαμβακίδου, *ό.π.*, 59.

⁶⁷² Βλ. Edward Hall, *Handbook for Proxemic Research*, Washington: Society for the Anthropology of Visual Communication, 1974, όπως παρατίθεται στο: Douglas Harper, "The image in sociology: histories and issues", *Journal des anthropologues*, 80-81, (2000), *Questions d'optiques*. Ανακτήθηκε από: <http://jda.revues.org/3182>, 04.01.2013/14.20, 4.

διαφοροποιείται ανάλογα με την συναισθηματική σύνδεση του εαυτού μας με κάποιον άλλον. Για παράδειγμα, σε χώρους κοινωνικών εκδηλώσεων, τείνουμε να αναζητούμε θέσεις, κοντά σε αυτούς με τους οποίους θεωρούμε ότι μας συνδέουν κοινά χαρακτηριστικά. Αντίθετα, επιδιώκουμε να βρισκόμαστε μακριά από αυτούς που είτε μας είναι αδιάφοροι είτε αντιπαθούμε. Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και η δημιουργία θυλάκων, σε ομαδικές φωτογραφίες. Οι άνθρωποι μιας ομάδας, όταν φωτογραφίζονται τείνουν να δημιουργούν υπο-ομάδες στις οποίες εντάσσονται, μεταβάλλοντας, εντός των υπο-ομάδων αυτών, τον χώρο διαφοροποιημένης συναισθηματικής εγγύτητας, σε χώρο εγγύτητας.

Χώρος αδιάφορης συνύπαρξης: Πρόκειται για τον χώρο πέρα από αυτόν της διαφοροποιημένης συναισθηματικής εγγύτητας, ο οποίος περιλαμβάνει ανθρώπους με τους οποίους δεν υπάρχει κανενός είδους συναισθηματική σύνδεση. Θα μπορούσαμε να τον προσδιορίσουμε ως *δημόσιο χώρο*. Ο χώρος αυτός μπορεί να είναι, σε επίπεδο αρχής, αδιάφορος, ωστόσο, είναι κοινωνικά και πολιτισμικά ενεργός. Πρόκειται για τον χώρο όπου διαμορφώνεται το συλλογικό «πρόσωπο» της κοινωνικής ομάδας, το οποίο διαμορφώνει και συν-διαμορφώνεται από τα μέλη της.

Στο σημείο αυτό θεωρούμε σημαντικό να παραθέσουμε την επισήμανση του Hall, ότι η αντίληψη του χώρου και συνακόλουθα των αποστάσεων μεταξύ των ανθρώπων, είναι πολύ-αισθητηριακή και δεν περιορίζεται στην όραση.⁶⁷³

Ο Hall θέτει άλλη μια παράμετρο των νοημάτων που σχετίζονται με τις αποστάσεις μεταξύ των εμπλεκόμενων στην φωτογραφική ή άλλη εικονιστική αναπαράσταση. Αυτήν του «*μεγέθους του κάδρου*», η οποία έχει να κάνει με την επιλογή του πλάνου (μακρινό – κοντινό), του close up, κ.λ.π. Ανάλογα, σε μια σχέση οικειότητας μπορούμε να δούμε μόνο το κεφάλι ή το πρόσωπο. Σε μια στενή ή προσωπική σχέση βλέπουμε το κεφάλι και τους ώμους, σε μακρινή προσωπική σχέση βλέπουμε όλο το σώμα από τη μέση και πάνω, σε κοντινή κοινωνική απόσταση βλέπουμε όλο το σώμα και σε μακρινή κοινωνική απόσταση βλέπουμε όλο το σώμα και τον χώρο γύρω του.⁶⁷⁴ Αυτές οι εκτιμήσεις αναφέρονται στη διαδικασία της φωτογραφικής λήψης, αλλά απορρέουν από τα πορίσματά της έρευνάς του που αναφέρεται στην καθημερινή αλληλεπίδραση μεταξύ των ανθρώπων. Η μελέτη των αποστάσεων που χωρίζει τους ανθρώπους στην καθημερινή τους ζωή, αλλά και στις σταθερές απεικονίσεις τους, περιγράφηκε από τον Edward Hall ως «*Proxemics*». Ο όρος περιλαμβάνει τη μελέτη του χώρου ανάμεσα και γύρω από τους ανθρώπους, τη διαρρύθμιση των ανθρώπων στον χώρο, τον προσανατολισμό του σώματος κ.λ.π. Ο ίδιος διαπίστωσε ότι οι διαφορές

⁶⁷³ Edward Hall, *ό.π.*, xi.

⁶⁷⁴ Edward Hall, "Silent Assumptions in Social Communication", στο *Disorders of Communication*, 42, (1964), όπως παρατίθεται στο: Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *ό.π.*, 124.

μεταξύ των ανθρώπων σε αυτό το επίπεδο είναι θεμελιωμένες στις πολιτισμικές διαφορές μεταξύ τους, και για τον λόγο αυτόν, η μελέτη τους λαμβάνει υπόψη τις διαφορές αυτές αλλά και οδηγεί σε συμπεράσματα για την πολιτισμική και κοινωνική ζωή των εξεταζόμενων ομάδων.⁶⁷⁵ Η ιδέα αυτή βασίζεται στην αντίληψη ότι ο ζωτικός χώρος των ανθρώπων δεν είναι απλά μια φυσική πραγματικότητα αλλά μια κοινωνική δομή, «[...] ταυτόχρονα φυσική, εννοιακή, ηθική και εθιμική».⁶⁷⁶ Έτσι, όπως προαναφέρθηκε, η δημιουργία ενός πορτραίτου συνιστά έκφραση πολιτισμικής θέσης τόσο για τον φωτογράφο όσο και για το φωτογραφικό του υποκείμενο. Συνιστά μια «μετάφραση» του πολιτισμικά καθορισμένου λόγου της ομάδας σε εικόνα. Ο Burke σημειώνει: «Οι στάσεις και οι χειρονομίες αυτών που απεικονίζονται [...] ακολουθούν ένα πρότυπο και συχνά επενδύονται με συμβολική σημασία. Με αυτή την έννοια ένα πορτραίτο είναι μια συμβολική μορφή».⁶⁷⁷



Εικόνα 22: Ghost mother.
Ανακτήθηκε από:
<http://www.pinterest.com/zombiemama33/ghost-mothers/>



Εικόνα 23: Πατέρας υποστηρίζει το παιδί του για φωτογράφιση.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών



Εικόνα 24: Μητέρα με το παιδί της, σε τυπική πόζα. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου

Υπό αυτό το πρίσμα θα θέλαμε να εξετάσουμε εδώ μια πρακτική φωτογράφισης που εφαρμοζόταν στη Δυτική Ευρώπη κατά την Βικτωριανή εποχή. Το σύνολο των φωτογραφιών αυτών ονομάστηκε *ghost mothers*, (εικόνα 22) και πρόκειται για φωτογραφικά πορτραίτα βρεφών τα οποία στηρίζονται από τη μητέρα τους με κάπως ανορθόδοξο τρόπο. Πιο

⁶⁷⁵ Edward Hall, *The Hidden Dimension*, New York, London, Toronto, Sydney, Auckland: Anchor Books Doubleday, 1966. Βλ. επίσης και John Collier Jr., Malcolm Collier, *ό.π.*, 94. Βλ. για το ίδιο θέμα: Brenda Farnell, *ό.π.*, 351

⁶⁷⁶ Brenda Farnell, *ό.π.*, 353.

⁶⁷⁷ Peter Burke, *ό.π.*, 32.

συγκεκριμένα, οι μητέρες «εξαφανίζονται» φορώντας ολόσωμα υφασμάτινα καλύμματα. Θεωρούμε ότι, στις περιπτώσεις αυτές, η προσωπική εγγύτητα, ο στενός χώρος της οικειότητας, είναι εμφανής μόνο πραγματολογικά. Με την κάλυψή τους οι μητέρες «μηδενίζουν» το ένα από τα δύο μέρη του επικοινωνιακού δίπολου, ωσάν να καταργούν την σχέση που τις συνδέει με τα παιδιά τους. Από την άλλη, οι θεατές αντιμετωπίζουν επιφυλακτικά την αναπαράσταση, δεδομένου ότι, ενώ γνωρίζουν την ύπαρξη της μητέρας, αυτή δεν «υπάρχει» με την έννοια της αλληλεπίδρασης με τον θεατή, αφού το επικοινωνιακό μέσο της ματιάς έχει ματαιωθεί, προσδίδοντας έναν μεταφυσικό χαρακτήρα στην σύνθεση. Δηλαδή, στην περίπτωση αυτή, το νόημα της οικειότητας και της εγγύτητας που θα έπρεπε να είχε εξαχθεί από την αναπαράσταση μιας μητέρας με το παιδί της, έχει σκιαστεί από την απόσταση που τους χωρίζει, ανάλογη με αυτήν του *είναι* από το *μη είναι*.

Στην περίπτωση των φωτογραφήσεων που έκανε ο Φιλήρατος Πάχος στο στούντιό του, εμφανίζονται σε κάποιες περιπτώσεις αντίστοιχα πορτραίτα, πιθανόν ως δυτική επίδραση στη διαμόρφωση των δικών του φωτογραφικών πρακτικών. Μόνο που εδώ η ανθρώπινη παρουσία περιορίζει τον μεταφυσικό χαρακτήρα της παρουσίας του γονιού, αφού φαίνονται χέρια, παπούτσια ή άλλα στοιχεία φυσικής παρουσίας του (εικόνα 23). Τα πιο συνηθισμένα πορτραίτα μητέρας - παιδιού από τον Φιλήρατο Πάχο εντάσσονται στο πρότυπο της εικόνας 24.

A.3.9 Στάση (πόζα)



Εικόνα 25: Honoré Daumier, *Croques Dramatiques*, από το *Le Charivari*, 1853, από το Steve Edwards, *Photography: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press, 2006, 20.

Είναι γεγονός ότι από τη γέννησή της ήδη η Φωτογραφία συνδέθηκε με τη Ζωγραφική.⁶⁷⁸ Στην κοινωνική ζωή, σχεδόν αμέσως εντάχθηκε ως μια εναλλακτική πρόταση απαθανάτισης ανθρώπων και των στιγμών τους, καθώς και τοπίων ή άλλων αστικών αξιοθέατων. Όπως αναφέρει ο Roland Barthes, «[...] ο πρώτος άνθρωπος που είδε την πρώτη φωτογραφία πρέπει να σκέφθηκε ότι ήταν ένας ζωγραφικός πίνακας. Το ίδιο πλαίσιο, ή ίδια οπτική γωνία».⁶⁷⁹ Ήταν λογικό, λοιπόν, η φωτογραφική σύνθεση της εποχής να αντλήσει απεικονιστικά στοιχεία και πρότυπα από το «ομοίτιμό» της ζωγραφικό περιβάλλον. Βέβαια, θα πρέπει να σημειωθεί, ότι η αναφορά γίνεται στη Δυτική Ευρώπη (Γαλλία, Αγγλία) των μέσων του 19^{ου} αι. Στο πλαίσιο αυτό εντάσσεται και η δημοφιλής, κατά τα βικτωριανά χρόνια, στήριξη του κεφαλιού με το χέρι, η οποία πέρα από τα πρακτικά προβλήματα που έλυσε (όπως η διευκόλυνση της ακινησίας που ήταν απαραίτητη λόγω του μεγάλου απαιτούμενου χρόνου έκθεσης), απέπνεε το ύφος της εποχής,⁶⁸⁰ έστω και αν είχε αναφορές σε κλασικές αναπαραστάσεις.⁶⁸¹ Με άλλα λόγια, έδινε εικαστική έκφραση στα κοινωνικά πρότυπα, του τόπου της και της εποχής της (εικόνα 26).



Εικόνα 26: Πορτραίτα σε πόζα στήριξης του κεφαλιού κατά το βικτωριανό αισθητικό πρότυπο. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

⁶⁷⁸ Τον 19^ο αι. ο γάλλος ζωγράφος Paul Delaroche όταν είδε τις ηλιογραφίες του Daguerre αναφώνησε «*Η Ζωγραφική πέθανε!*» Fulya Ertem, *ό.π.*

⁶⁷⁹ Fulya Ertem, *ό.π.* και Patricia Holland, «*Sweet is to scan...: Προσωπικές Φωτογραφίες και Λαϊκή Φωτογραφία*», στο Wells Liz (ed.), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Πετσίνη Πηνελόπη, Αθήνα: Πλέθρον, 2007, 133-134.

⁶⁸⁰ Παράλληλα, μάλλον θα ήταν, αφενός μεν, πρακτικά δύσκολο, αφετέρου δε, εκτός ύφους της εποχής, να υιοθετηθεί το χαμόγελο, ως φωτογραφικό πρότυπο. Η Liz Wells θεωρεί ότι «[...] το σύγχρονο πανταχού παρόν χαμόγελο της αναμνηστικής φωτογραφίας πρέπει να το δούμε ως τεχνολογικό επίτευγμα και ως αλλαγή των κοινωνικών ηθών». Στο Patricia Holland, *ό.π.*, 133-134.

⁶⁸¹ Όπως οι νωπογραφίες του Herculaneum, Fulya Ertem, *ό.π.*

Στο παράδειγμά μας η στάση, ή αλλιώς φωτογραφική πόζα, γίνεται «όχημα» μεταβίβασης πληροφοριών που αφορούν μια συγκεκριμένη κοινωνία σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Είναι μάλιστα τέτοια η επικοινωνιακή ένταση της πόζας στον φωτογραφικό λόγο, ώστε ο Roland Barthes θεωρεί ότι η Φωτογραφία «[...] δεν προσεγγίζει την τέχνη χάρη στη Ζωγραφική, αλλά χάρη στο Θέατρο».⁶⁸² Στο ίδιο κείμενο, έμμεσα, δείχνει τον μηχανισμό με τον οποίο, μέσω των φωτογραφικών εκούσιων στάσεων, εκφράζεται το κοινωνικό πρότυπο:

*«Έ, λοιπόν, μόλις νοιώσω ότι με κοιτάζουν από το φακό, τα πάντα αλλάζουν: γίνομαι ο άνθρωπος που 'ποζάρει', φτιάχνω στη στιγμή ένα άλλο δικό μου σώμα, μεταμορφώνομαι προκαταβολικά σε εικόνα. Αυτή η αλλαγή είναι ενεργητική: νοιώθω ότι η Φωτογραφία πλάθει το σώμα μου ή το νεκρώνει [...]».*⁶⁸³

Στο απόσπασμα αυτό περιγράφει ότι το άτομο με την ανάληψη του ρόλου του φωτογραφικού υποκειμένου, «ενδύεται» έναν άλλον ιδανικό – ιδεώδη εαυτό, συμβατό με το κοινωνικό περιβάλλον, έναν εαυτό όπως *θα έπρεπε* να είναι.⁶⁸⁴ Ο φωτογραφικός αυτός εαυτός είναι που πρόκειται να απθανασιστεί, παρακαταθήκη στους άλλους, σύγχρονους ή επόμενους. Η παγίωση του φωτογραφικού λόγου του πορτραίτου, μέσω της ακινησίας της φωτογραφικής εικόνας, εδώ παρομοιάζεται με τη νέκρωση του σώματος, αφού έχει προηγηθεί το «πλάσιμό» του, όπως το θέτει ο Barthes. Ο ίδιος, συμπληρώνει πως το σημασιολογικό περιεχόμενο του φωτογραφικού κειμένου, στις περιπτώσεις αυτές, αναδύεται από τις πόζες, «[...] επειδή υπάρχει μία συσσώρευση στερεότυπων στάσεων, οι οποίες αποτελούν προκατασκευασμένα στοιχεία σημασίας».⁶⁸⁵ Η ανάγνωση του περιεχομένου του φωτογραφικού πορτραίτου, κατά την έννοια αυτή, απαιτεί μία «ιστορική γραμματική εικονογραφικής συνδήλωσης», η οποία αντλεί τα μέσα της «[...] από τη ζωγραφική, το θέατρο, τους συνειρμούς ιδεών, τα τρέχοντα μεταφορικά σχήματα [...], την 'κουλτούρα'».⁶⁸⁶ Συμπληρωματικά, εδώ θα

⁶⁸² Ρολάν Μπαρτ, *Ο Φωτεινός Θάλαμος*, μτφρ. Κρητικός Γιάννης, Αθήνα: Κέδρος, 1980, 48.

⁶⁸³ Στο ίδιο, 21-22.

⁶⁸⁴ Η Κάραλη αναφερόμενη στα φωτογραφικά πορτραίτα του μεταίχμιου μεταξύ 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα στην Ελλάδα επισημαίνει ότι «[...] αποτελούσαν ένα είδος διαπιστευτηρίου της ταυτότητας του εικονιζόμενου. Ήταν μια αυταπόδεικτα τεκμηριωμένη εικόνα του, που όφειλε, ακριβώς λόγω του αδιαμφισβήτητου –ιδιαιτέρως την εποχή εκείνη– ρεαλισμού της, να προβάλλει προπαγανδίζοντας ταυτόχρονα, την υλική ευημερία του αστικού τρόπου ζωής». Σε αυτό, δηλαδή στον δημόσιο χαρακτήρα των πορτραίτων αυτών, αποδίδει την αυστηρή τυπολογία της φωτογραφικής πόζας κατά την εξεταζόμενη περίοδο. Βλ.: Μαριάννα Κάραλη, «Η φωτογραφική προσωπογραφία και η επαγγελματική φωτογραφία στην Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα», *Μνήμων*, 32, (2011-2012), 122.

⁶⁸⁵ Γιάννης Σκαρπέλος, *ό.π.*, 129.

⁶⁸⁶ Roland Barthes, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, μτφρ. Σπανός Γιώργος, Αθήνα: Πλέθρον, 2001, 32.

πρέπει να αναφερθεί το «*φαινόμενο Hawthorne*»⁶⁸⁷, το οποίο περιγράφει μια μορφή αντίδρασης των υποκειμένων, όταν βελτιώνουν ή τροποποιούν την συμπεριφορά τους, γνωρίζοντας πως αποτελούν αντικείμενα εξέτασης, και στο ίδιο πλαίσιο, όταν στέκονται μπροστά στην φωτογραφική μηχανή.⁶⁸⁸

Θεωρούμε, όπως προαναφέρθηκε, ότι η υιοθέτηση μιας πόζας στο φωτογραφικό πορτραίτο συνιστά μια πράξη μίμησης αυτού που θεωρείται ως ο ιδανικός εαυτός. Η λήψη μιας στάσης (ποζάρισμα) αντιπροσωπεύει μια εσωτερική νοητική λειτουργία, η οποία ενεργοποιεί τη μνήμη αναθέτοντάς της το έργο να ανακαλέσει την ιδανική εικόνα του εαυτού ή άλλων προτύπων του υποκειμένου, ώστε να την περι-ενδυθεί ως επικοινωνιακό προσωπείο. Είναι δηλαδή, κατά μια έννοια, μια προβολική διαδικασία του στερεοτυπικά ιδανικού εαυτού στον θεωρούμενο *πραγματικό* εαυτό. Το αίτημα της εξιδανίκευσης του εαυτού δεν περιορίζεται φυσικά στη στιγμή της φωτογράφισης, αλλά είναι μια αισθητική και ιδεολογική άποψη που διατρέχει την καθημερινότητα του φωτογραφικού υποκειμένου, και στην οποία η πόζα έχει σημαίνοντα ρόλο.⁶⁸⁹ Αυτό συμβαίνει ακόμα και όταν το φωτογραφικό υποκείμενο δέχεται τις οδηγίες του φωτογράφου σχετικά με τη στάση που θα πάρει μπροστά από τον φωτογραφικό φακό. Οι οδηγίες αυτές εσωτερικεύονται και ερμηνεύονται με ιδιαίτερο, υποκειμενικό τρόπο κάθε φορά. Ο φωτογράφος γίνεται ο φορέας των αισθητικών, ηθικών και ιδεολογικών κανόνων που θέτει το κοινωνικό περιβάλλον, αλλά η ίδια η πόζα του υποκειμένου είναι μια καθαρά προσωπική υπόθεση. Το ίδιο προσωπική υπόθεση είναι και η ανάγνωση της πόζας. Ο Roland Barthes την ορίζει ως το «*τέρμα μιας πρόθεσης για ανάγνωση*».⁶⁹⁰ Ο αναγνώστης αναγνωρίζει τις σκέψεις τόσο του *operator* όσο και του υποκειμένου μέσα από την πόζα του τελευταίου και της δίνει νόημα, σύμφωνα με όσα αποτελούν τη δική του νοηματοδοτική βάση. Έτσι μπορεί να αναγνωρίσει μια πόζα ως ευπρεπή ή όχι, επιτηδευμένη ή μη, ευχάριστη ή όχι. Μπορεί να «διαβάσει» σε αυτές, συνειδητά ή ασυνειδητά, τις σκέψεις που άρρητα αποτυπώνονται στο φωτογραφικό χαρτί. Για παράδειγμα, η έρευνα έχει δείξει ότι οι άνθρωποι έχουν μια ελαφρά κάμψη προς τα εμπρός όταν σκέφτονται για το μέλλον και το αντίθετο όταν σκέφτονται για το παρελθόν.⁶⁹¹ Ο αναγνώστης μπορεί να γνωρίζει για τα πορίσματα της έρευνας

⁶⁸⁷ Julianne Newton H., *ό.π.*, 432.

⁶⁸⁸ Ο όρος καθιερώθηκε το 1950 από τον εργασιακό χώρο (*Hawthorne Works*), όπου διεξάγονταν πειράματα που αφορούσαν το κατά πόσον η παραγωγικότητα των εργατών θα βελτιωνόταν ή όχι σε σχέση με τις συνθήκες φωτισμού. Η έρευνα κατέληξε ότι η παραγωγικότητα αυξήθηκε επειδή οι εργάτες είχαν αντιληφθεί ότι ήταν παρατηρούμενοι, δηλαδή, κατά κάποιον τρόπο, είχε αυξηθεί το ενδιαφέρον για αυτούς.

⁶⁸⁹ Ωστόσο, οι συνθήκες της καθημερινότητας, αφενός μεν, ενδέχεται να μην επιτρέπουν την υλοποίηση του οραματικού εαυτού σε υλικό επίπεδο, αφετέρου δε, στο πλαίσιο της καθημερινότητας, απέχοντας από την ξεχωριστή στιγμή της φωτογράφισης, δεν μπορούν παρά να παραμερίζονται τα επιθυμητά για τον εαυτό από τα πραγματικά. Εξάλλου, τα πρώτα προϋποθέτουν τα δεύτερα. Για παράδειγμα, η φωτογράφιση ενός ψαρά με ένα μεγάλο ψάρι που αλιεύσε, σημαίνει ότι κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει κάθε φορά που ψαρεύει, είναι κάτι *εξαιρετικό*. Μάλιστα, το γεγονός αυτό είναι που θεμελιώνει την ανάγκη της απαθανάτισης.

⁶⁹⁰ Ρολάν Μπαρτ, *ό.π.*, 109.

⁶⁹¹ John Suler, *ό.π.*

αυτής ή να προσλαμβάνει ασυνείδητα το εκπεμπόμενο μήνυμα, με βάση τον τρόπο που ο ίδιος έχει κοινωνικοποιηθεί, έχει δηλαδή εσωτερικεύσει τους κώδικες επικοινωνίας που χρησιμοποιεί το κοινωνικό του περιβάλλον.

Το ίδιο ισχύει και με τις παρατηρήσεις του Michael Watson, ο οποίος κατέγραψε τις πολιτισμικές διαφοροποιήσεις που αποτυπώνονται στο πως τα φωτογραφιζόμενα υποκείμενα ποζάρουν το ένα σε σχέση με το άλλο. Αυτοί που υιοθετούσαν περισσότερο τη μετωπική και κοντινή στάση ήταν οι Νοτιοευρωπαίοι, οι Λατινοαμερικάνοι και οι Άραβες. Αυτοί που υιοθετούσαν την πλάγια παράθεση ήταν οι Ινδοί και οι Πακιστανοί, οι Βορειοευρωπαίοι και οι υπόλοιποι Ασιάτες.⁶⁹² Ο αναγνώστης, λοιπόν, της πόζας των υποκειμένων σε ένα φωτογραφικό τεκμήριο οφείλει να γνωρίζει ότι οι στάσεις αντλούν το νόημά τους, όπως και στον χορό, «[...] από το περιβάλλον μέσα στο οποίο ενεργούνται και μπορούν να γίνουν κατανοητές μέσα σε αυτό»⁶⁹³ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Στο πλαίσιο αυτής της αναλυτικής πρακτικής μπορούμε να εντάξουμε και την αναφορά του Royatos σε τρεις ειδικές κατηγορίες στάσεων: α) στις *μικροστάσεις*, β) στις *δυναμικές* στάσεις και γ) στις *στάσεις επαφής*. Αναλυτικότερα: *Μικροστάσεις* είναι αυτές που παίρνουν μικρά μέρη του ανθρώπινου σώματος, όπως τα δάχτυλα, τα χείλια, τα φρύδια κ.λ.π. *Δυναμικές* είναι αυτές κατά τις οποίες σε μια στατική πόζα περιλαμβάνεται ένα κινούμενο στοιχείο, όπως συμβαίνει όταν κανείς κουνάει το πόδι του καθήμενος σταυροπόδι. Τέλος, οι *στάσεις επαφής* είναι αυτές που περιλαμβάνουν ανθρώπους που βρίσκονται σε επαφή μεταξύ τους, όπως οι νεόνυμφοι που ποζάρουν κρατώντας ο ένας τα χέρια του άλλου.⁶⁹⁴ Και οι τρεις αυτές κατηγορίες στάσεων είναι έντονα επικοινωνιακές, τουλάχιστον σε επίπεδο αυθόρμητης εκδήλωσης συναισθημάτων. Αυτό τις καθιστά περισσότερο σημαντικές, ειδικά αν ληφθεί υπόψη ότι «[...] η πόζα δεν είναι ποτέ αυθόρμητη ή, πάντως, σπάνια ανταποκρίνεται στα πραγματικά συναισθήματα του φωτογραφιζόμενου προσώπου»⁶⁹⁵, όταν αναφερόμαστε στις συμβατικές φωτογραφικές πόζες.

Τέλος, αναφορικά με την έννοια της φωτογραφικής πόζας, θεωρούμε σκόπιμο να σημειώσουμε την θεώρησή της ως «αντίδραση απέναντι στην θανατηφόρα σύλληψη της φωτογραφικής μηχανής», από τον Barthes.⁶⁹⁶ Με άλλα λόγια, ο Γάλλος θεωρητικός της Σημειωτικής, θέτει την πόζα απέναντι στον οριστικό και αμετάκλητο χρονικό περιορισμό της Φωτογραφίας, που την αναγκάζει να αναφέρεται αποκλειστικά στο παρελθόν.

⁶⁹² Michael Argyle (1983), *ό.π.*, 59.

⁶⁹³ Heike Wieschialek, "Ladies, Just Follow His Lead!": Salsa, Gender and Identity", στο Dyck Noel, Archetti Eduardo P. (eds), *Sport, Dance and Embodied Identities*, Oxford – New York: Berg, 2003, 116.

⁶⁹⁴ Fernando Royatos, *ό.π.*, 235-236.

⁶⁹⁵ Κωστής Αντωνιάδης (επ.), *Μια ξεχωριστή μέρα. Παιδικά πορτραίτα από τη συλλογή του Νίκου Πολίτη*, Αθήνα: tetarto, 2007, 17.

⁶⁹⁶ Fulva Ertem, *ό.π.*

A.3.10 Σώμα



Εικόνα 27: John Lamprey: Front and Profile Views of a Malayan Man, circa 1868-9, από το: Steve Edwards, Phototgraphy: A Very Short Introduction, New York: Oxford University Press, 2006, 25.

Θεωρούμε ότι, αρχικά, θα πρέπει να προσδιοριστεί ο όρος «σώμα», η καλύτερα «ανθρώπινο σώμα», πέρα από την άμεση και επιφανειακή αντίληψη της φυσικής υπόστασης των ανθρώπων. Αν έχει κάτι αποδείξει η πορεία του ανθρώπινου είδους, είναι ότι το σώμα των ανθρώπων είναι κάτι πολύ περισσότερο από αυτό που γίνεται αντιληπτό μέσω των αισθητηρίων οργάνων. Η Farnell σημειώνει πως: «[...] σε γενικές γραμμές, το μοντέλο του δυτικού κόσμου για τον άνθρωπο περιλαμβάνει την ιδέα του νου ως ενός εσωτερικού, άυλου τόπου όπου συναντώνται η λογική, η σκέψη, η γλώσσα και η γνώση, σε αντίθεση με το σώμα, το οποίο εκλαμβάνεται ως ένας μηχανικός, ευαίσθητος στα αισθητηριακά ερεθίσματα τόπος, όπου βρίσκονται το παράλογο και το συναίσθημα. Μετά τον Darwin», συνεχίζει, «αυτή η υλικότητα έχει περισσότερο χαρακτηριστεί ως φυσική, παρά πολιτισμική, ίσως μια ανάμνηση από το παρελθόν των ανθρώπων ως ζώων»⁶⁹⁷ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Σε αυτή την αντίληψη, του διαχωρισμού δηλαδή του νου, από το σώμα, βασιζέται η αντιμετώπιση του ανθρώπινου σώματος ως μηχανής εσωτερικής καύσης και της τροφής ως καυσίμου για την παραγωγή ενέργειας από τους γερμανούς φυσιολόγους του 19^{ου} αιώνα.

⁶⁹⁷ Brenda Farnell, *ό.π.*, 345-346.

Ο διευθυντής του Ινστιτούτου Φυσιολογίας του Πανεπιστημίου του Βερολίνου, «[...] επιχειρούσε να προσδιορίσει τις θερμιδικές ανάγκες των εργατών στη βάση της βέλτιστης χρήσης της εργατικής δύναμης, υποστηρίζοντας ότι η ανισορροπία μεταξύ υπερβολικής εργασίας και ελλιπούς διατροφής οδηγούσε σε κακή φυσική κατάσταση, ασθένειες και εκφυλισμό».⁶⁹⁸ Από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, παράλληλα με την Ψυχανάλυση και τις σημαντικές εξελίξεις στις Φυσικές Επιστήμες, και μέχρι τις μέρες μας, το συγκεκριμένο δίπολο νους-σώμα αμφισβητείται. Ο Burke αναφέρεται στους Foucault και Bourdieu, οι οποίοι απέρριψαν «[...] την ιδέα του 'φαντάσματος μέσα στο μηχάνημα', όπως την περιέγραφε ο άγγλος φιλόσοφος Gilbert Ryle».⁶⁹⁹ Βασιζόμενος στο έργο των δύο μεγάλων θεωρητικών, ο Grosz θεωρεί το ανθρώπινο σώμα ως το αποτέλεσμα μιας διαδικασίας, κοινωνικά καθορισμένης, η οποία καλείται να βάλει σε τάξη και να οργανώσει δυναμικά τις πρώτες της ύλες, δηλαδή, το ανθρώπινο σώμα ως ένα έμψυχο οργανισμό σάρκας, οργάνων, νεύρων, μυών, και σκελετικής δομής. Αυτά τα θεωρεί επιφανειακά και ανεπεξέργαστα υλικά που συντελούν στη σύνθεση μιας ολοκληρωμένης και συνεκτικής ολότητας. Κατ' αυτή την έννοια, το ανθρώπινο σώμα βρίσκεται σε μια εξελικτική πορεία, κοινωνικά καθορισμένη και, κατά συνέπεια, είναι πάντα ατελές.⁷⁰⁰ Θα συμπληρώναμε ότι η κοινωνικά προερχόμενη διαμόρφωση του ανθρώπινου σώματος αποτυπώνεται στα εξωτερικά χαρακτηριστικά του, ώστε να είναι σε θέση ο φορέας του να λειτουργήσει κοινωνικά, να επικοινωνήσει και να συνυπάρξει. Με άλλα λόγια, το αισθητηριακό, επικοινωνιακό μήνυμα που εκπέμπει κάθε ανθρώπινο σώμα, είναι κοινωνικά καθορισμένο και συντελεί, αλληλεπιδρώντας, στη διαμόρφωση των κανόνων που το καθόρισαν.

Το θέμα αυτό, της κοινωνικής κατάταξης και οργάνωσης του ανθρώπινου σώματος, απασχόλησε στα τέλη του 19^{ου} αι. δύο διάσημες ψευδο- επιστήμες, την *Φρενολογία* και την *Φυσιογνωμική*. Αυτές προσπάθησαν αδέξια να ερμηνεύσουν τον λεγόμενο «εσωτερικό κόσμο» των ανθρώπων, με βάση τα εξωτερικά χαρακτηριστικά τους. Θεωρούσαν ότι η επιφάνεια του ανθρώπινου σώματος «[...] μπορεί να διαβαστεί ως μία σειρά σημείων ή κωδίκων που αποκαλύπτουν ή εκφράζουν τον εσωτερικό χαρακτήρα».⁷⁰¹ Βέβαια, η Φωτογραφία αποτέλεσε βασικό εργαλείο παρόμοιων ερευνών, αφενός μεν, λόγω της δυνατότητάς της να αποτυπώνει σταθερά τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά, αφετέρου δε, λόγω του τεκμηριωτικού της χαρακτήρα. Στην εικόνα 27, παρουσιάζεται ένα παράδειγμα φωτογραφικής πρακτικής, ενταγμένης σε έρευνα αυτού του είδους. Πράγματι, ήδη από τα

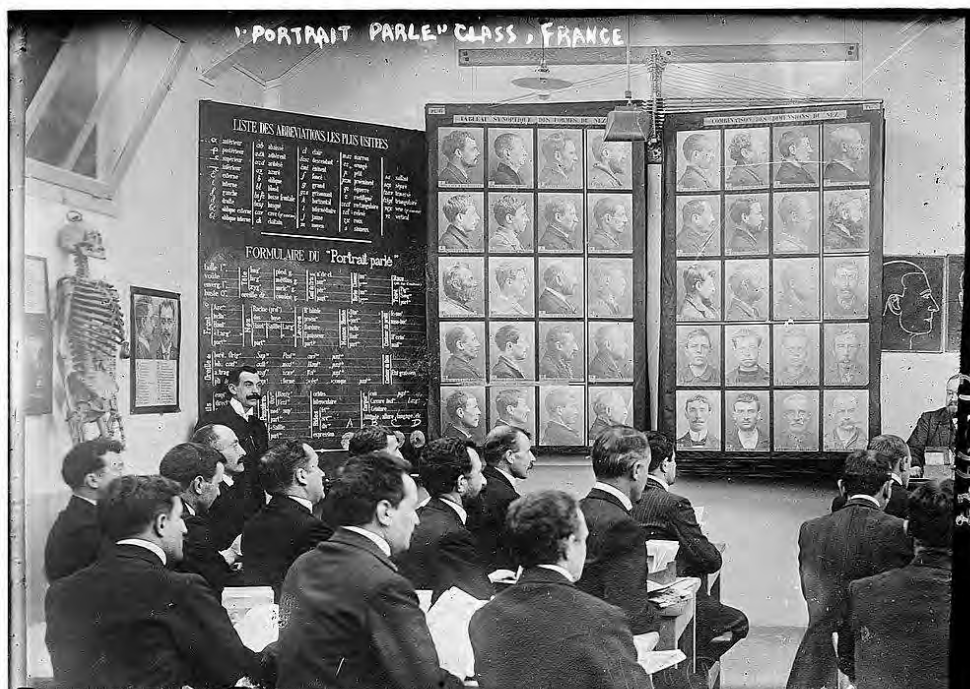
⁶⁹⁸ Βασιλική Θεοδώρου, "Υποσιτισμός και φυματίωση στο Μεσοπόλεμο. Υγιεινή διατροφή και οργάνωση μαθητικών συσσιτίων (1928-1932)", *Μνήμων*, 30, (2009), 255-256.

⁶⁹⁹ Peter Burke (2008), *ό.π.*, 144.

⁷⁰⁰ Βλ.: Nicholas Mirzoeff, *ό.π.*, 17-18.

⁷⁰¹ Michelle Henning, «Το υποκείμενο ως αντικείμενο: Η Φωτογραφία και το ανθρώπινο σώμα», στο Wells Liz (ed.), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Πετσίνη Πηνελόπη, Αθήνα: Πλέθρον, 2007, 170.

μέσα του 18^{ου} αι., είχε αρχίσει να διαμορφώνεται η τάση της μηχανιστικής ερμηνείας της ανθρώπινης συμπεριφοράς και δεν θα πρέπει να θεωρείται τυχαίο ότι η εποχή αυτή συμπίπτει με την άνοδο των θετικών επιστημών και τις απαρχές της Βιομηχανικής Επανάστασης.



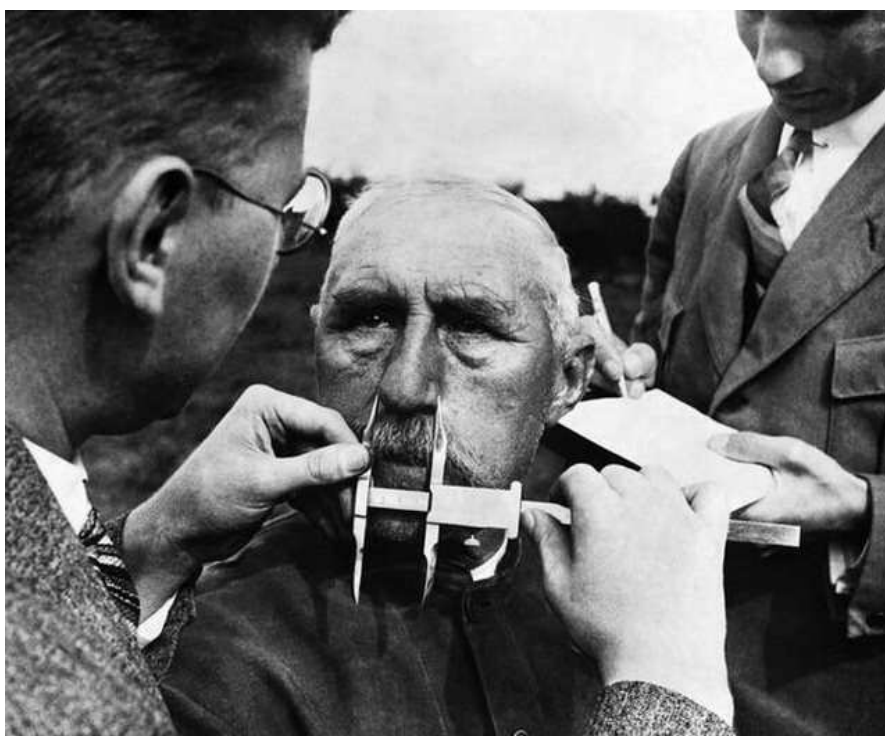
Εικόνα 28: «Τα πορτραίτα μιλάνε» εκπαίδευση Γάλλων αξιωματικών της αστυνομίας στη Φυσιογνωμική. Ανακτήθηκε από: http://en.wikipedia.org/wiki/Alphonse_Bertillon

Σ' αυτό το πλαίσιο ο Francis Galton (ξάδερφος του Δαρβίνου) ενέταξε την ιδέα του βιολογικού εκφυλισμού. Για την έρευνά του χρησιμοποίησε την μέθοδο της σύνθετης εκτύπωσης, σύμφωνα με την οποία τοποθετούσε επάλληλα αρνητικά ώστε να εκτυπώσει ένα «κοινό» τους πορτραίτο, με σκοπό να αναδείξει τα κοινά προσωπικά χαρακτηριστικά της «εκφυλισμένης» ομάδας που εξέταζε.⁷⁰² Για παράδειγμα, συνέλεγε αρνητικά πορτραίτων ατόμων που είχαν καταδικαστεί για φόνο, τα τοποθετούσε το ένα πάνω από το άλλο και στη συνέχεια εκτύπωνε το συνολικό αποτέλεσμα. Έτσι σε μια φωτογραφική εκτύπωση είχε συγκεντρωμένα όλα τα χαρακτηριστικά των πορτραίτων των δολοφόνων, όπως πίστευε. Το ίδιο για τους κλέφτες ή τους βιαστές. Σκοπός ήταν να τεκμηριωθούν τα κοινά χαρακτηριστικά των «εκφυλισμένων» ομάδων, ώστε οι υπηρεσίες ασφαλείας να μπορούν να δρουν προληπτικά με βάση τα χαρακτηριστικά και τον σωματότυπο των ανθρώπων. Η «έξυπνη» αυτή ιδέα, αργότερα βρήκε εφαρμογή στην ναζιστική πολιτική ιδεολογία που αποσκοπούσε στην «απομάκρυνση» των «εκφυλισμένων» πολιτών (εικόνα 29).

Κατ' αυτή την αντίληψη, υφίσταται το δίπολο σώμα-πνεύμα. Ο πρώτος

⁷⁰² David Bate, *ό.π.*, 71.

πόλος είναι το αισθητηριακά αντιληπτό μέρος της ανθρώπινης οντότητας και ο δεύτερος αυτό που υποκρύπτεται, αλλά και αποκαλύπτεται από τον πρώτο. Η διαφοροποίηση της αντίληψης για την ανθρώπινη ύπαρξη φαίνεται και από την μεταβολή στα τιμωρητικά έθιμα, που συντελείται περίπου την ίδια εποχή. Όπως αναφέρει ο Foucault,⁷⁰³ «[...] μέσα σε μερικές δεκαετίες εξαφανίστηκε το βασανισμένο κορμί, το διαμελισμένο, το ακρωτηριασμένο, το συμβολικά σημαδεμένο στο πρόσωπο ή στον ώμο, το εκτεθειμένο ζωντανό ή νεκρό σώμα, που επιδείχεται σαν θέαμα. Εξαφανίστηκε το σώμα σαν κύριος στόχος της ποινικής καταστολής». Την θέση του πήρε η «ψυχή», η οποία ανέλαβε το φορτίο της ενοχής και του αντικειμένου της τιμωρίας και επιτήρησης. «Σημαντική στιγμή. Οι παλιοί μέτοχοι της λαμπρής ποινικής γιορτής, το σώμα και το αίμα, παραχωρούν τη θέση τους».⁷⁰⁴



Εικόνα 29: Μέτρηση της μύτης από Γερμανούς ναζί. Ανακτήθηκε από: <http://notesfromayoungfogy.com/>

Ο Elias συναρτά αυτή την αλλαγή στην αντιμετώπιση του ανθρώπινου σώματος με την επικράτηση του καπιταλιστικού συστήματος, εντάσσοντάς την σε μια κοινωνική διαδικασία, σύμφωνα με την οποία κάθε φορά που μια κοινωνικοοικονομική τάξη κυριαρχεί, «[...] μετασχηματίζει τις κυρίαρχες ιδέες για το σώμα και τη σωματική ευπρέπεια που επικρατούσαν στην παλιά κοινωνική τάξη».⁷⁰⁵

Παραπάνω αναφερθήκαμε στο δίπολο σώμα – πνεύμα, καθώς και στις

⁷⁰³ Μισέλ Φουκώ, *ό.π.*, 17.

⁷⁰⁴ Στο *ίδιο*, 27.

⁷⁰⁵ Παρατίθεται από Michelle Henning, *ό.π.*, 179.

προαναφερθείσες απαρχές της αντίληψης αυτής οι οποίες χρονικά ταυτίζονται με την έναρξη της Βιομηχανικής Επανάστασης, απόρροια της οποίας υπήρξε η οργάνωση των δυτικών κοινωνιών με βάση τα καπιταλιστικά πρότυπα. Σε αυτού του είδους τα κοινωνικά συστήματα, αναδεικνύεται το άτομο ως αυταξία και ο ατομικισμός ως κυρίαρχη ιδεολογία. Με τον τρόπο αυτό, διαχωρίζονται ο δημόσιος από τον ιδιωτικό χώρο, δηλαδή το «δημόσιο» σώμα από το «ιδιωτικό» πνεύμα ή ψυχή. Ή αλλιώς το υλικό από το μη υλικό. Ο διαχωρισμός αυτός δεν είναι στεγανός, κατά την έννοια, ότι μπορεί το υλικό να συνδιαμορφώσει το μη υλικό και αυτό με τη σειρά του να παράγει αποτελέσματα στον χώρο του υλικού, πάντα με τους κανόνες που θέτει η καπιταλιστική λειτουργία. Ορισμένα μέρη του ανθρώπινου σώματος συνδέθηκαν πολιτισμικά με τον ιδιωτικό χώρο, κυρίως αυτά που έχουν να κάνουν με τις κοινωνικά καθορισμένες ιδιωτικές πράξεις, αυτά που χωροθετούνται στο λεγόμενο *κατώτερο σώμα*. Ακολούθως, οι ιδιωτικές αυτές πράξεις χαρακτηρίστηκαν ως «[...] *αηδιαστικές και επαίσχυντες, εξορίστηκαν στη σφαίρα του ιδιωτικού και βρέθηκαν να απεικονίζονται παράνομα και μυστικά σε αναπαραστάσεις που ήταν ανομολόγητες και αόρατες για την καθωσπρέπει κοινωνία*».⁷⁰⁶ Αντίθετα, η μπροστινή όψη του ανώτερου σώματος θεωρήθηκε, «[...] *φυσιολογικά, το κεντρικό και θεμελιώδες μέρος ενός ατόμου*»⁷⁰⁷ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Σε αυτή την αντίληψη βασίζεται και η τεχνική της *αμερικανικής λήψης (american shot)*, την οποία χρησιμοποιούσε το Hollywood στα 1930 – 1950 και με βάση την οποία το βασικό κάδρο των ανθρώπων περιελάμβανε το πάνω μέρος του σώματος.⁷⁰⁸

Η Φωτογραφία, όπως και ο κινηματογράφος, είχε και έχει σημαντικό ρόλο στην αντίληψη και στη νοηματοδότηση του ανθρώπινου σώματος. Είναι σε θέση να προσδώσει κοινωνικό νόημα σε αυτό και, παράλληλα, να καταστεί «όχημα» μεταφοράς και επιβολής νοημάτων. Η Henning επισημαίνει: «*Μερικές φωτογραφίες μπορούν να προσαρμοστούν και να αναπαράγουν τις κυρίαρχες ιδεολογίες για το φύλο, τη φυλή, για το τι σημαίνει να είναι κανείς άνθρωπος, άνδρας ή γυναίκα, την ίδια στιγμή που άλλες φωτογραφίες αμφισβητούν αυτές τις ιδέες*».⁷⁰⁹ Ο Mauss, π.χ. αναφέρει πως μπορούσε να αναγνωρίσει αν ένα κορίτσι είχε ανατραφεί σε εκκλησιαστικό ίδρυμα από τις κλεισμένες της γροθιές, παρατηρώντας την να περπατά.⁷¹⁰

Κατά τη Βικτωριανή εποχή, όταν ανθούσαν οι ψευδοεπιστήμες της *Φυσιογνωμικής* και της *Φρενολογίας*, η φωτογραφική μηχανή και η γύρω από αυτήν αντίληψη περί της αντικειμενικότητας και της τεκμηριωτικής της

⁷⁰⁶ Michelle Henning, *ό.π.*, 179.

⁷⁰⁷ Goran Sonesson, *ό.π.*, 123.

⁷⁰⁸ Fiona Tan, "Correction", στο Kelsey Robin, Stimson Blake (eds), *The Meaning of Photography*, Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clack Art Institute, 2008, 198.

⁷⁰⁹ Michelle Henning, *ό.π.*, 199.

⁷¹⁰ Marcel Mauss, "Techniques of the body", στο Czory Jonathan, Sanford Kwinter (eds), *Incorporations*, New York: Zone, 1992, 458.

δυνατότητας, είχε κυρίαρχο ρόλο. Ο Tagg, στο βιβλίο του *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, σημειώνει ότι ο ρόλος αυτός καθορίστηκε από τις κοινωνικές πρακτικές παρατήρησης και τήρησης αρχείων που εφαρμόζονταν τότε και συνδέονταν με πειθαρχικά ιδρύματα, όπως η αστυνομία, τα άσυλα, οι φυλακές, τα νοσοκομεία, τα τμήματα δημόσιας υγείας και τα σχολεία.⁷¹¹ Επιπλέον, την ίδια εποχή, η Φυσική Ανθρωπολογία χρησιμοποιούσε την φωτογραφική μηχανή και άλλες οπτικές τεχνικές και τεχνολογίες για να εξασφαλίσει πρωτογενές υλικό από εικόνες του σώματος των κατά τόπους ιθαγενών, ως μέσο τεκμηρίωσης του ιδεολογήματος της τελειότητας του δυτικού πολιτισμού και της ιστορικής αποστολής της Ευρώπης.⁷¹²

Το ανθρώπινο σώμα, ως φορέας ιδεολογιών και αντιλήψεων και, παράλληλα αντικείμενο που καθορίζεται κοινωνικά, καθίσταται επικοινωνιακό μέσον. Οι άνθρωποι επικοινωνούν μέσω της εικόνας και των χρήσεων του σώματός τους. Η ίδια η διαδικασία της κοινωνικοποίησης είναι μια μακρά εξελικτική πορεία, στην οποία οι άνθρωποι μαθαίνουν, μεταξύ άλλων, να αναγνωρίζουν τα πρόσωπα και τα σώματα αυτών που τους περιβάλλουν και, παράλληλα, να αναγνωρίζουν προθέσεις, ανταλλάσσοντας πληροφορίες. Λόγω της δυναμικότητας της διαδικασίας αυτής, οι επικοινωνιακές σωματικές πρακτικές δεν παγιώνονται, ούτε μπορούν να τυποποιηθούν,⁷¹³ αλλά υπάγονται στη δυναμική της εξέλιξης του κοινωνικού συστήματος που τις περιβάλλει. Σημαντικό ρόλο στην επικοινωνία αυτή κατέχει η αυτοαντίληψη για το σώμα. Οι άνθρωποι αναγνωρίζουν επικοινωνιακά το σώμα του άλλου έχοντας υπόψη τις δικές τους σωματικές επικοινωνιακές εκφράσεις. Αυτό οφείλεται, αφενός μεν, στην ίδια την ανάπτυξη του επικοινωνιακού σωματικού κώδικα, σε μια δεδομένη κοινωνική ομάδα, αφετέρου δε, στη δομική ομοιότητα των σωμάτων των μελών της κοινότητας αυτής.⁷¹⁴ Τον συσχετισμό της αυτοαντίληψης κάποιου για το σώμα του και της αντίληψής του για τα σώματα των άλλων, ο Straub τον ονομάζει «*σωματική δομική αναπαράσταση*». Πρόκειται, υποστηρίζει, για μια «*[...] αποκλειστική, εσωτερική αναπαράσταση της χωρικής οργάνωσης των μερών του σώματος και των σταθερών ιδιοτήτων της σωματικής δομής*»⁷¹⁵ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Συμπληρώνει ότι οι άνθρωποι χρησιμοποιούν τις αναπαραστάσεις του σώματός τους και τις οπτικές

⁷¹¹ Fulya Ertem, *ό.π.*

⁷¹² Anna Grimshaw, "Visual Anthropology", στο Kuklick Henrika (ed), *A New History of Anthropology*, Massachusetts, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing Ltd, 2008, 295.

⁷¹³ Μάριος Πουρκός, «Ο πολιτισμός του σκεπτόμενου σώματος και ο ρόλος των χειρονομιών στη σημειωτική – επικοινωνιακή διαδικασία: Προς μια εναλλακτική ψυχοπαιδαγωγική προσέγγιση», στο Βρεττός Ιωάννης (κ.ά.), *Μη Λεκτική Επικοινωνία. Σύγχρονες θεωρητικές και ερευνητικές προσεγγίσεις στην Ελλάδα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2002, 95.

⁷¹⁴ Jurgen Straub, "Psychology, Narrative, and Cultural Memory: Past and Present", όπως παρατίθεται στο: Erll Astrid, Nunning Ansgar (eds), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, New York, Berlin: Walter de Gruyter, 2008, 217.

⁷¹⁵ Jurgen Straub, *ό.π.*, 217.

εμπειρίες τους για να ερμηνεύσουν αυτό που τους επιδεικνύεται, όπως αναφέραμε παραπάνω. Θεωρούμε, προς επιβεβαίωση, ότι η εικόνα που έχουμε για το σώμα μας είναι αποσπασματική, δεδομένου ότι μπορούμε να παρατηρήσουμε άμεσα μόνο ένα μικρό του τμήμα, και μάλιστα από μία οπτική γωνία πλήρως διαφοροποιημένη από αυτή των άλλων. Δηλαδή, η αυτοαντίληψη για το σώμα μας δεν είναι απλά και μόνο αισθητηριακού τύπου, άμεση αντίληψη, αλλά και προϊόν διεργασιών που εμπλέκουν τις αισθήσεις, ως εισαγωγείς δεδομένων, και το σύνολο της αντιληπτικής λειτουργίας. Αν, λοιπόν, συνυπολογίσει κανείς ότι από αυτή την αντίληψη για το σώμα μας διαμορφώνουμε την αντίληψη για τους άλλους, γίνεται φανερό ότι η επικοινωνία μεταξύ ανθρώπων που βασίζεται στη δημόσια εικόνα και λειτουργία των σωμάτων τους, είναι μια βαθιά και πολύπλοκη διαδικασία, έξω από τα όρια της απλής οπτικής αναγνώρισης.

Κάτι άλλο που θεωρούμε ότι θα έπρεπε να σημειωθεί είναι ότι η εικόνα, η λειτουργία και η αντίληψη για το ανθρώπινο σώμα, δεν είναι στατικές, αλλά δυναμικές, όπως ακριβώς και τα συστατικά στοιχεία της κοινωνικής ομάδας εντός της οποίας τα σώματα αυτά λειτουργούν. Για παράδειγμα, τα πρότυπα ομορφιάς κατά τα μεταπολεμικά χρόνια, στην αστική Ελλάδα, διαμορφώθηκαν σε κάποιο βαθμό, και ανάλογα με την κοινή αντίληψη περί υγείας, εκτός και πέρα από τις υπόλοιπες κοινωνικοοικονομικές παραμέτρους. Τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, μετά την μεγάλη πείνα της κατοχής, το πρότυπο για τον γυναικείο σωματότυπο διαμορφώθηκε έτσι ώστε να περιλαμβάνει τα σώματα με αυξημένα αποθέματα λίπους. Από την δεκαετία του 1970, μετά τις πρώτες μεταμοσχεύσεις καρδιάς, απέκτησαν μεγάλη δημοσιότητα οι επιπτώσεις της κακής διατροφής που είχε ως αποτέλεσμα την αύξηση του σωματικού βάρους. Έτσι, το πρότυπο για τον γυναικείο σωματότυπο επαναπροσδιορίστηκε και διαμορφώθηκε στο γυμνασμένο, καλλίγραμμο σώμα. Επίσης, είναι γνωστό ότι τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του ανθρώπινου σώματος διαμορφώνονται, σε μεγάλο βαθμό, από τις συνθήκες που επικρατούν στο κοινωνικό και φυσικό περιβάλλον του. Οι άνθρωποι της θάλασσας π.χ., χαρακτηρίζονται από την τραχύτητα του δέρματος, την ηλιοκαμένη τους επιδερμίδα, και βηματισμό τέτοιο που να μεγαλώνει η βάση στήριξης του σώματος. Οι υπάλληλοι γραφείου έχουν απαλότερα χέρια από ό,τι οι αγρότες ή οι ανειδίκευτοι εργάτες. Επίσης, οι διαφορές στην εκφορά και προφορά του λόγου «[...] *γυμνάζουν άλλους κάθε φορά μυώνες στο σώμα, στο πρόσωπο και γύρω από τις φωνητικές χορδές, με αποτέλεσμα να δίνεται λίγο διαφορετική εμφάνιση και κίνηση στα πρόσωπα και στα σώματα*».⁷¹⁶

Σύμφωνα με όλα τα παραπάνω, δείχνεται η δυναμικότητα της εικόνας και της κοινωνικής λειτουργίας του ανθρώπινου σώματος. Δείχνεται ότι το ανθρώπινο σώμα εξελίσσεται παράλληλα με τα κοινωνικά συστήματα εντός των οποίων ζει και αναπτύσσεται. Όπως και τα συστήματα αυτά, δεν

⁷¹⁶ Δημήτρης Λέκκας, Νίκος Γράψας, *ό.π.*, 141.

παρουσιάζει αλματώδεις μεταβολές, αλλά σταδιακές. Κάθε στάδιο από το οποίο περνά εμπεριέχει στοιχεία από το προηγούμενο και ενδείξεις του επόμενου.⁷¹⁷ Σκοπός αυτής της πορείας φαίνεται να είναι η ύπαρξη αντιστοιχίας μεταξύ κοινωνικών μεταβολών και της εικόνας και αντίληψης του σώματος. Σε μια κοινωνία που έχει διαχωρίσει το δημόσιο από το ιδιωτικό στην ίδια τη λειτουργία του ανθρώπινου σώματος, όπως και το πνεύμα από το σώμα, κρίθηκε σκόπιμο να αναζητηθούν τα όρια μεταξύ του εαυτού και του «έξω». Ο Sigmund Freud υποστήριξε πως το «έξω» αυτό ουσιαστικά αρχίζει από το ίδιο το σώμα. Αναφέρει: «Δεν θα μπορέσουμε ποτέ να εξουσιάσουμε εξ ολοκλήρου τη Φύση. Και ο σωματικός μας οργανισμός, από μόνος του ένα μέρος της Φύσης, θα παραμένει για πάντα μια εφήμερη δομή με περιορισμένη δυνατότητα προσαρμογής και επιτευγμάτων»⁷¹⁸ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Κοινωνικά καθορισμένο, όχημα επικοινωνιακών μηνυμάτων, πεδίο καταλογισμού ποινών, αντικείμενο λατρείας, φωτογράφησης και απεικόνισης, φορέας και δημιουργός συναισθημάτων, μέσο μη λεκτικής επικοινωνίας, το ανθρώπινο σώμα παραμένει μια εύθραυστη κατασκευή, ευάλωτη στις δυναμικές που αναπτύσσονται εντός των κοινωνικών συστημάτων. Ο Walter Benjamin, αναφερόμενος στη γενιά που βίωσε τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο παρατηρούσε:

«Μια γενιά που είχε πάει στο σχολείο με μία ιππήλατη άμαξα, τώρα στεκόταν κάτω από τον ανοικτό ουρανό, σε μια εξοχή στην οποία τίποτα δεν είχε μείνει अपαράλλαχτο εκτός από τα σύννεφα, και κάτω από αυτά τα σύννεφα, σε ένα πεδίο δύναμης, καταστροφικών ξεσπασμάτων και εκρήξεων, υπήρχε το μικροσκοπικό, εύθραυστο, ανθρώπινο σώμα»⁷¹⁹ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Το φωτογραφημένο ανθρώπινο σώμα, στις φωτογραφίες studio, είναι αυτό στο οποίο έχουν εγγραφεί οι κοινωνικές προδιαγραφές του, τα αισθητικά πρότυπα, οι φανταστικοί εαυτοί, το κοινωνικά αναμενόμενο –θετικά ή αρνητικά- σώμα.⁷²⁰ Ο φωτογράφος – operator συλλαμβάνει την εικόνα του σώματος αυτού, μαζί με όλα τα «συμφραζόμενά» του. Η εικόνα που θα δημιουργήσει θα πρέπει να περιλαμβάνει και να προβάλλει την εσωτερική

⁷¹⁷ Alan Barnard, *History and Theory in Anthropology*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 45.

⁷¹⁸ Παρατίθεται στο: Nicholas Mirzoeff, *ό.π.*, 17.

⁷¹⁹ Στο ίδιο, 1.

⁷²⁰ Οι Myers and Biocca υποστηρίζουν ότι η διαδικασία εσωτερίκευσης και υιοθέτησης του κοινωνικού ιδανικού, βασίζεται στην κατασκευή ενός διανοητικού μοντέλου, το οποίο «[...] μπορεί να εμπλέκει την οπτικοποίηση κάποιου στο κοινωνικά αναπαρασταθέν ιδανικό σώμα». Βλ.: Philip. N. Myers, Frank. A. Biocca, "The elastic body image: The effect of television advertising and programming on body image distortions in young women", στο: *Journal of Communication*, 42, (1992), 129, όπως παρατίθεται στο: Michael Forrester, *ό.π.*, 109.

ζωή του φωτογραφικού υποκειμένου με επικοινωνιακούς όρους. Να αναδεικνύει όλες αυτές τις άπειρες, και εν πολλοίς αδιάγνωστες, μικρο – εκφράσεις και μυϊκές συσπάσεις ή τάσεις, οι οποίες διαμορφώνουν την πραγματική εικόνα του υποκειμένου. Το σύνολο αυτού του μικρόκοσμου που ενδύει επικοινωνιακά το φωτογραφημένο σώμα, ο Barthes το ονόμασε «αέρα»: «Ο αέρας είναι έτσι ο φωτεινός ίσκιος που συνοδεύει το σώμα. Κι αν η Φωτογραφία δεν κατορθώνει να δείξει τούτο τον αέρα, τότε το σώμα πορεύεται δίχως ίσκιο, κι αυτό ο ίσκιος έτσι κι αποκόπηκε [...] δεν απομένει πια παρά ένα σώμα στείρο».⁷²¹

A.3.10a Το ντυμένο σώμα

Ο Umberto Eco, σε ένα συνέδριο στρουκτουραλιστών το 1970 ανέφερε:

«Μιλάω μέσω των ρούχων μου. Αν φορούσα ένα κοστούμι τύπου Μάο, αν δεν φορούσα γραβάτα, η ιδεολογική σημασία του λόγου μου θα είχε μεταβληθεί. Προφανώς, οι κώδικες της μόδας είναι λιγότερο ευκρινείς, περισσότερο υποκείμενοι σε ιστορικές διακυμάνσεις από ό,τι οι γλωσσικοί κώδικες. Αλλά ένας κώδικας δεν είναι λιγότερο κώδικας επειδή είναι λιγότερο ισχυρός από ό,τι ένας άλλος. Τα κουμπιά των ανδρικών ρούχων είναι διαφορετικά από τα κουμπιά των γυναικείων. Φανταστείτε να μιλούσα για την Σημειωτική, μπροστά σας και να φορούσα ρούχα με τα κουμπιά με τον γυναικείο τρόπο: θα ήταν πολύ δύσκολο για εσάς να εξουδετερώσετε μια ανεπαίσθητη υποδήλωση θηλυκότητας, παρά τη γενειάδα μου»⁷²² (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Με την αναφορά του αυτή, χαρακτήρισε την ενδυμασία «γλώσσα» και τη συγκεκριμένη επιλογή ενδυμάτων «ομιλία». Δηλαδή, επικοινωνιακό μέσον. Πράγματι, η ενδυμασία, όπου είναι θέμα επιλογής, αποτελεί έναν τρόπο επικοινωνίας με τους άλλους. Μεταφέρει, στοιχεία αισθητικής, συναισθηματικής, ιδεολογικής και ηθικής ταυτότητας. Τα στοιχεία αυτά μεταφέρονται ή, καλύτερα, μεταβιβάζονται, με την χρήση ενδυματολογικών κωδίκων, οι οποίοι, με τη σειρά τους, απαιτούν κοινότητα τόσο σε επίπεδο πομπού όσο και σε επίπεδο αποδέκτη, όπως ακριβώς και η γλώσσα, η οποία είναι πανταχού παρούσα στα πολιτισμικά συστήματα των ανθρώπων. Οι Lurie, Barthes και Eco, μεταξύ άλλων, θεωρούν τους δυναμικούς μορφολογικούς κανόνες της ενδυμασίας ως ένα *περιληπτικό, συμβολικό*

⁷²¹ Ρολάν Μπαρτ, *ό.π.*, 151.

⁷²² Στο Kate Soper, "Dress Needs: Reflections on the Clothed Body, Selfhood and Consumption", στο Entwistle Joanne, Wilson Elizabeth (eds), *Dress, Body, Culture - Body Dressing*, Oxford, London: Berg, 2001, 19.

σύστημα, δεδομένου ότι τους εντάσσουν στις επικοινωνιακές «γλώσσες». Οι Entwistle και Wilson θεωρούν ότι η προσέγγισή τους αυτή είναι περιοριστική με αποτέλεσμα να αδυνατεί να λάβει υπόψη «[...] τις πολλές, πολύπλοκες κοινωνικές διαστάσεις της μόδας, όπως αυτή συντελείται στην καθημερινή ζωή»⁷²³ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Συμπληρωματικά, υποστηρίζουμε πως το σύνολο των παραμέτρων που καθορίζουν κάθε φορά τους αισθητικούς και λειτουργικούς κώδικες του ενδύματος, είναι πολύπλοκο, αλλά και κοινωνικά καθορισμένο, όπως ακριβώς η γλώσσα. Η πολυπλοκότητα της λειτουργίας της «γλώσσας» αυτής, όπως και κάθε γλώσσα, θεμελιώνεται στην πολυπλοκότητα της λειτουργίας των κοινωνικών συστημάτων μέσα στα οποία λειτουργεί και αναπτύσσεται και δεν την καθιστά λιγότερο ή περισσότερο συμβολικό σύστημα. Η θέση μας αυτή υποστηρίζεται από την επισήμανση του γάλλου ιστορικού Daniel Roche ότι η ιστορία των ρούχων «[...] μας λέει πολλά για τους πολιτισμούς. Οι ενδυματολογικοί κώδικες», συνεχίζει, «αποκαλύπτουν πολιτισμικούς κώδικες. Πίσω από το ένδυμα [...] μπορείς πραγματικά να βρεις πνευματικές δομές».⁷²⁴

Το ρούχο, όπως και κάθε άλλο στολίδι του ανθρώπινου σώματος, ουσιαστικά συνιστά έναν πίνακα που περιγράφει προς τους άλλους την αυτοεικόνα του φέροντος, καθώς και τη διάθεσή του να επικοινωνήσει την εικόνα αυτή, επιθυμώντας να γίνει αποδεκτή. Τα όρια όμως της αποδεκτής ή μη εικόνας καθορίζονται κοινωνικά και δεδομένου ότι τα κοινωνικά συστήματα είναι δυναμικά και αενάως εν εξελίξει, τα όρια αυτά είναι συνεχώς μεταβαλλόμενα. Η έκφραση της μεταβολής αυτής στην ένδυση είναι η «μόδα» ή αλλιώς ο *ευρύτερα αποδεκτός ενδυματολογικός, αισθητικός κανόνας για το ντύσιμο*. Για τον λόγο αυτόν, η μόδα, όπως και τα ίδια τα στάδια της κοινωνικής μεταβολής, εμπεριέχουν σε κάθε φάση τους στοιχεία από το παρελθόν και ενδείξεις του μέλλοντος. Ο Blumer θεώρησε τη μόδα ως μία διαδικασία συλλογικής επιλογής των ατόμων, από κοινού και συμβολικά, που σκοπό έχει «να υπογραμμίσει τους δεσμούς τους με το παρελθόν, τις δεσμεύσεις τους στο παρόν και την προετοιμασία τους για το μέλλον»⁷²⁵ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Συμπληρωματικά, ο Finkelstein, εντοπίζοντας το άγχος των ατόμων μπροστά στις μεταβολές των κοινωνικών συστημάτων σημείωσε πως η μόδα βοηθά να μειωθεί, αφενός μεν με το να ενσαρκώνει την κοινωνική αλλαγή, αφετέρου δε με το να προσφέρει μια αίσθηση τάξης.⁷²⁶ Αυτή η αίσθηση τάξης προκύπτει από την αναγνώριση της

⁷²³ Joanne Entwistle, Elizabeth Wilson, "Introduction: Body Dressing", στο Entwistle Joanne, Wilson Elizabeth (eds), *Dress, Body, Culture - Body Dressing*, Oxford, London: Berg, 2001, 3.

⁷²⁴ Παρατίθεται στο: Peter Burke (2008), *ό.π.*, 139.

⁷²⁵ Herbert Blumer, "Fashion: From Class Differentiation to Collective Selection", στο *Sociological Quarterly*, 10, (1969), όπως παρατίθεται στο: Susan Kaiser, "Minding Appearances: Style, Truth and Subjectivity", στο: Entwistle Joanne, Wilson Elizabeth (eds), *Dress, Body, Culture - Body Dressing*, Oxford, London: Berg, 2001, 94.

⁷²⁶ Joanne Finkelstein, *After a Fashion*, Victoria, Australia: Melbourne University Press, 1996, 101, όπως παρατίθεται στο: Susan Kaiser, *ό.π.*, 83-84.

κοινής αποδοχής του αισθητικού κανόνα και όχι από την υιοθέτησή του, αναγκαστικά.

Μια άλλη διάσταση της μόδας εισηγείται η Tseelon. Σύμφωνα με αυτήν, η μόδα συνιστά ένα πεδίο «εξαπάτησης» και για τον λόγο αυτόν είναι, κυρίως, κοινωνικά συνυφασμένα με τη γυναίκα, η οποία ήδη από την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα έχει χαρακτηριστεί ως επιτήδεια, διπρόσωπη, αναξιόπιστη και διαβολική. Συχνά απεικονίζεται να χρησιμοποιεί επιτηδευμένα τον στολισμό και τα ρούχα, ώστε να οδηγήσει τον άνδρα στην αμαρτία. Έτσι, η γυναίκα γίνεται ένα με την μόδα και τα είδη της μόδας αναμειγνύονται με τον χαρακτήρα της. Συμπληρώνει ότι ο Χριστιανισμός από τις απαρχές του «[...] άρθρωσε μέρος του λόγου του πάνω στον γυναικείο στολισμό, διαμορφώνοντας την ηθική γλώσσα της αλήθειας και του φέματος, του είναι και του φαίνεσθαι, την αντιστοιχία μεταξύ μόδας και θηλυκού εαυτού»⁷²⁷ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Από τα παραπάνω γίνεται φανερός ο βαθιά κοινωνικός ρόλος της ενδυμασίας και του ευρύτερα αποδεκτού αισθητικού κανόνα της. Ο κανόνας όμως αυτός διαμορφώνεται κάθε φορά με όρους χρονικής και τοπικής συγκυρίας. Κάθε κοινωνικό σύστημα τον διαμορφώνει, ανάλογα με τις δικές του ειδικές συνθήκες, διαμορφώνοντας, παράλληλα, και δευτερεύουσες αισθητικές υποομάδες, οι οποίες έχουν να κάνουν με τις διαφορετικές –κάθε φορά– κοινωνικές συνθήκες. Για παράδειγμα, οι παραδοσιακές, ειδικές τελετουργικές στολές, οι οποίες προορίζονται για να φορεθούν σε ξεχωριστές εορταστικές συνθήκες, κατέχοντας σημαντική θέση ανάμεσα στις υπόλοιπες.⁷²⁸ Ειδικές, για κάθε περίπτωση, στολές συναντώνται και στις σύγχρονες αστικές κοινωνίες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι προσκλήσεις σε διαφόρων ειδών κοινωνικές συναθροίσεις, στις οποίες αναφέρεται το αποδεκτό είδος ενδύματος. Αυτό συμβαίνει διότι οι περιστάσεις και οι καταστάσεις που βιώνουν οι άνθρωποι, είναι προϊόντα και τόποι επικοινωνίας, όπου αξιοποιούνται όλα τα διαθέσιμα επικοινωνιακά μέσα, συμπεριλαμβανομένης και της ενδυμασίας. Τα ρούχα είναι σημαίνοντα με σημαινόμενη την αισθητική, ηθική, ιδεολογική κ.λ.π. ταυτότητα του φέροντα, ενώ, ταυτόχρονα, συνδέονται με τις ιδέες της αξιοπρέπειας, της προσωπικότητας και της σωματικής ακεραιότητας.⁷²⁹ Αλλά και κάτι άλλο: συνδέονται και με την περιχάραξη των ορίων των κοινωνικοοικονομικών τάξεων. Τα ρούχα, με επιλογή ή όχι, έρχονται να επιβεβαιώσουν συμβολικά την κοινωνική και οικονομική διαφοροποίηση. Σε παλαιότερες εποχές, με ρυθμιστικούς νόμους για το ντύσιμο, επιβάλλονταν οι διαφορές κοινωνικής τάξης και σειράς, με σκοπό να εμποδιστεί η ανοδική κοινωνική

⁷²⁷ Efrat Tseelon, *The masque of femininity*, London: Sage, 1995, 1.

⁷²⁸ Nadezhda Vukvukai I., "Chukchi traditional clothing as historical source of cultural transformation", *Études/Inuit/Studies*, v. 31, n° 1-2, 2007.

Ανακτήθηκε από: <http://www.erudit.org/documentation/eruditPolitiqueUtilisation.pdf>, και <http://id.erudit.org/iderudit/019732ar>, 27.07.2012/19.00.

⁷²⁹ Kate Soper, *ό.π.*, 18.

κινητικότητα.⁷³⁰ Σήμερα, η δυνατότητα ένδυσης με ρούχα που προσομοιάζουν με ό,τι γίνεται αντιληπτό ως ρούχο της ανώτερης τάξης δεν μειώνει τις ταξικές διαφορές, αλλά, αντίθετα, τις επιβεβαιώνει και τις διαιωνίζει, μεταφέροντας τη βίωση της ανωτερότητας αυτής στον χώρο του φαντασιακού. Για το λόγο αυτό, το καπιταλιστικό σύστημα έχει οικοδομήσει μια ολόκληρη, αυτόνομη και αυτοδύναμη, βιομηχανία που δουλειά της είναι να στοιχειώνει τα μικροαστικά και αστικά όνειρα για κοινωνική άνοδο, με όχημα τη μόδα, όπως εύκολα γίνεται αντιληπτό από την απήχηση που έχουν επώνυμα ενδύματα στη μεσαία και μικρομεσαία αστική τάξη.

Το ένδυμα απαιτεί ένα σώμα ώστε να αποκτήσει νόημα η ύπαρξή του. Η αυτόνομη έκθεσή του το εντάσσει στα μουσειακά αντικείμενα και το απογυμνώνει από το μεγαλύτερο μέρος της σημασίας του ή, αλλιώς, το απομειώνει σε *καταδήλωση*. Ο κοινωνικός του ρόλος είναι αλληλένδετος με τον κοινωνικό ρόλο του φέροντος σώματος. Από την άλλη, το ένδυμα διαφοροποιεί τα κοινωνικά σώματα, αναλαμβάνοντας το ρόλο να τα «παρουσιάσει» στην κοινότητα, προβάλλοντας ατομικότητες, διαφοροποιήσεις και μοναδικότητες. Η ανάδειξη του ατομικού και του μοναδικού συνιστά μέρος της λειτουργίας της πολιτισμικής κοινότητας και μάλιστα εξαιρετικά ενεργό. Προκαλεί αντιδράσεις, κινητικότητα, ενεργοποιεί άμυνες, με άλλα λόγια, αποτελεί έκφραση *εντροπίας*, φορτίζοντας δυναμικά το σύστημα. Η δυναμική αυτή, με τη σειρά της, επιδρά στο άτομο που, ηθελημένα ή μη, την προκάλεσε, επιστρέφει σε αυτό ως μια μορφή ανατροφοδότησης. Ο Silverman αναφέρει σχετικά πως το ντύσιμο διαμορφώνει την ψυχή, με το να είναι μια «[...] *αναγκαία συνθήκη υποκειμενικότητας κάνοντας το σώμα πολιτισμικά ορατό*»⁷³¹ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Οι κοινωνίες των ανθρώπων χαρακτηρίζονται από την κοινή αποδοχή της διαφοροποίησής τους από τις κοινωνίες των ζώων. Στις περισσότερες γλώσσες, τις πιο πολλές φορές, η αναφορά στην ομοιότητα με κάποιον εκπρόσωπο του ζωικού βασιλείου, θεωρείται προσβλητική. Η ίδια η έννοια του «εκπολιτισμού» εκλαμβάνεται ως η πορεία από την κτηνώδη προς την ανθρώπινη κατάσταση, από το *id* στο *υπερεγώ*, με αρκετή δόση αυταρέσκειας. Η ανθρωπολογική έρευνα από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα διαμόρφωσε το στερεότυπο του «άγριου», βοηθώντας να ταυτιστεί το στερεότυπο αυτό, στη δυτική αστική κοινή γνώμη, με την έννοια του «απολίτιστου», μια που ήταν ακόμη μακρά η πορεία των ανθρώπων αυτών για να κατακτήσουν την «*τελείωση*» του δυτικού πολιτισμού. Σημαντικό ρόλο

⁷³⁰ Βλ. σχετικά: Bell Quentin, *On Human Finery* (αναθεωρημένη έκδοση), London: Hogarth, 1976. Επίσης, Sekora John, *Luxury: the Concept in Western Thought, Eden to Smollett*, Baltimore, MA: John Hopkins University Press, 1977, και Slater Don, *Consumer Culture and Modernity*, Cambridge: Polity, 1977, όπως παρατίθενται στο Kate Soper, *ό.π.*, 21.

⁷³¹ Kaja Silverman, "Fragments of a Fashionable Discourse", στο Modleski T. (ed), *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1986, 146-147, όπως παρατίθεται στο Susan Kaiser, *ό.π.*, 82.

στην πολιτισμική απαξία των ιθαγενών που φωτογράφιζαν και κινηματογραφούσαν οι ανθρωπολόγοι της εποχής, έπαιξε η έκθεση του σώματός τους. Η έλλειψη επαρκούς, κατά τα δυτικά πρότυπα, ένδυσης, όπως και η εξ ολοκλήρου γύμνια τους σε κάποιες περιπτώσεις, τους κατέτασσε πλησιέστερα προς το ζωικό βασίλειο. Δηλαδή, πλησιέστερα προς την αρχή του ταξιδιού προς τον τελικό προορισμό που ήταν ο δυτικότροπος «εκπολιτισμός» τους. Στο τέλος του ταξιδιού αυτού θα τους περίμενε η *αιδώς*, η οποία θα τους οδηγούσε να καλύψουν τα μέρη του σώματός τους που ήταν συνδεδεμένα με τις γενετήσιες λειτουργίες, τις εκκρίσεις, τον γαλακτισμό, όλα αυτά που υπενθύμιζαν την κτηνώδη ανθρώπινη φύση.⁷³² Η υπενθύμιση αυτή, στις δυτικές κοινωνίες, ήταν και είναι παρούσα με έμμεσους τρόπους, συγκαλυμμένη. Για παράδειγμα, η σχετική έρευνα έχει δείξει ότι οι γυναίκες στην ακμή της γονιμότητάς τους, τείνουν να εκθέτουν περισσότερο δέρμα και ντύνονται με έναν ελαφρά ελκυστικότερο τρόπο⁷³³, ενώ στις πρωτόγονες κοινωνίες η δήλωση της σεξουαλικής διαθεσιμότητας είναι αμεσότερη. Ο Barthes σχετικά υπογραμμίζει ότι ο ερωτισμός και η λαγνεία των ρούχων βρίσκεται στα διάκενά τους, στα τμήματα του σώματος που αποκαλύπτονται⁷³⁴, ενώ ο Bate αναφέρει ότι η εκτεθειμένη κοιλιά μιας εγκύου γυναίκας, εντάσσεται στις στερεοτυπικές ανδρικές ματιές στο γυναικείο σώμα, διότι υπαινίσσεται την σεξουαλική δραστηριότητα που προηγήθηκε. Ο ρόλος της μόδας, που περιλαμβάνει και την σωματική έκθεση, για αυτόν, είναι σημαντικός με το να οργανώνει το γυναικείο σώμα ως αναπαράσταση. Η μόδα «αφηγείται», δηλαδή, τις επιτυχημένες στιγμές της κοινωνικής λειτουργίας της γυναίκας (νεότητα, γοητεία, στολισμός, εγκυμοσύνη, μητρότητα και φορέας φροντίδας) ως μια πατριαρχική αφήγηση. Συνοψίζοντας, επισημαίνει ότι η μόδα για να καταστήσει ερωτικό το γυναικείο σώμα δεν δρα αυθαίρετα, αλλά βασίζεται στην κοινωνικά διαμορφωμένη «λειτουργία» του.⁷³⁵

Η αποκάλυψη του σώματος ως κοινωνικο-αισθητική επιλογή, διαφέρει από το κατασταλτικό μέτρο της απογύμνωσης. Σε περιόδους επικράτησης ολοκληρωτικών καθεστώτων, η απογύμνωση των ανθρώπων αξιοποιήθηκε ως κατασταλτικό και τιμωρητικό μέτρο. Ταυτίστηκε με τον εξανδραποδισμό τους ή την αποβολή τους από το κοινωνικό σώμα των ανθρώπων. Η Soper αναφέρει: «Όπως όλοι οι φρουροί των φυλακών και βασανιστές γνώριζαν από πάντα, το να εξαναγκάσεις το θύμα να γδυθεί είναι σαν να αρχίζεις τη διαδικασία από-ανθρωποποίησής του, να δείχνεις την καταφρόνια για την προσωπική του αξιοπρέπεια με το να παίζεις με αυτήν ή να προσβάλλεις την

⁷³² Kate Soper, *ό.π.*, 17.

⁷³³ Kerri Johnson, "Attractiveness", στο Goldstein Bruce E. (ed), *Encyclopedia of perception*, California: SAGE Publications Inc., 2010, 127.

⁷³⁴ Roland Barthes, *The Fashion System*, μτφρ. στα Αγγλικά Matthew Ward και Richard Howard, New York: Hill & Wang, 1983, όπως παρατίθεται στο David Bate, *ό.π.*, 77.

⁷³⁵ Στο *ίδιο*, 77-78.

προσπάθειά του να τη διατηρήσει»⁷³⁶ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Στο ίδιο πλαίσιο, θεωρούμε ότι εντάσσεται και η επιβαλλόμενη ομοιομορφία στις στολές των εγκλειστών των κατασταλτικών ιδρυμάτων και δομών, όπως π.χ. τα ψυχιατρεία ή ο στρατός. Με την επιβολή μιας συγκεκριμένης στολής, αίρεται ο επικοινωνιακός χαρακτήρας του ενδύματος, καταργείται η διαφορά δυναμικού ανάμεσα σε ίσα και όχι όμοια μέλη της κοινότητας, διαφεύγει η αυταξία της ανθρώπινης προσωπικότητας, ισοπεδώνεται το ανθρώπινο πνεύμα. Μια στολή εξ ορισμού, όπως το θέτει ο Floch, είναι «[...] κάθε χαρακτηριστικό ρούχο με συγκεκριμένη κοπή, ύφασμα, και χρώμα, τα οποία ορίζονται με συγκεκριμένο κανονισμό. Με την ευρύτερη έννοια, ο όρος στολή χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει κάθε αδιαφοροποίητη εμφάνιση των ανθρώπων. Με βάση τα παραπάνω, γίνεται ξεκάθαρο ότι αναφερόμαστε στο ότι η στολή έχει να κάνει με την επιβολή ταυτότητας, δηλαδή στην πραγματικότητα εκφράζει το τι θα πρέπει να είναι οι άνθρωποι»⁷³⁷ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Αντίθετα, η ελευθεριότητα και ο κανόνας της έλλειψης κανόνων στις ενδυματολογικές επιλογές, ακόμα και η ίδια η άρνηση της ένδυσης, ιδιαίτερα μεταπολεμικά, συνδέθηκε με βαθιά ανθρωποκεντρικές κοινωνικές αντιλήψεις, όπως αυτή του κινήματος των *Hippies* (των μελών δηλαδή του *Human International Party*). Στο άλλο άκρο, τα ολοκληρωτικά καθεστώτα δόμησαν και δομούν την κοινωνική τους εικόνα στις ομοιόμορφες στολές, ως δείγμα κατάργησης της ατομικότητας, η οποία υποτάσσεται στο απρόσωπο συλλογικό σώμα.

Η ένδυση, όπως αποτυπώνεται σε διαφόρων ειδών εικονιστικά μέσα, συνιστά ένα εξαιρετικά σημαντικό εργαλείο στην προσπάθεια κατανόησης της εσωτερικής ζωής μιας κοινότητας ανθρώπων. Ιδιαίτερα «ομιλητικά» τεκμήρια είναι οι φωτογραφίες studio, διότι ακολουθώντας τις πρακτικές της ζωγραφικής απεικόνισης, οι άνθρωποι επέλεξαν και επιλέγουν όποιο από τα ενδύματά τους θεωρούσαν κολακευτικότερο για τους εαυτούς τους και λειτουργικότερο σύμφωνα με τις κοινωνικές συμβάσεις για να φωτογραφηθούν με αυτό.⁷³⁸ Για τον λόγο αυτόν στις ενδυματολογικές επιλογές τους αποτυπώνονται οι αξίες τους, οι στάσεις τους, τα αισθητικά τους πρότυπα, ο βαθμός στον οποίο αποδέχονταν ή αποδέχονται τις νέες ενδυματολογικές τάσεις κ.λ.π.⁷³⁹ Αξίζει να τονίσουμε εδώ ότι οι

⁷³⁶ Kate Soper, *ό.π.*, 21.

⁷³⁷ Jean - Marie Floch, *Visual Identities*, μτφρ. στα Αγγλικά Pierre Van Osselaer και Alec McHoul, London & New York: Continuum, 2000, 19.

⁷³⁸ Ο Peter Burke αναφέρει σχετικά: «*Η αξία των εικόνων ως αποδεικτικών στοιχείων για την ιστορία της ενδυμασίας είναι αρκετά προφανής*». Στο Peter Burke, *ό.π.*, 101.

⁷³⁹ «*Το να καταγράψεις πώς φαίνονται οι άνθρωποι, τι φοράνε και την κατάσταση του ρουχισμού τους είναι μια παραστατική δυνατότητα που προσφέρει περισσότερα στοιχεία για τον προσδιορισμό της ταυτότητάς τους από ότι να εστιάζεις στα εσωτερικά και τα εξωτερικά των σπιτιών τους. Στοιχεία του ρουχισμού των ανθρώπων μπορούν να αξιολογηθούν ικανοποιητικά τόσο όσο και η κατάσταση των οροφών και των αυλών των σπιτιών τους. Εθνογραφικά, ο ρουχισμός εξασφαλίζει την τεκμηρίωση για τη σύγκριση εθνικών ομάδων και κοινωνικών οργανώσεων, διαχωρίζει τους ρόλους των πλούσιων και των φτωχών και*

ενδυματολογικές επιλογές της studio φωτογράφισης αποτυπώνουν αυτό που δεν είναι το υποκείμενο, στον βαθμό που καταδεικνύουν αυτό που θα ήθελε να είναι. Η ίδια η έκφραση «*βάζω τα καλά μου*» διαφοροποιεί τις καθημερινές επιλογές από αυτές της εξαιρετικής περίπτωσης, ενώ το αξιολογικό «*καλά*» δείχνει την ιδεώδη εικόνα, η οποία για να είναι τέτοια δεν μπορεί να είναι πραγματική και ενταγμένη στην καθημερινότητα του υποκειμένου.

A.3.11 Χειρονομίες

Ένα εξίσου σημαντικό ερμηνευτικό εργαλείο της ανθρώπινης συμπεριφοράς είναι η μελέτη των χειρονομιών στις οποίες καταφεύγουν οι άνθρωποι, ώστε να εμπλουτίσουν το επικοινωνιακό τους οπλοστάσιο. Βέβαια, όταν η έρευνα αφορά φωτογραφικό υλικό, αυτό που μπορεί να μελετηθεί είναι η φωτογραφική αποτύπωση της χειρονομίας και όχι η χειρονομία καθαυτή. Ουσιαστικά, στο φωτογραφικό χαρτί αποτυπώνεται μία στιγμή της χειρονομίας ή μια φάση της και όχι η πλήρης εξέλιξή της, με εξαίρεση, ίσως, του έργου του Bragaglia (βλ. σελίδα 54 της ανά χειράς διατριβής), ή άλλων αντίστοιχων φωτογραφιών. Η στιγμιαία αποτύπωση της χειρονομίας, ωστόσο, είναι σε θέση να παρέχει σαφείς ενδείξεις για την αναμενόμενη εξέλιξή της, κάτι το οποίο συνηγορεί με έναν από τους Νόμους *Gestalt*, τον *Νόμο του Κλεισίματος*,⁷⁴⁰ με την αξιοποίηση της ήδη βιωμένης εμπειρίας. Με άλλα λόγια, το συμβολικό, επικοινωνιακό μήνυμα της χειρονομίας σε μία φωτογραφία studio είναι δυνατόν να σκηνοθετείται σκόπιμα, ώστε να είναι εμφανές, ακόμα και όταν το φωτογραφικό μέσον δεν επιτρέπει την αποτύπωση της πλήρους εξέλιξής της, πρακτικά. Για παράδειγμα ένα υποκείμενο, σε μια φωτογράφιση, θα μπορούσε να στέκεται πάνω από ένα άλλο υποκείμενο, κρατώντας απειλητικά ένα μαχαίρι πάνω από το σώμα του άλλου. Όσο αδέξια και αν μπορεί να είναι μια τέτοια σκηνοθετική απόπειρα, το μήνυμα: *Ο Α απειλεί τον Β*, είναι προφανές, και εύκολα προσβάσιμο από τον φωτογραφικό «αναγνώστη».

Ο Birdwhistell με τον όρο «*Kinesics*» περιέγραψε τη μελέτη της πολιτισμικά διαμορφωμένης χειρονομίας.⁷⁴¹ Για τη μελέτη αυτή αξιοποίησε τη Φωτογραφία, δεδομένου ότι θα ήταν πρακτικά αδύνατον να υλοποιηθεί, εάν δεν υπήρχε ένα σταθερό μέσον απεικόνισης που θα διευκόλυνε την βαθύτερη εξέταση. Ο όρος «*πολιτισμικά διαμορφωμένη χειρονομία*» θεωρούμε ότι χρήζει περαιτέρω εξέτασης.⁷⁴² Δηλαδή, να εξεταστεί το κατά

διαφοροποιεί τον κάτοικο της πόλης από αυτόν του αγροτικού χώρου» (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Βλ.: John Collier Jr., Malcolm Collier, *ό.π.*, 82.

⁷⁴⁰ Βλ. σελ. 166 της ανά χειράς διατριβής.

⁷⁴¹ John Collier Jr., Malcolm Collier, *ό.π.*, 12-13. Για το ίδιο θέμα βλ.: Franz Uri Boas, *General Anthropology*, Boston: Heath, 1939, όπως παρατίθεται στο: Brenda Farnell, *ό.π.*, 349-350.

⁷⁴² Θεωρούμε ότι στο σημείο αυτό θα πρέπει να σημειωθεί η άποψη του Darwin, η οποία

πόσον οι κοινωνικές και πολιτισμικές συμβάσεις διαμορφώνουν τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι αξιοποιούν τις κινήσεις των χεριών τους για να επικοινωνούν. Ακριβώς από αυτό, ξεκινά μια βασική διαφοροποίηση των χειρονομιών. Θεωρούμε ότι *πολιτισμικά διαμορφωμένες χειρονομίες* είναι αυτές που οι άνθρωποι χρησιμοποιούν για να επικοινωνούν. Οι υπόλοιπες, αυτές που γίνονται για να εξυπηρετήσουν βιολογικές, καθημερινές ανάγκες έχουν μικρό πολιτισμικό και συμβολικό φορτίο. Για παράδειγμα, οι εικόνες μιας ομάδας ιθαγενών του Αμαζονίου οι οποίοι χρησιμοποιούν τα χέρια τους για να φέρουν την τροφή στο στόμα, μας δίνουν μια, πρακτικής σημασίας, πληροφορία (αυτή που σχετίζεται με τον τεχνολογικό – εργαλειακό πολιτισμό τους, όπως το ότι δεν έχουν κουτάλια ή πιρούνια). Εικόνες, από την ίδια ομάδα, που θα αποτύπωναν τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι αυτοί χρησιμοποιούν τα χέρια τους για να χαιρετούν ο ένας τον άλλον, να προστατεύονται, να προσεύχονται, να χαϊδεύουν τα παιδιά τους ή να επικοινωνούν γενικότερα, θα είχαν πολλά περισσότερα να πουν.

Οι Βολουδάκης και Μαρμαροκόπος χωρίζουν τις χειρονομίες σε δύο κατηγορίες: τις *αυτόνομες* οι οποίες εμφανίζονται ανεξάρτητα από την επιθυμία για επικοινωνία και αυτές που *σχετίζονται με την ομιλία*, για να διαφοροποιηθούν από τον γενικό ορισμό των χειρονομιών με όρους φυσιολογίας: «*η έννοια της χειρονομίας*», για αυτούς, «*πρέπει να συμπεριλάβει όλα τα είδη κινήσεων τις οποίες συνδυάζει ένα άτομο προκειμένου να επικοινωνήσει*».⁷⁴³ Στο ίδιο κείμενο, αναφέρονται σε ενδείξεις που οδηγούν στο συμπέρασμα πως «*[...] οι χειρονομίες δεν συμπληρώνουν απλά την φυσική γλώσσα, αλλά αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της διαδικασίας γέννησης της γλώσσας*»⁷⁴⁴, δηλαδή του βασικού μηχανισμού επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων. Συμπεραίνουν δηλαδή, πως οι άνθρωποι *μιλούν* όταν χειρονομούν με τον ίδιο τρόπο που χειρονομούν όταν μιλούν. Ο Kinsey εξηγεί αυτή τη σύνδεση: η απεικόνιση της εγκεφαλικής λειτουργίας έδειξε ότι η περιοχή *broca* του ανθρώπινου εγκεφάλου, η οποία είναι σημαντική για την παραγωγή λόγου, ενεργοποιείται επίσης και όταν χειρονομούμε. Για τον λόγο αυτόν και επειδή η χειρονομία είναι συμπληρωματική με την ομιλία, όταν χειρονομούμε μιλώντας ενισχύουμε την σκέψη μας.⁷⁴⁵ Η Friedland, επιπροσθέτως, εισηγείται μια άλλη επικοινωνιακή διάσταση των χειρονομιών. Όπως ισχυρίζεται: «*[...] οι επικοινωνιακές πρακτικές που ασκούν οι Αφροαμερικάνοι χρησιμοποιώντας τα χέρια τους, είναι μέρος ενός*

υποστηρίζει ότι υπάρχει ένα σύνολο χειρονομιών που είναι εκ γενετής κοινές σε όλα τα άτομα του ίδιου είδους και οι οποίες είναι εξαιρετικά αμφίβολο αν δημιουργήθηκαν σκόπιμα και ενεργούνται συνειδητά. Βλ.: Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, New York: D. Appleton & Company, 1899, 30.

⁷⁴³ Κωνσταντίνος Βολουδάκης Γ., Κωνσταντίνος Μαρμαροκόπος Α., *Μοντελοποίηση και Αναγνώριση ανθρώπινων Χειρονομιών στην Επικοινωνία Ανθρώπου - Υπολογιστή*, διπλωματική εργασία στο Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο, Αθήνα, 2005, 28.

⁷⁴⁴ Στο ίδιο, 29.

⁷⁴⁵ Carol Kinsey Goman, *ό.π.*, 84.

συμπλέγματος που απαρτίζεται από διασυσχετιζόμενα, επικοινωνιακά και εκφραστικά συστήματα τα οποία συνιστούν έναν ολόκληρο κόσμο καλλιτεχνικής έκφρασης».⁷⁴⁶ Παράλληλα με την επισήμανση αυτή, κρίνουμε σκόπιμο να αναφερθούμε στην άποψη που διατυπώνει ο Crossley, σύμφωνα με την οποία οι χειρονομίες μπορούν να θεωρηθούν ως σωματοποιημένες εκφράσεις συναισθημάτων, τα οποία «[...] έχουν τη ρίζα τους στην οικειότητα και αμεσότητα της δια-σωματικής αλληλεπίδρασης: πρόσωπο με πρόσωπο, σώμα με σώμα»⁷⁴⁷ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Στο ίδιο πλαίσιο ο Merleau-Ponty ισχυρίζεται ότι: «[...] πρέπει να απορρίψουμε την προκατάληψη πως η αγάπη, το μίσος ή ο θυμός είναι πραγματικότητες που βιώνονται μόνο από το άτομο που τις βιώνει. Ο θυμός, η ντροπή και η αγάπη δεν είναι ψυχικά γεγονότα που κρύβονται στην συνείδηση κάποιου ατόμου: είναι ορατά απ' έξω. Υπάρχουν [...] στις χειρονομίες του, δεν κρύβονται πίσω από αυτές».⁷⁴⁸ Εμείς θα συμπληρώναμε ότι η επικοινωνιακή πρακτική στην οποία αναφερόμαστε σκοπεύει στον αυτοπροσδιορισμό του ατόμου, μέσα στη συλλογικότητα που το περιβάλλει. Ο Stimson αναφέρει σχετικά: «Κάθε συμβατική σωματική κίνηση –ένας χαιρετισμός, μία υπόκλιση, μία ματιά προς τα πάνω ή προς τα κάτω και μέσα, ένα ανασηκωμένο δάχτυλο ή γροθιά [...] εγγράφει την κοινωνική μορφή της βιωμένης εμπειρίας, και αυτή η κοινωνική μορφή έχει και τα δύο: διακριτή δομή ή και σχήμα και ευανάγνωστο νόημα και αποτέλεσμα»⁷⁴⁹ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Ως παραδείγματα αναφέρει τον χαιρετισμό ως «έκφραση υποταγής στην κοινωνική θέληση», το ανασηκωμένο μεσαίο δάκτυλο ως «έκφραση της ατομικής επιθυμίας να προσδιορίσει τον εαυτό της απέναντι στους κοινωνικούς περιορισμούς»⁷⁵⁰ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Συμπληρωματικά, παραθέτουμε τις απόψεις του Poyatos, ο οποίος επισημαίνει πως η πολιτισμική και τεχνολογική πρόοδος εμπλουτίζουν το ρεπερτόριο των χειρονομιών που χρησιμοποιούνται για επικοινωνία, κάτι που φαίνεται από τις διαφορές που εντοπίζει ο συστηματικός παρατηρητής της εξέλιξης των χειρονομιών ανάμεσα στους μορφωμένους αστούς και στους ανθρώπους της υπαίθρου με λιγότερη μόρφωση.⁷⁵¹ Στο ρεπερτόριο αυτό εντάσσει και τις

⁷⁴⁶ Lee Ellen Friedland, "Social commentary in African-American movement performance", στο Brenda Farnell (ed), *Human Actions Signs in Cultural Context. The Visible and the Invisible in Movement and Dance*, Metuchen NJ: Scarecrow, 1995, 136-157, όπως παρατίθεται στο: Brenda Farnell, *ό.π.*, 355.

⁷⁴⁷ Nick Crossley, "Body Techniques, Agency and Intercorporeality", *Sociology*, 1(1), (1995), 145, όπως παρατίθεται στο: Steven Matthews, "The Materiality of Gesture: Intimacy, Emotion and Technique in the Archaeological Study of Bodily Communication", ανακοίνωση που παρουσιάστηκε στην συνεδριακή ενότητα 'The Archaeology of Gesture: Reconstructing Prehistoric Technical and Symbolic Behaviour', στην 11η Ετήσια Συνάντηση του Ευρωπαϊκού Συνδέσμου Αρχαιολόγων, στις 5-11 Σεπτεμβρίου 2005, στο Cork της Ιρλανδίας, 4.

⁷⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Nonsense*, Evanston: Northwestern University Press, 1971, 52, όπως παρατίθεται στο: Steven Matthews, *ό.π.*, 4.

⁷⁴⁹ Blake Stimson, "A photograph is never alone", στο Kelsey Robin, Stimson Blake (eds), *The Meaning of Photography*, Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clack Art Institute, 2008, 113.

⁷⁵⁰ Στο *ίδιο*, 113.

⁷⁵¹ Fernando Poyatos, *ό.π.*, 193.

ασύνειδες, όπως και τις μη ελεγχόμενες, όπως είναι π.χ. ο τρόμος των χεριών που οφείλεται σε έντονο θυμό.⁷⁵²

Θεωρούμε ότι το πολιτισμικό φορτίο της χειρονομίας είναι άρρηκτα συνδεδεμένο, κυρίως με την όραση.⁷⁵³ Οι χειρονομίες (όπως και οι στάσεις ή άλλες κινήσεις) είναι μεταβολές της μορφής του ακίνητου, συμμετρικού, όρθιου ή ξαπλωμένου, ανθρώπινου σώματος. Η απειλή ή ευαρέσκεια από ένα ανασηκωμένο ή ένα απλωμένο χέρι, αντίστοιχα, υφίσταται από τη στιγμή που ο αποδέκτης της χειρονομίας την συλλαμβάνει οπτικά. Οι μορφές των ανθρωπίνων σωμάτων μπορούν να είναι απειλητικές ή παρακλητικές ή προκλητικές με ανάλογες αλλαγές της μορφής και συνακόλουθα της εικόνας τους. Ο επικοινωνιακός πομπός, με άλλα λόγια, *ομιλεί* με το να μεταβάλλει τη μορφή του σώματός του.⁷⁵⁴ Ο δέκτης *βλέπει* την αλλαγή αυτή και την *μεταφράζει* στα σημαινόμενά της. Εξάλλου, όπως τονίζει ο Bohnsack, η κοινωνική συμπεριφορά, όπως και η έκφραση με χειρονομίες μαθαίνονται από τα μέλη της κοινότητας, ως νοητικές εικόνες. Η μαθησιακή αυτή διαδικασία συντελείται ως μίμηση και αποτυπώνεται στη μακρόχρονη μνήμη ως νοητική εικόνα.⁷⁵⁵ Για τον λόγο αυτόν, θεωρούμε ότι η Φωτογραφία αποτελεί ιδανικό τόπο διερεύνησης του τρόπου με τον οποίο οι άνθρωποι μεταβάλλουν το σώμα τους με τις χειρονομίες στις οποίες καταφεύγουν για να επικοινωνήσουν.

Πολλές φορές οι άνθρωποι χρησιμοποιούν τις χειρονομίες χωρίς να το συνειδητοποιούν. Όταν συμβαίνει αυτό, η «γλώσσα» των χειρονομιών, όντας ανεπιτήδευτη, μπορεί να γίνει μια σημαντική μαρτυρία για το ίδιο το υποκείμενο, αλλά και το κοινωνικό του περιβάλλον. Ψυχολογικές μελέτες έδειξαν ότι τέτοιες χειρονομίες βοηθούν τους ανθρώπους να έχουν πρόσβαση στη γλώσσα και στη μνήμη⁷⁵⁶, δηλαδή στα μέσα με τα οποία έχουν κατασκευάσει την κοινωνική τους αντίληψη. Και επειδή η κατασκευή αυτή, όπως προαναφέρθηκε, θεμελιώνεται στην, αέναα διαμορφωόμενη, συλλογική ταυτότητα, ο τρόπος, ο χρόνος, η περίπτωση της κάθε

⁷⁵² Fernando Poyatos, *ό.π.*, 195.

⁷⁵³ Ενίοτε και με την αφή, «[...] την πιο αρχέγονη μορφή κοινωνικής συμπεριφοράς». Βλ. Αναστάσιος Κοντάκος, Παναγιώτης Σταμάτης, «Η απτική μη λεκτική επικοινωνία μεταξύ των νηπίων: μελέτη περίπτωσης», στα Πρακτικά του 3^{ου} Πανελληνίου Συνεδρίου με θέμα «Ελληνική Παιδαγωγική και Εκπαιδευτική Έρευνα», Παιδαγωγική Εταιρεία Ελλάδος, Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 7, 8 και 9 Νοεμβρίου 2002, 1.

⁷⁵⁴ Οι Kress και van Leeuwen σημειώνουν ότι είμαστε γενετικά κατασκευασμένοι για να χρησιμοποιούμε την ομιλία ως κύριο τρόπο επικοινωνίας, κάτι που στηρίζεται στη διαπίστωση πως τα όργανα του σώματος που θεωρούμε «όργανα ομιλίας» είναι μια προσαρμογή των φυσικών οργάνων που αρχικά αναπτύχθηκαν για να προστατέψουν τους ανθρώπους από το να πνίγονται όταν τρώνε ή αναπνέουν. Οι χειρονομίες, υποστηρίζουν, είναι ένας δευτερεύων επικοινωνιακός τρόπος, που αξιοποιείται όταν υπάρχει ανάγκη, όπως συμβαίνει με τις νοηματικές γλώσσες, την θεατρική μίμηση και κάποια Ανατολικά είδη μπαλέτου. Βλ. Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *ό.π.*, 35–36.

⁷⁵⁵ Ralf Bohnsack, "The Interpretation of Pictures and the Documentary Method", *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 9, Art. 26, (2008), 1-15. Ανακτήθηκε από:

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0803267>, 05.08.2013/19.30, 2.

⁷⁵⁶ John Suler, *ό.π.*

χειρονομίας είναι δυνατόν να εμπεριέχει σημαντικές πληροφορίες για την πολιτισμική ζωή της κοινότητας. Οι Collier και Collier αναφέρουν ότι «[...] η κινήσιακή συμπεριφορά μπορεί να προσδιορίσει την κοινωνική θέση»⁷⁵⁷, ενώ ο Goffman στο βιβλίο του *Gender Advertisements*, αναγνωρίζει τη σύνδεση μεταξύ γλώσσας του σώματος ανδρών και γυναικών που έχουν φωτογραφηθεί και της διαιώνισης των έμφυλων διαφορών.⁷⁵⁸ Για παράδειγμα, όπως αρκετοί *Συμπεριφοριστές* σημειώνουν, όταν κάποιος προτείνει το χέρι του με την παλάμη προς τα κάτω εκδηλώνει αυταρχική, επιβλητική συμπεριφορά, ενώ το αντίθετο δηλώνει τάσεις υποταγής και υποτέλειας. Η συγκεκριμένη πληροφορία καθαυτή είναι σημαντική, αλλά γίνεται ακόμα σημαντικότερη, στην προσπάθειά μας να αποκωδικοποιήσουμε το φωτογραφικό κείμενο, όταν είναι ασύνειδη και αυθόρμητη.

Άλλες περιπτώσεις ενδείξεων που προκύπτουν από την θέση και την κίνηση των χεριών είναι αυτή των κυκλικών διαμορφώσεων, όπως η αγκαλιά, που δείχνει ενότητα και συναισθηματισμό, το σταύρωμα των χεριών στο στήθος που είναι ένδειξη άμυνας (αλλά κάποτε και αίσθησης ψύχους), οι σφιγμένες γροθιές που είναι ενδείξεις θυμού ή άλλου έντονου συναισθήματος ή πόνου, η προτεταμένη σε όρθια στάση παλάμη που δείχνει την απαγόρευση της περαιτέρω πορείας, το άγγιγμα του θώρακα στην περιοχή της καρδιάς που δείχνει την δηλούμενη εντιμότητα του λόγου, η προβολή του εσωτερικού των χεριών προς τα κάτω που δηλώνει καλές προθέσεις κ.λ.π. Στην προσπάθεια να ερμηνευθούν όλες οι κινήσεις αυτού του είδους, θα πρέπει να λαμβάνεται σοβαρά υπόψη το περιβάλλον όπου αυτές εκτυλίσσονται. Όπως αναφέρει ο Suler, «[...] ένας χαλαρά ξαπλωμένος προς τα πίσω άνδρας με αιωρούμενο το ένα χέρι θα δείξει σε εμάς πολύ διαφορετικά όταν είναι ξαπλωμένος στο κρεβάτι του σπιτιού του ή σε έναν πάγκο σε έναν πολύβουο σιδηροδρομικό σταθμό»⁷⁵⁹ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Ο ίδιος σημειώνει πως θα πρέπει να ληφθούν υπόψη τα, συμπληρωματικά συμβολικά στοιχεία της εικόνας, όπως όταν μία γυναίκα, π.χ., εικονίζεται να «[...] ανασηκώνει τη μύτη της περνώντας πλάι από ένα εντυπωσιακό αυτοκίνητο»⁷⁶⁰ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Στο ίδιο πλαίσιο, ο Barthes αναφέρεται στον σοβιετικό σκηνοθέτη Sergei Eisenstein, ο οποίος είναι γνωστός για το close-up μιας σφιγμένης γροθιάς, η οποία, στην καθημερινή ζωή, δείχνει ότι ένα άτομο είναι θυμωμένο. Στις ταινίες του Eisenstein, η γροθιά, ως *σημαίνον*, εκφράζει την οργή ολόκληρης της κοινωνικής ομάδας.⁷⁶¹

Ο Darwin στο έργο του *The Expression Of the Emotions in Man and Animals* σημειώνει ότι οι ανθρώπινες χειρονομίες συνδέονται με ορισμένη μερίδα συναισθημάτων τα οποία χαρακτηρίζει ως συναισθήματα

⁷⁵⁷ John Collier Jr., Malcolm Collier, *ό.π.*, 83.

⁷⁵⁸ Erving Goffman, *ό.π.*

⁷⁵⁹ John Suler, *ό.π.*

⁷⁶⁰ Στο *ίδιο*.

⁷⁶¹ David Bate, *ό.π.*, 74.

ενθουσιασμού, σε αντίθεση με τα καταθλιπτικά συναισθήματα, η έκφραση των οποίων δεν απαιτεί χειρονομίες.⁷⁶² Πέρα όμως από τις χειρονομίες που εκφράζουν ορισμένου είδους συναισθήματα, οι Βολουδάκης και Μαρμαροκόπος προτείνουν έναν άλλο τρόπο κατηγοριοποίησής τους και, πιο συγκεκριμένα, σε *αυθαίρετες, μιμητικές και δεικτικές*.⁷⁶³ Για την φωτογραφική έρευνα και οι τρεις αυτές κατηγορίες είναι σημαντικές, ως συμβολικές εκφράσεις της κοινωνικής υπόστασης και δυναμικής των υποκειμένων. Θεωρούμε, ωστόσο, ότι οι πλέον ενδιαφέρουσες είναι οι *μιμητικές* και οι *δεικτικές*, ως εκ του ρόλου τους να αναπαράγουν τις προτυπικά διαμορφωμένες επικοινωνιακές συμβάσεις. Η ίδια η μίμηση είναι επικοινωνιακά φορτισμένη. Ψυχοθεραπευτές ανακάλυψαν ότι εάν, συνειδητά ή όχι, κάποιος μιμείται τις χειρονομίες του συνομιλητή του, αυτός αισθάνεται ότι γίνεται περισσότερο κατανοητός και αποδεκτός.⁷⁶⁴ Αυτό πιθανόν να οφείλεται στον αλληλεπιδραστικό χαρακτήρα της επικοινωνίας, σίγουρα όμως επιβεβαιώνει τον χαρακτηρισμό της χειρονομίας ως *γλώσσας*. Ο Mirzoeff στο *BODYSCAPE* παραθέτει ένα απόσπασμα από τον Leonardo, σύμφωνα με το οποίο ο μεγάλος ζωγράφος παρακινούσε τους μαθητές του να διδαχθούν από τη γλώσσα των κωφών, ώστε να μπορέσουν να αποδώσουν τις κατάλληλες στάσεις των χεριών στις ζωγραφικές συνθέσεις τους:

«Οι μορφές των ανθρώπων πρέπει να έχουν στάσεις σύμφωνες με τις δραστηριότητες στις οποίες εμπλέκονται, έτσι που όταν τις βλέπεις να κατανοείς τι σκέφτονται ή λένε.

Αυτό μπορεί να γίνει με το να αντιγράψεις τις κινήσεις των κωφών, οι οποίοι μιλάνε με κινήσεις των χεριών τους και των ματιών τους και των φρυδιών τους και με ολόκληρο τον εαυτό τους, στην προσπάθειά τους να εκφράσουν αυτό που έχουν στο μυαλό τους. Μη μου γελάτε επειδή σας προτείνω έναν δάσκαλο που δεν μπορεί να μιλήσει, ο οποίος πρόκειται να σας διδάξει κάτι που δεν ξέρει ο ίδιος, επειδή θα σας διδάξει καλύτερα μέσω γεγονότων από ότι όλοι οι άλλοι δάσκαλοι με τις λέξεις»⁷⁶⁵ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Γίνεται λοιπόν φανερό, ότι οι χειρονομίες, αυθόρμητες ή –κυρίως– σκόπιμες συνιστούν ένα γλωσσικό σύστημα, απαραίτητο βοήθημα για την κατανόηση των ανθρώπινων ομάδων. Και επειδή οι φωτογραφίες studio,

⁷⁶² Charles Darwin, *ό.π.*, 38.

⁷⁶³ Κωνσταντίνος Βολουδάκης Γ., Κωνσταντίνος Μαρμαροκόπος Α., *ό.π.*, 52.

⁷⁶⁴ John Suler, *ό.π.*

⁷⁶⁵ Nicholas Mirzoeff, *ό.π.*, 19.

κατά κανόνα, αποτυπώνουν σκόπιμες χειρονομίες, θεωρούμε ότι η ενδεδειγμένη εξέταση των χειρονομιών που είναι αποτυπωμένες σε αυτές τις φωτογραφίες μπορεί να αποδειχθεί ιδιαίτερα αποδοτική.

A.3.12 Ταυτότητες - Ετερότητες

Εξετάζοντας την πολιτισμική ιστορία ενός τόπου μια συγκεκριμένη περίοδο, είναι προφανές ότι αναφερόμαστε σε ένα σύνολο ανθρώπων, το οποίο εννοείται ως τέτοιο, με βάση κριτήρια που είναι εκ των προτέρων προσδιορισμένα. Ο προσδιορισμός αυτός τελείται είτε από την ίδια την κοινότητα ή τα μέλη της (αυτοπροσδιορισμός), είτε από κάποιον παρατηρητή της και περιγράφεται ως εντοπισμός της ταυτότητάς της ή της ταυτότητας των μελών της. Η έννοια της συλλογικής ταυτότητας στην περίπτωση αυτή, συμπεριλαμβάνει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά του κοινωνικού συνόλου που το ομαδοποιούν, ενώ, ταυτόχρονα, μπορούν να το διαφοροποιήσουν από ένα άλλο σύνολο ανθρώπων. Η έννοια της ατομικής ταυτότητας, αντίστοιχα, περιλαμβάνει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά ενός ατόμου, με βάση τα οποία διαφοροποιείται από ένα άλλο άτομο.⁷⁶⁶ Η αμφισημία αυτή είναι αναπόσπαστο τμήμα της έννοιας της ταυτότητας, ενώ παράλληλα εμπεριέχει και την αμφιβολία, δεδομένου ότι το άτομο «ισχυρίζεται» -και δεν μπορεί να κάνει κάτι άλλο- ότι έχει μία ταυτότητα.⁷⁶⁷

Η ταυτότητα δεν περιλαμβάνει κατ' ανάγκη και αποκλειστικά τα αντικειμενικά χαρακτηριστικά του ατόμου, στον βαθμό που μπορούν να υπάρξουν τέτοια. Περιλαμβάνει τα στοιχεία εκείνα που το άτομο ή ο παρατηρητής του θεωρούν ότι το χαρακτηρίζουν, δηλαδή το διαφοροποιούν από αυτό που θεωρεί ή θεωρούν ότι δεν είναι. Ωστόσο, υπάρχουν και στοιχεία που συγκροτούν την αντικειμενική του ταυτότητα, και τα οποία συνήθως έχουν να κάνουν με τη λειτουργία της διοίκησης. Για παράδειγμα το στοιχείο της ιθαγένειας είναι ένα αντικειμενικό, ταυτοτικό στοιχείο. Στην περίπτωση που εξετάζουμε, οι αντικειμενικές ταυτότητες φαίνεται να έχουν μικρή σημασία. Για τον λόγο αυτό, ας θεωρηθεί ότι στο εξής αναφερόμαστε στη μη αντικειμενική ταυτότητα, την φαντασιακή. Αυτήν που δομείται ως αντίληψη, αντλώντας πληροφορίες από τις -κατά κανόνα- στερεοτυπικές αντιλήψεις είτε του ίδιου του υποκειμένου, είτε του παρατηρητή του, και προσδιορίζεται από τις επιθυμίες και τους φόβους του σε σχέση με τον «άλλο».⁷⁶⁸ Κατά αυτή την έννοια η υιοθέτηση μιας ταυτότητας είναι

⁷⁶⁶ «Η φιλοσοφική έρευνα αντιμετώπισε την ταυτότητα ως μνήμη (Λοκ), ως δέσμη αντιλήψεων (Χιούμ), ως τμήμα της πάλης για αναγνώριση (Χέγκελ), ως «είναι προς θάνατον» (Χαϊντέγκερ), ως πολλαπλότητα (Νίτσε, Φρόυντ). Σύμφωνα με την τελευταία προσέγγιση, ο κάθε άνθρωπος είναι μια ολότητα που αποτελείται από πολλά εγώ, εκ των οποίων το ένα γίνεται ηγεμονικό χωρίς όμως να χάνονται τα άλλα». Στο: Κωνσταντίνος Βρύζας, *Παγκόσμια Επικοινωνία – Πολιτιστικές Ταυτότητες*, Αθήνα: Gutenberg, 2005, 170.

⁷⁶⁷ Στο ίδιο, 169.

⁷⁶⁸ Δημήτρης Λέκκας, Νίκος Γράφας, *ό.π.*, 135.

απόρροια της βιωματικής εμπειρίας, της υλοποίησης, δηλαδή, της κοινωνικοποίησής τους.

Η ταυτότητα, συλλογική ή ατομική, δομείται.⁷⁶⁹ Αναφερόμαστε σε δόμηση διότι η ταυτότητα δεν είναι ένα αυθαίρετο και εν κενώ δημιούργημα, αλλά αποτέλεσμα διεργασιών που συντελούνται ανάμεσα στο άτομο και στο κοινωνικό σύνολο που το περιβάλλει, κατά τη διάρκεια της αλληλεπίδρασης μεταξύ τους.⁷⁷⁰ Το άτομο υιοθετεί την ταυτότητά του, επιλέγοντας τι θα ήθελε να είναι και τι δεν θα ήθελε να είναι. Το προϊόν της διεργασίας αυτής, η υιοθέτηση δηλαδή μιας φαντασιακής ταυτότητας, είναι απαραίτητο να μπορέσει να γνωστοποιηθεί στα άλλα μέλη της ομάδας. Η γλώσσα που χρησιμοποιείται για την επικοινωνία αυτή είναι η συμβολική. Το άτομο «ενδύεται» μία φαντασιακή ταυτότητα και αξιοποιεί μια συμβολική για να γνωστοποιήσει στον κοινωνικό του περίγυρο την πρώτη. Κατά τη διαδικασία αυτή εκπέμπει σήματα ασυνείδητα ή συνειδητά, όπως π.χ. το ντύσιμο με τα χρώματα μιας ποδοσφαιρικής ομάδας, ώστε να πιστοποιεί δημόσια την πρόθεσή του να ενταχθεί στη συγκεκριμένη ομάδα.⁷⁷¹ Η διαδικασία αυτή περιλαμβάνει τη δημιουργία ενός δεύτερου εγώ, από τον φορέα της συμβολικής ταυτότητας, το οποίο «αξιολογεί» τα εκπεμπόμενα σήματα και ανατροφοδοτεί τον δημιουργό του. Έτσι το «εγώ» του φορέα της συμβολικής ταυτότητας τριχοτομείται ανάμεσα στο ίδιο το «εγώ», τον «άλλον» και τον «καθρέφτη». Η διαπίστωση αυτή αποτελεί τον βασικό άξονα στην ψυχαναλυτική σχολή του Lacan.⁷⁷² Κατ' αυτή την έννοια, γίνεται κατανοητό ότι η υιοθέτηση μιας ταυτότητας είναι άμεσα συνδεδεμένη με την επαφή του ατόμου με τον «άλλο», με τον οποίο ανταλλάσσει πληροφορίες, με όχημα τη συμβολική ταυτότητα που ενδύεται. Στη συνέχεια επεξεργάζεται εσωτερικά τα απαντητικά μηνύματα και ανταποκρίνεται ανάλογα. Άρα, η διαδικασία υιοθέτησης ταυτότητας είναι, κατά κύριο λόγο, μία εξωστρεφής και ετεροπροσδιορισμένη διεργασία, ενώ η εσωτερική διεργασία που εξυπηρετεί τον ίδιο σκοπό φαίνεται να λειτουργεί συμπληρωματικά.⁷⁷³

Όπως προαναφέρθηκε, η συμβολική ταυτότητα είναι ο τρόπος με τον οποίο αποκτάται πρόσβαση στην φαντασιακή. Τα σήματα που εκπέμπει η συμβολική ταυτότητα, είναι τα μόνα τεκμήρια της πρόθεσης του ατόμου να δηλώσει την ένταξή του ή την επιθυμία του για ένταξη σε μια ομάδα με την οποία θεωρεί ότι μοιράζεται κοινά ιδανικά και αξίες.⁷⁷⁴ Η συμβολική

⁷⁶⁹ Βλ. σχετικά: Γιώργος Κόκκινος, *Συμβολικοί πόλεμοι για την Ιστορία και την Κουλτούρα. Το παράδειγμα της σχολικής ιστορίας στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2005, 44.

⁷⁷⁰ «[...] η "ταυτότητα" δεν γεννιέται από το μεμονωμένο άτομο, ούτε είναι ένα απλό προϊόν κοινωνικών μορφών, αλλά συγκροτείται σε ένα πλαίσιο σχέσεων. Η "ταυτότητα" εμπειρικλείει πάντοτε την διαφορετικότητα, τη σχέση μας με τους Άλλους και με τον κόσμο.» Κωνσταντίνος Βρύζας, *ό.π.*, 170.

⁷⁷¹ Δημήτρης Λέκκας, Νίκος Γράψας, *ό.π.*, 136.

⁷⁷² Στο ίδιο, 137.

⁷⁷³ Στο ίδιο, 133.

⁷⁷⁴ «Με όλα αυτά τα σήματα που εκπέμπονται για την επίδειξη της ταυτότητας αναπτύσσονται συμβολικοί κώδικες, ικανοί ακόμα και να σχηματίσουν δομές, δυνάμει, εξίσου σύμπλοκες με

ταυτότητα πιστοποιεί το «συνανήκειν», ή όχι, στον βαθμό που οι συμβολικές ταυτότητες των μελών της ομάδας συμπίπτουν ή όχι.⁷⁷⁵ Η αναγνώριση των σημάτων της συμβολικής ταυτότητας είναι αισθητηριακού τύπου και, για τον λόγο αυτό, η ίδια είναι άμεσα προσβάσιμη.⁷⁷⁶ Λόγω της ιδιότητάς της αυτής, είναι δύσκολο να ελεγχθεί η ειλικρίνεια ή η αυθεντικότητά της. Πολλές φορές, διάφορες σκοπιμότητες, θεμιτές ή όχι, οδηγούν στην υιοθέτηση ψεύτικων συμβολικών ταυτοτήτων για να τις εξυπηρετήσουν, όπως, για παράδειγμα, οι περιπτώσεις κατά τις οποίες ένας αστυνομικός ενδύεται την συμβολική, στερεοτυπική ταυτότητα του χρήστη ναρκωτικών ώστε να μπορέσει να διεισδύσει σε κύκλωμα παράνομης εμπορίας τους. Από την άλλη, η πρόσβαση στην φαντασιακή ταυτότητα επιτυγχάνεται κυρίως με τον λόγο, ως έκφραση του εσωτερικού κόσμου του ατόμου. Για τον λόγο αυτό, θα πρέπει εξ αρχής να θεωρείται αληθής, τουλάχιστον μέχρις ότου διαπιστωθεί ότι δεν υπάρχει σκόπιμη διαχείριση των στερεοτυπικών αντιλήψεων που καθορίζουν την ένταξη ή μη στην ομάδα. Είναι αυτονόητο ότι α) η «αληθής» φαντασιακή ταυτότητα μπορεί να διαψεύσει ή να επιβεβαιώσει την «αλήθεια» της συμβολικής και β) ότι είναι «αληθής» και όχι αληθής με την αντικειμενική έννοια.

Η φαντασιακή ταυτότητα είναι και συλλογική. Η ιδέα της εθνικής ταυτότητας, για παράδειγμα, συγκροτείται στην προσπάθεια να δειχθεί ο τρόπος με τον οποίο «[...] δημιουργείται μια αίσθηση σύνδεσης και κοινού πεπρωμένου ανάμεσα σε ανθρώπους που ποτέ δεν έχουν συναντηθεί μεταξύ τους αλλά πιστεύουν για τον εαυτό τους ότι είναι κληρονόμοι ενός κοινού παρελθόντος, και ότι κατέχουν μια κοινή κληρονομιά η οποία είναι και βιολογική και πολιτισμική»⁷⁷⁷ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Φαίνεται από τα παραπάνω ότι η εθνική ταυτότητα είναι μια φαντασιακή ταυτότητα, όπως και το παράγωγο της ο εθνικισμός, μια πολιτισμική κατασκευή μιας συγκεκριμένης μορφής.⁷⁷⁸ Ο Κόκκινος αναφέρει σχετικά ότι, σύμφωνα με τους «[...] υποστηρικτές της θεωρίας της ιστορικής κατασκευής (Eric Hobsbawm, Ernest Gellner, Benedict Anderson, Terence Ranger, Miroslav Hroch κ.ά), το έθνος δεν προσεγγίζεται ως υπερϊστορική οντότητα, αλλά είτε ως νοερή-φαντασιακή κοινότητα είτε ως αποτέλεσμα σύνθετων ιστορικών διεργασιών, όπως η εκβιομηχάνιση και ο οικονομικός εκσυγχρονισμός, η δυναμική του πολιτικού φιλελευθερισμού και των εθνικών κινημάτων, αλλά

τις ταυτοτικές». Δημήτρης Λέκκας, Νίκος Γράψας, *ό.π.*, 136.

⁷⁷⁵ Στο ίδιο, 136 & 138-139.

⁷⁷⁶ «[...] οι ομάδες έχουν τη διέξοδο να καθιερώσουν κώδικες "αναγνώρισης" τόσο πολύπλοκους και ιδιωματικούς, ενδεχομένως με άμεσες αναγωγές σε βιώματα, ώστε να εμπεριέχουν "τεστ" γνησιότητας». Στο ίδιο, 136.

⁷⁷⁷ David Sutton E., *Memories Cast in Stone – The Revelance of the Past in Everey Day Life*, Oxford: Berg, 1998, 5-6.

⁷⁷⁸ «Στην πραγματικότητα, κάθε κοινότητα που είναι μεγαλύτερη από ένα χωριό όπου οι άνθρωποι έχουν προσωπική επαφή (και ίσως ακόμα και σ' αυτή την περίπτωση) είναι φαντασιακή». Στο: Μπένεντικτ Άντερσον, *Φαντασιακές κοινότητες – Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, μτφρ. Ποθητή Χαντζαρούλα, Αθήνα: Νεφέλη, 1997, 24, 26.

και η δράση πολιτικών, στρατιωτικών και πνευματικών αρχηγείων, οι οποίες κινητοποιούν τις μάζες και κατορθώνουν αφενός να διαμορφώσουν σε αυτές μέσω της εθνικής ιδεολογίας ιστορική συνείδηση και αφετέρου να τους ενσταλάξουν εθνικό φρόνημα». ⁷⁷⁹

Ο Άντερσον θεωρεί ότι η δυνατότητα της φαντασιακής σύλληψης της εθνικής κοινότητας εμφανίστηκε όταν και όπου κατέρρευσαν τρεις «θεμελιώδεις πολιτισμικές συλλήψεις»: α) η αντίληψη ότι οι ιερές γραφές περιέγραφαν την οντολογική αλήθεια, β) η αντίληψη ότι η κοινωνία ήταν φυσικά ιεραρχημένη και οργανωμένη γύρω από μονάρχες που διοικούσαν *ελέω θεού* και γ) η αντίληψη ότι η ιστορία του κόσμου ταυτίζεται με αυτήν του ανθρώπου. ⁷⁸⁰ Για τον λόγο αυτόν θεωρεί ότι η ανάπτυξη του εθνικισμού έγινε δυνατή όταν το επέτρεψαν οι τεχνολογικές εξελίξεις στην τυπογραφία, οι οποίες συνέδραμαν ώστε να διαχυθεί η γνώση σε ευρύτερα λαϊκά στρώματα, οδηγώντας τα να αμφισβητούν τις προαιώνιες, καθιερωμένες αντιλήψεις και να αναζητούν εναλλακτικές τεκμηριώσεις της συλλογικής τους ταυτότητας, στραμμένες προς το παρελθόν. Στο πλαίσιο αυτό αναφέρεται στον Αδαμάντιο Κοραή, ο οποίος μαζί με άλλους ευάριθμους ελληνόφωνους νέους προσέγγισαν τα διασωθέντα κλασικά έργα της ελληνικής αρχαιότητας, τα οικειοποιήθηκαν ως μέρος της καταγωγής τους και ανέλαβαν να «από-βαρβαρίσουν» τους συμπατριώτες τους φέροντάς τους σε επαφή με το «παρελθόν» τους. ⁷⁸¹ Με τον τρόπο αυτόν θα αναγνώριζαν την ελληνική, εθνική τους ταυτότητα και θα προσπαθούσαν να απελευθερωθούν από τον σκοταδισμό του κατακτητή, δίνοντας μια νέα ζωή στον ελληνισμό. Η δυσκολία του γεφυρώματος μεταξύ του νέου και του αρχαίου ελληνισμού βρισκόταν στο ότι το μόνο προφανές κοινό στοιχείο ήταν η γλώσσα. Για τον λόγο αυτόν θα έπρεπε να αναδειχθούν στοιχεία του σύγχρονου ελληνισμού που θα τεκμηριώναν την εθνική συνέχεια, σε συμβολικό επίπεδο, διότι η συλλογική φαντασιακή ταυτότητα υιοθετεί συμβολικούς κώδικες για να εκφραστεί, να ενδυναμώσει τη σύνδεση των μελών της και να «τεκμηριώσει» τη διαφορά και την ενδεχόμενη υπεροχή της απέναντι σε άλλες αντίστοιχες ταυτότητες. Όλα τα παραπάνω επιβεβαιώνουν τον ορισμό της έννοιας του έθνους από τον Άντερσον: «Αποτελεί μια ανθρώπινη κοινότητα που φαντάζεται τον εαυτό της ως πολιτική κοινότητα, εγγενώς οριοθετημένη και ταυτόχρονα κυρίαρχη». ⁷⁸²

Ένα ερώτημα που τίθεται είναι κατά πόσον μια πολιτισμική ταυτότητα μπορεί να συμπίπτει με το σύνολο των ατομικών φαντασιακών ταυτοτήτων των μελών της. Θεωρούμε ότι η συλλογική ταυτότητα συνιστά μια υπερδομή και για τον λόγο αυτό θα πρέπει να θεωρείται πλήρως διαφοροποιημένη από το άθροισμα των ταυτοτήτων των μελών που την αποτελούν. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να γίνει αναφορά στην έννοια του *πολιτισμικού εθισμού*, ο

⁷⁷⁹ Γιώργος Κόκκινος (2005), *ό.π.*, 46.

⁷⁸⁰ Στο *ίδιο*, 60-61.

⁷⁸¹ Στο *ίδιο*, 116-117.

⁷⁸² Μπένεντικτ Άντερσον, *ό.π.*, 26.

οποίος ανάγεται στη συλλογική μνήμη των ατόμων, όπως αυτή υποστασιοποιείται τόσο στα εξωτερικά γνωρίσματα όσο και σε επίπεδο αξιών. Μιας διαδικασίας με βάση την οποία τα ειδοποιά χαρακτηριστικά κάθε κοινότητας εγχαράσσονται στην προσωπικότητα του ατόμου – μέλους της, δηλαδή μιας διαδικασίας με την οποία η *παράδοση* κάθε ομάδας ανθρώπων συμμετέχει ενεργά στον προσδιορισμό των ειδοποιών στοιχείων της κοινότητας και αναζητά στο παρελθόν την τεκμηρίωση της «*αλήθειας*» της, αλλά και την συνέχειά της μέχρι σήμερα. Τα ειδοποιά αυτά στοιχεία, για τον εξωτερικό παρατηρητή της ομάδας, προσλαμβάνονται ως «[...]ένα καθορισμένο σύστημα εντολών και απαγορεύσεων», επισημαίνει ο Καψωμένος, ενώ τα ίδια τα μέλη της τα αντιλαμβάνονται ως «[...] ένα αυθύπαρκτο σύστημα αξιών με τα δικά του ιδιαίτερα χαρακτηριστικά». Επειδή ακριβώς η ομάδα οφείλει να διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες ώστε να διατηρήσει την ύπαρξή της είναι αναγκασμένη να αυτοκαθορίζεται και να οδηγεί τα μέλη της να την αντιλαμβάνονται και να την περιγράφουν ως συνεκτική ολότητα «δομών και αξιών».⁷⁸³

Τα ανθρώπινα συστήματα υπόκεινται στην εντροπία, υπό την έννοια ότι τείνουν να καταστούν ανισόρροπα και ασταθή, αλλά και να επανακτήσουν την ισόρροπη λειτουργία τους. Ως συστατικό μέρος του συστήματος οι ταυτοτικοί προσδιορισμοί ακολουθούν τον ίδιο αέναο κύκλο. Εμπειρικά είναι γνωστό ότι τα άτομα αναζητούν την κοινότητα των θέσεων και αντιλήψεων με τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας. Όταν η κοινότητα αυτή δεν επιτυγχάνεται ή ανατρέπεται, τότε ενεργοποιούνται κοινωνικοί μηχανισμοί, οι οποίοι πιθανότερο είναι να μεταβάλλουν τις στάσεις των ατόμων, ώστε να επιτευχθεί η συνάφεια. Δηλαδή η ανάγκη της ταυτοτικής ένταξης στην ομάδα, τις περισσότερες φορές, οδηγεί στη μεταβολή του ίδιου του ταυτοτικού αυτοπροσδιορισμού ή στην συνειδητή απαξία του συγκρουσιακού παράγοντα. Ο Goffman ισχυρίζεται ότι: «Οι άνθρωποι σταθερά διαπραγματεύονται μια 'λειτουργούσα ομοφωνία' για το τι συμβαίνει, επιδιώκοντας και να επιτύχουν και να διατηρήσουν μια ομοφωνία που δεν θα καταρρεύσει»⁷⁸⁴ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Θεωρούμε, λοιπόν, ότι κυρίαρχο ρόλο στον ταυτοτικό αυτοπροσδιορισμό κατέχει η προδιάθεση για το συνανήκειν. Αυτή ατομικά εκφράζεται με τη δηλωμένη λεκτικά ή συμβολικά πρόθεση της ένταξης, και σε επίπεδο ομάδας, με την αποδοχή ή την απόρριψη - αποβολή του ατόμου.⁷⁸⁵ Στην περίπτωση της αποδοχής, η ομάδα αναθέτει ρόλους στα άτομα, στην βάση του κοινού συστήματος αξιών και, συνακόλουθα, πρακτικών. Αυτό δεν

⁷⁸³ Ερατοσθένης Καψωμένος, "Για μια σημειωτική της νεοελληνικής κουλτούρας". Ανακτήθηκε από:

http://environ.survey.ntua.gr/files/keimena/kapsomenos_s.pdf, 3.12.2010, 18.40, 2.

⁷⁸⁴ Βλ. Sally Anderson, "Bodying Forth a Room for Everyone: Inclusive Recreational Badminton in Copenhagen", στο: Dyck Noel, Archetti Eduardo P. (eds), *Sport, Dance and Embodied Identities*, Oxford – New York: Berg, 2003, 42.

⁷⁸⁵ Δημήτρης Λέκκας, Νίκος Γράψας, *ό.π.*, 131.

σημαίνει ότι τα άτομα που απαρτίζουν την ομάδα αποδέχονται παθητικά τον ρόλο τους σε αυτήν, αλλά, με κάποιον τρόπο, τον οικειοποιούνται. Τον προσαρμόζουν στην προσωπικότητά τους, πολλές φορές επιλέγοντας στρατηγικές που δεν υπερβαίνουν, όμως, τα όρια των κανόνων, προκειμένου να εξυπηρετήσουν προσωπικές επιδιώξεις ή φιλοδοξίες, αρχικά επιβίωσης και στη συνέχεια εξουσίας. Τόσο οι κανόνες ή, μάλλον, τα όρια που θέτει η ομάδα, όσο και το σύνολο των προσωπικών στρατηγικών που υιοθετούν τα μέλη της, συνιστούν την κουλτούρα ή, αλλιώς, την πολιτισμική ταυτότητα της ομάδας, που περιλαμβάνει μια δομή από αξίες και νόρμες, ένα συμβολικό και ένα φαντασιακό σύστημα.⁷⁸⁶ Αυτή η ταυτότητα είναι ο ρυθμιστικός παράγοντας του συστήματος. Συγκροτείται, κυρίως, στην βάση των κοινών βιωμάτων, φόβων ή προσδοκιών, δηλαδή στη συλλογική μνήμη της ομάδας. Η μνήμη αυτή διαμεσολαβείται κοινωνικά⁷⁸⁷ και διαχρονικά, για όσο διάστημα η ομάδα υφίσταται και μπορεί να λειτουργεί ως τέτοια. Η συλλογική μνήμη και η πολιτισμική ταυτότητα ή κουλτούρα που θεμελιώνεται σε αυτήν προσφέρουν το κανονιστικό πλαίσιο αναφοράς από όπου αντλούνται τα μοντέλα συμπεριφοράς, τα οποία ρυθμίζουν τόσο τις σχέσεις ανάμεσα στα μέλη της ομάδας όσο και τις σχέσεις της με τις άλλες ομάδες.⁷⁸⁸

Η πολιτισμική ταυτότητα, ως ενοποιό στοιχείο της ομάδας, αποτελεί από μόνη της ένα δυναμικό σύστημα, το οποίο μεταβάλλεται ανάλογα με τις κάθε φορά δημιουργούμενες συνθήκες, είτε από την ίδια ομάδα (η οποία έτσι μπορεί να εκφράζει τη δυναμική της), είτε από εξωγενείς παράγοντες. Ακόμα και σε αυτό που ονομάζεται «*παράδοση*», υπό την έννοια της κληρονομημένης πολιτισμικής ταυτότητας, χωρούν νέες ερμηνείες και αξιολογήσεις, κάθε φορά που ανασύρεται από το παρελθόν για να εξυπηρετήσει τις ανάγκες του παρόντος. Για παράδειγμα, το έθιμο της απόθεσης ροδιών -ως συμβόλων γονιμότητας- στο κρεβάτι των μελλονύμφων μετατράπηκε σε έθιμο απόθεσης χαρτονομισμάτων, προφανώς διότι το σύγχρονο κανονιστικό και αξιακό πλαίσιο μεταβλήθηκε αντίστοιχα. Η εξέλιξη αυτή είναι βέβαιο ότι δεν επήλθε χωρίς διαπραγμάτευση ανάμεσα στα μέλη της ομάδας. Η διαπραγμάτευση αυτή σχετίζεται άμεσα με τη δυναμική που αναπτύσσεται στην ομάδα από την προσπάθεια των μελών της για αναγνώριση και επικράτηση.⁷⁸⁹ Η δυναμική αυτή αντιπαράθεση δεν περιορίζεται εντός της ομάδας, αλλά επεκτείνεται

⁷⁸⁶ Κωνσταντίνος Βρύζας, *ό.π.*, 180.

⁷⁸⁷ Γιώργος Κόκκινος, «Προφορική Ιστορία και συλλογική μνήμη. Το παράδειγμα της Ρόδου στην περίοδο της Ιταλοκρατίας», στο Μηνάς Κωνσταντίνος (επ.), *Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας για τα 50 Χρόνια της Ενσωμάτωσης της Δωδεκανήσου - (4-5 Μαρτίου 1997)*, Ρόδος: Πανεπιστήμιο Αιγαίου – Στέγη Γραμμάτων & Τεχνών Δωδεκανήσου, 1997, 69.

⁷⁸⁸ Κωνσταντίνος Βρύζας, *ό.π.*, 172-173.

⁷⁸⁹ «*Η υποκειμενικότητα, νοείται ως σειρά στρατηγικών επιλογών που συγκροτούν το βεληνεκές της ανθρώπινης ύπαρξης [...]»*. Στο Λουίζα Πασσερίνι, *Σπαράγματα του 20^{ου} Αιώνα, Η Ιστορία ως βιωμένη Εμπειρία*, μτφρ. Βαρών – Βασάρ Οντέτ, Λαλιώτου Ιωάννα, Πεντάζου Ιουλία, Αθήνα: Νεφέλη, 1998, 36.

και σε άλλες ομάδες, με τις οποίες η ομάδα διαφοροποιείται ώστε να εμπεδώσει τη δική της ταυτότητα. Σ' αυτό το πλαίσιο, συχνά δημιουργούνται υποβαθμισμένες ετερότητες,⁷⁹⁰ ώστε να τεκμηριωθεί η ενότητα, η συνοχή και η υπεροχή της ομάδας αναφοράς.⁷⁹¹ Στις ελληνικές παραδοσιακές ή μη κοινότητες αυτό εκφράζεται και μέσα από την ύπαρξη τάσεων διαφοροποίησης και υπεροχής έναντι άλλων – συνήθως κοντινών χωρικά – κοινοτήτων. Είναι σε όλους οικεία τα αντιθετικά δίπολα και οι ανταγωνισμοί ανάμεσα σε, συχνά, όμορα χωριά ή πόλεις ή και κοντινές ιδεολογικά φαντασιακές ταυτότητες (Αθήνα – Θεσσαλονίκη ή Παναθηναϊκός – Ολυμπιακός). Τέτοιου είδους υποβαθμισμένες ετερότητες είναι δυνατόν να δημιουργηθούν και σε διαπροσωπικό επίπεδο, εντός της ομάδας. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η δημιουργία τους μπορεί με ασφάλεια να αποδοθεί στις ίδιες τις εσωτερικές διεργασίες της κοινότητας, όπως περιγράφηκαν παραπάνω, και οι οποίες σκοπό έχουν την προσωπική επιβίωση και επικράτηση.⁷⁹²

Όπως προαναφέρθηκε, ο σκοπός της δημιουργίας της υποβαθμισμένης ετερότητας είναι η ταυτοτική ισχυροποίηση της ομάδας, μέσω της απόδειξης αφενός μεν της συνάφειας, αφετέρου δε της υπεροχής της.⁷⁹³ Αυτού του είδους η τεκμηρίωση συμπεριλαμβάνει και άλλα ενοποιά στοιχεία που είναι αναγνωρίσιμα σε δεύτερο επίπεδο. Ένα από αυτά είναι η έννοια της σταθερότητας, δηλαδή της διάρκειας στον χρόνο.⁷⁹⁴ Ένα άλλο είναι η έννοια της κλειστότητας του συστήματος ώστε να εξασφαλίζεται η ομοιογένεια και η διάρκειά του. Στην περίπτωση που αυτή η κλειστότητα απειλείται με την εισαγωγή νέων πολιτισμικών στοιχείων, η ομάδα αμύνεται διότι εκλαμβάνει την εισαγωγή των στοιχείων αυτών ως αποσταθεροποιητικό παράγοντα της ομοιογένειας και της διάρκειάς της, δηλαδή ως απειλή. Η άμυνά της ομάδας, συνήθως, συνίσταται στην απομόνωση του νεωτερισμού και του φορέα του, δηλαδή στη μετατροπή του σε υποβαθμισμένη ετερότητα. Τις περισσότερες φορές η συγκεκριμένη αντιμετώπιση φαίνεται να είναι επιτυχής, ωστόσο είναι δυνατόν η καινοτομία να υιοθετηθεί και να οδηγήσει στην επανεξέταση του αξιακού συστήματος της ομάδας ώστε να σταθεροποιηθεί εκ νέου το σύστημα. Ο φορέας του νεωτερισμού, στις περιπτώσεις αυτές, αναβαθμίζει τον ρόλο του στην ομάδα.

Αναφερόμενοι στην σταθερότητα του συστήματος θα πρέπει να σημειωθεί ότι

⁷⁹⁰ Κωνσταντίνος Βρύζας, *ό.π.*, 178-179.

⁷⁹¹ «[...] φιλικοί δεσμοί μοιάζουν με τους δεσμούς αίματος [...] οι δεσμοί γίνονται τέτοιοι γιατί η ομάδα ενδυναμώνεται χάρη στην "εχθρότητα", χάρη στην πεποίθηση ότι βρίσκεται σε εμπόλεμες σχέσεις με τον υπόλοιπο κόσμο». Στο: Λουίζα Πασσερίνι, *ό.π.*, 224.

⁷⁹² Σε αυτή την περίπτωση «[...] αυτό που απωθείται ως ο 'άλλος' επιστρέφει ως το αντικείμενο νοσταλγίας, επιθυμίας και γοητείας στην φαντασιακή ζωή των μπουρζουά». Στο: Efrat Tseelon, *ό.π.*, 105.

⁷⁹³ Ο Peter Burke σημειώνει ότι: «Ένας ψυχολόγος πιθανόν να διερευνούσε το φόβο που κρύβεται πίσω από το μίσος και την ασύνειδη προβολή των ανεπιθύμητων απόψεων του εαυτού στον άλλο. Ίσως γι' αυτόν το λόγο συχνά τα στερεότυπα παίρνουν αντίθετη μορφή από την αυτό-εικόνα του θεατή». Στο: Peter Burke, *ό.π.*, 158-159.

⁷⁹⁴ Κωνσταντίνος Βρύζας, *ό.π.*, 183.

δύο είναι τα κύρια συστατικά της: α) το συμβολικό, δηλαδή η πιστή τήρηση των κοινά επιβαλλόμενων νορμών που σχετίζονται με τα εξωτερικά χαρακτηριστικά ή την εξωστρεφή συμπεριφορά και β) το ιδεολογικό, ως ειδοποιό στοιχείο της κεντρικής/ενοποιού ιδέας της ομάδας.⁷⁹⁵ Και τα δύο αυτά συστατικά είναι ευμετάβλητα στον χρόνο, λόγω των σημαντικών μεταβολών που σημειώνονται στο εξωτερικό περιβάλλον των ομάδων, και οι οποίες τις αναγκάζουν να επαναπροσδιορίσουν τόσο τη συμβολική τους όσο και τη φαντασιακή τους ταυτότητα. Για παράδειγμα, η τεχνολογική εξέλιξη των όπλων θα ήταν δυνατόν να επαναπροσδιορίσει την αξία της γενναιότητας στη μάχη, στην αρχαία Σπάρτη. Ή η αλλαγή της κλίμακας στην παγκόσμια οικονομία είναι δυνατόν να επαναπροσδιορίσει την έννοια της φιλαλληλίας, σε μια παραδοσιακή κοινότητα της Ηπείρου. Ή η εφεύρεση του τζην και η ευρύτατη διάδοσή του να «ντύσει» συμβολικά συγκεκριμένες ιδεολογικές ταυτότητες, τροποποιώντας τους συμβολικούς κώδικες που συνδέονται με την ένδυση. Ως υποκείμενες στις μεταβολές αυτές, οι ομάδες είτε επαναπροσδιορίζονται είτε ανασυγκροτούνται σε νέες βάσεις είτε διαλύονται για να σχηματιστούν νέες.

Ο κύριος όγκος του φωτογραφικού υλικού του αρχείου των Φιλήρατου και Αντώνη Πάχου συνίσταται από πορτραίτα στούντιο. Στα πορτραίτα το κεντρικό θέμα είναι το ανθρώπινο σώμα, κυρίως ως φορέας ταυτοτικών χαρακτηριστικών, είτε με την ίδια τη δομή του, είτε με τους κώδικες της συμβολικής ταυτότητας που ενδύεται. Αυτοί οι κώδικες είναι δυνατόν να αφορούν το ντύσιμο, αλλά και τις χειρονομίες ή τις στάσεις που παίρνουν τα υποκείμενα της φωτογράφισης. Επίσης, τα καλλωπιστικά στοιχεία που υιοθετούν σχετικά με την κόμμωσή τους. Μέσα από αυτόν τον υιοθετημένο συμβολικό κώδικα τα υποκείμενα, αφενός μεν, αυτοπροσδιορίζουν την θέση τους στην ομάδα, αφετέρου δε, αναγνωρίζουν την ταυτότητα των άλλων μελών της μέσω μιας διαδικασίας αυτόματης σύγκρισης.⁷⁹⁶ Τα μέλη της ομάδας εκπαιδεύονται από αυτήν, ώστε να μπορούν να αναγνωρίσουν τις ταυτότητες των άλλων ατόμων, είτε ως μελών της ίδια ομάδας, είτε όχι. Η διαδικασία αυτή εμπεριέχει και την ανάπτυξη ιδεωδών -για κάθε περίπτωση- στερεοτύπων.

Η πολιτισμική ταυτότητα ενός ανθρώπινου συστήματος αποτελεί ένα υποσύνολο του συνόλου των φαντασιακών ταυτοτήτων του. Έχει να κάνει με την ένταξη ή μη στον *πολιτισμικό κανόνα* που το διατρέχει, είτε σε ατομικό, είτε σε συλλογικό επίπεδο. Σε ατομικό επίπεδο εκδηλώνεται ως προσχώρηση – αποχώρηση, ενώ στο συλλογικό επίπεδο ως αποδοχή και ενσωμάτωση ή απόρριψη και αποβολή. Αυτό είναι λογικό αν αναλογιστεί κανείς πως ο πολιτισμός της κάθε κοινωνίας ή κοινωνικής ομάδας πηγάζει και ορίζεται από τη συλλογική μνήμη και συνείδηση των μελών της και έτσι

⁷⁹⁵ Δημήτρης Λέκκας, Νίκος Γράψας, *ό.π.*, 147.

⁷⁹⁶ Βλ. Deborah Lupton, *Food, the Body and the Self*, London: Sage, 1996, και Deborah Lupton, *Risk*, London: Routledge, 1999, όπως παρατίθενται στο: Harald Beyer Broch, "Embodied Play and Gender Identities in Competitive Handball for Children in Norway", στο: Dyck Noel, Archetti Eduardo P. (eds), *Sport, Dance and Embodied Identities*, Oxford – New York: Berg, 2003, 84.

μόνο μπορεί να αξιολογηθεί⁷⁹⁷, ενώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι η συλλογική μνήμη, όπως αναφέρεται εδώ, είναι άμεσα συναρτημένη και εξαρτώμενη από τα άτομα της ομάδας και δεν είναι δυνατόν να εννοηθεί ως αυτόνομη οντότητα. Επίσης, τα όρια και οι διαχωριστικές γραμμές που αυτή θέτει είναι πάντα ρευστά και ευμετάβλητα,⁷⁹⁸ καθώς την επεξεργάζονται και τη μεταδίδουν υποκείμενα ευμετάβλητα και πολύπλοκα, ενώ συχνά, με τη μορφή της «μεταμνήμης», συνδέεται με το πολιτισμικό ή συλλογικό τραύμα.⁷⁹⁹

A.3.13 Θάνατος και Φωτογραφία

«Από τότε που εφευρέθηκε η φωτογραφική μηχανή το 1839, η φωτογραφία έχει συντροφιά το θάνατο».⁸⁰⁰

Ο θάνατος είναι συνώνυμος με το «τέλος»⁸⁰¹. Ο Ιησούς στον σταυρό του μαρτυρίου με τη λέξη «τετέλεσται» οριοθέτησε το πέρας της ζωής του, κατά την βιβλική παράδοση. Όπου όμως υπάρχει τέλος, αναγκαστικά υπάρχει και αρχή. Αυτές οι δύο έννοιες συνιστούν τα άκρα μιας χρονικής ακολουθίας, η οποία, αναφορικά με τους ανθρώπους και τη ζωή τους (όπως και γενικά με όλα τα έμβια όντα), ξεκινά με τη γέννηση και ολοκληρώνεται με το θάνατο.

Αυτές οι χρονικά οριακές στιγμές του ανθρώπινου βίου αποτέλεσαν σημαντικό θέμα της φωτογραφικής δημιουργίας, από τη γέννησή της μέχρι σήμερα. Βέβαια, αναφερόμενοι στη γέννηση δεν κυριολεκτούμε, μια που σπάνια και για ειδικούς λόγους έχει φωτογραφηθεί η στιγμή του τοκετού, αν αυτή –φιλοσοφικά– μπορεί να εκληφθεί ως η στιγμή της γέννησης. Συνήθως αναφερόμαστε στις φωτογραφικές απαθανάτισεις νεογέννητων ή βρεφών στις πρώτες ώρες της ζωής τους. Κατ' αντιστοιχία, το ίδιο ισχύει και για την απεικόνιση του θανάτου. Σπάνια και συγκυριακά, έχει τύχει να φωτογραφηθεί η ακριβής στιγμή του εγκεφαλικού θανάτου. Αναφερόμαστε στην φωτογράφιση ανθρώπων που έχουν ήδη πεθάνει, αλλά δεν έχει γίνει ακόμη η ταφή τους. Κίνητρο για την φωτογράφιση αυτή (των νεκρών) φαίνεται πως είναι η θέληση για τη διατήρηση της ζωής, η ματαίωση του θλιβερού γεγονότος της αποδόμησης των ανθρώπινων υπολειμμάτων που νομοτελειακά θα ακολουθήσει τον εγκεφαλικό θάνατο. Η φωτογραφία, λόγω του «αντικειμενικού» της λόγου, αναπαράγει και διασώζει στο διηνεκές την

⁷⁹⁷ Ερατοσθένης Καψωμένος, «Ο Κωστής Παλαμάς, η εθνική ιδεολογία και η πολιτισμική μας παράδοση», περ. *Φιλολογική (αφιέρωμα στον Κ. Παλαμά)*, 45, (1993), 10-13.

⁷⁹⁸ Paul Thompson, *ό.π.*, 173.

⁷⁹⁹ Hirsch Marianne (2001), *ό.π.*, 221.

⁸⁰⁰ Susan Sontag, *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, μτφρ. Βελέντζας Σεραφείμ, Αθήνα: Scripta, 2003, 30.

⁸⁰¹ Με αυτό τον τρόπο, υποδηλώνεται πως ό,τι ουσιώδες για την ανθρώπινη ύπαρξη εντάσσεται χρονικά στη διάρκεια του βίου.

«πραγματικότητα» ενός οιονεί άφθαρτου φωτογραφικού σώματος, ακόμα κι αν, λόγω της ακινησίας του φωτογραφημένου υποκειμένου –νεκρού ή ζωντανού-, η αναπαράσταση προσομοιάζει σε αυτήν της νεκρικής ακινησίας.



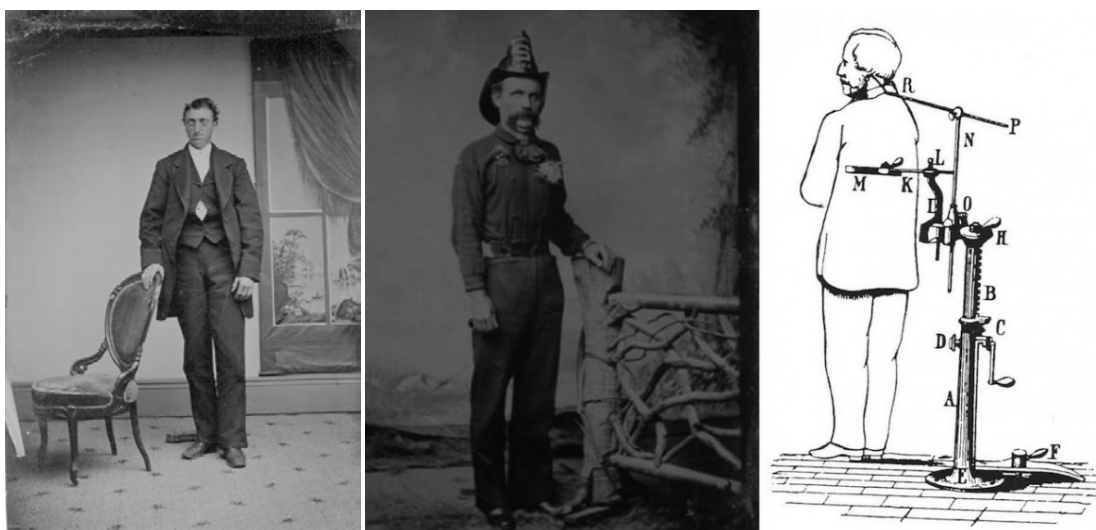
Εικόνα 30: Post mortem φωτογραφικό πορτραίτο, μητέρας με το παιδί της, από την Βικτωριανή εποχή. Ανακτήθηκε από: <http://backfortysghosthunts.blogspot.gr/2011/10/victorian-post-mortem-photography.html>

Οι πιο συνηθισμένες φωτογραφίες απεικονίζουν τον νεκρό κατά τη διάρκεια της κηδείας του, μίας κοινωνικής εκδήλωσης που είναι τόσο παλιά, όσο και οι κοινότητες των ανθρώπων.⁸⁰²

Παλαιότερα, και ειδικότερα κατά την Βικτωριανή περίοδο, ακολουθούνταν

⁸⁰² Αυτό ήταν το θέμα της έρευνας του Hertz (Robert Hertz, *Death and the Right Hand. A Contribution to the Study of the Collective Representation of Death*, μτφρ. στα Αγγλικά Needham R. και C., London: Cohen & West, 1960) για τις ταφικές τελετές των Πολυνησίων, μέσω της οποίας θέλησε να δείξει πως οι πρακτικές που συνοδεύουν τον θάνατο θα μπορούσαν να θεωρηθούν κοινωνικά γεγονότα. Εστιάζοντας στις συλλογικές αναπαραστάσεις του θανάτου κατέληξε πως η θλίψη για τον θάνατο ήταν ένα περισσότερο κοινωνικό, παρά ατομικό φαινόμενο. Κατά την αντίληψή του, ο θάνατος θεωρούνταν ως απειλή για την κοινωνική δομή, κάτι που παρουσίαζε μια σειρά από πρακτικά, κοινωνικά και μεταφυσικά «προβλήματα» στους επιζώντες και τα οποία μπορούσαν να επιλυθούν με τη συμμετοχή τους στις ταφικές τελετές. Οι τελετές αυτές εξυπηρετούσαν τον σκοπό του διαχωρισμού των ανθρώπων που είχαν πεθάνει από τον κόσμο των ζωντανών, πριν τους τοποθετήσουν στον κόσμο των νεκρών. Κατά τη διάρκεια της περιόδου αυτής η ψυχή του νεκρού εκλαμβάνονταν ως επικίνδυνη. Αυτές οι φάσεις της απομάκρυνσης και της επανατοποθέτησης του νεκρού αντιπροσώπευαν έναν θρίαμβο της κοινωνίας πάνω στον θάνατο. Ο Hertz σημείωσε την ομοιότητα μεταξύ αυτών των κοινωνικών μετασχηματισμών που συνδέονται με τον θάνατο και αυτών που συνδέονται με την εφηβεία και τον γάμο, μέσω των οποίων οι συμμετέχοντες υφίστανται μια αλλαγή της κοινωνικής τους ταυτότητας, όπως υποστηρίζουν οι Bloch and Parry (Maurice Bloch και Jonathan Parry, *Death and the Regeneration of Life*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982). Και οι δύο αναφορές από το: Bradbury Mary, *Representations of Death, a Social Psychological Perspective*, New York: Routledge, 2004, 114.

η πρακτική της φωτογράφισης αγαπημένων νεκρών, εκτός της εξοδίου τελετής (εικόνα 30). Κατά την εφαρμογή της πρακτικής αυτής, ο φωτογράφος φρόντιζε, τις περισσότερες φορές, ο νεκρός να έχει τα χαρακτηριστικά του κοιμώμενου, ώστε να προσομοιώνεται πειστικότερα η οριστικά χαμένη ζωή, στην πλησιέστερη προς τον θάνατο -εικαστικά- εκδοχή της. Άλλες φορές, αντίθετα, ο φωτογράφος επιδίωκε να αποδώσει χαρακτηριστικά κίνησης η προσομοίωσης της δραστηριότητας των ζωντανών. Για την περίπτωση αυτή, και ειδικότερα εάν ήθελαν να φωτογραφηθεί ο νεκρός σε όρθια στάση, χρησιμοποιούσαν ειδικό εξοπλισμό (εικόνα 31). Η επιθυμία για την *post mortem* φωτογράφιση των προσφιλών νεκρών μάλλον οφείλεται και στο ότι, κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, ο θρήνος υπήρξε μια προσεκτικά διαμορφωμένη κοινωνική λειτουργία, με την Φωτογραφία να παίζει σημαντικό ρόλο στην δημόσια αναπαράσταση της θλίψης, όπως επισημαίνει ο Batchen.⁸⁰³



Εικόνα 31: Φωτογραφήσεις *post mortem*, με τη χρήση ειδικού εξοπλισμού που συγκρατεί όρθιους τους νεκρούς. Η φωτογραφία αριστερά ανακτήθηκε από: <http://hyperallergic.com/101979/victorian-photo-tricks-from-hidden-mothers-to-eyes-on-the-dead/>, ενώ αυτή του πυροσβέστη μαζί με το επεξηγηματικό σκίτσο από: <http://www.technocrazed.com/the-most-weird-tradition-of-victorian-era-post-mortem-photography-gallery>

Επιπλέον, ενδεχομένως η πράξη αυτή –της φωτογράφισης του νεκρού- να είχε «ανακουφιστικό» χαρακτήρα, κάτι που βασίζεται, στην αντίληψη (ή καλύτερα στη μαγική σκέψη) της αυτόματης, ασύνειδης μεταβίβασης των ιδιοτήτων του φωτογραφιζόμενου αντικειμένου στο τεχνητό είδωλό του, στην περίπτωση αυτή στο φωτογραφικό χαρτί. Αυτό, σε συνδυασμό με την επίγνωση της πραγματικής απώλειας, δημιουργεί, μεταξύ άλλων, και συναισθήματα που συνδέονται με τον φόβο της ατομικής, ίδιας απώλειας, φόβο ο οποίος επίσης είναι άμεσα συνδεδεμένος με αυτόν της απώλειας του

⁸⁰³ Geoffrey Batchen, *Each Wild Idea*, Cambridge, Massachusetts, London, M.I.T. press, 2000, 36.

σύμπαντος κόσμου, ο οποίος αποκτά υπόσταση και νόημα αποκλειστικά από τον ζώντα εαυτό. Ο φόβος αυτός επιδεινώνεται και τεκμηριώνεται από την άδηλη πίστη στην «αλήθεια» της Φωτογραφίας, δηλαδή στη δυνατότητά της να συγχέει τους δύο κόσμους, αυτόν των νεκρών και αυτόν των ζωντανών.

Ο ίδιος φόβος πηγάζει και από την αντίληψη ότι όταν φωτογραφίζεται ένας ζωντανός άνθρωπος, παράλληλα με την εικόνα του, απathanatίζεται και η ιδιότητά του να είναι ζωντανός. Είναι βέβαιο ότι κάποια στιγμή δεν θα ανήκει πια στο σύνολο των ζωντανών ανθρώπων, ωστόσο η βεβαιότητα αυτή, λόγω της λογικής χρονικής απόστασης από το μοιραίο, είναι θολή. Κατ' αυτό τον τρόπο, απονέμεται στο υποκείμενο της φωτογράφισης η «αθανασία».⁸⁰⁴ Όταν φωτογραφίζεται ένα νεκρό σώμα, ως ζωντανό, φαίνεται να του απονέμεται η ίδια συμβολική «αθανασία». Το γεγονός αυτό είναι ασύμβατο με τη συλλογική επίγνωση, μεταφυσική ή όχι, του θανάτου, με αποτέλεσμα να γεννιέται το συναίσθημα του φόβου ή και τρόμου ορισμένες φορές.

Επειδή, σύμφωνα με τον Barthes, τείνουμε να συγχέουμε το πραγματικό με το ζωντανό, η φωτογραφία ενός πτώματος φαίνεται να βεβαιώνει ότι «[...] το πτώμα είναι ζωντανό, ως πτώμα: είναι η ζωντανή εικόνα ενός νεκρού πράγματος» -με άλλα λόγια, το πτώμα εκλαμβάνεται ως ζώσα ύπαρξη επειδή απλά υπήρχε τη στιγμή της επαφής του με τη φωτογραφική μηχανή.⁸⁰⁵ Συνηγορώντας, ο γάλλος κριτικός κινηματογράφου Andre Bazin απέδωσε στις εικόνες την αποστολή της «μουμιοποίησης», δηλαδή της συμβολικής διάσωσης των ανθρώπων από τον θάνατο με το να εξασφαλίζεται η αθανασία της εικόνας τους μέσω της Φωτογραφίας.⁸⁰⁶ Επιπλέον και αντίστροφα, ο όρος «απαθανάτιση», που συχνά χρησιμοποιείται για να περιγράψει την πράξη της φωτογράφισης, ουσιαστικά δηλώνει αυτήν ακριβώς την ιδιότητα της φωτογραφίας: της απονέμει την ικανότητα να διασώζει τους αγαπημένους από την φρίκη του θανάτου -και της παντοτινής απώλειας. Το επίθετο «παντοτινή» είτε συμπεριλαμβάνει την ψυχική και φυσική πλάνη της αιώνιας ζωής για τον ενεργούντα την φωτογράφιση ή τον εντολέα του φωτογράφου, είτε την επίσης φυσική πλάνη της αφθαρσίας του φωτογραφικού χαρτιού ή των ανάλογων ψηφιακών δεδομένων. Ο Edwards θεωρεί ότι αυτή η πλάνη θεμελιώνεται στην ιδιότητα της Φωτογραφίας να παλινδρομεί ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν -να υπάρχει κανείς στο παρελθόν και, ταυτόχρονα, να εμφανίζεται στο παρόν, άρα και στο μέλλον- και χαρακτηρίζει την φωτογραφική πρακτική ως μία «[...] μελαγχολική πρακτική, η οποία, πάνω

⁸⁰⁴ Michelle Henning, *ό.π.*, 196.

⁸⁰⁵ Στο *ίδιο*, 196. Επίσης, ο Δημήτρης Τσατσούλης αναφέρει: «Στη φωτογραφία, όπως και στην ταρίχευση, εκείνο που σημαίνεται είναι η άρνηση του αμετάκλητου χαρακτήρα του θανάτου». Βλ.: Δημήτρης Τσατσούλης, *Η γλώσσα της εικόνας, Σουρεαλιστικά παίγνια και κοινωνικοσημειωτικές αναγνώσεις με αφορμή τη φωτο-γραφή του Raul Ubac*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2000, 46-47.

⁸⁰⁶ Jens Ruchatz, "The Photograph as Externalization and Trace", στο: Erll Astrid, Nunning Angsar (eds), *Cultural Memory Studies, An International and Interdisciplinary Handbook*, New York, Berlin: Walter de Gruyter, 2008, 369.

από όλα, εκφράζει τον θάνατο και την απώλεια».⁸⁰⁷ Η γνώμη μας είναι ότι η ανακλητική ικανότητα της Φωτογραφίας θεμελιώνεται στη «λατρευτική» της αξία, όπως την προσδιόρισε ο Walter Benjamin⁸⁰⁸: «*Στη λατρεία της ανάμνησης των μακρινών ή νεκρών αγαπημένων βρίσκει η λατρευτική αξία την έσχατη διαφυγή. Στη φευγαλέα έκφραση ενός ανθρώπινου προσώπου που αποτυπώνεται στις φωτογραφίες της πρώιμης περιόδου, μας γνώφει για τελευταία φορά η αύρα. Αυτό είναι το στοιχείο που συνιστά τη γεμάτη βαρυθυμία κι ασύγκριτη ομορφιά τους*».⁸⁰⁹ Ο Barthes, στον «Φωτεινό Θάλαμο», αντιλαμβάνεται την αύρα ως «*αέρα*», το «*ανυπότακτο συμπλήρωμα της ταυτότητας, αυτό που δίνεται δωρεάν, απογυμνωμένο από κάθε "σπουδαιοφάνεια": ο «αέρας» εκφράζει το υποκείμενο, στον βαθμό που αυτό δεν παριστάνει τον σπουδαίο*».⁸¹⁰ Πρόκειται, για μια άυλη ιδιότητα της εικόνας του ανθρώπου, η οποία επίσης μπορεί να αποτυπωθεί στο φωτογραφικό χαρτί, μέσω στοιχείων όπως το ύφος, η στάση, το βλέμμα κ.λ.π. Αν δεν καταφέρει να αποτυπωθεί, τότε «*το σώμα πορεύεται δίχως ίσκιο, κι αυτός ο ίσκιος έτσι κι αποκόπηκε [...] δεν απομένει πια παρά ένα σώμα στείρο*».⁸¹¹ Μπορούμε να αντιληφθούμε τον «*αέρα*» ή την «*αύρα*» του υποκειμένου της φωτογράφισης ως ένα σύνολο αδιόρατων σημείων που εξωτερικεύουν τις εσωτερικές ποιότητες (ανεξάρτητα από το πρόσημό τους) και δεν μπορούν να είναι άμεσα αναγνώσιμες από τους παρατηρητές της φωτογραφίας. Η ταυτότητα των σημείων αυτών και η λειτουργία τους ως επικοινωνιακών μέσων είναι απροσδιόριστη ή μάλλον αδύνατον να εντοπιστεί ακριβώς και στο σύνολό της, να καταγραφεί και να τεκμηριωθεί, διότι κάθε τέτοιο σημείο παίρνει τιμές ανάλογες με τον τρόπο που το αντιλαμβάνεται ο κάθε παρατηρητής χωριστά, σε μια συγκεκριμένη στιγμή. Δηλαδή, η «*αύρα*» υπάρχει και έχει συγκεκριμένα ποιοτικά χαρακτηριστικά εφόσον ο κάθε παρατηρητής αφενός μεν τη διακρίνει, αφετέρου δε μπορεί να αξιολογήσει τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της. Ο διαμεσολαβητής της, τουλάχιστον σε τεχνικό επίπεδο, είναι ο φωτογράφος, που συνδέει, μέσω αυτής, το υποκείμενο της φωτογράφισης με την ουσία της ζωής, που εντοπίζεται σε θέση αντιδιαμετρικά αντίθετη από την οριστική λήθη, σύμφωνα με τον Μπαρτ: «*Αν είτε από έλλειψη ταλέντου είτε από κακοτυχία, (ο φωτογράφος) δεν ξέρει να δώσει στη διάφανη ψυχή τον φωτεινό της ίσκιο, το υποκείμενο πεθαίνει για πάντα*».⁸¹² Δηλαδή, η φωτογραφική εικόνα είναι σε θέση να εξασφαλίσει την αθανασία στην «ουσία» της ανθρώπινης ύπαρξης και όχι στο σώμα καθαυτό.

⁸⁰⁷ Edwards Steve, *ό.π.*, 118.

⁸⁰⁸ Για τον Benjamin, οι εικόνες από την προϊστορική εποχή είχαν «λατρευτική» αξία. Τους τελευταίους αιώνες, μέσω της δυνατότητας αναπαραγωγής τους, απέκτησαν αξία «έκθεσης». Βλ. Walter Benjamin, *Για το έργο τέχνης. Τρία δοκίμια*, μτφρ. Αντώνης Οικονόμου, Αθήνα: Πλέθρον 2013.

⁸⁰⁹ Walter Benjamin, *ό.π.*, 33.

⁸¹⁰ Ρολάν Μπαρτ, *ό.π.*, 151.

⁸¹¹ Στο *ίδιο*, 151.

⁸¹² Ρολάν Μπαρτ, *ό.π.*, 152.

Οι φωτογραφίες, ως εικόνες, είναι έμφορτες από συμβολισμούς και νοήματα που παραπέμπουν στις απαρχές της ανθρώπινης ιστορίας. Από την εικόνα των πιστών που φτάνουν να ασπάζονται μία εικόνα, στην υλική της μορφή, προσδοκώντας την υπερφυσική αρωγή για κάποιο πρόβλημα που αντιμετωπίζουν, μέχρι τις εικόνες καλλιτεχνών ή αθλητών που κοσμούν τα εφηβικά δωμάτια. Φαίνεται να μην είναι τυχαίο ότι οι διασημότητες αυτές χαρακτηρίζονται ως «είδωλα». Πολλοί μπορούν να ισχυριστούν, για την πρώτη περίπτωση, ότι αυτό που ασπάζονται οι πιστοί στις ιερές εικόνες δεν είναι το φυσικό αντικείμενο της εικόνας, αλλά η ιδέα αυτού που αντιπροσωπεύει, στην περίπτωση αυτή κάποιος άγιος. Αν ίσχυε αυτό, όμως, οι εικόνες αυτές δεν θα ήταν «ιερές» ούτε θα είχαν την ειδική αξία και μοναδικότητα που χαρακτηρίζει τις πιο διάσημες από αυτές. Αυτό διότι δεν μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι το θείον θα έδειχνε ιδιαίτερη προτίμηση σε μια από τις απεικονίσεις του, προσδίδοντάς της περισσότερη ιερότητα και αξία από ό,τι σε άλλες. Ο Gombrich στο *Χρονικό της Τέχνης* προτείνει στους αναγνώστες μία άσκηση:⁸¹³ Σύμφωνα με αυτήν, πρέπει να πάρουν τη χάρτινη εικόνα ενός οικείου τους ή ενός αγαπημένου τους αθλητή ή καλλιτέχνη και να κάνουν δύο τρύπες με ένα αιχμηρό αντικείμενο στο σημείο του χαρτιού όπου απεικονίζονται τα δύο μάτια. Βεβαίως, κανείς δεν μπορεί να το κάνει αυτό, τουλάχιστον με άνεση, αν πρόκειται για την εικόνα προσφιλούς του προσώπου, έχοντας να αντιμετωπίσει την εγγενή αδυναμία του πλήρους διαχωρισμού της πραγματικότητας από την εικόνα της. Λαμβάνοντας τα παραπάνω υπόψη, μπορούμε να κατανοήσουμε και με μεγαλύτερη πληρότητα τα κίνητρα αυτών που επέμεναν κατά το παρελθόν να απεικονίζουν τους αγαπημένους τους φωτογραφικά, πριν το τελευταίο τους ταξίδι.

Η πρακτική της *post mortem* φωτογράφισης με την πάροδο των χρόνων, δεν είχε πλέον τη μαζικότητα που είχε από τις πρώτες δεκαετίες της χρήσης της Φωτογραφίας και, σχεδόν, μέχρι τα τέλη του 20^{ου} αιώνα. Μάλιστα, στις μέρες μας, στον Δυτικό κόσμο, μάλλον ως εκτροπή ή διαστροφή θα μπορούσε περισσότερο να εκληφθεί μια τέτοια πρακτική. Φαίνεται ότι στο μεταμοντέρνο σύμπαν έχει μετασχηματισθεί ο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι αφενός μεν αντιλαμβάνονται τα φωτογραφικά κείμενα, αφετέρου δε βιώνουν το θάνατο.⁸¹⁴ Ενδεχομένως, το αποκρουστικό πρόσωπο του θανάτου και η φρίκη της απώλειας να μην είναι συμβατά με την ευωχία του μεταμοντέρνου κόσμου και η διαχείρισή τους να έχει καταστεί ταμπού, το οποίο θα πρέπει να μένει στο περιθώριο της κοινωνικής ζωής. Μάλιστα, η Ida σημειώνει πως ακόμα και αν φωτογραφηθούν οι κηδείες, αλλά και οι φίλοι και οι συγγενείς του νεκρού κατά τη διάρκειά τους, αυτές οι

⁸¹³ Ernst Hans Gombrich, *Το Χρονικό της Τέχνης*, μτφρ. Λίνα Κάσδαγλη, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 1998, 40.

⁸¹⁴ Βλ. σχετικά: Philippe Aries, *Western Attitudes Towards Death from the Middle Ages to the Present*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.

φωτογραφίες φυλάσσονται κάπου μακριά από τον δημόσιο χώρο.⁸¹⁵ Μπορεί επίσης ο θάνατος να μην είναι συμβατός με τη διαδικασία της κατανάλωσης, η οποία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη ζωή και μάλιστα με τις πιο ευχάριστες και θελκτικές πλευρές της, όπως αυτές παρουσιάζονται στον επικρατούντα διαφημιστικό λόγο. Για τον λόγο αυτόν, ενδέχεται ο θάνατος να πρέπει να είναι υπόθεση ατομική ή στην καλύτερη περίπτωση οικογενειακή και, παράλληλα, ένα γεγονός εξαιρετικό, το οποίο να μην είναι μέρος της καθημερινότητας των ανθρώπων. Ό,τι συνδέεται λειτουργικά με την Φωτογραφία είναι φύσει μία κοινωνική δραστηριότητα, αφού αυτή λειτουργεί ως επικοινωνιακό μέσον. Εφόσον, λοιπόν, ο θρήνος της απώλειας των οικείων και του θανάτου τους είναι πλέον ατομικός ή αφορά το στενό οικογενειακό περιβάλλον, η Φωτογραφία οφείλει να πάρει αποστάσεις από τις μακάβριες και σπαραξικάρδιες εικόνες που παραπέμπουν ακριβώς σ' αυτόν.

Ωστόσο, το μακάβριο φωτογραφικό θέμα είναι παρόν. Συχνά έρχονται στη δημοσιότητα φωτογραφικά τεκμήρια της ανθρώπινης βαρβαρότητας και των θυμάτων της, όπως αυτά από τη συστηματική γενοκτονία στα ναζιστικά στρατόπεδα εξόντωσης. Φωτογραφίες με πτώματα αμάχων, ομαδικών τάφων, ανθρώπων που πηδάνε στο κενό από το World Trade Centre. Στην περίπτωση αυτή το μακάβριο φωτογραφικό τεκμήριο έχει διαφορετικές λειτουργίες: αφενός μεν παραπέμπει στον πόνο του μακρινού άλλου, αφετέρου δε γίνεται φορέας ιδεολογημάτων που διαμορφώνουν πολιτική συνείδηση. Αναφορικά με την πρώτη διάσταση, «*παρατηρώντας τον πόνο του άλλου*», ο θεατής αποστασιοποιείται από αυτόν τόσο χωρικά όσο και χρονικά. Η στιγμή της φρίκης είναι παρελθόν ήδη από τη στιγμή του κλικ του φωτογράφου, κάτι που οριστικοποιεί αμετάκλητα ότι το γεγονός που καταγράφηκε ανήκει στο παρελθόν. Αυτό σημαίνει ότι ο θεατής του τεκμηρίου «επιβίωσε» της καταστροφής και για το λόγο αυτό η λειτουργία της θέασης μπορεί να λειτουργήσει ανακουφιστικά. Επίσης, ο «άλλος» είναι χωρικά αποστασιοποιημένος, κάτι που σημαίνει ότι ίδιος ο παρατηρητής είναι μακριά από τη φρίκη που το υποκείμενο της φωτογραφίας βίωσε. Ανάμεσα στο αναπαριστώμενο θύμα και σε αυτόν υψώνεται το «τείχος» της φωτογραφικής μηχανής και του χειριστή της. Η λανθάνουσα αυτή λειτουργία, ενδεχομένως να μπορεί να εκληφθεί, με την ευρεία έννοια, ως ηδονοβλεπτική, δεδομένου ότι ο παρατηρητής τέτοιων εικόνων είναι δυνατόν να ασκεί αυτή την παρατήρηση με σκοπό να αντλεί ευχαρίστηση, σύμφωνα με τον μηχανισμό που περιγράφηκε παραπάνω.

Ο θάνατος -ή το τέλος- στη Φωτογραφία είναι παρών και με άλλο τρόπο: Η διαδικασία της φωτογράφισης είναι μια διαδικασία στιγμιαία. Διάρκει όσο και το πάτημα της σκανδάλης της φωτογραφικής μηχανής, τουλάχιστον σήμερα, μια που στις απαρχές της φωτογραφίας ο χρόνος έκθεσης μπορούσε να

⁸¹⁵ Elizabeth Ida, "Family Portraits in Photography". Ανακτήθηκε από: http://www.academia.edu/1832495/Family_Portrait_in_Photography, 25.11.2011/17.30, 12.

διαρκέσει αρκετές -μαρτυρικές για το πρόσωπο της φωτογράφισης- ώρες. Αμέσως μετά το κλείσιμο του διαφράγματος το αντικείμενο της φωτογράφισης είναι πλέον ιστορικό, ανήκει ήδη στο παρελθόν.⁸¹⁶ Αυτό την εικόνα του οποίου συγκράτησε η φωτοευαίσθητη επιφάνεια δεν υπάρχει πλέον. Κατά μια έννοια, έχει πεθάνει, αφού η ανυπαρξία του είναι αμετάκλητη, δεδομένου του μονοσήμαντου ανύσματος του χρόνου, κατά τα πορίσματα της λεγόμενης «Νευτωνικής» Φυσικής. Ό, τι απέμεινε από αυτό είναι το ίχνος που άφησε στα μηχανικά, άψυχα μέρη της φωτογραφικής μηχανής και το οποίο με την κατάλληλη μηχανική επεξεργασία μπορεί να πάρει τη μορφή μιας τυπωμένης φωτογραφίας ή μιας εικόνας στο μόνιτορ του ηλεκτρονικού υπολογιστή. Δηλαδή, μία αναπαράστασή του, η οποία δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να αντικαταστήσει τη φυσική ύπαρξη, κατά τον τρόπο που μία αιγυπτιακή μούμια δεν μπορεί να ξαναγίνει Φαραώ ή το πτώμα του Walt Disney, που διασώζεται ελέω *κρυονικής*, δεν μπορεί να ξανασχεδιάσει κινούμενα σχέδια. Με το κλικ του φωτογράφου, ορίστηκε η ιστορικότητα του αντικειμένου της φωτογράφισης. Το αντικείμενο αυτό εξακολουθεί να υπάρχει και μετά το κλικ, μόνο που δεν είναι πια το ίδιο, ούτε μπορεί ποτέ πια να αναπαρασταθεί με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Ο παρελθοντικός του εαυτός, αυτός που απεικονίστηκε, δεν υπάρχει πλέον, όπως σημειώσαμε παραπάνω. Το γεγονός αυτό, ως αντίληψη, συντελείται και στο επίπεδο του σημειολογικού πλαισίου της φωτογραφικής εικόνας. Αν η φωτογραφική εικόνα έχει χαρακτηριστικά που την τοποθετούν σε σημαντικά προγενέστερο χρόνο, όπως ο χρωματισμός *seria* π.χ., τότε τα υποκείμενά της εντάσσονται αυτομάτως στην ομάδα των οριστικά νεκρών ή απολεσθέντων, βάσει μιας λειτουργίας νοηματοδότησης που εντοπίζει τα ανάλογα -κάθε φορά- στερεοτυπικά χαρακτηριστικά ώστε να μπορέσει να δώσει νόημα μέσα σε ένα ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο συμφραζομένων.

Η συνεχής αλλαγή του εαυτού συμβαίνει στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων, μέσα από την αέναη αλληλουχία γεγονότων, συναισθημάτων, δράσεων που συντελούνται, ούτως ή άλλως. Πρέπει να σημειωθεί, ωστόσο, ότι κατά τη διάρκεια του βίου υφίσταται μία συνέχεια τόσο χρονική όσο και λογική ή ενίοτε αιτιώδης. Κατά τη φωτογράφιση όμως, η συνέχεια αυτή διαρρηγνύεται, επειδή η εικόνα δεν είναι δυνατόν να βιώσει την αλληλουχία γεγονότων, συναισθημάτων, δράσεων που βιώνει το υποκείμενό της κατά τον χρόνο που ακολουθεί τη λήψη της φωτογραφίας. Το κλικ λειτουργεί ως μία τομή στον χρόνο καταστρέφοντας τη συνέχειά του αλλά και τη λογική συνέχεια που διέπει τον εν εξελίξει βίο του. Αυτό φαίνεται, εάν κανείς προσπαθήσει να ερμηνεύσει το περιεχόμενο της φωτογράφισης, αποστασιοποιημένος από το υποκείμενό της. Είναι σίγουρο ότι δεν θα μπορέσει να προσεγγίσει επαρκώς και στο σύνολό τους τα ίχνη της

⁸¹⁶ Δεν θα υπάρξει ξανά με την ίδια απολύτως ακριβή ποιότητα που είχε κατά τη στιγμή της φωτογράφισης.

πραγματικότητας που αποτυπώθηκαν στην φωτοευαίσθητη επιφάνεια.⁸¹⁷ Για να γίνει αυτό θα πρέπει να εντάξει το υποκείμενο σε ένα σύστημα συμβάσεων, οι οποίες παράγουν νόημα. Κάτι τέτοιο, στην καθημερινή ζωή, γίνεται με τη χρήση αυτοματισμών που απορρέουν από την ίδια την κατανόηση και την εσωτερίκευση των συμβάσεων και των κανόνων που χαρακτηρίζουν την κοινωνική ζωή ενός συνόλου ανθρώπων. Για τον λόγο αυτόν, ο κάθε στιγμή παρελθοντικός εαυτός, ως εικόνα-φορέας της αντίληψης για τον ίδιο, εξακολουθεί να υπάρχει και να δρα, όπως ακριβώς η προηγούμενη εικόνα παραμένει για ένα διάστημα αποτυπωμένη στον αμφιβληστροειδή για να ακολουθήσει η επόμενη, ώστε να έχουμε την ψευδαίσθηση της συνέχειας, όπως συμβαίνει στον κινηματογράφο.



Εικόνα 32: Δύο χαρακτηριστικά, βικτωριανά post mortem φωτογραφικά πορτραίτα. Συγκινούν γιατί και τα δύο συνδέονται με καταστάσεις που είναι στενά συνυφασμένες με τη ζωή και την αναπαραγωγή: Γάμο και παιδικότητα. Η φωτογραφία της νεκρής νύφης ανακτήθηκε από: <http://mementomori-x.livejournal.com/8385.html>, ενώ αυτή του παιδιού από: <http://morningpassages.com/2010/04/post-mortem-photography/>

Οι διαπιστώσεις αυτές έχουν να κάνουν με την αντίληψη της Φωτογραφίας ως φορέα αντικειμενικής αναπαραστάσης του πραγματικού κόσμου. Αν η εξεταστική ματιά διευρυνθεί αναζητώντας την άδηλη ή συμβολική πραγματικότητα της φωτογραφικής εικόνας, δηλαδή τις *συνδηλώσεις* της, αυτή αποκτά άλλο χαρακτήρα και μια νέα ζωή. Η Hirsch σημειώνει σχετικά: «[...] αναιρείται η αντικειμενικότητα της στατικής εικόνας και έτσι τη βγάζει από την κυριαρχία της στάσης, της ακινησίας και της νέκρωσης – αυτό που ο Μπαρτ αποκαλεί 'επίπεδος θάνατος (flat death)' - τοποθετώντας την στη

⁸¹⁷ «Ανακάλυψα στην αρχή τούτο: αυτό που η Φωτογραφία αναπαράγει στο άπειρο δεν έχει συμβεί παρά μόνο μια φορά: επαναλαμβάνει με μηχανικά μέσα εκείνο που δεν μπορεί ποτέ πια να επαναληφθεί υπαρξιακά», βλ.: Ρολάν Μπαρτ, *ό.π.*, 13. Επίσης: Michelle Henning, *ό.π.*, 195: «Όλες οι φωτογραφίες είναι *memento mori*. Τραβώντας μια φωτογραφία συμμετέχεις στη θνητή, ευάλωτη, ευμετάβλητη όψη ενός άλλου ανθρώπου (ή πράγματος). Με το να παίρνουν και να παγώνουν αυτή τη στιγμή, όλες οι φωτογραφίες μαρτυρούν ακριβώς την αμείλικτη φθορά του χρόνου» (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

ρευσιότητα, την κίνηση και, για το λόγο αυτό, στη ζωή»⁸¹⁸ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Ο φωτογραφικός λόγος μαρτυρά την ίδια τη ζωή. Μπορεί η φωτογράφιση να οριστικοποιεί το τέλος αυτού που μόλις κατέγραψε, ωστόσο, αυτό δεν σημαίνει ότι αυτό που φωτογραφήθηκε δεν ήταν πραγματικό, υπαρκτό ή ζωντανό ακριβώς τη στιγμή της φωτογράφισης. Αυτή η διαπλοκή μεταξύ πραγματικού, υπαρκτού και μη πραγματικού είναι σύμφυτη με τον τρόπο αντίληψης της Φωτογραφίας. Η επίγνωση της απώλειας είναι συμπληρωματική της επίγνωσης της πρότερης ύπαρξης.



Εικόνα 33: Οικογενειακή post mortem φωτογραφία της ίδιας εποχής. Εδώ το *punctum* βρίσκεται στην εικονιζόμενη ευτυχία των περισσότερων, η οποία, προφανώς εντάσσεται σε μια σκηνοθετική πρακτική που αποσκοπεί στο να αποδοθεί ζωή μπροστά σε έναν ολοφάνερο θάνατο. Η σκηνοθετική αδεξιότητα, αλλά και η ένταση του συναισθήματος της απώλειας για τους γονείς (το οποίο δεν αφήνει περιθώριο πιστής συμμόρφωσης προς τις σκηνοθετικές οδηγίες), μπορεί να μας δείξει τη θέση τους στην σύνθεση, ανάμεσα στους υπόλοιπους συγγενείς. Η φωτογραφία ανακτήθηκε από:
<http://www.technocrazed.com/the-most-weird-tradition-of-victorian-era-post-mortem-photography-gallery>

Κατ' αυτή την έννοια, η Φωτογραφία μπορεί να αποτυπώνει τη ζωή και την αξιακή προδιάθεση των ανθρώπων υπέρ του πραγματικού και ζώντος, εις

⁸¹⁸ Marianne Hirsch, *ό.π.*, 3-4. Για το ίδιο θέμα βλ.: «Οι ιδιότητες που κάνουν μια φωτογραφία να λειτουργεί ως φετίχ – η ακινησία και η σιωπή της, η δυνατότητά της να παγώνει μια στιγμή που πέρασε- είναι ιδιότητες του θανάτου» (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης), στο: Michelle Henning, *ό.π.*, 195.

βάρος αυτού που χάθηκε και δεν είναι πλέον υπαρκτό: «[...] αποδίδουμε στο Πραγματικό μίαν απόλυτα ανώτερη, καθότι αιώνια, αξία», επισημαίνει ο Μπαρτ.⁸¹⁹

Αυτή η δισυπόστατη φύση της Φωτογραφίας, να μπορεί δηλαδή, ταυτόχρονα, να περιλαμβάνει και τη ζωή και τον θάνατο, έχει περιγραφεί από θεωρητικούς της Φωτογραφίας. Μια από αυτούς είναι η Susan Sontag. Διαπιστώνει ότι η φωτογραφική εικόνα των ανθρώπων είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη ζωή, αφού αυτήν και τα χαρακτηριστικά της καλείται να απαθανάτισει, ενώ παράλληλα, «[...] δηλώνει την αθωότητα, το ευάλωτο της ζωής που κατευθύνεται προς την καταστροφή των ανθρώπων και αυτός ο σύνδεσμος μεταξύ Φωτογραφίας και θανάτου στοιχειώνει όλες τις φωτογραφίες που απεικονίζουν ανθρώπους»⁸²⁰ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Η φωτογραφική αναφορά στη ζωή μπορεί να εντοπιστεί και στον θρήνο για την απώλεια του οικείου, ως κινήτρου για την φωτογραφική απεικόνισή του. Αν η φωτογράφιση οριστικοποιεί το τέλος του υποκειμένου της, ο θρήνος που αφορμάται από αυτήν είναι συστατικό της ζωής και δυνατότητα αυτών που είναι ακόμη ζωντανοί.

Στο μεταίχμιο της αντίληψης που έχουμε για τη σχέση της Φωτογραφίας με τη ζωή και τον θάνατο, είναι αξιοσημείωτη η αναφορά της Susan Sontag στη «μεταθανάτια ειρωνεία» (σε αντιστοιχία με την «τραγική ειρωνεία»): επεξεργάστηκε αυτή την ιδέα περιγράφοντας τις φωτογραφίες του Ρόμαν Βίσνιακ για τη ματαιόδοξη ζωή των Εβραίων της Ανατολικής Ευρώπης, οι οποίες μας επηρεάζουν πολύ όταν τις κοιτάμε διότι γνωρίζουμε πόσο γρήγορα οι εικονιζόμενοι πρόκειται να πεθάνουν.⁸²¹ Ενδιαφέρον έχει να συσχετισθεί η μεταθανάτια ειρωνεία της Sontag με την ευρύτερη αντίληψη για τις σχέσεις αθανασίας και Φωτογραφίας. Δηλαδή να εντοπιστεί το σημείο ή η διαδικασία εκείνη που διαφοροποιεί τους παρατηρητές των εικόνων του Βίσνιακ από αυτούς που πατάνε τη σκανδάλη της φωτογραφικής τους μηχανής για να απαθανάτισουν τους αγαπημένους τους. Θεωρούμε ότι το σημείο αυτό εντοπίζεται αφενός στην εσωτερικευμένη γνώση για το παρελθόν, η οποία κατατάσσεται στην κατηγορία όσων «πράγματι έγιναν στο παρελθόν», και αφετέρου στην πανανθρώπινη φυσική άμυνα απέναντι στο υπαρξιακό άγχος η οποία μεταφέρει στο άγνωστο και μακρινό μέλλον το ενδεχόμενο του θανάτου του εαυτού. Στη δεύτερη περίπτωση ισχύει η διαπίστωση του Δημήτρη Τσατσούλη: «Στη φωτογραφία, όπως και στην ταρίχευση, εκείνο που σημαίνεται είναι η άρνηση του αμετάκλητου χαρακτήρα του θανάτου».⁸²²

⁸¹⁹ Ρολάν Μπαρτ, *ό.π.*, 110.

⁸²⁰ Susan Sontag, *On Photography*, London: Penguin Books, 1979, 70.

⁸²¹ Marianne Hirsch, *ό.π.*, 20.

⁸²² Δημήτρης Τσατσούλης, *ό.π.*, 46-47.

A.4 Συστήματα ερμηνείας εικονιστικών κειμένων

Το σύνολο της θεωρητικής έρευνας που προηγήθηκε σχετικά με τη δυνατότητα εντοπισμού και ανάγνωσης των επικοινωνιακών μηνυμάτων που είναι δυνατόν να φέρει η Φωτογραφία, οδηγεί σε ό,τι ακολουθεί στην ενότητα αυτή. Η θεωρητική αυτή έρευνα υποστηρίχθηκε από την προσωπική εμπειρία, και από την άμεση επαφή με το αρχαιακό υλικό ενός σημαντικού μέρους της συλλογής Φιλήρατου και Αντώνη Πάχου.

Στο τέλος της ενότητας παρουσιάζουμε ένα μεθοδολογικό «εργαλείο», το οποίο φιλοδοξούμε να αποδειχθεί χρήσιμο σε όσους ερευνητές και εκπαιδευτικούς επιχειρήσουν να μετατρέψουν το φωτογραφικό μήνυμα σε Ιστορία.

A.4.1 Προτάσεις ερμηνευτικών μοντέλων

James Curtis

Ο Curtis προτάσσει στη διαδικασία ερμηνείας των φωτογραφικών τεκμηρίων τη θέση συγκεκριμένων ερωτημάτων, από τις απαντήσεις των οποίων θα προκύψει το μεταφερόμενό τους μήνυμα: α) ποιος πήρε τη φωτογραφία, β) γιατί και για ποιόν λήφθηκε, γ) πώς έγινε η φωτογραφική λήψη, δ) τι μπορούν να πουν άλλες φωτογραφίες της ίδιας ομάδας και ε) ποιος είναι ο τρόπος παρουσίασης της φωτογραφίας.⁸²³

Από τη διαδικασία αυτή είναι εμφανές ότι παραλείπεται η ερώτηση που αφορά το υποκείμενο της φωτογράφησης, αν και είναι συνδεδεμένο με το ερώτημα του «γιατί και για ποιον λήφθηκε» η φωτογραφία. Μάλιστα, θεωρούμε ότι η ομάδα των κινήτρων που υποκρύπτεται στη σχέση του υποκειμένου με τη σκοπιμότητα της τέλεσης της φωτογραφικής πράξης, είναι η πλέον ουσιώδης για την αποκάλυψη του επικοινωνιακού της μηνύματος. Εξίσου σημαντική είναι η πληροφορία σχετικά με τον αυτουργό της φωτογράφησης και τα δικά του κίνητρα που συνδέονται με το ερώτημα «για ποιον λήφθηκε» η φωτογραφία. Τα δύο τελευταία ερωτήματα έχουν να κάνουν με το εξω-φωτογραφικό πλαίσιο του φωτογραφικού τεκμηρίου και είναι δυνατόν να συνδέονται με το δεύτερο ερώτημα («γιατί και για ποιον λήφθηκε»). Π.χ. είναι άλλο το νοηματικό περιεχόμενο της γνωστής φωτογραφίας του Carra με θέμα τον Ισπανό στρατιώτη του Δημοκρατικού στρατού που σκοτώνεται σε ένα ιστορικό περιοδικό που κάνει αφιέρωμα στον Ισπανικό Εμφύλιο και άλλο σε ένα εγχειρίδιο που έχει ως θέμα τη φωτογραφική απάτη ή τις στημένες φωτογραφίες. Το ίδιο ακριβώς θέμα είχε

⁸²³ Βλ. Elizabeth Ida, "Family Portraits in Photography". Ανακτήθηκε από: http://www.academia.edu/1832495/Family_Portrait_in_Photography, 25.11.2011/17.30, 23-24.

τελείως διαφορετικό νοηματικό φορτίο όταν συνοδεύονταν με ένα ευανάγνωστο *Why?* και στόλιζε τα εφηβικά ή φοιτητικά δωμάτια μερικές δεκαετίες πριν.

Τα ερωτήματα αυτά συντελούν στην κατανόηση και συνακόλουθα στην ερμηνεία του φωτογραφικού τεκμηρίου, και θα πρέπει να λαμβάνονται υπόψη σε κάθε προσπάθεια δόμησης ενός ερμηνευτικού μοντέλου. Ωστόσο, όπως θα φανεί και παρακάτω, δεν επαρκούν.

Charles Williams

Ο Williams⁸²⁴ εστιάζει περισσότερο στη ματιά του φωτογράφου και επιπλέον θέτει ερωτήματα που σχετίζονται με τις επιλογές του ποιος, τι, πότε και που. Οι απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά ισχυρίζεται ότι μπορούν να μας πουν πολλά για τον φωτογράφο και το υποκείμενο. Και συνεχίζει: «*Η φωτογραφική μηχανή δεν καταγράφει απλά ένα γεγονός αλλά καταγράφει και αυτό που επιλέγει ο φωτογράφος να δει*».⁸²⁵

Θεωρούμε ότι και η θέση του Williams προσεγγίζει επιφανειακά και συνεπώς αποσπασματικά την ερμηνευτική προσπάθεια με αποτέλεσμα τα εξαγόμενά της να είναι εν τη γενέσει τους ελλιπή. Σίγουρα, ο ρόλος του φωτογράφου είναι σημαντικός στη διαδικασία της φωτογράφισης επειδή είτε αποφασίζει ο ίδιος για τη φωτογράφιση είτε εντέλλεται για αυτό. Συμμετέχει καθοριστικά στη διαμόρφωση, κάθε φορά, ενός μοναδικού φωτογραφικού τεκμηρίου, καθορίζοντας όλες τις -μεγάλης ή μικρής σημασίας- ρυθμίσεις (φωτισμός, γωνία λήψης κ.λ.π.), αλλά κυρίως τα όρια του φωτογραφικού κάδρου. Ωστόσο, δεν μπορεί κανείς να αρνηθεί τη σημασία των συνδηλώσεων στη νοηματοδότηση του φωτογραφικού κειμένου.

Liz Wells

Η Wells θεωρεί ότι η ερμηνεία της Φωτογραφίας βασίζεται στην ανάπτυξη πολύπλοκων μοντέλων ανάλυσης, τα οποία εκκινούν από τρία σημεία εκκίνησης: σημειωτικά, κοινωνικοϊστορικά και ψυχαναλυτικά.⁸²⁶ Παράλληλα, αντανakλούν τα ιδιαίτερα ενδιαφέροντα και τις προτεραιότητες του ερευνητή.⁸²⁷ Συγκεκριμένα, αναφέρει ότι κάθε φωτογραφία μπορεί:

-να αντιμετωπισθεί ως στοιχείο κοινωνικής ή ιστορικής μαρτυρίας και να ερευνηθεί με βάση τις προθέσεις του φωτογράφου και το συγκεκριμένο

⁸²⁴ Charles Williams, "The Meaning of Family Photograph, in the research concerning The Dostal Family". Ανακτήθηκε από: <http://homepage.mac.com/williamszone/dostal/research/meaning.html>, 05.02.2011/19.10.

⁸²⁵ Στο ίδιο, 24.

⁸²⁶ Liz Wells (ed.), *Photography: A critical introduction*, London: Routledge, 1997, 51, όπως παρατίθεται στο: Michael Forrester, *Psychology of the Image*, London, Philadelphia: Routledge - Taylor & Francis Group, 2000, 159.

⁸²⁷ Derrick Price, Liz Wells, «Σκέψεις για τη φωτογραφία: Διαμάχες, ιστορικά και σήμερα», στο: Wells Liz (ed.), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Πετσίνη Πηνελόπη, Αθήνα: Πλέθρον, 2007, 49.

πλαίσιο παραγωγής της.

-να συσχετισθεί με την πολιτική και την ιδεολογία.

-να αξιολογηθεί μέσω αναφορών στη διαδικασία και την τεχνική.

-να εξετασθεί από την άποψη της αισθητικής και των παραδόσεων της αναπαράστασης στην Τέχνη.

-να συζητηθεί σε σχέση με την τάξη, την φυλή και το κοινωνικό φύλο.

-να αναλυθεί μέσω αναφορών στην Ψυχανάλυση.

-να αποκωδικοποιηθεί ως σημειολογικό κείμενο.

Θεωρούμε ότι κάθε ερμηνευτική προσπάθεια ενός φωτογραφικού τεκμηρίου, από ιστορική άποψη, θα πρέπει να συμπεριλαμβάνει το σύνολο των προσεγγίσεων της πρότασης της Liz Wells. Πολύ περισσότερο, όταν η ιστορική έρευνα αφορά την πολιτισμική ή την κοινωνική ιστορία μιας περιόδου ή μιας χωρικά περιορισμένης περιοχής. Η έρευνα για τις προθέσεις του φωτογράφου και το πλαίσιο παραγωγής μπορεί να αποδώσει καρπούς σχετικά με την οικονομική, καλλιτεχνική, οικογενειακή ζωή, για τις σχέσεις εξουσίας μεταξύ ανθρώπων ή για τις συναισθηματικές τους εξαρτήσεις. Από την εξέταση της απορρέουσας ιδεολογίας, σε σχέση με το κοινωνικό πλαίσιο, στον χρόνο της φωτογράφισης, θα φανεί η κυρίαρχη κοινωνική τάξη και οι αισθητικές ή άλλες αξίες της. Με τον ίδιο τρόπο, θα εντοπιστούν οι κυρίαρχες απόψεις για τη φυλή ή το φύλο.

Έχει γίνει πλέον φανερό ότι ο ιστορικός λόγος έχει την ανάγκη της αξιοποίησης όλων των διαθέσιμων και, ταυτόχρονα, χρήσιμων για τον σκοπό αυτό επιστημών προκειμένου να οργανώσει, να νοηματοδοτήσει και να ερμηνεύσει το πραγματολογικό και συμβολικό υλικό της Φωτογραφίας.⁸²⁸

Στις επιστημάνσεις της Liz Wells σχετικά με την προσέγγιση του φωτογραφικού τεκμηρίου υπό το πρίσμα της Ψυχανάλυσης και της Σημειολογίας, θεωρούμε σκόπιμο να προσθέσουμε και αυτό των Κοινωνικών Επιστημών. Αυτό διότι *«Αποδεικνύεται ότι χωρίς τη σύγκλιση Ιστορίας και κοινωνικής θεωρίας δεν μπορούμε να προσεγγίσουμε αποτελεσματικά ούτε το παρελθόν ούτε το παρόν»*.⁸²⁹

Δημήτρης Τσατσούλης

Ο Τσατσούλης⁸³⁰ αναγνωρίζει τρεις ομάδες τρόπων «ανάγνωσης» της Φωτογραφίας, όρου απαραίτητου για την ερμηνεία της. Η πρώτη ομάδα αφορά τους *αντιληπτικούς*, δηλαδή αυτούς που έχουν να κάνουν με τη δυνατότητα *ρηματοποίησης* των συνδηλώσεων της Φωτογραφίας σε γλωσσικές κατηγορίες, η δεύτερη τους *γνωστικούς*, δηλαδή αυτούς που σχετίζονται με τη *«σαφήνεια*

⁸²⁸ Γιώργος Κόκκινος, *Από την Ιστορία στις Ιστορίες – Προσεγγίσεις στην ιστορία της Ιστοριογραφίας, την Επιστημολογία και τη Διδακτική της Ιστορίας*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1998, 34.

⁸²⁹ Στο ίδιο, 33-34.

⁸³⁰ Βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, *Η γλώσσα της εικόνας, Σουρεαλιστικά παίγνια και κοινωνικοσημειωτικές αναγνώσεις με αφορμή τη φωτο-γραφία του Raul Ubas*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2000.

και την καθαρότητα των σημείων του φωτογραφικού ανάλογου και της αναγνώρισής τους από τον αποδέκτη», και η τελευταία τους ιδεολογικούς, δηλαδή αυτούς που «[...] άπτονται των ιδεολογιών και αξιών που εμπεριέχονται σε ένα σωστά επεξεργασμένο σημαίνον του φωτογραφικού αναλόγου».⁸³¹ Πέρα από την πρόταση για τους συγκεκριμένους τρόπους, ο Τσατσούλης αναφέρεται σε δύο περιεχόμενα μηνύματα σε κάθε φωτογραφικό τεκμήριο: α) το αναλογικό μήνυμα, το οποίο δεν είναι κωδικοποιημένο⁸³² και β) το υφολογικό μήνυμα, το οποίο είναι κωδικοποιημένο.⁸³³

Η θέση του Τσατσούλη προσεγγίζει την ανάγνωση – ερμηνεία της Φωτογραφίας σαν να είναι στραμμένη προς τον αναγνώστη της. Φαίνεται να υποβαθμίζει την αυτόνομη ύπαρξη του περιεχομένου της, εξετάζοντάς το μόνο στον βαθμό που υποκειμενοποιείται, καθώς προσλαμβάνεται, από τον αναγνώστη - θεατή. Αυτό, θεωρούμε ότι είναι σωστό, ωστόσο δεν είναι επαρκώς αξιοποιήσιμο στο βαθμό που στόχος είναι η εξαγωγή συμπερασμάτων και η εκμείωση απαντήσεων σε ερωτήματα που θέτει η ιστορική έρευνα. Προς αυτή την κατεύθυνση είναι πολύ πιο χρήσιμη, κατά τη γνώμη μας, η διαίρεση των φωτογραφικών μηνυμάτων σε αναλογικά και υφολογικά. Ωστόσο, μένει να δειχτεί το γιατί δεν είναι κωδικοποιημένο το αναλογικό μήνυμα, το οποίο αναφέρεται στα καταδηλωτικά σημαίνοντα της φωτογραφικής εικόνας. Άποψή μας είναι ότι το σύνολο των μηνυμάτων της Φωτογραφίας είναι κωδικοποιημένο με κάποιο τρόπο.

Έρβιν Πανόφσκι

Ο Πανόφσκι στις Μελέτες Εικονολογίας, προσεγγίζει το θέμα της ερμηνείας των εικονιστικών έργων τέχνης, αναλύοντας το περιεχόμενό τους σε τρία επίπεδα: το πρωτοβάθμιο ή φυσικό και το δευτεροβάθμιο ή συμβατικό (τα οποία θεωρεί περιορισμένης μόνο αξίας) και αυτό της εγγενούς σημασίας ή περιεχομένου, το οποίο διαπερνά και ερμηνεύει τόσο το ορατό γεγονός όσο και τη νοητική του πρόσληψη.⁸³⁴ Με βάση αυτόν τον διαχωρισμό πρχωρά στο αναλυτικό του μοντέλο ως εξής: Στο πρωτοβάθμιο στάδιο εντοπίζονται φυσικές μορφές, όπως τα χρώματα, οι γραμμές, οι όγκοι κ.λ.π. ως αναπαραστάσεις φυσικών αντικειμένων και των σχέσεων μεταξύ τους. Στο δευτεροβάθμιο ή συμβατικό στάδιο εντοπίζονται τα στοιχεία της εικόνας που λειτουργούν ως φορείς συμβάσεων, για παράδειγμα όταν σε μια νωπογραφία αναγνωρίζεται ένα τραπέζι όπου δειπνούν δεκατρείς άνδρες ως ο Μυστικός Δείπνος. Στο τρίτο και τελευταίο στάδιο, αυτό της εγγενούς σημασίας ή περιεχομένου, εντοπίζονται «[...] οι εσωτερικές αρχές που αποκαλύπτουν τις βασικές τάσεις ενός έθνους, μιας περιόδου, μιας τάξης, μιας θρησκευτικής ή φιλοσοφικής θεωρίας – ασύνειδα

⁸³¹ Δημήτρης Τσατσούλης, *ό.π.*, 257.

⁸³² Η θέση αυτή συνδέεται με την άποψη του Barthes, ότι οι φωτογραφίες είναι «*κείμενα χωρίς κώδικα*».

⁸³³ Δημήτρης Τσατσούλης, *ό.π.*, 259.

⁸³⁴ Έρβιν Πανόφσκι, *Μελέτες Εικονολογίας, Ουμανιστικά Θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, μτφρ. Παππάς Ανδρέας, Αθήνα: Νεφέλη, 1991, 25.

προσδιορισμένες από ένα άτομο και συμπυκνωμένες σε ένα του έργο»⁸³⁵, όπως το θέτει. Αναφορικά με το παράδειγμα του Μυστικού Δείπνου, σε αυτό το στάδιο θα μπορούσαν να εξετάζονται οι έννοιες που σχετίζονται με την Αναγέννηση, τον Λεονάρντο, τον Χριστιανισμό κ.λ.π. Ο Πανόφσκι επισημαίνει πως για να είναι δυνατή σταδιακή ανάλυση, όπως περιγράφηκε παραπάνω είναι απαραίτητη η γνώση του πολιτισμικού περιβάλλοντος της εικόνας.⁸³⁶ Όπως το θέτει: «Απαιτεί οικειότητα με συγκεκριμένα θέματα ή έννοιες, όπως αυτά μεταδίδονται από γραπτές πηγές ή την προφορική λογοτεχνική παράδοση [...] (ο) Αυστραλός Βουσμάνος δεν μπορεί να αναγνωρίσει το θέμα του Μυστικού Δείπνου. Για να καταλάβει την εικονογραφική σημασία του έργου, θα πρέπει πρώτα να εξοικειωθεί με το περιεχόμενο των Ευαγγελίων».⁸³⁷ Συνοψίζοντας το ερμηνευτικό του μοντέλο, ο Πανόφσκι, καταλήγει στο παρακάτω σχήμα:⁸³⁸

| ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ | ΕΡΜΗΝΕΙΑ | ΕΦΟΔΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΜΗΝΕΙΑ | ΜΕΣΑ ΕΛΕΓΧΟΥ ΤΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ |
|---|--|--|---|
| Πρωτοβάθμιο ή φυσικό θέμα (καλλιτεχνικά μοτίβα) | Προεικονική περιγραφή (και ψευδομορφολογική ανάλυση) | Πρακτική πείρα (οικειότητα με τα αντικείμενα και τα περιστατικά) | Ιστορία του ύφους (μελέτη του τρόπου με τον οποίο, σε διαφορετικές ιστορικές συνθήκες, τα αντικείμενα και τα περιστατικά εκφράζονταν από μορφές) |
| Δευτεροβάθμιο ή συμβατικό θέμα (εικόνες, ιστορίες αλληγορίες) | Εικονογραφική ανάλυση με τη στενότερη έννοια | Γνώση των φιλολογικών πηγών (οικειότητα με συγκεκριμένα θέματα και έννοιες) | Ιστορία των τύπων (μελέτη του τρόπου με τον οποίο, σε διαφορετικές ιστορικές συνθήκες, συγκεκριμένα θέματα ή έννοιες εκφράζονταν από αντικείμενα ή περιστατικά) |
| Εγγενής σημασία ή περιεχόμενο («συμβολικές» αξίες) | Εικονογραφική ερμηνεία με τη βαθύτερη έννοια (εικονογραφική σύνθεση) | Συνθετική δαισθητική (οικειότητα με τις βασικές τάσεις του ανθρώπινου πνεύματος), επηρεασμένη καθοριστικά από την προσωπική ψυχολογία και κοσμοθεωρία) | Ιστορία των πολιτισμικών συμπτωμάτων ή συμβόλων εν γένει (μελέτη του τρόπου με τον οποίο, σε διαφορετικές ιστορικές συνθήκες, οι βασικές τάσεις του ανθρώπινου πνεύματος εκφράζονταν από συγκεκριμένα θέματα και έννοιες) |

⁸³⁵ Έρβιν Πανόφσκι, *ό.π.*, 28.

⁸³⁶ Η θέση αυτή είναι προβληματική όσον αφορά το πλαίσιο της συγκεκριμένης εργασίας: Δημιουργεί μια προφανή αντινομία: Πρέπει να γνωρίζουμε από πριν το κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο, ώστε να ερμηνεύσουμε τα φωτογραφικά κείμενα με σκοπό ακριβώς αυτόν που τίθεται ως προϋπόθεση της ερμηνευτικής προσπάθειας. Θεωρούμε ότι αυτό που συμβαίνει ή πρέπει να συμβαίνει τελικά είναι να ακολουθείται μία παράλληλη και σύγχρονη πορεία μεταξύ της ερμηνευτικής προσπάθειας και της διερεύνησης του κοινωνικο-πολιτισμικού περιβάλλοντος.

⁸³⁷ Έρβιν Πανόφσκι, *ό.π.*, 33.

⁸³⁸ Στο *ίδιο*, 38-39.

Πιστεύουμε ότι το τριαδικό ερμηνευτικό μοντέλο του Πανόφσκι μπορεί να αξιοποιηθεί με ικανοποιητικά αποτελέσματα ως εργαλείο ανάλυσης φωτογραφικών τεκμηρίων, παρά το ότι δεν δημιουργήθηκε για τον σκοπό αυτόν. Θεωρούμε, επίσης, πολύ σημαντική την τρίτη στήλη του συνοπτικού πίνακα, η οποία αναφέρεται στα απαιτούμενα εφόδια για την ερμηνεία σε κάθε στάδιο. Θα συμπληρώναμε ότι, ειδικά για τη Φωτογραφία, τόσο η *προεικονική περιγραφή* όσο και η *εικονογραφική ανάλυση*, δεν αποτελούν αμιγώς καταδηλωτικά, «αντικειμενικά» στοιχεία, αλλά εμπεριέχουν και πλήθος συνδηλώσεων που σχετίζονται κυρίως με τη σκοπιμότητα της απεικόνισης, τις τεχνικές και τις οπτικές γωνίες που υιοθετήθηκαν. Ο συνδηλωτικός χαρακτήρας των «καταδηλωτικών» στοιχείων ή ιχνών εμφανίζεται τόσο κατά τη διαδικασία συμπερίληψής τους στο φωτογραφικό κάδρο, όσο και κατά τη διαδικασία της ανάγνωσής του. Ο Ruchatz επιβεβαιώνοντας αναφέρει ότι: «*Αν και η παραγωγή ιχνών θεωρείται ότι είναι απαλλαγμένη από πολιτισμική κωδικοποίηση, η ανάγνωσή τους, όπως προδίδει η ίδια η λέξη, είναι παραδόξως μια πράξη αποκωδικοποίησης*»⁸³⁹ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης), δηλαδή απαιτεί την ενεργοποίηση πολιτισμικά καθορισμένων κωδικών. Σε αυτό το επίπεδο ερμηνείας, αναζητούνται οι υποκειμενικές προθέσεις, κάτι που μπορεί να αποτελέσει ερμηνευτική βάση στον βαθμό που ερευνούμε θεσμούς και τους ρόλους των ανθρώπων σε αυτούς.⁸⁴⁰ Τέλος, ο Bohnsack επισημαίνει πως στο πεδίο της ερμηνείας φωτογραφιών από τις κοινωνικές επιστήμες, τα καταδηλωτικά στοιχεία είναι ιδιαίτερα απαραίτητα, διότι αυτή η εικονογραφική γνώση δεν μεταδίδεται κωδικοποιημένη, όπως θα συνέβαινε π.χ. στην ερμηνεία ενός ζωγραφικού πίνακα.⁸⁴¹

Σε αντίθεση με την εικονογραφική αναλυτική προσέγγιση η *εικονολογική ερμηνεία*, δηλαδή η ερμηνευτική προσέγγιση της εγγενούς σημασίας της εικόνας, χαρακτηρίζεται από τη «*ρήξη με τις προκαταλήψεις της κοινής και ακαδημαϊκής κοινής λογικής*», όπως το θέτει και ο Bourdieu.⁸⁴² Υπερβαίνει το τι και εστιάζει στο πώς. Κατά κάποιον τρόπο, σχετίζεται με την «*ουσιαστική σημασία*» της εικόνας. Δηλαδή αφορά τα περιεχόμενα νοήματά της ή αλλιώς το *συνδηλωτικό* σώμα της. Σύμφωνα με τον Panofsky, επιπλέον, στη δόμηση του *εικονολογικού νοήματος* αναζητούμε και τα ιδιαίτερα στοιχεία του δημιουργού της εικόνας.⁸⁴³ Το εικονολογικό επίπεδο

⁸³⁹ Jens Ruchatz, "The Photograph as Externalization and Trace", στο Erll Astrid, Nunning Angsar (eds), *Cultural Memory Studies, An International and Interdisciplinary Handbook*, New York, Berlin: Walter de Gruyter, 2008, 370.

⁸⁴⁰ Ralf Bohnsack, "The Interpretation of Pictures and the Documentary Method", *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 9, Art. 26, (2008), 1-15. Ανακτήθηκε από:

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0803267>, 05.08.2013/19.30, 4.

⁸⁴¹ Στο ίδιο, 7-8.

⁸⁴² Pierre Bourdieu, "The practice of reflexive sociology (The Paris workshop)", στο Pierre Bourdieu & Loic J.D. Wacquant (eds), *An invitation to reflexive sociology*, Cambridge: Polity Press, 1992, όπως παρατίθεται στο: Ralf Bohnsack, *ό.π.*, 4.

⁸⁴³ Στο Ralf Bohnsack, *ό.π.*, 4.

δεν θεωρούμε ότι είναι αυτόνομο, αλλά ότι συνδέεται άμεσα με τα δύο προηγούμενα, χωρίς να ταυτίζεται μαζί τους. Αυτό διότι, τα δύο προηγούμενα ορίζουν το πλαίσιο της εικόνας. Η γνώση του πλαισίου είναι καθοριστική για τη νοηματοδότηση και την ερμηνεία της.

Peter Burke

Ο Burke επισημαίνει σχετικά με τη δυνατότητα και τους τρόπους ερμηνείας των φωτογραφικών τεκμηρίων ότι για να μπορέσουν να αξιοποιηθούν από τον ιστορικό, αυτός θα πρέπει να ξεκινήσει από τα περιεχόμενα νοήματά τους.⁸⁴⁴ Στην *Αυτοψία*, επιμένει ότι οι μαρτυρίες των εικόνων, όπως και των άλλων κειμένων, θέτουν θέματα περιεχομένου, λειτουργιών, ρητορικής, μνήμης, διαμεσολάβησης κ.λ.π.⁸⁴⁵ Αναφέρεται στην *Εικονογραφία*⁸⁴⁶ και ειδικότερα στον ερμηνευτικό τρόπο της *ομάδας του Αμβούργου*, όπως αυτή καταγράφηκε από τον Panofsky το 1939 στο *Μελέτες Εικονολογίας*.⁸⁴⁷ Ο Burke θεωρεί ότι αυτός ο τρόπος ερμηνείας μπορεί να δώσει χρήσιμα στοιχεία στον ιστορικό του πολιτισμού.⁸⁴⁸ Σημειώνει, επίσης, ότι ο ιστορικός που υιοθετεί την *Εικονογραφική* μέθοδο για την ανάλυση των εικόνων απαιτείται να μπορεί να διακρίνει την λεπτομέρεια ώστε να φτάνει στην αποκάλυψη των πολιτισμικού χαρακτήρα νοημάτων.⁸⁴⁹ Για να μπορέσει να φθάσει σε ένα επαρκές επίπεδο κατανόησης των επιπέδων της *Εικονογραφικής* μεθόδου, θα πρέπει να αναζητήσει και άλλες, παράλληλες πηγές, ώστε να μπορέσει αφενός μεν να τις αντιπαραβάλει συγκριτικά με τις εξεταζόμενες εικόνες, αφετέρου δε να μπορεί να τις εντάξει σε ένα νοηματικό πλαίσιο, ιστορικό ή θεματικό. Για τον λόγο αυτόν, ο Burke σημειώνει ότι «οι υποστηρικτές της εικονογραφικής μεθόδου εργάζονται κατά γενικό κανόνα αντιπαραβάλλοντας κείμενα και άλλες εικόνες με την εικόνα που επιθυμούν να ερμηνεύσουν».⁸⁵⁰ Δηλαδή, σε επίπεδο *Εικονογραφικής* ερμηνείας, η διερεύνηση σχετίζεται με την ανάδειξη των πολιτισμικών κωδίκων που εμπεριέχονται στην εικόνα, δηλαδή, οιονεί, εισβάλλει στο *Εικονολογικό* επίπεδο ερμηνείας. Για να γίνει αυτό, θεωρούμε ότι είναι απαραίτητη η αξιοποίηση παράλληλων ιστορικών πηγών. Στην περίπτωση του αρχείου των Φιλήρατου & Αντώνη Πάχου, π.χ., είναι δυνατόν να επιβεβαιωθούν ή ακόμα και να αναδειχθούν ή να ερμηνευθούν κάποιοι

⁸⁴⁴ Peter Burke, *Αυτοψία, Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, μτφρ. Ανδρέας Ανδρέου, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003, 45.

⁸⁴⁵ Peter Burke, *ό.π.*, 15. Παρατίθεται στο: Gregory Paschalidis, "Images of History and the Optical Unconscious", *Historein*, 4, (2003–2004), 36.

⁸⁴⁶ Η ερμηνεία των εικόνων μέσα από την ανάλυση των λεπτομερειών που αφορούν το θέμα έγινε γνωστή ως «*Εικονογραφία*», βλέπε Peter Burke, *ό.π.*, 41.

⁸⁴⁷ Έρβιν Πανόφσκι, *ό.π.*

⁸⁴⁸ Peter Burke, *ό.π.*, 47.

⁸⁴⁹ Για το πώς αναδεικνύονται τα πολιτισμικά νοήματα από τα πραγματολογικά, καταδηλωτικά στοιχεία της Φωτογραφίας, στο: John Collier Jr, Malcolm Collier, *Visual Anthropology: Photography As a Research Method*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986, 45-46 και 47-48.

⁸⁵⁰ Peter Burke, *ό.π.*, 51.

πολιτισμικοί κώδικες της κοινωνίας της Σύμης κατά τον Μεσοπόλεμο εμπειρικά, μέσα από τα επιβιώματά τους.

Ως εναλλακτικές ή συμπληρωματικές ερμηνευτικές μεθόδους για τις εικόνες, ο Burke αναγνωρίζει αυτές της Ψυχανάλυσης, της Σημειολογίας και της Κοινωνικής Ιστορίας της Τέχνης.⁸⁵¹ Η Ψυχανάλυση, ισχυρίζεται, εστιάζει στα μη συνειδητά νοήματα και στις ασύνειδες σχέσεις, και ενώ «[...] οι ιστορικοί ενδιαφέρονται κατά κύριο λόγο για τις κουλτούρες και τις κοινωνίες, για τις συλλογικές επιθυμίες παρά τις ατομικές, [...] από την εποχή του Freud και ύστερα ψυχαναλυτές και άλλοι ψυχολόγοι υπήρξαν λιγότερο επιτυχείς ή, εν πάση περιπτώσει, περισσότερο θεωρητικοί σε αυτό τον τομέα».⁸⁵² Θεωρούμε ότι η επικέντρωση στο ατομικό, ως τόπου στον οποίον εγγράφεται η κοινωνική δυναμική, μπορεί να είναι χρήσιμη στον ιστορικό, παρά τη διαφοροποίηση που εισηγείται ο Burke. Το πρόβλημα που εντοπίζουμε στην ιστορική κατανόηση του φωτογραφικού τεκμηρίου με την αξιοποίηση της Ψυχανάλυσης έχει να κάνει κυρίως με το πλήθος συμβάσεων και παραδοχών που θα πρέπει να γίνουν, με αποτέλεσμα να τίθεται σε κίνδυνο η επιστημονική εγκυρότητα του ερμηνευτικού εγχειρήματος. Ωστόσο, οι αναφορές στην Ψυχανάλυση μπορούν να είναι χρήσιμες ως συμπληρωματικά, ενδεικτικά στοιχεία. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η θέση του Lacan, σύμφωνα με την οποία η απόδοση νοήματος είναι μια υποκειμενική διαδικασία, στον αντίποδα άλλης τάσης, που προέρχεται από τη Σημειολογία, η οποία θεωρεί τη νοηματοδότηση κοινωνική διαδικασία, δηλαδή παράγωγο κοινών πολιτισμικών κωδίκων.⁸⁵³

John Collier jr και Malcolm Collier

Οι John Collier jr και Malcolm Collier, οι οποίοι ασχολήθηκαν εκτεταμένα με την *Οπτική Ανθρωπολογία (Visual Anthropology)*, αξιοποίησαν σε μεγάλο βαθμό τις δυνατότητες της Φωτογραφίας και της κινηματογράφησης στις ανθρωπολογικού περιεχομένου έρευνές τους.

Για τους Collier & Collier⁸⁵⁴, η ερμηνευτική απόπειρα του φωτογραφικού υλικού συνιστά μια επιστημονική, αλλά και καλλιτεχνική πρόκληση που σκοπό έχει να υπάρξει εμπάθυνση της εμπειρίας που αποκομίζεται από την οπτική διάσταση της πραγματικότητας. Αυτό ξεπερνά τα όρια της απλής τεκμηρίωσης και εισέρχεται σε αυτά της δημιουργίας, με την έννοια ότι η ερμηνευτική ανάλυση οδηγεί σε νέες θεάσεις και αντιλήψεις για ό,τι έχουν αντιληφθεί οπτικά οι άνθρωποι. Με άλλα λόγια, δημιουργεί μια νέα, κάθε φορά, αντίληψη του ορατού κόσμου, όπως ακριβώς ο Einstein έδειξε έναν

⁸⁵¹ Peter Burke, *ό.π.*, 215.

⁸⁵² Στο *ίδιο*, 215-216.

⁸⁵³ Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (London: Macmillan, 1984), 167. Παράτιθεται στο: Daniel Chandler, "Semiotics for Beginners", 1994.

Ανακτήθηκε από:

<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html>, 23.11.2010/17.15, 14.

⁸⁵⁴ John Collier Jr, Malcolm Collier, *ό.π.*

διαφορετικό τρόπο αντίληψης του χρόνου και του χώρου.

Αυτή η διαδικασία ερμηνευτικής νοηματοδότησης περιλαμβάνει τη μεταποίηση της φωτογραφικής εικόνας σε επεξεργασμένα συμπεράσματα, μια διαδικασία που οι Colier την χαρακτηρίζουν διαδικασία *απομείωσης* (*reduction*), επισημαίνοντας τον κίνδυνο ο ερευνητής να εστιάσει στην εξέταση των επιμέρους και έτσι να μην μπορέσει να αναδείξει τα γενικά πρότυπα που απορρέουν, καθώς και τη δομή του συνόλου. Με την ανάλυση των οπτικών τεκμηρίων μετασχηματίζουμε την οπτική πληροφορία σε λόγο, τις πιο πολλές φορές γραπτό. Αυτός ο μετασχηματισμός έρχεται να γεφυρώσει το *οπτικό*, (το οποίο στο Δυτικό κόσμο τείνουμε να ταυτίζουμε με την άμεση αντίληψη, την Τέχνη και την εμπειρική γνώση) και τον *λόγο*, τον οποίο τείνουμε να συσχετίζουμε με την αιτιολόγηση και οιονεί με την επιστημονικότητα. Η νοηματοδοτική αυτή λειτουργία δεν περιορίζεται στο να μετατραπεί η οπτική πληροφορία σε λεκτική. Απαιτεί αφαιρετική προσέγγιση του τεκμηρίου, επισημαίνουν, με τρόπο που να αποκαλύπτονται τα μηνύματά του αλλά και να αναγνωρίζεται το τι πραγματικά έχει καταγράψει η φωτογραφική μηχανή. Η αναλυτική διαδικασία, ισχυρίζονται, θα πρέπει οπωσδήποτε να περιλαμβάνει μια αρχική, τελείως ανοιχτή ματιά (*free discovery phase*) η οποία είναι δυνατόν να αποδώσει «*σημαντικά ευρήματα ή τουλάχιστον να προσδιορίσει νέα ή/και απρόβλεπτες κατευθύνσεις για μια πιο δομημένη ανάλυση*»⁸⁵⁵ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Η φάση αυτή συνιστά την αρχή του διαλόγου μεταξύ του ερευνητή και του υλικού του. Ο διάλογος αυτός θα πρέπει, ωστόσο, να αυτοπεριορίζεται στο πλαίσιο που θέτει ο σκοπός της έρευνας. Αλλιώς, κινδυνεύει να χαθεί η ουσία σε ατέλειωτους κύκλους λεπτομερειών, με λίγο ή καθόλου νόημα σε σχέση με τον τελικό σκοπό. Η ερμηνευτική διαδικασία ξεκινά με την επανειλημμένη επισκόπηση του φωτογραφικού υλικού, ώστε να εξαντληθεί η πιθανότητα να μην γίνουν αντιληπτές σημαντικές λεπτομέρειες. Οι φωτογραφίες θα πρέπει να ταξινομηθούν με βάση κριτήρια που θα θέσει ο ερευνητής και τα οποία μπορούν να είναι θεματικά, χρονολογικά ή άλλα. Η ταξινόμηση αυτή ολοκληρώνεται με τη σύνταξη ενός καταλόγου, στο τέλος του οποίου θα υπάρχει η περιγραφή και η σκοπιμότητα υιοθέτησης των συγκεκριμένων κριτηρίων. Το επόμενο βήμα είναι η ανάλυση των ομάδων τεκμηρίων και κάθε τεκμηρίου χωριστά, ώστε να ξεκινήσει ο διάλογος μεταξύ αυτών και των ερωτημάτων που έχει θέσει, εξ αρχής, η έρευνα. Σε αυτή την φάση εμπλέκεται και η συγκριτική διαδικασία μεταξύ τεκμηρίων της ίδιας ομάδας ή μεταξύ ομάδων τεκμηρίων, ενώ ο ερευνητής έχει πάντα υπόψη του τα αρχικά ερωτήματα της έρευνας. Τα στοιχεία που αντλούνται από τη διαδικασία αυτή εντάσσονται στο ευρύτερο πλαίσιο της αναζήτησης. Η διαδικασία ολοκληρώνεται με τη διατύπωση των συμπερασμάτων και αμέσως μετά από αυτό γίνεται η επανεξέταση του υλικού. Η επανεξέταση, αφενός μεν, διευκολύνει την επιλεκτική διαχείριση του υλικού, με άλλα λόγια

⁸⁵⁵ John Collier Jr, Malcolm Collier, *ό.π.*, 171.

«φιλτράρει» την περιπτή, σε σχέση με τα ερωτήματα της έρευνας, πληροφορία, αφετέρου δε, βοηθά να ενταχθούν τα σημαντικά στοιχεία στο νοηματικό τους πλαίσιο.⁸⁵⁶

Στη συνέχεια οι Collier & Collier προτείνουν έναν πρακτικό οδηγό για την εφαρμογή του αναλυτικού μοντέλου τους, αναλυμένο σε στάδια:⁸⁵⁷

Στο πρώτο στάδιο τα δεδομένα εξετάζονται ως σύνολο. Καταγράφονται τυχόν ερωτήματα που προκύπτουν από την εξέταση αυτή. Στο δεύτερο στάδιο γίνεται η απογραφή – καταγραφή του υλικού, με τρόπο που να συσχετίζεται με τα ερωτήματα της έρευνας. Το τρίτο στάδιο περιλαμβάνει τη *δομημένη ανάλυση* (structured analysis): Διατύπωση συγκεκριμένων ερωτημάτων σε κάθε ένα από τα τεκμήρια. Δημιουργία στατιστικών πινάκων, ακολουθιών, σύνταξη λεπτομερών περιγραφών, όπου χρειάζεται, πάλι σε σχέση με τα ερωτήματα της έρευνας. Καταγράφονται τα αντικείμενα, αλλά και το πώς είναι τακτοποιημένα στον χώρο. Το πέμπτο στάδιο είναι το αντίστοιχο της εικονολογικής εξέτασης ή, αλλιώς, του εντοπισμού των συνδηλώσεων, με συνεχείς επαναφορές στο σώμα των τεκμηρίων. Τέλος, ακολουθεί η καταγραφή των συμπερασμάτων.

Τα σημαντικότερα στοιχεία που θα πρέπει να ληφθούν υπόψη, κατά τη γνώμη μας, από τη μεθοδολογία που προτείνουν οι Collier & Collier, είναι

- α) της μεθοδικής προσέγγισης του σώματος των τεκμηρίων,
- β) το ότι επιβάλλονται επιλεκτικές διαδικασίες σε σχέση με το πληροφοριακό υλικό και
- γ) το ότι τίθεται σε όλα τα στάδια της ανάλυσης ως αναγκαίος όρος η επανεξέταση του υλικού.

Πράγματι, εμπειρικά μπορούμε να ισχυριστούμε με ασφάλεια ότι κάθε φορά που επανεξετάζεται ένα φωτογραφικό τεκμήριο αναδεικνύονται λεπτομέρειες και νοήματα που είχαν ξεφύγει από την προσοχή τις προηγούμενες φορές.

Επίσης, είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι οι δύο ερευνητές θεωρούν ότι το μεγαλύτερο τμήμα της ανάλυσης θα πρέπει να είναι η έρευνα για τα *πρότυπα σχήματα* (patterns) και ο προσδιορισμός της σημαντικότητάς τους.⁸⁵⁸ Τέλος, ενδιαφέρον έχει ότι θεωρούν πως, κατά τη διάρκεια της διατύπωσης των συμπερασμάτων, γίνεται αντιληπτό ότι η «[...] *τεκμηρίωση δεν ολοκληρώνεται ποτέ [...] απαιτείται μια διαδικασία που θα παρέχει την ελευθερία για δημιουργική αντιμετώπιση των τεκμηρίων, ώστε να μπορέσει να επιτευχθεί βαθύτερη κατανόησή τους*»⁸⁵⁹ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Γρηγόρης Πασχαλίδης

Σημαντικότερο σημείο της προσέγγισης του Πασχαλίδη, στο πλαίσιο της εργασίας αυτής, θεωρούμε πως είναι η θέση του ότι η νοηματοδότηση της

⁸⁵⁶ John Collier Jr, Malcolm Collier, *ό.π.*, 173–174.

⁸⁵⁷ Στο *ίδιο*, 178–179.

⁸⁵⁸ Στο *ίδιο*, 195.

⁸⁵⁹ Στο *ίδιο*, 203.

κάθε φωτογραφίας ξεκινά από την στιγμή που κατασκευάζεται και ολοκληρώνεται κάθε φορά που κάποιος επιχειρεί να την ερμηνεύσει.⁸⁶⁰ Η Παπαδάκη μας μεταφέρει τα πέντε επίπεδα νοήματος τα οποία διακρίνει στην Φωτογραφία ο Πασχαλίδης:

Α. Το *Προ-Φωτογραφικό* νόημα, το οποίο συνίσταται στην αναγνώριση των προσώπων, γεγονότων, καταστάσεων που απεικονίζονται, του εκφραστικού περιεχομένου όλων αυτών, καθώς και των πολιτισμικών συμβάσεων.

Β. Το *Φωτογραφικό* νόημα, το οποίο έχει να κάνει με τις τεχνικές και καλλιτεχνικές συμβάσεις της φωτογραφικής τέχνης.

Γ. Το *Φωτολογικό* νόημα, το οποίο συνδέεται με τις διάφορες αισθητικές και ιδεολογικές αξίες και αρχές.

Δ. Το *Φωτοληπτικό* νόημα, το οποίο αναφέρεται στην πρόθεση και τη λειτουργία της φωτογραφικής εικόνας ως επικοινωνιακής πράξης

Ε. Το *Φωτοδεκτικό* νόημα που σχετίζεται με το κοινωνικό πλαίσιο εντός του οποίου προσλαμβάνεται μια φωτογραφική εικόνα.

Denis Dunleavy



Εικόνα 34: *Madonna and Flour Sack*, Φωτογράφος η C.L. Andrews, δασκάλα στο Bureau of Indian Affairs, Wainright, Alaska 1925. Φωτογραφία από University of Oregon – Division for Special Collections and University Archives.

Ο Dunleavy θεωρεί πρώτο καθήκον του ερευνητή να πιστοποιήσει την αυθεντικότητα του σημασίας μιας αρχειοθετημένης εικόνας ως πολιτισμικού και ιστορικού αντικειμένου.⁸⁶¹ Στη συνέχεια, θα πρέπει να ερευνηθεί η σχέση

⁸⁶⁰ Αντωνία Παπαδάκη, *Η χρήση των φωτογραφιών και των γελοιογραφιών ως πηγών στο μάθημα της ιστορίας στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση*, πρόλογος: Δημήτρης Μαυροσκούφης, Θεσσαλονίκη: Αφοι Κυριακίδη, 2013, 90.

⁸⁶¹ Denis Dunleavy, "The Image and the Archive: A Semiotic Approach", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 261–262.

ανάμεσα στην αρχειοθετημένη φωτογραφία και στο περιβάλλον που την φιλοξενεί (θεσμικό ή όχι). Ακολουθώντας, ο ερευνητής θα πρέπει να εστιάσει στα τεχνικά χαρακτηριστικά της εκτύπωσης, στις τονικές διαφορές, αλλά και στα συμβατικά νοήματα που εκφράζονται από τα αναπαριστώμενα υποκείμενα. Τότε, καταδηλωτικά και συνδηλωτικά νοήματα μεταφέρονται στον ερμηνευτή μέσω μιας ποικιλίας από σημαίνοντα οπτικά στοιχεία από τα οποία ο ίδιος προσπαθεί να συνθέσει το νόημα. Για παράδειγμα, ο Dunleavy παραθέτει τη φωτογραφία μιας μικρής Ινδιάνας της Αλάσκας (*Madonna and Flour Sack*), η οποία κουβαλάει στον ώμο της ένα βρέφος, ενώ φοράει ένα μαντήλι (*parka*) από μεταποιημένο τσουβάλι αλευριού (εικόνα 34).

Κοιτάζοντας τη φωτογραφία αυτή καταλήγει σε συμπεράσματα που έχουν να κάνουν με τον τόπο της φωτογραφίας, καθώς γνωρίζει ότι τραβήχτηκε από μια δασκάλα Ινδιάνων εκεί, πιθανολογεί ότι το βρέφος έχει συγγενική σχέση με το κορίτσι, ενώ, παράλληλα, αντιλαμβάνεται την ένδεια και ένα μέρος της διατροφικής πρακτικής, στην συγκεκριμένη περιοχή, τον συγκεκριμένο χρόνο. Ωστόσο, όπως παραδέχεται, «[...] υπάρχουν πάντα όρια σε μία ανάλυση αυτού του είδους αν δεν γνωρίζεις το κοινωνικό και πολιτικό περιεχόμενο μέσα στο οποίο το φωτογραφημένο γεγονός συντελέστηκε. Το καλύτερο στο οποίο μπορείς να ελπίζεις τότε, είναι ότι αν εστιάσεις και σημειώσεις προσεκτικά την αλληλεπίδραση και τον συσχετισμό των σημείων μιας φωτογραφικής εικόνας, μπορεί να υπάρξει μια ματιά στην εσωτερική ζωή της εικόνας, σε μια στιγμή ιστορίας που αλλιώς θα είχε χαθεί για πάντα»⁸⁶² (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Judith Williamson

Η Williamson θεωρεί ότι η κατανόηση του νοήματος μιας φωτογραφίας απαιτεί να την οικειοποιηθούμε και να μας προκαλέσει συναισθήματα. Τότε θα πρέπει να αναζητήσουμε το κενό διάστημα ανάμεσα στα σημαίνοντα και στα σημαινόμενά της, ανάμεσα στο τι σημαίνει και τι εννοεί (*what that means and what it means*) το φωτογραφικό μήνυμα.⁸⁶³ Με άλλα λόγια, το φωτογραφικό νόημα είναι, για αυτήν, άμεσα συνδεδεμένο με τον εκάστοτε θεατή της φωτογραφίας, ο οποίος θα πρέπει να εντοπίσει, όχι το κενό, που, κατά τη γνώμη μας δεν υπάρχει, αλλά τον κοινό τόπο μεταξύ καταδηλώσεων και συνδηλώσεων.

Minor White

Ο φωτογράφος Minor White έχει προτείνει μια μέθοδο ερμηνείας που εστιάζει αρχικά στο καταδηλωτικό επίπεδο και διερευνά τις συνδηλώσεις σε σχέση με τις δημιουργικές προθέσεις του φωτογράφου και τις ερμηνευτικές προσδοκίες του θεατή κάθε φωτογραφίας.⁸⁶⁴ Αρχικά τίθεται από τον θεατή το ερώτημα για το

⁸⁶² Denis Dunleavy, *ό.π.*, 262.

⁸⁶³ Judith Williamson, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*, London: Marion Boyars, 1978, όπως παρατίθεται στο: Michael Forrester, *ό.π.*, 120-121.

⁸⁶⁴ Minor White, όπως αναφέρεται στο: Elizabeth Heyert, *The glasshouse years: Victorian*

τι ή ποιος είναι το υποκείμενο της φωτογράφισης. Αυτό σημαίνει ότι προσωρινά παραμερίζεται το ερώτημα για το πώς ο φωτογράφος είδε το θέμα του και η προσοχή στρέφεται στο τι είδε. Στη συνέχεια ο θεατής εξετάζει τη φωτογραφία για το ποια ήταν η συμπεριφορά ή οι προκαταλήψεις του φωτογράφου απέναντι στο υποκείμενό του, αλλά και απέναντι στον μελλοντικό θεατή της εικόνας που δημιούργησε. Οι φωτογραφίες, σημειώνει, φτιάχνονται για να εγείρουν συναισθήματα, αλλά αυτά τα συναισθήματα που προκαλούνται, εν τέλει, μπορεί να είναι διαφορετικά από αυτά που σκόπευε να προκαλέσει ο φωτογράφος. Απαντώντας στα ερωτήματα αυτά, ο ερευνητής μπορεί να καταλήξει στο νόημα της κάθε φωτογραφίας. Θεωρούμε, ότι η προσέγγιση του Minor White, είναι υπερβολικά εστιασμένη στη ματιά του φωτογράφου, κάτι που είναι μεν λογικό λόγω της ιδιότητάς του, ωστόσο δεν φαίνεται να είναι ιδιαίτερα αποτελεσματική ως μέθοδος για να εξαχθούν ιστορικού ενδιαφέροντος νοήματα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι θα πρέπει να υποτιμηθεί ή ακόμα χειρότερα να αγνοηθεί το ιστορικό νόημα που απορρέει από τις επιλογές του κατασκευαστή της φωτογραφίας.

Δημήτρης Μαυροσκούφης⁸⁶⁵

Ο Μαυροσκούφης αναγνωρίζει την αξία των φωτογραφικών κειμένων ως ιστορικών πηγών, τονίζοντας ότι σήμερα, η κριτική τους ανάγνωση θεωρείται ζήτημα διεπιστημονικής προσέγγισης.

Στην ερμηνευτική προσπάθεια των φωτογραφικών κειμένων εντοπίζει δύο σημαντικά προβλήματα: α) την εντύπωση που δίνουν ότι είναι «διαφανή» και αδιαμεσολάβητα μέσα και β) το ότι, ως εικόνα, η Φωτογραφία «δεν ήταν ποτέ αθώα και αξιολογικά ουδέτερη μια και οι σχέσεις της με την εξουσία και την ιδεολογία υπήρξαν πάντα στενές».⁸⁶⁶

Ο ίδιος ταξινομεί τους τρόπους ερμηνείας της Φωτογραφίας σε κατηγορίες, ως εξής:

A. *Φωτογραφία και μνήμη*, όπου οι αφηγηματικές δυνατότητες του φωτογραφικού κειμένου, μαζί με την εγγενή ιδιότητά του να αναφέρεται στο παρελθόν, λειτουργούν ως αναπαράσταση των ανθρώπινων ιστοριών, δημιουργώντας μια ιστορία «από μέσα» και «από κάτω», η οποία μπορεί να φωτίσει το συλλογικό παρελθόν.

B. *Τεχνολογικές δυνατότητες*. Εδώ το κοινωνικό και πολιτισμικό νόημα αντλείται από το ίδιο το μέσο, «τις τεχνικές δυνατότητες και τα όρια της φωτογράφισης».⁸⁶⁷

portrait photography, 1839-1870, USA και UK: Osmun, Schram and Prior, 1979, 73-74. Παρατίθενται στο: Robert Davison J., "Turning a Blind Eye: The Historian's Use of Photographs", *B.G. Studies*, 52, (Χειμώνας 1981 – 1982), 15-37. Ανακτήθηκε από: <http://ojs.library.ubc.ca/index.php/bcstudies/article/viewFile/1107/1151>, 12.06.2012/18.00, 27.

⁸⁶⁵ Δημήτρης Μαυροσκούφης Κ., *Αναζητώντας τα ίχνη της Ιστορίας, Ιστοριογραφία, Διδακτική Μεθοδολογία και Ιστορικές Πηγές*, Θεσσαλονίκη: Αφοι Κυριακίδη, 2005, 57-91.

⁸⁶⁶ Στο ίδιο, 59.

⁸⁶⁷ Στο ίδιο, 81.

Γ. *Σκηνοθεσία*, κατά την οποία εξετάζεται ο «δημιουργικός» ρόλος του φωτογράφου, για να αναδειχθούν οι προθέσεις του και η νοηματοδοτική του πρακτική.

Δ. *Τεχνοτροπία – Αισθητική*, διότι «[...] τα καλλιτεχνικά ρεύματα και η αισθητική επηρεάζουν την ερμηνεία της πραγματικότητας που κάνει τόσο ο φωτογράφος όσο και ο θεατής».⁸⁶⁸

Ε. *Διάδοση και Διαχείριση*, αφού χαρακτηριστικά της φωτογραφικής εικόνας, όπως ο χρόνος, ο σκοπός, οι συνθήκες, η έκταση και οι φορείς της διάδοσής της είναι σημαντικά για την ερμηνεία της.

Προσεγγίζοντας κριτικά την Φωτογραφία ως ιστορική πηγή, ο Μαυροσκούφης υποστηρίζει ότι το πρώτο βήμα πρέπει να είναι η διακρίβωση της κοινωνικής λειτουργίας της και ότι για τον σκοπό αυτόν είναι εξαιρετικά χρήσιμη η σημειωτική της εξέταση.

Τέλος, παραθέτει έναν εκτενή κατάλογο ερωτημάτων που θα πρέπει να τίθενται για κάθε φωτογραφικό τεκμηριωτικό κείμενο, ώστε να καταστεί ιστορικά χρήσιμο:

1. Δημιουργός – Δημιουργία

-Ποιος δημιούργησε τη φωτογραφία; τι είναι γνωστό γι' αυτόν;

-Εργαζόταν για τον εαυτό του ή για άλλους;

-Πότε τραβήχτηκε η φωτογραφία και με ποια πρόθεση;

2. Τεχνικά χαρακτηριστικά – συνθήκες φωτογράφισης

-Λήψη τυχαία, σκηνοθετημένη ή απροειδοποίητη;

-Επαγγελματική ή ερασιτεχνική;

-Τι φωτογραφική μηχανή και τι φακοί χρησιμοποιήθηκαν;

-Το χρώμα της φωτογραφίας ήταν επιλογή; Πως αποδίδονται τα χρώματα;

-Ποια τα χαρακτηριστικά του φωτισμού; Μπορούν να εξαχθούν συμπεράσματα για τον χρόνο της λήψης;

-Σημείο της λήψης. Που βρισκόταν ο φωτογράφος;

-Τι περιλαμβάνει το κάδρο; Τι μένει εκτός;

-Ποια η απόσταση και ποια η γωνία λήψης;

-Η φωτογραφία αναπαριστά κίνηση ή είναι στατική;

-Η φωτογραφία έχει υποστεί επεξεργασία;

3. Περιεχόμενα – ερμηνεία

-Πραγματολογική περιγραφή

-Ποιες πληροφορίες μπορούν να εξαχθούν από την πραγματολογική εξέταση;

-Ποιο το καλλιτεχνικό ρεύμα στο οποίο εντάσσεται ο δημιουργός;

-Εντοπίζονται στερεοτυπικά σύμβολα ή εκφραζόμενα συναισθήματα;

-Εντοπίζονται ιδεολογικά στοιχεία του φωτογράφου ή του κοινωνικού του περιγυρου;

-Με ποια γεγονότα σχετίζεται η φωτογράφιση; Εμπλέκεται ο φωτογράφος σε αυτά;

⁸⁶⁸ Δημήτρης Μαυροσκούφης Κ., *ό.π.*, 84.

- Είναι μέρος μιας σειράς φωτογραφιών;
 - Αν δεν είναι μέρος μιας ακολουθίας, μπορεί να υποτεθεί με ασφάλεια το τι προηγήθηκε και τι ακολούθησε την φωτογράφιση;
 - Η φωτογραφική απεικόνιση των γεγονότων συμφωνεί με άλλες πηγές;
 - Πως διασώθηκε η φωτογραφία;
 - Είναι δημοσιευμένη και αν ναι που, πότε, από ποιόν και γιατί; Ήταν στην πρόθεση του δημιουργού η δημοσίευσή της;
 - Σε ποιο μέσο έγινε (αν έγινε) η δημοσίευσή της;
 - Συνοδεύεται από γραπτό πληροφοριακό κείμενο;
 - Σε ποιο κοινό απευθυνόταν;
 - Είχε απήχηση;
 - Υπάρχουν άλλες δημοσιεύσεις της ίδιας φωτογραφίας;
- Ο κατάλογος αυτός είναι εξαντλητικός και πλήρης. Θεωρούμε ότι θα πρέπει να λαμβάνεται σοβαρά υπόψη στην εξέταση των φωτογραφικών πηγών, προσαρμοσμένος κάθε φορά στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του τεκμηρίου ή της συλλογής των τεκμηρίων.

Το αφηγηματικό μοντέλο

Η Foss μας θυμίζει πως το 1972 ο Douglas Ehninger, μεταξύ άλλων, όρισε τη Ρητορική ως «[...] τους τρόπους με τους οποίους οι άνθρωποι μπορούν να επηρεάσουν ο ένας τη σκέψη και την συμπεριφορά του άλλου, με τη στρατηγική χρήση συμβόλων»⁸⁶⁹ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Ο ορισμός αυτός, όπως γίνεται φανερό, δεν θα μπορούσε να μην περιλαμβάνει την Φωτογραφία, ως συμβολικό σύστημα και επικοινωνιακό φορέα. Κατά αυτή την έννοια, προσέφερε και μια ερμηνευτική μεθοδολογία για τις φωτογραφικές εικόνες, η οποία τις εξετάζει ως ρητορικά κείμενα, δηλαδή επιχειρεί μια ανάλυση του περιεχομένου τους.

Σε αυτό το πλαίσιο επιχειρείται η ερμηνεία των διαφορετικών, διακριτών χαρακτηριστικών της εικόνας, δηλαδή των πρόδηλων και των άδηλων συστατικών της. Εστιάζοντας στα πρόδηλα, καταγράφονται τα φυσικά χαρακτηριστικά τους, τα σχήματα ή οι μορφές τους. Στη συνέχεια εξετάζονται τα άδηλα στοιχεία, όπως οι ιδέες που προβάλλονται, οι υπαινιγμοί, οι στάσεις. Ο ερευνητής μπορεί να εξετάσει δευτερογενώς την εικόνα, μόνον εφόσον έχει ολοκληρώσει την εξέταση και καταγραφή των πρόδηλων στοιχείων της εικόνας, διότι από αυτά και τις σχέσεις τους με το περιβάλλον τους ή μεταξύ τους είναι δυνατόν να προκύψουν τα συμπεράσματα της δευτερογενούς εξέτασης. Όπως επισημαίνει η Foss, η ανάλυση των πρόδηλων και των άδηλων νοημάτων της εικόνας θα επιτρέψει στον ερευνητή να κατανοήσει τα πρωτεύοντα επικοινωνιακά στοιχεία της εικόνας ώστε να διατυπώσει τα νοήματά της.⁸⁷⁰ Η ρητορική ανάλυση της

⁸⁶⁹ Sonja Foss K., "Theory of Visual Rhetoric", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 141.

⁸⁷⁰ Sonja Foss K., *ό.π.*, 146.

εικόνας παραπέμπει στην έννοια του *οπτικού γραμματισμού*, δηλαδή της ικανότητας του οπτικού «αναγνώστη» να έχει επίγνωση των συμβάσεων μέσω των οποίων τα νοήματα των εικόνων δημιουργούνται και γίνονται κατανοητά.⁸⁷¹ Βάσει της επίγνωσης αυτής, ο αναγνώστης αποκωδικοποιεί το εικονιστικό μήνυμα ασκώντας μια δεξιότητα –αυτήν του *οπτικού γραμματισμού*– που απέκτησε κοινωνικά, δηλαδή πολιτισμικά.⁸⁷²

Η εν λόγω ερμηνευτική προσέγγιση επικρίθηκε από συγκεκριμένους θεωρητικούς, με το επιχείρημα ότι η αντίληψη της εικόνας ως «κειμένου» εμπεριέχει την έννοια της αφήγησης, όπως συμβαίνει στους μύθους, στα παραμύθια, και στα λογοτεχνικά έργα, τα οποία μορφικά μπορούν να αντιστοιχηθούν με εικονιστικές μορφές, όπως ο κινηματογράφος, ή τα comic strips των εφημερίδων, αλλά όχι με στατικές εικόνες, όπως η Φωτογραφία.⁸⁷³ Θεωρούμε, ωστόσο, ότι το φωτογραφικό κείμενο δεν είναι στατικό και παγιωμένο, παρά μόνο σε επίπεδο πραγματολογικών καταδηλώσεων. Ως επικοινωνιακό μέσον, και εφόσον γνωρίζει κανείς τη *γλώσσα* του,⁸⁷⁴ παράγει «λόγο», χρονικά ιεραρχημένο (πριν – ακριβώς τότε – μετά), σε συνδηλωτικό επίπεδο, και για τον λόγο αυτόν, η ρητορική ερμηνευτική προσέγγιση, μπορεί να φανεί χρήσιμη.

Stuart Hall και Victoria O'Donnell

Ο Hall εξετάζοντας το πρόβλημα της ερμηνείας της εικόνας ως αναπαράστασης, εστιάζει στη διαπίστωση ότι οι αναπαραστάσεις πάντα είναι πολυνοηματικές διότι τα *ανάφορα* τους στον πραγματικό κόσμο είναι, επίσης, πάντα πολυνοηματικά. Τα νοήματα μιας αναπαράστασης αλλάζουν κάθε φορά που αλλάζει ο θεατής της. Έτσι προτείνει την κατάδυση μέσα στην ίδια την εικόνα, για να της απευθύνουμε ερωτήματα όπως:

- Τι αναπαρίσταται και τι απουσιάζει;
- Ποιο στοιχείο της αναπαράστασης βρίσκεται εκτός του νοηματικού της πλαισίου;
- Πως η εξαγωγή του νοήματος μας εμπλέκει στη δημιουργία του;
- Πως μας περιορίζουν οι τρόποι με τους οποίους κοιτάμε;
- Μπορούμε να βάλουμε τους εαυτούς μας μέσα στην εικόνα και να ταυτιστούμε μαζί της;
- Τι εξάγουμε από την εικόνα αν εντάξουμε ή αντιστοιχίσουμε τους εαυτούς μας σε σχέση με αυτήν;

⁸⁷¹ Paul Messaris, Sandra Moriarty, "Visual Literacy Theory", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 481.

⁸⁷² Elizabeth Burch, "Media Literacy, Aesthetics, and Culture", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 504.

⁸⁷³ Goran Sonesson, "Methods and Models in Pictorial Semiotics", Report 3 from the Project "Pictorial meanings in the society of information", Lund University, 1988, 5.

⁸⁷⁴ Gregory Paschalidis, "Images of History and the Optical Unconscious", *Historiein*, 4, (2003–2004), 36.

-Υπάρχει νόημα διαφορετικό από αυτό το οποίο περιμέναμε να βρούμε σε μια αναπαράσταση;

-Υπάρχουν νέα νοήματα, νέες ταυτότητες, νέα γνώση;

Η Victoria O'Donnell επεξεργάστηκε το ερωτηματολόγιο του Hall, διαμορφώνοντάς το ως εξής:⁸⁷⁵

-Πως η αναπαράσταση σχετίζεται με τις κοινές συνθήκες ζωής της εποχής της;

-Τι είναι παρόν και τι απουσιάζει; Πως περιοριζόμαστε από τον τρόπο που κοιτάμε;

-Μπορούμε να τοποθετήσουμε τους εαυτούς μας μέσα στην εικόνα και να ταυτιστούμε μαζί της; Τι συμπέρασμα βγάζουμε από την εικόνα αν ταυτοποιήσουμε τον εαυτό μας σε σχέση με την εικόνα; Πως το έργο τοποθετεί τον θεατή ως υποκείμενο; Όταν το έργο σου «γνέφει», απαντάς;

-Ποια νοήματα προβάλλονται από το έργο; (Με άλλα λόγια, ποια είναι η κυρίαρχη ιδεολογία που βρίσκεται εμπεδωμένη στο έργο;)

-Ποιοι είναι οι ρεαλιστικοί, αναπαραστατικοί και ιδεολογικοί κώδικες του έργου;

α. Πως το έργο κωδικοποιείται με κοινωνικούς κώδικες, όπως η εμφάνιση, η συμπεριφορά, ο λόγος, ο ήχος, το σκηνικό;

β. Πως οι τεχνολογικοί κώδικες, η χρήση της φωτογραφικής μηχανής, ο φωτισμός, η επεξεργασία, ο ήχος και η μουσική μεταφέρουν τους συμβατικούς αναπαραστατικούς κώδικες [αφήγηση, σύγκρουση, χαρακτήρας, δράση, διάλογος, σκηνικό και προσωποποίηση (casting)];

γ. Πως οι αναπαραστατικοί κώδικες συνάπτονται για να κωδικοποιήσουν το προτιμώμενο νόημα το οποίο υποστηρίζει μια ιδεολογία; Ποια είναι η ιδεολογία;

-Τι νοήματα μπορούν να βγάλουν διαφορετικοί θεατές του έργου; Πιο είναι το κυρίαρχο νόημα; Ποια νοήματα προέρχονται από διαπραγμάτευση; Ποιο νοήματα πιθανόν να προκαλέσουν αντιδράσεις ή αντιθέσεις;

-Πως τα αποκωδικοποιημένα νοήματα δίνουν στον θεατή ένα αίσθημα ισχύος; Πως μπορούν να εξασφαλίσουν απόλαυση; Πως αυτό συνδέεται με την αίσθηση ταυτότητας του θεατή;

-Πως το έργο βοηθά το υποκείμενο να βγάλει νόημα από την κοινωνική εμπειρία;

-Με ποιους τρόπους το έργο φαίνεται φυσικό, δηλαδή, αποδεκτό ως πραγματικό; Πως αρθρώθηκε η φυσικότητά του; Τι είναι σε διαφωνία με την αναπαράσταση;

-Πως τα νοήματα που εξάγουμε μας εμπλέκουν στην παραγωγή τους;

-Τι νοήματα έχει ένα έργο όταν αφομοιώνεται μέσα στις ζωές των θεατών; Μπορούν να υπάρξουν νέα νοήματα, νέες ταυτότητες, νέα γνώση;

⁸⁷⁵ Victoria O' Donnell, "Cultural Studies Theory", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 528-536.

Το ερωτηματολόγιο της Victoria O'Donnell θεωρούμε ότι είναι ένα σημαντικό βοήθημα στην ιστορική ερμηνευτική προσέγγιση των φωτογραφικών πηγών και μπορεί να αξιοποιηθεί, όχι αυτούσιο, αλλά τμηματικά σε επιμέρους στάδια της ερμηνευτικής διαδικασίας.

A.4.2 Η σπειροειδής μεθοδολογία εξέτασης φωτογραφικών πηγών ιστορίας

*«Το καλύτερο που μπορεί να κάνει κάποιος είναι να συνεχίσει να κάνει υποθέσεις, αλλά να προσπαθεί να θυμάται ότι αυτό είναι το μόνο πράγμα που κάνουμε».*⁸⁷⁶

Η Montague υποστηρίζει ότι υπάρχουν δύο τρόποι με τους οποίους μπορούν να αξιοποιηθούν οι φωτογραφίες για κοινωνική (και ιστορική, θα συμπληρώναμε εμείς) έρευνα⁸⁷⁷: ως ερέθισμα για συνεντεύξεις και ως μελέτη οικογενειακών φωτογραφιών (home mode)⁸⁷⁸. Η δική μας έρευνα εστίασε σε φωτογραφίες που εντάσσονται στη δεύτερη κατηγορία. Μέσα από αυτό το υλικό εξετάσαμε το πώς οι φωτογραφίες και ειδικότερα οι φωτογραφίες σε στούντιο μπορούν να συνεισφέρουν στην αναπαράσταση της κοινωνικής και πολιτισμικής ζωής ενός τόπου, σε έναν συγκεκριμένο χρόνο.

Αρχικά, θα πρέπει να προβούμε σε κάποιες επισημάνσεις:

-Οι φωτογραφικές πηγές –όπως κάθε πηγή- δεν αποκαλύπτουν την ιστορική πραγματικότητα, αλλά είναι *ίχνη* της.

-Δεν είναι δυνατή η «αφαίρεση» του ιστορικού από τον ιστορικό του λόγο.⁸⁷⁹

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω και βασιζόμενοι στην εξέταση του φωτογραφικού αρχείου Φιλήρατου και Αντώνη Πάχου, το οποίο συνίσταται, κατά κύριο λόγο, από φωτογραφίες που τραβήχτηκαν στο στούντιο της οικογένειας στη Σύμη του Μεσοπολέμου, προτείνουμε ένα σχηματικό μεθοδολογικό παράδειγμα για την ιστορική αξιοποίηση φωτογραφικών

⁸⁷⁶ Peter Burke, *ό.π.*, 218.

⁸⁷⁷ Jane Montague, "Family Photographs as a Topic for Conversation", στο *Narrative and Memory*, University of Huddersfield, Huddersfield, 2007.

Ανακτήθηκε από: <http://eprints.hud.ac.uk/4568/>, 23.10.2009, 18.30.

⁸⁷⁸ Ο όρος 'home mode' επινοήθηκε από τον Christopher Musello για να περιγράψει τις συλλογές οικογενειακών φωτογραφιών με τις οποίες η κοινωνική έρευνα δεν είχε ασχοληθεί επισταμένα. Βλ.: Christopher Musello, στο: Jon Wagner (ed), *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*, London: Sage, 1979, 101-118, όπως παρατίθεται στο: Jane Montague, *ό.π.*, 65.

⁸⁷⁹ Όπως αναφέρουν οι Kress και van Leeuwen, ειδικά για την ανάλυση εικονιστικών κειμένων, «[...] η ανάλυση πάντα εμπεριέχει την επιλογή [...]» Βλ.: Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *Reading Images, The Grammar of Visual Design*, London, New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2006, 88.

τεκμηρίων, το οποίο αντλεί στοιχεία με εκλεκτικιστικό τρόπο από τα μοντέλα ερμηνείας που ήδη παρουσιάστηκαν στην επισκόπηση του πεδίου που προηγήθηκε.

A.5.2.1 Τα στάδια της έρευνας

Μετά από την προαναφερθείσα βιβλιογραφική επισκόπηση θεωρούμε ότι η αναλυτική – ερμηνευτική διαδικασία θα πρέπει να περιλαμβάνει τα εξής στάδια:

1^ο Στάδιο (Εισαγωγικό - Εξοικείωσης)

Ο ερευνητής έρχεται σε πρώτη επαφή με την φωτογραφική συλλογή. Την εξετάζει ασύντακτα, αυθαίρετα, έχει την πρώτη «γεύση του αρχείου»⁸⁸⁰. Η διαδικασία αυτή εξυπηρετεί τον αυτονόητο στόχο της αρχικής εξοικείωσης με το υλικό του, αλλά και την κατάταξή του χρονικά και χωρικά. Με το τέλος αυτού του σταδίου, ο ερευνητής θα πρέπει να γνωρίζει ποιος είναι ο χώρος και ποιος είναι ο τόπος που πλαισιώνουν τη συλλογή.

2^ο Στάδιο (Οργανωτικό)

Ο ερευνητής οργανώνει το φωτογραφικό αρχείο σε κατηγορίες, με σκοπό να αναδείξει τυχόν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της συλλογής, τα οποία –από μόνα τους- ενδέχεται να έχουν αξία *ίχνους*.⁸⁸¹

3^ο Στάδιο (Εικονογραφικό α)

Εντοπίζονται τα σημαίνοντα πραγματολογικά στοιχεία της συλλογής. Με τον τρόπο αυτόν, αφενός μεν είναι δυνατόν να επιβεβαιωθεί η χρονική και χωρική κατάταξη της συλλογής, αφετέρου δε εξετάζεται η δυνατότητα να αντιστοιχηθούν τα στοιχεία αυτά με κοινωνικές πρακτικές ή με πολιτισμικού χαρακτήρα ιδιαιτερότητες. Με άλλα λόγια, δίδεται έμφαση στα *σημαίνοντα* της φωτογραφικής αναπαράστασης και στα ενδεχόμενα *σημαινόμενά* τους.

4^ο Στάδιο (Εικονογραφικό β)

Ο ερευνητής προσπαθεί να εντοπίσει τις *καταδηλώσεις* των φωτογραφικών κειμένων, ώστε να συνταχθεί ένα πρώτο σχήμα προβαλλόμενης πολιτισμικής ταυτότητας της κοινωνικής ομάδας αναφοράς.

5^ο Στάδιο (Εικονολογικό)

Η εξέταση αναζητά τις *συνδηλώσεις* του υλικού. Το στάδιο αυτό φαίνεται να είναι το απαιτητικότερο από πλευράς του ερευνητή. Απαιτεί μια σχεδόν δαισθητική προσέγγιση, η οποία, για να μην καταλήξει να είναι παντελώς αυθαίρετη, πρέπει να βασίζεται σε στέρεες θεωρητικές βάσεις, σχετιζόμενων επιστημονικών πεδίων, κοινωνικού και ανθρωπολογικού περιεχομένου. Όσο ευρύτερη είναι αυτή η θεωρητική βάση, τόσο πιο έγκυρα θα είναι τα πορίσματα.

Στο στάδιο αυτό, ο ερευνητής θα πρέπει να εξετάσει διαλεκτικά το υλικό του, ώστε να μπορέσει να αναδείξει τις αντιφάσεις του, τις ασυμμετρίες και

⁸⁸⁰ Farge Arlette, *Η γεύση του αρχείου*, μτφρ. Μπενβενίστε Ρίκα, Αθήνα: Νεφέλη, 2004.

⁸⁸¹ Christopher Morton, "The Anthropologist as Photographer: Reading the Monograph and Reading the Archive", *Visual Anthropology*, 18, Routledge -Taylor and Francis Group, (2005), 389-390.

συμμετρίες ή τις ενδεχόμενες αντινομίες του. Σε αυτό το στάδιο, επίσης, περιλαμβάνεται και η συγκριτική εξέταση φωτογραφικών κειμένων, είτε μεταξύ αυτών της συλλογής, είτε όχι.

6° Στάδιο (Επαναδιάταξης)

Ο ερευνητής αναδιατάσσει τη συλλογή, βάσει εναλλακτικών κριτηρίων και επαναλαμβάνει τη διαδικασία από το 3° στάδιο. Με τον τρόπο αυτόν, αλλάζει ενδεχομένως το νοηματοδοτικό πλαίσιο της κάθε φωτογραφίας.⁸⁸² Στην περίπτωση αυτή είναι δυνατόν να αναδειχθούν νέες διαστάσεις του νοηματοδοτικού corpus της, ενώ τα αποτελέσματα συγκρίνονται με τα προηγούμενα.

7° Στάδιο (Αναθεώρησης)

Το στάδιο αυτό αφαιρεί τη δυνατότητα παγίωσης των πορισμάτων της έρευνας. Θεωρούμε ότι, μετά από κάποιο διάστημα, ο ερευνητής θα πρέπει να επαναλάβει τη διαδικασία, τουλάχιστον από το 3° στάδιο και μετά, με σκοπό να αποκαλύψει νέα νοήματα, τα οποία είτε του είχαν διαφύγει είτε μπόρεσε να σχηματίσει μετά από την πρώτη εφαρμογή. Με άλλα λόγια, θεωρούμε πολύ σημαντικό αυτό το στάδιο, διότι συμπεριλαμβάνει πολλαπλές αναγνώσεις του ίδιου υλικού, γνωστικούς κύκλους, με αποτέλεσμα να διευκολύνεται η προσέγγιση της αλήθειας του πολυπρισματικά και πληρέστερα, δεδομένου ότι η ολοκλήρωση κάθε κύκλου μπορεί να επιβεβαιώνει ή όχι τα πορίσματα του προηγούμενου.

Επειδή οι αναθεωρητικοί κύκλοι δεν ταυτίζονται χρονικά, ενώ ο ενεργών είναι ένας, η διαδικασία αυτή σχηματικά θα μπορούσε να αποδοθεί ως σπείρα, με τον άξονά της να αντιπροσωπεύει την ατομικότητα του ερευνητή ή της ερευνητικής ομάδας και τους επάλληλους συνδεδεμένους «κύκλους» την πορεία στον χρόνο. Για τον λόγο αυτόν, χαρακτηρίζουμε τη μεθοδολογική μας πρακτική προσέγγιση *σπειροειδή*.

8° Στάδιο (Συμπερασμάτων)

Κάθε φορά που ολοκληρώνεται ένας ερευνητικός κύκλος, τα πορίσματά του συντάσσονται σε μορφή ενιαίου κειμένου, δηλαδή η εικόνα μεταγράφεται σε συγκροτημένο, επεξεργασμένο λόγο, σαν να έχει συντελεστεί μια ανακωδικοποίησή της.

⁸⁸² Christopher Morton, *ό.π.*, 398.

Β. Έρευνα

B.1 Η Σύμη στην περίοδο της Ιταλοκρατίας

B.1.1 Ιστορικό πλαίσιο

Τον Σεπτέμβριο του 1911 η Ιταλία στράφηκε εναντίον της Τριπολιτιδας και της Κυρηναϊκής (Λιβύης), οι οποίες βρισκόντουσαν υπό Οθωμανική κατοχή. Με τελεσίγραφό της απαίτησε από την Υψηλή Πύλη να εγκρίνει την εγκατάσταση των στρατιωτικών της δυνάμεων στην Λιβύη, με πρόσχημα την προστασία των Ιταλών εμπόρων που δραστηριοποιούνταν στην περιοχή. Η Υψηλή Πύλη, όπως ήταν αναμενόμενο, αρνήθηκε και η Ιταλία, με την έγκριση της Ρωσίας και της Γαλλίας [μετέπειτα δυνάμεων της «συνεννόησης» (*Entente*)], της κήρυξε τον πόλεμο. Οι εχθροπραξίες που ακολούθησαν στην Βόρειο Αφρική διέψευσαν τις προσδοκίες των Ιταλών για μία εύκολη επικράτηση, διότι το κίνημα των Νεοτούρκων είχε καταφέρει να ανασυγκροτήσει σε μεγάλο βαθμό τον απαξιωμένο σουλτανικό στρατό. Το αποτέλεσμα ήταν να διευρυνθεί ο ορίζοντας της χρονικής διάρκειας της σύγκρουσης, ενώ, παράλληλα, διευρύνθηκε και ο γεωγραφικός, αφού οι Ιταλοί επιτελικοί άρχισαν να εξετάζουν το ενδεχόμενο χτυπήματος των Οθωμανών στο μαλακό τους υπογάστριο, το Αιγαίο, αναζητώντας τη δημιουργία προγεφυρωμάτων. Έτσι ξεκίνησαν με τον βομβαρδισμό των στενών στα Δαρδανέλια στις 18 Απριλίου του 1912, προκαλώντας σοβαρές ζημιές και πάνω από 300 νεκρούς και στη συνέχεια στράφηκαν στη Δωδεκάνησο.⁸⁸³

Τα Δωδεκάνησα αποτελούσαν δελεαστικό στρατηγικό στόχο κυρίως λόγω της αναμενόμενης συμπεριφοράς που θα επιδείκνυαν οι κάτοικοί τους, ως ελληνικής καταγωγής και συνείδησης στη μεγάλη τους πλειονότητα, και των περιορισμένων αμυντικών δυνατοτήτων των τουρκικών φρουρών που βρισκόντουσαν εγκατεστημένες εκεί. Πράγματι, οι νησιώτες δέχθηκαν τους Ιταλούς ως ελευθερωτές και συμμετείχαν ενεργά στις εχθροπραξίες με το μέρος τους.⁸⁸⁴

Στο προπαγανδιστικό έντυπο *Italo – Turkish War (1911-1912)* που κυκλοφόρησε αργότερα στις Η.Π.Α. από το ιταλικό φασιστικό καθεστώς, ως λόγοι κατάληψης των Δωδεκανήσων αναφέρονται: α) η αποτροπή του λαθρεμπορίου όπλων από την Τουρκία στην Λιβύη, β) η επιδείνωση του ηθικού του εχθρού στην πατρίδα του και γ) η απόκτηση διαπραγματευτικού πλεονεκτήματος κατά την ειρηνευτική συμφωνία.⁸⁸⁵ Οι δυνάμεις που κατέλαβαν τη Δωδεκάνησο απέπλευσαν από το Tobruk τα ξημερώματα της

⁸⁸³ Φωτεινή Κλαδάκη-Μενεμενλή, αιδ. Φρέρης Τιμόθεος, *Από την Εκπαιδευτική Ιστορία της Ρόδου (1889-1989)*, Σύρος: Δήμος Ροδίων, 2002, 31.

⁸⁸⁴ Ζαχαρίας Τσιρπανλής, *Ιταλοκρατία στα Δωδεκάνησα*, Ρόδος: Γραφείο Μεσαιωνικής Πόλης Ρόδου – Προγραμματική Σύμβαση Υπ. Πο. – Τ.Α.Π.Α. – Δήμου Ρόδου, 1998, 31-32.

⁸⁸⁵ Renato Tittoni, *The Italo – Turkish War 1911-1912*, Kansas, Missouri: Franklin Hudson Publishing Company, 1914, 62.

4^{ης} Μαΐου 1912 και μέχρι τα μέσα του ίδιου μήνα τα είχαν καταλάβει εξ ολοκλήρου.⁸⁸⁶ Συγκεκριμένα η επιχείρηση της κατάληψης ξεκίνησε από τις 28 Απριλίου (Αστυπάλαια) και ολοκληρώθηκε στις 20 Μαΐου του 1912 (Κως). Στη Σύμη, οι Ιταλοί αποβιβάστηκαν στις 19 Μαΐου. Ο πληθυσμός της Δωδεκανήσου τότε ανερχόταν σε 143.500 κατοίκους, από τους οποίους οι 131.500 ήταν ελληνικής καταγωγής.⁸⁸⁷

Κατά την περίοδο της *occupatio bellica*, οι πρώτες ανακοινώσεις του επικεφαλής του ιταλικού εκστρατευτικού σώματος Γιοννάνι Αμεγκλιό, επιβεβαίωναν τις προσδοκίες των Ελλήνων κατοίκων. Συγκεκριμένα, ο Σκεύος Ζερβός στο βιβλίο του *Το ζήτημα της Δωδεκανήσου και τα διπλωματικά αυτού έγγραφα* αναφέρει: «*Η τουρκική κυριαρχία, εδήλωνε ο Γιοννάνι Αμεγκλιό προς τους δημογέροντες της Ρόδου, τερματίζεται πια στη Ρόδο και τα υπόλοιπα νησιά με την προσωρινή κατοχή τους από την Ιταλία, το δε μέλλον τους δεν μπορεί να 'ναι άλλο παρά η αυτονομία και η αυτοδιοίκησή τους*».⁸⁸⁸ Ίσως έτσι ενθαρρύνθηκαν οι Δωδεκανήσιοι ήδη από το πρώτο διάστημα της ιταλικής παρουσίας να διατρανώνουν την απόφασή τους για αυτονομία και εν τέλει ενσωμάτωση με την Ελλάδα.⁸⁸⁹ Στο πλαίσιο αυτό, από τις 16 – 18 Ιουνίου 1912 οι δημοτικές αρχές των νησιών οργάνωσαν Πανδωδεκανησιακό Συνέδριο στην Πάτμο, με σκοπό τη συγκροτημένη προσπάθεια για την υλοποίηση της προγραμματικής δήλωσης του Αμεγκλιό. Για το συνέδριο, που έγινε στη Μονή της Αποκαλύψεως, ήταν πλήρως ενημερωμένος ο Ελευθέριος Βενιζέλος, ενώ παρευρέθηκαν ο Θεμιστοκλής Σοφούλης, αφού πρώτα ανακηρύχθηκε επίτιμος δημότης Καλύμνου, και ο Ίων Δραγούμης, ο οποίος παρέστη incognito.⁸⁹⁰ Οι σύνεδροι στο ψήφισμα που εξέδωσαν προς τις Μεγάλες Δυνάμεις «κήρυξαν» την αυτονομία των νησιών του Αρχιπελάγους «ιδρύοντας» την *Πολιτεία του Αιγαίου*, με σημαία λευκή με γαλάζιο σταυρό και έμβλημα τον Απόλλωνα, ενώ μαρτυρίες αναφέρουν ότι ήδη από τα τέλη του Μαΐου η Σύμη⁸⁹¹, η Κάσος, η Λέρος, η Πάτμος, η Τήλος και η Κάρπαθος

⁸⁸⁶ Η κατάληψη των Δωδεκανήσων, κατά το διεθνές δίκαιο ήταν παντελώς παράνομη: «*Οι Ιταλοί [...] κατέλαβον τα Δωδεκάνησα δια σημαντικών δυνάμεων τον Απρίλιον του 1912. Η ενέργεια εκείνη της Ιταλίας εξ απόψεως διεθνούς δικαίου ήτο παράνομος, διότι δυνάμει των μυστικών συμφωνιών, τας οποίας είχε συνάψει μετά της Γαλλίας (14 Δεκεμβρίου 1900) και της Ρωσίας (24 Οκτωβρίου 1909) και δια των οποίων είχαν αναγνωρισθεί αι βλέψεις της επί της Λιβύης, δεν εδικαιούτο να θίξη άλλα οθωμανικά εδάφη πλην των αφρικανικών*». Παρατίθεται στο: Ε. Γ. Πρωτοψάλτη, «Το Δωδεκανησιακόν Ζήτημα και η εξέλιξίς του μέχρι σήμερον», στο: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, Δωδεκανησιακά Χρονικά, τ. Δ', (1978), 160.

⁸⁸⁷ Ανδρέας Μαυρίδης, *Η Ρόδος από την Οθωμανική Αυτοκρατορία μέχρι την εθνική ολοκλήρωση (1912-1947). Ο μητροπολίτης Ρόδου Απόστολος (1913-1946). Εκκλησία και εκπαίδευση*, διδακτορική διατριβή στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2009, 50-51.

⁸⁸⁸ Παρατίθεται στο: Εμμανουήλ Μελάς, «Ο Βενιζέλος και τα Δωδεκάνησα, Μικρή συμβολή στην ιστορία της Ιταλοκρατίας βασισμένη σε ανέκδοτα έγγραφα», στο: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΣΤ', (1979), 276.

⁸⁸⁹ Βλ.: Δημήτριος Κωστόπουλος, «Τα Δωδεκάνησα υπό ιταλική κυριαρχία», 2005, Πολιτιστική Πύλη του Αρχιπελάγους του Αιγαίου, ανακτήθηκε από: <http://www.ehw.gr/l.aspx?id=6965>, 25.08.2013/18.50.

⁸⁹⁰ Μαυρίδης Ανδρέας, *ό.π.*, 54.

⁸⁹¹ Στις 10 Οκτωβρίου του ίδιου έτους (1912) έγινε Λαϊκή Γενική Συνέλευση στη Σύμη. Η

συμπεριφέρονταν ως αυτόνομα νησιά, παρά τις οδηγίες της ελληνικής κυβέρνησης.⁸⁹² Η ιταλική διοίκηση, ωστόσο, αντέδρασε αρνητικά στο συνέδριο αυτό ασκώντας διώξεις στους συμμετέχοντες. Με τον τρόπο αυτό επαναπροσδιορίστηκε ο τρόπος με τον οποίο το ιταλικό κράτος, δημόσια, αντιλαμβανόταν τη σχέση του με τη Δωδεκάνησο. Στην ουσία, αυτή την περίοδο, υπήρχε η αντίληψη του κατακτημένου με τα όπλα χώρου: η Δωδεκάνησος είχε καταστεί κατεχόμενη γη.

Η Ιταλία στις 15 Οκτωβρίου του 1912 υπέγραψε με τους Τούρκους τη **Συνθήκη του Ouchy**, σύμφωνα με το 2^ο άρθρο της οποίας τα νησιά της Δωδεκανήσου θα ξαναπερνούσαν στην τουρκική κυριαρχία όταν εκκενώνονταν πλήρως τα μέτωπα της Κυρηναϊκής και της Τριπολίτιδας από τον τουρκικό στρατό και το τουρκικό πολιτικό προσωπικό και, παράλληλα, σταματούσαν οι εχθροπραξίες.⁸⁹³ Μέχρι τότε θα έμεναν υπό την ιταλική στρατιωτική κατοχή. Με τον τρόπο αυτό οι Ιταλοί εξασφάλιζαν την, πολύτιμη, για την εποχή, ουδετερότητα των Μεγάλων Δυνάμεων αφενός, και την παράταση της κατοχής τους αφετέρου, η οποία, βάσει της συμφωνίας, θα έληγε με την εξαιρετικά αμφιλεγόμενη αποχώρηση του πολιτικού και στρατιωτικού προσωπικού των Τούρκων.

Οι Δωδεκανήσιοι αντέδρασαν στη συνθήκη αυτή, κυρίως λόγω της πρόβλεψης για επιστροφή των νησιών στην τουρκική κυριαρχία και της συνακόλουθης απομάκρυνσης του ενδεχομένου της ένωσης με τον εθνικό κορμό της Ελλάδας.⁸⁹⁴ Η αντίδραση αυτή συνδέεται και με το γεγονός της επικράτησης των Νεοτούρκων που σήμαινε για τους πληθυσμούς των νησιών υποχρεωτική στράτευση και κυρίως άρση των προνομίων που απολάμβαναν (πλην της Ρόδου και της Κω) και τα οποία οδήγησαν στην οικονομική τους άνθηση. Η αντίδραση αυτή υλοποιήθηκε, μεταξύ άλλων, και με την έκδοση ψηφισμάτων προς την **Πρεσβευτική Διάσκεψη του Λονδίνου** (Ιανουάριος του 1913) με αντικείμενο το Βαλκανικό Ζήτημα.⁸⁹⁵ Οι διαβουλεύσεις στη διάσκεψη αυτή έδειξαν την απροθυμία των Μεγάλων Δυνάμεων να ικανοποιήσουν το αίτημα των Δωδεκανησίων για μελλοντική

Συνέλευση αυτή αναφέρθηκε στο Συνέδριο της Πάτμου και ψήφισε ομόφωνα: «[...] Διαμαρτυρόμεθα εντονώτατα κατά της επιστροφής της νήσου ημών εις την Τουρκίαν, εκφράζομεν ζωηρότατα τον προαιώνιον πόθον ημών της ενώσεως της νήσου ημών Σύμης με την μητέρα ημών Ελλάδα [...]» Το Δημοψήφισμα υπογράφηκε σε 8 αντίτυπα για να επιδοθεί στις Μεγάλες Δυνάμεις και το ένα από αυτά φυλάσσεται στο Ιστορικό Αρχείο Δωδεκανήσου. Βλ.: Στεργία Λογοθέτη-Σουρασή, «Ο Βενιζέλος και τα ενωτικά δημοψηφίσματα των Δωδεκανησίων, τον Οκτώβριο του 1912», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΙΑ', (1986), 168.

⁸⁹² Ζαχαρίας Τσιρπανλής, *ό.π.*, 38.

⁸⁹³ «Εννοείται ότι η Ιταλία ουδέποτε επιχείρησε σοβαρώς την καθυπόταξιν των εθνικιστών Σενουσιών, ειμή μόνον όταν δια της Συνθήκης της Λωζάννης (24 Ιουλίου 1923) είχε εξασφαλίσει οριστικώς την Δωδεκάνησον». Βλ. Ε. Γ. Πρωτοπάλη, *ό.π.*, 160.

⁸⁹⁴ Κατά τη μαρτυρία του ίδιου του Ameglio, την 23.10.1912 ξεσηκώθηκαν όλα τα νησιά μόλις ακούστηκε η είδηση ότι θα επιστρέψουν οι Τούρκοι. Οι νησιώτες ενδιαφέρθηκαν να προμηθευτούν όπλα, για να αντισταθούν κατά του τουρκικού στρατού που τυχόν θα αποβιβαζόταν για να παραλάβει την εξουσία. Βλ. σχετικά: Ζαχαρίας Τσιρπανλής, *ό.π.*, 65-66.

⁸⁹⁵ Εμμανουήλ Μελάς, *ό.π.*, 278.

ένωσή τους με την Ελλάδα, ωστόσο οδήγησαν στην ανεπίσημη υπόσχεση για μελλοντική ικανοποίηση του αιτήματος κατά τη διάρκεια της **Διάσκεψης του Λονδίνου** (καλοκαίρι 1913) από τις έξι Μεγάλες Δυνάμεις.

Η Ιταλία, κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου, διαπραγματεύτηκε την υποστήριξή της σε ένα από τα δύο αντιμαχόμενα στρατόπεδα, και τελικά κατέληξε στην προσχώρηση στις δυνάμεις της *Entente*. Η ένταξη αυτή υλοποιήθηκε με την υπογραφή μυστικής συνθήκης που συνάφθηκε στο Λονδίνο την 26^η Απριλίου 1915, σύμφωνα με την οποία η Ιταλία θα έπαιρνε όλα τα νησιά που ήδη κατέχονταν από αυτήν. Έτσι, στις 24 Μαΐου 1915 η Ιταλία κήρυξε τον πόλεμο εναντίον των Κεντρικών Αυτοκρατοριών και στις 20 Αυγούστου κατά της Τουρκίας, ενώ με το Β.Δ. 1347/22.08.1915 κήρυξε άκυρη τη **Συνθήκη του Ουχί**, τερματίζοντας έτσι την «*υπό τύπον ενεχύρου*» κατοχή των νησιών και αρχίζοντας την περίοδο της δεύτερης πολεμικής κατοχής.⁸⁹⁶

Την ίδια εποχή η ελληνική εξωτερική πολιτική ασκούσαν από τη φιλοβασιλική κυβέρνηση η οποία πελαγοδρομούσε προκειμένου να αποφασίσει, αφενός μεν, για το αν θα συμμετάσχει στον Μεγάλο Πόλεμο, αφετέρου δε, με τίνων το μέρος θα συνταχθεί. Παράλληλα, στερούνταν των υπηρεσιών του Ελευθερίου Βενιζέλου, ο οποίος κατάφερε να επανέλθει στην εξουσία μόλις τον Ιούνιο του 1917. Τον Δεκέμβριο του 1918, ο Βενιζέλος, που δικαιώθηκε για την επιλογή του να συνταχθεί με τις δυνάμεις της *Entente*, συμμετείχε στο ειρηνευτικό συνέδριο των Παρισίων. Το συνέδριο αυτό χαρακτηρίστηκε από τη διακήρυξη του προέδρου των Η.Π.Α. Henry Wilson, περί αυτοδιάθεσης των λαών. Σύμφωνα με αυτήν, κάθε συμφωνία που θα αντιστρατευόταν τη βασική αυτή αρχή έπαυε να ισχύει. Έτσι ακυρώθηκε η Συμφωνία του Λονδίνου, μεταξύ Ιταλίας και *Entente*, σχετικά με την τύχη των Δωδεκανήσων. Οι σύμμαχοι νικητές έπεισαν την Ιταλία για την ακύρωση της συμφωνίας και πρότειναν στους Ιταλούς να αρχίσουν τις διαπραγματεύσεις για τα νησιά του αρχιπελάγους απευθείας με την ελληνική κυβέρνηση. Η προτροπή αυτή οδήγησε στη **Συμφωνία Tittoni**⁸⁹⁷ – **Βενιζέλου** στις 29 Ιουλίου 1919. Στο 5^ο άρθρο της συμφωνίας αυτής⁸⁹⁸ προβλεπόταν η παραχώρηση των Δωδεκανήσων στην Ελλάδα, πλην της Ρόδου.⁸⁹⁹ Στη συμφωνία αυτή ενδέχεται να έπαιξαν ρόλο και οι αντιδράσεις

⁸⁹⁶ Νίκος Νικολάου Μ., *Οδοιπορικό στην ιστορία της πόλης της Ρόδου μέσα από τα ονόματα των δρόμων της - Ιστορική Αναδρομή στο Δωδεκανησιακό Ζήτημα στην Τοπική Αυτοδιοίκηση και στο Δήμο Ροδίων - από την Ιταλοκρατία μέχρι σήμερα*, Ρόδος: Δήμος Ροδίων, 1998, 44. Βλ. επίσης και: Μαυρίδης Ανδρέας, *ό.π.*, 59.

⁸⁹⁷ Ο τότε υπουργός Εξωτερικών της Ιταλίας.

⁸⁹⁸ Εμμανουήλ Μελάς, *ό.π.*, 320.

⁸⁹⁹ «*Η Ιταλία παραχωρεί εις την Ελλάδα την κυριαρχία των νήσων, τας οποίας κατέχει εν τω Αιγαίω (Δωδεκάνησον). Η νήσος Ρόδος θέλει παραμείνει υπό την κυριαρχίαν της Ιταλίας, ήτις θα παράσχη εντός δύο μηνών μετά την απόφασιν της Διασκέψεως την σχετικήν προς τας υπό της Ιταλίας κατεχόμενας νήσους του Αιγαίου ευρείαν τοπικήν αυτονομίαν. Αι Ελληνικαί Κοινοότητες της νήσου θα απολαύωσιν εν πάση περιπτώσει του δικαιώματος της ελευθέρως συντηρήσεως των σχολικών, φιλελεγημόνων και φιλανθρωπικών ιδρυμάτων αυτών, καθώς και των θρησκευτικών τοιούτων, υπό την εξάρτησιν του Οικουμενικού Πατριαρχείου [...]*» Στο ίδιο, 320-321.

των Δωδεκανησίων που κορυφώθηκαν με τα γεγονότα του *Αιματηρού Πάσχα* του 1919, όταν οι ιταλικές δυνάμεις αντιμετώπισαν βίαια τα συλλαλητήρια των Ελλήνων. Παράλληλα, η Ιταλία συμφώνησε να παραχωρήσει και τη Ρόδο μόνο αν παραχωρούσε την Κύπρο η Αγγλία και μετά από δημοψήφισμα μεταξύ των κατοίκων, μετά την παρέλευση πέντε χρόνων. Με την ίδια συμφωνία η Ελλάδα δεχόταν να ανακηρυχθεί η Αλβανία ιταλικό προτεκτοράτο και να εγκατασταθούν οι ιταλικές δυνάμεις στη Μικρά Ασία.⁹⁰⁰

Η συμφωνία αυτή διήρκεσε μόλις ένα χρόνο. Η Ιταλία, με αφορμή την μη τήρηση των συμφωνηθέντων -χωρίς ευθύνη της Ελλάδας- σχετικά με την εγκατάσταση των δυνάμεών της στη Μικρά Ασία και την αποτυχία στην Αλβανία λόγω των αντιδράσεων αλβανικών εθνικιστικών ομάδων, δια του υπουργού Εσωτερικών της κυβέρνησης Giolitti, Carlo Sforza, κατήγγειλε τη συμφωνία στις 22 Ιουλίου 1920.⁹⁰¹ Η διπλωματική επιδεξιότητα του Βενιζέλου οδήγησε σε νέα ελληνοϊταλική συμφωνία για τα νησιά της Δωδεκανήσου. Η συνθήκη αυτή υπογράφηκε στις Σέβρες στις 10 Αυγούστου του 1920 και επαναλάμβανε τις προβλέψεις της Συμφωνίας Βενιζέλου – Tittoni με μόνη διαφορά ότι το δημοψήφισμα στη Ρόδο θα γινόταν μετά από δεκαπέντε και όχι πέντε χρόνια.⁹⁰² Πιο συγκεκριμένα, στο άρθρο 1 αναφέρει: «*Η Ιταλία παραιτείται υπέρ της Ελλάδας όλων των δικαιωμάτων και των τίτλων της επί των κατεχομένων υπ' αυτής νήσων του Αιγαίου, δηλαδή Αστυπάλαιας, Ρόδου, Χάλκης, Καρπάθου, Κάσου, Τήλου, Νισύρου, Καλύμνου, Λέρου, Πάτμου, Λειψών, Σύμης και Κω και των εξαρτημένων απ' αυτές νησίδων*».⁹⁰³ Οι Ιταλοί εξ αρχής δεν ήταν πρόθυμοι να εφαρμόσουν τη **Συνθήκη των Σεβρών** και τηρούσαν στάση αναμονής, παρακολουθώντας στενά τις εξελίξεις του ελληνοτουρκικού πολέμου στη Μικρά Ασία. Μάλιστα, παρείχαν υποστήριξη στις δυνάμεις του Αττατούρκ. Στην Ελλάδα, τον ίδιο χρόνο, έγιναν εκλογές (14 Νοεμβρίου) στις οποίες ο Βενιζέλος υπέστη οδυνηρή ήττα. Πολλοί συνδέουν αυτή την πολιτική εξέλιξη με τη μετέπειτα κατάρρευση του μικρασιατικού μετώπου. Η κατάρρευση αυτή οδήγησε, μεταξύ άλλων, και στην άρνηση της Ιταλίας να εφαρμόσει τη *Συνθήκη των Σεβρών* στο μέρος που αφορούσε τα Δωδεκάνησα.⁹⁰⁴ Την ίδια

⁹⁰⁰ «*Η Ελλάδα δεχόταν να παραιτηθεί από τις περιοχές Μεντεσέ και Αϊδινίου υπέρ της Ιταλίας [...] Το αντίδωρο της Ιταλίας θα ήταν η αναγνώριση της επέκτασης της ελληνικής ζώνης κατοχής στην ενδοχώρα της Σμύρνης, η υποστήριξή της για τις διεκδικήσεις μας στη Β. Ήπειρο, Α. και Δ. Θράκη και, τέλος, η υπέρ της Ελλάδος παραίτησή της από τα δικαιώματα που θα αποκτούσε με τη Συνθήκη Ειρήνης στη Δωδεκάνησο, πλην της Ρόδου*». Παρατίθεται στο: Λένα Διβάνη, Φωτεινή Κωνσταντοπούλου, *Δωδεκάνησος, η μακρά πορεία προς την Ενσωμάτωση, Διπλωματικά Έγγραφα από το Ιστορικό Αρχείο του Υπουργείου των Εξωτερικών*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1996, 16.

⁹⁰¹ Σκευός Ζερβός, *Το Ζήτημα της Δωδεκανήσου και τα διπλωματικά αυτού έγγραφα*, Αθήνα 1926, 70, όπως παρατίθεται στο: Εμμανουήλ Μελάς Μ., *ό.π.*, 322.

⁹⁰² Η συμφωνία έγινε μεταξύ Βονίνο-Βενιζέλου με τη μεσολάβηση του άγγλου πρωθυπουργού Lloyd George. Βλ. σχετικά: Μαυρίδης Ανδρέας, *ό.π.*, 65-66.

⁹⁰³ Σκαλιέρης Γεώργιος, *Πολιτικά σελίδα. Τα δίκαια των εθνοτήτων εν Τουρκία: 1453 – 1921*, Αθήνα 1997, 102-108, όπως παρατίθεται στο: Μαυρίδης Ανδρέας, *ό.π.*, 65-66.

⁹⁰⁴ Ο Ιταλός υπουργός Εξωτερικών Sforza δήλωσε στις 8 Σεπτεμβρίου 1922: «[...]

εποχή, στο εσωτερικό της Ιταλίας, οι φασίστες ζητούσαν την άμεση προσάρτηση της Δωδεκανήσου⁹⁰⁵, ενώ οι σοσιαλιστές επέμεναν στην τήρηση των συμφωνημένων.⁹⁰⁶

Στη **Συνθήκη της Λωζάννης** που ακολούθησε (24 Ιουλίου 1923) τα νησιά περιέρχονταν πλήρως στην Ιταλία⁹⁰⁷ και άρχιζε η δεύτερη φάση της ιταλικής κατοχής των Δωδεκανήσων⁹⁰⁸, παρά τις προσπάθειες του Βενιζέλου. Το μόνο που κατάφερε ο έλληνας πολιτικός ήταν να σημειωθεί στο 16ο άρθρο: «της τύχης των νήσων τούτων κανονισθείς ή κανονισθησομένης μεταξύ των ενδιαφερομένων»⁹⁰⁹, στους οποίους δεν συμπεριλαμβάνονταν η Τουρκία. Η διατύπωση αυτή άφηνε σε εκκρεμότητα το θέμα με αποτέλεσμα να ευνοείται η ανάπτυξη επιθετικότητας εκ μέρους της Ιταλίας εις βάρος της Ελλάδας, ως άσκηση πολιτικής πίεσης, δεδομένου ότι ήταν αποφασισμένη για την οριστική προσάρτηση των νησιών. Μία εκδήλωση της επιθετικότητας αυτής υπήρξε ο βομβαρδισμός και η ολιγοήμερη κατάληψη της Κέρκυρας στις 31 Αυγούστου 1923.⁹¹⁰ Αποτέλεσμα των εξελίξεων αυτών ήταν η κατοχή στα Δωδεκάνησα να μετατραπεί πλέον σε *de jure* και *de facto* κατοχή και τα νησιά να είναι κτήση του Ιταλικού Βασιλείου.

Στο πλαίσιο της προσπάθειας του Ελ. Βενιζέλου να ανασυντάξει την ελληνική εξωτερική πολιτική, μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, και αφού ανέλαβε την εξουσία το καλοκαίρι του 1928, έγιναν προσπάθειες ώστε να αποκατασταθούν οι καλές σχέσεις με τις Μεγάλες Δυνάμεις και να περιοριστούν οι διαφορές με τις γειτονικές χώρες. Έτσι, στις 23 Σεπτεμβρίου 1928 υπέγραψε το *Ελληνοϊταλικό Σύμφωνο Φιλίας, Συνδιαλλαγής και Δικαστικού Διακανονισμού*.⁹¹¹

προσεγγιζούσης συγκλήσεως Συνδιασκέψεως προς κανονισμόν Ανατολικού Ζητήματος επί τη βάσει νέας καταστάσεως ουσιωδώς διαφόρου προς την υπό της Συνθήκης των Σεβρών καθορισθείσαν, η Ιταλία θεωρεί εκπύτους τας μετά της Ελλάδος ειδικάς Συμφωνίας περί των Δωδεκανήσων.» Παρατίθεται στο: Εμμανουήλ Μελάς, *ό.π.*, 328 και στο: Φώτης Κυπριώτης, *Δωδεκανησιακή Εθνική Αντίσταση στα χρόνια της Ιταλο-Γερμανο-Αγγλοκρατίας 1912-1948*, Ρόδος: έκδοση του ίδιου, 1988, 59.

⁹⁰⁵ Ο Benito Mussolini εκθέτει με σαφήνεια τις ιταλικές προθέσεις προς τον Έλληνα υπουργό Εξωτερικών Αλεξανδρή, που βρισκόταν την εποχή αυτή στη Ρώμη: «*Σκεπτόμεθα λίαν προσεχώς να προσαρτήσωμεν τα Δωδεκάνησα. Επεθύμουν να σας διαβεβαιώσω ότι δεν πράττομεν τούτο από ουδεμίαν εχθρότητα δια την Ελλάδα, διότι εγώ προσωπικώς αισθάνομαι δια τον Ελληνικόν λαόν πολλήν συμπάθειαν. Αλλ' είναι ανάγκη, όπως αποκαταστήσωμεν την εθνικήν μας θέσιν εις την Ανατολικήν Μεσόγειον.*» Βλ.: Εμμανουήλ Μελάς Μ., *ό.π.*, 320-321.

⁹⁰⁶ Στο ίδιο, 329 – 330.

⁹⁰⁷ Στο 15^ο άρθρο της Συνθήκης.

⁹⁰⁸ «*Η εν λόγω περίοδος [του Possedimento (κτήσης)] άρχεται από της 6.8.1924, ότε ληξάσης της Ιταλικής Στρατιωτικής Κατοχής η Δωδεκάνησος περιήλθεν ως είρηται, εις την Ιταλίαν δυνάμει της Συνθήκης της Λωζάννης, ισχυσάσης δια του υπ' αριθμ. 1354/28-8-1924 Ιταλικού Βασιλικού Διατάγματος.*» Παρατίθεται στο: Παύλος Θεοδωρόπουλος Β., *Το ισχύον εν Δωδεκανήσω Δίκαιον*, Αθήναι: Εθνικό Τυπογραφείο για το Υπουργείο Δικαιοσύνης του Βασιλείου της Ελλάδος, 1964, 29.

⁹⁰⁹ Εμμανουήλ Μελάς, *ό.π.*, 322.

⁹¹⁰ «*Θεαματική επίδειξη φασιστικού λεονταρισμού*» χαρακτηρίζει ο Traverso το ντεμπούτο του Μουσολίνι στην εξωτερική πολιτική. Βλ.: Enzo Traverso, *Δια πυρός και Σιδήρου, περί του ευρωπαϊκού εμφυλίου πολέμου 1914-1945*, μτφρ. Ευαγγέλου Γιάννης, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2013.

⁹¹¹ Την ίδια μέρα μιλώντας στους δημοσιογράφους για τη νέα συμφωνία, τόνιζε ότι: «*Δωδεκανησιακόν ζήτημα μεταξύ Ελλάδος και Ιταλίας δεν υφίσταται, καθ' ότι με την*

Οι κυβερνήσεις που ακολούθησαν την πτώση της κυβέρνησης του Ελ. Βενιζέλου δεν ασχολήθηκαν με το Δωδεκανησιακό Ζήτημα, με εξαίρεση τη δράση του Ελληνικού Προξενείου στη Ρόδο, παρά τις διαμαρτυρίες δωδεκανησιακών οργανώσεων πολιτών. Αποκορύφωμα της αδιαφορίας αυτής υπήρξε η περίοδος που ξεκίνησε με την πολιτική επικράτηση του καθεστώτος της 4^{ης} Αυγούστου, η οποία συνέπεσε με την εφαρμογή βάρβαρων μέτρων εναντίον του ελληνισμού της Δωδεκανήσου από το τετράρχη του φασισμού De Vecchi, τα οποία είχαν ως στόχο τον αφελληνισμό του πληθυσμού.



Εικόνα 35: Ο στρατηγός Wagener υπογράφει τη συνθηκολόγηση των γερμανικών δυνάμεων, στα Δωδεκάνησα. Η φωτογραφία ανακτήθηκε από: <http://histomil.com/viewtopic.php?f=338&t=3918&start=3760>

υπογραφήν της Συνθήκης Λωζάννης το ζήτημα τούτο υφίσταται μόνον μεταξύ των Δωδεκανησίων και της Ιταλίας, ως ακριβώς το Κυπριακόν ζήτημα είναι ουχί μεταξύ Ελλάδος και Αγγλίας, αλλά μεταξύ Αγγλίας και Κυπριακού λαού». Παρατίθεται στο: Εμμανουήλ Μελάς, *ό.π.*, 336. Βλ. σχετικά και: Σπύρος Μαρκέτος, *Πώς φίλησα τον Μουσολίνι, Τα πρώτα βήματα του ελληνικού φασισμού*, τ.1, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2006, 256.

Η ιταλική διοίκηση στα Δωδεκάνησα έληξε οριστικά στις 8 Σεπτεμβρίου του 1943 όταν η Ιταλία συνθηκολόγησε με τους συμμάχους, αποχωρώντας από τον Άξονα. Στις 27 του ίδιου μήνα, ο ηγέτης των αντιφασιστικών δυνάμεων στην Ιταλία κόμης Sforza δήλωσε στους *New York Times* ότι η Ιταλία θα επιθυμούσε να αποδώσει τη Δωδεκάνησο στην Ελλάδα, ως έμπρακτη εκδήλωση λύπης για την εγκληματική επίθεση εναντίον της.⁹¹²

Τα Δωδεκάνησα, ωστόσο, είχαν ήδη περάσει σε γερμανική κατοχή, με την ισχύ των όπλων. Αυτή η κατοχή έληξε οριστικά στις 8 Μαΐου του 1945, όταν ο στρατηγός Wagener υπέγραψε το πρακτικό παράδοσης των εκεί γερμανικών φρουρών στους αντιπροσώπους των συμμάχων Αγγλίας, Γαλλίας και Ελλάδας (εικόνα 34). Συγκεκριμένα, εκ μέρους της Ελλάδας υπέγραψε ο διοικητής του Ιερού Λόχου συνταγματάρχης Χ. Τσιγάντες.⁹¹³ Τέλος, τα Δωδεκάνησα, μαζί με τις παρακείμενες νησίδες τους προσαρτήθηκαν στην Ελλάδα με ειδική πράξη της Δ' Αναθεωρητικής Βουλής στις 3 Ιανουαρίου 1948.⁹¹⁴

⁹¹² Λένα Διβάνη, Φωτεινή Κωνσταντοπούλου, *ό.π.*, 25–26.

⁹¹³ Στο *ίδιο*, 26–27.

⁹¹⁴ Μιλτιάδης Λογοθέτης Ι., «Οι Δωδεκανήσιοι στον κοινοβουλευτικό βίο της Ελλάδας (1821-1981)», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. Η', (1983), 42.

B.1.2. Το θεσμικό και οικονομικό περιβάλλον

B.1.2.1 Διοίκηση

Η Ιταλία κατέλαβε τα Δωδεκάνησα τον Μάιο του 1912, καθιστώντας τα ενέχυρο έναντι των απαιτήσεων που πρόβαλλε εις βάρος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Οι απαιτήσεις αυτές είχαν να κάνουν με τις διαφορές μεταξύ των δύο κρατών στη Βόρεια και Ανατολική Αφρική. Προς τα εκεί είχε στραφεί το νεοσύστατο ιταλικό βασίλειο ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αι. επιθυμώντας να ενταχθεί στην ομάδα των ισχυρών, αποικιοκρατικών χωρών. Η πολιτική αυτή τάση σκόπευε στην υλοποίηση της ιδέας της Μεγάλης Ιταλίας. Έκανε επεκτατικούς πολέμους κατακτώντας την Ερυθραία (1885-1886), τη Σομαλία (1889-1905) και τη Λιβύη.⁹¹⁵

Ως αποικιοκρατικό κράτος η Ιταλία επεδίωξε να επιβάλει τις δικές της διοικητικές δομές και πολιτισμικές αξίες ώστε να φέρει αντιμέτωπους τους ντόπιους πληθυσμούς με έναν 'ανώτερο' πολιτισμό. Αυτό άλλωστε, ήταν πάγια τακτική των αποικιοκρατικών χωρών.⁹¹⁶ Επειδή όμως, οι κατακτημένοι δεν ήταν πάντα πολύ πρόθυμοι να «εκπολιτιστούν», οι κατακτητές αξιοποιούσαν την ισχύ της καταστολής και των όπλων για να επιβληθούν. Σε προπαγανδιστικό τόμο που εξέδωσε το ιταλικό κράτος το 1913, στις Η.Π.Α., αναφέρεται χαρακτηριστικά:

«Για να δοθεί το κατάλληλο πνεύμα στους Άραβες, αυτοί έπρεπε να εξαναγκαστούν και μερικές φορές να τιμωρηθούν με παραδειγματικό τρόπο, ώστε να αποκτήσουν σεβασμό και φόβο απέναντι στη δύναμή μας»⁹¹⁷ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Μέσα από το απόσπασμα αυτό αναβλύζει η υπέρμετρη εθνικιστική αυταρέσκεια, που συνιστά την ιδιοτυπία του ιταλικού εθνικισμού. Οι Ιταλοί αυτοπαρουσιάζονται σαν να είναι αυτοί που διαθέτουν το «κατάλληλο πνεύμα» το οποίο θα έπρεπε να επιβληθεί στους Άραβες δια της βίας. Με άλλα λόγια, η πολιτική τους θα είχε αποτέλεσμα μόνο αν ενέπνεε «σεβασμό και φόβο». Ένα αντίστοιχο ιδεολόγημα διέτρεξε οριζόντια το σύνολο της ιταλικής παρουσίας στα Δωδεκάνησα. Η ιταλική διοίκηση από την αρχή της εγκαθίδρυσής της συνδέθηκε με το ιπποτικό αρκτικόλεξο F.E.R.T.⁹¹⁸, που συμβόλιζε τη Μεγάλη Τάξη του Ιπποτικού Τάγματος, οικειοποιούμενη, εντελώς αυθαίρετα, την ιπποτική παρουσία και συνδέοντάς την άμεσα με την ίδια.⁹¹⁹

⁹¹⁵ Ανδρέας Μαυρίδης, *ό.π.*, 46.

⁹¹⁶ Κωνσταντίνος Βρύζας, *Παγκόσμια Επικοινωνία – Πολιτιστικές Ταυτότητες*, Αθήνα: Gutenberg, 2005, 128.

⁹¹⁷ Renato Tittoni, *ό.π.*, 113.

⁹¹⁸ *Fortitudo Ejus Rhodum Tenuit* (η δύναμη που κράτησε τη Ρόδο).

⁹¹⁹ «Από τον πρώτο χρόνο της ιταλικής κατοχής οι Ιταλοί προσπαθούν να αναδείξουν το ιταλικό μεγαλείο μέσω των Ιπποτών της Γλώσσας της Ιταλίας και να αποδείξουν ότι η Ρόδος αποτελεί, λόγω του σαβαυδικού ρητού «*Fortitudo Ejus Rhodum Termit*», τη συνέχεια που με

Οι Έλληνες στα Δωδεκάνησα βρέθηκαν απροετοίμαστοι και ανυποψίαστοι κατά την ιταλική κατάληψη, τον Μάιο του 1912. Το στερεότυπο του «καλού» Ιταλού ήταν διαμορφωμένο, αφενός μεν, από την εξ Εσπερίας προέλευση του νέου επικυρίαρχου, αφετέρου δε, από το καθολικό δόγμα. Θεώρησαν, εν ολίγοις, οι Δωδεκανήσιοι ότι είχαν μεγαλύτερη πολιτισμική συνάφεια με τους Ιταλούς, παρά με τους Οθωμανούς. Επιπλέον, αγνοώντας τον μεγαλοϊδεατισμό των Ιταλών, θεώρησαν ότι η κατάληψη των νησιών από αυτούς όριζε την απαρχή της διαδικασίας ενσωμάτωσης της Δωδεκανήσου στην Ελλάδα. Παράλληλα, η φιλοϊταλική στάση ενισχυόταν από το γεγονός ότι η Οθωμανική διοίκηση, με την επικράτηση των Νεοτούρκων είχε επιβάλει την κατάργηση των οικονομικών προνομίων και την υποχρεωτική θητεία για τους νησιώτες, κινήσεις που ήταν ενταγμένες στην προσπάθεια για εκσυγχρονισμό ή εκδυτικισμό και εθνική ομογενοποίηση της θνήσκουσας Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Για όλους τους παραπάνω λόγους, ο ελληνικός πληθυσμός στα νησιά υποδέχθηκε τους Ιταλούς ως απελευθερωτές και πολέμησε στο πλευρό τους, όπου χρειάστηκε, ενάντια στους Οθωμανούς. Μάλιστα Γάλλοι μοναχοί της Ρόδου αναφερόμενοι στη συμπεριφορά των Ελλήνων έναντι των Τούρκων αιχμαλώτων, αμέσως μετά τον τερματισμό των αψιμαχιών σημείωναν ότι: «[...] δεν εφείσθησαν χονδροειδών αστεϊσμών έναντι των δυστυχισμένων αιχμαλώτων στρατιωτών, οι οποίοι τελικά δεν έκαναν τίποτε άλλο παρά το καθήκον τους», σε αντίθεση με τους Ιταλούς που «[...] φέρθηκαν με ευγένεια απέναντι στους αιχμαλώτους τους. Ο στρατηγός Ameglio επέστρεψε το ξίφος στον Τούρκο συνταγματάρχη και επέτρεψε στους αξιωματικούς να χαιρετήσουν τις οικογένειές τους πριν αναχωρήσουν για την Ιταλία».⁹²⁰

Ο στρατηγός Giovanni Ameglio υπήρξε ο πρώτος διοικητής στη Ρόδο. Ανταποδίδοντας, προφανώς, τους πανηγυρισμούς του ελληνικού πληθυσμού, αρχικά παρουσίασε την κατάληψη των νησιών ως απελευθερωτική πράξη, μίλησε για μεταβατικό στάδιο μέχρι την ελεύθερη επιλογή των νησιωτών για το μέλλον τους, ενώ, παράλληλα, δείχνοντας την εμπιστοσύνη του στο ελληνικό στοιχείο κατέταξε πολλούς Έλληνες στην αστυνομία, αποκλείοντας τους Τούρκους.⁹²¹

τους άθλους του κόμητα Αμεδαίου της Σαβοΐας σώθηκε και τώρα η νέα κατάκτησή της θα είναι αιώνια». Στο: Κώστας Τσαλαχούρης, *Η Οικονομική Πολιτική της Ιταλίας στα Δωδεκάνησα*, Αθήνα: Τροχαλία, 2000, 39. Το επίθετο «σαβαυδικός» αποδίδεται στον Φίλιππο της Σαβοΐας και Αχαΐας (1278-1334), ο οποίος υπήρξε πρόγονος του Αμεδαίου και ηγεμόνας του πριγκιπάτου της Αχαΐας από το 1301 έως το 1305, μετά τον γάμο του με την πριγκίπισσα Isabella of Villehardouin, το 1301. Βλ. Μίλλερ Ουίλλιαμ, *Ιστορία της Φραγκοκρατίας εν Ελλάδι (1204-1566)*, τ. Α', μτφρ. Σπύρου Λάμπρου, Αθήνα: Πελεκάνος, 2013 (πρώτη έκδοση 1909-1910), 292.

⁹²⁰ Μέρος της περιγραφής της κατάληψης της Ρόδου από τους Ιταλούς, όπως την έζησαν και την διηγήθηκαν οι Γάλλοι Αδελφοί στο ημερολόγιο του σχολείου Saint Jean Baptiste, από το *Bulletin des Freres de Grece* αρ. 10, (Οκτ. 1985). Παρατίθεται στο: Φωτεινή Κλαδάκη-Μενεμενλή, αιδ. Φρέρης Τιμόθεος, *ό.π.*, 218.

⁹²¹ Ζαχαρίας Τσιρπανλής, *ό.π.*, 49-50.

Παράλληλα, ξεκίνησε ένα ευρύ πρόγραμμα διοικητικού εκσυγχρονισμού και ορθολογικής διαχείρισης των δημοσίων θεμάτων.⁹²² Η τακτική αυτή δεν ήταν πρωτότυπη. Το ίδιο ακριβώς σύστημα, δηλαδή επιβολής συγκεκριμένης διοικητικής λειτουργίας, είχε εφαρμοσθεί και στις υπόλοιπες κτήσεις.⁹²³ Το πλήθος και το εύρος των ρυθμίσεων που έγιναν αποκάλυπταν τα τεράστια κενά που υπήρχαν από την άσκηση της οθωμανικής διοίκησης.

Ο στρατηγός Giovanni Groce διαδέχθηκε, μετά την ενδιάμεση και σύντομη θητεία του στρατηγού Francesco Marchi, τον Ameglio. Η θητεία του χαρακτηρίστηκε από σκληρά μέτρα εναντίον των Ελλήνων, τα οποία επικεντρώθηκαν κυρίως στην απαγόρευση έκφρασης του εθνικού τους συναισθήματος, ενώ σκόπευαν και στην οικονομική τους υποβάθμιση. Με ειδικές απαγορεύσεις σχετικά με την σπογγαλιεία, η Σύμη και η Κάλυμνος υπέστησαν μεγάλη οικονομική καταστροφή, η οποία οδήγησε σε μεγάλο και θανατηφόρο λιμό στα δύο νησιά και, παράλληλα, σε δραματική δημογραφική μείωση, που ξεπέρασε το 50% σε μία δεκαετία.

Η κατάσταση αυτή οδήγησε σε κινητοποιήσεις με κυρίαρχο αίτημα την ένωση της Δωδεκανήσου με την Ελλάδα, η οποία εκείνη την εποχή έδρευε τις δάφνες δύο νικηφόρων πολέμων και οραματιζόταν τη Μεγάλη Ελλάδα. Οι κινητοποιήσεις αυτές κατέληξαν στο *Αιματηρό Πάσχα* του 1919, όταν οι ιταλικές αρχές προσπάθησαν να καταστείλουν βίαια τις αντιδράσεις των Δωδεκανησίων. Στη Σύμη κατέπλευσε το θωρηκτό *Regina Elena* και αποβίβασε στρατιώτες οι οποίοι επέβαλαν την τάξη μετά από άσκηση ένοπλης βίας εναντίον άοπλων κατοίκων.⁹²⁴ Αυτά συνέβαιναν, ενώ στην ιταλική μητρόπολη υπήρχε ριζοσπαστική κυβέρνηση, δηλαδή την περίοδο της λεγόμενης «κόκκινης διετίας» του 1919 – 1920.⁹²⁵ Η πολιτική αυτή θα

⁹²² Μέχρι τον Αύγουστο του 1912, ο Ameglio άνοιξε το Ιταλικό ταχυδρομείο, επιβλήθηκαν άμεσοι και έμμεσοι φόροι, αντικαταστάθηκε το οθωμανικό μονοπώλιο καπνού με το ιταλικό, εκδόθηκε δελτίο καθορισμού της τιμής των καπνών, συγκροτήθηκε στρατιωτικό δικαστήριο στη Ρόδο, επιβλήθηκε αυστηρός έλεγχος στη χρήση του νερού, η δεκάτη από 12,5% πήγε στο 10%, οργάνωσε τη φορολογική συνεισφορά σε είδος από τα χωριά, επέβαλε διάφορες αγορανομικές ρυθμίσεις, απαγόρευσε το ψάρεμα με δυναμίτη, ανέστειλε τις άδειες για αρχαιολογικές ανασκαφές, χορήγησε άδειες λειτουργίας καταστημάτων και όρισε το ωράριο λειτουργίας τους, απαγόρευσε τη μετασκευή και πώληση ευρημάτων αρχαιολογικού ενδιαφέροντος, ρύθμισε τις άδειες για κυνήγι, συγκρότησε δικαστικό σώμα (πρωτοβάθμιο και δευτεροβάθμιο), οργάνωσε υγειονομείο στο λιμάνι της Ρόδου κ.ά. Βλ. Ζαχαρίας Τσιρπανλής, *ό.π.*, 55.

⁹²³ Renato Tittoni, *ό.π.*, 127.

⁹²⁴ «1919. Το Πάσχα ήταν 7 Απριλίου. Απεφάσισαν οι Δωδεκανήσιοι να κηρύξουν την Ένωση και οι Ιταλοί έστειλαν βαπόρι στη Σύμη, έβγαλε στρατιώτες έξω, έτρεξαν δεξιά και αριστερά. Εις εκκλησίας εξέσχιζαν σημαίες, εκατέβησαν οι παπάδες εις Αιγιαλόν με μαύρες σημαίες κ.λ.π.» Μαρτυρία Νικήτα Κυραμαριού, όπως παρατίθεται στο: Ειρήνη Κρητικού, Ελένη Κρητικού, «Νικήτας Σταύρου Κυραμαριός, ένας άγνωστος λαϊκός ποιητής και τεχνίτης της Σύμης», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΙΘ', (2005), 637. Βλ. επίσης περιγραφή των γεγονότων στο: Ευγενία Φακίνου, *Έρως, θέρους, πόλεμος*, Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη Α.Ε., 2014, 21-22.

⁹²⁵ Francesca Tacchi, *Φασισμός, όλη η ιστορική πορεία με φωτογραφίες και ντοκουμέντα*, μτφρ. Κασαπίδης Γιώργος, Αθήνα: Μοντέρνοι Καιροί, 2007, 21. Πρόκειται για τη διετία της κυβέρνησης του ριζοσπάστη σοσιαλιστή Francesco Saverio Nitti (1868-1953). Ο Nitti ανέλαβε την εξουσία τον Ιούνιο του 1919 και την παρέδωσε στον Giovanni Giolitti τον Ιούνιο του 1920, μετά από την αποτυχία του να εξομαλύνει τις αντιθέσεις μεταξύ κομμουνιστών,

επιδεινωόνταν για τους Έλληνες με την έλευση του φασιστικού κόμματος στην εξουσία.

Από τις αρχές της τρίτης δεκαετίας του 20^{ου} αι. γίνεται εμφανής η διαφοροποίηση της ιταλικής πολιτικής για το καθεστώς των νησιών. Ήταν πλέον φανερό ότι δεν θα εγκατέλειπαν τα νησιά, παρά τις μέχρι τότε διπλωματικές εξελίξεις (βλ. Β.1.1. ενότητα «*Ιστορικό πλαίσιο*», σελ. 285 της ανά χειράς διατριβής) και παρά το ότι ακόμη η Ελλάδα δεν είχε συρθεί στη *Συνθήκη της Λωζάννης* (1923).

Την ίδια εποχή (1922), στην Ελλάδα η λειτουργία και οι δράσεις του *Ιταλικού Φασιστικού Κόμματος*, είχαν ευρεία αποδοχή από μεγάλο τμήμα του αστικού πληθυσμού και αυτό εκφραζόταν και από τις στήλες του αστικού τύπου της εποχής. Ο εκδότης της εφημερίδας *Πρωτεύουσα* ζητούσε, π.χ. να εξοπλιστούν οι Πολιτικοί Σύλλογοι του Γούναρη προτείνοντας «[...] να ιδρυθούν *Τάγματα Ελλήνων Φασιστών δια να σταματήσει η αντιδραστική προπαγάνδα*»⁹²⁶, ενώ η εφημερίδα του απειλούσε τους κομμουνιστές και τους αντιμοναρχικούς με την «*Ράβδον του Έλληνα Φασίστου*».⁹²⁷ Επίσης, η Ιταλία διατηρούσε σχέσεις με τον Ι. Μεταξά και θεωρείται ότι οι ιταλοί φασίστες στήριξαν με κάθε τρόπο το κίνημα που οργάνωσε την 22^ο Οκτωβρίου του 1923. Ο κύριος λόγιος Γεώργιος Φραγκούδης υποστήριζε την ίδια εποχή⁹²⁸:

*«Η φασιστική Ιταλία δεν επέβαλε μόνον την δικτατοριάν ενός ανδρός, αλλά την προσπάθειαν επικρατήσεως νέου θεσμού εθνικού, ο οποίος υπόσχεται την αναγέννησιν του ιταλικού έθνους και την δημιουργίαν νέας εθνικής ψυχής. Ο φασισμός όχι μόνον έσωσε την Ιταλίαν από τον κίνδυνον της καταστροφής, ο οποίος ήρχετο ακάθεκτος να συντρίψη τα πάντα, αλλ' υπόσχεται να δημιουργήση όλως διόλου έθνος με νέαν ψυχήν δια την καταπολέμησιν των ελαττωμάτων του ιταλικού λαού».*⁹²⁹

Σε ένα τέτοιο εθνικό περιβάλλον ήταν αναμενόμενο να μην μπορεί να προβληθεί καμία αντίδραση απέναντι στις επιδιώξεις των Ιταλών για το μέλλον των νησιών.

Συμβολικά η διαφοροποίηση της πολιτικής των Ιταλών υλοποιήθηκε με την αλλαγή της ιδιότητας των κυβερνητών. Οι στρατηγοί αντικαταστάθηκαν από πολιτικά πρόσωπα, με τον ίδιο τρόπο που τα νησιά που βρισκόνταν σε *occupatio bellica* κατέστησαν κτήση της Ιταλίας (*possedimento*).⁹³⁰ Είναι,

αναρχικών και φασιστών στην κυβέρνησή του.

⁹²⁶ Σπύρος Μαρκέτος, *ό.π.*, 136.

⁹²⁷ Στο *ίδιο*, 137.

⁹²⁸ Ο Γεώργιος Φραγκούδης (1869-1939) υπήρξε ο ιδρυτής της Παντείου Σχολής Πολιτικών Επιστημών.

⁹²⁹ Σπύρος Μαρκέτος, *ό.π.*, 322.

⁹³⁰ Πολιτικοί διοικητές των νησιών διετέλεσαν: 1) Φ. Μάισσα (08.10.1920 μέχρι 17.08.1921), 2) Αλ. Ντε Μπασσάρι (17.08.1921 μέχρι 20.11.1922), 3) Μάριο Λάγκο (20.11.1923 μέχρι

ωστόσο, αξιοσημείωτο ότι η ιταλική διοίκηση, όταν κατέρρευσε το μέτωπο στη Μικρά Ασία, συνέδραμε τους πρόσφυγες και με δικά της έξοδα φρόντισε για τη συντήρηση και τον επαναπατρισμό τους.⁹³¹

Με την αλλαγή του χαρακτήρα της κατοχής, άλλαξε και η διοικητική διαίρεση των νησιών, στα οποία, μέχρι το κυβερνητικό διάταγμα 72 της 12^{ης} Οκτωβρίου 1922, ήταν εγκατεστημένες στρατιωτικές διοικήσεις (*comandi di presidio*). Έκτοτε εγκαταστάθηκαν πολιτικές διοικήσεις (*delegazioni*) με επικεφαλής αντιπρόσωπο του εκάστοτε κυβερνήτη (*delegato*), που συνήθως ήταν πρώην στρατιωτικός. Με βάση το διάταγμα αυτό του De Bosdari, τα νησιά, πλην Ρόδου, χωρίστηκαν σε έξι διοικητικές ενότητες: της Κω (Νίσυρος, Τήλος), της Καλύμνου, της Λέρου (Πάτμος, Αστυπάλαια, Λειψοί), της Σύμης, του Καστελλορίζου και της Καρπάθου – Κάσου.⁹³²

Στις 18 Φεβρουαρίου του 1923, διοικητής των νησιών ανέλαβε ο Mario Lago. Είχε γεννηθεί στη Savona το 1878 και από το 1902 είχε εισαχθεί στο διπλωματικό σώμα. Στις 22 Δεκεμβρίου του 1928 ονομάστηκε γερουσιαστής και το 1936 αποχώρησε από τη διοίκηση των νησιών όταν συνταξιοδοτήθηκε με τον βαθμό του πρέσβη.⁹³³



Εικόνα 36: Ο κυβερνήτης
Mario Lago. Ανακτήθηκε
από:
<http://www.dodecaneso.org/vip4.htm>

21.11.1936) και τέλος ο Ντε Βέκκι (22.11.1936 μέχρι 10.12.1940). Ο κατάλογος από το: Γ. Θ. Βεργωτής, *Η εκπαίδευση στο κοινό της Ρόδου κατά την Ιταλοκρατία*, Ρόδος: Διεθνές Κέντρο Μεσογειακών Μελετών Νομαρχιακής Αυτοδιοίκησης Δωδεκανήσου, 1997, 16.

⁹³¹ Κώστας Τσαλαχούρης, *Σελίδες Ιστορίας. Ροδιακά και άλλα*, Αθήνα: Θυμέλη-Δήμος Ροδίων, 2002, 172.

⁹³² Νίκος Νικολάου Μ., *ό.π.*, 67–68.

⁹³³ Ανδρέας Μαυρίδης, *ό.π.*, 75.

Το ελληνικό στοιχείο των νησιών, πιεζόταν από τη συνεχή οικονομική αφαιμάξη που του επεφύλασσε το φασιστικό καθεστώς και αντιλαμβάνονταν πλήρως τις κατακτητικές βλέψεις της Ιταλίας στα νησιά,⁹³⁴ ενώ, παράλληλα, αισθανόταν ότι δεν είχε να περιμένει πολλά από την ελληνική διπλωματία και ισχύ. Άρχισε τότε να διαμορφώνει πυρήνες αντίστασης στην πολιτική εξιταλισμού. Αργότερα, οι πυρήνες αυτοί οργανώθηκαν και έδρασαν, κυρίως ως πληροφοριοδοτικοί μηχανισμοί, υπό τον έλεγχο και την εποπτεία του Ελληνικού Προξενείου. Συχνά, άτομα με ενισχυμένο το πατριωτικό συναίσθημα προέβαιναν σε πράξεις αντικαθεστωτικές, όπως αυτή της υποστολής της ιταλικής σημαίας και η έπαρση της ελληνικής στο Βενετόκλειο Γυμνάσιο, που πραγματοποίησαν ο Γαβριήλ Χαρίτος και ο Νικήτας Παχωπός, συμιακής καταγωγής, μαζί με τον Νικήτα Χαλκιά από την Κάρπαθο, το 1926.⁹³⁵

Το 1925, η ιταλική διοίκηση με το βασιλικό διάταγμα 1854/1925 της 15.12.1925 απένειμε στους κατοίκους των νησιών την *μητροπολιτική ιθαγένεια (cittadinanza metropolita)*, προκειμένου να εμποδίσουν τη νέα πολιτική τους κατάσταση, αλλά και να υπάρξει η αναγκαία νομική βάση για τις περαιτέρω διοικητικές μεταβολές: «[...] εμφανιζομένου του Ιταλού νομοθέτου δια της εν λόγω απονομής ως επιδεικνύοντος σταθερόν και ζωηρόν ενδιαφέρον προς την δικαστικήν οργάνωσιν της Κτήσεως».⁹³⁶ Με συμπληρωματικό διάταγμα η ιθαγένεια αυτή χαρακτηρίστηκε ως *μη πλήρης (riena)* λόγω του ότι η απόκτησή της δεν είχε ως αποτέλεσμα την κατοχύρωση των ίδιων πολιτικών δικαιωμάτων με τους κατοίκους της ιμπεριαλιστικής μητρόπολης, ενώ, παράλληλα, οι κάτοχοί της δεν είχαν στρατιωτικές υποχρεώσεις. Ο λαός στα Δωδεκάνησα, ονόμασε την ιθαγένεια αυτή *μικρή*.

Την ίδια εποχή ο Πάγκαλος, στην Αθήνα, προσπαθούσε να προσεγγίσει το φασιστικό καθεστώς της Ρώμης και επέβαλε το κλείσιμο της εφημερίδας *Δημοκρατία* (Νοέμβριος του 1925) εξαιτίας μιας φραστικής της επίθεσης εναντίον του Μουσολίνι.⁹³⁷

⁹³⁴ «[...] η ιταλική πολιτική στα νησιά, κατά την περίοδο αυτή, έγινε ιδιαίτερα εχθρική για τους Έλληνες». Στο Σταύρος Παπαδόπουλος Ι., Παναγιώτης Σταμάτης Ι., «Σχολικά εγχειρίδια κατά την περίοδο της Ιταλοκρατίας στη Ρόδο. Αναλύοντας τους στόχους, τη μορφή, τη δομή και το περιεχόμενό τους», στα: Πρακτικά του 6^{ου} Επιστημονικού Συνεδρίου Ιστορίας της Εκπαίδευσης, με θέμα: Ελληνική Γλώσσα και Εκπαίδευση (Πάτρα 30.09 – 02.10.2011), 1013.

⁹³⁵ «Όταν συνελήφθησαν οι Χαρίτος και Παχωπός εξορίστηκαν στη Σύμη [...] όπου τους υποδέχθηκαν πανηγυρικά οι κάτοικοι με επικεφαλής των γυμνασιάρχη του Πανορμιτείου Γυμνασίου. Εκεί γνωρίστηκαν και συνδέθηκαν με στενή φιλία με τον Φιλήρατο Πάχο και τον Παναγιώτη Σακελαρίδη». Στο: Σπύρος Κατέχης, *Μαρτυρίες Κατασκόπων Ρόδου 1943 – 1945*, Ρόδος: Τοπική Ένωση Δήμων & Κοινοτήτων Δωδεκανήσου, 2001, 248.

⁹³⁶ «Η κατά τας ως ανωτέρω περιπτώσεις απόκτησις της εν λόγω πλήρους ιθαγένειας, επιφέρουσα την πλήρη εξομοίωσιν των πολιτών της Δωδεκανήσου προς τους πολίτας της Ιταλικής Μητροπόλεως (*cittadini Metropolitani*) από απόψεως νομικής καταστάσεως, συνεπάγεται μοιραίως μεταβολήν του προσωπικού θεσμού των παρά τοις αποκτώσι την εν λόγω ιθαγένειαν». Βλ.: Παύλος Θεοδωρόπουλος Β., *Το ισχύον εν Δωδεκανήσω Δίκαιον*, Αθήναι: Εθνικό Τυπογραφείο για το Υπουργείο Δικαιοσύνης του Βασιλείου της Ελλάδος, 1964, 36.

⁹³⁷ Σπύρος Μαρκέτος, *ό.π.*, 229.

Με άλλο βασιλικό διάταγμα, οκτώ χρόνια αργότερα (1379/1933) παρέχονταν η δυνατότητα στους Έλληνες των νησιών να πάρουν την *μεγάλη* ιταλική ιθαγένεια, αποκτώντας τα πλήρη δικαιώματα και τις υποχρεώσεις που η κτήση της συνεπαγόταν. Η διαδικασία περιελάμβανε αίτηση του ενδιαφερομένου, σύμφωνη γνώμη του κυβερνήτη και του Συμβουλίου Επικρατείας. Όσοι αιτούντες είχαν συμπληρώσει το 32^ο έτος της ηλικίας τους απαλλάσσονταν από τις στρατιωτικές υποχρεώσεις, σε καιρό ειρήνης. Την ιθαγένεια αυτή αποκτούσαν και όσοι, με την έγκριση του κυβερνήτη, επέλεγαν να καταταγούν στον ιταλικό στρατό.⁹³⁸ Ελάχιστοι ήταν οι Έλληνες στα Δωδεκάνησα που δέχτηκαν να υποβάλουν αιτήσεις για τη *μεγάλη* –όπως την ονόμασαν– ιθαγένεια και όσοι από αυτούς το έκαναν απομονώθηκαν κοινωνικά και στιγματίστηκαν. Γεγονός είναι ότι πολλοί από αυτούς ενδέχεται να είχαν πειστεί ότι η ιταλική κατοχή δεν επρόκειτο να λήξει ποτέ, επειδή ο μόνος φορέας που θα μπορούσε να ενεργοποιήσει και να στηρίξει οποιοδήποτε κίνημα για την ενσωμάτωση της Δωδεκανήσου, ήταν η ίδια η Ελλάδα και εκεί, παρά τις αντίθετες φωνές, επικρατούσε ακόμη η ευρεία αποδοχή και ο θαυμασμός για τα επιτεύγματα του Μουσολίνι και του φασισμού. Με το δημόσιο λόγο του ο Φραγκούδης έβλεπε το φασιστικό καθεστώς ως «[...] ένα τυπικό παράδειγμα των δικτατοριών που εμφανίστηκαν στα ασθενέστερα ευρωπαϊκά έθνη, τα οποία μετά τον πόλεμο ησθάνθησαν την ανάγκη να ανανεώσουν, τρόπον τινά, τον ηθικόν αυτών

⁹³⁸ Βασιλικόν Νομοθετικόν Διάταγμα 1379 της 19^{ης} Οκτωβρίου 1933.

«Απόκτησις της πλήρους Ιταλικής ιθαγένειας παρά των κατοίκων των Ιταλικών Νήσων του Αιγαίου.

Άρθρον μόνον

Οι πολίται των Ιταλικών Νήσων Αιγαίου έχουσι την Ιταλικήν ιθαγένειαν άνευ της απολαύσεως των πολιτικών δικαιωμάτων και άνευ των υποχρεώσεων της στρατιωτικής υπηρεσίας, διατηρούντες όμως τον ίδιον προσωπικόν αυτόν θεσμόν. Ούτοι δύνανται να επιτύχωσι δια Βασιλικού Διατάγματος, συναινούντος του Κυβερνήτου των νήσων και τη ευνοϊκή γνωμοδοτήσῃ του Συμβουλίου του Κράτους, την παραχώρησιν της ιθαγενείας, περιλαμβανούσης την απόλαυσιν των πολιτικών δικαιωμάτων και την υποχρέωσιν της στρατιωτικής υπηρεσίας.

Οι πολίται των Ιταλικών Νήσων του Αιγαίου, οίτινες έχουσιν επιτύχει ως ανωτέρω την απονομήν της ιθαγενείας δια Βασιλικού Διατάγματος απαλλάσσονται εν καιρώ ειρήνης από της παροχής στρατιωτικής υπηρεσίας, εάν κατά την χρονολογίαν της απονομής της εν λόγω ιθαγενείας έχουσι συμπληρώσει το 32^{ον} έτος της ηλικίας. Έχουσιν εξ ετέρου την υποχρέωσιν να ανταποκρίνωνται προς τα ενδεχόμενα προσκλήσεις της ηλικίας των εντός των υπό των νόμων του Βασιλείου δια τους άλλους Ιταλούς πολίτας οριζομένων ορίων και όρων.

Εἰς τους πολίτας των Ιταλικών Νήσων του Αιγαίου, δύναται, κατόπιν αιτήσεώς των και επί τη συμφώνω γνώμη του Κυβερνήτου των Νήσων, να επιτραπή η παροχή στρατιωτικής υπηρεσίας. Δια της παροχής τῆς αὐτῆς υπηρεσίας αποκτώσι την πλήρην ιθαγένειαν.

Το παρὸν Διάταγμα το οποίον θα υποβληθῇ εἰς το Κοινοβούλιον δια την μετατροπήν του εἰς νόμον, θα τεθῇ εν ισχύι από της ημέρας δημοσιεύσεώς του εν τη ἐπισήμῳ εφημερίδι του Βασιλείου.

Ο προτείνων Υπουργός εξουσιοδοτεῖται δια την υποβολήν του οικείου νομοσχεδίου μετατροπής.

Διατάσσομεν κ.λ.π.

Εξεδόθη εν Σαν Ροσσάρο την 19^{ην} Οκτωβρίου 1933

Βίκτωρ Εμμανουήλ

Μουσολίνι – Ντε Φραντσίσκι – Σιριάνι – Μπάλμπο».

Παρατίθεται στο: Παύλος Θεοδωρόπουλος Β., *ό.π.*, 243.

οπλισμόν»⁹³⁹, ενώ σε αγόρευσή του στο Πάντειο το 1932 υποστήριζε πως: «Δεν έχομεν δηλαδή παρ' ημίν κρίσιν πολιτεύματος, αλλά κρίσιν φυλετικήν. [...] Η αιτία της κακής εφαρμογής του πολιτεύματος ή της αποτυχίας του ενός ή του άλλου παρ' ημίν στηρίζεται κυρίως εις τα φυλετικά ημών ελαττώματα».⁹⁴⁰ Άποψη που δείχνει ότι και ο ίδιος είχε προσχωρήσει στο ιδεολογικό σύμπαν του βιολογικού φυλετισμού που αποτέλεσε τον οργανωτικό άξονα της φασιστικής ιδεολογίας. Στην εθνική μητρόπολη, δηλαδή, το πολιτικό κλίμα ήδη διαμορφωνόταν θετικά για την επιβολή καθεστώτος με άμεση ιδεολογική συγγένεια και συνάφεια με αυτό που κρατούσε τα νησιά του Αρχιπελάγους σε κατοχή.

Την ίδια εποχή το φασιστικό καθεστώς στη Μητρόπολη είχε ολοκληρώσει την θεσμική του μεταρρύθμιση και επέβαλλε μέτρα καταστολής και περιορισμού της ελευθερίας. Στα μέτρα αυτά περιλαμβάνονταν και ο έλεγχος του τύπου, αλλά και κάθε άλλου είδους δημόσιας έκφρασης.⁹⁴¹ Ήταν αναμενόμενο τα μέτρα αυτά να αντανakλώνται και στην κτήση των *Νησιών του Αιγαίου*. Εδώ η επιβολή των μέτρων είχε τον χαρακτήρα, αφενός μεν, του περιορισμού της δημόσιας έκφρασης του εθνικού συναισθήματος, αφετέρου δε, της σκοπούμενης αλλοίωσης των ταυτοτικών στοιχείων της ελληνικής κοινότητας. Σ' αυτό το πλαίσιο, με τα υπ' αριθμόν 60 του 1928, 140 στις 28 Σεπτεμβρίου 1929 και 196 της 1^{ης} Δεκεμβρίου 1929 Διατάγματα, ο Mario Lago απαγόρευσε τον κατάπλου των ελληνικών πλοίων σε λιμάνια των Δωδεκανήσων, καθώς και την φοίτηση των Δωδεκανησίων φοιτητών σε ελληνικά πανεπιστήμια, προσπαθώντας να αποκόψει κάθε δεσμό των Ελλήνων των νησιών με το εθνικό τους κέντρο.⁹⁴²

Το αποκορύφωμα της επιβολής του φασιστικού ολοκληρωτισμού στα Δωδεκάνησα υπήρξε η διοίκηση του, εκ των Τετραρχών του φασισμού, Cesare Maria De Vecchi,⁹⁴³ από το 1936 μέχρι τον Δεκέμβρη του 1940. Ο Cesare Maria De Vecchi γεννήθηκε στο Καζάλε Μονφεράτο το 1884 και αντιπροσώπευε τη μοναρχική τάση του φασισμού. Υπήρξε πλούσιος νομικός και υπέρμαχος του πολέμου, έχοντας εισχωρήσει στις φασιστικές τάξεις ήδη από το 1919. Πρόεδρος των Βετεράνων του Α' Παγκοσμίου Πολέμου του Τορίνο και ηγέτης των τοπικών *Μαχητικών Συνδέσμων*. Εξελέγη βουλευτής στις εκλογές του 1921. Διορίστηκε γενικός διοικητής της Εθνοφρουράς, ενώ ήταν από αυτούς που ήθελαν να αναβάλουν την Πορεία στη Ρώμη. Αργότερα διορίστηκε Γενικός Γραμματέας στο υπουργείο Θησαυροφυλακίου και κατόπιν στο Οικονομικών. Τον Δεκέμβριο του 1922 εμπύχωσε τις ένοπλες ομάδες του στρατηγού Μπραντιμάρτε για τη σφαγή του Τορίνο.⁹⁴⁴ Το 1923 –

⁹³⁹ Σπύρος Μαρκέτος, *ό.π.*, 322.

⁹⁴⁰ «Το σωστό πολίτευμα θα το εύρισκαν οι επιστήμονες (και όχι βέβαια ο ίδιος ο λαός) μελετώντας την ψυχολογία των Ελλήνων». Στο ίδιο, 321.

⁹⁴¹ Λουίζα Πασσερίνι, *Σπαράγματα του 20^{ου} Αιώνα, Η Ιστορία ως βιωμένη Εμπειρία*, μτφρ. Βαρών – Βασάρ Οντέτ, Λαλιώτου Ιωάννα, Πεντάζου Ιουλία, Αθήνα: Νεφέλη, 1998, 43.

⁹⁴² Τσαλαχούρης Κώστας (2000), *ό.π.*, 42.

⁹⁴³ Francesca Tacchi, *ό.π.*, 42.

⁹⁴⁴ Οι φασίστες του Μπραντιμάρτε εξαπέλυσαν επίθεση εναντίον των γραφείων του εργατικού



Εικόνα 37: Cesare Maria De Vecchi. Ανακτήθηκε από:
http://it.wikipedia.org/wiki/Cesare_Maria_De_Vecchi

1928 έγινε κυβερνήτης της Σομαλίας, ένα αξίωμα που τον απομάκρυνε από τον πολιτικό κόσμο, στη συνέχεια έλαβε τον τίτλο του κόμη της Βαλ-Τσιμόν -εις μνήμην της μάχης των *Ανδρείων* στην Γκράπα τον Οκτώβριο του 1918- και έπειτα διορίστηκε γερουσιαστής. Πρώτος πρεσβευτής στο Βατικανό ύστερα από το *κονκορδάτο*, υπουργός Εθνικής Παιδείας το 1935 – 1936, έγινε ο εμπνευστής μιας ιστοριογραφίας η οποία εντόπιζε στους ευγενείς της Σαβοΐας τη σύνδεση ανάμεσα στην αυτοκρατορική και φασιστική Ρώμη. Διετέλεσε κυβερνήτης των νησιών της Δωδεκανήσου έως το 1940, ενώ το 1943 συνυπέγραψε το κείμενο του Γκράντι, το οποίο στρεφόταν εναντίον του Μουσολίνι.⁹⁴⁵ Αργότερα διέφυγε στην Αργεντινή, για να επιστρέψει στην Ιταλία το 1949 και να ενταχθεί στο MSI.⁹⁴⁶ Στο αυτοβιογραφικό βιβλίο του *Ο ενοχλητικός της τετρανδρίας* (εκδ. 1983)

συνδικάτου, κατέστρεψαν τα γραφεία του Ιταλικού Σοσιαλιστικού Κόμματος και του Κομμουνιστικού Κόμματος της Ιταλίας και διέπραξαν έντεκα εξακριβωμένες δολοφονίες, με την ανοχή των αστυνομικών αρχών της πόλης. Βλ. Francesca Tacchi, *ό.π.*, 46.

⁹⁴⁵ Το κείμενο αυτό σηματοδότησε την έναρξη της διάλυσης του φασιστικού κόμματος της Ιταλίας: στις 24 Ιουλίου του 1943 συνεδρίασε στη Ρώμη το Μεγάλο Φασιστικό Συμβούλιο με θέμα τις πολεμικές εξελίξεις. Κατά τη διάρκεια του συνεδρίου ο Γκράντι παρουσίασε ένα κείμενο που απευθυνόταν στον βασιλιά Βιτόριο Εμμανουέλε και τον ικέτευε «[...] για την τιμή και την σωτηρία της πατρίδας να αναλάβει μαζί με την πραγματική διοίκηση των ενόπλων δυνάμεων ξηράς, θάλασσας και αέρα [...] την πρωτοβουλία των αποφάσεων που οι θεσμοί του αποδίδουν». Το κείμενο υπερψηφίστηκε αποδεικνύοντας ότι ο Μουσολίνι είχε χάσει την εμπιστοσύνη των συνέδρων. Αργότερα ο Βιτόριο Εμμανουέλε απάλλαξε τον Μουσολίνι από τα καθήκοντά του. Στο: Francesca Tacchi, *ό.π.*, 155.

⁹⁴⁶ *Ιταλικό Κοινωνικό Κίνημα* το οποίο ιδρύθηκε το 1946. Είναι η συνέχεια του φασιστικού κόμματος, δεδομένου ότι από την 1^η Ιανουαρίου 1948, είναι συνταγματικά απαγορευμένη στην Ιταλία η ανασύσταση οποιουδήποτε φασιστικού κόμματος.

τονίζει τις αντιθέσεις του προς τη στάση του Μουσολίνι. Πέθανε στη Ρώμη το 1959.⁹⁴⁷

Η θητεία του ξεκίνησε με την κυνική του διαπίστωση ότι ο προκάτοχός του Mario Lago δεν είχε καταφέρει να εξιταλίσει το ελληνικό στοιχείο. Δεν διαπίστωσε, ωστόσο, τη δραματική μείωση του πληθυσμού, την πείνα, την κακοδιοίκηση και τους θανατηφόρους λιμούς που προηγήθηκαν. Ούτε, τα επιτεύγματα της ιταλικής διοίκησης σε θέματα υποδομών και οργανωμένου αναπτυξιακού σχεδιασμού διαπίστωσε, άσχετα αν αυτός δεν περιλάμβανε το ελληνικό στοιχείο. Όπως αναφέρει ο Κωστόπουλος, ο De Vecchi δεν σχεδίασε νέα αναπτυξιακά προγράμματα, αλλά βασίστηκε στον σχεδιασμό του προκατόχου του. Ωστόσο, παρενέβη αισθητικά, μεταβάλλοντας τις μορφές των κτηρίων, υιοθετώντας το επίχρισμα *finta pietra* ώστε να μοιάζουν με τα μεσαιωνικά ιπποτικά κτήρια που ήταν φτιαγμένα από πωρόλιθο, και έτσι να μην υπάγονται στην ανατολίτικη αισθητική που είχαν τα κτήρια τα οποία είχαν κατασκευαστεί την προηγούμενη περίοδο.⁹⁴⁸ Με βάση τις ιδεοληψίες του, είναι εύκολο να κατανοήσει κανείς τον φαιδρό αλλά και επικίνδυνο χαρακτήρα των μέτρων που επέβαλε. Απαγόρευσε τη χρήση του γαλάζιου χρώματος, σε τοίχους, σε βάρκες, σε ενδύματα. Στη Σύμη επέβαλε το βάψιμο των κατοικιών με ώχρα για να αντικατασταθεί το επικρατούν τότε θαλασσί χρώμα που προέκυπτε από την ανάμιξη ασβέστη με λουλάκι. Επίσης, κατάργησε τη γαλάζια διακοσμητική λωρίδα στις βάρκες, που έπρεπε να είναι βαμμένη κόκκινη ή μαύρη.⁹⁴⁹ Στις 28 Μαρτίου του 1937 η αστυνομία της ιταλικής διοίκησης, με περιπολίες, προσπαθούσε να ελέγξει ποια σπίτια ήταν χρωματισμένα με «ύποπτα χρώματα», όπως το γαλάζιο, το μπλε ή το λουλακί. Αν εντόπιζαν τέτοια επονείδιστη βαφή επέβαλαν τον επιτόπου αναχρωματισμό του κτηρίου με περισσότερο «αθώα» χρώματα. Μάλιστα, προέβησαν και σε τέσσερις συλλήψεις.⁹⁵⁰ Υποχρέωνε επίσης τους Δωδεκανήσιους, με ποινή φυλάκισης, να χαιρετούν τον ίδιο αλλά και την έπαρση και την υποστολή της ιταλικής σημαίας (08.00 και 20.00) με την ανύψωση του δεξιού τους χεριού στον γνωστό φασιστικό χαιρετισμό (*saluto romano*).⁹⁵¹

Μέσα σε δύο χρόνια είχε ιδρύσει, οργανώσει και λειτουργήσει τα *Μετεργατικά Κέντρα (Dopolavoro)*, συγκαλυμμένους μηχανισμούς χειραγώγησης των εργαζομένων, κατά τα φασιστικά πρότυπα. Οι εργαζόμενοι είχαν τη δυνατότητα, στα *Dopolavoro*, να παρακολουθήσουν κινηματογραφικές ταινίες, επιλεγμένες από τη διοίκηση, να ανταλλάξουν απόψεις για κάθε άλλο θέμα εκτός από την πολιτική, εφόσον δεν επρόκειτο

⁹⁴⁷ Τα βιογραφικά στοιχεία του De Vecchi είναι από: Francesca Tacchi, *ό.π.*, 42.

⁹⁴⁸ Δημήτριος Κωστόπουλος, *ό.π.*

⁹⁴⁹ Φωτεινή Κλαδάκη-Μενεμενλή, *αιδ. Φρέρης Τιμόθεος, ό.π.*, 40. Για το ίδιο θέμα βλ. επίσης: Ελευθέριος Διακογιάννης, *Οι ανυπότακτοι της Σύμης, βρετανική κατοχή στα Δωδεκάνησα*, Β' έκδ., Αθήνα: Προσκήνιο – Άγγελος Σιδεράτος, 2005, 55-56.

⁹⁵⁰ Ειρήνη Κρητικού, Ελένη Κρητικού, *ό.π.*, 637.

⁹⁵¹ Φωτεινή Κλαδάκη-Μενεμενλή, *αιδ. Φρέρης Τιμόθεος, ό.π.*, 40.

για την ιδεολογική υποστήριξη του φασιστικού θαύματος, κ.ά. Στη συνέχεια προσπάθησε να επιβάλει τον εκφασισμό των Ελλήνων παρεμβαίνοντας στην αγορά εργασίας και συνδένοντας την άμεσα με την εγγραφή στους καταλόγους του φασιστικού κόμματος. Στις 8 Δεκεμβρίου 1936 εξέδωσε το κυβερνητικό διάταγμα με αριθμό 309 περί «*Σύστασης Γραφείων Τοποθέτησης Μισθωτών*» (*Istituzione Ufficio di Collocamento*). Με βάση αυτό, για να προσληφθεί οποιοσδήποτε οπουδήποτε θα έπρεπε να είναι εγγεγραμμένος σε ειδικούς καταλόγους των λεγόμενων μετεργατικών κέντρων (*Dopolavoro*), διότι υπήρχε πρόβλεψη να δίνεται άμεση προτεραιότητα στους μελανοχίτωνες και στα μέλη των κέντρων αυτών.⁹⁵²

Παράλληλα, εφάρμοσε σύστημα κοινωνικής ασφάλισης, στο οποίο ήταν υποχρεωτικά εγγεγραμμένοι και οι Έλληνες εργαζόμενοι, ώστε να καταθέτουν τη μηνιαία συνδρομή τους, χωρίς ωστόσο να μπορούν να ωφεληθούν από αυτό, δεδομένου ότι η κοινωνική πρόνοια είχε περιέλθει επίσημα στο φασιστικό κόμμα. Ο γιατρός Τσαβαρής, στα 1936, αναφέρει σχετικά: «*Εξυπηρετούντο κυρίως Ιταλοί και κατά τρόπον πομπώδη εδίδοντο ενίοτε ψιχία εις απόρους Δωδεκανησίους. Το λειτουργούν συσσίτιον δια τους απόρους εν Ρόδω υπό Καθολικών, σκοπόν είχε κυρίως την προπαγάνδαν και τον προσηλυτισμόν. Αυτή ήτο η εικών την οποίαν παρουσίαζεν εν Δωδεκανήσω η οργάνωσις υγιεινής και Κοινωνικής Προνοίας, και δια την οποίαν οι Ιταλοί δεν δικαιούνται να υπερηφανεύονται. Εντυπωσιακός θόρυβος με πενιχρά εις την πραγματικότητα αποτελέσματα δια την υγείαν του λαού*».⁹⁵³



Εικόνα 38: Το *Dopolavoro* της Σύμης. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

⁹⁵² Νίκος Νικολάου Μ., *ό.π.*, 115.

⁹⁵³ Παρατίθεται στο: Τσαλαχούρης Κώστας (2002), *ό.π.*, 259.

Ο De Vecchi παρενέβη και στα κοινοτικά πράγματα της Ρόδου, όπου η αυτοδιοίκηση ήταν οργανωμένη με βάση το θεσμό των εθνικών κοινοτήτων, που ακόμη τότε προσδιορίζονταν με όρους θρησκευτικού δόγματος. Στις 8 Μαρτίου του 1937, με διάταγμά του κατάργησε το συμβούλιο της ορθόδοξης κοινότητας διότι «*αποδείχτηκε ανίκανο να κατανοήσει τον σκοπό της αποστολής του*». Στη θέση του συμβουλίου τοποθέτησε κυβερνητικό επίτροπο⁹⁵⁴, ενώ, το επόμενο έτος, αφαίρεσε την αρμοδιότητα σύνταξης συμβολαιογραφικών πράξεων από τις θρησκευτικές κοινότητες για να την αναθέσει στις κρατικές υπηρεσίες, μέτρο επιφανειακά τουλάχιστον εκσυγχρονιστικό που όμως απέβλεπε στην αποδυνάμωση των θεσμών συσπείρωσης του ελληνορθόδοξου στοιχείου. Το ίδιο έτος εισήγαγε και στα Δωδεκάνησα τον ιταλικό νόμο σχετικά με τη διαφύλαξη της καθαρότητας της ιταλικής φυλής.⁹⁵⁵

Η διοίκησή του επίσης στιγματίστηκε από την απαγόρευση χρήσης και διδασκαλίας της ελληνικής γλώσσας στα σχολεία⁹⁵⁶, ενώ, στον αντίποδα, πιστώνεται με το ορθολογικό και εκκοσμικευτικό μέτρο της υποχρέωσης δήλωσης των γάμων στα δημαρχεία.⁹⁵⁷ Μέχρι τότε τα σχετιζόμενα με τους γάμους αρχεία σε μεγάλο βαθμό τηρούνταν μόνο από την Εκκλησία.

Ο De Vecchi ήταν πεπεισμένος για την ηθικό του χρέος να «εκπολιτίσει» εξιταλίζοντας και εκφασίζοντας τα νησιά. Ο λαός τους ήταν για αυτόν «*[...] λαός, ο οποίος, παρότι κατοικεί σε γη αρχαιστάτου πολιτισμού, έχει νοοτροπία συντηρητική και συλλογική ευαισθησία, που θα ήταν δυνατόν να χαρακτηρίσει κανείς ως παθολογική*».⁹⁵⁸ Αυτή η συλλογική ευαισθησία, η οποία, κατά τον κυβερνήτη, μάλλον ως ασθένεια εκλαμβάνονταν, κατέληγε στις «*[...] θηλυπρεπείς φωνές των διαφόρων εθνικών φιλελευθερισμών*»⁹⁵⁹, τις οποίες θα έπρεπε να καθυποτάξει ως ηγέτης ενός ανώτερου λαού και φορέας ενός ανώτερου πολιτισμού. Μιας ανωτερότητας που νομιμοποιούσε την ανεργατίστη ιμπεριαλιστική πολιτική του υπερφίαλου φασιστικού καθεστώτος. Το περίεργο είναι ότι ο δημόσιος φασιστικός λόγος αποσιωπούσε το γεγονός ότι την ίδια εποχή ο ιταλικός στρατός υφίστατο δεινές ήττες από τους Αφρικανούς ιθαγενείς και κατάφερε να επιβληθεί μόνο με την εκτεταμένη χρήση χημικών όπλων.

Το αποτυχημένο πέρασμα του De Vecchi από τα νησιά του αρχιπελάγους έληξε στις αρχές Δεκεμβρίου του 1940, με την αντικατάστασή του από τον στρατηγό Ettore Bastico. Η διοίκησή του υπήρξε de facto ενταγμένη στο

⁹⁵⁴ Κυβερνητικός επίτροπός τοποθετήθηκε ο Δημήτριος Οικονόμου, από τη Σύμη, «*άνδρας πολύπλαγκτος και ολίγον μυστηριώδης*», κατά τον χαρακτηρισμό του Ρόδου Απόστολου, όπως σημειώνει ο Ζαχαρίας Τσιρπανλής, *ό.π.*, 236.

⁹⁵⁵ Δημήτριος Κωστόπουλος, *ό.π.*

⁹⁵⁶ Ο συνταξιούχος δικηγόρος Κ. Ηρωσίας, πολλές φορές μας αφηγήθηκε την περιπέτειά του όταν συνελήφθη να ομιλεί την ελληνική με συμμαθητή του στο σχολικό διάλειμμα: Υποχρεώθηκε να παραμείνει όρθιος, στο ένα πόδι, για πέντε ολόκληρες ώρες.

⁹⁵⁷ Κυβερνητικό Διάταγμα 343 της 26^{ης} Νοεμβρίου 1938. Παρατίθεται στο: Παύλος Θεοδωρόπουλος Β., *ό.π.*, 254.

⁹⁵⁸ Κώστας Τσαλαχούρης (2000), *ό.π.*, 35–36.

⁹⁵⁹ Στο *ίδιο*, 34.

κλίμα της παγκόσμιας σύρραξης, το οποίο ειδικά για τα νησιά της Δωδεκανήσου, λόγω του ελληνο-ιταλικού πολέμου προσλάμβανε ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Όπως ήταν αναμενόμενο, η κατάσταση δυσκόλεψε περισσότερο με την ήττα της Ιταλίας στο αλβανικό μέτωπο, στο οποίο συμμετοχή είχαν και μεμονωμένοι Δωδεκανήσιοι, αλλά και οι εθελοντές που στελέχωσαν το Σύνταγμα Εθελοντών Δωδεκανησίων και, αργότερα, τον Ιερό Λόχο. Η ήττα ήταν ταπεινωτική για την υπερφίαλη ιταλική φασιστική ηγεσία. Η ταπείνωση αυτή εκδηλώθηκε με αυξημένη επιθετικότητα εναντίον του ελληνικού στοιχείου, τουλάχιστον μέχρι να αρχίσει να γίνεται ορατή η κατάρρευση του φασιστικού καθεστώτος. Με την έναρξη του πολέμου, στη Σύμη, όπως και σε άλλα νησιά, οργανώθηκε Γραφείο Πληροφοριών (*Ufficio Informazioni*), με επικεφαλής τον αξιωματικό Del Nero, ο οποίος χαρακτηρίστηκε από τον Αντώνη Πάχο ως «σκληρός».⁹⁶⁰ Ο ίδιος αναφέρει ότι όταν οι Ιταλοί αισθάνθηκαν να καταρρέει η *Νέα Τάξη* που ονειρεύτηκαν, κατέφυγαν στην συστηματική προβολή των λεκτικών υπερβολών του Μουσολίνι, οι οποίες στόχευαν περισσότερο στο συναίσθημα για να αναπτερωθεί το ηθικό τους:

«Στους εσωτερικούς τοίχους του θεάτρου, γύρω στα 1942, όταν τα πράγματα δυσκόλεψαν σε όλα τα μέτωπα για τους Ιταλούς, αναρτήθηκαν οι σοφίες του Μουσολίνι:

*Se avanzo seguitemi,
se indietreggio uccidetemi,
se mi uccidono vendicatemi*

*(Όταν προχωρώ ακολουθείτε με, αν οπισθοχωρώ σκοτώστε με, αν με σκοτώσουν εκδικηθείτε με)».*⁹⁶¹

Η Ιταλία συνθηκολόγησε με τους Συμμάχους τον Σεπτέμβριο του 1943 (*Armistizio*). Σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα, η διοίκηση των νησιών πέρασε δια της βίας στα χέρια των Γερμανών, και τότε οι Ιταλοί στρατιωτικοί βρέθηκαν διωκόμενοι από τους τέως συμμάχους τους. Η αλήθεια είναι ότι οι Δωδεκανήσιοι, σε μεγάλο βαθμό, άλλοτε αποτελεσματικά και άλλοτε όχι, προστάτησαν τους Ιταλούς απέναντι στην γερμανική βαρβαρότητα,⁹⁶² και

⁹⁶⁰ «[...] το 1940, χρονιά που κηρύχθηκε ο ελληνοϊταλικός πόλεμος. Στη Σύμη ήτον πολλοί αξιωματικοί και στρατιώτες και, μεταξύ άλλων, οργάνωσαν το Γραφείο Πληροφοριών (*Ufficio Informazioni*), με διευθυντή έναν σκληρό αξιωματικό τον Del Nero [...] Η πρώτη τους ενέργεια ήτον να μας δεσμεύσουν την γραφομηχανή (κατάσχεση), εννοείται να μας πληρώσουν την αρχική της αξία, ενώ μπορούσαν να φέρουν σε μία εβδομάδα μια καινούργια από την Ιταλία». Αφήγηση Αντώνη Πάχου. Παρατίθεται στο: Αντώνης Πάχος Φ., *Αναμνήσεις από τη Σύμη του χθες με τη νοσταλγική ματιά του Αντώνη Πάχου*, επιμ. Τατιάνα Χαλίδου, Ρόδος, 2009, 49.

⁹⁶¹ Αντώνης Πάχος Φ., *ό.π.*, 57.

⁹⁶² Ο Τσιρπανλής αποδίδει την αντιμετώπιση αυτή των Ιταλών από τους Έλληνες στο ότι κατά το διάστημα της γερμανοϊταλικής κατοχής οι Ιταλοί αξιωματικοί επέδειξαν ανθρωπιστική συμπεριφορά απέναντι στους Έλληνες που υπέφεραν: «*Οφείλω να υπενθυμίσω, ότι τρεις μήνες περίπου μετά την γερμανοϊταλική κατοχή της Ελλάδας, ο θαυμασμός, από τη μια, για τη γερμανική πειθαρχία και τη στρατιωτική υπεροχή, η περιφρόνηση, από την άλλη, για τους*

μάλιστα παρά το ότι η ιταλική διοίκηση φαίνεται ότι υπήρξε απηνής διώκτης του ελληνικού στοιχείου στα νησιά. Στο ίδιο πλαίσιο, θα πρέπει να σημειωθεί αντιστοικτικά η απέχθεια των Ελλήνων απέναντι στους Γερμανούς κατακτητές, τους οποίους θεωρούσαν «[...] κλέφτες γιατί τους βλέπουν να αρπάζουν ό,τι βρίσκουν, όχι μόνο στα χωράφια, αλλά και στα δημόσια και ιδιωτικά κτήρια, στα καταστήματα, στις αποθήκες. Όλα ταξιδεύουν για τη Γερμανία, όχι μόνο τα τρόφιμα, αλλά και τα κινητά περιουσιακά στοιχεία, τα υφάσματα, τα παπούτσια, τα ματογυάλια, χωρίς να παραλείψουμε όσα καταναλίσκουν οι στρατιώτες που βρίσκονται εδώ, και καλοπερνάνε, καλοπληρωμένοι μάλιστα».⁹⁶³ Για το ίδιο θέμα η Lecoœur σημειώνει ότι «[...] η κατοχή του Άξονα εκπροσωπούσε 'μαζική και κτηνώδη παρείσφρηση' στις οικείες λειτουργίες της κοινωνίας και επέβαλλε υπακοή στις αρχές χωρίς να νοιάζεται καθόλου για τις παραδόσεις και τη συναίνεση».⁹⁶⁴

Ο Indro Montanelli⁹⁶⁵ σε άρθρο του στην *Corriere della Sera* της 20^{ης} Μαΐου 1997, επισήμανε την συμπάθεια που επέδειξαν οι Έλληνες κάτοικοι απέναντι στους μόλις ηττημένους Ιταλούς, αναγνωρίζοντας το άδικο και παράλογο της επίθεσης της Ιταλίας στην Ελλάδα και θέτοντας στον αντίποδα τους Αλβανούς, οι οποίοι, αν και ωφελήθηκαν από την Ιταλία, αποδείχτηκαν πιο εχθρικοί απέναντι στους Ιταλούς όταν αυτοί ηττήθηκαν.⁹⁶⁶

Ιταλούς εκ μέρους των Ελλήνων, έδωσαν τη θέση τους σε διαμετρικώς αντίθετα συναισθήματα. Η προσεκτική συμπεριφορά αρκετών ιταλών αξιωματικών, η γενναιοδωρία, η ανεξικακία και η αγαθή προαίρεση του απλού ιταλού στρατιώτη προκάλεσαν την εκτίμηση της ελληνικής κοινής γνώμης». Στο: Ζαχαρίας Τσιρπανλής, Έλληνες και Ιταλοί στα 1940-41, συγκριτική «ανάγνωση» της ελληνοϊταλικής σύρραξης, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2004, 92.

⁹⁶³ Επιστολή του αποστολικού βικάριου στην Ελλάδα Angelo Giuseppe Roncalli (αργότερα Πάπα Ιωάννη 23^{ος}), με ημερομηνία 24.07.1941:

«Οι Έλληνες απεχθάνονται –αυτό είναι πολύ φυσικό– κάθε γερμανική και ιταλική κατοχή. Την υπομένουν, στενάζοντας και σιωπώντας, σαν ελατήριο πιεσμένο, έτοιμο, στη στιγμή, να εκτιναχθεί. Εν τω μεταξύ οι προτιμήσεις τους στρέφονται εξ ολοκλήρου προς τους Ιταλούς. Η αποστροφή τους, που εκφράζεται χαμηλόφωνα και με βίαιο τρόπο, κατευθύνεται εναντίον των Γερμανών. Τους θεωρούν κλέφτες, γιατί τους βλέπουν να αρπάζουν ό,τι βρίσκουν, όχι μόνο στα χωράφια, αλλά και στα δημόσια και ιδιωτικά κτήρια, στα καταστήματα, στις αποθήκες. Όλα ταξιδεύουν για τη Γερμανία, όχι μόνο τα τρόφιμα, αλλά και τα κινητά περιουσιακά στοιχεία, τα υφάσματα, τα παπούτσια, τα ματογυάλια, χωρίς να παραλείψουμε όσα καταναλίσκουν οι στρατιώτες που βρίσκονται εδώ, και καλοπερνάνε, καλοπληρωμένοι μάλιστα. Η διακριτικότητα των αξιωματικών, η αγαθότητα, η απλότητα και η μεγαλοψυχία του απλού ιταλού στρατιώτη κατέκτησαν αμέσως το πνεύμα του Έλληνα, και μείωσαν κατά 50% - μου έλεγε υψηλά ιστάμενο πρόσωπο- την οργή εναντίον τους. Δεν είναι να πιστεύει κανείς τους Έλληνες. Ωστόσο η εν λόγω διαβεβαίωση είναι ήδη κάτι». Παρατίθεται στο: Ζαχαρίας Τσιρπανλής (2004), *ό.π.*, 94.

⁹⁶⁴ Sheila Lecoœur, *Το νησί του Μουσολίνι, Φασισμός και ιταλική κατοχή στη Σύρο*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2013, 28.

⁹⁶⁵ Ο Indro Montanelli (1909 - 2001) ήταν ιταλός δημοσιογράφος και ιστορικός. Θεωρείται από τους μεγαλύτερους δημοσιογράφους του 20^{ου} αιώνα και βραβεύτηκε το 2000 ως ένας από τους 50 ήρωες της ελευθερίας του Τύπου παγκοσμίως (World Press Freedom Heroes), από το Διεθνές Ινστιτούτο Τύπου (International Press Institute). Εργαζόταν στην *Corriere della Sera* όπου διατηρούσε τη στήλη *Σημειώματα του εκδότη* από το 1995 έως τον θάνατό του.

⁹⁶⁶ «Πιστεύω ότι αυτοί που περισσότερο από άλλους μας βοήθησαν και μας φέρθηκαν πιο φιλικά, στην ώρα της καταστροφής (μετά την ανακωχή της 08.09.1943), υπήρξαν οι Έλληνες, οι οποίοι είχαν όλα τα δίκια να μας εκδικηθούν για την προδοτική (και παράλογη) επίθεσή μας εναντίον τους. Αυτοί μάλιστα ξαναπλήρωσαν ακριβά για τη βοήθεια που

Η Σύμη, όπως και τα υπόλοιπα νησιά του συμπλέγματος, απελευθερώθηκαν τον Νοέμβριο του 1943, από συμμαχικές δυνάμεις, επικουρούμενες από Δωδεκανήσιους εθελοντές και Ιερολοχίτες.

B.1.2.2 Αυτοδιοίκηση

Η μορφή της Τοπικής Αυτοδιοίκησης κατά την περίοδο της Οθωμανικής κυριαρχίας στη Σύμη, όπως και στα υπόλοιπα νησιά των Ν. Σποράδων πλην Ρόδου και Κω, ήταν απόρροια του προνομιακού καθεστώτος το οποίο απολάμβαναν. Το προνομιακό αυτό καθεστώς προϋπήρχε της Οθωμανικής διοίκησης, αλλά αυτή το διατήρησε νομοθετώντας σχετικά. Τα προνόμια είχαν να κάνουν με ένα καθεστώς σχετικής αυτονομίας των νησιών, οι υποχρεώσεις των οποίων απέναντι στην κεντρική διοίκηση εξαντλούνταν στην καταβολή του ετήσιου φόρου «μακτού». Η αυτονομία αυτή οδήγησε στην ανάπτυξη ενός αυτοδιοικητικού συστήματος που ρύθμιζε τα της τοπικής κοινωνίας και εξασφάλιζε τους όρους της κοινωνικής συνύπαρξης και της κοινωνικής συνοχής και αλληλεγγύης, καλύπτοντας τα κενά που άφηνε η Οθωμανική δημόσια διοίκηση.

Το βασικό σχήμα της Αυτοδιοικητικής Αρχής ήταν αυτό της Δημογεροντίας. Ενός αιρετού -σε ετήσια βάση- σώματος, το οποίο συνήθως στελεχωνόταν από προβεβλημένα μέλη της κοινότητας και το οποίο νομοθετούσε, τηρούσε βιβλία, φορολογούσε, διαχειριζόταν τα κοινά οικονομικά κ.λ.π. Στα μικρά νησιά το καθεστώς αυτό διατηρήθηκε μέχρι το 1930⁹⁶⁷, παρά τις ήσσονος σημασίας νομοθετικές παρεμβάσεις που έγιναν ήδη από τα πρώτα χρόνια της ιταλικής κατοχής.⁹⁶⁸

Η αυτοδιοικητική αλλαγή έγινε, για τα μικρά, προνομιούχα νησιά, με το με αριθμό 52 κυβερνητικό διάταγμα της 29^{ης} Μαρτίου 1930 με τίτλο «*Regolamento sulle Amministrazioni Comunali*». Σύμφωνα με αυτό, τέθηκαν κριτήρια ώστε να προκύψουν τέσσερις κατηγορίες Δήμων ή Κοινοτήτων. Η Σύμη εντάχθηκε στην κατηγορία των *μικρών νησιών μεγάλης σημασίας*, μαζί με την Κάλυμνο και το Καστελόριζο. Στα νησιά αυτά εκλέγονταν ένδεκα σύμβουλοι (*consigli comunali*) με πρόεδρο τον Δήμαρχο (*sindaco*), ο οποίος αναπληρωνόταν από έναν σύμβουλο με τον τίτλο του υποδημάρχου σε περίπτωση κωλύματος ή απουσίας του. Οι δήμοι αυτοί

πρόσφεραν στους διαλυμένους στρατιώτες μας. Οι Αλβανοί έδειξαν αντιφατική συμπεριφορά. Είναι πιθανό ότι οι πιο εχθρικοί προς τους Ιταλούς αποδείχθηκαν, εμφανιζόμενοι ως "αγνές παρθένες", εκείνοι που είχαν συνεργασθεί μαζί μας και επωφελήθηκαν από την υποστήριξή μας». Ζαχαρίας Τσιρπανλής (2004), *ό.π.*, 139-140.

⁹⁶⁷ Ζαχαρίας Τσιρπανλής (1998), *ό.π.*, 233-234.

⁹⁶⁸ «[...] το υπ' αριθμ. 147 κυβερνητικό διάταγμα της 16^{ης} Αυγούστου του 1914, με τίτλο "*Rinnovazione delle municipalita in tuite le isole occupate*", δηλαδή "Ανανέωση των Δημοτικών Αρχών σε όλες τις κατεχόμενες νήσους" [...] σύμφωνα με το οποίο [...] αποφασίζεται η συνολική ανανέωση των Δημοτικών Αρχών σύμφωνα με τους ισχύοντες νόμους και τα κατά τόπους έθιμα και πρακτικές», βλ. Νίκος Νικολάου, *ό.π.*, 268-269. Άλλη παρόμοια νομοθετική παρέμβαση ήταν η επιβολή της ιταλικής σφραγίδας στο έγγραφο των Δημογεροντιών όπως και ο έλεγχος των αποφάσεών τους από την ιταλική διοίκηση. Βλ. Ζαχαρίας Τσιρπανλής (1998), *ό.π.*, 102.

είχαν έναν γραμματέα και έναν ταμία, οι οποίοι δεν ήταν δημοτικοί σύμβουλοι.⁹⁶⁹ Οι σύμβουλοι εκλέγονταν απευθείας από τον λαό, και ένας από αυτούς επιλεγόταν από τη διοίκηση για Δήμαρχος. Ο Τσιρπανλής επισημαίνει ως σημαντικό στοιχείο του συγκεκριμένου νομοθετήματος την καθιέρωση της κυβερνητικής επικύρωσης των αποφάσεων του συμβουλίου, ώστε να αποκτήσουν ισχύ και νομιμότητα.⁹⁷⁰ Το στοιχείο αυτό της αυτοδιοικητικής λειτουργίας εκλήφθηκε τότε, αλλά και από σύγχρονους μελετητές της περιόδου, ως στοιχείο παρέμβασης της διοίκησης και περιορισμού των ελευθεριών των αυτοδιοικητικών φορέων. Ωστόσο, η αλήθεια είναι ότι αυτός είναι ο τρόπος με τον οποίο λειτουργούσε και λειτουργεί η αυτοδιοίκηση σε όλη τη Δυτική Ευρώπη, αλλά και στην Ελλάδα. Έχει δε άμεση σχέση, αφενός μεν, με τη διαχείριση των κεντρικών πόρων που διατίθενται προς αυτήν, αφετέρου δε, με τον έλεγχο νομιμότητας των πράξεών της. Πράγματι, δεν θα ήταν αναμενόμενο οι αιρετοί ενός μικρού νησιού να είναι σε θέση να αξιολογήσουν νομικά τις αποφάσεις τους.⁹⁷¹

Η επόμενη ουσιώδης νομοθετική ρύθμιση για τα αυτοδιοικητικά έγινε με το κυβερνητικό διάταγμα 72 της 31^{ης} Μαρτίου 1937 (*Testo Unico sulle Amministrazioni Municipali*) του De Vecchi. Το διάταγμα αυτό περιλάμβανε διάφορες ρυθμίσεις με βάση τις οποίες άλλαζε τελείως ο χαρακτήρας της αυτοδιοίκησης και τα όργανά της γίνονταν «*σώματα ηθικά*» και εκτελεστικά όργανα (*corpi morali ed organi di Governo*) της κεντρικής εξουσίας (κάτι που ορίζεται ρητά στο κείμενο). Σύμφωνα με το διάταγμα, ο Δήμαρχος (*podesta*) ήταν το όργανο της άσκησης της διοίκησης και βοηθιόταν από τετραμελές συμβούλιο (*Consulta Municipale*), το οποίο ήταν αιρετό, σε αντίθεση με τον Δήμαρχο. Οι αποφάσεις του συμβουλίου είχαν γνωμοδοτικό και όχι αποφασιστικό χαρακτήρα και ως εκ τούτου δεν ήταν δεσμευτικές για τον Δήμαρχο. Ο Δήμαρχος διοριζόταν από τον κυβερνήτη των νήσων για τρία χρόνια και η ανάθεση των καθηκόντων του μπορούσε να ανακληθεί

⁹⁶⁹ Ζαχαρίας Τσιρπανλής (1998), *ό.π.*, 234, και Νίκος Νικολάου Μ., *ό.π.*, 83.

⁹⁷⁰ Σύμφωνα με τις διατάξεις του 52/1930 κυβερνητικού διατάγματος, η διοίκηση όφειλε να απαντήσει θετικά ή όχι εντός 20 ημερών. Μετά την παρέλευση αυτής της προθεσμίας οι αποφάσεις του συμβουλίου ήταν εκτελεστές και νομιμοποιημένες. Ακριβώς ή ίδια προθεσμία ισχύσει σήμερα στην Ελλάδα για τον ίδιο λόγο.

⁹⁷¹ «*Η Ιταλική Δημοτική Νομοθεσία η οποία και διεδέχθη την Οθωμανικήν, είναι αναντίρρητον ότι υπήρξεν καλυτέρα και δημοκρατικωτέρα εις κάθε εκδήλωσίν της ως προς τον τρόπον διοικήσεως. Ουδείς δύναται ν' αμφισβητήση ότι το μεταφυτευθέν εις τα χώματα της Δωδεκανήσου δένδρον της Ιταλικής Νομοθεσίας, δεν ήτο ευγενέστερον του Οθωμανικού και, ως προς τον τρόπον διοικήσεως, γνώριμον εις τα πεπολιτισμένα κράτη [...] Επικαλούμεθα το υπ' αριθμ. 52/30 Κ.Δ [...] Το διάταγμα αυτό διελάμβανε ότι η διοίκησης των Δήμων ασκείται υπό των Δημοτικών Συμβούλων αιρετών, προεδρευομένων υπό Δημάρχου, και ότι το Δ.Σ. είναι όργανον το οποίον ασκεί την διοίκησιν του Δήμου και αποφασίζει επί των υποθέσεων των αναφερομένων εις τα τοπικά συμφέροντα του Δήμου. Πλην των διατάξεων όμως τούτων και αι λοιπαί παράγραφοι του 52/30 Κ.Δ., είναι σύγχρονοι και πεπολιτισμένοι, εις πλείστα δε σημεία των, μετά μικρών διαφορών, προσεγγίζουν τας διατάξεις του σημερινού Κώδικος της Ελληνικής Δημοτικής Νομοθεσίας.*» Στο: Δ. Παπακωνσταντίνου-Ματσούκας, *Η Τοπική και Ελληνική Δημοτική Νομοθεσία εν Δωδεκανήσω*, Ρόδος, Κρατικό Τυπογραφείο Δωδεκανήσου, 1952, 8-9.

όποτε ο κυβερνήτης έκρινε ότι ήταν απαραίτητο. Τόσο το συμβούλιο όσο και ο Δήμαρχος, για να αναλάβουν τα καθήκοντά τους έπρεπε να ορκιστούν πίστη και αφοσίωση στον ιταλό βασιλέα και την φασιστική κυβέρνηση⁹⁷² και βέβαια να λάβουν την *μεγάλη* ιταλική υπηκοότητα.⁹⁷³ Η ελληνική διπλωματία απέτρεπε όσους από τους εκλεγμένους ήθελαν να παραιτηθούν προκειμένου να μην αποκτήσουν τη 'μεγάλη' ιταλική υπηκοότητα, φοβούμενη μήπως αντικατασταθούν από Ιταλούς εποίκους. Αντίθετα παρότρυνε τους αιρετούς να κάνουν ό,τι τους ζητηθεί, ακόμη και να εγγραφούν μέλη στο φασιστικό κόμμα, ώστε να παραμείνουν στις θέσεις τους. Μετά το τέλος του πολέμου, όσοι αιρετοί υπάκουσαν στις εντολές της ελληνικής διπλωματίας στιγματίστηκαν ως εθνικοί μειοδότες και εξισώθηκαν με αυτούς που συνειδητά επέλεξαν το φασιστικό στρατόπεδο.⁹⁷⁴ Με το ίδιο διάταγμα ανατέθηκαν στην αυτοδιοίκηση αρμοδιότητες που σε κανονικές συνθήκες ανήκουν στην κεντρική εξουσία. Έτσι οι αυτοδιοικητικοί φορείς πλέον ήταν επιφορτισμένοι με αρμοδιότητες, όπως η παιδεία, ο αγορανομικός έλεγχος, τα ωράρια των καταστημάτων, η δασική φύλαξη ή η δημόσια υγεία.⁹⁷⁵ Η ανάθεση των αρμοδιοτήτων αυτών, κατά μία έννοια, είναι ενδεικτική της αλλαγής του χαρακτήρα της αυτοδιοίκησης, η οποία αναλαμβάνοντας «κρατικές» ευθύνες έπρεπε να γίνει «κρατικά ελεγχόμενη».

Οφείλει κανείς να αναγνωρίσει ότι η ουσιαστική κατάργηση της αυτοδιοίκησης που επήλθε με το εν λόγω διάταγμα, ήταν ενταγμένη στην πολιτική ιδεολογία του φασισμού που την εποχή αυτή είχε επικρατήσει πλήρως στη μητρόπολη και απλωνόταν απειλητική σε όλη την Ευρώπη. Ο δεσποτικός ρόλος της κεντρικής εξουσίας, ο οποίος αντίκειται στην δημοκρατικότητα της αυτοτελούς Τοπικής Αυτοδιοίκησης, και ο συνακόλουθος περιορισμός των προσωπικών και κοινωνικών ελευθεριών είναι άμεσα συνδεδεμένοι με την ιδεολογία του φασισμού.

B.1.2.3 Δικαιοσύνη

Με την ιταλική κατάληψη, τα νησιά των Ν. Σποράδων τον Μάιο του 1912 βρέθηκαν να είναι σε ένα ιδιότυπο καθεστώς κατοχής. Ουσιαστικά αποτελούσαν επικράτεια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και κρατούνταν ως ενέχυρο από την Ιταλία. Από την άλλη, ήταν μια εδαφική έκταση η οποία είχε καταληφθεί με τα όπλα και για το λόγο αυτό βρισκόταν σε κατάσταση πολεμικής κατοχής (*occupato bellica*). Παρά ταύτα, η ιταλική διοίκηση εξ αρχής θέλησε να αφήσει τη σφραγίδα της στα καταληφθέντα νησιά, χωρίς να είναι απόλυτα σαφές το αν οι τότε κινήσεις της σε διπλωματικό και στρατιωτικό επίπεδο ήταν βασισμένες σε έναν μακροχρόνιο σχεδιασμό ή όχι.

⁹⁷² Ζαχαρίας Τσιρπανλής (1998), *ό.π.*, 236 και Νίκος Νικολάου Μ., *ό.π.*, 114.

⁹⁷³ Ο Μιχάλης Φωτάρης, συνταξιούχος διδάσκαλος που έζησε τη συγκεκριμένη εποχή, μας είπε σχετικά: «*Η Ελλάδα μέσω του πρέσβειώς της Παππά, είπε να μην κάνετε τίποτα από δική σας πρωτοβουλία. Άμα σας στριμώχνουν βάλτε ακόμα και το μαύρο πουκάμισο*».

⁹⁷⁴ Δες σχετικά: Ζαχαρίας Τσιρπανλής (1998), *ό.π.*, 237-238.

⁹⁷⁵ Δ. Παπακωνσταντίνου-Ματσούκας, *ό.π.*, 10.

Οι ιταλικές επιδιώξεις για τη Δωδεκάνησο ουσιαστικά παγιώθηκαν μετά τη *Συνθήκη της Λοζάννης* και τη σχεδόν παράλληλη άνοδο των φασιστών στην εξουσία στην Ιταλία. Τότε τα νησιά κατέστησαν κτήση (*possedimento*) και επιχειρήθηκε, άλλοτε βίαια και άλλοτε όχι, ο εξιταλισμός τους.

Κατά την πρώτη περίοδο της ιταλικής κατοχής (1912 – 1922), σε επίπεδο επιβολής κανόνων δικαίου υπήρξε διστακτικότητα εκ μέρους των Ιταλών, κάτι απόλυτα σύμφωνο με τον προσωρινό και αβέβαιο χαρακτήρα της κατάληψης. Έτσι διατήρησαν το υφιστάμενο και ενεργό Οθωμανικό Δίκαιο σε ισχύ για τους κατοίκους των νησιών, κάτι που ήταν επιβεβλημένο, άλλωστε, και από το διεθνές δίκαιο για χώρες που καταλαμβάνονται στρατιωτικά και σύμφωνα με το οποίο «[...] η κυριαρχία του καταληφθέντος Κράτους δεν αναιρείται, αλλ' απλώς αργεί».⁹⁷⁶ Έτσι, αρχικά ίσχυσε το Οθωμανικό Δίκαιο σε ό,τι αφορούσε «την ύλην του προσωπικού θεσμού και κληρονομίας και τη σύσταση των κάθε φορά αναγκαίων δικαιοδοτικών οργάνων».⁹⁷⁷

Δυόμισι χρόνια αργότερα ο διοικητής του Σώματος Καταλήψεως G. Croce, με το διάταγμά του με αριθμό 8 της 29^{ης} Νοεμβρίου 1914, οργάνωσε τη δικαστική υπηρεσία στα Δωδεκάνησα. Στη Σύμη ιδρύθηκε Τοπικό Δικαστήριο, αστικό και εμπορικό, αποτελούμενο από έναν πρόεδρο και δύο δικαστές, την επιλογή των οποίων θα έκανε η διοίκηση, μεταξύ των προκρίτων του νησιού, ενώ η δικαιοδοσία του, πέραν της Σύμης, περιλάμβανε και την Τήλο. Με το 3^ο άρθρο του διατάγματος, στη Σύμη διοριζόταν Ειρηνοδίκης, ο οποίος επίσης επιλεγόταν μεταξύ των προκρίτων.

Με το 4^ο άρθρο διοριζόταν ως ποινικός δικαστής στη Σύμη, αλλά και σε άλλα νησιά, ο επικεφαλής των μονάδων των βασιλικών *καραβινοφόρων* (καραμπινιέρων) που είχαν έδρα εκεί. Ειδικά, ο αξιωματικός – ποινικός δικαστής της Σύμης είχε στη ζώνη ευθύνης του και την Τήλο.

Οι αστικοί δικαστές δίκάζαν, μετά το διάταγμα, με βάση το Οθωμανικό Δίκαιο, ενώ οι ποινικοί με βάση τον Ιταλικό Ποινικό Κώδικα. Στα δικαστήρια τοποθετήθηκαν γραμματείς και στα νησιά Κω, Κάλυμνο, Λέρο, Κάρπαθο και Σύμη οι γραμματείς αυτοί αναλάμβαναν και καθήκοντα ληξιάρχου, με άλλο διάταγμα του Croce (29 Νοεμβρίου 1914).⁹⁷⁸

Στις αρχές της τέταρτης δεκαετίας του 20^{ου} αι. ήδη είχαν γίνει σαφείς οι επιδιώξεις των Ιταλών σε σχέση με τα νησιά των Ν. Σποράδων. Σκόπευαν στη διατήρηση των κτήσεών τους εις το διηνεκές, καθώς και τον πλήρη εξιταλισμό των κατοίκων. Η απαξίωση που επεφύλασσε το καθεστώς για τους Έλληνες υπηκόους του, το ίδιο το καθεστώς της *κτήσης*, η ανεπαρκής ελληνική εξωτερική πολιτική και η ελλειμματική υποστήριξη των Δωδεκανησίων από το εθνικό κέντρο, λειτουργούσαν ενισχυτικά για τις επιδιώξεις του φασιστικού imperium. Σε αυτό το πνεύμα άρχισαν οι

⁹⁷⁶ Παύλος Θεοδωρόπουλος Β., *ό.π.*, 27.

⁹⁷⁷ Στο *ίδιο*, 30–31.

⁹⁷⁸ Στο *ίδιο*, 193–198.

συζητήσεις για τον εκσυγχρονισμό του εφαρμοζόμενου δικαίου στα νησιά, δηλαδή του εξιταλισμού του, με βάση το ιδεολόγημα της πολιτισμικής συνάφειας μεταξύ Ελλήνων και Ιταλών. Ο Demetrio Demartini, Διευθυντής των Δικαστικών Υπηρεσιών της Κτήσης, στην εισηγητική του Έκθεση επί των Διαταγμάτων «*Περί επεκτάσεως εν Δωδεκανήσω της Ιταλικής Νομοθεσίας*» αναφέρει προς τον κυβερνήτη Mario Lago, στις 21.10.1931:

*«Και ο ηθικοθρησκευτικός ούτος χαρακτήρ του οθωμανικού Ασπ. Κώδικος είναι μία άλλη αιτία, ήτις τον καθιστά ασυμβίβαστον με την ενεστώσαν κατάστασιν της Κτήσεως, καθ' όσον δέον να εφαρμοσθή εις ένα πληθυσμόν, όστις εν μεγάλη υπεροχή έχει έθιμα, θρησκείαν και ένα πολιτισμόν, τα οποία δύνανται να θεωρηθώσιν όμοια προς εκείνα του ήδη κυρίαρχου Κράτους, το οποίον ως εκ τούτου δύναται να εφαρμόση εις τους τόπους τούτους εν διάφορον σύστημα νομοθεσίας ιδιωτικού δικαίου».*⁹⁷⁹

Και συμπληρώνει:

*«Είπον ότι εις την νομοθετικήν ταύτην ανανέωσιν είναι αναγκαίον να στρέψωμεν την προσοχήν προς την Ιταλικήν νομοθεσίαν, ουχί μόνον διότι είναι ο πολιτισμός της Μητρός Πατρίδος, εκείνος όστις δέον υπό την μορφήν του δικαίου να γίνη δεκτός εις τα αποικίας και Κτήσεις της, αλλά και διότι οι θεσμοί επεξεργασθέντες δια των ημετέρων νομικών παραδόσεων καλύτερον ή η Οθωμανική νομοθεσία, προσαρμόζονται προς την ζωήν και τα ήθη του πληθυσμού τούτου, όστις, εν τη ορθοδόξω πλειονότητί του, δια μέσου του Βυζαντινού δικαίου, είναι ωσαύτως κληρονόμος της νομικής σκέψεως της Ρώμης, έστω και μεθ' όλων των μετασχηματισμών και τροποποιήσεων, ουχί πάντοτε επί τα βελτίω των τελευταίων αυτοκρατορικών εποχών».*⁹⁸⁰

Έτσι, με το κυβερνητικό διάταγμα της 31^{ης} Οκτωβρίου 1931, που εκδόθηκε από τον Mario Lago, αναδιαρθρώθηκε το σύστημα απονομής δικαιοσύνης στα Δωδεκάνησα, με την εφαρμογή της ιταλικής νομοθεσίας (Αστικός Κώδικας, Πολιτική και Εμπορική Δικονομία). Συγκεκριμένα, ιδρύθηκαν δύο Πραιτωρίες, η μία στην Κω και η άλλη στη Ρόδο, η οποία είχε στη δικαιοδοσία της και τη Σύμη. Οι Πραιτωρίες λειτουργούσαν ως πρωτοβάθμια δικαστήρια για πολιτικές και ήσσονος σημασίας ποινικές υποθέσεις και ως δευτεροβάθμια Εφετεία των κατά τόπους Ειρηνοδικείων. Τα Τοπικά Δικαστήρια καταργήθηκαν και στην θέση τους θεσπίστηκαν Τμήματα της

⁹⁷⁹ Εισηγητική του Έκθεση επί των Διαταγμάτων «*Περί επεκτάσεως εν Δωδεκανήσω της Ιταλικής Νομοθεσίας*» στις 21.10.1931. Παρατίθεται στο: Παύλος Θεοδωρόπουλος Β., *ό.π.*, 176-177.

⁹⁸⁰ Στο ίδιο, 178.

Πραιτωρίας, οι γραμματείς των οποίων χρίστηκαν συμβολαιογράφοι. Ο *Πραίτωρ* της Ρόδου περιοδικά βρισκόταν στο νησί της Σύμης⁹⁸¹ και όπου αλλού η *Πραιτωρία* του διατηρούσε τμήματα και δίκασε πολιτικές και ποινικές υποθέσεις.⁹⁸² Ο προϊστάμενος της Δικαστικής Υπηρεσίας, θεσπίστηκε με το διάταγμα αυτό να παραχωρεί το ευεργέτημα της *πενίας* (απαλλαγή από τα δικαστικά έξοδα) σε όσους πολίτες κατέφευγαν στα πολιτικά και ποινικά δικαστήρια.

Η αλλαγή της διοίκησης στα Δωδεκάνησα, που οριοθετήθηκε από την άφιξη του Cesare De Vecchi στα νησιά, το 1936, σηματοδότησε την αλλαγή και της συμπεριφοράς των κατακτητών προς την κατεύθυνση της εκκοσμίκευσης αλλά και του πλήρους εκφασισμού στην άσκηση διοίκησης. Η παρέμβαση του De Vecchi στον τομέα της Δικαιοσύνης περιλήφθηκε στο κυβερνητικό διάταγμα 324 της 15 Νοεμβρίου 1938, με βάση το οποίο οριστικοποιούνταν η πλήρης κατάργηση των δικαστικών αρμοδιοτήτων των εκκλησιαστικών δικαιοδοτικών οργάνων, όπως τα *Σεριατικά* Δικαστήρια (Ιεροδικεία), τα *Ορθόδοξα Πνευματικά* Δικαστήρια, καθώς και τα *Ραβινικά*, ενώ οι αρμοδιότητές τους περιέρχονταν πλέον αποκλειστικά στα πολιτικά, δικαστήρια της κτήσης. Τα νέα τους καθήκοντα ορίστηκαν να είναι αυτά που σχετίζονται με θέματα θρησκείας. Με άλλα λόγια, προχώρησε στην αυτονόητη εκκοσμίκευση μιας αμιγώς διοικητικής λειτουργίας, στο πλαίσιο της δυτικής αντίληψης περί Ορθού Λόγου και εκκοσμίκευσης, βεβαίως, του φασισμού. Η εξέλιξη αυτή ήταν μια ουσιαστική συνδρομή στον εκσυγχρονισμό του συστήματος απονομής δικαιοσύνης στην κτήση, ωστόσο, ενταγμένη στη συνολική πολιτική του De Vecchi, φαίνεται περισσότερο να ήταν μια πράξη επιβολής και κάμψης του φρονήματος, κυρίως του ελληνικού πληθυσμού, ο οποίος σε μεγάλο βαθμό ταύτιζε τη θρησκεία με την εθνική καταγωγή, όπως ταύτιζε τον φασισμό με την ιταλική καταγωγή. Εξάλλου, μόλις λίγα χρόνια πριν είχε επιχειρηθεί από την ιταλική διοίκηση η αποκοπή της Εκκλησίας των νησιών από το Οικουμενικό Πατριαρχείο, κάτι για το οποίο αντιμετώπισε σφοδρές αντιδράσεις ώστε τελικά υπαναχώρησε.

B.1.2.4 Οικονομική ζωή

Η Σύμη ήδη από τον 16^ο αιώνα είχε αρχίσει να αναπτύσσεται οικονομικά στηριζόμενη στη σπογγαλιεία και εκμεταλλεόμενη το ειδικό προνομιακό καθεστώς που απολάμβανε από την Οθωμανική διοίκηση. Παράλληλα, είχε αναπτυχθεί ως σημαντικός διαμετακομιστικός κόμβος μεταξύ Μικράς Ασίας και Δύσης, όπως εξάλλου και η Σύρος και η Κάλυμνος, κατάσταση που

⁹⁸¹ Ο Αντώνης Πάχος αναφέρει ότι το Ειρηνοδικείο (προφανώς εννοεί το Τμήμα της Πραιτωρίας) «[...] λειτουργούσε όταν συγκέντρωνε 25 με 20 υποθέσεις κι ερχόντουσαν από τη Ρόδο 2 – 3 δικαστές και πάντοτε μαζί τους ο Λογοθέτης, ως διερμηνέας του Ειρηνοδικείου, συνδετικός κρίκος μεταξύ των αντιδίκων ή υποδίκων και των Ιταλών δικαστών [...]» Στο: Αντώνης Πάχος Φ., *ό.π.*, 39.

⁹⁸² Παύλος Θεοδωρόπουλος Β., *ό.π.*, 223–230.

διήρκεσε μέχρι να πάρει τα σκήπτρα το λιμάνι του Πειραιά.⁹⁸³ Η ανάπτυξη του λιμένα της Σύμης φαίνεται ότι στηρίχθηκε, αφενός μεν, στην αναπτυγμένη εξαγωγική δραστηριότητα του νησιού, λόγω των σπόγγων, αλλά και στο ότι, εξαιτίας της δραστηριότητας αυτής, αναπτύχθηκε και ο συναφής με το εμπόριο τομέας της ναυπηγικής. Οι συμιακοί ταρσανάδες έφτασαν να κατασκευάζουν ξύλινα εμπορικά πλοία 2.500 τόνων, χωρητικότητα που θεωρούνταν οριακή για την εποχή εκείνη. Παρότι αυτή η δραστηριότητα εκλαμβάνεται ως απόρροια της εμπορικής ανάπτυξης, είναι βέβαιο ότι παράλληλα την ανατροφοδοτούσε.⁹⁸⁴ Η ανάπτυξη του εξαγωγικού εμπορίου στηρίχθηκε στο ότι τα προϊόντα που απέδιδε η σπογγαλιεία ήταν σχεδόν εξ ολοκλήρου προορισμένα για τις αγορές του εξωτερικού, ενώ, παράλληλα, ήταν μια δραστηριότητα την οποία ευνοούσαν οι επικρατούσες στο νησί συνθήκες.

Θα πρέπει κανείς να λάβει υπόψη του ότι η οικονομική ανάπτυξη του νησιού δεν αφορούσε το σύνολο των κατοίκων του, αλλά κατά κύριο λόγο την άρχουσα οικονομικά τάξη των καπεταναίων και των μεγαλεμπόρων. Αυτή η τάξη είχε δεδομένη την πρόσβαση στις τοπικές αυτοδιοικητικές αρχές,⁹⁸⁵ η οποία την εξασφάλιζε, μέσω των εξαρτήσεων που δημιουργούσε στο λαό, σε οικονομικό επίπεδο. Ο υπόλοιπος πληθυσμός του νησιού θα έπρεπε να επιβιώνει είτε εργαζόμενος στις επιχειρήσεις των πλουσίων είτε αξιοποιώντας τους φυσικούς πόρους του νησιού, δηλαδή να δρα με όρους χωρικά περιορισμένης οικονομικής δραστηριότητας. Αυτό σήμαινε ότι θα έπρεπε να ασχοληθεί με τη μικροβιοτεχνία, την παράκτια αλιεία, τη μικροκτηνοτροφία, το λιαν εμπόριο κ.λ.π. Έτσι, σε τοπική κλίμακα, η οικονομία της Σύμης φαίνεται πως είχε δομηθεί με χαρακτήρα κλειστό, συρρικνωμένο και αυτοκαταναλωτικό.⁹⁸⁶ Οι διαθέσιμοι πόροι του μικρού και άνυδρου νησιού ήταν φύσει περιορισμένοι και δεν θα μπορούσαν να του παρέχουν ούτε καν την αυτοσυντηρητική επάρκεια.⁹⁸⁷ Για το λόγο αυτό, πολλοί κάτοικοι του νησιού μετακόμιζαν προς τις απέναντι μικρασιατικές

⁹⁸³ Ωστόσο, «[...] νέες γεωγραφικές συσχετίσεις [...] επέφερε η υποβάθμιση σημαντικών λιμένων του 18^{ου} και 19^{ου} αι., όπως της Σύρου, της Καλύμνου και της Σύμης, για χάρη του Πειραιά [...]». Στο: Μαρία-Χριστίνα Γεωργαλλή, «Χώρα Αστυπάλαιας – Χώρα Αμοργού: Συγκριτική εξέλιξη και μορφολογία», στο: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΙΘ', Πρακτικά του ΙΑ' Πολιτιστικού Συμποσίου, Αστυπάλαια 27-30 Αυγούστου 1999, ανάτυπο «Εισηγήσεις με θέμα την Αστυπάλαια», Ρόδος: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, 2005, 139.

⁹⁸⁴ Μιλτιάδης Λογοθέτης Ι. (α), «Το εμπόριο στις Νότιες Σποράδες (Δωδεκάνησα) κατά τα τελευταία χρόνια της Ιταλοκρατίας», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου (α), *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. Θ', (1983), 141-142.

⁹⁸⁵ Κώστας Τσαλαχούρης, «Οι Νότιες Σποράδες στη δεκαετία του 1860», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΙΓ', (1989), 181.

⁹⁸⁶ Κώστας Τσαλαχούρης (1989), *ό.π.*, 133. Επίσης στο και Παναγιώτης Σαβοριανάκης, *Νησιωτικές Κοινωνίες στο Αιγαίο, Η περίπτωση της Ρόδου και της Κω (18^{ος} - 19^{ος} αιώνες)*, Αθήνα: Τροχαλία – Δήμος Ρόδου, 2008, 215.

⁹⁸⁷ Δηλαδή η Σύμη, φύσει, δεν ανήκει στα νησιά εκείνα που ο Braudel θα χαρακτήριζε "ηπείρους σε μικρογραφία". Βλ. Fernand Braudel, *Η Μεσόγειος και μεσογειακός κόσμος την εποχή του Φιλίππου Β' της Ισπανίας*, τ. Α', μτφρ. Κλαίρη Μισσοτάκη, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1991, 181-187.

ακτές όπου μπορούσαν να εξασφαλίσουν γη και νερό για τις γεωργικές και κτηνοτροφικές τους δραστηριότητες. Απέναντι από τη Σύμη, στη χερσόνησο Τραχεία, βρισκόταν ο οικισμός Σαράντα, όπου Συμιακοί διατηρούσαν κήπους. Συμιακοί, επίσης, κατοίκησαν και σε άλλα μικρά χωριά της ίδιας χερσονήσου.⁹⁸⁸ Στην τακτική αυτή κατέφυγαν, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, κάτοικοι και άλλων νησιών, όπως της Καλύμνου, της Τήλου και του Καστελόριζου, ακριβώς για τους ίδιους λόγους. Τους τόπους τους εκεί τους θεωρούσαν αναπόσπαστο τμήμα, σχεδόν προέκταση και ανδοχώρα του νησιού τους.⁹⁸⁹

Ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, με την άνοδο των Νεοτούρκων στην εξουσία και την προσπάθεια εξορθολογισμού της κρατικής λειτουργίας που επιχείρησαν, τέθηκαν, επίσημα, σε αμφισβήτηση τα παρεχόμενα στα μικρά νησιά της Δωδεκανήσου προνόμια, ενώ, παράλληλα, επιβλήθηκε η υποχρεωτική στρατιωτική θητεία. Θεωρούμε ότι η νέα κατάσταση, όπως αυτή διαμορφώθηκε από την επικράτηση των Νεοτούρκων, ήταν αυτή που εξώθησε τους κατοίκους, σε μεγάλο βαθμό, στην θετική, αρχικά, αντιμετώπιση της ιταλικής εισβολής. Η οικονομία του νησιού ήδη είχε υποστεί πιέσεις οι οποίες φάνηκε ότι θα εκτονώνονταν υπό τη διοίκηση ενός χριστιανικού, δυτικού, *πολιτισμένου* κράτους. Ωστόσο, η πραγματικότητα ήταν διαφορετική. Κατ' αρχάς, η άμεση συνέπεια της ιταλικής κατοχής ήταν η εγκατάλειψη των εγκαταστάσεων των Συμιακών στη Μικρά Ασία, οι οποίες τροφοδοτούσαν το λαϊκό σιτηρέσιο, σε μεγάλο βαθμό.⁹⁹⁰

Μετά το Συνέδριο της Πάτμου, οι Ιταλοί αντιμετώπισαν με επιφύλαξη τον ελληνικό πληθυσμό και, ως πρώτο μέτρο, απομάκρυναν τους Έλληνες από διοικητικές θέσεις στις οποίες τους είχαν τοποθετήσει αρχικά.⁹⁹¹ Επιπλέον, κατάργησαν το προνομιακό καθεστώς των μικρών νησιών συντελώντας έτσι στη συνολική αποδόμηση της οικονομίας τους. Αυτή η αποδομητική πολιτική φάνηκε να έχει τρεις κύριους στόχους: α) την εξόντωση των μικροεπιχειρηματιών και των τεχνιτών με σκοπό τη δημιουργία ανειδίκευτου εργατικού δυναμικού που θα συντελούσε στην εκτέλεση των δημόσιων έργων προσφέροντας φθηνή εργασία, β) την ενίσχυση, άμεση και έμμεση, των εγκατασταθέντων ιταλών εποίκων και των εταιρειών που ιδρύθηκαν με την υποκίνηση της ιταλικής διοικήσεως, καθώς και την εξασφάλιση της διατροφικής επάρκειας των στρατιωτικών δυνάμεων και γ) την προσπάθεια εξαναγκασμού των νησιωτών να εκπατριστούν και να μεταναστεύσουν διευκολύνοντας τον εποικισμό των νησιών από Ιταλούς και αλλοιώνοντας τη δημογραφική και εθνοπολιτισμική φυσιογνωμία του πληθυσμού.⁹⁹² Συνακόλουθα, το αποτέλεσμα των πολιτικών που ακολουθήθηκαν στα πρώτα χρόνια της ιταλικής διοίκησης

⁹⁸⁸ Παναγιώτης Σαβοριανάκης, *ό.π.*, 551–552.

⁹⁸⁹ Στο *ίδιο*, 557–558.

⁹⁹⁰ Αντώνης Πάχος Φ., *ό.π.*, 16.

⁹⁹¹ Ζαχαρίας Τσιρπανλής (1998), *ό.π.*, 50.

⁹⁹² Σωτήριος Αγαπητίδης Ι., «Προβλήματα κατά τις συζητήσεις της Ενώσεως Δωδεκανήσου», στο: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΙΔ', (1991), 39.

στα νησιά ήταν να βιώσουν οι κάτοικοί τους μεγάλη οικονομική κρίση, με τραγικά αποτελέσματα,⁹⁹³ και μάλιστα πολύ πριν, ακόμη, από την επικράτηση των φασιστών και την επιβολή της οικονομικής τους πολιτικής στη Μητρόπολη.

Τα νησιά που βίωσαν με τραγικότερο τρόπο την επισιτιστική κρίση της περιόδου αυτής ήταν η Κάλυμνος και η Σύμη. Ο λαός στα νησιά αυτά, αφενός μεν δεν εύρισκε δουλειά για να εργαστεί, αφετέρου δε είχε χάσει την πρόσβαση στις γεωργικές του καλλιέργειες στη μικρασιαστική, φυσική του ενδοχώρα. Οι θάνατοι από πείνα στην Σύμη εκτιμάται ότι έφτασαν τους 100⁹⁹⁴ και περίπου χίλιοι αρρώστησαν από διάφορες ασθένειες που συνδέονταν με την κακή διατροφή, ενώ μάλιστα οι αποθήκες της ιταλικής φρουράς στο νησί ήταν γεμάτες τρόφιμα.⁹⁹⁵

Ο λαός αντέδρασε στην κατάσταση αυτή και ειδικά στη Σύμη είναι αξιοσημείωτη η εξέγερση των γυναικών του νησιού. Με την κινητοποίησή τους εξανάγκασαν τον δήμαρχο και το δημοτικό συμβούλιο σε παραίτηση, κατέλαβαν το Δημαρχείο και απειλούσαν να ζητήσουν την προστασία της Μεγάλης Βρετανίας. Η στρατιωτική διοίκηση των νησιών απάντησε στις αντιδράσεις του λαού με πράξεις καταστολής. Σημειώνεται ότι την εποχή αυτή (Άνοιξη του 1918) οι φυλακές της Ρόδου είχαν γεμίσει με 600 γυναίκες και άνδρες από την Κάλυμνο, επειδή τόλμησαν να διαδηλώσουν γιατί πεινούσαν τα παιδιά τους.⁹⁹⁶

Η κατάσταση αυτή οδήγησε πολλούς από τους Συμιακούς να μεταναστεύσουν στην Ελλάδα, όπου και εγκαταστάθηκαν κυρίως στον Πειραιά και το Πέραμα, ενώ άλλοι μετανάστευσαν στις Η.Π.Α. και πιο συγκεκριμένα στο Tarpon Springs της Florida, όπου ήδη είχε δημιουργηθεί ελληνική κοινότητα σφουγγαράδων από το 1905.⁹⁹⁷ Φαίνεται ότι θα είχαν μεταναστεύσει περισσότεροι εάν δεν υπήρχε η προσδοκία ότι ο νικηφόρος στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ελληνικός στρατός και το νικηφόρο ελληνικό ναυτικό θα κατελάμβαναν σε λίγο καιρό τα Δωδεκάνησα.⁹⁹⁸

Οι πολιτικές εξελίξεις που ακολούθησαν στην Ελλάδα, η Μικρασιατική

⁹⁹³ «Στα 1917–1918 οι Δωδεκανήσιοι είχαν φτάσει σε οριακό σημείο επιβίωσης. Τα δεινά του πολέμου και του αποκλεισμού, η κακή διαχείριση της γεωργικής ή κτηνοτροφικής παραγωγής των νησιών εκ μέρους των Ιταλών, η ανικανότητα των αρχών στην ορθολογική οργάνωση ενός επισιτιστικού προγράμματος, προκάλεσαν οικονομική κρίση με τραγικά αποτελέσματα». Στο Ζαχαρίας Τσιρπανλής (1998), *ό.π.*, 104.

⁹⁹⁴ Με έγγραφο του της 19 Αυγούστου 1918 προς τον Έλληνα υπουργό Εξωτερικών, ο Σύλλογος Δωδεκανησίων (Ανεγνωρισμένον Σωματείον αρ. πρωτ. 229) αναφέρει: «Εξοχώτατε, Λαμβάνομεν την τιμήν να υποβάλωμεν Υμίν συνημμένως υπόμνημα επί της καταστάσεως της Δωδεκανήσου από επισιτιστικής απόψεως, κατάλογο τινών των εκεί εκ πείνης επισυμβάντων θανάτων και καταλόγους των εις την ελευθέραν Ελλάδα καταφυγόντων προσφύγων Δωδεκανησίων, επιφυλασσόμενοι να υποβάλωμεν συμπληρώματα τούτων εν καιρώ. Διατελούμεν μετ' εξαιρέτου σεβασμού, Ο Πρόεδρος Σκεύος Ζερβός, ο Γενικός Γραμματέας Γ.Μ. Οικονόμος». (Στο παράρτημα υπάρχει κατάλογος 30 Συμιακών και 28 Καλυμνίων που πέθαναν από την πείνα). Παρατίθεται στο: Ζαχαρίας Τσιρπανλής (1998), *ό.π.*, 279–280.

⁹⁹⁵ Στο ίδιο, 105.

⁹⁹⁶ Ζαχαρίας Τσιρπανλής (1998), *ό.π.*, 105.

⁹⁹⁷ Εμμανουήλ Κασσώτης, «Δωδεκανησιακά τοπωνύμια Αμερικής», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΙΖ', (2000), 329.

⁹⁹⁸ Ζαχαρίας Τσιρπανλής (1998), *ό.π.*, 105.

Καταστροφή αλλά και η άνοδος του ιταλικού φασιστικού κόμματος στην εξουσία τον Οκτώβριο του 1922, η υπογραφή της **Συνθήκης της Λωζάννης**, και ο συνακόλουθος τερματισμός της *occupatio bellica* με την έλευση του καθεστώτος *possessione*, διαμόρφωσαν και το οικονομικό τοπίο στη Δωδεκάνησο, τα χρόνια που ακολούθησαν.

Από τις 20 Νοεμβρίου 1923 τη διοίκηση της Δωδεκανήσου ανέλαβε ο γερουσιαστής Mario Lago, στον οποίο πιστώνεται η λεγόμενη «*πολιτική του λίθου*». Κατά το διάστημα αυτό το ιταλικό δημόσιο επένδυσε σημαντικά στις υποδομές, θεωρώντας τα Δωδεκάνησα, οριστικά, μέρος της επικράτειας του ιταλικού βασιλείου. Τα έργα υποδομής έγιναν κυρίως στη Ρόδο⁹⁹⁹ και σε αυτό ίσως να συντέλεσε η εμπειρία των προηγούμενων διπλωματικών συμφωνιών, σύμφωνα με τις οποίες η Ρόδος θα παρέμενε στην Ιταλία ακόμα και αν τα υπόλοιπα νησιά περνούσαν στην ελληνική διοίκηση. Οι υποδομές αυτές σε σημαντικό βαθμό χρηματοδοτήθηκαν και από την εξαντλητική φορολογία που επέβαλε ο Mario Lago, σε όλα τα Δωδεκάνησα, παράλληλα με τον δραστικό περιορισμό των κοινωνικών δαπανών. Ο Κώστας Τσαλαχούρης σημειώνει: «*Η 'πολιτική του λίθου' του Λάγκο έχει επιτυχία, απέτυχε όμως η πολιτική του στους τομείς που η κεντρική κυβέρνηση διέθετε κονδύλια που με αυτά ήταν δυνατόν να ευημερήσει ο νησιωτικός πληθυσμός. Και αντί για πρόοδο, κατέστρεψε την ναυτιλία, τη σπογγαλιεία, τη γεωργία, την κτηνοτροφία και το εμπόριο του ντόπιου πληθυσμού που θεωρούνταν από τα πιο εύρωστα του έξω Ελληνισμού. Κατέστρεψε κυριολεκτικά μια γενεά πεντακοσιομεδίωνων*».¹⁰⁰⁰

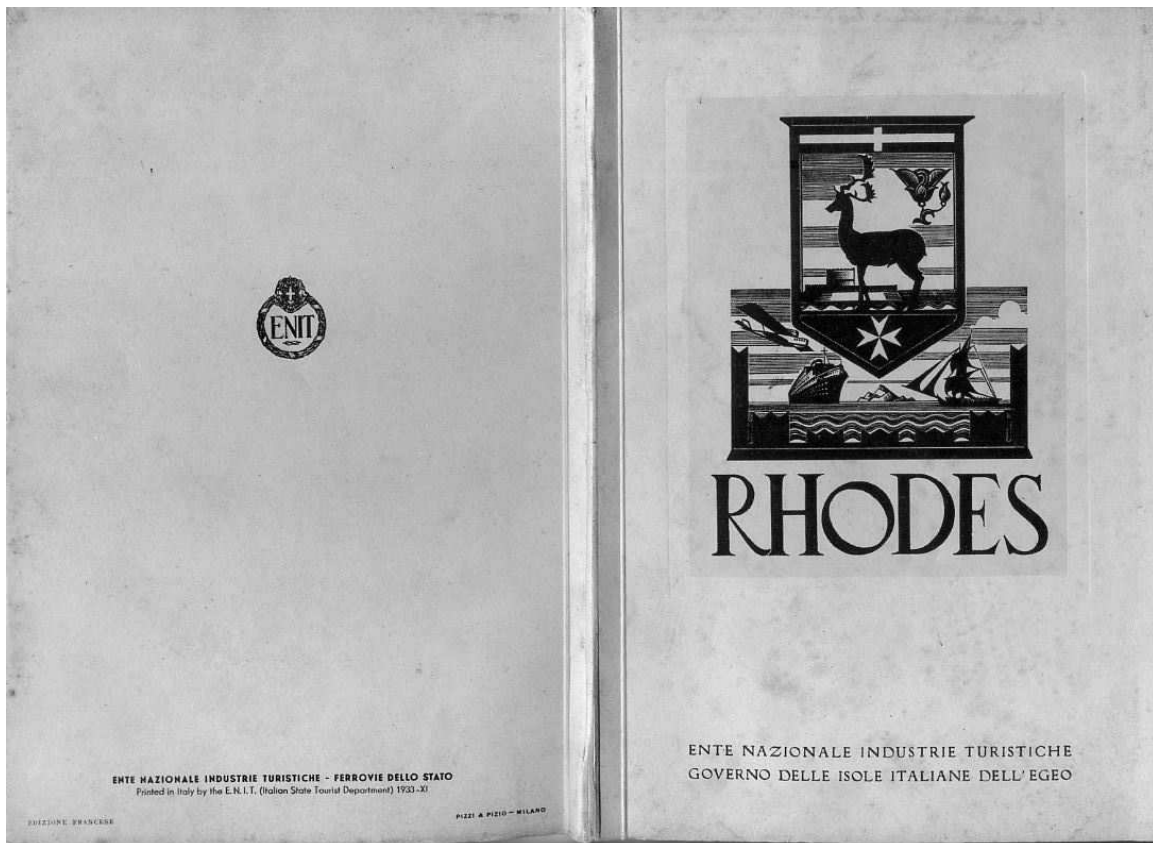
Οι επενδύσεις στις υποδομές των μεγάλων νησιών Ρόδου και Κω θα πρέπει να ιδωθούν και υπό το πρίσμα της επιθυμίας της ιταλικής διοίκησης να τα καταστήσει τουριστικούς προορισμούς. Ήδη από την πρώτη περίοδο του *possessione* στην πόλη της Ρόδου λειτουργούσαν δύο, σύγχρονα για τη εποχή, ξενοδοχεία, το *Grande Albergo delle Rose* και το *Albergo delle Terme*, καθώς και άλλα τρία (*Rosetta, Savoia* και *Regina*) μικρότερης δυναμικότητας. Συνολικά η Ρόδος διέθετε 350 κλίνες, με προοπτική σύντομα να φτάσουν τις 600, όπως αναφέρει ο Τσιρπανλής.¹⁰⁰¹ Παράλληλα, την ίδια εποχή, ξεκίνησαν και ολοκληρώθηκαν οι εργασίες για τις εγκαταστάσεις στις ιαματικές πηγές της Καλλιθέας, αλλά και διαμορφώθηκαν πλαζ στα όρια και στα περίχωρα της πόλης.¹⁰⁰²

⁹⁹⁹ «*Ακόμα και στο Αιγαίο κατασκευάστηκαν δρόμοι. Στο νησί της Ρόδου, από τη Ρόδο μέχρι το Kum-Bagnu στα Τριάντα, στις Φάνες (ένας δρόμος για φορτηγά αυτοκίνητα), από τη Ρόδο μέχρι τις πηγές της Καλλιθέας, 18 χλμ. (12 μίλια). Ασφαλτοστρώθηκε δρόμος πλάτους τριών μέτρων από την παραλία των Τριαντών μέχρι το Μόντε Σμιθ και μέχρι την πόλη της Ρόδου. Ήταν η αρχαία οδός των Ιπποτών, η οποία είχε υποβαθμιστεί σε μονοπάτι, παρά το ότι η πιο σύντομη διαδρομή μεταξύ Τριαντών και Ρόδου. Αυτή η εργασία ολοκληρώθηκε τον Οκτώβριο, ήταν μακρά και κουραστική, μια που οι γέφυρες και τα τοιχεία αντιστήριξης έπρεπε ή να επισκευαστούν ή να κατασκευαστούν εξαρχής. Στη Λέρο το κλιμάκιο που ήταν εκεί επισκέυασε έναν δρόμο 5 χλμ. από το Παρθένι έως την Αγία Μαρίνα*». Στο Κώστας Τσαλαχούρης (2000), *ό.π.*, 57. Σχετικά δεξ και Renato Tittoni, *ό.π.*, 121.

¹⁰⁰⁰ Κώστας Τσαλαχούρης (2000), *ό.π.*, 39.

¹⁰⁰¹ Ζαχαρίας Τσιρπανλής (1998), *ό.π.*, 194.

¹⁰⁰² Στο ίδιο, 93.



Εικόνα 39: Εξώφυλλο τουριστικού οδηγού για τη Ρόδο, το 1928. Αρχείο Δ.Σ. Κυπριώτη.

Συμπληρωματικά, έγιναν επενδύσεις, κυρίως με χρηματοδότηση της κεντρικής διοίκησης¹⁰⁰³, για τη διαφημιστική προβολή του νησιού¹⁰⁰⁴ (εικόνες 39, 40), ενώ εξασφαλίστηκε ένα ικανοποιητικό, για την εποχή, συγκοινωνιακό δίκτυο μεταξύ Ρόδου και προορισμών στη Δ. Ευρώπη, Μέση Ανατολή και Β. Αφρική (βλ. καταχώρηση εικόνας 41). Ο Τσιρπανλής αναφέρει ότι «στον τομέα της ακτοπλοΐας, έντεκα ναυτιλιακές εταιρείες διέθεταν πλοία που συνέδεαν τη Ρόδο με την Ιταλία, τη Γαλλία, την Ελλάδα, την Τουρκία, τη Συρία, την Παλαιστίνη και την Αίγυπτο».¹⁰⁰⁵

Η διάθεση των κονδυλίων από την κεντρική διοίκηση ήταν σημαντική και προερχόταν από ειδικό κεφάλαιο του προϋπολογισμού του υπουργείου Εξωτερικών, με συνέπεια να μην εμφανίζεται το σύνολο των κονδυλίων για λόγους που άπτονται της διπλωματικής εχεμύθειας. Το γεγονός αυτό έδινε μεγάλες δυνατότητες κατά βούληση διάθεσης των κονδυλίων στον εκάστοτε κυβερνήτη. Το καθεστώς της ανεξέλεγκτης χρηματοδότησης τερματίστηκε το 1935 με ειδικό νομοθετικό διάταγμα. Έτσι ο κυβερνήτης θα έπρεπε κάθε χρόνο να υποβάλει προϋπολογισμό και απολογισμό εσόδων – εξόδων στην κεντρική εξουσία, για έγκριση.¹⁰⁰⁶

¹⁰⁰³ Ente Nazionale Industrie Turistiche – Ferrovio Dello Stato (E.N.I.T.).

¹⁰⁰⁴ Ο Κωστόπουλος αναφέρει ότι το 1933 είχαν εκδοθεί 200.000 διαφημιστικά φυλλάδια και 30.000 τουριστικοί οδηγοί σε 4 γλώσσες. Βλ.: Κωστόπουλος Δημήτριος, *ό.π.*

¹⁰⁰⁵ Ζαχαρίας Τσιρπανλής (1998), *ό.π.*, 194-195.

¹⁰⁰⁶ Στο *ίδιο*, 93 και 55.



Εικόνα 40: Διαφημιστική καταχώρηση για το "Ξενοδοχείο των Ρόδων" (*Albergo Delle Rose*). Αρχείο Δ.Σ. Κυπριώτη.



Εικόνα 41: Διαφημιστική καταχώρηση για την ναυτιλιακή εταιρεία *Puglia*. Αρχείο Δ.Σ. Κυπριώτη.

Η ιταλική διοίκηση βρήκε στον Δωδεκανησιακό χώρο ένα πεδίο εφαρμογής της αρχιτεκτονικής και της πολεοδομικής τέχνης και επιστήμης, στα οποία επένδυσε και οικονομικά -μαζί με τους υπερφορολογούμενους Δωδεκανησίους- και πολιτικά. Χαρακτηριστική υλοποίηση του πολεοδομικού οράματος της ιταλικής διοίκησης, προσωποποιημένου στον Mario Lago, ήταν η δημιουργία του συνοικισμού *Porto Lago* στη θέση Λακκί, στη Λέρο και χαρακτηριστική υλοποίηση της πολιτικής, μέσω του ιδεολογήματος της πολιτισμικής συνέχειας μεταξύ Ιπποτών και Ιταλών, η αποκατάσταση του Παλατιού του Μεγάλου Μαγίστρου στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου.

Στο πλαίσιο αυτό, ήδη από την πρώτη περίοδο της ιταλικής κατάληψης η κατοχική κυβέρνηση έδειξε έντονο ενδιαφέρον για τις αρχαιότητες των νησιών, καλώντας αμέσως στη Ρόδο μια επιτροπή καθηγητών της Ιταλικής Αρχαιολογικής Σχολής των Αθηνών. Το ενδιαφέρον τους αρχικά στράφηκε προς την περίοδο των Ιπποτών (1309-1522) ώστε να θεμελιώσουν το ιδεολόγημα ότι η ιταλική κατοχή αποτελεί φυσική συνέχεια της ιπποτικής. Για τον σκοπό αυτόν το ιταλικό υπουργείο Παιδείας επιστράτευσε τον διάσημο μεσαιωνολόγο της εποχής, τον Giuseppe Gerola, ο οποίος είχε ήδη διακριθεί για το έργο του που αφορούσε τα βενετσιάνικα μνημεία της Κρήτης¹⁰⁰⁷, όπως και τον αρχαιολόγο Amedeo Maiuri.

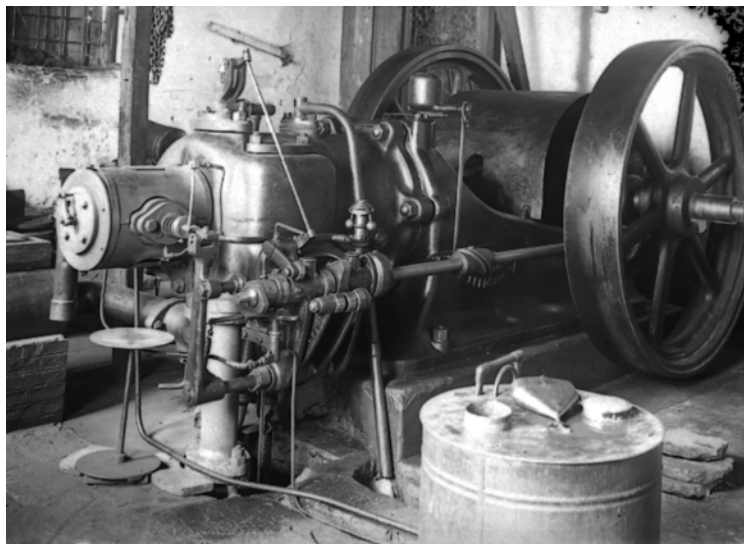
Η ιταλική διοίκηση από το πρώτο καλοκαίρι της κατοχής (1912) εξέδωσε διάταγμα απαγόρευσης των ανασκαφών και πώλησης αρχαιολογικών ευρημάτων. Ωστόσο, φαίνεται πως η απαγόρευση αυτή δεν αφορούσε την ίδια τη διοίκηση αφού ο επικεφαλής της στρατηγός Ameglio εξακολούθησε να αγοράζει αρχαιότητες και να τις στέλνει στην Ιταλία. Ο Τσιρπανλής αναφέρει: «[...] το εμπόριο και η λεηλασία των ροδιακών και δωδεκανησιακών αρχαιοτήτων καταγράφηκαν στις σοβαρές κατηγορίες που εκηλίδωσαν το γόητρο της πολιτισμένης Ιταλίας».¹⁰⁰⁸ Η περίοδος της συστηματικής λεηλασίας φαίνεται να ολοκληρώθηκε με την ίδρυση μόνιμης Εφορείας μνημείων και ανασκαφών και την τοποθέτηση του Amedeo Maiuri επικεφαλής της, το 1914. Ο Maiuri για μια δεκαετία οργάνωσε συστηματικά την Εφορεία, απέτρεψε, κατά το δυνατόν, την αυθαίρετη εκμετάλλευση των αρχαιοτήτων και την αρχαιοκαπηλία, ενώ είχε σημαντικό ανασκαφικό και σωστικό έργο.

Την ίδια εποχή των ιταλικών «επενδύσεων» οι οικονομίες των μικρότερων νησιών ασφυκτιούσαν. Την περίοδο αυτή η ιταλική διοίκηση προώθησε με κάθε μέσο τον αφελληνισμό του εισαγωγικού εμπορίου προς όφελος κυρίως των ιταλικών αλλά, και των εβραϊκών και φραγγολεβαντίνικων εμπορικών οίκων. Η πολιτική αυτή στηρίχθηκε στη «[...] μονόπλευρη προσκόλληση στους εμπορικούς οίκους της μητροπολιτικής Ιταλίας και [...] στο σύστημα των πιστωτικών κανόνων που εφαρμόζονται για τη χρηματοδότηση των αδειών εισαγωγής», «ακόμη κι αξιόπιστες δωδεκανησιακές επιχειρήσεις, των

¹⁰⁰⁷ Ζαχαρίας Τσιρπανλής (1998), *ό.π.*, 83.

¹⁰⁰⁸ Στο *ίδιο*, 92.

οποίων η πιστωτική επιφάνεια επέτρεπε δανεισμό σε μεγάλη κλίμακα από τις τράπεζες, αποκλείοντο της πιστοδοτήσεως κι ο δανεισμός τόσο ο βραχυπρόθεσμος όσο και ο μακροπρόθεσμος μονοπωλιακά διοχετεύετο στους εισαγωγείς και εξαγωγείς της προτιμήσεως των κατοχικών αρχών».¹⁰⁰⁹



Εικόνα 42: Μία από τις δύο σουηδικές πετρελαιοκίνητες γεννήτριες Bolider, ισχύος τριάντα ίππων, της ηλεκτρικής εταιρείας των Χατζηλία και Κλαδάκη (Ηλεκτρική Μετοχική Εταιρεία Σύμης - Η.Μ.Ε.Σ.), στη Σύμη. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Η συνειδητή αυτή πολιτική οδήγησε στην πλήρη υποβάθμιση της ελληνικής επιχειρηματικότητας, γεγονός που επιβεβαιώνεται από το ότι στο τέλος της ιταλικής κατοχής είχαν επιβιώσει ελάχιστες ελληνόκτητες επιχειρήσεις. Μια από αυτές ήταν η ηλεκτρική εταιρεία των Συμιακών Χατζηλία και Κλαδάκη, οι οποίοι, την ίδια εποχή¹⁰¹⁰, ηλεκτροδότησαν μερικώς την Σύμη. Καταναλωτές ήταν ο δημοτικός φωτισμός, μέχρι τα μεσάνυχτα, ο κινηματογράφος και μερικοί εύποροι.¹⁰¹¹ Όπως βεβαιώνεται, η S.I.E.R. (Ηλεκτρική Εταιρεία της Ρόδου) δεν είχε εγκαταστάσεις στη Σύμη.¹⁰¹²

Παράλληλα, ο Αντώνης Πάχος, μας πληροφορεί ότι «Στη Σύμη, την περίοδο 1925 - 1930, υπήρχαν πολλά μπακάλικα, καταστήματα υφασμάτων, διάφορες μικροεπιχειρήσεις και 7-8 γραφεία σπογγεμπόρων, που ο καθένας τους αντιπροσώπευε και μια τράπεζα ή μια ναυτιλιακή εταιρεία».¹⁰¹³ Φαίνεται πως η πληροφορία που μας μεταφέρει ο Αντώνης Πάχος, δεν είναι ιδιαίτερα ακριβής διότι, αν και η κατάσταση στη Σύμη ήταν διαφορετική από ό,τι συνέβαινε στα υπόλοιπα νησιά και κυρίως στη Ρόδο και στην Κω, εξακολουθούσε να υπάρχει το φαινόμενο της συρρίκνωσης του πληθυσμού στο νησί και κατά την περίοδο αυτή. Ίσως, η αναφορά να γίνεται για την περίοδο 1931 - 1936 (θα ήταν τότε 5 - 10 ετών), οπότε υπήρξε μια

¹⁰⁰⁹ Κυριάκος Φίνας Ι., *Το Εμπόριο της Δωδεκανήσου (εξέλιξη - προβλήματα - κατευθύνσεις)*, Ρόδος: Οικονομική Βιβλιοθήκη Εμπορικού Συλλόγου Ρόδου, 1981, 13 & 15.

¹⁰¹⁰ Νοέμβριο του 1928, βλ.: Φακίνου Ευγενία, *ό.π.*, 57.

¹⁰¹¹ Αντώνης Πάχος Φ., *ό.π.*, 55.

¹⁰¹² Κώστας Τσαλαχούρης (2000), *ό.π.*, 362.

¹⁰¹³ Αντώνης Πάχος Φ., *ό.π.*, 48.

πρόσκαιρη αναζωογόνηση του σπογγεμπορίου, δεδομένου ότι, όπως προαναφέρθηκε, η Σύμη είχε διαμορφώσει τη δική της οικονομική ζωή, όντας εξαρτημένη από την σπογγαλιεία και το σπογγεμπόριο. Όσο για την ενεργό εμπορική ζωή που περιγράφει φαίνεται ότι αυτή παρέμεινε σε ελληνικά χέρια, ίσως διότι δεν υπήρχαν εγκαταστάσεις ιταλών ή άλλων αλλοδαπών επιχειρηματιών εκεί ή διότι τα περί την σπογγαλιεία επαγγέλματα ασκούσαν από Έλληνες. Το βέβαιο είναι ότι και εκεί εφαρμόστηκε η πολιτική της παρακώλυσης έκδοσης άδειας για εμπορική δραστηριότητα σε Έλληνες, που είχε αρχίσει να εφαρμόζεται από το 1926.¹⁰¹⁴

Σταδιακά, υπό τις συνθήκες της επιβολής της φασιστικής οικονομικής πολιτικής, η οικονομία των νησιών, και βεβαίως της Σύμης, έφθινε. Η επαγγελματική τάξη που δέχθηκε από τις πρώτες τα αρνητικά αποτελέσματα της εξοντωτικής *πολιτικής* του φασιστικού καθεστώτος ήταν οι κτηνοτρόφοι, και η Σύμη διέθετε πολλούς από αυτούς. Εξάλλου, και στην μητρόπολη το φασιστικό καθεστώς είχε εξαπολύσει πόλεμο εναντίον των γεωργών και των κτηνοτρόφων επιδιώκοντας να τους μετατρέψει από μικροϊδιοκτήτες γης και μικροκτηνοτρόφους σε κολίγους των γαιοκτημόνων.¹⁰¹⁵ Στην περίπτωση του *rossedimento* όμως, τον ρόλο του γαιοκτήμονα τον είχε το κράτος. Η ιταλική διοίκηση περιόρισε τους βοσκότοπους, επέβαλε βαρείς κεφαλικούς φόρους ανά ζώο και επιπλέον πριμοδοτούσε με ποσοστό 50% επί των επιβαλλόμενων προστίμων τους δασοφύλακες.¹⁰¹⁶

Παράλληλα, όμως, επλήγησαν, την ίδια εποχή (1925 – 1935), και τα επαγγέλματα της θάλασσας. Απαγορεύτηκε η ακτοπλοΐα για τα ιδιωτικά σκάφη έτσι ώστε να ωφεληθεί η ιταλική ναυτιλιακή εταιρεία *Nautica*, ενώ και η αλιεία παρέμεινε στην παραδοσιακή, μικρής κλίμακας, μορφή της.¹⁰¹⁷

Παράλληλα, μεγάλο πλήγμα υπέστη και το σπογγεμπόριο, δεδομένου ότι ήταν σχεδόν αποκλειστικά εξαγωγικό και οι αγορές της εποχής, ειδικά η Αγγλία, υπέφεραν από την κρίση του τέλους της τρίτης δεκαετίας του 20^{ου} αι. Η ζήτηση για σπόγγους περιορίστηκε σημαντικά, οι τιμές συμπίεστηκαν και οι τράπεζες αρνήθηκαν να χρηματοδοτήσουν σπογγαλιευτικές «εκστρατείες». Έτσι, το 1931 η κατάσταση στη Σύμη περιγράφεται με τα μελανότερα χρώματα¹⁰¹⁸: «1931. Εργασία δεν υπάρχει εις θαλασσινούς ούτε εις ξηράν. 20 Απριλίου άρχισαν να τσουρμεύουν άνθρωποι. Επήγαν εις ταξίδι 7 μηχανές και 13 καγκάβες. Όλος ο κόσμος εις απελπισίαν. Πηγαίνουν οικογένειες εις Ρόδον κλπ. Δεν γνωρίζουν οι άνθρωποι τι οδὸ να πιάσουν. 12

¹⁰¹⁴ Ζαχαρίας Τσιρπανλής (1998), *ό.π.*, 195.

¹⁰¹⁵ Η Tacchi αναφέρει: «Η αγροτική πολιτική εφαρμόστηκε αφού ο φασισμός ολοκλήρωσε την κτηνώδη πολιτική του στην ύπαιθρο. Εκμηδενίζοντας τις μεταπολεμικές κατακτήσεις των αγροτών και των κολίγων, δόθηκαν ελάχιστες εγγυήσεις στους ακτήμονες αγρότες και επιδεινώθηκαν οι συνθήκες εργασίας από τους γαιοκτήμονες». Στο: Francesca Tacchi, *ό.π.*, 75.

¹⁰¹⁶ Σωτήριος Αγαπητίδης Ι., *ό.π.*, 37.

¹⁰¹⁷ Στο *ίδιο*, 38-39.

¹⁰¹⁸ Σημειώσεις από το ημερολόγιο του Νικήτα Σταύρου Κυραμαριού, τεχνίτη και λαϊκού ποιητή της Σύμης. Στο: Ειρήνη Κρητικού, Ελένη Κρητικού, *ό.π.*, 639-640.

Ιουλίου, εξακολουθεί η κρίσις αυτή ενθάδε μέχρι κορυφής. Είμεθα αξιολύπητοι όλοι οι πτωχοί. Έχει ο Θεός». Παρακάτω αναφέρει: «24 Φεβρουαρίου Παρασκευή 1933. Το μαγαζί του Α. Μαραβέλια ή Ψυλλιού το άνοιξαν, το κατάσχεσαν και επωλούσαν το κάθε πράγμα εις τρίτην αξίαν».



Εικόνα 43: Νέοι της Σύμης που φωτογραφίζονται ανυπόδητοι.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Η κατάσταση επιδεινώθηκε, όπως ήταν αναμενόμενο, με την πάροδο του χρόνου και, εν τέλει, με την έναρξη του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου. Ο Αντώνης Πάχος αναφέρει ότι εργαζόμενος ως μέλος μουσικού συγκροτήματος, αρνήθηκε να πληρωθεί με χρήματα από τους Ιταλούς, ζητώντας ως αμοιβή 5 κιλά αλεύρι για τον καθέναν από τους μουσικούς.¹⁰¹⁹ Κατά τη διάρκεια του πολέμου, ο ίδιος αναφέρει ότι ζήτησαν από Ιταλούς στρατιώτες να τους δώσουν μεταχειρισμένα λάστιχα αυτοκινήτων για να φτιάξουν σόλες για τα παπούτσια τους: *«Μ' αυτά τα λάστιχα θα κάναμε σόλες για τα παπούτσια μας. Μετά από τριάμισυ χρόνια πολέμου τα παπούτσια μας είχαν λιώσει και έγιναν σαν φλούδια. Οι νεαροί τότε, όσοι ήταν μέχρι 30 χρόνων ακόμη, κυκλοφορούσαν ξυπόλητοι. Έβλεπες έναν νέο με το κοστούμι του το καλό, με το λουλούδι στο πέτο, και ξυπόλυτος»*.¹⁰²⁰

Στην Πολιτική και Οικονομική Επιτροπή της Συνδιάσκεψης των Παρισίων (1946), οι Ιωάννης Μιχαλόπουλος και Σωτήρης Αγαπητίδης ανέφεραν: *«Το γεγονός είναι ότι η Ιταλία παρέλαβε κατά το 1912 την Δωδεκάνησον ευημερούσαν και την παραδίδει κατεστραμμένην, αντιθέτως προς τα κατά κόρον υποστηριζόμενα υπό των Ιταλών»*.¹⁰²¹ Πράγματι, η οικονομία της Δωδεκανήσου, και συνακόλουθα της Σύμης, ήταν κατεστραμμένη με το τέλος του πολέμου, κάτι που αποτυπώνεται στις δημογραφικές μεταβολές που συντελέστηκαν (βλ. σχετική ενότητα, σελ. 341). Ωστόσο, από τη διατύπωση αφήνεται να εννοηθεί ότι η κατάσταση αυτή οφείλεται αποκλειστικά στην ιταλική διοίκηση και παραλείπονται εξ ολοκλήρου οι καθοριστικοί παράγοντες της οικονομικής κρίσης του 1929 – 30, καθώς και ο πενταετής Β' Παγκόσμιος Πόλεμος. Θεωρούμε ότι αν θέλει κανείς να πλησιάσει την αλήθεια στο εξεταζόμενο θέμα, θα πρέπει να διερευνήσει τον τρόπο με τον οποίο προσέγγισε η ιταλική διοίκηση το ζήτημα της οικονομικής ανάπτυξης, παράλληλα με τα καταπιεστικά μέτρα τα οποία επέβαλε εις βάρος των Ελλήνων κατοίκων των νησιών. Δεν μπορεί, στο σημείο αυτό, παρά να γίνει αναφορά στην *«Μάχη της Ελιάς»* που «δόθηκε» στη Δωδεκάνησο, τα πρώτα χρόνια της ενσωμάτωσης, και να επισημανθεί η ομοιότητά της με τη *«Μάχη του Σίτου»* του Μουσολίνι:

*«Η **Μάχη της Ελιάς**, όπως χαρακτηρίσθηκε η σταυροφορία που έγινε με επικεφαλής το Γενικό Διοικητή κ. Γεωργάκη, με το σύστημα των μοσχευμάτων, αποτέλεσε την πρώτη συγκροτημένη εκδήλωσι δενδροκαλλιέργειας, με αποτελέσματα καταπληκτικά.*

*Η **Μάχη της Ελιάς** πήρε τη μορφή της χαρούμενης δημιουργικής γιορτής, γιατί στη ψυχή του αγρότη ριζώθηκε, μαζί με κάθε δενδρύλλιο ελιάς, και η πίστι για τη βεβαιότητα της αύριον, βεβαιότητα που θα τη χαρή και θα την απολαύση η καινούργια*

¹⁰¹⁹ Αντώνης Πάχος Φ., *ό.π.*, 57.

¹⁰²⁰ Στο *ίδιο*, 78.

¹⁰²¹ Κώστας Τσαλαχούρης (2000), *ό.π.*, 294.

*γεννά, που έδωσε κι' αυτή σήμερα, στη **Μάχη της Ελλάς**, τον πρόσχαρο τόνο της και τη νοικοκυρεμένη πνοή της».*¹⁰²²

Η Σύμη, από τη δεκαετία του 1960 και μετά, εκμεταλλεύτηκε, αφενός μεν, το τουριστικό ρεύμα που δημιουργήθηκε προς τη Ρόδο και το οποίο βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό στις υποδομές των Ιταλών κατακτητών, αφετέρου δε, τον ξεχωριστό χαρακτήρα της, πολεοδομικά και αρχιτεκτονικά, και στράφηκε στον τρίτο παραγωγικό τομέα, τις υπηρεσίες. Στη στροφή αυτή συνέβαλε η μεγάλη νόσος των σπόγγων στην Ανατολική Μεσόγειο, όπως και η ευρεία διάδοση των συνθετικών σπόγγων, λόγω της κατά πολύ φθηνότερης τιμής και μεγαλύτερης αντοχής τους.

Θέλοντας να συνοψίσουμε την εξέλιξη του οικονομικού μοντέλου της Σύμης, στη μακρά διάρκεια από τον 16^ο αι. μέχρι και το τέλος του Β' Π.Π. θα λέγαμε ότι οι μεγάλες επιδόσεις της συμιακής οικονομίας βασίστηκαν στα προνόμια που είχε παραχωρήσει η Υψηλή Πύλη και στην αλιεία των σπόγγων. Η οικονομική ζωή της ήταν, σε επίπεδο τζιρού, κατά κύριο λόγο εξωστρεφής. Η εσωτερική οικονομική ζωή υπολειπόταν σοβαρά σε τζιρο και είχε τον χαρακτήρα της αυτοκαταναλωτικής οικονομικής μονάδας, η οποία είχε ανάγκη κοντινούς εφοικισμούς για να εξασφαλίσει τα απαραίτητα. Ο δευτερογενής τομέας (όπως και το λιανεμπόριο) δεν ήταν αυθύπαρκτος, αλλά απόλυτα εξαρτημένος από τη σπογγαλιεία, τόσο σε κλίμακα επιτόπιας κατανάλωσης όσο και σε επίπεδο σχεδόν βιομηχανικής παραγωγής (ναυπηγοξυλουργική).

Η ιταλική κατάκτηση επέφερε σημαντικές και, σε πολλές περιπτώσεις επώδυνες, αλλαγές στο μοντέλο αυτό. Κατάσταση που επιβαρύνθηκε, αφενός μεν, από την επικράτηση των φασιστών στη Μητρόπολη, αφετέρου δε, από την οικονομική κρίση του 1929 – 1930. Το καθοριστικό πλήγμα για το τέλος του επήλθε με τον Β' Π.Π. και τις συνέπειές του.

B.1.2.5 Σπογγαλιεία

Η σπογγαλιεία ως επαγγελματική δραστηριότητα χρονολογείται από την αρχαιότητα. Ο Πλούταρχος αναφέρει ότι ο σπόγγος δεν είναι φυτό αλλά ζώο, προτείνοντας ως απόδειξη το ότι, αν δεν αιφνιδιαστεί ο σπόγγος, δυσκολεύει αυτόν που επιχειρεί να τον κόψει¹⁰²³, ενώ αναφορές στο επάγγελμα υπάρχουν και από τα ρωμαϊκά χρόνια, οι οποίες χαρακτηρίζουν το επάγγελμα του «σπογγοτόμου» ως το πιο σκληρό αγώνισμα («άεθλον»)

¹⁰²² Νίκος Λυμπέρης (επ.), *Η Ελλάς στα Δωδεκάνησα*, Ρόδος: Διοίκησης Δωδεκανήσου, 1952, 15.

¹⁰²³ Γιατί το σφουγγάρι, όπως παρατηρεί ο Πλούταρχος, «δεν είναι ούτε άψυχο ούτε αναίσθητο» και κατά τον Αριστοτέλη, το σφουγγάρι «φαίνεται ότι έχει κάποια αίσθηση. Απόδειξη ότι το ξεκόλλημά του γίνεται πολύ πιο δύσκολο αν, όπως λένε, η κίνηση δεν γίνει λαθραία». Στο: Σακελλάρης Τρικοίλης Ν., «Οππιανού «Αλιευτικά» - Οι προσευχές των σφουγγαράδων στον Απόλλωνα», στο: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου (β), *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. Κ', (2005), 384.

και το πιο αξιολύπητο («οϊζυρότερον») ανθρώπινο έργο.¹⁰²⁴ Αργότερα, ο Εφέσιος ποιητής Μανουήλ Φιλής (1275 – 1345 μ.Χ.) στο ποίημά του «Περὶ σπόγγων» λέει ότι υποφέρει πολύ («αλγεί την καρδίαν πικρώς») ο «σφαγέας» του σφουγγαριού.¹⁰²⁵

Η σπογγαλιεία είναι ένα υποσύνολο της αλιευτικής δραστηριότητας. Δεδομένου ότι τα περισσότερα νησιά των Ν. Σποράδων, πλην Ρόδου και Κω, ήταν σαφώς προσανατολισμένα οικονομικά προς τις θαλασσινές δραστηριότητες, μπορεί κανείς να υποθέσει, με σχετική ασφάλεια, ότι σημαντικό μέρος της σπογγαλιευτικής παράδοσης τους ανήκει συνολικά, ανεξάρτητα από το αν σήμερα ως «νησιά των σφουγγαράδων» χαρακτηρίζονται κυρίως η Κάλυμνος και η Σύμη. Το βέβαιο είναι ότι αμέσως μετά την κατάληψη των νησιών από τους Οθωμανούς στα 1522, εκδόθηκε ειδικό φερμάνι για τη Σύμη και την Κάλυμνο, με το οποίο τους δινόταν η δυνατότητα αλιείας σπόγγων σε όλες τις θάλασσες της αυτοκρατορίας.¹⁰²⁶

Η αδειοδότηση αυτή είχε θετικές επιπτώσεις στα δύο νησιά, κατά δύο τρόπους. Αφενός μεν, τους παρείχε πρόσβαση σε παρθένα –από άποψη αλίευσης σπόγγων– θαλασσινά πεδία, κυρίως στις ακτές της Β. Αφρικής, αλλά και στη Μέση Ανατολή, αφετέρου δε, έδωσε ώθηση στη ναυπηγοξυλουργική των νησιών, η οποία έπρεπε τώρα να κατασκευάσει ασφαλή και μεγαλύτερα σκάφη ώστε να μπορούν να καλύπτονται οι ανάγκες μεγαλύτερης διάρκειας ταξιδιών και μεταφοράς πολύ περισσότερου αλιεύματος. Επιπλέον, έδωσε ώθηση στο εξωτερικό εμπόριο των σπόγγων και για το λόγο αυτό δημιουργήθηκε ένα δίκτυο σπογγεμπορικών οίκων της Καλύμνου και της Σύμης¹⁰²⁷, σε επιλεγμένα εμπορικά κέντρα της Ελλάδας, αλλά και της Ευρώπης.¹⁰²⁸

Αρχικά, η επεξεργασία και η πώληση των σπόγγων γινόταν στα δύο νησιά. Η δραστηριότητα αυτή είχε δημιουργήσει μια αυτόνομη οικονομική κοινότητα ανθρώπων που συνδέονταν με κάθε μία από τις φάσεις επεξεργασίας και διάθεσης του τελικού προϊόντος. Η όλο και αυξανόμενη ζήτηση, αλλά και οι ανεπαρκείς δομές στα νησιά, οι οποίες δεν μπορούσαν να υποστηρίξουν τη μηχανική επεξεργασία των σπόγγων σε βιομηχανικό επίπεδο, οδήγησαν τους πλέον εύρωστους σπογγεμπορικούς οίκους, όπως αυτόν της οικογένειας Πετρίδη¹⁰²⁹, να ιδρύσουν βιομηχανικές μονάδες

¹⁰²⁴ Σακελλάρης Τρικοίλης Ν., *ό.π.*, 378.

¹⁰²⁵ Στο *ίδιο*, 384.

¹⁰²⁶ Νάντια Κουρέντζη-Σταυρίδου, Μιχ. Τυλιανάκης, «Η επίδραση των ιστορικοκοινωνικών και οικονομικών δεδομένων στη δημιουργία και εξέλιξη των παραδοσιακών οικισμών της Καλύμνου», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Παραδοσιακοί Οικισμοί Δωδεκανήσου, Εισηγήσεις & Πορίσματα Β' Πολιτιστικού Συμποσίου Δωδεκανήσου 1979*, Σειρά Αυτοτελών Εκδόσεων, αρ. 15, (1984), 81.

¹⁰²⁷ Λογοθέτης Μιλτιάδης Ι., *ό.π.*, 76.

¹⁰²⁸ Παναγιώτης Σαβοριανάκης, «Οι επιδημίες και η μετανάστευση ως παράγοντες που επηρέασαν τη δημογραφική κατάσταση της Ρόδου και της Κω τον 18^ο και 19^ο αιώνα», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΚΑ', Πρακτικά ΙΓ' Πολιτιστικού Συμποσίου Δωδεκανήσου Λειψοί (27-29 Αυγούστου 2003), (2007), 564.

¹⁰²⁹ Ο οίκος Πετρίδη ήταν ήδη εγκατεστημένος στην Ερμούπολη της Σύρου από το 1821, στο Μιλτιάδης Λογοθέτης Ι. (α), *ό.π.*, 142.

επεξεργασίας σπόγγων στην Ευρώπη. Ο οίκος Πετρίδη ίδρυσε εργοστάσια στο Λονδίνο και στην Γερμανία, ενώ δύο μικρότερες μονάδες ίδρυσε στο Βερολίνο και στην Γενεύη ο Ιωάννης Κατριός.



Εικόνα 44: Σπογγαλιείς ποζάρουν μπροστά στη «μηχανή», στη Σύμη των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Αριστερά της «μηχανής» οι τεχνικοί της κατασκευάστριας εταιρείας. Φωτογραφικό Αρχείο Υίων Α. Πάχου

Η αλλαγή που επέφερε στον τρόπο ζωής των δυτικοευρωπαίων η Βιομηχανική Επανάσταση και ο συνακόλουθος εξαστισμός τους, οδήγησε σε μεγάλη αύξηση της ζήτησης σε σπόγγους και επομένως τα οικονομικά αποτελέσματα της ενασχόλησης με την σπογγαλιεία και το σπογγεμπόριο σε εκτόξευση. Στη Σύμη το ετήσιο προϊόν της σπογγαλιείας έφθανε στα τέλη του 19^{ου} αι. στα 6 εκατομμύρια γρόσια, ενώ στην Κάλυμνο και τα υπόλοιπα νησιά, το Καστελόριζο και τη Χάλκη τα κέρδη ανέρχονταν, μεταξύ 2 – 4 εκατομμυρίων στο καθένα.¹⁰³⁰

Η αναπτυξιακή αυτή έκρηξη είχε ως επίπτωση τη δραματική αύξηση των τιμών των ακινήτων στα νησιά, που έφταναν, τηρουμένων των αναλογιών, να κοστίζουν όσο και αυτά των πρωτευουσών της Ευρώπης.¹⁰³¹ Επίσης,

¹⁰³⁰ Στο: Κώστας Τσαλαχούρης (1989), *ό.π.*, 182. Ωστόσο, αλλού (σε αναφορά Καλυμνίων προς την Αθήνα, το 1865), αναφέρεται: «[...] Η Νήσος Κάλυμνος της περιφέρειας είναι η ανθρωποπληθεστέρα και ευπορωτέρα πασών των λοιπών του Νομού τούτου νήσων έχουσα τακτικόν εισόδημα κατ' έτος εκ της σπογγαλιείας υπέρ τα 10.000.000 γροσίων. Οι πλείστοι των εμπορευομένων το είδος τούτο εισίν Έλληνες υπήκοοι έχοντας εμπορικά συναλλαγάς και δοσοληψίας μετά εμπόρων της Σμύρνης, Σύρου, Τεργέστης, Μασσαλίας, Παρισίων και Λονδίνου [...]» Στο ίδιο, 191.

¹⁰³¹ David Sutton E., *Memories Cast in Stone – The Revelance of the Past in Everey Day Life*, Oxford: Berg, 1998, 8.

κατέστησε τα νησιά πόλο έλξης ανθρώπων που ήθελαν να διεκδικήσουν το μερίδιό τους από τον παραγόμενο πλούτο, οδηγώντας τα σε δημογραφική ανάπτυξη που σε κάποιες περιπτώσεις ξεπέρασε το 200%.¹⁰³²

Όλος αυτός ο οικονομικός οργασμός, ωστόσο, παρήγαγε πλούτο για λίγους. Μάλιστα, ο εκσυγχρονισμός της αλιευτικής μεθόδου αύξησε μεν την παραγωγή, αλλά οδήγησε στη μόνιμη αναπηρία και στον θάνατο πολλούς εργάτες του βυθού. Από την αρχή της μακράιωνης ιστορίας της σπογγαλιείας, οι βουτηχτάδες κατέβαιναν στον βυθό με τη βοήθεια μιας πέτρας (*σκανταλόπετρα*) και χρησιμοποιώντας τη δική τους αναπνοή. Από το τελευταίο τέταρτο όμως του 19^{ου} αιώνα (1864)¹⁰³³ επιβλήθηκε από τους μεγαλοσπογγεμπόρους η χρήση της λεγόμενης «μηχανής», δηλαδή η παροχή αέρα στον δύτη από έναν αεροσυμπιεστή (αρχικά χειροκίνητο) που βρισκόταν σε ένα σκάφος επιφανείας και συνδεόταν μαζί του με έναν ελαστικό σωλήνα.¹⁰³⁴ Η ελλιπής γνώση της ανθρώπινης φυσιολογίας οδήγησε σε λανθασμένη χρήση του εξοπλισμού αυτού, κάτι που είχε ως αποτέλεσμα πολλοί βουτηχτάδες («μηχανικοί») να χτυπηθούν, από τη λεγόμενη «*Νόσο των Δυτών*» και ή να πεθάνουν ή να παραμείνουν ανάπηροι για όλη την υπόλοιπη ζωή τους.

Ενώ, λοιπόν, η εκμετάλλευση των σπόγγων επέφερε σημαντικά κέρδη σε μια ευάριθμη μερίδα ανθρώπων, οι καπεταναίοι, αλλά κυρίως τα πληρώματα, απολάμβαναν ένα μικρό μέρος των κερδών. Οι μεγαλοεπιχειρηματίες χρηματοδοτούσαν τις καλοκαιρινές εξορμήσεις αποκτώντας δικαίωμα στα αλιεύματα σε πολύ χαμηλές τιμές. Ακόμα, λιγότερο μερίδιο έπεφτε στους εργάτες της θάλασσας, στην κορυφή της ιεραρχίας των οποίων ήταν οι βουτηχτάδες «μηχανικοί» που με αυτό τον τρόπο εξαργύρωναν τον κίνδυνο που αναλάμβαναν να μείνουν ανάπηροι. Τελευταίοι της κλίμακας αυτής οι ναυτικοί που υπηρετούσαν στα πλοία του σπογγαλιευτικού στόλου, οι οποίοι ίσα που κατόρθωναν να θρέψουν τους εαυτούς και τις οικογένειές τους.¹⁰³⁵ Σε γενική συνέλευση που έγινε στην Κάλυμνο στις 18 Ιανουαρίου 1869 ψηφίστηκαν τα *έθιμα* των σπογγαλιέων και αργότερα, το κείμενο αυτό έγινε μέρος της σχετικής Οθωμανικής νομοθεσίας.¹⁰³⁶ Το χαρακτηριστικό στο κείμενο είναι ότι η μονομερής λύση της συμφωνίας και η ενδεχόμενη αποχώρηση κάποιου αλιεργάτη ή ναύτη από το πλήρωμα χαρακτηρίζεται

¹⁰³² Μιλτιάδης Λογοθέτης Ι. (α), *ό.π.*, 140. Αυτό επιβεβαιώνεται και από σχετικούς πίνακες του Jeanne Stephanopoli, από το βιβλίο του: *Les Iles de L' Egee Leurs Privileges. Avec Documents et notes Statistiques*, Athens: Apostolopoulos, 1912, που παρατίθενται στο *ίδιο*, 149.

¹⁰³³ Σακελλάρης Τρικοίλης Ν., *ό.π.*, 387.

¹⁰³⁴ Το 1864 ο Συμιακός Φώτης Μαστοριδής, παρά τις αντιδράσεις των κατοίκων, αγόρασε την πρώτη *μηχανή*. Αναφέρεται στο: Κώστας Τσαλαχούρης (1989), *ό.π.*, 182. Για το ίδιο θέμα ο Διακογιάννης αναφέρει ότι ο Μαστοριδής για να πείσει τους Συμιακούς να φορέσουν το σκάφανδρο έβαλε μέσα σε αυτό τη γυναίκα του. Βλ.: Διακογιάννης Ελευθέριος, *ό.π.*, 36.

¹⁰³⁵ Αντώνης Πάχος Φ., *ό.π.*, 21.

¹⁰³⁶ Βλ. Μιλτιάδη Καραβοκυρού Γ.Μ., *Κλείς της συνήθους οθωμανικής νομοθεσίας: ήτοι του Αστικού Κώδικος (Μετζελέ) συμπληρωμένου εκ των διατάξεων του Σσερή περί διαθηκών (αδεία του υπουργείου της δημοσίας εκπαιδύσεως)*, εν Κωνσταντινουπόλει: τύποις Βουτυρά και Σία, 1882. Παρατίθεται στο: Κώστας Τσαλαχούρης (1989), *ό.π.*, 185.

δραπέτευση και ο αυτουργός δραπέτης, ενώ επίσης οι ναύτες και αλιεργάτες του ίδιου πληρώματος αυτοαποκαλούνται *σύντροφοι*¹⁰³⁷, όπως άλλωστε συνέβαινε και στα προεπαναστατικά χρόνια στα πλοία των ναυτικών νησιών (Ύδρα, Σπέτσες, Ψαρά).¹⁰³⁸

Με βάση τα παραπάνω, σκιαγραφείται μία εικόνα στυγνής εκμετάλλευσης των αλιεργατών που απέδιδε μεγάλο πλούτο στους μεγαλοεπιχειρηματίες του σπόγγου. Ωστόσο, στη Σύμη, ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αι., «[...] υπήρχε ένα είδος κοινωνικής ανταπόδοσης των εισοδημάτων από την εκμετάλλευση των σπόγγων. Η Δημογεροντία της Σύμης συμμετείχε ενεργά στη διαμόρφωση των τιμών και τη διατήρηση των πωλούμενων σπόγγων [...] Η παρέμβαση της Δημογεροντίας στη διαμόρφωση των τιμών των σφουγγαριών οφείλονταν και στην εξασφάλιση του 'φιλανθρωπικού δικαιώματος', που εισέπραττε από το εξαγόμενο προϊόν (1%)».¹⁰³⁹ Δηλαδή, είχε θεσμοθετηθεί ένα είδος κοινωνικής ανταπόδοσης, η οποία, σε κάποιο βαθμό, εξυπηρετούσε τις κοινωνικές ανάγκες που δημιουργούσε ή ίδια η άνιση κατανομή του παραγόμενου πλούτου.

Κατά τη διάρκεια της Ιταλοκρατίας η σπογγαλιεία δέχθηκε, όπως και οι υπόλοιπες παραγωγικές δραστηριότητες, τις επιπτώσεις από την εφαρμογή της σκληρής φορολογικής πολιτικής και των ρυθμίσεων οι οποίες σκοπό είχαν να αφελληνίσουν τη συνολική οικονομική δραστηριότητα ή τουλάχιστον να ευνοήσουν την ιταλοποίησή της. Χαρακτηριστικό της πολιτικής αυτής είναι αυτό που συνέβη το 1931: η κρίση του 1929, επηρέασε αρνητικά την αγορά των σπόγγων, ειδικότερα στην Αγγλία, με αποτέλεσμα να μην μπορούν να γίνουν οι απαραίτητες για την αναχρηματοδότηση της παραγωγής οικονομικές συναλλαγές μεταξύ εμπόρων και καπεταναίων ή «εκκινητών».¹⁰⁴⁰ Οι τελευταίοι κατέφυγαν στον τραπεζικό δανεισμό, εκεί όμως συνάντησαν την απαίτηση για συνολική εξόφληση των οφειλών τους, υπό την απειλή κατασχέσεων. Έτσι, αναγκάστηκαν να πωλήσουν το αποθηκευμένο τους στοκ σε τιμές τέτοιες που δεν τους επέτρεπαν, πέρα από την εξόφληση των οφειλών τους, να δημιουργήσουν κεφάλαιο για χρηματοδότηση σπογγαλιευτικής 'εκστρατείας'. Την εποχή εκείνη υπήρχε μία ιταλική επιχείρηση του είδους. Αυτή ήταν η μόνη που χρηματοδοτήθηκε και έτσι έφθασε να συστήσει ένα είδος μονοπωλίου για τις επόμενες σπογγαλιευτικές περιόδους. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι τράπεζες ήταν, κυρίως, ιταλικές.¹⁰⁴¹

¹⁰³⁷ «Εάν σύντροφος τις αφήση τον πλοίαρχόν του και δραπετεύση, άλλος πλοίαρχος και εκτός της Καλύμνου δεν δικαιούται να τον παραλάβη [...]». Στο: Κώστας Τσαλαχούρης (1989), *ό.π.*, 185.

¹⁰³⁸ Βλ. σχετικά και: Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. 5, 8^η έκδοση, Αθήνα: Ελευθερουδάκης, 1963, 155, όπως παρατίθεται στο: Βασίλης Κρεμμυδάς, «Προεπαναστατικές πραγματικότητες. Η οικονομική κρίση και η πορεία προς το Εικοσιένα», *Μνήμων*, τ. 24, (2002), 82.

¹⁰³⁹ Μιλτιάδης Λογοθέτης Ι. (α), *ό.π.*, 145.

¹⁰⁴⁰ *Εκκινητές*: Κεφαλαιούχοι που χρηματοδοτούσαν τις σπογγαλιευτικές δραστηριότητες με αντάλλαγμα τα δικαιώματά τους στη συνολική παραγωγή.

¹⁰⁴¹ Σωτήριος Αγαπητίδης Ι., *ό.π.*, 38–39.

Με το τέλος του πολέμου, υπό την Αγγλική διοίκηση, η σπογγαλιεία άρχισε να ανακάμπτει, παρά τις ειδικές, και σε μεγάλο βαθμό, ανασταλτικές διατάξεις που αυτή επέβαλλε. Περιορίζε π.χ. τον αριθμό των αδειών με το πρόσχημα της προστασίας των σχετικών δικαιωμάτων των ιθαγενών σπογγαλιέων.¹⁰⁴² Πιθανόν αυτό να έγινε για να αιτιολογηθούν τα επιβαρημένα ειδικά τέλη στις αποστολές.¹⁰⁴³

Μετά την ενσωμάτωση της Δωδεκανήσου στο ελληνικό κράτος, η σπογγαλιεία άρχισε να φθίνει ως παραγωγική και εμπορική δραστηριότητα για τρεις, κυρίως, λόγους: α) υπήρξε θεαματική βελτίωση του καταδυτικού εξοπλισμού με αποτέλεσμα να γίνεται υπεραλίευση σπόγγων, ένα από τα αποτελέσματα της οποίας ήταν να μειωθεί η τιμή και τα φυσικά αποθέματά του, β) η ευρεία αγορά στράφηκε προς τους βιομηχανικούς σπόγγους, οι οποίοι ήταν κατά πολύ φθηνότεροι και ανθεκτικότεροι από τους φυσικούς και γ) μεγάλοι πληθυσμοί σπόγγων παρουσίασαν ασθένειες που σχεδόν αφάνισαν τα φυσικά αποθέματα της Μεσογείου.

Όπως προαναφέρθηκε, τα νησιά που είναι περισσότερο συνδεδεμένα με την σπογγαλιεία ήταν η Σύμη και η Κάλυμνος. Και στα δύο νησιά, η σπογγαλιεία επέδρασε σημαντικά στη διαμόρφωση της κοινωνικής ζωής και ταυτότητάς τους. Η Ολυμπίτου εντοπίζει τις επιδράσεις αυτές στο ότι η σπογγαλιεία επέβαλλε μια σαφή επαγγελματική ιεραρχία και έντονη κοινωνική διαστρωμάτωση, τα ποσοτικά και ποιοτικά χαρακτηριστικά της οποίας «[...] υποκίνησαν οικονομικές και πολιτισμικές ανακατατάξεις».¹⁰⁴⁴ Συνεχίζει υποστηρίζοντας πως η σπογγαλιεία «[...] διαδραμάτισε πρωτεύοντα ρόλο στην κοινωνική συγκρότηση και τη φυσιογνωμία του αλλά και στη διαμόρφωση μιας ιδιαίτερης τοπικής κουλτούρας, μιας ταυτότητας με πολλαπλές εκδοχές και αποτυπώσεις, ενός υλικού και άυλου πολιτισμού, που θα μπορούσαμε ίσως να ονομάσουμε 'πολιτισμό του σφουγγαριού'».¹⁰⁴⁵

Ενώ η Κάλυμνος είχε αποκτήσει φήμη ως νησί των επιδέξιων

¹⁰⁴² Θ. Χρυσανθόπουλος, «Σημείωμα επί των ζητημάτων αρμοδιότητας γραφείου εξωτερικών υποθέσεων Διοικήσεως Δωδεκανήσου (1948)», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου (α), *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. Θ', (1983), 51–52.

¹⁰⁴³ «Δια την Κυρηναικήν οι Άγγλοι παρεχώρησαν αρχικώς 40 αδείας, άς κατόπιν πίεσεως της ημετέρας εν Λονδίνω Πρεσβείας ηύξησαν εις 90. Η Τριπολίτις αρχικώς ηρνήθη παντελώς την χορήγησιν αδειών, πιεσθείσα όμως εδέχθη εν τέλει την χορήγησιν αδειών άνευ περιορισμού μάλιστα αριθμού.

Τα τέλη και οι φόροι καθωρίσθησαν ομοιομόρφως δια τας δύο αποικίας ως εξής:

1) Άδεια σπογγαλιείας: Αγγλικές λίρες 100 κατά πλοίον αντί των 50 αίτινες είχαν ζητηθεί το 1946. 2) Εξαγωγικός δασμός: 5 γρόσια κατά κιλόν αντί του ½ του γροσίου όπερ είχε καταβληθή το 1946.

3) Φόρος δυτών: α) σκάφανδρα: 10 Αγγλικές λίρες δια τους 5 πρώτους δύτας, και 4 δι' έκαστον επιπλέον. β) Φερνέζ: 6 Αγγλικές λίρες δια τους πρώτους 5 δύτας, και 5 δι' έκαστον επιπλέον. γ) Γκαγκάβες: μέχρι 5 τόνων Αγγλικές λίρες 3, άνω των 5 τόνων, 4 Δ) Γυμνοί δύται: Αγγλικές λίρες 2. Ε) Καμάκι: Αγγλικές λίρες 2 κατά πλοίον.

Ο φόρος ούτος σημειωτέον ήτο διπλάσιος του καταβληθέντος το 1946.

Οι Άγγλοι ηξίωσαν επίσης την επί τόπου πώλησιν των σπόγγων, αλλά εν τέλει ενέδωσαν, επιτρέψαντες την ελευθέραν εξαγωγήν αυτών». Στο: *ίδιο*, 52.

¹⁰⁴⁴ Ευδοκία Ολυμπίτου, «Σπογγαλιευτική δραστηριότητα και κοινωνική συγκρότηση στο νησί της Καλύμνου, 19^{ος} – 20^{ος} αιώνας», *Μνήμων*, 31, (2010), 248.

¹⁰⁴⁵ Στο *ίδιο*, 249.

«βουτηχτάδων», η Σύμη είχε να επιδείξει σημαντικές επιδόσεις τόσο στις καταδύσεις όσο και στη ναυτοσύνη. Η Ολυμπίου αναφέρει πως όταν το επίκεντρο της σπογγαλιευτικής δραστηριότητας μεταφέρθηκε στις ακτές της Β. Αφρικής, οι Καλύμνιοι καπεταναίοι είτε νοίκιαζαν συμιακά σκάφη για να τους μεταφέρουν τα δικά τους στους σφουγγαρότοπους είτε προσλάμβαναν έμπειρους συμιακούς ναυτικούς για να οδηγήσουν τα ιστιοφόρα τους.¹⁰⁴⁶ Στο ίδιο πλαίσιο, ο Γιαννόπουλος παραθέτει τις παρατηρήσεις του Stochone, περιηγητή των αρχών της δεκαετίας του 1630, ο οποίος αναφερόμενος στους Συμιακούς υποστηρίζει πως «[...] είναι οι ταχύτεροι στο κουπί ναυτικοί του Αιγαίου και επιδέξιοι στο πανί. Από μικρά παιδιά μαθαίνουν να κάνουν καταδύσεις στα βαθιά νερά. Τα αγόρια για να βρουν νύφη πρέπει να πετύχουν βουτιά είκοσι οργιές και να κρατηθούν πολλή ώρα κάτω από το νερό».¹⁰⁴⁷ Παραθέτει επίσης την αναφορά του Henry Blount στις σπογγαλιευτικές επιδόσεις των Συμιακών, το 1636: «[...] οι κάτοικοι της Σύμης από μικρή ηλικία, τρώγοντας ξερό παξιμάδι, υποβάλλονται σε εξαντλητική δίαιτα, για να διατηρούνται λεπτοί. Πριν βουτήξουν στη θάλασσα, πότιζαν ένα σφουγγάρι με λάδι και το κρατούσαν το μισό μέσα στο στόμα και το άλλο μισό απ' έξω. Στην αρχή δεν άντεχαν πολλή ώρα κάτω από το νερό. Με την άσκηση, όμως, οι πολύ αδύνατοι κατόρθωναν να παραμείνουν κάτω από την επιφάνεια της θάλασσας, ώσπου να σωθεί όλο το λάδι του σφουγγαριού, περισσότερο από μιάμιση ώρα».¹⁰⁴⁸

B.1.2.5^ο Το Δελτίο του Γραφείου Αλιείας, του υπουργείου Εμπορίου και Εργασίας των Η.Π.Α.¹⁰⁴⁹

Κρίνουμε σκόπιμο στην ενότητα αυτή να συμπεριλάβουμε μια αναφορά στο Δελτίο του Γραφείου Αλιείας, του υπουργείου Εμπορίου και Εργασίας των Η.Π.Α., το 1910. Στο δελτίο αυτό γίνεται εκτεταμένη αναφορά στους σπόγγους και την αλίευσή τους, με αναφορές στη Σύμη και άλλα «ελληνικά νησιά της Τουρκίας», όπως αναφέρονται. Το πρώτο κεφάλαιο στο οποίο θα αναφερθούμε είναι του H.F. Moore, και έχει τίτλο «Οι εμπορικοί σπόγγοι και η αλίευσή τους» (*The Commercial Sponges and the Sponge Fisheries*).

Στο κεφάλαιο αυτό γίνεται εκτεταμένη αναφορά στα αλιευτικά εργαλεία, τις μεθόδους σπογγαλιείας και τους τόπους όπου ασκείται, ενώ παρατίθενται και σημαντικά στατιστικά στοιχεία: «Το 1903 υπήρχαν 318 σκάφη με ελληνική σημαία, που απασχολούσαν 2.494 άνδρες στην σπογγαλιεία. 134 από αυτά χρησιμοποιούσαν καταδυτικό εξοπλισμό (σκάφανδρα) έχοντας προσλάβει 599 δύτες και 1.255 λοιπό προσωπικό. Τριάντα έξι γκαγκάβες

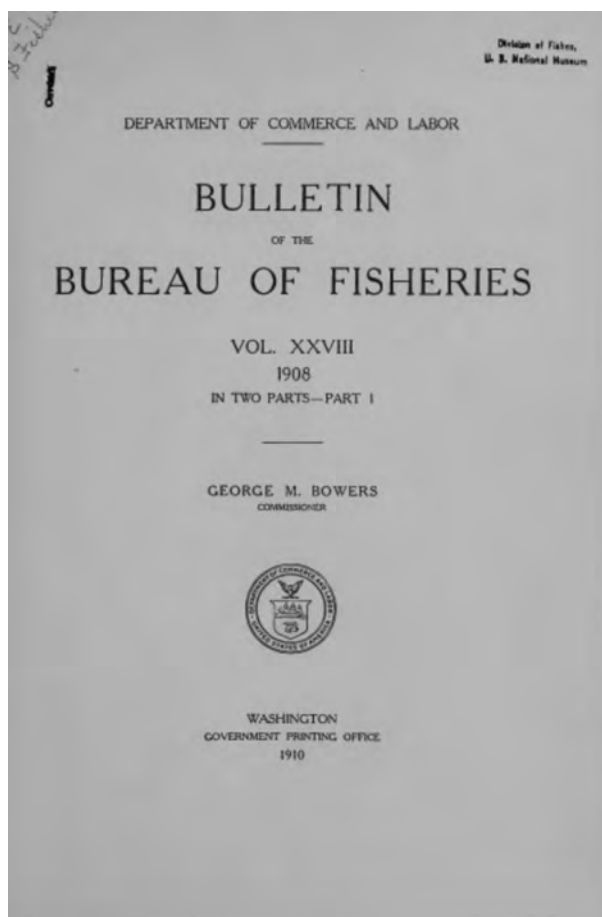
¹⁰⁴⁶ Ευδοκία Ολυμπίου, *ό.π.*, 251.

¹⁰⁴⁷ Γιάννης Γιαννόπουλος, *Σύντομη Ιστορία της Δωδεκανήσου*, Αθήνα: Βουλή των Ελλήνων, 1997, 46.

¹⁰⁴⁸ Στο ίδιο, 46-47.

¹⁰⁴⁹ Department of Commerce and Labor, *Bulletin of the Bureau of Fisheries – Proceedings of the Fourth International Fishery Congress held at Washington U.S.A., 22-26 September 1908*, Washington: Government Printing Office, 1910.

(συρόμενα σπογγαλιευτικά εργαλεία βυθού), που απασχολούσαν 173 εργαζόμενους, ενώ 122 σκάφη ψάρευαν με καμάκι απασχολώντας 433 εργαζόμενους. Γύρω στα 1900 η αξία της παραγωγής πλησίαζε τις 900.000 δολάρια. Η αξία των σφουγγαριών ήταν περίπου 8-13 δολάρια ανά λίμπρα. [...] Οι σφουγγαράδες είναι όλοι από τα ελληνικά και τα τουρκικά νησιά. Ψαρεύουν με καμάκια (η άδεια για ψάρεμα με αυτόν τον τρόπο κοστίζει 18 δολάρια ανά έτος), γυμνούς δύτες και γκαγκάβες (άδεια που κοστίζει 46 δολάρια ανά σκάφος, ανά έτος). Τώρα [1910], το σκάφανδρο απαγορεύεται τόσο για ανθρωπιστικούς λόγους όσο και για να αντιμετωπιστεί η εξάντληση των σφουγγαρότοπων. Οι σφουγγαράδες είναι όλοι από τα ελληνικά και τα τουρκικά νησιά. Κάθε Άνοιξη φεύγουν και γυρίζουν το Φθινόπωρο με τη σοδειά τους» (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).¹⁰⁵⁰



Εικόνα 45: Εξώφυλλο του Bulletin of the Bureau of Fisheries – Proceedings of the Fourth International Fishery Congress.

¹⁰⁵⁰ H.F. Moore, "The Commercial Sponges and the Sponge Fisheries", στο: Department of Commerce and Labor, *Bulletin of the Bureau of Fisheries – Proceedings of the Fourth International Fishery Congress held at Wasinghton U.S.A., 22-26 September 1908*, Wasinghton: Government Printing Office, 1910, 479.

Στο ίδιο κείμενο αναφέρεται ότι Έλληνες σφουγγαράδες είχαν δημιουργήσει αποικία στη Marsa Matruh, με την συγκατάθεση των Αιγυπτιακών αρχών, το 1902. Εκεί, σημειώνει ο συγγραφέας, απαγορεύεται η χρήση σκάφανδρου για ανθρωπιστικούς λόγους, ενώ η χρήση της γκαγκάβας απαγορεύεται σε βάθη μεγαλύτερα από 80 μέτρα (262 πόδια) και η άδεια κοστίζει περί τα 50 δολάρια ανά έτος και ανά σκάφος. Η ελληνική αλιευτική παρουσία ήταν έντονη, ούτως ή άλλως, από πιο πριν. Το 1898, π.χ. στην Αίγυπτο ψάρευαν 53 σπογγαλιευτικά με σκάφανδρο και πλήρωμα 963 ανδρών, και 25 γκαγκάβες με πλήρωμα 150 ανδρών, όλοι από τις Νότιες Σποράδες (Δωδεκάνησα) με τουρκική σημαία, αλλά ελληνικό πλήρωμα.¹⁰⁵¹ Η τουρκική κυβέρνηση, σημειώνει, επιβάλλει φόρο άδειας αλιείας σε αυτά τα αλιευτικά σκάφη. Ο φόρος αυτός φτάνει τα 147 δολάρια για τα σκάφη που ψαρεύουν με *σκάφανδρα* και τα 18 για αυτά που χρησιμοποιούν καμάκια. Όσα ψαρεύουν με δύτες ελεύθερης κατάδυσης (σκανταλόπετρα) πληρώνουν 45 δολάρια και οι γκαγκάβες 13 δολάρια εάν είναι κάτω των πέντε τόνων, αλλιώς 26.

Σε άλλο σημείο αναφέρεται στο πλωτό νοσοκομείο που διατηρεί στην περιοχή η ελληνική κυβέρνηση κατά την σπογγαλιευτική περίοδο για να παρέχει υπηρεσίες υγείας στους δύτες (πρόκειται για το *Κρήτη*).

Οι Έλληνες σημειώνει κερδίζουν περισσότερα από την σπογγαλιεία διότι πουλάνε τα σφουγγάρια τους επεξεργασμένα (*peche blanche*), σε αντίθεση με τους Βορειοαφρικανούς συναδέλφους τους, οι οποίοι τα εμπορεύονται ανεπεξέργαστα (*peche noire*).¹⁰⁵²

Πιο κάτω περιγράφει τους τρόπους σπογγαλιείας, με πολλές αναφορές στα «τουρκικά» νησιά των Ν. Σποράδων: «*Το ψάρεμα με σκανταλόπετρα (ελεύθερη κατάδυση) είναι μια αρχαία μέθοδος, που την υιοθετούν κυρίως οι Έλληνες του Αρχιπελάγους, οι Σύριοι και οι Ιθαγενείς των παράκτιων περιοχών της Τρίπολης και της Τυνησίας. Λέγεται ότι οι πιο καλοί βουτηχτάδες είναι από τα νησιά της Καλύμνου και της Σύμης και ότι πολλοί από αυτούς μπορούν να φτάσουν σε βάθη 240 – 250 ποδών. Αν αυτό αληθεύει είναι πολύ μεγαλύτερη επίδοση από αυτή των συνηθισμένων αυτοδυτών οι οποίοι δεν ξεπερνούν το βάθος των 150 ποδών. Συνήθως παραμένουν στον βυθό για δύο λεπτά, ενώ ξεκουράζονται για μισή ώρα. Οι καλοί δύτες μπορούν να μείνουν στον βυθό για τέσσερα λεπτά, αλλά ασφαλείς πληροφορίες αναφέρουν ότι δύο εξαιρετικοί Καλύμνιοι δύτες παρέμειναν στον βυθό για πάνω από πέντε λεπτά, αν και δεν αναφέρεται το βάθος. Για να βοηθήσουν την κατάδυση οι δύτες φέρουν μαζί τους μια επίπεδη πέτρα, το σκαντάλι, που είναι δεμένη με σκοινί, την άκρη του οποίου κρατάει κάποιος άλλος στο σκάφος. Όταν φτάσει στο βάθος πετάει την πέτρα και συγκρατείται από το σκοινί της για να μην επιπλέει. Η σπογγαλιεία με αυτόν τον τρόπο γίνεται από μικρά σκάφη με*

¹⁰⁵¹ H.F. Moore, *ό.π.*, 479-480.

¹⁰⁵² Στο *ίδιο*, 483.

καλοπληρωμένο μισθωτό πλήρωμα, ενώ οι δύτες παίρνουν μέρισμα»¹⁰⁵³ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Συνεχίζει για τη χρήση της γκαγκάβας: «Η γκαγκάβα είναι ένα σπογγαλιευτικό εργαλείο που χρησιμοποιούν οι Έλληνες αποκλειστικά στους τόπους της Ανατολής, ενώ στις ακτές της Αφρικής και της Λαμπεντούζας τη χρησιμοποιούν και οι Ναπολιτάνοι, οι Σικελοί και Μαλτέζοι. Αποτελείται από ένα ορθογώνιο πλαίσιο με μήκος πλευράς από 5-13 μέτρα. Η πλευρά που εφάπτεται στο βυθό είναι φτιαγμένη από στρογγυλής διατομής σίδερο με διάμετρο 8-10 εκ. Στο πλαίσιο αυτό είναι αναρτημένο δίχτυ από σχοινί, βάθους περί τα δύο μέτρα. Το εργαλείο σέρνεται στον βυθό συλλέγοντας τα σφουγγάρια»¹⁰⁵⁴ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Συνεχίζει την περιγραφή του αναφερόμενος στη χρήση σκάφανδρου: «Το σκάφανδρο εισήχθη στο Αιγαίο και στην Ανατολή γύρω στο 1866 και σε δέκα χρόνια γενικεύθηκε η χρήση του μεταξύ των Ελλήνων. Το 1896 υπήρχαν περί τις 110 μηχανές ενεργές. Το 1907, αναφέρεται ότι μόνον οι ελληνικές μηχανές ήταν 100-120. Το 1903 ήταν 158. Υπήρξε μείωση το 1907 η οποία οφείλεται μάλλον στην εξαγωγή των μηχανών στις Η.Π.Α. και ειδικά στη Φλώριδα. Από τη στιγμή της εισαγωγής του βρήκε αντιδράσεις από τους σπογγαλιείς που χρησιμοποιούσαν τα παραδοσιακά μέσα διότι απέδιδαν στο ψάρεμα με σκάφανδρο την ευθύνη για την υπεραλίευση των σπόγγων. Με ενέργειες του Charles Flegel από το 1892 η χρήση του έχει απαγορευτεί στην Αυστροουγγαρία, την Αίγυπτο, την Κρήτη και τη Σάμο. Η Τουρκία έχει θεσπίσει απλώς κάποιους κανονισμούς, ενώ η Κύπρος απέσυρε τις απαγορεύσεις που είχε επιβάλει. Η Ιταλία και η Ελλάδα επέβαλαν περιορισμούς στα βάθη στα οποία μπορούν να κατεβαίνουν οι δύτες με σκάφανδρο. Στην Ελλάδα απαγορεύεται η κατάδυση σε βάθη μεγαλύτερα από 40 μέτρα (127ft) και παράλληλα έχουν οριστεί οι χρόνοι ανάδυσης ανάλογα με το βάθος της κατάδυσης. Κατά την σπογγαλιευτική περίοδο, η Ελληνική κυβέρνηση συντηρεί ένα νοσοκομείο και ένα πλωτό νοσοκομείο (το Κρήτη) στην αφρικανική ακτή για να παρέχει υγειονομικές υπηρεσίες στους δύτες». Συνεχίζει αναφέροντας πως: «[...] κατά τα τελευταία 39 χρόνια 5100 δύτες με σκάφανδρο πέθαναν εξαιτίας της εργασίας τους και 2100 έμειναν ανάπηροι, επειδή οι κανονισμοί δεν τηρούνται. Μαθαίνουμε ότι δύτες καταδύονται ακόμα και μέχρι τα 85 μέτρα (250ft) παραμένοντας εκεί για τρία ή τέσσερα λεπτά. Σκάφη που δουλεύουν σε τέτοια βάθη έχουν 12-13 δύτες για να μπορούν να ξεκουράζονται για δύο ώρες μεταξύ των καταδύσεων. Παρότι οι πιέσεις είναι τόσο μεγάλες που τα μάλλινα ρούχα πιέζονται βαθιά μέσα στη σάρκα, δεν παίρνονται μέτρα για την σταδιακή ανάδυση – αποσυμπίεση, με βάση την λανθασμένη αντίληψη – πρόληψη ότι όσο πιο γρήγορα ανέβει στην επιφάνεια ο δύτες τόσο λιγότερο κινδυνεύει να «χτυπηθεί». Οι επιστήμονες ορίζουν ότι το όριο της κατάδυσης δεν πρέπει

¹⁰⁵³ H.F. Moore, *ό.π.*, 484-485.

¹⁰⁵⁴ Στο *ίδιο*, 486-487.

να ξεπερνά τα 45 μέτρα και επιβάλλουν την αργή ανάδυση και μια σταδιακή αποσυμπίεση ως απαραίτητο όρο ασφαλείας. Φαίνεται ότι το κίνητρο για βαθύτερες καταδύσεις βρίσκεται στον τρόπο που γίνεται η οικονομική διαχείριση της σπογγαλιείας. Οι ιδιοκτήτες των σκαφών, οι καπεταναίοι, που έχουν μικρό κεφάλαιο, είναι υποχρεωμένοι να δανείζονται με τόκους που φτάνουν και το 25%, και έτσι υποχρεώνονται να πιέσουν τους δύτες τους για να έχουν αυξημένη παραγωγή. Τη δεκαετία του 1900 το ψάρεμα με σκάφανδρο βρισκόταν στα χέρια των Ελλήνων των ελληνικών και τουρκικών νησιών και πρόσφατα υπήρχαν περί τις 250-300 καταδυτικές συσκευές σε χρήση σπογγαλιείας στη Μεσόγειο»¹⁰⁵⁵ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Το δεύτερο κεφάλαιο στο οποίο θα αναφερθούμε έχει τίτλο «Η κακή χρήση του σκάφανδρου στην σπογγαλιεία» (*The Abuse of the Scafander in the Sponge Fisheries*), με συντάκτη τον Charles Flegel, φανατικό πολέμιο της χρήσης του σκάφανδρου.¹⁰⁵⁶ Η επιχειρηματολογία του δομείται με στοιχεία σχετικά με αυτήν, αλλά και σε δραματικές περιγραφές των συνεπειών της σπογγαλιείας με αυτόν τον τρόπο.

«Όταν βρισκόμουν στην Κάλυμνο το 1892, τυχαία έμαθα για τα βάσανα των δυτών από έναν ανάπηρο που τον ρώτησα για την κατάσταση της υγείας του. Ό,τι κακό έχω επισημάνει για τη χρήση του σκάφανδρου το εντόπισα στην αφήγησή του και έτσι επιβεβαιώνονταν οι προηγούμενες έρευνές μου για το θέμα», αναφέρει¹⁰⁵⁷ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Συνεχίζει περιγράφοντας τις επιπτώσεις της εκτεταμένης χρήσης του σκάφανδρου από τους σπογγαλιείς των νησιών του Αρχιπελάγους: «Από τότε που εισήχθη το σκάφανδρο στην Ελλάδα και στην Τουρκία (1866) πολλά κακά επέπεσαν σε αυτούς τους τότε ευτυχείς ανθρώπους. Υπάρχουν συχνές περιπτώσεις από ξαφνικούς και πρώιμους θανάτους, όπως και χρόνιες αρρώστιες, που είναι χειρότερες από τον θάνατο νέων και ανδρών. Ένας αντίστοιχα μεγάλος αριθμός από χήρες και ορφανά έχει δημιουργηθεί, οι οποίοι δεν έχουν τα μέσα για να επιβιώσουν. Τα κορίτσια μελαγχολούν διότι δεν έχουν νέους άνδρες για να παντρευτούν, ενώ και τα οικονομικά αποτελέσματα της σπογγαλιείας έχουν συρρικνωθεί επειδή τα σφουγγάρια λιγότεψαν λόγω της καταστροφικής αλιείας με σκάφανδρο. Οικονομική εξαθλίωση λόγω της οικονομικής δυστυχίας, με λίγα λόγια μια κοινωνική αποσύνθεση του χειρότερου είδους»¹⁰⁵⁸ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Στη συνέχεια, παραθέτει μια σειρά από αναφορές της αρχαίας ελληνικής γραμματείας στην σπογγαλιεία, για να αναδείξει την ανάγκη της συνέχειας

¹⁰⁵⁵ H.F. Moore, *ό.π.*, 489-491.

¹⁰⁵⁶ Στον Flegel αναφέρεται και το άρθρο του Κυριάκου Χατζηδάκη, «Ο αγώνας για την κατάργηση των σκαφάντρων και ο Κάρολος Φλέγκελ», στα *Καλυμνιακά Χρονικά*, 3, (1982), όπως παρατίθεται στο: Ευδοκία Ολυμπίου, *ό.π.*, 255.

¹⁰⁵⁷ Charles Flegel, "The Abuse of the Scafander in the Sponge Fisheries", στο Department of Commerce and Labor, Bulletin of the Bureau of Fisheries - *Proceedings of the Fourth International Fishery Congress held at Wasinghton U.S.A., 22-26 September 1908*, Wasinghton: Government Printing Office, 1910, 515.

¹⁰⁵⁸ Στο *ίδιο*, 515-516.

της παράδοσης των ελεύθερων δυτών – θηρευτών των σπόγγων. Ο Ηρόδοτος αναφέρει τον διάσημο δύτε Σκυλλία τον Σικυώνα, ο Όμηρος αναφέρεται στην σπογγαλιεία και στον σπόγγο στην *Οδύσσεια* (Ραψωδία 22, στίχος 455), όπως και ο Αισχύλος στον *Αγαμέμνονα* (στίχος 1.309), ενώ οι διάσημοι δύτες της αρχαιότητας, σημειώνει ήταν αυτοί της Δήλου. «Στις μέρες μας», συνεχίζει, «διασημότεροι είναι αυτοί της Καλύμνου και της Σύμης».¹⁰⁵⁹ Για τα σκάφη που δουλεύουν με σκάφανδρα η κάθε εκστρατεία κοστίζει περί τα 30.000 φράγκα, ενώ αυτά με δύτες που κάνουν ελεύθερη κατάδυση (με *σκανταλόπετρα*) περί τις 3.000 και οι *γκαγκάβες* 1.500, αναφέρει για να εξηγήσει τον λόγο για τον οποίο δεν είναι δυνατόν οι δύτες με σκάφανδρο να δουλεύουν τηρώντας τους κανόνες ασφαλείας.¹⁰⁶⁰ Οι δύτες με σκάφανδρο μπορούν να δουλεύουν με ασφάλεια σε βάθη μέχρι τα 16 μέτρα, αν και συμβαίνουν ατυχήματα και σε μικρότερα βάθη, όπως υποστήριξε με παραδείγματα ο καθηγητής Κατσαράς (*“Recherches cliniques et experimentales sur les accidents survenant par l’emploi des scaphandres”* Paris, 1890, 292-293), αλλά στα βάθη αυτά δεν είναι δυνατόν να αλιευθεί ποσότητα ικανή να αποσβέσει την υψηλή επένδυση, καταλήγει.

Παρακάτω, προχωράει σε μια εξαιρετικά δραματική, αν όχι τραυματική, περιγραφή του κινδύνου ασφυξίας του δύτε με σκάφανδρο, εάν, κατά κακή του τύχη, τρυπήσει ο σωλήνας της παροχής του αέρα: «Εάν ο σωλήνας παροχής αέρα τρυπήσει, ο άτυχος δύτες συμπιέζεται αμέσως μέχρι θανάτου από την πίεση της τρομακτικής μάζας νερού [...] Το κεφάλι του γίνεται μαύρο και πρήζεται σε τέτοιο βαθμό που δεν μπορεί να βγει από την περικεφαλαία του σκάφανδρου. Πρέπει, συνεπώς, να αποκοπεί από το κορμί και να τεμαχιστεί ώστε να μπορέσει να βγει από αυτήν. Το σώμα του νεκρού, αργότερα, ποντίζεται τοποθετημένο σε ένα σακί με πέτρες, ή θάβεται στην ακτή. Σύντομα μετά ένας άλλος δύτες παίρνει την περικεφαλαία η οποία μόλις πριν ήταν γεμάτη με τα αίματα του συντρόφου του και πηγαίνει να συναντήσει τον ίδιο κίνδυνο, σαν μονομάχος στην αρχαία Ρώμη»¹⁰⁶¹ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Ακόμα και τα χρήματα που βγάζουν δεν μπορούν να τα χαρούν, επιμένει, διότι, όσους δεν λιποτακτούν, τους κατατρέχει η ιδέα του πρόωρου θανάτου τους και για τον λόγο αυτόν εκδηλώνουν μια ακόρεστη πείνα για ηδονές.

Ο Flegel παρακάτω αναφέρεται στον καθηγητή Νευρολογίας του Πανεπιστήμιου Αθηνών, Μιχάλη Κατσαρά, ο οποίος εξέτασε περιπτώσεις 62 ασθενούντων δυτών και έκανε πειράματα σχετικά με τις καταδύσεις χρησιμοποιώντας σκύλους, και όντας κάτοικος Σύμης. Παρακάτω παραθέτει τα συμπεράσματα του Κατσαρά, καθώς και τις οδηγίες του για, κατά το δυνατόν, ασφαλείς καταδύσεις με σκάφανδρο:

«Αυτά είναι τα όρια για ασφαλή παραμονή στον βυθό ανάλογα με το

¹⁰⁵⁹ Charles Flegel, *ό.π.*, 516.

¹⁰⁶⁰ Στο *ίδιο*, 518.

¹⁰⁶¹ Στο *ίδιο*, 519.

βάθος. Μία ώρα για βάθη 10 – 15 οργιές (περίπου 25 μέτρα), ένα τέταρτο για βάθη 15 – 20 οργιές (μέχρι 35 μέτρα), 10 λεπτά για βάθη 20 – 25 οργιές (μέχρι 45 μέτρα), πέντε λεπτά για βάθη 25 – 28 οργιές (μέχρι 50 μέτρα), 3 λεπτά για βάθη από 28-30 οργιές (μέχρι 55 μέτρα) και ένα λεπτό για βάθη από 30-32 οργιές (μέχρι 60 μέτρα).

Οδηγίες για την κατάδυση με σκάφανδρο:

2. Αναδύσου πολύ αργά σταματώντας για ένα λεπτό κάθε δύο οργιές (3,5 μέτρα).

3. Να αποφεύγονται οι αλληπάλληλες καταδύσεις από το ίδιο άτομο.

4. Μη καταδύεσαι πολύ βαθιά.

5. Μην καταδύεσαι όταν είσαι κρυμμένος.

6. Να έχεις τα έντερά σου άδεια πριν την κατάδυση, και να τρως μόνο το απόγευμα όταν τελειώνει η δουλειά.

7. Να αποφεύγεις την κόπωση.

Από τα παραπάνω το πιο σημαντικό είναι το τέταρτο και αυτό είναι αδύνατον να ακολουθηθεί, όπως λέει ο Κατσαράς: "Από τις παραπάνω προφυλάξεις η τέταρτη δεν μπορεί να ληφθεί υπόψη. Το να απαγορεύσεις στους δύτες να καταδύονται πολύ βαθιά, είναι σαν να τους απαγορεύεις το εμπόριό τους, διότι μια ικανοποιητική ποσότητα σφουγγαριών δεν μπορεί να βρεθεί σε μικρά βάθη". Ο Κατσαράς δίνει και επιπλέον οδηγίες για τους «χτυπημένους» δύτες:

«Συστήνω στους δύτες που "χτυπήθηκαν" να βουτάνε καθημερινά για δύο ή τρεις μήνες σε βάθη από 8, 10 και 12 οργιές (μέχρι 20 μέτρα) και να μένουν κάτω από το νερό για 15 – 30 λεπτά [...] Οι αρχές των σπογγαλιευτικών νησιών θα πρέπει για τον λόγο αυτόν να ιδρύσουν μικρά νοσοκομεία για να εφαρμόζουν τη συστηματική θεραπεία με συμπιεσμένο αέρα μέσα από σκάφανδρα. Κάθε τέτοιο νοσοκομείο θα πρέπει να έχει 2 – 3 σκάφανδρα για τον σκοπό αυτόν, καθώς και να παρέχει και άλλες υπηρεσίες παράλληλα»¹⁰⁶² (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Παρακάτω αναφέρεται στις δράσεις της ελληνικής κυβέρνησης, αλλά και τα στοιχεία που παρείχαν οι δύο κυβερνήτες του πλωτού νοσοκομείου «Κρήτη», το οποίο είχε δρομολογήσει το υπουργείο Εθνικής Άμυνας στις ακτές της Β. Αφρικής για να εξυπηρετεί βασικές ανάγκες διοικητικής μέριμνας και παροχής πρωτοβάθμιας φροντίδας υγείας στους Έλληνες σπογγαλιείς: «Το (ελληνικό) υπουργείο Αμύνης εξέδωσε τον Απρίλιο 12-24 του 1896 μια εγκύκλιο σχετικά με τις προφυλάξεις που πρέπει να παίρνουν οι δύτες με σκάφανδρο και στέλνει κάθε χρόνο το πλοίο Κρήτη και πολλές φορές με τη συνοδεία πολεμικού πλοίου για να επιβλέπει την σπογγαλιευτική δραστηριότητα, να τροφοδοτεί τους σπογγαλιείς με φρέσκο νερό και να παρέχει την απαραίτητη βοήθεια σε ενδεχόμενες ασθένειες. Το ίδιο υπουργείο ίδρυσε με πρωτοβουλία της Βασίλισσας Όλγας ένα νοσοκομείο για τους σοβαρά ασθενούντες καταδύτες στην Τρίπολη της Λιβύης, ενώ τα

¹⁰⁶² Charles Flegel, ό.π., 521-522.

ελαφρύτερα περιστατικά αντιμετωπίζονται εν πλω στο Κρήτη. Το υπουργείο εξέδωσε επίσης μια αξιοσημείωτη αναφορά του Κωνσταντίνου Σάββα, καθηγητή της Υγιεινής στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και προσωπικού ιατρού του Βασιλέως Γεωργίου, σχετική με τις αρρώστιες των δυτών και την αντιμετώπισή τους. Από τα δεδομένα που επεξεργάστηκε ο ναυτικός ιατρός Γεώργιος Σφήνης, ο οποίος υπηρέτησε στο «Κρήτη» από το 1900 – 1903, ο Σάββας παραθέτει τα παρακάτω στατιστικά:

Στο «Κρήτη», το 1900 πέθαναν 12 δύτες, 228 αισθάνθηκαν ελαφρά αδιάθετοι και 34 υπήρξαν σοβαρά ασθενείς. Στα 1901, 396 ένοιωσαν άρρωστοι, 34 περιστατικά ασθενών αντιμετωπίστηκαν στο Κρήτη και 5 από αυτούς πέθαναν. Στα 1902 τρεις πέθαναν στο Κρήτη, 232 αδιαθέτησαν ελαφρά, και 23 βαριά. Στα 1903, 56 ασθενείς νοσηλεύτηκαν στο Κρήτη από τους οποίους οι 9 γιατρεύτηκαν εντελώς, 17 βελτιώθηκε η υγεία τους σημαντικά, ενώ τρεις πέθαναν. Ο Σάββας παρατηρεί ότι ο αριθμός των δυτών που νοσηλεύτηκαν στο Κρήτη φαίνεται σχετικά μικρός συγκριτικά με τα προηγούμενα χρόνια. Αυτό οφείλεται στο ότι οι καπεταναίοι δεν εμπιστεύονται το πολεμικό πλοίο διότι τους εποπτεύει αυστηρά με αποτέλεσμα να μην δηλώνουν εκεί τους αρρώστους τους. Ο κυβερνήτης του Κρήτη Σταμάτιος Βουδούρης αναφέρει ότι 60 δύτες πέθαναν στην Βεγγάζη και στην Δέρνα το 1901. Στη μεγάλη έρημο βρέθηκε ένας σάκος με τα σώματα δύο δυτών. Ο κυβερνήτης του Κρήτη το 1903, Πέτρος Ζώτος παρέδωσε ονόματα 24 δυτών που χάθηκαν αυτή τη χρονιά. Ο ίδιος έμαθε από αξιόπιστη πηγή ότι άλλοι 40 δύτες των οποίων τα ονόματα δεν μπορούσε να βρει, έχουν πεθάνει. Η γνώμη του είναι από τους 900 έλληνες δύτες που βουτάνε με 140 σκάφανδρα περισσότεροι από 100 πέθαναν στο διάστημα από Μάρτιο – Οκτώβριο, ενώ υπάρχουν και άλλοι που έμειναν ανάπηροι»¹⁰⁶³ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

B.1.2.6 Μονοπώλια

Μία από τις προτεραιότητες της ιταλικής διοίκησης ήταν η θέσπιση μονοπωλίου στον καπνό, αλλά και σε άλλα προϊόντα, όπως το αλκοόλ ή το κερύ. Τα μονοπώλια αυτά, αφενός μεν ανέστειλαν ένα μέρος της οικονομικής δραστηριότητας που σχετιζόταν με τα προϊόντα που αφορούσαν, αφετέρου δε υποδαύλισαν το λαθρεμπόριο, το *κοντραμπάντο*. Η αρχή έγινε με το μονοπώλιο του καπνού που επιβλήθηκε σε όλα τα νησιά με το με αριθμό 129 κυβερνητικό διάταγμα της 12^{ης} Απριλίου του 1930.¹⁰⁶⁴ Η πλήρης κατάρρευση του κλάδου καπνού για τους νησιώτες επήλθε με την υπογραφή σύμβασης μονοπωλιακού καθεστώτος μεταξύ της Κυβερνήσεως των Νήσων και της εταιρείας T.E.M.I.¹⁰⁶⁵, και η οποία είχε διάρκεια εννέα ετών, δηλαδή από 1^{ης}

¹⁰⁶³ Charles Flegel, *ό.π.*, 523-525.

¹⁰⁶⁴ Κώστας Τσαλαχούρης (2000), *ό.π.*, 229.

¹⁰⁶⁵ *Tabacchi Egei Manifattura Italiana*.

Ιουλίου 1937 έως την 30^η Ιουνίου 1946. Σύμφωνα με αυτήν «Η παραχωρησιολήπτρια εταιρεία έχει το αποκλειστικό στην Κτήση δικαίωμα της εισαγωγής των ακατέργαστων ή οπωσδήποτε κατεργασμένων οποιασδήποτε προελεύσεως, ποιότητας και ποσότητας, συμπεριλαμβανομένων και των ειδών του Ιταλικού Μονοπωλίου, το προνόμιο της επεξεργασίας και πώλησης των παραγόμενων προϊόντων δια της κατεργασίας του καπνού και της πώλησης των εισαγομένων καπνών. Η Κυβέρνηση της Κτήσης επιφυλάσσει σ' αυτήν το δικαίωμα να επιτρέπει σε άλλους την εισαγωγή κατεργασμένων και ακατέργαστων καπνών για αποθήκευση τράνζιτο και τη μετέπειτα εξαγωγή αυτών στην ίδια κατάσταση που βρίσκονταν τη στιγμή της εισαγωγής, αποκλεισμένης κάθε επεξεργασίας επί των ειδών του καπνού τράνζιτο και πώλησης αυτών για εφοδιασμό πληρωμάτων πλοίων. Η εναποθήκευση των κατεργασμένων καπνών τράνζιτο θα ανατίθεται στη διαχείριση της παραχωρησιολήπτριας εταιρείας».¹⁰⁶⁶



Εικόνα 46: Αξιωματικός της *Finanza* στη Σύμη.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

¹⁰⁶⁶ Κώστας Τσαλαχούρης (2000), *ό.π.*, 214-215.

Με το μονοπώλιο η ιταλική διοίκηση κατάφερε να επιβαρύνει με βαριά φορολογία τα καπνά και το αλκοόλ. Ο έλεγχος για την τήρηση των σχετικών διατάξεων είχε ανατεθεί στην οικονομική αστυνομία που τότε ήταν γνωστή ως *Finanza*. Με την επιβολή του μονοπωλιακού καθεστώτος, ελέγχθηκε ένα σημαντικό κομμάτι της οικονομικής δραστηριότητας κυρίως στα μεγάλα νησιά¹⁰⁶⁷, αλλά και στα μικρότερα όπου γινόταν, κατά κύριο λόγο τυποποίηση στα καπνά και παραγωγή στο αλκοόλ (ρακί).

Χαρακτηριστικό για την αυστηρότητα με την οποία διασφαλιζόταν ο ασφυκτικός έλεγχος στη διακίνηση διαφόρων προϊόντων είναι το έγγραφο που διασώζεται στο Ιστορικό Αρχείο Νήσου Τήλου, αποστολέας του οποίου είναι ο Μητροπολίτης Ρόδου Απόστολος, στις 21 Δεκεμβρίου 1933. Το κείμενο έχει ως εξής: «*Σήμερον προσήλθεν εις την Ιεράν Μητρόπολιν ο εκ Σύμης πλοίαρχος Μιχαήλ Μίγκλης και μας εδήλωσεν ότι αναχωρών εκ Λειβαδίων παρεκλήθη υπό του εκ Σύμης και εν Τήλω προσωρινώς διαμένοντος δι' υποθέσεις του Ιωάννου Κοκκίνου, και εδέχθη να παραλάβη μίαν ποσότητα κηρών εκ 32 χιλιογράμμων δια να τα παραδώση εις την Επιτροπήν Αγ. Νικολάου Σύμης, ως αφιέρωμα του τελευταίου δια την εν λόγω εκκλησίαν. Τούτο όμως εθεωρήθη υπό του ενταύθα Τελωνείου ως λαθρεμπόριον, ως μη δηλωθέν και κατεσχέθη, του εν λόγω Μιχ. Μίγκλη, υποβληθέντος εις ανάκρισιν. Προκειμένου να κάμωμεν ενεργείας σχετικές παρά των Τελωνείω, παρακαλούμεν όπως εξακριβώσητε το πράγμα και μας παράσχητε αμέσως σχετικές πληροφορίες, δηλ. αν όντως ο κηρός ούτος απετέλει αφιέρωμα του ειρημένου Ι. Κοκκίνου, δια την εν λόγω εκκλησίαν ή όχι».*¹⁰⁶⁸

¹⁰⁶⁷ Είναι γνωστό ότι στη Ρόδο, αυτοί που είχαν το δικαίωμα να καλλιεργήσουν καπνό (κυρίως στη Ν.Δ. Ρόδο) δεν είχαν καν το δικαίωμα να προμηθεύονται τον καπνό για προσωπική τους χρήση και για το λόγο αυτό κατέφευγαν σε παράνομες καλλιέργειες σε κενά που δημιουργούσαν στο κέντρο μεγάλων θάμνων όπως τα σχίνα.

¹⁰⁶⁸ Χάρης Κουτελάκης Μ., *Ιστορικό Αρχείο Τήλου*, Σειρά Αυτοτελών Εκδόσεων, αρ. 9, Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, 1979, 229.

B.1.3 Το κοινωνικό περιβάλλον

B.1.3.1 Δημογραφικά

Η αναφορά μας στη δημογραφική εξέλιξη της Σύμης, καθώς και στα απογραφικά στοιχεία που κρίνονται σημαντικά για την εξεταζόμενη περίοδο θα ξεκινήσει από το *Ημερολόγιον της Νομαρχίας Αρχιπελάγους*¹⁰⁶⁹ το οποίο «*ετυπώθη εν τω Νομαρχιακώ Τυπογραφείω*» το «*έτος Εγείρας 1304*», δηλαδή το 1886-1887. Σύμφωνα με τις πληροφορίες που αντλούμε από αυτό το Ημερολόγιο το 1886 ο πληθυσμός της Σύμης ανερχόταν στα 5.612 άτομα, τα οποία κατοικούσαν σε 2.000 οικίες. Κύρια απασχόληση των Συμιακών αναφέρεται ότι είναι η σπογγαλιεία και η *ναυπλία* (ναυτικοί). Καταγράφονται 91 σπογγαλιευτικά σκάφη δυτών, 74 σκάφη αλιέων με καμάκια. 65 (γκ)αγκάβες και 230 εμπορικά πλοία, μικρά και μεγάλα. Στο νησί λειτουργούσαν 150 βιοτεχνικά εργαστήρια και ένα εργοστάσιο αλεύρου.¹⁰⁷⁰ Το κτηνοτροφικό κεφάλαιο περιλάμβανε 3.000 αίγες, 1.200 πρόβατα και 1.500 χοίρους. Τα στοιχεία που παραδίδει το *Ημερολόγιο* δείχνουν μια ακμάζουσα οικονομία, εξωστρεφή κατά κύριο λόγο, που ωστόσο τροφοδοτεί και την οικονομία τοπικής, εσωτερικής, κλίμακας. Πράγματι, η οικονομική άνοδος της Σύμης κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αι. και μέχρι την επικράτηση των Νεοτούρκων, ήταν αλματώδης κάτι που αποτυπώνεται στο γεγονός ότι ο πληθυσμός της στις αρχές του 20^{ου} αι. έφτασε τις 20.000 περίπου¹⁰⁷¹, ενώ ο Αγαπητίδης ανεβάζει τον αριθμό αυτό στις 22.450 το 1912.¹⁰⁷² Επίσης, στην επιθεώρηση του Συλλόγου Δωδεκανησίων στην Αθήνα *Η Δωδεκάνησος* (1918) αναφέρεται ότι η Σύμη το 1912¹⁰⁷³ είχε περίπου 20.000 κατοίκους, ενώ κατά το έτος της έκδοσης μόνον 6.000.¹⁰⁷⁴ Η δραματική αυτή δημογραφική απομείωση σημειώνεται

¹⁰⁶⁹ Στο Σωτήριος Αγαπητίδης Ι., *ό.π.*, 91-117.

¹⁰⁷⁰ Δεδομένου ότι η Σύμη δεν διέθετε εκτάσεις ικανές να παρέχουν πρώτη ύλη σε μια αλευροβιομηχανία, θεωρούμε ότι είναι πιθανό η αναφορά να γίνεται σε βιομηχανοποιημένη, κατά μία έννοια, παραγωγή προϊόντων αρτοποιίας. Κάτι τέτοιο θεωρείται πιθανότερο διότι τα συγκεκριμένα προϊόντα της Σύμης έχουν μεγάλη εμπορική απήχηση, πέρα από τα όρια του νησιού, ακόμα και σήμερα.

¹⁰⁷¹ Πληθυσμός της Σύμης το 1910: 19.500 σύμφωνα με: J. Stephanopoli, *Les iles de l' Egee, leur privileges, avec documents et notes statistiques*, Αθήνα 1912, όπως παρατίθεται στο: Μιλτιάδης Λογοθέτης Ι. (α), 149.

¹⁰⁷² Σωτήριος Αγαπητίδης Ι., *ό.π.*, 13. Ωστόσο, στο *ίδιο*, εκφράζει την επιφύλαξη του: «*Οι εκτιμήσεις που παρατίθενται [...] για τον πληθυσμό των νησιών σε χρόνια προηγούμενα από το 1936 είναι εκτιμήσεις χονδροειδείς που δεν παρουσιάζουν αξιοπιστία*». Η επιφύλαξη του αυτή στηρίζεται στο ότι κατά τα τελευταία χρόνια της Οθωμανικής κυριαρχίας και τα πρώτα της ιταλικής διοίκησης οι κάτοικοι δεν συμμετείχαν στις προσπάθειες απογραφής τους ώστε να αποφύγουν τη στράτευση ή την φορολόγηση.

¹⁰⁷³ Όπως η Σύμη έτσι και η Κάλυμνος και η Χάλκη, από τις ίδιες πηγές, φαίνεται να έχουν την πληθυσμιακή ακμή τους το 1912, το πρώτο έτος της ιταλικής διοίκησης. Επειδή και τα τρία αυτά νησιά ήταν κατά κύριο λόγο τα νησιά της σπογγαλιείας, θα ήταν δόκιμο να συνδέσουμε την ακμή αυτή με την άνθηση του σπογγεμπορίου, αλλά και τα παραχωρηθέντα από την Υψηλή Πύλη προνόμια που οδήγησαν στην ακμή του συγκεκριμένου κλάδου.

¹⁰⁷⁴ Ζαχαρίας Τσιρπανλής, *ό.π.*, 106.

και από άλλους, όπως ο Αγαπητίδης¹⁰⁷⁵, ο οποίος αναφέρει ότι η Σύμη κατά την πενταετία 1912 – 1917 έχασε το 67,5% των κατοίκων της¹⁰⁷⁶, εκφράζοντας την επιφύλαξη του σχετικά με τα στοιχεία του 1917. Σημειώνει, μάλιστα, ότι η δραματική αυτή μεταβολή ενδέχεται να είναι λανθασμένη και να οφείλεται είτε σε υπερεκτίμηση του πληθυσμού στα 1912 είτε σε υποεκτίμηση στα 1917 ή και στα δύο.¹⁰⁷⁷

Γεγονός είναι ότι η Σύμη, όπως και τα άλλα νησιά με βασικό πυλώνα της οικονομικής ζωής τους την σπογγαλιεία, υπέστησαν πληθυσμιακή κατάρρευση σε βαθμό δραματικό, κατά την πρώτη δεκαετία της ιταλικής διοίκησης. Θεωρούμε ότι, αναζητώντας τα αίτια της πληθυσμιακής αυτής κατάρρευσης, θα πρέπει να εξεταστεί η ύφεση του σπογγεμπορίου λόγω του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, η βίαιη απαγκίστρωση των Συμιακών από την φυσική τους ενδοχώρα και η εξοντωτική φορολογική πολιτική που επέβαλε η ιταλική διοίκηση. Ο Αγαπητός Τσοπανάκης αναρωτιέται: *«Τι έγιναν αυτά τα καΐκια, τι έγιναν αυτοί οι καπεταναίοι, τι έγιναν αυτές οι περιουσίες; Η απάντησή μου είναι ότι τις έφαγε η δουλεία, δηλ. η ιταλική κατοχή. Κανένας κατακτητής, και ο πιο καλοπροαίρετος ακόμα –αν υπάρχουν και τέτοιοι- δεν ενδιαφέρεται να πλουτίζουν οι υπήκοοί του. Να ζουν ή να ψευτοζούν, για να μπορούν να δουλεύουν και να μην γίνονται βάρος, ναι. Να πλουτίζουν όμως όχι. Ποτέ, γιατί η οικονομική ανεξαρτησία είναι η βάση και της πολιτικής ανεξαρτησίας»*.¹⁰⁷⁸

Την οικονομική κατάρρευση των νησιών την περίοδο αυτή, ο Ζαχαρίας Τσιρπανλής την αποδίδει στα *«δεινά του πολέμου και του αποκλεισμού, στην κακή διαχείριση της γεωργικής ή κτηνοτροφικής παραγωγής των νησιών εκ μέρους των Ιταλών, στην ανικανότητα των αρχών για ορθολογική οργάνωση ενός επισιτιστικού προγράμματος»*.¹⁰⁷⁹ Όπως ήταν αναμενόμενο, η κρίση αυτή επέφερε και σημαντική δημογραφική μείωση. Αυτή η μείωση τροφοδότησε το μεταναστευτικό ρεύμα προς την Αίγυπτο, τις Η.Π.Α. και την Ελλάδα (κυρίως στο Πέραμα και τον Πειραιά). Έκτοτε (από το 1920) και μέχρι την Απελευθέρωση, ο πληθυσμός της Σύμης μειωνόταν με ρυθμούς κατά πολύ ηπιότερους, μάλιστα κατά την πενταετία 1931 – 1936 παρουσίασε μικρή αύξηση (όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ενδέχεται να οφείλεται σε παροδική αναζωογόνηση του σπογγεμπορίου). Έτσι, το 1947 η Σύμη αριθμούσε 4.090 κατοίκους. Η μείωση του πληθυσμού της συνεχίστηκε και τα μεταπολεμικά χρόνια. Οφειλόταν, σε μεγάλο βαθμό, στην εσωτερική μετανάστευση¹⁰⁸⁰, κυρίως προς τη Ρόδο, όπου η συμιακή παροικία ευδοκίμει αριθμητικά, ακόμη και σήμερα.

¹⁰⁷⁵ Σωτήριος Αγαπητίδης Ι., *ό.π.*, 16.

¹⁰⁷⁶ Παράλληλα σημειώνει την παροδική πληθυσμιακή αύξηση του 1936, την οποία αποδίδει στην παροδική αναζωογόνηση της σπογγαλιείας και η οποία δεν διατηρήθηκε.

¹⁰⁷⁷ Σωτήριος Αγαπητίδης Ι., *ό.π.*, 13.

¹⁰⁷⁸ Αγαπητός Τσοπανάκης, «Μια γενεά μετά την απελευθέρωση», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου (α), *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. Ζ, (1979), 13.

¹⁰⁷⁹ Ζαχαρίας Τσιρπανλής, *ό.π.*, 104.

¹⁰⁸⁰ Μιλτιάδης Λογοθέτης Ι., *ό.π.*, 42.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι, αρχής γενομένης από το έτος ανάρρησης του φασιστικού κόμματος στην εξουσία τον Νοέμβριο του 1922, ο πληθυσμός των Ιταλών εποίκων, στα Δωδεκάνησα, παρουσίασε αύξηση κατά 900%. Από 1.000 το 1923 σε 9.000 το 1938.¹⁰⁸¹

Πίνακες¹⁰⁸²

1. Απογραφή 19^{ης} Οκτωβρίου 1947: Σύμη

| | |
|-------------|-------|
| Πληθυσμός | 4.090 |
| Οικογένειες | 1.146 |
| Άνδρες | 1.798 |
| Γυναίκες | 2.292 |
| Οικοδομές | 2.415 |

2. Πληθυσμός Σύμης 1850 - 1947

| | |
|----------------|--------|
| 1850 | 8.000 |
| 1900 | 18.000 |
| 1910 | 19.500 |
| 1912 | 22.450 |
| 1917 | 7.300 |
| 1922 | 7.000 |
| 1931 | 9.460 |
| 1936 | 8.182 |
| 1941 | 4.147 |
| 1947 | 4.090 |
| Πυκνότητα 1910 | 306,6 |
| Πυκνότητα 1947 | 64,3 |

¹⁰⁸¹ Κώστας Τσαλαχούρης (2000), *ό.π.*, 55.

¹⁰⁸² Οι πίνακες προέρχονται από τη *Δωδεκανησιακή Επιθεώρηση*, τ. 2-4, Φεβρουάριος - Απρίλιος 1948 και παρατίθενται στο: Νίκος Νικολάου, *ό.π.*, 231.

B.1.3.2 Θέματα εκπαίδευσης

Η παιδεία στη Σύμη συμπεριλαμβανόταν στις προτεραιότητες της αυτοδιοίκησης, ήδη από τον 19^ο αι. Στον Κώδικα 24 του Ιστορικού Αρχείου Δωδεκανήσου αναφέρεται ότι το 1855 υπήρχε και λειτουργούσε «*σχολείον ελληνικόν*», το οποίο «*πρέπει οικονομικώς να ίσταται καλώς*».¹⁰⁸³



Εικόνα 47: Μαθητές της Πετριδειου (*Scuola Elementare Municipale*) ποζάρουν στην είσοδο του σχολείου τους, μαζί με τους δασκάλους τους, κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου. Φωτογραφικό αρχείο υιών Α. Πάχου.

Μάλιστα, η ακμάζουσα εκπαίδευση στο νησί την εποχή αυτή φαίνεται να συνέχιζε μια παράδοση που ξεκινούσε ήδη από τον 18^ο αι. Σύμφωνα με την παράδοση αυτή, η Σύμη, αλλά και η Πάτμος, φιλοξενούσαν σημαντικά εκπαιδευτικά ιδρύματα. Ο Σαβοριανάκης υποστηρίζει ότι η Σύμη, κατά τον 19^ο αι., «*[...] αναδείχθηκε σε αξιόλογο εκπαιδευτικό και πνευματικό κέντρο της περιοχής, παράγοντας λογίους και φιλοξενώντας αρκετές οργανωμένες δραστηριότητες πολιτιστικού και εκπαιδευτικού χαρακτήρα*».¹⁰⁸⁴ Η ακμή αυτή θα πρέπει να συνδεθεί με την οικονομική άνθηση του νησιού (που βασιζόταν στην σπογγαλιεία και το διαμετακομιστικό εμπόριο). Η σύνδεση αυτή συντίθεται από τρεις παραμέτρους: α) από την κοινωνική εξωστρέφεια που απέρρεε από το εξαγωγικό εμπόριο και το εύρος της ναυτιλιακής δραστηριότητας των Συμιακών καραβοκύρηδων, β) από το ότι η ανάπτυξη του εμπορίου και της σπογγαλιείας ευνοούσε την ανοδική κοινωνική κινητικότητα (πολλές φορές η παιδεία φαίνεται να αποτελούσε όρο για την πραγμάτωση της κοινωνικής ανόδου), και γ) από τις δυνατότητες που παρείχε η οικονομική ευμάρεια για επενδύσεις κοινωνικού γοήτρου. Η

¹⁰⁸³ Γ. Θ. Βεργωτής, «Ο κώδικς 24 του Ιστορικού Αρχείου Δωδεκανήσου και η εκπαίδευσις εις την νήσον Σύμην», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. Δ', (1978), 182.

¹⁰⁸⁴ Σαβοριανάκης Παναγιώτης (2008), *ό.π.*, 197.

κοινωνική υπεροχή, σε σημαντικό βαθμό, καθοριζόταν, αφενός μεν, από την οικονομική καταξίωση, αφετέρου δε, από την συμβολή στα κοινά.

Έτσι, το 1870, στη Σύμη, λειτουργούσαν τα παρακάτω εκπαιδευτικά ιδρύματα:¹⁰⁸⁵

1) Η Ελληνική Σχολή¹⁰⁸⁶

2) Α' Δημοτική Σχολή στον Γιαλό, όπου είχε υιοθετηθεί η αλληλοδιδασκτική μέθοδος διδασκαλίας, με αποτέλεσμα η σχολή αυτή να ονομάζεται «Αλληλοδιδασκτική».

3) Το Β' Δημοτικό Σχολείο, το οποίο στεγαζόταν στα κελιά της εκκλησίας του Αγ. Ιωάννη του Προδρόμου, στον Γιαλό.

3) Το Δημοτικό Σχολείο Αγίας Τριάδας, το οποίο στεγαζόταν στο προαύλιο της ομώνυμης εκκλησίας.

4) Το Δημοτικό Παρθεναγωγείο, το οποίο μετονομάσθηκε «Ιωαννίδειο» λόγω του δωρητή του Γεωργίου Ιωαννίδη.

5) Το Νηπιαγωγείο.

6) Το Σχολείο της Ιεράς Μονής του Ταξιάρχου Μιχαήλ του Πανορμίτου, το οποίο ονομαζόταν «Πανορμίτειο».¹⁰⁸⁷

Πέρα, από τα κοινοτικά σχολεία, στη Σύμη, λίγο πριν από την ιταλική κατάκτηση, λειτουργούσε και μία ιδιωτική σχολή, σε ειδικά διαμορφωμένο χώρο στο Κάστρο του νησιού, το λεγόμενο «Σχολείο της Βασίλας», στο οποίο δίδασκε ο ιδρυτής του Βασίλης Ζαχαρίου.

Ωστόσο, η Σύμη παρέμενε μια παραδοσιακή κοινότητα παρά την οικονομική της ανάπτυξη και την de facto εξωστρέφεια της οικονομικής της ζωής. Η αυστηρότητα στις κοινωνικές της δομές και στην κοινωνική επιτήρηση ήταν παρούσα σε όλο το φάσμα των κοινοτικών δραστηριοτήτων. Ακόμη και μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, εξακολουθούσε να εφαρμόζεται ένα αυστηρό παιδονομικό σύστημα, το οποίο βασιζόταν στον οδηγό του Γάλλου παιδαγωγού Σαραζίνου, και είχε υιοθετηθεί από τα Αλληλοδιδασκτικά σχολεία της εποχής του Ι. Καποδίστρια. Ενδεικτικά, ως κατάλληλες πειθαρχικές ποινές σύμφωνα με αυτόν, αναφέρονται: «*Η καταδίκη να σταθεί επί του βάρθρου όρθιος και με το πρόσωπον εστραμμένον προς τον τοίχον [...] Το γράφειν και αναγιγνώσκειν κατά τας ώρας της αναπαύσεως [...] Η μετακίνησις του δυσπειθούς μαθητού εις άλλην θέσιν (την τελευταίαν) και η αποδίωξις από το σχολείον*».¹⁰⁸⁸

¹⁰⁸⁵ Τον ίδιο αριθμό εκπαιδευτικών ιδρυμάτων αναφέρει για το 1922 ο Ermanno Armao στο Annuario Amministrativo e Statistico per l' Anno 1922. Παρατίθεται στο: Μανώλης Παπαϊωάννου, *Ρόδος και νεώτερα κείμενα. Annuario Amministrativo e Statistico per l' Anno 1922, a cura del dott. Ermanno Armao*, μτφρ.-παρουσίαση Μ.Δ. Παπαϊωάννου, Αθήνα: Δωδώνη 1990, 193.

¹⁰⁸⁶ «Πριν από την έλευση των Ιταλών, ήταν σχολείο, ισοδύναμο με το κατοπινό γυμνάσιο και ίσως ανώτερο, γιατί όποιος μετά το δημοτικό παρακολουθούσε αυτό το λεγόμενο «ελληνικό», αποφοιτούσε με καλή μόρφωση. Από και είχαν αποφοιτήσει οι πατεράδες μας και είχαν πολλές γνώσεις». Στο: Αντώνης Πάχος Φ., *ό.π.*, 75.

¹⁰⁸⁷ Γ. Θ. Βεργωτής (1978), *ό.π.*, 185-186.

¹⁰⁸⁸ Μάνος Αναστασιάδης, Σταματία Αναστασιάδη, «Πλευρές του παιδονομικού συστήματος σε σχολεία της Δωδεκανήσου τον 20^ο αιώνα», στο: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου

Η οικονομική δαπάνη για την λειτουργία των σχολείων ανήκε, κατά κύριο λόγο, στην κοινότητα. Ωστόσο, δεν ήταν αμελητέος και ο ρόλος της Εκκλησίας, και ειδικά της Ιεράς Μονής του Πανορμίτη, η οποία επιχορηγούσε με ετήσια εισφορά την Ελληνική Σχολή, όπως και άλλα παλαιότερα σχολεία που λειτουργούσαν στο νησί. Το 1922 αγόρασε το οίκημα για την ίδρυση του Γυμνασίου Σύμης, το οποίο για τον λόγο αυτό ονομάστηκε «Πανορμίτειο».¹⁰⁸⁹ Για την αγορά και επισκευή του οικήματος του Πανορμίτειου Γυμνασίου Σύμης, η μονή Πανορμίτη συνεισέφερε συνολικά 100.000 προπολεμικές λιρέτες, δηλ. 2.000 λίρες. Παράλληλα, από την ίδρυσή του, η Μονή ανέλαβε την μισθοδοσία του Γυμνασιάρχη του.¹⁰⁹⁰ Αυτή η οικονομική στήριξη θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως φυσική συνέπεια της σχέσης που είχε διαμορφωθεί ανάμεσα στην Εκκλησία και στην εκπαίδευση. Η Μητρόπολη διόριζε τους διδασκάλους, σε συνεννόηση με τις κοινοτικές και εκκλησιαστικές αρχές του τόπου, ενώ η μισθοδοσία τους γινόταν από τις κοινότητες.

Η στενή σχέση μεταξύ της Εκκλησίας και της εκπαίδευσης δεν θα πρέπει να αποσυνδεθεί από την ίδια τη διοικητική λειτουργία της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Οι κοινότητες ήταν θεσμικά κατοχυρωμένες και χώριζαν τους πολίτες με βάση τη θρησκευτική τους ταυτότητα, και όχι τον εθνικό αυτοπροσδιορισμό τους. Έτσι, έφθασε η θρησκευτική πίστη να ταυτίζεται με την εθνική συνείδηση, και συνακόλουθα η Ορθοδοξία με την Πατρίδα και την ελληνική γλώσσα. Επιπλέον, η Εκκλησία συνιστούσε τον μοναδικό θεσμικά συγκροτημένο φορέα των Ελλήνων υποτελών –πλην της αυτοδιοίκησης- και για τον λόγο αυτό είχε δραστηριότητες που ξεπερνούσαν τον αμιγώς λατρευτικό χαρακτήρα, όπως π.χ. την άσκηση δικαστικής εξουσίας. Ήταν αναμενόμενο, λοιπόν, να θεωρείται φυσιολογική η εμπλοκή της στο συνολικό εκπαιδευτικό σύστημα.

Ένας από τους κύριους στόχους που έθεσε η Ιταλική διοίκηση, μετά την κατάληψη των νησιών, ήταν η εκκοσμίκευση του εκπαιδευτικού συστήματος και η μετατροπή του σε ένα σύγχρονο, αστικό, ευρωπαϊκό εκπαιδευτικό σύστημα, ενταγμένο στις προδιαγραφές που όριζε η πολιτεία. Βέβαια, η μετατροπή αυτή περιλάμβανε και την επιβολή της ιταλικής ως επίσημης γλώσσας και κυρίως της ιταλικής κουλτούρας. Κατά τη διάρκεια της ιταλικής κατοχής, η εκπαίδευση έγινε υποχρεωτική, ενώ προς το τέλος της ιταλικής κατοχής (1937) η χρήση της ιταλικής γλώσσας απέκτησε αποκλειστικό χαρακτήρα.

Αναλυτικότερα, η εκπαιδευτική πολιτική των Ιταλών στα Δωδεκάνησα μπορεί να διακριθεί σε τέσσερις φάσεις:¹⁰⁹¹

Στην πρώτη (1912–1922) έγιναν προσπάθειες διάδοσης της Ιταλικής

(α), *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΙΘ', (2005), 647.

¹⁰⁸⁹ Βλ. σχετικά: Μ. Ι. Χατζηφώτης, «Ιερά Μονή Πανορμίτου Σύμης», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. Δ', (1978), 114.

¹⁰⁹⁰ Στο *ίδιο*, 114.

¹⁰⁹¹ Φωτεινή Κλαδάκη-Μενεμενλή, *αιδ. Φρέρης Τιμόθεος, ό.π.*, 109.

γλώσσας, με ιδιωτική πρωτοβουλία. Επίσης, την ίδια περίοδο, καθιερώθηκε η υποχρεωτική εκπαίδευση. Στη δεύτερη περίοδο (1922 – 1937, σχεδόν ταυτόσημη με τη θητεία του Mario Lago), οι Ιταλοί άσκησαν παρεμβατική πολιτική στα κοινοτικά, άρα και στα ελληνικά σχολεία, ενώ παράλληλα οργάνωσαν την ίδρυση και λειτουργία ιταλικών εκπαιδευτικών δομών, με την αξιοποίηση ιταλών εκπαιδευτικών και καθολικών μοναχών. Η τρίτη φάση αρχίζει με το διάταγμα του De Vecchi, το 1937, με το οποίο –μεταξύ άλλων– απομακρύνθηκαν οι καθολικοί μοναχοί από τη διοίκηση των σχολείων, αφού αυτά κρατικοποιήθηκαν, ενώ τελειώνει το 1944 όταν οι καθολικοί μοναχοί επέστρεψαν στις διοικήσεις των σχολείων, με διάταγμα του τότε υποδιοικητή Faralli. Η τέταρτη περίοδος εκτείνεται από το 1944 έως το 1950 όταν αποχώρησαν από τη Ρόδο οι δύο τελευταίοι Ιταλοί αδελφοί.

Στα Δωδεκάνησα ο αναλφαβητισμός το 1912 έφθανε στο 80% του πληθυσμού. Θεωρούμε ότι το ποσοστό αυτό θα πρέπει να ήταν σε σημαντικό βαθμό μικρότερο στη Σύμη, λόγω της καλής αναλογίας μεταξύ εκπαιδευτικών δομών και πληθυσμού, μιας αναλογίας η οποία ήταν συντριπτικά δυσμενέστερη στα μεγάλα νησιά,¹⁰⁹² η οικονομία των οποίων βασιζόταν κυρίως στον πρωτογενή τομέα. Η διαφοροποίηση αυτή ενδέχεται να συνδέεται και με τον πρωτεύοντα ρόλο της κοινότητας στα εκπαιδευτικά πράγματα του νησιού. Φαίνεται ότι ο παρεμβατικός ρόλος της Εκκλησίας στην εκπαίδευση εκεί ήταν πιο «διακριτικός», γεγονός που προβλημάτιζε τον Μητροπολίτη Ρόδου, ο οποίος το 1916, ανέφερε: *(Η Σύμη και το Καστελλόριζο)... «προστατευμένοι εις τα προνόμιά των, δεν έστεργον ν' αναμίξουν τον Μητροπολίτην εις τα εκπαιδευτικά των. Κατ' επανάληψιν συνέστησα όπως αι Σχολαί αποσπασθούσιν από τα Δημαρχίας και υπαχθώσιν υπό ιδίας Εφορείας ανεξαρτήτους απαρτιζομένας το όλον εκπαιδευτικόν ζήτημα υπό την Προεδρίαν και την καθοδήγησιν της Ιεράς Μητροπόλεως, εις τας οποίας Εφορείας αι Δημαρχίαι να παραδίδωσι κατά μήνα τας εισπράξεις του φιλανθρωπικού λεγομένου δικαιώματος, δια δε τα περαιτέρω να φροντίζωσι αι Εφορείαι δια της δημιουργίας νέων πόρων. Εστάθη αδύνατον να πεισθώσι. Παρ' όλα ταύτα ουδέ τότε έπαυσα επισκεπτόμενος αυτοπροσώπως τας Σχολάς των, δίδων καταλλήλους οδηγίας και συμβουλάς εις τε το διδακτικόν προσωπικόν και τους ιθύνοντας τα της Εκπαιδεύσεως προς ποιάν τινά βελτίωσιν της καταστάσεως εν είδη εμβολλόματος, ενόσω η πλήρης ανακαίνισις απεδεικνύετο ανέφικτος».*¹⁰⁹³

Δεδομένου ότι κατά την περίοδο αυτή δεν ήταν αποσαφηνισμένος τόσο ο χαρακτήρας της κατοχής, όσο και οι προθέσεις των Ιταλών για την τύχη των

¹⁰⁹² Η Ιταλική διοίκηση «[...] έχτισε από το 1912 μέχρι το 1924 τέσσερα νέα σχολεία και εξήντα εννέα από το 1924 μέχρι το 1942. Δεν υπήρχαν ιδρύματα μέσης και ανώτερης εκπαιδεύσεως πριν το 1922. Το 1943 υπήρχαν έξι», ενώ στη Σύμη ήδη λειτουργούσαν 5 κοινοτικά Δημοτικά και 1 ιδιωτικό καθώς και ένα Μέσης εκπαίδευσης. Στο: Κώστας Τσαλαχούρης (2000), *ό.π.*, 126.

¹⁰⁹³ Παρατίθεται στο: Γ. Θ. Βεργωτής, «Η παιδεία στο Καστελλόριζο», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΙΖ', (2000), 294.

νησιών, οι πιέσεις που ασκήθηκαν στα θέματα της εκπαίδευσης ήταν σχετικά ήπιες. Τόσο το Ελληνικό Προξενείο όσο και η Εκκλησία ασκούσαν τον άμεσο ή έμμεσο έλεγχο της εκπαίδευσης και μεριμνούσαν για τα απαραίτητα, όπως την αποστολή σχολικών εγχειριδίων.¹⁰⁹⁴ Ωστόσο, η Ιταλική διοίκηση προσπάθησε να ασκήσει επιρροή ώστε να προβληθεί η αναγκαιότητα της διδασκαλίας της ιταλικής στα σχολεία, εντάσσοντας το μάθημα της Ιταλικής γλώσσας στο ωρολόγιο πρόγραμμα των Ελληνικών σχολείων. Παράλληλα, προώθησε τη δημιουργία αυτόνομων ιταλικών σχολείων. Την ίδρυση των σχολείων αυτών ανέλαβαν ιδιωτικοί φορείς αλλά και φορείς της Καθολικής Εκκλησίας, κατά την περίοδο 1917 – 1918.

Ο Vittorio Elia, κυβερνήτης της Δωδεκανήσου την περίοδο 1917 – 1919, σε αναφορά πεπραγμένων του το 1918, αναφέρεται στο έργο που επιτελέστηκε την εξαετία 1912 – 1918, αναφορικά με την εκπαίδευση. Στην αναφορά του αυτή, φαίνεται να παρακολούθησαν επιτυχώς τα μαθήματα της Ιταλικής από 2.350 – 3.104 μαθητές. Βέβαια θα πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι η παρακολούθηση των Ιταλικών ήταν υποχρεωτική, διότι οι μαθητές που δεν επιτύγχαναν βαθμολογία μεγαλύτερη του 6 σε αυτά δεν είχαν δικαίωμα προβιβασμού στην επόμενη τάξη. Για τον έλεγχο της τήρησης αυτής της διάταξης είχαν οριστεί Ιταλοί αξιωματικοί ως ελεγκτές.¹⁰⁹⁵ Ο αριθμός των παιδιών που παρακολούθησαν, υποχρεωτικά, τα Ιταλικά, στη Σύμη, κατά την περίοδο 1916 – 1919, φαίνεται στον παρακάτω πίνακα:¹⁰⁹⁶

| ΧΡΟΝΙΑ | ΑΓΟΡΙΑ | ΚΟΡΙΤΣΙΑ | ΣΥΝΟΛΟ |
|---------------|---------------|-----------------|---------------|
| 1916 - 1917 | 68 | 0 | 68 |
| 1917 - 1918 | 83 | 41 | 124 |
| 1918 - 1919 | 191 | 61 | 252 |

Ο πίνακας αυτός δείχνει ένα ιστορικό παράδοξο: την ίδια ακριβώς περίοδο στη Σύμη σημειώνεται μεγάλη έκτασης δημογραφική κατάρρευση, φαίνεται να αυξάνονται οι μαθητές που παρακολουθούν το μάθημα των Ιταλικών. Σε διάστημα έξι ετών (1912–1918), η Σύμη είχε απολέσει το 65% των κατοίκων της και όσοι είχαν απομείνει εκεί αντιμετώπιζαν σοβαρή επισιτιστική κρίση, η οποία για περίπου 40 από αυτούς κατέληξε σε θάνατο. Εντούτοις, ο πίνακας δείχνει ότι τα παιδιά που παρακολουθούσαν επιτυχώς το μάθημα των Ιταλικών διπλάσιαζαν σχεδόν κάθε χρόνο τον αριθμό τους, έχοντας επίγνωση ότι το μάθημα αυτό ήταν υποχρεωτικό για να προβιβασθούν στις επόμενες τάξεις. Το γεγονός αυτό μπορεί να σημαίνει δύο πράγματα: είτε αυξήθηκε ο αριθμός των μαθητών, είτε αυξήθηκε ο αριθμός αυτών που παρακολουθούσαν το μάθημα των Ιταλικών, κάτι που φαίνεται πιθανότερο, δεδομένης της μεγάλης, ταυτόχρονης, δημογραφικής

¹⁰⁹⁴ Σταύρος Παπαδόπουλος Ι., Παναγιώτης Σταμάτης Ι., *ό.π.*, 1015.

¹⁰⁹⁵ Ζαχαρίας Τσιρπανλής (1998), *ό.π.*, 109.

¹⁰⁹⁶ Στο *ίδιο*, 306.

αιμορραγίας που συντελούνταν στο νησί. Αξιοσημείωτη είναι η μηδενική συμμετοχή των κοριτσιών στο εν λόγω μάθημα, την πρώτη χρονιά της εφαρμογής του μέτρου.

Η δεύτερη περίοδος της εκπαιδευτικής πολιτικής των Ιταλών στα νησιά αρχίζει αμέσως μετά τη Συνθήκη της Λωζάννης, όταν άλλαξε και η συνολική πολιτική της Ιταλίας σχετικά με τα νησιά. Θυμίζουμε ότι το καθεστώς μετατράπηκε από καθεστώς πολεμικής κατοχής (*occupatio bellica*) σε καθεστώς κτήσης (*possedimento*). Λίγο πριν, στη Ρώμη είχε ανέλθει στην εξουσία το φασιστικό κόμμα, η ιδεολογία του οποίου περιλάμβανε τον επιλεκτικό εκσυγχρονισμό ως ειδοποιό γνώρισμα και, παράλληλα, αποσκοπούσε στη δημιουργία ενός δυναμικού κοινωνικού συστήματος ως ιδανικού περιβάλλοντος για να μεγαλουργήσει ο φασίστας – πολίτης. Ένα από τα σημαντικότερα μέσα για τη διάχυση και επιβολή της φασιστικής ιδεολογίας ήταν, ασφαλώς, η εκπαίδευση. Είναι λογική συνέπεια λοιπόν, το νέο καθεστώς να εστιάσει σε αυτήν, κάτι που επεκτάθηκε και στις κτήσεις. Αποτέλεσμα αυτού ήταν ο Νέος Σχολικός Κανονισμός του 1926, ο οποίος επιβλήθηκε με κυβερνητικό διάταγμα του Mario Lago, ο οποίος, όπως έχει ήδη αναφερθεί, είχε αναλάβει τα καθήκοντα του κυβερνήτη των νησιών από το 1923. Τα κύρια στοιχεία του Κανονισμού αυτού ήταν η απαγόρευση της εμπλοκής της Εκκλησίας στα εκπαιδευτικά ζητήματα, η απαγόρευση της έκφρασης πολιτικών θέσεων από τους διδάσκοντες, η καθιέρωση της υποχρεωτικής διδασκαλίας των Ιταλικών και ο χαρακτηρισμός των ελληνικών κοινοτικών σχολείων ως ιδιωτικών (*scuole private*).¹⁰⁹⁷ Επιπλέον, αναβαθμιζόταν ο ρόλος του Ιταλού σχολικού επιθεωρητή, ο οποίος είχε δικαίωμα άμεσης παρέμβασης σε όλα τα σχολεία, είτε ιταλικά ήταν αυτά είτε κοινοτικά. Τα ιδιωτικά –κατά μια έννοια ανεπίσημα– ελληνικά σχολεία μπορούσαν να ζητούν χρηματοδότηση από την κεντρική ιταλική διοίκηση, υπό τον όρο να τίθενται υπό τον πλήρη έλεγχο των αρχών. Έτσι και αλλιώς, όμως, ήταν υπό την εποπτεία των αρχών, ειδικά για τον έλεγχο της επιτυχούς διδασκαλίας των Ιταλικών. Με το ίδιο διάταγμα ιδρύθηκε Διδασκαλείο (*Instituto Magistale*) στην Ρόδο, ένας πρόδρομος της μετέπειτα Παιδαγωγικής Ακαδημίας, στο οποίο θα έπρεπε να φοιτήσουν οι απόφοιτοι του Γυμνασίου για να αποκτήσουν διδακτική επάρκεια.¹⁰⁹⁸

Η εφαρμογή του *Νέου Σχολικού Κανονισμού* προκάλεσε έντονες αντιδράσεις στην ελληνική κοινότητα, και ιδιαίτερα στην Κάλυμνο και στη Σύμη, όπου διοργανώθηκαν συλλαλητήρια και συλλογικές διαμαρτυρίες. Μια από αυτές ήταν η μαζική άρνηση των μαθητών να διδαχθούν την ιταλική γλώσσα.¹⁰⁹⁹

Παρά τις διαμαρτυρίες, ο *Κανονισμός*, εν τέλει, ίσχυσε. Δεν απέδωσε όμως

¹⁰⁹⁷ Σταύρος Παπαδόπουλος Ι., Παναγιώτης Σταμάτης Ι., *ό.π.*, 1014–1015.

¹⁰⁹⁸ Από το 1929 δεν επιτρεπόταν στους Δωδεκανησίους αποφοίτους να φοιτήσουν στα Ελληνικά Πανεπιστήμια και στην Παιδαγωγική Ακαδημία, εάν επρόκειτο τελειώνοντας τις σπουδές τους να εργαστούν στα Δωδεκάνησα. Βλ. σχετικά: Νίκος Παπαεμμανουήλ, «Η εκπαίδευση στην Τήλο από την Ιταλοκρατία μέχρι σήμερα», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου (β), *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. Κ', (2005), 258.

¹⁰⁹⁹ Τσιρπανλής Ζαχαρίας (1998), *ό.π.*, 148.

τα αναμενόμενα αποτελέσματα, δεδομένου ότι ο De Vecchi, όταν αργότερα επισκέφθηκε τα νησιά, σημείωνε:«[...] εκείνο που περισσότερο με εντυπωσίασε [...] ήταν η έλλειψη υποχρεωτικής δημοτικής εκπαίδευσης, τα δίδακτρα ήταν απαγορευτικά και στην περίπτωση που κάποιος θάθελε να βγει από το σκοτάδι του αναλφαβητισμού, ήταν υποχρεωμένος να καταφύγει στα σχολεία που λειτουργούσαν από τους θρησκευτικούς λειτουργούς των διαφόρων κοινοτήτων. Περιπτώ να λεχθεί ότι στα ορθόδοξα σχολεία διδάσκονταν, εκτός των άλλων, να θεωρείται η Ιταλία μια χώρα δυνάστης».¹¹⁰⁰ Από την επισήμανση αυτή του τετράρχη, εντύπωση προκαλεί ότι μετά από δύο νομοθετικές ρυθμίσεις για την επιβολή της υποχρεωτικής εκπαίδευσης, δεν είχε γίνει ακόμη κατορθωτό να επιβληθεί. Επίσης, το ότι παρέμενε ισχυρή η θέση της Εκκλησίας στα εκπαιδευτικά πράγματα, παρά την απαγόρευση που έθετε το διάταγμα του Mario Lago. Αυτό ερχόταν σε αντίθεση με το αίτημα της εκκοσμίκευσης, του εκσυγχρονισμού και του εξορθολογισμού της εκπαίδευσης.

Την ίδια εποχή (1923) στην Ελλάδα η κυβέρνηση Πλαστήρα επανέφερε τις μεταρρυθμίσεις της κυβέρνησης «Εθνικής Αμύνης» του Βενιζέλου, οι οποίες είχαν καταργηθεί μετά από αντιδράσεις συντηρητικών κύκλων, όταν οι φιλομοναρχικοί ανέλαβαν την εξουσία μετά τις εκλογές του 1920. Η επαναφορά των μεταρρυθμίσεων προκάλεσε νέες αντιδράσεις που στόχευαν στην απομάκρυνση του Αλέξανδρου Δελμούζου, της Ρόζας Ιμβριώτη και του Μίλτου Κουντουρά, οι οποίοι εφάρμοζαν νέες μεθόδους διδασκαλίας στο Μαράσλειο Διδασκαλείο και στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.¹¹⁰¹ Φαίνεται λοιπόν, ότι, κατά το ίδιο διάστημα, και η εθνική μητρόπολη βρισκόταν σε μια διαδικασία αξιολόγησης της εκπαιδευτικής της πολιτικής, με κριτήρια που ήταν άμεσα συνδεδεμένα με τις πολιτικο – ιδεολογικές καταβολές των εμπνευστών της. Στην Ελλάδα, επικρατούσε, έστω πρόσκαιρα, η προοδευτική αντίληψη της εκπαίδευσης, ενώ στις κατεχόμενες Ν. Σποράδες, αναδεικνυόταν ως ζήτημα ζωής ή θανάτου η επιβίωση της εθνικής ταυτότητας, η οποία –όπως προαναφέρθηκε- ήταν άμεσα συνυφασμένη με το Ορθόδοξο θρησκευτικό δόγμα, κάτι που καθιστούσε την Εκκλησία κύριο φορέα της *ελληνικότητας*. Για το λόγο αυτό, η διάταξη που απαγόρευε την εμπλοκή της Εκκλησίας στα ζητήματα της εκπαίδευσης θεωρήθηκε ως πολιτική που αντιστρατευόταν την ίδια την ελληνική εθνική συνείδηση. Μια τέτοια αντίληψη, δεν πρέπει να απέχει πολύ από την αλήθεια, δεδομένου ότι, παρά τις αθεϊστικές κορώνες του Μουσολίνι, το φασιστικό καθεστώς διατήρησε σχέσεις -τουλάχιστον ανοχής- με το Βατικανό, στην ιμπεριαλιστική μητρόπολη, ενώ ανταποκρίθηκε θετικά, στην κτήση, για την ίδρυση και λειτουργία ραβινικού κολεγίου στη Ρόδο. Πράγματι, στις 11 Δεκεμβρίου του 1928, ιδρύθηκε με διάταγμα του Mario Lago και τη

¹¹⁰⁰ Βεργωτής Γ. Θ., (1997), 262

¹¹⁰¹ Σταύρος Παπαδόπουλος Ι., Παναγιώτης Σταμάτης Ι. (α), «Αναλυτικά προγράμματα στην ιταλοκρατούμενη Ρόδο», στα Πρακτικά του 6^{ου} Επιστημονικού Συνεδρίου Ιστορίας της Εκπαίδευσης, με θέμα: Ελληνική Γλώσσα και Εκπαίδευση, Πάτρα 30.09 – 02.10.2011, 1025.

συγκατάθεση του Μουσολίνι το *Collegio Rabbiniico di Rodi*. Το σχολείο αυτό έκλεισε 11 χρόνια αργότερα, από τον De Vecchi, πάλι με την έγκριση του Μουσολίνι.¹¹⁰² Στην περίπτωση αυτή, λόγω της ιδιαιτερότητας των Εβραίων, δεν θα ήταν δυνατόν να θεωρηθεί η εβραϊκή θρησκεία ως φορέας εθνικού αλυτρωτισμού, σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε με την Ορθόδοξη Εκκλησία.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1920, στη Ρόδο λειτουργούσε το Istituto Magistrale, δηλαδή παιδαγωγική ακαδημία. Εκεί φοιτούσαν οι απόφοιτοι του Γυμνασίου ή και αυτοί της Γ' ή Δ' τάξης των ιταλικών Γυμνασίων, σύμφωνα με το διάταγμα της 1.1.1926. Η φοίτηση ήταν τριετής και το επόμενο έτος ο απόφοιτος έπρεπε να κάνει πρακτική άσκηση σε σχολείο.¹¹⁰³

Στις αρχές της τρίτης δεκαετίας του 20^{ου} αι., στις Νότιες Σποράδες, φαίνεται ότι οι αντιστάσεις των Ελλήνων, σχετικά με τα εκπαιδευτικά θέματα, άρχισαν να κάμπτονται και να παρουσιάζονται τάσεις προσαρμογής στις απαιτήσεις της ιταλικής διοίκησης. Σε αυτό το πλαίσιο το Γυμνάσιο της Σύμης ζήτησε τη συνδρομή της διοίκησης ώστε να στελεχωθεί με εκπαιδευτικό προσωπικό για την ιταλική γλώσσα και φιλολογία, ενώ αυτό της Καλύμνου αιτήθηκε τον συντονισμό του προγράμματος σπουδών του με αυτό των ιταλικών σχολείων.¹¹⁰⁴

Την ίδια εποχή, και συγκεκριμένα από το 1931, οι πτυχιούχοι των ελληνικών πανεπιστημίων δεν μπορούσαν να αναγνωρίσουν τους τίτλους σπουδών τους, αν δεν λάμβαναν ειδική, ετήσιας διάρκειας, μετεκπαίδευση στο Πανεπιστήμιο της Πίζας.¹¹⁰⁵ Η δυνατότητα αυτή σταμάτησε να υφίσταται μετά το 1934, όταν ο Mario Lago, με διάταγμά του, όριζε ότι μετά από την χρονιά αυτή οι πτυχιούχοι των ελληνικών πανεπιστημίων δεν θα μπορούσαν να αποκτήσουν το δικαίωμα της άσκησης επαγγέλματος στα Δωδεκάνησα, ούτε και μετά από μετεκπαίδευσή τους στην Πίζα, με προφανή σκοπό να στρέψει τους υποψήφιους φοιτητές προς τα ιταλικά πανεπιστήμια.¹¹⁰⁶

Την ίδια περίπου εποχή, στην Ελλάδα, ψηφίστηκε ο Ν. 4373/13.08.1929 «Περί διαρρυθμίσεως των σχολείων της Μέσης Εκπαιδεύσεως», με στόχο τη δημιουργία του σύγχρονου αστικού σχολείου και την εξάλειψη ή τον περιορισμό του αναλφαβητισμού των γυναικών. Λίγο αργότερα (1930 – 1932) ψηφίστηκαν νόμοι που στόχευαν στη «[...] λαϊκή παιδεία που αποτελεί

¹¹⁰² Γ. Θ. Βεργωτής (1997), *ό.π.*, 109.

¹¹⁰³ Ζαχαρίας Τσιρπανλής (1998), *ό.π.*, 75.

¹¹⁰⁴ Στο *ίδιο*, 151.

¹¹⁰⁵ Ενδέχεται το συγκεκριμένο Πανεπιστήμιο να επιλέχθηκε επειδή, παραδοσιακά, σπούδαζαν εκεί πολλοί Έλληνες φοιτητές. Η Σιδέρη αναφέρει: «Οι Τοσκάνοι φοιτητές αποτελούσαν κάτι λιγότερο από το μισό του φοιτητικού πληθυσμού [...] δρούσαν εκεί δύο μεγάλοι και διακεκριμένοι πυρήνες [...] ο πυρήνας των Ελλήνων και ο πυρήνας των Κορσικανών [...] Πιο μοναδική αντίθετα ήταν η συρροή των Ελλήνων, που έγινε ιδιαίτερα έντονη με την όξυνση των σχέσεων ανάμεσα στην κυβέρνηση και τους κυβερνωμένους στις χριστιανικές επαρχίες της τουρκικής αυτοκρατορίας κι αργότερα με την έκρηξη και τη συνέχιση της ακατάβλητης επανάστασης. Ονομάζονταν Έλληνες όλοι, αλλά έρχονταν τόσο από την Κέρκυρα όσο και από την Αλβανία, από τα Δωδεκάνησα [...]». Βλ. σχετικά: Αλόη Σιδέρη, *Έλληνες φοιτητές στο Πανεπιστήμιο της Πίζας (1806-1861)*, τ. Α', Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας - Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, 1989, 105.

¹¹⁰⁶ Νίκος Νικολάου Μ., *ό.π.*, 80.

θεμελιώδες περιεχόμενο της λαϊκής δημοκρατίας»¹¹⁰⁷, όπως ισχυριζόταν ο εμπνευστής τους Γεώργιος Παπανδρέου. Στα Δωδεκάνησα, ωστόσο, η διαπραγμάτευση είχε να κάνει με το ποια θα είναι η συμμετοχή της Εκκλησίας στα εκπαιδευτικά πράγματα και κατά πόσον τα ελληνικά σχολεία θα προσαρμόζονταν στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα και στον εκπαιδευτικό σχεδιασμό των Ιταλών κατακτητών, ενώ, συνολικά το εκπαιδευτικό σύστημα των κοινοτικών σχολείων αντιμετώπιζε προβλήματα που σχετίζονταν με την οικονομική κρίση. Η κρίση αυτή φαίνεται να ήταν αμβλυμένη στη Σύμη, διότι λειτουργούσαν εκεί έξι πρωτοβάθμια σχολεία και ένα -μη εξατάξιο- Γυμνάσιο, υπό την εποπτεία των ιταλικών αρχών. Σε ενδεικτικά, παραδείγματος χάρη, της πέμπτης δημοτικού του *Πετριδείου* Δημοτικού Σχολείου Σύμης, του έτους 1935–1936, διακρίνονται οι υπογραφές του Έλληνα διευθυντή και της συζύγου του Ιταλού διοικητή της Σύμης, Rosa Tringali.¹¹⁰⁸

Η επόμενη –και τελευταία– περίοδος της ιταλικής πολιτικής για την εκπαίδευση στα Δωδεκάνησα σηματοδοτήθηκε από την ανάληψη των καθηκόντων του κυβερνήτη από τον De Vecchi. Όπως σημειώνεται και παραπάνω, σε μία από τις πρώτες του αναφορές μέμφεται, με σχετικά άκομπο τρόπο, τον προκάτοχό του Lago, για την «αποτυχία» του να επιβάλει την ιταλική γλώσσα και κουλτούρα στους ελληνικής καταγωγής υπηκόους της κτήσης. Προσπαθώντας να αναπληρώσει τα κενά του προκατόχου του, με το διάταγμα 149 της 21^{ης} Ιουλίου του 1937 περί «Κανονισμού λειτουργίας των σχολείων στα ιταλικά νησιά του Αιγαίου» (*Ordinamento sulle Scuole nelle Isole Italiane dell' Egeo*),¹¹⁰⁹ επέβαλε την υποχρεωτική μετατροπή των ελληνικών κοινοτικών σχολείων σε ιταλικά –κρατικά. Στα σχολεία αυτά επιβλήθηκε η Ιταλική, ενώ η διδασκαλία των ελληνικών έγινε προαιρετική και χωρίς βιβλία, παράλληλα με την απαγόρευση της χρήσης της εκτός των μαθημάτων αυτών, στον χώρο του σχολείου.¹¹¹⁰ Οι έλληνες δάσκαλοι υποχρεώθηκαν να μιλούν και να διδάσκουν στα ιταλικά. Σε αντίθετη περίπτωση απολύονταν.¹¹¹¹ Με το ίδιο διάταγμα το εξατάξιο Γυμνάσιο Καλύμνου και τα Ημιγυμνάσια της Κω και της Σύμης μετατράπηκαν σε κατώτερα ιταλικά γυμνάσια (*ginnasio inferiore*). Ορίστηκε, επίσης, ως υποχρεωτική η προ-στρατιωτική εκπαίδευση, όπως και ο φασιστικός χαιρετισμός (*saluto romano*). Τότε ξεκίνησε να διδάσκεται και το μάθημα της *φασιστικής επιμόρφωσης* (*cultura fascista*) από ιστορικούς και φιλολόγους της Ιταλικής.¹¹¹² Τα περισσότερα από τα παραπάνω, όπως και ο υποχρεωτικός όρκος πίστης στο φασιστικό καθεστώς εκ μέρους του εκπαιδευτικού προσωπικού, ήταν ήδη μια πραγματικότητα στη μητρόπολη.

¹¹⁰⁷ Σταύρος Παπαδόπουλος Ι., Παναγιώτης Σταμάτης Ι. (α), *ό.π.*, 1025.

¹¹⁰⁸ Φωτεινή Κλαδάκη-Μενεμενλή, *αιδ. Φρέρης Τιμόθεος, ό.π.*, 171.

¹¹⁰⁹ Νίκος Νικολάου Μ., *ό.π.*, 115.

¹¹¹⁰ Λένα Διβάνη, Φωτεινή Κωνσταντοπούλου, *ό.π.*, 181.

¹¹¹¹ Ζαχαρίας Τσιρπανλής (1998), *ό.π.*, 163.

¹¹¹² Φωτεινή Κλαδάκη-Μενεμενλή, *αιδ. Φρέρης Τιμόθεος, ό.π.*, 135–136.

Δεν αποτελούσαν ένα ειδικό πλαίσιο μέτρων για την κτήση, αλλά περισσότερο μια αντανάκλαση όσων συνέβαιναν στο ίδιο το ιταλικό κράτος.

Στη Σύμη, το τοπίο της εκπαίδευσης άλλαξε. Η Κλαδάκη – Μενεμενλή αναφέρει: «Από τον έλεγχο της πέμπτης τάξης της σχολικής χρονιάς 1938 – 1939 του δημοτικού σχολείου Σύμης "Scuola Elementare Municipale" (πρώην Πετρίδειο), διαπιστώνονται τα ακόλουθα: οι έλεγχοι εκδίδονταν από την Soprintendenza agli Istituti Scolastici, Antichita e Belle Arti, Direzione didattica di Simi (εποπτεία σχολικών ινστιτούτων, αρχαιοτήτων και καλών τεχνών, σχολική διεύθυνση Σύμης). Η διδασκαλία της ελληνικής γλώσσας περιλαμβανόταν ως προαιρετικό μάθημα και η επίδοση του μαθητή δεν λαμβανόταν υπόψη για τον προβιβασμό του. Τον έλεγχο υπογράφουν, εκτός του δασκάλου (εδώ *Maria Elisa Mida*) και του διευθυντή και μια εξεταστική επιτροπή αποτελούμενη από τη δασκάλα, τον διευθυντή και έναν ακόμα *Ιταλό*». ¹¹¹³ Είναι φανερό ότι, θεσμικά, η εκπαίδευση είχε εξιταλιστεί και ότι όσοι μαθητές ή μαθήτριες ήθελαν να συνεχίσουν τις σπουδές τους θα έπρεπε να προσαρμοστούν στις νέες συνθήκες. Μέρος του εξιταλισμού αυτού ήταν η πρόσληψη διδακτικού προσωπικού από τη μητρόπολη για τις εκπαιδευτικές ανάγκες της κτήσης. ¹¹¹⁴

Παράλληλα με τον εξιταλισμό της εκπαίδευσης, την εποχή αυτή εντάθηκαν οι προσπάθειες εκφασισμού των παιδιών που φοιτούσαν στα σχολεία. Μαρτυρίες περιγράφουν τη μεγάλη προσπάθεια που κατέβαλλε η φασιστική ιταλική διοίκηση ώστε να εγγράψει νεαρούς μαθητές στις τάξεις των νεολαιίστικων φασιστικών οργανώσεων:

«Η δασκάλα [...] έκαμε στην τάξη μιαν ομιλία και μας έλεγε για τις ωφέλειες και τα καλά που θάχουν τα παιδιά που θα γραφτούν μπαλίλλα: Θα τους δώσουμε δωρεάν ντιβίζα (στολή), θα κάμνουν παρελάσεις στις γιορτές, θα πηγαίνουν με ωραίες κουριέρες (λεωφορεία) εκδρομή, θα βρίσκουν δουλειά όλη η οικογένεια». ¹¹¹⁵

Και στη Σύμη, οι προσπάθειες εθελοντικής ένταξης στις φασιστικές οργανώσεις απέτυχαν. Τα δύο πρώτα χρόνια της εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης του De Vecchi, στο Γυμνάσιο της Σύμης δεν είχε ενταχθεί ούτε ένα παιδί στην οργάνωση των εφήβων (G.I.L.). Όταν όμως αυτό κατέστη υποχρεωτικό ώστε να μπορούν να περάσουν στην επόμενη τάξη, όλα τα παιδιά εντάχθηκαν, εκτός από αυτά που είχαν απαλλαγεί από το μάθημα της Γυμναστικής. Αυτό, διότι ο μηχανισμός της επιβολής του μέτρου προέβλεπε ότι για να συμμετέχει ένας μαθητής στο υποχρεωτικό μάθημα της Γυμναστικής, θα έπρεπε να φοράει τη στολή της οργάνωσης για την Γυμναστική, κάτι που μπορούσε να γίνει μετά την εγγραφή του. ¹¹¹⁶ Είναι

¹¹¹³ Φωτεινή Κλαδάκη-Μενεμενλή, αιδ. Φρέρης Τιμόθεος, *ό.π.*, 171.

¹¹¹⁴ Αντώνης Πάχος Φ., *ό.π.*, 58–59.

¹¹¹⁵ Φώτης Κυπριώτης, *ό.π.*, 135.

¹¹¹⁶ Φωτεινή Κλαδάκη-Μενεμενλή, αιδ. Φρέρης Τιμόθεος, *ό.π.*, 284.

φανερό ότι οι προσπάθειες αυτές απευθύνονταν σε ένα κοινό το οποίο δεν ήταν πρόθυμο να υπακούσει. Η απροθυμία αυτή θα μπορούσε να αποδοθεί στον επιτακτικό τρόπο με τον οποίο έγινε προσπάθεια να επιβληθεί η ιταλική γλώσσα και η φασιστική αντίληψη, καθώς και στο ίδιο το περιεχόμενο της αντίληψης αυτής.

Η Σύμη, κατά το διάστημα αυτό, είχε -δυσανάλογα με το μέγεθός της- αναπτυγμένη εκπαίδευση. Αποτελούσε το εκπαιδευτικό κέντρο των μικρότερων νησιών και ιδιαίτερα της Τήλου.¹¹¹⁷ Αυτό συνέβαινε, διότι, εκτός από την Ρόδο και την Κω, ήταν το μοναδικό νησί που διέθετε Γυμνάσιο, το *Πανορμίτειο*. Πολλοί μαθητές από τα μικρότερα νησιά, όταν αποφοιτούσαν από το Δημοτικό, συνέχιζαν τις σπουδές τους σε αυτό.

Κατά τη διάρκεια του πολέμου, το *Πανορμίτειο* διέκοψε τη λειτουργία του, για να επαναλειτουργήσει, επί Αγγλικής διοίκησης, τον Σεπτέμβριο του 1946.¹¹¹⁸ Φαίνεται ότι οι διοικούντες τα εκπαιδευτικά πράγματα στη Σύμη θέλησαν, την εποχή αυτή, να μετατρέψουν το σχολείο σε εξατάξιο, από Ημιγυμνάσιο που ήταν, με κάπως ανορθόδοξη μέθοδο. Ο συνταγματάρχης Χ. Τσιγάντες, σε αναφορά του προς το Γενικό Επιτελείο Στρατού και το υπουργείο Εξωτερικών, το 1946 ανέφερε:

*«Αρκεί να σας είπω ότι, εις Σύμην, καθηγητής εζήτησεν αμέσως να προβιβασθούν οι μαθηταί εις ανωτέρας τάξεις του γυμνασίου ώστε να ολοκληρωθεί τούτον εις εξατάξιον. Το σύνολον των μαθητών του γυμνασίου είναι 25 και ο αριθμός των καθηγητών άγνωστος, διότι οι Συμαίοι συμπατριώται του κ. Βολονάκη αρνούνται να συμμορφωθούν με τας διαταγάς της βρετανικής Διοικήσεως, ο δε δήμαρχος των Κλαδάκης επαγγέλλεται τον σφόδρα αντιβρετανόν και έχει επί πλέον υιόν κομμουνιστήν, χωρίς να υπολογίζωμεν την μετά του εν αποστρατεία ταγματάρχου Κλαδάκη στενήν συγγένειάν του».*¹¹¹⁹

Χαρακτηριστικό της αναφοράς αυτής, πέρα από την περιγραφόμενη 'ευρεσιτεχνία', είναι η αντίληψη του συνταγματάρχη Τσιγάντε, για το πώς η πολιτική ιδεολογία εμπλέκεται στη διαχείριση καθαρά εκπαιδευτικών θεμάτων. Επίσης, ότι η διαχείριση των θεμάτων αυτών επιχειρείται και μετά την «απελευθέρωση», με διαταγές, που αγνοούν τον αιρετό εκπρόσωπο του λαού, ο οποίος στη συνέχεια κατηγορείται ότι το κίνητρό του είναι η έκφραση αντι-βρετανικού φρονήματος. Αυτού του είδους η αντιμετώπιση της εκπαίδευσης συνεχίστηκε και τα αμέσως επόμενα χρόνια, όταν πλέον η Ελληνική Διοίκηση ανέλαβε την οργάνωση και λειτουργία των σχολείων στα Δωδεκάνησα (1947).¹¹²⁰

¹¹¹⁷ Το Γυμνάσιο Τήλου, που ιδρύθηκε το 1982, λειτουργούσε ως τμήμα του Γυμνασίου Σύμης μέχρι το 1996. Βλ. Νίκος Παπαεμμανουήλ, *ό.π.*, 263.

¹¹¹⁸ Λένα Διβάνη, Φωτεινή Κωνσταντοπούλου, *ό.π.*, 182-183.

¹¹¹⁹ Στο *ίδιο*, 191-192.

¹¹²⁰ Νίκος Παπαεμμανουήλ, *ό.π.*, 262.

B.1.3.3 Υγεία

Κατά την περίοδο της Οθωμανικής κυριαρχίας, στη Σύμη και στα άλλα μικρά νησιά της Δωδεκανήσου, τα θέματα της δημόσιας υγείας, αποτελούσαν, ουσιαστικά και τυπικά, υπόθεση της αυτοδιοίκησης και της Εκκλησίας.



Εικόνα 48: Εξέταση μικρών παιδιών για «τσιμπλα» ή τράχωμα (μολυσματική ασθένεια των ματιών που χαρακτηρίζεται από χρόνια φλεγμονή του επιπεφυκότος), στην ιταλοκρατούμενη Σύμη. Φωτογραφικό αρχείο υιών Α. Πάχου

Η πρώτη εμπλεκόταν διότι, με κοινοτικές δαπάνες, συντηρούσε ένα λειτουργικό και σχετικά αξιόπιστο σύστημα πρωτοβάθμιας φροντίδας υγείας, αναλαμβάνοντας τις δαπάνες για ιατρικό προσωπικό και φάρμακα, με παράλληλη προστασία των οικονομικά ασθενέστερων. Η Εκκλησία, από την άλλη, ερχόταν να ερμηνεύσει με τον μεταφυσικό της λόγο τα αίτια των δεινών που υπέφεραν οι άνθρωποι από τις ασθένειες, αλλά και να μεσολαβήσει προς το θείο ώστε να υπάρξει η συγχώρεση και η συνακόλουθη ίαση. Στα 1895, ο Πατριάρχης Άνθιμος ο Ζ΄ απάντησε θετικά στο αίτημα των κατοίκων της Τήλου, με αφορμή την έξαρση της λέπρας, για την «[...] απόλυσιν Πατριαρχικού και Συνοδικού Συγχωρητηρίου Γράμματος προς άφεσιν των αμαρτιών των τε ζώντων και των προκεκοιμημένων προπατόρων», διότι «τα εαυτών παθήματα αποδιδόασι εις την θείαν οργήν και δυσμένειαν ένεκεν αμαρτιών αυτών τε και των προαπατόρων αυτών».¹¹²¹ Διερμηνεύοντας το πνεύμα της πατριαρχικής

¹¹²¹ Χάρης Κουτελάκης Μ., *ό.π.*, 171–173.

εγκυκλίου, ο Κωστής, σημειώνει σχετικά: «[...] η Θεία Πρόνοια να αναλαμβάνει πλήρως τα ηνία της διαχείρισης των ανθρώπινων πεπρωμένων: ο θάνατος, επομένως δε και η ασθένεια, δεν εξαρτώνται από τους φυσικούς νόμους, αλλά συνδέονται με τον προορισμό του ανθρώπου. Ο μεν πρώτος ως ολοκλήρωση, η δε δεύτερη ως εκδήλωση της Θείας Χάριτος που δοκιμάζει τους πιστούς, μα και της θείας τιμωρίας που κολάζει τους αμαρτωλούς»¹¹²², ενώ θεωρεί ότι αυτή η αντίληψη περί θείας τιμωρίας ξεκινά από «[...] ορισμένες συλλογικές ενοχές».¹¹²³

Η νόσος του Χάνσεν (λέπρα) φαίνεται ότι ταλαιπωρούσε σε μεγάλο βαθμό τις μικρές κοινωνίες των νησιωτών, ήδη από τον 18^ο αι., όπως αναφέρει ο Μ. Savary στο βιβλίο του *Lettres sur la Grèce pour servir de suite a celles sur l'Égypte*.¹¹²⁴ Για το λόγο αυτό στην Τήλο δημιουργήθηκε ειδικός χώρος φιλοξενίας των ασθενών, στην περιοχή Ρίστα, ενώ στη Σύμη απομονώθηκαν στο νησάκι Νύμος, μετά από σχετική παραχώρηση του διοικητή του Αρχιπελάγους Αχμέτ Πασά.¹¹²⁵ Οι Ιταλοί φρόντισαν να κατασκευάσουν στοιχειώδεις υποδομές σε αυτούς τους τόπους απομόνωσης.

Κατά καιρούς εμφανίζονταν στα Δωδεκάνησα και μεγάλες επιδημίες βουβωνικής πανώλης, ήδη από τον 15^ο αι.¹¹²⁶ Στη Σύμη η τελευταία φορά που εμφανίστηκε ήταν το 1924, όταν μολυσμένοι αρουραίοι αποβιβάστηκαν στο νησί από κάποιο ιστιοφόρο προερχόμενο από την Αλεξάνδρεια, η οποία επίσης την εποχή αυτή υπέφερε από την ίδια επιδημία. Η αντίδραση της ιταλικής διοίκησης ήταν άμεση, με αποτέλεσμα η επιδημία να εξαφανιστεί τελείως τον αμέσως επόμενο χρόνο. Σε ανταπόδοση, η *Δημαρχία της Νήσου Σύμης* έστειλε ευχαριστήρια επιστολή στον κυβερνήτη.¹¹²⁷

Άλλες ασθένειες που ταλαιπωρούσαν τους νησιώτες της Σύμης, σε επιδημικό βαθμό, ήταν το *τράχωμα* και η *Αιγυπτιακή Πυορροϊκή Οφθαλμία*, κοινώς *τσιμπλα*. Η τελευταία, φαίνεται ότι οφειλόταν στην συχνή επικοινωνία μεταξύ Σύμης και Αιγύπτου, όπου η ασθένεια αυτή ήταν ενδημική.¹¹²⁸ Κατά τα πρώτα χρόνια της απελευθέρωσης, το 20% του πληθυσμού του νησιού, εξακολουθούσε να πάσχει από τράχωμα, με αποτέλεσμα η νέα διοίκηση να προβεί στη σύσταση και λειτουργία αντιτραχωματικών ιατρείων.¹¹²⁹ Επίσης,

¹¹²² Κώστας Κωστής Π., *Στον καιρό της πανώλης. Εικόνες από τις κοινωνίες της ελληνικής χερσονήσου. 14^{ος} - 19^{ος} αιώνας*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013, 26.

¹¹²³ Στο ίδιο, 181.

¹¹²⁴ C.F. Savary, *Lettres sur la Grèce, pour servir de suite celles sur l'Égypte: Ornée de Cartes géographiques*, Paris: chez Bleuet Jeune, 1798. Παρατίθεται στο: Χάρης Κουτελάκης Μ., *ό.π.*, 173.

¹¹²⁵ Χ.Ι. Παπαχριστοδούλου, *Ιστορία της Ρόδου, από τους προϊστορικούς χρόνους έως την ενσωμάτωση της Δωδεκανήσου - 1948*, Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου - Δήμος Ρόδου, 1994, 477.

¹¹²⁶ Σαβοριανάκης Παναγιώτης (2008), *ό.π.*, 76-82.

¹¹²⁷ Κωνσταντίνος Κογιόπουλος, «Η πανώλης στα Δωδεκάνησα τον 20^ο αιώνα», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΚΑ', Πρακτικά ΙΓ' Πολιτιστικού Συμποσίου Δωδεκανήσου Λειψοί - 27-29 Αυγούστου 2003, (2007), 691-694.

¹¹²⁸ Ι. Μ. Χατζηφώτης (α), «Μαρτυρίες για τον δημόσιο και ιδιωτικό βίο των Συμαίων», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου (α), *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. Ε', (1978), 312.

¹¹²⁹ Δημήτριος Παπαϊωάννου Δ., *Η Ελλάδα στη Δωδεκάνησο*, Ρόδος: Νέα Γραμμή, 1997, 105.

κατά τη διάρκεια της ιταλικής κατοχής, στη Σύμη αλλά και στην Κάρπαθο και στο Καστελλόριζο, σημειώθηκαν αρκετά κρούσματα της παιδικής μεγαλοσπληνικής αναιμίας, κοινώς ονομαζόμενης Καλαζάρ, η οποία προσέβαλλε παιδιά από 6 μηνών μέχρι 3 χρόνων.¹¹³⁰ Και αυτή η επιδημία αντιμετωπίστηκε από την ιταλική διοίκηση, με έκτακτα μέτρα. Η εκδήλωση των επιδημιών ήταν συχνότερη στα νησιά της Καλύμνου και της Σύμης. Το γεγονός αυτό οφείλεται σε δύο, κυρίως, παράγοντες: πρώτον, στο ότι η εξωστρεφής οικονομική τους ζωή και ιδιαίτερα οι σχέσεις που είχαν αναπτυχθεί με την Αίγυπτο, διευκόλυναν τη μετάδοση ασθενειών που εκεί ήταν ενδημικές, κάτι που δεν συνέβαινε σε άλλα νησιά με διαφορετικό χαρακτήρα οικονομικής ζωής, όπως η Κάσος, π.χ. Δεύτερον, οι ιδιαίτερες συνθήκες των υποδομών στους οικιστικούς πυρήνες τους. Δηλαδή, η στενότητα χώρου, αλλά και η ανάγκη (αντικειμενική ή κοινωνική) για την εγγύτητα της κατοικίας με τον κοινοτικό κέντρο, οδηγούσε στην εξαιρετικά πυκνή δόμηση, ενώ, παράλληλα, το αποχετευτικό σύστημα, και στα δύο νησιά, ήταν σχεδόν ανύπαρκτο, όπως και τα δίκτυα ύδρευσης. Οι κοινότητες προχωρούσαν σε μέτρα που εξυπηρετούσαν την ανάγκη της υγειονομικής διαχείρισης των συνθηκών αυτών, με πρόχειρα, και εν πολλοίς αναποτελεσματικά μέτρα, όπως αυτά του ασβεστώματος των σπιτιών και της απομόνωσης των ασθενών. Η ιταλική διοίκηση δεν διαχειρίστηκε με επάρκεια τις συνθήκες αυτές, δεδομένου ότι και οι δύο οικισμοί παρέμειναν, για όλη τη διάρκειά της, χωρίς αποχετευτικό και υδρευτικό δίκτυο. Ωστόσο, οργάνωσαν και αυτοί ένα σύστημα για παροχή πρωτοβάθμιας φροντίδας υγείας, πέρα, από τις σχετικές κοινοτικές πρωτοβουλίες, ιδιαίτερα στα χωριά των μεγάλων νησιών, τα οποία δεν είχαν το ειδικό αυτοδιοικητικό καθεστώς των μικρότερων, όπως η Σύμη. Πιο συγκεκριμένα, η ιταλική διοίκηση διόριζε γιατρούς οι οποίοι παρακολουθούσαν και θεράπευαν κατοίκους μικρών χωριών ή νησιών, κατ' αντιστοιχία με τους σημερινούς αγροτικούς γιατρούς. Οι *condotti* διέθεταν φάρμακα πρώτης ανάγκης προς τους ασθενείς τους, τα οποία προμηθεύονταν από τις αρχές δωρεάν.¹¹³¹ Η ιταλική διοίκηση, σε κάποιο βαθμό, επένδυσε στις υποδομές δημόσιας υγείας, κυρίως στα μεγαλύτερα νησιά. Τέτοιου είδους επενδύσεις αποτελούσαν τα νοσοκομεία Ρόδου και Κω.

B.1.3.4 Θρησκεία

Ο ρόλος της Εκκλησίας στα νησιά του Αρχιπελάγους των Ν. Σποράδων, ήταν σημαντικός. Η δικαιοδοσία της ξεκινούσε από το καθαρά θρησκευτικό μέρος, αλλά συμπεριλάμβανε και δικαστικές, διοικητικές, οικονομικές, εκπαιδευτικές και φιλανθρωπικές δράσεις. Εκτός αυτών, πολλές από τις κοινωνικές εκδηλώσεις της κοινότητας ήταν ενταγμένες στο εορτολόγιό της.

Η ισχύς, ωστόσο, της Εκκλησίας φαίνεται πως ήταν θεμελιωμένη στο λατρευτικό τμήμα της δράσης της. Στα μικρά, άνυδρα νησιά των Δωδεκανήσων, η εσωτερική παραγωγή δεν επαρκούσε για να καλύψει τις

¹¹³⁰ Κώστας Τσαλαχούρης (2002), *ό.π.*, 258.

¹¹³¹ Φώτης Κυπριώτης, *ό.π.*, 195.

ανάγκες των κατοίκων, ενώ παράλληλα η εσωστρεφής, μικρής κλίμακας αγορά δεν επαρκούσε για να αναπτυχθούν άλλοι παραγωγικοί τομείς, όπως η μεταποίηση ή οι υπηρεσίες. Αναγκαστικά λοιπόν οι κοινωνίες αυτές στράφηκαν προς τον έξω κόσμο, αφήνοντας πίσω τους για μεγάλα ή μικρά χρονικά διαστήματα ή για πάντα το νησί τους. Είτε στο νησί είτε στις σπογγαλιευτικές εξορμήσεις είτε στα μεγάλα ταξίδια ως πληρώματα, ο ανδρικός πληθυσμός ζούσε μακριά από αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί ασφαλής ζωή. Παράλληλα, λειτουργούσε ένα ασφυκτικό και περιοριστικό κοινωνικό πλαίσιο για τις γυναίκες που έμεναν πίσω περιμένοντας. Το πλαίσιο αυτό γινόταν καταδικαστικό όταν έχαναν τον σύζυγό τους ή όταν αυτός έμενε για πάντα ανάπηρος, ανίκανος να εξασφαλίσει τα απαραίτητα προς το ζην. Σε τέτοιες συνθήκες η προσφυγή στο μεταφυσικό αποτελούσε καταφύγιο και ελπίδα. Τρία αποσπάσματα που αναφέρει η Φακίνου στο *Έρωσ, θέρως, πόλεμος*, είναι χαρακτηριστικά: α) «*Η Λευτερία ξαναγύρισε στη λεχώνα. Τα μικροπονάκια της συνεχίζονταν μέχρι να πέσει το ύστερο, ο πλακούντας. Η μαμή πήρε στα χέρια της το μαύρο σαν συκώτι κομμάτι και βγήκε έξω στο φως του ήλιου να το εξετάσει προσεκτικά. Έπρεπε να είναι ολόκληρο, να μην του λείπει ούτε ένα τόσο δα κομματάκι, αλλιώς η λεχώνα θα είχε αιμορραγίες κι ίσως και πυρετό, για να μην σκεφτεί και τα χειρότερα. Τούτος εδώ ήταν ανέπαφος. Θα τον έθαβαν προσεκτικά και με σεβασμό, όπως ήταν το έθιμο*». ¹¹³² β) «*Τα φιδοτόμαρα στους άλλους φέρνουν τύχη, σ' εμάς μόνο βάσανα. Άμα βρείτε κανένα πουκάμισο, να μην το πιάσετε στα χέρια σας. Να το αφήσετε στη θέση του*». ¹¹³³ γ) «*Απότομα η Μαρία, από μια ζωή σχεδόν πρωτόγονη, γεμάτη προλήψεις και δεισιδαιμονίες, ματιάσματα και ξεματιάσματα, όπου παροιμίες και γνωμικά έδιναν απαντήσεις σε όλα, από μια ζωή τροφουσλλεκτών και ποιμένων, μπήκε κατευθείαν στην εποχή του ηλεκτρισμού και των θαυμάτων του [...]*». ¹¹³⁴ Τα δύο πρώτα αποσπάσματα αποδίδουν πολύ παραστατικά το πώς βίωνταν η επαφή με το μεταφυσικό στη Σύμη της περιόδου, ενώ το τρίτο αποτελεί μια ουσιώδη και μεστή περιγραφή αυτού που παραπάνω ονομάσαμε προσφυγή στο μεταφυσικό. Η πλήρης εισβολή του μεταφυσικού στην καθημερινότητα των Συμιακών, θεωρούμε ότι είναι ο λόγος για τον οποίο η συνολική κοινωνική ζωή στη Σύμη, την εποχή που εξετάζουμε, διατρεχόταν οριζόντια από τις εκκλησιαστικές δομές. Ακόμα και η ενδοδημοτική διοικητική διαίρεση βασιζόταν στη δικαιοδοσία του κάθε Ιερού Ναού, την ενορία ή *νανουριά*. Πέρα από αυτό, στο πλαίσιο της Οθωμανικής διοίκησης, ο εθνικός προσδιορισμός βασιζόταν κυρίως στην θρησκεία παρά στην εθνική συνείδηση ή, καλύτερα, οι δύο αυτές συνιστώσες ταυτίζονταν σχεδόν.

Η Εκκλησία της Δωδεκανήσου υπαγόταν στη δικαιοδοσία του Πάπα μέχρι το 728. Τότε, ο Λέων ο Γ' την απέσπασε, μαζί με τα υπόλοιπα νησιά του

¹¹³² Ευγενία Φακίνου, *ό.π.*, 30-31.

¹¹³³ Στο *ίδιο*, 73.

¹¹³⁴ Στο *ίδιο*, 81.

Αιγαίου και την Κρήτη, και την υπήγαγε στη δικαιοδοσία του Οικουμενικού Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως.¹¹³⁵ Έκτοτε, διαιρέθηκε σε τέσσερις Μητροπόλεις: της Ρόδου, της Καρπάθου και Κάσου, της Κω και, τέλος, της Λέρου, Καλύμνου και Αστυπάλαιας.

Μέχρι και το τέλος της Οθωμανικής κυριαρχίας (1912) η Εκκλησία στα Δωδεκάνησα διατήρησε τον χαρακτήρα της και ισχυροποίησε την θέση της τόσο οικονομικά όσο και πολιτικά. Η ιταλική διοίκηση αρχικά δεν θέλησε να αναμειχθεί στα της Εκκλησίας. Ωστόσο, μετά τη *Συνθήκη της Λωζάννης* το 1923 και την αλλαγή του status της κτήσης των νήσων από *occupatio bellica* σε *possedimento* (κτήση) και τον συνακόλουθο ανασχεδιασμό για το μέλλον των νησιών εκ μέρους του Βασιλείου της Ιταλίας, η κατάσταση αυτή άλλαξε. Φαίνεται ότι η ιταλική διοίκηση θεωρούσε αναχρονιστικό χαρακτηριστικό της εκκλησιαστικής λειτουργίας την ανάμιξή της σε θέματα που είναι θεμελιωδώς ενταγμένα στον χώρο της κοσμικής διοίκησης, όπως π.χ. η εκπαίδευση. Αλλά είναι εξ ίσου πιθανό η πραγματική επιδίωξη να ήταν η αποδυνάμωση του θεσμού που λειτουργούσε ως ενοποιητικός δεσμός ανάμεσα στα μέλη της ελληνικής κοινότητας των νησιών, καθώς ήταν δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ θρησκευτικής πίστης και εθνικού φρονήματος. Στο πλαίσιο της προσπάθειας αποδυνάμωσης, από το 1924 ξεκίνησαν διαπραγματεύσεις μεταξύ ιταλικής διοίκησης και Οικουμενικού Πατριαρχείου, ώστε η Εκκλησία της Δωδεκανήσου να καταστεί αυτοκέφαλη και συνεπώς περισσότερο ευάλωτη. Οι συνομιλίες αυτές διακόπηκαν μερικά χρόνια αργότερα (1929) όταν ο Οικουμενικός Πατριάρχης, πριν αποδεχθεί το αυτοκέφαλο της Δωδεκανησιακής Εκκλησίας, ζήτησε να ερωτηθεί ο λαός της Δωδεκανήσου, με δημοψήφισμα και η ιταλική διοίκηση αρνήθηκε, ενώ, στη συνέχεια, σε μια πράξη μάλλον αντεκδίκησης, κατήργησε άμεσα τα Μικτά Εκκλησιαστικά Δικαστήρια και περιόρισε τα Πνευματικά¹¹³⁶, που λειτουργούσαν επί αιώνες, βάσει του Οθωμανικού Δικαίου.¹¹³⁷ Οι τρεις από τους τέσσερις μητροπολίτες της Δωδεκανήσου, υποκύπτοντας στις πιέσεις της ιταλικής διοίκησης και ενδεχομένως αναζητώντας τις παροχές που είχε υποσχεθεί η ιταλική διοίκηση ζήτησαν από το Οικουμενικό Πατριαρχείο την κήρυξη του αυτοκέφαλου της Δωδεκανησιακής Εκκλησίας και υπέβαλαν, τον Οκτώβριο του 1934, τις παραιτήσεις τους προκειμένου να εκβιάσουν την απόφασή του. Η ιταλική διοίκηση μεθόδευσε την επιστροφή των ιεραρχών τις θέσεις τους με την αποστολή προς αυτούς κατασκευασμένων τηλεγραφημάτων από δήθεν λαϊκούς εκπροσώπους. Ωστόσο, όταν αυτοί επέστρεψαν είχαν να αντιμετωπίσουν τη

¹¹³⁵ Ιπποκράτης Φραγκόπουλος, «Η αντίσταση του Καλυμνιακού λαού στην ιταλική προσπάθεια για το αυτοκέφαλο της εκκλησίας της Δωδεκανήσου», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. Η', (1983), 251.

¹¹³⁶ Ιπποκράτης Φραγκόπουλος, *ό.π.*, 252

¹¹³⁷ Παράλληλα, «[...] αρνήθηκε στο Οικουμενικό Πατριαρχείο το δικαίωμα να διορίζει τους αρχιερείς στα Δωδεκάνησα, απαγόρευσε την πλήρωση των κενών μητροπολιτικών θρόνων των νησιών, απαίτησε να μην γίνεται χειροτονία παπά χωρίς την άδεια του κυβερνήτη [...] και αξίωσε για κάθε θρησκευτική τελετή να ζητείται η άδεια της αστυνομίας». Στο Ιπποκράτης Φραγκόπουλος, *ό.π.*, 252-253.

λαϊκή απαξίωση και οργή. Η οργή αυτή εκδηλώθηκε με πολλούς τρόπους σε πολλά νησιά, αλλά πιο γνωστό περιστατικό είναι ο γνωστός «Πετροπόλεμος» στην Κάλυμνο, την Άνοιξη του 1935¹¹³⁸, ο οποίος έφτασε να πάρει τον χαρακτήρα βίαιης σύγκρουσης ανάμεσα στους κατοίκους της Καλύμνου και τις ιταλικές δυνάμεις καταστολής. Η λαϊκή κινητοποίηση είχε ως αίτημα την απομάκρυνση του Μητροπολίτη τους, για τον οποίον ισχυρίζονταν ότι είχε ασπασθεί τον Καθολικισμό και μετά από δύο έτη με κλειστές τις εκκλησίες, το 1937, με την παρέμβαση του De Vecchi, δόθηκε η λύση της αποκοπής της Καλύμνου, της προσάρτησής της στην Μητρόπολη Κώ και του περιορισμού του μητροπολίτη της στη Λέρο. Παράλληλα, είχε σταματήσει πλέον κάθε συζήτηση για το αυτοκέφαλο της Εκκλησίας της Δωδεκανήσου.

B.1.3.4a Πανορμίτης

Το θρησκευτικό συναίσθημα στη Σύμη υπήρξε πάντα πολύ έντονο. Ένας από τους τρόπους που εκδηλώθηκε με το πέρασμα των χρόνων ήταν η ανέγερση ναών και μοναστηριών σε όλη την έκταση του νησιού. Στη Σύμη μετριοούνται 121 μοναστήρια και 14 ενοριακοί ναοί.¹¹³⁹

Κυρίαρχη θέση στα προσκυνήματα αυτά κατέχει, αναμφισβήτητα, η Μονή του Πανορμίτη. Η ονομασία του αποδίδεται στο τοπωνύμιο του κλειστού όρμου όπου είναι κτισμένη, στα ΝΑ του νησιού, τον Πάνορμο. Στη συμιακή ιδιόλεκτο αναφέρεται και ως Παερμιώτης, Παναρεμιώτης κ.λ.π.¹¹⁴⁰ Δεν είναι δυνατός ο ακριβής προσδιορισμός του έτους που κτίσθηκε η Μονή, διότι στη σημερινή της μορφή έφτασε με προσθήκες που γίνονταν κατά καιρούς, στο πέρασμα των αιώνων. Το βέβαιο είναι ότι ως Μονή υπήρχε τουλάχιστον από τον 14^ο αιώνα, ενώ από σχετικά έγγραφα γνωρίζουμε ότι ο ναός της ανακαινίστηκε το 1783.¹¹⁴¹

Η Μονή χαρακτηρίζεται από το καμπαναριό της με την πλούσια και βαριά διακόσμηση η οποία φέρει στοιχεία μπαρόκ αλλά και αναγεννησιακά. Φέρει π.χ. ένα ανάγλυφο φτερωτό λιοντάρι, όπως αυτό του Αγίου Μάρκου, το σύμβολο της Βενετίας. Η διακόσμηση αυτή ολοκληρώθηκε το 1911, μετά από 6 χρόνια εργασιών¹¹⁴² και ένα έτος πριν την ιταλική κατοχή. Επειδή η διακόσμηση αυτή αναγκαστικά ήταν ενταγμένη στον κοινό κανόνα των Συμιακών περί του ωραίου, μπορεί να συμπεράνει κανείς ότι πολιτισμικά και αισθητικά στοιχεία εξ Εσπερίας ήταν παρόντα πριν την έλευση των σύγχρονων τους φορέων, ως ελευθερωτών – κατακτητών και, προφανώς, ήταν ενδεικτικά της εξωστρεφούς εμπορικής δραστηριότητας του σπογγεμπορίου. Ενδεικτικά αναφέρεται ότι το ρολόι που κοσμεί το καμπαναριό είναι προσφορά του Συμιαίου σπογγεμπόρου Ηλία Φακλή, το

¹¹³⁸ Για λεπτομέρειες σχετικά με τον Πετροπόλεμο δεξ: Ιπποκράτης Φραγκόπουλος, *ό.π.*, 256-257.

¹¹³⁹ Μ. Ι. Χατζηφώτης, *ό.π.*, 8.

¹¹⁴⁰ Στο *ίδιο*, 8.

¹¹⁴¹ Στο *ίδιο*, 11.

¹¹⁴² Στο *ίδιο*, 23.

οποίο αγοράστηκε έναντι 100 λιρών Αγγλίας το 1925.¹¹⁴³

Σήμερα η Μονή κοσμεύεται με ένα γλυπτό του Κώστα Βαλσάμη, αφιερωμένο στη μνήμη των Χρύσανθου Μαρουλάκη (ηγουμένου της Μονής), του Ιερολοχίτη Φλώρου Ζουγανέλη από τη Μύκονο και του οικονόμου της Μονής Μιχαήλ Λάμπρου, οι οποίοι εκτελέστηκαν από τους Γερμανούς κατακτητές στις 11 Φεβρουαρίου 1944. Το ηρώο αυτό ενσαρκώνει τη σύνδεση που παρατηρείται στη συλλογική συνείδηση μεταξύ θρησκείας και εθνικής ταυτότητας.

Ο Πανορμίτης, δέσποζε –και δεσπόζει- στη ζωή του νησιού. Οι Συμιακοί έχουν προσωποποιήσει, οιονεί, τον Άγιο, τον οποίο αντιλαμβάνονται με όρους οικειότητας. Για παράδειγμα πολλές φορές τον προσφωνούν «κλέφτη» διότι, όπως πιστεύουν, αν του τάξουν κάτι και δεν του το δώσουν, τότε αυτός θα βρει τρόπο να τους το πάρει. Ήδη από τα τέλη της Οθωμανικής διοίκησης το πανηγύρι του συγκέντρωνε προσκυνητές από την ευρύτερη περιοχή των απέναντι μικρασιατικών παραλίων¹¹⁴⁴, εκτός από τους ντόπιους και τους κατοίκους των γειτονικών νησιών. Η φήμη της Μονής βασίζεται, εκτός από την πίστη στις θαυματουργές ικανότητες του αγίου, στη δοξασία που θέλει τάματα τα οποία τοποθετούνται σε μικρά πλωτά μέσα, όπως μοντέλα караβιών ή κλειστές φιάλες, να φτάνουν με την παρέμβαση του Αγίου στον όρμο της Μονής του και στη συνέχεια να ικανοποιούνται τα αιτήματα με θαύματα. Η φήμη αυτή επεκτάθηκε ευρύτατα διευκολύνοντας την επικοινωνία της Μονής με άλλα γειτονικά νησιά και διευρύνοντας τις δραστηριότητές της χωρικά. Από το αρχείο της Τήλου μαθαίνουμε ότι ο ηγούμενος του Πανορμίτη έστειλε την εικόνα του Πανορμίτη στην Τήλο για να αποτελέσει αντικείμενο προσκυνήματος και να εισπράξει ό,τι έχουν ευχαρίστηση, επειδή «έχουν δει τα θαύματά του».¹¹⁴⁵ Επίσης, από το ίδιο αρχείο γίνεται γνωστό ότι στην Τήλο βρισκόταν εγκατεστημένος Επίτροπος της Μονής ήδη από το 1892.¹¹⁴⁶ Παράλληλα, η Μονή αξιοποιώντας τα έσοδά της χρηματοδοτούσε, την εποχή που εξετάζουμε, σημαντικές φιλανθρωπικές δράσεις¹¹⁴⁷ και κοινοτικές λειτουργίες όπως η ανέγερση και συντήρηση σχολείου (*Πανορμίτειο*), ενώ είχε μόνιμη συμμετοχή στα έξοδα του Δήμου, καταβάλλοντας ετήσια εισφορά.¹¹⁴⁸

B.1.3.5 Οι Εβραίοι

Εβραίοι υπήρχαν στα νησιά της Δωδεκανήσου, ιδιαίτερα στη Ρόδο, ήδη από τον 2^ο αιώνα π.Χ. Κατά την εξεταζόμενη περίοδο, σε όλες τις φάσεις της, οι Εβραίοι κράτησαν ουδέτερη, αν όχι φιλική, στάση απέναντι στην ιταλική

¹¹⁴³ Μ. Ι. Χατζηφώτης, *ό.π.*, 25.

¹¹⁴⁴ Κωστής Ζαχαρίου Β., *Αναπολήσεις απ' την Παλιά Σύμη*, Ρόδος: εκδ. ιδίου, 1987, 119.

¹¹⁴⁵ Χάρης Κουτελάκης Μ., *ό.π.*, 70–71.

¹¹⁴⁶ Χάρης Κουτελάκης Μ., *ό.π.*, 167–168.

¹¹⁴⁷ Ενδεικτικά: Η Φιλόπτωχος Αδελφότητα Σύμης «ο Χρυσόστομος», έχει ανακηρύξει τη μονή Πανορμίτη ευεργέτη της για έκτακτη εισφορά 10.000 γροσιών το 1918. Βλ. σχετικά, στο *ίδιο*, 116.

¹¹⁴⁸ Μ. Ι. Χατζηφώτης, *ό.π.*, 116.

διοίκηση, η οποία, σε μεγάλο βαθμό, ανταπέδωσε με το να εξαιρεί τα μέλη της εβραϊκής κοινότητας από τα δεινά που επιφύλασσε στους Έλληνες.

Παρά το ότι ο ναζισμός θεωρείται υποσύνολο ή απόρροια του φασισμού, διαφοροποιείται κατά το ότι ο πρώτος διαχωρίζει τους ανθρώπους με βάση τα φυλετικά -εκτός των άλλων- χαρακτηριστικά. Αν και ο προσδιορισμός «Εβραίος» δεν είναι φυλετικός αλλά θρησκευτικός, στο στοιχείο αυτό οφείλεται η φανερή διαφοροποίηση στην αντιμετώπιση των Εβραίων, μεταξύ Ιταλών και Γερμανών κατακτητών. Στα Δωδεκάνησα της ιταλικής κατοχής οι Εβραίοι, όχι μόνο δεν αντιμετώπισαν διώξεις, αλλά, όπως προαναφέρθηκε, υπήρξαν σχετικά ευνοημένη θρησκευτική κοινότητα.



Εικόνα 49: Σπουδαστές μπροστά στο Ραβινικό Κολέγιο της Ρόδου. Η φωτογραφία ανακτήθηκε από:

<http://www.rhodesjewishmuseum.org/history/the-rabbis-of-rhodes>

Επιστέγασμα της πολιτικής αυτής ήταν η ίδρυση και λειτουργία ραβινικού κολεγίου (*Collegio Rabbinico di Rodi*) την 1^η Ιανουαρίου 1928 (εικόνα 49) ύστερα από κυβερνητικό διάταγμα του Mario Lago και την έγκριση του Musolini. Το κολέγιο αυτό προσέλκυσε σπουδαστές όχι μόνο από την τοπική κοινότητα, αλλά και από άλλα μέρη.¹¹⁴⁹ Το κολέγιο λειτούργησε για 10 περίπου χρόνια. Το καλοκαίρι του 1938, πάλι με τη συγκατάθεση του Musolini το κολέγιο τερμάτισε τη λειτουργία του. Η διακοπή της λειτουργίας του κολεγίου από τον De Vecchi θα πρέπει να αποδοθεί στον αντισημιτισμό του, παρά το ότι είναι διαπιστωμένο ότι το επόμενο έτος είχε φροντίσει να παρασχεθούν οι πρώτες βοήθειες σε 600 Εβραίους της Κεντρικής Ευρώπης που ταξίδευαν για την Παλαιστίνη, οι οποίοι είχαν ναυαγήσει, μετά από

¹¹⁴⁹ Γ. Θ. Βεργωτής, (1997), *ό.π.*, 108.

φωτιά στο πλοίο τους, κοντά στην Σάμο (εικόνα 50).¹¹⁵⁰

Κάποιοι θεωρούν ότι η ανεκτική συμπεριφορά των κατακτητών απέναντι στην εβραϊκή κοινότητα αποσκοπούσε στο να καταστούν τα μέλη της «γέφυρα του ιταλικού πολιτισμού» στα μέρη όπου ζούσαν ομοεθνείς τους.¹¹⁵¹ Αυτό ενδεχομένως να περιέχει κάποια δόση αλήθειας, αλλά φαίνεται ως πιθανότερη αιτία να είναι το γεγονός ότι το μεγαλύτερο τμήμα της χρηματοπιστωτικής αγοράς των νησιών ανήκε σε Εβραίους επιχειρηματίες.



Εικόνα 50: Φωτογραφία από το ναυάγιο του πλοίου που μετέφερε 600 Εβραίους από την Κεντρική Ευρώπη (Πράγα και Μπρατισλάβα) προς την Παλαιστίνη. Η Ροδιακή Εβραϊκή Κοινότητα μίσθωσε αμέσως άλλο πλοίο, ενώ η ιταλική διοίκηση φιλοξένησε τους ναυαγούς στο Δημοτικό Στάδιο, μέχρι την επανεπιβίβαση. Η φωτογραφία και οι πληροφορίες ανακτήθηκαν από: <http://www.rhodesjewishmuseum.org/history/holocaust>

Η δωδεκανησιακή εβραϊκή κοινότητα ήλθε αντιμέτωπη με τη ναζιστική θηριωδία μετά την γερμανική κατοχή και ενώ ο πρώτος επικεφαλής των γερμανικών δυνάμεων Kleemann επέδειξε ανοχή απέναντί τους, σε σημείο που να χαρακτηριστεί φιλοεβραίος. Η ουσιαστική δίωξη, που κατέληξε στον αφανισμό τους, ξεκίνησε όταν ανέλαβε ο στρατηγός Wagener: Το 1944 συνελήφθησαν από τον ναζιστικό στρατό κατοχής οι Εβραίοι της Ρόδου και της Κω και στάλθηκαν στον Πειραιά και από εκεί στο Άουσβιτς. Κατά τη διάρκεια του Ολοκαυτώματος χάθηκαν σχεδόν όλοι οι Εβραίοι της Ρόδου, και έτσι από περίπου 2.500, μόνο 151 άτομα επέζησαν.¹¹⁵²

¹¹⁵⁰ Φώτης Κυπριώτης, *ό.π.*, 369.

¹¹⁵¹ Γ. Θ. Βεργωτής, (1997), *ό.π.*, 110.

¹¹⁵² Πληροφορία από Κεντρικό Ισραηλιτικό Συμβούλιο:

http://www.kis.gr/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=38&Ite

B.1.3.5a Οι Εβραίοι ως ετερότητα στη Σύμη

Εξετάσαμε παραπάνω το πώς συμπεριφέρθηκαν οι Ιταλοί στην εβραϊκή κοινότητα των Δωδεκανήσων κατά τη διάρκεια της διοίκησής τους. Στο σημείο αυτό θα εξετάσουμε πώς τους αντιμετώπιζαν οι Έλληνες, στη Σύμη.

Οι Εβραίοι ασκούσαν επαγγέλματα που, κυρίως, είχαν να κάνουν με το εμπόριο, τις υπηρεσίες και τις χρηματοπιστωτικές εργασίες. Στα μικρότερα νησιά, όπως η Σύμη, εγκαταστάθηκαν όταν αυτά αναπτύχθηκαν οικονομικά και οι κοινωνίες τους απέκτησαν αστικά χαρακτηριστικά. Ασχολήθηκαν με το μικρεμπόριο, επιδιώκοντας ένα μερίδιο από την ακμάζουσα, λόγω σπογγεμπορίου, οικονομία. Εκεί είχαν να αντιμετωπίσουν τη στερεοτυπική αντίληψη για την ταυτότητά τους. Η αντίληψη αυτή, σε μεγάλο βαθμό, στηριζόταν στον εκκλησιαστικό λόγο, όπως αυτός γινόταν αντιληπτός από τους -σε ποσοστό 80% αναλφάβητους- νησιώτες. Όπως αναφέραμε σε άλλη ενότητα, η Εκκλησία στις μικρές αυτές κοινωνίες είχε καταλυτικό και κυρίαρχο ρόλο. Έλεγχε οριζόντια το σύνολο των δραστηριοτήτων της κοινότητας, πλην αυτών που βρίσκονταν στο περιθώριο της κοινωνικής ζωής. Η αφήγηση περί της ζωής και του μαρτυρίου του Ιησού, ο δόλος των Γραμματέων και των Φαρισαίων, το «*άρρον, άρρον, σταύρωσον αυτόν!*» χαρακτήρισαν αρνητικά την εβραϊκή ταυτότητα. Η απαξιωτική αντιμετώπιση των Εβραίων, ήταν παρούσα σε όλη την κοινωνική ζωή των μικρών νησιών, όπως η Σύμη. Ένας «προοδευτικός», όπως αυτοπροσδιορίζεται, συνταξιούχος δάσκαλος από τη Σύμη, μετά τη συνταξιοδότησή του, έγραψε ένα βιβλίο σχετικά με τις αναμνήσεις της παιδικής του ηλικίας. Ένα μέρος από αυτό είναι αφιερωμένο στις αναμνήσεις από τις ενδυμασίες που φορούσαν τα παιδιά και οι μεγάλοι στις απόκριες. Μία από τις μεταμφιέσεις παρίστανε τον «*Εβριό*»:

«Ο μικρέμπορος, απ' αυτούς που τριγυρνάνε στους δρόμους διαλαλώντας τις πολυποίκιλες πραμάθειες τους. Παμπόνηρος. Καθώς ανασηκώνει το κεφάλι του να σε κοιτάξει, αστραφτερά κι αεικίνητα τα γκριζοπράσινα μάτια του στριφογυρίζουν μέσα στις κόγχες τους. Κατά κανόνα γέρος. Μάλλον κοντός και ξερακιανός, αδυνατισμένος. Με σκεβρωμένο από τα χρόνια το κοκαλιάρικο κορμί του, περπατά σκυφτός. Λες και σέρνει τα πόδια του. Ξεσκούφωτος. Αραιές οι λίγες τρίχες, που του απόμειναν, πλαισιώνουν το φαλακρό του κεφάλι αφήνοντας πίσω από τ' αφτιά του ακάλυπτο το μακρόλιγνο σβέρκο του. Συγκρατημένα με σπάγκο από τ' αφτιά τα παμπάλαια με τους ραγισμένους φακούς ματογυάλια του, ακουμπούν στη ράχη της γρυπής του μύτης με το σαν σταλακτίτης κρεμασμένο στην άκρη της αιώνιο δάκρυ, που περιβρέχει το πενιχρό μουστάκι του, αφήνοντας ν' ανεμίζεται η σαν παλιού Φαρισαίου πατριαρχική του γενειάδα. Ατημέλητος στο ντύσιμό του. Δεν φορεί ζωνάρι στη μέση

του. Με χαλαρά δεμένη τη βρακόζωνη αφήνει να κρέμεται χαμηλωμένη στα πλάγια η ξεθωριασμένη από την πολυκαιρία βράκα του, που φτάνοντας ως τη μέση της λιπόσαρκης γάμπας του, μόλις κρύβει τις ακαθόριστης ηλικίας παρδαλόχρωμες κάλτσες του.

Λασπωμένα τα ξεχαρβαλωμένα χιλιομπάλωτα παπούτσια του. Στο σύνολό του κακομοίρης. Ρίχνοντας πονηρές ματιές ανάμεσα στο πλήθος πλησιάζει, κρατώντας από το σβέρκο του κρεμασμένο ένα πανέρι, το μαγαζί του. Έρχεται πιο κοντά και προτείνοντας το πανέρι, επιδεικνύει τα εμπορεύματά του, που καθώς αραδιαστά τα αναφέρει, διαστρεβλώνοντας με τα μιξοβάρβαρα ελληνικά του τις ονομασίες τους, χωρίς καμμιάν επιφύλαξη ή φραγμό στις ελευθερόστομες εκφράσεις του, μπορεί να τρέψει σε άτακτη φυγή και τα πιο κακομαθημένα αφτιά.

Απ' όουτο *do* τσιφούτην ηύρειτε (ν)α βοράσητε πράμα; (επεξήγηση στο τσιφούτην: τον εβραίο, τον φιλάργυρο) τολμά να ρωτήσει κάποιος της συντροφιάς, που τον ακούει. Αλλά ποιος είδε το Θεό και δεν τον φοβήθηκε. Ανοίγοντας εκείνος το σαν ξεκαπίστρωτου μουλαριού απύλωτο στόμα του, αρχίζει το κατοβρόχι [...].¹¹⁵³

Στο απόσπασμα αυτό εμπεριέχεται η θρησκευτική και φυλετική προκατάληψη απέναντι στον Εβραίο, που παρουσιάζεται βρώμικος, αξιολύπητος, παμπόνηρος, άρρωστος, βωμολόχος κ.λ.π. Κατηγορείται για *μιξοβάρβαρα* ελληνικά τη στιγμή που λίγο παρακάτω παρατίθεται σχόλιο παρατηρητή σε ντοπιολαλιά την οποία κανείς Έλληνας, αν δεν είναι εξοικειωμένος, δεν μπορεί να κατανοήσει. Ο 'ελεεινός' αυτός Εβραίος, αντιπαρατίθεται με τον «Συμιακό», ο οποίος «*Στην απλοποιημένη νησιώτικη ζωή του, σε θέλει να περπατάς ίσια. Μέσα στα πλαίσια μιας πειθαρχημένης ελευθερίας, να αποφεύγεις την υπέρβαση των εσκαμμένων της κοινωνικής ευπρέπειας. Λίγο να παραπατήσεις, χάθηκες. Σε περιμένει η χλεύη και η καταφρόνια*».¹¹⁵⁴ Αντιπαρατίθεται, επίσης με τις άλλες *καμουτζέλλες* (αμφιέσεις) «*[...] εξαιρετικές σε μεγαλοπρέπεια και αρχοντιά έρχονταν έπειτα οι αρχαίες ελληνικές, οι βυζαντινές και οι μεσαιωνικές αμφιέσεις, ανδρικές και γυναικείες που τις παραχωρούσε στα μέλη του ο "Σοφοκλής"*».¹¹⁵⁵

Ο Συμιακός αντιπαρατίθεται επίσης με τον «αράπη», ο οποίος περιγράφεται ως:

«Γνώριμη φυσιογνωμία για τον σφουγγαρά. Συχνά ήλθε σε επαφή μαζί του στη Μπαρμπαριά [...] Φτωχός ο ιθαγενής, και ο μπεδουίνος και ο φελλάχος. Ψευταράκος βέβαια και λιγάκι πονηρούτσικος. Γνώρισμα των αδυνάτων. Ωστόσο άδολος [...] Κατ'

¹¹⁵³ Κωστής Ζαχαρίου Β., *ό.π.*, 37-38.

¹¹⁵⁴ Στο *ίδιο*, 166.

¹¹⁵⁵ Στο *ίδιο*, 35.

αρχήν ξυπόλητος. Ξεσκούφωτος ή το πολύ μ' ένα ημισφαιρικό καλουπάκι στο κεφάλι του. Ολόμαυρος, σουδί¹¹⁵⁶, άπλυτος. Αμφίβολης καθαριότητας η γκελεμπία του. Από μαύρου προβάτου μαλλί η ζώνη του. Γυρολόγος. Μ' ένα αχυρόπλεκτο πανέρι ή καφάσι, ακουμπισμένο σε ένα μικρό μαξιλάρι στο κεφάλι του. Ολόχαρος. Καθώς γελά, αφήνει να φαίνονται τα ολόασπρα, σαν μαργαριτάρια, δόντια του. Τραγουδιστά, μισά ελληνικά μισά αράπικα, φωναχτά διαλαλεί το εμπόρευσμά του».¹¹⁵⁷

Ο άδολος «αράπης» βρίσκεται στον αντίποδα του παμπόνηρου *Εβριού*. Είναι υγιής, ενώ και τα ελληνικά του δεν είναι *μιξοβάρβαρα*, αλλά *τραγουδιστά*. Δικαιούται να είναι λίγο *πονηρούτσικος* επειδή είναι αδύναμος, αλλά ο Εβραίος είναι πονηρός χωρίς να του αναγνωρίζεται η αδυναμία.

Μετά τα παραπάνω, δεν είναι να απορεί κανείς για τη βαρβαρότητα του εθίμου του «*Καψίματος του Εβριού*», ομοίωμα του οποίου βρισκόταν απαγχονισμένο στον περίβολο των εκκλησιών και οι γενναίοι και περήφανοι Έλληνες περίμεναν την αναγγελία της Ανάστασης για να αρχίσουν να το πυροβολούν μέχρι να το εξαερώσουν.¹¹⁵⁸

Ο ίδιος λογοτέχνης παραθέτει και ένα τετράστιχο το οποίο απάγγελναν οι Συμιακοί, όταν ανήμερα της Αναλήψεως, έκαναν την πρώτη τους βουτιά στη θάλασσα:

*Συναλήβγεται Χριστός,
Συναλήβγομαι κι εγώ
Για το πείσμα δου 'βριού
Φα-ς σκατά στο γένι δου
Και στο παραγένι δου*¹¹⁵⁹

Στο τετράστιχο αυτό, η Ανάληψη του Ιησού χαρακτηρίζεται ως νίκη επί του δολίου και απρόσωπου *Εβριού*, παραγνωρίζοντας, όπως σημειώσαμε παραπάνω, ότι και αυτός ήταν Εβραίος. Η αναφορά του στην ετερότητα του *Εβριού*, ολοκληρώνεται με την παράθεση των διώξεων που υπέφεραν οι Εβραίοι της Σύμης, από κάποιον που χαρακτηρίζεται πειραχτήρι τσουχτερό και οι Εβραίοι ήταν η *ιδιαίτερη αδυναμία* του:

«Πειραχτήρι τσουχτερό, έκαμνε αβίωτη τη ζωή εκείνου που διάλεγε για στόχο του. Ιδιαίτερη αδυναμία του ήταν οι Εβραίοι:

Ξέρετε το κομμάτι της Καλής, που συναντούμε, όταν από τη Σκάλα του Γιαλού, ανεβαίνουμε για το Χωριό. Τα 'Εβραϊκά', όπως τα αποκαλούσαμε τότε. Εκεί ήταν εγκατεστημένοι από

¹¹⁵⁶ «*Σουδί*», άνθρωπος με καταγωγή το Σουδάν, στη συμιακή ντοπιολαλιά.

¹¹⁵⁷ Κωστής Ζαχαρίου Β., *ό.π.*, 39.

¹¹⁵⁸ Στο *ίδιο*, 76. Για το ίδιο θέμα βλ. και: Ελευθέριος Διακογιάννης, *ό.π.*, 44.

¹¹⁵⁹ Κωστής Ζαχαρίου Β., *ό.π.*, 98.

χρόνια οι Εβραίοι μαγαζάτορες. Το τι τραβούσαν από τα χέρια του δεν περιγράφεται. Ιδίως τη Μεγαλοβδομάδα και τη Διακαινήσιμο ως του Θωμά την Κυριακή, έπρεπε να εγκαταλείψουν τη Σύμη.

Ίσως ο εξαναγκασμός τους να εγκαταλείψουν οριστικά τη Σύμη, οφείλεται κατά μεγάλο μέρος στον πόλεμο νεύρων, που έκαμνε εναντίον τους, παράλληλα με την συντονισμένη προσπάθεια και τον ανταγωνισμό του ανδρωμένου τώρα στα χέρια των Συμιακών εμπορίου».¹¹⁶⁰

Η βίαιη συμπεριφορά που εξανάγκαζε ανθρώπους να φεύγουν από τον τόπο τους, χαρακτηρίζεται πράξη παιγνιώδης από κάποιο *τσουχτερό πειραχτήρι*, στο οποίο αναγνωρίζεται η δυνατότητα να έχει *ιδιαίτερη αδυναμία* στους ανθρώπινους στόχους του και να τους εξαναγκάζει να φεύγουν οριστικά από τον τόπο τους. Η έκφραση «*να εγκαταλείψουν οριστικά τη Σύμη*» αφήνει να διαφανεί μια λανθάνουσα, αν και παρούσα, ανακούφιση. Σαν να 'καθάρισε' ο τόπος. Ωστόσο, στο τέλος του αποσπάσματος, αφήνει να φανεί μία από τις πιο ρεαλιστικές και λογικές αιτίες που οδηγούσαν σε τέτοιου είδους συμπεριφορές.

Το βέβαιο είναι ότι οι αρνητικές στερεοτυπικές αντιλήψεις για τον «Άλλο» υπήρξαν μέρος της κοινής συνείδησης στη μικρή κοινωνία της Σύμης, είχαν εξασφαλισμένη την ανοχή αν όχι την επιβράβευση της Εκκλησίας, ενώ, παράλληλα, είχαν πλήρως αποενοχοποιηθεί, λόγω ακριβώς της συνολικής αποδοχής τους. Οι Ιταλοί κατακτητές, ακόμα και όταν επικράτησε ο φασισμός, δεν επέδειξαν παρόμοια συμπεριφορά απέναντι στους Εβραίους. Στην Ιταλία δεν υπήρχε έντονος αντισημιτισμός και η σχετικά μικρή εβραϊκή της κοινότητα ήταν πολύ καλά ενταγμένη στην ιταλική κοινωνία.¹¹⁶¹ Επίσης, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, ο De Vecchi, ένας εκ των τετραρχών του φασισμού, παρείχε βοήθεια σε 600 Εβραίους πρόσφυγες από την Κεντρική Ευρώπη που ταξίδευαν προς την Παλαιστίνη και ναυάγησαν στη Σάμο, παρά το γεγονός ότι ο μεγάλος σύμμαχος της Ιταλίας, η χιτλερική Γερμανία είχε ήδη αρχίσει να εξαπολύει διωγμούς εις βάρος των Εβραίων.

B.1.3.6 Τα πολιτικο-ιδεολογικά χαρακτηριστικά

Η Σύμη, ήδη από τον 18^ο αι., μαζί με τα άλλα μικρά νησιά των Δωδεκανήσων, είχε αναπτύξει μια στέρεη αυτοδιοικητική βάση, εκμεταλλευόμενη την οικονομική ανάπτυξη που είχε φέρει η σπογγαλιεία και το ειδικό, προνομιακό καθεστώς το οποίο απολάμβαναν. Η ενεργή αυτοδιοίκηση βοήθησε να εμπεδωθεί το δημοκρατικό συναίσθημα στους πληθυσμούς των νησιών αυτών. Η κοινοτική αυτοδιοίκηση έφθασε να ταυτίζεται με τον εθνικό

¹¹⁶⁰ Κωστής Ζαχαρίου Β., *ό.π.*, 189.

¹¹⁶¹ Robert Paxton O., *Η Ανατομία του Φασισμού*, μτφρ. Κατερίνα Χαλμούκου, Αθήνα: Κέδρος, 2006, 232.

αυτοπροσδιορισμό, δεδομένου ότι ήταν εύκολο να συγχέεται ο κατακτητής με αυτόν που αντιστρατεύεται την αυτοδιοικητική αυτονομία. Στον αντίποδα βρισκόταν η Κάσος, διότι εκεί το οικονομικό μοντέλο ανάπτυξης ήταν τελείως διαφορετικό. Η κοινωνία της Κάσου ήταν κατά πολύ περισσότερο ταξικά διαχωρισμένη, από τη μία η άρχουσα τάξη των караβοκυραίων και από την άλλη όλοι οι υπόλοιποι.¹¹⁶² Το μοντέλο αυτό οδηγούσε στην παρεμπόδιση της ταξικής κινητικότητας, λόγω της αποκλειστικότητας στη διάθεση κεφαλαίων, σε αντίθεση με το παραγωγικό μοντέλο των νησιών της σπογγαλιείας, όπου –σε έναν βαθμό– υπήρχε αυτή η δυνατότητα.

Το έντονο δημοκρατικό συναίσθημα, ωστόσο, που αναπτύχθηκε στα περισσότερα από τα μικρά νησιά της Δωδεκανήσου, δεν στάθηκε δυνατόν να οδηγήσει στη δημιουργία ενός οργανωμένου, αριστερού κινήματος, κυρίως λόγω της ιταλικής – φασιστικής κατοχής. Στη Σύμη εξαίρεση αποτελούσε ο Φιλήρατος Πάχος, ο οποίος για τον λόγο αυτόν «έλαβε» και το παρωνύμιο «κομμούνα».¹¹⁶³ Όπως αναφέρει ο Διακογιάννης, ήταν από τους λίγους που «[...] είχε διαβάσει μαρξισμό στο νησί» και μάλιστα πριν ακόμα επιστρέψουν οι Συμιακοί αγωνιστές της Εθνικής Αντίστασης¹¹⁶⁴, οι οποίοι είχαν έρθει σε επαφή με τις αριστερές ιδέες, στην Ελλάδα και στη Μέση Ανατολή.

Παρ' όλα αυτά, όσα συνέβαιναν στην Ελλάδα δεν άφηναν τελείως ανεπηρέαστη την πολιτική σκέψη στον χώρο των νησιών. Γύρω στα 1920, σε πολλές περιπτώσεις δίνονταν ως βαπτιστικά ονόματα τα «Βενιζέλος» και «Πλαστήρας», «[...] κατά παρέκκλιση του εθιμικού δικαίου των νησιών, όπου τα παιδιά παίρνουν τα ονόματα των παππούδων και των γιαγιάδων».¹¹⁶⁵

B.1.3.7 Αρχιτεκτονική και πολεοδομική συγκρότηση

Το αρχιτεκτονικό και ρυμοτομικό προφίλ ενός τόπου μπορεί να αξιοποιηθεί για την άντληση πληροφοριών σχετικά με την οικονομική και κοινωνική ζωή του. Η «ανάγνωση» του οικιστικού τοπίου μπορεί να εκφράσει τα «νοήματα» του τόπου.¹¹⁶⁶ Τα νοήματα αυτά απορρέουν από τον προσανατολισμό του οικισμού, την πυκνότητα της δόμησης, τη χωροθέτηση των δημόσιων χώρων του, τα υλικά, την αισθητική και την τεχνολογία κατασκευής δημόσιων και ιδιωτικών κτηρίων. Η προσέγγιση αυτή πηγάζει από την ιστοριογραφική σχολή των Annales, οι οποίοι δίνουν έμφαση στις οικο-λογικές συνθήκες ως καθοριστικές παραμέτρους του υλικού κόσμου και της αλληλεπίδρασης μεταξύ των κοινωνικών ομάδων και φύσης. Σύμφωνα με τον Braudel, το τοπίο είναι

¹¹⁶² Λογοθέτης Μιλτιάδης Ι., *ό.π.*, 67.

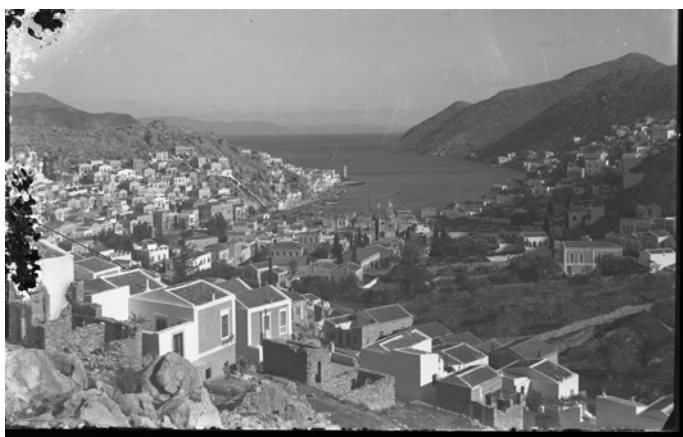
¹¹⁶³ Ελευθέριος Διακογιάννης, *ό.π.*, 41.

¹¹⁶⁴ Στο *ίδιο*, 82.

¹¹⁶⁵ Λογοθέτης Μιλτιάδης Ι., *ό.π.*, 45.

¹¹⁶⁶ Βλ. Gabriel Cooney, "Social landscapes in Irish prehistory", στο: Ucko Peter J., Layton Robert (eds), *The Archaeology and Anthropology of Landscape: Shaping your Landscape*, New York: Routledge, 2005, 46. Επίσης Claire Smith, "Ancestors, Place and People: Social Landscapes in Aboriginal Australia", στο Ucko Peter J., Layton Robert (eds), *The Archaeology and Anthropology of Landscape: Shaping your Landscape*, New York: Routledge, 2005, 191.

μέρος ενός ευρύτερου περιβάλλοντος το οποίο επηρεάζει την κοινωνική οργάνωση.¹¹⁶⁷



Εικόνα 51: Άποψη της Σύμης στην Ιταλοκρατία. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Α. Πάχου

B.1.3.7a Προσανατολισμός – ρυμοτομικά χαρακτηριστικά

Οι Collier και Collier διατυπώνουν την άποψη ότι η εποπτική θέαση των οικισμών μπορεί να δώσει ουσιαστικές πληροφορίες για τη σχέση της κοινότητας με το φυσικό της περιβάλλον, θα μπορέσει να την περιγράψει ως οργανισμό.¹¹⁶⁸ Έτσι, παρατηρώντας την παραπάνω φωτογραφία της Σύμης (εικόνα 51), μπορούμε να προχωρήσουμε σε κάποια συμπεράσματα:

Πρόκειται σαφώς για μια πυκνοκατοικημένη κοινότητα στραμμένη προς τη θάλασσα. Δεξιά, προς τον λόφο, βρίσκεται το Χωριό, ο οικιστικός πυρήνας της κοινότητας, η οποία επεκτάθηκε προς τον Γαλό (Αιγιαλό), αργότερα. Η επέκταση αυτή υπήρξε το αποτέλεσμα της εξασφάλισης των κατοίκων από την Οθωμανική Αυτοκρατορία και την οικονομική άνθηση που υπήρξε κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αι. και την πρώτη δεκαετία του 20^{ου}, λόγω των ειδικών οικονομικών προνομίων που απολάμβανε το νησί. Ο αρχικός οικιστικός πυρήνας, κατασκευάστηκε στο Κάστρο, το οποίο βρισκόταν στην κορυφή του λόφου που διακρίνεται στα αριστερά.

Κατ' αρχάς, η δόμηση είναι πυκνή λόγω οικονομίας χώρου. Η Σύμη δεν έχει τη δυνατότητα πολεοδομικής επέκτασης, λόγω του αναγλύφου της, αλλά και της στενότητας των υδάτινων πόρων. Ο κόλπος του Γαλού, αφενός μεν αποτελεί λεκάνη απορροής των όμβριων υδάτων των γύρω λόφων, αφετέρου δε βρίσκεται στην υπήνεμη πλευρά του νησιού. Πέρα από αυτό, όπως παρατηρεί ο Σαβοριανάκης, οι κοινότητες των μικρών νησιών, αλλά και οι πρωτεύουσες των μεγαλύτερων, είναι στραμμένες προς τη

¹¹⁶⁷ Παρατίθεται στο Kumar Sunil, "Perceiving 'your' Land: Neighbourhood Settlements and the Hauz-i Rani", στο: Ucko Peter J., Layton Robert (eds), *The Archaeology and Anthropology of Landscape: Shaping your Landscape*, New York: Routledge, 2005, 173-174.

¹¹⁶⁸ John Collier Jr, Malcolm Collier, *Visual Anthropology: Photography As a Research Method*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986, 33.

φυσική τους ενδοχώρα, τις απέναντι μικρασιατικές ακτές¹¹⁶⁹, όπου άλλωστε, διατηρούσαν και εγκαταστάσεις κατά την Οθωμανική περίοδο. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με τις αντίστοιχες κοινότητες της μικρασιατικής ακτής, γεγονός που υποβαθμίζει τον παράγοντα του προσανατολισμού σε σχέση με τις κλιματικές συνθήκες, θα συμπληρώναμε εμείς.

Επιπλέον, θα σημειώσουμε, ότι είναι κοινό χαρακτηριστικό των παραδοσιακών οικισμών να προσανατολίζονται και να τείνουν να περιβάλλουν τις πλουτοπαραγωγικές πηγές τους. Κατ' αυτήν την έννοια, ο οικισμός της Σύμης, στράφηκε προς την δική του πλουτοπαραγωγική πηγή, τη θάλασσα, η οποία παρείχε τον πλούτο της είτε μέσω της αλιείας, είτε μέσω της σπογγαλιείας, είτε μέσω της εμπορικής ναυτιλίας. Επειδή, οι δύο τελευταίες δραστηριότητες υλοποιούνται χωρικά έξω από το στενό γεωγραφικό περιορισμό του νησιού, είναι αναμενόμενες οι πολιτισμικές επιρροές, και αυτό είναι κάτι που φαίνεται τόσο μέσα από το φωτογραφικό αρχείο των Φιλήρατου και Αντώνη Πάχου, όσο και από τη διαμόρφωση του, ιδιότυπου για τη Δωδεκάνησο -πλην Καλύμνου και Καστελόριζου- νεοκλασικού αρχιτεκτονικού στυλ.

B.1.3.7β Αρχιτεκτονικό στυλ

Η αρχιτεκτονική στη Σύμη (η οποία, στις μέρες μας, είναι προστατευόμενος οικισμός), από τα μέσα του 19^{ου} αι. μέχρι και σήμερα, χαρακτηρίζεται από το νεοκλασικό στυλ.¹¹⁷⁰ Αυτό υπήρξε αποτέλεσμα των επιρροών που δέχθηκε η άρχουσα τάξη της Σύμης από το αντίστοιχο αισθητικό κίνημα της Δυτικής Ευρώπης, όταν, κατά την τελευταία περίοδο της Οθωμανικής κυριαρχίας, είχε μεταφέρει εκεί τα κέντρα της επιχειρηματικής και βιομηχανικής της δραστηριότητας, κυρίως στον τομέα της επεξεργασίας και πώλησης φυσικών σπόγγων. Με τον τρόπο αυτόν διαμορφώθηκε και καθιερώθηκε το νεοκλασικό αρχιτεκτονικό στυλ, στα σπίτια των πλουσίων της Σύμης¹¹⁷¹, και όπως ήταν αναμενόμενο, οι υπάλληλες τάξεις υιοθέτησαν τον ίδιο αισθητικό κανόνα, στον βαθμό που ήθελαν να υποστηρίξουν και να αναδείξουν την ενδεχόμενη κοινωνική και οικονομική τους άνοδο. Το νεοκλασικό στυλ έγινε σύμβολο κοινωνικής καταξίωσης.

Ο Νεοκλασικισμός είναι ένα αισθητικό κίνημα το οποίο επέβαλε στην Αρχιτεκτονική, τη Γλυπτική και τη Ζωγραφική στοιχεία του κλασικισμού από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, μέχρι και τον εκφυλισμό του στα μέσα του 20^{ου}. Η χαρακτηριστική νεοκλασική αρχιτεκτονική μορφή περιλαμβάνει τη χρήση

¹¹⁶⁹ Παναγιώτης Σαβοριανάκης (2008), *ό.π.*, 40–41.

¹¹⁷⁰ Μιλτιάδης Λογοθέτης Ι. (α), *ό.π.*, 140.

¹¹⁷¹ Βασίλης Παπαγεωργίου, «Οι παραδοσιακοί οικισμοί από πολεοδομικής και αρχιτεκτονικής πλευράς», στο: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Παραδοσιακοί Οικισμοί Δωδεκανήσου, Εισηγήσεις & Πορίσματα Β' Πολιτιστικού Συμποσίου Δωδεκανήσου 1979*, Σειρά Αυτοτελών Εκδόσεων, αρ. 15, Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, 1984, 31.

κλασικών στοιχείων, όπως οι ημικίονες, αλλά και τη δίριχτη στέγη που επιτρέπει τη δημιουργία αετωμάτων. Σε πολλές περιπτώσεις, απλές κατοικίες άλλαξαν την οροφή τους σε δίριχτη, προκειμένου να ενταχθούν στο αισθητικό πρότυπο που είχε διαμορφωθεί.¹¹⁷²

Εσωτερικά, ο διάκοσμος ήταν ανάλογος. Και εδώ οι δυτικές επιρροές ήταν σύμβολα εκλεπτυσμένου γούστου και παιδείας. Το περίφημο αρχοντικό που είναι γνωστό στη Σύμη με το όνομα «*Η Σάλα του Χατζηγαπητού*» και σήμερα είναι επισκέψιμο μουσείο, είναι χαρακτηριστικό. Όπως περιγράφουν οι Καρακατσάνη και Φαρμακίδης¹¹⁷³, στους κοινόχρηστους χώρους της κατοικίας υπάρχουν διακοσμήσεις με φτερωτούς θεούς και ερωτευμένα ζευγάρια. Μάλιστα, οι χωριανοί ονόμασαν μία τέτοια ζωγραφιά «*πετάτο*», λόγω του φτερωτού θεού Έρωτα. Η κοπέλα του ενός ζευγαριού παριστάνεται να προσφέρει στον αγαπημένο της ένα βιβλίο, πιθανώς ως σύμβολο παιδείας και καλλιέργειας.¹¹⁷⁴ Η συνολική διακόσμηση των κοινόχρηστων χώρων είναι δυτικότροπη:

*«Οι τοιχογραφίες με τους καθρέφτες και τους δίσκους με τα δύο νεαρά ζευγάρια είναι καθαρά δυτικά θέματα δουλεμένα με την τεχνική της εκκλησιαστικής τοιχογραφίας. Τα ζωγραφιστά πλαίσια στους καθρέφτες είναι μπαρόκ χωρίς παρανοήσεις κι όσο για τους δίσκους με τα νεαρά ζευγάρια, το ένα μάλιστα σε στάση τολμηρή, έχουν θέματα ολότελα ασυνήθιστα, ίσως μοναδικά, που οδηγούν επίσης στη Δύση. Πρότυπά τους θα στάθηκαν χαλκογραφίες ή αντικείμενα φερμένα κατευθείαν από την Ευρώπη ή και την Κωνσταντινούπολη, που μέσα στον 18^ο αιώνα γοητεύτηκε και εκφράστηκε με το μπαρόκ».*¹¹⁷⁵



Εικόνα 52: Ιταλική Διμοιρία ποζάρει με παιδιά από τη Σύμη. Ανάμεσά τους οι Αντώνης και Κώστας Πάχος. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου

¹¹⁷² Νάντια Κουρέντζη-Σταυρίδου, Τυλιανάκης Μιχαήλ, *ό.π.*, 90. Δες επίσης και: Γεώργιος Κουμέντος, «Οι παραδοσιακοί οικισμοί της Νισύρου και τα προβλήματά τους», στο: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Παραδοσιακοί Οικισμοί Δωδεκανήσου, Εισηγήσεις & Πορίσματα Β' Πολιτιστικού Συμποσίου Δωδεκανήσου 1979*, Σειρά Αυτοτελών Εκδόσεων, αρ. 15, Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, 1984, 116.

¹¹⁷³ Στο: Αγάπη Καρακατσάνη, Κώστας Φαρμακίδης, *Η Σάλα του Χατζηγαπητού στη Σύμη*, Αθήνα: Electra Press, 1992.

¹¹⁷⁴ Στο *ίδιο*, 30.

¹¹⁷⁵ Αγάπη Καρακατσάνη, Κώστας Φαρμακίδης, *ό.π.*, 38.

B.2 Τεχνικά στοιχεία της ψηφιοποίησης μέρους του φωτογραφικού αρχείου Φιλήρατου και Αντώνη Πάχου

«Τα ψηφιακά μέσα θα διαρκέσουν για πάντα ή για πέντε χρόνια. Ό,τι συμβεί πρώτο».¹¹⁷⁶

B.2.1 Το φωτογραφικό αρχείο Φιλήρατου και Αντώνη Πάχου

Από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ο υφασματέμπορος και παντοπώλης Φιλήρατος Πάχος ξεκίνησε να ασχολείται με την φωτογραφική τέχνη στο νησί της Σύμης. Αφορμή στάθηκε ένα βιβλίο για τις τεχνικές της φωτογραφίας που έπεσε στα χέρια του, μέσω των εμπορικών συναλλαγών που είχε με χώρες της Δυτικής Ευρώπης. Για την εξυπηρέτηση των φωτογραφικών αναγκών χρησιμοποίησε έναν χώρο ως υποτυπώδες φωτογραφικό στούντιο. Εκεί έκανε κάποιες διαμορφώσεις ώστε να μπορεί να εκμεταλλεύεται το ηλιακό φως, αφού το ηλεκτρικό αφενός μεν, απαιτούσε ακριβό εξοπλισμό, αφετέρου δε, η ηλεκτρική ενέργεια δεν ήταν εξασφαλισμένη και επαρκής.

Κατά την περίοδο αυτή χρησιμοποιούσε γυάλινες φωτοευαίσθητες πλάκες της βιομηχανίας των αδελφών Lumiere, όπως φαίνεται από τα κουτιά των συσκευασιών τους που σώζονται σήμερα. Αργότερα ανέπτυξε την δεξιότητα να προετοιμάζει μόνος του γυάλινες φωτοευαίσθητες πλάκες. Επίσης, ένα μεγάλο μέρος του εξοπλισμού του ήταν κατασκευασμένο από τον ίδιο (μονταζιέρα, ρετουσιέρα κ.λ.π.).

Ο Αντώνης Πάχος ξεκίνησε το ταξίδι του στον κόσμο της Φωτογραφίας σε ηλικία 10 ετών, όταν ο πατέρας του Φιλήρατος του έκανε δώρο μια μεταχειρισμένη φωτογραφική μηχανή, επιστρέφοντας από ένα ταξίδι του στην Αυστρία το 1936.

Το 1946, η οικογένεια Πάχου μετοίκησε στη Ρόδο για οικονομικούς λόγους. Μαζί τους έφεραν τον φωτογραφικό εξοπλισμό που επέζησε από τις πολεμικές καταστροφές, αλλά άφησαν ένα σημαντικό κομμάτι από το φωτογραφικό αρχείο θαμμένο στο ερειπωμένο από τους βομβαρδισμούς στούντιο. Στη Ρόδο, ο Αντώνης Πάχος ξεκίνησε την επαγγελματική του ενασχόληση με τη Φωτογραφία εργαζόμενος σε άλλα φωτογραφεία. Τελικά άνοιξε ένα δικό του, το *Φωτο – Ραντάρ*, κοντά στη σημερινή Πλατεία Κύπρου, στη Ρόδο. Το ταλέντο και η αγάπη του για τη Φωτογραφία τον

¹¹⁷⁶ Jeff Rothenberg, 'Ensuring the longevity of digital documents', στο *Scientific American*, Ιανουάριος 1995), 42-47. Παρατίθεται στο: Rene Horik (van), *Permanent pixels. Building blocks for the longevity of digital surrogates of historical photographs*, Hague: Data Archiving and Networked Services, Studies in Digital Archiving 1, 2005, 14.

έκαναν διάσημο στη Ρόδο και έτσι γνώρισε μεγάλη επαγγελματική επιτυχία. Όταν τα οικονομικά του το επέτρεψαν θέλησε να αποκαταστήσει το πατρικό σπίτι και το στούντιο του πατέρα του στη Σύμη. Ο αρχιτέκτων μηχανικός που ανέλαβε να υλοποιήσει το έργο ήταν ο μετέπειτα γνωστός από την πολιτική του σταδιοδρομία στα Δωδεκάνησα Γιάννης Μαχαιρίδης. Κατά τη διάρκεια των επιμετρήσεων αποκαλύφθηκε ένας μεγάλος αριθμός γυάλινων αρνητικών σε σχετικά καλή κατάσταση. Ο μηχανικός φρόντισε για την άμεση προστασία του υλικού και την ασφαλή μεταφορά του στις εγκαταστάσεις του Αντώνη Πάχου, όπου τα γυάλινα αρνητικά καθαρίστηκαν και αποθηκεύτηκαν πρόχειρα. Σήμερα, είναι μέρος της φωτογραφικής συλλογής υιών Αντώνη Πάχου, η οποία αριθμεί, κατά δική του δήλωση, περί τα 400.000 τεκμήρια (γυάλινα αρνητικά, φιλμ, φωτογραφίες κ.λ.π.).

Λόγω της μεγάλης ηλικίας του Αντώνη Πάχου αλλά και των οικονομικών δυσκολιών που αντιμετώπιζε δεν στάθηκε δυνατόν το αρχείο αυτό να οργανωθεί και να συντηρηθεί σωστά. Ένα σημαντικό μέρος του αρχείου είναι οι γυάλινες αρνητικές πλάκες που προέρχονται κατά κύριο λόγο από το αρχείο του πατέρα του Φιληράτου Πάχου. Ο κύριος όγκος των αρνητικών αυτών έχει να κάνει με φωτογραφίες studio, δηλαδή «στημένες» και γι' αυτό πολύ σημαντικές: στη «στημένη» στούντιο φωτογραφία είναι πιο εύκολο να αποτυπωθούν οι αξίες, τα στερεότυπα, οι ιδεολογίες και οι επικοινωνιακές πρακτικές της συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας στον συγκεκριμένο χώρο και στον συγκεκριμένο χρόνο. Στο υλικό αυτό θησαυρίζονται εικόνες από το δομημένο και φυσικό περιβάλλον του νησιού, σκηνές από την καθημερινή ζωή αλλά και από εορτασμούς και κοινωνικές συγκεντρώσεις, πορτραίτα, στιγμιότυπα από δράσεις των Ιταλών στρατιωτών και αξιωματικών, εικόνες συγκοινωνιακών μέσων, και των συμιακών ταρσανάδων, επαγγελματιών, «ξεχωριστών» ατόμων της κοινότητας κ.λ.π. Το αρχείο αυτό είχε τύχει της προσοχής των φορέων του νησιού αλλά και κάποιων από τους τοπικούς ερευνητές. Μάλιστα η Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Δωδεκανήσου, μαζί με την Εθνική Τράπεζα χρηματοδότησαν την έκδοση φωτογραφικού λευκώματος με τίτλο: *Η Ρόδος με τον φακό του Αντώνη Πάχου*, με επιλογές φωτογραφικού υλικού από αυτό που δημιουργήθηκε μεταπολεμικά και αφορούσε τη Ρόδο.

Γνωρίσαμε τον Αντώνη Πάχο το 2007, όταν απευθύνθηκε σε εμάς για την παροχή βοήθειας στην ψηφιοποίηση, οργάνωση, συντήρηση και διάσωση του αρχειακού υλικού του. Πράγματι, από τα μέσα του 2007, αφιερώναμε όλα τα απογεύματα στο σκοπό αυτό, αξιοποιώντας εξοπλισμό που διέθετε ο ίδιος. Αρχικά, προσπαθήσαμε να οργανώσουμε το αρχείο. Για τον λόγο αυτό δημιουργήσαμε χώρους όπου φιλοξενούνταν το αρχειακό υλικό από κάθε νησί της Δωδεκανήσου χωριστά και ένας για το υλικό που αφορούσε τόπους εκτός Δωδεκανήσου. Ο αρχικός αυτός διαχωρισμός έγινε στο μέρος του αρχειακού υλικού στο οποίο είχαμε πρόσβαση. Στη συνέχεια, έγινε διαχωρισμός ανάλογα με το είδος του τεκμηρίου: Καρτ ποστάλ, αρνητικό

φιλμ, θετικό φιλμ (slide), αρνητική γυάλινη πλάκα κ.λ.π. Περαιτέρω διαχωρισμός και σύνταξη ειδικού καταλόγου αναφοράς δεν ήταν δυνατός τότε, και έτσι αφέθηκε να ολοκληρωθεί αρχικά σε ψηφιακό επίπεδο και αργότερα να μεταφερθεί σε φυσικό, ευελπιστώντας ότι γνωστά ιδρύματα, όπως το Μουσείο Μπενάκη, θα μας προσέφεραν την σχετική τεχνογνωσία. Έτσι κι αλλιώς όμως δεν ήταν δυνατός ο διαχωρισμός του φυσικού αρχείου σε ενότητες διότι, ο Αντώνης Πάχος, συνταξιούχος πια, αναδιτάσσε καθημερινά ό,τι είχε τακτοποιηθεί την προηγούμενη, προσπαθώντας να «βρει κάτι», ή να «θυμηθεί τα παλιά».

Στη διάθεσή μας είχαμε έναν ικανοποιητικών δυνατοτήτων ηλεκτρονικό υπολογιστή, με σχετικά μεγάλη αποθηκευτική χωρητικότητα και έναν σαρωτή επαρκών δυνατοτήτων σε ερασιτεχνικό επίπεδο, τον Epson Perfection 4490 – photo. Θεωρήσαμε ότι ήταν προτιμότερο να ξεκινήσουμε από τη ψηφιοποίηση των γυάλινων πλακών, οι οποίες λόγω της ευαίσθητης φύσης τους ήταν περισσότερο ευάλωτες στις φυσικές φθορές, ειδικά με τη συχνή χρήση, και τις ακόμα συχνότερες μετακινήσεις τους. Τα γυάλινα αρνητικά ήταν φυλαγμένα στα αρχικά κουτιά της συσκευασίας τους, όπως έφταναν στη Σύμη, κυρίως από το εργοστάσιο των αδελφών Lumiere. Ωστόσο, υπήρχαν και κουτιά συσκευασίας από την Agfa αλλά και άλλες γερμανικές ή γαλλικές εταιρείες. Κάθε συσκευασία χωρούσε περί τις 12 φωτογραφικές πλάκες. Ήταν τοποθετημένες απευθείας η μία πάνω στην άλλη, με αποτέλεσμα, και λόγω των συχνών μετακινήσεων, να φθείρονται λόγω της τριβής μεταξύ τους. Επίσης, πολλές από αυτές ήταν λερωμένες με διάφορους λεκέδες ή γεμάτες με δακτυλικά αποτυπώματα. Για τους παραπάνω λόγους προμηθευτήκαμε αιθυλική αλκοόλη και χάρτινους φακέλους πριν ξεκινήσουμε. Έτσι, κάθε πλάκα πριν τοποθετηθεί στον σαρωτή καθαριζόταν με βαμβάκι και αλκοόλη από την πίσω της μεριά (αυτήν που δεν είχε την χημική επικάλυψη), με ένα πολύ μαλακό φτερό καθαριζόταν από τη σκόνη η μπροστινή της πλευρά, και μετά τη σάρωση έμπαινε στον χάρτινο φάκελό της και τοποθετούνταν μέσα στο κουτί από όπου είχε βγει. Λόγω του πάχους του χαρτιού των φακέλων, τα κουτιά δεν χωρούσαν πλέον δώδεκα, αλλά δέκα πλάκες, και έτσι προμηθευτήκαμε συμπληρωματικά κουτιά.

Πριν εκκινήσουμε τη διαδικασία της σάρωσης επιλέξαμε να δημιουργήσουμε με αυτήν αρχεία του μορφότυπου TIFF (Tagged Image File Format), τα οποία θα ονομάζαμε master copies, διότι αυτού του είδους τα αρχεία είναι ασυμπίεστα εξασφαλίζοντας την καλύτερη δυνατή πιστότητα – ποιότητα εικόνας υψηλής ανάλυσης. Μειονέκτημα, είναι ο μεγάλος όγκος τους. Τη χρήση του ίδιου μορφότυπου (TIFF) προτείνει και η Frey: «[...] από τους διαθέσιμους μορφότυπους σήμερα, ο TIFF είναι ο καταλληλότερος για τη δημιουργία ψηφιακών αρχείων. Είναι ευέλικτος, λειτουργεί με όλα τα λειτουργικά συστήματα και χρησιμοποιείται από όλους τους ειδικούς της

ψηφιοποίησης»¹¹⁷⁷ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Από τα TIFF αρχεία θα δημιουργούσαμε ψηφιακά αντίγραφα του μορφότυπου JPEG (Joint Photographic Experts Group), τα οποία συμπιέζονται με αποτέλεσμα να χάνεται μεν οπτική πληροφορία, αλλά, παράλληλα, έχουν το πλεονέκτημα του μικρού όγκου δεδομένων και γι' αυτό πολύ περιορισμένες απαιτήσεις αποθηκευτικού χώρου. Επίσης, λόγω του μικρού τους όγκου διευκολύνεται η μεταφορά τους και η ενδεχόμενη διακίνησή τους μέσω Διαδικτύου.¹¹⁷⁸

Επιλέξαμε την ανάλυση των 600dpi, η οποία στο σύνηθες μέγεθος των πλακών μας έδινε περί τα 1600 pixel σε ύψος και 1500 pixel σε πλάτος. Η σάρωση γινόταν σε βάθος 8bit, στην κλίμακα Grayscale.¹¹⁷⁹ Με τη ρύθμιση αυτή κάθε master copy βρέθηκε να έχει όγκο περί τα 3Mb. Κάθε βράδυ με την ολοκλήρωση των σαρώσεων δημιουργούσαμε αντίγραφα ασφαλείας σε οπτικούς δίσκους (CD). Όταν εξαντλήθηκαν οι αποθηκευτικές δυνατότητες του ηλεκτρονικού υπολογιστή που χρησιμοποιούσαμε, τότε κάναμε δεύτερα αντίγραφα των CD για να δημιουργήσουμε κενό αποθηκευτικό χώρο, αλλά είχε γίνει φανερό ότι ο ηλεκτρονικός υπολογιστής που χρησιμοποιούσαμε είχε φτάσει στα όριά του. Τότε αποφασίσαμε από κοινού με τον Αντώνη Πάχο να απευθυνθούμε στην Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Δωδεκανήσου για την προμήθεια του κατάλληλου εξοπλισμού και λογισμικού για την ψηφιοποίηση του αρχείου. Μάλιστα, τότε ήταν σε εξέλιξη το έργο της αποκατάστασης του ελληνικού Προξενείου κατά την Ιταλοκρατία (Βίλα Παυλίδη) προκειμένου να γίνει Μουσείο Νεώτερης Δωδεκανησιακής Ιστορίας, με φορέα υλοποίησης του έργου τη Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Δωδεκανήσου. Προτείναμε λοιπόν το ψηφιοποιημένο υλικό να αποτελέσει την πρώτη συλλογή του Μουσείου. Ο Νομάρχης είδε θετικά την πρόταση και μας εξασφάλισε τον εξοπλισμό και το λογισμικό που ζητήσαμε (εξάλλου είχε ιδιαίτερη σχέση με το υλικό αυτό αφού ήταν αυτός που το είχε αποκαλύψει στα ερείπια του στούντιο του Φιλήρατου Πάχου). Αναλυτικότερα η Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση μας παρείχε:

Έναν σαρωτή διαφανειών για αρνητικά και θετικά διαστάσεων μέχρι 20X30εκ. για τα αρνητικά και super A3 για τα θετικά, και δυνατότητα οπτικής ανάλυσης >6000dpi. Ηλεκτρονικό υπολογιστή με επεξεργαστή Intel Dual core, RAM >8Gb, Δύο συστοιχίες των 10 σκληρών δίσκων RAID,

¹¹⁷⁷ Franziska Frey, "File formats for digital masters", στο: Guides to quality in visual resource imaging (DLF, RLG, CLIR) 2000, το οποίο ανακτήθηκε από τον Rene van Horik στις 19 Σεπτεμβρίου 2003, από: <<http://lyra2.rlg.org/visguides/visguide5.html>>. Παρατίθεται στο: Rene Horik (van), *ό.π.*, 46.

¹¹⁷⁸ Η ίδια ακριβώς μέθοδος ακολουθήθηκε και από το Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης. Βλ.: Κωστής Αντωνιάδης, «Η Ψηφιοποίηση και η Τεκμηρίωση της Συλλογής του Μουσείου Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης», στο Μαρία Μάττα (επ.) (2005), *Σεμινάριο Διάσωσης και Διαχείρισης Φωτογραφικών Συλλογών. Μουσείο Μπενάκη 3-7 Οκτωβρίου 2005*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2005, 167. Επίσης, προτείνεται από τον Rene van Horik, βλ.: Rene Horik (van), *ό.π.*, 19.

¹¹⁷⁹ Ο Rene van Horik προτείνει τη χρήση του συγκεκριμένου βάθους (8bit), το οποίο αποδίδει 256 τόνους του γκρι. Βλ.: Rene Horik (van), *ό.π.*, 41.

χωρητικότητας 1Tb ο κάθε ένας, και το λογισμικό Corel Graphics Suite. Η κεντρική μονάδα του υπολογιστή ήταν απομονωμένη από το Διαδίκτυο για λόγους ασφαλείας και η ανάκτηση του ψηφιοποιημένου υλικού απαιτούσε τη χρήση ειδικών κωδικών πρόσβασης, ενώ η εμφάνισή του στο ή στα Monitor ήταν ελεύθερη για όποιον ήθελε να έλθει σε επαφή με το υλικό. Ο εξοπλισμός εγκαταστάθηκε στον χώρο όπου φιλοξενείται το αρχείο και ξεκινήσαμε να δουλεύουμε με καλύτερους όρους αναφορικά με την ποιότητα και την ασφαλή διαχείριση του υλικού. Ωστόσο, ο θάνατος του Αντώνη Πάχου μας στέρησε τη δυνατότητα να συνεχίσουμε το έργο που είχαμε ξεκινήσει, λόγω διαφοράς αντιλήψεων για την αξιοποίηση του αρχείου με τα παιδιά του. Μέχρι τότε είχαμε ψηφιοποιήσει περί τα 3.000 γυάλινα αρνητικά, και μία σειρά εκτυπωμένων καρτ-ποστάλ σε φωτογραφικό χαρτί, καθώς και έναν αριθμό από αρνητικά και θετικά φιλμ.

Πριν πεθάνει, του είχαμε ζητήσει την άδεια για την αξιοποίηση μέρους του υλικού για τη διδακτορική μας διατριβή, πράγμα που δέχθηκε με μεγάλη ευχαρίστηση. Πράγματι, από το ψηφιοποιημένο υλικό αντλήσαμε το υλικό που αξιοποιείται στη διατριβή αυτή.

Η διατήρηση εκ μέρους μας του ψηφιοποιημένου υλικού αφορά αποκλειστικά την ακαδημαϊκή του χρήση, δεδομένου ότι αναγνωρίζουμε πως η εμπορική του εκμετάλλευση ανήκει αποκλειστικά στην οικογένειά του.

B.2.2 Προβλήματα διάσωσης και διατήρησης του υλικού

Στο φωτογραφικό υλικό συναντάμε τρεις τύπους φθορών: μηχανικούς, χημικούς και βιολογικούς.¹¹⁸⁰ Μηχανικοί είναι αυτοί που έχουν να κάνουν με τη φύση του υλικού, π.χ. μια γυάλινη αρνητική πλάκα είναι εύθραυστη. Χημικοί είναι αυτοί που σχετίζονται με τις χημικές ιδιότητες των ουσιών που κατέστησαν την επιφάνεια φωτοευαίσθητη, αλλά και τις χημικές ιδιότητες των υποστρωμάτων τους, π.χ. οξειδωση του αργύρου ή φθορές της νιτρικής κυτταρίνης. Βιολογικοί είναι αυτοί που σχετίζονται με το περιβάλλον της φύλαξης του υλικού, π.χ. ποντίκια μπορούν να φάνε φιλμ και έντομα το φωτογραφικό χαρτί.

Ειδικά οι γυάλινες πλάκες φθείρονται όταν, με την παρέλευση του χρόνου, απελευθερώνονται άλατα από το εσωτερικό του γυαλιού με αποτέλεσμα η φωτοευαίσθητη επιστρωση να αποκολλάται με τη μορφή νιφάδων.¹¹⁸¹ Η φθορά αυτή κατά κύριο λόγο προκαλείται είτε από πολύ υψηλές τιμές σχετικής

¹¹⁸⁰ Grant Romer B., «Φθορές του Φωτογραφικού Υλικού και Τρόποι Αντιμετώπισής τους», στο Μάττα Μαρία (επ.), *Σεμινάριο Διάσωσης και Διαχείρισης Φωτογραφικών Συλλογών. Μουσείο Μπενάκη 3-7 Οκτωβρίου 2005*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2005, 59.

¹¹⁸¹ James M. Reilly, «Ιστορία, Τεχνολογία και Αναγνώριση του Φωτογραφικού Υλικού», στο Μάττα Μαρία (επ.), *Σεμινάριο Διάσωσης και Διαχείρισης Φωτογραφικών Συλλογών. Μουσείο Μπενάκη 3-7 Οκτωβρίου 2005*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2005, 7.

υγρασίας, είτε από πολύ χαμηλές,¹¹⁸² ένα πρόβλημα που αντιμετωπίσαμε, σε σχετικά μικρό βαθμό, στο αρχείο Πάχου. Εκτός από τις συνθήκες υγρασίας σημαντικός επιβαρυντικός παράγοντας είναι και οι υψηλές θερμοκρασίες. Ο Reilly επισημαίνει πως «Αναφορικά με το περιβάλλον των φωτογραφικών συλλογών, μια άλλη ασφαλής γενίκευση είναι ότι όλα σχεδόν αυτά τα αντικείμενα μπορούν να ωφεληθούν από τη φύλαξή τους σε χαμηλή θερμοκρασία. Υψηλές τιμές της θερμοκρασίας και της σχετικής υγρασίας θα οδηγήσει, πιθανότατα, σε ταχύτατες και μάλλον αμετάκλητες φθορές στη συλλογή [...]»¹¹⁸³, και καταλήγει πως όσο μειώνεται η υγρασία και η θερμοκρασία, τόσο αυξάνεται, εκθετικά, η διάρκεια ζωής του υλικού, και αντιστρόφως.¹¹⁸⁴ Ο Romer επισημαίνει επιπλέον την απειλή από τα καυσαέρια, την αιθάλη και γενικά από επιβαρυντικούς ατμοσφαιρικούς παράγοντες.¹¹⁸⁵

Προηγουμένως αναφερθήκαμε σε μια αρχική προστατευτική πρακτική που εφαρμόσαμε τοποθετώντας τις γυάλινες αρνητικές πλάκες σε χάρτινους φακέλους ώστε να περιοριστούν οι μηχανικές φθορές που επέφερε η τριβή μεταξύ τους. Η επιλογή του υλικού από το οποίο θα έπρεπε να ήταν κατασκευασμένοι οι φάκελοι αυτοί θα έπρεπε να στηρίζεται στο PAT (*Photographic Activity Test*), το οποίο εξετάζει την καταλληλότητα των υλικών φύλαξης και κυρίως των χαρτιών που χρησιμοποιούνται ως θήκες φωτογραφικού υλικού (φωτογραφιών ή αρνητικών). Ωστόσο, κάτι τέτοιο δεν κατέστη δυνατόν για λόγους κυρίως οικονομικούς. Ο Ware υποστηρίζει πως το κατάλληλο υλικό κατασκευής των προστατευτικών φακέλων θα πρέπει να μην είναι μονωτικό και να μην έχει επιπρόσθετα αλκαλικά αποθέματα ανθρακικού ασβεστίου. Ως καταλληλότερο προτείνει το χαρτί *Atlantis Silversafe Photostore*, το οποίο έχει ουδέτερο Ph, οι προδιαγραφές καθαρότητάς του είναι εξαιρετικές, με χαμηλά επίπεδα θείου και απουσία λιγνίνης,¹¹⁸⁶ ωστόσο, δεν είχαμε τη δυνατότητα αυτής της επιλογής για διάφορους λόγους, σημαντικότερος των οποίων ήταν ο οικονομικός.

Ο χώρος φύλαξης της φωτογραφικής συλλογής των Φιλήρατου και Αντώνη Πάχου, βρίσκεται σε ένα κτήριο που εφάπτεται της λεωφόρου Ρόδου - Καμείρου, στην Ιαλυσό, δεν διαθέτει κλιματισμό, λειτουργεί ως κατοικία της χήρας του Αντώνη Πάχου και γενικά απέχει πολύ από το να χαρακτηριστεί ως ικανοποιητικό χώρος για τη φύλαξη και διατήρηση του σημαντικού αυτού αρχείου. Θεωρούμε ότι είναι επιτακτική ανάγκη η άμεση μεταφορά του σε καταλληλότερο χώρο, εφόσον υπάρχει ή κατασκευαστεί τέτοιος.

¹¹⁸² Grant B. Romer, *ό.π.*, 60.

¹¹⁸³ James M. Reilly, «Προληπτική Συντήρηση Φωτογραφικών Συλλογών», στο Μάττα Μαρία (επ.), *Σεμινάριο Διάσωσης και Διαχείρισης Φωτογραφικών Συλλογών. Μουσείο Μπενάκη 3-7 Οκτωβρίου 2005*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2005, 118.

¹¹⁸⁴ James M. Reilly, *στο ίδιο*, 120.

¹¹⁸⁵ Grant B. Romer, *ό.π.*, 65.

¹¹⁸⁶ Mike Ware, «Φθορές Πρώιμων Φωτογραφικών Εκτυπώσεων σε Χαρτί Αργύρου», στο Μάττα Μαρία (επ.), *Σεμινάριο Διάσωσης και Διαχείρισης Φωτογραφικών Συλλογών. Μουσείο Μπενάκη 3-7 Οκτωβρίου 2005*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2005, 7.

B.2.3 Για τη ψηφιοποίηση του αρχείου

Αναμφίβολα, η ψηφιοποίηση ενός αρχείου μπορεί να θεωρηθεί ως μια διαδικασία διάσωσης. Η μη υλική μορφή που αποκτούν τα αρχεία τα προστατεύει από τη φυσική φθορά που αυτή συνεπάγεται. Ωστόσο, υπάρχουν τρεις σημαντικοί παράγοντες που είναι δυνατόν να ματαιώσουν τις προσδοκίες της προσπάθειας: α) η υποβάθμιση ή αλλοίωση της ποιότητας του φυσικού τεκμηρίου κατά τη ψηφιακή αναπαραγωγή, β) η φυσική φθορά των μέσων αποθήκευσης και γ) η ραγδαία τεχνολογική εξέλιξη η οποία μπορεί να καταστήσει το ψηφιοποιημένο υλικό άχρηστο μετά από σύντομο, σχετικά, χρονικό διάστημα. Αναλυτικότερα:

α) Θα πρέπει το master copy του τεκμηρίου να έχει την υψηλότερη δυνατή ανάλυση, σε σχέση με τις δυνατότητες των μηχανημάτων και τον διαθέσιμο ψηφιακό «χώρο». Οι ρυθμίσεις του σαρωτή θα πρέπει να είναι τέτοιες που να μην αλλοιώνουν τα χρώματα ή την πυκνότητα της κλίμακας του γκρι. Όποιες βελτιώσεις των φωτογραφιών κρίνονται απαραίτητες θα πρέπει να εφαρμόζονται σε δευτερογενή ψηφιακά αντίγραφα.

β) Τα ψηφιακά αποθηκευτικά μέσα δεν είναι άφθαρτα. Πολλές πληροφορίες έχουν χαθεί από κατεστραμμένους σκληρούς δίσκους ή, συχνότερα, από άλλα μέσα αποθήκευσης. Για τον λόγο αυτό θα πρέπει να τηρείται καθημερινό back up, κατά προτίμηση σε διαφορετικό χώρο από αυτόν όπου φυλάσσονται τα βασικά ψηφιακά αρχεία. Με τον τρόπο αυτόν μια φυσική καταστροφή όπως πλημμύρα ή πυρκαγιά δεν θα καταστρέψει και τα δύο αντίγραφα της συλλογής. Θεωρούμε αυτονόητο ότι μέσα αποθήκευσης όπως οπτικοί δίσκοι CD ή DVD θα πρέπει να χρησιμοποιούνται μόνο για τη μεταφορά αρχείων και όχι για μακρά αποθήκευση ψηφιοποιημένου υλικού. Αυτό διότι απαιτούνται ειδικές συνθήκες, συχνά δύσκολο να επιτευχθούν, ώστε οι οπτικοί δίσκοι να διευρύνουν σημαντικά τον χρόνο ζωής τους. Ο Dollar π.χ., έχει καταλήξει πως απαιτείται θερμοκρασία αποθήκευσης 10° Κελσίου και σχετική υγρασία 25%, ώστε να μπορέσουν να διατηρηθούν δεδομένα σε οπτικούς δίσκους για διάστημα περίπου 20 ετών.¹¹⁸⁷ Οι συνθήκες αυτές προβλέπονται στο πρότυπο [ISO18921:2002] που δημιουργήθηκε για τη καθιέρωση μιας μεθοδολογίας για τον προσδιορισμό της επέκτασης της ζωής των πληροφοριών που είναι αποθηκευμένες σε οπτικούς δίσκους. Η φύλαξη θα πρέπει να γίνεται σε σκληρούς δίσκους, κατά προτίμηση μη μηχανικής λειτουργίας (SSD).¹¹⁸⁸

γ) Η ψηφιακή τεχνολογία εξελίσσεται με ραγδαίους, καταγιστικούς ρυθμούς με αποτέλεσμα σε μικρά χρονικά διαστήματα τεχνολογίες αιχμής να

¹¹⁸⁷ Charles Dollar, *Authentic electronic records: Strategies for long-term access*, Chicago: Cohasset Associates, 2000, 215, όπως παρατίθεται στο: Rene Horik (van), *ό.π.*, 16.

¹¹⁸⁸ Είναι χρήσιμη εδώ μια αναφορά στο πρόγραμμα του Πανεπιστημίου του Stanford με την κωδική ονομασία LOCKSS, το οποίο είναι ένα ελεύθερης πρόσβασης σύστημα διατήρησης ψηφιακών αρχείων που βασίζεται στην αρχή: «πολλά αντίγραφα διατηρούν τα πράγματα ασφαλή» (Lots Of Copies Keep Stuff Safe). Περισσότερα στο: <http://www.lockss.org/>.

καθίστανται παρωχημένες. Πολλές πληροφορίες που είχαν αποθηκευτεί σε μαλακούς δίσκους 5,25 ιντσών δεν είναι πλέον προσβάσιμες, όπως και σε δισκέτες 3,5 ιντσών ή σε tape streamers. Παράλληλα εξελίσσονται και τα λογισμικά διαχείρισης των πληροφοριών αυτών, με αποτέλεσμα λογισμικά δεκαετίας να μην είναι συμβατά με σύγχρονα υπολογιστικά συστήματα. Για τους λόγους αυτούς θα πρέπει η ψηφιακή συλλογή να ακολουθεί τις τεχνολογικές εξελίξεις και να μεταγράφεται κάθε φορά που η καθιέρωση μιας νέας τεχνολογίας απειλεί την ύπαρξη της προηγούμενης.¹¹⁸⁹ Οι Jones και Beagrie επισημαίνουν ότι μέχρι τις αρχές του 21ου αιώνα, τρεις στρατηγικές για τη διατήρηση ψηφιακών συλλογών έχουν περιγραφεί: α) Η στρατηγική της διατήρησης της τεχνολογίας, δηλαδή η λειτουργική διατήρηση του λογισμικού και του εξοπλισμού που χρησιμοποιήθηκε για τη δημιουργία του υλικού, β) η στρατηγική της «μίμησης», δηλαδή τα νέα συστήματα «μιμούνται» τη λειτουργία των παρωχημένων και γ) η στρατηγική της μετατροπής, δηλαδή της επανακωδικοποίησης των ψηφιακών δεδομένων στα σύγχρονα formats.¹¹⁹⁰ Ο Munson συμπληρώνοντας υποστηρίζει πως *«Κάθε φορά που συζητάμε για το ρόλο των ψηφιακών εικόνων σε μουσεία, αρχεία και εργαστήρια συντήρησης, συνήθως καταλήγουμε στο εξής: Τα ψηφιακά αρχεία είναι καταπληκτικά σε θέματα πρόσβασης, αλλά η σταθερότητα και η διάρκειά τους εξαρτάται από την ψηφιακή μορφή με την οποία αποθηκεύτηκαν και από το εάν θα υπάρξει και στο μέλλον το κατάλληλο software και hardware για να τα ανοίγουμε. Πρέπει να είμαστε πολύ προσεκτικοί προτού θεωρήσουμε τα ψηφιακά αρχεία ως καθαυτό μέσο διατήρησης»*.¹¹⁹¹

¹¹⁸⁹ Mogens S. Koch, «Ο Ρόλος της Ψηφιακής Τεχνολογίας στη διατήρηση των Φωτογραφικών Συλλογών», στο Μάττα Μαρία (επ.) (2005), *Σεμινάριο Διάσωσης και Διαχείρισης Φωτογραφικών Συλλογών. Μουσείο Μπενάκη 3-7 Οκτωβρίου 2005*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2005, 136.

¹¹⁹⁰ Maggie Jones, Neil Beagrie, *Preservation management of digital materials*, London: The British Library, 2001, 26, όπως παρατίθεται στο: Rene Horik (van), *ό.π.*, 15.

¹¹⁹¹ Doug Munson, «Ιστορία, Συντήρηση και Ανατύπωση των Αρνητικών», στο Μάττα Μαρία (επ.), *Σεμινάριο Διάσωσης και Διαχείρισης Φωτογραφικών Συλλογών. Μουσείο Μπενάκη 3-7 Οκτωβρίου 2005*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2005, 95.

B.3 Ερμηνευτική προσέγγιση επιλεγμένων ομάδων φωτογραφιών από το αρχείο Φιλήρατου και Αντώνη Πάχου

Β.3.1 Η φαντασιακή Ανατολή



Εικόνα 53: Νεαρή γυναίκα ποζάρει ως ανατολίτισσα στο στούντιο του Φιλήρατου Πάχου. (Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου).

Οργανωτικό στάδιο

Το συγκεκριμένο τεκμήριο καταχωρίσθηκε στην υποενότητα «Γυναίκες μόνες», της ενότητας «Σύμη».

Εικονογραφικό στάδιο α'

Πρόκειται για φωτογράφιση studio που έγινε στη Σύμη, στο εργαστήριο του Φιλήρατου Πάχου, κατά το διάστημα του Μεσοπολέμου. Το studio είναι αναγνωρίσιμο από το καρέ στο πάτωμα και από την *baroque*¹¹⁹² ταπετσαρία του φόντου. Το υποκείμενο που φωτογραφίζεται δεν έχει ταυτιστεί.

Η σκηνή αναπαριστά μια νέα της Σύμης η οποία είναι ντυμένη με ανατολίτικα, τουρκικά ρούχα, σε αναπαυτική στάση. Με το δεξί της χέρι ακουμπά σε δύο μαξιλάρια, ενώ το σώμα της είναι ξαπλωμένο στο πλάι, στο

¹¹⁹² Ο όρος *baroque* προέρχεται από τον κλάδο της κοσμηματοποιίας της Ιβηρικής Χερσονήσου και χαρακτηρίζει τους πολυτίμους λίθους που είχαν ακανόνιστο σχήμα, ήταν δηλαδή ατελείς. Ως καλλιτεχνική τάση, χαρακτηρίζεται από τις δυναμικές συνθέσεις που τείνουν να επεκταθούν πέρα από τα όριά τους. Οι φόρμες που διαμορφώνουν τις συνθέσεις είναι συνδεδεμένες οργανικά και δεν μπορούν να απομονωθούν η μία από την άλλη. Οι *baroque* συνθέσεις προβάλλουν μια πληθωρική εκδοχή της φυσικής και συναισθηματικής πραγματικότητας, η οποία αφίσταται από την λιτότητα της κλασικής έκφρασης. Δες σχετικά: Ζερμαίν Μπαζέν, *Μπαρόκ και Ροκοκό*, μτφρ. Ανδρέας Παππάς, Αθήνα: Υποδομή, 1995.

πάτωμα πάνω σε ένα στρώμα που σχηματίζεται από μία προβιά και ένα χαλί. Το υποκείμενο κρατά ένα φλιτζάνι καφέ (του επονομαζόμενου *τούρκικου*), ενώ σε πρώτο πλάνο βρίσκονται ένα ντέφι, ένα σταχτοδοχείο με τσιγάρο και μία τράπουλα απλωμένη. Χαρακτηριστικά είναι τα υποδήματα του υποκειμένου (τούρκικα παπούμια). Το κεφάλι κοσμούν δύο μεγάλοι κρίκοι - σκουλαρίκια και ένα ανατολίτικο κάλυμμα κεφαλής τοποθετημένο λοξά. Το υπόλοιπο ντύσιμο συνίσταται από μία ανοιχτόχρωμη φαρδιά πουκαμίσια, ένα γιλέκο που κοσμείται -στο μέρος της καρδιάς- από ένα τριαντάφυλλο, και ένα μακρύ μαύρο (ή κόκκινο)¹¹⁹³ φόρεμα ή φουφούλα. Στη μέση φαίνεται να υπάρχει ζωνάρι. Το δεξί χέρι κοσμείται από σειρά μεγάλων δακτυλιδιών και βραχιολιών και ο λαιμός από δύο περιδέραια. Η έκφραση του προσώπου είναι χαμογελαστή και ιδιαίτερα «ομιλητική».

Εικονογραφικό στάδιο β'

Στη συγκεκριμένη φωτογραφία είναι προφανής η προσπάθεια είτε του σκηνοθέτη - φωτογράφου, είτε του υποκειμένου της φωτογράφισης να προβληθεί μια διαφορετική ταυτότητα από αυτήν της νέας της Σύμης. Πιο συγκεκριμένα, το υποκείμενο ενδύεται, την ταυτότητα τσιγγάνας, τουρκάλας ή γενικότερα ανατολίτισσας. Για να το επιτύχει αυτό αξιοποιεί, πέρα από το ντύσιμο, σειρά συμβόλων, όπως το ντέφι, τη στάση του σώματος (*η ράθυμη και λάγνα Ανατολή*), τον καφέ (με δύο τρόπους: αυτόν του ανατολίτικου ροφήματος και αυτόν του μέσου άσκησης μαντείας), την τράπουλα αλλά και το τσιγάρο. Τα σύμβολα αυτά σκιαγραφούν το στερεότυπο για τις τσιγγάνες, αλλά και γενικότερα για τις ανατολίτισσες, μια που φαίνεται ότι τα όρια, στο εξεταζόμενο πλαίσιο, είναι δυσδιάκριτα. Εντύπωση προκαλεί το ότι δεν ενόχλησε η χρήση ενός φόντου με εντελώς δυτικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά, για τη δημιουργία ανατολίτικου περιβάλλοντος. Ο διάχυτος πολιτιστικός εκλεκτικισμός είναι προφανής.

Η μετωπική γωνία λήψης εντάσσει τον θεατή στο επικοινωνιακό δίπολο, καθιερώνοντάς τον ως συμμετέχοντα τρίτο στη σκηνή. Το νοηματικό βάρος βρίσκεται -με μια πρώτη ματιά- στα αριστερά της σύνθεσης όπου και το πρόσωπο του υποκειμένου. Ο άξονας συμμετρίας της σύνθεσης, το κέντρο της απεικόνισης, διατρέχει το πάνω μέρος των ποδιών του υποκειμένου, δημιουργώντας μια αισθησιακή δυναμική που έλκει το ενδιαφέρον του θεατή από το πρόσωπο και το διαχέει στην υπόλοιπη σύνθεση. Το βλέμμα του υποκειμένου είναι άμεσο (*εξω-διηγητικό*), ευθύγραμμο και ισοϋψές σε σχέση με αυτό του θεατή. Για τον λόγο αυτό δεν υπαινίσσεται ταξική διαφοροποίηση ή άλλους είδους υπεροχή ή υποταγή.

Για να γίνει η ένταξη στο ευρύτερο περιβάλλον, χρονικά και τοπικά, θα πρέπει να ληφθούν υπόψη τα εξής: Οι Συμιακοί από τους αρχαίους χρόνους είχαν εποικήσει την απέναντι από αυτούς μικρασιατική παραλία (Ντάτσα) και

¹¹⁹³ Το κόκκινο βρίσκεται πολύ κοντά στο μαύρο, όσον αφορά την ένταση του γκρι στις ασπρόμαυρες φωτογραφίες.

την είχαν καταστήσει φυσική τους ενδοχώρα. Εκεί ασκούσαν γεωργικές δραστηριότητες εκμεταλλευόμενοι τους πόρους που στερούνταν στη Σύμη: Γόνιμο έδαφος και νερό. Στο πλαίσιο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας υπήρχε μεγάλη κινητικότητα από και προς τη Σύμη από τα Μικρασιατικά παράλια, δεδομένης της οικονομικής ανάπτυξης που είχε το νησί, κυρίως λόγω του προνομιακού φορολογικού καθεστώτος (μακτού). Η ανάπτυξη αυτή βασιζόταν κατά κύριο λόγο στην σπογγαλιεία. Οι ασκούντες αυτό το επάγγελμα, ως ναυτικοί, καπεταναίοι ή ως δύτες εκτίθονταν σε σειρά σοβαρών κινδύνων κατά την άσκηση των επαγγελματικών τους καθηκόντων. Η αγωνία των οικείων, αλλά και των ιδίων, είναι βέβαιο ότι δημιουργούσε τις προϋποθέσεις για καταφυγή στο μεταφυσικό, όπως αυτό που περιφερόμενες τσιγγάνες πρέσβευαν (και πρεσβεύουν) ότι κατανοούν - και σε ένα βαθμό ελέγχουν, στη «μαύρη», δηλαδή, εκδοχή της αναζήτησης μεταφυσικών συμμαχιών, σε σχέση με αυτήν της προσφυγής στο θείο. Οι τσιγγάνες αυτές ασκούσαν την μαντική και τη βασκανία μέσω «του καφέ», της χειρομαντείας ή της τράπουλας. Με τον τρόπο αυτό φαίνεται να συντέθηκε και να εισέβαλε στην κοινωνία της Σύμης το στερεότυπο της τσιγγάνας ανατολίτισσας, το οποίο επιθυμούσε να ενδυθεί το υποκείμενο της φωτογράφισης.

Εικονολογικό στάδιο

Η σχέση που αναδεικνύεται είναι αυτή μεταξύ του φωτογράφου - σκηνοθέτη και του υποκειμένου της φωτογράφισης - σκηνοθέτη. Συμμετέχουν και οι δύο στη δημιουργία μιας *θεατρικής σκηνής*, μοναδικός πρωταγωνιστής της οποίας είναι το υποκείμενο. Η *θεατρική* αυτή *σκηνή* υλοποιείται με στόχο που δεν είναι κατ' ανάγκη κοινά αποδεκτός, μια που ο φωτογράφος (Φιλήρατος Πάχος) ασκεί το επάγγελμά του. Ωστόσο, παραμένει κοινωνός των σκέψεων και των επιδιώξεων του υποκειμένου, κάτι που δείχνει σχέσεις εμπιστοσύνης ανάμεσα σε αυτόν και στο υποκείμενο της φωτογράφισης. Αυτό διότι δεν πρόκειται για μια απλή αναπαραγωγή της έστω επιτηδευμένης, στερεοτυπικής εικόνας νέας της Σύμης, αλλά πιο πολύ φαίνεται να είναι ένα παιχνίδι με την πραγματικότητα, ένα παιγνιώδες «ψέμα».

Γιατί όμως επιλέγεται ως «άλλος εαυτός» αυτό το μίγμα τσιγγάνας και τουρκάλας; Ποια είναι αυτά τα χαρακτηριστικά της τουρκάλας - τσιγγάνας που οικειοποιείται το υποκείμενο της φωτογράφισης θεωρώντας ότι προσθέτουν θετικά στην αυτοεικόνα της; Διότι, είναι βέβαιο ότι δεν θα επέλεγε έναν εαυτό που θα θεωρούσε ότι την υποβίβαζε ή την ματαίωνε. Θεωρούμε ότι η εικόνα έχει να κάνει με το στερεότυπο της λάγνας Ανατολής (βλ. παρακάτω: *Οριενταλισμός*). Η στάση του σώματος, το μισάνοιχτο, χαμογελαστό στόμα, το βλέμμα απευθείας στο φακό (θεατή), το τσιγάρο¹¹⁹⁴ ως σύμβολο απελευθέρωσης από τις δεσμεύσεις που επεφύλασσε το

¹¹⁹⁴ Σύμβολο ανδρισμού στο εξεταζόμενο πλαίσιο.

κοινωνικοπολιτισμικό status της εποχής και του συγκεκριμένου χώρου για τις γυναίκες ή ακόμη και η σχέση με το μεταφυσικό¹¹⁹⁵ συνιστούν συμβολικά ερωτικά μηνύματα, συγκαλυμμένα από το πέπλο της παιγνιώδους διάθεσης. Η ερωτική αυτή πρόκληση δεν μπορεί να είναι ηθικά κολάσιμη στον βαθμό που ουσιαστικά εκπέμπεται από μίαν «άλλη» και όχι από το υποκείμενο της φωτογράφισης. Στο ίδιο πλαίσιο, το μισάνοιχτο στόμα¹¹⁹⁶ αλλά και το σταύρωμα των ποδιών θα μπορούσαν να εκληφθούν ως μια αμφιταλάντευση ανάμεσα στην ερωτική πρόσκληση και στην άμεση ανάκλησή της.

Αυτός ο εικονιστικός λόγος σε ποιον θα μπορούσε να απευθύνεται; Σύμφωνα με τα παραπάνω, σε άτομα του άλλου φύλου, με τα οποία το σύνολο του τεκμηρίου φαίνεται να ανοίγει διάλογο, προδιαθέτοντάς τα για τη δημιουργία της δικής τους φανταστικής εικόνας σχετικά με τη φωτογραφιζόμενη κοπέλα, στη βάση της ερωτικής προδιάθεσης που αυτή αποπνέει.

¹¹⁹⁵ Μαντεία, βασκανία κ.λ.π.

¹¹⁹⁶ Έχει αναφερθεί ότι το μισάνοιχτο γυναικείο στόμα, όταν συνοδεύεται από αντίστοιχες προσωπικές εκφράσεις και ύφος, συνιστά στοιχείο ερωτικής πρόσκλησης, την οποία πολλοί αποδίδουν στην ασυνείδητη, συνειρμική αντιστοίχισή του με το αιδοίο.

Συγκριτικό επίπεδο



Εικόνα 54: Άλλα δύο πορτραίτα γυναικών, ενταγμένα στον ίδιο αισθητικό, πολιτισμικό κανόνα. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στις δύο παραπάνω εικόνες έχουμε επανάληψη του ίδιου θέματος, γεγονός που αποδεικνύει ότι, στη Σύμη, κατά την εξεταζόμενη περίοδο, υπήρχε εξοικείωση με το στερεότυπο της τσιγγάνας, ανατολίτισσας χαρτορίχτρας. Στη δεύτερη μάλιστα από τις δύο, το υποκείμενο είναι το ίδιο με αυτό του εξεταζόμενου τεκμηρίου.

Εδώ στο σκηνικό έχει προστεθεί ένας μύλος του καφέ, ενώ η τράπουλα έχει πιο ενεργό ρόλο. Η αμφίεση στις δύο αυτές φωτογραφίες, διαφοροποιείται σε σχέση με αυτήν του εξεταζόμενου τεκμηρίου, μια που πρόκειται για συμβατική αμφίεση της Σύμης (η ίδια και στα δύο πορτραίτα).

Από το σκηνικό επίσης λείπουν τα τσιγάρα, το ντέφι και η προβιά. Και στις δύο περιπτώσεις το συμβολικό ερωτικό μήνυμα του μισάνοιχτου στόματος απουσιάζει, ενώ στην αριστερή το υποκείμενο «δρα» απαγγέλλοντας τα της

χαρτομαντείας. Με τον τρόπο αυτό υποδύεται το ρόλο καθαυτό και όχι τόσο τις στερεοτυπικές αναφορές του. Και οι δύο αυτές φωτογραφίες, αν και ενταγμένες στο ίδιο θεματικό πλαίσιο με την αρχική, φαίνεται ότι διαφέρουν στο μήνυμα που εκπέμπουν, τείνοντας περισσότερο, αλλά όχι αποκλειστικά, προς την τεκμηρίωση της παιγνιώδους διάθεσης και όχι του εξωτικού ερωτισμού.



Εικόνα 55: Νέα της Σύμης ποζάρει στο στούντιο του Φιλήρατου Πάχου.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στη φωτογραφία αυτή εμφανίζεται μια νέα της Σύμης σε στάση ανάλογη αυτής του υποκειμένου του εξεταζόμενου τεκμηρίου, αλλά με δυτικό ένδυμα. Το σκηνικό είναι σχεδόν το ίδιο, αλλά η προβαλλόμενη ταυτότητα είναι διαφορετική. Από τη λάγνα Ανατολή μεταφερόμαστε στην «πολιτισμένη» και μοντέρνα Δύση. Τόσο το φόρεμα, όσο και τα υποδήματα βρίσκονται στον κανόνα της δυτικής αστικής μόδας της εποχής. Το παχύ και άνετο υπόστρωμα, μαζί με τα μαξιλάρια, έχει αντικατασταθεί από ένα κομμάτι ύφασμα του οποίου η τοποθέτηση μοιάζει πιο πολύ να εξυπηρετεί την ανάγκη της προστασίας του φορέματος από τη σκόνη του πατώματος, παρά την σκηνογραφική ολοκλήρωση του θέματος.

Εδώ το σύμβολο είναι ένα εικονογραφημένο βιβλίο που μεταφέρει το κέντρο βάρους στην εγγράμματη Δύση σε σχέση με την αισθησιακή Ανατολή των ενστίκτων, των απολαύσεων και του μυστικισμού. Στον ορθολογισμό της Δύσης απέναντι στο μεταφυσικό της Ανατολής.

Προκαλεί εντύπωση το άκαμπτο και σφιγμένο σώμα του υποκειμένου, σε

σχέση με τα προηγούμενα. Είναι τόσο άκαμπτο που φαίνεται να στηρίζει το σκηνικό, ως αντηρίδα. Η παραπάνω διαφοροποίηση Ανατολής – Δύσης φαίνεται να τεκμηριώνεται από αυτήν ακριβώς τη διαφορά στάσης ανάμεσα στη συγκεκριμένη φωτογραφία και στην αρχικά εξεταζόμενη. Ο άτεγκτος δυτικός, προτεσταντικός, ορθολογισμός, απέναντι στη φαντασιακά ερεθιστική, λάγνα και “εύκαμπτη” Ανατολή.



Εικόνα 56: Νεαρή κυρία και σύζυγος ποζάρει στο στούντιο του Φιλήρατου Πάχου. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στον αντίποδα των προηγούμενων, η φωτογραφία αυτή είναι ένα γυναικείο πορτραίτο, με έντονη επικοινωνιακή φόρτιση, τελείως διαφοροποιημένο θεματικά και επικοινωνιακά από τα προηγούμενα.

Η εικονιζόμενη νέα, αποπνέει συντηρητισμό, προφανώς ως αξία¹¹⁹⁷, τόσο ενδυματολογικά, όσο και με την κόμμωση αλλά και τη στάση του σώματός της. Τα ρούχα της είναι αστικά – ευρωπαϊκά. Σε συνδυασμό με το επίσης αστικό – ευρωπαϊκό αξεσουάρ της τσάντας την κατατάσσουν, φαντασιακά, στην τάξη των εύπορων Συμιακών, αυτών που έχουν στενές σχέσεις με την ηπειρωτική Ελλάδα και την Ευρώπη, είτε ως караβοκυραιοι, είτε ως σπογγέμποροι. Το δεξί της χέρι είναι ακουμπισμένο στην καρέκλα τύπου Savognarola (βλ. σχετική ενότητα παρακάτω) με τρόπο τέτοιο ώστε να

¹¹⁹⁷ Ενταγμένη στην αστική ηθική της τιμότητας, της ευρυθμίας και της τάξης.

φαίνεται η βέρα και να προβάλλεται η ιδιότητα της έγγαμης γυναίκας. Επειδή λοιπόν, σύμφωνα με τους κοινωνικούς κώδικες του εξεταζόμενου χώρου και χρόνου, η ιδιότητα αυτή (της έγγαμης γυναίκας) ήταν σχεδόν οριστική και αμετάκλητη, η φωτογράφιση δεν θα μπορούσε να έχει τον χαρακτήρα των προηγούμενων. Η συγκεκριμένη φωτογραφία ενσωματώνει και διαχέει διαφορετικές αξίες, από αυτές του ερωτισμού ή της παιγνιώδους διάθεσης. Εδώ κυριαρχεί η αξία της οικονομικής άνεσης και του «τακτοποιημένου», πραγματικού βίου. Ανάλογα θα πρέπει να είναι και τα κίνητρα που θα μπορούσε να αναζητήσει κανείς για τη φωτογράφιση αυτή.

Η κενή καρέκλα θα μπορούσε να συμβολίζει τον απόντα σύζυγο¹¹⁹⁸ για δύο λόγους:

A. Πάνω σε αυτήν στηρίζεται η σύζυγος

B. Είναι καρέκλα κύρους, λόγω μορφής (θυμίζει θρόνο) και πολιτισμικής ένταξης (ανήκει αισθητικά στη «φωτισμένη» Δύση).

Συμπληρωματικά

A. Για τον Οριενταλισμό

Η κύρια φωτογραφία της ενότητας αυτής παραπέμπει τον θεατή στο φαντασιακό κόσμο της Ανατολής, ο οποίος διαμορφώθηκε νοητικά στη βάση του *Οριενταλισμού*, όπως ονόμασε ο Edward Said¹¹⁹⁹ τον τρόπο με τον οποίον οι Δυτικοί αντιλαμβάνονται στερεοτυπικά την Ανατολή. Γί αυτόν, η Ανατολή υπήρξε μια εφεύρεση των Δυτικών για τους οποίους υπήρξε, ήδη από την αρχαιότητα, ένας ρομαντικός τόπος, με εξωτικά πλάσματα, αξιοσημείωτες εμπειρίες, ενώ ήταν και ο τόπος των αποικιών τους. Παράλληλα, με το να προσδιορίζεται ως ετερότητα, βοήθησε τη Δύση να προσδιορίσει τον εαυτό της απέναντι σε αυτήν.¹²⁰⁰ Εξαιτίας αυτού, ο *Οριενταλισμός* αντανάκλα τον δυτικό τρόπο κυριαρχίας πάνω στην Ανατολή. Όπως το θέτει ο Βρύζας, «Ο "Οριενταλισμός" είναι ένα σύστημα αναπαραστάσεων της Ανατολής από το δυτικό λόγο, μια πολιτισμική κατασκευή προορισμένη να νομιμοποιήσει την πολιτική επιρροή και να διασφαλίσει τα οικονομικά συμφέροντα της Δύσης στην Ανατολή [...] ένας δυτικός τρόπος για την κυριάρχηση, την ανασυγκρότηση και την άσκηση εξουσίας επί της Ανατολής».¹²⁰¹ Στο ίδιο πλαίσιο, ο Peter Burke σημειώνει: «Οριενταλισμός, ως η συλλογική παράδοση για συναλλαγές με την Ανατολή, η συλλογική ονειροπόληση των Ευρωπαίων για την Ανατολή ή ως δυτικός τρόπος επικυριαρχίας [...]».¹²⁰²

Στον ελλαδικό χώρο, η εικόνα της Ανατολής απωθήθηκε επισήμως ως

¹¹⁹⁸ Κατά πάσα πιθανότητα έμπορος ή караβοκύρης, λόγω της οικονομικής άνεσης που δηλώνουν τα ρούχα του υποκειμένου της φωτογράφισης.

¹¹⁹⁹ Edward Said, *Orientalism*, London, Penguin, 1977.

¹²⁰⁰ Στο ίδιο, 1.

¹²⁰¹ Κωνσταντίνος Βρύζας, *Παγκόσμια Επικοινωνία – Πολιτισμικές Ταυτότητες*, Αθήνα, Gutenberg, 2005, 217.

¹²⁰² Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, μτφρ. Ανδρέας Ανδρέου, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003, 161.

«τουρκική», για να επανέλθει ως *Οριενταλισμός*, δηλαδή με τη μορφή της πολιτισμικής επιρροής. Στην Ελλάδα μετά την Τουρκοκρατία επικράτησε η ιδέα πως ό,τι δεν ήταν δυτικό ήταν εχθρικό, απολίτιστο και ζημιογόνο, δηλαδή δεν ήταν «πολιτισμένο» και «καθώς πρέπει».¹²⁰³ Όταν η ιδέα της λάγνας Ανατολής εντάχθηκε στο πολιτισμικό περιβάλλον της Δύσης, τότε και στην Ελλάδα υιοθετήθηκε ως στερεοτυπική αντίληψη του ανατολίτη «άλλου». Το στερεότυπο αυτό βρήκε μια από τις πιο ισχυρές βάσεις του στην αντίληψη του χαρεμιού. Ο Ramanpurthy σημειώνει: «Τον 19^ο αι., όπως και σήμερα, το χαρέμι αποτελούσε τόπο αποικιοκρατικών φαντασιώσεων και χώρο που εξασφαλίζει την αναπαράσταση της "Ανατολής" ως του αντιθέτου της "Δύσης"»¹²⁰⁴ και, όπως το θέτει ο Peter Burke: «Εικόνες από χαρέμια της Ευρώπης του 19ου αι. [...] μας λένε ελάχιστα ή τίποτα για τον εγχώριο κόσμο του Ισλάμ, έχουν όμως πολλά να μας πούνε για τον φαντασιακό κόσμο των Ευρωπαίων που δημιούργησαν αυτές τις εικόνες [...]».¹²⁰⁵

Η κύρια φωτογραφία της ενότητας αυτής θεωρούμε ότι είναι ενταγμένη σε αυτή την δυτική αντίληψη για τη λάγνα Ανατολή του χαρεμιού, όπως αυτή διαμορφώθηκε και από τις παραστάσεις της Ανατολής που διέθετε η εξεταζόμενη κοινωνική ομάδα, λόγω των στενών σχέσεων που διατηρούσε με την απέναντι μικρασιατική ακτή.

B. Για τη «μεταμφιεσμένη» γυναίκα

Το υποκείμενο του βασικού τεκμηρίου της ενότητας αυτής «ενδύθηκε» έναν ρόλο. Με άλλα λόγια, μεταμφιέστηκε. Η Tseelon, αφού θυμίσει τον φροϋδικό ισχυρισμό ότι η λίμπιντο είναι ανδρική, ισχυρίζεται ότι η μεταμφίεση που αποσκοπεί στο να γίνει η γυναίκα αντικείμενο του ανδρικού πόθου είναι η απάντησή της στην επίδειξη δύναμης του αρσενικού, υποστηρίζοντας πως η ουσία της θηλυκότητας είναι μια προσποιούμενη, γυναικεία, υποσυνείδητη αρρενωπότητα. Η μεταμφίεση είναι ο ένας τρόπος για την επίδειξη της γυναικείας ισχύος, ενώ ένας άλλος δρόμος για την επίτευξη του ίδιου σκοπού, υποστηρίζει, είναι η επιδίωξη της αγνότητας με την υπέρβαση των αναγκών του σώματος, κάτι που ήταν πάγιο αίτημα των πατέρων της Εκκλησίας για τη γυναίκα και τη γυναικεία συμπεριφορά. Έτσι, η γυναίκα μπορεί να είναι ίση με τον άνδρα, μόνο αν υπερβεί την πεμπουσία της θηλυκότητας, τη σάρκα. Στην περίπτωση αυτή, αν δηλαδή η αληθινή γυναίκα εξισωθεί με τον άνδρα, η θηλυκή γυναίκα θα πρέπει να είναι μασκαρεμένη.¹²⁰⁶ Κατ' αυτή την έννοια, το υποκείμενο του αρχικού

¹²⁰³ Νίκος Γράψας, «Πρακτικά παραδείγματα ταυτοτικής διαλεκτικής από την ελληνική μουσική», στο Βιρβιδάκης Στ., Γράψας Ν., Γρηγορίου Μ., Ζωγράφου Μ., Λέκκας Δ., Παπαποικονόμου – Κηπουρού Κ., *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, Διαλεκτικοί Συσχετισμοί – Θεωρία της Ελληνικής Μουσικής*, τόμος Α', Πάτρα, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2003, 201.

¹²⁰⁴ Anandi Ramanpurthy, «Θέματα και παραισθήσεις: Φωτογραφία και εμπορευματική κουλτούρα», στο Wells Liz (ed.), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, Αθήνα, Πλέθρον, 2007, 240.

¹²⁰⁵ Peter Burke, *ό.π.*, 39.

¹²⁰⁶ Efrat Tseelon, *The masque of femininity*, London, Sage, 1995, 37.

πορτραίτου, υπαινίσσεται ότι υιοθετεί τον ρόλο της μεταμφιεσμένης γυναίκας για να δηλώσει ότι: α) δεν «υπερβαίνει την πεμπτούσια της θηλυκότητάς» της, β) δεν προτίθεται να εξισωθεί με τον άνδρα, μελλοντικό θεατή. Και οι δύο αυτές συνδηλώσεις συνθέτουν ένα σαφές, σεξουαλικά φορτισμένο, επικοινωνιακό μήνυμα.

Γ. Για το κάθισμα Savonarola

Πρόκειται για καρέκλα – αντίγραφο της Αναγεννησιακής καρέκλας της οποίας ο σχεδιασμός αποδόθηκε από πολλούς στον χαρισματικό Ιταλό Δομινικανό μοναχό του 15^{ου} αι. Girolamo Savonarola (1452 – 1498). Ο Savonarola συμμετείχε ενεργά την πολιτική ζωή της Φλωρεντίας μέχρι και την εκτέλεση του, το 1498. Έμεινε γνωστός για την σκληρότητά του, το κάψιμο βιβλίων, την καταστροφή «ανήθικων», κατ’ αυτόν, έργων τέχνης. Επίσης, κήρυξε με σθένος την αντίθεσή του στη διαφθορά του κλήρου.



Εικόνα 57: Σχέδιο του καθίσματος Savonarola.

Κύριος αντίπαλός του ήταν ο Rodrigo Borgia, ο οποίος από το 1492 ανακηρύχθηκε Πάπας με το όνομα *Αλέξανδρος ο έκτος*.

Λόγω της ιδιότητάς της να είναι αναδιπλούμενη, η συγκεκριμένη καρέκλα ονομάστηκε και ψαλιδωτή καρέκλα ή Χ – καρέκλα. Στην Ιταλία πολλοί την ονομάζουν και «*Καρέκλα του Δάντη*», ενώ στην Γερμανία «*Καρέκλα του Λουθήρου*». Η ονομασία, ωστόσο, που επικράτησε οφείλεται σε εμπορική ονομασία της καρέκλας από έναν ιταλικό οίκο κατά τον 19^ο αι. Λόγω της ελαφρότητάς της και της πρακτικότητας του σχεδιασμού της, διαδόθηκε σε όλη την Αναγεννησιακή Ευρώπη.

Είναι βέβαιο πως η χρήση της συμβολίζει ένα σημαντικό μέρος της Δυτικοευρωπαϊκής κουλτούρας, και κυρίως της Αναγέννησης, κύριος πόλος της οποίας υπήρξε η Ιταλία. Με άλλα λόγια, το σημαίνουν «κάθισμα Savonarola», έχει ως σημαινόμενο, για αυτόν που φωτογραφίζεται στο στούντιο του Φιλήρατου Πάχου, τον προηγμένο Δυτικό πολιτισμό, κύριος συντελεστής και εκφραστής του οποίου υπήρξε το ιταλικό πνεύμα, μέσω της

ιταλικής Αναγέννησης. Η παρουσία των Ιταλών στη Σύμη κατά την εξεταζόμενη περίοδο φαίνεται να παίζει έναν σημαντικό ρόλο ως φορέας αυτού του εκπολιτιστικού πολιτισμικού ήθους, το οποίο παραπέμπει γενετικά στην Αναγέννηση.

Β.3.2 Η αρρενωπότητα ως αξία



Εικόνα 58: Τρεις Ιταλοί στρατιώτες ποζάρουν στον Φιλήρατο Πάχο.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Οργανωτικό στάδιο

Το συγκεκριμένο τεκμήριο καταχωρίσθηκε στην υποενότητα «Ιταλοί στρατιώτες», της ενότητας «Σύμη».

Εικονογραφικό στάδιο α΄

Πρόκειται για φωτογράφιση που έγινε στο studio του Φιλήρατου Πάχου, στη Σύμη, κατά τη διάρκεια της Ιταλοκρατίας. Το εστιασμένο περιλαμβάνει τρεις Ιταλούς στρατιώτες σε ένα σύμπλεγμα, έντονα αφηγηματικό, αλλά με σχετικά δυσνόητο μήνυμα. Στα αριστερά της σκηνής ο ένας στρατιώτης

δέχεται το κράτημα της εξάρτυσής του από τον ακριβώς απέναντί του, ενώ, ταυτόχρονα, τον απειλεί με μια ξιφολόγχη. Το αριστερό του χέρι είναι διπλωμένο προς τα πίσω, καλύπτοντας τα νώτα. Ο δεχόμενος την απειλή της ξιφολόγχης, έχει επίσης καλυμμένα τα νώτα του, ενώ προβάλλει το δεξί του πόδι προς τον επιτιθέμενο. Ταυτόχρονα, κάμπει τον κορμό του προς την ίδια κατεύθυνση, διατηρώντας το υπόλοιπο σώμα σε απόσταση ασφαλείας. Ο μεσαίος στρατιώτης εμφανίζεται, στην πρόζα, να παίρνει το μέρος του ευρισκόμενου στα δεξιά του στρατιώτη. Αφενός γέρνει προς το μέρος του, αφετέρου σημαδεύει με πιστόλι τον απειλούμενο από την ξιφολόγχη. Την ίδια στιγμή έχει απλωμένο το χέρι στην πλάτη του και προτείνει το αριστερό του πόδι προς αυτόν.

Όλη η σκηνή διαδραματίζεται μπροστά στο *baroque* σκηνικό του ατελιέ του φωτογράφου, το οποίο επίσης ταυτοποιείται από το καρέ πάτωμα.

Εικονογραφικό στάδιο β'

Προφανώς πρόκειται για μια πρόζα, εμπνευστής της οποίας, κατά πάσα πιθανότητα, ήταν η ίδια η παρέα που φωτογραφήθηκε. Σκοπός τους φαίνεται να ήταν να μεταφέρουν επικοινωνιακά στον απόντα «άλλο» ό,τι θεωρούσαν ότι χαρακτηρίζει τις ζωές τους στο συγκεκριμένο χωρικό και χρονικό πλαίσιο, με την προϋπόθεση ότι οι ίδιοι θεωρούν ότι τους αξιώνει. Είναι ένστολοι, ένοπλοι, υποδημένοι και αρρενωποί, μια που δείχνουν να λύνουν τις διαφορές τους με τη χρήση των όπλων και της σωματικής ρώμης, κάτι που στερεοτυπικά είναι ανδρική υπόθεση.

Οι πρωταγωνιστές βρίσκονται σε *στενή επαφή* (έως 45cm) και λειτουργούν εντός του κοινού τους *χώρου εγγύτητας*. Οι ματιές των δύο στο πρώτο πλάνο διασταυρώνονται, επιβεβαιώνοντας την "κρίση" που σοβεί ανάμεσά τους. Κανένας από τους τρεις δεν έχει τις προσωπικές εκφράσεις του θυμού, και αυτό μπορεί να δώσει έναν τόνο αδέξιας πρόζας στη σκηνή, δεδομένου ότι επιμένει να υπαινίσσεται σχέσεις πάθους και έντονου θυμού μεταξύ των πρωταγωνιστών. Οι μικρές αποστάσεις μεταξύ τους καταδηλώνουν πως οι σχέσεις τους είναι στενές, αρνητικά ή θετικά φορτισμένες. Ο μεσαίος δείχνει με την κλίση του σώματός του να έχει υποστηρικτική στάση για αυτόν που κρατάει την ξιφολόγχη, ενώ ταυτόχρονα απομακρύνει αμυντικά το πάνω μέρος του σώματός του από τον «επιτιθέμενο» που βρίσκεται δεξιά.

Η θέση του φακού θεμελιώνει μια σχέση ισότητας ανάμεσα στον θεατή και τον ενδιάμεσο στρατιώτη εφόσον και οι δύο παρακολουθούν τη σκηνή κάθετα σε σχέση με τον άξονα που συνδέει τους δύο ενεργούς πρωταγωνιστές. Η σχέση αυτή επιβεβαιώνεται και από το *εξω-διηγητικό* βλέμμα του συγκεκριμένου στρατιώτη, το οποίο είναι άμεσο και ευθύ προς τον θεατή.

Η ξιφολόγχη βρίσκεται στο κέντρο της σύνθεσης και για τον λόγο αυτόν συνιστά τον νοηματικό πυρήνα της, το *προεξάρχον στοιχείο*, με τα περιμετρικά στοιχεία να έχουν επικουρικό ρόλο. Φαίνεται να αντιπροσωπεύει

ή να συμβολίζει το βασικό σημείο της «αφήγησης», αυτό της βίαιης σύγκρουσης μεταξύ δύο ανδρών. Η ειρηνοποιός δύναμη που αντιτάσσεται στη βίαιη αντιπαράθεση βρίσκεται σε δεύτερο πλάνο, με αποτέλεσμα η νοηματική – «αφηγηματική» ισχύς της να υποβαθμίζεται και να λειτουργεί περισσότερο ως επιβεβαίωση της σύγκρουσης που συμβαίνει ένα πλάνο μπροστά της.

Οι νεαροί στρατιώτες της φωτογραφίας βρέθηκαν να υπηρετούν την θητεία τους στη Σύμη, μία ιταλική «κτήση», κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου. Αυτή ακριβώς η κατάσταση, δηλαδή η «κτήση» της Σύμης από την ισχυρή και αποικιοκρατική δύναμη Ιταλία, συνιστά μία ιεράρχηση ανάμεσα σε ισχυρό και ανίσχυρο. Οι νεαροί αυτοί φαίνεται να συνειδητοποιούν ότι ανήκουν στην πλευρά του ισχυρού και το πιστοποιούν με το να απαθανατίζουν τους «ισχυρούς» εαυτούς τους, ως φορείς της ισχύος της Μητρόπολης. Μέσα σε αυτό χωρά και η προβολή του αρρενωπού χαρακτήρα, ανάγκη που ξεπηδά ενδεχομένως από το κοινωνικό τους περιβάλλον, πίσω στην πατρίδα.

Εικονολογικό στάδιο

Φαίνεται σίγουρο ότι ο Φιλήρατος Πάχος δεν συμμετείχε, τουλάχιστον ενεργά, στο στήσιμο της σκηνής. Αυτό διότι στη συγκεκριμένη φωτογραφία παραβιάζονται οι κανόνες (κυρίως φωτισμού) που τηρούσε ευλαβικά. Ο στρατιώτης δεξιά είναι κακά φωτισμένος στο πρόσωπο, όπως και ο μεσαίος, αλλά και το σύνολο του συμπλέγματος είναι ασύμμετρα τοποθετημένο στο φωτογραφικό καρέ.

Οι σχέσεις μεταξύ των υποκειμένων της φωτογράφησης, όσο και αν το ενσταντανέ είναι επικοινωνιακά εκκωφαντικό, δεν μπορούν να είναι πολύ ξεκάθαρες. Σίγουρα, εμφανίζονται σχέσεις εξουσίας, μια που ο μεσαίος απειλεί με πιστόλι, το οποίο δεν ήταν διαθέσιμο στους απλούς στρατιώτες, που εδώ αρκούνται στην ξιφολόγχη. Ωστόσο, οι σχέσεις εξουσίας που εμφανίζονται δεν θα πρέπει να περιοριστούν σε αυτό το πραγματολογικό στοιχείο. Αυτό που θέλουν να μεταδώσουν οι νεαροί στρατιώτες αλλά και ο τρόπος με τον οποίο αποπειρώνται να το κάνουν, δείχνει ότι μοιράζονται τις αξίες της σωματικής ρώμης και της ισχύος, αλλά και την κουλτούρα των όπλων, χαρακτηριστικά της φασιστικής ιδεολογίας που κατά την εξεταζόμενη περίοδο είχε επικρατήσει στη μητρόπολη. Θεωρητικά, η σωματική ρώμη και ικανότητα αποτελούσαν αξίες και για την κοινωνία της Σύμης. Τα μέσα τεκμηρίωσης, ωστόσο, ήταν διαφορετικά για αντικειμενικούς λόγους.

Κατά τη γνώμη μας, το συγκεκριμένο ενσταντανέ είναι μια σχετικά ακραία εκδήλωση επιθυμίας για επικοινωνία, μια που δεν ήταν συνηθισμένο να σκηνοθετούνται τέτοιου είδους σκηνές σε φωτογραφικά studio. Η έντονη επιθυμία για προβολή του εγώ, με έναν τρόπο που θα εξασφαλίζει την αντοχή της στον χρόνο¹²⁰⁷, ενώ, παράλληλα, θα είναι απόλυτα

¹²⁰⁷ Δεδομένης της αντίληψης για την «αιωνιότητα» του φωτογραφικού τεκμηρίου.

τεκμηριωμένη, φαίνεται να πηγάζει είτε από την αυταρέσκεια για την θέση και τα επιτεύγματα, είτε για τον ακριβώς αντίθετο λόγο: τη δημιουργία μιας αυταπάτης για έναν εαυτό που δεν υπάρχει, αλλά θα έπρεπε να υπάρχει.

Η όλη σκηνή φαίνεται να προσπαθεί να υποκαταστήσει μία αφήγηση ηχητική, ή καλύτερα να αποδώσει μια προφορική αφήγηση εικονιστικά. Όσο πιο ακραία είναι τα σκηνοθετημένα συστατικά της εικόνας, τόσο εντονότερη η επιθυμία για επικοινωνία με τον απόντα «άλλο» και η τεκμαιρόμενη δυσκολία προφορικής ή γραπτής αφήγησης. Η δυσκολία αυτή μπορεί να προκύπτει από αντικειμενικούς λόγους, όπως η απόσταση ή η ανεπαρκής εξοικείωση με τη χρήση του γραπτού λόγου, ο οποίος μάλλον εκλαμβάνεται από τα υποκείμενα της φωτογράφισης ως ανεπαρκής για να αποδώσει ό,τι αυτοί θέλουν να «πουν». Θα πρέπει, επίσης, να ληφθεί υπόψη ότι, ως Ιταλοί, οι πρωταγωνιστές της σκηνής είναι περισσότερο εξοικειωμένοι με τις εικαστικές και παραστατικές τέχνες, ενδεχομένως και με τη δραματικότητα μεγάλων ζωγραφικών έργων, όπως αυτά π.χ. του Καραβάτζιο. Με άλλα λόγια, ο συγκεκριμένος επικοινωνιακός τρόπος, της έντονα δραματοποιημένης ανθρώπινης σχέσης, μπορεί να είναι μέρος της παράδοσης που εσωτερίκευσαν κατά τη διαδικασία της κοινωνικοποίησής τους στην πατρίδα. Στο ίδιο πλαίσιο μπορεί, επίσης, να ενταχθεί και η θεατρική τέχνη, το ίδιο διαδεδομένη στην πολιτισμική δυναμική της πατρίδας.

Θεωρούμε ότι στη συγκεκριμένη σκηνή το στοιχείο της έμφυλης προβολής είναι έντονο, διότι το σύνολο των επικοινωνιακών στοιχείων που χρησιμοποιούνται είναι ενταγμένα στις στερεοτυπικές αντιλήψεις για τον άνδρα, κατά τον συγκεκριμένο χρόνο, τόσο στη Σύμη, όσο και στην Ιταλία. Το γεγονός αυτό, αυτομάτως, ορίζει και τα δύο είδη αποδεκτών του εικονιστικού μηνύματος του τεκμηρίου: Το άλλο φύλο, ως η οθόνη όπου προβάλλεται το αρρενωπό στερεότυπο, αλλά και ως ο απών αποδέκτης, και το ίδιο φύλο, ως τεκμηρίωση υπεροχής, συνυπάρχουν στο ίδιο επίπεδο, το ένα με την υπερβολή, το άλλο με την σημαίνουσα απουσία.

Συγκριτικό επίπεδο



Εικόνα 59: Ιταλός στρατιώτης ποζάρει κρατώντας περίστροφο και καπνίζοντας.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στη φωτογραφία αυτή εμφανίζεται ένας νεαρός Ιταλός ένστολος στρατιώτης (μάλλον βαθμοφόρος αφού φέρει περίστροφο), που φωτογραφίζεται στο ατελιέ του Φιλήρατου Πάχου. Βρίσκεται σε όρθια, άκαμπτη στάση και στο δεξί του χέρι κρατάει ένα περίστροφο στραμμένο προς το πλάι. Τα δάχτυλά του ωστόσο δεν είναι ακουμπισμένα στην σκανδάλη. Το αριστερό του χέρι είναι ακουμπισμένο στη μέση του «δείχνοντας» προβολικά την ήβη του και από το στόμα του κρέμεται ένα σβησμένο τσιγάρο.

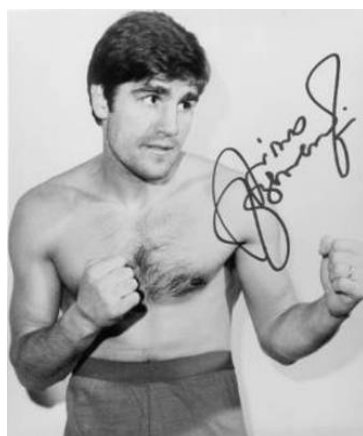
Και εδώ, όπως και στο αρχικό τεκμήριο της ενότητας, προβάλλεται, με τους ίδιους όρους, το ίδιο συγκεκριμένο μήνυμα: αυτό της αρρενωπότητας που τεκμηριώνεται μέσα από την ένοπλη ισχύ και τη σωματική ρώμη. Τα κύρια επικοινωνιακά στοιχεία που χρησιμοποιούνται είναι η στολή, το περίστροφο, το μουστάκι και το τσιγάρο. Και εδώ οι αποδέκτες του μηνύματος φαίνεται

να είναι κοινοί: Το άλλο φύλο στο οποίο προβάλλεται το ισχυρό αρσενικό και το ίδιο φύλο στο οποίο προβάλλεται ο ισχυρός ανταγωνιστής, που κατέχει τα μέσα ακόμα και για να αποφασίζει για τη ζωή ή τον θάνατο κάποιου άλλου.



Εικόνα 60: Ιταλός στρατιώτης ποζάρει ως πυγμάχος.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στο πορτραίτο αυτό εμφανίζεται ένας νεαρός Ιταλός στρατιώτης σε πόζα, υποδυόμενος πυγμάχο εν δράσει. Η πόζα του είναι χαρακτηριστική των πορτραίτων πυγμάχων της εποχής (βλ. εικόνα 61). Φοράει παντελόνι και στο πάνω μέρος του σώματός του εσώρουχο. Στα χέρια του φοράει γάντια, τα οποία αν και δεν είναι γάντια πυγμαχίας μπορούν να τα συμβολίσουν.



Εικόνα 61: Ο Ιταλός πυγμάχος
του Μεσοπολέμου Dino
Benvenuti.

Με τη συγκεκριμένη στάση προβάλλονται χαρακτηριστικά της σωματοδομής που είναι συνυφασμένα με την σωματική ρώμη. Εντύπωση προκαλεί το ύφος του υποκειμένου της φωτογράφισης που είναι χαμογελαστό και ήπιο σε αντίθεση με το προφανές νόημα της εικόνας.

Και εδώ σημειώνεται η προβολή των έμφυλων χαρακτηριστικών, κατά τον ίδιο τρόπο που περιγράφηκε παραπάνω. Η διαφορά έγκειται στο ότι εδώ αυτό που προβάλλεται είναι αποκλειστικά η σωματική ρώμη και όχι τα λοιπά στερεοτυπικά, συμβολικά, στοιχεία αρρενωπότητας, όπως η στολή, το τσιγάρο ή τα όπλα. Ωστόσο, το μήνυμα είναι εξίσου ισχυρό στο πλαίσιο της φασιστικής αντίληψης για το σώμα και την ισχύ του. Με άλλα λόγια οι γροθιές καλυμμένες με γάντια, μπορούν να είναι όπλα, και οι εμφανείς μύες στολή.

Το ότι τα γάντια που φοράει είναι αυτά της στολής του και όχι πυγμαχίας, επιβεβαιώνει ότι κάποιες φορές η υιοθέτηση ρόλων μπορεί να εμπεριέχει στοιχεία ιλαρότητας, όπως ακριβώς συμβαίνει και με το αρχικά εξεταζόμενο τεκμήριο.



Εικόνα 62: Ομάδα Ιταλών στρατιωτών σε φυλάκιο παρατήρησης.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Η φωτογραφία αυτή απεικονίζει μια σκηνοθετημένη σκηνή σε ένα φυλάκιο παρατήρησης του ιταλικού στρατού, σε λόφο της Σύμης κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου. Ο πρώτος από αριστερά χειρίζεται τα κιάλια, ενώ ο δεύτερος και ο τρίτος χειρίζονται μία συσκευή που θυμίζει φωτογραφική μηχανή με τηλεφακούς. Ο τελευταίος όρθιος εμφανίζεται να μιλάει τηλεφωνικώς, ενώ ένας πέμπτος κρατάει σημειώσεις.

Θεωρούμε ότι και σε αυτό το τεκμήριο προβάλλεται η ισχύς αλλά και η υπερηφάνεια του *συνανήκειν* των εμπλεκομένων στη σκηνή, τουλάχιστον σε επίπεδο κινήτρου για την φωτογράφιση. Η διαφορά σε σχέση με τα προηγούμενα τεκμήρια είναι ότι εδώ προβάλλεται η ισχύς της ομάδας και ο λειτουργικός καταμερισμός των ρόλων και όχι η ατομική ισχύς. Η ισχύς μιας ομάδας που είναι μέλος μιας άλλης μεγαλύτερης, του ιταλικού στρατού, την ισχύ ή υπεροχή του οποίου, συνεκδοχικά διαλαλεί το ενσταντέ. Για να δειχθεί η ισχύς και η υπεροχή της ομάδας αυτής προβάλλονται τα προηγμένης -για την εποχή- τεχνολογίας μέσα που έχει στη διάθεσή της, αλλά και η τακτοποιημένη διανομή ρόλων στη λειτουργία της ομάδας. Το πόσο μεγάλη έμφαση δίνεται σε αυτό αποδεικνύεται από το ότι φαίνεται να είναι σκηνοθετική επιταγή η απεικόνιση – απαθανάτιση της αφοσίωσης στο συντελούμενο έργο από κάθε έναν χωριστά, με τέτοιο τρόπο όμως, ώστε να αποτυπώνεται το αόρατο δίκτυο που συνδέει τα μέλη της ομάδας και το έργο καθενός από αυτούς.

Μπορεί κανείς να διακρίνει την προβαλλόμενη με έντονο τρόπο αυταρέσκεια του αξιωματικού που μιλάει στο τηλέφωνο, μια συσκευή μάλλον εξωτικής τεχνολογίας για τον φωτογράφο, ενώ χαρακτηριστικό είναι το μειδίαμα του καθήμενου χειριστή της φωτογραφικής μηχανής, ο οποίος μάλλον δεν κατορθώνει να ενδυθεί το σοβαρό και αφοσιωμένο ύφος που απαιτούσε η σκηνοθεσία του ενσταντέ.

Για μας, έχει μεγάλη συμβολική σημασία ο τρόπος με τον οποίον ο αξιωματικός πατάει σε μία πέτρα. Φαίνεται, να συμβολίζεται ο τρόπος με τον οποίον οι Ιταλοί «κατείχαν» τα Δωδεκάνησα. Τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας στηρίζονται στο έδαφος, αυτός το «πατά».



Εικόνα 63: Ιταλοί στρατιώτες ποζάρουν με πορτραίτο άλλου άνδρα με πολιτικά.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στην παραπάνω φωτογραφία εικονίζονται δύο Ιταλοί στρατιώτες οι οποίοι ποζάρουν εκατέρωθεν ενός φωτογραφικού πορτραίτου άλλου άνδρα που βρίσκεται ακουμπισμένο στο τραπεζάκι ανάμεσά τους, στο τραπεζάκι όπου στηρίζονται και οι δύο. Η κλίση των κορμών τους, λόγω της έντασής της, δείχνει εγγύτητα, αλλά και συναισθηματική αλληλεπίδραση μεταξύ τους. Η εγγύτητα αυτή τεκμηριώνεται και με την κοινή απόδοση σημαντικότητας στον απόντα του φωτογραφικού πορτραίτου. Αν λάβει κανείς υπόψη και τα υπόλοιπα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά της σκηνής, όπως τα τσιγάρα και τις στολές, μπορεί να εντάξει την προβαλλόμενη εγγύτητα σε μια άλλη στερεοτυπική παράμετρο της αρρενωπότητας, αυτή των ισχυρών δεσμών που αναπτύσσονται μεταξύ ανδρών φίλων και δη πολεμιστών. Το άμεσο, *εξω-διηγητικό* τους βλέμμα εγκαθιδρύει σχέση άμεσης επικοινωνίας με τον θεατή της σκηνής.



Εικόνα 64: Ιταλοί στρατιώτες φωτογραφίζονται με ελαφρύ ρουχισμό. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Και σε αυτή τη φωτογραφία εικονίζονται δύο Ιταλοί στρατιώτες, οι οποίοι ποζάρουν με τρόπο ώστε να δημιουργείται ένα άμεσο κανάλι επικοινωνίας με τον θεατή της εικόνας τους. Εδώ, πέρα από τα χαρακτηριστικά της αρρενωπότητας, όπως το ημίγυμνο σώμα ή το τσιγάρο, προβάλλεται και το στοιχείο της συναισθηματικής εγγύτητας, της ισχυρής ανδρικής φιλίας, με έναν πρωτότυπο τρόπο. Οι πρωταγωνιστές, εσκεμμένα ή όχι, έχουν αντιγράψει ακριβώς ο ένας τη στάση και το ύψος του άλλου. Γωνία 45°, πανομοιότυπη θέση των χεριών, ακόμα και το τσιγάρο τους είναι στερεωμένο ανάμεσα στα ίδια ακριβώς δάκτυλα. Κοινό είναι και το σχεδόν υπαινικτικό τους χαμόγελο, παρά το ότι αυτός που εικονίζεται αριστερά δείχνει σε λίγο μεγαλύτερη ένταση τον κεντρικό ζυγωματικό μυ (αυτόν που ανασηκώνει τις άκρες των χειλιών). Θεωρούμε σχεδόν βέβαιο, ότι η φωτογραφία αυτή δημιουργήθηκε για να ταχυδρομηθεί στην πατρίδα.

Συμπληρωματικά

Για την έννοια της αρρενωπότητας

Θεωρούμε ότι η αρρενωπότητα δομείται με συγκεκριμένα στοιχεία που της αποδίδονται εντός συγκεκριμένου, κάθε φορά, κοινωνικού πλαισίου.¹²⁰⁸ Με άλλα λόγια, οι έμφυλοι ρόλοι διαμορφώνονται ιστορικά και κοινωνικά, από το οικογενειακό περιβάλλον αρχικά και από το ευρύτερο κοινωνικό αργότερα, ενώ εκδηλώνονται με την υιοθέτηση συγκεκριμένων συμπεριφορών, οι οποίες, επίσης, είναι κοινωνικά διαμορφωμένες. Για παράδειγμα, η επιθετικότητα (και η ρώμη και η ισχύς τις οποίες υπαινίσσεται) αποδίδεται στο ανδρικό στερεότυπο, ως μέρος της προσπάθειας για επικράτηση, που συνδέεται με την αναδιάταξη του ζωτικού χώρου, όρου απαραίτητου για την επιβίωση της κοινότητας, όπως επισημαίνεται από τον Hall.¹²⁰⁹ Επίσης, ο Peter Burke σημειώνει πως «[...] στην αναγεννησιακή Ιταλία οι δραματικές χειρονομίες ήταν επιτρεπτές για τους άνδρες, αλλά απαγορευμένες για τις γυναίκες υψηλής κοινωνικής θέσης. Έντονη κίνηση των χεριών σήμαινε πως η γυναίκα ήταν εταίρα», θέλοντας να δείξει πως επιμέρους συμπεριφορές συνδέονται με το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο εκδηλώνονται.¹²¹⁰ Ειδικότερα στις δυτικές κοινωνίες του 20^{ου} αιώνα, ένα από τα κυρίαρχα στοιχεία αρρενωπότητας είναι η ισχύς, σωματική ή κοινωνικά προσδιορισμένη. Όπως το θέτει ο Forrester «[...] *κάθε επαρκής θεωρία για την εικόνα της ανδροπρέπειας πρέπει να έχει την έννοια της ισχύος στο επίκεντρο [...] και να αντιστακτά το γεγονός ότι είναι "δομημένη" για να κυριαρχεί, και [...] να βοηθά να εμπεδωθεί ή να αναπαραχθεί αυτή η κυριαρχία*».¹²¹¹ Για τον λόγο αυτό, οι άνδρες βρίσκονται πάντα σε μια μόνιμη κατάσταση αβεβαιότητας που τους κάνει να προσπαθούν να αποδεικνύουν συνεχώς την αρρενωπότητά τους. Σκοπός είναι η ένταξη και παραμονή στην κυρίαρχη, την ανδρική ομάδα, σύμφωνα με τις θεωρητικές προσεγγίσεις των Nigel Edley, Margaret Wetherell, Wendy Holloway και Stephen Frosh, όπως σημειώνει ο Forrester.¹²¹² Η ταυτοτική

¹²⁰⁸ Ο Russell Robinson αναφέρει ότι, όπως κάποιοι ακαδημαϊκοί επισημαίνουν, ο διαχωρισμός μεταξύ των φύλων (άνδρας - γυναίκα), αλλά και σεξουαλικών συμπεριφορών (ομοφυλόφιλος ή μη) από τον νόμο, δεν έχει να κάνει με τη διαχειριστική οργάνωση προϋπαρχόντων διαχωρισμών, αλλά, αντίθετα, ο νόμος παράγει τους διαχωρισμούς αυτούς και στη συνέχεια δημιουργεί την ψευδαίσθηση ότι είναι έμφυτοι και αναπόφευκτοι. Βλ. Robinson Russell, "Masculinity as Prison: Sexual Identity, Race, and Incarceration", στο 99 *California Law Review*, τ. 1309, 2011, 1331.

¹²⁰⁹ Edward Twitchell Hall, *The Hidden Dimension*, New York, London, Toronto, Sydney, Auckland: Anchor Books Doubleday, 1966, 5.

¹²¹⁰ Peter Burke, *Τι είναι η πολιτισμική ιστορία;*, μτφρ. Σηφκακάκης Σπύρος, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2008, 161.

¹²¹¹ Michael Forrester, *Psychology of the Image*, London - Philadelphia, Routledge, 2000, 113. Βλ. επίσης και Robinson Russell, *ό.π.*, 1332.

¹²¹² Nigel Edley, Margaret Wetherell, "Masculinity, Power and Identity", στο: Mac an Ghail Mairtin (ed), *Understanding Masculinities: Social Relations and Cultural Arenas*, Buckingham, U.K. and Philadelphia, PA U.S.: Open University Press, 1996. Επίσης, Stephen Frosh, "The Seeds of Male Sexuality", στο: Ussher Jane και Baker Christine (eds), *Psychological Perspectives on Sexual Problems*, London: Routledge, 1993, όπως και Wendy Holloway,

αυτή ένταξη θεμελιώνεται σε τεσσάρων ειδών συμπεριφορές: α) στην αποφυγή της γυναικείας συμπεριφοράς¹²¹³, β) στην επιδίωξη της επιτυχίας και της καταξίωσης στους κόλπους της ομάδας, γ) στην επίδειξη δύναμης και αντοχής και δ) στην επιθετικότητα.¹²¹⁴

Το σύνολο των φωτογραφικών τεκμηρίων της ενότητας αυτής αποτυπώνει με τον έναν ή τον άλλον τρόπο την προσπάθεια επιβεβαίωσης της αρρενωπότητας των υποκείμενων που φωτογραφίζονται.

Η μπόρκα (borchia)¹²¹⁵

Η μπόρκα ήταν ένα είδος χαρακτηριστικής ανδρικής κόμμωσης της εποχής που εξετάζεται στη Σύμη, αλλά και σε άλλα νησιά του δωδεκανησιακού συμπλέγματος. Χαρακτηριστικό της, ο σχηματισμός ενός μεγάλου συμπαγούς όγκου μαλλιών, συνολικά ή σε κάποια πλευρά του κεφαλιού, όπως φαίνεται στις παρακάτω εικόνες:



Εικόνα 65: Νεαροί στη Σύμη του Μεσοπολέμου, με μπόρκα. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

"Gender differences and the production of subjectivity", στο: Henriques Julian, Holloway Wendy, Urwin Cathy, Venn Couze and Walkerdine Valerie (eds), *Changing the Subject*, London: Methuen, 1994, όπως αναφέρονται στο Michael Forrester, *ό.π.*, 113-114. Βλ. επίσης και Robinson Russell, *ό.π.*, 1332.

¹²¹³ «Η ομοφοβία είναι η κεντρική οργανωτική αρχή του πολιτισμικού προσδιορισμού της ανδροπρέπειας» (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης), επισημαίνει ο Michael Kimmel, στο Kimmel Michael S., "Masculinity as Homophobia", στο Brod Harry, Kaufman Michael (eds), *Theorizing Masculinities*, Thousand Oaks, London, New Delhi: SAGE, 1999, (119, 125-26, 132), όπως αναφέρεται στο Robinson Russell, *ό.π.*, 1332.

¹²¹⁴ Robert Brannon, "The Male Sex Role: Our Culture's Blueprint of Manhood, and what it's done for us lately", στο: Deborah Sarah David, Brannon Robert (eds), *The forty-nine percent Majority: The Male Sex Role*, Massachusetts: Addison-Wesley, Reading, 1976, όπως αναφέρεται στο Michael Forrester, *ό.π.*, 114.

¹²¹⁵ Στα ελληνικά: Βίδα ή καρφί με μεγάλο κεφάλι.

Η κόμμωση, γενικά, συνιστά μια κοινωνικά καθορισμένη επικοινωνιακή πρακτική. Είναι φορέας νοημάτων που συνδέονται με την υιοθέτηση ή/και την αποδοχή ταυτότητας. Η Jodi Manning την συγκρίνει με το ένδυμα, στη βάση του ότι και οι δύο πρακτικές είναι εύκολα ελεγχόμενες, αλλάζουν και είναι φορείς νοήματος.¹²¹⁶ Η κόμμωση συνδέεται με το κεφάλι, το μέρος του σώματος που είναι επιφορτισμένο, περισσότερο από όλα τα άλλα, με τις επικοινωνιακές κοινωνικές πρακτικές.¹²¹⁷

Το φύλο είναι ίσως το σημαντικότερο ταυτοτικό χαρακτηριστικό που επικοινωνείται. Η Delaney κάνει λόγο για την προβολή του φύλου, και ειδικότερα του ανδρικού, μέσω της εμφάνισης του κεφαλιού. Θεωρεί, κάνοντας αναφορά και στην Hoffman – Ladd¹²¹⁸, ότι τα γυναικεία γεννητικά όργανα, σε αντίθεση με τα ανδρικά, τα οποία είναι «πηγή υπερηφάνειας», γίνονται αντιληπτά ως αιτία ντροπής και για τον λόγο αυτόν αποτελούν ταμπού, ενώ, παράλληλα, τόσο η επιμελής απόκρυψή τους, όσο και η χρήση τους από έναν μόνο άνδρα, συνιστούν τιμή για τη γυναίκα. Σε αντίθεση, τα ανδρικά γεννητικά όργανα αποτελούν τιμή για τον φέροντα, ωστόσο οι κοινωνικές συνθήκες δεν επιτρέπουν τη δημόσια προβολή τους. Έτσι, τα νοήματα που συνδέονται με αυτά προβάλλονται στο κεφάλι το οποίο επιτρέπεται να εκτίθεται δημοσίως.¹²¹⁹ Η ίδια αναφέρει τους Berg και Leach, οι οποίοι προσεγγίζουν την επικοινωνιακή δυναμική των μαλλιών υπό το πρίσμα της Ψυχανάλυσης.¹²²⁰ Όπως ισχυρίζεται ο Berg, το κούρεμα και άλλες πρακτικές που έχουν να κάνουν με την περιποίηση των μαλλιών είναι αναπαραστάσεις μιας ενδοψυχικής πάλης μεταξύ των γενετήσιων ενστίκτων του ατόμου και των προσπαθειών που καταβάλλουν οι καταπιεστικές δυνάμεις για τον ευνουχισμό του. Αυτή η μάχη, ισχυρίζεται, παρουσιάζεται στα μαλλιά και στα γένια, τα οποία είναι κοινωνικά ορατά. Ο Leach, συμφωνώντας πλήρως με τον Berg, υποστηρίζει πως το κεφάλι είναι στο επίκεντρο της προσοχής επειδή το ίδιο έχει χρησιμοποιηθεί ως φαλλικό σύμβολο, όπως και τα μαλλιά ως σύμβολο του σπέρματος.

¹²¹⁶ Jodi Manning, "The Sociology of Hair: Hair Symbolism Among College Students," *Social Sciences Journal*, τόμος 10, τ. 1, 2010, 36.

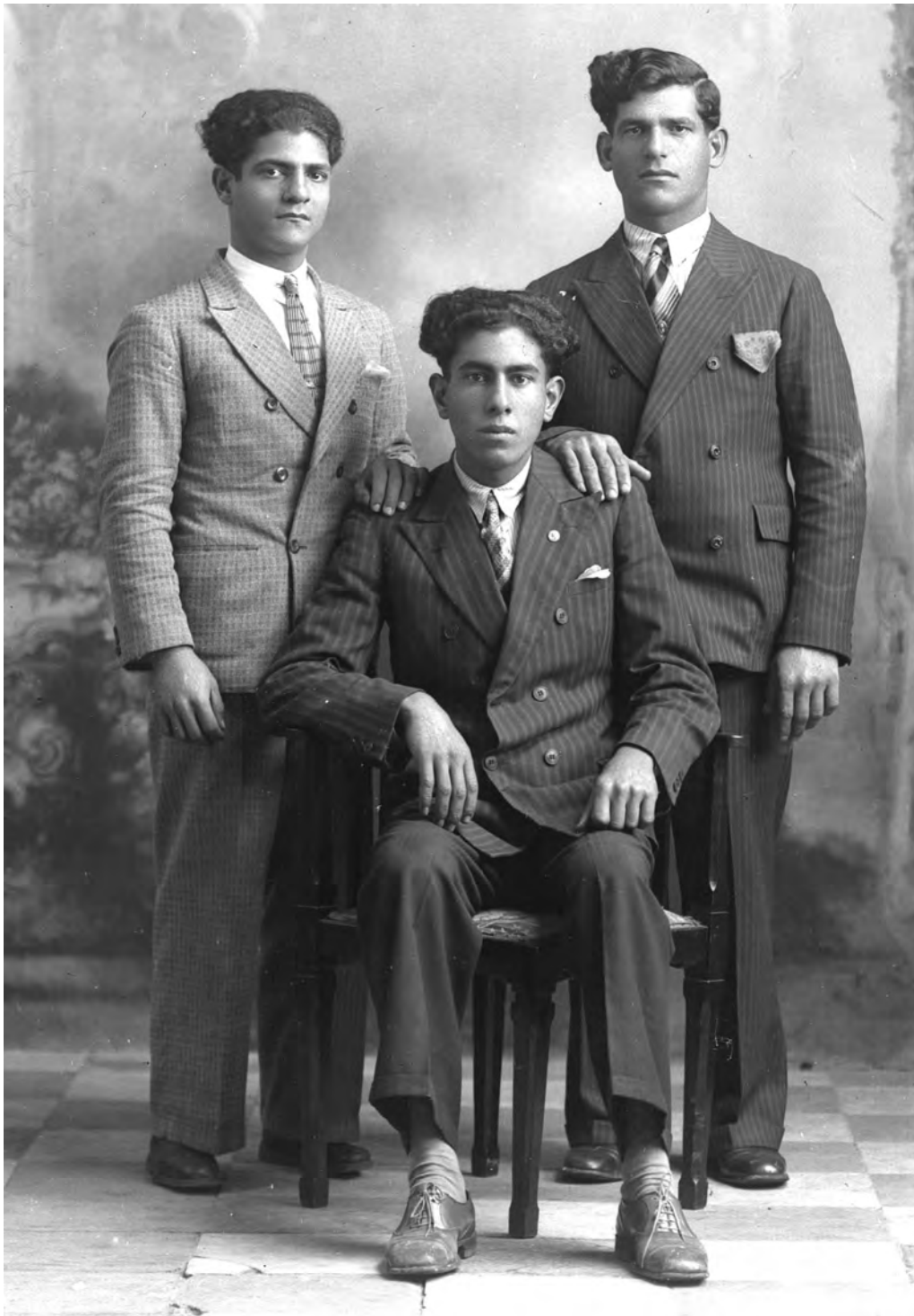
¹²¹⁷ Στο πλαίσιο αυτό, και σχετικά με τη συμβολική, νοηματοδοτική ισχύ του κεφαλιού, αξίζει να θυμίσουμε την απαγόρευση του φεσιού από τον Κεμάλ Ατατούρκ, κατά την περίοδο που εξετάζουμε. Το κάλυμμα της κεφαλής ταυτίστηκε με τον εκμοντερνισμό ή την αντίδραση. Ο Αντώνης Πάχος μας διηγήθηκε ότι ακόμη θυμόταν ζωηρά τι συνέβη στο κατάστημα του πατέρα του Φιλήρατου, ο οποίος εκτός από υφάσματα εμπορευόταν και καπέλα, όταν επιβλήθηκε από τους Νεότουρκους η απαγόρευση του φεσιού. Εκατοντάδες Τούρκοι ήλθαν από τα απέναντι παράλια και εξάντλησαν τα αποθέματα του καταστήματος, αλλά και όλης της Σύμης, σε δυτικής μόδας καπέλα (καβουράκια, τραγιάσκες κ.λ.π.).

¹²¹⁸ Valerie Hoffman-Ladd, "Polemics on the Modesty and Segregation of Women in Contemporary Egypt", *International Journal of Middle East Studies*, τ. 19, 1987.

¹²¹⁹ Carol Delaney, "Untangling the Meanings of Hair in Turkish Society", *Anthropological Quarterly*, τόμος 67, τ. 4, Οκτώβριος 1994, 164.

¹²²⁰ Charles Berg, *The unconscious significance of hair*, London: George Allen & Unwin, 1951 και Leach Edmund, "Magical hair", *Journal of the Royal Anthropological Society*, τ. 88, (1958), (147-164), όπως παρατίθενται στο: Carol Delaney, *ό.π.*, 162.

Πράγματι, στο υλικό μας μπορούμε να εντοπίσουμε πορträίτα αδρών με τη συγκεκριμένη κόμμωση, έτσι ώστε να προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε στοιχεία που ενδεχομένως θα δείχνουν τον συμβολισμό που περιγράφουν οι δύο ακαδημαϊκοί.



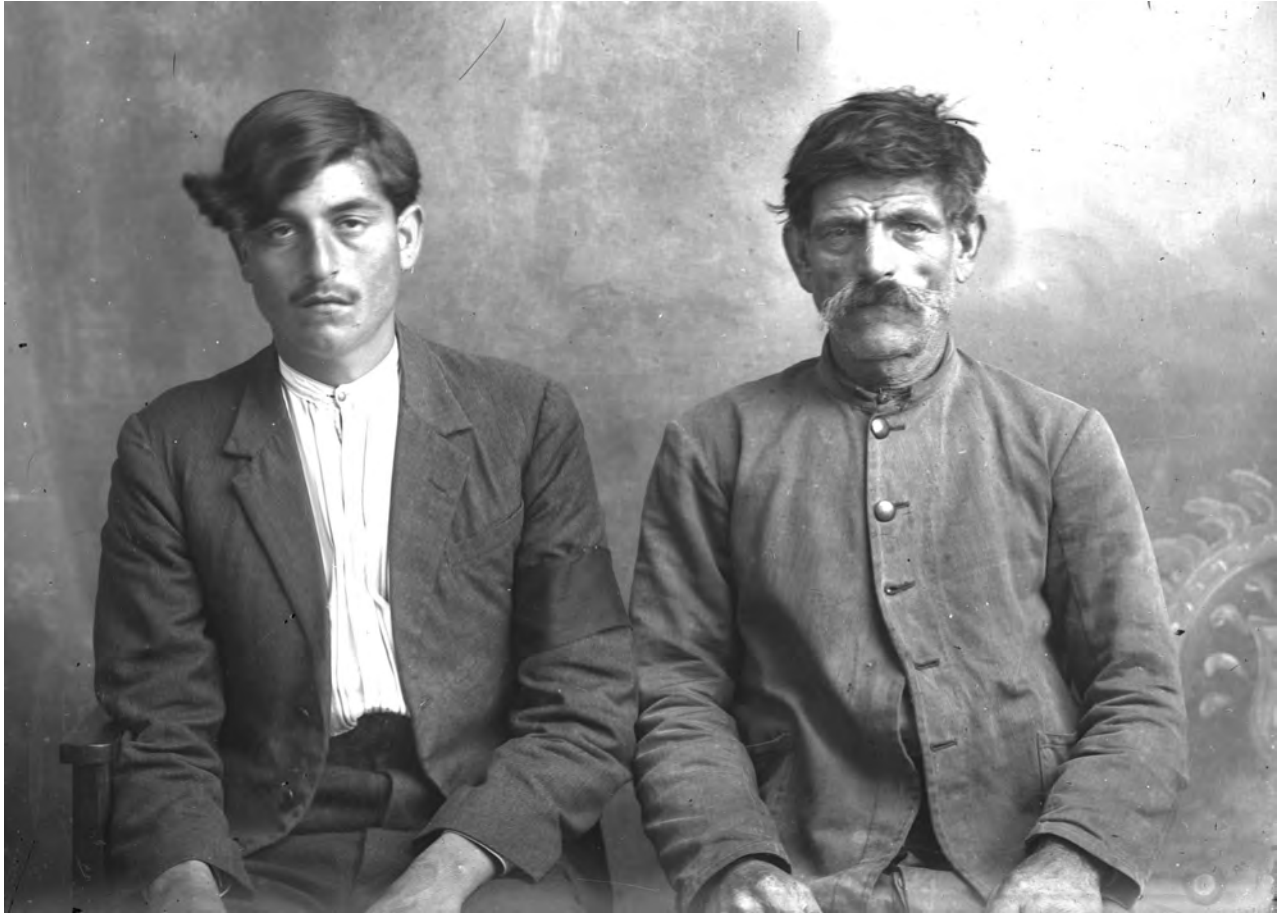
Εικόνα 66: Νεαροί Συμιακοί με *μπόρκα*. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Σε αυτό το πλαίσιο, ένα χαρακτηριστικό που μπορούμε να εντοπίσουμε στην παραπάνω φωτογραφία, είναι η πυκνότητα και στιβαρότητα του τμήματος των μαλλιών που διαμορφώνει την *μπόρκα*. Ο τρόπος που σχηματίζεται επεκτείνει τον όγκο του προσώπου έξω από το συμμετρικό περίγραμμα του προσώπου. Δημιουργεί δηλαδή μια προεξοχή, σφιχτή και συμπαγή, η οποία έχει κατεύθυνση προς τα πάνω.



Εικόνα 67: Συμιακοί με *μπόρκα*. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στα πορτραίτα της εικόνας 67 εικονίζονται τρεις Συμιακοί, των οποίων η κόμμωση εντάσσεται στον αισθητικό κανόνα της *μπόρκας*, χωρίς ωστόσο να έχει τα συμβολικά χαρακτηριστικά που εντοπίζονται στην εικόνα 66. Εδώ, η *μπόρκα* έρχεται μάλλον να καλύψει μαλλιά που χάθηκαν και να αναπαραστήσει συμβολικά την εκδοχή του προηγούμενου πορτραίτου. Λειτουργεί δηλαδή ως συμβολικό υποκατάστατο της ανδρικής ακμής και ρώμης.



Εικόνα 68: Πατέρας και γιος, Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στη φωτογραφία αυτή ποζάρουν πατέρας και γιος. Ο πατέρας, ηλικιακά, απέχει από την περίοδο κατά την οποία η αναζήτηση ερωτικής συντρόφου κυριαρχεί, σε αντίθεση με τον γιο του. Τα δύο άτομα διαφοροποιούνται ως προς συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και στάσεις που φέρουν σχετικά νοήματα. Ένα από αυτά είναι η *μπόρκα* του νεαρού, σε αντίθεση με την έλλειψή της στον πατέρα του. Ο νεαρός έχει δώσει μια ελαφρά κλίση στο κεφάλι του, κίνηση που συνδέεται με τη διαφυλική ερωτική επικοινωνία. Ο πατέρας έχει κλειστά τα κουμπιά του σακακιού του, σε αντίθεση με τον γιο του. Επίσης, τα χέρια του πατέρα βρίσκονται ακουμπισμένα στους μηρούς του, ενώ το αριστερό χέρι του νεαρού καλύπτει τα γεννητικά του όργανα, αποδίδοντάς τους σημαντικότητα ή από αιδώ. Σημειώνεται επίσης και η κλίση του σώματος του πατέρα, η οποία δείχνει συναισθηματική έλξη προς τον γιο του, σε αντίθεση με την απομάκρυνση του κορμού του νεαρού από τον πατέρα του, η οποία ενδέχεται να υποκρύπτει την ανταγωνιστική σχέση μεταξύ τους, αλλά και τον ενστικτώδη φόβο του ευνουχισμού, ειδικά αν συνδυαστεί με τη θέση του αριστερού χεριού του νεαρού.



Εικόνα 69: Πορτραίτο άνδρα με *μπόρκα*. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Το *punctum* στο πορτραίτο αυτό είναι η χαριτωμένη φούντα που προσπαθεί να δημιουργήσει την αίσθηση της *μπόρκας*. Είναι φανερό ότι η εικονιζόμενη υφή της αναιρεί την ίδια την νοηματοδοτική δυναμική της εν λόγω κόμμωσης. Δεν έχει σχέση με τους πυκνούς, στιβαρούς σχηματισμούς μαλλιών, π.χ. των νεαρών στην εικόνα 66. Για μας, το πορτραίτο αυτό αναπαριστά μια προσπάθεια δήλωσης ερωτικής διαθεσιμότητας, με έναν εξαιρετικά αφελή, και προφανώς αναποτελεσματικό, τρόπο.

B.3.3 Η αιδώς και το αιδοίο



Εικόνα 70: Κορίτσι σε βρεφική ηλικία φωτογραφίζεται υποβασταζόμενο από τη μητέρα του. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Οργανωτικό στάδιο

Το συγκεκριμένο τεκμήριο καταχωρίσθηκε στον φάκελο «Βρέφη», της υποενοότητας «Παιδιά», της ενότητας «Σύμη».

Εικονογραφικό στάδιο α΄

Πρόκειται για το πορτραίτο ενός κοριτσιού βρεφικής ηλικίας, τραβηγμένου στο ατελιέ του Φιλήρατου Πάχου, στη Σύμη. Το κορίτσι κάθεται στο κάθισμα τύπου Savonarola και υποστηρίζεται από ενήλικη γυναίκα (πιθανότατα τη μητέρα του), η οποία «κρύβεται», σε δεύτερο πλάνο. Το ντύσιμο και η

κόμμωση της μητέρας την κατατάσσουν στην εύπορη κοινωνική τάξη της Σύμης, αυτήν με τις πολλές και ποικίλες αναφορές στη Δύση.

Η φωτογράφιση έγινε κατά την καλοκαιρινή περίοδο, όπως δείχνει το ντύσιμο του παιδιού, το οποίο συμπληρώνουν δύο κοσμήματα: ένα περιδέραιο, μάλλον χρυσό -κατά το έθιμο- και ένα βραχιόλι. Είναι πιθανόν κάποιος να είναι κοντά στον φωτογράφο και να κάνει νοήματα στο παιδί, μια που η προσοχή του είναι στραμμένη προς τα εκεί και βρίσκεται σε εύθυμη διάθεση. Το παιδί είναι καθισμένο, προφανώς για λόγους υγιεινής, σε ένα κομμάτι ύφασμα που προστατεύει τα ακάλυπτα γεννητικά του όργανα από το κοινόχρηστο κάθισμα.

Και στο πορτραίτο αυτό είναι εμφανής η προτίμηση του Φιλήρατου Πάχου στον ημιφωτισμό του προσώπου.

Εικονογραφικό στάδιο β'

Είναι προφανές πως η μητέρα του παιδιού θέλησε να απαθανατίσει τον «καρπών της κοιλίας» της, λίγους μήνες μετά τη γέννησή του, σε μία περίοδο, δηλαδή, που στα βρέφη περισσεύει η χάρη και η ομορφιά. Πέρα από το ότι μπορεί η φωτογράφιση να εξυπηρετούσε συγκεκριμένη σκοπιμότητα (να δουν το νέο μέλος της οικογένειας οι συγγενείς στο εξωτερικό π.χ.), είναι πρόδηλη η ικανοποίηση της μητέρας από το επίτευγμά της, τη δημιουργία ενός νέου και χαριτωμένου ανθρώπου. Με άλλα λόγια, δικαιώνεται (για πρώτη ή όχι φορά) η γυναικεία της υπόσταση, σύμφωνα με το επικρατούν αξιακό πλαίσιο της Σύμης, κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, δεδομένου ότι συνιστούσε υποτιμητικό στοιχείο η αδυναμία τεκνοποιίας τόσο για τους άνδρες, όσο και (πολύ περισσότερο) για τις γυναίκες. Η εν λόγω αξία, θεωρούμε ότι επιβιώνει και στις μέρες μας στον Δωδεκανησιακό χώρο.

Στο πορτραίτο αυτό, έστω και με λανθάνοντα και έμμεσο τρόπο, συμβαίνει κάτι σπάνιο, για την εποχή και τον χώρο: Φωτογραφίζεται το αιδού του παιδιού, μία πρακτική που, το ίδιο διάστημα, ήταν παγιωμένη, σχεδόν αποκλειστικά, για τα αγόρια. Θεωρούμε ότι μέσω του γεγονότος αυτού η μητέρα (της οποίας είναι προφανώς επιλογή) ακολουθεί μια πρακτική που δεν εντάσσεται στον κανόνα της παραδοσιακής κοινωνίας. Φαίνεται να τέμνει τον κανόνα αυτόν σε ό,τι αφορά στις αντιλήψεις περί των φύλων: Αμφισβητεί με την επιλογή της αυτή την ίδια την ετυμολογική προέλευση της ονομασίας του γυναικείου γεννητικού οργάνου.

Η μετωπική γωνία λήψης, αλλά και η μικρή απόσταση του φακού από το παιδί, καθιερώνει τον θεατή ως συμμετέχοντα στη στιγμή, ως μέλος του στενού οικογενειακού κύκλου. Θεωρώντας ότι και τα δύο στοιχεία δεν είναι συμπτωματικά μπορούμε να κατανοήσουμε τον χαρακτήρα της επικοινωνιακής σχέσης που εγκαθιδρύει η συγκεκριμένη φωτογραφία: Είναι προφανές ότι απευθύνεται σε συγγενείς ή οικείους, προσπαθώντας να καλύψει την έλλειψη της φυσικής παρουσίας.

Η σημαντικότητα των προσώπων εξαρτάται από την απόστασή τους από τον φωτογραφικό φακό. Η μητέρα βρίσκεται σε δεύτερο πλάνο, υποβαθμίζοντας, σχεδόν έως την εξαφάνισή της, την παρουσία της, καθιερώνοντας το βρέφος ως απόλυτο πρωταγωνιστή της σκηνής.

Εικονολογικό στάδιο

Η φωτογράφιση γίνεται σε ένα περιβάλλον και μία περίοδο κατά την οποία ο ρόλος της γυναίκας αναφορικά με τις -κοινωνικού χαρακτήρα- σχέσεις εξουσίας ήταν επαμφοτερίζων. Από τη μία είναι η υπαρχηγός του οίκου, η οποία οφείλει πλήρη υποταγή στον αρχηγό της οικογένειας, και από την άλλη, εφόσον λείπει ο φυσικός «αρχηγός», είναι ο θεματοφύλακας των αξιών και της καθημερινότητας του οίκου. Αυτό δημιουργούσε ιδιόρρυθμες καταστάσεις κατά την περίοδο που ο άνδρας του σπιτιού επέστρεφε, μετά από την πολύμηνη απουσία του. Αντιμετωπιζόταν ως αρχηγός, ενώ, παράλληλα, ήταν σε αδυναμία να διαχειριστεί τα του οίκου του, μια που τον περισσότερο καιρό ήταν απομακρυσμένος από την καθημερινότητά του. Από την άλλη, η σύζυγος ήταν αυτή που έπρεπε να είναι και να φαίνεται υποταγμένη στον «αρχηγό» της οικογένειας, ενώ, παράλληλα, ήταν η μοναδική υπεύθυνη για την εύρυθμη λειτουργία της, αναλαμβάνοντας ακόμα και καθήκοντα του απόντα συζύγου της. Με άλλα λόγια, η Σύμη της εξεταζόμενης περιόδου φαίνεται να βίωνε την αντίφαση του να είναι μια κοινωνία τυπικά μεν ανδροκρατική, ουσιαστικά δε γυναικοκρατική.

Μέσα από τη φωτογράφιση, αλλά κυρίως μέσα από τον τρόπο και το «στήσιμο» του υποκειμένου γίνεται προφανής η επιθυμία της μητέρας να εκφράσει τις επιθυμίες και τις αξίες της μέσω του παιδιού της, της βιολογικής της συνέχειας και του μέσου δια του οποίου εντάχθηκε στην -καταξιωμένη κοινωνικά- ομάδα των μητέρων. Μέρος της διαδικασίας αυτής αποτυπώνεται και στην επιλογή των κοσμημάτων που φοράει το βρέφος, τα οποία είναι προφανώς ασύμμετρα σε σχέση με το σώμα και την ανάπτυξή του.

Η λανθάνουσα αλλά έντονη παρουσία της μητέρας του παιδιού είναι από μόνη της σημασιολογικά φορτισμένη, στο ίδιο πλαίσιο που αναφέρθηκε παραπάνω. Είναι βέβαιο ότι η μητέρα, ή κάποιος άλλος μηχανισμός, θα μπορούσε να συγκρατεί το βρέφος με πιο διακριτικό τρόπο ή ακόμα και να φωτογραφηθεί μαζί του κρατώντας το στην αγκαλιά της. Είναι, με άλλα λόγια, εμφανής η θέληση της μητέρας να συμμετέχει στην εικόνα του μωρού της, μη εμφανιζόμενη, ωστόσο. Αυτό αποδεικνύεται από το προσεγμένο κτένισμα και το κομψό φόρεμά της.

Όπως προαναφέρθηκε, το πορτραίτο αυτό τραβήχτηκε κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου στη Σύμη. Η κοινωνία της Σύμης, κατά την περίοδο αυτή, ήταν αυστηρά ιεραρχικά δομημένη. Η αντίληψη όλων των πραγμάτων ήταν άμεσα σχετιζόμενη με την ιεραρχική ταξινόμησή τους. Με πιο απλά λόγια, η κοινωνία της Σύμης ήταν μια έντονα ανταγωνιστική κοινωνία, σε όλα τα επίπεδα. Ο ανταγωνισμός αυτός, οριζόταν από το αξιακό πλαίσιο που

επικρατούσε κάθε φορά, ενώ, παράλληλα, το συνδιαμόρφωνε δημιουργώντας νέες αξίες. Κάθε νέα αξία, που ερχόταν στο προσκήνιο τεκμηριωνόταν μέσα από την κοινωνική ισχύ και την κοινωνική αποδοχή της προσωπικότητας που την πρότεινε. Στο εξεταζόμενο τεκμήριο φαίνεται να προτείνεται η, καινοφανής για μια παραδοσιακή, ελληνική κοινότητα, αξία της εξίσωσης της υπερηφάνειας για τους βιολογικούς απογόνους, είτε είναι αγόρια είτε είναι κορίτσια, μια που υιοθετείται μία φωτογραφική πρακτική, που αφενός μεν προοριζόταν σχεδόν αποκλειστικά για αγόρια, αφετέρου δε σκοπό φαίνεται να είχε την πιστοποίηση – τεκμηρίωση της ικανότητας συνέχισης του γένους.

Συγκριτικό επίπεδο



Εικόνα 71: Κορίτσι σε βρεφική ηλικία. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στη φωτογραφία αυτή βλέπουμε το συμβατικό πορτραίτο κοριτσιού της ίδιας εποχής, στον ίδιο κοινωνικό περίγυρο, από τον ίδιο φωτογράφο και στο ίδιο ατελιέ. Σε αυτή την περίπτωση το αιδούο παραμένει «αιδούο» και για το λόγο αυτό κρύβεται, όπως και η μητέρα του, η οποία κατορθώνει να κάνει την παρουσία της περισσότερο διακριτική από όσο αυτής του αρχικά εξεταζόμενου τεκμηρίου. Ωστόσο, είναι και εδώ εμφανής η κομψότητα του φορέματος της μητέρας, γεγονός που την κατατάσσει στην εύπορη τάξη της Σύμης. Μπορεί λοιπόν κανείς να συμπεράνει ότι η αξία της θεμελιώδους έμφυλης διαφοράς διέτρεχε καθέτως τις κοινωνικές τάξεις της Σύμης, και δεν άφηνε ανεπηρέαστες ούτε τις πιο εύπορες από αυτές, αν και είχαν περισσότερες επιρροές από την ευρωπαϊκή Δύση.



Εικόνα 72: Αγόρι βρεφικής ηλικίας φωτογραφίζεται γυμνό.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στον αντίποδα, από άποψη επιλογής του τι θα εκτεθεί στον φωτογραφικό φακό, αλλά εντός της ίδιας αντίληψης περί έμφυλης διαφοράς, στέκεται η φωτογραφία του μακάριου νεαρού της εικόνας 4.

Στο ενσταντανέ αυτό επαναλαμβάνεται η τοποθέτηση του υφάσματος που θα προστατεύσει τα ευαίσθητα γεννητικά όργανα του βρέφους. Είναι εντυπωσιακό πως χρησιμοποιήθηκε μια ανεστραμμένη καρέκλα για να δημιουργηθεί κάθισμα που θα εξασφάλιζε στήριξη στο υποκείμενο της φωτογράφισης. Με τον τρόπο αυτό δίδεται η εντύπωση ότι το υποκείμενο είναι ήδη έτοιμο να στηρίξει τον εαυτό του και δεν έχει την ανάγκη υποστήριξης από άλλους ενήλικες, αντίληψη και αξία που τροφοδοτείται και από το ανδρικό στερεότυπο της Συμιακής κοινωνίας της εποχής. Εδώ, στο κέντρο, κυριολεκτικά, της εικόνας δεσπόζουν τα γεννητικά όργανα του βρέφους, ως προεξάρχον στοιχείο της σύνθεσης, καθιστώντας ευεξήγητο τον λόγο της φωτογράφισης. Το βρέφος αυτό είναι ο φορέας της συνέχειας του οίκου, διαθέτοντας πλούσια σε μέγεθος αναπαραγωγικά όργανα, τα οποία εκτίθενται τεκμηριωτικά ώστε να μην υπάρξει καμία σχετική αμφιβολία. Η οικογένεια του βρέφους μπορεί να είναι υπερήφανη για τον

συνεχιστή του γένους, έναν ρόλο που το βρέφος αναλαμβάνει ήδη, χωρίς καν να το γνωρίζει.¹²²¹



Εικόνα 73: Πορτραίτα δύο αγοριών βρεφικής ηλικίας.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στον ίδιο κανόνα με το προηγούμενο τεκμήριο εντάσσονται και τα δύο παραπάνω πορτραίτα. Η διαφορά είναι ότι αφενός μεν εδώ επιλέγεται ένα κάθισμα που επιβάλλει την παρουσία των ενηλίκων στην στήριξη των βρεφών, αφετέρου δε τα γεννητικά όργανά τους δεν είναι κυρίαρχα στην εικόνα. Εμφανίζονται ως μέρος της ανθρώπινης μορφής σε βρεφική ηλικία.

Στο βρέφος αριστερά έχει φορεθεί (στο δεξί του πόδι) μία χάντρα, μέτρο προληπτικό κατά της βασκανίας. Όπως έχει αναφερθεί και αλλού, η πίστη στις μεταφυσικές δυνάμεις, καλές ή κακές, ήταν πολύ διαδεδομένη στη Σύμη της εποχής αυτής.

Στο βρέφος δεξιά, δεν υπάρχει αντίστοιχο φυλακτό και επιπλέον εκτίθεται όλο το σώμα του παιδιού. Η μητέρα του φαίνεται να ανήκει στην εύπορη τάξη της Σύμης, λόγω της κομψότητας και του δυτικότροπου στυλ του φορέματός της. Στο ίδιο πλαίσιο, ίσως πρέπει να αναφερθεί ότι η μητέρα στη δεξιά φωτογραφία, φαίνεται να επιλέγει να είναι περισσότερο εμφανής η παρουσία της στην φωτογραφία του παιδιού της από ό,τι αυτή στην αριστερή φωτογραφία.

¹²²¹ Βλ. σχετικά Ντίνος Κόγιας Θ., *Ημερολόγιο 2009. Παιδί & παιχνίδι. Δώδεκα φωτογραφικά θέματα (τέλος του 19^{ου} - αρχές 20^{ου} αι.)*, Αθήνα: Επί χάρτου, 2009.

Β.3.4 Παιδιά στο σχολείο



Εικόνα 74: Νήπιο, ντυμένο ναυτάκι, φωτογραφίζεται με ένα βιβλίο ανοιγμένο μπροστά του. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Οργανωτικό στάδιο

Το συγκεκριμένο τεκμήριο καταχωρίσθηκε στον φάκελο «Αγόρια», της υποενότητας «Παιδιά», της ενότητας «Σύμη».

Εικονογραφικό στάδιο α΄

Πρόκειται για πορτραίτο αταυτοποίητου νηπίου κατά την περίοδο της Ιταλοκρατίας στη Σύμη. Η φωτογράφιση δεν έγινε στο ατελιέ του Φιλήρατου Πάχου, αλλά σε κάποια κατοικία, πιθανόν της οικογένειας του νηπίου. Το παιδί είναι ντυμένο με στολή αξιωματικού του ναυτικού, ενώ η κόμμωσή του είναι ενταγμένη στον αισθητικό κανόνα για την ανδρική κόμμωση της εποχής, την *μπόρκα*. Φοράει παπούτσια με κάλτσες και παράλληλα είναι ευτραφές, καλοζωισμένο. Έχει τα χέρια του διπλωμένα ακριβώς μπροστά του θυμίζοντας παιδί που έχει εσωτερικεύσει τον κανόνα της αυτοπειθαρχίας και του ελέγχου. Τα χέρια του ακουμπάνε σε στρογγυλό τραπεζάκι, επί του οποίου βρίσκεται ανοιγμένο ένα άγνωστο βιβλίο. Το παιδί κάθεται σε μια βενετσιάνικου στυλ καρέκλα, ενώ του ίδιου αισθητικού στυλ είναι η χειρολαβή και οι κουρτίνες του παραθύρου, το στολίδι στον τοίχο, αλλά και το τραπεζάκι στο οποίο βρίσκεται το βιβλίο.

Εικονογραφικό στάδιο β΄

Προφανώς, πρόκειται για παιδί που ήδη έχει ενταχθεί στην σχολική κοινότητα ή πρόκειται σύντομα να ενταχθεί. Το βιβλίο, ως μέρος της σκηνογραφικής σύνθεσης, ενδεχομένως να υπαινίσσεται αυτή τη σχέση του παιδιού με την σχολική κοινότητα, αλλά σίγουρα δείχνει τη σχέση του παιδιού, ή καλύτερα των γονιών του, με την αξία της παιδείας. Είναι βέβαιο πως η εκπαίδευση, ως αξία, είναι παρούσα στην μεσοπολεμική κοινωνία της Σύμης. Αυτό αποδεικνύεται από τους θεσμοθετημένους κοινοτικούς πόρους για την εκπαίδευση και τον αναλογικά μεγάλο αριθμό εκπαιδευτικών ιδρυμάτων που λειτουργούσαν στο νησί, ήδη από την εποχή της οθωμανικής κυριαρχίας, όπως δείξαμε στο τμήμα της βιβλιογραφικής έρευνας για τη Σύμη του Μεσοπολέμου.

Μέσα από το πορτραίτο αυτό αναφαίνεται μια διαχρονική σταθερά, σε όλους τους πολιτισμούς: οι νεαροί βλαστοί να θεωρούνται και να εκλαμβάνονται ως οι φορείς και προβολείς των αξιών και των στάσεων των γονέων τους. Η σκηνή είναι έτσι σκηνοθετημένη ώστε να αντανakλά το σύνολο σχεδόν των αξιών των γονέων του παιδιού, το οποίο μάλλον θα προτιμούσε να περνά την ώρα του κάπως αλλιώς, αντί να βρίσκεται στημένο για αρκετή ώρα σε μια ιδιαίτερα άβολη στάση. Αναλυτικότερα, είναι εμφανής η αισθητική προτίμηση προς τα διακοσμητικά στοιχεία της Δύσης, ως τεκμήρια πολιτισμικής εγγύτητας προς τον δυτικό πολιτισμό, υπό την αντίληψη του ότι αυτός ο πολιτισμός αποτελεί την κορύφωση της πολιτισμικής παραγωγής της ανθρωπότητας. Η τάση αυτή είναι συνδεδεμένη με την αστική ηθική, τον πλούτο και την ευταξία, στο συγκεκριμένο χρονικό

και χωρικό πλαίσιο. Συνακόλουθα προβάλλεται ο πλούτος ως κυρίαρχη αξία, παράλληλα με την παιδεία. Στο ίδιο πλαίσιο, η σχετικά χαμηλή γωνία λήψης αποδίδει κύρος στο νήπιο, τοποθετώντας το ψηλότερα από τον μελλοντικό θεατή. Βέβαια το κύρος αυτό δεν αποδίδεται στο ίδιο το νήπιο αλλά σε αυτά που η συνολική του εμφάνιση και σκηνοθεσία του ενσταντανέ αντιπροσωπεύουν. Η *εξω-διηγηματική* ματιά του μικρού είναι *αφ' υψηλού*.

Κατά τη γνώμη μας, σκηνοθέτης του ενσταντανέ είναι ο Φιλήρατος Πάχος, με την έγκριση των γονέων – πελατών, βεβαίως. Καταλήγουμε στο συμπέρασμα αυτό διότι ακολουθείται ο κανόνας των ημιφωτισμένου προσώπου, με την εφαρμογή του οποίου, συχνά, εκδήλωνε την καλλιτεχνική του διάθεση. Πράγματι, ο φωτισμός αυτός αναδεικνύει καλύτερα τα χαρακτηριστικά του προσώπου, αφήνοντας τη φαντασία, δεδομένης της συμμετρικότητας των στοιχείων, να συμπληρώνει τα κενά.

Εικονολογικό στάδιο

Όπως προαναφέρθηκε, με το πορτραίτο αυτό προβάλλονται αξίες και στάσεις των γονέων ή κηδεμόνων του άγνωστου νηπίου. Η προβολή αυτή γίνεται κυρίως σε επίπεδο προφανών υπαινιγμών αλλά και καταδηλώσεων. Αναλυτικότερα: Η ίδια η σωματοδομή του νηπίου διαλαλεί την ευμάρεια του οικογενειακού του περιβάλλοντος. Σε αντίθεση με τα μονίμως πεινασμένα παιδιά των εργατών της σπογγαλιείας, το παιδί αυτό είναι καλοζωισμένο και ευτραφές. Η διαφοροποίηση αυτή σημαίνεται και από το γεγονός ότι φοράει παπούτσια σε άριστη κατάσταση και με κάλτσες, όπως και από τα περιποιημένα παιδικά ρούχα. Τα παιδιά των κατώτερων οικονομικά τάξεων δεν είχαν τη δυνατότητα να φορούν παπούτσια, όπως επίσης δεν είχαν τη δυνατότητα της ένδυσης με ειδικά παιδικά ρούχα. Σύμφωνα με τα παραπάνω, μέσα από αυτό το πορτραίτο προβάλλεται η οικονομική και συνακόλουθα η ταξική διαφορά-υπεροχή.

Όπως και με τον υλικό πλούτο, προβάλλεται και η άυλη διαφοροποίηση από τη μάζα. Παράλληλα με την υλική τροφή το παιδί τρέφεται και με πνευματική, η οποία επίσης βρίσκεται στο τραπέζι, έτοιμη να καταναλωθεί, από ένα παιδί που ή έχει ήδη προσεγγίσει τον κόσμο της συστηματικής γνώσης ή πρόκειται σύντομα να το κάνει.

Το νήπιο όμως δεν ορίζει την αρχή της διαδικασίας εκπολιτισμού της οικογένειάς του. Έρχεται ως συνεχιστής μιας παράδοσης οικογενειακής που έχει στραμμένα τα μάτια προς τη Δύση και που τεκμηριώνεται από τα σκηνογραφικά στοιχεία που επιλέχθηκαν για το ενσταντανέ. Αυτή η αισθητική προτίμηση είναι συνυφασμένη με την οικονομική ευμάρεια, δεδομένου ότι οι έμποροι των σπόγγων ήταν αυτοί που είχαν έλθει σε μεγαλύτερη επαφή με τη Δύση και τα ιδιαίτερα πολιτισμικά στοιχεία της. Επομένως, τα δυτικότερα στοιχεία της εικόνας τεκμηριώνουν και προβάλλουν τόσο την πολιτισμική όσο και την οικονομική υπεροχή.

Το κίνητρο για την προβολή αυτή δεν μπορεί να είναι άλλο από την

τεκμηρίωση της αξιοσύνης της οικογένειας του παιδιού. Όπως προαναφέρθηκε, είναι παγκόσμια πολιτισμική σταθερά η συμβολική προβολή των αξιών και των επιτευγμάτων του οίκου μέσω των νεαρότερων μελών του. Με τον τρόπο αυτό εξασφαλίζεται, έμμεσα, η συμμετοχή του νεαρού ατόμου, στην κοινωνική τάξη του οίκου του, με άλλα λόγια γίνεται και αυτό φορέας των αξιών και των επιτευγμάτων των υπόλοιπων μελών της οικογένειας, με την ευρύτερη έννοια και χρεώνεται με το καθήκον της συνέχειάς της.

Τα χέρια του παιδιού είναι σταυρωμένα μπροστά του, σε μια στάση που φαίνεται να έχει αναγωγές στη θρησκευτική, λατρευτική ζωή, με την έννοια ότι οι χώροι αυτοί είναι συνυφασμένοι με την αυτοπειθαρχία και τον αυτοέλεγχο, τουλάχιστον σε σχέση με το σώμα, τις ορμές και τις επιθυμίες του. Η στάση αυτή των χεριών είναι ταυτόχρονα στάση αυτοελέγχου, αυτοπειθαρχίας, αλλά και προσευχής, σημαίνοντας την ηθική «καθαρότητα».

Συγκριτικό επίπεδο



Εικόνα 75: Πορτραίτο αγοριών (πιθανά αδελφών), σε ηλικία σχολείου.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στη φωτογραφία αυτή εμφανίζονται δύο αγόρια πρώιμης σχολικής ηλικίας, κατά πάσα πιθανότητα αδέρφια, λόγω φυσικής ομοιότητας, τα οποία κρατούν ανά χείρας από ένα βιβλίο. Τα παιδιά είναι καλοζωισμένα, με παπούτσια και περίπου τα ίδια ρούχα. Μοιάζουν επίσης, στο κούρεμά τους. Το πρώτο στοιχείο που τραβά την προσοχή είναι η μεγάλη διαφορά ύφους ανάμεσά τους. Το μεγαλύτερο από αυτά δείχνει φοβισμένο ή έκπληκτο, ενώ το μικρότερο έχει ύφος ικανοποίησης (βλ. ενότητα «*Προσωπικές εκφράσεις*», σελ. 198 της ανά χείρας διατριβής). Οι δεσμοί μεταξύ τους τεκμηριώνονται με το κράτημα των χεριών, αλλά και με την ομοιότητα άλλων χαρακτηριστικών, όπως το κούρεμα ή τα ρούχα.

Και σε αυτή τη φωτογραφία προβάλλεται η αξία της παιδείας, αλλά και αυτή των οικογενειακών δεσμών. Ένα επιπλέον διαφοροποιητικό στοιχείο είναι ότι, συγκριτικά, είναι φανερή η οικονομική ανομοιότητα σε σχέση με το κυρίως εξεταζόμενο τεκμήριο: Η φωτογραφία έχει ληφθεί στο ατελιέ του Φιλήρατου Πάχου, σε αντίθεση με την επί πληρωμή επίσκεψη κατ' οίκον, του προηγούμενου πορτραίτου, ενώ τα ρούχα των παιδιών είναι πιο φτωχικά σε σχέση με τη στολή αξιωματικού του ναυτικού που φοράει ο νεαρός της

αρχικής φωτογραφίας, ο οποίος πρέπει να σημειωθεί ότι δείχνει να έχει μεγαλύτερη εξοικείωση με τη διαδικασία της φωτογράφισης, μια διαδικασία που είχε σχετικά σημαντικό κόστος.



Εικόνα 76: Πορτραίτο δύο αγοριών σχολικής ηλικίας. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στη φωτογραφία αυτή εικονίζονται δύο αγόρια φωτογραφημένα στο ατελιέ του Φιλήρατου Πάχου. Τα αγόρια κάθονται σε καθίσματα καφενείου, ενώ τα ρούχα τους και τα αδύνατα σώματά τους μαρτυρούν τη δύσκολη οικονομική κατάσταση της οικογένειάς τους. Αυτό διότι θα πρέπει να θεωρηθεί δεδομένο ότι στη φωτογράφιση τα υποκείμενα θα φορούσαν ό,τι καλύτερο διέθετε η γκαρνταρόμπα τους.¹²²² Επίσης, το ατελιέ κρίθηκε ως καταλληλότερος χώρος για να γίνει η φωτογράφιση από ότι το σπίτι τους, το οποίο λογικά, θα ήταν το σπίτι ενός βιοπαλαιστή της θάλασσας. Το ερώτημα που τίθεται σχετίζεται με το κίνητρο της φωτογράφισης. Θεωρούμε ότι, πέρα από τις προφανείς εκδοχές (π.χ. ο σφουγγαράς πατέρας να ήθελε να έχει την εικόνα των παιδιών του στη διάρκεια της καλοκαιρινής «εκστρατείας» μαζί του), θα πρέπει να διερευνηθεί και το κίνητρο που έχει να κάνει με τη συμμετοχή σε μια διαδικασία, η οποία, τουλάχιστον στα πρώτα χρόνια της, ήταν συνδεδεμένη με τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις. Είναι συχνό το φαινόμενο της υιοθέτησης εκ μέρους των κατώτερων κοινωνικά στρωμάτων, πολιτισμικών πρακτικών που εντάσσονται στις συνήθειες της αστικής τάξης. Στο πλαίσιο αυτό, η συγκεκριμένη φωτογράφιση θα μπορούσε να έχει τον χαρακτήρα επιβεβαίωσης της υπόσχεσης για μελλοντική κοινωνική ανέλιξη.

¹²²² Βλ. Κωστής Αντωνιάδης (επ.), *Μια ξεχωριστή μέρα. Παιδικά πορτραίτα από τη συλλογή του Νίκου Πολίτη*, Αθήνα: tetarto, 2007.



Εικόνα 77: Πορτραίτο νεαρού ένστολου αγοριού.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Η συγκεκριμένη φωτογραφία αναπαριστά ένα νεαρό αγόρι περίπου προσχολικής ηλικίας, ντυμένο με στολή ανατολίτη αξιωματούχου, να ποζάρει στο ατελιέ του Φιλήρατου Πάχου. Αισθητικά, είναι και πάλι εμφανής η τόσο προσφιλής για τον συγκεκριμένο φωτογράφο χρήση του ημιφωτισμού του προσώπου. Η καρέκλα είναι αυτή που χρησιμοποιούσε ο φωτογράφος για τη φωτογράφιση παιδιών που χρειάζονταν την υποστήριξη ενηλίκων για να μπορέσουν να σταθούν για τη φωτογράφιση, επειδή δεν είχε πλάτη. Το στυλ της είναι δυτικότροπο, αν και δεν υπάρχει η δυνατότητα ασφαλούς ένταξής της σε κάποιο συγκεκριμένο αισθητικό κανόνα.

Και στη φωτογραφία αυτή προβάλλεται η αξία της οικονομικής υπεροχής, όπως φαίνεται από το ευζωισμένο παιδί, τα ακριβά του ρούχα και τα περιποιημένα παπούτσια. Απουσιάζει, ωστόσο, η προβολή της αξίας της παιδείας, η οποία έχει αντικατασταθεί από αυτήν της έμφυλης ταυτότητας - υπεροχής. Η στάση του παιδιού, τελείως αφύσικη και κουραστική -αν όχι επώδυνη για την ηλικία του- είναι μια χαρακτηριστικά ανδρική στάση. Ο νεαρός γίνεται φορέας της αξίας του ανδρισμού και προβάλλεται ως συνεχιστής του «οίκου», υπό την έννοια ότι ήδη έχει υιοθετήσει ή και

κατακτήσει ανδροπρεπή χαρακτηριστικά, στη στάση και στο ύφος. Σε μια άλλη εκδοχή, θα μπορούσε να του είχε δοθεί στο χέρι ένα τσιγάρο ή ένα άλλο σύμβολο ανδρισμού (ένα όπλο π.χ.). Στο ίδιο πλαίσιο, ενδεχομένως, θα πρέπει να ενταχθεί και η ένδυσή του με στολή αξιωματούχου, όπως και του νεαρού στο αρχικά εξεταζόμενο τεκμήριο, δεδομένου ότι η συμβολική έκφραση εξουσίας πολλές φορές εκλαμβάνεται ως ταυτόσημη με αυτήν του ανδρισμού. Κατ' αυτή την έννοια μπορεί να ερμηνευθεί και η σχετικά χαμηλή γωνία λήψης που εξασφαλίζει την *αφ' υψηλού* θεώρηση του μελλοντικού θεατή της φωτογραφίας.

Κρίνουμε σκόπιμο να σημειώσουμε στο τέλος της ενότητας αυτής την επισήμανση του Κόγια ότι: *«Στις περισσότερες φωτογραφίες αυτής της περιόδου τα σώματα των παιδιών παραμένουν εγκλωβισμένα στην ανάγκη «ακινητοποίησης» του στούντιο, ενώ τα πρόσωπά τους αποτυπώνονται σοβαρά, ανέκφραστα, μελαγχολικά. Η έλλειψη φυσικότητας και αυθορμητισμού στην πόζα, αντανακλούν τη φωτογραφική αισθητική της εποχής, αλλά υποδηλώνουν και συγκεκριμένους τρόπους διαπαιδαγώγησης και συμπεριφοράς»*.¹²²³

¹²²³ Ντίνος Κόγιας, *ό.π.*

Β.3.5 Στολές



Εικόνα 78: Πορτραίτο κυρίας της Σύμης, ντυμένης με την παραδοσιακή στολή γουνέλα. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Οργανωτικό στάδιο

Το συγκεκριμένο τεκμήριο καταχωρίστηκε στον φάκελο «Ηλικιωμένες γυναίκες», της υποενότητας «Γυναίκες - κορίτσια», της ενότητας «Σύμη».

Εικονογραφικό στάδιο α΄

Πρόκειται για τη φωτογράφιση μιας γυναίκας σε ώριμη ηλικία, η οποία είναι ενδεδυμένη με την παραδοσιακή στολή της Σύμης, τη «γουνέλα». Η γυναίκα είναι αταυτοποιητή και –κατά πάσα πιθανότητα– η φωτογράφιση έγινε στο φωτογραφικό στούντιο του Φιλήρατου Πάχου, στη Σύμη του Μεσοπολέμου. Η γυναίκα κάθεται (όπως φαίνεται από το δεξί μπράτσο της καρέκλας που μόλις διακρίνεται), ενώ ο κορμός της είναι ευθυτενής και σε κλίση περίπου τριάντα μοιρών από την μετωπική θέση, απέναντι στην κάμερα. Τα χέρια της χαλαρά αφημένα προς τα κάτω και φαίνονται να «πλέκονται» στο ύψος της ήβης. Το πρόσωπό της είναι στραμμένο μετωπικά προς τον φωτογραφικό φακό και φωτίζεται από ένα ελαφρύ μειδίαμα. Το μειδίαμα αυτό δεν είναι αυθόρμητο, διότι περιορίζεται στους μυς γύρω από το στόμα. Αν κανείς κρύψει το στόμα μέχρι το ύψος της μύτης, θα διαπιστώσει ότι το υπόλοιπο πρόσωπο δεν χαμογελάει. Πρόκειται για περίπτωση *διαρροής* (leakage) (βλ. ενότητα «*Προσωπικές εκφράσεις*», σελ. 198 της ανά χειράς διατριβής).

Εικονογραφικό στάδιο β΄

Η γυναίκα αυτή ενδεδυμένη την τοπική φορεσιά, προβάλλει βασικά στοιχεία της φαντασιακής – κοινωνικής – κοινοτικής της ταυτότητας παράλληλα με αυτήν που καθορίζεται από το φύλο της. Είναι φανερό, ότι το σύμβολο της τοπικής παραδοσιακής ενδυμασίας είναι αντιληπτό από το υποκείμενο της φωτογράφισης ως το μέσο καταδήλωσης, στον εν δυνάμει θεατή της συγκεκριμένης φωτογραφίας, της υπερηφάνειας (με δυσδιάκριτα, εδώ, τα όριά της από την αυταρέσκεια) της καταγωγής, της ευαρέσκειας του συνανήκειν στη συγκεκριμένη κοινότητα, ακόμη και της έμφυλης διαφοροποίησης.

Η συμβολική αξιοποίηση της τοπικής παραδοσιακής ενδυμασίας είναι πρόδηλη αν αναλογιστεί κανείς ότι οι συνθήκες που επέβαλλαν τη δημιουργία της «γουνέλας» είχαν προ πολλού εκλείψει, με αποτέλεσμα αυτή να είναι πλήρως διαφοροποιημένη από τα καθημερινά χρηστικά ρούχα της εποχής εκείνης. Άρα, είναι σίγουρο ότι η γυναίκα της φωτογράφισης είτε δανείστηκε από κάποιον άλλον, είτε είχε στην κατοχή και φύλαξη της τη στολή αυτή χωρίς να της είναι πρακτικά χρήσιμη στην καθημερινότητά της. Η λειτουργική αξία της στολής έχει να κάνει στη συγκεκριμένη περίπτωση με την αξιοποίησή της ως συμβόλου ένταξης και μετοχής στην παράδοση των προγόνων.

Η κλίση του σώματός της κατά 30 περίπου μοίρες και η ταυτόχρονη εστίαση στον φωτογραφικό φακό, εντάσσει τον θεατή σε έναν επικοινωνιακό

διάλογο όπου το φωτογραφικό υποκείμενο εκφράζει την επικοινωνιακή επιθυμία (με τη στροφή της κεφαλής και το *εξω-διηγητικό* βλέμμα), ενώ είναι στραμμένο αλλού, έχει δηλαδή μια *εσω-αφηγηματική* στάση. Με τον τρόπο αυτόν ο θεατής «εξαναγκάζεται», κατά κάποιο τρόπο, να ανταποκριθεί στο κάλεσμα της «ματιάς» του υποκειμένου πιο ενεργά.

Εικονολογικό στάδιο

Παραπάνω δείχθηκε η συμβολική λειτουργία της παραδοσιακής στολής της Σύμης, της «*γουνέλας*». Ο συμβολισμός αυτός έχει να κάνει με την απόδειξη – επίδειξη υιοθέτησης πρακτικών και αισθητικών αξιών που τεκμηριώθηκαν στον χρόνο, ώστε να καταστούν μέρος της φαντασιακής κοινωνικής ταυτότητας. Η παραδοσιακή στολή εξελίχθηκε και διαμορφώθηκε στη Σύμη, όπως και σε κάθε κοινωνία με ανάλογα είδοποιά χαρακτηριστικά, στη βάση της κάλυψης συγκεκριμένων αναγκών και ανάδειξης συγκεκριμένων αξιών και αισθητικών προτύπων. Οι ελαφρές αποκλίσεις από τον κανόνα της ομοιομορφίας της κοινοτικής στολής μπορούσαν να συμπεριλάβουν τις συνδηλώσεις της ιδιαίτερης, ατομικής αισθητικής ή γούστου, της ατομικής ηθικής, ή και της οικονομικής τάξης. Ωστόσο, ο θεμελιώδης αισθητικός κανόνας παρέμενε αναλλοίωτος από γενιά σε γενιά, στηριζόμενος στις θεμελιώδεις αρχές της κοινωνίας που τον γέννησε. Το ότι οι κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες διαμορφώνουν τον αισθητικό κανόνα που υλοποιείται με τις παραδοσιακές στολές, αποδεικνύεται από τις αποκλίσεις που συναντώνται από κοινότητα σε κοινότητα ακόμα και εντός του ιδίου πολιτισμικού «κλίματος», όπως π.χ. συνέβαινε στα Δωδεκάνησα. Αν τις παραδοσιακές στολές τις γέννησε η ανάγκη, θα πρέπει να επισημανθεί ότι η παρηγορία του συνανήκειν τις έκανε ομοιόμορφες και η πίστη στη συνέχεια και διαχρονία της κοινότητας τις διατήρησε στα μπαούλα των νοικοκυριών.

Συγκριτικό επίπεδο



Εικόνα 79: Ιταλός στρατιωτικός, στο στούντιο του Φιλήρατου Πάχου. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Η συγκεκριμένη φωτογραφική λήψη έγινε κατά τη διάρκεια της Ιταλοκρατίας. Οι δυνάμεις κατοχής, κατείχαν, μεταξύ άλλων, ένα μέσο εμπέδωσης της ισχύος τους, ταυτοτικής ένταξης και σε πολλές περιπτώσεις, προβαλλόμενης υπεροχής: τις στολές τους. Οι ίδιοι, «εισέβαλλαν» στην κοινωνική ζωή του τόπου, θέλοντας και μη, δεδομένων των μικρών και πεπερασμένων διαστάσεων του τόπου. Η «εισβολή» αυτή έχει να κάνει με ό,τι καθόριζε την ταυτότητά τους συμβολικά: Τη γλώσσα, την αισθητική, την φέρουσα κουλτούρα, την κρατική ισχύ που αντιπροσώπευαν. Όλα αυτά τα σύμβολα εξέπεμπαν μηνύματα προς την τοπική κοινότητα, η οποία με τη σειρά της αντιδρούσε είτε θετικά απέναντι σε αυτά, είτε με επιφύλαξη (τις περισσότερες φορές). Από τη μεριά των κατακτητών είναι λογικό να

υποθέσει κανείς ότι η έκφραση της συμβολικής ταυτότητας είχε άλλον χαρακτήρα εδώ από ότι στη Μητρόπολη. Εδώ, η αίσθηση του συνανήκειν δεν θεμελιωνόταν μόνο στη βάση της ικανοποίησης της προαιώνιας ανάγκης για κοινωνικό ετεροπροσδιορισμό του ατόμου, αλλά ενδυναμωνόταν και από την ανάγκη επιβίωσης σε ένα περιβάλλον άγνωστο και ιδιόρρυθμο, κατ' αυτούς. Το γεγονός αυτό θα μπορούσε να οδηγήσει στην υιοθέτηση ενός εκκωφαντικού συμβολικού λόγου μέσω της επίσημης στρατιωτικής στολής (η οποία έτσι κι αλλιώς ήταν αρκετά πομπώδης) με διπλό υφέροντα σκοπό: α) την τεκμηρίωση της πολιτισμικής υπεροχής και β) την προστασία από την κοινωνία των «άλλων». Τουλάχιστον το πρώτο είναι εμφανές από το ύφος του φωτογραφημένου στρατιωτικού. Το βλέμμα του από ψηλά κατευθυνόμενο στον φακό ανοίγει διάλογο με τον θεατή της φωτογραφίας, έναν διάλογο που δεν είναι ισότιμος αφού η «ματιά» του αποπνέει ισχύ και αυτοπεποίθηση, δηλαδή εξουσία.



Εικόνα 80: Κυρία της Σύμης, ντυμένη με την παραδοσιακή φορεσιά γουνέλα.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Πρόκειται για άλλη μια φωτογράφιση γυναίκας¹²²⁴ με την παραδοσιακή στολή της «γουνέλας». Η «γουνέλα» ήταν η παραδοσιακή στολή της Σύμης, ή *αλλαή* ή *αλλαματίδι* ή *φορεσά*, κατά την τοπική διάλεκτο. Ο Φαρμακίδης θεωρεί ότι οι ονομασίες αυτές είναι συνώνυμες το *αλλάξιμον* των Βυζαντινών. Τη γουνέλα την αποτελούσαν τα εξής κομμάτια: α) το *ποκάμισο*, β) το *αντερί*, γ) η *γούννα* (ένα βελουδένιο ή μεταξωτό ζακετάκι κοντό, χωρίς μανίκια, σε χρώμα κόκκινο αν το φουστάνι ήταν πράσινο ή το αντίστροφο)¹²²⁵ από όπου και το όνομα της στολής, δ) το ζωνάρι, ε) ο *μποξάς*, στ) τα μαντήλια, ζ) τα *τσουράπια*, η) τα *παπούνια* ή *πασούμια* ή *εμπούφλες*, θ) οι βέργες, ι) οι *εμπούκλες* και τ' *αγκόρφια*.¹²²⁶

Η λήψη έχει γίνει σε σπίτι. Η γυναίκα στέκεται ανάμεσα σε δύο καρέκλες, τηρεί τον κανόνα της κλίσης των περίπου τριάντα μοιρών από την μετωπική στάση με το σώμα της, ενώ το κεφάλι της είναι στραμμένο μετωπικά προς τον φακό. Το αριστερό της χέρι είναι ακουμπισμένο σε μία από τις δύο καρέκλες, ενώ το δεξί είναι αφημένο αμήχανα, με τρόπο τέτοιο ώστε να διακρίνονται τα δαχτυλίδια που φορά. Σε σχέση με το αρχικά εξεταζόμενο τεκμήριο εδώ σημειώνεται μια συμβολική διαφοροποίηση στο πλαίσιο των ατομικών ιδιαιτεροτήτων που χωρούν στον αισθητικό κανόνα της παραδοσιακής στολής. Αφενός μεν η φωτογράφιση γίνεται σε σπίτι, κάτι που δείχνει την οικονομική δυνατότητα αυτού που ζήτησε τις συγκεκριμένες υπηρεσίες, αφετέρου δε ενώ στην πρώτη φωτογραφία τα δάκτυλα (και πιθανόν τα κοσμήματά τους) κρύβονται από τον φωτογράφο και το στήσιμο της σκηνής, εδώ προβάλλονται σε πρώτο πλάνο και μάλλον αδέξια, πιθανόν ως επίδειξη και τεκμηρίωση οικονομικής ισχύος. Το πόδι που προβάλλει προς τον φωτογράφο, μπορεί να θεωρηθεί ως ένδειξη οικειότητας και εμπιστοσύνης ή καλύτερα αποκλείει την ύπαρξη επιφυλάξεων και αρνητισμού απέναντι στον φωτογράφο.

¹²²⁴ Θεωρούμε ότι πρόκειται για γυναίκα από το προβαλλόμενο δεξί χέρι το οποίο έχει τη λεπτότητα του γυναικείου χεριού, αν και τα χαρακτηριστικά του προσώπου, αλλά και η απουσία προφανούς στήθους, μας στερεί την απόλυτη βεβαιότητα για το φύλο. Θα πρέπει παράλληλα να σημειωθεί ότι η πρακτική της δια-φυλικής μεταμφίεσης ήταν αρκετά διαδεδομένη στη Σύμη, είτε κατά τις Απόκριες, είτε στο πλαίσιο των θεατρικών παραστάσεων, είτε λόγω παιγνιώδους διάθεσης στις φωτογραφήσεις στούντιο.

¹²²⁵ Μαρία Ζαΐρη, «Η παραδοσιακή γυναικεία φορεσιά της Αστυπάλαιας», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΙΘ', (2005), 222.

¹²²⁶ Κώστας Φαρμακίδης, «Η γυναικεία αρχοντική φορεσιά της Σύμης», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. Γ', (1977), 234–235.



Εικόνα 81: Νεαρό κορίτσι της Σύμης ντυμένο με τη στολή *Αμαλία*.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στη συγκεκριμένη φωτογραφία απεικονίζεται ένα νεαρό κορίτσι, ενδεδυμένο την «παραδοσιακή» στολή της *Αμαλίας*, η οποία υιοθετήθηκε στη Σύμη από τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα, και καθιερώθηκε ως διάδοχος της παραδοσιακής στολής της «*γουνέλας*».

Η μεταβολή αυτή συντελέστηκε αφενός λόγω της διαφοροποίησης του ρόλου της στολής, μια που αποδεσμεύτηκε πλήρως από την χρηστική της αξιοποίηση παραμένοντας ζωντανή μόνον ως σύμβολο, και αφετέρου στη διαφοροποίηση των συνδηλώσεων της που συντελέστηκε την εποχή αυτή. Η *Αμαλία* είναι μια αστική φορεσιά που ενσαρκώνει την ελληνική εθνική φαντασική ταυτότητα, στο πεδίο της γυναικείας ένδυσης. Είναι αποτέλεσμα μιας εξελικτικής πορείας της ελληνικής πόλης, στην οποία από τις αρχές του 19^{ου} αι. οι παραδοσιακές στολές εγκαταλείφθηκαν και υιοθετήθηκαν ευρωπαϊκοί τύποι.¹²²⁷ Ονομάστηκε έτσι από την ομώνυμη πρώτη βασίλισσα

¹²²⁷ Κώστας Φαρμακίδης, *ό.π.*, 234.

του νέου ελληνικού έθνους – κράτους, η οποία έκρινε καλό να επινοήσει έναν ενδυματολογικό κώδικα για τον εαυτό της, προσαρμοσμένο στις απαιτήσεις του ρόλου της, όπως ακριβώς ο βασιλέας και σύζυγός της Otto έγινε Όθων. Η συγκεκριμένη στολή φαίνεται να λειτούργησε ως πολιτισμική γέφυρα ανάμεσα στην παράδοση και στα νέα αισθητικά πρότυπα εξ Εσπερίας. Η *Αμαλία* ήταν ακριβώς αυτό: Η Αμαλία την επέλεξε –αν δεν την σχεδίασε– ως συμπεριλαμβάνουσα στοιχεία ελληνικότητας αλλά και ευρωπαϊκής κομψότητας ταυτόχρονα. Με τον τρόπο αυτό έγινε και μια δι-ελληνική στολή συμπεριλαμβάνοντας όλες τις άλλες –και καμιά την ίδια στιγμή– παραδοσιακές στολές, υιοθετώντας διάφορα μορφικά στοιχεία από παραδοσιακές στολές των υποτελών, για να συνθέσει τη νέα στολή – σύμβολο «ελληνικότητας». Το δημιουργήμα αυτό, πλήρως αποξενωμένο από την κοινωνική ζωή των ταλαιπωρημένων Ελλήνων της εποχής κυριολεκτικά επένδυσε την ιδέα της «ελληνικότητας». Αρκετές δεκαετίες αργότερα, μια κινηματογραφική ταινία, θα καθιέρωνε ως σημείο «ελληνικότητας» έναν ανύπαρκτο μέχρι τότε «παραδοσιακό» χορό, το *συρτάκι*. Όπως η εφεύρεση του συγκεκριμένου χορού εξυπηρέτησε την ανάγκη της τουριστικής ανάπτυξης, έτσι και η στολή της Αμαλίας εξυπηρέτησε τη φανταστική συγκρότηση της «παν-ελληνικότητας», σε επίπεδο παραδοσιακών στολών.

Ο αμφίσημος εθνικός χαρακτήρας της στολής της Αμαλίας, που φέρει, δηλαδή στοιχεία ή σημεία «ελληνικότητας» από τη μία και εξυπηρετεί την κρατική, βαυαρική προπαγάνδα από την άλλη, είναι εμφανής στο συγκεκριμένο ενσταντανέ. Το ξανθό κορίτσι ενώ φοράει τη στολή που συνθέτει τα σημεία της τραχιάς και τουρκόπληκτης «ελληνικότητας», φωτογραφίζεται σε μία στάση βγαλμένη από το κλασικό μπαλέτο, η οποία προσωποποιεί τη δυτικόμορφη «κοριτσίστικη χάρη».



Εικόνα 82: Νεαρή γυναίκα της Σύμης, ντυμένη ως βρακοφόρος.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Η νεαρή γυναίκα της φωτογραφίας φωτογραφίζεται στο στούντιο του Φιλήρατου Πάχου, φορώντας τη στολή του βρακοφόρου, παραδοσιακή ανδρική στολή. Το αμήχανο βλέμμα της και η ελαφρά κύρτωση των ώμων της δείχνουν την έλλειψη άνεσης σε αυτό το παιχνίδι εναλλαγής έμφυλων ρόλων. Το αριστερό της χέρι ακουμπάει στο κάθισμα Savognarola με τρόπο ώστε να φαίνεται η βέρα της, πειστήριο του υιοθετημένου κοινωνικού ρόλου και συνακόλουθα της καταξίωσης που αυτή συνεπάγεται λόγω της ανάγκης για την βιολογική συνέχεια της κοινότητας.

Το *punctum*¹²²⁸ της εικόνας αυτής είναι ο τρόπος με τον οποίο η νεαρή γυναίκα ακουμπάει στο κάθισμα, το οποίο ήδη φέρει ή επιβάλλει νοήματα που σχετίζονται με το κύρος, την υπεροχή του δυτικού πολιτισμού, την

¹²²⁸ Βλ. σελ. 62 της ανά χείρας διατριβής.

εξουσία αλλά και για τη βία της εξουσίας. Φαίνεται σαν να αντλεί ισχύ από την επαφή της αυτή. Δείχνει ότι αν έλλειπε η «στήριξη» από το κάθισμα αυτό, η ισορροπία της θα ήταν ασταθής, ενώ παράλληλα –με τη θέση της σε σχέση με το κάθισμα- τίθεται υπό την προστασία του, προβάλλοντάς το σε πρώτο πλάνο.



Εικόνα 83: Νεαρή γυναίκα της Σύμης ποζάρει ντυμένη με ρούχα της σύγχρονης της ευρωπαϊκής μόδας. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στον αντίποδα, η νεαρή γυναίκα της εικόνας 83, αποπνέει εμπιστοσύνη και συναισθηματική αυτάρκεια, φοράει ρούχα της μόδας της εποχής, τα οποία συνοδεύονται από επίσης άψογα υποδήματα, αλλά και ένα διάστικτο βέλο, χαρακτηριστικό των ενδυματολογικών προτύπων της *Belle Époque*. Η γυναίκα αυτή, με τα χέρια της, στηρίζεται στον εαυτό της, ενώ παράλληλα υιοθετεί δύο χαρακτηριστικά αντρικά σημεία σωματικής έκφρασης, την υπό γωνία κάμψη της κεφαλής προς τα εμπρός και το κράτημα της μέσης, κάτι που συχνά θεωρείται από τους ειδικούς της μη λεκτικής επικοινωνίας ως προβολή της ήβης. Η εκδηλούμενη αυτάρκειά της φαίνεται να θεμελιώνεται στο ότι είναι φορέας αξιών (τουλάχιστον ενδυματολογικών) που είναι καθιερωμένες στην κοινότητά της και στην ενδεχόμενη -και πολύ πιθανή- οικονομική της άνεση. Θεωρούμε ότι η άνεση με την οποία διαχειρίζεται συμβολικά το παιχνίδι των έμφυλων ρόλων πηγάζει από την αυτάρκεια αυτή.



Εικόνα 84: Νεαρό κορίτσι της Σύμης με στολή αρχαιοελληνικού στυλ.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στην εικόνα 84 εμφανίζεται ένα νεαρό κορίτσι το οποίο φοράει ρούχα που παραπέμπουν σημειολογικά στην ελληνική αρχαιότητα (ή και στην ρωμαϊκή). Στο φόντο συναντάται η γνωστή *baroque* σύνθεση του στούντιο του Φιλήρατου Πάχου. Το κορίτσι είναι «στημένο» σε μία παράδοξη στάση, για την οποία η μόνη συνάφεια που μπορεί να εντοπιστεί, τουλάχιστον από εμάς, είναι με ένα μέρος της χορευτικής τελετουργίας των ταυρομάχων. Φοράει χρυσές κορδέλες στο μέτωπο και λιτά, δωρικά, βραχιόλια στο δεξί χέρι. Εντοπίζεται μια παραδοξότητα στα παπούτσια του κοριτσιού τα οποία έρχονται από άλλη εποχή από αυτήν που υπαινίσσεται η σκηνοθεσία και σκηνογραφία της φωτογραφίας.

Η φωτογραφία αυτή συναρτάται με την αρχική ώστε να προβληθεί το ερώτημα σχετικά με την «*παραδοσιακότητα*» στο ένδυμα, αν αυτό εκληφθεί ως σύνολο σχετικών «*σημείων*». Η «*ελληνικότητα*» λοιπόν υπάρχει με διαφορετικούς τρόπους και στη *γουνέλα*, ως έκφραση των κοινωνικών αναγκών και αναγκών της γυναικείας καθημερινότητας των Ελληνίδων Συμιακών γυναικών, και στην *Αμαλία*, ως έκφραση μιας βαυαρικής θεωρητικής αντίληψης περί «*ελληνικότητας*» και στην συγκεκριμένη ως υλοποίηση της φαντασιακής αντίληψης της ελληνικής αρχαιότητας σε ενδυματολογικό επίπεδο. Η τελευταία ταυτοτική ένταξη δεν θα πρέπει να ήταν ανεξάρτητη από το ιδεολόγημα της συνέχειας του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού μέσω του ρωμαϊκού και την επίσης φαντασιακή αναγέννησή του από το ιταλικό φασιστικό καθεστώς.

Συμπληρωματικά

Για τη στολή και το ντύσιμο

Η ένδυση είναι ένα από τα πεδία όπου εκφράζεται και κατά κάποιο τρόπο υλοποιείται η διαδικασία αλληλεπίδρασης μεταξύ των μελών της κοινωνικής ομάδας. Το ρούχο, αν και φαίνεται να ξεκίνησε τη λειτουργία του ως μέσο προστασίας από τα φυσικά φαινόμενα, ακολουθώντας την εξελικτική πορεία των κοινωνικών συστημάτων τροποποίησε την κοινωνική λειτουργία του αποκτώντας, επιπλέον, και συμβολικό περιεχόμενο. Έφτασε να έχει αποκτήσει συμβολικό χαρακτήρα και περιεχόμενο, τουλάχιστον στις δυτικές ή δυτικότερες κοινωνίες. Μέσα από τις συμβάσεις του μεταμορφώνει τη σάρκα σε κάτι αναγνωρίσιμο, σε κάτι που έχει νόημα εντός ενός πολιτισμικού πλαισίου, ενώ, παράλληλα, είναι το μέσον με το οποίο τα σώματα ευπρεπίζονται και γίνονται αποδεκτά, όπως σημειώνει η Entwistle.¹²²⁹ Η ίδια συνεχίζει διαπιστώνοντας πως το ρούχο καθορίζεται χρονικά και τοπικά. Όπως το θέτει: «Όταν κανείς ντύνεται προσανατολίζει τον εαυτό του ανάλογα με την κατάσταση, ενεργώντας με διάφορους τρόπους στην επιφάνεια του σώματος ώστε να μπορεί να ταιριάξει με την περίσταση. Για τον λόγο αυτό, το ντυμένο σώμα δεν είναι ένα παθητικό αντικείμενο πάνω στο οποίο ασκούνται οι κοινωνικές δυνάμεις, αλλά αποτέλεσμα δράσεων που παρήχθησαν μέσω διαφόρων καθημερινά επαναλαμβανόμενων και κοινότοπων πρακτικών».¹²³⁰ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης).

Από την άλλη, το αισθητικό πρότυπο στο ρούχο, η μόδα δηλαδή, θα πρέπει να θεωρείται θεμελιωδώς συμβολική σε ένα κοινωνικό πλαίσιο. Ο Sweetman θεωρεί πως η μόδα, κατ' αυτή την έννοια, είναι μια γνωστική διαδικασία.¹²³¹ Είναι, συνεχίζει, σημαίνον της κοινωνικής τάξης ή κατάστασης, «[...] μια συμβολική αντανάκλαση ευρύτερων κοινωνικο-πολιτισμικών τάσεων, ή μια προσπάθεια επικοινωνίας με τους άλλους [...]» (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Συνεπώς, το κοινωνικό περιεχόμενο της λειτουργίας της ένδυσης μπορεί να θεωρηθεί ως το αποτέλεσμα της σύνθεσης μεταξύ των καθημερινών πρακτικών ένδυσης και του κοινού αισθητικού κώδικα για το ρούχο, δηλαδή της μίξης της κοινωνικά καθορισμένης ανάγκης για ένδυση και της κοινωνικά καθορισμένης αισθητικής αντίληψης για το ρούχο. Με άλλα λόγια δεν είναι υπερβολή να ισχυριστεί κανείς ότι το ντυμένο σώμα είναι η πληρέστερη αντανάκλαση των κοινωνικών συστημάτων εντός των οποίων ενδύεται και δρα, και για τον λόγο αυτόν αποτελεί μια πολύ «ομιλητική» ιστορική πηγή.

¹²²⁹ Joanne Entwistle, "The Dressed Body", στο Entwistle Joanne, Wilson Elizabeth (eds), *Dress, Body, Culture - Body Dressing*, London - Oxford: Berg, 2001, 33.

¹²³⁰ Στο ίδιο, 45-46.

¹²³¹ Paul Sweetman, "Shop-Window Dummies? Fashion, the Body, and Emergent Socialities", στο: Entwistle Joanne, Wilson Elizabeth (eds), *Dress, Body, Culture - Body Dressing*, London - Oxford: Berg, 2001, 65-66.

B.3.6 Αντροπαρέες



Εικόνα 85: Παρέα νεαρών ποζάρει δραματικά στο στούντιο του Φιλήρατου Πάχου. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Οργανωτικό στάδιο

Το συγκεκριμένο τεκμήριο καταχωρίσθηκε στην υποενότητα «Παρέες», της ενότητας «Σύμη».

Εικονογραφικό στάδιο α'

Πρόκειται για τη φωτογράφιση μιας παρέας νεαρών στο ατελιέ του Φιλήρατου Πάχου, στη διάρκεια του Μεσοπολέμου, στη Σύμη. Οι τρεις από τους τέσσερις νεαρούς είναι καθήμενοι στο πάτωμα, ενώ ο τέταρτος στηρίζεται στα λυγισμένα πόδια του. Τα τρία από τα τέσσερα μέλη της συντροφιάς δείχνουν να έχουν φάει ή να τρώνε πεπόνι, ενώ ο τέταρτος δεσπόζει των καθήμενων με σηκωμένο απειλητικά το αριστερό του χέρι, μια που κρατά μαχαίρι με την ακμή του προς τους υπόλοιπους. Με το δεξί του χειρονομεί σαν να προσπαθεί να μοιράσει τον χώρο μεταξύ του πρώτου και του δεύτερου των καθήμενων. Το ύφος και των τεσσάρων μελών της παρέας είναι διαφορετικό και κανένα από αυτά δεν ταιριάζει με τον απειλητικό χαρακτήρα της σκηνής. Ακόμα και ο απειλών κοιτάει προς τον φωτογραφικό φακό με μάλλον ευχάριστο ύφος, όπως και ο άμεσα απειλούμενος από το μαχαίρι, το οποίο βρίσκεται μόλις λίγα εκατοστά από το

κεφάλι του, ενώ οι δύο ακραίοι έχουν ύφος χαριτωμένης θλίψης που μοιάζει πιο πολύ να αποδίδεται στο πεπόνι που μόλις τελείωσε παρά στην επικρεμάμενη απειλή. Το φόντο της φωτογράφισης είναι το γνωστό *baoume* σκηνικό που διέθετε το ατελιέ του Φιλήρατου Πάχου, ενώ διακρίνεται το ύφασμα το οποίο απλώθηκε στο πάτωμα, προφανώς για να μη λερωθούν τα ρούχα των υποκειμένων της φωτογράφισης. Οι τρεις από τους τέσσερις φέρουν την χαρακτηριστική κόμμωση των νεαρών της εποχής στη Σύμη (*μπόρκα*), ενώ ο τέταρτος (δεξιά) ακολουθεί άλλο τρόπο, που θυμίζει κομμώσεις Ιταλών στρατιωτών της εποχής. Τα ρούχα τους είναι σχεδόν παρόμοια, ενώ όλοι φορούν παπούτσια. Είναι προς διερεύνηση ο ρόλος των δεσιμάτων στα μανίκια του τελευταίου στα δεξιά. Τα υποκείμενα της φωτογράφισης δεν έχουν ταυτοποιηθεί.

Εικονογραφικό στάδιο β'

Και στην περίπτωση αυτή έχει ενδιαφέρον να αναρωτηθεί κανείς για το ρόλο του φωτογράφου στη σκηνοθετική διαρρύθμιση της σκηνής. Είναι σίγουρο ότι τοποθέτησε τα δύο ακραία μέλη της συντροφιάς, κατ' αναλογία, με τους «όγκους» που αποτυπώνονται στο φόντο. Ο κεντρικός δε, βρίσκεται ακριβώς στον άξονα που διχοτομεί το κενό του φόντου. Είναι επίσης φανερό ότι ο κάτοχος του μαχαιριού έχει επίτηδες τεθεί εκτός του κανόνα των αναλογιών για να δραματοποιηθεί περισσότερο η στάση του. Βρίσκεται έκκεντρα, και σε δυσανάλογες αποστάσεις από τους υπολοίπους. Θεωρούμε σχεδόν βέβαιο ότι η σκηνή αυτή, ως πρόζα, σκηνοθετήθηκε από τον Φιλήρατο Πάχο, δεδομένου ότι είχε μεγάλη αγάπη στο θέατρο, ενώ ήταν και πολύ καλός ερασιτέχνης ηθοποιός.

Το πιθανότερο είναι να πρόκειται για μια φωτογράφιση τεκμηρίωσης των σχέσεων που συνδέουν τα μέλη της συγκεκριμένης παρέας. Ως τέτοια, πρέπει να περιλαμβάνει και την αντιστοιχία των ρόλων εξουσίας, κάτι που γίνεται κατορθωτό με την σκηνοθεσία του ενσταντανέ. Με αυτή την έννοια, ο μεσαίος των καθήμενων, ως κεντρικό πρόσωπο της σκηνής, κατέχει ηγετική θέση. Εξάλλου, πέραν της θέσης του, η μύτη του υψωμένου μαχαιριού, αυτόν σημαδεύει. Το ίδιο ομιλητικό είναι και το ύφος του, μια που αυτός έχει χαμόγελο συγκατάβασης απέναντι στους άλλους και ιδιαίτερα απέναντι στην συμβολική απειλή, ενώ παράλληλα, το χαμόγελό του διαφοροποιείται -σε ένταση- από τα χαμόγελα των υπολοίπων. Ο κάτοχος του μαχαιριού έχει βρεθεί έξω από τον τακτοποιητικό κανόνα της παράταξης της παρέας και καθ' ύψος αλλά και σε σχέση με τον κάθετο άξονα που διχοτομεί την εικόνα και διέρχεται από τον πρωταγωνιστή της, όπως και με το να βρίσκεται έξω από την περιφέρεια του κύκλου που σχηματίζουν τα πόδια των υπολοίπων. Η χωρική αυτή διαφοροποίηση υλοποιεί συμβολικά την κοινωνική απόρριψη της συμπεριφοράς που έχει να κάνει με την ένοπλη απειλή. Με άλλα λόγια, η συμπεριφορά αυτή, σκηνοθετικά και συμβολικά, τίθεται εκτός των ορίων της αποδεκτής κοινωνικής συμπεριφοράς. Το δεξί

του χέρι χωρίζει τον χώρο ανάμεσα σε αυτόν που κάθεται στα δεξιά του και στον πρωταγωνιστή, καταδεικνύοντας τον στόχο της απειλής.

Το *προεξάρχον στοιχείο*¹²³² της αναπαράστασης είναι το μαχαίρι, ως σύμβολο ισχύος και συνακόλουθα ένοπλης αρρενωπότητας, και ο φορέας του. Για παράδειγμα, φαντάζει απίθανο να είχε σκηνοθετηθεί μια ανάλογη σκηνή με πρωταγωνιστές κορίτσια, την ίδια εποχή, στον ίδιο χώρο. Κατά κάποιον τρόπο, νομιμοποιείται η άσκηση ένοπλης βίας, ακόμα και ως παρέκβαση από την ομαλή λειτουργία της ανδρικής και ανδροπρεπούς κοινότητας.

Τα *εξω-διηγηματικά* βλέμματα των πρωταγωνιστών εντάσσουν τον θεατή στη λειτουργία της σκηνής και τον καθιστούν μέρος του πολιτισμικά καθορισμένου δρώμενου.

Δεδομένου ότι πρόκειται για ένα πολυπρόσωπο πορτραίτο υπάγεται στον κανόνα των *conversation portraits*¹²³³, ως αναπαράσταση μιας σκηνής της φαντασιακής πραγματικότητας που σκοπό έχει να αναπαραγάγει τις αξίες και τις στάσεις της κοινότητας στην οποία δρουν οι πρωταγωνιστές. Οι αποστάσεις μεταξύ τους είναι αποστάσεις εγγύτητας, κάτι που υποδηλώνει στενές συναισθηματικές ή και συγγενικές σχέσεις.

Εικονολογικό στάδιο

Ουσιαστικά η σκηνή περιγράφει ένα κοινωνικό σύστημα με έντονο το στοιχείο του ανταγωνισμού και της αντιπαράθεσης μεταξύ των αρσενικών μελών του. Προβάλλεται η έννοια του συνανήκειν, μέσα από την κοινή φωτογράφιση της ομάδας – παρέας, αλλά, παράλληλα, αναδεικνύονται και οι τάσεις και εντάσεις που διατρέχουν την άδηλη, μυστική ζωή της.

Προβάλλεται η αρρενωπότητα, μέσα από την κόμμωση, δηλαδή την *borchia* (μπόρκα), τη στάση του σώματος, ακόμα και με τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται ο φωτογραφικός φακός. Επίσης, με τη χρήση του όπλου και την υπονοούμενη επίλυση των προσωπικών διαφορών με τη χρήση του, μέσα από μία ενδεχόμενη διαπροσωπική διένεξη. Με άλλα λόγια, προβάλλεται ως αξία η αρρενωπότητα, ο αγώνας επικράτησης μεταξύ των αρσενικών, αλλά και η ίδια η ιδέα της *αντροπαρέας*.

Αναφερόμαστε στο περιβάλλον του Μεσοπολέμου στη Σύμη. Σε ένα κοινωνικό σύστημα που είχε ήδη γευτεί, σε ένα βαθμό, τη μεγάλη οικονομική ανάπτυξη, μέσω της σπογγαλείας και εξ αυτού ήδη χωριζόταν ταξικά με έντονο τρόπο: Οι караβοκυραίοι και οι έμποροι από τη μία και οι ναυτεργάτες και εργάτες γενικά από την άλλη. Ο χαρακτήρας της συμμαχικής κοινωνίας της εποχής ήταν έντονα ταξικά ανταγωνιστικός, απαιτώντας κοινωνικοοικονομική κινητικότητα και παράλληλα εμποδίζοντάς την, όπως συμβαίνει κάθε φορά, όταν η άρχουσα τάξη θέλει να διατηρήσει τα προνόμια της, ορθά αντιλαμβανόμενη ότι αν τα προνόμια αυτά διαχυθούν θα πάψουν

¹²³² Βλ. σελ. 93 της ανά χείρας διατριβής.

¹²³³ Βλ. σελ. 91 της ανά χείρας διατριβής.

πλέον να είναι προνόμια. Η αντίσταση αυτή, όπως ήταν αναμενόμενο, έκανε πιο έντονο τον ανταγωνισμό, ανάμεσα σε αυτούς που ήταν υποχρεωμένοι, από τα κοινωνικά συμφραζόμενά τους, να «επιτύχουν». Δηλαδή, τους άνδρες. Θεωρούμε ότι η σκηνή που εξετάζουμε εδώ φαίνεται να αποτελεί, σε συμβολικό επίπεδο, μια σκηνοθετημένη απεικόνιση του ανταγωνισμού αυτού.

Το κίνητρο της συγκεκριμένης φωτογράφισης θα πρέπει να αναζητηθεί σε δύο επίπεδα: Κατ' αρχάς, όπως προαναφέρθηκε, η φωτογράφιση αυτή έχει να κάνει με την ταυτοτική τεκμηρίωση της παρέας, αλλά και των σχέσεων που την συνδέουν. Επιπλέον έχει να κάνει με τον χρονικό ορίζοντα της τεκμηρίωσης αυτής. Σίγουρα, στο μυαλό των υποκειμένων του ενσταντανέ η έκφραση «για πάντα» θα περιλαμβανόταν στην έκφραση της επιθυμίας τους να φωτογραφηθούν. Απώτερος σκοπός της φωτογράφισης, ή ακόμα της φωτογραφικής αποτύπωσης της συνάφειας και των δεσμών της παρέας, φαίνεται να είναι ο φαντασιακός θεατής, που θα γοητευόταν από την ύπαρξη των ισχυρών αυτών δεσμών και τη μορφή ισχύος που αποπνέει η ένωση αυτή. Επίσης, αυτός που θα γοητευόταν από την ισχύ και τη ρώμη που αποπνέει η επίλυση των διαφορών με μαχαίρι, ένας «αντρίκειος» -στο συγκεκριμένο πλαίσιο- τρόπος επίλυσης διαφορών. Κατά συνέπεια, τα υποκείμενα της φωτογράφισης, χωρίς να έχουν -κατ' ανάγκη- συνείδηση γι' αυτό, απευθύνονται στις κοινωνικές εκείνες ομάδες που θα μπορούσαν να εντυπωσιαστούν από αυτήν ακριβώς την αρρενωπότητα, ενώ παράλληλα θα ήταν σημαντικές για αυτούς. Κατά τη γνώμη μας, σύμφωνα με τα παραπάνω, απευθύνονταν στις νεαρές δεσποινίδες της Σύμης οι οποίες, εθιμικά, αναζητούσαν τις αρετές της αντρείοσύνης (ή έτσι πίστευαν οι νεαροί Συμιακοί) στο μελλοντικό ταίρι τους.

Συγκριτικό επίπεδο



Εικόνα 86: Παρέα σε καφενείο της Σύμης, 1941. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Η φωτογραφία αυτή έχει τραβηχτεί σε ταβέρνα της Σύμης τον Ιούλιο του 1941. Είναι μία σκηνή με μία παρέα έξι φίλων που πίνουν κρασί, όπως τεκμηριώνεται από τα μπρούτζινα σκεύη και τα ποτήρια που βρίσκονται στο τραπέζι. Η παρέα αποτελείται από φτωχούς ανθρώπους, σε σχέση με την παρέα του εξεταζόμενου τεκμηρίου, όπως φαίνεται από τον ρουχισμό αλλά και τα ταλαιπωρημένα πρόσωπά τους. Σημειώνεται επίσης και σημαντική ηλικιακή διαφορά ανάμεσα σε μέλη της παρέας του καφενείου, διαφορά που δεν είναι εμφανής ανάμεσα στους νεαρούς της αρχικής.

Εδώ τα στοιχεία που αποπνέουν αρρενωπότητα, εντοπίζονται στο τσιγάρο που κρατούν οι δύο ακραίοι αλλά και στο σταύρωμα των ποδιών του αριστερού. Στη συγκεκριμένη σκηνή, εντύπωση προκαλεί η πόζα του ακραίου δεξιά που τον δείχνει να διαβάζει ένα μικρό κομμάτι χαρτί. Είναι πιθανόν, να θέλει να προβάλλει την ικανότητα ανάγνωσης που διαθέτει, ανάμεσα σε ανθρώπους του μόχθου που δύσκολα θα είχαν πρόσβαση έστω στην βασική παιδεία. Αν συμβαίνει αυτό, βλέπουμε να επαναλαμβάνεται το μοτίβο του κοινωνικού ανταγωνισμού εντός της ίδιας αντροπαρέας, και στη συγκεκριμένη σκηνή.



Εικόνα 87: Νεαροί της Σύμης αγναντεύοντας το πέλαγος.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Πρόκειται για μία ακόμη σκηνοθετημένη φωτογράφιση, σε μια βραχώδη παραλία της Σύμης. Εδώ μία παρέα νεαρών φωτογραφίζεται με αστικά ρούχα του συρμού της εποχής, να αγναντεύει με ρομαντική διάθεση προς τον ορίζοντα. Κατά τη γνώμη μας, η φωτογραφία αυτή προσπαθεί κραυγαλέα να επικοινωνήσει με το άλλο φύλο, διαλαλώντας την οικονομική άνεση των υποψηφίων γαμπρών, ως φορέων των αισθητικών αξιών της Δύσης η οποία είναι συνεδεδεμένη με την οικονομική ευμάρεια, αλλά και παράλληλα τη «ρομαντική» και «ευαίσθητη» διάσταση της προσωπικότητάς τους, κάτι που ήταν αιτούμενο με βάση την αστική και μικροαστική κουλτούρα της εποχής, στον ελλαδικό αλλά και στον ιταλικό χώρο. Επιπλέον, ως στοιχείο που εκφράζει την αρρενωπότητα μπορεί να εκληφθεί και το γεγονός ότι ατενίζουν λαίμαργα το άγνωστο, σαν να ανυπομονούν να το κατακτήσουν. Αυτό συνάδει με το ανδρικό στερεότυπο της Σύμης της εξεταζόμενης εποχής, όπως και άλλων μικρών νησιών, τα οποία βάσισαν την επιβίωση και την οικονομική τους ανάπτυξη στη θάλασσα ή σε χώρες που βρίσκονται πέρα από αυτήν. Σ' αυτή την αναζήτηση πρωταγωνιστές ήταν οι άνδρες, ενώ οι γυναίκες στην πατρίδα διαφύλασσαν τον «οίκο».



Εικόνα 88: Ο γαμπρός με τους φίλους του σε αναμνηστική φωτογραφία. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στη φωτογραφία αυτή εικονίζεται ο γαμπρός με την παρέα του λίγο πριν από τον γάμο του. Η αντροπαρέα, τεκμηριώνει τις σχέσεις που τη συνδέουν σε μια κορυφαία στιγμή της κοινωνικής ζωής ενός μέλους της. Αναγνωρίζει, τουλάχιστον σε αυτή την περίπτωση, την πρωτοκαθεδρία του γαμπρού, τον οποίο τοποθετεί στο γεωμετρικό κέντρο της παρέας και πάνω στο κάθισμα τύπου *Savognarola*, το οποίο θυμίζει θρόνο. Παράλληλα, επικαλείται την αρρενωπότητά της, η οποία για τον γαμπρό θα επιβεβαιωθεί σε μικρό χρονικό διάστημα, κυρίως με την προβολή του καπνιστή εαυτού τόσο για τον γαμπρό όσο και για αυτόν που κάθεται στα δεξιά του. Σε σχέση με το ήπια χαρούμενο ύφος των υπολοίπων, ο γαμπρός φαίνεται να βρίσκεται σε αμηχανία και περίσκεψη ενόψει της θεμελιώδους αλλαγής στη ζωή του, αλλά ίσως και λόγω του άγχους του απέναντι στην επιβαλλόμενη ανταπόκριση στα νέα του καθήκοντα, η επιτυχία της οποίας είναι άμεσα συνδεδεμένη με την αποδοχή και την επιδοκιμασία της κοινότητας.

Μπορεί κανείς να εντοπίσει τον χαρακτήρα των σχέσεων που συνδέουν τα μέλη της φωτογραφικής παρέας: Είναι φανερό ότι οι τρεις όρθιοι από αριστερά διατηρούν μάλλον τυπικές σχέσεις μεταξύ τους αλλά και με τους υπόλοιπους, σε αντίθεση με τον τελευταίο από τους όρθιους δεξιά, αυτόν που κάθεται ακριβώς μπροστά του και τον γαμπρό που φαίνεται να τους συνδέει μια περισσότερο συναισθηματικά φορτισμένη, ίσως και συγγενική, σχέση. Ο ευρισκόμενος στο δεξί άκρο των όρθιων φέρει πένθος, και έχει τοποθετημένο χαλαρά το χέρι του στον ώμο αυτού που κάθεται μπροστά του. Ο τελευταίος έχει γείρει προς τον γαμπρό, ενώ το ίδιο κάνει και ο γαμπρός προς το μέρος του. Η ίδια επιθυμία για σωματική επαφή αναδεικνύεται και από τη θέση που έχουν το αριστερό χέρι του γαμπρού και

το δεξί του τελευταίου δεξιά καθήμενου. Από τη φυσική τους ομοιότητα μπορεί να υποθέσει κανείς ότι πρόκειται για αδέρφια.



Εικόνα 89: Διαγωνισμός λιθοβολίας στην ύπαιθρο της Σύμης.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Πρόκειται για τη φωτογράφιση μιας ομάδας Συμιακών νεαρών, καλοντυμένων και υποδημένων, σε αγώνα λιθοβολίας. Έχουμε αναφέρει ξανά ότι η κοινωνία της Σύμης ήταν, την περίοδο αυτή, έντονα ανταγωνιστική, κυρίως μεταξύ των ανδρών της. Η υπεροχή και η επικράτηση φαίνεται να ήταν άμεσα συνδεδεμένη με το ανδρικό στερεότυπο. Είναι λοιπόν λογικό, σε αυτές τις συνθήκες, να δημιουργούνται ευκαιρίες για την ανάδειξη του καλύτερου, στην περίπτωση αυτή του δυνατότερου στα χέρια.

Από το ενσταντανέ σημειώνουμε τη στάση του τελευταίου νεαρού δεξιά, ο οποίος φαίνεται με δυσκολία να σηκώνει την πέτρα που πρόκειται να ρίξει, όχι αδικαιολόγητα, μια που φαίνεται να είναι μεγαλύτερη από αυτές των υπολοίπων. Το ότι έχει αναλάβει να διαγωνιστεί με την μεγαλύτερη πέτρα, ενδέχεται να συνδέεται με την προβολή του αριστερού του ποδιού, αν αυτή εκληφθεί ως έκφραση ανάληψης πρωταγωνιστικού ρόλου. Σημειώνουμε, επίσης, τον τέταρτο από αριστερά, ο οποίος είναι αριστερόχειρας, ενώ ο

μικρότερος που βρίσκεται στα δεξιά του φαίνεται να διαχειρίζεται τη συμμετοχή του στον αυτοσχέδιο διαγωνισμό, εντελώς αδέξια. Ο πρώτος από αριστερά δεν φαίνεται να συμμετέχει, αλλά η παρουσία του εκεί ίσως να έχει να κάνει με τον ρόλο του κριτή – δισαιτητή που ενδεχομένως του έχει ανατεθεί. Τέλος, θα πρέπει να σημειωθεί ότι μόνη η συμμετοχή στο «ανδρικό» αυτό άθλημα, σημαίνει την έργω ένταξη στην ταυτοτική ομάδα των νεαρών ανδρών, και αυτός ίσως να είναι ο λόγος που αιτιολογεί την φωτογράφιση, ως πρακτική πιστοποίησης.

Β.3.7 Ποδοσφαιρική γιορτή



Εικόνα 90: Ποδοσφαιριστές των δύο ομάδων φωτογραφίζονται στον αγωνιστικό χώρο. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Οργανωτικό στάδιο:

Το συγκεκριμένο τεκμήριο καταχωρίσθηκε στην υποενότητα «Αθλητισμός», της ενότητας «Σύμη».

Εικονογραφικό στάδιο α'

Πρόκειται για φωτογράφιση ποδοσφαιρικών ομάδων στο προαύλιο της *Πετριδείου Σχολής*, η οποία κατά την ύστερη περίοδο της Ιταλοκρατίας (1933 – 1943) έφερε το όνομα *Scuola Elementare duca d' Aosta*.¹²³⁴

Δεν είναι δυνατόν να ορισθεί, με ασφάλεια, η ταυτότητα της κάθε μιας από τις ομάδες αυτές. Διαφοροποιούνται στις στολές. Είναι πιθανό, κάποιιοι από τους φέροντες λευκό πουκάμισο ή φανέλα να είναι Συμιακοί. Στη τσέπη των λευκών πουκαμίσων φαίνεται να είναι κεντημένο -ή γραμμένο- το Ο.Ν.Β. (*Opera Nazionale Ballila*), κατά πάσα πιθανότητα, ενώ στις μαύρες φανέλες, στη θέση της καρδιάς αποτυπώνεται, μάλλον, το έμβλημα της *Regia Finanza Policia*, της ιταλικής τελωνειακής αρχής.

Φαίνεται ότι η μία ομάδα στελεχώνεται από Ιταλούς ένστολους, δεδομένου

¹²³⁴ Duca di Aosta: Εξάδερφος του Vittorio Emanuele του Γ', βασιλέα της Ιταλίας.

ότι τα υποδήματά τους είναι στρατιωτικές μπότες, ενώ πάνω και αριστερά ποζάρει ένας άνδρας, χωρίς αθλητική περιβολή, μάλλον ο διαιτητής του αγώνα. Ο αγώνας αυτός είχε δημόσιο και κάπως επίσημο χαρακτήρα μια που εκεί παρευρίσκονται θεατές αλλά και Ιταλοί επίσημοι. Ανάμεσα στους αθλητές ποζάρει, σκυμμένος και στηριζόμενος στα γόνατά του, ο Αντώνης Πάχος (πέμπτος από αριστερά στους ορθίους), από την περιβολή του οποίου φαίνεται ότι συμμετείχε στον αγώνα. Ηλικιακά, φαίνεται να είναι μεταξύ του 12^{ου} και 17^{ου} έτους της ηλικίας του, κάτι που εντάσσει χρονικά και το συγκεκριμένο τεκμήριο, μια που αφενός γεννήθηκε το 1926 και αφετέρου μετά το 1943 η Σύμη τελούσε υπό γερμανική κατοχή και οι Ιταλοί υπό διωγμό. Ο 6^{ος} από δεξιά ποδοσφαιριστής είναι ακουμπισμένος στον μπροστινό του με τρόπο που αποπνέει σχέση εξουσίας, ενώ φαίνεται να υφίστανται ένθερμες σχέσεις ανάμεσα στον δεύτερο των όρθιων από αριστερά και στους δύο συμπαίκτες που εικονίζονται πρώτοι από αριστερά στη μεσαία σειρά. Ο πρώτος όχι μόνο έχει αφήσει τα χέρια του στους ώμους του συμπαίκτη του, αλλά έχει γείρει το σώμα προς το μέρος του. Αυτό ακριβώς κάνει την χειρονομία της απόθεσης του χεριού στον ώμο του άλλου πολύ διαφορετική σε σχέση με αυτήν του 6^{ου} από δεξιά ποδοσφαιριστή.

Στο βάθος και δεξιά, διακρίνεται χαρακτηριστική συμιακή κατοικία νεοκλασικού τύπου. Παρόμοια στοιχεία παρατηρούνται στην εμφανή άκρη του σχολικού κτιρίου.

Εικονογραφικό στάδιο β'

Το πρόδηλο νόημα της συγκεκριμένης φωτογραφίας έχει να κάνει με την ανάγκη των υποκειμένων της φωτογράφισης να απαθανάτισουν μια επίσημη αθλητική εκδήλωση στην οποία συμμετείχαν, με ποικίλους τρόπους. Καταγράφεται το κλίμα οικειότητας και ευφορίας μεταξύ των μελών των ομάδων, μέσω των σωματικών επαφών αλλά και της στάσης του σώματος, ενώ δεν είναι δυνατή η χρονική τοποθέτηση της σκηνής πριν ή μετά τον αγώνα. Είναι χαρακτηριστική η αντίθεση του ύφους του τρίτου από αριστερά προς τα δεξιά, στην πάνω σειρά, σε σχέση με το ύφος των υπολοίπων. Το υψωμένο πηγούνι και η ελαφρά κλίση του προσώπου προς το πλάι, παραπέμπει σε πορτραίτα του Μουσσολίνι. Δύο ποδοσφαιριστές στο πρώτο πλάνο συγκρατούν ανάμεσα στα πόδια τους δύο μπάλες για να δηλώσουν συμβολικά την *ποδοσφαιρική* ταυτότητα των ομάδων.

Η φωτογραφική αποτύπωση ενός τέτοιου γεγονότος, κοινωνικά φορτισμένου, υπό τη δυναμική της άτυπης πολιτισμικής αντιπαράθεσης μεταξύ Συμιακών και Ιταλών, στο βαθμό που τα μέλη της «λευκής» ομάδας είναι Συμιακοί, σίγουρα περιλαμβάνει την αντίληψη περί διαφύλαξης των φωτογραφικά αποτυπωμένων στιγμών στο άπειρο μέλλον. Ως κίνητρο, η εις το διηνεκές διαφύλαξη γεγονότων και αντικειμένων που είναι φορείς αξιών και νοημάτων, υπήρξε πάντοτε παρούσα, από την εποχή της εικονογράφισης των σπηλαίων.

Η συγκεκριμένη αναπαράσταση είναι μια «κλειστή» αναπαράσταση, με την έννοια ότι υπερβολικά σαφής και καταδηλωτική, ενώ ταυτόχρονα αξιοποιεί σωματικούς και συμπεριφορικούς κώδικες για να αποδώσει νόημα.

Εικονολογικό στάδιο

Η αντιπαράθεση σε επίπεδο αθλητισμού, και μάλιστα ποδοσφαίρου, προσομοιάζει με αυτήν του πολέμου υπό όρους συγκαλυμμένης επιθετικότητας και υπεροχής. Ο αγώνας μπορεί να επιλέχθηκε από την Ιταλική διοίκηση ώστε να προβληθεί το παραγόμενο του Ιταλικού πολιτισμού, να το οικειοποιηθούν οι ντόπιοι και, παράλληλα, μέσω αυτού να τεκμηριωθεί η υπεροχή του αποικιοκρατικού πολιτισμικού προτύπου.

Η πολυπληθής συμμετοχή θεατών στο αθλητικό αυτό γεγονός θα πρέπει να εξεταστεί σε δύο επίπεδα: Σε αυτό της συμμετοχής σε γεγονός του κοινωνικού χώρου και σε αυτό της παρακολούθησης ενός ποδοσφαιρικού αγώνα (αθλητικού γεγονότος). Η κοινωνία της Σύμης κατά την εξεταζόμενη περίοδο, ήταν μία κοινωνία, η οποία, παρά τις επιρροές που δεχόταν από τον κοσμοπολιτισμό αρκετών μελών της που διατηρούσαν σχέσεις με την ευρωπαϊκή Δύση, παρέμενε κλειστή και συνεκτική, με αυστηρούς αξιακούς κώδικες και περιορισμούς. Τα κοινωνικά γεγονότα, αναπόσπαστο μέρος του δημόσιου βίου, επιτελούσαν -όπως και αλλού- δράσεις εμπέδωσης της κοινωνικότητας και της αίσθησης του συνανήκειν. Μέσα από αυτά οι αξίες και τα πρότυπα τεκμηριώνονταν, πρότυπα εισάγονταν στην κοινωνική ζωή και άλλα αποδοκιμάζονταν στην πράξη.

Θα ήταν σημαντικό να αναλογιστεί κανείς τη σκοπιμότητα ενός τέτοιου αγώνα, δεδομένου ότι δεν υπήρχε, στο συγκεκριμένο πλαίσιο, κάποια θεσμοθετημένη διοργάνωση, όπως πρωτάθλημα π.χ., ούτε επρόκειτο για κάποιον θεσμοθετημένο αγώνα σε τακτική -χρονικά- βάση, σύμφωνα με μαρτυρίες. Μπορεί και να ήταν ένα αγώνας στο πλαίσιο της τακτικής της στρατιωτικής διοίκησης να ενισχύει το ηθικό των στρατιωτών με τη διοργάνωση ποδοσφαιρικών αγώνων, όπως σημειώνει η Lecoeur.¹²³⁵

Κατά τη γνώμη μας, εν προκειμένω, το αθλητικό γεγονός φαίνεται να είναι μέρος μιας συμβολικής αντιπαράθεσης, άλλοτε κόσμιας και εγκάρδιας και άλλοτε όχι, ανάμεσα σε δύο κόσμους: των Συμιακών και των Ιταλών κατακτητών. Στο αγωνιστικό πεδίο ανταγωνίζονται, επί ίσοις όροις, τουλάχιστον σε πρώτο επίπεδο. Αυτό επιβεβαιώνεται και από τη σύνθεση του κάδρου: Ιταλοί και Έλληνες απαρτίζουν τις ομάδες που φωτογραφίζονται. Από την άλλη όμως οι Ιταλοί έχουν το προβάδισμα σε ένα άθλημα με το οποίο είναι πολύ περισσότερο εξοικειωμένοι από ότι οι Συμιακοί, όπως φαίνεται από την αναφορά στο ποδόσφαιρο, στο τέλος αυτής της ενότητας. Με αυτόν ακριβώς τον πολιτισμό θέλουν να αντιπαρατεθούν οι τελευταίοι -

¹²³⁵ Sheila Lecoeur, *Το νησί του Μουσολίνι, Φασισμός και ιταλική κατοχή στη Σύρο*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2013, 243.

αφού πρώτα τον δεξιωθούν- συμμετέχοντας σε έναν ποδοσφαιρικό αγώνα, παρά το ότι υποψιάζονται τις ελλείψεις δεξιότητές τους στο συγκεκριμένο άθλημα, με απώτερο σκοπό να αναδείξουν αξίες και του δικού τους πολιτισμικού και κοινωνικού υποβάθρου, όπως η ρώμη, η ομαδικότητα, η αυτοθυσία κ.λ.π.

Ο Αντώνης Πάχος βρίσκεται στο μέσο της σκηνής, είτε τοποθετημένος εκεί από τον πατέρα του (σκηνοθέτη – φωτογράφο του ενσταντανέ), είτε με δική του πρωτοβουλία, είτε συμπτωματικά. Στις δύο πρώτες περιπτώσεις θα πρέπει να σημειώσουμε τη γνώση του φωτογραφικού μέσου τόσο από τον ίδιο όσο και από τον πατέρα -και δάσκαλό του σε θέματα φωτογραφίας- Φιλήρατο, η οποία τον τοποθετεί στο κέντρο της σκηνής. Αν ισχύουν οι δύο πρώτες περιπτώσεις, η κατάληψη της κεντρικής θέσης είναι άμεσα συνδεδεμένη με την αντίληψη περί της σημαντικότητας της στιγμής: το υποκείμενο θέλει να αποτελεί το κεντρικό και προεξάρχον στοιχείο της σύνθεσης που θα απαθανατίσει τη στιγμή αυτή. Και πράγματι, η στιγμή είναι σημαντική αν κρίνουμε από το κοινό που παρακολούθησε ή επρόκειτο να παρακολουθήσει τον συγκεκριμένο αγώνα. Με εξαίρεση τον τρίτο και τέταρτο από τους όρθιους από αριστερά, όλοι οι άλλοι έχουν έκφραση άνεσης και καλής διάθεσης, σαν ο επικείμενος ή ήδη τελεσθείς αγώνας να διευθετεί ή να διευθέτησε τις όποιες διαφορές, έστω προσωρινά. Οι συγκεκριμένοι, έχουν ύφος αυστηρό και ανάλογη στάση. Είναι πιθανόν η στάση αυτή να επιβάλει το αυταρχικό ύφος, αλλά και το αντίθετο. Μεταξύ τους η έκφραση διαφέρει. Η στάση του Ιταλού με το ανασηκωμένο πηγούνι και τον διασταλμένο θώρακα αποπνέει υπεροχή, ενώ του Συμιακού αντιπάλου του, περισσότερο «παλληκαριά» ή και θυμό. Κάποιος θα μπορούσε να συνδέσει τις δύο καταστάσεις θεωρώντας ότι η μία έχει ως αιτιατό την άλλη.

Συγκριτικό επίπεδο



Εικόνα 91: Ο ποδοσφαιρικός αγώνας σε εξέλιξη. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στην εικόνα αυτή παρατηρούμε την εξέλιξη του ποδοσφαιρικού αγώνα. Αναγνωρίζονται ο διαιτητής, με κουστούμι, πίσω και δεξιά, ο Αντώνης Πάχος μπροστά ακριβώς από τον τερματοφύλακα καθώς και οι υπόλοιποι ποδοσφαιριστές. Στην πίσω δεξιά άκρη του αγωνιστικού χώρου και στην είσοδο του σχολείου φαίνονται οι ένστολοι Ιταλοί αξιωματούχοι.



Εικόνα 92: Ο ποδοσφαιρικός αγώνας σε εξέλιξη. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Και σε αυτή την εικόνα φαίνεται ο ποδοσφαιρικός αγώνας σε εξέλιξη, ενώ είναι περισσότερο εμφανής η παρουσία των Ιταλών ένστολων. Επίσης, είναι ορατές κατοικίες, στο βάθος και πάνω αριστερά, σε εντυπωσιακό ύψος και με κοινό χαρακτηριστικό το νεοκλασικό στυλ.

Συμπληρωματικά

Για το ποδόσφαιρο

Αναμφίβολα το ποδόσφαιρο αποτελούσε όχημα προπαγάνδας για το φασιστικό καθεστώς του Μουσολίνι, διότι η φασιστική ιδεολογία διατηρούσε κοινές βασικές αξίες και πρακτικές κοινωνικής οργάνωσης με αυτό. Αναλυτικότερα:

Βασική αξία του ποδοσφαίρου είναι η αρρενωπότητα, όπως αυτή εκφράζεται με τη δύναμη, την αγωνιστική, ή καλύτερα ανταγωνιστική, διάθεση, τη μαχητικότητα, τη σωματική αντιπαράθεση, ακόμα και με την έννοια της τιμής και του σεβασμού των κανόνων (*fair play* π.χ.), με αποτέλεσμα το ποδόσφαιρο -από το ξεκίνημά του- να χαρακτηριστεί ως ανδρικό σπορ, κάτι που φαίνεται να ισχύει και σήμερα. Ο Vinnai αναφέρει ότι η Παγκόσμια Ποδοσφαιρική Ομοσπονδία διασπάστηκε το 1863, έτος της ίδρυσής της, διότι η πλειοψηφία των μελών της σκεφτόταν να απαγορεύσει το λάκτισμα του αντιπάλου, ενώ η μειοψηφία επέμενε ότι αυτό θα αφαιρούσε ανδροπρέπεια από το αγώνισμα.¹²³⁶ Η αντίληψη αυτή ήταν ενταγμένη στη γενικότερη αντίληψη για τα ανδροκρατούμενα σπορ της εποχής. Ο Bob Gebhart, κορυφαίος αθλητικοκριτικός της εποχής του, το 1896 υποστήριζε πως η ενασχόληση με κάποιο σπορ αναπτύσσει τη μετριοπάθεια, την εγκράτεια, τον έλεγχο των συγκινήσεων κι άλλες ανδροπρεπείς αρετές, όπως αναφέρει ο Vinnai.¹²³⁷ Ο ίδιος αναφέρεται στον έμφυλο προσδιορισμό του ποδοσφαίρου με ψυχαναλυτικούς όρους: σημειώνει την προσέγγιση, σύμφωνα με την οποία ο τρόπος με τον οποίο τα αγόρια βιώνουν την σεξουαλική επιθυμία είναι «διδασκτικός» και μπορεί να εκφραστεί ως διείσδυση στα σώματα των άλλων με σωματική επίθεση, ως διείσδυση στον χώρο με ενεργητική κίνηση, στοιχεία που είναι προφανή σε έναν ποδοσφαιρικό αγώνα ή ως διείσδυση στη συνείδηση του άλλου με επιθετικό λόγο. Αντίθετα, στα κορίτσια κυριαρχούν οι τρόποι της «υποδοχής» και του «εγκλεισμού».¹²³⁸

Από την άλλη, όπως υποστήριξε ο Giuseppe Maggiore, «[...] ο Φασισμός είναι γένους αρσενικού [...] Είναι φτιαγμένος από πέτρα κι όχι από τη γλυκιά ζύμη των ζαχαρωμένων καρπών, οι οποίοι στο βάθος κρύβουν -όπως η γυναικεία ψυχή- ένα κουκούτσι που μπορεί να σπάσει τα δόντια».¹²³⁹ Το θηλυκό γένος είχε τοποθετηθεί από την φασιστική ιδεολογία στον αντίποδα του ανδρικού μια που στη γυναίκα αποδίδονταν χαρακτηριστικά όπως η απερισκεψία, η παρορμητικότητα, η έλλειψη σταθερότητας, η ευσυγκινησία,

¹²³⁶ Gerhard Vinnai, *Το ποδόσφαιρο σαν ιδεολογία*, μτφρ. Γιώργος Νταλιάνης, Αθήνα, Διεθνής Βιβλιοθήκη, 1978, 79.

¹²³⁷ Στο ίδιο, 18.

¹²³⁸ Στο ίδιο, 58-59.

¹²³⁹ Giuseppe Maggiore, *Un regime e un'epoca*, Μιλάνο: Treves, 1929, όπως αναφέρεται στο Λουίζα Πασσερίνι, *Σπαράγματα του 20^{ου} αιώνα. Η Ιστορία ως βιωμένη εμπειρία*, Αθήνα, Νεφέλη, 1998, 66.

ο φόβος, η σκληρότητα.¹²⁴⁰ Ένας άλλος άξονας στον οποίο στηρίχθηκε η διαφοροποίηση αυτή ήταν το μιλιταριστικό στερεότυπο του άνδρα απέναντι στη μητρότητα της γυναίκας. Ο Paxton αναφέρει ότι ο Μουσολίνι ισχυριζόταν πως «Ο πόλεμος είναι για τους άντρες ό,τι η μητρότητα για τις γυναίκες».¹²⁴¹ Με την ευρύτερη έννοια, η μαχητική ενεργητικότητα του άνδρα, απέναντι στην «παθητικότητα» της μητρότητας.

Ο άνδρας φασίστας και στον καιρό της ειρήνης εξακολουθούσε να συμπεριφέρεται ως στρατευμένος, βιώνοντας την πολεμική συντροφικότητα των χαρακωμάτων, ενώ απέπνεε, μεταξύ άλλων, αθλητικότητα, ενεργητικότητα και θάρρος, όπως σημειώνει ο Μαρκέτος.¹²⁴² Το ίδιο στερεότυπο για τον φασίστα άνδρα, επιβεβαιώνει και ο Κυπριώτης αναφερόμενος σε μια ομιλία που κλήθηκε να συντάξει και να εκφωνήσει ως εκπαιδευτικός τον καιρό της ιταλικής κατοχής: «[...] *πήρα μαζί μου μια Ιταλική Γενική Παιδαγωγική και πήρα πολλά σχετικά με την Σπαρτιατική Αγωγή (Educazione Spartana). Ανέλυσα τα ιδεώδη της Φυσικής Εκπαίδευσης με βάση τη σπαρτιάτικη πειθαρχία και τόνισα ότι τα κράτη που την εφαρμόζουν κρημνίζουν τα κάστρα και στη θέση τους βάζουν τα ατσάλινα στήθη των παλικαριών τους*».¹²⁴³ Επίσης, ο Traverso αναφέρει ως «[...] *αυθεντικές ανθρώπινες αξίες [...]*» του Φασισμού το θάρρος, τον ανδρισμό, τη μάχη ή τη δόξα.¹²⁴⁴

Η ιδέα του κυρίαρχου φύλου, στον Φασισμό, βρήκε γόνιμο έδαφος στην εμμονή του να ιεραρχεί τους ανθρώπους και τα συστήματά τους: ανώτερο φύλο, ανώτερη φυλή, ανώτερος πολιτισμός. Βέβαια, στην κορυφή της κλίμακας βρισκόταν ο φαντασιακός φασίστας άνδρας, ο οποίος, λόγω ακριβώς της υπεροχής του αυτής, νομιμοποιούνταν στην άσκηση βίας εναντίον των υπάλληλων φυλών, πολιτισμών κ.λ.π. Θεμελιώδης αξία στην κοσμοαντίληψη αυτή είναι η κοινότητα της υπεροχής, ανάμεσα σε μέλη της κυρίαρχης φυλής. Η κοινότητα αυτή πραγματώνεται και με τη χρήση των στολών, οι οποίες φέρουν, ως διαφοροποιητικά στοιχεία, διακριτικά βαθμών, μετάλλια κ.λ.π., βάσει των οποίων ιεραρχείται εσωτερικά η ομάδα¹²⁴⁵, ενώ τα κοινά στοιχεία της στολής σκοπό έχουν να τεκμηριώνουν την υπεροχή της σε σχέση με άλλες. Τα στοιχεία αυτά συναντώνται και στις ποδοσφαιρικές ομάδες: Ομοιότητα της στολής, η οποία θα πρέπει να προπαγανδίζει την υπεροχή¹²⁴⁶, ενώ, ταυτόχρονα, ο αρχηγός της ομάδας φοράει περιβραχιόνιο.

¹²⁴⁰ Λουίζα Πασσερίνι, *ό.π.*, 61.

¹²⁴¹ Robert Paxton O., *Η Ανατομία του Φασισμού*, μτφρ. Κατερίνα Χαλμούκου, Αθήνα, Κέδρος, 2006, 217.

¹²⁴² Σπύρος Μαρκέτος, *Πώς φίλησα τον Μουσολίνι. Τα πρώτα βήματα του ελληνικού φασισμού*, τόμος 1, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2006, 46.

¹²⁴³ Φώτης Κυπριώτης, *Δωδεκανησιακή Εθνική Αντίσταση στα χρόνια της Ιταλο-Γερμανο-Αγγλοκρατίας 1912-1948*, Ρόδος, 1988, 100.

¹²⁴⁴ Enzo Traverso, *Δια πυρός και Σιδήρου, Περί του ευρωπαϊκού εμφυλίου πολέμου 1914-1945*, μτφρ. Γιάννης Ευαγγέλου, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2013, 216.

¹²⁴⁵ Susan Sontag, *Η γοητεία του Φασισμού (Δύο δοκίμια)*, μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Αθήνα, Ύψιλον, 2010, 38.

¹²⁴⁶ Κάποιες ποδοσφαιρικές ομάδες συνθηίζουν να στολίζουν τις στολές τους με σύμβολα

Παράλληλα, το ίδιο το άθλημα έχει χαρακτηριστικά μάχης, μια που απαιτεί «μαχητικό» πνεύμα, ταχύτητα στη σκέψη και στη δράση, δύναμη, επιδεξιότητα. Φαίνεται δηλαδή, το ποδοσφαιρικό γήπεδο να μεταμορφώνεται σε ένα ιδιότυπο πεδίο «μάχης», όπου αναπαράγεται το στερεότυπο του άνδρα μαχητή. Αυτός φαίνεται να είναι ένας από τους λόγους που η φασιστική πολιτική το ενέταξε στις μαζικά οργανωμένες μορφές διασκέδασης της εργατικής τάξης.¹²⁴⁷ Ένας άλλος λόγος είναι ότι το ποδόσφαιρο, όπως και άλλα δημοφιλή αθλήματα, μπορούν να συνεισφέρουν στην υποστήριξη του καθεστώτος, αφού «[...]τα δημόσια αθλητικά γεγονότα προσφέρουν μια ευπρόσδεκτη ευκαιρία για να αποσπάσουν τις μάζες πολιτικά και να μετασχηματίσουν την επικρότησή τους για τα αθλητικά αποτελέσματα σ' επευφημία του πολιτικού συστήματος».¹²⁴⁸ Ο ορισμός της επιτυχημένης ποδοσφαιρικής ομάδας είναι αυτός που την θέλει «καλοκουρδισμένη» μηχανή, που ενεργεί με απόλυτο προγραμματισμό και συντονισμένες κινήσεις των παικτών της, που μπορεί να τρέχει ακάματα για όλη τη διάρκεια του ποδοσφαιρικού αγώνα. Οι ιδιότητες αυτές αποδίδουν στην ποδοσφαιρική ομάδα χαρακτηριστικά στρατιωτικής μονάδας. Ο Vinnai υποστηρίζει πως «το ποδόσφαιρο προσπαθεί αμείλικτα να δημιουργήσει ανθρώπους που να λειτουργούν σαν μηχανές, επινοώντας τεχνικές που υποβιβάζουν σώμα και ψυχή στην κατάσταση μηχανής».¹²⁴⁹ Ο ίδιος συνδέει τη λειτουργία των ποδοσφαιριστών με αυτήν των εργατών που ορθολογικοποιούν τις κινήσεις τους για να συντονιστούν με το ρυθμό των μηχανών, ώστε να βελτιστοποιηθεί η παραγωγή.¹²⁵⁰ Αυτή την μηχανιστική αντίληψη για τον άνθρωπο, τη συναντάμε και στον Φασισμό. Έκφρασή της οι απόλυτα αυτοματοποιημένες κινήσεις αυτών που παρελαύνουν ή η απόλυτη τάξη στη χωρική διάταξη αυτών που ακούνε τις ομιλίες του αρχηγού, όπως φαίνεται σε σχετικά κινηματογραφικά αποσπάσματα.



Εικόνα 93: Ιταλοί πανηγυρίζουν την κατάκτηση του τίτλου του παγκόσμιου πρωταθλητή ποδοσφαίρου για το 1934.

επιτυχιών της ιστορίας τους.

¹²⁴⁷ Λουίζα Πασσερίνι, *ό.π.*, 159.

¹²⁴⁸ Gerhard Vinnai, *ό.π.*, 48.

¹²⁴⁹ Στο *ίδιο*, 12.

¹²⁵⁰ Στο *ίδιο*, 13.

Το Παγκόσμιο Κύπελλο Ποδοσφαίρου του 1934

Το φασιστικό καθεστώς της Ιταλίας, ανέλαβε τη διοργάνωση του 2^{ου} Παγκοσμίου Κυπέλλου Ποδοσφαίρου, το 1934.¹²⁵¹ Ο τελικός έγινε στη Ρώμη, στις 10 Ιουνίου, στο γήπεδο «*Partita Nazionale Fascista*», μεταξύ Ιταλίας και Τσεχίας. Μπροστά σε 55.000 θεατές η Ιταλία κέρδισε την Τσεχία με 2-1. Οι φωτογραφίες που εξετάζουμε σε αυτή την ενότητα, χρονολογούνται πολύ κοντά σε αυτή την περίοδο, από ό,τι μπορούμε να συμπεράνουμε βάσει της ηλικίας του Αντώνη Πάχου.

¹²⁵¹ Στο Κύπελλο αυτό συμμετείχε, για πρώτη φορά, η Ελλάδα, η οποία κλήθηκε να αντιμετωπίσει τη διοργανώτρια Ιταλία. Στο πρώτο παιχνίδι που έγινε στο Μιλάνο η Ιταλία νίκησε 4-0, ενώ δεν έγινε επαναληπτικός αγώνας.

Β.3.8 Ένδυμα, στάση και ταυτότητα



Εικόνα 94: Κορίτσι με διάδημα και αρχαιοελληνική στολή. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Οργανωτικό στάδιο

Το συγκεκριμένο τεκμήριο καταχωρίστηκε στον φάκελο «Κορίτσια», της υποενοτήτας «Κορίτσια - γυναίκες», της ενότητας «Σύμη».

Εικονογραφικό στάδιο α'

Πρόκειται για τη φωτογράφιση ενός αταυτοποιήτου κοριτσιού, εφηβικής ηλικίας, στο φωτογραφικό στούντιο του Φιλήρατου Πάχου, στη Σύμη του Μεσοπολέμου. Το κορίτσι ενδύεται έναν αρχαιοπρεπή χιτώνα, δεμένο με μία ζώνη και φορεμένο πάνω από ένα –επίσης αρχαιοπρεπές- φόρεμα, το οποίο κοσμείται από έναν αρχαιοελληνικό μαϊανδρο. Πάνω από αυτά είναι αναρτημένος ένας μανδύας, σκούρου χρώματος. Φορά στέμμα στολισμένο με διακοσμητικά στοιχεία που αναπαριστούν πολύτιμες πέτρες. Επίσης, το λαιμό του στολίζει ένα περιδέριο από το οποίο αναρτάται ένας σταυρός. Για υποδήματα φορά σανδάλια, επίσης αρχαιοπρεπή, ενώ τα χέρια της διακοσμούνται από δύο λιτά βραχιόλια. Το δεξί της χέρι είναι ανάλαφρα ανασηκωμένο με τα δάχτυλα σε χαλαρή κάμψη. Το αριστερά είναι αφημένο κάτω, αλλά στραμμένο έτσι ώστε να φαίνεται το εσωτερικό της παλάμης. Το κορίτσι πατά σε ένα πρόχειρα στρωμένο χαλί, προτάσσοντας το αριστερό πόδι. Το πρόσωπό της φωτίζεται από ένα αδιόρατο μειδίαμα, το οποίο υπογραμμίζεται από το μισάνοιχτό της στόμα.

Στο φόντο υπάρχει η γνωστή και από τις άλλες φωτογραφίες στούντιο του Φιλήρατου Πάχου, baroque σύνθεση.

Εικονογραφικό στάδιο β'

Αυτή η φωτογραφική σύνθεση είναι χαρακτηριστικό δείγμα της λειτουργίας της φωτογραφικής εικόνας ως αφηγηματικού επικοινωνιακού *τρόπου*. Είναι απόλυτα βέβαιο ότι ή ο φωτογράφος, ή ο σκηνοθέτης ή ακόμη και το ίδιο το υποκείμενο της φωτογράφισης θέλουν να «αφηγηθούν». Η έντονη επικοινωνιακή διάθεση αναδεικνύεται και υπογραμμίζεται από στοιχεία όπως το προτεταμένο πόδι, το οποίο μειώνει την απόσταση από τον μελλοντικό θεατή, υποδηλώνοντας την επιθυμία για επικοινωνιακή προσέγγιση, το μισάνοιχτο στόμα ως υποδήλωση ομιλίας, το *εξω-διηγητικό* βλέμμα που στοχεύει ακριβώς στα μάτια του θεατή κ.λ.π. Το δεξί χέρι βρίσκεται σε μια στάση και θέση που στερεοτυπικά είναι συνυφασμένη με τον δημόσιο λόγο – αγόρευση. Το αριστερό βρίσκεται με εκτεθειμένη την παλάμη, μία πόζα που δηλώνει τις αγαθές προθέσεις και την οποία –για αυτόν ακριβώς τον λόγο- χρησιμοποιούν συχνά οι πολιτικοί στον δημόσιο λόγο τους. Παράλληλα, όπως πολλοί συμπεριφοριστές ισχυρίζονται, η προβολική επίδειξη του εσωτερικού του καρπού συνιστά *σημείο* που συνδέεται με την γυναικεία λίμπιντο, όπως ακριβώς συνέβαινε με τις διαφημιστικές αφίσες προϊόντων καπνού περασμένων δεκαετιών, όταν τα μοντέλα προέβαλλαν το εσωτερικό του καρπού του χεριού που συγκρατούσε το τσιγάρο, ενώ δεν θα πρέπει να αγνοηθεί η εικαστική συνάφεια της χειρονομίας αυτής με την θρησκευτική – λατρευτική εικονογραφία.

Φαίνεται ότι το φωτογραφικό στιγμιότυπο, προφανώς, αναφέρεται στις αξίες του αρχαιοελληνικού ή ρωμαϊκού πολιτισμού και διαλαλεί, με πομπώδη και θεατρικό τρόπο, τη δόξα τους, προς τον μελλοντικό θεατή. Δεν είναι

δυνατόν να προσδιοριστεί το ποιος θα μπορούσε να είναι αυτός, κατά τη γνώμη των συντελεστών της φωτογράφησης. Ωστόσο, εδώ ο φωτογραφικός λόγος είναι εκκωφαντικός. Η επιλογή του κοριτσιού είναι πολύ πιθανόν να έγινε για να προσωποποιηθεί μια από τις δύο, ή και οι δύο, κυρίαρχες κοινωνικά και πολιτικά εθνικο-κρατικές οντότητες (έτσι κι αλλιώς θηλυκού γένους) την εποχή αυτή, στη Σύμη: Ελλάδα – Ιταλία. Τα πολιτισμικά στοιχεία που εικονίζονται αφορούν και τις δύο εθνότητες, διαχρονικά. Ο μαϊανδρος, το είδος του ενδύματος, ακόμη και ο χριστιανικός σταυρός, χωρίς να φαίνεται ότι αποτελεί εμπόδιο η εγγενής αντίφαση της σύνθεσης, δηλαδή η αντίφαση μεταξύ χριστιανισμού και ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας. Παράλληλα, είναι δυνατόν, με τη φωτογράφηση, να δοξάζονται οι φαντασιακού, εθνικού χαρακτήρα, διεθνικές αρετές, όπως αυτή της ελευθερίας, της δόξας κ.λ.π.

Έτσι κι αλλιώς, η όλη σύνθεση έχει έντονα δυτικότροπα πολιτισμικά στοιχεία (όπως το *baroque* φόντο), δεδομένου ότι ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός όπως και ο ρωμαϊκός θεωρούνται θεμέλια αυτού που σήμερα ονομάζουμε Δυτικό Πολιτισμό. Στη σκηνή δεν υπάρχει καμία αναφορά στην Ανατολή, η οποία ωστόσο είναι παρούσα σε πολλά από τα φωτογραφικά τεκμήρια που εξετάσαμε. Άρα, η δοξαστική αναφορά στις δυτικές αξίες είναι εμπρόθετη και για το λόγο αυτό θα πρέπει να εκληφθεί, ερμηνευτικά, ως «σημείο».

Εικονολογικό στάδιο

Η φωτογράφιση έγινε στο στούντιο του Φιλήρατου Πάχου, στη Σύμη του Μεσοπολέμου, δηλαδή στη Σύμη υπό Ιταλική κατοχή. Είναι δεδομένο ότι οι κατακτητές επεδίωξαν να επιβάλλουν, αρχικά με ήπιο τρόπο, και στη συνέχεια με βίαιο, τα δικά τους πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Η μεθοδολογία που υιοθετήθηκε αρχικά είχε να κάνει με την ανάδειξη της υπεροχής του Δυτικού πολιτισμού έναντι της Ανατολής, η οποία είχε αφήσει τα ίχνη της στην πολιτισμική και κοινωνική ζωή του νησιού, μια που αποτελούσε επί σειρά αιώνων, και μέχρι μόλις λίγα χρόνια πριν τη φωτογράφιση, μέρος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Στην κοινωνική ζωή της Σύμης, όπως και στα υπόλοιπα Δωδεκάνησα, η Ιταλική επίδραση ήταν έντονη. Μόνο που στη Σύμη, η απόσταση ανάμεσα στο Ιταλικό πολιτισμικό πρότυπο και στην προ της Ιταλοκρατίας πολιτισμική ζωή της, ήταν κατά πολύ μικρότερη. Αυτό οφειλόταν στην διεθνή εμπορική δραστηριότητα που είχε αναπτυχθεί ήδη από τα τελευταία χρόνια του 19^{ου} αιώνα και η οποία προσέφερε όψεις του Δυτικού πολιτισμού στην τοπική κοινωνία, φορτίζοντάς τις με τις έννοιες της «αρχοντιάς», της οικονομικής ευμάρειας, της παιδείας, δηλαδή της κατοχής των απαραίτητων εφοδίων για την κοινωνική ανέλιξη και καταξίωση. Για παράδειγμα, οι Ιταλοί επέβαλαν την υποχρεωτική εκπαίδευση ενώ ήδη στη Σύμη υπήρχε εξαιρετικά αναπτυγμένο -συγκριτικά- εκπαιδευτικό σύστημα, το οποίο παρείχε δωρεάν παιδεία και βοήθεια στους οικονομικά ανίσχυρους,

ώστε να μην στερηθούν το δικαίωμα πρόσβασης σε αυτήν. Ήδη, πριν το 1912, στις κοινωνικές εκδηλώσεις οι νέοι της Σύμης χόρευαν τους λεγόμενους «ευρωπαϊκούς χορούς». Συμπερασματικά, η απόσταση που είχαν να καλύψουν οι Ιταλοί στη Σύμη, ήταν πολύ μικρότερη από αυτήν στα άλλα νησιά.¹²⁵²

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η φωτογράφιση αυτή και ο φωτογραφικός της λόγος τεκμηριώνουν την αντίληψη των συντελεστών της περί Δυτικού πολιτισμού, δοξάζοντάς τον. Σε κάποιο βαθμό, επιβεβαιώνεται η αντίληψη της εποχής που ήθελε τον πολιτισμό ως μια διαδικασία μονοσήμαντη και μονόδρομη, της οποίας την τελείωση εκπροσωπούσε ο Δυτικός Πολιτισμός, και σύμφωνα με αυτήν όλα τα έθνη κρίνονται ως «πολιτισμένα» ή «απολίτιστα» ανάλογα με τον βαθμό που έχουν κατακτήσει το δυτικό πολιτισμικό επίτευγμα.

Προηγουμένως αναφερθήκαμε στο επικοινωνιακό μήνυμα της εξεταζόμενης φωτογραφίας. Το μήνυμα αυτό εκπορεύεται από σειρά «σημείων» τα οποία δεν μπορούν να εντοπιστούν από την πρώτη ματιά. Το διάδημα, για παράδειγμα, καθαγιάζει το μήνυμα υποδηλώνοντας την εκπόρευσή του από την κορυφή της κοινωνικής ιεραρχίας ή και ακόμα υψηλότερα από αυτήν, το θείο. Το στέμμα απονέμεται στην κοινωνική ή ιδεολογική – φαντασιακή ελίτ. Άρα το μεταφερόμενο μήνυμα, συμβολικά, φέρει την τεκμηρίωση της κορυφής αυτής. Επιπλέον, ο σταυρός φέρνει στο προσκήνιο την ιερότητα των αξιών που προβάλλονται, τεκμηριώνοντάς τις και σε αυτό το επίπεδο. Η κεντρική ιδέα φαίνεται να είναι ότι η κληρονομιά είτε του αρχαιοελληνικού είτε του ρωμαϊκού πολιτισμού είναι καταξιωμένη – καθαγιασμένη στην κοινωνία της Σύμης με τρεις τρόπους: α) με την επίκληση της ελληνικής παράδοσης και συνέχειας από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, β) με την στρατιωτική, πολιτική και πολιτισμική κυριαρχία των Ιταλών, του έθνους που αναγέννησε τον αρχαιοελληνικό – ρωμαϊκό πολιτισμό, θέτοντας τη βάση για τα επιτεύγματα του Δυτικού πολιτισμού και γ) με την κοινότητα στα εκκλησιαστικά πράγματα (πρόκειται για δύο χριστιανικά έθνη). Από τη μία δηλαδή η πατριωτική –εκ μέρους των Συμιακών- αντίληψη της παράδοσης αυτής και από την άλλη η ιταλόφιλη θεώρηση, με κοινό τόπο την θρησκευτική πίστη. Από αυτό το τεκμήριο δεν είναι δυνατόν να εντοπιστεί η σκοπιά των συντελεστών της φωτογράφισης αυτής, ωστόσο είναι ωφέλιμο να σημειωθεί ότι η πλειονότητα των Συμιακών της εποχής βρίσκονταν απέναντι από την ιταλόφιλη προσέγγιση, όπως προκύπτει από τις διαθέσιμες πηγές.

¹²⁵² Πλην της Καλύμνου και του Καστελόριζου που είχαν αναπτύξει παρόμοια διεθνή εμπορικά δίκτυα με αυτά της Σύμης.

Συγκριτικό επίπεδο



Εικόνα 95: Κορίτσι με στολή ναύτη.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στη φωτογραφία αυτή εικονίζεται ένα κορίτσι εφηβικής ηλικίας που φορά στολή ναύτη. Ποζάρει σε μια στάση που μπορεί να χαρακτηριστεί ανδρική, λόγω «σημείων» όπως αυτού των χεριών στην τσέπη ή της έμφυλης, στερεοτυπικής αντίληψης για την ιδιότητα του ναύτη. Σημειολογικά, με την εικόνα αυτή φαίνεται να γίνεται ένα παιχνίδι του σκηνοθέτη ανάμεσα σε θηλυπρεπή και μη στοιχεία, όπως το παντελόνι σε αντίθεση με τον φιόγκο στα μαλλιά. Επίσης, η γλυκύτητα του εφηβικού, κοριτσιίστικου προσώπου σε αντίθεση με την -εξαιρετικά οικεία στη Σύμη- στερεοτυπική εικόνα του θαλασσοδαρμένου ναύτη. Αυτό το παιχνίδι μεταξύ των έμφυλων ρόλων, μπορεί κανείς να το εντάξει στη δυτική θεώρηση των ρόλων των φύλων,

κατά την εποχή αυτή. Ο συγκεκριμένος ρόλος δεν παρουσιάζει κανενός είδους συνάφεια με τον πολιτισμό της Ανατολής, όπου οι κοινωνικοί ρόλοι των φύλων ήταν περισσότερο προκαθορισμένοι και σίγουρα δεν επεφύλασσαν τον ρόλο του ναύτη στα κορίτσια, και πολύ περισσότερο αν ο ρόλος αυτός προϋπέθετε να φορούν παντελόνια.



Εικόνα 96: Κορίτσια ντυμένα με στολές αξιωματικών του Ναυτικού.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στις παραπάνω εικόνες δύο κορίτσια φορούν την ίδια στολή αξιωματικού του Ναυτικού. Το ένα από αυτά κρατάει στο δεξί της χέρι ένα τσιγάρο, ενώ έχει το αριστερό στην τσέπη. Τόσο η θέση του αριστερού χεριού όσο και το κράτημα του τσιγάρου αλλά κυρίως η στολή του αξιωματικού αποτελούν σύμβολα ανδρισμού, στη συγκεκριμένη κοινωνία και χρόνο. Όμως το χαμόγελο, μαζί με το χαριτωμένα χαμηλωμένο βλέμμα στο φακό (θεατή) που συνοδεύεται από την χαριτωμένη κλίση της κεφαλής, είναι αμιγώς στοιχεία θηλυκότητας. Αντίθετα το κορίτσι δεξιά προβάλλει τη θηλυκότητά του μόνο μέσα από το αινιγματικό μειδίαμα και την προφανώς αμήχανη διαχείριση των ανδρικών στερεοτυπικών χαρακτηριστικών. Όπως προαναφέρθηκε, το παιχνίδι αυτό των έμφυλων διαφορών μπορεί να

ενταχθεί με ασφάλεια στον αισθητικό κανόνα της Δύσης. Κατά αυτή την έννοια, τα συγκεκριμένα κορίτσια ή ο σκηνοθέτης των φωτογραφήσεων κατατάσσονται στους δυτικότροπους και πιθανά στην οικονομική ελίτ του τόπου, η οποία είχε σε περισσότερο βάθος εσωτερικεύσει τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά της Δύσης, είτε λόγω των διεθνών εμπορικών της σχέσεων, είτε λόγω του εντυπωσιασμού της από την παρουσία των Ιταλών στο νησί, είτε και για τους δύο λόγους μαζί.

Το ότι φοράνε την ίδια στολή, ενδέχεται να σημαίνει ότι η στολή ήταν διαθέσιμη από το φωτογραφείο λόγω του ότι υπήρχε ζήτηση για ανάλογες φωτογραφήσεις.



Εικόνα 97: Κορίτσια με θεατρική πόζα. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στις φωτογραφίες αυτές εικονίζονται δύο κορίτσια, με ενδυμασία και στάση απόλυτα ενταγμένη στα αισθητικά στερεότυπα του δυτικού πολιτισμού. Αριστερά, το κορίτσι φωτογραφίζεται σε μια στάση χορευτική και ανάλαφρη, με αναφορές στο κλασικό μπαλέτο, ενώ φοράει κοντή φούστα με πλισέ, πουκάμισο και φιόγκο στα μαλλιά, τα οποία είναι μακριά και ελεύθερα να πέφτουν στους ώμους της. Το άλλο κορίτσι είναι ντυμένο με σμόκιν, στο δεξί της χέρι κρατάει ημίψηλο καπέλο και στο αριστερό μπαστούνι και γάντια, ενώ υποκλίνεται αφήνοντας το αριστερό πόδι προς τα πίσω και

σκύβοντας προς τον θεατή, ως χολιγουντιανός αστέρας του Μεσοπολέμου. Είναι πιθανόν η αμφίεση να προέρχεται από την ενσάρκωση συγκεκριμένου θεατρικού ρόλου, μια που το θέατρο εκείνη την εποχή ήταν αναπτυγμένο στη Σύμη και στεγαζόταν σε θέατρο που είχαν κατασκευάσει οι Ιταλοί. Και οι δύο εικόνες μαρτυρούν ό,τι και οι προηγούμενες: Τις στενές σχέσεις της συμμαχικής κοινωνίας της εποχής με το δυτικό πολιτισμικό πρότυπο.



Εικόνα 98: Μαρία Φιλήρατου Πάχου.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στη φωτογραφία αυτή εικονίζεται η Μαρία Πάχου, αδελφή του Αντώνη και κόρη του Φιλήρατου, στη νότια πλευρά του κεντρικού λιμένα της Σύμης, στο Χωριό. Φοράει ρούχα του δυτικού συρμού και η στάση της αποπνέει τη χάρη της ηλικίας της και του φύλου της. Εδώ το αριστερό χέρι δεν βρίσκεται ακουμπισμένο στην μέση από αμηχανία αλλά ως απαραίτητο συμπλήρωμα της χάρης της συνολικής στάσης του σώματος, όπως και η κλίση της κεφαλής προς το μέρος του φωτογράφου. Η κλίση αυτή έρχεται να

συμπληρώσει τη συναισθηματική ένταση που εκπέμπει η ματιά της προς την ίδια κατεύθυνση. Η οικειότητα αυτή τεκμηριώνεται και από την τοποθέτηση του αριστερού της ποδιού σε σχέση με τη γωνία του σώματος.

Το ότι ποζάρει στο χείλος του γκρεμού με άνεση είναι πιθανόν να υποδηλώνει τη γενναιότητα του χαρακτήρα της, ή ακόμη να αντανακλά την εμπιστοσύνη που της δείχνουν είτε ο αδερφός της είτε ο πατέρας της που τη φωτογραφίζουν. Η εμπιστοσύνη αυτή έχει τεκμηριωτική αξία μια που της αναγνωρίζεται η δύναμη της προστασίας του ίδιου της του εαυτού, κάτι που την αποδεσμεύει από την ανάγκη υποστήριξης του εαυτού της από άτομα του άλλου, «ισχυρού» φύλου, κυρίαρχης αντίληψης της εποχής.



Εικόνα 99: Νεαρό κορίτσι ντυμένο με τη στολή *Αμαλία*.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στη φωτογραφία 99 εικονίζεται ένα κορίτσι ντυμένο με την ύστερη παραδοσιακή στολή της Σύμης, την *Αμαλία*. Το κορίτσι είναι σε στάση υπόκλισης σύμφωνα με τον δυτικοευρωπαϊκό τρόπο που περιλαμβάνει κάμψη του δεξιού γόνατος και «δίπλωμα» του αριστερού πίσω από το δεξί, με ταυτόχρονο, ελαφρύ ανασήκωμα του φορέματος.

Μία τόσο σημαντική διαφοροποίηση, όπως η μορφή της παραδοσιακής στολής, σημαίνει ακριβώς αυτό, την ανατροπή ενός σημαντικού σημείου της παράδοσης. Θεωρούμε, ότι η παράδοση αλλάζει όταν αλλάζουν τα ιδεολογικά και αξιακά στοιχεία που την οριοθετούν και την θεμελιώνουν. Κατά αυτή την έννοια, μια τέτοια μεταβολή συντελέστηκε στην Σύμη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Με την εμπορική ανάπτυξη που σημειώθηκε και την διεθνή εξάπλωση της εμπορίας των σπόγγων τα ερεθίσματα από τη Δύση εισχώρησαν στην συμμακή κοινωνία διαμορφώνοντας αισθητικές αντιλήψεις (όπως αυτή που οδήγησε στη μεταβολή του αρχιτεκτονικού γούστου) και ιδεολογίες ή αξίες. Επίσης, χρηματοδοτήθηκε η παιδεία με αποτέλεσμα να προσεγγιστεί υπό το πρίσμα του νεοελληνικού εθνικισμού η ελληνική ιστορική ταυτότητα, δεδομένης της σχετικής αυτονομίας και ανοχής που παρείχε η παρακμάζουσα Οθωμανική Αυτοκρατορία. Στο πλαίσιο αυτό, το γεγονός ότι η βασίλισσα Αμαλία εντάχθηκε στο ιδεολόγημα της νεότερης ελληνικότητας αλλά και η υιοθέτηση της στολής της ως ενδυματολογικού προτύπου μπορεί να θεωρηθεί αναμενόμενη και λογική εξέλιξη. Με την υιοθέτηση της στολής αυτής το δυτικό πολιτισμικό πρότυπο συνδυάζεται και συνυπάρχει με την φαντασιακή ελληνική παράδοση.



Εικόνα 100: Κορίτσι με ντέφι και ανατολίτικη φορεσιά.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στη φωτογραφία αυτή εικονίζεται ένα κορίτσι ντυμένο με ανατολίτικη, γυναικεία στολή. Φοράει επίσης ανατολίτικα υποδήματα (πασούμια), ενώ στο ανασηκωμένο της χέρι κρατάει ένα ντέφι. Η πόζα αυτή είναι ένα ακόμη δείγμα της προσπάθειας του Φιλήρατου Πάχου να δημιουργήσει «ομιλούντα» πορτραίτα με το να στήνει τα υποκείμενα της φωτογράφισης σε στάσεις που υπαινίσσονται την κίνηση. Το κορίτσι -είναι το ίδιο με αυτό

του αρχικά εξεταζόμενου τεκμηρίου- είναι στημένο άκομψα, υιοθετώντας έναν ρόλο που ολοφάνερα δεν του ταιριάζει. Προφανώς δεν μπορεί να οικειοποιηθεί –τουλάχιστον το ίδιο καλά- τον ρόλο της ανατολίτισσας σε σχέση με αυτόν της προσωποποίησης του δυτικού πολιτισμού. Ωστόσο, η φωτογράφιση έγινε, δηλώνοντας ότι στη συμιακή κοινωνία ήταν παράλληλα παρόντα και τα ανατολίτικα πολιτισμικά στοιχεία, κάτι απόλυτα λογικό αφενός ως αποτέλεσμα σχεδόν πέντε αιώνων οθωμανικής κατοχής και αφετέρου λόγω των στενών σχέσεων και δεσμών που υπήρχαν με την φυσική ενδοχώρα της Σύμης, την απέναντι μικρασιατική ακτή (Ντάτσα). Είναι χαρακτηριστικό ότι αυτοί οι δύο κόσμοι, τόσο σε επίπεδο αξιών όσο και σε αισθητικό επίπεδο, δεν βρισκόντουσαν σε αντιπαράθεση, αλλά συνυπήρχαν, σαν να απεικόνιζαν την προσπάθεια της συμιακής κοινωνίας να αυτοπροσδιοριστεί πολιτισμικά ανάμεσα στην ελληνική παράδοση, την ευρωπαϊκή Δύση και την Ανατολή. Το περιθώριο για αυτή την αναζήτηση δόθηκε τόσο από τις πολιτικές συνθήκες (καθεστώς ημιαυτονομίας) όσο και από την ραγδαία οικονομική ανάπτυξη που εξασφάλιζε η σπογγαλιεία.



Εικόνα 101: Νεαρό κορίτσι, με στολή καθολικής μοναχής, σε στάση προσευχής. Φωτογραφικό αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Το ενσταντανέ της εικόνας 101 τραβήχτηκε στο στούντιο του Φιλήρατου Πάχου. Απεικονίζει ένα κορίτσι, με στολή καθολικής μοναχής, να προσεύχεται γονατισμένο. Τα χέρια της βρίσκονται ενωμένα σε στάση παράκλησης, και πάνω τους ακουμπά απαλά το αριστερό μάγουλο του κοριτσιού. Το βλέμμα της είναι στραμμένο προς τα πάνω, σαν να αναζητά την έναρξη διαλόγου με το θείο. Το κορίτσι είναι σαφώς από τη Σύμη, μια που δεν υπήρχαν οικογένειες Ιταλών στο νησί. Η σκηνή είναι εντυπωσιακή, διότι πρόκειται για έργο αποδοχή του ιταλικού πολιτισμικού προτύπου, και μάλιστα σε επίπεδο θρησκευτικής πίστης. Πιθανότατα, πρόκειται για αποκριάτικη αμφίεση, όπως μπορεί κανείς να συμπεράνει λαμβάνοντας υπόψη το αμέσως παρακάτω τεκμήριο, ωστόσο, η δυναμική της υιοθέτησης ή τουλάχιστον της θετικής αξιολόγησης ενός ιταλικού πολιτισμικού προτύπου, επικεντρωμένου στη θρησκεία στον συγκεκριμένο τόπο και στη συγκεκριμένη περίοδο, παραμένει εντυπωσιακή για τον τρόπο και τους μηχανισμούς προσαρμογής στην επιβεβλημένη από τους κατακτητές ταυτότητα.



Εικόνα 102: Κορίτσια με αποκριάτικες στολές ποζάρουν στο στούντιο του Φιλήρατου Πάχου.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στο στιγμιότυπο αυτό απεικονίζονται έξι κορίτσια που φορούν αποκριάτικες στολές πειρατών, καθολικών μοναχών, γυναικών της Ανατολής, αλλά και παραδοσιακές. Η φωτογραφία αυτή τράβηξε την προσοχή μας, διότι

περιλαμβάνει μια σειρά από πολιτισμικές επιρροές που δεχόταν η κοινωνία της Σύμης την περίοδο αυτή. Χαρακτηριστικότερη από αυτές είναι της Ιταλικής πολιτισμικής (εδώ θρησκευτικής) παράδοσης. Στη συγκεκριμένη σύνθεση το κορίτσι που έχει ενδυθεί τη στολή της καθολικής μοναχής, αποστρέφει το βλέμμα από τον φακό εστιάζοντας στο βιβλίο που κρατάει στα χέρια της. Με τον τρόπο αυτό φαίνεται να αποκλείει την επαφή με τον κοσμικό βίο, τον οποίο αντιπροσωπεύει ο μελλοντικός θεατής του στιγμιότυπου, μεταφέροντας το κέντρο βάρους στην πνευματική ζωή, που αντιπροσωπεύεται από το ανά χείρας βιβλίο. Αντίθετα, η Ανατολίτισσα, ο πειρατής και τα κορίτσια με τις παραδοσιακές στολές έχουν το βλέμμα στραμμένο προς τον φακό, δηλαδή προς τον μελλοντικό θεατή του ενσταντανέ, που αντιπροσωπεύει την κοσμική ζωή.

Β.3.9 Έλληνες και Ιταλοί – Φασίστες



Εικόνα 103: Παιδιά από τη Σύμη ποζάρουν ντυμένα με αρχαιοπρεπείς στολές και στολές φασιστικών οργανώσεων νεολαίας. Φωτογραφικό αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Οργανωτικό στάδιο

Το συγκεκριμένο τεκμήριο καταχωρίστηκε στην υποενότητα «Φασισμός», της ενότητας «Σύμη».

Εικονογραφικό στάδιο α΄

Πρόκειται για μια ομαδική φωτογράφιση παιδιών της προεφηβικής ηλικίας στη Σύμη του Μεσοπολέμου. Είναι παιδιά ελληνικής καταγωγής που φωτογραφίζονται σε σχηματισμό, με φόντο την ιταλική αυτοκρατορική σημαία του οίκου της Σαβοΐας, τα μεν αγόρια ενδεδυμένα τη στολή της φασιστικής νεολαίας, τα δε κορίτσια με στολές που παραπέμπουν στην ελληνική ή/και ρωμαϊκή αρχαιότητα. Τα παιδιά είναι σε συμμετρικό σχηματισμό, ενώ το κορίτσι που βρίσκεται στο μέσον έχει ενδυθεί μία μικρότερη σημαία του ιταλικού βασιλείου, το δε στέμμα της σημαίας του φόντου φαίνεται να περιβάλλει το κεφάλι της. Τα κορίτσια στο πρώτο πλάνο, αλλά και η κεντρική μορφή της σύνθεσης στηρίζονται σε ένα βάθρο που είναι επενδεδυμένο με χαλί (προφανώς για να καλυφθεί το πρόχειρο της κατασκευής). Όλα τα παιδιά στέκονται σε στάση προσοχής, εκτός από τα κορίτσια στο πρώτο πλάνο που φαίνεται να αναπαύονται, με χάρη, στο βάθρο. Τα χέρια των αγοριών βρίσκονται στη θέση τους με φανερό ένταση, σε αντίθεση με αυτά των κοριτσιών τα οποία είναι αφημένα χαλαρά στην φυσική τους θέση.

Οι στολές των αγοριών είναι ομοιόμορφες, όσον αφορά το πουκάμισο, το μαντήλι και το καπέλο (κοσμείται από τον φασιστικό πέλεκυ), αλλά διαφέρουν στο παντελόνι και στα υποδήματα. Τα κορίτσια φορούν, μάλλον χρυσές, κορδέλες στα μαλλιά, εκτός από το κορίτσι στο κέντρο, η οποία φέρει διάδημα, το οποίο παραπέμπει στο στέμμα που βρίσκεται ακριβώς πίσω από το κεφάλι της. Η φωτογράφιση έγινε στο στούντιο του Φιλήρατου Πάχου, όπως φαίνεται από το χαρακτηριστικό πάτωμα.

Εικονογραφικό στάδιο β΄

Πρόκειται για μια φωτογράφιση με σαφή πολιτικό και ιδεολογικό προσανατολισμό. Τα παιδιά συμμετείχαν σε μία αφήγηση με εξυμνητικό χαρακτήρα για το βασίλειο της Ιταλίας και τον φασισμό. Όλα τα παιδιά, με εξαίρεση ίσως το πρώτο από αριστερά, δείχνουν να συμμετέχουν στην αφήγηση αυτή με ικανοποίηση, η οποία δεν μπορεί να αποσυνδεθεί από την αντίληψη της οικογένειάς τους για το τι είναι πρέπον και καλό και τι όχι. Με άλλα λόγια, είναι προφανές πως η συμμετοχή τους είχε την οικογενειακή αποδοχή, αν όχι παρότρυνση.

Η συμμετρία δίνει την αίσθηση της κανονικότητας στην επικοινωνιακή αυτή διαδικασία, αλλά και στα φέροντα νοήματά της. Συντελεί στο να θεωρείται ορθή και στέρεα η συμμετοχή στην ομάδα των φασιστών νέων που αποδέχονται την ιταλική φαντασιακή ταυτότητα. Παράλληλα, τονίζει την στιβαρότητα της προβαλλόμενης ιδεολογίας, όπως ακριβώς και η φασιστική

αρχιτεκτονική (με τη χρήση απόλυτα συμμετρικών όγκων). Ο φωτογράφος Φιλήρατος Πάχος, σίγουρα θα συμμετείχε στην σκηνοθεσία του ενσταντανέ, είτε εκφράζοντας την αισθητική του άποψη, είτε ακολουθώντας τις οδηγίες κάποιου άλλου.

Η φωτογραφία αυτή σίγουρα έχει τραβηχτεί μετά την επικράτηση του φασισμού στην ιταλική μητρόπολη (1922). Πιθανότατα δε, μετά την εγκατάσταση του De Vecchi στη Ρόδο (1933), οπότε αυξήθηκαν οι πιέσεις προς την τοπική κοινωνία, να αποδεχτεί την ιταλική εθνική - φαντασιακή ταυτότητα και να στελεχώσει τις γραμμές του φασιστικού κόμματος. Στον αντίποδα υπήρχαν οικονομική εξαθλίωση και διώξεις. Είναι φυσικό, κάποιιοι από τους Συμιακούς να εντάχθηκαν στην αντίληψη αυτή, και συνακόλουθα να την επέβαλαν στα παιδιά τους. Θεωρούμε, ότι η ένταξη στο φασιστικό κόμμα και στη νεολαία του φασιστικού κόμματος ήταν στην ουσία η υιοθέτηση της νέας, ιταλικής εθνικής - φαντασιακής ταυτότητας. Αυτό διότι, σύμφωνα με τις πηγές μας, η έννοια του φασίστα, ταυτιζόταν με αυτήν του Ιταλού, στον συγκεκριμένο τόπο και χρόνο. Υπήρχε, δηλαδή, η γενικευμένη αντίληψη ότι Ιταλός και Φασίστας είναι έννοιες ταυτόσημες. Με βάση αυτή την αντίληψη, το παραπάνω φωτογραφικό τεκμήριο, ουσιαστικά εκφράζει τη θέση των παιδιών και σίγουρα των οικείων τους, ότι πλέον ανήκουν ή θέλουν να ανήκουν, στο ιταλικό έθνος - κράτος.

Εικονολογικό στάδιο

Εντύπωση προκαλεί ότι απουσιάζουν από τη σκηνή Ιταλοί. Παρόντα είναι μόνο τα σύμβολα της κατοχικής παρουσίας τους στο νησί. Ενδέχεται, ωστόσο, κάποιιοι Ιταλοί να ήταν παρόντες αλλά εκτός του φωτογραφικού κάδρου, είτε προσφέροντας τις σημαίες, είτε τις στολές των παιδιών, είτε ακόμη και σκηνοθετώντας τη σκηνή. Ενδέχεται η ίδια η φωτογράφιση να εξυπηρετούσε σκοπούς της ιταλικής διοίκησης. Εξάλλου, η παρουσία του ιταλικού στοιχείου είναι διάχυτη σε επίπεδο προφανούς και μη συμβολισμού.

Μπορεί κανείς να φανταστεί τον κοινωνικό αντίκτυπο από τη δημοσίευση μιας τέτοιας φωτογραφίας. Είναι βέβαιο ότι ακόμη και σήμερα, η δημοσίευση ενός τέτοιου τεκμηρίου ενδεχομένως να δημιουργούσε δυσάρεστα συναισθήματα στους απογόνους των εικονιζόμενων ή και στους ίδιους, εφόσον βρίσκονται στη ζωή. Πόσο μάλλον τότε, σε σχέση με όσους δεν αποδέχθηκαν τον εξιταλισμό ή εκφασισμό τους, μια ομάδα -ασφαλώς- κατά πολύ μεγαλύτερη από αυτούς που ενδύθηκαν την ιταλική - φασιστική ταυτότητα.

Το σίγουρο είναι ότι η συγκεκριμένη φωτογράφιση εξυπηρετούσε την ανάγκη δημοσιοποίησης της ένταξης σε μια συγκεκριμένη ομάδα, αυτήν της φασιστικής νεολαίας, δηλαδή την έργω αποδοχή της κυρίαρχης, σε επίπεδο ισχύος, ιδεολογίας της εποχής και του τόπου. Είναι σίγουρο ότι τα εικονιζόμενα παιδιά (και ενδεχομένως οι γονείς τους) είχαν μια διαφορετική αντίληψη για τον φασισμό, από αυτήν που θα μπορούσε κανείς να είχε

διαμορφώσει μερικά χρόνια αργότερα, όταν η ανθρωπότητα θα βίωνε την βαρβαρότητα των ολοκληρωτικών καθεστώτων του Μεσοπολέμου. Τότε, ο φασισμός προφασιζόταν ότι ήταν ένα προοδευτικό, κοινωνικό κίνημα για την οργάνωση της κοινωνίας με επιτεύγματα στην τεχνολογία και στην πρόοδο του ιταλικού έθνους. Οι κάτοικοι της Σύμης, μόλις μια γενιά πριν ήταν υπήκοοι μιας καταρρέουσας αυτοκρατορίας, χωρίς οργάνωση και με μηδενικές επιδόσεις στην τεχνολογία και στην πρόοδο, ενώ το «μητρικό», ελληνικό κράτος είχε υποστεί την ταπείνωση της Μικρασιατικής Καταστροφής. Επίσης, ήταν κοινωνοί των πληροφοριών για τα θαύματα της Εσπερίας, από τις αφηγήσεις των συμπατριωτών τους που είχαν εμπορικές σχέσεις με την Ευρώπη και οι οποίοι μετέφεραν πολιτισμικά στοιχεία από αυτήν στον τόπο τους, ως ένδειξη πολιτισμού, προόδου και ευμάρειας (σαφής ένδειξη το νεοκλασικό αρχιτεκτονικό στυλ που επικρατούσε την εποχή αυτή). Υπό αυτές τις συνθήκες, η ιδέα της κοινότητας με όλο αυτό το πολιτισμικό παραγόμενο δεν θα φαινόταν και τόσο αποκρουστική για κάποιους από τους νησιώτες της Σύμης. Θεωρούμε ότι έτσι θα πρέπει να ερμηνευθεί η συμμετοχή κάποιων από αυτούς στις οργανωμένες κοινωνικές ομάδες του καθεστώτος της ιταλικής κατοχής και όχι με όρους εθνικής μειοδοσίας ή προδοσίας.

Συγκριτικό επίπεδο



Εικόνα 104: Νήπιο χαιρετά φασιστικά (*saluto romano*).
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Η φωτογραφία εδώ, διαφοροποιείται σε σχέση με την αρχικά εξεταζόμενη, διότι αφενός μεν περιλαμβάνει ένα μόνο πρόσωπο, αφετέρου δε, σε επίπεδο συμβόλων, παρουσιάζει μόνο τον φασιστικό χαιρετισμό, ο οποίος απουσιάζει από την άλλη. Πρόκειται για ένα κορίτσι νηπιακής ηλικίας, το οποίο στέκεται στη γνωστή καρέκλα τύπου Savognarola και χαιρετά φασιστικά εστιάζοντας στον φακό της φωτογραφικής μηχανής. Δεδομένης, της αδυναμίας του νηπίου να σχηματίσει πολιτική θέση σε σχέση με τον φασισμό, μπορούμε με ασφάλεια να υποθέσουμε ότι το ενσταντανέ σκηνοθετήθηκε είτε από τους γονείς του είτε από τον φωτογράφο με προτροπή των γονιών του. Σε επίπεδο κινήτρου θεωρούμε ότι το στιγμιότυπο αντανakλά την επιθυμία των οικείων του νηπίου, να δηλώσουν δημοσία την ένταξή τους στην ομάδα των ιταλόφιλων και φασιστών, κάτι που σημαίνει ότι η ένταξη αυτή αποτελούσε αναγκαίο αναπροσανατολισμό, άξιο προβολής και απαθανάτισης.



Εικόνα 105: Αγόρι ντυμένο με τη στολή φασιστικής μαθητικής οργάνωσης, χαιρετά φασιστικά. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και το συγκεκριμένο πορτραίτο. Πρόκειται για ένα παιδί σχολικής ηλικίας, ντυμένο με τη στολή της φασιστικής νεολαίας, το οποίο χαιρετά με τον φασιστικό χαιρετισμό, με έναν ιδιαίτερο, αδέξιο τρόπο. Εδώ τα σύμβολα είναι παρόντα, όπως ο φασιστικός πέλεκυς στο καπέλο του νεαρού, το μαύρο πουκάμισο και το ανοιχτόχρωμο φουλάρι. Στη φωτογραφία αυτή γίνεται εμφανέστερη χρήση του μπαρόκ φόντου του στούντιο του Φιλήρατου Πάχου, ενώ το υποκείμενο πατάει σε ένα χαλί. Η φωτογραφική μηχανή φαίνεται να έχει κλίση τουλάχιστον 4 μοιρών, ώστε η φιγούρα να αποδοθεί στην πλέον ισορροπημένη στάση, κατά την άποψη του φωτογράφου. Αν η φωτογραφική μηχανή παρέμενε σε όρθια στάση, τότε το σώμα του νεαρού θα είχε κλίση προς τα αριστερά (για τον θεατή). Τα κίνητρα της φωτογράφισης θεωρούμε ότι ταυτίζονται με αυτά της παραπάνω φωτογραφίας. Μόνο που εδώ, η ένταξη στην ομάδα των ιταλόφιλων και φασιστών τεκμηριώνεται και σε επίπεδο χρησιμοποιούμενων συμβόλων, όπως είναι η στολή της φασιστικής μαθητικής οργάνωσης.



Εικόνα 106: Παρέα παιδιών στην ιταλοκρατούμενη Σύμη.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στη φωτογραφία αυτή εικονίζονται μερικά παιδιά της Σύμης, φτωχικά ντυμένα, ανυπόδητα, σε μία από τις χαρακτηριστικές λιθόκτιστες αναβαθμίδες του νησιού. Ανάμεσά τους μία καλοντυμένη δεσποινίς, η οποία θα μπορούσε να είναι η δασκάλα τους. Δύο από αυτά, χαιρετούν με τον φασιστικό χαιρετισμό. Όλα τα παιδιά φαίνονται σε εύθυμη και παιγνιώδη διάθεση, ακόμα και αυτά που χαιρετούν φασιστικά. Φαίνεται ότι ο χαιρετισμός αυτός έχει περισσότερο χαρακτήρα παιχνιδιού παρά επίδειξης πολιτικής επιλογής. Φαίνεται, δηλαδή, ότι τα παιδιά σε αυτή την φωτογραφία περισσότερο προσπαθούν να μιμηθούν μια μεγαλίστικη χειρονομία, παίζοντας, παρά ότι υιοθετούν όσα ο χαιρετισμός αυτός αντιπροσωπεύει σε ιδεολογικό και κοινωνικό επίπεδο. Εξάλλου, από την σκηνή απουσιάζουν όλα τα υπόλοιπα φασιστικά σύμβολα, όπως σημαίες, στολές κ.λ.π.



Εικόνα 107: Κορίτσι με στολή ναύτη και κορίτσι με στολή της φασιστικής οργάνωσης *Giovani Italiane* ποζάρουν. Φωτογραφικό αρχείο Αντώνη Πάχου.

Στην παραπάνω φωτογραφία εικονίζονται να ποζάρουν δύο κορίτσια. Το ένα με στολή ναύτη και το άλλο με τη στολή των *Giovani Italiane*, της φασιστικής οργάνωσης για κορίτσια από 14-18 ετών. Η στολή της συγκεκριμένης οργάνωσης περιλάμβανε μαύρη φαρδιά φούστα, άσπρο πουκάμισο και μαύρη γραβάτα.¹²⁵³ Το κορίτσι με τα ναυτικά φοράει ένα ναυτικό πηλίκιο στη μετωπίδα του οποίου, εκεί δηλαδή που συνήθως αναγράφεται το όνομα του πλοίου όπου υπηρετεί ο κάθε ναύτης, είναι σημειωμένο το όνομα ΑΕΜΩ.¹²⁵⁴ Για άλλη μια φορά, είναι εντυπωσιακό το πώς στην κοινωνία που εξετάζουμε διαπλέκονται διαφορετικές ταυτότητες, είτε αυτές έχουν να κάνουν με το φύλο, είτε με τη θρησκεία, είτε ακόμη και με την εθνική συνείδηση. Εν προκειμένω, στολή ναύτη ελληνικού πολεμικού πλοίου και στολή μέλους φασιστικής οργάνωσης αξιοποιούνται για να αποτυπωθεί η στενή σχέση που έχουν τα κορίτσια μεταξύ τους, όπως φαίνονται από το πώς «δένουν» τα χέρια τους.

¹²⁵³ Φωτεινή Κλαδάκη – Μενεμενλή, Αιδ. Φρέρης Τιμόθεος, *Από την εκπαιδευτική ιστορία της Ρόδου (1889 – 1989)*, εκδ. Δήμος Ροδίων, Σύρος 2002, 284.

¹²⁵⁴ Άελλα= σφοδρή ανεμοθύελλα.



Εικόνα 108: Ομάδα κοριτσιών της οργάνωσης *Giovani Italiane*. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Σ' αυτό το ομαδικό πορτραίτο ποζάρουν 5 κορίτσια με τη στολή της οργάνωσης *Giovani Italiane* και 4 με ναυτικές στολές. Οι στολές τους διαφέρουν από αυτήν της προηγούμενης εικόνας στο ότι στο ναυτικό ηλικίο το όνομα του πλοίου είναι σημειωμένο με λατινικούς χαρακτήρες. Από τα κορίτσια αναγνωρίζεται μόνο η Μαρία Πάχου (το κορίτσι που κάθεται αριστερά σε πρώτο πλάνο). Το γεγονός αυτό, ότι δηλαδή η Μαρία που προέρχεται από μια οικογένεια αριστερών γενικά πεποιθήσεων¹²⁵⁵, εντάχθηκε σε μία καθεστωτική, φασιστική οργάνωση, επιβεβαιώνει το πόσο δύσκολο είναι να καταλήγει κανείς σε εκτιμήσεις και τελικά συμπεράσματα σχετικά με το πώς οι άνθρωποι εκεί και τότε βίωναν τη σχέση τους με τον κατακτητή. Θεωρούμε ότι το ζήτημα των σχέσεων με τον κατακτητή είχε διαφορετική σημασία τότε, από ό,τι σήμερα, διότι οι συνθήκες σε επίπεδο πολιτισμικό, κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό, ήταν διαφορετικές.¹²⁵⁶

¹²⁵⁵ Το παρωνύμιο τ
αργότερα αντιστασι
¹²⁵⁶ Βλ. σχετικά και
Movement 1940-19
ό.π., 21.



τα αδέρφια της ανέπτυξαν

on Degrelle and the Rexist
ίθεται στο Sheila Lecoer,

Στο συγκεκριμένο πορτραίτο (εικόνα 109), μας προξένησε εντύπωση το ότι ένας νεαρός, όπως φαίνεται από τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά της εμφάνισής του, π.χ. τα μαλλιά ή τα παπούτσια του, ντύθηκε με μια κοριτσιίστικη στολή φασιστικής οργάνωσης νεολαίας, με μόνη διαφορά ότι φόρεσε μπερέ αντί για φιόγκο στα μαλλιά. Ενδέχεται η ενδυματολογική αυτή επιλογή να συνδέεται με την επιθυμία του παιδιού να ενταχθεί σημειολογικά στην ομάδα μέσω της στολής, σε συνδυασμό με την ανέχεια της οικογένειας, λόγω της οποίας ίσως δεν στάθηκε δυνατόν να αγοραστεί η στολή για τα αγόρια¹²⁵⁷, οπότε αξιοποιήθηκε κάποια στολή που ήδη υπήρχε και για κακή τύχη του νεαρού, αυτή ήταν κοριτσιίστικη. Το ύφος του μαρτυρεί την αμήχανη θέση στην οποία έχει ήδη περιέλθει, αναγνωρίζοντας την ταυτοτική αντίφαση που υλοποιεί και, συνακόλουθα, βιώνει.

B.3.10 Οικογενειακές στιγμές

¹²⁵⁷ Δηλαδή η στολή των *Avanguardisti*, σύμφωνα με την ηλικία του (14-18 ετών).



Εικόνα 110: Η οικογένεια Φιλήρατου Πάχου γύρω από το οικογενειακό τραπέζι.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Οργανωτικό στάδιο

Το συγκεκριμένο τεκμήριο καταχωρίστηκε στην υποενότητα «Οικογένειες», της ενότητας «Σύμη».

Εικονογραφικό στάδιο α'

Πρόκειται για τη φωτογραφική απεικόνιση μιας στιγμής της οικογένειας του Φιλήρατου και της Μαγδαληνής Πάχου. Είναι μία σκηνοθετημένη σκηνή, με άγνωστο φωτογράφο και με χρόνο φωτογράφησης γύρω στα 1940, σύμφωνα με την εκτιμώμενη ηλικία του Αντώνη Πάχου (γεννήθηκε το 1926). Στο ενσταντανέ απεικονίζονται ο Φιλήρατος Πάχος, καθήμενος, διαβάζοντας ένα βιβλίο, ο μικρός του γιος Αντώνης που παίζει βιολί και ο μεγάλος Κώστας που παίζει κιθάρα. Εκ δεξιών του πατέρα και πιο πίσω κάθεται η μητέρα της οικογένειας Μαγδαληνή και λίγο δεξιότερα η θυγατέρα Μαρία Πάχου. Ο αρχηγός της οικογένειας, είναι το κεντρικό πρόσωπο της σκηνής, μια που όλοι οι υπόλοιποι είναι με κάποιο τρόπο στραμμένοι προς αυτόν, εκτός από την Μαρία, η οποία φαίνεται να κοιτάζει προς το δικό της βιβλίο. Ο Φιλήρατος φαίνεται να διαβάζει κάτι από το βιβλίο που βρίσκεται

μπροστά του ενώ όλοι οι άλλοι, εκτός από τη Μαρία, ανεξάρτητα από τη δραστηριότητά τους, εστιάζουν τα βλέμματά τους στο βιβλίο αυτό. Πάνω στο τραπέζι βρίσκονται, επίσης, εκτός από τα βιβλία, ένα *σκαρπέλο*¹²⁵⁸, ένα άδειο ποτήρι κρασιού, καθώς και ένα απροσδιόριστο αντικείμενο (ενδεχομένως ακονόπετρα, επί της οποίας οξύνονται οι λεπίδες των σκαρπέλων). Όλοι, εκτός από τη μητέρα βρίσκονται σε επαφή με το τραπέζι. Η Μαγδαληνή βρίσκεται σε δεύτερο πλάνο, πίσω και δεξιά από τον σύζυγό της, παρά το γεγονός ότι στο τραπέζι υπάρχει μια κενή καρέκλα. Επίσης, είναι η μόνη που δεν έχει καμία άλλη δραστηριότητα από το να παρακολουθεί το κείμενο που διαβάζει ο Φιλήρατος. Στα πόδια της Μαρίας ξεκουράζεται μια γάτα, στο δεξί της χέρι φοράει ένα, μάλλον, αυτοσχέδιο βραχιόλι, ενώ φαίνεται να προσέχει ιδιαίτερα το βιβλίο που είναι μπροστά της. Σε δεύτερο πλάνο φαίνονται ο νεροχύτης και ένα ερμάριο, πάνω στα οποία διακρίνονται μαγειρικά σκεύη. Ο φωτισμός είναι ακριβώς πάνω από το τραπέζι, όπως φαίνεται από την σκιά της Μαρίας στο πάτωμα. Δηλαδή, πάνω ακριβώς από το κέντρο της οικογενειακής δραστηριότητας.

Εικονογραφικό στάδιο β'

Η ιδέα που προβάλλεται από την σκηνοθεσία της στιγμής είναι αυτή της προβολής σειράς προτύπων για το βασικό κοινωνικό κύτταρο, την οικογένεια. Είναι φανερό ότι το φως, για λόγους πρακτικούς ή και συμβολικούς, είναι πάνω ακριβώς από το κέντρο της οικιακής, οικογενειακής δραστηριότητας, το τραπέζι της κουζίνας. Κεντρικό πρόσωπο της σκηνής, ο πατέρας, αυτός που κατέχει τη γνώση αλλά και τις ικανότητες να παρέχει τα απαραίτητα, όπως και να διοικεί με σύνεση και δικαιοσύνη τα του οίκου του. Ο κεντρικός του ρόλος γίνεται αποδεκτός από τα υπόλοιπα μέλη. Κατά τη γνώμη μας, ο Φιλήρατος θα είχε τον τελευταίο, αν όχι μοναδικό, λόγο για το «στήσιμο» της σκηνής. Πιστεύουμε ότι η σκηνοθετική πρόθεσή του ήταν να αναπαραγάγει την προτυπική εικόνα του πατέρα που διαβάζει κείμενα στην οικογένειά του κατά τον 18^ο και 19^ο αιώνα στη Δυτική Ευρώπη, όπως την περιγράφει ο Burke.¹²⁵⁹

Η φωτογραφική αυτή σκηνή διαλαλεί ότι η οικογένεια Πάχου, τα βράδια, ασχολείται με την ανάγνωση, τη μουσική, τις τέχνες (ξυλογλυπτική), εκτός από τη μητέρα, η οποία απολαμβάνει το ρόλο της, ως βασικός πυλώνας του οικογενειακού συστήματος και υπεύθυνη για τη διοικητική μέριμνα του οίκου, η οποία θέσει πρέπει να είναι αποστασιοποιημένη από την άμεση δράση του ώστε να μπορεί να τον υποστηρίξει αποτελεσματικά. Η στήριξη αυτή ουσιώνεται με την ανάληψη καθηκόντων οικονόμου του οίκου, του εγγυητή των αξιών και ειδικότερα της ηθικότητας, της υγιεινής, της καθαριότητας και της τάξης, και ίσως της, ευπροσάρμοστης στις συνθήκες, οικονομικής διαχείρισής του. Εξάλλου ο ρόλος αυτός -της οικονόμου, κατά μία έννοια-

¹²⁵⁸ Εργαλείο ξυλογλύπτη. Από το ιταλικό *scarpello*.

¹²⁵⁹ Peter Burke, *ό.π.*, 145-146.

φαίνεται να είναι συμβατός με την κοινωνική πραγματικότητα της Σύμης, αφού οι περισσότεροι άνδρες απουσίαζαν από την οικογενειακή εστία για μεγάλο χρονικό διάστημα κάθε έτους. Φαίνεται παράδοξο ότι ο ρόλος αυτός υιοθετείται από τη μητέρα, αλλά όχι από την κόρη, η οποία συμμετέχει στις δράσεις της υπόλοιπης οικογένειας, δυναμικά. Σαν να τεκμηριώνεται ότι ο ρόλος του παθητικού θηλυκού περιορίζεται ηλικιακά, και έτσι η διαφοροποίηση αυτή να μην μπορεί να οριστεί ως έμφυλη διαφορά, αλλά διαφορά ρόλων. Η ίδια η μητέρα, αποδέχεται το ρόλο του παθητικού παρατηρητή, ενώ παράλληλα δεν αποδέχεται ότι η στάση αυτή θα πρέπει να είναι και της κόρης της, για την οποία επιφυλάσσει έναν ρόλο περισσότερο ενεργητικό, στα οικογενειακά, «ανδρικά», δρώμενα.

Η υψηλή γωνία λήψης μάλλον πρέπει να αποδοθεί σε πρακτικούς λόγους παρά σε επιλογή που σκοπό θα είχε την απομείωση των υποκειμένων. Η αναφορά γίνεται διότι συχνά αυτή η γωνία λήψης χρησιμοποιήθηκε για αυτόν ακριβώς τον λόγο. Τα βλέμματα των πρωταγωνιστών είναι *βλέμματα θεατή* (αυτά που εστιάζουν σε αντικείμενα ή ζώα μέσα στο οπτικό κείμενο). Φαίνεται να είναι μέρος της σκηνοθετικής αφήγησης και για τον λόγο αυτόν να επιδεικνύουν την αφοσίωση στην οικογενειακή δράση της στιγμής. Παράλληλα, θέτουν τον θεατή της εικόνας στον ρόλο του αδιάκριτου παρατηρητή, ως δηλαδή να μην γνωρίζουν την ύπαρξή του.

Εικονολογικό στάδιο

Στη Σύμη, ήδη από τον 19^ο αιώνα έχει παρουσιάσει μεγάλη άνοδο η αλίευση, επεξεργασία και εμπορία των φυσικών σπόγγων. Η ανάπτυξη ήταν τόσο μεγάλη που η συγκεκριμένη δραστηριότητα υπερκάλυψε τις τοπικές ανάγκες και στράφηκε προς το εξωτερικό για την εύρεση αγοραστικού κοινού. Έτσι, δημιουργήθηκαν εμπορικά υποκαταστήματα σε μεγάλα ευρωπαϊκά εμπορικά κέντρα, όπως η Μασσαλία ή το Λονδίνο, από τους Συμιακούς επιχειρηματίες των σπόγγων. Οι επιχειρηματίες αυτοί ήλθαν σε επαφή με τις επικρατούσες τότε αισθητικές και κοινωνικές τάσεις στη Δυτική Ευρώπη και τις μετέφεραν στο νησί τους. Με τον τρόπο αυτό αισθητικές και κοινωνικές αξίες, όπως αυτές του νεοκλασικισμού ή του νέου, δυναμικότερου, ρόλου της γυναίκας, υιοθετήθηκαν από τους ντόπιους ως σημεία εκδυτικισμού, κοινωνικής υπεροχής και αρχοντιάς.

Ωστόσο, η επεξεργασία των νέων τάσεων και των εξ Εσπερίας «πληροφοριών» από τους γηγενείς, δεν μπορεί παρά να έχει επίδραση στο ήδη διαμορφωμένο κοινωνικό και αξιακό πλαίσιο της τοπικής κοινωνίας.¹²⁶⁰ Στο πλαίσιο αυτό παρέμεναν ισχυροί οι οικογενειακοί δεσμοί, και οι ρόλοι - σε επίπεδο φύλου- ήταν σαφώς διαχωρισμένοι, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ήταν υποβαθμισμένη η θέση της γυναίκας. Όπως προαναφέρθηκε, λόγω των

¹²⁶⁰ Κάτι που σε μεγάλο βαθμό συνέβη και στην υπόλοιπη Ελλάδα, η οποία πολλές φορές βρέθηκε (και βρίσκεται) με το ένα πόδι στην Ανατολή και το άλλο στη Δύση. Για δεκαετίες ολόκληρες οι χοροεσπερίδες ξεκινούσαν με το Ευρωπαϊκό πρόγραμμα (ας περιελάμβανε λατινοαμερικάνικο τανγκό) για να συνεχίζονται με λαϊκά και τέλος με δημοτικά τραγούδια.

ειδικών οικονομικών συνθηκών της Σύμης την εποχή που εξετάζουμε, οι γυναίκες αποτελούσαν τον βασικό πυλώνα διαχείρισης των πραγμάτων της οικογένειας, στις πιο πολλές περιπτώσεις. Η οικογενειακή φωτογραφία που εξετάζουμε αναφέρεται σε μια οικογένεια που βρισκόταν έξω από τον κανόνα. Ο πατέρας, Φιλήρατος Πάχος, δεν ήταν απασχολούμενος στη βιομηχανία των σφουγγαριών, ούτε ήταν ψαράς ή ναυτικός. Η ενασχόλησή του αρχικά με το εμπόριο και στη συνέχεια με τη φωτογραφία, του εξασφάλιζε μόνιμη παραμονή στο νησί και καθημερινή παρουσία στην οικογένειά του. Βέβαια, ήταν και ο ίδιος αποδέκτης των μεταφερόμενων αισθητικών και κοινωνικών αξιών από την Ευρώπη, και ως φιλομαθής, φιλότεχνος, προοδευτικός και δημιουργικός άνθρωπος προσπάθησε να αντλήσει όσα περισσότερα ερεθίσματα μπορούσε. Ώθησε τα παιδιά του στη μουσική, στη ζωγραφική, στο θέατρο και, τέλος, στη φωτογραφία. Από την άλλη, ήταν απόλυτα ενταγμένος στο κοινωνικό πρότυπο του νησιού, για το λόγο αυτό, άλλωστε, απολάμβανε μεγάλης αποδοχής από την σύγχρονή του συμμαχική κοινωνία. Κατά τη γνώμη μας, αυτό ακριβώς αποτυπώνεται στο εξεταζόμενο τεκμήριο: Μία οικογένεια ενταγμένη στον κοινωνικό κανόνα, δηλαδή μια οικογένεια η οποία λοξοκοιτά προς τον δυτικό πολιτισμό αφομοιώνοντας τις πληροφορίες που προέβαλλε έντονα η άρχουσα τάξη της Σύμης, ως σημείο κοινωνικής διάκρισης και υπεροχής της.

Σύμφωνα με την -σκηνοθετημένη- διάταξη της οικογένειας, η «υπαρχηγός» του οίκου κάθεται στα δεξιά του «αρχηγού». Το γεγονός αυτό δεν είναι άσχετο με την παράδοση που θεωρεί προνομιακή την εκ δεξιών θέση. Αυτό πηγάζει από την εκκλησιαστική παράδοση και με τον τρόπο αυτό, κυριολεκτικά, καθιερώνεται. Στον αντίποδα, τα αγόρια κάθονται στα αριστερά του οικογενειάρχη. Αυτό εξυπηρετεί, κατά τη γνώμη μας, την γεωμετρική αναγκαιότητα της τοποθέτησης του Φιλήρατου στο κέντρο της σκηνής, αφού αν καθόντουσαν όλοι εκ δεξιών του, αυτός θα έπρεπε να βρίσκεται στο αριστερό άκρο της σκηνής. Επιπλέον, όμως ενδέχεται η εξ αριστερών θέση των αγοριών να υποκρύπτει – συμβολίζει τον ανταγωνισμό μεταξύ αρσενικών διαφορετικής γενιάς. Η Μαρία τοποθετήθηκε εκ δεξιών της μητέρας της, ενδεχομένως για να «ισορροπήσει» η σκηνή με δύο θηλυκά από τη μία και δύο αρσενικά άτομα από την άλλη, εκατέρωθεν του οικογενειάρχη. Το κενό κάθισμα ως σκηνοθετική επιλογή φαίνεται να δηλώνει είτε την πρόσκαιρη μετακίνηση του Αντώνη Πάχου δίπλα στον πατέρα του, είτε τη σημαίνουσα απουσία κάποιου άλλου.

Συγκριτικό επίπεδο



Εικόνα 111: Η οικογένεια Φιλήρατου Πάχου και οι καλεσμένοι της διασκεδάζουν γύρω από το οικογενειακό τραπέζι. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στη φωτογραφία αυτή βλέπουμε μια σκηνή που διαδραματίζεται στον ίδιο χώρο με αυτήν του εξεταζόμενου τεκμηρίου. Ο Αντώνης Πάχος κάθεται ακριβώς απέναντι από τον πατέρα του Φιλήρατο και παίζουν κάποιο παιχνίδι. Παρευρίσκονται, επίσης, η Μαρία, η Μαγδαληνή, και ο Κώστας Πάχος, όπως και άλλα, αταυτοποιήτα, άτομα που παρακολουθούν το παιχνίδι.

Στο επίκεντρο της σκηνής δεν είναι εδώ ο Φιλήρατος, ως αρχηγός της οικογένειας, αλλά το παιχνίδι. Στο παιχνίδι συμμετέχουν, ισότιμα, και ο Φιλήρατος και ο Αντώνης Πάχος. Άρα, γίνεται μια παιγνιώδης, συμβολική υπέρβαση των κοινωνικά αποδεκτών, ενδοοικογενειακών ιεραρχημένων και εξουσιαστικών σχέσεων. Και σε αυτό το ενσταντανέ η Μαγδαληνή βρίσκεται σε δεύτερο πλάνο και η ματιά της δείχνει ότι δεν συμμετέχει στο παιχνίδι που εξελίσσεται στο τραπέζι της κουζίνας «της». Το αντίθετο συμβαίνει με την κυρία που κάθεται στα δεξιά του Φιλήρατου, η οποία έχει ισότιμη θέση στο τραπέζι και παρακολουθεί με ενδιαφέρον την εξέλιξη του παιχνιδιού. Ο Κώστας, όρθιος στα αριστερά του Αντώνη Πάχου, παρακολουθεί με ενδιαφέρον και ευθυμία το παιχνίδι αλλά είναι, θέσει, αποστασιοποιημένος από αυτό, δείχνοντας ότι αυτό που συντελείται είναι κάτι μεταξύ του πατέρα του και του αδελφού του. Η Μαρία συμμετέχει πιο ενεργά, κρατώντας και προτείνοντας ένα φρούτο, το οποίο μάλλον εμπλέκεται στις διαδικασίες του παιχνιδιού. Η προσοχή της είναι στραμμένη στον πατέρα της, ένα στοιχείο που μας παραπέμπει στο αρχικά εξεταζόμενο τεκμήριο, όπου συμμετείχε διαβάζοντας ένα βιβλίο, ό,τι ακριβώς έκανε και ο πατέρας της. Αξιοσημείωτη

είναι η γυναικεία παρουσία που βρίσκεται στα αριστερά της σκηνής, η οποία δεν συμμετέχει σε ό,τι συντελείται γύρω από το τραπέζι, αλλά διαβάζει. Η κυρία που κάθεται ακριβώς στα αριστερά της, η ίδια αλλά και η Μαγδαληνή Πάχου αντιπροσωπεύουν την εκκλησιαστική, παραδοσιακή αντίληψη για τη γυναικεία κοινωνική δράση, σε αντίθεση με την Μαρία Πάχου και την άγνωστη κυρία στα δεξιά του Φιλήρατου Πάχου, οι οποίες αντιπροσωπεύουν την κοσμική εκδυτικισμένη άποψη. Η σύγκρουση αυτών των δύο προτύπων ήταν εμφανής στη Σύμη και οδηγούσε σε εκδηλώσεις συμπεριφορών παιγνιώδους διαχείρισης των έμφυλων διαφορών, κάτι που μπορεί να διαπιστωθεί και από τον σημαντικό αριθμό πορτραίτων της συλλογής του αρχείου των Φιλήρατου και Αντώνη Πάχου που αναπαριστούν παιδιά ή ενήλικες να φωτογραφίζονται παίρνοντας ρόλους του αντίθετου φύλου.



Εικόνα 112: Η οικογένεια του Φιλήρατου Πάχου.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στη φωτογραφία της εικόνας 112 εμφανίζεται η οικογένεια του Φιλήρατου Πάχου, εκτός οικίας, στο στούντιο του Φιλήρατου. Εδώ, το κεντρικό πρόσωπο είναι η Μαγδαληνή Πάχου και δίπλα της τα αγόρια Κώστας (ο μεγαλύτερος, ο πρωτότοκος) εκ δεξιών και ο Αντώνης στα αριστερά. Στα αριστερά του Φιλήρατου, η οικιακή βοηθός έχει στα χέρια της τη Μαρία, το τελευταίο παιδί της οικογένειας. Ο Φιλήρατος στέκεται πίσω από όλους ακουμπώντας προστατευτικά το δεξί του χέρι στον ώμο του Κώστα. Η Μαγδαληνή προβάλλει το χέρι στο οποίο φαίνεται η βέρα της, ως αδιάφευστος μάρτυρας της οικογενειακής της τάξης. Και τα δύο αγόρια κλίνουν έντονα προς τη μητέρα τους, κάτι που είναι πολύ συνηθισμένο σε παρόμοιες φωτογραφίες. Το ότι η Μαγδαληνή, αν και «υπαρχηγός» της οικογένειας, τέθηκε σε πρώτο πλάνο και στο κέντρο του κάδρου στη φωτογράφιση αυτή δεν θα πρέπει να θεωρείται περίεργο. Όπως προαναφέρθηκε, η θέση της γυναίκας ως επικεφαλής στα του οίκου, δεν ήταν πρωτόγνωρη στη Σύμη και ως εκ τούτου ήταν κοινωνικά αποδεκτή. Το γεγονός αυτό δεν σήμαινε ότι στις περιπτώσεις αυτές, υποβαθμιζόταν ο ρόλος του άνδρα. Παρέμενε προστάτης, όπως φαίνεται και από το «τείχος» που ορίζει η παρουσία του στη φωτογραφία αυτή, και βασικός τροφοδότης του οίκου. Η υποβάθμιση του ρόλου του στα λειτουργικά και διαδικαστικά του οίκου ήταν *de facto* πολύ διαδεδομένη, και για τον λόγο αυτό δεν συνιστούσαν υποτίμησή του.

Αυτό που θα πρέπει να επισημανθεί είναι οι ενδυματολογικές επιλογές της οικογένειας, οι οποίες βασίζονται στα δυτικά αισθητικά πρότυπα, κάτι που δείχνει σε κάποιο βαθμό, το πώς οι δυτικές αισθητικές αξίες είχαν μεταφερθεί –και έτειναν να κυριαρχήσουν– στην κοινωνία του Μεσοπολέμου στη Σύμη.



Εικόνα 113: Η οικογένεια Ηλία Χατζηνικολάου.
Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Στη φωτογραφία αυτή εμφανίζεται η οικογένεια Χατζηνικολάου. Και στη σκηνή αυτή κεντρικό πρόσωπο είναι η μητέρα της οικογένειας, ενώ σε δεύτερο πλάνο φαίνονται τα δύο μεγαλύτερα αγόρια, τα οποία, μαζί με τον πατέρα τους, αποτελούν ένα «τείχος προστασίας» της οικογένειας. Δίπλα και μπροστά στη μητέρα βρίσκονται τα μικρότερα παιδιά. Η μητέρα, αγκαλιάζοντας το βρέφος, αφήνει να φανεί η βέρα της, με τον ίδιο τρόπο που συμβαίνει πολλές φορές στις φωτογραφίες νέων υπάνδρων γυναικών, στη Σύμη της εποχής. Και στη φωτογραφία αυτή οι ενδυματολογικές αναφορές στη δυτική μόδα της εποχής είναι έντονες, στο πλαίσιο των οικονομικών δυνατοτήτων της οικογένειας. Επίσης, τηρείται και εδώ ο κανόνας της συμμετρίας, με έναν κάπως παιγνιώδη τρόπο, λόγω του αριθμού και του φύλου των παιδιών, αλλά και λόγω της ύπαρξης του βρέφους.



Εικόνα 114: Πορτραίτο άγνωστης οικογένειας στο στούντιο του Φιλήρατου Πάχου. Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου.

Η φωτογραφία αυτή αναπαριστά ένα ζευγάρι νέων ανθρώπων με το παιδί τους, και έχει ληφθεί στο στούντιο του Φιλήρατου Πάχου. Και εδώ κεντρικό πρόσωπο είναι η σύζυγος, η οποία –και πάλι- αφήνει να φανεί η βέρα της, ενώ μπροστά της στέκεται το μικρό κορίτσι με χαριτωμένο τρόπο. Ο ρόλος του πατέρα και συζύγου και εδώ αποδίδεται σκηνοθετικά ως ρόλος προστάτη της συζύγου και επαγωγικά του παιδιού. Το ντύσιμο και των τριών είναι αμιγώς δυτικό και προσεγμένο, κάτι το οποίο σημαίνει ότι ανήκουν στην εύπορη τάξη του νησιού. Η σύζυγος έχει σταυρωμένα τα πόδια, μια στάση που συναντάται σε πάρα πολλά πορτραίτα ανάλογα με αυτό, στο αρχείο Πάχου, κάτι που αποδεικνύει ότι αξιολογούνταν ως μία στάση ευπρέπειας. Θεωρούμε ότι η στάση αυτή θα πρέπει να εκλαμβάνεται, εμμέσως πλην σαφώς, και ως δήλωση έλλειψης ερωτικής διαθεσιμότητας και αποτροπής οποιασδήποτε σχετικής σκέψης. Παραλλαγή της στάσης αυτής με το ίδιο σημαινόμενο, φαίνεται στην προηγούμενη φωτογραφία. Το μήνυμα αυτό πολλές φορές ενισχύεται, παράλληλα, με το σταύρωμα των χεριών στο ύψος της ήβης.

Γ. Συμπεράσματα

Το ερώτημα που τέθηκε εξαρχής ήταν το κατά πόσον η Φωτογραφία μπορεί να λειτουργήσει ως ιστορική πηγή για την κοινωνική και πολιτισμική Ιστορία. Η προφανής απάντηση είναι ότι πράγματι μπορεί να βοηθήσει την ιστορική αναπαράσταση και να ρίξει φως στον τρόπο νοηματοδότησης του βιόκοσμου που αναπαριστάνει. Αυτή η κατάφαση ωστόσο, εγείρει επιπλέον ερωτήματα: Με ποιον τρόπο και σε ποιον βαθμό. Στην απάντηση αυτών των ερωτημάτων εστιάσαμε την εργασία μας. Αναλυτικότερα:

Γ.1 Με ποιον τρόπο;

Εκκίνηση της ιστορικής αξιοποίησης ενός αρχείου οφείλει να είναι η σωστική διαχείρισή του, η οποία περιλαμβάνει δράσεις σχετικές με την προστασία του πρωτογενούς υλικού, του φυσικού αρχείου δηλαδή, όπως και η οργάνωση και ταξινόμησή του, ώστε να είναι δυνατή η συστηματική πρόσβαση σε αυτό. Και για τις δύο αυτές λειτουργίες, στο ξεκίνημα του 21^{ου} αιώνα, η προσφορότερη μέθοδος είναι η ψηφιοποίησή του. Αυτό ακριβώς κάναμε και εμείς στο αρχείο φωτογραφικών τεκμηρίων το οποίο είχαμε την τύχη να είναι στη διάθεσή μας. Με όσα μέσα διαθέταμε, ψηφιοποιήσαμε περί τα τρεις χιλιάδες φωτογραφικά τεκμήρια, τα δύο τρίτα των οποίων αφορούσαν γυάλινες πλάκες αρνητικών από φωτογραφήσεις στούντιο που έκανε ο Φιλήρατος Πάχος στο στούντιό του στη Σύμη, κατά το διάστημα του Μεσοπολέμου. Για τον τρόπο με τον οποίο θα έπρεπε να γίνει η εργασία αυτή συμβουλευτήκαμε ειδικούς και τη σχετική βιβλιογραφία. Επίσης, συμβουλευτήκαμε το αντίστοιχο τμήμα του Μουσείου Μπενάκη, το οποίο έχει την απαραίτητη τεχνογνωσία για τη διατήρηση φωτογραφικών συλλογών. Προς το τέλος της εργασίας μας, που σηματοδοτήθηκε από τον θάνατο του Αντώνη Πάχου, ιδιοκτήτη και συνδημιουργού της συλλογής, η Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Δωδεκανήσου μας παρείχε υψηλών προδιαγραφών εξοπλισμό, ο οποίος αναβάθμισε την ποιότητα των ψηφιακών αντιγράφων, τα εξασφάλισε στον μέγιστο βαθμό και ελαχιστοποίησε τους απαιτούμενους για την ψηφιοποίηση χρόνους.

Στη συνέχεια, ταξινομήσαμε και οργανώσαμε το αρχείο ψηφιακών αντιγράφων θεματικά, ώστε να είναι προσβάσιμο από μελλοντικούς ερευνητές. Το φυσικό αρχείο δεν στάθηκε δυνατόν να έχει την ίδια τύχη διότι, ο Αντώνης Πάχος, καθημερινά το αναδιάτασσε.

Έχοντας αυτόν τον εικαστικό πλούτο στη διάθεσή μας, διαπιστώσαμε ότι αν θέλαμε να αποκτήσουμε πρόσβαση στην ιστορική πληροφορία που περιείχε, θα έπρεπε να εξετάσουμε βαθύτερα το ιστορικό πλαίσιο του τόπου και της περιόδου στην οποία δημιουργήθηκε. Για τον σκοπό αυτόν πραγματοποιήσαμε σχετικά εκτεταμένη βιβλιογραφική (κυρίως) και αρχειακή έρευνα για τη Σύμη και τα Δωδεκάνησα της περιόδου. Η έρευνα αυτή, για κάποια επιμέρους θέματα, επεκτάθηκε και σε γεγονότα τα οποία συνέβαιναν

στο ελληνικό κράτος και την Ιταλία την ίδια περίοδο. Με τον τρόπο αυτόν δομήσαμε το ιστορικό πλαίσιο της συλλογής.

Επιχειρώντας να προσεγγίσουμε το υλικό μας ερμηνευτικά – ιστορικά, διαπιστώσαμε ότι η κατανόηση του ιστορικού πλαισίου εντός του οποίου δημιουργήθηκε, δεν επαρκούσε. Αυτονόητα γνωρίζαμε, παραδείγματος χάριν, γιατί υπήρχαν πορτραίτα Ιταλών στρατιωτικών, αλλά δεν μπορούσαμε να εξετάσουμε γιατί στις φωτογραφίες οι Ιταλοί έπαιρναν συνήθως διαφορετικές πόζες από ό,τι οι Συμιακοί. Έγινε φανερό ότι το ίδιο το φωτογραφικό μέσον και η λειτουργία του απαιτούσαν μια βαθύτερη εξέταση. Εξετάσαμε λοιπόν τη μετεξέλιξη της Φωτογραφίας στον χρόνο, τις τάσεις - καλλιτεχνικές και κοινωνικές- που τη διαμόρφωσαν, μέσα από την εξέταση του έργου φωτογράφων που καθόρισαν, κατά τη γνώμη μας, αυτή την ιστορική πορεία. Με την εργασία αυτή πιστοποιήσαμε ότι η εξέλιξη της Φωτογραφίας είναι άρρηκτα δεμένη με την εξέλιξη των κοινωνικών συστημάτων εντός των οποίων λειτουργούσε και λειτουργεί, αλλά και ότι η τεχνολογική της πρόοδος υπήρξε ανάλογη με τη δυνατότητά της να συνδιαμορφώνει τα συστήματα αυτά.

Στη συνέχεια, εξετάσαμε επιμέρους χαρακτηριστικά της φωτογραφικής πρακτικής, όπως τη σχέση της Φωτογραφίας με την «αλήθεια», με τον χρόνο, την κοινωνική της διάσταση, τον ρόλο του φωτογράφου αλλά και του φωτογραφικού υποκειμένου, τις οικογενειακές φωτογραφίες, τα πορτραίτα κ.λ.π. Το κεντρικό νόημα που αναδύθηκε από την ενότητα αυτή είναι ότι η Φωτογραφία είναι ένα επικοινωνιακό μέσον το οποίο αναφέρεται *de facto* στο παρελθόν και ότι παρά την αληθοφάνεια του μέσου, συνιστά μια μαρτυρία για το παρελθόν πολλαπλά διαμεσολαβημένη με αποτέλεσμα να είναι αξιόπιστη υπό όρους.

Έχοντας επίγνωση της επικοινωνιακής ιδιότητας της Φωτογραφίας, αργότερα, εξετάσαμε τη λειτουργία της ως *σημείου*, και για το λόγο αυτό χρειάστηκε να ερευνήσουμε για *σημειωτικές* αναλυτικές μεθόδους, δηλαδή αυτές που αξιοποιούν βασικές αρχές της Σημειολογίας, ώστε να γίνει δυνατή η ποιοτική ανάλυση των φωτογραφικών τεκμηρίων. Δηλαδή, να αναδειχθούν τα συνδηλωτικά σημαινόμενα των τεκμηρίων που βρίσκονταν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός μας. (Ενότητα Β.3).

Ακολουθώντας, επειδή το σύνολο σχεδόν των τεκμηρίων της συλλογής που είχαμε στη διάθεσή μας ήταν πορτραίτα στο στούντιο του Φιλήρατου Πάχου, εξετάσαμε το πώς φωτογραφίζονται οι άνθρωποι, δηλαδή ποια εκφραστικά μέσα χρησιμοποιούν για να επικοινωνήσουν φωτογραφικά, αλλά και το πώς μπορούν να αντιληφθούν και να νοηματοδοτήσουν τη φωτογραφική εικόνα. Αναγκαστικά η μελέτη αυτή μας οδήγησε στην βιβλιογραφική έρευνα για τη *Μη Λεκτική Επικοινωνία*, έναν επιστημονικό κλάδο, ο οποίος κατά τη γνώμη μας εντάσσεται στο επιστημονικό πεδίο της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας. Η έρευνα αυτή μας έδειξε ότι υπάρχουν προσεγγίσεις επιστημονικοφανείς, οι οποίες μπορούν να λειτουργήσουν εις βάρος της επιστημονικής εγκυρότητας

και προς όφελος της επιβολής μιας ιδιότυπης και αντιεπιστημονικής εμμονής για την ερμηνεία των κοινωνικών σωματικών συμπεριφορών.

Εξετάζοντας τους μηχανισμούς αντίληψης και νοηματοδότησης της εικόνας (άρα και της φωτογραφικής) που διαθέτουν οι άνθρωποι, διαπιστώσαμε την πολυπλοκότητά τους, το πόσο ευάλωτοι και παράλληλα πόσο ανθεκτικοί είναι, αλλά κυρίως το πόσο πολύ εξατομικεύονται με το να καθορίζονται πολυπαραγοντικά, σε χαοτικό βαθμό. Αναδείχθηκε, με άλλα λόγια, η απόλυτη υποκειμενικότητα της οπτικής αντιληπτικής και νοηματοδοτικής διαδικασίας. Η διαπίστωση αυτή, κατά τη γνώμη μας, έδειξε τον τρόπο με τον οποίο δομείται η αναγκαιότητα της κοινωνικής οργάνωσης των ανθρώπινων ομάδων, διότι σε διαφορετική περίπτωση δεν θα ήταν δυνατή η επιβίωσή τους. Και επειδή το ανθρώπινο σώμα είναι διαμορφωμένο με σκοπό την επιβίωση και την αναπαραγωγή (η οποία μπορεί να θεωρηθεί και ως επιμέρους ενότητα ή σκοπός της επιβίωσης), οι κοινωνίες εγχαράσσουν τα εμπειρικά τεκμηριωμένα χαρακτηριστικά τους στα σώματα των ανθρώπων, άρα και στον τρόπο με τον οποίον αυτοί αντιλαμβάνονται το περιβάλλον τους.

Τέλος, διενεργήσαμε βιβλιογραφική έρευνα για ερμηνευτικά μοντέλα που έχουν προταθεί κατά καιρούς, όσον αφορά τη φωτογραφική εικόνα. Διαπιστώσαμε ότι υπάρχει ένας αριθμός σημαντικών προσεγγίσεων σε αυτό το θέμα, κυρίως από την επιστήμη της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας. Προσπαθήσαμε να αξιοποιήσουμε δημιουργικά την κεκτημένη εμπειρία από τις προσεγγίσεις αυτές, με σκοπό να καταλήξουμε σε ένα ειδικότερο ερμηνευτικό μοντέλο, το οποίο θα εστίαζε στην ανάδειξη των ιστορικά χρήσιμων πληροφοριών και νοημάτων από συλλογές studio ή άλλων σκηνοθετημένων φωτογραφιών.

Γ.2 Σε ποιον βαθμό;

Έχοντας διαμορφώσει τη θεωρητική σκευή μας, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ξεκινήσαμε την προσπάθεια της ιστορικής (κοινωνικής και πολιτισμικής) αναπαράστασης της Σύμης, μέσα από την εξέταση ομάδων φωτογραφικών τεκμηρίων που επιλέχθηκαν από εμάς με μόνο κριτήριο τον εντοπισμό σημαντικών ψηφίδων της κοινωνικής ζωής του νησιού σε αυτά, κατά την εξεταζόμενη περίοδο. Η αρχική αυτή εργασία, σε συνδυασμό με τη θεωρητική που προηγήθηκε, μας οδήγησε στην πρόταση ενός ερμηνευτικού μοντέλου το οποίο θεωρούμε ότι μπορεί να έχει εφαρμογή στην ερμηνευτική ανάλυση και άλλων αντίστοιχων φωτογραφικών συλλογών. Τη μέθοδο αυτή την ονομάσαμε «σπειροειδή» διότι ειδοποιό της χαρακτηριστικό είναι η επανεξέταση των τεκμηρίων στην πορεία του χρόνου. Η βασική αρχή που διέπει τη μέθοδό μας είναι ότι το νόημα του φωτογραφικού μηνύματος βρίσκεται, θεμελιώνεται, πραγματώνεται στον εκάστοτε «αναγνώστη» του, με τον ίδιο περίπου τρόπο που οι θεατές μιας κινηματογραφικής ταινίας «βιώνουν» το δράμα των πρωταγωνιστών. Ο Μοντιανό περιγράφει: «*Μέσα*

στο σκοτάδι μιας κινηματογραφικής αίθουσας βρίσκονταν ο ένας κοντά στον άλλον να παρακολουθούν τον καταγισμό των εικόνων στην οθόνη και τίποτε πια δεν μπορούσε να συμβεί. Και όλα αυτά τα βλέμματα είχαν, μέσα από ένα είδος χημικής διεργασίας, αλλοιώσει την ίδια την υφή του φιλμ, το φως, τη φωνή των ηθοποιών. Αυτά ένοιωσα, ενώ σκεφτόμουνα την Ντόρα Μπρούντερ μπροστά της φαινομενικά χωρίς βαθύτερο νόημα εικόνες του «Πρώτου ραντεβού»¹²⁶¹. Η νοηματοδότηση αυτή ασφαλώς συνδέεται με το περιεχόμενο εμπρόθετο νόημα του κατασκευαστή της φωτογραφικής εικόνας ή και του υποκειμένου του, ωστόσο δεν ταυτίζεται με αυτό. Δεδομένου ότι οι άνθρωποι είναι δυναμικά συστήματα που καθημερινά αλληλεπιδρούν με το περιβάλλον τους, ανθρωπογενές και φυσικό, μεταβάλλονται - εξελίσσονται. Γίνονται σοφότεροι, με περισσότερες εμπειρίες ή αρρωσταίνουν και χάνουν κάποιες δυνατότητες, ή εκφυλίζεται το σώμα τους και η κριτική τους ικανότητα, ή αποκτούν εμπειρίες και νέες δεξιότητες και συνεπώς μπορούν να επιτύχουν περισσότερα πράγματα. Επειδή λοιπόν, η διαδικασία της νοηματοδότησης είναι μια κατ' εξοχήν εσωτερική διαδικασία που υλοποιείται από έναν διαρκώς μεταβαλλόμενο εαυτό, έχει τον χαρακτήρα του στιγμιότυπου, με τον ίδιο τρόπο που η φωτογραφική εικόνα αποκόπτει και ακινητοποιεί μια στιγμή του χρόνου. Η θέση αυτή, στην ακραία της εκδοχή, ενδέχεται να οδηγεί σε μια απόλυτα σχετικιστική, και για τον λόγο αυτό χαοτική, θεώρηση της αντιληπτικής διαδικασίας, αναφορικά με την φωτογραφική εικόνα. Με αφορμή αυτό, χρειάζεται να επισημάνουμε ότι, επειδή ακριβώς οι άνθρωποι λειτουργούν εντός ομάδων πολιτισμικά και κοινωνικά καθορισμένων, διατηρούν σε μεγάλο βαθμό κοινές αντιλήψεις, κοινά στερεότυπα, στάσεις, αισθητικά πρότυπα κ.λ.π., και συνεπώς προσεγγίζουν αντιληπτικά τη φωτογραφική εικόνα με σχετικά παρόμοιο, αλλά όχι πανομοιότυπο, τρόπο. Με άλλα λόγια, οι άνθρωποι δεν είναι αυθαίρετες ή τυχαίες κατασκευές, αλλά στοιχεία δομημένα από τα κοινωνικά συστήματα που τους περιβάλλουν, κυρίως, ενώ ταυτόχρονα αποτελούν τα δομικά και δημιουργικά στοιχεία των συστημάτων αυτών. Με αυτές τους τις ιδιότητες συγκροτούν έναν ειδοποιό «κανόνα» που χαρακτηρίζει την κοινότητά τους, τα περιεχόμενα νοήματα του οποίου συγκεντρώνουν το ερευνητικό ενδιαφέρον του κοινωνικο-πολιτισμικού ιστορικού.

Η εξέταση των φωτογραφικών τεκμηρίων δεν αναφέρεται σε μια νοηματοδοτική μονάδα, όπως το υποκείμενο της φωτογράφισης ή/και ο θεατής της φωτογραφίας, αλλά σε δύο κοινωνικό-πολιτισμικά συστήματα, εντός των οποίων οι δύο αυτές υποκειμενικότητες απέκτησαν υπόσταση. Ο Huizinga, σε δοκίμιο του που εκδόθηκε το 1929, υποστήριζε πως: «[...]ο πρωταρχικός στόχος του πολιτισμικού ιστορικού είναι να απεικονίσει μήτρες και γενικές διαρθρώσεις επιμέρους στοιχείων [...]», συμπληρώνοντας ότι:

¹²⁶¹ Πατρίκ Μοντιανό, *Ντόρα Μπρούντερ*, β' εκδ., μτφρ. Καλή Τζώρτζη, Αθήνα, Πατάκης, 2014, 64.

«[...] ο ιστορικός ανακαλύπτει αυτές τις μήτρες και τις γενικές διαρθρώσεις της κουλτούρας μελετώντας 'θέματα', 'σύμβολα', 'συναισθήματα', και 'μορφές'», δηλαδή στοιχεία που αναφέρονται σε μονάδες – άτομα.¹²⁶² Με άλλα λόγια, μέσα από τον εντοπισμό των εγχαράξεων της κοινωνικής δυναμικής στα άτομα, όπως αυτές αποτυπώνονται στα πορτραίτα τους, ο ερευνητής της κοινωνικής και πολιτισμικής ιστορίας μπορεί να αναδείξει σχέσεις αιτιότητας αλλά και τις κανονικότητες ή/και τις ασυνέχειες ή τα γενικότερα χαρακτηριστικά του κοινωνικού τους συστήματος.

Το υλικό μας ήταν -στο μεγαλύτερο μέρος του- φωτογραφίες studio. Δηλαδή, φωτογραφικά στιγμιότυπα που εμπειρείχαν την πρόθεση των ανθρώπων να επικοινωνήσουν μέσω μιας εικόνας του εαυτού τους. Στην περίπτωση που το υλικό μας ήταν μια συλλογή τυχαίων ή συγκυριακών ενσταντανέ θα αποτύπωνε/κατέγραφε επικοινωνιακές πρακτικές των ανθρώπων, αλλά το ίδιο το υλικό δεν θα μπορούσε να είναι μια από αυτές, ακριβώς διότι θα έλλειπε η αρχική πρόθεση της απεικόνισης του εαυτού. Υπ' αυτή την έννοια, το υλικό υπήρξε γενναιόδωρο. Μας παρέσχε τη δυνατότητα να εντοπίσουμε όψεις της κοινωνικής και πολιτισμικής ζωής της Σύμης του Μεσοπολέμου και να αποκτήσουμε πρόσβαση σε κυρίαρχες αξίες, στερεότυπα, προκαταλήψεις, νοητικά σχήματα, ιδεολογίες κ.ά., επιτρέποντάς μας, ειδικότερα, να ερμηνεύσουμε τα στοιχεία που ήλθαν στην επιφάνεια, αλλά και να διατυπώσουμε υποθέσεις για τη σημασία τους.

Προσεγγίζοντας το θέμα της ερμηνείας λάβαμε υπόψη ότι το φωτογραφικό νόημα πηγάζει από δύο ευρύτερα νοηματικά πλαίσια: αυτό εντός του οποίου η φωτογραφία παράχθηκε και αυτό εντός του οποίου η ίδια φωτογραφία εξετάζεται.¹²⁶³ Τα δύο αυτά πλαίσια οι Prosser και Schwartz τα ονομάζουν «εσωτερικό» και «εξωτερικό» φωτογραφικό περιεχόμενο.¹²⁶⁴ Το «εξωτερικό» φωτογραφικό περιεχόμενο αναφέρεται στον μελετητή της φωτογραφικής εικόνας και απορρέει από το ιδεολογικό και γνωστικό του υπόβαθρο, τη θεωρητική του κατάρτιση, αλλά και την επιστημονική πειθαρχία την οποία υπηρετεί. Επίσης, από τον βαθμό στον οποίο έχει κατορθώσει να γνωρίσει -και οιονεί να οικειοποιηθεί- το κοινωνικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε η εξεταζόμενη φωτογραφική εικόνα. Όπως το έθεσε ο Fairthorne: «[...] η πραγματικότητα δεν είναι μια θεμελιώδης ιδιότητα της φωτογραφικής εικόνας. Για να κατανοήσεις (την φωτογραφική εικόνα, σ.τ.μ.) η διαδικασία είναι παρόμοια με αυτήν της

¹²⁶² Johan Huizinga, "The task of Cultural History", στο: *Men and Ideas*, New York, 1952, (γράφηκε το 1918), 192. Βλ.: Peter Burke, *Τι είναι η πολιτισμική ιστορία;*, μτφρ. Σπύρος Σηφρακάκης, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2008, 51.

¹²⁶³ Patricia Templin A., 'Still photography in evaluation', στο Nick Smith (ed), *Communication Strategies in Evaluation*, London: Sage, 1982, 138, όπως παρατίθεται στο: Clem Adelman, "Photocontext", στο Prosser Jon (ed), *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London, Philadelphia: Routledge, Falmer –Taylor & Francis Group, 1998, 131-142.

¹²⁶⁴ Jon Prosser, Dona Schwartz, "Photographs within the Sociological Research Process", στο Prosser Jon (ed), *Image Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London: Routledge – Farmer, 1998, 110.

κατανόησης της αργής κίνησης στον κινηματογράφο, δηλαδή πρέπει να γνωρίζεις από πριν ποια είναι η φυσιολογική ταχύτητα κίνησης»¹²⁶⁵ (μτφρ. Δ.Σ. Κυπριώτης). Το σχήμα αυτό περιέχει μια λογική παραδοξότητα: ο ερευνητής χρειάζεται να γνωρίζει, να έχει «οικειοποιηθεί», τουλάχιστον σε κάποιον βαθμό, την κοινωνική και πολιτισμική ταυτότητα ενός κοινωνικού συστήματος, προκειμένου να μπορεί να εξετάσει φωτογραφικό πηγιακό υλικό με σκοπό ακριβώς να κατανοήσει την κοινωνική και πολιτισμική του ταυτότητα. Η λογική απάντηση στο παράδοξο αυτό είναι ότι η ερευνητική διαδικασία θα πρέπει να έχει τη μορφή μιας προοδευτικής παλινδρομικής κίνησης ανάμεσα σε δύο παράλληλες ευθείες (η μια αφορά την γενικότερη γνώση για το πλαίσιο των φωτογραφιών και η άλλη το διαισθητικό αντιληπτικό κεκτημένο από την εξέτασή τους), όπου κάθε βήμα που κερδίζεται στην μία ευθεία θα πρέπει να αποτελεί το υπόβαθρο για το επόμενο βήμα στην άλλη. Αν δεν γίνει το πρώτο βήμα στην ευθεία της γενικότερης γνώσης και κατανόησης του ιστορικού πλαισίου, το επόμενο που θα επιχειρηθεί στην άλλη, αυτήν που σχετίζεται με την εξέταση του φωτογραφικού υλικού, θα είναι άκυρο και αντιεπιστημονικό: Κάθε ανάλυση φωτογραφικής εικόνας που δεν υποστηρίζεται από πληροφόρηση για το «εξωτερικό» και «εσωτερικό» φωτογραφικό περιεχόμενο είναι απαράδεκτη, υποστηρίζουν οι Prosser και Schwartz, διότι είναι η γνώση για την παραγωγή και τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται κανείς την φωτογραφία που θα κάνουν δυνατή την κατανόησή της.¹²⁶⁶ Εξάλλου, όπως ισχυρίζεται ο Αντωνιάδης, η φωτογραφία καλεί τον παρατηρητή της να συμπληρώσει τον «κενό χώρο που περιβάλλει τη φωτογραφημένη σκηνή» και έτσι να γίνει δημιουργός «μιας προσωπικής αφήγησης» μέσα από «συνειρμούς, προσωπικές αναμνήσεις και όνειρα», αλλά και γνώση, θα συμπληρώναμε εμείς.¹²⁶⁷ Με τον τρόπο αυτό, η συγκεκριμένη έρευνα δεν συνιστά «[...] μια ουδέτερη αναζήτηση της αλήθειας αλλά προϋποθέτει την εμπλοκή» του ερευνητή, αλλά επίσης και την «ταυτόχρονη ενδοσκόπηση των ίδιων του των αντιδράσεων (νοητικών και συγκινησιακών) απέναντι στο αντικείμενο της έρευνάς του», όπως επισημαίνει η Μιχαλοπούλου.¹²⁶⁸

Στην προσπάθειά μας να συγκροτήσουμε τη δική μας αναπαράσταση της κοινωνικής και πολιτισμικής ζωής της Σύμης του Μεσοπολέμου μέσα από το

¹²⁶⁵ Robert Fairthorne, NE, 'The principles of the film', στο David McPherson (ed), *Traditions of Independence: British Cinema in the Thirties*, London: BFI, 1980, 171, όπως παρατίθεται στο: Winston Brian, " 'The Camera Never Lies': The Partiality of Photographic Evidence", στο: Prosser Jon (ed), *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London, Philadelphia: Routledge, Falmer -Taylor & Francis Group, 1998, 59.

¹²⁶⁶ Jon Prosser, Dona Schwartz, *ό.π.*, 110.

¹²⁶⁷ Κωστής Αντωνιάδης (επ.), *Μια ξεχωριστή μέρα. Παιδικά πορτραίτα από τη συλλογή του Νίκου Πολίτη*, Αθήνα: tetarto, 2007, 15.

¹²⁶⁸ Χριστίνα Μιχαλοπούλου, «Ορθολογισμός και σχετικισμός. Μια ανθρωπολογική προσέγγιση», *Λεβιάθαν* 10 (β' περίοδος, 1991), 21, όπως παρατίθεται στο: Γιώργος Κόκκινος, *Συμβολικοί πόλεμοι για την Ιστορία και την Κουλτούρα. Το παράδειγμα της σχολικής ιστορίας στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2005, 79.

φωτογραφικό υλικό που είχαμε στη διάθεσή μας διαπιστώσαμε ότι, παρά το υπόβαθρο που είχαμε δημιουργήσει, δεν ήταν δυνατόν η προσπάθεια να αποδώσει μια πλήρη περιγραφή της Σύμης της εξεταζόμενης περιόδου, ούτε να εντοπίσει και να αναδείξει τα νοήματα που την χαρακτήριζαν στο σύνολό τους. Η ματιά μας, εκ των πραγμάτων, ήταν υποκειμενική και αποσπασματική. Για τον λόγο αυτόν μπόρεσε να αποδώσει μόνο ενδείξεις, ίχνη, από ό,τι υπήρξε τότε, εκεί. Αυτό ήταν μια λογική και αναμενόμενη εξέλιξη δεδομένου ότι το υλικό μας, φωτογραφικό ή άλλο, δεν μπορούσε παρά να παρέχει ακριβώς τα ίδια στοιχεία: ενδείξεις και ίχνη. Έτσι, και με δεδομένο ότι η γεγονοτολογική ακολουθία και αιτιότητα δεν ήταν ο πρωτεύων σκοπός της έρευνάς μας, δεν φτάσαμε στη διατύπωση κάποιας «ιστορικής αλήθειας», αλλά στην παράθεση των συμπερασμάτων της ανάλυσής μας σχετικά με την κοινωνική και πολιτισμική διάσταση της ζωής στη Σύμη του Μεσοπολέμου, όπως αυτή αποτυπωνόταν στα πορτραίτα του Φιλήρατου Πάχου. Τα συμπεράσματα αυτά φροντίσαμε να είναι θεμελιωμένα στα πορίσματα των επιστημονικών πειθαρχιών που αξιοποιήσαμε, ακριβώς για να μπορέσουμε να «μεταφράσουμε» τις εικόνες του αρχείου σε τεκμηριωμένο κοινωνικο-ιστορικό λόγο.

Η εργασία μας θεωρούμε ότι μπορεί να αποτελέσει μια βάση για την επανεξέταση του ίδιου, αλλά και άλλου παρόμοιου υλικού, ώστε να διευρυνθεί ή και να ανασχεδιαστεί ενδεχομένως ο ορίζοντας των δικών μας συμπερασμάτων και, προοδευτικά, να επιτευχθεί ο στόχος της δημιουργίας της πληρέστερης -κατά το δυνατόν- αναπαράστασης και ερμηνείας της Σύμης του Μεσοπολέμου.



Eadweard Muybridge, Dancing, 1887.

Δ. Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση

Adelman Clem, "Photocontext", στο Prosser Jon (ed), *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London, Philadelphia: Routledge, Falmer –Taylor & Francis Group, 1998, (131-142).

Akeret Robert U., *Photoanalysis - How to Interpret the Hidden Psychological Meaning of Personal Photos*, New York: Peter H. Wyden Inc., 1973.

Akeret Robert U., *Photolanguage: How Photos Reveal the Fascinating Stories of our Lives and Relationships*, New York – London: W.W. Norton & Company, 2000.

Anderson Sally, "Bodying Forth a Room for Everyone: Inclusive Recreational Badminton in Copenhagen", στο Dyck Noel, Archetti Eduardo P. (eds), *Sport, Dance and Embodied Identities*, Oxford – New York: Berg, 2003, (23-55).

Aries Philippe, *Western Attitudes Towards Death from the Middle Ages to the Present*, μτφρ. στα Αγγλικά Patricia M. Ranum, Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1974.

Arnheim Rudolf, *Film as Art*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1957.

Astrid Erll, Nunning Angsar (eds), *Cultural Memory Studies, An International and Interdisciplinary Handbook*, New York, Berlin: Walter de Gruyter, 2008

Barbatsis Gretchen, "Narrative Theory", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Mahwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, (329-351).

Barnard Alan, *History and Theory in Anthropology*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Barry Ann Marie, *Visual Intelligence: Perception, Image and Manipulation in Visual Communication*, New York: State University of New York Press, 1997.

Barry Ann Marie, "Perception Theory", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Mahwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, (45-63).

Bartlett James C., Abdi Herve, Searcy Jean H., "What Are the Routes to Face Recognition?", στο Peterson Mary A., Rhodes Gillian (eds), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, New York: Oxford University Press, 2003, (21-53).

Batchen Geoffrey, *Each Wild Idea*, Cambridge, Massachusetts, London, M.I.T. press, 2000.

Batchen Geoffrey, "Ere the Substance Fade: Photography and Hair Jewellery", στο Edwards Elizabeth, Hart Janice (eds), *Photographs, Objects, Histories, On the Materiality of Images*, London and New York: Routledge, 2004, (32-48).

Bate David, *Photography: The Key Concepts*, Oxford, New York: Berg, 2009.

Baudrillard Jean, *Selected Writings*, ed. Mark Poster, Cambridge: Polity Press, 1988.

Behrmann Marlene, "Neuropsychological Approaches to Perceptual Organization Evidence from Visual Agnosia", στο Peterson Mary A., Rhodes Gillian (eds), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, New York: Oxford University Press, 2003, (295-335).

Bender Barbara, "Subverting the Western Gaze: mapping alternative worlds", στο Ucko Peter J., Layton Robert (eds), *The Archaeology and Anthropology of Landscape: Shaping your Landscape*, New York: Routledge, 2005, (31-43).

Benjamin Walter, *Little History of Photography, Selected Writings, v.2 (1927 - 1934)*, Cambridge, Massachusetts and London England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

Berger John, *Ways of Seeing*, London: Penguin, 1972.

Beyer Broch Harald, "Embodied Play and Gender Identities in Competitive Handball for Children in Norway", στο Dyck Noel, Archetti Eduardo P. (eds), *Sport, Dance and Embodied Identities*, Oxford - New York: Berg, 2003, (75-97).

Birdwhistell Ray L., *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1970.

Bohnsack Ralf, "The Interpretation of Pictures and the Documentary Method", *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, τ. 9, Art. 26, (2008), 1-15. Ανακτήθηκε από: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0803267>, 05.08.2013/19.30.

Bourdieu Pierre, *Photography: A Middle-Brow Art*, Stanford: Stanford University Press, 1990.

Bourne Amy, "Gender and the Social Codes of Looking". Ανακτήθηκε από: www.aber.ac.uk/~media/~Fstudents/~Faeb0301.doc&ei=FL4UU5nIE4eJtQaOhIDACQ&usg=AFQjCNGrcuKv66JatTTGHpGy7sdRvblWQg, 14.09.2011/21.00.

Bradbury Mary, *Representations of Death, a Social Psychological Perspective*, New York: Routledge, 2004.

Burch Elizabeth, "Media Literacy, Aesthetics, and Culture", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Mahwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, (503-521).

Burgin Victor, "Looking at Photographs", στο Burgin Victor (ed), *Thinking*

Photography (London: Macmillan, 1982), (142-153).

Cardinal Roger, "Nadar and the Photographic Portrait in Nineteenth-Century France", στο Clarke Graham (ed), *The Portrait in Photography*, London: Reaktion Books, 1992, (6-25).

Carter Rita, *Mapping the Mind*, Los Angeles, London: University of California Press, 1998.

Chalfen Richard, *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green State University: Popular Press, 1987.

Chalfen Richard, "Interpreting Family Photography as Pictorial Communication", στο: Prosser Jon (ed), *Image Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London: Routledge – Falmer, 1998, (190-208).

Chandler Daniel, "Semiotics for Beginners", 1994. Ανακτήθηκε από: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html>, 23.11.2010/17.15.

Clarke Graham, "Introduction", στο Clarke Graham (ed), *The Portrait in Photography*, London: Reaktion Books, 1992, (1-6).

Graham Clarke, *The Photography*, Oxford: Oxford University Press, 1997.

Collier John Jr, Collier Malcolm, *Visual Anthropology: Photography As a Research Method*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986.

Cooney Gabriel, "Social landscapes in Irish prehistory", στο Ucko Peter J., Layton Robert (eds), *The Archaeology and Anthropology of Landscape: Shaping your Landscape*, New York: Routledge, 2005, (46-61).

Cronin Orla, "Psychology and Photographic Theory", στο Prosser Jon (ed), *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London, Philadelphia: Routledge, Falmer –Taylor & Francis Group, 1998, (61-73).

Culler Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London: Routledge & Kegan Paul, 1975.

Dake Dennis (a), "Aesthetics Theory", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Mahwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, (3-23).

Dake Dennis (b), "Creative Visualization", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Mahwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, (23-45).

Darwin Charles, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, New York: D. Appleton & Company, 1899.

Davey Gerald, "A Historical Approach to Understanding Documentary Photographs: Dialogue, Interpretation, and Method", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Mahwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, (565-577).

Davison Robert J., "Turning a Blind Eye: The Historian's Use of

Photographs”, *BG Studies*, τ. 52, (Χειμώνας 1981–1982), 15-37.

Ανακτήθηκε από:

<http://ojs.library.ubc.ca/index.php/bcstudies/article/viewFile/1107/1151,12.06.2012/18.00>.

Delaney Carol, “Untangling the Meanings of Hair in Turkish Society”, *Anthropological Quarterly*, τόμος 67, τ. 4, (Οκτώβριος 1994), 159-172.

Ανακτήθηκε από:

<http://www.jstor.org/stable/3317416>, 22.02.2014, 09.30.

Denton Craig, “Examining Documentary Photography Using the Creative Method”, στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, (405-429).

Derrida Jacques, *Writing and Difference*, London: Routledge & Kegan Paul, 1978

Derrida Jacques, *Copy, Archive, Signature, A Conversation on Photography, Writing and Difference*, Stanford-California: Stanford University Press, 2010.

Dollar Charles, *Authentic electronic records: Strategies for long-term access*, Chicago: Cohasset Associates, 2000.

Douglas Lawrence, “The Shrunken Head of Buchenwald: Icons of Atrocity at Nuremberg”, στο Zelizer Barbie (ed), *Visual Culture and the Holocaust*, London: The Athlone Press, 2001, (275-300).

Dunleavy Denis, “The Image and the Archive: A Semiotic Approach”, στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, (257-271).

Dyck Noel, Archetti Eduardo P. (eds), *Sport, Dance and Embodied Identities*, Oxford – New York: Berg, 2003.

Eco Umberto, “Critique of the Image”, στο Burgin Victor (ed.), *Thinking Photography*, London: Macmillan, 1982, (32-38).

Edley Nigel, Wetherell Margaret, “Masculinity, power and identity”, στο Mac an Ghail Mairtin (ed), *Understanding Masculinities: social relations and cultural arenas*, Buckingham, U.K. and Philadelphia, PA U.S.: Open University Press, 1996, (97–113).

Edwards Steve, *Photography: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press, 2006.

Ekman Paul, Friesen Wallace V., “Nonverbal leakage and clues to deception”, στο *Psychiatry*, τ.32, 1969, (88-105).

Ekman Paul, Friesen Wallace V., Scherer Klaus, “Body movement and voice pitch in deceptive interaction”, στο *Semiotica*, τ. 16, (1976), 23-27.

Ekman Paul, Friesen Wallace, “Felt, False and Miserable Smiles”, *Journal of Nonverbal Behavior*, 6 (4), (Καλοκαίρι 1982), 238-252.

Ekman Paul, Friesen Wallace V., Levenson Robert W., “Autonomic

Nervous System Activity Distinguishes between Emotions”, στο *Science*, τ. 221, (1983), 1208-1210.

Ekman Paul, *Telling Lies: Clues to Deceit in the Marketplace, Mariage, and Politics*, New York: Norton, 1985.

Ekman Paul, Friesen Wallace. V., O’Sullivan Maureen, “Smiles when lying: Interpersonal Relations and Group Processes”, στο *Journal of Personality and Social Psychology*, τ. 54, (Μάρτιος 1988), 414-420.

Ekman Paul, “The Argument and Evidence about Universals in Facial Expressions of Emotion”, στο: Wagner Hugh, Manstead Antony (eds), *Handbook of Psychophysiology: The Biological Psychology of the Emotions and Social Processes*, New York: Wiley, 1989, (143-164).

Ekman Paul, “Facial Expression and Emotion”, στο *American Psychologist*, v. 48, No. 4, (Απρίλιος 1993), 384-392.

Ekman Paul, *Emotions Revealed: Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*, New York: Times Books, 2003.

Ekman Paul, Friesen Wallace V., *Unmasking the Face, A Guide to Recognizing Emotions from Facial Clues*, Cambridge MA: Malor Books, 2003.

Entwistle Joanne, “The Dressed Body”, στο Entwistle Joanne, Wilson Elizabeth (eds), *Dress, Body, Culture - Body Dressing*, Oxford, London: Berg, 2001, (33-59).

Entwistle Joanne, Wilson Elizabeth, “Introduction: Body Dressing”, στο Entwistle Joanne, Wilson Elizabeth (eds), *Dress, Body, Culture - Body Dressing*, Oxford, London: Berg, 2001, (1-13).

Ertem Fulya, “The pose in early portrait photography: Questioning attempts to appropriate the past”. Ανακτήθηκε από:

<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/fulya.htm>, 24.02.2011/19.05.

Eysenck Michael W., Keane Mark T., *Cognitive Psychology. A Student’s Handbook*, 5th edition, Hove and New York: Psychology Press – Taylor and Francis Group, 2005.

Farnell Brenda, “Introduction”, στο: Farnell Brenda (ed), *Human Action Signs in Cultural Context: The Visible and the Invisible in Movement and Dance*, Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1995, 1-28.

Farnell Brenda, “Moving Bodies, Acting Selves”, *Annual Review of Anthropology*, τ. 28, (1999), 341-373. Ανακτήθηκε από:

<http://www.jstor.org/stable/223398>, 25.08.2010, 10.50.

Farnell Brenda, “Birdwhistell, Hall, Lomax and the "Origins" of Visual Anthropology: A Commentary”, σχολιασμός των ανακοινώσεων των John Bishop, Martha Davies, Alison Jablonko και Malcolm Collier στο *Visual Anthropology Conference* που έγινε στο Gottingen της Γερμανίας, στις 21-25 Ιουνίου 2001 και δημοσιεύθηκε στο *Visual Anthropology*, τόμος 116, τ. 1, 43-56.

- Fiske John, Hartley John**, *Reading Television*, London: Methuen, 1978.
- Fiske John**, *Introduction to Communication Studies*, London: Routledge, 1982.
- Flack William F. Jr.**, "Peripheral feedback effects of facial expressions, bodily postures, and vocal expressions on emotional feelings", *Cognition & Emotion*, τ. 20, (2006), 177-195. Ανακτήθηκε από: <http://www.psypress.com/cogemotion>, 15.03.2010/19.00.
- Flegel Charles**, "The Abuse of the Scafanter in the Sponge Fisheries", στο Department of Commerce and Labor, *Bulletin of the Bureau of Fisheries – Proceedings of the Fourth International Fishery Congress held at Wasinghton U.S.A., 22-26 September 1908*, Wasinghton: Government Printing Office, 1910, (513-544).
- Floch Jean – Marie**, *Visual Identities*, μτφρ. Pierre Van Osselaer and Alec McHoul, London & New York: Continuum, 2000.
- Forrester Michael**, *Psychology of the Image*, London, Philadelphia: Routledge - Taylor & Francis Group, 2000.
- Foss Sonja K.**, "Theory of Visual Rhetoric", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, (141-153).
- Frank Mark G., Ekman Paul, Friesen Wallace V.**, "Behavioral Markers and Recognizability of the Smile of Enjoyment", *Journal of Personality and Social Psychology*, τόμος 64, τ. 1, (1993), 83-93.
- Gernsheim Helmut**, *The Origins of Photography*, London: Thames and Hudson, 1982.
- Gibson James Jerome**, *The Perception of Visual World*, Cambridge, Massachusetts: The Riverside Press, 1950.
- Gibson James Jerome**, "A Theory of Direct Visual Perception", στο: Alva Noe, Evan Thompson (eds), *Vision and Mind. Selected Readings in the Philosophy of Perception*, Cambridge, MIT Press, 2002, (77-89).
- Goffman Erving**, *Gender Advertisements*, New York: Harpert Torchbooks, 1976.
- Goodman Nelson**, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Hackett Publishing, 1976.
- Goodnow Trischa**, "Empowerment Through Shifting Agents: The Rhetoric of the Clothline Project", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, (179-193).
- Gregory Richard L.**, *Eye and Brain*, Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Grimshaw Anna**, "Visual Anthropology", στο Kuklick Henrika (ed), *A New History of Anthropology*, Massachusetts, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing Ltd, 2008, (293-310).

Hall Edward Twitchell, "Silent Assumptions in Social Communication", στο *Disorders of Communication*, τ. 42, (1964), 41-55.

Hall Edward Twitchell, *The Hidden Dimension*, New York, London, Toronto, Sydney, Auckland: Anchor Books Doubleday, 1966.

Hall Stuart, "Encoding/decoding", στο Hall Stuart, Hobson Dorothy, Lowe Andrew, Willis Paul (eds), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, New York: Routledge, 1980, (128-138).

Hall Stuart, "Introduction: Who Needs Identity?", στο Hall Stuart και Paul Du Gay (eds), *Questions of Cultural Identity*, London: Sage, 1996, (1-17).

Hansen Mark B.N., "Seeing with the Body, The Digital Image in Postphotography", *Diacritics*, v. 31, No. 4, (Χειμώνας 2001), 54-84.

Ανακτήθηκε από:

<http://www.jstor.org/stable/1566429>, 22.04.2008/03.00.

Harper Douglas, "The image in sociology: histories and issues", *Journal des anthropologues, Questions d'optiques*, τ. 80-81, (2000), 143-160.

Ανακτήθηκε από <http://jda.revues.org/3182>, 04.01.2013/14.20.

Henderson John M., Hollingwoth Andrew, "Eye Movements, Visual Memory, and Scene Representation", στο Peterson Mary A., Rhodes Gillian (eds), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, New York: Oxford University Press, 2003, (356-385).

Hicks Colette, "Analogy of eye and camera".

Ανακτήθηκε από:

<http://www.aafp.org/fpr/990700fr/19.html>, 22.03.2011/16.25.

Hirsch Marianne, *Family Frames, Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1997.

Hirsch Marianne, "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory", στο Zelizer Barbie (ed), *Visual Culture and the Holocaust*, London: The Athlone Press, 2001, (215-247).

Hoffman-Ladd Valerie, "Polemics on the modesty and segregation of women in contemporary Egypt", *International Journal of Middle East Studies*, τ. 19, 1987, (23-50).

Horik Rene (van), *Permanent pixels. Building blocks for the longevity of digital surrogates of historical photographs*, Hague: Data Archiving and Networked Services, Studies in Digital Archiving 1, 2005.

Hummel John E., "The Complementary Properties of Holistic and Analytic Representations of Shape", στο Peterson Mary A., Rhodes Gillian (eds), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, New York: Oxford University Press, 2003, (212-235).

Ida Elizabeth, "Family Portraits in Photography".

Ανακτήθηκε από:

http://www.academia.edu/1832495/Family_Portrait_in_Photography, 25.11.2011/17.30.

Johnson Kerri, "Attractiveness", στο Goldstein Bruce E.(ed), *Encyclopedia of perception*, California: SAGE Publications Inc., 2010, (125-128).

Kaiser Susan, "Minding Appearances: Style, Truth and Subjectivity", στο Entwistle Joanne, Wilson Elizabeth (eds), *Dress, Body, Culture - Body Dressing*, Oxford, London: Berg, 2001, (79-103).

Kelsey Robin, Stimson Blake, "Introduction. Photography's Double Index (A Short History in Three Parts)", στο Kelsey Robin, Stimson Blake (eds), *The Meaning of Photography*, Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clack Art Institute, 2008, (vii-xxxii).

Kenney Keith, "Representation Theory", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Mahwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, (99-117).

Kimchi Ruth, "Relative Dominance of Holistic and Component Properties in the Perceptual Organization of Visual Objects", στο Peterson Mary A., Rhodes Gillian (eds), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, New York: Oxford University Press, 2003, (235-268).

Kinsey Goman Carol, *The Nonverbal Advantage*, San Francisco, California: Berrett-Koehler Publishers Inc., 2008.

Knutson Brian, "Facial Expressions of Emotion – Interpersonal Trait Inferences", *Journal of Nonverbal Behavior*, τ. 20 (3), (Φθινόπωρο 1996), 165-182. Ανακτήθηκε από:

<http://www-psych.stanford.edu/~span/Publications/bk96jnb2.pdf>,
25.03.2011/19.35.

Kress Gunther, Leeuwen (van) Theo, *Reading Images, The Grammar of Visual Design*, London, New York: Routledge - Taylor and Francis Group, 2006.

Kumar Sunil, "Perceiving 'your' Land: Neighbourhood Settlements and the Hauz-i Rani", στο Ucko Peter J., Layton Robert (eds), *The Archaeology and Anthropology of Landscape: Shaping your Landscape*, New York: Routledge, 2005, (161-175).

Lupyan Gary, "Attention: Cognitive Influences", στο Goldstein Bruce E. (ed), *Encyclopedia of perception*, California: SAGE Publications Inc., 2010, (71-74).

McCauley Anne, "Overexposure: Thoughts on the Triumph of Photography", στο Kelsey Robin, Stimson Blake (eds), *The Meaning of Photography*, Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clack Art Institute, 2008, (159-163).

McKone Elinor, Martini Paolo, Nakayama Ken, "Isolating Holistic Processing in Faces (And Perhaps Objects)", στο Peterson Mary A., Rhodes Gillian (eds), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, New York: Oxford University Press, 2003, (92-120).

- McQuarrie Edward F., Glen Mick David**, "On Resonance: A Critical Pluralistic Inquiry into Advertising Rhetoric", *Journal of Consumer Research*, τ.19, No.2, (Σεπτέμβριος 1992), 180-197. Ανακτήθηκε από: <http://links.jstor.org/sici?sici=0093-5301%28199209%2919%3A2%3C180%3AORACPI%3E2.0.CO%3B2-N,23.08.2012/17.55>.
- Manning Jodi**, "The Sociology of Hair: Hair Symbolism Among College Students," *Social Sciences Journal*, τ.10 (1), άρθρο 11, (2010). Ανακτήθηκε από: <http://repository.wcsu.edu/ssj/vol10/iss1/11>, 14.08.2014, 22.10.
- Martinez Katharine**, "Imaging the Past: Historians, Visual Images and the Contested Definition of History", στο *Visual Resources, An International Journal of Documentation*, v. XI, Gordon & Breach Science Publishers SA, (1995), 21-45.
- Mason Paul**, "Visual data in applied qualitative research: lessons from experience", *Qualitative Research*, τ. 5(3), (Αύγουστος 2005), 325-346.
- Matthews Steven**, "The Materiality of Gesture: Intimacy, Emotion and Technique in the Archaeological Study of Bodily Communication Position", paper presented to the roundtable session 'The Archaeology of Gesture: Reconstructing Prehistoric Technical and Symbolic Behaviour' at the 11th Annual Meeting of the European Association of Archaeologists, 5-11 Σεπτέμβριος 2005, Cork (Ireland). Ανακτήθηκε από: http://www.academia.edu/174464/The_materiality_of_gesture_Intimacy_emotion_and_technique_in_the_archaeological_study_of_bodily_communication, 02.11.2013, 22.00.
- Mauss Marcel**, "Techniques of the body", στο Czory Jonathan, Sanford Kwinter (eds), *Incorporations*, New York: Zone, 1992, (455-477).
- Messarís Paul**, *Visual Persuasion: The Role of Images in Advertising*, London: Sage 1997.
- Messarís Paul, Moriarty Sandra**, "Visual Literacy Theory", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Mahwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, (479-503).
- Meyrowitz Joshua**, *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, New York: Oxford University Press, 1985.
- Mirzoeff Nicholas**, *Bodyscape – Art, Modernity and the Ideal Figure*, London and New York: Routledge, 1995.
- Mitchell Claudia, Weber Sandra**: "Picture This! Class Line-ups, Vernacular Portraits and Lasting Impressions of School", στο Prosser Jon (ed), *Image Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London: Routledge – Falmer, 1998, (175-189).
- Montague Jane**, "Family Photographs as a Topic for Conversation", στο *Narrative and Memory, University of Huddersfield*, (2007), 63-71.

Ανακτήθηκε από: <http://eprints.hud.ac.uk/4568/>, 23.10.2009, 18.30.

Moore H. F., "The Commercial Sponges and the Sponge Fisheries", στο Department of Commerce and Labor, *Bulletin of the Bureau of Fisheries – Proceedings of the Fourth International Fishery Congress held at Wasinghton U.S.A., 22-26 September 1908*, Wasinghton: Government Printing Office, 1910, (399-512).

Moriarty Sandra, "Visual Semiotics Theory", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, (227-243).

Moriarty Sandra, Sayre Shay, "An Intended – Perceived Study Using Visual Semiotics", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, (243-257).

Morton Christopher, "The Anthropologist as Photographer: Reading the Monograph and Reading the Archive", *Visual Anthropology*, τ. 18, (2005), 389 – 405.

Murray Janice E., Rhodes Gillian, Schuchinsky Maria, "When Is a Face Not a Face? The Effects of Misorientation on Mechanisims of Face Perception", στο Peterson Mary A., Rhodes Gillian (eds), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, New York: Oxford University Press, 2003, (75-92).

Newton Julianne H., "Visual Ethics Theory", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, (429-445).

Newton Julianne H. (a), "Studying Visual Ethics by Applying a Typology of Visual Behavior", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, (459-479).

O' Donnell Victoria, "Cultural Studies Theory", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, (521-539).

Paschalidis Gregory, "Images of History and the Optical Unconscious", *Historein*, τ. 4, (2003 – 2004), 33- 44.

Passerini Luiza, "History and semiotics", *Historein*, τ. 1, (1999), 13-20.

Peterson Mary A., "Overlapping Partial Configurations in Object Memory. An Alternative Solution to Classic Problems in Perception and Recognition", στο Peterson Mary A., Rhodes Gillian (eds), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, New York: Oxford University Press, 2003, (269-295).

Peterson Mary A., Rhodes Gillian, "Introduction, Analytic and Holistic

Processing—The View Through Different Lenses”, στο Peterson Mary A., Rhodes Gillian (eds), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, New York: Oxford University Press, 2003, (3-21).

Petri Rolf, “The Idea of Culture and the History of Emotions”, *Historein*, τ. 12, (2012), 21-37.

Poyatos Fernando, *Nonverbal Communication across Disciplines: Volume II: Paralanguage, kinesics, silence, personal and environmental interaction*, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002.

Prosser Jon, Schwartz Dona, “Photographs within the Sociological Research Process”, στο Prosser Jon (ed), *Image Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London: Routledge – Farmer, 1998, (115-130).

Reed Catherine L., “Body perception”, στο Goldstein Bruce E. (ed), *Encyclopedia of perception*, California: SAGE Publications Inc., 2010, (216-220).

Roberts Brian, “Interpreting Photographic Portraits: Autobiography, Time Perspectives, and Two School Photographs”, *Forum: Qualitative Social Research*, τ. 12, No. 2, Art. 25, (Μάιος 2011). Ανακτήθηκε από: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1102252>, 05.05.2012/18.00.

Ruchatz Jens, “The Photograph as Externalization and Trace”, στο Erll Astrid, Nunning Angsar (eds), *Cultural Memory Studies, An International and Interdisciplinary Handbook*, New York, Berlin: Walter de Gruyter, 2008, (367-379).

Russell Robinson K., “Masculinity as Prison: Sexual Identity, Race, and Incarceration”, *99 California Law Review*, τ. 1309 (2011). Ανακτήθηκε από: <http://scholarship.law.berkeley.edu/facpubs/1760>, 14.08.2014, 22.00.

Said Edward, *Orientalism*, London, Penguin, 1977.

Schwartz Joan M., “Un Beau Souvenir du Canada, Object, Image, Symbolic Space”, στο Edwards Elizabeth, Hart Janice (eds), *Photographs, Objects, Histories, On the Materiality of Images*, London and New York: Routledge, 2004, (16-32).

Siddharthan Raman, “Eyes are the prime for any portrait”.

Ανακτήθηκε από:

<http://121clicks.com/inspirations/the-secret-of-eyes-in-portrait-photography>, 15.12.2012/23.15.

Smith Claire, “Ancestors, Place and People: Social Landscapes in Aboriginal Australia”, στο Ucko Peter J., Layton Robert (eds), *The Archaeology and Anthropology of Landscape: Shaping your Landscape*, New York: Routledge, 2005, (191-208).

Smith Ken, “Reception and The Newspaper Page: A Critical Analysis”, στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Mahwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, (81-99).

Snelling Henry H., *The History and Practice of the Art of Photography*, Broadway: G.P. Putnam, 1849.

Sonesson Goran, "Methods and Models in Pictorial Semiotics", Report 3 from the Project "*Pictorial meanings in the society of information*", Lund University, 1988.

Sonesson Goran, "Semiotics of Photography - On tracing the index", report 4 from the Project "*Pictorial meanings in the society of information*", Lund University, 1989.

Sonesson Goran, "Post-photography and beyond. From mechanical reproduction to digital production", στο *Visio*, 4, 1: *Postphotography*, Sonesson Goran, (ed.), 11-36. Ανακτήθηκε από:

<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sonesson-PostPhoto.pdf>, 09.04.2012, 21.00.

Sontag Susan, *On Photography*, London: Penguin Books, 1979.

Soper Kate, "Dress Needs: Reflections on the Clothed Body, Selfhood and Consumption", στο Entwistle Joanne, Wilson Elizabeth (eds), *Dress, Body, Culture - Body Dressing*, Oxford, London: Berg, 2001, (13-33).

Stimson Blake, "A photograph is never alone", στο Kelsey Robin, Stimson Blake (eds), *The Meaning of Photography*, Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clack Art Institute, 2008, (105-118).

Stokes Philip, "The Family Photograph Album: So Great a Cloud of Witnesses", στο Clarke Graham (ed), *The Portrait in Photography*, London: Reaktion Books, 1992, (193-206).

Straub Jurgen, "Psychology, Narrative, and Cultural Memory: Past and Present", στο Erll Astrid, Nunning Angsar (eds), *Cultural Memory Studies, An International and Interdisciplinary Handbook*, New York, Berlin: Walter de Gruyter, 2008, (215-229).

Suler John, "Photographic Psychology: Image and Psyche".

Ανακτήθηκε από:

<http://truecenterpublishing.com/photopsy/symmetry.htm#sthash.kBB2PLIG.bfFR9L34.dpuf>, 13.12.2012/10.30

Sutton David E., *Memories Cast in Stone - The Revelance of the Past in Everey Day Life*, Oxford: Berg, 1998.

Sweetman Paul, "Shop-Window Dummies? Fashion, the Body, and Emergent Socialities", στο Entwistle Joanne, Wilson Elizabeth (eds), *Dress, Body, Culture - Body Dressing*, Oxford, London: Berg, 2001, (59-79).

Tagg John, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, London: Macmillan, 1988.

Tai Sing Lee, "Computational Approaches", στο Goldstein Bruce E. (ed), *Encyclopedia of perception*, California: SAGE Publications Inc., 2010, (278-283).

Tan Fiona, "Correction", στο Kelsey Robin, Stimson Blake (eds), *The Meaning of Photography*, Williamstown, Massachusetts: Sterling and

Francine Clack Art Institute, 2008, (198-207).

Tanaka James W., Farah Martha J., "The Holistic Representation of Faces", στο Peterson Mary A., Rhodes Gillian (eds), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, New York: Oxford University Press, 2003, (53-75).

Tarr Michael J., "Visual Object Recognition. Can a Single Mechanism Suffice?", στο Peterson Mary A., Rhodes Gillian (eds), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, New York: Oxford University Press, 2003, (177-212).

Thwaites Tony, Lloyd Davis, Warwick Mules, *Tools for Cultural Studies: An Introduction*, South Melbourne: Macmillan, 1994.

Timney Brian, "Animal depth Perception", στο Goldstein Bruce E. (ed), *Encyclopedia of perception*, California: SAGE Publications Inc., 2010, (50-52).

Tittoni Renato, *The Italo - Turkish War (1911-1912)*, Kansas, Missouri: Franklin Hudson Publishing Company, 1914.

Toepfer Karl Eric, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997.

Tseelon Efrat, *The masque of femininity*, London: Sage, 1995.

Tseelon Efrat, "From Fashion to Masquerade: Towards an Ungendered Paradigm", στο Entwistle Joanne, Wilson Elizabeth (eds), *Dress, Body, Culture - Body Dressing*, Oxford, London: Berg, 2001, (103-121).

Umbro Apollonio (ed), *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*, μτφρ. (στα Αγγλικά) Robert Brain, R.W. Flint, J.C. Higgitt, and Caroline Tisdall, New York: Viking Press, 1973.

Vukvukai Nadezhda I., "Chukchi Traditional Clothing as Historical Source of Cultural Transformation", *Etudes/Inuit/Studies*, τ. 31, 1-2, (2007), 311-315. Ανακτήθηκε από:

<http://www.erudit.org/documentation/eruditPolitiqueUtilisation.pdf>, και

<http://id.erudit.org/iderudit/019732ar>, 27.07.2012/19.00.

Wakefield Hollida, Underwager Ralph, "The Application of Images in Child Abuse Investigations", στο: Prosser Jon (ed), *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London, Philadelphia: Routledge, Falmer -Taylor & Francis Group, 1998, (157-173).

Weissberg Liliane, "In Plain Sight", στο Zelizer Barbie (ed), *Visual Culture and the Holocaust*, London: The Athlone Press, 2001, (13-28).

Wells Liz, "General Introduction", στο Wells Liz (ed), *The Photography Reader*, London and New York: Routledge (Taylor and Francis Group), 2003, (1-12).

Wieschiolek Heike, "'Ladies, Just Follow His Lead!': Salsa, Gender and Identity", στο Dyck Noel, Archetti Eduardo P. (eds), *Sport, Dance and Embodied Identities*, Oxford - New York: Berg, 2003, (115 -139).

Williams Charles, "The Meaning of Family Photograph, in the research concerning The Dostal Family".

Ανακτήθηκε από:

<http://homepage.mac.com/williamszone/dostal/research/meaning.html>,
05.02.2011/19.10

Williams Rick, "Cognitive Theory", στο Smith Ken et al. (eds), *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*, Malwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, (193-211).

Winston Brian, " 'The Camera Never Lies': The Partiality of Photographic Evidence", στο: Prosser Jon (ed), *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London, Philadelphia: Routledge, Falmer –Taylor & Francis Group, 1998, 53-60.

Wright Terrence, *The Photography Handbook*, London and New York: Routledge, 1999.

Zelizer Barbie (a), "On Visualizing the Holocaust", στο Zelizer Barbie (ed), *Visual Culture and the Holocaust*, London: The Athlone Press, 2001, (1-13).

Zelizer Barbie (b), "Gender and Atrocity: Women in Holocaust Photographs", στο Zelizer Barbie (ed), *Visual Culture and the Holocaust*, London: The Athlone Press, 2001, (247-275).

Μεταφρασμένη

Barthes Roland, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, μτφρ. Σπανός Γιώργος, Αθήνα: Πλέθρον, 2001.

Benjamin Walter, *Για το έργο τέχνης. Τρία δοκίμια*, μτφρ. Αντώνης Οικονόμου, Αθήνα: Πλέθρον, 2013.

Braudel Fernand, *Η Μεσόγειος και μεσογειακός κόσμος την εποχή του Φιλίππου Β' της Ισπανίας, τ. Α'*, μτφρ. Μισσοτάκη Κλαίρη, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1991, 181-187.

Burke Peter, *Αυτοψία, Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, μτφρ. Ανδρέας Ανδρέου, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003.

Burke Peter, *Τι είναι η πολιτισμική ιστορία;*, μτφρ. Σηφακάκης Σπύρος, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2008

Cannadine David, «Εισαγωγή», στο Cannadine David (επ.), *Τι είναι η Ιστορία σήμερα;*, μτφρ. Αθανασίου Κώστας, Αθήνα: Νήσος, 2007.

Chandler Daniel, «Σημειώσεις για το βλέμμα», 1998. Ανακτήθηκε από: <http://www.aber.ac.uk/~dgc/gaze.html>, 14.08.2009/18.00.

Farge Arlette, *Η γεύση του αρχείου*, μτφρ. Μπενβενίστε Ρίκα, Αθήνα: Νεφέλη, 2004.

Freund Gisele, *Φωτογραφία και Κοινωνία*, μτφρ. Μαυροειδή Εύα, Αθήνα: περιοδικό ΦΩΤΟγράφος, 1996.

Foucault Michel, *Αυτό δεν είναι πίπα*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Αθήνα:

Πλέθρον, 1998.

Ginsbourg Carlo, *Το τυρί και τα σκουλήκια. Ο κόσμος ενός μυλωνά του 16ου αιώνα*, μτφρ. Κώστας Κουρεμένος, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1994.

Gombrich Ernst Hans, *Το Χρονικό της Τέχνης*, μτφρ. Λίνα Κάσδαγλη, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 1998.

Henning Michelle, «Το υποκείμενο ως αντικείμενο: Η Φωτογραφία και το ανθρώπινο σώμα», στο Wells Liz (ed.), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Πετσίνη Πηνελόπη, Αθήνα: Πλέθρον, 2007, (167-199).

Holland Patricia, «"Sweet is to scan...": Προσωπικές Φωτογραφίες και Λαϊκή Φωτογραφία», στο Wells Liz (ed.), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Πετσίνη Πηνελόπη, Αθήνα: Πλέθρον, 2007, (121-165).

Jeffrey Ian, *Φωτογραφία, Συνοπτική Ιστορία*, μτφρ. Ηρακλής Παπαϊωάννου, Αθήνα: περιοδικό ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ, 1997.

Koch Mogens S., «Ο Ρόλος της Ψηφιακής Τεχνολογίας στη διατήρηση των Φωτογραφικών Συλλογών», στο Μάττα Μαρία (επ.), *Σεμινάριο Διάσωσης και Διαχείρισης Φωτογραφικών Συλλογών, Μουσείο Μπενάκη 3-7 Οκτωβρίου 2005*, μτφρ. Σταφυλάκη Μάγδα, Χαχλά Ανδριάνα, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2005, (134-140).

Lecoeur Sheila, *Το νησί του Μουσολίνι, Φασισμός και ιταλική κατοχή στη Σύρο*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2013.

Lister Martin, «Η Φωτογραφία στην εποχή της ηλεκτρονικής απεικόνισης», στο Wells Liz (ed.), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Πετσίνη Πηνελόπη, Αθήνα: Πλέθρον, 2007, (301-347).

Munson Doug, «Ιστορία, συντήρηση και ανατύπωση των αρνητικών», στο Μάττα Μαρία (επ.), *Σεμινάριο Διάσωσης και Διαχείρισης Φωτογραφικών Συλλογών, Μουσείο Μπενάκη 3-7 Οκτωβρίου 2005*, μτφρ. Σταφυλάκη Μάγδα, Χαχλά Ανδριάνα, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2005, (83-115).

Paxton Robert O., *Η Ανατομία του Φασισμού*, μτφρ. Κατερίνα Χαλμούκου, Αθήνα: Κέδρος, 2006.

Price Derrick, «Ερευνητές και ερευνώμενοι: Η Φωτογραφία στον κόσμο και για τον κόσμο», στο Wells Liz (ed.), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Πετσίνη Πηνελόπη, Αθήνα: Πλέθρον, 2007, (75-116).

Price Derrick, Wells Liz, «Σκέψεις για τη φωτογραφία: Διαμάχες, ιστορικά και σήμερα», στο Wells Liz (ed.), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Πετσίνη Πηνελόπη, Αθήνα: Πλέθρον, 2007, (23-72).

Ramanpurthy Anandi, «Θέματα και παραισθήσεις: Φωτογραφία και εμπορευματική κουλτούρα», στο Wells Liz (ed.), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Πετσίνη Πηνελόπη, Αθήνα: Πλέθρον, 2007, (201-243).

Reilly James M. (α), «Ιστορία, Τεχνολογία και Αναγνώριση Φωτογραφικού Υλικού», στο Μάττα Μαρία (επ.), *Σεμινάριο Διάσωσης και Διαχείρισης Φωτογραφικών Συλλογών, Μουσείο Μπενάκη 3-7 Οκτωβρίου 2005*, μτφρ. Σταφυλάκη Μάγδα, Χαχλά Ανδριάνα, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2005, (2-16).

Reilly James M. (β), «Προληπτική Συντήρηση Φωτογραφικών Συλλογών», στο Μάττα Μαρία (επ.), *Σεμινάριο Διάσωσης και Διαχείρισης Φωτογραφικών Συλλογών*, Μουσείο Μπενάκη 3-7 Οκτωβρίου 2005, μτφρ. Σταφυλάκη Μάγδα, Χαχλά Ανδριάνα, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2005, (116-122).

Romer Grant B., «Φθορές του Φωτογραφικού Υλικού και Τρόποι Αντιμετώπισής τους», στο Μάττα Μαρία (επ.), *Σεμινάριο Διάσωσης και Διαχείρισης Φωτογραφικών Συλλογών*, Μουσείο Μπενάκη 3-7 Οκτωβρίου 2005, μτφρ. Σταφυλάκη Μάγδα, Χαχλά Ανδριάνα, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2005, (56-69).

Rubin Miri, «Τι είναι η πολιτισμική ιστορία σήμερα;», στο Cannadine David (επ.), *Τι είναι η Ιστορία σήμερα;*, μτφρ. Αθανασίου Κώστας, Αθήνα: Νήσος, 2007.

Sadoul Georges, «Οι φωτογραφιοθήκες», στο Samaran Charles (διευθ.), *Διατήρηση και παρουσίαση των μαρτυριών*, σειρά: *Encyclopedie de la Pleiade - Ιστορία και μέθοδοί της*, τ. Γ', μτφρ. Αναστόπουλος Παναγιώτης, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1987, (289-290).

Sadoul Georges, «Η αξία της φωτογραφικής μαρτυρίας», στο Samaran Charles (διευθ.), *Οι μαρτυρίες και η κριτική τους αξιοποίηση*, σειρά: *Encyclopedie de la Pleiade - Ιστορία και μέθοδοί της*, τ. Δ', μτφρ. Παπάζογλου Χρίστος, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2001, (281-284).

Sontag Susan, *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, μτφρ. Βελέντζας Σεραφείμ, Αθήνα: Scripta, 2003.

Sontag Susan, *Η Γοητεία του Φασισμού (Δύο δοκίμια)*, μτφρ. Λυκιαρδόπουλος Γεράσιμος, Αθήνα: Ύψιλον, 2010.

Tacchi Francesca, *Φασισμός, όλη η ιστορική πορεία με φωτογραφίες και ντοκουμέντα*, μτφρ. Κασαπίδης Γιώργος, Αθήνα: Μοντέρνοι Καιροί, 2007.

Thompson Paul, *Φωνές από το Παρελθόν, Προφορική Ιστορία*, μτφρ. Μπούσχοτεν Ρ.Β., Ποταμιάνος Ν., Αθήνα: Πλέθρον, 2002.

Tisseron Serge, *Τα Πλεονεκτήματα των Εικόνων*, μτφρ. Άννα Περιστέρη, Αθήνα: Κατάρτι, 2008.

Traverso Enzo, *Δια πυρός και Σιδήρου, περί του ευρωπαϊκού εμφυλίου πολέμου 1914-1945*, μτφρ. Ευαγγέλου Γιάννης, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2013.

Vinnai Gerhard, *Το Ποδόσφαιρο σαν Ιδεολογία*, μτφρ. Γιώργος Νταλιάνης, Αθήνα: Διεθνής Βιβλιοθήκη, 1978.

Ware Mike Dr., «Φθορές Πρώιμων Φωτογραφικών Εκτυπώσεων σε Χαρτί Αργύρου», στο Μάττα Μαρία (επ.), *Σεμινάριο Διάσωσης και Διαχείρισης Φωτογραφικών Συλλογών*, Μουσείο Μπενάκη 3-7 Οκτωβρίου 2005, μτφρ. Σταφυλάκη Μάγδα, Χαχλά Ανδριάνα, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2005, (70-82).

Wells Liz, «Πάνω και Πέρα από τους Λευκούς Τοίχους. Η Φωτογραφία ως Τέχνη», στο Wells Liz (ed.), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφρ. Πετσίνη

Πηνελόπη, Αθήνα: Πλέθρον, 2007, (251-294).

Άντερσον Μπένεντικτ, *Φαντασιακές κοινότητες – Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, μτφρ. Ποθητή Χαντζαρούλα, Αθήνα: Νεφέλη, 1997.

Έκο Ουμπέρτο, *Θεωρία Σημειωτικής*, μτφρ. Καλλιφατίδη Έφη, Αθήνα: Γνώση, 1994

Λε Γκοφ Ζακ, *Ιστορία και μνήμη*, μτφρ. Κουμπουρλής Γιάννης, Αθήνα: Νεφέλη, 1998.

Μοντιανό Πατρίκ, *Ντόρα Μπρούντερ*, β' εκδ., μτφρ. Τζώρτζη Καλή, Αθήνα, Πατάκης, 2014.

Μπαζέν Ζερμαίν, *Μπαρόκ και Ροκοκό*, μτφρ. Ανδρέας Παππάς, Αθήνα: Υποδομή, 1995.

Μπαρτ Ρολάν, *Ο Φωτεινός Θάλαμος*, μτφρ. Κρητικός Γιάννης, Αθήνα: Κέδρος, 1980.

Μπαζέν Ζερμαίν, *Μπαρόκ και Ροκοκό*, μτφρ. Ανδρέας Παππάς, Αθήνα: Υποδομή, 1995.

Μπαρτ Ρολάν, *Ο Φωτεινός Θάλαμος*, Αθήνα: Κέδρος, 1980.

Μπονόμ Ζαν-Φρανσουά, «Το πορτραίτο είναι ένα σχολείο ταπείνωσης», στο: Μπονόμ Ζαν-Φρανσουά, *Η διάρκεια της στιγμής*, μτφρ. Δασκαλάκη Κατερίνα, Αθήνα: Ποταμός, 2004.

Πανόφσκι Έρβιν, *Μελέτες Εικονολογίας, Ουμανιστικά Θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, μτφρ. Παππάς Ανδρέας, Αθήνα: Νεφέλη, 1991.

Πασσερίνι Λουίζα, *Σπαράγματα του 20^{ου} Αιώνα, Η Ιστορία ως βιωμένη Εμπειρία*, μτφρ. Βαρών – Βασάρ Οντέτ, Λαλιώτου Ιωάννα, Πεντάζου Ιουλία, Αθήνα: Νεφέλη, 1998.

Φουκώ Μισέλ, *Επιτήρηση και Τιμωρία – Η γέννηση της Φυλακής*, μτφρ. Καίτη Χατζηδήμου, Ιουλιέττα Ράλλη, Αθήνα: Ράππα, 2005.

Ελληνική

Αγαπητίδης Σωτήριος Ι., «Πληθυσμιακές εξελίξεις στα Δωδεκάνησα», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΙΑ', Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (1986), 9-35.

Αγαπητίδης Σωτήριος Ι., «Προβλήματα κατά τις συζητήσεις της Ενώσεως Δωδεκανήσου», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΙΔ', Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (1991), 30-43.

Αναστασιάδης Μάνος, Αναστασιάδη Σταματία, «Πλευρές του παιδονομικού συστήματος σε σχολεία της Δωδεκανήσου τον 20^ο αιώνα», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου (α), *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΙΘ', Ρόδος: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (2005), 642-688.

Ανδρέου Αντρέας Π., Βαμβακίδου Ιφιγένεια, *Ο Πληθυσμός των*

Αγαλμάτων, η περίπτωση της Φλώρινας, Θεσσαλονίκη: Αντ. Σταμούλης, 2006.

Αντωνιάδης Κωστής, «Η Ψηφιοποίηση και η Τεκμηρίωση της Συλλογής του Μουσείου Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης», στο Μάττα Μαρία (επ.), *Σεμινάριο Διάσωσης και Διαχείρισης Φωτογραφικών Συλλογών*, Μουσείο Μπενάκη 3-7 Οκτωβρίου 2005, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2005, (164-170).

Αντωνιάδης Κωστής (επ.), *Μια ξεχωριστή μέρα. Παιδικά πορτραίτα από τη συλλογή του Νίκου Πολίτη*, Αθήνα: tetarto, 2007.

Βεργωτής Γ. Θ., «Ο κώδιξ 24 του Ιστορικού Αρχείου Δωδεκανήσου και η εκπαίδευσις εις την νήσον Σύμην», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. Δ', Αθήναι: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (1978), 182-192.

Βεργωτής Γ. Θ., *Η εκπαίδευση στο κοινό της Ρόδου κατά την Ιταλοκρατία*, Ρόδος: Διεθνές Κέντρο Μεσογειακών Μελετών Νομαρχιακής Αυτοδιοίκησης Δωδεκανήσου, 1997.

Βεργωτής Γ. Θ., «Η παιδεία στο Καστελλόριζο», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΙΖ', Ρόδος: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (2000), 281-313.

Βλασσάς Γρηγόρης, «Οπτική Επικοινωνία, Γλώσσα της Φωτογραφίας». Ανακτήθηκε από:

http://www.fotoartmagazine.gr/01_ELLHNIKO/ARTHRA/ARTHRA/OPTIKH%20OPEIKOINONIA_GRHGORHS%20BLASSAS.htm, 24.04.2010, 09.30.

Βολουδάκης Κωνσταντίνος Γ., Μαρμαροκόπος Κωνσταντίνος Α., *Μοντελοποίηση και Αναγνώριση ανθρώπινων Χειρονομιών στην Επικοινωνία Ανθρώπου – Υπολογιστή*, διπλωματική εργασία στο Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο, Αθήνα, 2005.

Βρύζας Κωνσταντίνος, *Παγκόσμια Επικοινωνία – Πολιτιστικές Ταυτότητες*, Αθήνα: Gutenberg, 2005.

Γαζή Έφη, «Η ποιητική της αναμεσοποίησης».

Ανακτήθηκε από:

<http://www.arch.uth.gr/lazaridis.parkour/texts/4PL/Gazi.asp>, 13.12.2010/21.15.

Γεωργαλλή Μαρία-Χριστίνα, «Χώρα Αστυπάλαιας – Χώρα Αμοργού: Συγκριτική εξέλιξη και μορφολογία», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΙΘ', Πρακτικά του ΙΑ' Πολιτιστικού Συμποσίου (Αστυπάλαια 27-30 Αυγούστου 1999), ανάπτυπο «Εισηγήσεις με θέμα την Αστυπάλαια», Ρόδος: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (2005), 138-158.

Γιαννόπουλος Γιάννης, *Σύντομη Ιστορία της Δωδεκανήσου*, Αθήνα: Βουλή των Ελλήνων, 1997.

Γιανουλόπουλος Γιάννης, "Πρόλογος", στο Λαμπρινός Φώτος, *Ισχύς μου η αγάπη του φακού. Τα κινηματογραφικά επίκαιρα της Ιστορίας (1895-1940)*, β' έκδοση, Αθήνα: Καστανιώτη, 2005, (11-22).

Γκράτζιου Όλγα, «Ut pictura photographia. Σχόλιο σε μια φωτογραφία του Σπύρου Μελετζή», *Μνήμων*, 24, (2002), 299-306.

Γράψας Νίκος, «Πρακτικά παραδείγματα ταυτοτικής διαλεκτικής από την ελληνική μουσική», στο Βιρβιδάκης Στ., Γράψας Ν., Γρηγορίου Μ., Ζωγράφου Μ., Λέκκας Δ., Παπαποικονόμου – Κηπουρού Κ., *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, Διαλεκτικοί Συσχετισμοί – Θεωρία της Ελληνικής Μουσικής*, τ.Α', Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2003, (194-211).

Δημητρακοπούλου Βάλια, «Τα πολλά πρόσωπα και οι σκιές του Μπρεσόν. Ο σημαντικότερος Γάλλος φωτογράφος για πρώτη φορά στο Μουσείο Πομπιντού», *Η Καθημερινή της Κυριακής*, (30 Μαρτίου 2014), 15.

Διακογιάννης Ελευθέριος, *Οι ανυπόταχτοι της Σύμης, βρετανική κατοχή στα Δωδεκάνησα*, Β' έκδ., Αθήνα: Προσκήνιο – Άγγελος Σιδεράτος, 2005,

Διβάνη Λένα, Κωνσταντοπούλου Φωτεινή, *Δωδεκάνησος, η μακρά πορεία προς την Ενσωμάτωση, Διπλωματικά Έγγραφα από το Ιστορικό Αρχείο του υπουργείου των Εξωτερικών*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1996.

Ζαΐρη Μαρία, «Η παραδοσιακή γυναικεία φορεσιά της Αστυπάλαιας», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΙΘ', Πρακτικά του ΙΑ' Πολιτιστικού Συμποσίου (Αστυπάλαια 27-30 Αυγούστου 1999), ανάτυπο «Εισηγήσεις με θέμα την Αστυπάλαια», Ρόδος: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (2005), 213-233.

Ζαχαρίου Κωστής Β., *Αναπολήσεις απ' την Παλιά Σύμη*, Ρόδος: εκδ. ιδίου, 1987.

Θεοδώροπουλος Παύλος Β., *Το ισχύον εν Δωδεκανήσω Δίκαιον*, Αθήναι: Εθνικό Τυπογραφείο για το Υπουργείο Δικαιοσύνης του Βασιλείου της Ελλάδος, 1964.

Θεοδώρου Βασιλική, "Υποσιτισμός και φυματίωση στο Μεσοπόλεμο. Υγιεινή διατροφή και οργάνωση μαθητικών συσσιτίων (1928-1932)", *Μνήμων*, τ. 30, (2009), 233-262.

Κακουριώτης Σπύρος, «Ένας "αριστοκράτης" της ελληνικής φωτογραφίας», *Κυριακάτικη Αυγή*, (15 Φεβρουαρίου 2009), 45.

Καρακατσάνη Αγάπη, Φαρμακίδης Κώστας, *Η Σάλα του Χατζηγαπητού στη Σύμη*, Αθήνα: Electra Press, 1992.

Κάραλη Μαριάννα, «Η φωτογραφική προσωπογραφία και η επαγγελματική φωτογραφία στην Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα», *Μνήμων*, τ. 32, (2011-2012), 89-124.

Κασσώτης Εμμανουήλ, «Δωδεκανησιακά τοπωνύμια Αμερικής», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΙΖ', Ρόδος: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (2000), 327-335.

Καστοριάδης Κορνήλιος, *Η φανταστική θέσμιση της κοινωνίας*, Αθήνα: Ράππα, 2002.

Κατέχης Σπύρος, *Μαρτυρίες Κατασκόπων Ρόδου 1943 – 1945*, Ρόδος: Τοπική Ένωση Δήμων & Κοινοτήτων Δωδεκανήσου, 2001.

Καψωμένος Ερατοσθένης Γ., «Ο Κωστής Παλαμάς, η εθνική ιδεολογία και η πολιτισμική μας παράδοση», περ. *Φιλολογική (αφιέρωμα στον Κ. Παλαμά)*, τ. 45, Αθήνα, (1993), 10-13.

Καψωμένος Ερατοσθένης, «Για μια σημειωτική της νεοελληνικής κουλτούρας». Ανακτήθηκε από:

http://environ.survey.ntua.gr/files/keimena/kapsomenos_s.pdf, 23.12.2010, 18.40.

Κλαδάκη-Μενεμενλή Φωτεινή, αιδ. Φρέρης Τιμόθεος, *Από την Εκπαιδευτική Ιστορία της Ρόδου (1889-1989)*, Σύρος: Δήμος Ροδίων, 2002.

Κόγιας Ντίνος Θ., *Ημερολόγιο 2009. Παιδί & παιχνίδι. Δώδεκα φωτογραφικά θέματα (τέλος του 19^{ου} – αρχές 20^{ου} αι.)*, Αθήνα: Επί χάρτου, 2009.

Κογιόπουλος Κωνσταντίνος, «Η πανώλης στα Δωδεκάνησα τον 20^ο αιώνα», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΚΑ', Πρακτικά ΙΓ' Πολιτιστικού Συμποσίου Δωδεκανήσου Λειψοί (27-29 Αυγούστου 2003), Ρόδος: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (2007), 689-695.

Κόκκινος Γιώργος, «Προφορική Ιστορία και Συλλογική Μνήμη. Το παράδειγμα της Ρόδου στην περίοδο της Ιταλοκρατίας», στο Μηνάς Κωνσταντίνος (επ.), *Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας για τα 50 Χρόνια της Ενσωμάτωσης της Δωδεκανήσου - (4-5 Μαρτίου 1997)*, Ρόδος: Πανεπιστήμιο Αιγαίου – Στέγη Γραμμάτων & Τεχνών Δωδεκανήσου, 1997, (67-76).

Κόκκινος Γιώργος, *Από την Ιστορία στις Ιστορίες – Προσεγγίσεις στην ιστορία της Ιστοριογραφίας, την Επιστημολογία και τη Διδακτική της Ιστορίας*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1998.

Κόκκινος Γιώργος, *Συμβολικοί πόλεμοι για την Ιστορία και την Κουλτούρα. Το παράδειγμα της σχολικής ιστορίας στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2005.

Κόκκινος Γιώργος, «Η Δυναμική της Μνήμης και της Λήθης στη Δημόσια Σφαίρα και οι Νόμοι για τη Μνήμη στη Γαλλία», στο Κόκκινος Γιώργος, Λεμονίδου Ε., Αγτζίδης Βλ., *Το Τραύμα και οι Πολιτικές της Μνήμης, Ενδεικτικές όψεις των συμβολικών πολέμων για την Ιστορία και τη Μνήμη*, Αθήνα: Ταξιδευτής, 2010, (11-124).

Κοντάκος Αναστάσιος, Σταμάτης Παναγιώτης, «Η απτική μη λεκτική επικοινωνία μεταξύ των νηπίων: μελέτη περίπτωσης», στα Πρακτικά του 3^{ου} Πανελληνίου Συνεδρίου με θέμα «*Ελληνική Παιδαγωγική και Εκπαιδευτική Έρευνα*», Παιδαγωγική Εταιρεία Ελλάδος, Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 7, 8 και 9 Νοεμβρίου 2002.

Κουμέντος Γεώργιος, «Οι παραδοσιακοί οικισμοί της Νισύρου και τα προβλήματά τους», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Παραδοσιακοί Οικισμοί Δωδεκανήσου, Εισηγήσεις & Πορίσματα Β'*

Πολιτιστικού Συμποσίου Δωδεκανήσου 1979, Σειρά Αυτοτελών Εκδόσεων, αρ. 15, Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (1984), 114-119.

Κουρέντζη-Σταυρίδου Νάντια, Τυλιανάκης Μιχ., «Η επίδραση των ιστορικοκοινωνικών και οικονομικών δεδομένων στη δημιουργία και εξέλιξη των παραδοσιακών οικισμών της Καλύμνου», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Παραδοσιακοί Οικισμοί Δωδεκανήσου, Εισηγήσεις & Πορίσματα Β' Πολιτιστικού Συμποσίου Δωδεκανήσου 1979*, Σειρά Αυτοτελών Εκδόσεων, αρ. 15, Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (1984), 79-93.

Κουτελάκης Χάρης Μ., *Ιστορικό Αρχείο Τήλου*, Σειρά Αυτοτελών Εκδόσεων, αρ. 9, Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, 1979. Κρεμμυδάς Βασίλης, «Προεπαναστατικές πραγματικότητες. Η οικονομική κρίση και η πορεία προς το Εικοσιένα», *Μνήμων*, τ. 24, (2002), 71-84.

Κρητικού Ειρήνη, Κρητικού Ελένη, «Νικήτας Σταύρου Κυραμαριός, ένας άγνωστος λαϊκός ποιητής και τεχνίτης της Σύμης», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΙΘ', Ρόδος: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (2005), 631-642.

Κρουστάλλης Βασίλειος, *Η Περιπέτεια της Όρασης*, Αθήνα: Νήσος, 2005.

Κυπριώτης Φώτης, *Δωδεκανησιακή Εθνική Αντίσταση στα χρόνια της Ιταλο-Γερμανο-Αγγλοκρατίας 1912-1948*, Ρόδος: έκδοση του ίδιου, 1988.

Κωνσταντινίδου Χριστίνα, *Φωτογραφία - νόημα - συγκείμενο*, Αθήνα: Nissos Academic Publishing, 2010.

Κωνσταντίνου Φανή, «Συνοπτική θεώρηση της φωτογραφικής απεικόνισης της Αθήνας τον 19^ο αιώνα», στο Κωνσταντίνου Φανή, Τσίργιαλου Αλίκη (επ.), *Αθήνα 1839-1900, φωτογραφικές μαρτυρίες*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2004, (23-29).

Κωστής Κώστας Π., *Στον καιρό της πανώλης. Εικόνες από τις κοινωνίες της ελληνικής χερσονήσου. 14^{ος} - 19^{ος} αιώνας*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013.

Κωστόπουλος Δημήτριος, «Τα Δωδεκάνησα υπό ιταλική κυριαρχία», 2005, Πολιτιστική Πύλη του Αρχιπελάγους του Αιγαίου. Ανακτήθηκε από: <http://www.ehw.gr/l.aspx?id=6965>, 25.08.2013/18.50.

Λαμπρινός Φώτος, *Ισχύς μου η αγάπη του φακού. Τα κινηματογραφικά επίκαιρα της Ιστορίας (1895-1940)*, β' έκδοση, Αθήνα: Καστανιώτη, 2005

Λέκκας Δημήτρης, Γράψας Νίκος, «Θέματα Ταυτότητας: Στοιχεία Αναλυτικής, Αφηρημένης και Εφηρμοσμένης Προσέγγισης», στο Βιρβιδάκης Στ., Γράψας Ν., Γρηγορίου Μ., Ζωγράφου Μ., Λέκκας Δ., Παπαποικονόμου - Κηπουρού Κ., *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, Διαλεκτικοί Συσχετισμοί - Θεωρία της Ελληνικής Μουσικής*, τ.Α', Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2003, (115-189).

Λέκκας Δημήτρης, Ζωγράφου Μ., Γρηγορίου Μ., «Ειδικά θέματα θεωρητικού προβληματισμού και διαλεκτικής επί της μουσικής και του

χορού», στο Βιρβιδάκης Στ., Γράψας Ν., Γρηγορίου Μ., Ζωγράφου Μ., Λέκκας Δ., Παπαποικονόμου – Κηπουρού Κ., *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, Διαλεκτικοί Συσχετισμοί – Θεωρία της Ελληνικής Μουσικής*, τ.Α', Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2003, (215-246).

Λογοθέτη-Σουρασή Στεργία, «Ο Βενιζέλος και τα ενωτικά δημοψηφίσματα των Δωδεκανησίων, τον Οκτώβριο του 1912», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΙΑ', Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (1986), 167-183.

Λογοθέτης Μιλτιάδης Ι., «Οι Δωδεκανήσιοι στον κοινοβουλευτικό βίο της Ελλάδας (1821-1981)», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. Η', Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (1983), 9-219.

Λογοθέτης Μιλτιάδης Ι. (α), «Το εμπόριο στις Νότιες Σποράδες (Δωδεκάνησα) κατά τα τελευταία χρόνια της Ιταλοκρατίας», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου (α), *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. Θ', Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (1983), 137-166.

Λυμπέρης Νίκος (επ.), *Η Ελλάς στα Δωδεκάνησα*, Ρόδος: Διοίκησης Δωδεκανήσου, 1952.

Μαντόγλου Άννα, *Μνήμες, Ατομικές - Συλλογικές - Ιστορικές*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2005.

Μαρκέτος Σπύρος, *Πώς φίλησα τον Μουσολίνι, Τα πρώτα βήματα του ελληνικού φασισμού*, τ. 1, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2006.

Μαυρίδης Ανδρέας, *Η Ρόδος από την Οθωμανική Αυτοκρατορία μέχρι την εθνική ολοκλήρωση (1912-1947). Ο μητροπολίτης Ρόδου Απόστολος (1913-1946), εκκλησία και εκπαίδευση*, διδακτορική διατριβή στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2009.

Μαυροσκούφης Δημήτρης Κ., *Αναζητώντας τα ίχνη της Ιστορίας, Ιστοριογραφία, Διδακτική Μεθοδολογία και Ιστορικές Πηγές*, Θεσσαλονίκη: Αφοι Κυριακίδη, 2005.

Μελάς Εμμανουήλ Μ., «Ο Βενιζέλος και τα Δωδεκάνησα, Μικρή συμβολή στην ιστορία της Ιταλοκρατίας βασισμένη σε ανέκδοτα έγγραφα», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΣΤ', Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (1979), 273-353.

Μεταξιώτης Γιώργος, «Η Εικόνα στην Εκπαίδευση». Ανακτήθηκε από: http://www.komvos.edu.gr/periodiko/periodiko2nd/thematikes/new_print/3/1.htm, 13.10.2010/18.20.

Μπιλάλης Μήτσος, *Το παρελθόν στο δίκτυο. Εικόνα, τεχνολογία και ιστορική κουλτούρα στη σύγχρονη Ελλάδα (1994-2005)*, Αθήνα: Νεφέλη (υπό έκδοση).

Μωρεσόπουλος Σταύρος, «Περί Προσώπων», στο *13^{ος} Διεθνής Μήνας Φωτογραφίας*, Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, 2006.

Νικολάου Νίκος Μ., *Οδοιπορικό στην ιστορία της πόλης της Ρόδου μέσα*

από τα ονόματα των δρόμων της – Ιστορική Αναδρομή στο Δωδεκανησιακό Ζήτημα στην Τοπική Αυτοδιοίκηση και στο Δήμο Ροδίων (από την Ιταλοκρατία μέχρι σήμερα), Ρόδος: Δήμος Ροδίων, 1998.

Νικολάου Νίκος, «Η Τοπική Αυτοδιοίκηση στα χρόνια της Ιταλοκρατίας. Ιδιαίτερες αναφορές στο νησί της Τήλου», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου (β), *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. Κ', Ρόδος: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (2005), 267-289.

Ολυμπίου Ευδοκία, «Σπογγαλιευτική δραστηριότητα και κοινωνική συγκρότηση στο νησί της Καλύμνου, 19^{ος} – 20^{ος} αιώνας», *Μνήμων*, τ. 31, (2010), 247-266.

Παναγιωτόπουλος Βασίλης, «Μέγεθος και σύνθεση της οικογένειας στην Πελοπόννησο γύρω στα 1700», *Ιστορικά*, τ. 1, (1983), 5-18.

Παναγιωτόπουλος Νίκος, «Το δυτικό βλέμμα και η ελληνική φωτογραφία: Η περίπτωση της Nelly's». Ανακτήθηκε από:
<http://121clicks.com/inspirations/the-secret-of-eyes-in-portrait-photography>, 05.02.2010/17.35.

Παπαγεωργίου Βασίλης, «Οι παραδοσιακοί οικισμοί από πολεοδομικής και αρχιτεκτονικής πλευράς», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Παραδοσιακοί Οικισμοί Δωδεκανήσου, Εισηγήσεις & Πορίσματα Β' Πολιτιστικού Συμποσίου Δωδεκανήσου 1979*, Σειρά Αυτοτελών Εκδόσεων, αρ. 15, Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (1984), 31-36.

Παπαδάκη Αντωνία, *Η χρήση των φωτογραφιών και των γελοιογραφιών ως πηγών στο μάθημα της ιστορίας στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση*, πρόλογος: Μαυροσκούφης Δημήτρης, Θεσσαλονίκη: Αφοι Κυριακίδη, 2013.

Παπαδόπουλος Σταύρος Ι., Σταμάτης Παναγιώτης Ι., «Σχολικά εγχειρίδια κατά την περίοδο της Ιταλοκρατίας στη Ρόδο. Αναλύοντας τους στόχους, τη μορφή, τη δομή και το περιεχόμενό τους», στα Πρακτικά του 6^{ου} Επιστημονικού Συνεδρίου Ιστορίας της Εκπαίδευσης, με θέμα: *Ελληνική Γλώσσα και Εκπαίδευση*, Πάτρα 30.09 – 02.10.2011, (1013- 1023).

Παπαδόπουλος Σταύρος Ι., Σταμάτης Παναγιώτης Ι. (α), «Αναλυτικά προγράμματα στην ιταλοκρατούμενη Ρόδο», στα Πρακτικά του 6^{ου} Επιστημονικού Συνεδρίου Ιστορίας της Εκπαίδευσης, με θέμα: *Ελληνική Γλώσσα και Εκπαίδευση*, Πάτρα 30.09 – 02.10.2011, (1024-1032).

Παπαεμμανουήλ Νίκος, «Η εκπαίδευση στην Τήλο από την Ιταλοκρατία μέχρι σήμερα», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου (β), *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. Κ', Ρόδος: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (2005), 256-267.

Παπαϊωάννου Δημήτριος Δ., *Η Ελλάδα στη Δωδεκάνησο*, Ρόδος: Νέα Γραμμή, 1997.

Παπαϊωάννου Μανώλης, *Ρόδος και νεώτερα κείμενα. Annuario Amministrativo e Statistico per l' Anno 1922, a cura del dott. Ermano Armao*, μτφρ.-παρουσίαση Μ.Δ. Παπαϊωάννου, Αθήνα: Δωδώνη 1990.

Παπακωνσταντίνου-Ματσούκας Δ., *Η Τοπική και Ελληνική Δημοτική*

Νομοθεσία εν Δωδεκανήσω, Ρόδος, Κρατικό Τυπογραφείο Δωδεκανήσου, 1952.

Παπαχριστοδούλου Χ. Ι., *Ιστορία της Ρόδου, από τους προϊστορικούς χρόνους έως την ενσωμάτωση της Δωδεκανήσου (1948)*, Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου – Δήμος Ρόδου, 1994.

Πάχος Αντώνης Φ., *Αναμνήσεις από τη Σύμη του χθες με τη νοσταλγική ματιά του Αντώνη Πάχου*, επιμ. Τατιάνα Χαλίδου, Ρόδος, 2009.

Πλειός Γιώργος, «Αθέατες όψεις του Επικοινωνιακού Εκσυγχρονισμού: Η προπαγάνδα του Εικονιστικού Λόγου (περίληψη)». Ανακτήθηκε από: <http://pacific.jour.auth.gr/elm/summary.htm>, 21.05.2010/20.40.

Πλειός Γιώργος, *Πολιτισμός της εικόνας και εκπαίδευση. Ο ρόλος της εικονικής ιδεολογίας*, Αθήνα: Πολύτροπον, 2000.

Πουρκός Μάριος, «Ο πολιτισμός του σκεπτόμενου σώματος και ο ρόλος των χειρονομιών στη σημειωτική – επικοινωνιακή διαδικασία: Προς μια εναλλακτική ψυχοπαιδαγωγική προσέγγιση», στο Βρεττός Ιωάννης Ε., Δημουλάς Κωνσταντίνος, Μαλικιώση – Λοΐζου Μαρία, Μέλλον Ρόμπερτ, Κοντάκος Αναστάσιος, Παπαδάκη – Μιχαηλίδη Ελένη, Παπαγιαννάκος Αναστάσιος, Παπαηλιού Χριστίνα, Πολεμικός Νικήτας, Πουρκός Μάριος, Σπόντα Ελισάβετ, *Μη Λεκτική Επικοινωνία. Σύγχρονες θεωρητικές και ερευνητικές προσεγγίσεις στην Ελλάδα*, επιστ. επ. Κοντάκος Αναστάσιος και Πολεμικός Νικήτας, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2002, (87-137).

Πρωτοψάλτη Ε. Γ., «Το Δωδεκανησιακόν Ζήτημα και η εξέλιξίς του μέχρι σήμερον», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. Δ', Αθήναι: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (1978), 155-182.

Σαβοριανάκης Παναγιώτης, «Οικογένεια και γαμήλιες πρακτικές στο Νοτιοανατολικό Αιγαίο. Η Κως στο 18^ο και 19^ο αιώνα», *Μνήμων*, 22, (2000), 31-68.

Σαβοριανάκης Παναγιώτης, «Οι επιδημίες και η μετανάστευση ως παράγοντες που επηρέασαν τη δημογραφική κατάσταση της Ρόδου και της Κω τον 18^ο και 19^ο αιώνα», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΚΑ', Πρακτικά ΙΓ' Πολιτιστικού Συμποσίου Δωδεκανήσου Λειψοί (27-29 Αυγούστου 2003), Ρόδος: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (2007), 529-566.

Σαβοριανάκης Παναγιώτης, *Νησιωτικές Κοινωνίες στο Αιγαίο, Η περίπτωση της Ρόδου και της Κω (18^{ος} – 19^{ος} αιώνας)*, Αθήνα: Τροχαλία – Δήμος Ρόδου, 2008.

Σαμπανίκου Εύη Δημ., *Φωτογραφία και ζωγραφική, 19^{ος} – 20^{ος} αιώνας*, Αθήνα: Τυπωθήτω – Γιώργος Δαρδανός, 2003.

Σιδέρη Αλόη, *Έλληνες φοιτητές στο Πανεπιστήμιο της Πίζας (1806-1861)*, τ. Α', Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας - Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, 1989, 105.

Σκαρπέλος Γιάννης, *Εικόνα και Κοινωνία*, Αθήνα: Τόπος, 2011.

Σκοπελίτης Στέλιος Β., *Σημειώσεις ενός Έλληνα φωτογράφου για τη*

φωτογραφία, Αθήνα: Άγρα / Μουσείο Μπενάκη, 2002.

Σωτηροπούλου Χρυσάνθη, «Η ιστορικότητα της εικόνας ή η εικόνα ως πηγή της ιστορίας», στο Πανεπιστήμιο Αθηνών – Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, *Μαρτυρίες σε ηχητικές και κινούμενες αποτυπώσεις ως πηγή της Ιστορίας*, Πρακτικά διεθνούς ημερίδας Πανεπιστημίου Αθηνών – 30 Μαΐου 1997, Αθήνα: Κατάρτι, 1998, (149-155).

Τραυλός Ιωάννης, «Εισαγωγικό Σημείωμα», στο Τραυλός Ιωάννης, Μανουσάκης Γιώργος (επ.), *Νεοκλασσική Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, 1967, (11-39).

Τρικοίλης Σακελλάρης Ν., «Οππιανού «Αλιευτικά» - Οι προσευχές των σφουγγαράδων στον Απόλλωνα», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου (β), *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. Κ', Ρόδος: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (2005), 378-390.

Τσαλαχούρης Κώστας, «Οι Νότιες Σποράδες στη δεκαετία του 1860», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. ΙΓ', Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, 1989, (135-214).

Τσαλαχούρης Κώστας, *Η Οικονομική Πολιτική της Ιταλίας στα Δωδεκάνησα*, Αθήνα: Τροχαλία, 2000.

Τσαλαχούρης Κώστας, *Σελίδες Ιστορίας, Ροδιακά και άλλα*, Αθήνα: Θυμέλη – Δήμος Ροδίων, 2002.

Τσατσούλης Δημήτρης, *Η γλώσσα της εικόνας, Σουρεαλιστικά παίγνια και κοινωνικοσημειωτικές αναγνώσεις με αφορμή τη φωτο-γραφία του Raul Ubas*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2000.

Τσιρπανλής Ζαχαρίας, *Ιταλοκρατία στα Δωδεκάνησα*, Ρόδος: Γραφείο Μεσαιωνικής Πόλης Ρόδου – Προγραμματική Σύμβαση Υπ. Πο. – Τ.Α.Π.Α. – Δήμου Ρόδου, 1998.

Τσιρπανλής Ζαχαρίας, *Έλληνες και Ιταλοί στα 1940-41, συγκριτική «ανάγνωση» της ελληνοϊταλικής σύρραξης*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2004.

Τσοπανάκης Αγαπητός, «Μια γενεά μετά την απελευθέρωση», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου (α), *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. Ζ', Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (1979), 9-25.

Φακίνου Ευγενία, *Έρωτες, θέρος, πόλεμος*, Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη Α.Ε., 2014.

Φαρμακίδης Κώστας, «Η γυναικεία αρχοντική φορεσιά της Σύμης», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. Γ', Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (1977), 233-247.

Φίνας Κυριάκος Ι., *Το Εμπόριο της Δωδεκανήσου (εξέλιξη – προβλήματα – κατευθύνσεις)*, Ρόδος: Οικονομική Βιβλιοθήκη Εμπορικού Συλλόγου Ρόδου, 1981.

Φραγκόπουλος Ιπποκράτης, «Η αντίσταση του Καλυμνιακού λαού στην ιταλική προσπάθεια για το αυτοκέφαλο της εκκλησίας της Δωδεκανήσου», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*,

τ. Η', Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (1983), 251-265.

Χατζησαββίδης Σωφρόνιος, Γαζάνη Ερατώ, «Πολυτροπικός και μονοτροπικός / εικονικός λόγος: από την πρόσληψη στην κατασκευή του παιδικού υποκειμένου». Ανακτήθηκε από:

<http://2dim-kalam.thess.sch.gr/arhra/arhr5.htm>, 25.11.2012/18.15.

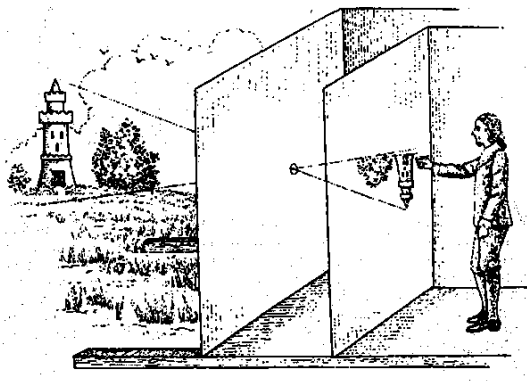
Χατζηφώτης Ι. Μ., «Ιερά Μονή Πανορμίτου Σύμης», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. Δ', Αθήναι: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (1978), 7-155.

Χατζηφώτης Ι. Μ. (α), «Μαρτυρίες για τον δημόσιο και ιδιωτικό βίο των Συμαίων», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου (α), *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. Ε', Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (1978), 308-332.

Χρυσανθόπουλος Θ., «Σημείωμα επί των ζητημάτων αρμοδιότητας γραφείου εξωτερικών υποθέσεων Διοικήσεως Δωδεκανήσου (1948)», στο Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου (α), *Δωδεκανησιακά Χρονικά*, τ. Θ', Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, (1983), 52-83.

Ε. Παραρτήματα

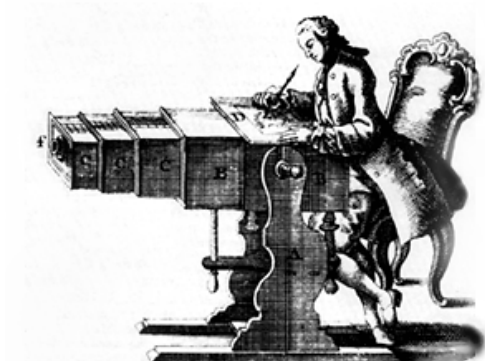
Ε.1 Φωτογραφικό υλικό από την ενότητα της Ιστορίας της Φωτογραφίας



Εικόνα 1Π: Ενδεικτική λειτουργία της camera obscura τον Μεσαίωνα.



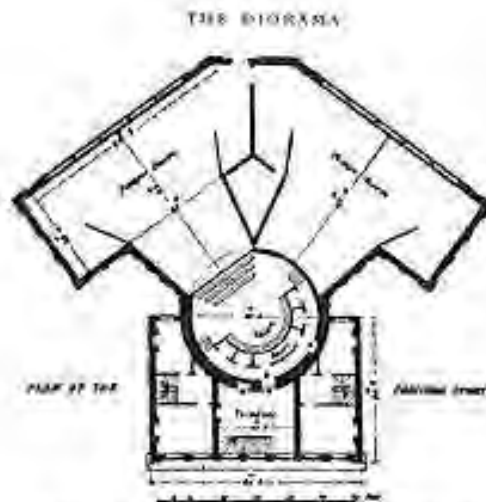
Εικόνα 2Π: Η camera obscura του Koepler.



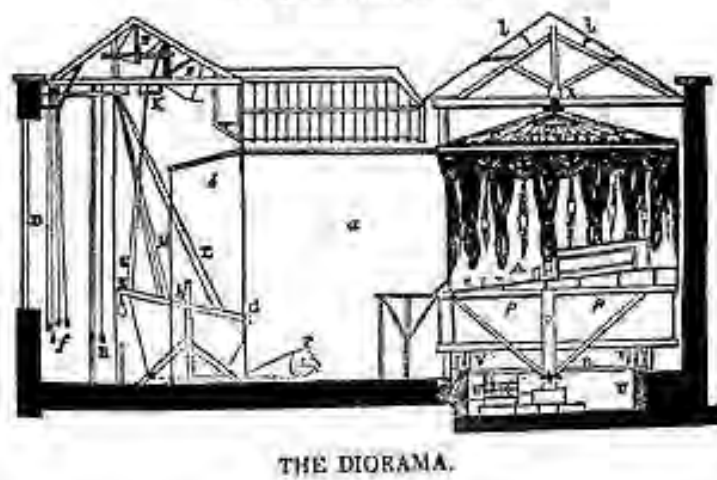
Εικόνα 3Π: Η camera obscura του Johan Sturm.



Εικόνα 4Π: Η πρώτη φωτογραφία του Nicephore Niepce.



(a) Ground plan of the Diorama building, London, by A. Pugin and J. Morgan, 1823



Εικόνα 5Π: Τομή και κάτοψη του θεατρικού Διοράματος με το οποίο ασχολήθηκε ο Daguerre.



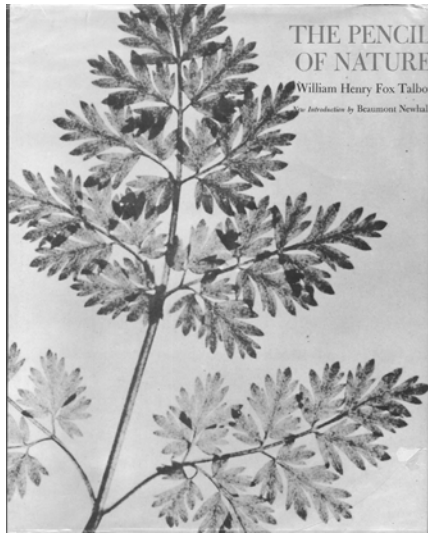
Εικόνα 6Π: Η camera obscura του Daguerre.



Εικόνα 7Π: Ο William Henry Fox Talbot, φωτογραφημένος από τον John Moffat το 1864.



Εικόνα 8Π: Window at Lacock Abbey, η πρώτη φωτογραφία του Fox Talbot, το 1835.



Εικόνα 9Π: Το εξώφυλλο του
The Pencil of Nature.



Εικόνα 10Π: *The barn*,
φωτογραφία από το
λεύκωμα *The Pencil of
Nature*.



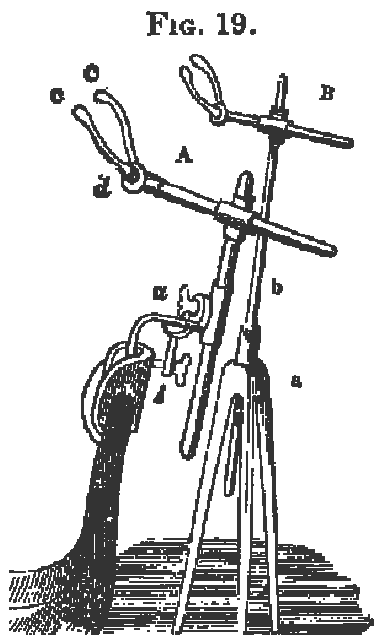
Εικόνα 11Π: Αυτοπροσωπογραφία
του Hippolyte Bayard, 1840.



Εικόνα 12Π: Ο φωτογραφικός φακός *Jena*.



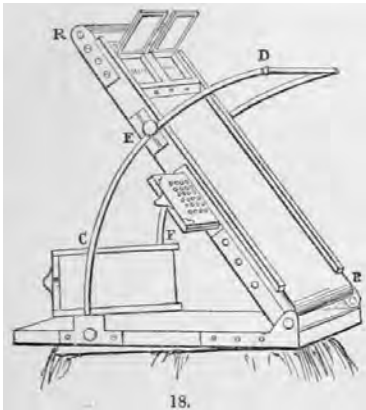
Εικόνα 13Π: Octavius Hill, από τη συλλογή *Fish Wives*, γύρω στα 1840.



Εικόνα 14Π: Η συσκευή στήριξης της κεφαλής για την άνεση του φωτογραφιζόμενου που υπέφερε από τους μεγάλους χρόνους εκφώτισης. Εδώ φαίνεται η φορητή εκδοχή με ειδικές βίδες για στήριξη στα διαθέσιμα καθίσματα (a, b).



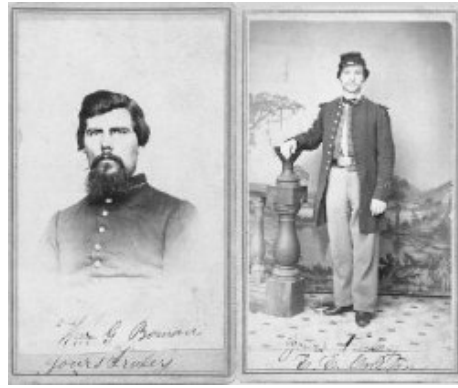
Εικόνα 15Π: Ανωνύμου, *Agran et sa femme*, αμβροτυπία.



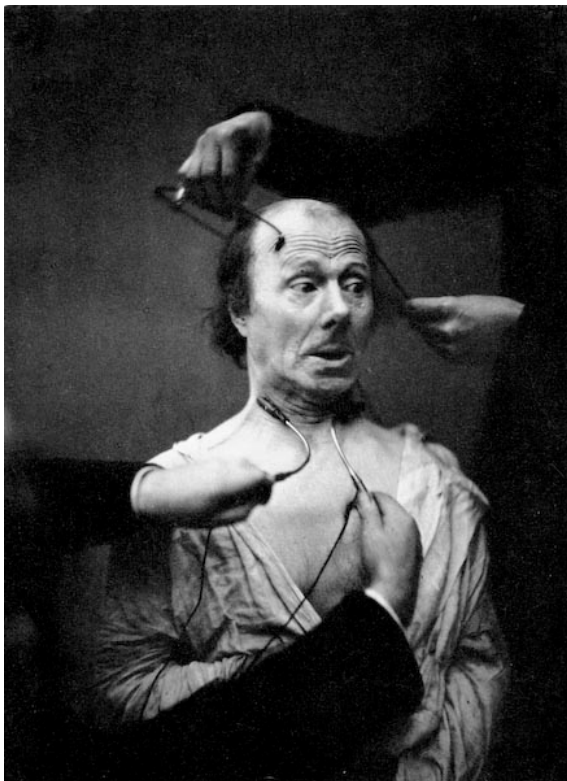
Εικόνα 16Π: Το Φωτογραφόμετρο.



Εικόνα 17Π: Το στερεοσκόπιο και στερεοσκοπική εικόνα των μέσων του 19^{ου} αι.



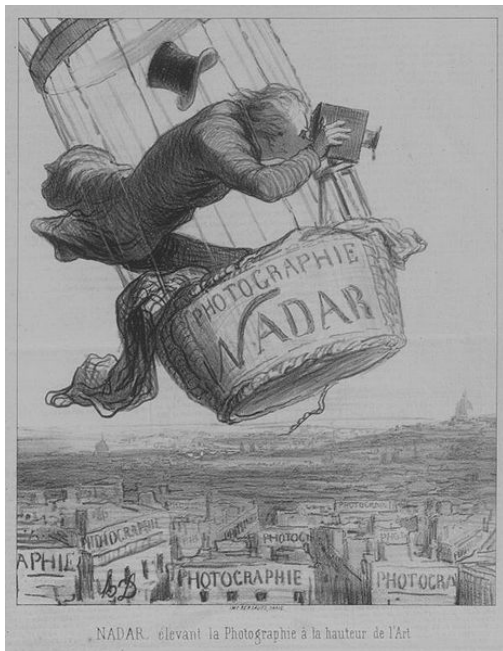
Εικόνα 18Π: Χαρακτηριστικές cartes-de-visite



Εικόνα 19Π: Gaspar-Felix Tournachon ή Nadar: Terror, 1830, Αυτοπροσωπογραφία.



Εικόνα 20Π: Διάσημα πορτραίτα του Nadar. Πάνω αριστερά ο Gustav Gourbet, και δεξιά η Sarah Bernhardt. Αριστερά ο Kropotkin.



Εικόνα 21Π: Ο Nadar φωτογραφίζει από αερόστατο το Παρίσι. *Nadar_Elevant la Photographie a la Hauteur de l'Art* (ο Nadar ανυψώνει τη Φωτογραφία στο ύψος της Τέχνης) - Honore Daumier, λιθογραφία στο Brooklyn Museum.



Εικόνα 22Π: Η άμαξα που χρησιμοποιούσε ο Fenton ως κινούμενο φωτογραφικό εργαστήριο στην Κριμαία.



Εικόνα 23Π: Roger Fenton, *4th Light Draggons*, Κριμαία



Εικόνα 24Π: Roger Fenton, *Collonel Hallewell and servant*, Κριμαία



Εικόνα 25Π: *'Call, I follow, I follow, let me die!'* Julia Margaret Cameron London, 1867
Carbon print from copy negative Museum no. 15-1939.



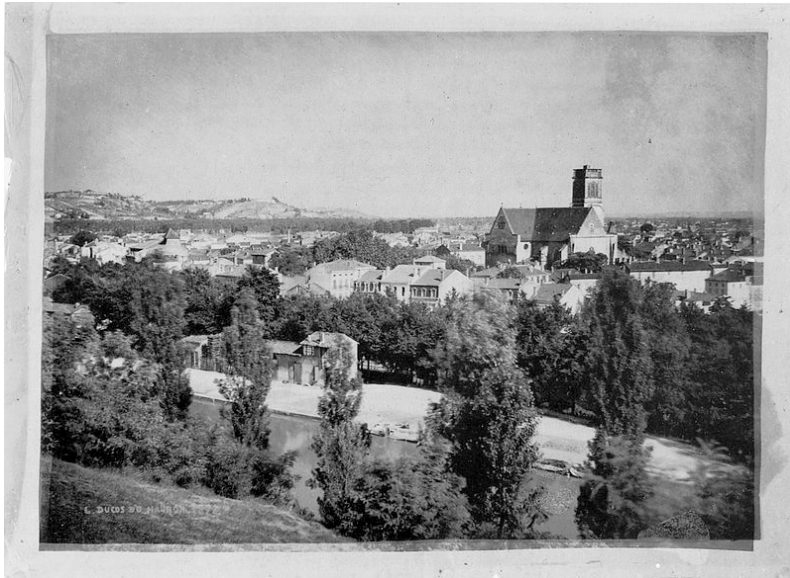
Εικόνα 26Π: Mathew Brady, *9th New York Militia*, Ιούνιος 1861.



Εικόνα 27Π: Mathew Brady, *A company of the 6th Maine Infantry on parade after the battle of Fredericksburg*, circa 1860-1865.



Εικόνα 28Π: Mathew Brady, *Confederate dead behind a stone wall at Fredericksburg, VA*, circa 1860-1865.



Εικόνα 29Π: Έγχρωμη φωτογραφία του Louis Arthur Ducos du Hauron με την επάλληλη τοποθέτηση τριών αρνητικών, γύρω στο 1867.



Εικόνα 30Π: William Henry Jackson, *Portrait of a seated Chief Washakie in 1870.*



Εικόνα 31Π: William Henry Jackson, *Washakie family teepee 1870.*



Εικόνα 32Π: John Thomson, *A dealer of curiosities, Beijing, 1871-2.*



Εικόνα 33Π: John Thomson, *A Manchu bride, Beijing, 1871-2.*



Εικόνα 34Π: John Thomson, *Cast Iron* από το *Street Life in London, 1876*



Εικόνα 35Π: John Thomson, *Boardman*, από το *Street Life in London*, 1876.



Εικόνα 36Π: Peter Henry Emerson, *Towing the Reed*, από το *Life and Landscape in the Norfolk Broads*, 1886.



Εικόνα 37Π: Peter Henry Emerson, *Picking water lillies* από το *Life and Landscape in the Norfolk Broads*, 1886.



Εικόνα 38Π: Η πρώτη *Kodak Brownie* και το φιλμ του George Eastman που φορτωνόταν σ' αυτήν.

THE KODAK.

WITH this camera is presented an entirely novel and extremely attractive system of Amateur Photography, by which the finest pictures may be taken by persons having no knowledge of the art.

The comparative size of the "KODAK" is shown by the accompanying illustrations, and its popularity is not surprising when its compactness and its practical worth are considered.

AS A TOURIST'S CAMERA
It is unrivalled. No cumbersome tripod, plate-holders, or other effects of the ordinary outfit are needed. In its carrying case, with shoulder strap, it is of no more trouble in transportation than an ordinary field-glass—in fact, it looks not unlike one.

A trip SOUTH, to CALIFORNIA, or to EUROPE
may be rendered doubly enjoyable, and a complete illustrated record of interesting scenes and incidents secured by use of this little instrument.

ONE HUNDRED EXPOSURES
may be made without "reloading" the camera.

AS A HOLIDAY GIFT
the KODAK offers novelty, beauty, and usefulness, and cannot but be highly appreciated by the recipient.

PRINCE HENRI D'ORLEANS has used the "KODAK," and writing regarding it said:
"The results are marvellous. The enlargements which you sent me are superb."

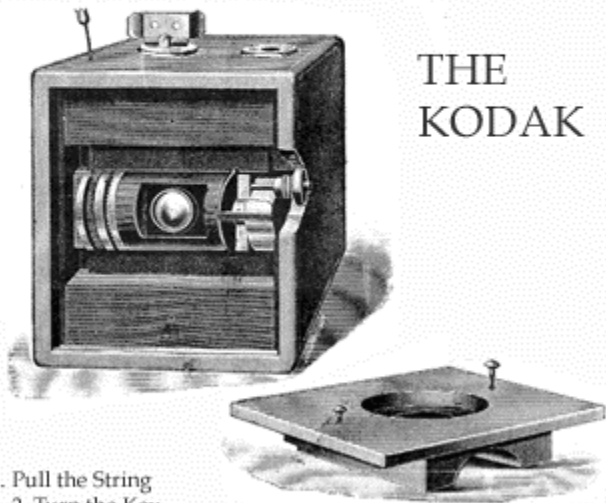
MR. GEO. G. ROCKWOOD, of 17 Union Square, New York, an authority on matters pertaining to photography, writes:
"I have used one of your 'Kodak' Cameras during the past summer, and am greatly pleased with its work. It is simple, practical, and perfect."

THE EASTMAN DRY PLATE and FILM CO.,
ROCHESTER, N. Y.,
115 OXFORD STREET, LONDON.

SEND FOR DESCRIPTIVE CIRCULARS.

47

Εικόνα 39Π: Εμπορική καταχώρηση για την Kodak Brownie και το φιλμ του George Eastman που φορτωνόταν σ' αυτήν. Δίνεται έμφαση στις δυνατότητες χρήσης της, ως εξοπλισμού της καθημερινής ζωής.



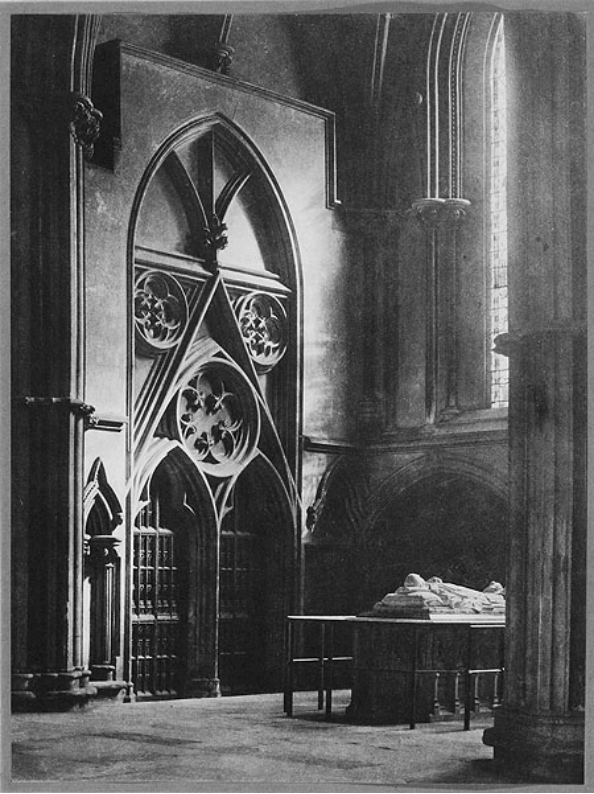
THE
KODAK

1. Pull the String
2. Turn the Key
3. Press the Button

Εικόνα 40Π: Αφιέρωμα του περιοδικού Scientific American στην Kodak Brownie τον Σεπτέμβριο του 1888.



Εικόνα 41Π: Frederick Evans, *A sea of steps stairs to chapter house Wells Cathedral*, 1903.



Εικόνα 42Π: Frederick Evans, *York minster in sure and certain hope*, 1903.



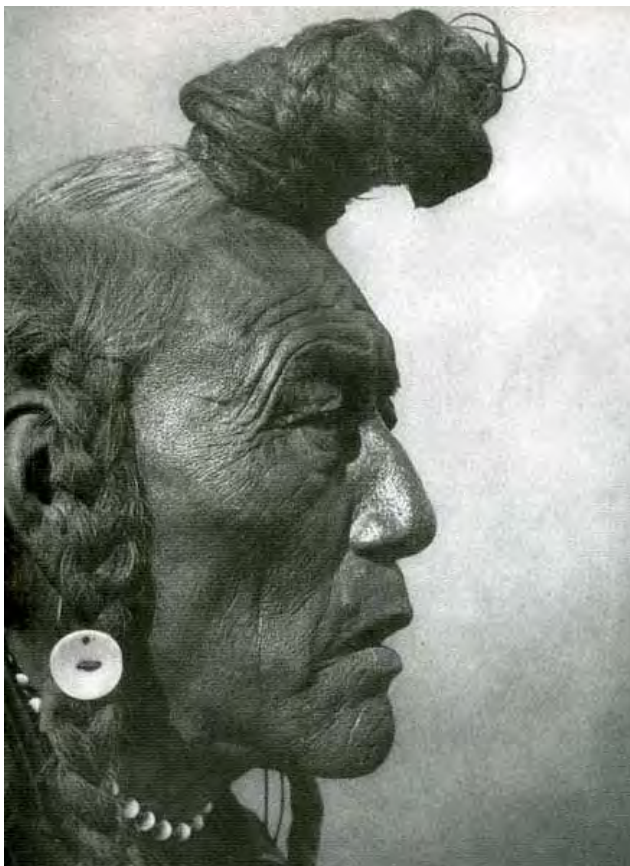
Εικόνα 43Π: Frederick Evans, *Ancient crypt cellars in Province*, 1910.



Εικόνα 44Π: Count Giuseppe Primoli, *Wedding between Eugénie Bonaparte and Napoléon Ney at Roma, Villa Bonaparte, 15 Novembre 1898.*



Εικόνα 45Π: Count Giuseppe Primoli, *Annie Oakley in Buffalo Bill's Wild West Show, 1890.*



Εικόνα 46Π: Edward Curtis, *Bear Bull-Blackfoot, From The North American Indian, 1926.*



Εικόνα 47Π: Edward Curtis, *Sioux Chiefs*, *From The North American Indian*, 1905.



Εικόνα 48Π: Η φωτογραφική μηχανή *Leica* (αρχές του 20^{ου} αι.).



Εικόνα 49Π: Ο φακός *Tessar*, 1920.



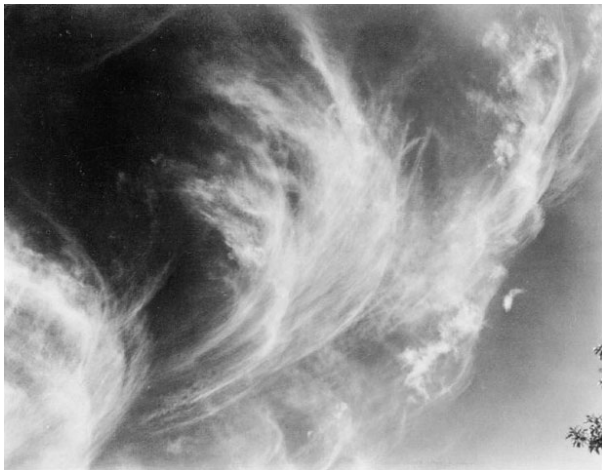
Εικόνα 50Π: Anton Bragaglia, *The Cellist*, 1913.



Εικόνα 51Π: Alfred Stieglitz, *Terminal*, 1892.



Εικόνα 52Π: Alfred Stieglitz,
Dancing Trees, 1922.



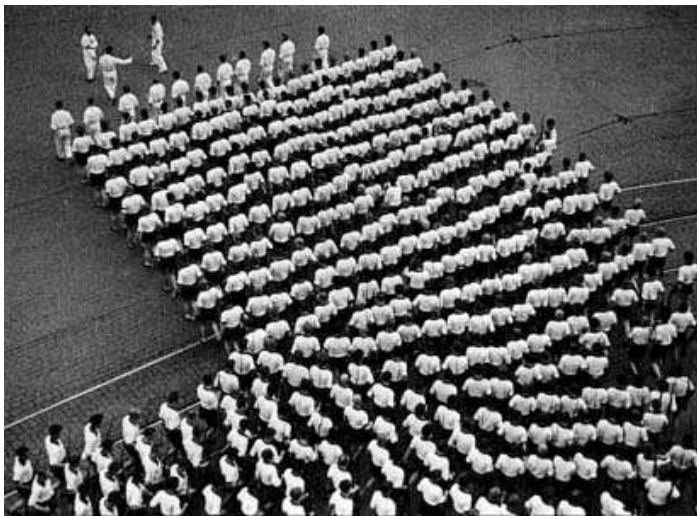
Εικόνα 53Π: Alfred Stieglitz,
Equivalent, 1930.



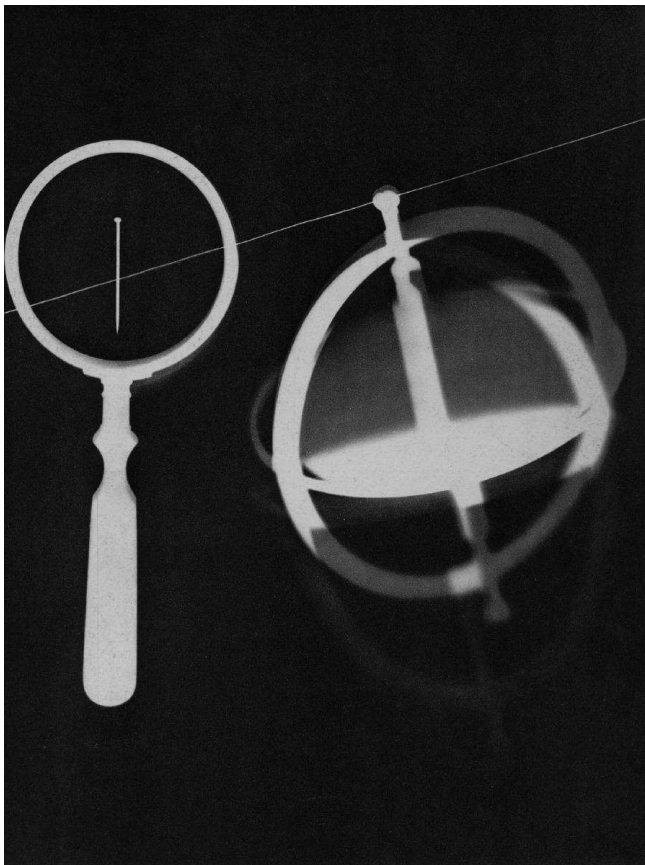
Εικόνα 54Π: Alexander Rodchenko,
ανέκδοτη εικόνα για το εξώφυλλο
του περιοδικού Lef, 1924.



Εικόνα 55Π: Alexander Rodchenko, *Belomor Kanal Work* στο ρυθμό της ορχήστρας, 1933.



Εικόνα 56Π: Alexander Rodchenko, *παρέλαση Dynamo Sports Club*, 1928.



Εικόνα 57Π: Man Ray, *Rayograph*, 1934



Εικόνα 58Π: Man Ray, *Paul Eluard*, 1932.



Εικόνα 59Π: Laszlo Moholy-Nagy, *View from the Pont Transbordeau, Marseille - Iron Column*.



Εικόνα 60Π: Η φωτογραφική μηχανή *Ermanox* της εταιρείας Ernemann.



Εικόνα 61Π: Η φωτογραφική μηχανή *Rolleiflex* των Frank και Heideke.



Εικόνα 62Π: August Sander, Ο αρχιτέκτονας *Hans Heinz Luttgen* και η σύζυγός του *Dora*, 1926.



Εικόνα 63Π: Lewis Hine, *Μητέρα και παιδιά στο Ellis Island, 1902.*



Εικόνα 64Π: Lewis Hine, *Εργάτης Γαρίδας και Στρειδιών, Βίλοχι, Μισσισίπι, Φεβρουάριος 1911.*



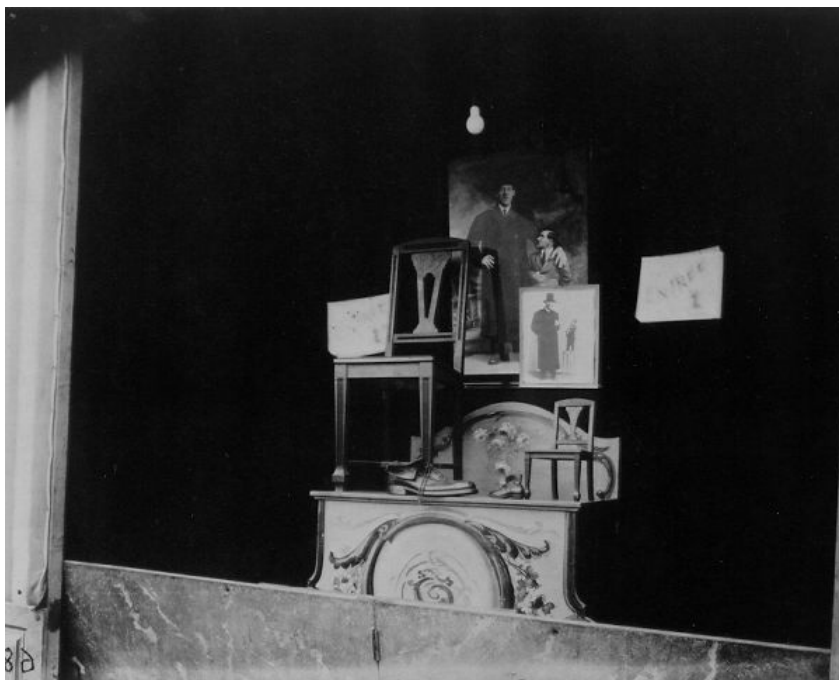
Εικόνα 65Π: Lewis Hine, *Κατασκευή του Empire State Building, 1932.*



Εικόνα 66Π: Walker Evans, *Subway Passengers*, New York, 1938.



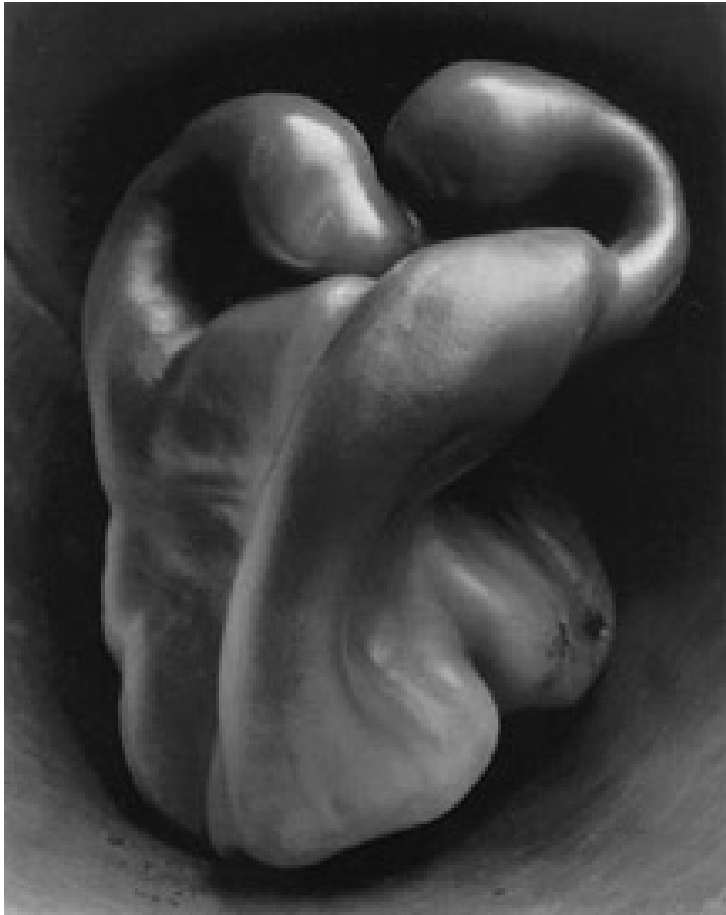
Εικόνα 67Π: Eugene Atget, *Ιερόδουλος*, Παρίσι, 1922.



Εικόνα 68Π: Eugene Atget, *Fete du Trone de Geant*, Παρίσι 1925.



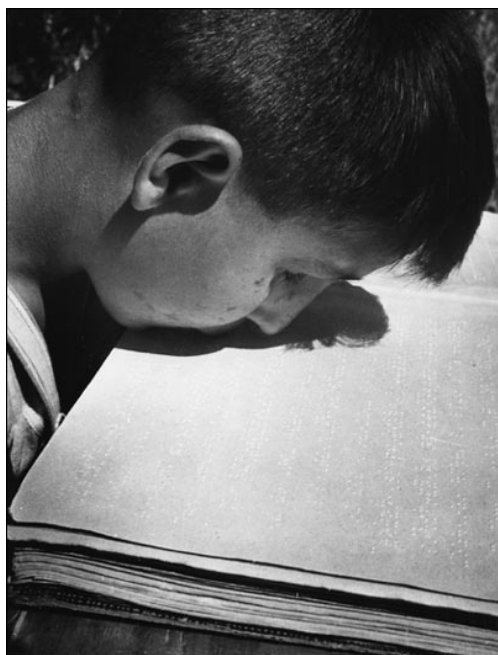
Εικόνα 69Π: Edward Henry Weston, *Pots Heaped Black Ollas in the Oaxaca Market*, 1926.



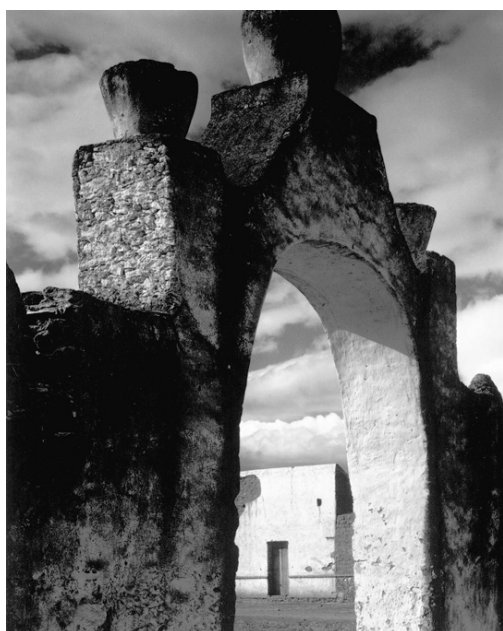
Εικόνα 70Π: Edward Henry Weston, *Pepper no 30*, 1926.



Εικόνα 71Π: Edward Henry Weston, «*Escusado*», 1925.



Εικόνα 72Π: Paul Strand,
Τυφλό αγόρι που διαβάζει.



Εικόνα 73Π: Paul Strand,
Gateway, Hidalgo, Mexico,
1933.



Εικόνα 74Π: Robert
Cappa, *Dying*
soldier, 1936.



Εικόνα 75Π: Henri Cartier Bresson, *Taos, NewMexico*, 1947.



Εικόνα 76Π: Henri Cartier Bresson, *Σκηνή σε πάρκο*.



Εικόνα 77Π: Henri Cartier Bresson, *USSR*.



Εικόνα 78Π: Henri Cartier Bresson, *Tuileries Gardens*, 1976.



Εικόνα 79Π: Οι φωτογραφικές μηχανές *Exacta* (αριστερά) και *Argus* (δεξιά)



Εικόνα 80Π: Η πρώτη φωτογραφική μηχανή *Polaroid*.



Εικόνα 81Π: Robert Frank, από τη συλλογή The Americans.



Εικόνα 82Π: Robert Frank, από τη συλλογή The Americans.



Εικόνα 83Π: Bruce Davidson, *East 100th Street, New York City* 1966.



Εικόνα 84Π: Bruce Davidson, *Subway, New York City* 1970.



Εικόνα 85Π: Bruce Davidson, *East 100th Street, New York City*, 1966.



Εικόνα 86Π: John Szarkowski, δύο νεαροί έφηβοι αναγνωρίζουν το πτώμα δολοφονημένου φίλου τους, 1956.



Εικόνα 87Π: Lee Friedlander, *Revolving Door*.



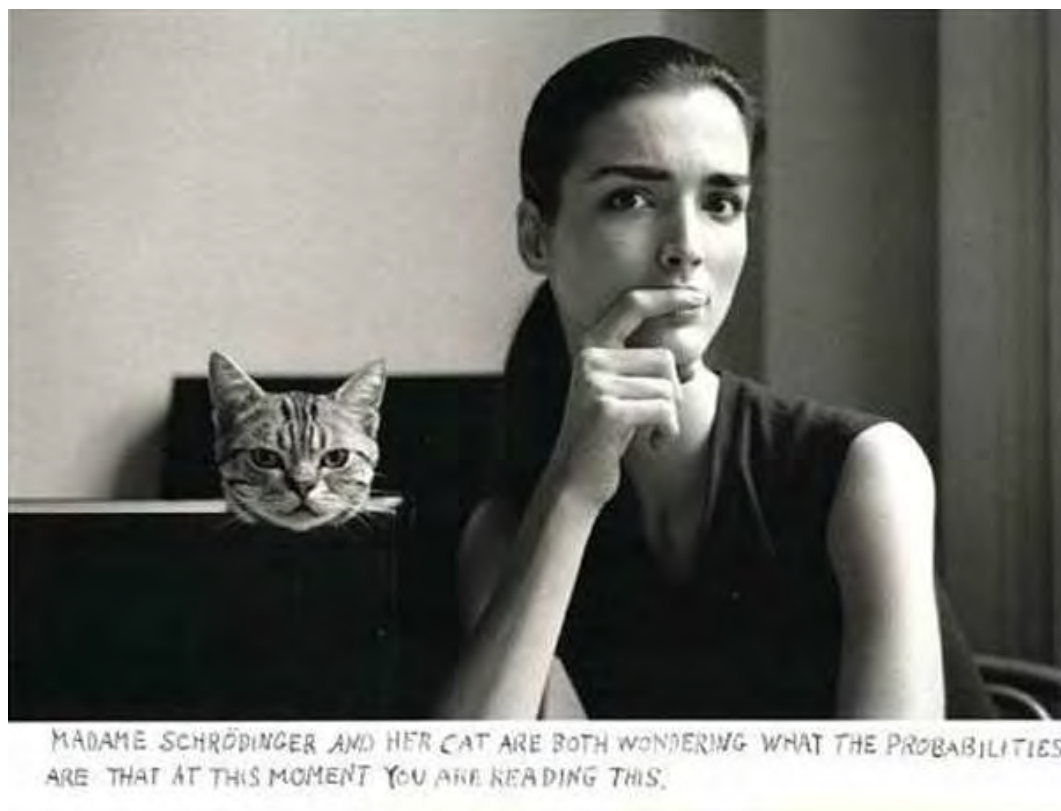
Εικόνα 88Π: Lee Friedlander, *3D N.Y.C.*



Εικόνα 89Π: Garry Winogrand, *Flip*, 1981.

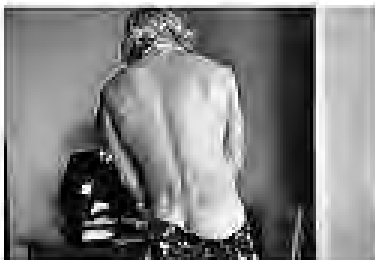


Εικόνα 90Π: Garry Winogrand, *Untitled* από τη συλλογή *Women are Beautiful*, 1981.



Εικόνα 91Π: Duane Michals, *"Madame Schrodinger and her cat are both wondering what the probabilities are that at this moment you are reading this"*.

Cavafy Cheats Playing Strip Poker



Εικόνα 92Π: Duane Michals, "Cavafy cheats while playing strip poker".



Εικόνα 93Π: Diane Arbus, *A young man in curlers on West 20th str.*, 1966.



Εικόνα 94Π: Diane Arbus, *Two friends at hotel room in New York*, 1965.



Εικόνα 95Π: Diane Arbus, *Untitled*, New York City 1970-1971.

Ε.2 Ψηφιοποιημένο υλικό από το Φωτογραφικό Αρχείο υιών Αντώνη Πάχου



File0498



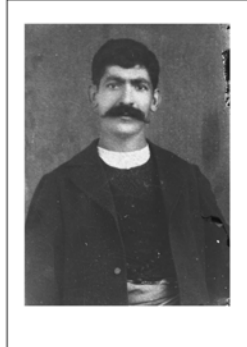
File0492



File0331



File0330



File0627



File0626



File0622



File0614



File0317



File0523



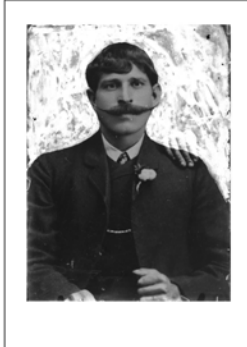
File0576



File0586



File0609



File0607



File0596



File0588



File0629



File0716



File0699



File0679



File0653



File0650



File0649



File0640



File0813



File0812



File0737



File0781



File0811



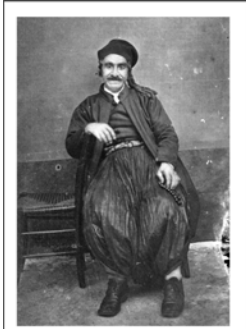
File0808



File0787



File0814



File0881



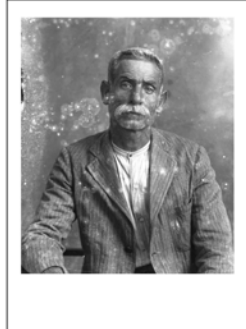
File0880



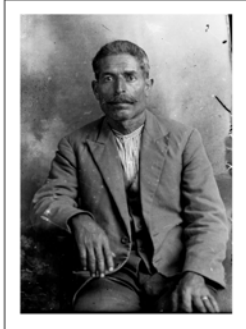
File0878



File0816



File0877



File0841



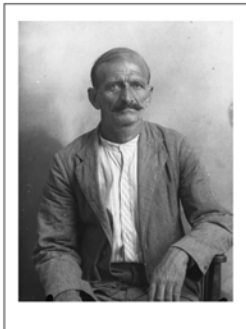
File0817



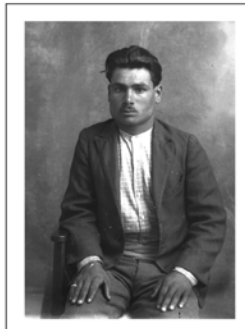
File0815



File0965



File0887



File0957



File0963



File0964



File0944



File0891



File0882



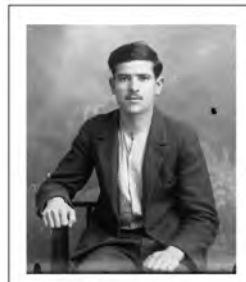
File0984



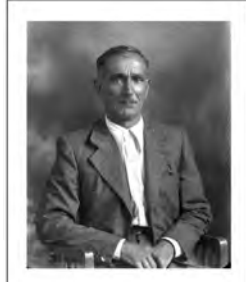
File0982



File0981



File0973



File0983



File0980



File0977



File0976



File1041



File1029



File0993



File0992



File1030



File0996



File0987



File0986



File1124



File1048



File1045



File1042



File1123



File1047



File1046



File1044



File1152



File1149



File1148



File1134



File1146



File1138



File1136



File1129



File1176



File1162



File1160



File1159



File1163



File1161



File1158



File1157



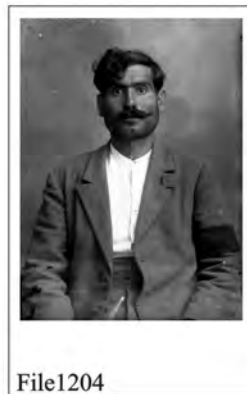
File1188



File1179



File1210



File1204



File1202



File1195



File1194



File1193



File1237



File1234



File1229



File1219



File1235



File1230



File1227



File1218



File1289



File1270



File1269



File1204



File1244



File11243



File1242



File1241



File1302



File1298



File1297



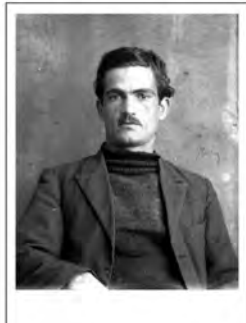
File1296



File1295



File1294



File1292



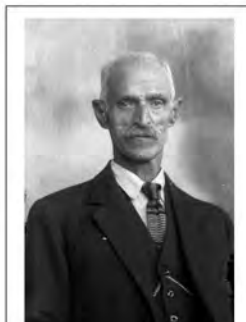
File1291



File1401



File1314



File1388



File1303



File1398



File1305



File1397



File1390



File1448



File1447



File1446



File1445



File1444



File1443



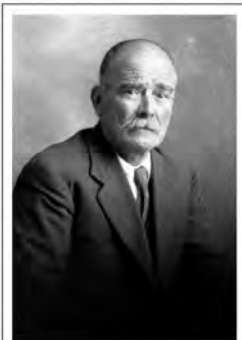
File1408



File1402



File1456



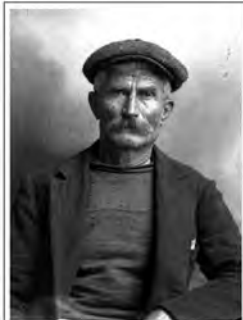
File1455



File1454



File1453



File1452



File1451



File1450



File1449



File1448



File1447



File1446



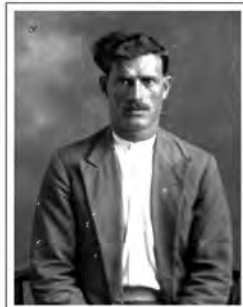
File1445



File1444



File1443



File1408



File1402



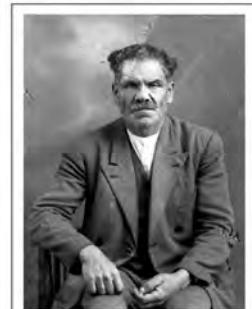
File1577



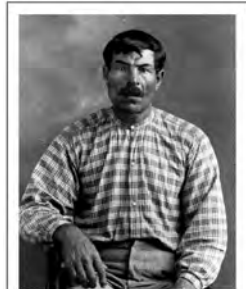
File1576



File1578



File1575



File1573



File1574



File1571



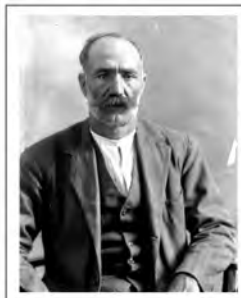
File1572



File1582



File1581



File1580



File1579



File1591



File1583



File1592



File1584



File1597



File1601



File1598



File1600



File1594



File1596



File1593



File1595



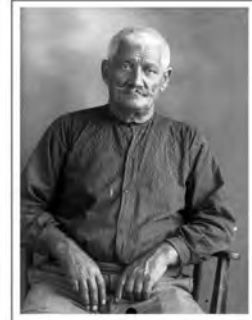
File1608



File1615



File1609



File1611



File1612



File1610



File1614



File1613



File1629



File1616



File1630



File1619



File1617



File1620



File1624



File1628



File1958



File1631



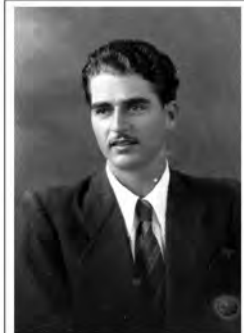
File1939



File1795



File1796



File1949



File1935



File1797



Symi 236



File1987



File1959



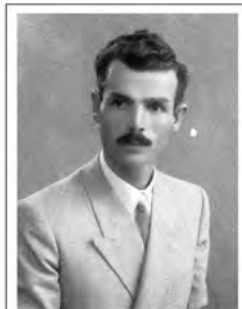
File1962



File1969



File1986



File1983



File1963



File0994



File0584



File0611



Symi 243



File0559



Symi 231



File1794



File1125



File0723



File0639



File0637



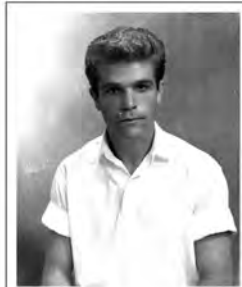
File0323



Nc003



Nc001



Nc002



11



File1625



File0584



File1940



File1930



File1932



File1934



File1927



File1948



File1310



File1313



File1240



File1189



File1299



File1300



File1602



File1442



File0890



File1151



File1143



File0978



File1103



File1135



File0974



File0988



File0822



File0889



File0804



File0886



File0884



File0883



File0879



File0885



File0788



File0800



File0795



File0789



File0747



File0706



File0826



File0632



File1405



File1407



File1309



File1301



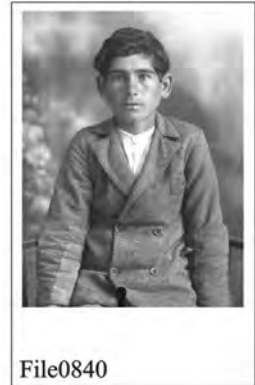
File1040



File0990



File0839



File0840



File1626



File1560



File1966



File1585



File1586



File1954



File1561



File1589



File0713



File0311



File1982



File1967



File0643



File0702



File1976



File0785



File1941



File1952



File1970



File1936



File1937



File1973



File1951



File1938



File1929



File0585



File1791



File1928



File0242



File0641



File1800



File0539



File0642



File0623



File0612



File0630



File0628



File0608



File0624



File0644



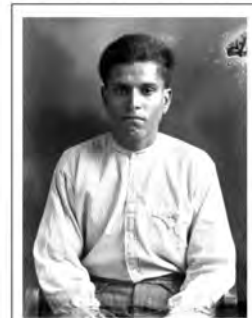
File0714



File0703



File0707



File0645



File0705



File0704



File0710



File0700



File0734



File0715



File0726



File0725



File0718



File0717



File0735



File0722



File0740



File0745



File0793



File0744



File0792



File0786



File0780



File0748



File0803



File0809



File0802



File0796



File0806



File0794



File0805



File0807



File0818



File0820



File0819



File0810



File0821



File0825



File0823



File0824





File1150



File1137



File1128



File1126



File1139



File1130



File1142



File1127



File1187



File1217



File1290



File1293



File1178



File1208



File1288



File1406



File1461



File1599



File1590



File1588



File1587



File1462



File1605



File1458



File1627



File1933



File1650



File1622



File1621



File1618



File1607



File1606



File1956



File1955



File1953



File1950



File1947



File1946



File1945



File1943



File1974



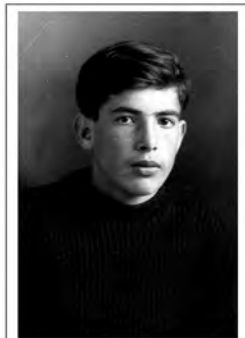
File1972



File1971



File1968



File1965



File1964



File1961



File1957



File1989



File1988



File1985



File1984



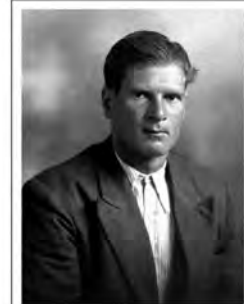
File1981



File1980



Symi 131



File1979



File2005



File0625



Symi 247



File2002



Symi 150



File2003



File0098



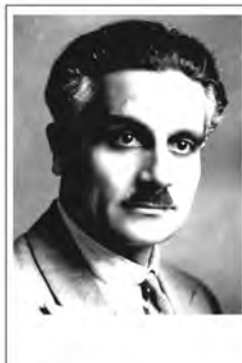
File0032



Nc005



Nc004



Symi 069



Symi 029



File0177



Symi 1139



Symi 006



File0568



Symi 026



Symi 215



File0114



File0535



File0257



File0320



File0508



File0197



File0564



File0636



File0784



File0697



File0698



File0098



File0955



File0953



File0952



File0899



File0784



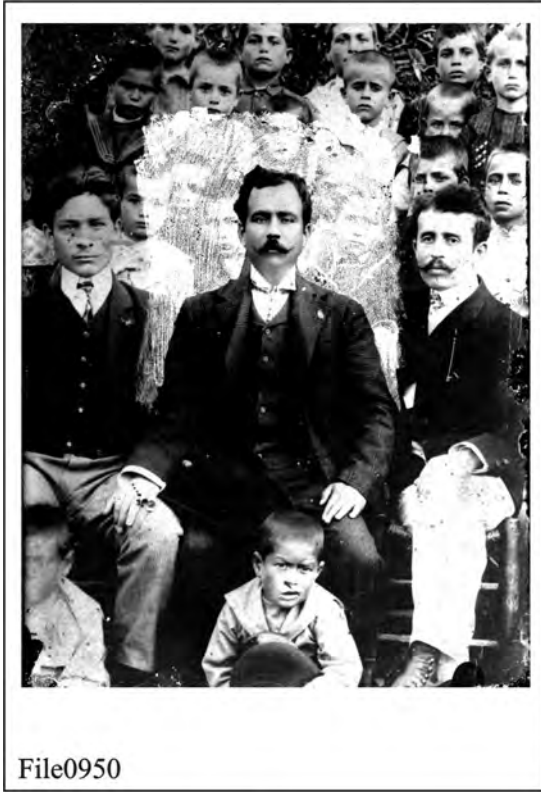
File0797



File0897



File0895



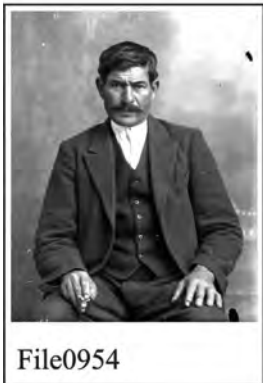
File0950



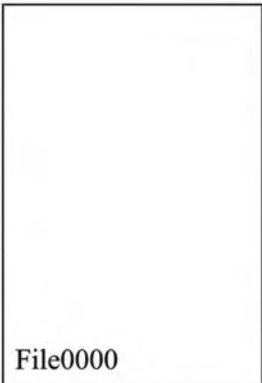
File0958



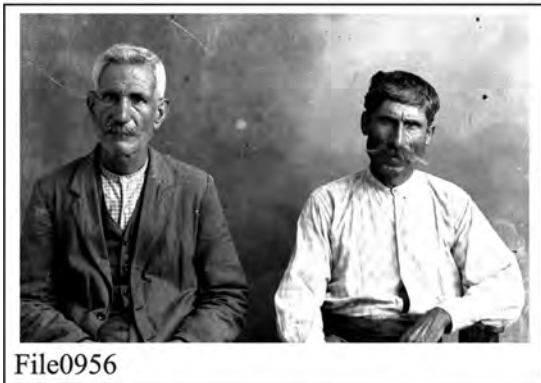
File0959



File0954



File0000



File0956



File1011



File1263



File1145



File1262



File1257



File1261



File1147



File1144



File1464



File1267



File1463



File1266



File1396



File1265



File1271



File1264



File1469



File1468



File1466



File1467



File1473



File1472



File1471



File1470



File1478



File1475



File1477



File1474



File1679



File1483



File1480



File1479



File1688



File1687



File1685



File1682



File1689



File1675



File1673



File1671



File1683



File1465



File1690



Symi 096



File1684



File1695



File1686



File1693



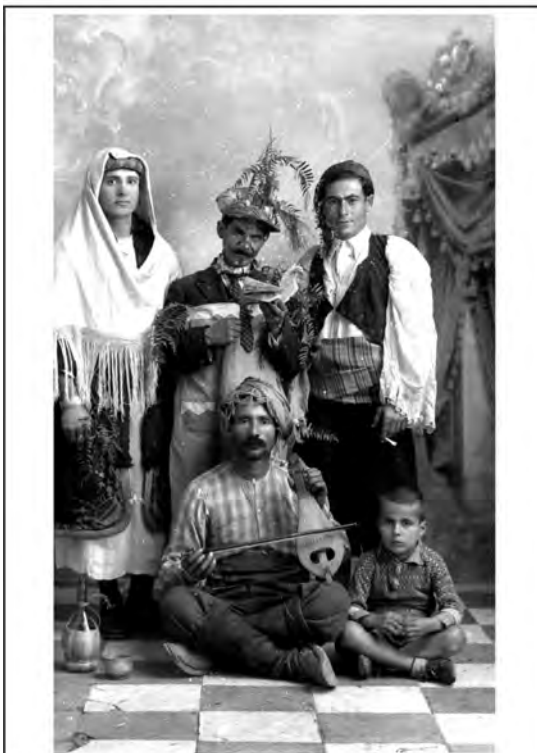
File1698



Symi 104



Symi 098



Symi 037



File1691



File1692



Symi 099



File0664



File0661



File0658



File0558



File0656



File0495



File0225



File0491



File0783



File0771



File0768



File0766



File0764



File0670



File0667



File0666



File0827



File0828



File0829



File0830



File0831



File0832



File0849



File0850



File0962



File0947



File0946



File0945



File0862



File0867



File0909



File0911



File1083



File1060



File1058



File1056



File1070



File1078



File0849



File1094



File1513



File1512



File1426



File1735



File1520



File0867



File1681



File1725



File1737



File1743



File1736



File1742



File0659



File0610



File0228



File0660



Simi1138



File1249



File0663



File0655



File0652



File0613



File0598



File0573



Nc 007



Nc 006



File0675



File0674



File0673



File0672



File0671



File0669



File0668



File0665



File0736



File0733



File0712



File0711



File0709



File0708



File0678



File0676



File0770



File0769



File0767



File0765



File0763



File0762



File0761



File0743



File0910



File0906



File0855



File0854



File0848



File0847



File0779



File0915



File1062



File1061



File1059



File1057



File1055



File0985



File0966



File0920



File1067



File1072



File1071



File1069



File1068



File1075



File1066



File1064



File1090



File1086



File1085



File1084



File1082



File1081



File0966



File1076



File1101



File1099



File1097



File1096



File1095



File1093



File1239



File1180



File1277



File1276



File1275



File1274



File1273



File1272



File1250



File1175



File1409



File1286



File1283



File1282



File1281



File1280



File1279



File1278



File1417



File1416



File1415



File1414



File1413



File1412



File1411



File1410



File1418



File1419



File1420



File1421



File1422



File1423



File1424



File1425



File1519



File1516



File1507



File1506



File1505



File1489



File1488



File1523



File1643



File1419



File1641



File1640



File1639



File1638



File1637



File1632



File1712



File1651



File1649



File1648



File1647



File1646



File1645



File1644



File1721



File1720



File1719



File1718



File1717



File1716



File1715



File1714



File1733



File1731



File1730



File1729



File1727



File1723



File1722



File1713



File1749



File1748



File1747



File1746



File1745



File1744



File1741



File1734



File1757



File1756



File1755



File1754



File1753



File1752



File1751



File1713



File1510



File1502



File1501



File1500



File0618



File0478



File1758



File1100



File0853



File1801



Symi 234



File1495



File0851



File0617



File0620



File1762



File0621



File1172



File1496



File1760



File1177



File1169



File1168



File1764



File1174



File1173



File1171



File1167



File1764



File1764



File1491



File1490



File1487



File1389



File1246



File0857



File1508



File1504



File1503



File1499



File1497



File1494



File1761



File1759



File1517



File1515



File1514



File1511



File1975



File1767



File1403



File1765



File1766



File1763



File1493



File0739



File1492



File1518



File1486



File1636



File1633



File1170



File1694





File0778



File0776



File0775



File0756



File0755



File0754



File0732



File0782



File1253



File1252



File1251



File1098



File1074



File1073



File0900



File0898



File1254



Symi 223



File0757



File0799



File0746



File0773



File0865



File0488



File0256



File0540



File0908



File0846



File0750



File0489



File0724



Symi 001



File1728



File1726



File1711



File1509



File1133



File0914



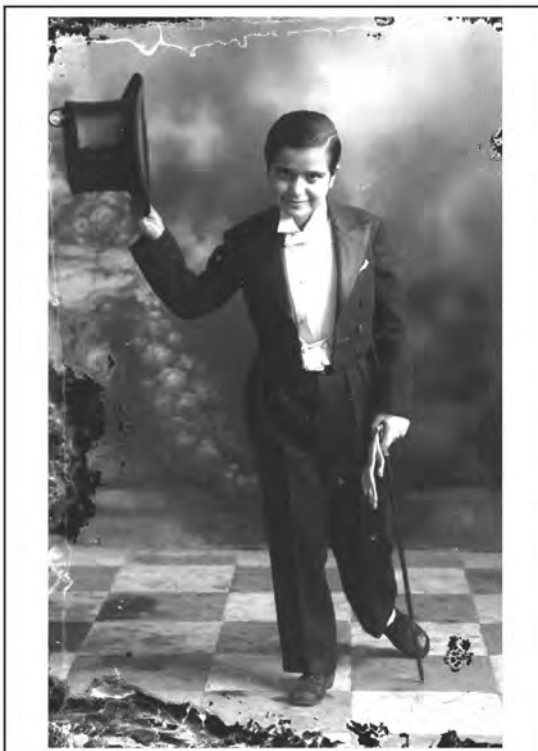
File0913



File0907



File0055



File0572



File1732



File1724



File0852



File1285



File0751



File0597



File1108



File1107



File1105



File1106



File1112



File1110



File1113



File1132



File1111



File1115



File1521



File1635



File1165



File1116



File1114



File1697



File1710



File1707



File1703



File0217



Symi 207



File0264



File1010



File0227



Nc 006



File0266



Nc 012



File1482



File1284



File1674



File 1634



File0267



File1245



Symi 057



File1677



File1676



File0265



File 1258



File2269



File0233



File 0896



File1001



Nc 008



Nc 009



Nc 013



Nc 007



File1944



File1141



File1131



File1104



File0000



File1531



File1696



File1558



File1551



Symi 244



File1543



File0960





File1706



File1020



File1004



File0844



File0902



File0948



File0544



File1308



File1527



File1233



File0918



File0917



File0916



File0843



File0842



File1528



File1526



File0903



File1400



File1557



File1546



File1539



File1399



File1232



File1109



File0654



File1540



File1404



File0619



File1092



File1089



File1088



File0972



File1007



File0970



File0845



File1231



File0605



File1544



File1536



File1535



File1530



File1533



File1529



File1525



File1238



File1524



File1236



File1556



File1311



File1553



File1552



File1537



File1550



File1549



File1548



File1547



File1545



File1538



File1534



Nc 014



File1559



File1532



File1554



File0525



File1541



File1087



File0506



File0635



File0662



File1000



File1008



File0967



File1016



File1006



File1701



File1019



File1018



File1017



File1015



File1005



File0969



File0951



File0798



File1702



File1699



File1255



File1248



File1021



File1306



File0838



File1705



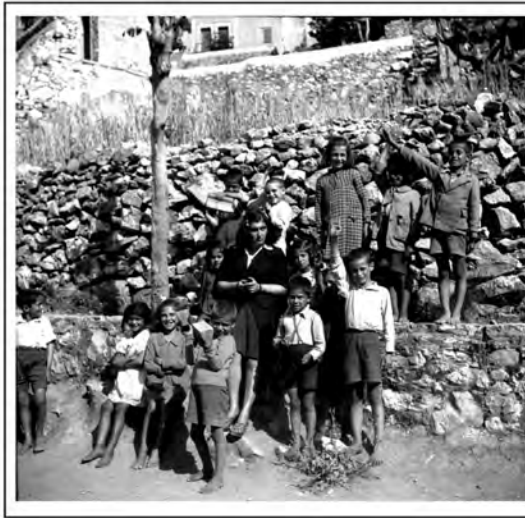
File1700



File0975



File0834



Nc 015



Symi 040



File0305



File0545



File0097



File0063



File0052



File0036



File0024



File2500



File0606



File0034



File0062



File0064



File0066



File0590



File0591



File0599



File0600



File1395



File1704



File2266



File2268



File0247



Nc 027



File1708



File1709



File1260



File1259



File1247



File1080



File1013



File1009



File0863



File0701



File0603



File0261



File0592



File0587



File0574



File0554



File0485



File0306



File0216



File0249



File0760



File0657



File0538



File0507



File0486



File0252



File0218



File0250



File0262



File0912



File0864



File0774



File0759



File0758



File1680



File1164



File0968



File0563



File0696



File0589



File0027



File0059



File1391



Nc 029



File0025



File0561



File1678



File1481



File1079



File0777



File0772



File0719



File0313



Symi 212



File0050



Nc 028



File1003



File1002



File0633



File0193



Nc 022



File0170



Nc 024



File1371



File0562



Nc 026



File0546



File0224



File0222



File0220



File0107



File0194



File0314



File0308



File0601



File0213



File0087



File0836



File0547



File0221



File0036



File0499



Nc 019



File0595



Nc 021



Nc 023



Symi 015



File0046



File1431



File1432



File1603



File0790



File1221



File1287



File1304



File1312



File1140



File1220



File1931



File0602



Nc 062



File0997



File0875



File0873



File0872



File0871



File0868



File0801



File0738



File1032



File1031



File1026



File1025



File1024



File1023



File1022



File0998



File1053



File1052



File1050



File1038



File1036



File1035



File1033



File1054



File1186



File1185



File1122



File1121



File1120



File1119



File1118



File1117



File1201



File1200



File1198



File1197



File1196



File1192



File1191



File1190



File1213



File1211



File1209



File1207



File1206



File1205



File1203



File1216



File1429



File1428



File1427



File1226



File1215



File1434



File1433



File1430



File1562



File1441



File1440



File1439



File1438



File1437



File1435



File1563



File1661



File1660



File1658



File1655



File1654



File1652



File1564



File1662



File1659



File1225



Nc 048



File0513



Nc 046



File0238



Symi 235



Symi 245



Nc 047



File0594



Symi 118



File0303



Nc 054



Nc 057



Nc 063



Nc 045



Nc 065



Nc 064



Symi 241



Symi 192



Symi 136



Symi 200



Nc 055



Nc 056



Nc 061



Symi 156



Nc 053



Nc 058



Nc 059



Nc 060



Nc 044



Nc 043



Nc 051



Symi 073



Nc 049



Symi 061



Nc 146



Nc 071



File0571



Nc 068



File0481



Nc 067



Nc 066



Nc 052



Symi 010



Nc 050



File0524



File0188



Symi 017



File0493



File0501



File0999



File0870



File0876



File0869



File1670



File1224



File1223



File0103



Symi 080



Symi 077



Symi 075



Nc 072



File1199



File1184



File1039



File1027



File1034



File1028



File0874



File0100



File1665



File1669



File1668



File1667



File1666



File1664



File1663



File1656



File1214



File1212



File1672



File1228



File1051



Symi 195



File0593



File0067



Symi 095



Nc 042



Nc 041



Symi 181



File0037



Symi 182



Symi 199



File0494



File0528



Nc 099



Nc 101



Symi 074



File0534



Symi 088



Symi 044



Nc 098



File0301



File0241



File0169



Nc 100



Symi 214



Nc 103



Symi 023



Nc 104



Symi 191



File0575



File0565



Symi 146



Nc 089



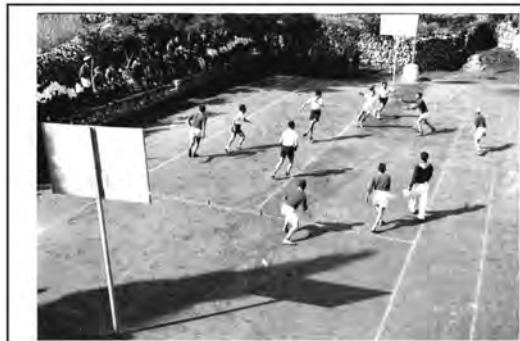
Symi 113



Symi 072



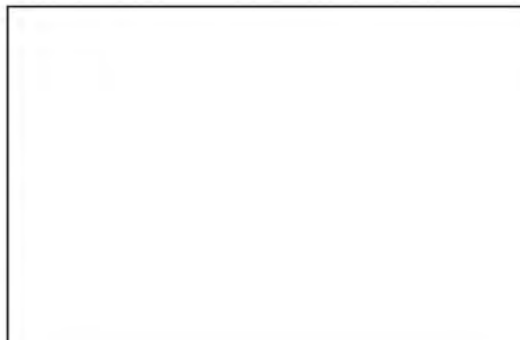
Symi 102



Nc 088



Nc 093





Symi 060



Nc 092



Symi 035



Nc 095



File0069



File0099



File0071



Nc 032



Nc 030



File0230



File0110



Nc 035



File0651



File0113



Nc 038



File0043



Symi 042



Nc 033



Nc 034



File 0058



Nc 040



Nc 031



File0060



Symi 036



Nc 147



File0322



Symi 025



File0483



File1386



Symi 111



Symi 143



Symi 184



Nc 096



File0076



Symi 089



Symi 068



Symi 083



Symi 149



Symi 031



File0549



File0316



Nc 150



File0083



File0013



File0009



Symi 003



File0008



File0484



Nc 083



Nc 073



File0310



File0087



File 0085



File0051



File0020



Symi 082



File0477



Symi 078



File0526



Nc 087



File 0088



File0023



File0030



File0578



Nc 082



File0039



Nc 084



Nc 152



File0018



Symi 164



File0201



Nc 081



Symi 166



Nc 162



File0835



File0077



File0236



File0182



File0180



File0479



File0185



Nc 128



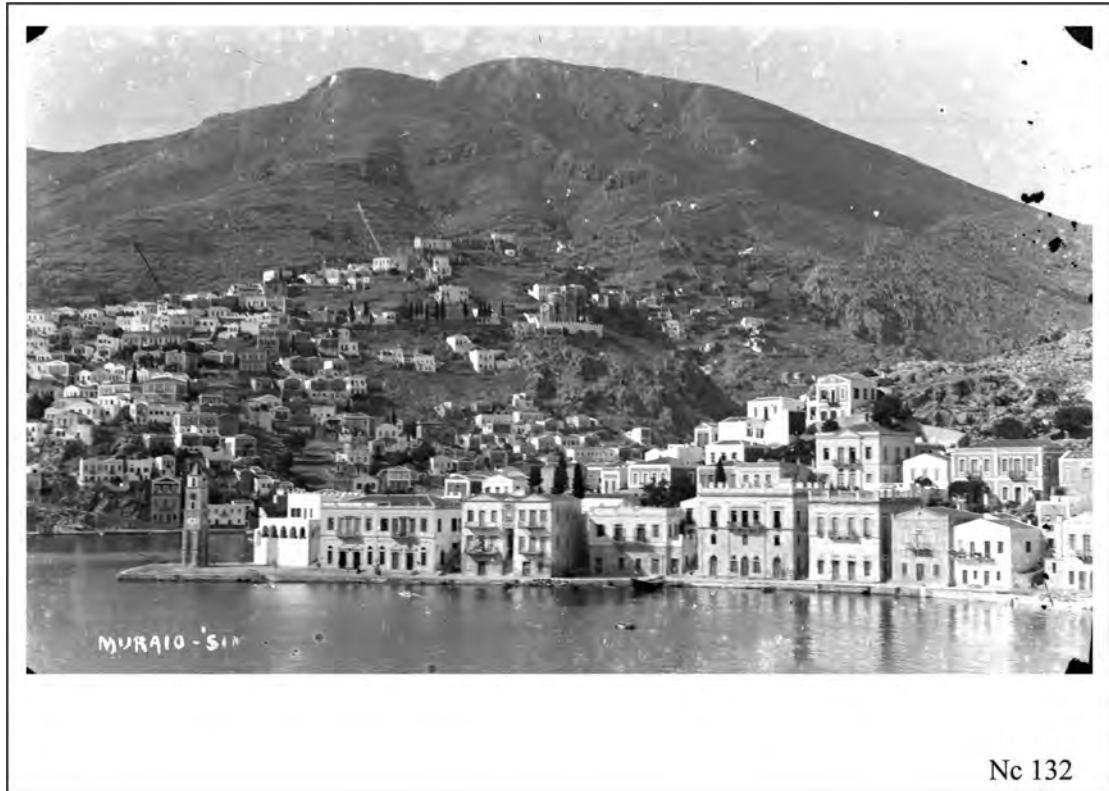
Nc 127



Nc 126



Nc 114



Nc 132



Nc 131



Nc 135



Nc 138



Symi 065



Nc 137



Symi 225



Nc 142

