

ΕΙΚΟΝΑ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ

από την κοινωνική φωτογραφία στην οπτική κοινωνιολογία

ΤΟΠΟΣ
Επιστημονικές Εκδόσεις

Επιμέλεια-Διόρθωση: Μαρία Αποστολοπούλου
Ηλεκτρονική επεξεργασία: ΜΟΤΙΒΟ Α.Ε.

© 2011 Εκδόσεις Τόπος & Γιάννης Σκαρπέλος
[Οι εκδόσεις Τόπος είναι εμπορικό σήμα της ΜΟΤΙΒΟ Α.Ε.]

ISBN 978-960-499-010-8

Κεντρική διάθεση:
Πηλαπούτα 2 & Καλλιδορομίου,
11473, Αθήνα
Τηλ.: 210 8222835-856
Fax: 210 8222684

Η πνευματική ιδιοκτησία αποκτάται χωρίς καμία διατύπωση και χωρίς την ανάγκη ρήτρας απαγορευτικής των προσβολών της. Κατά το Ν. 2387/20 (όπως έχει τροποποιηθεί με το Ν. 2121/93 και ισχύει σήμερα) και κατά τη Διεθνή Σύμβαση της Βέρνης (που έχει κυρωθεί με το Ν. 100/1975) απαγορεύεται η αναδημοσίευση, η αποθήκευση σε κάποιο σύστημα διάσωσης και γενικά η αναπαραγωγή του παρόντος έργου με οποιονδήποτε τρόπο ή μορφή, τμηματικά ή περιληπτικά, στο πρωτότυπο ή σε μετάφραση ή άλλη διασκευή, χωρίς γραπτή άδεια του εκδότη.

www.toposbooks.gr

Εισαγωγή

*Η οπτική κοινωνιολογία είναι ένας κλάδος
που απευθύνεται σε όσους μπορούν
ν' αντέξουν την αταξία.*

Howard S. Becker

Ζούμε στο βασίλειο της όρασης, προτιμούμε όμως να διαπραγματευόμαστε την τυφλότητά μας. Από το πλατωνικό σπήλαιο, δεσμώτες ενός ιδιότυπου λογοκεντρισμού, προσχωρούμε στην κοινότοπη εξίσωση μιας εικόνας με χίλιες λέξεις, παραβλέποντας πως εικόνα και λόγος είναι διαφορετικά σημειωτικά συστήματα: η εικόνα, σύμφωνα με τον Peirce, είναι δείκτης, έχει μία καταγωγική σχέση με αυτό που αναπαριστά. Η γλώσσα, πάλι –όπως μας δίδαξε ο Saussure–, είναι η υπέρβαση της δεικτικής λειτουργίας, η διακινδύνευση στον αυθαίρετο δεσμό ανάμεσα σ' έναν ήχο και μία ψυχική εικόνα. Η γλώσσα είναι η διπλή απομάκρυνση από τον καταγωγικό δεσμό με τα πράγματα, και ταυτόχρονα από την αναφορά στα ίδια τα πράγματα. Η γλώσσα αναφέρεται σε εικόνες, άυλες και αχειροποίητες, κλεισμένες σ' ένα –υποτίθεται– μη προβληματικό ψυχικό όργανο, παρόλο που την ίδια πάνω-κάτω περίοδο ο Freud ασχολιόταν με τις διαταραχές αυτού του οργάνου, οι οποίες συνδέονται με προβληματικές αναπαραστάσεις: των αρχετυπικών εικόνων (imago) των γονεϊκών προτύπων, της πρωταρχικής σκηνής και της προβληματικής γλωσσικής (lapsus) αλλά και εικονικής αναπαράστασης, άλλοτε στα όνειρα και άλλοτε στα σχέδια των ασθενών του.

Αν στον δυϊσμό λόγου και εικόνας ξαναβρίσκουμε τους υπόλοιπους δυϊσμούς, οι οποίοι από την αρχαιότητα θεμελίωσαν το εγχείρημα που σήμερα αποκαλούμε μετωνυμικά «Δύση», έναν αντίστοιχο δυϊσμό ανακαλύπτουμε ανάμεσα στην εικόνα που εξαρχής νοείται ως γραφή (ζωγραφική, φωτογραφία, κινηματογράφος) και στο πρότυπό της, αυτό που ασημείωτο προσφέρεται στην όραση ως ζωική και όχι ως στοχαστική λειτουργία: την όραση «της αγέλης που περνά μπροστά μας βόσκοντας», με την οποία ξεκινά ο Nietzsche τον *Δεύτερο Παράκαιρο Στοχασμό*. Την όραση που βλέπει χωρίς να διακρίνει. Το λιβάδι που βόσκει η αγέλη, το πράσινο χορτάρι και τα ψηλά δέντρα του είναι για τον άνθρωπο οριστικά χαμένα, στον βαθμό που πάνω τους διακρίνει τον χρόνο, τον θάνατο, την ιστορία, το διάβα των στρατών, το χωράφι που θα σπείρει στο μέλλον, την καλύβα της οποίας το φως στο δειλινό τόσο πολύ θα γοητεύσει τον Bachellard και τον Κοντορεβυθούλη. Αυ-

τή η πρωτογένεια της βιολογικής όρασης είναι ήδη εικόνα, δευτερογένεια, γραφή, ή σαν γραφή: λόγος.

Αν ο λόγος είναι η κατάφαση του ανθρώπου, η εικόνα είναι η επιβεβαίωση της απώλειας του ζωικού, της οριστικής ρήξης με τη χρυσή εποχή του Κρόνου. Και ταυτόχρονα είναι μία πρόσκληση επιστροφής, εγκατάλειψης του λόγου, ενσωμάτωσης, εμβύθισης στο ζώδες. Η εικόνα κομίζει στον πολιτισμό την υποσχεση της ανάστασης του Μινώταυρου.

Αυτό τον Μινώταυρο της αναπαράστασης ως ετερότητας της ανθρωπιάς του ανθρώπου και του εξανθρωπίζοντος θεού προσπάθησαν να ξορκίσουν οι πολιτισμοί που πάνω τους θεμελιώθηκε η Δύση: ο εβραϊός Θεός προστάζει αόρατος τον Μωυσή στο Σινά «οὐ ποιήσεις σεαυτῷ εἰδωλον οὐδέ παντός ὁμοίωμα», μία προσταγή που θα περιορίσει τη λειτουργία της εξεικόνισης στον λόγο. Και από την άλλη μεριά, ο Έλληνας σκοτεινός φιλόσοφος, ο Ηράκλειτος, θα αρνηθεί την προφάνεια του προσφερόμενου στην όραση ως ατελούς, διδάσκοντας ότι η «φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ». Τις δύο αυτές στρατηγικές θα τις ξαναβρούμε με ποικίλες διατυπώσεις σε όλες τις κατοπινές εποχές, παράλληλα με μία προσπάθεια εκπολιτισμού της εικόνας, κατάργησης της «δείξεως» και μετατροπής της σε γραφή, σε μέρος του λόγου. Αυτή η εκπολιτισμένη εικόνα ως διήγηση και ιστορική για τους αγράμματους κυριαρχεί με τη λήξη των Εικονομαχικών πολέμων. Η εικόνα δεν έχει φυσική αλλά συμβολική σχέση με το ανάφορό της, είναι η αναπαραγωγή μιας νοερής εικόνας που χρησιμοποιεί οπτικές μορφές.

Δεν είναι τυχαίο, λοιπόν, που και η φωτογραφία, η μηχανική αποτύπωση της πραγματικότητας και όχι μιας νοητικής εικόνας, εξ αρχής παρουσιάστηκε ως γραφή, ως ένα ακόμη επεισόδιο στην ιστορία του μεγάλου βιβλίου της Φύσης που δεν το διαβάζουμε πια στις προσομοιωμένες ανάμεσα στον μικρόκοσμο και τον μακρόκοσμο, αλλά στην αυτογραφική ομοιότητα ανάμεσα στα πράγματα και το φωτογραφικό τους ίχνος. Σ' αυτό το πλαίσιο φαντάζει εύλογη η ενσωμάτωσή της στο κυρίαρχο γλωσσολογικό «παράδειγμα» του 20ού αιώνα. Μέσα στην πληθώρα λόγων και γλωσσών που ανακαλύπτονται –από τη γλώσσα των χρυσόψαρων ως τη γλώσσα της σιωπής–, η «γλώσσα» της εικόνας σε κάθε εκδοχή της (της ζωγραφικής, της φωτογραφίας, του κινηματογράφου, της τηλεόρασης, των κόμικς) κυριαρχεί όχι μόνο ως ρητορικό σχήμα αλλά και ως επιστημολογικό παράδειγμα για την κατανόηση του μη γλωσσικού σύμπαντος που προσφέρεται στην όραση. Ενός σύμπαντος το οποίο, συχνά, δεν είναι αποκλειστικά οπτικό αλλά συναισθητικό. Στο πλαίσιο αυτού του παραδείγματος συντελέστηκαν σημαντικές πρόοδοι. Οι αναλύσεις του Barthes, που εκτείνονται σε μία τριακονταετία περίπου, θεμελίωσαν μία ισχυρή σημειολογική παράδοση με υποδειγματικές αναλύσεις τόσο της μαζικής εικόνας ως φορέα ιδεολογημάτων (Barthes, 1979 και 1988), όσο και της φωτογραφίας στη σχέση της με τη μνήμη και τη σημασία (Barthes,

1984). Από την άλλη μεριά, τα κείμενα του Michel Foucault θεμελίωσαν μία πολιτική διερεύνηση όχι μόνο της εικόνας αλλά κυρίως του βλέμματος που τη συγκροτεί και αναγνωρίζει σε αυτήν ταξινομίες και διασπορές ή θεμελιώνει εξουσίες (βλ. ιδ. Foucault, 1989). Αυτό το βλέμμα, ή ορθότερα τα βλέμματα που κοιτάζουν όχι τόσο τις εικόνες όσο την πραγματικότητα, υποβιβάζοντάς την στο καθεστώς μιας σημειωμένης δευτερογενούς εικόνας, πρόσφορης για ανάγνωση υπό τα όμματα της αυθεντίας ή, αντίθετα, πρόσφορης για μαζικές αναγνώσεις οι οποίες οδηγούν στην υποταγή, διερευνήθηκαν συστηματικά από τα τέλη της δεκαετίας του 1960. Η διερεύνηση αυτή φέρνει το βλέμμα στο προσκήνιο ως ένα νέο παράδειγμα, το οποίο μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε ως αφετηρία για να κατανοήσουμε και τα κείμενα, καθώς η άποψη μετατρέπεται σε οπτική γωνία.

Αυτή η μετατόπιση αποτυπώνεται κυρίως στην εμφάνιση ενός νέου κλάδου περί τα τέλη της δεκαετίας του 1980, των Σπουδών Οπτικού Πολιτισμού. Η εξάπλωσή τους σε αρκετά πανεπιστήμια θεωρήθηκε από πολλούς ερευνητές ως απόδειξη ότι συντελείται πλέον μία «οπτική στροφή», μία επιστροφή στην εικόνα πέρα από το γλωσσολογικό παράδειγμα. Σήμερα η στροφή αυτή κρίνεται ανεπαρκής, ως υπόσχεση που παρέμεινε ανολοκλήρωτη (Mitchell, 2002 και Bal, 2003).

Πλάι σ' αυτή τη διαδρομή μπορούμε να εντοπίσουμε μία άλλη, σαφώς μειοψηφική, που επιμένει ότι η εικόνα (και κυρίως η μηχανικά παραγόμενη εικόνα) δεν αποτελεί μόνο αντικείμενο αλλά και μέσο της κοινωνικής έρευνας. Την κατεύθυνση αυτή πρώτη υιοθέτησε η Ανθρωπολογία. Συνδεδεμένη κυρίως με τον εθνογραφικό κινηματογράφο, η Οπτική Ανθρωπολογία είναι ένας κλάδος που έχει να επιδείξει αξιόλογα έργα και έναν ιδιαίτερα γόνιμο μεθοδολογικό και επιστημολογικό προβληματισμό. Λιγότερο γνωστή είναι μία ανάλογη τάση στον χώρο της Κοινωνιολογίας. Η Οπτική Κοινωνιολογία έχει τις καταβολές της στις αρχές της δεκαετίας του 1970, όταν ο Howard Becker (1974) καλούσε τους συναδέλφους του να διερευνήσουν τις δυνατότητες της φωτογραφίας και του φιλμ στην έρευνα της κοινωνικής πραγματικότητας. Στα σαράντα χρόνια που μεσολαβούν, διακρίνουμε μία ενδιαφέρουσα διαδρομή με σημαντικά βήματα αλλά και με αρκετές αποτυχίες. Ο μεγαλύτερος κίνδυνος βρίσκεται στην πιθανότητα η τεχνική αρτιότητα των εικόνων να αποτελέσει κύριο μέλημα του ερευνητή απομακρύνοντάς τον από το αναλυτικό του καθήκον, ή να επιφέρει την ψευδαίσθηση πως η χρήση φωτογραφιών αρκεί για να οδηγήσει σε καλύτερη Κοινωνιολογία.

Το παρόν βιβλίο *Εικόνα και Κοινωνία* επιχειρεί να παρουσιάσει τη διαδρομή, τους προβληματισμούς και τις μεθοδολογικές προτάσεις της οπτικής κοινωνικής έρευνας (image-based research) και της Οπτικής Κοινωνιολογίας ειδικότερα, με αναφορές στα κυριότερα έργα κοινωνιολόγων που αυτοπροσδιορίζονται ως οπτικοί κοινωνιολόγοι, αλλά και στα δημοσιεύματα του περιοδικού *Visual Sociology*, που έχει συμπληρώσει πάνω από είκοσι χρόνια παρουσίας (από το 2002 ως *Visual*

Studies). Πρόκειται για ένα βιβλίο που επικεντρώνει στις μεθόδους και στον «τρόπο» της Οπτικής Κοινωνιολογίας. Ταυτόχρονα, όμως, αξιοποιεί τη φουκωική γενεαλογία και τις Οπτικές Πολιτισμικές Σπουδές, προκειμένου να αρθρώσει έναν κριτικό λόγο απέναντι στις διαβεβαιώσεις και τις παραδοχές της και να ελέγξει το επιστημολογικό της πλαίσιο. Παράλληλα, η κριτική διευρύνεται για να περιλάβει τη σχέση της εικόνας με τη γνώση, την εξουσία και το κοινωνικό πλαίσιο παραγωγής της φωτογραφίας.

Στα δύο πρώτα κεφάλαια παρουσιάζουμε ισάριθμες μελέτες περιπτώσεων, εστιάζοντας στο έργο εκπροσώπων της κοινωνικής και τεκμηριωτικής φωτογραφίας. Η επιλογή των Jacob Riis και Lewis Hine, ως εκπροσώπων της πρώτης κατεύθυνσης, και του φωτογραφικού προγράμματος της Farm Security Administration, ως χαρακτηριστικού της δεύτερης, ακολουθεί τον «κανόνα» που διαμόρφωσε η ίδια η Οπτική Κοινωνιολογία στην προσπάθειά της να ανακαλύψει προδρόμους του εγχειρήματός της. Επιδίωξή μας είναι, και στις δύο περιπτώσεις, να συνδέσουμε τις εικόνες με τις προθέσεις –πολιτικές, κοινωνικές, καλλιτεχνικές– και με τη βιογραφία των δημιουργών τους, αλλά και με το κοινωνικό, οικονομικό και πολιτικό πλαίσιο που οδήγησε και –ενδεχομένως– επέβαλε ορισμένες φωτογραφίες αντί για άλλες. Για τον λόγο αυτό κινούμαστε διαρκώς ανάμεσα στη βιογραφία και το κοινωνικό πλαίσιο αναφοράς, στο άτομο και την κοινωνία που το περιβάλλει και ταυτόχρονα αποτελεί αντικείμενο των εικόνων του, στη «γνώση» και την ιδεολογία της εποχής και παράλληλα ανάμεσα στην τεχνική και τις εξιδανικευμένες αντιλήψεις για τη φωτογραφία. Ταυτόχρονα, επιχειρούμε να δείξουμε με ποιον τρόπο απάντησαν αυτοί οι φωτογράφοι σε προβλήματα που θα θέσει αργότερα η προσπάθεια για την επιστημολογική και μεθοδολογική θεμελίωση της Οπτικής Κοινωνιολογίας.

Είναι προφανές πως η πραγμάτευση αυτών των φωτογράφων και του έργου τους δεν παρουσιάζει μόνο ιστορικό ενδιαφέρον, στον βαθμό που το αντιμετωπίζουμε ως προδρομικό έργο της Οπτικής Κοινωνιολογίας, μιας κατεύθυνσης που επιμένει –από τη δεκαετία του 1970 και έπειτα– στη συστηματική και δημιουργική αξιοποίηση των εικόνων από την κοινωνική έρευνα στο πλαίσιο μιας ποιοτικής μεθοδολογίας. Αναμφίβολα, οι μέθοδοι που αναπτύχθηκαν την τελευταία τεσσαρακονταετία προσφέρουν ποικιλία επιλογών και επιτρέπουν την αξιοποίηση συνδυασμένων μεθόδων (ποιοτικών και ποσοτικών) που υπερβαίνουν τους περιορισμούς της κοινωνικής και τεκμηριωτικής φωτογραφίας.

Ο προσεκτικός αναγνώστης θα μπορούσε εδώ να επισημάνει πως περιοριζόμαστε στην αμερικανική σκηνή και ότι απουσιάζουν αντίστοιχα ρεύματα που συναντούμε στην Ευρώπη, και μάλιστα με σπουδαίους εκπροσώπους (Henny, 1986: 2-3). Πράγματι, από πολύ νωρίς η φωτογραφία αντιμετωπίστηκε και στην Ευρώπη ως μέσο καταγραφής του παρόντος, ενώ εξαιρετικοί φωτογράφοι εμφανί-

στηκαν σε όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Είναι όμως σαφές πως η αύξηση των μελετών περιπτώσεων θα αύξανε το πραγματολογικό υλικό, χωρίς να εμπλουτίζει τη συζήτηση περί των δυνατοτήτων αξιοποίησης της φωτογραφίας στο πλαίσιο της Οπτικής Κοινωνιολογίας. Το ίδιο ισχύει και για την Ελλάδα,¹ όπου μπορούμε να εντοπίσουμε αξιόλογους φωτογράφους με κοινωνική θεματολογία και αρκετούς ενδιαφέροντες φωτοδημοσιογράφους, παλαιότερους και σύγχρονους. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν η Έλλη Σουγιουλτζόγλου-Σεραϊδάρη (Nelly's), η Βούλα Παπαϊωάννου, ο Σπύρος Μελετζής, ο Κώστας Μπαλάφας, ο Τάκης Τλούπας, ο Δημήτρης Χαρισιάδης και πολλοί ακόμη νεότεροι. Επίσης, αρκετοί σημαντικοί φωτογράφοι, όπως ο Boissonas, ο Cartier-Bresson, ο Κωνσταντίνος Μάνος, πέρασαν από την Ελλάδα και παρουσίασαν αξιόλογα πορτρέτα της κοινωνικής ζωής. Η επιλογή να περιοριστούμε στην αμερικανική φωτογραφική παράδοση οφείλεται στο γεγονός ότι, εντέλει, αυτή η παράδοση επηρέασε την κατοπινή ανάπτυξη της Οπτικής Κοινωνιολογίας. Ή, αντίστροφα, αυτή την παράδοση επικαλέστηκε την περίοδο της γένεσής της η Οπτική Κοινωνιολογία, για να αποκτήσει κάποιου είδους ρίζες.

Το τρίτο κεφάλαιο αποτελεί μία ακόμη μελέτη περίπτωσης, εστιάζοντας στην ιδιαίτερως ενδιαφέρουσα Ελληνίδα φωτογράφο Nelly's. Αν και εκτιμούμε πως οι φωτογράφοι που προαναφέραμε θα μπορούσαν επίσης να αποτελέσουν αντικείμενο μελέτης στο πλαίσιο του παρόντος τόμου, επιλέξαμε τη Nelly's επειδή το έργο της παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με εκείνο των φωτογράφων που μας απασχολούν στα πρώτα δύο κεφάλαια. Οι ομοιότητες αυτές ξεκινούν από τη χρονική σύμπτωση του με το τέλος της κοινωνικής φωτογραφίας και με το πρόγραμμα της Farm Security Administration, για να επεκταθούν στο ύφος και τη θεματολογία. Η ανάλυση που προτείνουμε, ωστόσο, δεν εστιάζει στη σύγκριση ανάμεσα στους Αμερικανούς και την Ελληνίδα φωτογράφο, αλλά ακολουθώντας τον ίδιο τρόπο παρουσίασης επιχειρεί να αναδείξει τα κύρια γνωρίσματα της τεκμηριωτικής πλευράς του έργου της, τη σχέση του με την κοινωνική, πολιτική και οικονομική ιστορία της Ελλάδας του Μεσοπολέμου, τον διάλογό του με τα πνευματικά κινήματα της περιόδου.

Στο τέταρτο κεφάλαιο στρεφόμαστε στο φωτορεπορτάζ ως ιδιαίτερη μορφή φωτογραφίας, που γνώρισε ευρύτατη αναγνώριση κυρίως μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο. Παρά το γεγονός ότι παρουσιάζουμε κάποιους σταθμούς του φωτορεπορτάζ με χρονική σειρά, στόχος μας δεν είναι να συντάξουμε μία ιστορία. Επιχειρούμε να αναδείξουμε την κίνηση του φωτοδημοσιογραφικού φακού από το γενικό πλάνο στην προσέγγιση προς το θέμα και τα πρόσωπα που αναπαριστά, και τη σταδιακή οικειοποίηση των βημάτων που συντελούνται προς αυτή την κατεύθυνση χάρη σε μία διαδικασία μετατροπής του «τύπου» σε «τόπο» και εν συνεχεία σε κοινοτοπία. Στη συνέχεια, δείχνουμε πως παρά τις ομοιότητες οι οποίες φαι-

1. Για την ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας, βλ. Ξανθάκης (1994) και Σαμπανίκου (2003), σσ. 155-186.

νομενικά θα πρέπει να χαρακτηρίζουν τη φωτοδημοσιογραφία και την Οπτική Κοινωνιολογία, λόγω της τεκμηριωτικής φύσης των εικόνων που και οι δύο παράγουν, η διαφορετική οπτική γωνία που υιοθετούν συνιστά πάντα στοιχείο απόκλισης. Εστιάζοντας στο έργο μιας φωτορεπόρτερ που προχώρησε από την εγγύτητα στην απομάκρυνση, και τεκμηρίωσε την αποστασιοποίηση από το θέμα ως το βήμα προς τις καλές κοινωνιολογικές φωτογραφίες, διερευνούμε το πέρασμα από το ένα είδος στο άλλο και τις συνέπειές του τόσο στις εικόνες όσο και στην ανάλυση που επιτρέπουν.

Στο πέμπτο κεφάλαιο διερευνούμε τη σχέση ανάμεσα στην εικόνα και στις κοινωνικές επιστήμες. Αναφερόμαστε στην επιδίωξη συγκρότησης του φωτογραφικού αρχείου κάθε διαταρακτικής ετερότητας –των μαύρων, των εργατών, των ψυχικά ασθενών, των εγκληματιών–, επιδίωξη απόλυτα ενταγμένη στο πλέγμα γνώσης/εξουσίας που χαρακτηρίζει τον 19ο αιώνα. Στη συνέχεια, αναφερόμαστε συνοπτικά στις οπτικές κοινωνικές επιστήμες, όπως διαμορφώθηκαν στη διαδρομή του 20ού αιώνα: στην Οπτική Ανθρωπολογία, στην Οπτική Κοινωνιολογία και, πιο πρόσφατα, στις Σπουδές Οπτικού Πολιτισμού. Αναπόφευκτα, αυτή η παρουσίαση υιοθετεί μία ιστορική σκοπιά, επιλέγοντας πρόσωπα και θεματικές που εκτιμούμε ότι καθόρισαν τη σημερινή μορφή των τριών αυτών κλάδων.

Στο τελευταίο κεφάλαιο παρουσιάζουμε τα σημαντικότερα μεθοδολογικά εργαλεία από το οπλοστάσιο της Οπτικής Κοινωνιολογίας. Κύριοι σταθμοί είναι η τεκμηριωτική χρήση της φωτογραφίας (για την τεκμηρίωση της έρευνας, της τεχνολογίας και των κοινωνικών σχέσεων), η φωτογραφική πολιτισμική απογραφή, η αναφωτογράφιση και η συνέντευξη με εικόνες. Στη συνέχεια, διερευνούμε τη σημασία και τις δυνατότητες που προσφέρουν στην έρευνα εικόνες από διάφορες πηγές – πέρα από εκείνες που παράγει ο ίδιος ο ερευνητής. Στο πλαίσιο αυτό αναφερόμαστε στα φωτογραφικά αρχεία και τη σημασία της διάθεσης του υλικού τους σε ψηφιοποιημένη μορφή μέσω του Διαδικτύου. Τέλος, ασχολούμαστε με τις φωτογραφίες που κομίζουν τα υποκείμενα της έρευνας, είτε πρόκειται για φωτογραφίες που παράχθηκαν στο πλαίσιο και για λογαριασμό της έρευνας, είτε για φωτογραφικά άλμπουμ που έχουν δημιουργηθεί ανεξάρτητα από την έρευνα.



Η κοιωνική φωτογραφία



Η κοινωνική φωτογραφία

Από την εποχή της εμφάνισής της, αρκετοί ήταν εκείνοι που πείστηκαν ότι η φωτογραφία όχι μόνο μεταφέρει την πραγματικότητα αντικειμενικά και χωρίς παραμορφώσεις,¹ αλλά και πως μπορεί να αποτελέσει μία νέα μορφή αφήγησης της ιστορίας του παρόντος. Έτσι, ο Roger Fenton ταξίδεψε στη Ρωσία το 1855 για να φωτογραφίσει τον Κριμαϊκό πόλεμο. Βεβαίως, όπως επισημαίνει η Susan Sontag, «η ίδια η διεξαγωγή της μάχης ήταν πέρα από τις δυνατότητες του φωτογραφικού φακού» (Sontag, 2003:27), γεγονός που τον ανάγκασε να περιοριστεί σε φωτογραφίες των στρατιωτικών εγκαταστάσεων και στρατιωτών που πόζαραν για τον φακό (Paschalidis, 1999:124).² Ωστόσο, ακόμη κι έτσι, ο Fenton δεν περιορίστηκε στην «αποτύπωση» των πεδίων της μάχης ή των στρατιωτών. Αντίθετα, ως δημοσιογράφος, προσπάθησε να καταγράψει ό,τι συνέβαινε, κυρίως στη δεύτερη μάχη η οποία διεξαγόταν στα μετόπισθεν (Jeffrey, 1981:50-51).

Ακόμη εντονότερη ήταν η παρουσία των φωτογράφων στον Αμερικανικό Εμφύλιο πόλεμο (1861-65). Ο Mathew Brady³ οργάνωσε μία ομάδα δέκα φωτογράφων που κάλυπταν τα διάφορα μέτωπα και βρέθηκαν κοντά στις περισσότερες σημαντικές μάχες.⁴ Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν οι George N. Barnard, Timothy H. O'Sullivan και Alexander Gardner.⁵

Η φωτογραφία ως ιστορία του παρόντος, που μέσα από τα πορτρέτα των στρατιγών και των αξιωματικών του Εμφυλίου πολέμου κατόρθωνε να μετατρέψει το πρόσωπο σε προσωπικότητα (Jeffrey, 1981:56), ταίριαζε απόλυτα με το ιδεολόγημα της Αμερικής, όπως διαμορφωνόταν την ίδια περίοδο μέσα από τα δοκίμια του Ralph Waldo Emerson⁶ και την ποίηση του Walt Whitman.⁷ Ανάλογες με το επικό ύφος αυτών των δύο ανδρών είναι, για παράδειγμα, οι φωτογραφίες του Solomon D. Butcher με τους αποίκους στη Νεμπράσκα τη δεκαετία του 1880.⁸

Την ίδια περίοδο εμφανίστηκε στις ΗΠΑ ένα εντελώς διαφορετικό ρεύμα, το οποίο αντί να εξυμνεί το θάρρος των πιονιέρων, επιχείρησε να διεκτραγωδήσει τις συνθήκες ζωής στις αμερικανικές πόλεις, αναφερόμενο έμμεσα στο κόστος που πλήρωσαν μεγάλες ομάδες του πληθυσμού για να επιτευχθεί η ιδανική Αμερική του Emerson και του Whitman. Το ρεύμα αυτό ονομάστηκε κοινωνική φωτογραφία και οι κυριότεροι εκπρόσωποί του παρουσίασαν τα έργα τους από τη δεκαετία του 1880 μέχρι τη δεκαετία του 1930. Κεντρικές μορφές της κοινωνικής φωτογραφίας υπήρξαν ο Jacob A. Riis και ο Lewis Hine, το έργο των οποίων αποσκοπούσε στην προώθηση κοινωνικών μεταρρυθμίσεων. Τα θέματά τους υπήρξαν εν πολλοίς κοινά: η φτώχεια, οι συνθήκες εργασίας, η έλλειψη σχολείων.

Και οι δύο επέλεξαν τη φωτογραφία ως μέσο διάδοσης των απόψεών τους σ'

1. «Η ιδέα της αντικειμενικότητας, διατυπωμένη από τους φωτογράφους της πρώτης περιόδου της φωτογραφίας, υποστηριζόταν και από το επιχείρημα ότι τα ίδια τα αντικείμενα αφήνουν ίχνη στη φωτογραφική πλάκα όταν αυτή εκτεθεί στο φως, έτσι ώστε το αποτέλεσμα να μην είναι δουλειά ανθρώπινων χεριών αλλά του “μολυβιού της φύσης”» (Burke, 2003:28). Πράγματι, το πρώτο βιβλίο φωτογραφιών στον κόσμο ήταν το *The Pencil of Nature* του William Henry Fox Talbot (1844-1846). Για την αντίληψη αυτή κατά την πρώτη περίοδο της φωτογραφίας, βλ. Jeffrey (1981) σσ. 10-27, Trachtenberg (1989), σ. 14 κ.ε. και Warner Marien (2010), σσ. 25-45.

2. Το κείμενο του Πασχαλίδη (1999) προσφέρει εκτενή ανάλυση της ιστορίας της αναπαράστασης του πολέμου, από την Αναγέννηση ως τις μέρες μας. Η Sontag (2003) προβληματίζεται γενικότερα για την αιτία που μας ωθεί να παρατηρούμε τον πόνο των άλλων, αλλά και για τις χρήσεις των εικόνων που καταγράφουν κάθε λογής βία, εστιάζοντας στη σύγχρονη εποχή. Πρβλ., επίσης, Peter Burke (2003), σσ. 184-189. Για μία συστηματική παρουσίαση της καταγραφής του Κριμαϊκού πολέμου, του Αμερικανικού Εμφυλίου και της



εξάπλωσης στη Δύση (Far West), βλ. Jeffrey (1981), σσ. 48-61.

3. Για τον Mathew Brady ως πορτρετίστα (ξεκίνησε το 1844, σε ηλικία 22 ετών), που δήλωνε το 1891 πως «εξαρχής πίστευα ότι έχω το καθήκον απέναντι στην πατρίδα μου να διατηρήσω τα πρόσωπα των ιστορικών ανδρών και μπερρών», βλ. Trachtenberg (1989) σσ. 33-52.

4. Ο Πασχαλίδης σημειώνει χαρακτηριστικά πως «η τεράστια επίδραση των εικόνων αυτών στο κοινό κατέστησε σαφές πως ο σύγχρονος πόλεμος δεν θα χαρακτηριζόταν πλέον μόνο από τον μαζικό στρατό και τις μηχανές μαζικής καταστροφής, αλλά και από μαζικούς αυτόπτες μάρτυρες» (Paschalidis, 1999:124).

5. Βλ. Trachtenberg (1989), σσ. 71-118 και Jeffrey (1981), σσ. 52-56.

6. Άλλωστε, ο Emerson τόνιζε το 1841 πως όπως η διαγροτυπία επιβάλλει, «ο καλλιτέχνης παραμερίζει και σε αφήνει να ζωγραφίσεις τον εαυτό σου», είναι «το πραγματικά Δημοκρατικό στυλ ζωγραφικής» (Trachtenberg, 1989:29).

7. Για τη σχέση του Whitman με τη φωτογραφία και τον Mathew Brady, βλ. Trachtenberg (1989), σσ. 60-70.

8. Αντίστοιχες περιπτώσεις θα βρούμε σε ολόκληρο τον κόσμο. Για την Ελλάδα χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των αδελφών Μίλτου και Γιαννάκη Μανάκια, οι οποίοι από τη δεκαετία του 1890

ένα ευρύτερο κοινό. Και οι δύο ήθελαν να υποστηρίξουν ένα σκοπό. Έφριπταν με τις συνθήκες διαβίωσης στις πόλεις, με την εκμετάλλευση των παιδιών, με την εγκληματικότητα. Επέλεξαν τα θέματά τους και διευθέτησαν τα διάφορα στοιχεία μέσα στο κάδρο, ώστε η θέση τους να φανεί πειστικότερη. Κανείς τους δεν προσπάθησε να παρουσιάσει αυτές τις συνθήκες «ακριβοδίκαια», ούτε να δείξει τον μέσο όρο. Επιδίωξή τους ήταν να κινητοποιήσουν το κοινό και για τον σκοπό αυτό παρουσίασαν μία όσο πιο έντονη εικόνα μπορούσαν (Howard, 1985:22).

Παρά τις ομοιότητες των δύο κοινωνικών φωτογράφων και τη χρονική και γεωγραφική σύμπτωση του έργου τους, οι εικόνες που δημιουργήσαν διαφέρουν σημαντικά μεταξύ τους. Σύμφωνα με τη Howard, οι εικόνες του Riis «μοιάζουν με ιστορίες τρόμου. Η απελπισία που αποπνέουν προκαλεί σοκ». Αντίθετα, οι φωτογραφίες του Hine φαίνεται να τονίζουν μία εσωτερική ευγένεια και αξιοπρέπεια, η οποία έρχεται σε αντίθεση με την εξωτερική εξαθλίωση και το υποβαθμισμένο περιβάλλον των ατόμων. Η Howard αναζητεί την αιτία των διαφορών αυτών στη βιογραφία των δύο δημιουργών.

Jacob A. Riis (1849-1914)

Ο Riis, ο πρώτος Αμερικανός φωτορεπόρτερ (Broecker, 1984),⁹ γεννήθηκε στη Δανία το 1849.¹⁰ Γιος δασκάλου, ο Riis μορφώθηκε ικανοποιητικά για την εποχή του, αλλά καθώς ενδιαφερόταν για την πράξη περισσότερο από τη θεωρία, μπήκε στη συντεχνία των ξυλουργών από το 1866 έως το 1870, παρά τη θέληση του πατέρα του.

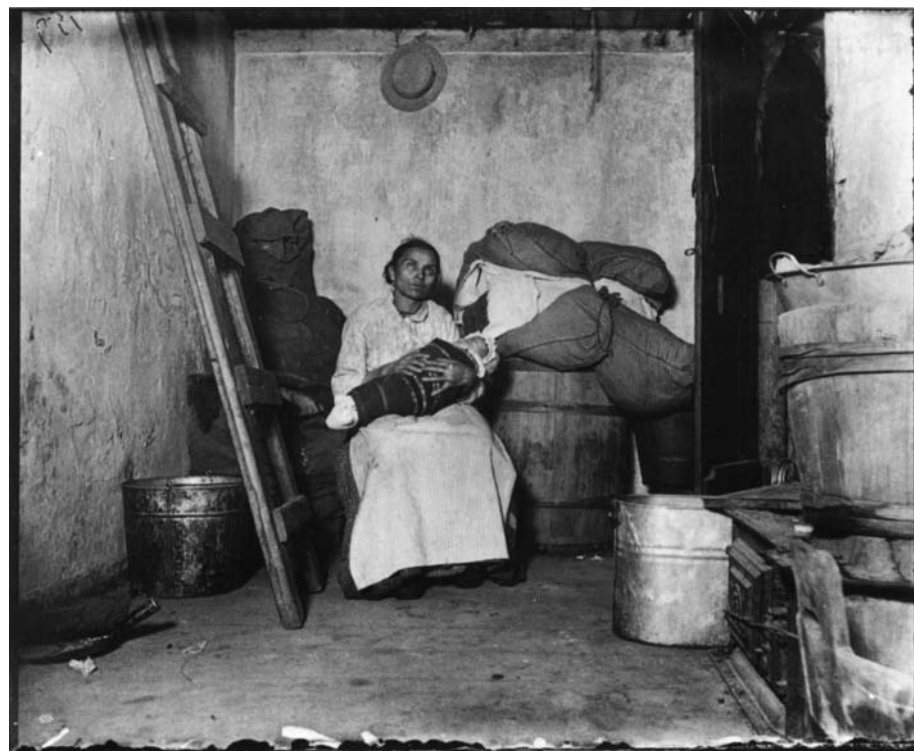
Φτάνοντας στην Αμερική το 1870, σε ηλικία 21 ετών, έδινε δημόσιες διαλέξεις, ενώ οι απόπειρές του να δημοσιεύσει τις εργασίες του δεν απέδωσαν. Τα πενιχρά του έσοδα τον καταδίκασαν σε στερήσεις έως το 1873, οπότε ξεκίνησε η συνεργασία του με ένα πρακτορείο ειδήσεων. Το 1877 προσελήφθη στη *New York Tribune*, όπου εργάστηκε στο αστυνομικό ρεπορτάζ. Την ίδια εποχή άρχισε και η συνεργασία του με το Associated Press. Δέκα χρόνια αργότερα πέρασε στη *New York Sun* (1888), ασχολούμενος πάντα με το αστυνομικό ρεπορτάζ. Από τη θέση αυτή εξοικειώθηκε με την εγκληματικότητα, τη φτώχεια και τα κοινωνικά δεινά. Την ίδια χρονιά άρχισε να εργάζεται για το βιβλίο του *How the other Half Lives*.¹¹

Παράλληλα με τη δημοσιογραφία, ο Riis έδινε δημόσιες διαλέξεις για τα θέματα που τον απασχολούσαν. Ουσιαστικά στράφηκε στη φωτογραφία για να τεκμηριώσει τα κείμενά του και να δώσει μεγαλύτερη ζωντάνια στις διαλέξεις του. Στο τέλος, εγκατέλειψε τη δημοσιογραφία και ασχολήθηκε αποκλειστικά με τον αγώνα για βελτίωση των συνθηκών διαβίωσης των φτωχών. Δημοσίευσε αρκετά ακόμη βιβλία, όπως τα *The Children of the Poor* (1892), *Out of Mulberry Street* (1898) και *Children of the Tenements* (1903). Το 1901 κυκλοφόρησε την αυτοβιογραφία του, με τίτλο *The Making of an American*.





Εικόνα 1.1. Jacob A. Riis, Γυρολόγος που κοιμάται σε υπόγειο, Νέα Υόρκη, περίπου 1886.



Εικόνα 1.2. Jacob A. Riis, Ιταλίδα μητέρα με το μωρό της στην Jersey Street, περίπου 1890.

φωτογράρισαν την περιοχή της Μακεδονίας (ελληνικής και μη). Οι φωτογραφίες τους κυκλοφορούσαν όχι μόνο σε ολόκληρη τη Βαλκανική αλλά και έξω από αυτήν. «Οι περισσότερες φωτογραφίες ήταν εικόνες οικογενειών, μαχητών διαφόρων εθνοτήτων και τοπία» (για μία παρουσίαση του έργου των αδελφών Μανάκια, βλ. Τουρουντσής, 2003).

9. Ο χαρακτηρισμός φαντάζει υπερβολικός, αν λάβει κανείς υπόψη του τις φωτογραφίες του Brady και των συνεργατών του από τον Αμερικανικό Εμφύλιο. Είναι, ωστόσο, ορθή στον βαθμό που ο Riis ήταν κατ' επάγγελμα δημοσιογράφος και αντιλαμβανόταν τις φωτογραφίες του ως μέρος της δουλειάς του, ως έρευνα του δημοσιογραφικού λόγου, ως αγκύρωσή του στην πραγματικότητα.

10. Τα βιογραφικά στοιχεία του Jacob A. Riis προέρχονται από τους Howard (1985), Davis (2000), Broecker (1984) και Yochelson (2001).

11. Riis, J. A. (1890). *How the other Half Lives: studies among the tenements of New York*. Το βιβλίο εκδόθηκε αρκετές φορές στα 115 χρόνια που μεσολάβησαν από την πρώτη έκδοσή του. Η πιο πρόσφατη έκδοση χρονολογείται από το 2009.



Εικόνα 1.3. Jacob A. Riis, *Mullen's Alley, Cherry Alley*, 1888 ή 1889.



Εικόνα 1.4. Jacob A. Riis, *Παιδική χαρά στο Poverty Gap*, 1888 ή 1889.

Ως φωτογράφος, ο Riis ήταν αυτοδίδακτος. Άλλωστε, η φωτογραφία τον 19ο αιώνα ήταν κατ' αρχάς αντικείμενο ερασιτεχνικής ενασχόλησης, μολονότι το δεύτερο κύμα ερασιτεχνισμού που προέκυψε με την εμφάνιση των μικρών φωτογραφικών μηχανών και του φιλμ –στο οποίο στηρίχθηκε η κατοπινή κυριαρχία της Eastman Kodak– έφερε στο προσκήνιο αρκετές αντιδράσεις σ' έναν «ψευδεπίγραφο» ερασιτεχνισμό (βλ. Inglesby, 1990). Είναι σαφές πως ο Riis δεν είχε την παραμικρή καλλιτεχνική πρόθεση. Ωστόσο, επηρέασε σημαντικά την τεκμηριωτική φωτογραφία¹² στην Αμερική.

Στο βιβλίο του *How the other Half Lives*, ο Riis προσπάθησε να δείξει πως η διαχωριστική γραμμή, το όριο ανάμεσα στους βολεμένους αστούς και το εξαθλιωμένο πλήθος, περνούσε από τα φτηνά ενδιαιτήματα (tenements) όπου στοιβάζονταν οι φτωχοί και άνεργοι μετανάστες. Αντιστρέφοντας τη λογική που ήθελε τον αλκοολισμό των φτωχών υπεύθυνο για την εγκληματικότητα τους, τόνισε πως η διασφάλιση αξιοπρεπούς στέγης είναι ο καλύτερος τρόπος καταπολέμησης τόσο του αλκοολισμού όσο και της εγκληματικότητας.

Καθώς ο στόχος του Riis ήταν η βελτίωση των συνθηκών διαβίωσης που καλλιεργούν και συντηρούν την εγκληματικότητα, οι φωτογραφίες οι οποίες περιλαμβάνονται στο βιβλίο, όντας σ' έναν διαρκή και ουσιαστικό διάλογο με το κείμενο, απομακρύνονται από το πρόσωπο, προκειμένου να αναδείξουν τη σχέ-

12. *Documentary photography*. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε στις ΗΠΑ τη δεκαετία του 1930, σχεδόν ταυτόχρονα με τον όρο «τεκμηριωτικός κινηματογράφος», για να περιγράψει –όπως επισημαίνει ο Burke– «σκηνές από την καθημερινή ζωή των απλών ανθρώπων, ιδιαίτερα των φτωχών» (Burke, 2003:28). Πρόκειται για το βλέμμα του τέλους της δεκαετίας του 1930, που ανακαλύπτει εκ νέου τους δύο κοινωνικούς φωτογράφους και επανερμηνεύει το έργο τους, αφαιρώντας εν μέρει τη μεταρρυθμιστική πρόθεση που το κινηματοποίησε, και εγγράφοντας τους ταυτόχρονα σε ένα μείζον φωτογραφικό εγχείρημα που θα παρουσιάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο.



Εικόνα 1.5. Jacob A. Riis, *Ηλικιωμένη γυναίκα και το κρεβάτι της στο αστυνομικό τμήμα της οδού Ελντριτζ*. Νέα Υόρκη, τέλη της δεκαετίας του 1880.

ση του ατόμου με τον χώρο που το περιβάλλει. Ο χώρος είναι ο πραγματικός πρωταγωνιστής των εικόνων του Riis, άσχετα αν τυπικά το θέμα του είναι ο γυρολόγος που κοιμάται στο υπόγειο (εικ. 1.1), η Ιταλίδα μπτέρα με το μωρό της (εικ. 1.2), η οικογένεια, η συμμορία (εικ. 1.3), η παιδική χαρά (εικ. 1.4), ή τα παιδιά που ετοιμάζονται να ξαπλώσουν στο οικοτροφείο του Five Points.

Σύμφωνα με την Kay Davis (2003), οι εικόνες του Riis βρίσκονται σε άμεσο διάλογο με το οπτικό ρεπερτόριο αλλά και με τις αξίες της βικτωριανής περιόδου. Όπως το φλας του ξάφνιαζε τους μισοκοιμισμένους ενοίκους στις τρώγλες της Νέας Υόρκης, έτσι και οι εικόνες του σκόπευαν να σοκάρουν την κοινωνία. Γι' αυτό και στα ιδεώδη της τάξης και της καθαριότητας αντιπαρέθεσε εικόνες με βρόμικα παιδιά που παίζουν στους δρόμους χωρίς επίβλεψη, με ανθρώπους που ζουν σε υγρά και βρόμικα υπόγεια όπου κείτονταν νεκροί από τύφο. Με αυτές τις εικόνες αμφισβήτησε τις αντιλήψεις των ανθρώπων της εποχής του για τη μητρότητα, την παιδική ηλικία, το σπίτι ως χώρο σωματικής και ψυχολογικής ασφάλειας. Έτσι, οι φωτογραφίες του Riis γίνονται η κλειδαρότρυπα μέσα από την οποία οι βολεμένοι κοιτάζουν το άλλο μισό της κοινωνίας τους, χωρίς απόσταση ασφαλείας και χωρίς τη δυνατότητα να αποφύγουν την απειλητική

παρουσία ή έστω το βλέμμα τους. Ταυτόχρονα, όμως, γίνονται και ο καθρέφτης πάνω στον οποίο οι αξίες της κοινωνίας τους εμφανίζονται αντεστραμμένες, εφιαλτικές, σαθρές και προπάντων φαρισαϊκές (εικ. 1.5).

Lewis W. Hine (1874-1940)

Ο Lewis W. Hine¹³ γεννήθηκε το 1874 στις ΗΠΑ. Όταν πέθανε ο πατέρας του (1892), αναγκάστηκε να δουλέψει σε διάφορες δουλειές για να στηρίξει τη μητέρα του και τις δύο αδελφές του. Το 1900 γράφτηκε στο Πανεπιστήμιο του Σικάγο. Όταν, όμως, ο συμπατριώτης του Frank Manny διορίστηκε διευθυντής της Ethical Culture School, στη Νέα Υόρκη, τον ακολούθησε. «Η γενικότερη φιλοσοφία της Σχολής ήταν προοδευτική, χαρακτηριζόταν από κοινωνική συνειδητοποίηση, ενώ κύριο μέλημά της ήταν η σύνδεση γνώσης και πράξης. Παλαιότερα, οι μαθητές προέρχονταν από την εργατική τάξη, όταν όμως έφτασε ο Hine η πλειοψηφία ανήκε στη μεσαία τάξη» (Howard, 1985:26).

Ο Manny ανέθεσε στον Hine να φωτογραφίσει τους μετανάστες που έφταναν στο Ellis Island. Η φωτογραφική ενασχόληση του Hine με τους μετανάστες ξεκίνησε το 1904 και κράτησε μία πενταετία.¹⁴ Οι φωτογραφίες του χρησιμοποιούνταν ως εποπτικό υλικό στη Σχολή. Όπως παρατηρεί η Howard, ο Hine «ήθελε [με τις φωτογραφίες του] να δείξει στους μαθητές του τον ηρωισμό και το θάρρος των νέων προσκυνητών». Ακόμη περισσότερο, ο Hine –ενεργό μέλος των προοδευτικών κύκλων¹⁵ της εποχής του ήδη από την περίοδο των σπουδών του στο Σικάγο– προσπάθησε να συνθέσει στις φωτογραφίες του αυτές τις ποικίλες προσεγγίσεις των προοδευτικών δημοσιογράφων και κοινωνικών λειτουργών με τις αναλύσεις των κοινωνιολόγων, οι οποίοι επιχειρούσαν να ερμηνεύσουν όχι μόνο τις συγκεκριμένες περιπτώσεις αλλά και τη συνολική δομή των κοινωνικών συνθηκών και των μεταβολών που συντελούνταν εκείνη την περίοδο. Ταυτόχρονα, προσπάθησε να αναδείξει την αξιοπρέπεια των μεταναστών, εστιάζοντας στα πρόσωπα και συνθέτοντας τα πλάνα του με τρόπο που συχνά αντλεί από μία οικεία οπτική παράδοση, την οποία ταυτόχρονα αποδομεί. Όπως παρατηρεί η Mary Panzer:

[...] τα πρόσωπα κυριαρχούν στο κάδρο. Συχνά στεκόταν τόσο κοντά τους ώστε η απόλυτη εγγύτητα επιτρέπει στις εικόνες του να αποκαλύπτουν πληροφορίες τις οποίες άλλοι φωτογράφοι δεν κατόρθωσαν να συλλάβουν. Τα πρόσωπα είναι καθαρά και οι εκφράσεις αυθόρμητες. Ακόμη και οι πιο φωτισμένοι συνάδελφοι του Hine αντιμετώπιζαν αυτούς τους ανθρώπους πατερναλιστικά, ενώ τα άτομα που φωτογράφησε εκείνος τον κοιτάζουν στα μάτια. Αυτή η ισότιμη σχέση, παρά τον προσωρινό χαρακτήρα της, σημαδεύει τις εικόνες του Hine και τον διακρίνει από τους συγχρόνους του. (Panzer, 2002:6)

13. Τα βιογραφικά στοιχεία του Lewis W. Hine προέρχονται από τους Howard (1985), Davis (2000), Broecker (1984), Trachtenberg et al. (1977) και Panzer (2002).

14. Ο Hine συνέχισε να φωτογραφίζει κατά καιρούς μετανάστες που έφταναν στο Ellis Island έως το 1926 (McCausland, 1940).

15. «Οι Προοδευτικοί ήταν ένα κίνημα μεταρρυθμιστικό και όχι επαναστατικό. Θεωρούνταν ως η φιλελεύθερη εναλλακτική στην επαναστατική αλλαγή που πρότεινε το κομμουνιστικό κίνημα. [...] Αρκετοί σοσιαλιστές συμμετείχαν σε μεταρρυθμιστικά κινήματα, όμως οι μεταβολές που υποστήριζε ο Hine αποσκοπούσαν σε νομοθετική μεταρρύθμιση την οποία θα επέβαλλε μία διαφωτισμένη και ενεργός κοινή γνώμη» (Trachtenberg, 1989:166).



Εικόνα 1.6. Lewis W. Hine, *Μικρός εφημεριδοπώλης στο κέντρο της πόλης, Σάββατο απόγευμα, 7 Μαΐου 1910. Μάρτυρας E.N. Clopper. Σεν Λιούις, Μιζούρι.*

Πολύ πριν από την Panzer, η Elizabeth McCausland τόνιζε πως οι φωτογραφίες του Hine προσθέτουν στις στατιστικές «ζωτικές εμπειρίες. Κάνουν την ιστορία ανθρώπινη και πραγματική. [...] Το παρελθόν δεν θα είναι πια ένας ξερός στατιστικός πίνακας, αλλά η πλημμυρίδα ζωντανών ανθρώπων» (McCausland, 1940).

Παράλληλα, ο Hine δίδασκε φωτογραφία στους μαθητές της Σχολής, ενώ το 1905 ολοκλήρωσε τις σπουδές του στα παιδαγωγικά στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης και συνέχισε με σπουδές κοινωνιολογίας στο Πανεπιστήμιο του Σικάγο. Ο Hine είναι ο πρώτος κοινωνιολόγος που χρησιμοποίησε τη φωτογραφία ως διδακτικό μέσο και κατέθεσε γραπτά τις απόψεις του για τις εκπαιδευτικές χρήσεις της.¹⁶ Ταυτόχρονα, όμως, αντιλαμβανόταν τη φωτογραφία ως πολιτικό και πολιτισμικό έργο. Έτσι, αντίθετα από τον μεγάλο σύγχρονό του φωτογράφο Alfred Stieglitz, δεν ενδιαφερόταν «για τη φωτογραφία ως έργο τέχνης, αλλά για την αναπαραγμένη εικόνα που είναι μέρος ενός συνόλου εικόνων και λέξεων» (Trachtenberg, 1989:168).

Το 1907, ο Hine συνεργάστηκε ως φωτογράφος σε μία μεγάλης κλίμακας κοινωνιολογική έρευνα στο Πίτσμπουργκ, που αφορούσε στο σύνολο των κοι-

16. Βλ., π.χ., τα κείμενα του L. Hine, «Photography in the School» (1908) και «Social Photography; How the Camera may Help in the Social Uplift» (1909).



Εικόνα 1.7. Lewis W. Hine, *Vera Hill*, 5 ετών. Μαζεύει 11,5 κιλά την ημέρα [βαμβάκι], Οκλαχόμα. 11 Οκτωβρίου 1916.

νωνικών δραστηριοτήτων και κυρίως στις συνθήκες διαβίωσης και εργασίας. Στις φωτογραφίες αυτής της περιόδου αναδεικνύεται η αισιοδοξία του φωτογράφου που εξακολουθεί να αποτυπώνει τα πρόσωπα με τρόπο θετικό, κατεβάζοντας τη μηχανή του στο ύψος του προσώπου, αρνούμενος να καδράρει αφ' υψηλού (εικ. 1.6). Η αμεσότητα, η ειλικρίνεια, αλλά και το συναίσθημα που πηγάζει αυθόρμητα στον νου του θεατή συμπαραδελώνουν βαθύτατα τις εικόνες, καθορίζοντας ουσιαστικά την ανάγνωσή τους. Και είναι αυτή ακριβώς η ισχυρή συμπαραδήλωση που επέτρεψε στη φωτογραφία του αγοριού από το Πίτσμπουργκ να χρησιμοποιείται για δέκα και πλέον χρόνια σε αφίσες και έντυπες διαφημίσεις της National Child Labor Committee, επόμενου εργοδότη του Hine (Panzer, 2002:24).

Από το 1908 άρχισε η μόνιμη συνεργασία του Hine με τη National Child Labor Committee (NCLC), που διήρκεσε μία δεκαετία. Στόχος της Επιτροπής



Εικόνα 1.8. Lewis W. Hine, *Sadie Pfeiffer*, με ύψος, περίπου 1,20 μ., εργάζεται σχεδόν μισό χρόνο. Πρόκειται για ένα από τα πολλά μικρά παιδιά που εργάζονται στο Lancaster Cotton Mills, 30 Νοεμβρίου 1908.

17. Πρβλ. Margolis (1998), όπου οι φωτογραφίες του Hine και άλλων Αμερικανών και Άγγλων φωτογράφων χρησιμοποιούνται για την τεκμηρίωση της εργασίας στα ανθρακωρυχεία.

ήταν να αποδείξει τις αρνητικές ηθικές επιπτώσεις της παιδικής εργασίας τόσο στα ίδια τα παιδιά όσο και στο κοινωνικό σύνολο, και να πιέσει την κυβέρνηση για νομοθετική ρύθμιση της παιδικής εργασίας. Επί δέκα περίπου χρόνια, ο Hine ταξίδευε και φωτογράφιζε σε διάφορες περιοχές των ΗΠΑ. Παράλληλα, κρατούσε συστηματικές σημειώσεις από τις οποίες αντλούσε τις λεζάντες των φωτογραφιών του, αλλά και υλικό για τις εκθέσεις του. Κεντρικό θέμα της εργασίας του αυτή την περίοδο ήταν η τεκμηρίωση της παιδικής εργασίας στους αγρούς (εικ. 1.7), στα εργοστάσια (εικ. 1.8) και τη βαμβακουργία (εικ. 1.9), στα ανθρακωρυχεία (εικ. 1.10),¹⁷ αλλά και στους δρόμους των μεγάλων πόλεων (εκ. 1.11).

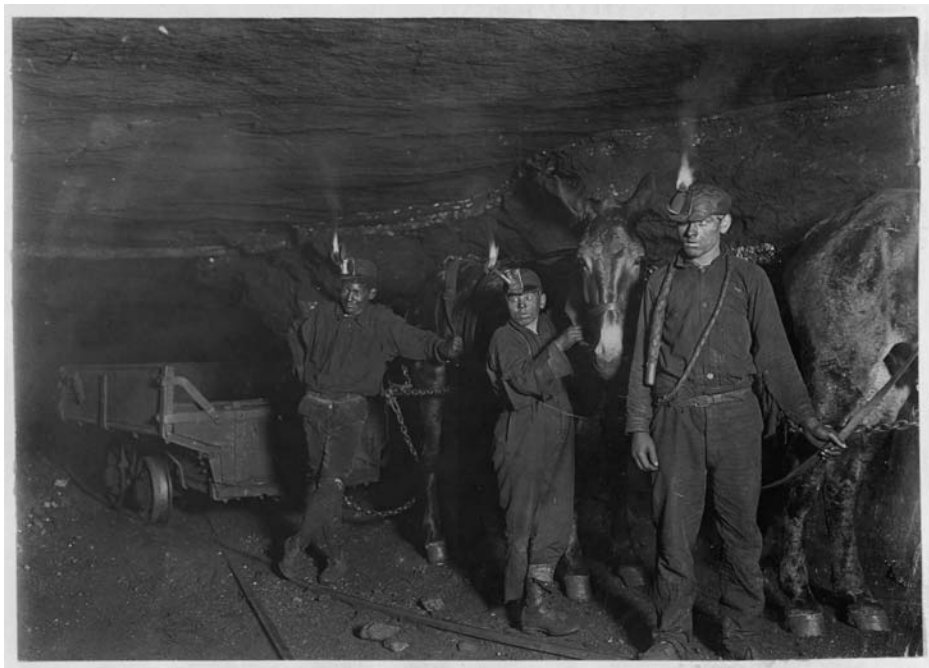
Η πρόσβαση στους χώρους αυτούς δεν ήταν πάντοτε εύκολη. Έτσι, ο Hine χρησιμοποιούσε διάφορα τεχνάσματα, παριστάνοντας «άλλοτε τον περιπλανώ-



Εικόνα 1.9. Lewis W. Hine, Hickory, Βόρεια Καρολίνα, Νοέμβριος 1908.

μενο φωτογράφο που εργαζόταν για κάποια εταιρεία παραγωγής καρτών, άλλοτε τον ελεγκτή της πυροσβεστικής, τον πωλητή ασφαλειών ζωής, ακόμη και τον δημοσιογράφο που ενδιαφερόταν για τις μηχανές και την κατασκευή των εργοστασίων» (Panzer, 2002:8).

Από το 1913 και μετά, το έργο του Hine περιέλαβε το σύνολο της παραγωγής της Επιτροπής, τόσο για την ανάδειξη του προβλήματος της παιδικής εργασίας όσο και για την προβολή της επιτυχίας των προσπαθειών της NCLC. Στο διάστημα αυτό η νομοθεσία για την παιδική εργασία άλλαξε σημαντικά. «Εκτιμάται πως οι φωτογραφίες του [μαζί με τις φωτογραφίες του Riis] επηρέασαν την κοινή γνώμη» (Henny, 1986:3), μολονότι η εκτίμηση αυτή μπορεί να οφείλεται εν μέρει στη συμπερίληψη των δύο φωτογράφων στον κανόνα της φωτογραφίας. Θα πρέπει, ωστόσο, να συμφωνήσουμε με την Panzer πως, πέρα από την αλλαγή της νομοθεσίας, η παιδική εργασία περιορίστηκε στην πράξη «μόνο όταν η κοινή γνώμη δεν ανεχόταν πλέον να βλέπει παιδιά να εργάζονται στα εργο-



Εικόνα 1.10. Lewis W. Hine, Κύρια είσοδος, Ορυχείο Gary W. Va. Στο κέντρο trapper boy. Πιάνει δουλειά στις 7 το πρωί και θα μείνει στις σήραγγες ως τις 5.30 μ.μ. Οι trappers πληρώνονται 1 δολάριο την ημέρα. Δ. Βιρτζίνια.



Εικόνα 1.11. Lewis W. Hine, Ένας «μεθυσμένος» αγοράζει τηνπραμάτεια ενός εξάχρονου εφημεριδοπώλη, Λος Άντζελες, Καλιφόρνια, Μάιος 1915.



Εικόνα 1.12 Lewis W. Hine, *Μηχανικός που εργάζεται σε ατμομηχανή σε εργοστάσιο παραγωγής ρεύματος. 1920.*

στάσια, στα χωράφια και στους δρόμους» (Panzer, 2002:8). Και ο Hine εργάστηκε συστηματικά για την ανάπτυξη αυτής της δυσανεξίας.

Η συνεργασία του Hine με τη NCLC διεκόπη το 1917 και την επόμενη άνοιξη βρέθηκε στην Ευρώπη για να φωτογραφίσει τις δραστηριότητες του Αμερικανικού Ερυθρού Σταυρού την επαύριο του Α΄ Παγκόσμιου πολέμου. Αυτό το ταξίδι ξεκίνησε από τη Γαλλία και το Βέλγιο, ενώ τον χειμώνα του 1918-19, ο Hine ταξίδεψε στην Ιταλία, την Ελλάδα και τη Σερβία (εικ. 1.13, 1.14) (Karlson, 1988).

Επιστρέφοντας στις ΗΠΑ το 1919, καταγράφεται μία σημαντική στροφή στο έργο του, μολονότι η θεματολογία του παρέμεινε σταθερά η ίδια. Στόχος του πλέον ήταν η παραγωγή «θετικών» εικόνων (Panzer, 2002: 10), που να ανταποκρίνονται στην εικόνα μιας χώρας η οποία απολαμβάνει τους καρπούς της ευημερίας. Άρχισε και πάλι να φωτογραφίζει εργαζόμενους την ώρα της εργασίας τους («work portraits»), τονίζοντας ιδιαίτερα τη σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο και τη μηχανή (εικ. 1.12) (Hine, 1977), θέμα που άλλωστε απασχόλησε έντονα τη σκέψη αλλά και την παραγωγή εικόνων εκείνη την εποχή.

Στην περίοδο αυτή, τόσο στα πορτρέτα των εργατών όσο και στο κατοπινό του έργο –την τεκμηρίωση της ανέγερσης του Empire State Building – αναδύεται μία νέα, αρρενωπή και μυώδης σωματικότητα, ενώ ταυτόχρονα στις λεζάντες κατα-



Εικόνα 1.13. Lewis W. Hine, Τούρκος γαλατάς και δύο αγόρια που σκουπίζουν τον δρόμο. Θεσσαλονίκη. Δεκέμβριος 1918.

γράφεται μία κίνηση αντίστροφη εκείνης που παρατηρήσαμε στις εικόνες της NCLC: τα ονόματα εξαφανίζονται και τη θέση τους παίρνουν περιγραφές, αλλά και υποδηλώνονται συμβολισμοί, όπως ο «Ίκαρος». Ωστόσο, το πρόταγμα του Hine παραμένει αναλλοίωτο: «να προβάλει μία φιλελεύθερη αντίληψη για την Αμερική μέσα από τις φωτογραφίες του, προκειμένου να αναμορφώσει την πραγματικότητα σύμφωνα με το φιλελεύθερο όραμα» (Trachtenberg, 1989:166).

Είναι ενδιαφέρουσα η απόσταση που χωρίζει τις φωτογραφίες του Hine εκείνης της περιόδου από τις εικόνες του Metropolis του Fritz Lang (1927) ή των *Μοντέρνων Καιρών* του Charlie Chaplin (1936), αλλά και από κείμενα όπως «Το δράμα των μηχανών» του Lewis Mumford (1930), που κλείνει με τη διαπίστωση: «Η μηχανή μας έχει κατακτήσει. Τώρα ήρθε η σειρά μας, όχι να αντεπιτεθούμε, αλλά να απορροφήσουμε τον κατακτητή μας» (Mumford, 1985:29). Για τον Hine, αντίθετα, την ευθύνη για τα κοινωνικά προβλήματα δεν τη φέρει η μηχανή αλλά το κοινωνικό σύστημα, το οποίο, όμως, μπορεί να αλλάξει μέσα από τη συλλογική προσπάθεια.

Η απόσταση αυτή οφείλεται εν πολλοίς στην οικονομική κρίση του 1929, που ανέδειξε τον ουτοπικό χαρακτήρα της ιδεολογίας, η οποία ανέθετε στις μηχανές την επίλυση των κοινωνικών και οικονομικών προβλημάτων. Από την άλλη



Εικόνα 1.14. Lewis W. Hine, Τούρκος επιστρέφει σπίτι του κρατώντας δύο καρβέλια ψωμί. Ελλάδα. Δεκέμβριος 1918.

πλευρά, η ίδια αυτή κρίση ξεπέρασε τις εικόνες του Hine, που δεν είχε πια τη δυνατότητα να δημοσιεύει ούτε σε περιοδικά όπως το *The Survey*, με το οποίο συνεργαζόταν από την εποχή της έρευνας στο Πίτσμπουργκ. Είχε φτάσει ο καιρός για τον αναπροσδιορισμό του κοινωνικού και πολιτικού ρόλου της φωτογραφίας, ενώ το κεφάλαιο της κοινωνικής φωτογραφίας έκλεινε για τις ΗΠΑ.



Η τεκμηριωτική φωτογραφία



Η τεκμηριωτική φωτογραφία

Ο αναπροσδιορισμός του πολιτικού και κοινωνικού ρόλου της φωτογραφίας στις ΗΠΑ, στην κατεύθυνση που υποδείκνυε η κοινωνική φωτογραφία, εγκαινιάζεται στις αρχές της δεκαετίας του 1930 με το έργο της Doris Ulmann, αλλά κυρίως στα μέσα της δεκαετίας του 1930, με ένα ιδιαίτερα εκτεταμένο κυβερνητικό φωτογραφικό πρόγραμμα που φέρει την υπογραφή του Roy Stryker. Και στις δύο περιπτώσεις, κεντρικό πρόσωπο είναι ο αγρότης και σημείο αφετηρίας το αγροτικό ιδεώδες. Πράγματι, για τους Αμερικανούς αγρότες η δεκαετία του 1930 ήταν πολύ δύσκολη. Η οικονομική κρίση του 1929 εξανέμισε τα εισοδήματά τους, ενώ η παρατεταμένη ξηρασία και η εκμηχάνιση της γεωργίας έφεραν τους μικροκαλλιέργητες σε πολύ δύσκολη θέση. Ωστόσο –όπως εύστοχα επισημαίνει ο Ian Jeffrey (1981)– η γεωργία εθεωρείτο το θεμέλιο του αμερικανικού πολιτισμού, από την εποχή του Thomas Jefferson έως τον Theodore Roosevelt. Επί Roosevelt, το αγροτικό ζήτημα καταγράφεται ως το πρόβλημα του «μοναχικού ανθρώπου» που ορθώνεται μόνος απέναντι στα οργανωμένα συμφέροντα (Jeffrey, 1981:165). Αυτούς τους μοναχικούς, περήφανους αλλά και συχνά καταβεβλημένους ανθρώπους προσπάθησαν να αποτυπώσουν οι φωτογράφοι που τέθηκαν στη διάθεση του Roy Stryker, προκειμένου να τεκμηριώσουν το έργο της Resettlement Administration, η οποία αργότερα μετονομάστηκε σε Farm Security Administration (FSA), της υπηρεσίας, δηλαδή, η οποία ανέλαβε να υλοποιήσει την αγροτική πολιτική του Franklin D. Roosevelt. Αρχικά, έργο της FSA ήταν η φωτογράφιση των αγροτών που επιδοτούνταν και η κατασκευή οικισμών. Στη συνέχεια, η θεματολογία διευρύνθηκε και περιέλαβε την καταγραφή των ακτημόνων που εργάζονταν σε αγροτικές εργασίες και μετακινούνταν από περιοχή σε περιοχή ανάλογα με τη ζήτηση (sharecroppers). Σε μία τρίτη φάση –και καθώς οι φωτογραφίες χρησιμοποιούνταν από περιοδικά όπως το *Look* για να εικονογραφήσουν την περιγραφή μιας ζοφερής κατάστασης–, η θεματολογία των φωτογραφιών διευρύνθηκε ακόμη περισσότερο, προκειμένου να επιτευχθεί ένα θετικό βλέμμα στην αγροτική ζωή. Οι φωτογράφοι αποτύπωναν πλέον τις συνθήκες τόσο στον αγροτικό όσο και στον αστικό χώρο. Αντικείμενό τους ήταν η αμερικανική κοινωνία στο σύνολό της. Από το 1941, η ομάδα του Stryker υπήχθη στο Office of War Information. Για άλλη μία φορά, το κέντρο ενδιαφέροντος μετατοπίστηκε στις προσπάθειες για κινητοποίηση με στόχο τη συμμετοχή των ΗΠΑ στον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο.

Στη διάρκεια των δέκα περίπου χρόνων που διήρκεσε το πρόγραμμα, με την ομάδα του Stryker συνεργάστηκαν αρκετοί σημαντικοί φωτογράφοι. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν οι: Walker Evans, Dorothea Lange, Russell Lee, Arthur Rothstein, Ben Sahn, Jack Delano, Maron Post Wolcott, Gordon Parks, John

Vachon και Carl Mydans. Στη συνέχεια του κεφαλαίου θα δούμε αναλυτικότερα το έργο της Dorothea Lange.

Τον Απρίλιο του 1940, ο Hartley E. Howe δημοσίευσε στο περιοδικό *Survey Graphic* (αδελφό περιοδικό του *The Survey* με το οποίο συνεργαζόταν ο Lewis Hine) ένα κείμενο με τίτλο «You Have Seen Their Pictures»,¹ που παρουσιάζει τις βασικές αρχές αλλά και τις ενστάσεις οι οποίες εγείρονταν για το φωτογραφικό πρόγραμμα της FSA, διατηρώντας την ιδεολογική ρητορική της εποχής. Κατ' αρχάς, ο Howe παρατηρεί πως αυτές τις φωτογραφίες δεν μπορεί να τις ξεχάσει κανείς εύκολα. Στη συνέχεια, τονίζει την ιδιαίτερη χρησιμότητα τέτοιων φωτογραφιών που «καταγράφουν τον σημερινό κόσμο πριν γίνει χθесινός», αλλά και την πολιτική σημασία που έχει η πληροφόρηση για τα δεινά των συμπολιτών μας, όταν αυτή η πληροφόρηση μας προσκαλεί στη δράση.

Αυτό που διαφοροποιεί τις φωτογραφίες του FSI είναι εν πρώτοις το γεγονός ότι πρόκειται για εικόνες που παράγονται από την κυβέρνηση, αλλά, επίσης, και οι στόχοι τους:

- η ενημέρωση του κοινού για το κοινωνικό πρόβλημα που επιχειρεί να λύσει η FSA και το οποίο είναι η διασφάλιση υποστήριξης για το εξαθλιωμένο ένα τρίτο του αγροτικού πληθυσμού· και παράλληλα
- η «φωτογραφική καταγραφή της αγροτικής Αμερικής – μία οπτική παρουσίαση του τρόπου ζωής και εργασίας, του τρόπου που παίζουν, που τρώνε και κοιμούνται οι Αμερικανοί αγρότες».

Μία σημαντική παράμετρος του όλου εγχειρήματος είναι η «αποστολή» (assignment). Η άποψη του Stryker πως αν ο φωτογράφος κατανοήσει προκαταβολικά τις κοινωνικές και οικονομικές δυνάμεις και παραμέτρους των προβλημάτων με τα οποία βρίσκεται αντιμέτωπος, τότε και μόνο τότε θα κατορθώσει να τα αποτυπώσει στην εικόνα του, είχε ως αποτέλεσμα τη συστηματική προεργασία εκ μέρους των φωτογράφων. Ο Howe αναφέρει χαρακτηριστικά πως η προετοιμασία του Rothstein περιελάμβανε εξοικείωση με τη φυσική και οικονομική γεωγραφία και την ιστορία των περιοχών που σκόπευε να επισκεφθεί, σε συνδυασμό με συνεντεύξεις από ανθρώπους που διέθεταν ειδικές γνώσεις, προκειμένου να ετοιμάσει μία θεματολογία και να ορίσει τη διαδρομή και τα φωτογραφικά του ενδιαφέροντα, σε συνεργασία με τον Stryker (Howe, 1940). Βεβαίως, μερικές φορές το σχέδιο δεν γινόταν να τηρηθεί κατά γράμμα. Σε ορισμένες περιπτώσεις οι φωτογράφοι αναγκάστηκαν να αλλάξουν θέμα (βλ. Butler, 1990:31).

Η Suellen Butler επισημαίνει τη σημασία της κατανόησης της φωτογραφίας ως μέρους μιας συγκεκριμένης και στοχευμένης «αποστολής», αλλά και της θεωρητικής προεργασίας ως παράγοντα διαμόρφωσης της δικής μας πρόσληψης της εικόνας. Αυτή η ανεκδοτολογική γνώση «μάς υπενθυμίζει ότι η αποστολή του φωτογράφου επηρεάζεται από ένα σύνολο συνθηκών, ένα κοινωνικό πλαίσιο αναφοράς», το οποίο μπορεί να μη διακρίνεται στις εικόνες αλλά, ωστόσο, κα-

1. Ο τίτλος παραπέμπει άμεσα στο βιβλίο της Erskine Caldwell, *You Have Seen Their Faces* (1937), με φωτογραφίες της Margaret Bourke-White.

θορίζει τόσο τις εικόνες όσο και τις δικές μας προσδοκίες (Butler, 1990:31). Μέρος αυτού του πλαισίου είναι και η κατανόηση του γεγονότος ότι οι φωτογραφίες του FSA/OWI αποτελούν ένα σύνολο και ο θεσμός για τον οποίο παρήχθησαν λειτουργεί ενοποιητικά, όχι μόνο στο επίπεδο της θεματολογίας αλλά και στο επίπεδο του ύφους. Ο Howe δηλώνει πως όλοι οι φωτογράφοι που εργάζονταν για το FSA την περίοδο συγγραφής του κειμένου του είχαν «μελετήσει το έργο των προκατόχων τους, και κυρίως του Walker Evans και του Ben Shahn. Ακόμη επηρεάζονται ο ένας από τις εικόνες του άλλου» (Howe, 1940). Έτσι, έρχεται στο προσκήνιο η ανάγκη κατανόησης του θεσμικού πλαισίου εντός του οποίου παράγεται κάθε φωτογραφία, και το οποίο καθορίζει τόσο τη θεματολογία όσο και το «βλέμμα» του φωτογράφου, δηλαδή τη στάση του απέναντι στο θέμα του.

Dorothea Lange (1895-1965)

Η Dorothea Lange (Dorothea Margareta Nutzhorn) γεννήθηκε το 1895 στο Νιου Τζέρσι. Η απόφασή της να ασχοληθεί με τη φωτογραφία ήρθε μαζί με την αποφοίτησή της από τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Έτσι, από το 1913 εργάστηκε ως φωτογράφος πορτρέτων στη Νέα Υόρκη. Το 1918 βρέθηκε στο Σαν Φρανσίσκο, όπου έστησε το δικό της στούντιο. Το 1920 παντρεύτηκε τον ζωγράφο Maynard Dixon. Όταν ξέσπασε η οικονομική κρίση, τα οικονομικά της οικογένειας περιορίστηκαν, η σχέση με τον άντρα της κλονίστηκε και το 1933 αποφάσισε να εγκαταλείψει τα πορτρέτα και να βγει στον δρόμο. Εκεί φωτογράφιζε τους φτωχούς που σχημάτιζαν ουρές για να εξασφαλίσουν λίγο φαγητό.

Η φωτογραφία του ηλικιωμένου άνδρα, απομονωμένου μέσα στο πλήθος που τον περιβάλλει, σε στάση προσευχής – η πρώτη φωτογραφία που τράβηξε η Lange στον δρόμο –, αναδεικνύει την απόλυτη αδιαφορία, την έλλειψη κάθε προσδοκίας. Ο μοναχικός άνδρας, ευάλωτος και ανήσυχος, είναι το κύριο θέμα της αυτή την περίοδο. Ο Maynard Dixon δηλώνει, με μία δόση αντιζηλίας, πως «η Dorothea άρχισε να φωτογραφίζει τον Απομονωμένο Άνδρα» (βλ. Durden, 2001:3). Από μία άποψη, το έργο της Lange εγγράφεται πλέον με αυτή τη χειρονομία και ανατρέπει ταυτόχρονα μία παράδοση που ξεκινάει από το *The Gallery of Illustrious Americans* του Mathew Brady (1850). Ο Brady παρουσίασε μία σειρά 12 φυλλαδίων, καθένα από τα οποία περιελάμβανε το πορτρέτο και τη βιογραφία (διά χειρός C. Edwards Lester) διάσημων προσωπικοτήτων: προέδρων, γερουσιαστών, στρατηγών, ενός καλλιτέχνη, ενός ιστορικού και ενός ποιητή.² Το έργο αυτό του Brady, εν πολλοίς ηθικοπλαστικό και διδακτικό, χάρη στα κείμενα του Lester, υπήρξε «το πρώτο φιλόδοξο φωτογραφικό εγχείρημα που είχε αντικείμενο και θέμα την ίδια την Αμερική», σημειώνει ο Trachtenberg (1989:45). Η Αμερική ήταν το θέμα και της Lange, από τη στιγμή που βγήκε από

2. Για το *The Gallery of Illustrious Americans*, βλ. Trachtenberg (1989), σσ. 45-61.



Εικόνα 2.1. Dorothea Lange, *Επιστάτης φυτείας*. Στο Δέλτα του Μισισσιπή, κοντά στο Κλάρκντεϊλ. Ιούνιος 1936.

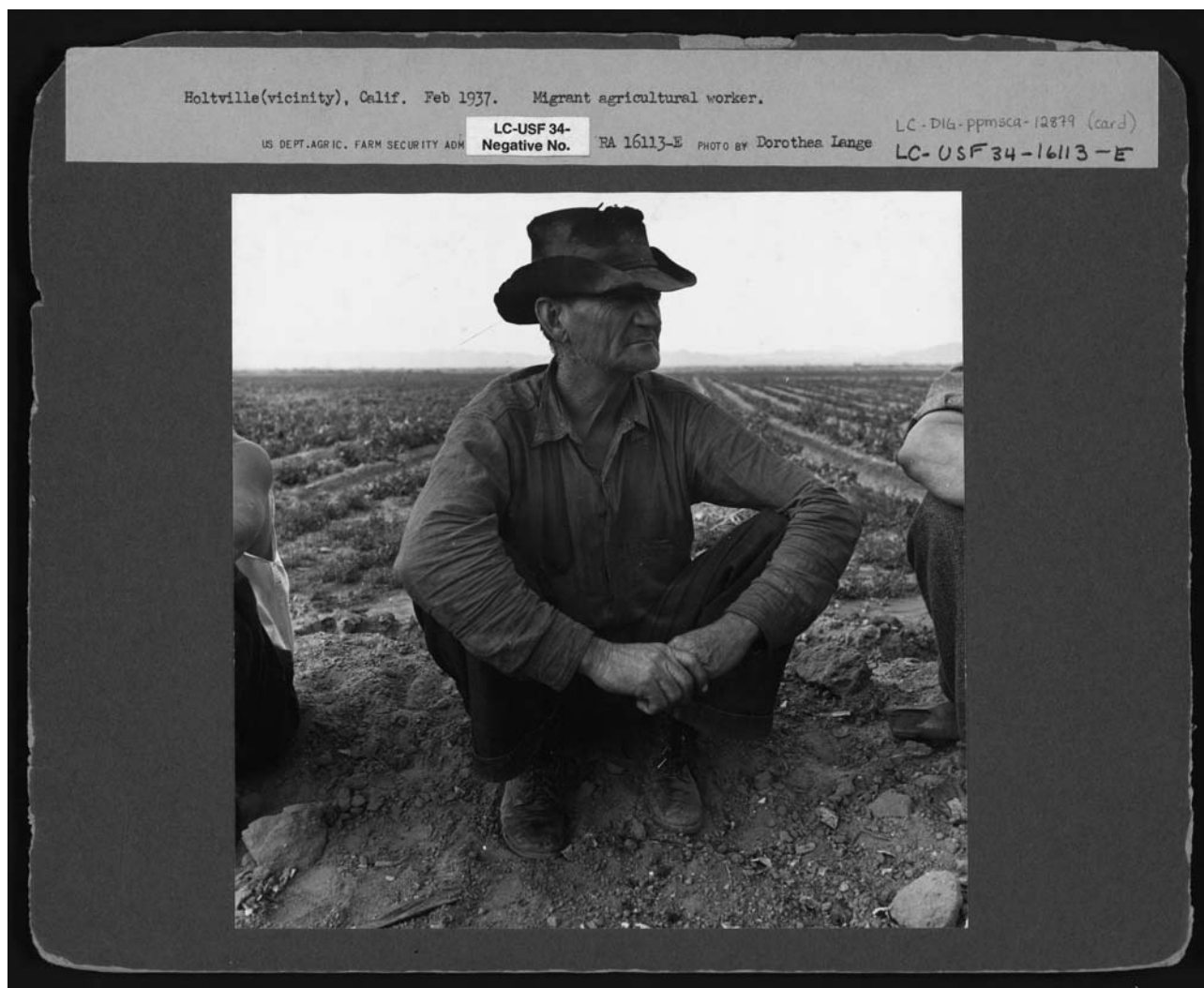
το στούντιο, αλλά και του Walker Evans και του FSA γενικότερα. Στη θέση, όμως, μιας ρωμαϊκού τύπου αναπαράστασης που αναδεικνύει τους πατρίκιους σε «σύμβολο και θεμέλιο του έθνους» (Trachtenberg, 1989:45), οι εικόνες της Lange εστιάζουν σε όσους αποσιώπησε ο Brady: στους πληβείους που μετατρέπονται σε σύμβολο της κοινωνικής και πολιτικής αποτυχίας του έθνους. Όπως οι εικόνες του Hine, έτσι και οι φωτογραφίες της Dorothea Lange δεν καλούν τον θεατή σε μία ρομαντική αναπόληση, ούτε νοιάζονται να ξυπνήσουν τα φιλανθρωπικά του αισθήματα. Τον καλούν στη δράση, στην πολιτική. Ο ηλικιωμένος άνδρας του White Angel ή ο σκυμμένος άνδρας δίπλα στο αναποδογυρισμένο καρότσι του διαφέρουν ριζικά από τα ρωμαϊκά πορτρέτα του Brady. Ακόμη και όταν



Εικόνα 2.2. Dorothea Lange, Παλιά ήταν αγρότης στο Μιζούρι, τώρα περιπλανώμενος εργάτης στις ακτές του Ειρηνικού. Καλιφόρνια, 1935.

φαίνεται το πρόσωπό τους, το βλέμμα τους δεν προσφέρεται στον θεατή. Δεν επιζητούν την επικοινωνία, το θετικό συναίσθημα. Είναι εντελώς μόνοι και τίποτα δεν μπορεί να τους βγάλει από αυτή τους τη μοναξιά. Είναι βυθισμένοι σε μία οριακή απογοήτευση. Μία Αμερική που ντρέπεται. Για ποιον;

Το επόμενο βήμα, όχι μόνο για τη φωτογράφο Lange, αλλά και για τον ίδιο τον τρόπο που φωτογράφιζε, έγινε το 1935, όταν συνεργάστηκε με τον οικονομολόγο Paul Taylor που ασχολείτο με τους περιπλανώμενους εργάτες (migrant workers), οι οποίοι, αφού έχασαν την περιουσία τους, περιφέρονταν στην ύπαιθρο αναζητώντας προσωρινή εργασία, κυρίως στη συγκομιδή αγροτικών προϊό-



Εικόνα 2.3. Dorothea Lange, Άνδρας καθισμένος καταγής περιμένει στην άκρη του χωραφιού να δουλέψει, Holtville, Καλιφόρνια, Φεβρουάριος 1937.

ντων. Η Lange, παρατηρώντας τους κοινωνικούς επιστήμονες στην έρευνα πεδίου, εμπλούτισε τη φωτογράφισή της με συνεντεύξεις. Η ίδια σημειώνει:

Άρχισα να συζητώ με τους ανθρώπους που φωτογράφιζα. Για κάποιο λόγο... οι άνθρωποι στην πόλη ήταν σιωπηλοί... Όμως στις κατασκηνώσεις των περιπλανώμενων εργατών πάντα υπήρχαν ομιλητές... [Η συνομιλία] μας έδινε τη δυνατότητα να συναντηθούμε σ' έναν κοινό τόπο – κάτι που οι φωτογράφοι σαν κι εμένα πρέπει να επιδιώκουν, προκειμένου να κάνουν καλή δουλειά. (βλ. Durden, 2001:6)



Εικόνα 2.4. Dorothea Lange, *Σκάλισμα*, κοντά στο Anniston, Αλαμπάμα, 1936.

Αυτή η μετατόπιση ουσιαστικά φέρνει τη Lange πλησιέστερα στην Οπτική Κοινωνιολογία, καθώς η φωτογραφία γίνεται αρχικά πρόσχημα για την κατανόηση της κοινωνικής πραγματικότητας, γεγονός που στη συνέχεια της επιτρέπει να αποτυπώνει στην εικόνα της την πραγματικότητα σε όλη της την έκταση. Και, κυρίως, της επιτρέπει να αποτυπώνει στην εικόνα της αόρατα στοιχεία της πραγματικότητας. Η επικοινωνία με τα πρόσωπα που απαθανατίζει θυμίζει την προσέγγιση του Hine, μόνο που φαίνεται πως υπερβαίνει τη συγκέντρωση πληροφοριών και μετατρέπεται σε συνέντευξη.

Παράλληλα, αυτή η μετατόπιση αποτελεί ένδειξη ωρίμανσης της φωτογράφου

Απέναντι σελίδα:

Εικόνα 2.5. Dorothea Lange,
Η περιπλανώμενη μητέρα,
Nipomo, Καλιφόρνια, 1936.

που βγαίνοντας στον δρόμο προσπαθούσε να κρατάει απόσταση ασφαλείας από το θέμα της. Τώρα, αντί να φωτογραφίζει από μακριά και πάνω, εγκαταλείπει το πατερναλιστικό βλέμμα, χαμηλώνει τον φακό της και κοιτάζει τα άτομα που φωτογραφίζει στα μάτια. Και τα άτομα αυτά της ανταποδίδουν το βλέμμα τους: βγαίνουν από την ακραία μοναξιά. Η Lange πλέον φωτογραφίζει ανθρώπους που βασανίζονται και υποφέρουν, σε μία Αμερική της κρίσης, διατηρώντας όμως την αξιοπρέπειά τους. Από την άλλη πλευρά, στρέφεται στους εργοδότες αυτών των ανθρώπων, προσπαθώντας να αναδείξει τις μορφές και τα σύμβολα της εξουσίας τους. Εδώ αποφεύγει το βλέμμα τους. Προτιμά να τους αναπαριστά προφίλ ώστε να αποτυπώνονται καθαρότερα τα σύμβολα της καλοπέρασης (εικ. 2.1). Στις εικόνες αυτές –όπως και στην παλαιότερη εικόνα ενός αστυνομικού που εποπτεύει μία διαδήλωση στην άκρη της Chinatown στο Σαν Φρανσίσκο– υιοθετεί τη σκοπιά των περιπλανώμενων εργατών: ο φακός της βρίσκεται χαμηλότερα από το πρόσωπο του ατόμου που φωτογραφίζει (εικ. 2.2).

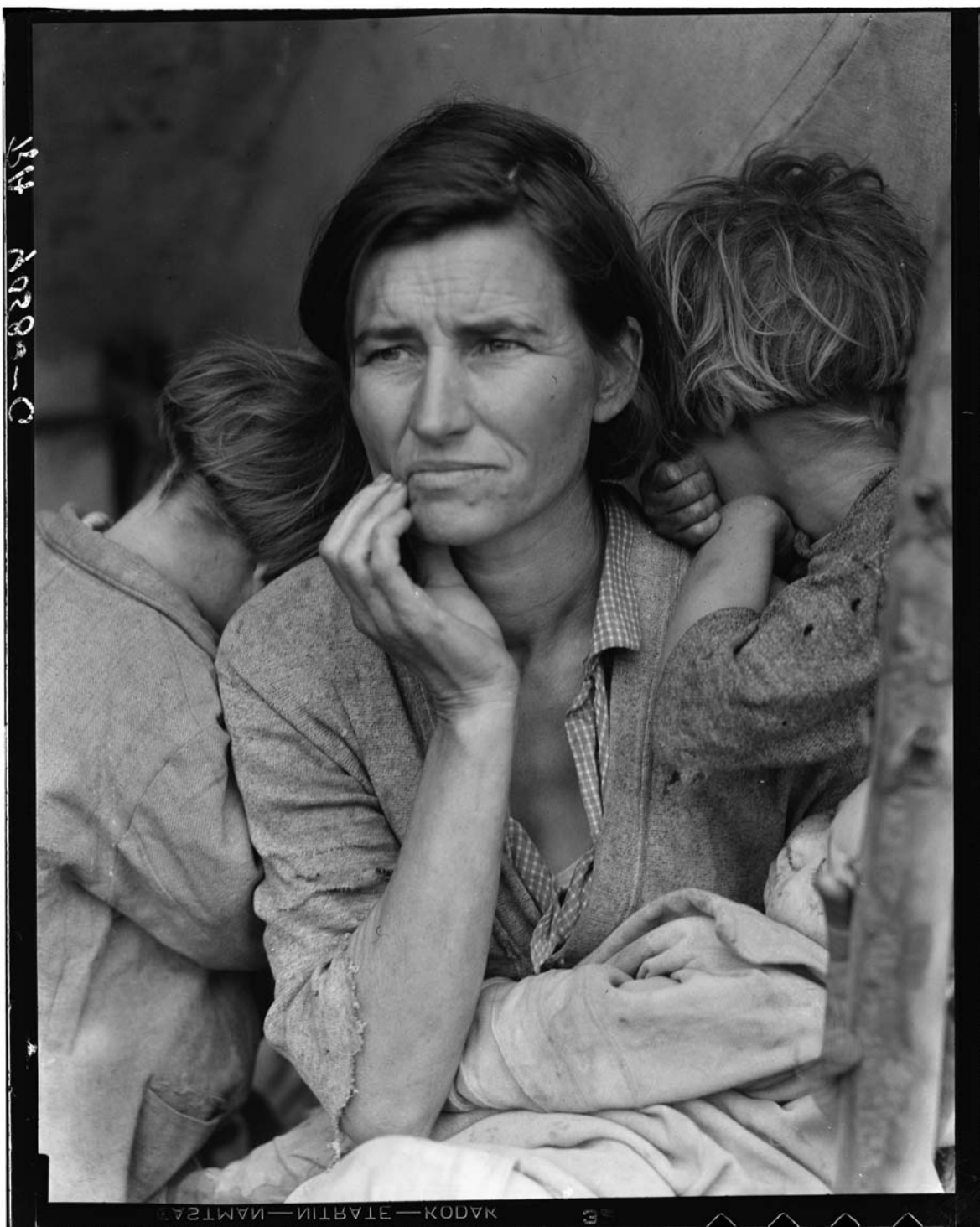
Τον Σεπτέμβριο του 1935, ο Roy Stryker είδε μία έκθεση με φωτογραφίες της Lange και την κάλεσε να συνεργαστεί με το FSA. Η συνεργασία αυτή έδωσε ορισμένες εμβληματικές εικόνες. Η Lange επεξεργάστηκε συστηματικότερα το θέμα της σωματικότητας, ένα θέμα που ούτως ή άλλως υπήρχε και στις προηγούμενες φωτογραφίες της. Η στάση του σώματος, το χαμένο βλέμμα που ατενίζει χωρίς να βλέπει (εικ. 2.3), τα σφιγμένα ροζιασμένα χέρια, η εστίαση στις λεπτομέρειες που αδιαφορεί για τους κανόνες της φωτογραφίας και κόβει το κεφάλι (εικ. 2.4) είναι στοιχεία που αναδεικνύουν τη σωματοποιημένη βάση, την αποτυπωμένη στο σώμα ένδεια, την εγχάραξη επάνω του όλων των στοιχείων που επιζητούσε να αναδείξει το φωτογραφικό πρόγραμμα του FSA.

Η περιπλανώμενη μητέρα

Όλα αυτά τα στοιχεία συνοψίζονται και –κατά κάποιον τρόπο– κορυφώνονται στη γνωστότερη ίσως φωτογραφία που δημιούργησε η Lange κατά τη διάρκεια της συνεργασίας της με το FSA: την *Περιπλανώμενη μητέρα* (εικ. 2.5). Η δύναμη αυτής της εικόνας συνίσταται στην οπτικοποίηση «του τραύματος της εποχής», μέσα από την αναφορά σε ένα «καθαγιασμένο σύμβολο της Δυτικής τέχνης» (Durden, 2001:9), ή ορθότερα της Δυτικής οπτικής παρακαταθήκης, όπως έκαναν άλλωστε ο Hine και ο Riis.

Γνωρίζουμε πως η *Περιπλανώμενη μητέρα* (που σε ορισμένες περιπτώσεις ονομάστηκε και *Περιπλανώμενη Μαντόνα*³ [Durden, 2001:9]) αποτελεί μέρος μιας σειράς πέντε ή έξι εικόνων που «τράβηξε» η Lange με το ίδιο κεντρικό πρόσωπο. Στη σειρά αυτή παρατηρούμε πώς κινείται η ερευνητικά προσανατολισμένη φωτογράφος, πώς πλησιάζει και απομακρύνει τον φακό –και το βλέμμα της–, προκειμένου άλλοτε να περιλάβει περισσότερα στοιχεία και άλλοτε να τονίσει τις λεπτομέρειες. Παρακολουθώντας αυτές τις μετατοπίσεις, αντιλαμβαν-

3. Ο H.-M. Koetzle τη χαρακτηρίζει «Μαντόνα μιας πικρής εποχής» (*Madonna for a Bitter Age*) (Koetzle, 2002β:29).

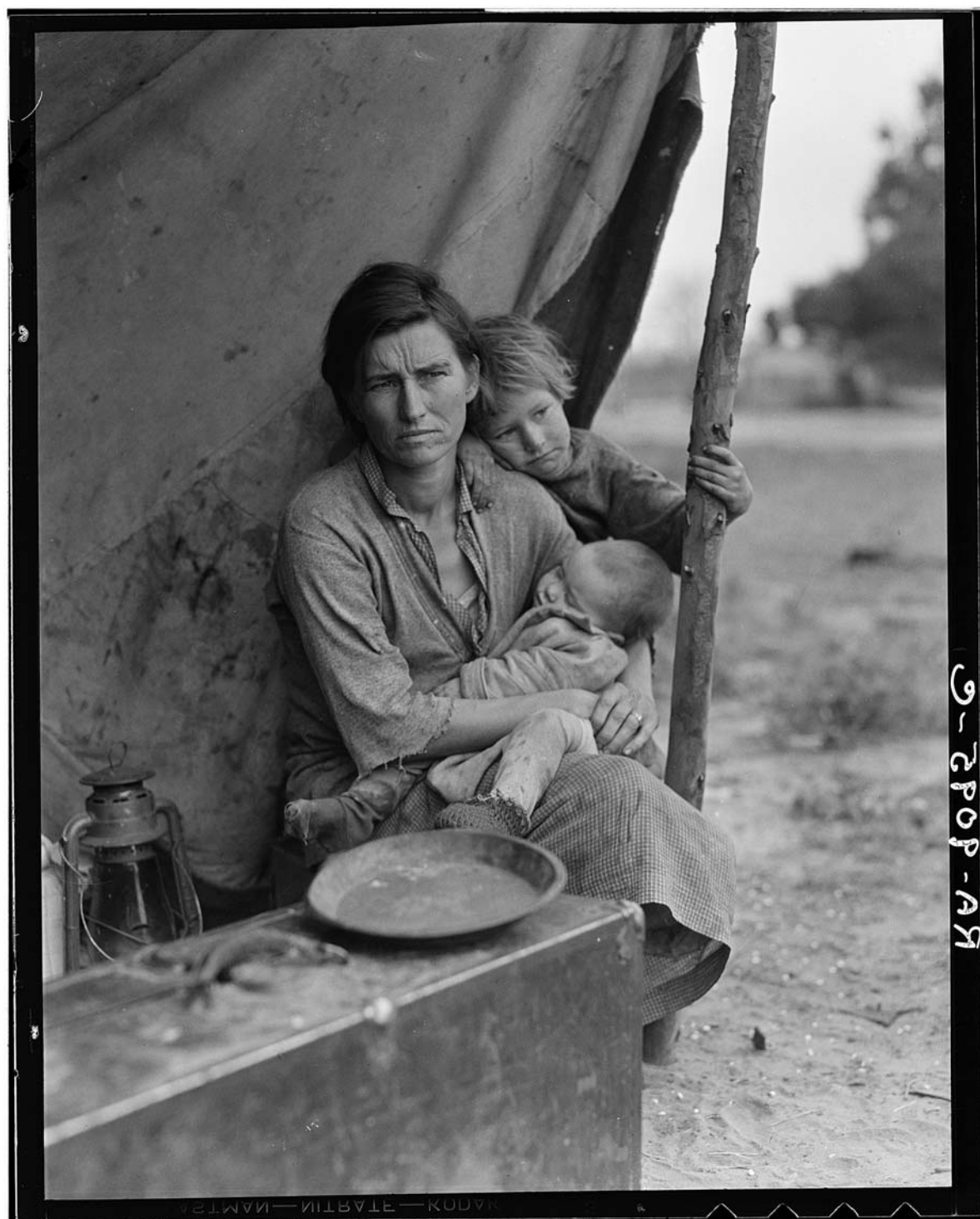




Εικόνα 2.6. & 2.7 (απέναντι σελίδα). Dorothea Lange, *Η περιπλανώμενη μητέρα*, Νιρπομο, Καλιφόρνια, 1936.

νόμαστε ότι η εικόνα αδυνατεί να «συλλάβει τη στιγμή» και ότι, αντίθετα, αυτό που εκλαμβάνουμε ως «στιγμή» είναι προϊόν εσωτερικού αναστοχασμού της φωτογράφου και της σκηνοθεσίας που προτείνει στα άτομα που φωτογραφίζει, και τα οποία –κατά τα φαινόμενα– αδιαφορούν για την παρουσία της. Ο αναστοχασμός αφορά στην επιστημολογική επιλογή μεταξύ του παραδείγματος, μιας ακόμη φωτογραφίας η οποία θα τεκμηριώνει την πραγματικότητα ενός ατόμου ανάμεσα στο ένα τρίτο των Αμερικανών αγροτών, και του συμβόλου, μιας εικόνας η οποία θα έχει τη δύναμη να συνοψίσει όλα τα παραδείγματα που συγκέντρωσε στην εξόρμησή της.

Η Lange βρισκόταν αντιμέτωπη με ένα δίλημμα, κάθε επιλογή του οποίου ήταν η αλήθεια, αλλά μία αλήθεια διαφορετικής τάξεως. Η απόφαση δεν ήταν δυνατόν να ληφθεί επιτόπου. Η πρώτη εικόνα (εικ. 2.6) παρουσιάζει το γενικό πλάνο: στην άκρη του δάσους, μία σκηνή χωρίς τη μία πλευρά. Η παρουσία της οικογένειας σε πρώτο πλάνο: μία μισάνοικτη βαλίτσα κι ένα μπαούλο που μπορεί να χρησιμοποιείται ως τραπέζι. Μία έφηβη καθισμένη σε μία κουνιστή πολυθρόνα, δύο μικρότερα παιδιά κρυμμένα σχεδόν στο βάθος της σκηνής και η μητέρα με το μωρό στην αγκαλιά. Η Lange επιγράφει την εικόνα ως





Εικόνα 2.8. & 2.9 (απέναντι σελίδα). Dorothea Lange, *Η περιπλανώμενη μητέρα*, Nipomo, Καλιφόρνια, 1936.

εξής: «Οικογένεια περιπλανώμενου αγρότη. Εφτά πεινασμένα παιδιά. Η μητέρα είναι 32 ετών. Ο πατέρας είναι Καλιφορνέζος». Σε μία από τις υπόλοιπες εικόνες προσθέτει:

Εξαθλιωμένοι στον καταυλισμό των αγροτών που μαζεύουν μπιζέλια, στο Nipomo της Καλιφόρνια, μιας που η πρώιμη σοδειά καταστράφηκε. Οι άνθρωποι αυτοί μόλις πούλησαν τη σκηνή τους για να αγοράσουν φαγητό. Οι περισσότεροι από τους 2.500 ανθρώπους του καταυλισμού ήταν εξαθλιωμένοι.

Είναι εντυπωσιακή η ομοιότητα και ταυτόχρονα η διαφορά ανάμεσα σ' αυτή την εικόνα και τη φωτογραφία της οικογένειας Hilton που τράβηξε εξήντα χρόνια νωρίτερα ο Solomon D. Butcher. Κι εκεί η οικογένεια βρίσκεται σε ανοιχτό χώρο, μαζεμένη γύρω από ένα πιάνο, τριγυρισμένη από ζώα. Τι σημαίνει, άραγε, το πιάνο στο λιβάδι; Ο Butcher φωτογράφιζε τους αποίκους που άφηναν την ασφάλεια των ανατολικών ακτών και έφευγαν προς την Άγρια Δύση. Οι άνθρωποι αυ-



τοί έχτιζαν σπίτια από λάσπη και άχυρο. Όμως οι Hilton δεν ήθελαν να δουν οι συγγενείς τους τις άθλιες συνθήκες της ζωής τους. Προτίμησαν να φωτογραφηθούν στο λιβάδι με τα ζώα τους. Δίπλα στο πιάνο, προσδοκία και υπόσχεση για μία καλύτερη τύχη. Το πιάνο στο λιβάδι υποδηλώνει την αισιοδοξία των Hilton, ενώ η μισάνοικτη βαλίτσα αποκαλύπτει την παραίτηση της περιπλανώμενης αγρότισσας από κάθε προσδοκία, την παραίτησή της από το μέλλον.

Στη δεύτερη εικόνα (εικ. 2.7) το πλάνο περιορίζεται. Στη μία άκρη διακρίνουμε ένα δέντρο· τα δύο τρίτα της εικόνας καταλαμβάνει η σκηνή και ένα σύμπλεγμα με τη μητέρα, το βρέφος και ένα αγόρι. Κανενός το βλέμμα δεν συναντά τους άλλους δύο· η μητέρα κοιτάζει αόριστα προς τη μεριά της φωτογράφου. Άλλα αντικείμενα κυριαρχούν εδώ: το άδειο πιάτο είναι το ισχυρότερο ανάμεσά τους. Δηλώνει την πείνα και την εξαθλίωση. Τι δουλειά έχει ένα άδειο πιάτο πάνω σε μία βαλίτσα-τραπέζι, όταν όλα τα υπάρχοντα της οικογένειας βρίσκονται ήδη στη βαλίτσα; Μπορούμε να θυμηθούμε άλλο άδειο πιάτο σε φωτογραφία ή σε πίνακα ζωγραφικής; Τα πιάτα που θυμόμαστε είναι πάντα γεμάτα. Αλλιώς δεν έχουν νόημα. Το πιάτο είναι το περιεχόμενό του. Από εκείνο αντλεί τη λειτουργία του. Το πιάτο χωρίς περιεχόμενο είναι ένα σημαίνον χωρίς σημαινόμενο. Το σημείο αδυνατεί να υπάρξει. Η σημασία παραμένει μετέωρη. Έτσι, το άδειο

πίατο γίνεται ο μίτος που μας καθοδηγεί στην ανάγνωση της εικόνας: είναι ο αναδιπλασιασμός του κενού βλέμματος. Του βλέμματος που αποκαλύπτει την απουσία. Οι συμβάσεις πάνω στις οποίες θεμελιώνεται η επικοινωνία θρυμματίζονται σ' αυτό το άδειο πιάτο. Η παρουσία της φωτογράφου, η ίδια η φωτογραφία, εγγράφεται ακριβώς στην προσπάθεια να υπάρξει μία νέα σύμβαση, ένα New Deal, που θα απομακρύνει το άδειο πιάτο από το πεδίο της αναπαράστασης.

Παρ' όλη τη δύναμή της, κι αυτή η φωτογραφία είναι υπερβολικά φλύαρη. Το πιάτο είναι πολύ ισχυρό και εκτρέπει το βλέμμα του θεατή. Είναι ταυτόχρονα ένα κενό σημαίνον που επιζητεί τη συμπαραδήλωσή του, την οποία αποκαλύψαμε ήδη: περισσότερο από την κατάσταση της συγκεκριμένης οικογένειας ή μιας μεγάλης μερίδας του αγροτικού πληθυσμού, η εικόνα αυτή νομιμοποιεί την πολιτική του New Deal και της κυβέρνησης Roosevelt, τη δράση του Farm Security Administration, την παρουσία της φωτογράφου. Ετούτη η φωτογραφία θα ήταν η καταλληλότερη για να διαφημίσει το έργο του FSA. Όμως η Lange θέλησε να προχωρήσει λίγο ακόμη.

Δεν χρειάζεται να επιμείνει κανείς στην επόμενη εικόνα (εικ. 2.8). Είναι μία παραλλαγή της προηγούμενης χωρίς το πιάτο. Εδώ τα βλέμματα αλλάζουν προσανατολισμό. Το παιδί στηρίζει το κεφάλι στον ώμο της μητέρας του, χωρίς να αναζητεί στήριγμα στο ξύλο που κρατάει όρθια τη σκηνή τους. Η μητέρα κοιτάζει το βρέφος. Η σκηνή γίνεται περισσότερο τρυφερή και απομακρύνει τη φωτογράφο από το θέμα της.

Στην τέταρτη εικόνα, το παιδί απομακρύνεται (εικ. 2.9). Μένει μόνο η μάνα με το βρέφος: η Μαντόνα. Βρεφοκρατούσα, με το κοιμισμένο κεφάλι να πιέζει το στήθος της. Σαν να θηλάζει. Και αυτή η εικόνα, όμως, γεμίζει συμπαραδηλώσεις που δεν χρειάζεται η Lange. Φωτογραφίζει μία Παναγία όταν θέμα της είναι η Αμερική. Κι έτσι περνάει στην τελευταία, τη μαγική εικόνα που στοιχειώνει όποιον την αντικρίσει.

Μολονότι γνωρίζουμε πως η γυναίκα στη φωτογραφία είναι η Florence Thompson (Koetzle, 2002b:29-30), η Lange δηλώνει κατηγορηματικά πως δεν ρώτησε ούτε το όνομα ούτε την ιστορία της.

Μου είπε την ηλικία της, πως ήταν 32 ετών. Ανέφερε πως ζούσαν τρώγοντας παγωμένα λαχανικά από τα χωράφια στα πέριξ, και πουλιά που σκότωναν τα παιδιά. Είχε πουλήσει τα λάστιχα του αυτοκινήτου της για να αγοράσει τρόφιμα. Καθόταν σ' αυτή τη σκηνή τριγυρισμένη από τα παιδιά της και φάνηκε να αντιλαμβάνεται πως οι εικόνες μου μπορεί να τη βοηθούσαν. Γι' αυτό και με βοήθησε. Η σχέση μας ήταν κατά κάποιον τρόπο ισοτίμη. Η σοδειά στο Nipomo είχε παγώσει κι έτσι δεν υπήρχε δουλειά για κανέναν. Όμως δεν πλησίασα τις σκηνές των υπόλοιπων εξαθλιωμένων αγροτών. Δεν ήταν απαραίτητο. Το ήξερα πως είχα καταγράψει αυτό που ήταν η ουσία της αποστολής μου. (Durden, 2001: 36)

Πράγματι, η Lange είχε φτάσει στην ουσία της αποστολής της: να φωτογραφίσει την Αμερική. Και στις πέντε αυτές εικόνες συνοψίζει, κατά κάποιον τρόπο, την ιστορία της κοινωνικής φωτογραφίας. Ξεκινάει από την ευρύτερη σκηνή. Η εξαθλίωση καταδηλώνεται από το ξερό χώμα, από τη σκηνή που προφυλάσσει αλλά και μετατρέπεται ταυτόχρονα σε θεατρικό χώρο όπου παίζεται το ανθρώπινο δράμα, από τη μισάνοικτη βαλίτσα. Η εικόνα αυτή υιοθετεί την εικονογραφική πρακτική του Riis. Όλα βρίσκονται στο προσκήνιο, δεκτικά μιας μορφής απογραφής, ομολογία της στατιστικής της αστυνομίας.

Στη συνέχεια, η Lange περνά σε εικόνες που θυμίζουν τον Hine. Οι αναφορές στην εξαθλίωση είναι περισσότερο υπαινικτικές, συμπαραδηλούμενες. Η φτώχεια δεν κραυγάζει από μακριά, κι αυτό προσδίδει αξιοπρέπεια στην περιπλανώμενη μητέρα. Αντίθετα όμως από τον Hine, καμιά πληροφορία δεν προσφέρεται στον θεατή. Η μητέρα και τα παιδιά της παραμένουν ανώνυμα παρά την εστίαση. Η ανάδυση των προσώπων δεν συνοδεύεται από την ανάδειξη του ατομικού, αλλά από τη γενίκευση. Και η γενίκευση κορυφώνεται στην τελευταία εικόνα, την πιο κοντινή. Εδώ τα σώματα των παιδιών και της μητέρας σχηματίζουν έναν ενιαίο όγκο που δεσπόζει στην εικόνα. Η σκηνή δεν υπάρχει παρά μόνο ως απροσδιόριστο ομοίομορφο φόντο. Όλα τα ίχνη της ένδειας έχουν εξαφανιστεί, κι όμως η εικόνα αποπνέει εντονότερα αυτό που επιζητούσε η Lange: την εξαθλίωση που δεν παραιτείται πια. Την επιφυλακτική αισιοδοξία. Μόνο η μητέρα ατενίζει το μέλλον, σίγουρη πως μπορεί να το αντιμετωπίσει. Τα παιδιά την εμπιστεύονται. Δεν χρειάζεται να κοιτάζουν. Η γενίκευση είναι τέτοια που επιτρέπει, αφού έχουν απομακρυνθεί όλα τα αντικείμενα, να μετατραπεί το βλέμμα της μητέρας, η ίδια και τα παιδιά της σε σύμβολο της Αμερικής που τολμά να σηκώνει κεφάλι και που δικαιούται να ελπίζει ξανά.

Η εικόνα αυτή θα μπορούσε να αποτελέσει αφετηρία για τη διαπραγμάτευση μιας σειράς θεμάτων που άπτονται της επιστημολογικής θεμελίωσης αλλά και της μεθοδολογίας της Οπτικής Κοινωνιολογίας. Τα ζητήματα αυτά θα μας απασχολήσουν αργότερα. Εδώ όμως οφείλουμε να αναφέρουμε ότι ο τρόπος που εργάζεται το βλέμμα του κοινωνιολόγου στην προσπάθειά του να δημιουργήσει εικόνες αποκαλυπτικές των κοινωνικών φαινομένων δεν στερείται προθέσεων και σκοπιμοτήτων. Επιλέγει να περιλάβει στο κάδρο του ό,τι σχετίζεται με την έρευνά του. Η επιλογή αυτή, κατ' αρχάς, δεν διαφέρει ουσιαστικά από την επιλογή στατιστικών στοιχείων που θα περιληφθούν σ' έναν πίνακα. Ωστόσο, η ίδια η ιδεολογία της φωτογραφίας, η πεποίθηση, δηλαδή, ότι απαθανατίζει τη στιγμή, η οποία είναι εξ ορισμού ανεπανάληπτη, αφήνει να νοεστεί πως η φωτογραφία ως έργο κρύβει πολύ περισσότερη υποκειμενικότητα από έναν στατιστικό πίνακα. Πράγματι, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως αυτές οι πέντε φωτογραφίες, με την επιλογή διαφορετικών πλάνων και τη σταδιακή προσέγγιση του φακού στο θέμα, δίνουν την ευκαιρία στη Lange να εξοικειώσει τη μητέρα και τα παιδιά της με τη φωτογραφική μηχανή και με την ιδέα της φωτογράφισης,

αφήνοντάς τους αρκετό χρόνο για να ποζάρουν στον φακό. Ίσως, μάλιστα, θα μπορούσε να τεθεί το θέμα της σκηνοθεσίας όλης της σκηνής από τη φωτογράφο. Αυτό άλλωστε δεν αποκαλύπτει η κατοπινή επεξεργασία της εικόνας ώστε να εξαφανιστεί από το πρώτο πλάνο ο αντίχειρας της γυναίκας και να βελτιωθεί το αισθητικό αποτέλεσμα;

Η κοινωνιολογική εικόνα παραπέμπει σε μία βαθύτερη αλήθεια (ας πούμε στην ουσία της πραγματικότητας), η οποία είναι τυπική, και επομένως δεν αποκαλύπτεται με κάποιον υπερβατικό τρόπο στη «στιγμή» κατά την οποία εκδηλώνεται κάτι. Η στιγμή δεν υπάρχει ως ρήξη του χρονικού συνεχούς. Η Lange φωτογραφίζει ένα μήνα, παράγοντας όμοιες φωτογραφίες. Το FSA φωτογραφίζει σχεδόν δέκα χρόνια, ζητώντας από τους φωτογράφους του σχεδόν όμοιες φωτογραφίες. Όπως ο Hine, φωτογράφιζε σχεδόν δέκα χρόνια την παιδική εργασία. Υπάρχουν φωτογραφίες που συγκροτούν σειρές θεματολογικά ή εικονογραφικά όμοιες. Υπάρχουν, ταυτόχρονα, φωτογραφίες που είναι πιο αποτελεσματικές από άλλες. Πού έγκειται η αποτελεσματικότητά τους; Στην ανάδειξη του τυπικού μέσα στο τυχαίο. Και η ύπαρξη του τυπικού τεκμηριώνεται με τις δεκάδες ή εκατοντάδες όμοιες εικόνες που μπορούν να χρησιμοποιηθούν παράλληλα ή εναλλακτικά. Δεν είναι δυνατόν η μία και μόνη φωτογραφία να αναδείξει το μέγεθος του τυπικού. Επίσης, δεν είναι αποτελεσματική στο πλαίσιο της μαζικής επικοινωνίας η χρήση μιας και μόνο εικόνας για μεγάλο χρονικό διάστημα – ακόμη και αν η εικόνα αυτή είναι συγκλονιστική. Αυτή η διπλή σκοπιμότητα επιβάλλει την επαναφωτογράφιση του ίδιου θέματος, περιορίζοντας τη σημασία που αποδίδει στη «στιγμή» τόσο η δημοσιογραφική όσο και η καλλιτεχνική φωτογραφία.

Η περιπλανώμενη μητέρα ήταν μία γυναίκα ανάμεσα σε 2.500 ανθρώπους. Όλοι βίωναν την ίδια κατάσταση, την ίδια ανέχεια, την ίδια δυστυχία. Κανενός η ιστορία δεν ήταν προνομιούχα. Γι' αυτό τον λόγο η φωτογράφος δεν χρειάστηκε να αναζητήσει μία άλλη περίπτωση. Δεν χρειάστηκε να ακούσει άλλες ιστορίες και να συγκρίνει. Βρισκόταν ήδη ένα μήνα στον δρόμο και είχε ακούσει αρκετές ιστορίες. Σταδιακά, το συγκεκριμένο τής κάθε ιστορίας παραχωρεί τη θέση του σε μία γενικότερη ενιαία αφήγηση και επιζητεί μία αντίστοιχη οπτική αφαίρεση που θα ενσωματώνει όλες τις προηγούμενες εικόνες, όλες τις προηγούμενες αφηγήσεις. Η εικόνα, όμως, είναι πάντα (τουλάχιστον στην τεκμηριωτική εκδοχή της) συγκεκριμένη. Πάντα απεικονίζει πρόσωπα. Πώς μπορεί να γενικεύσει; Όχι βέβαια με οπτικά μέσα, αλλά με το πάρεργό της: την αόριστη λεζάντα. Η Lange θέλει πάση θυσία να προστατεύσει αυτή την αοριστία· αρνείται να ζητήσει το όνομα της γυναίκας που έχει μπροστά της. Η πορτραίτίστα αρνείται να αποδώσει το πορτρέτο σ' ένα άτομο.

Το κυνήγι αυτό του γενικού πίσω από το πρόσωπο φέρνει στο προσκήνιο τη διάκριση που επιχειρεί ο Roland Barthes ανάμεσα στο *studium* και στο *punctum*. Το *studium*, χωρίς να σημαίνει εξαρχής «σπουδή», δηλώνει «την προσήλωση σε

κάτι, την προτίμηση σε κάποιον, ένα είδος γενικής επένδυσης, βιαστικής, βέβαια, αλλά δίχως ιδιαίτερη οξύτητα» (Barthes, 1984:42). Το *studium* είναι ένα πεδίο, λέει ο Barthes, που έχει φωτογραφηθεί χιλιάδες φορές και για τις οποίες νιώθει κανείς «κάποιο γενικό ενδιαφέρον, κάποτε συγκινημένος, αλλά η συγκίνηση αυτή περνά από τον λογικό διασταθμό μιας ηθικής και πολιτικής παιδείας» (Barthes, 1984:42). Αυτό είναι το πεδίο που επιχειρούν να αποτυπώσουν τα μεγάλα φωτογραφικά προγράμματα της κοινωνικής και τεκμηριωτικής φωτογραφίας. Σε αυτό το πεδίο κινούνται και οι περισσότερες εικόνες της Οπτικής Κοινωνιολογίας. Το *studium* είναι αυτό ακριβώς που καθιστά τη φωτογραφία – αλλά και κάθε άλλη μορφή εικόνας (π.χ., τη ζωγραφική ή τον κινηματογράφο)– τεκμήριο και μαρτυρία.

Αν στο *studium* κυριαρχεί η επιμελημένη καταγραφή του επιμέρους, που επιτρέπει στον θεατή να αποκαταστήσει σταδιακά το παζλ του γενικού, μερικές φορές εκδηλώνεται μία αντίστροφη κίνηση: κάτι που «φεύγει από τη σκηνή σαν βέλος κι έρχεται να διαπεράσει» τον θεατή. Υπάρχει, γράφει ο Barthes, μία λέξη για τούτη την πληγή, για τούτη την αμυχή, για τούτο το σημάδι που κάνει ένα αιχμηρό εργαλείο· η λέξη αυτή φαίνεται να μου ταιριάζει ακόμα καλύτερα, αφού αναφέρεται και στην ιδέα της στίξης κι αφού οι φωτογραφίες για τις οποίες μιλάω μοιάζουν πράγματι εστιγμένες, κάποτε μάλιστα κατάστικτες, από τούτα τα ευαίσθητα στίγματα. [...] Αυτό το δεύτερο στοιχείο που έρχεται να διαταράξει το *studium*, θα το ονομάσω επομένως *punctum*· διότι *punctum* είναι συνάμα: αμυχή, μικρή τρύπα, μικρή κηλίδα, μικρή τομή – αλλά και ζαριά. Το *punctum* μιας φωτογραφίας είναι το τυχαίο που, από μόνο του, με κεντά (αλλά και με μελανιάζει, με πονά) (Barthes, 1984:42-43).

Ο Barthes φαίνεται ο καταλληλότερος οδηγός για να εξηγήσουμε το *punctum* της φωτογραφίας της Lange. Κι αυτό γιατί, επιμένοντας σε άλλες φωτογραφικές παραδόσεις, αφήνει περιθώριο να σκεφθούμε τη σκηνή όπου η φωτογράφος κατεβαίνει από το αυτοκίνητο, πλησιάζει την άγνωστη γυναίκα φωτογραφίζοντας, τη ρωτά κάποιες βασικές πληροφορίες –αποφεύγοντας επιμελώς να ρωτήσει τ' όνομά της– κι έπειτα κάνει μεταβολή και φεύγει. Τι είναι αυτή η διαδρομή της Lange από το αυτοκίνητο έως τη σκηνή της Florence Thompson; Οι τέσσερις πρώτες φωτογραφίες δείχνουν πως η διαδρομή αυτή λειτουργεί ως οπτικός στοχασμός. Και αυτό τον στοχασμό ενσωματώνει η τελευταία φωτογραφία. Ο Barthes δήλωνε στον *Φωτεινό Θάλαμο* πως «η Φωτογραφία είναι ανατρεπτική, όχι όταν φοβίζει, διεγείρει ή και στιγματίζει, αλλά όταν είναι στοχαστική» (Barthes, 1984:57-58). Και αναγνώριζε αυτή τη στοχαστική διάσταση στη μάσκα που αποτυπώνει το πορτρέτο. Στο πορτρέτο ξεγυμνώνεται η ουσία: «Η μάσκα είναι το νόημα, καθότι είναι απόλυτα άδολη (όπως ήταν στο αρχαίο θέατρο)» (Barthes, 1984:53). Και αυτό ισχύει τόσο για το πορτρέτο του William Casby από τον Richard Avedon που αναφέρει ο Barthes, όσο και για τη Florence Thompson της Lange. Ωστόσο, όσο διαταρα-



Εικόνα 2.10. Dorothea Lange, Μέλη της οικογένειας Mochida περιμένουν το λεωφορείο που θα τους απομακρύνει από το σπίτι τους. Ετικέτες ταυτοποίησης χρησιμοποιούνται για να διασφαλιστεί η ενότητα της οικογένειας καθ' όλη τη διάρκεια της εκκένωσης, Hayward, Καλιφόρνια, 8 Μαΐου 1942.

κτική και ανησυχητική κι αν είναι η φωτογραφία της Μάσκας, τόσο διακριτική είναι ταυτόχρονα ώστε να αδυνατεί «να αποτελέσει αληθινά μιαν αποτελεσματική κοινωνική κριτική, τουλάχιστο σύμφωνα με τις απαιτήσεις της μαχόμενης πολιτικής ιδεολογίας» (Barthes, 1984:53). Αναγνωρίζοντας αυτή την αδυναμία, η Lange πλαισιώνει το πορτρέτο με άλλα πρόσωπα, εισάγοντας τις κοινωνικές σχέσεις δίπλα στη Μάσκα.

Το punctum αυτής της φωτογραφίας, η πληγή και το στίγμα της, δεν είναι ούτε το παγωμένο βλέμμα ούτε τα σφιγμένα χείλη της μητέρας. Είναι το χέρι της που, σχεδόν αδιόρατο, αναζητεί στήριγμα στον σύλο τον οποίο, παραδόξως, η Lange διατηρεί στο πλάνο. Από το χέρι αυτό διακρίνεται ο αντίχειρας, τον οποίο αργότερα απομάκρυνε η φωτογράφος, προς απογοήτευση του Stryker και προς επιβεβαίωση της παρατήρησης του Barthes, ότι «η φωτογραφία που το νόημά της είναι πάρα πολύ εκτυπωτικό (impressif), γρήγορα παρερμηνεύεται· καταναλώνεται αισθητικά και όχι πολιτικά» (Barthes, 1984:55).

Μπορούμε να υποθέσουμε πως το studium προετοιμάζει τόσο τον φωτογράφο όσο και τον θεατή για το punctum. Ωστόσο, η επίτευξη του τελευταίου –ή μήπως θα έπρεπε να πούμε η έλευσή του;– είναι συνάρτηση πολλών παραγόντων,



Εικόνα 2.11. Dorothea Lange, Ένας γέροντας περιμένει το λεωφορείο της εκκένωσης, Centerville, Καλιφόρνια, 19 Μαΐου 1942.

τους οποίους δεν μπορεί πάντα να ελέγξει ο φωτογράφος. Αυτή η παρατήρηση ισχύει τόσο για την κοινωνιολογική ή πολιτική (με την ευρεία έννοια) φωτογραφία, όσο και για την καλλιτεχνική φωτογραφία.

Όταν όμως έρθει, το *punctum* διευρύνει τη λειτουργία των εικόνων, επιτρέποντάς τους να περάσουν από τη σημειωτική καταδήλωσή της (που σημαίνει μονοσήμαντα ό,τι ξανοίγεται μπροστά στα μάτια μας) στη συμπαραδήλωση, η οποία εδώ δεν πρέπει να νοείται μόνο ως επιδιωκόμενη από τον φωτογράφο μυθολογική διαστρέβλωση της πραγματικότητας, αλλά κυρίως ως έναρξη ενός διαλόγου με την πολιτισμική οπτική παρακαταθήκη της συγκεκριμένης κάθε φορά κοινωνίας και ως μετάβαση από το σημαίνον στο σύμβολο. Αυτή η διεύρυν-

ση της λειτουργίας της εικόνας που επιφέρει το punctum είναι σκανδαλώδης στον βαθμό κατά τον οποίο υποδηλώνει πως αλήθεια και προπαγάνδα παράγονται από τον ίδιο μηχανισμό.

Για τον πολιτικοποιημένο Barthes της δεκαετίας του 1950, η αλήθεια ταυτίζεται με την καταδήλωση. Η συμπαραδήλωση, ως μυθολογία, φυσικοποιεί την ιστορία και λειτουργεί απο-πολιτικοποιητικά (Barthes, 1979:244-245). Η συμπαραδήλωση αφαιρεί από το παρόν την ιστορικότητά του και το εμφανίζει ως αιώνιο, αρνούμενη την πιθανότητα και τη δυνατότητα αλλαγής του κατεστημένου. Γι' αυτό και η συμπαραδήλωση βρίσκεται, για τον Barthes, στα δεξιά. Η επανάσταση, γράφει,

ορίζεται σαν πράξη κάθαρσης και προορισμός της είναι να αποκαλύψει την πολιτική φόρτιση του κόσμου: φτιάχνει τον κόσμο και η γλώσσα της απορροφάται λειτουργικά σ' αυτή τη δημιουργία. Κι επειδή η επανάσταση παράγει ένα λόγο με πληρότητα, δηλαδή αρχικά και τελικά πολιτικό [...] γι' αυτό αποκλείει τον μύθο. Και όπως η αστική απ-ονομάτιση προσδιορίζει ταυτόχρονα την αστική ιδεολογία και τον μύθο, έτσι και η επαναστατική κατονομασία ταυτίζει την επανάσταση με την αποστέρηση του μύθου: η αστική τάξη σκεπάζει με ένα προσωπείο την αστική της ιδιότητα και έτσι παράγει τον μύθο· η επανάσταση επιδεικνύει την επαναστατική της ιδιότητα κι έτσι καταργεί τον μύθο. (Barthes, 1979:249)

Δεν σκοπεύουμε να υπερασπιστούμε εδώ τον υποτιθέμενο επαναστατικό χαρακτήρα των φωτογραφιών που μας απασχολούν, ακόμη και στις περιπτώσεις που –όπως στην *Περιπλανώμενη μπτέρα*– βγαίνουν από τον μέσο όρο και καλούν σε πράξη. Η πρόσκληση στην πράξη, στην ανατροπή ίσως όχι συνολικά του κατεστημένου αλλά έστω των πιο επώδυνων απόψεών του, μπορεί το 1950 να εθεωρείτο ανεπίτρεπτος ρεφορμισμός, σήμερα όμως νοείται ως το μόνο καθήκον που απομένει στην Αριστερά (βλ. Bauman, 1990). Και η πρόσκληση αυτή έχει ανάγκη από τα δικά της σύμβολα – τις δικές της «μυθολογίες».

Μετά την Περιπλανώμενη μπτέρα

Η συνεργασία της Lange με το FSA έληξε το 1939. Η οικονομική κρίση και η ανεργία έληξαν με την προετοιμασία των ΗΠΑ για τον πόλεμο. Τον Φεβρουάριο του 1942, ο πρόεδρος Roosevelt υπέγραψε ένα διάταγμα με το οποίο επιτρεπόταν στις στρατιωτικές αρχές να ορίζουν στρατιωτικές ζώνες όπου έκριναν απαραίτητο και να εκτοπίζουν όποιον ήθελαν από αυτές τις περιοχές. Λίγο αργότερα εκδόθηκε διαταγή για την απομάκρυνση των Ιαπώνων που κατοικούσαν στην ακτή του Ειρηνικού. Η διαταγή οδήγησε στον εκτοπισμό 110.000 Ιαπώνων και Αμερικανών ιαπωνικής καταγωγής και στην εγκατάστασή τους σε στρατό-

πεδα συγκεντρώσεως στην ενδοχώρα. Τον συντονισμό του εκτοπισμού ανέλαβε η War Relocation Authority (WRA),⁴ που για να τεκμηριώσει το έργο της προσέλαβε –μεταξύ άλλων– και την Dorothea Lange. Η Lange ήταν αντίθετη με τον εκτοπισμό, γεγονός που την έφερε σε σύγκρουση με τους εργοδότες της. Οι εικόνες της αυτές έχουν έντονα καταγγελτικό χαρακτήρα και εστιάζουν στην αξιοπρέπεια των εκτοπιζομένων και στην προσπάθεια ταπείνωσής τους από τις αρχές, που δεν δίστασαν να χρησιμοποιήσουν ετικέτες όμοιες με εκείνες που χρησιμοποιούσαν για τη σήμανση των αποσκευών, υποβιβάζοντάς τους σε αντικείμενα (βλ. εικ. 2.10-2.11).

Πολλές από αυτές τις φωτογραφίες της Lange λογοκρίθηκαν από την ομοσπονδιακή κυβέρνηση, ενώ η πραγματική αξία τους εκτιμήθηκε το 1972, όταν 27 από αυτές περιελήφθησαν σε μία έκθεση στο Whitney Museum, με θέμα τον εκτοπισμό των Ιαπώνων. Ο A. D. Coleman, κριτικός των *New York Times*, έγραψε τότε πως οι εικόνες της Lange αποτελούν «τεκμήρια υψηλής τάξεως, που αποκαλύπτουν τόσο τα συναισθήματα των θυμάτων όσο και τα γεγονότα του εγκλήματος» (LoC, 2002a).

Η Lange συνέχισε να ασχολείται με την τεκμηριωτική φωτογραφία και μετά το τέλος του πολέμου. Συνεργάστηκε με τον σπουδαίο φωτογράφο Ansel Adams το 1944 για την καταγραφή των ναυπηγείων και των ναυτεργατών του Ρίτςμοντ, για λογαριασμό του περιοδικού *Fortune*, ενώ τη δεκαετία του 1950 συνεργάστηκε και με το περιοδικό *Life*. Ιδιαίτερα αξιόλογο είναι το φωτογραφικό δοκίμιο που ετοίμασε για το *Life* το 1955 με θέμα τον Αμερικανο-γιουγκοσλάβο δικηγόρο Martin Pulich, αλλά και η καταγραφή της καταστροφής της Berryessa Valley, που μετατράπηκε σε τεχνητή λίμνη για να καλυφθούν οι ανάγκες ύδρευσης της Καλιφόρνια (1956-1957).

Η Dorothea Lange πέθανε το 1965.

4. Γι' αυτή την πτυχή της αμερικανικής ιστορίας, που είναι ελάχιστα γνωστή, και με την οποία ασχολήθηκε πρόσφατα ο Scott Hicks στην ταινία *Χιόνι πάνω από τους κέδρους* (*Snow Falling on Cedars*, 1999), υπάρχει μία στοιχειώδης βιβλιογραφία που περιλαμβάνει μεταξύ άλλων το φωτογραφικό έργο του Ansel Adams (1944) και τα βιβλία των Bailey (1971), Conn (1990), Myer (1971) και Weglyn (1976), καθώς και τη βιβλιογραφία που συγκέντρωσε η Susan Maret. Εξαιρετική είναι η τεκμηρίωση του θέματος στο Διαδίκτυο (βλ., ενδεικτικά, *Children of the Camps: The Documentary*).

Φωτογραφίες της Lange περιλαμβάνονται στο *Women Come to the Front: Journalists, Photographers, and Broadcasters During World War II* της Βιβλιοθήκης του Κογκρέσου, ενώ φωτογραφίες του Ansel Adams περιλαμβάνονται στο *Suffering under a Great Injustice: Ansel Adams's Photographs of Japanese-American Internment at Manzanar*, επίσης της Βιβλιοθήκης του Κογκρέσου. Το σύνολο των φωτογραφιών της WRA, που φυλάσσεται στη Βιβλιοθήκη Bancroft του Πανεπιστημίου της California, Berkeley, είναι διαθέσιμο στο *War Relocation Authority Photographs of Japanese-American Evacuation and Resettlement* (*Online Archive of California*).