

ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ

ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ-ΧΩΡΟΣ-ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»

ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: ΓΝΩΣΙΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

Διπλωματική εργασία:

Πρόσωπα στο δημόσιο χώρο

Φωτογραφίες με φόντο το Πάρκο Σταύρος Νιάρχος

Φυσαράκη Καλλιόπη

Αθήνα, Οκτώβρης 2019

ΕΜΠ. ΔΠΜΣ: «ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ-ΧΩΡΟΣ-ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»

Διπλωματική εργασία:

Πρόσωπα στο δημόσιο χώρο

Φωτογραφίες με φόντο το Πάρκο Σταύρος Νιάρχος

Φυσαράκη Καλλιόπη

Μέλη Επιτροπής Αξιολόγησης:

Σταυρίδης Σταύρος (επιβλέπων)

Ντάφλος Κώστας

Παππά Νίνα

Περίληψη

Αν η φωτογραφική πρακτική διαμορφώνει τον τρόπο πρόσληψης της εμπειρίας μας τότε υποθέτουμε ότι και το νόημα που δίνουμε σ' αυτήν την εμπειρία μπορεί να φανερωθεί από τις φωτογραφικές εικόνες. Στόχος αυτής της εργασίας είναι να εντοπιστεί η σχέση μας με το δημόσιο χώρο. Αναζητούνται οι καθημερινές πρακτικές που υποδηλώνουν τις μορφές κατοίκησης των δημόσιων χώρων, και κατ' επέκταση το νόημα που δίνουμε στην δημόσια παρουσία μας. Διαλέξαμε για παράδειγμα μελέτης το Πάρκο Σταύρος Νιάρχος καθώς αποτελεί ένα σύγχρονο πολυσυζητημένο παράδειγμα Αθηναϊκού χώρου για δημόσια χρήση, με πολλούς επισκέπτες τουρισμού αλλά και ακόμα περισσότερους Αθηναίους που επισκέπτονται τον χώρο σε τακτική βάση. Η έρευνα έγινε μελετώντας τις φωτογραφίες των επισκεπτών, οι οποίες τραβήχτηκαν στο πεδίο και μετέπειτα δημοσιεύτηκαν στην ψηφιακή πλατφόρμα Instagram. Μετά από μια ταξινόμηση με βάση τα επαναλαμβανόμενα φωτογραφικά θέματα, εντοπίζεται η ηδονοβλεπτική στάση των δημιουργών και διαφορετικοί τρόποι που το Πάρκο ΣΝ παρουσιάζεται στις φωτογραφίες τους. Φτάνουμε, τελικά, σε συμπερασματικά σχόλια και παρατηρήσεις σχετικές με την σχέση που αναπτύσσουμε με αντίστοιχα παραδείγματα δημόσιων χώρων.

Abstract

If the photographic practice can shape the way we perceive our experience, then we can assume that the meaning we give to that experience can be traced in the photographic pictures. The purpose of this work is to identify our relationship with the public space. We look for everyday practices that indicate the forms of habitating the public space, and therefore the meaning we give to our public presence. We chose Stavros Niarchos Park as our case study, as it is a contemporary example of Athenian public space, with many tourists and even more Athenians visiting the site on a regular basis. The research was done by studying the photos of the visitors, which were taken in the field and subsequently posted on the digital Instagram platform. Following a ranking based on the recurring photographic themes, the creators' visual attitudes and the different ways the SN Park appears in the photographs are identified. Finally, we come to some concluding remarks and observations on the relationship we develop with corresponding examples of public spaces.

Περιεχόμενα

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	5
ABSTRACT.....	5
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	11
0.1 ΚΙΝΗΤΡΟ ΓΙΑ ΈΡΕΥΝΑ: ΑΙΤΗΜΑ ΓΙΑ ΕΝΑΝ ΑΛΛΟ ΔΗΜΟΣΙΟ ΧΩΡΟ.....	11
0.2 ΕΠΙΛΟΓΗ ΜΕΛΕΤΗΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗΣ (ΚΠΙΣΝ).....	13
0.2.1 Η ένταση της δημόσιας συζήτησης γύρω από τον ρόλο του χώρου.....	13
0.3 ΓΕΝΙΚΟ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ - ΜΕΘΟΔΟΣ.....	15
0.4 Η ΔΙΑΡΘΡΩΣΗ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ.....	17
01. Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΙΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΛΛΟΥ.....	19
1.1 ΟΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΑΙ Η ΦΥΣΗ ΤΟΥ ΜΕΣΟΥ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ.....	19
1.1.1 Ο κόσμος σαν μια ανθολογία από εικόνες.....	19
1.1.2 Οι φωτογραφικές εικόνες ως «μινιατούρες της πραγματικότητας».....	20
1.2 Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΠΡΟΣΩΠΩΝ.....	21
1.2.1 Φωτογραφίζοντας το «ομοίωμα του Θεού».....	21
1.2.2 Οι φωτογραφίες σαν τεχνικά βοηθήματα.....	21
1.2.3 Η φωτογραφία φανερώνει το «οπτικά ασυνείδητο».....	22
1.2.4 Η «αίγλη» των πρώτων φωτογραφικών πορτρέτων.....	22
1.3 Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΕΑΥΤΟΥ.....	24
1.3.1 Η όραση του εαυτού.....	24
1.3.2 Επιδιώκοντας την φωτογράφιση.....	25
1.4 Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΑΛΛΟΥ.....	26
1.4.1 Κοιτάζοντας πρόσωπα.....	26
1.4.2 Φωτογραφίζοντας πρόσωπα.....	27
1.4.3 Η «όψη» ως πλαισίωση μιας παρουσίας.....	28
1.4.4 Ανάγοντας τον άλλο στην εικόνα του.....	29
1.5 Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΗΝ ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΜΕΝΗ ΗΔΟΝΟΒΛΕΨΙΑ.....	30
1.5.1 Ο ρόλος των πανοραμάτων στην εξατομικευμένη πρόσληψη των εικόνων.....	30
1.5.2 Η επαφή με εικόνες που σοκάρουν.....	30
1.5.3 Η δυνητική κατοχή του στόχου.....	31
1.5.4 Η μεσολαβημένη ηδονοβλεψία.....	31
02. Ο ΧΩΡΟΣ ΣΑΝ ΦΟΝΤΟ ΣΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΣΗ - Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΔΗΜΟΣΙΟΥ ΧΩΡΟΥ.....	35
2.1 ΟΙ ΠΡΩΤΟΙ ΧΩΡΟΙ ΓΙΑ ΤΗΝ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΣΗ.....	35
2.1.1 Ο δημόσιος χώρος χωρίς απρόοπτα.....	35
2.1.2 Τα νεκροταφεία και τα αστικά πάρκα.....	35

2.1.3 Τα οικογενειακά λευκώματα	36
2.1.4 Τα φωτογραφικά «θερμοκήπια»	37
2.1.5 Μια στιγμή από την ελληνική σκηνή	37
2.2 Ο ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΧΩΡΟΣ ΜΑΖΙΚΗΣ ΣΥΝΑΘΡΟΙΣΗΣ	38
2.2.1 Ο άνθρωπος της μεγαλούπολης	39
2.2.2 Τα δημόσια μέσα συγκοινωνίας	39
2.2.3 Το παράδειγμα των «Subway Portraits»	40
Τα πορτρέτα της αιώρησης	41
Το κυνήγι του ανώνυμου πορτρέτου	41
Ο χώρος ως κάδρο	42
2.3 Ο ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΧΩΡΟΣ ΕΚΤΟΝΩΣΗΣ	49
2.3.1 Οι χώροι εκτόνωσης	49
2.3.1 Το βρετανικό θέρετρο των διακοπών	49
2.3.2 Το παράδειγμα της συλλογής «The Last Resort»	50
Ο χώρος ως καταναλωτική πράξη	50
Οι φωτογραφίες του βρώμικου χώρου	50
03. Η ΕΡΕΥΝΑ ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΠΛΑΤΦΟΡΜΑΣ ΤΟΥ INSTAGRAM.....	59
3.1 Η ΕΡΕΥΝΑ ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΠΛΑΤΦΟΡΜΑΣ ΤΟΥ INSTAGRAM	59
3.1.1 Για τη Μέθοδο.....	59
3.1.2 Η πλατφόρμα του Instagram	59
3.1.3 Εκτενής συλλογές εικόνων ως δεδομένα	60
3.1.4 Οι λεζάντες	61
3.1.5 Η τοποθεσία λήψης.....	61
3.1.6 Στον πραγματικό τους χρόνο.....	61
3.2 ΤΑΞΙΝΟΜΗΣΗ ΤΟΥ ΥΛΙΚΟΥ.....	62
3.2.1 Στάδιο πρώτο: η τοποθεσία λήψης	62
3.2.2 Στάδιο δεύτερο: οι θεματικές συλλογές.....	62
Οι γρήγοροι τίτλοι.....	63
3.2.3 Στάδιο τρίτο: η συσχέτιση των συλλογών και η κατανομή τους σε ευρύτερες ομάδες. 64	
ΤΟ ΠΟΡΤΡΕΤΟ ΜΟΥ ΣΤΟ ΧΩΡΟ	66
ΗΔΟΝΟΒΛΕΨΙΕΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΙ.....	69
3.2.4 Στάδιο τέταρτο: η εγκατάσταση των εικόνων στο χώρο	72
3.3 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ.....	73
3.3.1 Η ευκρίνεια της επιμελημένης πόζας	75
3.3.2 Η όραση ως μια ενεργητική στάση	76
3.3.3 «Διαρκώς νέο και διαρκώς ήδη γνωστό»	77
04. Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΡΚΟΥ ΣΤΑΥΡΟΣ ΝΙΑΡΧΟΣ ΣΤΙΣ ΕΙΚΟΝΕΣ	79
4.1 ΧΩΡΟΣ-ΒΛΕΜΜΑ ΣΤΟ ΝΕΟ ΑΘΗΝΑΪΚΟ ΤΟΠΙΟ	79
4.1.1 Το νόημα της λέξης Καλλιθέα	79
4.1.2 Η απόλαυση του να κοιτάς από ψηλά	80
4.2.3 Το πολιτιστικό τοπίο.....	80
4.1.4 Η εξ' αποστάσεως σχέση μας με την πόλη	82
4.2 ΧΩΡΟΣ- ΚΑΡΤ ΠΟΣΤΑΛ	83
4.2.1 Τα πανομοιότυπα φωτογραφικά κάδρα	83
4.2.2 Η καρτ-ποσταλική διαμόρφωση του τόπου.....	84
4.2.3 Καταναλωτική επιλογή.....	84

4.2.4 Η ωραιοποίηση.....	85
4.3 ΧΩΡΟΣ-ΘΕΣΜΙΚΟΣ	87
4.3.1 «σημείο αναφοράς για την Αθήνα».....	87
4.3.2 «καθιστά φανερή την λανθάνουσα ύπαρξή του».....	88
4.3.3 Τα καλέσματα σε συλλογικές γιορτές από το Ίδρυμα ΣΝ.....	88
4.3.4 Τα οικογενειακά στιγμιότυπα	89
4.4 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ.....	91
4.4.1 Ο δημόσιος λόγος του επιβεβαιώνεται από τις εικόνες μας	91
4.4.2 Ο χώρος του παιχνιδιού.....	91
05. Η ΗΔΟΝΟΒΛΕΠΤΙΚΗ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΔΗΜΟΣΙΟ ΧΩΡΟ	95
5.1 Η ΣΥΝΘΗΚΗ ΤΗΣ ΑΣΦΑΛΟΥΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ.....	95
5.1.1 Μια ελεγχόμενη ανεμελιά	95
5.1.2 Η μετατροπή της εμπειρίας σε εικόνα.....	96
5.1.3 Ο για πάντα επισκέπτης και η ευγένεια	96
5.2 Η ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ	98
5.2.1 Η εικόνα του χώρου	98
5.2.2 Ψάχνοντας την εικόνα που περιμέναμε να δούμε	98
5.3 ΟΙ ΧΩΡΙΚΟΙ ΗΔΟΝΟΒΛΕΨΙΣ	100
5.3.1 Οι Χωρικοί Ηδονοβλεψίες.....	100
5.3.2 Οι σχέσεις ορατότητας.....	100
5.3.3 Ο Χειραφετημένος θεατής.....	101
5.4 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ.....	103
ΑΝΑΦΟΡΕΣ.....	105
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	105
ΆΡΘΡΑ	107
ΠΡΟΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ	108
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΣΥΝΔΕΣΜΩΝ ΒΙΝΤΕΟ	108
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ	109

Εισαγωγή

0.1 ΚΙΝΗΤΡΟ ΓΙΑ ΈΡΕΥΝΑ: ΑΙΤΗΜΑ ΓΙΑ ΕΝΑΝ ΆΛΛΟ ΔΗΜΟΣΙΟ ΧΩΡΟ

Έπειτα από το κίνημα πόλης¹ του 2011 (οι μαζικές καταλήψεις των κεντρικών πλατειών, διεθνώς), αλλά και έπειτα από την εξέγερση του Δεκέμβρη του 2008, μπορούμε να υποστηρίξουμε πως προστέθηκαν στα βιώματα και τις μνήμες πολλών, νέοι τρόποι συλλογικής έκφρασης της εναντίωσης, νέοι σχηματισμοί συμμαχιών κοινωνικών ομάδων και νέες πρακτικές κατοίκησης του δημόσιου χώρου. Ερωτήματα όπως: «σε ποιον ανήκει ο δημόσιος χώρος και ποιος μπορεί να τον χρησιμοποιήσει»² και επίσης, «ποιων οι ζωές θεωρούνται άξιες προστασίας και ποιων αναλώσιμες»³, μπήκαν δυναμικά στη δημόσια συζήτηση και τα θεωρούμε ακόμη και σήμερα, επίκαιρα και αιχμηρά.

Οι εμπειρίες αυτές και τα ερωτήματα, πιστεύουμε πως ενισχύθηκαν από το βίωμα της συλλογικής αντίστασης στο δημόσιο χώρο, από το βίωμα ενός «άλλου» χώρου -πάντα εύθραυστου και εν κινήσει- από τον χώρο της εμφάνισης⁴. Έχοντας, , ως **αίτημα έναν άλλο δημόσιο χώρο**, ερχόμαστε στη θέση να μιλήσουμε αναλυτικότερα για τους σύγχρονους μας δημόσιους χώρους, να εντοπίσουμε ποια είναι η σχέση μας με την πόλη και ποιες οι πιθανές πρακτικές εμπλοκής μας σε αυτήν.

¹ Στην «Εισαγωγή» στο «Κοινωνικά Κινήματα Πόλης και Περιφέρειας», 2016, σ. 16:

«Τα κοινωνικά κινήματα πόλης είναι φορείς αστικο-χωρικού μετασχηματισμού, δηλαδή πρόκειται για κοινωνικά κινήματα τα οποία, αντιτιθέμενα στη σημασία μιας καθορισμένης χωρικής δομής, δοκιμάζουν νέες αστικές λειτουργίες και μορφές (Castells, 1983)».

Και στο ίδιο, στο «Η υπεράσπιση του βιωμένου χώρου. Καθημερινότητα και κοινωνικά κινήματα πόλης/περιφέρειας», Μαρία Χαϊδοπούλου Βρυχέα, σ. 97:

«(...) αυτό που υπερασπίζονται τα κινήματα πόλης και περιφέρειας είναι η έννοια του βιωμένου χώρου από τους κατοίκους, δηλαδή η ανάπτυξη μιας σχέσης με συγκεκριμένους χώρους. Ο βιωμένος χώρος αφορά μια διαδρομή, μια σχέση χρόνου και χώρου και κατ' αυτόν τον τρόπο επανενώνει έννοιες που η κυρίαρχη αναπαράσταση διαχωρίζει (βλ. και Lefebvre 1990: 120-1). Ο βιωμένος χώρος δεν μπορεί παρά να αφορά χρονοχώρους. Η αναπαράσταση που υπερασπίζονται, άρα και ισχυροποιούν, τα κοινωνικά κινήματα πόλης/περιφέρειας είναι η υποστήριξη μιας άλλης σχέσης με το χώρο (και άρα και με το χρόνο) η οποία προϋποθέτει την ενεργή συμμετοχή στην παραγωγή τους. Δεν είναι (μόνο) η αξία «χρήσης» που διακυβεύεται, με την έννοια της χρήσης του χώρου ως αντικειμένου, αλλά η ίδια η κατασκευή του. Η ενεργή συμμετοχή στην παραγωγή ενός χώρου της καθημερινότητας σημαίνει διαμόρφωση μιας όψης, ενός χρονοχώρου, της πόλης.»

² Richard Sennett, 'The Occupy Movements Have Dramatised Questions about Public Space: Who Owns It? And Who Can Use It?', *British Politics and Policy at LSE* (blog), Οκτώβριος 2012, <https://blogs.lse.ac.uk/politicsandpolicy/legacy-of-occupy-sennett/>.

³ Judith Butler, στην ομιλία της «A Politics of the Street», Wall Exchange, 2012, στο [57:20](#).

⁴ Φαίδρα Σαρπάκη και Κάλλια Φυσαράκη, 'Ο χώρος της εμφάνισης στο κίνημα κατάληψης πλατειών' (Πανεπιστήμιο Πατρών, Αρχιτεκτονική Σχολή, 2014).

Ερχόμαστε στη θέση, να μιλήσουμε για τους χώρους αυτούς, που θα τους ονομάσουμε, χώρους για δημόσια χρήση. Οι **χώροι για δημόσια-μαζική χρήση** είναι εκείνοι οι χώροι, αυστηρά γεωγραφικά προσδιορισμένοι, οι οποίοι έχουν έντονα τα χαρακτηριστικά της **ιδιωτικοποίησης**, παρόλο που προσφέρονται και προβάλλονται ως προέκταση του δημόσιου χώρου. Και με αυτό εννοούμε, πως η ίδια η οργάνωση ενός χώρου συμβάλει, σε μεγάλο βαθμό, στην ενδυνάμωση ενός συγκεκριμένου και πιθανά ομοιότροπου χαρακτήρα, τον οποίο χαρακτήρα, συνήθως, έχει προ-αποφασίσει ο ιδιοκτήτης του. Αυτό με τη σειρά του προκαλεί τον αποκλεισμό υποκειμένων ή συμπεριφορών με αντίρροπη θέση, μπορεί να αποκλείσει την συνεύρεση διαφορετικών κοινωνικών ομάδων και να αποτρέψει τη δημιουργία πιθανών σχέσεων εγγύτητας μεταξύ αγνώστων. Σε αυτούς τους χώρους συνήθως, επιτελείται μια συνεχής και καθολική επιτήρηση το οποίο τους κάνει να φαίνονται αδύνατο να βεβηλωθούν⁵. Η επιτήρηση αυτή, δεν επιτελείται μόνο από το εγκατεστημένο κλειστό σύστημα ελέγχου, αλλά και από τους ίδιους τους επισκέπτες/κατοίκους τους, οι οποίοι εφαρμόζοντας τις επιλεγμένες από το «πρωτόκολλο» εμφάνισης και συμπεριφοράς⁶ πρακτικές, συναποτελούν ένα **μηχανισμό κοινωνικού ελέγχου**.

Το **γενικό μας ερευνητικό ερώτημα** είναι να εντοπίσουμε τη σχέση μας με το δημόσιο χώρο. Θα εστιάσουμε στην καθημερινή πρακτική στον δημόσιο χώρο, εκεί δηλαδή που το σώμα μας διερωτάται συνεχώς για τα όρια μεταξύ αυτού και ενός ξένου-άλλου, τις πιθανές προεκτάσεις της συναναστροφής, τους τρόπους «διατάραξης της καθιερωμένης τάξης της καθημερινότητας»⁷ και κατ'επέκταση να διερωτάται, την δημόσια-έκφραση.⁸

⁵ Giorgio Agamben, 'Εγκώμιο της βεβήλωσης', στο *Βεβηλώσεις*, μετάφρ. Παναγιώτης Τσιαμούρας (Αθήνα: Άγρα, 2006). (Χαρακτηριστικά αναφέρει: «Αν βεβηλώνω σημαίνει αποδίδω εκ νέου στην κοινοχρηστία ό,τι είχε διαχωριστεί στη σφαίρα του ιερού, η καπιταλιστική θρησκεία στην ακραία φάση της αποσκοπεί στη δημιουργία ενός απολύτως Αβεβήλωτου.»), 135. Νωρίτερα, μας προτρέπει στη θεώρηση του Βάλτερ Μπένγιαμιν γύρω από τον καπιταλισμό ως θρησκευτικό φαινόμενο, «ως θρησκεία της νεωτερικότητας». 132.)

⁶ Δημήτρης Λάλλας, 'Το Καταναλωτικό Βίωμα στους Σύγχρονους Εμπορικούς Πολυχώρους: Τελεστική Αναπαραγωγή και η Ταυτότητα του Καταναλωτή', *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 137-138 Α'-Β' (2012): 97.

⁷ Γιώργος Μαρνελάκης, 'Συνέντευξη: Η αρχιτεκτονική της σεξουαλικότητας', *10percent* (blog), Ιούνιος - Σεπτέμβριος 07, <http://www.10percent.gr/old/issues/200706/03.html>. (11/08/2019):

«(...) έχει μεγάλη πολιτική σημασία και η αναδιάρθρωση των καθημερινών σχέσεων. Πώς εμφανίζομαι στον δρόμο; Ποιον κρατώ από το χέρι; (...) Το σώμα δεν υπάρχει μόνο του. Διαμορφώνεται πάντα σε σχέση με το περιβάλλον του – το σώμα μιας κατοίκου της πόλης μπορεί να είναι τελείως διαφορετικό από το σώμα μιας αγρότισσας στο χωριό. Η θεώρηση του σώματος ως κοινωνικού και πολιτισμικού δημιουργήματος βοήθησε ν' αναδειχθεί η πολιτική διάσταση της σεξουαλικότητας.»

⁸ Richard Sennett, *Η Τυραννία της Οικειότητας: Ο Δημόσιος και ο Ιδιωτικός Χώρος στον Δυτικό Πολιτισμό*, επιμέλ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, μετάφρ. Γιώργος Μέρτικας (Αθήνα: Νεφέλη, 1999), 18–19.

0.2 ΕΠΙΛΟΓΗ ΜΕΛΕΤΗΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗΣ (ΚΠΙΣΝ)

Επιλέγουμε για μελέτη περίπτωσης το «Κέντρο Πολιτισμού Ιδρύματος Σταύρος Νιάρχος» (ΚΠΙΣΝ) και πιο συγκεκριμένα το «**Πάρκο Σταύρος Νιάρχος**» (έκτασης 170.000 τ.μ.) καθώς αποτελεί μια σύγχρονη πρόταση χώρου για δημόσια χρήση⁹, στον Αθηναϊκό ιστό. Το Μάρτιο του 2006, το Κοινωνιολογικό Ίδρυμα «Σταύρος Νιάρχος», ανακοίνωσε ότι προσφέρεται να χρηματοδοτήσει τη μελέτη και κατασκευή των νέων εγκαταστάσεων της «Εθνικής Βιβλιοθήκης» και της «Εθνικής Λυρικής Σκηνής» - το οποίο και έγινε πραγματικότητα και στις 16 Αυγούστου του 2016 «το ΚΠΙΣΝ ανοίγει τις πόρτες του» και ξεκινά η σταδιακή του λειτουργία.

0.2.1 Η ένταση της δημόσιας συζήτησης γύρω από τον ρόλο του χώρου

Ο ρόλος του χώρου του ΚΠΙΣΝ, πριν ακόμα υπάρξει, έγινε κέντρο συζήτησης και δημόσιας αντιπαράθεσης για πολλούς λόγους, από πολεοδόμους, αρχιτέκτονες κ.ά.. Ερωτήσεις όπως αν ήταν σωστή η συγκεκριμένη επιλογή της περιοχής «για ένα δημόσιο κτίριο τέτοιας εμβέλειας και συμβολικού περιεχομένου»¹⁰ αλλά και ερωτήσεις γύρω από τον ευρύτερο σχεδιασμό μιας αστικής παρέμβασης που θυμίζει τακτικές εξευγενισμού¹¹ διαμόρφωσαν ένα κλίμα έντονης αντιπαράθεσης στην ανοικοδόμηση του έργου.

Οι επιχειρήσεις ανάπλασης, κατά την Μαρία Μάρκου, «Διαμορφώνοντας πεδία επιχειρηματικού ανταγωνισμού απρόσβλητα από το δημόσιο διάλογο, καταλήγουν να σφετερίζονται τους τοπικούς πόρους και να υπαγορεύουν τρόπους διαχείρισης του κοινωνικού και του συμβολικού κεφαλαίου των πόλεων», όπως εξηγεί αργότερα, η ίδια:

«Στοχεύουν τους ορατούς και προσβάσιμους, τους κεντρικούς τόπους, που συσσωρεύουν την **αστική εμπειρία**. Αυτή συνιστά το **συμβολικό** κεφάλαιο που επενδύεται στα πάρκα του τουρισμού και των πολυεθνικών επιχειρήσεων, στους

⁹ Αποτελεί ένα «δώρο» του Ιδρύματος στους Έλληνες, όπως δήλωσε ο Ανδρέας Δρακόπουλος, Πρόεδρος του Δ.Σ. του Ιδρύματος Σταύρος Νιάρχος, στο: <https://www.snfcc.org/nea/kentro-politismoy-idryma-stayros-niarhos-paroysiasi-ton-telikon-arhitektonikon-shedion-apo> (25/09/2019). Βέβαια οι αυστηροί όροι που έχει θέσει το Ίδρυμα στο Δημόσιο και το πρωτόκολλο λειτουργίας του Πάρκου, είναι κάποιοι σημαντικοί λόγοι για να το σκεφτόμαστε περισσότερο ως χώρο για δημόσια χρήση παρά ως έναν δημόσιο χώρο υπό κρατική διαχείριση.

¹⁰ Τάσης Παπαϊωάννου, 'Ένα «κτίριο-τοπίο» στην πόλη', *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, Οκτώβριος 2016, https://www.efsyn.gr/tehnas/eikastika/87907_ena-ktirio-topio-stin-poli.

¹¹ Μαρία Μάρκου, 'Από Το Υλικό Των Ονείρων ο Φαληρικός Όρμος Σε Μια Ακόμα Μεγάλη Αφήγηση', *Γεωγραφίες* 24 (2014): 25–38.

“πόλους πολιτισμού” οι οποίοι θα εγγυηθούν και θα αφηγηθούν τη νέα ταυτότητα των πόλεων⁵, την ταυτότητα που θα εμπεδώσουν οι διαδικασίες εξευγενισμού.»¹²

Στην περίπτωση της ανάπλασης του Φαληρικού Όρμου, «Το πλήθος των σχετικών δημοσιευμάτων μαρτυρά ότι το έργο είναι, εκτός των άλλων, ένα επικοινωνιακό γεγονός.»¹³ Παρά την βασική θεματική του Κέντρου Πολιτισμού, όπως παρατηρεί η ίδια, «ελάχιστα από τα σχετικά δημοσιεύματα αφορούσαν τη μουσική ή τον πολιτισμό.»¹⁴ Το αστικό οικόπεδο χρειάστηκε να παρουσιαστεί αρχικά ως ανενεργό και ο χώρος του ως χαμηλής ποιότητας χώρος. Ο νέος λειτουργικός του σχεδιασμός υποσχόταν να φέρει στην εν λόγω περιοχή αλλά και στη χώρα, την **μητροπολιτική** αίσθηση -όπως υποστήριξε και η Μάρκου- την πρόοδο. Χαρακτηριστικά η ίδια γράφει:

«Ο λόγος είναι πάντα για ένα έργο που υπακούει σε “μητροπολιτικές” προτεραιότητες, για μια νησίδα ανάπτυξης, για μια θέση πάνω στο δίκτυο κυκλοφορίας, για ένα υποκατάστατο τόπου, όπως όλα τα υπεροπτικά και παράδοξα τοπία του διεθνούς ανταγωνισμού, όλα ίδια στην προσπάθεια να ξεχωρίσουν. Ο λόγος δεν είναι για ένα τόπο αλλά για ένα εργοτάξιο που επείγει να προχωρήσει, για ένα “αστικό κενό” που πρέπει να γεμίσει, για ένα σκουπιδότοπο που πρέπει να καθαρίσει.»¹⁵

Η βασική όμως παράλειψη σε τέτοιου είδους μηχανισμούς ανάδειξης της εικόνας της πόλης είναι οι υπάρχουσες μορφές ζωής που αναπαράγονται σε τέτοιου είδους χώρους. Οι παράνομες για κάποιους συναντήσεις και πρακτικές, που ίσως επωφελούνται από τα “κενά” του σχεδιασμένου και αποδοτικού αστικού χώρου, είναι το ονομαζόμενο πρόβλημα προς λύση. Όπως η Μάρκου, επίσης, αναφέρει:

«Η ανάπλαση της Φαληρικής ακτής εμφανίζεται να εκπληρώνει ένα παλιό και μέχρι τώρα ανεκπλήρωτο πόθο (της πόλης κι όχι των παράκτιων δήμων) για “επανασύνδεση με τη θάλασσα” ... Οι τοπικές κοινωνίες, η ιστορία τους, τα χαρακτηριστικά και οι ανάγκες τους αγνοούνται.»¹⁶

¹² Μάρκου, 28.

¹³ Μάρκου, 30.

¹⁴ Μάρκου, 31. Συνεχίζει τεκμηριώνοντας: «Υπήρχαν αρκετές αναφορές στις αρχιτεκτονικές και τεχνολογικές αρετές του κτιρίου της όπερας, αλλά πολύ περισσότερες στη μετατροπή του παρακείμενου κτιρίου του Τάε Κβο Ντο σε συνεδριακό κέντρο, στον ανταγωνισμό κατασκευαστικών ομίλων για την ολοκλήρωσή του και μεγάλων τουριστικών ομίλων για την παραχώρησή του. Ακόμα περισσότερα δημοσιεύματα αφορούσαν στη δυνατότητα ελλιμενισμού κρουαζιεροπλοίων στη Φαληρική ακτή και στον τουριστικό αντίκτυπο μιας τέτοιας επιλογής. Το θέμα ήταν λοιπόν οι δραστηριότητες που θα προσελκύσει στην ακτή ένα “έργο μαγνήτης”.»

¹⁵ Μάρκου, 32.

¹⁶ Μάρκου, 32.

0.3 ΓΕΝΙΚΟ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ - ΜΕΘΟΔΟΣ

Η Χάνα Άρεντ (Hannah Arendt) υποστηρίζει¹⁷ πως ο όρος «**δημόσιος**» εμπεριέχει από τη μία το φαινόμενο της δημοσιότητας: «η παρουσία των άλλων που βλέπουν ό,τι βλέπουμε και ακούμε ό,τι ακούμε μας βεβαιώνει για την πραγματικότητα του κόσμου και του ίδιου του εαυτού μας». Από την άλλη, «αλληλένδετα, αλλά όχι ακριβώς ταυτόσημα» ο όρος «δημόσιος» αναφέρεται σε ολόκληρο τον από κοινού κόσμο πραγμάτων του ανθρώπου, δηλαδή τον κόσμο που μοιραζόμαστε. Για να μας εξηγήσει τη διάσταση του «κοινού κόσμου», αναφέρει ως αλληγορικό αντικείμενο, το τραπέζι. Το τραπέζι, στον φυσικό χώρο, σαν αντικείμενο που «βρίσκεται μεταξύ εκείνων που κάθονται γύρω του (...) **συνδέει και συγχρόνως χωρίζει** τους ανθρώπους.»¹⁸ Κάπως έτσι μας προτείνει να σκεφτούμε και την συνθήκη του δημόσιου. Ο Ρίτσαρντ Σένετ (Richard Sennett) αναφέρεται αντίστοιχα, σε μια αναγκαία «απόσταση από την άμεση παρατήρηση των άλλων»¹⁹, την οποία χρειάζονται τα ανθρώπινα πλάσματα, για να νιώσουν κοινωνικά. Αντίστοιχα ο Πιερ Μπουρντιέ (Pierre Bourdieu), όταν μας περιγράφει τον κοινωνικό χώρο²⁰, δίνει έμφαση στη σημασία ύπαρξης της *παράθεσης*, η οποία συσχετίζει αλλά και της *απόστασης*, η οποία διαχωρίζει, τα υποκείμενα και τα αντικείμενα στο χώρο.

Όταν η απόσταση αυτή είναι μόνο αλληγορική και όχι στον φυσικό χώρο, όπως συμβαίνει σε παραδείγματα χώρων μαζικής συνάθροισης, όπου η σωματική εγγύτητα είναι μεγάλη, τότε το **βλέμμα** είναι αυτό που προδίδει την διάθεση αυτής της απόστασης. Το βλέμμα, που πασχίζει να μην έρθει αντιμέτωπο με το βλέμμα του άλλου, είναι ένα αστικό φαινόμενο που έχει ερευνηθεί από πολλούς επιστημολογικούς και καλλιτεχνικούς κλάδους γνώσης. Μια χαρακτηριστική καλλιτεχνική έρευνα, μέσω της φωτογραφικής καταγραφής, που μας ταιριάζει και θα αναφερθούμε ξανά σ' αυτή αργότερα, είναι η προσέγγιση του Γουόλκερ Έβανς (Walker Evans), ο οποίος τραβώντας, κρυφά, φωτογραφικά πορτρέτα των επιβατών στο Μετρό της Νέας Υόρκης και παρουσιάζοντάς τα δημοσίως²¹, μετά από δύο δεκαετίες, καταφέρνει να κάνει ένα ακόμα και σήμερα επίκαιρο κοινωνιολογικό σχόλιο για αυτήν την -νέα για την εποχή του- αστακή συμπεριφορά.

Όταν θέλουμε να καταλάβουμε τους χώρους και τις σχέσεις που αναπτύσσονται σ' αυτούς, μας φαίνεται, συχνά, απαραίτητο, σαν ερευνητές, να δημιουργούμε **σχέσεις εγγύτητας** με τους ανθρώπους που τους κατοικούν. Η Στεφανή, μιλώντας μας για το ντοκυμαντέρ της παρατήρησης,

¹⁷ Hannah Arendt, *Η ανθρώπινη κατάσταση*, μετάφρ. Στέφανος Ροζάνης και Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος (Αθήνα: Γνώση, 1986), 74–78.

¹⁸ Arendt, 78.

¹⁹ Sennett, *Η Τυραννία της Οικειότητας: Ο Δημόσιος και ο Ιδιωτικός Χώρος στον Δυτικό Πολιτισμό*, 30.

²⁰ Pierre Bourdieu, 'Social Space and the Genesis of Appropriated Physical Space', *International Journal of Urban and Regional Research* 42, τχ. 1 (2018): 106–114, doi:10.1111/1468-2427.12534.

²¹ Walker Evans, *Many are called* (Yale University Press, 2004).

επισημαίνει πως συχνά εμφανίζονται ηθικοί λόγοι αποφυγής της υπερβολικής χρήσης τους τηλεφακού, από τους δημιουργούς ντοκιμαντέρ τέτοιου είδους και όπως γράφει στη συνέχεια: «Οι εκπρόσωποι του είδους πιστεύουν ότι είναι πολύ πιο **έντιμο** να δηλώσει με **το σώμα** του ο κινηματογραφιστής ότι θέλει να πάει πιο κοντά στο υποκείμενό του.»²²

Σε κάποια παραδείγματα χώρων, όπου το ανθρώπινο σώμα χάνεται στην κλίμακα του χώρου, οι ροές κίνησης είναι έντονες, ή συντελούνται κάποιοι άλλοι λόγοι απόστασιοποίησης, είναι σχεδόν αδύνατον να αναπτυχθούν τέτοιου είδους σχέσεις. Η μεθοδολογική προσέγγιση της κοινωνικής έρευνας σε αυτούς τους χώρους, μάλλον δεν μπορεί να προ-αποφασισθεί. Όπως μας παραπέμπει και η Στεφανή: «δεν υπάρχει κανένας λόγος να προεικάζει κανείς τι προσέγγιση θα ακολουθήσει, αλλά πρέπει να περιμένει το ίδιο το υποκείμενο και τη σχέση μαζί του να του δείξει τον τρόπο»²³

Στην παρούσα έρευνα στο δικό μας χωρικό παράδειγμα, στο Πάρκο Σταύρος Νιάρχος, ενώ επιχειρήθηκαν συστηματικές επισκέψεις στο πεδίο, συναντήσαμε αρκετές δυσκολίες να μειώσουμε αυτήν την απόσταση. Καθώς, δύσκολα προσεγγίζεις ένα ζευγάρι που αγναντεύει, έναν δρομέα που προπονείται, ή μια ομάδα εφήβων που βγάζει σέλφι (selfie). Καταλήξαμε να επιλέξουμε έναν **διαμεσολαβημένο τρόπο** για να παρατηρήσουμε τις χωρικές πρακτικές. Δοκιμάσαμε την συνέχιση της έρευνας μέσα από την ψηφιακή πλατφόρμα του Instagram, στην οποία ήρθαμε αντιμέτωποι με εκτεταμένες συλλογές εικόνων, επιμελημένες και δημοσιευμένες από τους ίδιους τους επισκέπτες του χώρου. Πιστεύουμε πως τελικά, οι εκτεταμένες αυτές συλλογές αποτέλεσαν ένα διάυλο -ικανό- για να προσεγγίσουμε τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ υποκείμενων και χώρου.

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως η έρευνα σε ψηφιακές πλατφόρμες δεν μας ταιριάζει, εφόσον δε θέλουμε να αποκλείσουμε από το δείγμα μας όλα εκείνα τα υποκείμενα που δεν έχουν πρόσβαση σε αυτές. Παρόλα αυτά, κάποιοι χώροι σαν το Πάρκο ΣΝ, **αποκλείουν** οι ίδιοι εξ' αρχής την προσέλευση αντικρουόμενων κοινωνικών ομάδων. Το συγκρότημα τοποθετείται σε μια περιοχή έξω από το ιστορικό κέντρο, περιοχή κατοικίας, αλλά και έδρας παραρτημάτων διεθνών εταιρειών, τοποθετημένο πάνω στον κύριο άξονα ταχείας κυκλοφορίας, Λεωφόρο Συγγρού.

Τέλος, **υποθέτουμε** πως οι νέο-σχηματισμένες σχέσεις στο χώρο του Πάρκου ΣΝ, είναι σχέσεις οπτικής παρατήρησης και καταγραφής, σχέσεις αναπόλησης με την πανοραμική θέα, σχέσεις ορατότητας και ελέγχου. Η σχέση μας με τον χώρο, υποθέτουμε ότι αναπτύσσεται ηδονοβλεπτικά και η μελέτη γύρω από τον ρόλο της φωτογραφίας στην πρόσληψη των εμπειριών μας θα μας βοηθήσει να ερμηνεύσουμε το υλικό μας από φωτογραφικές καταγραφές στο πεδίο.

²² Εύα Στεφανή, 'Από την θεωρία στην πράξη', στο *Ντοκιμαντέρ: Το παιχνίδι της παρατήρησης* (Αθήνα: Πατάκη, 2016), 99.

²³ Στεφανή, 85.

0.4 Η ΔΙΑΡΘΡΩΣΗ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Στο πρώτο κεφάλαιο, με τίτλο «**Ο ρόλος της φωτογραφίας στις αναπαραστάσεις του εαυτού και του άλλου**», ασχολούμαστε με το ξεκίνημα της φωτογραφίας ως μέσο αναπαράστασης προσώπων και παρατηρούμε τις μετατοπίσεις στην πρόσληψη των εικόνων του εαυτού και του άλλου. Στη συνέχεια, διερωτόμαστε γύρω από τον ρόλο της εικόνας, αλλά και της δυνητικής κατοχής της, μέσα από την φωτογραφική πρακτική, στην διαμόρφωση μιας ηδονοβλεπτικής σχέσης με τον κόσμο.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, με τίτλο «**Ο χώρος σαν φόντο στη φωτογράφιση**», προσεγγίζουμε αρχικά τους πρώτους συμβατούς χώρους για την φωτογραφική πρακτική. Στη συνέχεια παρουσιάζουμε δύο παραδείγματα φωτογραφικών συλλογών, που προβληματοποιούν τη σχέση μας με τον χώρο. Η πρώτη αποτελείται από τα αυθόρμητα πορτρέτα των επιβατών του Μετρό της Νέας Υόρκης τη δεκαετία του τριάντα, από τον φωτογράφο Γουόλκερ Έβανς και η δεύτερη αποτελείται από στιγμιότυπα διακοπών σε θέρετρα της Μεγάλης Βρετανίας, τη δεκαετία του ογδόντα, από τον φωτογράφο Μάρτιν Παρ.

Στο τρίτο κεφάλαιο, με τίτλο «**Η έρευνα μέσω της πλατφόρμας του Instagram**», αρχικά παρουσιάζουμε την σκέψη του Λεβ Μάνοβιτς, γύρω από την κουλτούρα έρευνας μέσω της πλατφόρμας του Instagram. Στη συνέχεια, παρουσιάζουμε τα στάδια της δικής μας έρευνας γύρω από τις φωτογραφίες με φόντο το Πάρκο ΣΝ. Παρουσιάζουμε επίσης, την ταξινόμηση του υλικού μας και σχολιάζουμε τα συμπεράσματα της έρευνας.

Στο τέταρτο κεφάλαιο με τίτλο «**Ο ρόλος του Πάρκου Σταύρος Νιάρχος στις εικόνες**» εντοπίζουμε και σχολιάζουμε τους τρόπους που το Πάρκο ΣΝ χρησιμοποιείται στις φωτογραφίες. Η σχέση που εμφανίζεται μεταξύ του χώρου και των προσώπων, συχνά επαναλαμβάνεται, με αποτέλεσμα να συμπεραίνουμε τους διαφορετικούς συμβολικούς ρόλους που προσδίδονται σ' αυτόν.

Στο πέμπτο κεφάλαιο, που λειτουργεί σαν κατακλείδα της έρευνας και έχει τίτλο «**Η ηδονοβλεπτική σχέση με το δημόσιο χώρο**», ξανασκεφτόμαστε πάνω στα επιμέρους συμπεράσματα των προηγούμενων κεφαλαίων και συνοψίζουμε γύρω από την σχέση που αναπτύσσουμε με τον δημόσιο χώρο.

01. Ο ρόλος της φωτογραφίας στις αναπαραστάσεις του εαυτού και του άλλου

1.1 ΟΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΑΙ Η ΦΥΣΗ ΤΟΥ ΜΕΣΟΥ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

1.1.1 Ο κόσμος σαν μια ανθολογία από εικόνες

Η Σούζαν Σόνταγκ (Susan Sontag) στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου²⁴ της με δοκίμια για την φωτογραφία, διατυπώνει έντονα τον προβληματισμό της γύρω από τη φύση του μέσου και την επιρροή που έχει ασκήσει ήδη από την πολύ αρχή της ιστορίας του. Όπως η ίδια αναφέρει:

«Διδάσκοντάς μας ένα νέο οπτικό κώδικα, οι φωτογραφίες μεταβάλλουν και μεγεθύνουν τη γνώμη μας για το τι αξίζει να βλέπουμε και τι έχουμε δικαίωμα να παρατηρούμε. Είναι μια γραμματική και ακόμα πιο σημαντικό, μια **ηθική** της όρασης.»²⁵

Κατά την ανάλυση της Σόνταγκ, η φωτογραφία ξεκίνησε ως μέσο καταγραφής του φωτός, να μας φέρει κοντά με τόπους που δεν βρεθήκαμε, με αλήθειες που υπονοούνται ως αυτούσιες, δημιουργώντας μας την αίσθηση της εποπτείας του κόσμου. Σχολιάζει ξανά και ξανά με ιδιαίτερη έμφαση την επιρροή που θεωρεί ότι ασκεί η φωτογραφία στην σχέση μας με αυτό που δεν γνωρίζουμε, τον κόσμο που δεν έχουμε συναντήσει, τις εμπειρίες που δεν βιώσαμε. Με την μορφή των φωτογραφικών εικόνων ο κόσμος έρχεται πιο κοντά μας, κι εμείς νιώθουμε περισσότερο ένα μέρος του. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «Το πιο μεγαλόπρεπο αποτέλεσμα τελικά του φωτογραφικού εγχειρήματος είναι πως μας δίνει την εντύπωση ότι μπορούμε να χωρέσουμε ολόκληρο τον κόσμο στο κεφάλι μας - σαν μια ανθολογία από εικόνες.»²⁶

Αυτή η ανθολογία από στιγμιότυπα αποτελεί περισσότερο μια συλλογή αποσπασμάτων, παρά ένα αρχείο με θεματική συνοχή και στόχευση. Παραθέσεις αντικειμένων που μας θυμίζει τα αποτελέσματα μιας «Google» αναζήτησης της λέξης κόσμος παρά μια πραγματεία γύρω από την έννοια της λέξης αυτής.

²⁴ Susan Sontag, *Περί Φωτογραφίας*, μετάφρ. Ηρακλής Παπαϊωάννου (Αθήνα: ΦΩΤΟΓράφος, 1993).

²⁵ Sontag, 15.

²⁶ Sontag, 15.

«Συντριμμένες ελπίδες, νεανικά καμώματα, αποικιακοί πόλεμοι και χειμερινοί αγώνες έχουν όλα εξομοιωθεί – έχουν εξισωθεί από τη φωτογραφική μηχανή. Η φωτογράφιση έχει αποκαταστήσει μια χρόνια **ηδονοβλεπτική σχέση** με το περιβάλλον που ισοπεδώνει το νόημα όλων των γεγονότων. »²⁷

Εμείς θα συμπληρώναμε πως δεν έχει μόνο αποκαταστήσει αυτή την ηδονοβλεπτική σχέση. Η φωτογράφιση έχει διαμορφώσει σε βάθος τον τρόπο που προσλαμβάνουμε ερεθίσματα από το περιβάλλον μας, δηλαδή έχει διαμορφώσει τα κριτήρια μας για το τι είναι **φωτογραφίσιμο**, ακόμα κι όταν δεν έχουμε στα χέρια μας μια φωτογραφική μηχανή. Έχει επίσης, δυναμώσει, την ηδονοβλεπτική μας τάση, αλλά αυτό αποτελεί μια υπόθεση εργασίας που θα εξετάσουμε στη συνέχεια. Στο δοκίμιο αυτό, «Στη Σπηλιά του Πλάτωνα», μας προτρέπει να σκεφτούμε γύρω από την σχέση που αναπτύσσουμε με τις φωτογραφικές εικόνες. Μια σχέση που εσωκλείει το αίσθημα **κατοχής του βιώματος** που αναπαριστούν, τη διαβεβαίωση της συμμετοχής μας σε αυτό, είτε υπήρξαμε στην τοποθεσία λήψης τους, είτε εξ αποστάσεως μοιραστήκαμε το αίσθημα, μόνο από την θέασή τους.

1.1.2 Οι φωτογραφικές εικόνες ως «μινιατούρες της πραγματικότητας»

Οι φωτογραφικές εικόνες παίρνουν συχνά, τον ρόλο τεκμηρίων, δηλαδή αποτελούν την βασική πηγή γνώσης του ανθρώπου για τα περασμένα. Ταυτόχρονα χρησιμοποιούνται για την έρευνα του τωρινού τρόπου ζωής, κάνοντάς τες βασικό εργαλείο προσέγγισης του σύγχρονου κόσμου. Η Σόνταγκ αντιπαραθέτει τον γραπτό λόγο και την εικαστική τέχνη με τη φωτογραφία για να αναδείξει πως τα μινιατούρες αποτελούν αδιαμφισβήτητα προσπάθειες ερμηνείας του κόσμου, ενώ οι φωτογραφικές εικόνες μοιάζουν περισσότερο με κομμάτια του ίδιου του κόσμου – «**μινιατούρες της πραγματικότητας**»²⁸ - που ο καθένας μπορεί να φτιάξει ή να αποκτήσει.

Με αυτόν τον τρόπο, ερωτήματα όπως το γιατί κάτι επιλέχθηκε για φωτογράφιση και δημόσια προβολή, ενώ κάτι άλλο όχι, προσπερνιούνται ή **υποκρύπτονται**. Διαμορφώνεται ένα τοπίο κανονικότητας γύρω από το ποιες εικόνες αξίζει να παρατηρούνται και να αναπαράγονται και ποιες, από την άλλη, δεν δικαιολογούνται να δημοσιοποιούνται και να γίνονται τεκμήρια για παρατήρηση. Η φωτογραφική εικόνα όμως καλό είναι να θυμόμαστε ότι αποτελεί κι αυτή μια **ερμηνεία** ακριβώς όπως ο ζωγραφικός πίνακας, όπως το κινηματογραφικό ντοκιμαντέρ. Φέρνει μαζί της ένα μήνυμα που πολλές φορές είναι εμφανές αλλά ακόμη περισσότερες κρυμμένο.

²⁷ Sontag, 22.

²⁸ Sontag, 16.

1.2 Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΠΡΟΣΩΠΩΝ

Τον Σεπτέμβριο του 1931 ο Βάλτερ Μπένγιαμιν εκδίδει ένα δοκίμιο με τίτλο «Kleine Geschichte der Photographie»²⁹ στο οποίο βρίσκουμε παρατηρήσεις γύρω από τις μορφές πρόσληψης των πρώτων φωτογραφικών εικόνων, που θεωρούμε επίκαιρες και σχετικές με την υπόθεση εργασίας μας.

1.2.1 Φωτογραφίζοντας το «ομοίωμα του Θεού»

Με τον ερχομό των πρώτων φωτογραφιών υπήρξαν έντονες αντιδράσεις σχετικά με το δικαίωμα να αναπαριστάς το ομοίωμα του Θεού – τον άνθρωπο - μέσα από μια ανθρώπινη μηχανή. Η ιδέα του μεγαλοφυούς καλλιτέχνη ήταν ακόμη έντονη και η πίστη στην ουράνια έμπνευση δυνατή. Χαρακτηριστικά ο Μπένγιαμιν μας παραθέτει ένα γλαφυρό απόσπασμα από μια γερμανική φυλλάδα³⁰, η οποία έκανε εκστρατεία «ενάντια σ' αυτή την εκ Γαλίας τέχνη του διαβόλου»³¹ «Το να θέλει κανείς να καθηλώσει φεβγαλέα είδωλα ... είναι **βλασφημία** προς τον Θεό.»³² για κάποιους, ενώ για άλλους, την ίδια χρονική περίοδο, οι φωτογραφικές εικόνες παίρνουν τον ρόλο βοηθήματος της μνήμης για την καταγραφή των εικόνων που παρέρχονται.

1.2.2 Οι φωτογραφίες σαν τεχνικά βοηθήματα

Στα χέρια πολλών ζωγράφων οι φωτογραφίες αποτέλεσαν μια χρήσιμη τεχνολογικά εφεύρεση, η οποία διευκόλυνε το έως τότε έργο τους. Το παράδειγμα του Νταϊνβιντ Οκτάβιους Χιλ (David Octavius Hill) όπως μας αναφέρει και ο Μπένγιαμιν, ήταν χαρακτηριστικό της αντιμετώπισης της φωτογράφισης ως μιας μορφής τεχνικής βοήθειας. Ο Χιλ τράβηξε με την βοήθεια του Ρόμπερτ Άνταμσον (Robert Adamson) τα φωτογραφικά πορτρέτα περίπου τετρακοσίων πενήντα συμμετεχόντων της πρώτης γενικής σύναξης της σκωτσέζικης εκκλησίας, με σκοπό στη συνέχεια και αφού θα έχει παρέλθει η συνάντηση αυτή, να τον βοηθήσουν να αποτυπώσει ζωγραφικά πρόσωπα τα οποία **θα μοιάζουν** αρκετά στους συμμετέχοντες.

²⁹ Δημοσιεύτηκε στο περιοδικό «Literarische Welt», με έδρα το Βερολίνο.

³⁰ Με όνομα «Leipziger Stadtanzeiger», δηλαδή «Κήρυξ της Λειψίας».

³¹ Walter Benjamin, 'Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας', στο *Δοκίμια για την τέχνη*, μετάφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ (Αθήνα: Κάλβος, 1978), 50.

³² Benjamin, 50.

1.2.3 Η φωτογραφία φανερώνει το «οπτικά ασυνείδητο»

Η φωτογραφία κατά τον Μπένγιαμιν γρήγορα συνδέθηκε με μια διάσταση μυστηριακή. Όπως υποστηρίζει, κοιτάζοντας την φωτογραφική εικόνα ψάχνεις ίχνη του πραγματικού τα οποία ξέφυγαν από την τεχνική επιμέλεια της παρουσίασης, τη στιγμή της φωτογράφισης. Στο παράδειγμα της φωτογραφίας της αρραβωνιαστικιάς του Καρλ Ντωτάντε³³ (Carl Dauthendey), ένα βλέμμα που «προσπερνάει, προσηλωμένο σ' ένα δυσοίωνο μακρινό σημείο»³⁴ είναι αρκετό για να υποθέσουμε ότι κάτι υπήρχε εκεί κρυμμένο απαρατήρητο. Το αναπαριστώμενο πρόσωπο όσο κι αν το επιμελήθηκε ο φωτογράφος του, προδίδει μια διάσταση αλήθειας που μπορεί να μην ήταν έτοιμη να κοινοποιηθεί. Μας περιγράφει σχετικά:

«Σε πείσμα όλης της επιτηδειότητας του φωτογράφου κι όλου του προσχεδιασμού στη στάση του μοντέλου-του, ο παρατηρητής αισθάνεται την ακατανίκητη ανάγκη ν' αναζητήσει ... τον μικρούλη σπινθήρα της σύμπτωσης, του «εδώ και τώρα», ... ψάχνει να βρει την αόρατη θέση, όπου σ' εκείνο το από καιρό περασμένο πια λεπτό φωλιάζει ακόμα και σήμερα το μελούμενο»³⁵

Υποστηρίζει με αυτόν τον τρόπο την πεποίθησή του πως η φωτογραφία μπορεί να φανερώσει το «οπτικά ασυνείδητο»³⁶, ακριβώς όπως η ψυχανάλυση επιχειρεί να ανασύρει το «ενστικτικά ασυνείδητο». Σα να είναι αρκετό ένα ψάξιμο στις φωτο-εικόνες, για να ανακαλύψουμε το τι πρόκειται να 'ρθει. Παρόλα αυτά, παραθέτοντάς μας τα λόγια του Ντωτάντε, μας εξηγεί πως ο κόσμος δεν τολμούσε να κοιτάξει για ώρα τις πρώτες φωτογραφίες. «Φοβόταν μπροστά στην εφκρίνεια αφτών των ανθρώπων και νόμιζε πως τα μικροσκοπικά πρόσωπα που ήσαν πάνω στην εικόνα μπορούσαν να τον δουν»³⁷.

1.2.4 Η «αίγλη» των πρώτων φωτογραφικών πορτρέτων

Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν στο μετέπειτα δοκίμιό του «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit»³⁸, δημοσιευμένο το 1936, αναφέρει ξανά την πεποίθησή του ότι στη φωτογραφία ενός προσώπου, όταν αυτή πάρθηκε μετά από πολύωρη λήψη, εντοπίζει μια αίγλη-αύρα (aura) που είναι αντίστοιχη με εκείνη που εκπέμπουν τα ζωγραφικά πορτρέτα. Η πολύωρη λήψη ανάγκαζε τα μοντέλα να μην αποσπώνται αλλά να συγκεντρώνονται στη διαδικασία της

³³ Από τους πρώτους γνωστούς επαγγελματίες φωτογράφους.

³⁴ Benjamin, 'Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας', 52.

³⁵ Benjamin, 52.

³⁶ Benjamin, 52.

³⁷ Benjamin, 53.

³⁸ Δημοσιεύτηκε πρώτη φορά στο περιοδικό «Zeitschrift für Sozialforschung».

φωτογράφισης με αποτέλεσμα όπως υποστηρίζει ο Μπένγιαμιν «ν' αποροφώνται απ' αυτή» και να «δένονταν» κατά κάποιο τρόπο με την εικόνα»³⁹. Όπως ο ίδιος διατυπώνει, «Στη φεβγαλέα έκφραση ενός ανθρώπινου προσώπου στις παλιότερες φωτογραφίες λειτουργεί για τελεφταία φορά η "αίγλη"»⁴⁰.

«Τί είναι η αίγλη; Ένα αλόκοτο πλέγμα μεταξύ χώρου και χρόνου: ανεπανάληπτο όραμα ενός χώρου που φαίνεται μακρινός, όσο κοντινός κι αν είναι»⁴¹, έτσι το είχε περιγράψει στο «Kleine Geschichte der Photographie» και σχεδόν αυτούσιο το επαναλαμβάνει και στο «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit». Διασαφηνίζοντας την έννοια της αίγλης που πρότεινε για τα ιστορικά αντικείμενα, χρησιμοποιεί και πάλι, το παράδειγμα μιας εικόνας οικείας, για να περιγράψει αυτήν την αίσθηση του μακρινού. «Όταν ένα καλοκαιριάτικο απομεσήμερο κοιτάζουμε ακίνητοι μια οροσειρά στον ορίζοντα ή ένα κλαρί, που ρίχνει πάνω-μας τη σκιά-του, ανασαίνουμε την αίγλη των βουνών, του κλαριού.»⁴² Όλα αυτά μας είναι χρήσιμα για να καταλάβουμε την οργάνωση της αισθητηριακής μας αντίληψης, η οποία κατά τον ίδιο⁴³, καθορίζεται όχι μόνο από τους φυσικούς αλλά και από τους ιστορικούς παράγοντες. Κάπως έτσι μας εξηγεί πως ο σύγχρονος -στην εποχή του- τρόπος οργάνωσης της αντίληψης για τον κόσμο ενέχει δύο έντονες τάσεις που σχετίζονται με την παρακμή της αίγλης. Όπως συνεχίζει,

«το να φέρουν πιο κοντά-τους τα πράγματα από άποψη χώρου και ανθρώπινης εγγύτητας είναι μια επιθυμία των σύγχρονων μαζών εξίσου φλογερή όσο και η τάση-τους να ξεπεράσουν το ανεπανάληπτο μιας δεδομένης κατάστασης διαμέσου της αναπαραγωγής-της.»⁴⁴

Όπως μας εξηγεί η Σούζαν Μπακ-Μορς (Susan Buck-Morss) η αναφορά του Μπένγιαμιν στην έννοια της αύρας έχει πολλές φορές παρερμηνευτεί. «Ορισμένοι ερμηνευτές έχουν ισχυριστεί ότι ο Μπένγιαμιν ένωσε θλίψη για την «αποσύνθεση της αύρας» των έργων τέχνης.»⁴⁵, σχολιάζει η ίδια λέγοντας πως κάτι τέτοιο δεν εντοπίζεται στην έρευνα της. Αντιθέτως, η ίδια διακρίνει μια σύγχυση των ερευνητών μεταξύ της «αύρας της αισθητικής» με εκείνη της «αύρας του αντικειμένου». Σε κάθε περίπτωση η ίδια μας παρουσιάζει πως:

³⁹ Benjamin, 'Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας', 54.

⁴⁰ Walter Benjamin, 'Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του', στο *Δοκίμια για την τέχνη*, μετάφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ (Αθήνα: Κάλβος, 1978), 20.

⁴¹ Benjamin, 'Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας', 59-60.

⁴² Benjamin, 'Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του', 17.

⁴³ Benjamin, 16.

⁴⁴ Benjamin, 17.

⁴⁵ Susan Buck-Morss, *Η διαλεκτική του βλέπιν: Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο Εργασίας περί Στοιών*, επιμέλ. Αριστείδης Μπαλτάς, μετάφρ. Μανόλης Αθανασάκης (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009), 205.

«ο Μπένγιαμιν πίστευε ότι αυτός ο εκδημοκρατισμός της παραγωγής και πρόσληψης, καθώς και η απαλλαγμένη από την «αύρα» επιστημονική προσέγγιση στα αντικείμενα αποτελούσαν εγγενείς τάσεις του μέσου (της φωτογραφίας) και τις θεωρούσε προοδευτικές.»⁴⁶

Ίσως, η ιδέα του Μπένγιαμιν για την λατρευτική αξία του έργου τέχνης, να αποσαφηνίζεται καλύτερα μέσα από το παράδειγμα της φωτογραφίας ενός πορτρέτου. Έτσι όπως ο ίδιος δηλώνει:

«Με τη φωτογραφία, η εκθετική αξία αρχίζει σ' όλο το μήκος του μετώπου ν' απωθεί τη λατρευτική αξία. Η τελεφταία αφτή όμως δεν υποχωρεί χωρίς αντίσταση. Πιάνει ένα τελεφταίο ταμπούρι, και το ταμπούρι αυτό είναι το ανθρώπινο πρόσωπο. Δεν είναι καθόλου τυχαίο που το πορτραίτο βρίσκεται στο επίκεντρο του πρώτου σταδίου της φωτογραφίας.»⁴⁷

1.3 Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΕΑΥΤΟΥ

1.3.1 Η όραση του εαυτού

Όταν κοιτάμε την εικόνα μας κάποιος θα έλεγε πως κοιτάμε έναν ξένο. Γιατί η εικόνα μας, η εικόνα που βλέπουν οι άλλοι κοιτάζοντάς μας, είναι μια εικόνα που μάλλον έχουμε στερηθεί περισσότερο οι ίδιοι. Κι αν όχι εμείς, που ζούμε στην περίοδο όπου οι σέλφι (selfie) είναι στο απόγειό τους, σίγουρα οι άνθρωποι του 19^{ου} αιώνα, αντιμετώπιζαν με αμηχανία την εικόνα του εαυτού τους.

«Δεν υπάρχει στην εποχή-μας έργο τέχνης που να το περιεργάζεται κανείς τόσο προσεκτικά όσο η φωτογραφία του εαυτού-μας, των στενών συγγενών και φίλων, της αγαπημένης-μας», έγραψε το 1907 κιόλας ο Λίχτβαρκ και μετατόπισε έτσι την έρεβνα απ' το πεδίο των αισθητικών κατατάξεων στο πεδίο των **κοινωνικών λειτουργιών**.»⁴⁸

Κάπως έτσι ξεκινάει ο Μπένγιαμιν για να μιλήσει γύρω από την πρόσληψη της τέχνης μέσα από την φωτογραφία. Η φωτογραφία έδωσε κατά κάποιο τρόπο το δικαίωμα στην αναπαράσταση του εαυτού, σε περισσότερες κοινωνικές ομάδες, πέρα από τους εύπορους κύκλους οι οποίοι ήδη μέχρι τότε είχαν τα ζωγραφικά πορτρέτα για την επιβεβαίωση της ύπαρξής τους. Αν σκεφτούμε ότι μέχρι την διάδοση της φωτογραφίας, «ελάχιστοι ακόμα άνθρωποι έβλεπαν τ' όνομά-τους τυπωμένο.»⁴⁹

⁴⁶ Buck-Morss, 205.

⁴⁷ Benjamin, 'Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του', 20.

⁴⁸ Benjamin, 'Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας', 62.

⁴⁹ Benjamin, 53.

καταλαβαίνουμε ότι η φωτο-εικόνα ενός προσώπου έγινε ένα τρομερό αντικείμενο το οποίο επιβεβαίωνε μια φυσιογνωμία, μια θολή φιγούρα, αποτύπωνε το φως για πάντα πάνω της.

Ο Μωρίς Μερλώ-Ποντύ (Maurice Merleau-Ponty) στο δοκίμιό του «L'Œil et l'Esprit»⁵⁰ χρησιμοποιεί σαν παράδειγμα την ζωγραφική του Σεζάν για να σχολιάσει την πρόσληψη του κόσμου μέσω της όρασης. Μιλώντας μας για την αγωνία του ζωγράφου να αποτυπώσει τον κόσμο γύρω του, καταλήγει σε μια προβληματοποίησή της όρασης, η οποία την καθιστά σκέψη, μια σκέψη η οποία γεννιέται και αποτελεί γέφυρα επικοινωνίας μεταξύ εμάς και του κόσμου τριγύρω μας. Συγκεκριμένα φέρνει στη συζήτηση το παράδειγμα του **καθρέφτη**, μέσα από τον οποίο, ανακαλύπτουμε ένα είδωλο γνώριμο αλλά και ξένο ταυτόχρονα. «Αποτελεί» όπως μας λέει, «το όργανο μιας παγκόσμιας μαγείας η οποία μεταβάλλει τα πράγματα σε θεάματα, τα θεάματα σε πράγματα, εμένα σε κάποιον άλλο και τον άλλο σε μένα.»⁵¹ Όπως μας εξηγεί δεν είναι τυχαίο που οι ζωγράφοι έχουν με τις ώρες ονειροπολήσει μπροστά τους, και υποστηρίζει πως μπροστά «σ' αυτό το «μηχανικό τέχνασμα», ... αναγνώριζαν τη μεταμόρφωση του ορώντος σε ορατό, μεταμόρφωση η οποία αποτελεί τον ορισμό ... του προορισμού τους.»⁵²

1.3.2 Επιδιώκοντας την φωτογράφιση

Η Σούζαν Σόνταγκ, υποστηρίζει πως ο κόσμος που γνώρισε και λάτρεψε τον κινηματογράφο δημιούργησε μια σχέση με το πραγματικό αντίστροφη. Ο κόσμος αυτός δεν τραβάει πια την εικόνα του για να αποτυπώσει την ύπαρξή του, ή για να χτίσει μια νέα επικοινωνία με αυτή. Αντιστρόφως καταφεύγει στην φωτογράφισή αυτής της εικόνας για να νιώσει ο ίδιος ότι υπάρχει. Χαρακτηριστικά αναφέρει:

«Ενώ πολλοί άνθρωποι από μη βιομηχανοποιημένες χώρες νιώθουν ακόμη φοβισμένοι όταν φωτογραφίζονται, νιώθοντας την πράξη σαν κάποιο είδος παραβίασης, απρέπιας, μια εξιδανικευμένη λεηλασία της προσωπικότητας ή της κουλτούρας τους, οι άνθρωποι στις βιομηχανοποιημένες χώρες επιδιώκουν να φωτογραφίζονται – νιώθουν πως είναι εικόνες και οι φωτογραφίες τους κάνουν πραγματικούς.»⁵³

Κι αυτό δεν έγινε τυχαία, αφού η «πρώτη από τις λαϊκές χρήσεις της φωτογραφίας»⁵⁴ όπως μας εξηγεί η ίδια «είναι η απομνημόνευση των επιτευγμάτων». Των επιτευγμάτων των μελών μεγάλων

⁵⁰ Εκδόθηκε στο Παρίσι από τις εκδόσεις Gallimard το 1964.

⁵¹ Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*, μετάφρ. Αλέκα Μουρίκη (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1991), 77.

⁵² Μερλώ-Ποντύ, 77.

⁵³ Sontag, *Περί Φωτογραφίας*, 151–152.

⁵⁴ Sontag, 19.

και επιφανών οικογενειών. Με αυτόν τον τρόπο, η φωτογράφιση πήρε το ρόλο μιας τελετουργικής διαδικασίας, ισάξιας, με προϋπάρχουσες παραδοσιακές άλλες, για την αποτύπωση στιγμών σημαντικών και γρήγορα χρησιμοποιήθηκε από την ευρεία μάζα του κόσμου ως τέτοια.

Μπήκε στα σπίτια σαν οικογενειακό κειμήλιο, σαν το ίχνος μιας συνέχειας γύρω από την συγγένεια. Δε νοείται πια σπίτι χωρίς μια φωτογραφική μηχανή, μας επισημαίνει η Σόνταγκ, και ακόμα περισσότερο αν περιλαμβάνει παιδιά. Όπως συνεχίζει η ίδια για να αντιληφθούμε αυτόν τον ρόλο της φωτογράφισης, αρκεί να σκεφτούμε τη σημασία που μπορεί να φέρει, η απουσία μιας τέτοιας αναμενόμενης χειρονομίας. Όπως χαρακτηριστικά σχολιάζει, «το να μη φωτογραφίζει κανείς τα παιδιά του, ειδικά όταν είναι μικρά, είναι σημάδι αδιαφορίας των γονέων, με τον ίδιο τρόπο που το να απέχει κανείς από τη σχολική φωτογραφία αποφοίτησης είναι χειρονομία νεανικής επαναστατικότητας.»⁵⁵

1.4 Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΑΛΛΟΥ

1.4.1 Κοιτάζοντας πρόσωπα

«Στην καλιέργεια της **ανάμνησης** των μακρινών ή πεθαμένων προσφιλών-μας προσώπων η λατρευτική αξία της εικόνας βρίσκει το τελεφταίο - της καταφύγιο.»⁵⁶ Χρησιμοποιούμε και πάλι τα λόγια του Μπένγιαμιν για να μπούμε σε μια ενότητα που στοχεύει στο να καταλάβουμε το ρόλο της φωτογραφίας στην αναπαράσταση του άλλου. Στην ειδική περίπτωση των αγαπημένων μας που έχουν πεθάνει, η ενατένιση σε μια τους φωτογραφία είναι ικανή να μας φέρει συναισθήματα που ήταν κρυμμένα ή να μας θυμίσει στιγμές που μοιραστήκαμε μαζί τους, να μας ενισχύσει μ' αυτόν τον τρόπο, απρόσμενα, την πραγματικότητά. Όπως μας περιγράφει και ο Άρης Τσαντηρόπουλος, το πορτρέτο ενός προσώπου, αλλά και ακόμα περισσότερο το πορτρέτο ενός αγαπημένου μας προσώπου που δεν είναι πια κοντά μας, έχει μόνη χρονική αναφορά το παρελθόν. Δεν εστιάζει σε έναν χρόνο-στιγμή, αλλά αποτελεί έναν παγωμένο χρόνο που προσφέρεται στο άπειρο. Όπως ο ίδιος εξηγεί:

«Πρόκειται για έναν χρόνο που δημιουργεί πλημμυρίδες και άμπωτες στη μνήμη καθώς δεν αναφέρεται σε κάποια συγκεκριμένη στιγμή της λήψης αλλά επιτρέπει

⁵⁵ Sontag, 20.

⁵⁶ Benjamin, 'Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του', 20.

στη φαντασία να ανασυγκροτήσει διάφορες στιγμές της ζωής του απεικονιζόμενου προσώπου.»⁵⁷

Στην περίπτωση όμως που η φωτογραφία απεικονίζει πρόσωπα ξένων προς εμάς, και πάλι όπως μας λέει ο Γκέοργκ Ζίμελ (Georg Simmel) μπορεί να μας γεννηθούν αισθήματα «ιδιαίτερα σκοτεινά και περίπλοκα»⁵⁸ τα οποία φαίνεται να «κρίνουν κι αυτά τον τρόπο με τον οποίο κοιτάζουμε ακόμη και το πιο ξένο άτομο». Ο Ζίμελ αναφέρεται στην αναπαράσταση ενός ξένου για να σχολιάσει πόσο πιο εύκολη πιστεύει ότι μας είναι η καλλιτεχνική απεικόνιση ενός τοπίου, το οποίο όπως ισχυρίζεται «βρίσκεται απέναντί μας σε μίαν απόσταση αντικειμενικότητας η οποία είναι χρήσιμη στην καλλιτεχνική συμπεριφορά και η οποία δεν μπορεί να επιτευχθεί εύκολα και άμεσα στην περίπτωση της θέασης του άλλου ανθρώπου.»⁵⁹ Στη θέα ενός ανθρώπου παρουσιάζουμε κάποιες «υποκειμενικές αποκλίσεις», όπως εξηγεί, οι οποίες «μας εμποδίζουν να την κατακτήσουμε». Κατά τον Ζίμελ αυτές οι υποκειμενικές αποκλίσεις «οφείλονται στη συμπάθεια και την αντιπάθεια» που μας προκαλεί το άλλο πρόσωπο και δημιουργούνται πιθανά από «**προαισθήματα**» για την σχέση μας μαζί του, τι «δηλαδή θα σήμαινε ο άνθρωπος αυτός αν αποτελούσε παράγοντα της ζωής μας.»

1.4.2 Φωτογραφίζοντας πρόσωπα

Όταν ένας φωτογράφος αναλαμβάνει να αποτυπώσει μέσα από το έργο του τον άλλον ως ξένο, ως μια κοινωνική ομάδα που περνάει κρίση ή ως μια περιθωριοποιημένη ομάδα από την κοινωνία, τότε ο ρόλος της φωτογραφίας παίρνει μια υπόσταση ντοκουμέντου για τα μάτια όμως αυτών που δεν ανήκουν στην ομάδα αυτή. Η Σόνταγκ μας εξηγεί πως η πράξη της φωτογράφισης ενέχει κάτι το αρπακτικό. «Φωτογραφίζοντας ανθρώπους τους παραβιάζει, βλέποντάς τους όπως ποτέ δεν βλέπουν τους εαυτούς τους, αποκτώντας γνώση γι' αυτούς την οποία δεν μπορούν ποτέ να έχουν· οι άνθρωποι.»⁶⁰

Η ίδια χρησιμοποιεί ως παράδειγμά της, τη ομάδα φωτογράφων του Farm Security Administration⁶¹, για να μας πει πως «ακόμη κι όταν οι φωτογράφοι ενδιαφέρονται περισσότερο να

⁵⁷ Άρης Τσαντηρόπουλος, 'Η Φωτογραφική Απεικόνιση Ως Αναπαράσταση Και Μνήμη Εκλιπόντος Προσώπου' (Το αβέβαιο του θανάτου. Μια διεπιστημονική προσέγγιση, Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Φιλοσοφικών και Κοινωνικών Σπουδών, 2004).

⁵⁸ Georg Simmel, 'Φιλοσοφία του Τοπίου', στο *Το Τοπίο*, μετάφρ. Γιώργος Σαγκριώτης (Αθήνα: Ποταμός, 2004), 22–23.

⁵⁹ Simmel, 22–23.

⁶⁰ Sontag, *Περί Φωτογραφίας*, 25.

⁶¹ Αυτή είναι η ονομασία μιας κρατικής υπηρεσίας (κυβέρνησης Ρούσβελτ) που είχε σκοπό -όπως δήλωνε- την καταπολέμηση της αγροτικής φτώχειας κατά τη διάρκεια της Μεγάλης Ύφεσης στις Ηνωμένες Πολιτείες. Περιέλαβε στη δράση της ένα πρόγραμμα φωτογράφισης της ζωής των αγροτών (1935-1944), ως βοήθημα για την τεκμηρίωση των στατιστικών αναλύσεων της οικονομικής κρίσης.

καθρεφτίσουν την πραγματικότητα, εξακολουθούν να στοιχειώνονται από σιωπηρές επιταγές συνείδησης και γούστου.»⁶² Όπως συμπληρώνει ο Ηρακλής Παπαϊωάννου, σε παράθεση «με τον όρο γούστο εννοείται όχι η απλή προτίμηση, αλλά μια προτίμηση καλλιεργημένη με αισθητικά κριτήρια που αποτελεί συνήθως την κυρίαρχη θεώρηση της εποχής (κατά βάση της μοντέρνας).»⁶³

Η Σόνταγκ συνεχίζει σχολιάζοντας, πως τα μέλη αυτού του φωτογραφικού προγράμματος, «έκαναν δεκάδες μετωπικές λήψεις από το θέμα τους, που ήταν ο κολλήγος, ώσπου να νιώσουν την ικανοποίηση ότι είχαν συλλάβει στο φιλμ ακριβώς **τη σωστή όψη**»⁶⁴. Μια τέτοια λήψη μας εξηγεί πως θα περιείχε την «ακριβή έκφραση στο πρόσωπο του θέματος που υποστήριζε τη δική τους αντίληψη για τη φτώχεια, το φως, την αξιοπρέπεια, την υφή, την εκμετάλλευση και τη γεωμετρία».

1.4.3 Η «όψη» ως πλαισίωση μιας παρουσίας

«Η σωστή όψη» που διαβάζουμε από την Σόνταγκ μας φέρνει στο νου την «όψη» όπως την χρησιμοποιεί στο έργο του ο Έρβινγκ Γκόφμαν (Erving Goffman) στο βιβλίο του με ελληνικό τίτλο «Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή»⁶⁵. Ο Γκόφμαν μας προτείνει να χρησιμοποιήσουμε τα δραματουργικά εργαλεία της θεατρικής παράστασης για να κοιτάξουμε στους καθημερινούς μας χώρους με σκοπό να εντοπίσουμε την παράσταση που δίνει το υποκείμενο στον χώρο εργασίας του ή σε άλλες κοινωνικές δραστηριότητες στις οποίες εντάσσεται. Με τον όρο παράσταση, ο Γκόφμαν, αναφέρεται «στην όλη δραστηριότητα ενός ατόμου που σημειώνεται κατά τη διάρκεια μιας περιόδου διαρκούς παρουσίας του μπροστά σ' ένα συγκεκριμένο σύνολο παρατηρητών και έχει επίδραση πάνω τους»⁶⁶

Ονομάζει «όψη» το κομμάτι αυτής της παράστασης το οποίο καθορίζει το γενικό πλαίσιο σύμφωνα με το οποίο την κρίνουμε, δηλαδή την κοιτάμε. Όπως ο ίδιος εξηγεί, «Όψη είναι λοιπόν ο ορισμένου τύπου εκφραστικός εξοπλισμός που εκούσια ή ασυναίσθητα χρησιμοποιείται από το άτομο κατά τη διάρκεια της παράστασής του»⁶⁷ Η όψη αυτή περιλαμβάνει κατά τον Γκόφμαν στοιχεία που μπορεί να πλαισιώνουν το άτομο χωρικά -τα οποία τα ονομάζει «**σκηνικό**»- αλλά και στοιχεία που φέρει το άτομο πάνω του ως χαρακτηριστικά -τα οποία τα ονομάζει «**προσωπική όψη**».

⁶² Sontag, *Περί Φωτογραφίας*, 18.

⁶³ Sontag, 18.

⁶⁴ Sontag, 18.

⁶⁵ Έρβινγκ Γκόφμαν, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, μετάφρ. Δήμητρα Μακρυνιώτη (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007).

⁶⁶ Γκόφμαν, 77.

⁶⁷ Γκόφμαν, 78.

Στον ορισμό του «σκηνικού» περιλαμβάνει «την επίπλωση, τη διακόσμηση, τη διάταξη του χώρου και άλλα στοιχεία του φόντου που συνιστούν τη σκηνογραφία και τα σκηνικά αντικείμενα για την περίσσεια της ανθρώπινης δράσης»⁶⁸. Στον ορισμό της «προσωπικής όψης» από την άλλη, περιλαμβάνει χαρακτηριστικά όπως «τα διακριτικά της θέσης, την αμφίεση, το φύλο, την ηλικία, τα φυλετικά χαρακτηριστικά, τις σωματικές διαστάσεις, το παρουσιαστικό, την στάση και τις κινήσεις του σώματος, το ύφος της ομιλίας, τις εκφράσεις του προσώπου»⁶⁹.

«Μια δεδομένη κοινωνική όψη», κατά τον Γκόφμαν, «τείνει να θεσμοποιείται σύμφωνα με τις αφηρημένες στερεότυπες προσδοκίες που ενεργοποιεί και να αποκτά ένα νόημα και μια σταθερότητα πέρα από τα συγκεκριμένα έργα που συμβαίνει την ώρα εκείνη να εκτελούνται στο όνομά της». Κάπως έτσι συνεχίζει λέγοντας πως «η όψη γίνεται «συλλογική αναπαράσταση» και γεγονός καθαυτό»⁷⁰.

Η ιδέα της όψης η οποία διαμορφώνει και διαμορφώνεται σαν μια συλλογική αναπαράσταση πιστεύουμε ταιριάζει με την προηγούμενη μας παρατήρηση γύρω από το φωτογραφικό ντοκουμέντο μιας περιθωριοποιημένης κοινωνικής ομάδας. Γύρω από την φωτογραφική απεικόνιση ενός ξένου και τί αυτή η εικόνα περιμένουμε να παρουσιάζει.

1.4.4 Ανάγοντας τον άλλο στην εικόνα του

Όταν αναζητάμε «το νόημα της συμπεριφοράς του άλλου στην εικόνα του», όπως σχολιάζει ο Σταύρος Σταυρίδης, το πιθανότερο είναι να εξορίσουμε «οτιδήποτε σε τούτη τη συμπεριφορά δεν είναι εικόνα»⁷¹. Τα φωτογραφήσιμα γνωρίσματα της συμπεριφοράς αυτής ως ίχνη -ως προσωπικές ιδιαιτερότητες- παίρνουν το ρόλο συγκρίσιμων και επαναλαμβανόμενων σημείων, τα οποία ανάγονται σε εικόνες-τύπους⁷². Κατά τον ίδιο, «η διερευνητική προσέγγιση της εικόνας-προτύπου δεν είναι παρά το πρώτο στάδιο σε μια πορεία αναγωγής του άλλου στην εικόνα του». Το επόμενο - και αυτό που απομένει- είναι «μια ταξινομητική πεποιθήση μια εικονογραφημένη ανθρώπινη φυσιολογία.»⁷³

⁶⁸ Γκόφμαν, 78.

⁶⁹ Γκόφμαν, 79.

⁷⁰ Γκόφμαν, 83.

⁷¹ Σταύρος Σταυρίδης, *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή* (Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2002), 65.

⁷² Σταυρίδης, 61–62.

⁷³ Σταυρίδης, 65–66.

1.5 Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΗΝ ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΜΕΝΗ ΗΔΟΝΟΒΛΕΨΙΑ

1.5.1 Ο ρόλος των πανοραμάτων στην εξατομικευμένη πρόσληψη των εικόνων

Στα πανοράματα του 19^{ου} αιώνα ο κόσμος μυήθηκε να κοιτάει από μία οπή και να παρατηρεί πελώρια τοπία φύσης, ακουστά αρχιτεκτονήματα μεγάλων πόλεων, αναπαραστάσεις ιστορικών μαχών, να παρατηρεί τοπία και πρόσωπα ξένα. Τα πανοράματα αυτά, είχαν θέσεις για πολλούς, αλλά ο καθένας από τους παρατηρητές είχε την δική του καρέκλα και την δική του οπή παρατήρησης. Κοιτάζοντας μέσα από μια οπή βρισκόταν μόνος του με την εικόνα-πανόραμα και υποθέτουμε ότι δημιουργούταν ένα πέπλο προσωπικού χρόνου. Όπως μας περιγράφει η Σούζαν Μπακ-Μορς:

«Η υποδοχή τους υπήρξε ιδιαίτερα αντιφατική: Ως προς το ότι το βλέμμα του θεατή διερχόταν μέσω μιας «οπής παρατήρησης» παρέμενε προσωπική και **εξατομικευμένη**· δεδομένου όμως ότι το πανόραμα των κινούμενων εικόνων περνούσε διαδοχικά από τους θεατές, ήταν δημόσια και συλλογική.»⁷⁴

Κάπως έτσι νομίζουμε πως ξεκίνησε, και σταδιακά εξελίχθηκε, ένας μηχανισμός εθισμού⁷⁵ μας στις εικόνες. Όπως παρατηρήσει και η Μπακ-Μορς, τα πανοράματα, μεταξύ άλλων, συνετέλεσαν στο να μεταμορφωθεί η πραγματικότητα σε «αντικείμενο που μπορεί να καταναλωθεί παθητικά, απολαυστικά και άμεσα στην ονειρική του μορφή»⁷⁶

1.5.2 Η επαφή με εικόνες που σοκάρουν

Από την άλλη, η συνεχής επαφή του ανθρώπου του 20^{ου} αιώνα με επιμελημένες εικόνες πληροφόρησης οι οποίες εμφανίζονται σε ζωντανή αναμετάδοση έδωσε την αίσθηση της ενεργούς τηλεθέασης και μια αίσθηση έμμεσης επαφής με τα διεθνή συμβάντα. Οι σκληρές εικόνες από τα πεδία μαχών και οι συχνή έκθεση σε φωτογραφίες που σοκάρουν διαμόρφωσαν έναν θεατή που παρακολουθεί τις επαναλαμβανόμενες φρικαλεότητες με μια αποστασιοποιημένη συναισθηματικά ματιά. Όπως υποστηρίζει και η Σόνταγκ,

«ο απέραντος φωτογραφικός κατάλογος αθλιότητων και αδικιών από ολόκληρο τον κόσμο έχει εξοικειώσει τον καθένα με την σκληρότητα, κάνοντας το τρομακτικό να

⁷⁴ Susan Buck-Morss, *Η διαλεκτική του βλέπιν: Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο Εργασίας περί Στοιών*, επιμέλ. Αριστείδης Μπαλτάς, μετάφρ. Μανόλης Αθανασάκης (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009), 103 (από παράθεση της συγγραφέως).

⁷⁵ Sontag, *Περί Φωτογραφίας*.

⁷⁶ Buck-Morss, *Η διαλεκτική του βλέπιν: Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο Εργασίας περί Στοιών*, 223–224.

φαίνεται περισσότερο συνηθισμένο – κάνοντάς το να φαίνεται περισσότερο γνωστό, απόμακρο («είναι μόνο μια φωτογραφία»), αναπόφευκτο.»⁷⁷

1.5.3 Η δυνητική κατοχή του στόχου

Από την άλλη, όταν επιλέγουμε να φωτογραφίσουμε κάτι, ερχόμαστε σε μια θέση κυριαρχίας, απέναντί του. Είμαστε εμείς που το καδράρουμε και το καθιστούμε αντικείμενο για παρατήρηση. Όταν φωτογραφίζουμε πρόσωπα άλλων, τους μετατρέπουμε σε «αντικείμενα τα οποία συμβολικά μπορούν να κυριευτούν»⁷⁸. Όπως μας λέει η Σόνταγκ, «φωτογραφίζοντας οικειοποιείσαι αυτό που φωτογραφίζεται. Είναι σαν να αποκτά κανείς μια συγκεκριμένη σχέση με τον κόσμο η οποία θυμίζει γνώση - και συνεπώς εξουσία.»⁷⁹

Και μόνο κρατώντας μια φωτογραφική μηχανή φαίνεται να έχουμε μια δύναμη. Αυτή η δύναμη έγκειται, όπως ισχυρίζεται και ο Σταυρίδης⁸⁰, στη δυνατότητα, ανά πάσα στιγμή, να στοχεύσουμε το θέμα μας, πριν καν αποφασίσουμε αν θα το αποτυπώσουμε στο φιλμ. Με αυτόν τον τρόπο η «δυνητική κατοχή του στόχου»⁸¹ αποτελεί ένα μηχανισμό κατοχής του συμβάντος. Η φωτογραφική μηχανή είναι αυτή που θέτει τα απαραίτητα σύνορα, όπως ισχυρίζεται ο Σταυρίδης, ώστε το συμβάν αυτό να αναχθεί στο σκηνικό του, να χωροποιηθεί⁸².

1.5.4 Η μεσολαβημένη ηδονοβλεψία

Η δυνητική κατοχή του κόσμου, μας δίνει την ψευδαίσθηση μιας δραστήριας θέσης κυνηγού. Δεν νιώθουμε πια θεατές αλλά όπως παρατηρεί και η Σόνταγκ, γινόμαστε ηδονοβλεψίες. «Η φωτογραφική μηχανή, όπως η σεξουαλική οφθαλμοπορνεία, είναι ένας τρόπος τουλάχιστον συγκαλυμμένος, συχνά κατηγορηματικός, για να ενθαρρυνθεί ότι συμβαίνει να συνεχίσει να συμβαίνει»⁸³. Μας δημιουργεί ένα αίσθημα συννεοχής, καθώς παρόλο που δεν βρισκόμαστε μέσα στο φωτογραφικό κάδρο, με το που θα τραβήξουμε το στιγμιότυπο, γινόμαστε καταστατικά συμμετοχοί στο γεγονός που καταγράφουμε.

⁷⁷ Sontag, *Περί Φωτογραφίας*, 30.

⁷⁸ Sontag, 25.

⁷⁹ Sontag, 15.

⁸⁰ Σταυρίδης, *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, 37.

⁸¹ Σταυρίδης, 38.

⁸² Σταυρίδης, 38–39.

⁸³ Sontag, *Περί Φωτογραφίας*, 23.

Σύμφωνα με το ηλεκτρονικό λεξικό του Oxford⁸⁴, ηδονοβλεψίας είναι «ένα πρόσωπο που αντλεί σεξουαλική ευχαρίστηση από το να κοιτάζει άλλους όταν είναι γυμνοί ή εμπλεκόμενοι σε μια σεξουαλική δραστηριότητα». Ο εναλλακτικός ορισμός για τον ηδονοβλεψία είναι όταν «ένα πρόσωπο αντλεί απόλαυση κοιτάζοντας τον πόνο ή την αγωνία των άλλων».

Ο όρος όμως αυτός έχει χρησιμοποιηθεί για να περιγράψει την απόλαυση που προσφέρουν τηλεοπτικές εκπομπές άμεσης αναμετάδοσης με περιεχόμενο την καταγραφή της ζωής ανθρώπων που δεν υποδύονται ρόλους άλλων, αλλά οικειοθελώς συμμετέχουν στα λεγόμενα «ριάλιτι». Ο Κλέι Κάλβερτ (Clay Calvert) πρότεινε την μετατροπή του όρου της ηδονοβλεψίας σε μεσολαβημένη ηδονοβλεψία (mediated voyeurism) για να περιγράψει «την κατανάλωση αποκαλυπτικών εικόνων και πληροφοριών των πραγματικών και απροστάτευτων ζώων των άλλων, συχνά για σκοπούς ψυχαγωγίας και εις βάρος της ιδιωτικότητάς τους, μέσω των μέσων μαζικής ενημέρωσης και του Διαδικτύου»⁸⁵.

⁸⁴ 'Voyeur | Definition of Voyeur by Lexico', Lexico Dictionaries | English, ημερομηνία πρόσβασης 11 Οκτώβριος 2019, <https://www.lexico.com/en/definition/voyeur>.

⁸⁵ Clay Calvert, *Voyeur Nation: Media, Privacy, And Peering in Modern Culture* (Hachette UK, 2009).

02. Ο χώρος σαν φόντο στη φωτογράφιση - Ο ρόλος του δημόσιου

χώρου

2.1 ΟΙ ΠΡΩΤΟΙ ΧΩΡΟΙ ΓΙΑ ΤΗΝ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΣΗ

2.1.1 Ο δημόσιος χώρος χωρίς απρόοπτα

Οι πρώτοι χώροι για την καινούρια πρακτική απεικόνισης, για την καταγραφή μιας φωτογραφίας, δεν είναι άλλοι από τους ανοιχτούς-υπαίθριους δημόσιους χώρους της πόλης. Το έντονο φως του ήλιου ήταν απαραίτητο συστατικό για την αποτύπωση μιας δαγγεροτυπίας⁸⁶. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα οι φωτογράφοι να μεταφέρουν τον βαρύ ακόμα εξοπλισμό τους και τα απαραίτητα βοηθητικά αντικείμενα για να τραβήξουν τις εικόνες της καθημερινής ζωής και ακόμα περισσότερο για να αποτυπώσουν τα πορτρέτα των ευγενών, που είχαν την οικονομική ευχέρεια για να αποκτήσουν την προσωπογραφία τους. Εικόνες από τους μεγάλους δρόμους των πόλεων που κάποιες φορές μπορεί να περιείχαν μέσα τους καθισμένες φιγούρες αποδεικνύουν πως ο χρόνος έκθεσης των πρώτων φωτογραφικών μηχανών καθιστούσε αδύνατο να καταγραφεί η κίνηση δηλαδή η ζωή μιας γειτονιάς. Κάπως έτσι τα πρόσωπα μπαίνουν στις εικόνες μόνο σε μορφή στάσης, η οποία καθιστούσε την εκφραστικότητα πολύ περιορισμένη, θα λέγαμε βαθιά εσωτερική. Τα πρώτα φωτογραφικά πορτρέτα λοιπόν εκτός το ότι χρειαζόντουσαν άπλετο φυσικό φως για να αποτυπωθούν χρειαζόντουσαν επίσης ένα ασφαλές περιβάλλον – χωρίς απρόοπτα - για την πολύωρη λήψη τους.

2.1.2 Τα νεκροταφεία και τα αστικά πάρκα

Κάπως έτσι τα νεκροταφεία εφευρέθηκαν ως οι νέοι χώροι που θα λειτουργούσαν σαν φόντο και μαζί με αυτά επινοήθηκαν αντίστοιχοι τρόποι υποβοήθησης των μοντέλων για να καταφέρουν την επιθυμητή και σταθερή -σχεδόν ξεκούραστη- πόζα. Θύμιζαν έντονα εσωτερικούς χώρους και οι φιγούρες ήταν ακουμπισμένες πάνω σε αγάλματα, σε κολώνες, σε βράχους. Το υλικό αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας ήταν οι φωτογραφικές εικόνες να θυμίζουν ζωγραφικούς πίνακες, αποτυπώνοντας σχεδόν απόκοσμες συναντήσεις, και φιγούρες σε βαθιά και ήρεμη περισυλλογή.

⁸⁶ Είναι μια πρόιμη φωτογραφική τεχνική η οποία αναπτύχθηκε από τον Γάλλο Louis Daguerre (1835).

Όπως μας λέει ο Μπένγιαμιν «τίποτα δεν είναι πιο χαρακτηριστικό γι' αφτή την πρώιμη εποχή απ' το πόσο τα μοντέλα ήταν εναρμονισμένα με το περιβάλλον του νεκροταφείου»⁸⁷

Τα αστικά πάρκα από την άλλη, ως χώροι για χαλαρό περίπατο και περισυλλογή έγιναν και εκείνοι ιδανικοί χώροι για την φωτογράφιση του πορτρέτου. Όπως επεσήμανε⁸⁸ ο Γιώργος Νικολακάκης, διδάκτωρ κοινωνικής και ιστορικής ανθρωπολογίας, τα αστικά πάρκα από την πρώτη τους εμφάνιση, εμπειρείχαν έναν «διαφορετικό χωρόχρονο», έναν διαφορετικό ρυθμό από την υπόλοιπη πόλη, καθώς είναι καταστατικά χώροι ελεύθερου χρόνου. Στα αστικά πάρκα επίσης συναντάται μία μη χρηστική οικονομικά φύση, που δεν εξυπηρετεί την παραγωγή, και η οποία χρειάζεται μια συνεχή φροντίδα που θα φτάνει μέχρι την κλίμακα του πιο μικρού θάμνου. Αυτό προσέδιδε μια νότα κύρους στους εύπορους υποψηφίους για προσωπογραφία καθώς το κάδρο τους θα περιλάμβανε μια διάσταση αίγλης της πολιτισμικής φύσης.

2.1.3 Τα οικογενειακά λευκώματα

Η Πατρίτσια Όλαντ (Patricia Holland) στο δοκίμιό της «Sweet it is to scan...»⁸⁹ κάνει μια αναδρομή στην προσωπική φωτογραφία και τις κοινωνικές μεταβολές στην πρόσληψή της. Έχοντας ως τεκμήρια για μελέτη τα φωτογραφικά άλμπουμ εύπορων οικογενειών του 19^{ου} αιώνα παρατηρεί πως κύριες θεματικές ενότητες αυτών των λευκωμάτων ήταν τα στρατιωτικά επιτεύγματα των αρσενικών μελών της οικογένειας, τα εξωτικά τοπία του αποικιακού τουρισμού, αλλά και οι προσωπογραφίες στους κήπους και στα δωμάτια των εξοχικών κατοικιών. Στον 20^ο αιώνα η ίδια υποστήριξε πως η στρατιωτική περιπέτεια της βικτωριανής εποχής έχει αντικατασταθεί «από μία πιο ήρεμη ταξιδιωτική και τουριστική καταγραφή»⁹⁰.

Κάπως έτσι, με την διευκόλυνση που κέρδιζε η πρακτική λόγω της τεχνολογικής εξέλιξης του μέσου αλλά και μέσα από τις μετατοπίσεις στα γούστα των κοινωνιών οι φωτογραφικές εικόνες καταγράφονται σε νέους χώρους, σε χώρους εσωτερικούς σε πιο πλούσια σκηνοθετημένα σκηνικά.

⁸⁷ Benjamin, 'Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας', 54.

⁸⁸ Τίτλος διάλεξης: «Κήποι και πάρκα: Πρακτικές του δημοσίου χώρου της νεωτερικότητας – παραδείγματα της πόλης μας», <https://www.youtube.com/watch?v=QsAMubsinG4>

⁸⁹ Patricia Holland, 'Sweet it is to scan...' Προσωπικές φωτογραφίες και λαϊκή φωτογραφία', στο *Εισαγωγή στη Φωτογραφία* (Αθήνα: Πλέθρον, 2007), 120–165.

⁹⁰ Holland, 129.

2.1.4 Τα φωτογραφικά «θερμοκήπια»

Οι εικόνες από τους ξένους τόπους, όπως σχολιάζει η ίδια ανέπτυξαν «μια μόδα για το περίεργο και το παραδοσιακό»⁹¹. Παρόλα αυτά, όπως συνεχίζει⁹², η βικτωριανή αγάπη στις θεατρικές εικόνες διαμόρφωσε την αντίστοιχη αισθητική μιας διαδεδομένης -για την εποχή- εμπορικής εικόνας. Όλο και περισσότεροι επαγγελματίες φωτογράφοι διαμόρφωναν φωτογραφικά στούντιο που παρείχαν τα κατάλληλα σκηνικά για να προσδώσουν στα πορτρέτα ένα ελκυστικό περιεχόμενο. Χαρακτηριστική είναι η περιγραφή του Μπένγιαμιν, για μια τέτοια προσωπογραφία, την οποία συναντάμε στο δοκίμιο⁹³ που έγραψε για την δέκατη επέτειο του θανάτου του Κάφκα. Περιγράφοντας ένα πορτρέτο του Κάφκα σε παιδική ηλικία μας δίνει γλαφυρά τη γνώμη του για το πως η επόμενη γενιά μπορεί να έβλεπε τέτοιου είδους πορτρέτα.

«Υπάρχει μια παιδική φωτογραφία του Κάφκα, μια σπάνια συγκινητική απεικόνιση των "φτωχών, σύντομων παιδικών χρόνων". Πιθανώς να τραβήχτηκε σε 'κείνα τα στούντιο του δέκατου ενάτου αιώνα που οι κουρτίνες τους και οι φοινικίες τους, οι ταπετσαρίες τους και οι τρίποδες τους τα τοποθετούν κάπου ανάμεσα σε αίθουσες βασιανιστηρίων και σε αίθουσες του θρόνου ... Φοβερά λυπημένα μάτια κυριαρχούν στο τοπίο που έχει **προκατασκευαστεί** γι' αυτά»⁹⁴

Φωτογραφικά «θερμοκήπια»⁹⁵ ονομάστηκαν τα επαγγελματικά στούντιο δαγгеротυπίας που περιείχαν κάποιο πελώριο παράθυρο. Η πόζα του μοντέλου μπορεί να διαρκούσε ακόμη πολύ - περίπου είκοσι λεπτά- και το φως χρειαζόταν να είναι όσο πιο λαμπρό γινόταν. Τα ζωγραφισμένα φόντα στο σκηνικό υποδοχής τις πόζας, αποτέλεσαν έναν νέο προσιτό τρόπο ώστε ακόμα και τα υποκείμενα χαμηλότερων οικονομικά τάξεων να «τοποθετήσουν τον εαυτό τους μέσα σε αξιοπρεπή πάρκα, θαλασσινά τοπία, θερμοκήπια ή σπίτια με φοίνικες»⁹⁶.

2.1.5 Μια στιγμή από την ελληνική σκηνή

Στην έρευνά μας συναντήσαμε κάπως αναπάντεχα κάποια ελληνικά παραδείγματα προσπαθειών για επαγγελματική φωτογράφιση, τα οποία όμως ήταν ολιγάριθμα και φτωχά σε σχέση με τα αντίστοιχα γαλλικά και γερμανικά επαγγελματικά στούντιο, τα οποία είχαν διαμορφωμένα περίτεχνα θεατρικά σκηνικά.

⁹¹ Holland, 130.

⁹² Holland, 131.

⁹³ Walter Benjamin, *Φράντς Κάφκα*, μετάφρ. Στέφανος Ροζάνης (Αθήνα: Έρασμος, 1980).

⁹⁴ Benjamin, 20.

⁹⁵ Holland, "Sweet it is to scan..." Προσωπικές φωτογραφίες και λαϊκή φωτογραφία', 132.

⁹⁶ Holland, 133.

Όπως μας παραθέτει⁹⁷ η Μαριάννα Καράλη από το «Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα»⁹⁸ Το πρώτο φωτογραφικό εργαστήριο της Αθήνας, εμφανίζεται τον Μάιο του 1849 και αποτελείται από μια περικλειστή ξύλινη σκηνή, εγκατεστημένη στον κήπο του σπιτιού του Φίλιππου Μαργαρίτη. Βρισκόταν στην περιοχή της πλατείας Κλαυθμώνος, και μέχρι το 1852 ήταν υπαίθριο.

Όπως η Καράλη συνεχίζει καταλαβαίνουμε τη σημασία που είχε ο χώρος που διέθετε ο κάθε επαγγελματίας για να επιτευχθεί ένα πορτρέτο όχι μόνο ξεχωριστό για το κάθε πρόσωπο αλλά και να εμπλουτιστεί με έναν αέρα που θα θύμιζε σε να τραβήχτηκε σε ευρωπαϊκό στούντιο.

«Ο Π. Μωραΐτης ήδη από το 1861 κάνει λόγο για τη δυνατότητα να «φωτογραφεί ολοκλήρους οικογενείας εις μίαν και την αυτήν εικόνα [...]», υπαινισσόμενος την ύπαρξη επαρκούς χώρου για τον σκοπό αυτό. Αργότερα, όταν μεταστέγασε το εργαστήριό του στη νέα του οικία, στην οδό Αιόλου, αριθ. 82, θεώρησε σκόπιμο να διαφημίσει το ευρύχωρο δώμα του «[...] εις ο δύναται εν συμπλέγματι 30 και επέκεινα πρόσωπα να φωτογραφηθή [...]», συμπληρώνοντας ότι «[...] έχει η οικία αυτή και κήπον ευρυχωρότατον, και οι βουλόμενοι να φωτογραφηθούν είτε εφ' αμάξης είτε εφ' ίππων δύναται ευκολώτατα ν' αποκτήσουν τούτο (Εφημ. Αυγή, αρ. 1515, 7.9.1865.)». »⁹⁹

2.2 Ο ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΧΩΡΟΣ ΜΑΖΙΚΗΣ ΣΥΝΑΘΡΟΙΣΗΣ

Στην υπο-ενότητα αυτή και στην επόμενη, παρουσιάζουμε δύο ιδιαίτερες συνθήκες που συναντούμε σε δημόσιους χώρους, την μαζική συνάθροιση και την εκτόνωση ως καταναλωτική δραστηριότητα. Μελετάμε δύο παραδείγματα φωτογραφικών συλλογών, τα οποία προβληματοποιούν τη σχέση μας με τον δημόσιο χώρο εμφανίζοντας αναπαραστάσεις των παραπάνω αστικών συνθηκών όταν βρίσκονται στο απόγειό τους.

Η πρώτη αποτελείται από τα κρυφά πορτρέτα των επιβατών του Μετρό της Νέας Υόρκης που τραβήχτηκαν από τον φωτογράφο Γουόλκερ Έβανς, τη δεκαετία του τριάντα και η δεύτερη αποτελείται από στιγμιότυπα του ελεύθερου χρόνου, που τραβήχτηκαν σε θέρετρα διακοπών της Μεγάλης Βρετανίας, από τον φωτογράφο Μάρτιν Παρ, τη δεκαετία του ογδόντα.

⁹⁷ Μαριάννα Καράλη, 'Η Φωτογραφική Προσωπογραφία Στην Ελλάδα Του 19ου Αιώνα', *Μνήμων* 32 (2012) 96.

⁹⁸ Παράθεση από: Κώστας Μπαρούτας, "Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα", (Αθήνα, Σμίλη, 1990), 17.

⁹⁹ Καράλη, 'Η Φωτογραφική Προσωπογραφία Στην Ελλάδα Του 19ου Αιώνα', 115.

Ξεκινάμε παρουσιάζοντας συνοπτικά ένα πλαίσιο αναφορών, γύρω από την νέα εμπειρία που βιώνει ο άνθρωπος στην μητρόπολη, τον ψυχισμό που αναπτύσσει λόγω αυτής και την διαμόρφωση μορφών διαχείρισης των αποστάσεων.

2.2.1 Ο άνθρωπος της μεγαλούπολης

Η έρευνα του Ζίμελ γύρω από τον ψυχισμό που αναπτύσσει το άτομο στη μεγαλούπολη, χρησιμοποιείται από τον Μπένγιαμιν, για να μας πει πως ο άνθρωπος ανήσυχος για το απρόβλεπτο επινόησε και αγάπησε τις φυσιολογίες¹⁰⁰ κάθε είδους. Έψαξε να καταλάβει τους χαρακτήρες-τύπους που επαναλαμβανόμενοι θα του προσέφεραν την αίσθηση της ασφάλειας στο απέραντο της πόλης. Όπως ο ίδιος γράφει, «Όσο λιγότερο ασφαλής γινόταν η μεγαλούπολη τόσο περισσότερη ανθρωπογνωσία εθεωρείτο απαραίτητη για να δράσει κανείς μέσα σ' αυτήν»¹⁰¹.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας τέτοιας φυσιολογίας, πιστεύουμε πως είναι η φωτογραφική συλλογή¹⁰² του Άουγκουστ Ζάντερ (August Sander) η οποία αντιμετωπίζει τις προσωπογραφίες με μια τυπολογική πρόθεση. Ο Ζάντερ στην αρχή της δεκαετίας του 1910, επέλεξε να βγει από το επαγγελματικό του στούντιο και να επιχειρήσει μια εκτενή καταγραφή των καθημερινών ανθρώπων, στους χώρους όπου κατοικούν και εργάζονται. Στις λεζάντες αυτών των πορτρέτων καταγράφεται η κοινωνική τους θέση ή η εργασιακή τους ειδικευση, το οποίο και προσλαμβάνουμε ως ένα δείκτη γενίκευσης της προσωπογραφίας στην ταυτότητα που επονομάζει. Από την άλλη βέβαια, η συλλογή αυτή, αποτελεί αδιαμφισβήτητα πολύτιμη δουλειά γύρω από το ντοκουμέντο της καθημερινής ζωής, της εποχής του.

2.2.2 Τα δημόσια μέσα συγκοινωνίας

Όπως βρίσκουμε από τον Μπένγιαμιν, ο οποίος παραθέτει τον Ζίμελ «Οι αμοιβαίες σχέσεις των ανθρώπων στις μεγαλουπόλεις ... διακρίνονται από μια σαφή υπεροχή της δραστηριότητας του ματιού σε σχέση μ' εκείνη της ακοής.»¹⁰³ Συνεχίζοντας την παράθεση, παρουσιάζονται ως κύρια αιτία στην γέννηση αυτού του αστικού φαινομένου, τα δημόσια μέσα συγκοινωνίας. Όπως χαρακτηριστικά αποτυπώνεται:

¹⁰⁰ Walter Benjamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ: Ένας Λυρικός στην Ακμή του Καπιταλισμού*, μετάφρ. Γιώργος Γκουζούλης (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1994), 43.

¹⁰¹ Benjamin, 48.

¹⁰² August Sander, *Face of our time: sixty portraits of twentieth-century Germans*, μετάφρ. Michael Robertson (Koln: Schirmer/Mosel Verlag GmbH, 2003).

¹⁰³ Benjamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ: Ένας Λυρικός στην Ακμή του Καπιταλισμού*, 46.

«κύρια αιτία γι' αυτό είναι τα δημόσια μέσα συγκοινωνίας. Πριν από την ανάπτυξη των λεωφορείων, των σιδηροδρόμων, των τραμ στον 19ο αιώνα, οι άνθρωποι δεν βρίσκονταν **αναγκασμένοι να κοιτάζονται** επί πολλά λεπτά ή και ώρες χωρίς να απευθύνουν το λόγο ο ένας στον άλλον»¹⁰⁴

Ο Σταύρος Σταυρίδης μιλώντας μας για την «θεατρικότητα των συναντήσεων»¹⁰⁵, μας εισάγει μέσα από το παράδειγμα της θεατρικότητας ως σχεσιακή πρακτική, σε μια κριτική ανάλυση των κοινωνικών σχέσεων, που συναντάμε στην πόλη. Η συμβολική διαχείριση των αποστάσεων, όπως μας εξηγεί ο ίδιος, επιτρέπει την συνάντηση μεταξύ των ξένων. Όταν όμως βρισκόμαστε μέσα στην «απόλυτη ξενότητα του πλήθους» και όταν ακόμα περισσότερο αυτή συνδυάζεται με την «απόλυτη εγγύτητα» ενός ξέχειλου βαγονιού του μετρό, τότε ο μηχανισμός της συνάντησης δεν μπορεί να λειτουργήσει. Όπως χαρακτηριστικά μας περιγράφει, αυτός ο συνδυασμός, της θέσης μας μέσα στο πλήθος, με την:

«απόλυτη εγγύτητα ενός ξέχειλου βαγονιού του μετρό δεν επιτρέπει καμία κίνηση προσέγγισης παρά μόνο νευρικές αντιδράσεις επιθετικότητας ή υπνωτικές κινήσεις πειθήνιας εκτέλεσης. Οι εκβιασμένες διασταυρώσεις στις τροχιές πεζών ή οχημάτων δεν γεννούν τόπους συνάντησης.»¹⁰⁶

2.2.3 Το παράδειγμα των «Subway Portraits»

Μετά την τεχνολογική εξέλιξη στις μηχανές καταγραφής της φωτογραφίας, τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, οι περιορισμοί στην επίτευξη μιας ευκρινούς λήψης ήταν σχεδόν ανύπαρκτοι. Έτσι θα λέγαμε καταλήξαμε να δημιουργείται ένα νέο είδος στην φωτογραφία, που τελείται στο δημόσιο χώρο, η λεγόμενη «φωτογραφία δρόμου». Η «φωτογραφία δρόμου» έχει ως βασική θέση την τεκμηρίωση της καθημερινής αστικής ζωής και συνήθως απεικονίζει κομμάτια μιας γρήγορης και με εντάσεις καθημερινότητας. Οι φωτογράφοι αυτού του είδους φαίνεται να έχουν αρκετά συχνά μια επιθετική μέθοδο, να χρησιμοποιούν έντονο φλας, να ντύνονται στα μαύρα ώστε να περνάνε απαρατήρητοι, και να ξαφνιάζουν τους περαστικούς-πρωταγωνιστές τους, με την ξαφνική εγγύτητα κατά τη λήψη. Το παράδειγμα φωτογραφικής έρευνας στο οποίο θα αναφερθούμε στη συνέχεια, δεν χαρακτηρίζεται από επιθετική φωτογραφική πρακτική, παρόλα αυτά η προσέγγιση του φωτογράφου είναι αυτή της φωτογραφίας δρόμου και ο ίδιος αποτελεί βασικό εκπρόσωπο της πρώτης γενιάς φωτογράφων αυτού του είδους.

¹⁰⁴ Benjamin, 46.

¹⁰⁵ Σταυρίδης, *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, 232–283.

¹⁰⁶ Σταυρίδης, 272.

Τα πορτρέτα της αιώρησης

Όπως αναφερθήκαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο ο Μπένγιαμιν ισχυρίστηκε πως μια φωτογραφία μπορεί να φέρει μέσα της κάποια ίχνη πραγματικού τα οποία δεν μπορούμε να τα παρατηρήσουμε με γυμνό μάτι. Μπορεί να φανερώσει το *οπτικά ασυνείδητο*¹⁰⁷ όπως το ονόμασε. Στην ίδια λογική πιστεύουμε πως κινήθηκε και η φωτογραφική δουλειά του Γουόλκερ Έβανς, ο οποίος -την περίοδο μεταξύ 1938 και 1941- έκρυψε πάνω του μια φωτογραφική μηχανή και τράβηξε πορτρέτα-στιγμιότυπα της καθημερινής συμπεριφοράς των επιβατών στο Μετρό της Νέας Υόρκης. Αυτή του η χειρονομία να κρύψει την πρακτική του μας κάνει να σκεφτόμαστε πως μάλλον κάτι έψαχνε να βρει στις αυθόρμητες αυτές πόζες, σα να ήξερε πως η πραγματικότητα μπορεί να αποκαλυφθεί ευκολότερα όταν την αποτυπώνεις στα κρυφά.

Ο Τζέιμς Άτζι (James Agee) -μυθιστοριογράφος και κριτικός κινηματογράφου- αναφερόμενος¹⁰⁸ στα φωτογραφικά πορτρέτα του Έβανς υποστηρίζει πως αυτές οι προσωπογραφίες που γίνονται χωρίς τα υποκείμενα να το γνωρίζουν αποκαλύπτουν διαστάσεις μυστηριακές. Τα πρόσωπα φανερώνονται απροετοίμαστα χωρίς τις «μάσκες του συνειδητού». Η ανθρώπινη παρουσία αποκαλύπτεται χωρίς την αυτό-επιμέλεια σε *στιγμές αιώρησης*, αυτές που ίσως θα λέγαμε εμείς στιγμές μιας αναμονής. Στο μετρό καταστατικά βρίσκεσαι στον χώρο και τον χρόνο μιας αναμονής. Περιμένεις να φτάσεις από τη μια στάση στην άλλη, από το σημείο εκκίνησής σου, στον προορισμό. Σε συνθήκες λοιπόν αναμονής τα πρόσωπα μάλλον γίνονται πιο εκφραστικά καθώς χαλαρώνουν από την μάσκα που μπορεί να φορούν στην υπόλοιπη κοινωνική *παράστασή*¹⁰⁹ τους.

Το κυνήγι του ανώνυμου πορτρέτου

Ο Έβανς μετά την φωτογράφιση έδωσε σημασία στο επιλεκτικό επανα-καδράρισμα¹¹⁰ (cropping) των αρνητικών του, έτσι ώστε να τυπώσει στο χαρτί τα τμήματα εκείνα, που θα αναδείκνυαν καλύτερα τα σχόλιά του. Το πλάνο, ονειροπόλο ή θολό βλέμμα, η ατημέλητη στάση σώματος των παιδιών, η συνύπαρξη δίπλα δίπλα επιβατών διαφορετικών κοινωνικών ομάδων. Όλα αυτά τα σχόλια φανερώνονται πολλές φορές εκ των υστέρων, αφού επέλθει η ώρα της φωτογραφικής θήρευσης. Καθώς εκείνη την ώρα, όταν αποσπάει στα κρυφά την εικόνα του άλλου είσαι εκτεθειμένος και ο ίδιος στο να μην φανερωθεί η πράξη του.

¹⁰⁷ Benjamin, 'Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας', 52.

¹⁰⁸ Evans, *Many are called*.

¹⁰⁹ Γκόφμαν, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*.

¹¹⁰ *82nd & Fifth: 'Stare' by Jeff Rosenheim*, ημερομηνία πρόσβασης 16 Οκτώβριος 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=7unYHC6YrMs>.

Αυτοδεσμεύεται λοιπόν με μία μέθοδο, η οποία παρ' όλους τους περιορισμούς της εξυπηρετεί την ιδέα του για το πως θα έπρεπε να είναι ένα πορτρέτο. Όπως κάποτε ο ίδιος σχολίασε¹¹¹, ένα πορτρέτο θα έπρεπε να είναι ανώνυμο και να λειτουργεί ως ιστορικό ντοκουμέντο, όχι να περιέχει τον επιμελημένο συναισθηματισμό και τη ματαιοδοξία που συνήθως είχαν τα πορτρέτα των επαγγελματικών φωτογραφικών στούντιο.

Ο χώρος ως κάδρο

Ο χώρος της φωτογράφισης είναι ένα βαγόνι. Μπορεί να είναι διαφορετικό κάθε φορά, αλλά ταυτόχρονα πάντα όμοιο. Το μόνο σημείο διαφοροποίησης στο σκηνικό, που μπορεί να εντοπιστεί, είναι η τοποθέτηση των **λέξεων** που περιλαμβάνονται εντός του φωτογραφικού κάδρου. Κάποιες φορές οι λέξεις αυτές είναι τα ονόματα των στάσεων στη διαδρομή, άλλες οι ταμπέλες σήμανσης της σωστής συμπεριφοράς και των απαγορεύσεων και άλλες πάλι, οι τίτλοι-κράχτες των εφημερίδων στα χέρια των επιβατών.

Η προοπτική στο κάδρο είναι σχεδόν ανύπαρκτη και η αίσθηση που μας δίνεται είναι αυτή ενός στησίματος στούντιο. Από την άλλη η σύνθεση του εικονικού χώρου τις περισσότερες φορές έχει δευτερεύοντα ρόλο καθώς ο χώρος που ο φωτογράφος ενδιαφέρεται να αποδώσει είναι στην κλίμακα της κλασικής φιγούρας που μπορεί να περιλαμβάνει μια προσωπογραφία. Ο χώρος λοιπόν παίρνει το ρόλο του απαραίτητου και ομοιότροπου κάδρου για να πλασιώσει με τον καλύτερο τρόπο τα πρόσωπα τα οποία είναι οι πρωταγωνιστές αυτών των εικόνων.

¹¹¹ 'Subway Passengers, New York City', The Met's Heilbrunn Timeline of Art History, ημερομηνία πρόσβασης 16 Οκτώβριος 2019, <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1971.646.18/>.



Ομάδα εικόνων 1



Ομάδα εικόνων 2



Ομάδα εικόνων 3

2.3 Ο ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΧΩΡΟΣ ΕΚΤΟΝΩΣΗΣ

2.3.1 Οι χώροι εκτόνωσης

Οι χώροι εκτόνωσης μακριά από την μητροπολιτική εμπειρία, όπως συναντάμε στο βιβλίο¹¹² του Ρεμ Κούλχας (Rem Koolhaas), ήταν αναγκαίοι χώροι κοντά στη φύση αλλά ταυτόχρονα κοντά στο μητροπολιτικό κέντρο. Έτσι θα γινόταν εφικτή μια νέου είδους απόδραση, αυτής την Κυριακάτικης εκδρομής ώστε ο άνθρωπος της ταραχώδους μητρόπολης να ξαναβρίσκει την ισορροπία του μακριά από το αστικό περιβάλλον. Όμως πολύ γρήγορα όπως φανερώθηκε από το παράδειγμα του Coney Island (1883) και αυτοί οι χώροι γέμισαν με το αδηφάγο για διασκέδαση πλήθος και διαμορφώθηκαν σε τεράστια καταναλωτικά περιβάλλοντα για μαζική χρήση. Προτεινόμενα παιχνίδια και συλλογικές δραστηριότητες που επικεντρώθηκαν σε μια στιγμιαία απόλαυση της στιγμής, φανέρωσαν την εμπορική εκμετάλλευση του αισθήματος της αποξένωσης και μοναξιάς που γεννούσε η σύγχρονη αστική ζωή.

2.3.1 Το βρετανικό θέρετρο των διακοπών

Περίπου ένα αιώνα μετά, στην Μεγάλη Βρετανία, την περίοδο που η Μάργκαρετ Θάτσερ (Margaret Thatcher) ήταν πρωθυπουργός της χώρας (1979–1990) συντελέστηκε η πιο έντονη αποκρατικοποίηση των δημόσιων υπηρεσιών. Οι μαζικές αυτές ιδιωτικοποιήσεις είχαν ως αποτέλεσμα ραγδαίες αλλαγές στις συνθήκες ζωής και εργασίας, στην αναπαραγωγή των κοινωνικών σχέσεων και την κατασκευή μιας νέας μαζικής κουλτούρας κατανάλωσης. Στα πλαίσια αυτών των αλλαγών ήταν και τα φθηνά πακέτα διακοπών για τους πολλούς, σε παραθαλάσσια θέρετρα, που ήρθαν σαν μια λύση για την εκτόνωση του εργατικού δυναμικού της χώρας. Τα παραθαλάσσια θέρετρα λοιπόν λειτούργησαν ως θύλακες για τον ελεύθερο χρόνο, δηλαδή ως νησίδες χώρου έξω από την αστική καθημερινότητα.

Η ζωή σε αυτά τα θέρετρα είναι η θεματική της φωτογραφικής συλλογής που θα εξετάσουμε, συγκεκριμένα στο διάστημα 1983-1985, στο οποίο έτυχε οι κάτοικοι της Μεγάλης Βρετανίας να πρωτογνωρίσουν «τα δόντια του καύσωνα». Παραλίες τεχνητές αλλά και προβλήτες στη φυσική ακτογραμμή παρουσιάζονται πνιγμένες από τα πλήθη κόσμου που απεικονίζονται σε μια σχέση εγγύτητας μεταξύ τους που θυμίζει θεατές ενός αθλητικού γεγονότος. Η αμμουδιά που θα

¹¹² Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (The Monacelli Press, LLC, 2014).

περιμέναμε να δούμε είναι σχεδόν ανύπαρκτη καθώς αυτό που επικρατεί είναι το τσιμέντο και η αίσθηση του εγκαταλειμμένου εργοταξίου.

2.3.2 Το παράδειγμα της συλλογής «The Last Resort»

Ο χώρος ως καταναλωτική πράξη

Ο Μάρτιν Παρ (Martin Parr) στην φωτογραφική συλλογή του με τίτλο «The Last Resort»¹¹³ μας παρουσιάζει εικόνες ενός πλήθους, με έντονα τα χαρακτηριστικά της καταναλωτικής κουλτούρας. Τα πρόσωπα, το τοπίο και οι συσκευασίες από τα καταναλωμένα προϊόντα δημιουργούν μια ένταση και δίνουν την αίσθηση της ζούγκλας. Μιας ζούγκλας με θεματική την κατανάλωση, όχι μόνο των ίδιων των προϊόντων αλλά επίσης του χώρου και του χρόνου.

Ο χώρος στις εικόνες καταγράφεται ατημέλητος, χωρίς δημόσια πρόνοια για την φροντίδα του. Ακόμη και οι τοίχοι των κτηρίων εσωτερικοί και εξωτερικοί είναι βρώμικοι και οι συσκευασίες των διάφορων προϊόντων πάντα δημιουργούν μικρούς λόφους γύρω από τους κάδους αχρήστων. Το σκηνικό φόντο αυτών των πορτρέτων φαίνεται φτωχό και η τεχνολογία μαζικής παραγωγής που το δημιούργησε αναδεικνύει τον ευκαιριακό της χαρακτήρα.

Οι φωτογραφίες του βρώμικου χώρου

Ο συνεργάτης του Παρ και αρχιτέκτονας Τζέρι Μπάντζερ (Gerry Badger) επιμελείται την εισαγωγή του βιβλίου θέτοντας αρχικά το ιστορικό πλαίσιο εκείνης της περιόδου για την Μεγάλη Βρετανία. Ο Μπάντζερ όμως αφιερώνει το περισσότερο μέρος από το δοκίμιό¹¹⁴ του, για να απαντήσει στις αρνητικές αντιδράσεις που δέχθηκαν τα πρώτο-δημοσιευμένα κομμάτια της φωτογραφικής αυτής συλλογής.

Ξεκινάει σχολιάζοντας, πως η συμβολή του Πάρ στη φωτογραφία ντοκουμέντο ήρθε σαν «μια σεισμική αλλαγή»¹¹⁵. Οι εικόνες του, συνεχίζει, ξέφυγαν θαρραλέα από την ασπρόμαυρη αισθητική της καλλιτεχνική φωτογραφίας και πρότειναν τη αποτύπωση έντονων χρωμάτων και χρήση δυνατού φλας κατά την καταγραφή. Η θεματική του επίσης, ήταν ανατρεπτική, καθώς οι καθημερινές απλές στιγμές της λαϊκής κουλτούρας δεν υπήρξαν μέχρι τότε, ούτε για λίγο, στο χάρτη των άξιων για

¹¹³ Martin Parr, *The Last Resort: photographs of New Brighton* (England: Dewi Lewis Publishing, 2012).

¹¹⁴ Parr, 5–9.

¹¹⁵ Parr, 5.

φωτογράφιση στιγμών και των θεμάτων που προκαλούν το ενδιαφέρον του κόσμου. Κάπως έτσι τα νεαρά κορίτσια συμμετέχουν σε καλλιστεία ομορφιάς και οι κυρίες μεγαλύτερης ηλικίας κάθονται σε λερωμένα παγκάκια με αυστηρές στάσεις σώματος, τρώγοντας τσιπς και γρήγορα γεύματα.

Όπως παρουσιάζει ο Χρήστος Φιλιππίδης στην έρευνά¹¹⁶ του γύρω από τις πολιτικές της καθαριότητας, η αντίληψή μας για το ποιος είναι ένας καθαρός χώρος επηρεάζει και επηρεάζεται από την αντίληψή μας για το ποιο είναι ένα υγιές και καθαρό σώμα. Στην περίπτωση μας αναγνωρίζουμε πως τα θέρετρα διακοπών σαν βρώμικοι αλλά περιορισμένοι χώροι κατοικούνται από λερωμένα πρόσωπα παιδιών, σοβαρές κυρίες που όμως τρώνε με τα χέρια, και αγόρια που λιάζονται δίπλα στη λάσπη. Στα στιγμιότυπα του Παρ επικρατούν λερωμένοι τοίχοι, και στοίβες από περιτυλίγματα τροφίμων, τόσο πολύ που μας δίνουν την αίσθηση μιας νομιμοποίησης της αταξίας, η οποία δικαιολογείται στο πλαίσιο που λειτουργεί σαν συνθήκη εξαίρεσης. Στα θέρετρα των διακοπών επιτυγχάνεται η εκτόνωση του καταπιεσμένου αστικού πλήθους και αρκεί η δημιουργία τους για να μας φανερώσει ότι αυτή η καταπίεση υπήρχε.

¹¹⁶ Χρήστος Φιλιππίδης, *Σώμα, χώρος & πολιτικές της καθαριότητας* (Αθήνα: Ελευθεριακή Κουλτούρα, 2007).



Ομάδα εικόνων 4



Ομάδα εικόνων 5



Ομάδα εικόνων 6

03. Η έρευνα μέσω της πλατφόρμας του Instagram

3.1 Η ΕΡΕΥΝΑ ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΠΛΑΤΦΟΡΜΑΣ ΤΟΥ INSTAGRAM

3.1.1 Για τη Μέθοδο

Η μέθοδος έρευνας στο χωρικό μας παράδειγμα, όπως αναφερθήκαμε στην εισαγωγή, δεν μπορούσε να προαποφασισθεί. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να δοκιμασθούν διάφορα σενάρια έρευνας, τα οποία και δεν ευδοκίμησαν και πιθανά αυτά είναι και ο λόγος που η επιλογή της έρευνας μέσω «Instagram» να μας φαίνεται σα να είναι η περισσότερο ταιριαστή για το παράδειγμα του Πάρκου ΣΝ. Παρατηρώντας τα υποκείμενα στο πεδίο εύκολα γίνεται αντιληπτό πως η κατοίκηση του χώρου αυτού προσεγγίζεται αποδοτικότερα εξ αποστάσεως. Εξαρχής ισχυριστήκαμε πως η εμπειρία των επισκεπτών του χώρου -στην πλειοψηφία της- **πρώτα εικονοποιείται** και μετά βιώνεται.

Η προσέγγισή μας λοιπόν, προσανατολίστηκε στην παρατήρηση των φωτογραφιών που επιλέγουν οι ίδιοι οι επισκέπτες του Πάρκου ΣΝ, να δημοσιεύουν. Ξεκινάμε με την πεποίθηση ότι θα βρούμε στις εικόνες αυτές, **ίχνη που μαρτυρούν** την εμπειρία μας στο χώρο και το νόημα που επενδύουμε σ αυτήν την εμπειρία. Πιστεύουμε πως ο χώρος δεν υπάρχει από μόνος του, δεν αποτελεί κάποιο «δοχείο» μέσα στο οποίο ρέει η ζωή μας. Αντίθετα, πλάθεται από τη σχέση που αναπτύσσουμε με αυτόν, από το νόημα δηλαδή που δίνουμε στην κατοίκησή του.

Η φωτογράφιση σαν **καθημερινή πρακτική** λειτουργεί μέσα από συμβολικά σχήματα για να ερμηνεύσει, μια εκδοχή του κόσμου, η οποία συνήθως ενσωματώνει την διαδεδομένη -κάθε φορά- κυρίαρχη οπτική. Όταν μιλάμε για το καθημερινό στιγμιότυπο, περιμένουμε να φανερωθούν τα ίχνη της σχέσης μας με τον χώρο που θεωρούνται πιο ατόφια ή αθώα ή ειλικρινή, σε σχέση με τις επαγγελματικές εικόνες που εκ φύσεως σκοπεύουν σε μία προπαγάνδα.

3.1.2 Η πλατφόρμα του Instagram

Η πλατφόρμα του Instagram¹¹⁷ αποτελεί μια εφαρμογή κοινωνικής δικτύωσης, η οποία δίνει την δυνατότητα επεξεργασίας και κοινοποίησης φωτογραφιών και βίντεο στο διαδίκτυο. Δημιουργήθηκε από τους Κέβιν Σίστρομ και Μάικ Κρίγκερ και το όνομα της προέρχεται από τον συνδυασμό των

¹¹⁷ 'Instagram', *Βικιπαίδεια*, Αύγουστος 2019, <https://el.wikipedia.org/w/index.php?title=Instagram&oldid=7693873>.

λέξεων **Instant** (στιγμιαίο) και **telegram** (τηλεγράφημα). Ξεκίνησε την λειτουργία της τον Οκτώβριο του 2010 και το 2012 αγοράστηκε από την εταιρεία Facebook. Η εταιρεία αυτή, μοιράζεται το ίδιο όνομα με το γνωστό ψηφιακό κοινωνικό δίκτυο και είναι διαχειριστής, πέρα από των εφαρμογών που αγοράζει, όλων των δεδομένων που συλλέγονται από αυτές. Μέχρι στιγμής έχει τεθεί πολλές φορές σε δημόσιο προβληματισμό, αλλά και έχουν αναφερθεί στον τύπο «σκάνδαλα»¹¹⁸ για το αν η διαχείριση αυτών των δεδομένων γίνεται εν γνώση των «χρηστών» (έτσι ονομάζονται τα μέλη των ψηφιακών κοινοτήτων) ή όχι.

Ο Λεβ Μάνοβιτς (Lev Manovich) -κοινωνικός ερευνητής των νέων μέσων- στο ηλεκτρονικό του βιβλίο «Instagram and Contemporary Image» αναγνωρίζει πως εκατομμύρια ανθρώπων, ανά τον κόσμο, χρησιμοποιούν ψηφιακά εργαλεία και πλατφόρμες για να δημιουργήσουν και για να διαμοιραστούν (share) προηγμένα πολιτισμικά έργα (sophisticated cultural artifacts). Μας εξηγεί από την αρχή, πως το βιβλίο του κινείται γύρω από την πλατφόρμα του Instagram «για να προσεγγίσει την δια-σύνδεση της νέας παγκόσμιας γενιάς ... την πολιτισμική τους ευαισθητοποίηση και την οπτική τους αισθητική (visual aesthetics)»¹¹⁹.

3.1.3 Εκτενής συλλογές εικόνων ως δεδομένα

Όλο και περισσότεροι τίτλοι ακαδημαϊκής έρευνας κινούνται γύρω από την μαζική δικτύωση μέσω ψηφιακών πλατφόρμων, τον διαμοιρασμό προσωπικών στιγμών και δεδομένων. Κατά τον Μάνοβιτς, οι ερευνητές στον κλάδο της επιστήμης των υπολογιστών χρησιμοποιούν συχνά, ως **δεδομένα** για ποσοτική ανάλυση, μεγάλο δείγμα από τις δημοσιευμένες εικόνες και τις πληροφορίες πίσω από αυτές. Αυτό, όπως υποστηρίζει¹²⁰, έχει ως αποτέλεσμα να φτάνουν σε εκτιμήσεις με πρωτότυπη αξία, στις οποίες δύσκολα θα φθάνανε οι κοινωνικοί επιστήμονες με τα εργαλεία της ποιοτικής ανάλυσης και της εθνογραφικής παρατήρησης. Η έρευνα λοιπόν, καταλήγει ο ίδιος, είτε αυτή γίνεται με ποσοτικές μεθόδους, είτε με εργαλεία ποιοτικής ανάλυσης, φαίνεται να χρησιμοποιεί τα ίδια δεδομένα, σε μια προσπάθεια να σκιαγραφηθεί όλο και αποδοτικότερα ο σύγχρονος τρόπος ζωής.

¹¹⁸ Newsroom, 'Νέο σκάνδαλο: Το Facebook παραχώρησε σε 150 εταιρείες προσωπικά δεδομένα χρηστών', CNN.gr, Δεκέμβριος 2018, <https://www.cnn.gr/tech/story/158845/neo-skandalo-to-facebook-paraxorise-se-150-etairies-prosopika-dedomena-xriston>.

¹¹⁹ Lev Manovich, *Instagram and Contemporary Image*, 2017, 4, http://manovich.net/content/04-projects/150-instagram-and-contemporary-image/instagram_book_manovich.pdf.

¹²⁰ Manovich, 21.

3.1.4 Οι λεζάντες

Η ανάλυση των δημοσιευμένων εικόνων, γίνεται συνήθως, μέσω της αναζήτησης συγκεκριμένων λέξεων (hashtags¹²¹) οι οποίες συνδέονται με τις εικόνες σαν ταμπέλες-λεζάντες. Κατά τον Μπένγιαμιν κρίσιμος παράγοντας για την πρόσληψη της φωτογραφικής εικόνας ως πληροφορία ήταν ο εικονογραφημένος Τύπος. Οι εικονογραφημένες εφημερίδες, έστησαν τους πρώτους «οδοδείκτες»¹²² για την αντιμετώπιση και την εννοιολογική πρόσληψη της αναπαράστασης των φωτογραφιών. Οι οδοδείκτες αυτοί, κατά τον ίδιο, είναι οι **λεζάντες**, οι οποίες υπαγόρευαν τον τρόπο με τον οποίο η κάθε εικόνα θα κατανοηθεί. Όταν οι λεζάντες αυτές μπαίνουν από τους ίδιους τους φωτογράφους, οι εικόνες με κάποιο τρόπο προστατεύονται από πιθανά κακόβουλες χρήσεις τους, όπως υποστήριξε ο ίδιος. Στην εποχή του Instagram τα hashtags που ορίζουν οι δημιουργοί των δημοσιεύσεων κατοχυρώνουν αντίστοιχα την εννοιολόγηση και φανερώνουν πιθανά την πρόθεση που είχε ο φωτογράφος κατά την πρακτική του.

3.1.5 Η τοποθεσία λήψης

Οι περισσότερες μελέτες - ιδιαίτερα οι ποσοτικές - κάνουν το λάθος, κατά τον Μάνοβιτς¹²³, να μην περιλαμβάνουν την τοποθεσία λήψης αυτών των εικόνων, το οποίο έχει ως αποτέλεσμα πολλές φορές να αποκρύπτονται βασικές γεωγραφικές διαφοροποιήσεις. Η κοινωνική ανάλυση μέσω της πλατφόρμας του Instagram για την ερευνητική ομάδα του Μανοβιτς¹²⁴, δεν σχετίζεται με μια υπάρχουσα τάση στην έρευνα, που αντιμετωπίζει τον κόσμο, ο οποίος μοιράζεται εικόνες, σαν να έχει ομοιογενές κίνητρο. Γίνεται με την πεποίθηση ότι τα υποκείμενα που τις παράγουν, και το αισθητικό αποτέλεσμα αυτών των εικόνων, είναι αρκετά επηρεασμένα από τα κοινωνικά, πολιτισμικά και αισθητικά κριτήρια και αξίες του **τόπου** στον οποίο παράγονται αυτές οι εικόνες.

3.1.6 Στον πραγματικό τους χρόνο

Για τον ίδιο, το να ερευνά κάποιος την σύγχρονη κουλτούρα της εικόνας μέσα από το Instagram, έχει ένα ακόμη σημαντικό πλεονέκτημα. Αυτό είναι η αίσθηση που δίνει το μέσο, ότι περιέχει μόνο εικόνες άμεσης λήψης, από κινητό τηλέφωνο τύπου «smartphone» και όχι εικόνες που τραβήχτηκαν

¹²¹ Προέρχεται από την ένωση των λέξεων «hash» και «tag», δηλαδή του συμβόλου # και μιας λέξης-ετικέτας. Χρησιμοποιείται για την κατηγοριοποίηση των δημοσιεύσεων.

¹²² Benjamin, 'Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του', 21.

¹²³ Manovich, *Instagram and Contemporary Image*, 27.

¹²⁴ Manovich, 26.

από άλλη εφαρμογή ή άλλο μέσο. Όπως αναφέρει ο συνιδρυτής της πλατφόρμας Kevin Systrom¹²⁵, οι δημιουργοί της επικεντρώθηκαν στο να φτιάξουν μια μοναδική εμπειρία που θα εξασφάλιζε την παραγωγή και το «ανέβασμα» («upload») εικόνων από καθημερινές στιγμές, στον **πραγματικό τους χρόνο**. Βέβαια με τον καιρό, βρέθηκαν οι τρόποι να ξεγελαστεί¹²⁶ και αυτή η εφαρμογή, όμως σε ένα βαθμό που δεν μπορούμε να πούμε ότι επηρέασε εμφατικά, όπως υποστήριξε¹²⁷ και η έρευνα του Μάνοβιτς, στο συνολικό της αποτέλεσμα.

3.2 ΤΑΞΙΝΟΜΗΣΗ ΤΟΥ ΥΛΙΚΟΥ

3.2.1 Στάδιο πρώτο: η τοποθεσία λήψης

Το **πρώτο** στάδιο της έρευνας ήταν να δημιουργήσουμε ένα «προφίλ-χρήστη» στην εφαρμογή για να μπορούμε να αναζητήσουμε τις ανοιχτές¹²⁸ εικόνες οι οποίες περιλαμβάνουν τον δείκτη της τοποθεσίας λήψης τους (location). Εντοπίσαμε πρώτα τους δείκτες τοποθεσίας μας, οι οποίοι είναι στα ελληνικά «**Κέντρο Πολιτισμού Ιδρύματος Σταύρος Νιάρχος**» και στα αγγλικά «**Stavros Niarchos Cultural Center**» και βρεθήκαμε μπροστά σε δύο εκτεταμένες συλλογές εικόνων, οι οποίες μεγαλώνουν συνεχώς. Στο πρώτο κομμάτι αυτών των συλλογών εμφανίζονται οι πιο δημοφιλείς εικόνες, αυτές δηλαδή που έχουν συγκεντρώσει την μεγαλύτερη αποδοχή από τους υπόλοιπους “χρήστες”. Η αποδοχή αυτή -δηλαδή το ότι η εικόνα αυτή αρέσει- εκφράζεται με το πάτημα του εικονιδίου με το σχήμα καρδιάς. Κάτω από τις επιλεγμένες δημοφιλείς εικόνες, εμφανίζονται όλες οι άλλες, με τις πιο πρόσφατες να εμφανίζονται πρώτες.

3.2.2 Στάδιο δεύτερο: οι θεματικές συλλογές

Το **δεύτερο** στάδιο ήταν η ομαδοποίηση των εικόνων, ώστε να μπορούμε να χειριστούμε το μεγάλο δείγμα δεδομένων. Χρησιμοποιήσαμε τη δυνατότητα, που παρέχει η εφαρμογή, για την αποθήκευση των εικόνων -άλλων “χρηστών”- και την ένταξή τους σε **θεματικές συλλογές**, χωρίς να

¹²⁵ Manovich, *Instagram and Contemporary Image*. Αναφορά από (28/09/2019): <https://instagram.tumblr.com/post/42363074191/instagramfeed>

¹²⁶ Να ξεγελαστεί εννοούμε να χρησιμοποιούν την εφαρμογή επαγγελματίες φωτογράφοι ή διαχειριστές εταιρειών, οι οποίοι διαφημίζουν το έργο τους με εικόνες που έχουν μια παραπάνω επιμέλεια από αυτή που προσφέρει η εφαρμογή και σίγουρα διαφορετικό χρόνο από τον χρόνο «ανεβάσματος» τους.

¹²⁷ Manovich, *Instagram and Contemporary Image*, 21.

¹²⁸ Ανοιχτές είναι οι εικόνες από τα δημόσια προφίλ-χρηστών. Υπάρχουν και τα ιδιωτικά προφίλ των οποίων οι εικόνες εμφανίζονται μόνο στους χρήστες που “ακολουθεί” ο κάτοχος του προφίλ

έχει πρόσβαση σε αυτές το υπόλοιπο ψηφιακό κοινό. Κάπως έτσι στην αρχή αυθόρμητα και μετέπειτα, περισσότερο στοχευμένα, δημιουργήσαμε δεκαπέντε θεματικές συλλογές. Οι θεματικές αυτές περιλάμβαναν κάποια επαναλαμβανόμενα φωτογραφικά κάδρα, επαναλαμβανόμενες απεικονίσεις συγκεκριμένων καθημερινών πρακτικών καθώς και ενότητες εικόνων που θεωρήσαμε ότι αναδεικνύουν την σχέση του φωτογραφούμενου με τον φωτογράφο του. Από την άλλη, υπήρξαν εικόνες που λειτουργούσαν σαν εξαιρέσεις και έμοιαζαν αταίριαστες με την υπόλοιπη συλλογή. Αυτές τις αποθηκεύσαμε σε μια γενική κατηγορία εικόνων από το Πάρκο ΣΝ, για πιθανή μελλοντική χρήση τους. Δεν ήταν σκοπός μας η ανάδειξη των εξαιρέσεων, καθώς μας ενδιέφερε ο εντοπισμός της σχέσης που ο πολύς κόσμος αναπτύσσει με το χώρο. Βέβαια κάποιες από αυτές είναι καίριες όπως θα δούμε στη συνέχεια για μια κριτική στο επαναλαμβανόμενο μοτίβο των φωτογραφίσεων.

Οι γρήγοροι τίτλοι

Οι συλλογές μας είχαν τίτλους που αποφασίστηκαν στα γρήγορα και αυτό δεν είναι τυχαίο. Επιλέξαμε να μην επιμεληθούμε τους τίτλους μας από την αρχή ώστε να παρουσιαστεί ένας επιστημονικοφανής χαρακτήρας. Το Instagram λειτουργεί, σε όλο του το εύρος επιλογών, μόνο από τα κινητά τηλέφωνα, κι αυτό δημιουργεί μια πρακτική της χρήσης του μέσου, που συνήθως λαμβάνει χώρα εν κινήσει. Μέσα σε ένα λεωφορείο περιμένοντας να φτάσουμε σε έναν προορισμό, στο διάλειμμα από την εργασία μας, ακόμα και περπατώντας. Οι ώρες αναμονής φαίνονται ως οι πλέον κατάλληλες για να ασχοληθούμε με τα κινητά μας, ακόμα περισσότερο όταν η πλειοψηφία των συνεπιβατών μας στα μέσα μαζικής μεταφοράς, κάνει το ίδιο. Βέβαια καθόλου δε θέλουμε να υπερθεματίσουμε υπέρ αυτού του φαινομένου, αλλά η παρακάτω λίστα που οι ίδιοι φτιάξαμε φανερώνει αυτή τη διάσταση της εφαρμογής η οποία μας δίνει τη δυνατότητα για -ή σωστότερα «ζητά» από εμάς- γρήγορες και στιγμιαίες χειρονομίες.

Οι τίτλοι των θεματικών συλλογών είναι η παρακάτω:


«Portraits»	«Repeat canal»
«Κάποιος κάθεται»	«Κάποιος περπατάει»
«Φιγούρες»	«Video»
«Voyeur»	«Σκηνικό»
«Repeat front»	«Πανοράματα»
«Repeat Μπαλκόνι»	«Πήγαμε στο Νιάρχο για
«Landscape-architecture snfcc»	Καθαρά Δευτέρα»
«From far away»	
«Ο σκύλος μου»	

3.2.3 Στάδιο τρίτο: η συσχέτιση των συλλογών και η κατανομή τους σε ευρύτερες ομάδες

Το **τρίτο** στάδιο ήταν η εντόπιση ευρύτερων σχέσεων μεταξύ των προαναφερθέντων συλλογών, με αποτέλεσμα την δημιουργία δύο ευρύτερων ομάδων τις οποίες ονομάσαμε: «το πορτρέτο μου στον χώρο» και «ηδονοβλεψίες φωτογράφοι».

Η ομάδα εικόνων με τίτλο «το πορτρέτο μου στον χώρο» περιλαμβάνει φωτογραφίες που εμπεριέχουν ένα πρόσωπο το οποίο γνωρίζει ότι φωτογραφίζεται. Μπορεί να κοιτάει το φακό μπορεί να έχει γυρισμένη πλάτη, μπορεί να κάνει μια πιρουέτα, αλλά σε κάθε περίπτωση έχει μια συμφωνία με την κάμερα. Είτε είναι το ίδιο το εικονιζόμενο πρόσωπο που τραβάει την λήψη (selfie), είτε είναι κάποιος άλλος που ορίζει το κάδρο, μας είναι ξεκάθαρο πως ο πρωταγωνιστής ποζάρει, επιμελείται δηλαδή το τι θέλει να μας παρουσιάσει.

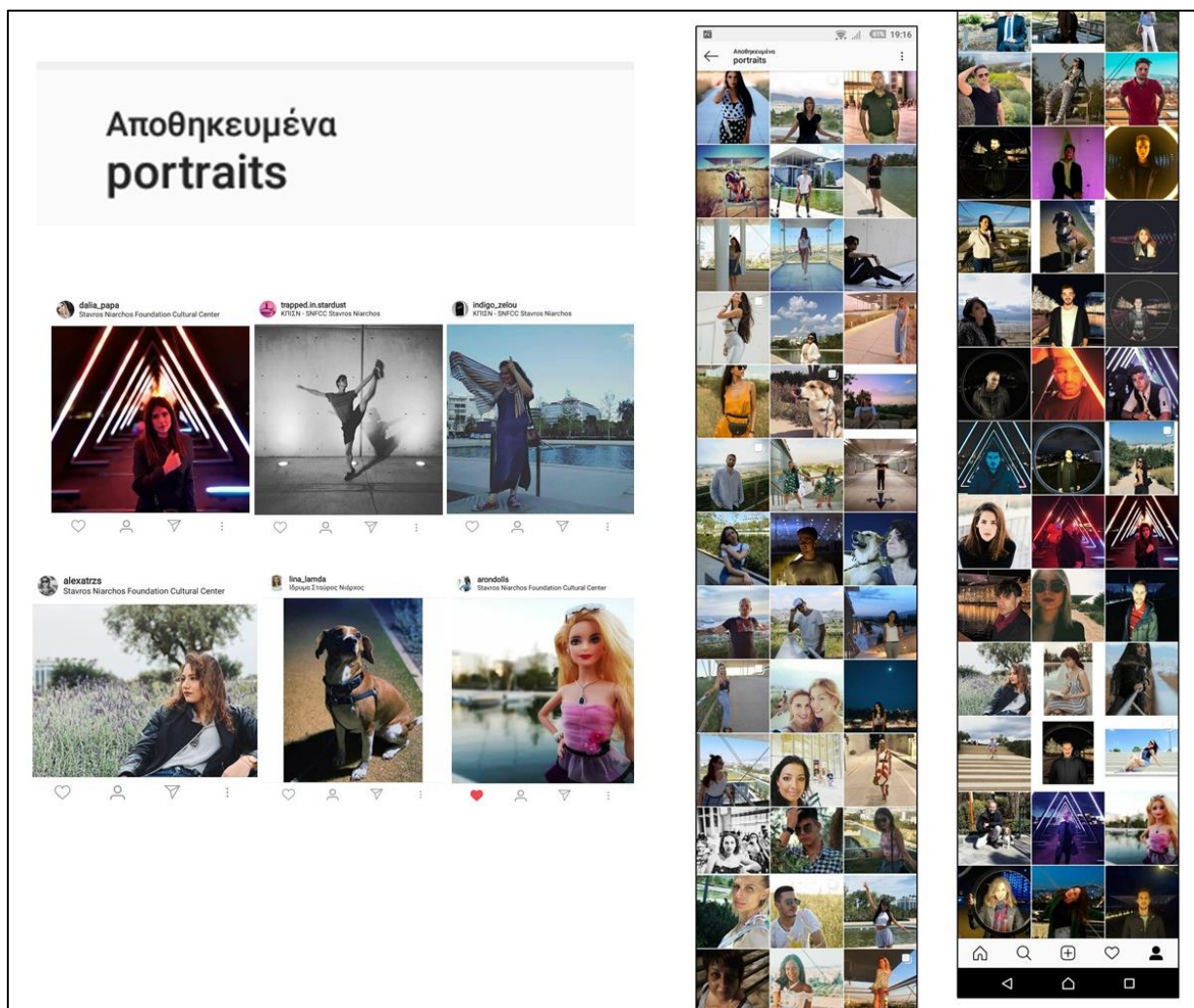
Η ομάδα εικόνων με τίτλο «ηδονοβλεψίες φωτογράφοι» περιλαμβάνει φωτογραφίες στις οποίες τα πρόσωπα που απεικονίζονται δεν γνωρίζουν ότι συμμετέχουν στην συγκεκριμένη καταγραφή. Οι λήψεις συνήθως είναι από πολύ μακριά, με χρήση συχνά έντονου «zoom in», με αποτέλεσμα οι εικόνες που παράγονται να μοιάζουν αποσπασματικές.

<p>Portraits</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ο σκύλος μου • Repeat front • Repeat canal • Πανοράματα • Πήγαμε στο Νιάρχο για Καθαρά Δευτέρα <p>Voyeur</p> <ul style="list-style-type: none"> • Κάποιος κάθεται • Κάποιος περπατάει • Φιγούρες • Repeat Μπαλκόνι • Landscape-architecture SNFCC • From far away 	<ul style="list-style-type: none"> • Πανοράματα • Φιγούρες • Κάποιος περπατάει • From far away <ul style="list-style-type: none"> • Πανοράματα • Landscape-architecture SNFCC <ul style="list-style-type: none"> • Κάποιος κάθεται • Φιγούρες <ul style="list-style-type: none"> • Portraits • Repeat canal 	
--	--	---

Εικόνα 1 Κολάζ έρευνας

Λίγο πιο αναλυτικά οι δύο μας άξονες εμπεριέχουν εσωτερικά τους διαφοροποιήσεις μεταξύ των προθέσεων των εικόνων. Τις πιο σημαντικές από αυτές αναφέρουμε στη συνέχεια.

ΤΟ ΠΟΡΤΡΕΤΟ ΜΟΥ ΣΤΟ ΧΩΡΟ



Εικόνα 2 Κολάζ έρευνας «portraits»

Τα πορτρέτα- στιγμιότυπα

Στα πορτρέτα-στιγμιότυπα τοποθετούμε όλες τις φωτογραφίες που θα χαρακτηρίζαμε ως καθημερινές. Όπως τις ορίζει η έρευνα του Μανοβιτς, είναι οι φωτογραφίες αυτές που «έχουν σαν γενική πρόθεση να καταγράψουν οπτικά και να μοιραστούν μια εμπειρία, μια κατάσταση, ή να καταγράψουν ένα πορτρέτο ενός προσώπου ή μιας ομάδας ανθρώπων»¹²⁹ και κυμαίνονται στα πλαίσια μιας ανεπιτήδευτης ματιάς, η οποία και τις συγκαταλέγει αισθητικά, κατά τον ίδιο, στις «κακές εικόνες».

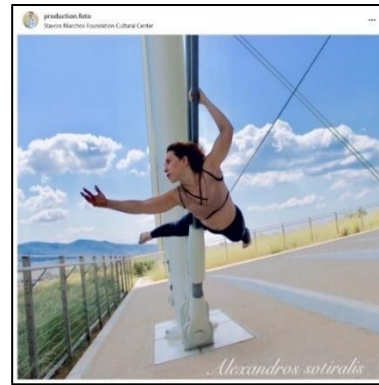


Ομάδα εικόνων 7

Τα διαφημιστικά πορτρέτα

Στα διαφημιστικά πορτρέτα τοποθετούμε όλες τις φωτογραφίες που παρουσιάζουν ιδιαίτερες επιλογές παρουσίασης του εαυτού και φαίνονται σαν να προτείνουν ταυτότητες προς κατανάλωση. Η ενδυμασία ως μόδα, η επίτευξη μιας δύσκολης κινησιολογίας και η έντονη αισθητική επέμβαση στις φωτογραφίες, θυμίζουν διαφημιστικές προπαγάνδες και υπερτονίζουν την μοναδικότητα του προσώπου που φωτογραφίζεται. Επίσης ο χώρος σαν φόντο στις φωτογραφίες αυτές παρουσιάζει έντονα στοιχεία σκηνικού χώρου και η αισθητική των εικόνων συχνά λειτουργεί με την αφαίρεση των περιττών πληροφοριών για να μην αποσπαστεί η προσοχή του κοινού από το θέμα που προπαγανδίζουν.

¹²⁹ Manovich, *Instagram and Contemporary Image*, 52.



Ομάδα εικόνων 8

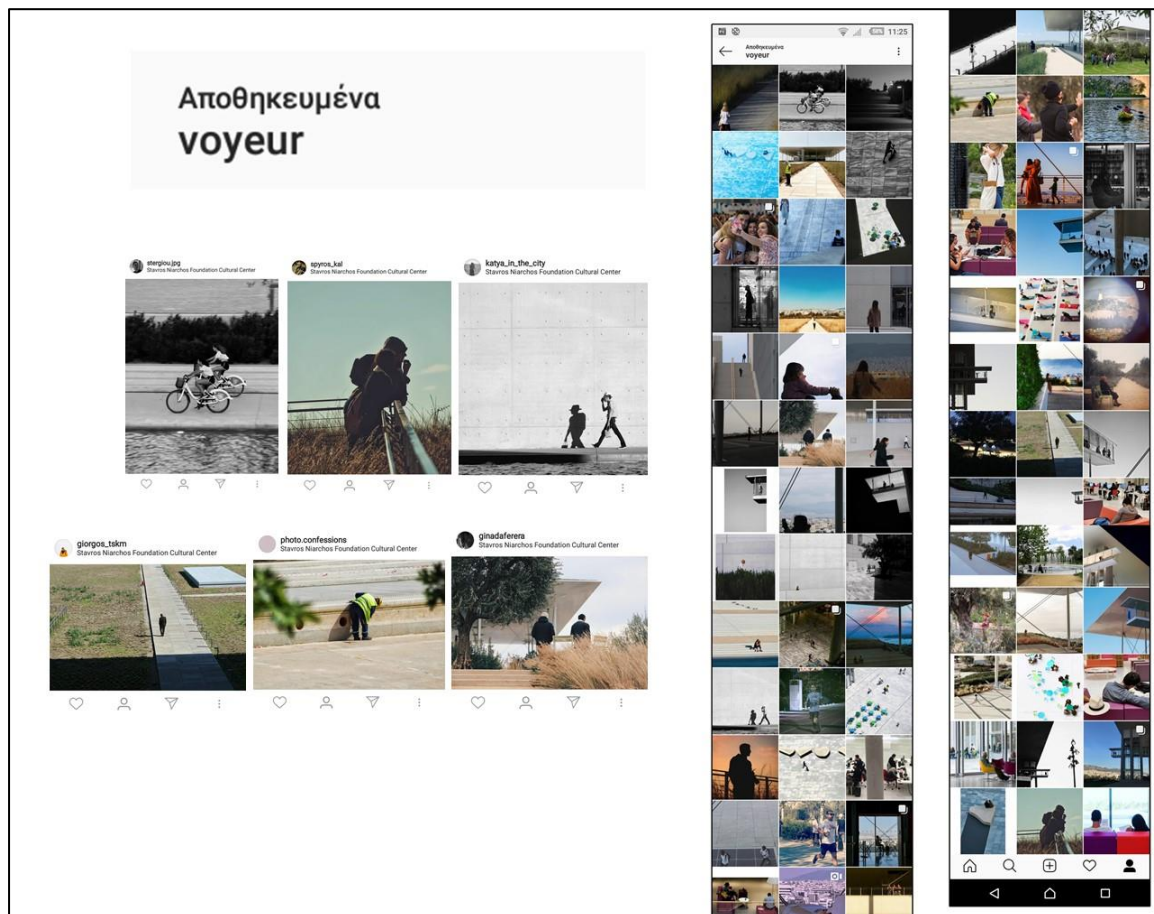
Τα μεσολαβημένα-πορτρέτα

Μια ακόμα κατηγορία πορτρέτων είναι αυτή που περιλαμβάνει φωτογραφίες χωρίς πρόσωπα αλλά με πρωταγωνιστές είτε άλλα μέλη του σώματος – όπως τα πόδια, είτε αντικείμενα, είτε κατοικίδια ζώα. Οι κάτοχοι των πρωταγωνιστών αυτών των πορτρέτων προβάλλονται μέσα απ’ αυτά, δηλαδή τα αντιμετωπίζουν ως σύμβολα του εαυτού τους. Ο σκύλος μου, η κούκλα μου, το ποτήρι μου ή η καρέκλα μου, όλα τους φωτογραφίζονται για να επιβεβαιώσουν ότι εγώ ο ίδιος βρέθηκα εκεί κι αν μην φαίνεται το πρόσωπό μου. Αυτή η κατηγορία μας θυμίζει τη σκέψη¹³⁰ του Μπρούνο Λατούρ (Bruno Latour) γύρω από τα περίπου-αντικείμενα (quasi-objects).



Ομάδα εικόνων 9

¹³⁰ Bruno Latour, *We Have Never Been Modern* (Harvard University Press, 2012).



Εικόνα 3 Κολάζ έρευνας «voyeur»

Τα στιγμιότυπα καθημερινών πρακτικών

Στα στιγμιότυπα των καθημερινών πρακτικών συγκαταλέγουμε όλες εκείνες τις φωτογραφίες που περιλαμβάνουν ένα υποκείμενο να κάθεται ή να αγναντεύει, να περπατά ή να ποδηλατεί, να ασκείται συλλογικά ή ατομικά και καμιά φορά να συμμετέχει σε συλλογικές γιορτές. Αυτές είναι οι κύριες ασχολίες που λαμβάνουν χώρα στο Πάρκο ΣΝ σύμφωνα με την έρευνά μας και συνήθως είναι αυτές που επί το πλείστον καταγράφονται από μακριά. Ο φωτογράφος υποθέτουμε ότι δεν γνωρίζει τα πρόσωπα παρόλα αυτά ενδιαφέρεται να αποτυπώσει την κατοίκισή τους στο χώρο. Μιλάμε για κατοίκιση καθώς οι πρακτικές αυτές όλες έχουν να κάνουν με τις υλικότητες του χώρου και το πρωτόκολλο που τις νομιμοποιεί και τις προτείνει. Άλλωστε δεν θεωρούμε τυχαίο που πολλές φορές

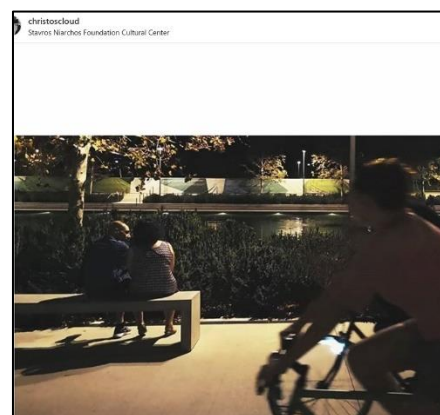
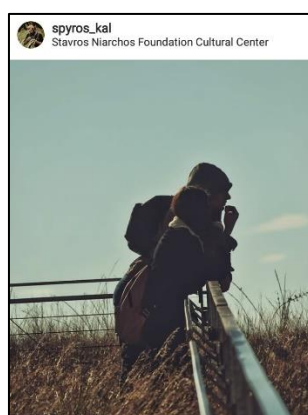
μπερδευτήκαμε για το ποιες εικόνες είχε προωθήσει το ίδιο το ίδρυμα για την διαφήμιση της λειτουργίας του χώρου και ποιες είχαν δημοσιεύσει οι ίδιοι οι επισκέπτες του.



Ομάδα εικόνων 10

Η επιμελημένη ηδονοβλεπτική αισθητική

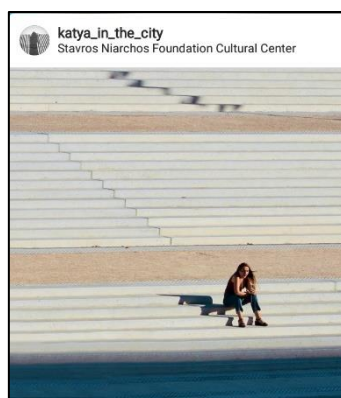
Σε αρκετές φωτογραφίες αντιληφθήκαμε μια επιμέλεια που μας θυμίζει καλλιτεχνική προσέγγιση. Τα πρόσωπα που απεικονίζονται έχουν κάτι το μυστηριακό, παρόλο που τα ίδια δεν αντιλήφθηκαν ότι συμμετέχουν σε μια φωτογράφιση. Οι θηρευτές αυτών των εικόνων σαν μάστορες του συμβολισμού, δημιουργούν συνθέσεις που πιθανά μας κάνουν να φανταζόμαστε μια ιστορία και να ξεχνάμε για λίγο την τοποθεσία λήψης τους. Οι αισθητικές επεμβάσεις και το γούστο του κάθε φωτογράφου αν και διαφορετικές όλες συγκλίνουν σε μια ματιά σαν σε κλειδαρότρυπα. Μάλλον σωστότερα θα λέγαμε πως μοιάζουν με αποσπάσματα ευρύτερων πλάνων και λειτουργούν περισσότερο σαν ένα στενό κάδρο (frame) από μια κινηματογραφική λήψη.



Ομάδα εικόνων 11

Η ανάδειξη του χώρου χρησιμοποιώντας τις φιγούρες

Ακόμα περισσότερες από την από πάνω κατηγορία, είναι οι φωτογραφίες αυτές που έχουν σαν πρωταγωνιστή των χώρο αλλά όχι άδειο. Οι φιγούρες στο χώρο φαντάζουν απαραίτητες για να αναδείξουν τη σκληρή γεωμετρία του και να προκαλέσουν ένα δέος ως προς την δυσανάλογή τους κλίμακα. Οι φωτογράφοι αυτών των εικόνων μπορεί να μην ενδιαφέρονται να κρυφοκοιτάξουν τα πρόσωπα, παρόλα αυτά σίγουρα αναμένουν μέχρι την κατάλληλη στιγμή στην οποία η κίνησή των υποκειμένων θα εξυπηρετήσει τον σκοπό τους. Θεωρούμε πως αυτού του είδους η φωτογράφιση ενώ θυμίζει την πρακτική μεγάλων φωτογράφων δρόμου στην περίπτωση μας δεν αποτυπώνει μια ένταση με αποτέλεσμα να μοιάζει με εικόνες γραφιστικού τύπου.

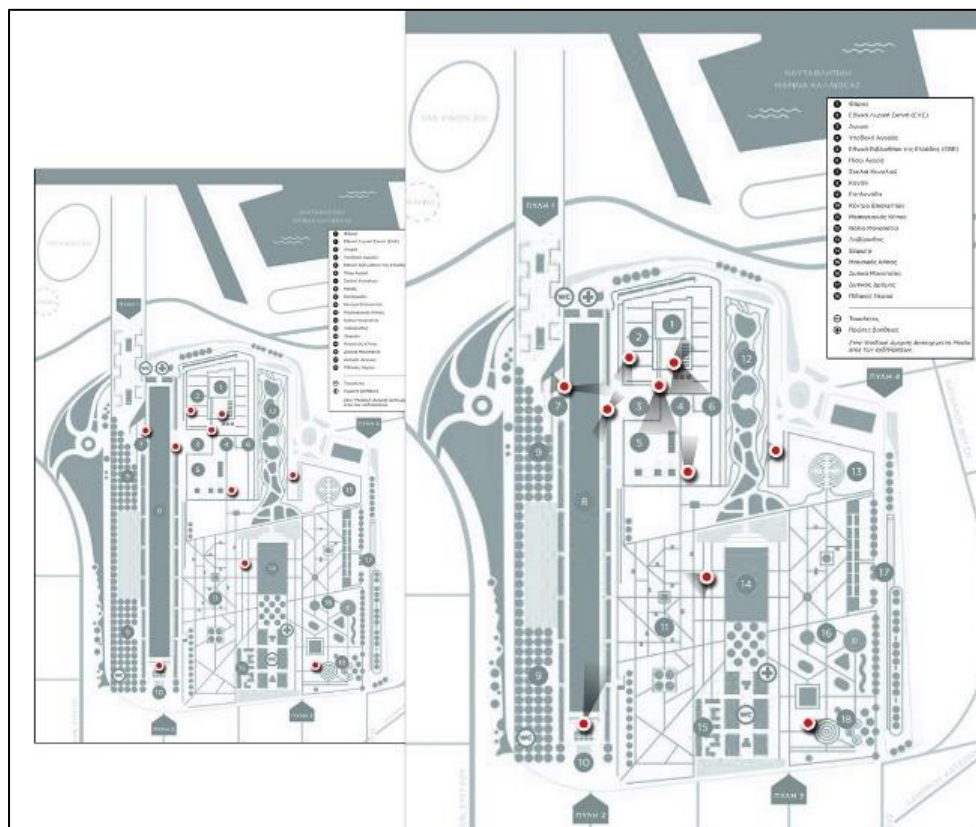


Ομάδα εικόνων 12

3.2.4 Στάδιο τέταρτο: η εγκατάσταση των εικόνων στο χώρο

Τέταρτο στάδιο ήταν η εγκατάσταση των εικόνων στο διάγραμμα του χώρου. Έχοντας επισκεφτεί αρκετές φορές το πεδίο αναγνωρίσαμε τα πιθανά μέρη των φωτογραφίσεών μας. Παρότι μας ήταν αδύνατο να τοποθετήσουμε όλο μας το υλικό στο χάρτη, θεωρούμε πως καταφέραμε την κατά προσέγγιση τοποθέτησή του με γνώμονα τα επαναλαμβανόμενα κάδρα. Δεν ήταν καθόλου επίτονη η κατά προσέγγιση τοποθέτηση καθώς ο χώρος αποτελείται από καθαρές μορφές και πολύ οροθετημένες θεάσεις. Εγκαταστήσαμε αντιπροσωπευτικές εικόνες από τις θεματικές μας συλλογές, με σκοπό να φανερωθεί η σχέση που έχουμε με τον χώρο, να φανερωθούν τα φωτογενή σημεία και οι εντάσεις καθώς και τα σημεία κρυψώνες.

Όμως στην έρευνα αυτή δεν μας απασχολεί η δημιουργία μιας σκηνογραφικής αναπαράστασης του χώρου. Από την διαδικασία αυτή κρατάμε ότι οι κρυψώνες που περιμέναμε να βρούμε έχουν ήδη φωτογραφηθεί πολύ. Τοποθετώντας τα παρακάτω κόκκινα σημεία στα μέρη ενδεικτικά με τις περισσότερες φωτογραφικές θεάσεις καταλάβαμε πως ανά σημεία αν και αλλάζει η εγγύτητα του φωτογράφου με το αναπαριστώμενο πρόσωπο, δεν αλλάζει το πλήθος των αντίστοιχων πανομοιότυπων φωτογραφιών. Η συγκέντρωση του υλικού γίνεται κεντρικά κοντά στο κτίριο παρόλα αυτά αρκετά είναι τα περιφερειακά σημεία που εξυπηρετούν είτε την ενσωμάτωση του συγκροτήματος εντός του πλάνου είτε την αφαιρετική προσέγγιση στο πορτρέτο αυτό-προβολής.



Εικόνα 4 Διαγράμματα εντοπισμού των σημείων και των θεάσεων των εικόνων

3.3 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ

Συμπερασματικά έπειτα από την μελέτη και την ταξινόμηση του υλικού μας φθάνουμε σε δύο παρατηρήσεις.

3.3.1 Η ευκρίνεια της επιμελημένης πόζας

Η πρώτη παρατήρηση έχει να κάνει με την ελάχιστη καταγραφή της κίνησης στις φωτογραφίες. Υποθέτουμε ότι η κίνηση έχει αποδοθεί αποκλειστικά στη κινηματογράφηση της, καθώς η εφαρμογή επιτρέπει και τον διαμοιρασμό βίντεο. Η στατικότητα των ευκρινών φιγούρων μας δημιουργεί ένα ερώτημα γύρω από την φωτογραφία ως τεκμήριο, δηλαδή το κατά πόσο η ευκρίνεια αυτή εξυπηρετεί την ανάγκη για δημιουργία αδιαμφισβήτητων γεγονότων.

Η μεγάλη επικράτεια της επιμελημένης **πόζας** -στο υλικό μας- μας φέρνει στο νου την έρευνα του Σταύρου Σταυρίδη στο βιβλίο του «Διαφήμιση και το νόημα του χώρου»¹³¹. Όταν αναφέρεται γύρω από «το πρόβλημα της αιχμαλώτισης του χρόνου»¹³² στην μαζική παραγωγή της στιγμιαίας φωτογραφίας, μας κάνει φανερή μια αναρώτησή του, γύρω από την επιλογή της φωτογράφισης μιας πόζας ή μιας κίνησης. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει πως οι ακίνητες πόζες, της εποχής μας, απαιτούν μόνο μια ελάχιστη παύση όπως

«όταν μαζευόμαστε γύρω από την τούρτα των γενεθλίων ή στεκόμαστε μπροστά από το τάδε μνημείο περιμένοντας τον σύντροφό μας να νετάρει. Αυτή η προσωρινή παύση έχει κάτι από την προσπάθεια η φωτογραφία να περιλάβει με **ευκρίνεια** μια διάταξη προσώπων και να συνοψίσει με τη συνύπαρξή τους ένα γεγονός, μια περιπέτεια ή μια κατάσταση.»¹³³

Η ευκρίνεια αυτή είναι απαραίτητη για να αποδώσει τη συνύπαρξη, για να βεβαιώσει την παρουσία και έχει όπως μας σχολιάζει ο ίδιος «μια μνημειώδη πρόθεση»¹³⁴.

¹³¹ Σταύρος Σταυρίδης, *Διαφήμιση και το νόημα του χώρου*, Πολιτισμός και Επικοινωνία 2 (Αθήνα: Στάχυ, 1996).

¹³² Σταύρος Σταυρίδης, 'Το πρόβλημα της αιχμαλώτισης του χρόνου', στο *Διαφήμιση και το νόημα του χώρου*, Πολιτισμός και Επικοινωνία 2 (Αθήνα: Στάχυ, 1996), 59–67.

¹³³ Σταυρίδης, 63–64.

¹³⁴ Σταυρίδης, 64.

Σαν **εξαιρέσεις** αυτών των εικόνων παρατηρήσαμε κάποια από τα πορτρέτα-στιγμιότυπα να αποτυπώνουν -σχεδόν καταλάθως- την διαδικασία ετοιμασίας για φωτογράφιση. Δηλαδή να καταγράφουν τη στιγμή λίγο πριν το μοντέλο σταματήσει έτοιμο να φωτογραφηθεί. Το ότι επιλέχθηκαν τέτοια πορτρέτα να δημοσιευθούν από τα ίδια τα πρόσωπα που απεικονίζονται, μας φαίνεται ενδιαφέρον, καθώς φανερώνουν ότι ενώ κατέβαλαν προσπάθειά για να ποζάρουν προτίμησαν ως πιο αντιπροσωπευτικό πορτρέτο του εαυτού τους το στιγμιότυπο της αυθόρμητης κίνησης για να φτιάξουν ένα φουλάρι. Ο Σταυρίδης επισημαίνει επίσης, πως η οδηγία «στάσου πιο φυσικά» ή το «μην κοιτάς τον φακό», είναι μια «σκηνοθέτηση του τυχαίου, είναι προϊόν μιας πεποίθησης ότι το πραγματικό φωλιάζει στη στιγμή»¹³⁵.



Ομάδα εικόνων 13

3.3.2 Η όραση ως μια ενεργητική στάση

Η δεύτερη παρατήρηση κυμαίνεται γύρω από την ηδονοβλεπτική στάση των φωτογράφων. Θα την χαρακτηρίζαμε ως μια ενεργητική στάση, καθώς θεωρούμε πως μέσα από μία κάμερα μπορεί να παρατηρούμε πτυχές του κόσμου τις οποίες δεν θα βλέπαμε αλλιώς. Η φωτογραφική πρακτική όταν είναι έντονα στην καθημερινότητά μας -στο παράδειγμα μελέτης μας φαίνεται πως είναι πιστεύουμε πως επηρεάζει σε βάθος και ενεργοποιεί μια συνειδητότητα για τον τρόπο που κοιτάμε.

Ο Μωρίς Μερλώ-Ποντύ (Maurice Merleau-Ponty) στο δοκίμιό του «L'Œil et l'Esprit»¹³⁶ μας περιγράφει την διαδικασία της όρασης ως μια ενεργητική στάση που διαμορφώνεται από την σκέψη μας. Όπως ο ίδιος υποστηρίζει:

«Όπως ακριβώς και τα χαρακτηριστικά σχέδια, έτσι και αυτό που το φως σχεδιάζει στα μάτια μας και από κει στον εγκέφαλο μας δεν μοιάζει με τον ορατό κόσμο. Αυτό που

¹³⁵ Σταυρίδης, 64.

¹³⁶ Εκδόθηκε στο Παρίσι από τις εκδόσεις Gallimard, το 1964.

συμβαίνει στο πέρασμα από τα πράγματα στα μάτια και από τα μάτια στην όραση δεν είναι τίποτα περισσότερο από αυτό που συμβαίνει στο πέρασμα από τα πράγματα στα χέρια του τυφλού και από τα χέρια στη σκέψη του. Η όραση δεν είναι η μεταμόρφωση των ίδιων των πραγμάτων στην όραση τους, δεν είναι το διπλό ανήκειν των πραγμάτων στον μέγα κόσμο και ταυτόχρονα σ' έναν μικρό ιδιωτικό κόσμο. Είναι μια **σκέψη** η οποία αποκωδικοποιεί με ακρίβεια τα σημεία που δίνονται στο σώμα.»¹³⁷

Αυτή η σκέψη, για μας είναι ανάλογη με την φωτογραφική σκέψη, με την αγωνία ενός φωτογράφου να πιάσει τη στιγμή, να δει σε βάθος κομμάτια του πραγματικού κόσμου. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Τζεφ Ροζενχάϊμ (Jeff Rosenheim) -επιμελητής τέχνης στο τμήμα φωτογραφίας του ΜΕΤ¹³⁸- παρουσιάζοντας την μέθοδο του Έβανς για τα «Subway Portraits» που μελετήσαμε στο δεύτερο κεφάλαιο, σχολιάζει πως μέσα από την προσέγγιση του φωτογράφου, η **όραση** μετουσιώνεται σε μια δημιουργική πράξη και συνεχίζει υποστηρίζοντας πως γι' αυτό το λόγο -όλοι μας- «χρειάζεται να γίνουμε αμετανόητοι ηδονοβλεψίες»¹³⁹.

3.3.3 «Διαρκώς νέο και διαρκώς ήδη γνωστό»¹⁴⁰

Στο υλικό μας όμως ενώ διακρίναμε μια έντονα ενεργή φωτογραφικά ματιά, από πλήθος ατόμων, η φωτογραφική σκέψη πίσω από τις εικόνες φαίνεται κοινή. Τα σχεδόν πανομοιότυπα φωτογραφικά κάδρα και τα επαναλαμβανόμενα κοινά θεματικά σχόλια, μας αποθαρρύνουν από το να συμπεράνουμε ότι η ενεργή ματιά των φωτογράφων μετουσιώθηκε σε δημιουργική πράξη. Ή σωστότερα θα λέγαμε πως παρόλη την έντονη φωτογραφική δραστηριότητα, οι φωτογραφίες αυτές -ακόμα και οι πιο πρόσφατες- μας φαίνονται ήδη γνωστές.

Ο Σταυρίδης κλείνοντας το κεφάλαιο γύρω από τη στιγμιαία φωτογραφία, την κατατάσσει στην τάξη των στιγμιαίων προϊόντων, τα οποία απευθύνονται αυστηρά στη στιγμή του εφήμερου παρόντος. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να «παράγεται ... μια κοινωνική εμπειρία του χρόνου που ταυτίζει την αλήθεια και τη χρησιμότητά του ... με την ανάλυσή του σε στιγμές βιωμένες σαν ένα αέναο παρόν»¹⁴¹. Οι φωτογραφίες στιγμιαίας χρήσης μας φαίνονται πως ανάγουν την κάθε στιγμή στην αλήθεια της ζωντανής μετάδοσης, και δεν φαίνονται να ενδιαφέρονται για το αν αυτό που μεταδίδουν περιέχει ένα ευρύτερο σχόλιο πέρα από το ότι «συμβαίνει τώρα».

¹³⁷ Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*, 82.

¹³⁸ «The Metropolitan Museum of Art».

¹³⁹ *82nd & Fifth*.

¹⁴⁰ Σταυρίδης, 'Το πρόβλημα της αιχμαλώτισης του χρόνου', 67.

¹⁴¹ Σταυρίδης, 66–67.

04. Ο ρόλος του Πάρκου Σταύρος Νιάρχος στις εικόνες

Παρατηρώντας το υλικό μας παρατηρούμε επαναλαμβανόμενα μοτίβα φωτογράφισης τα οποία μας οδηγούν να συμπεράνουμε τον ρόλο που παίρνει ο χώρος στις εικόνες. Διαμορφώσαμε, τρεις κατηγορίες στις οποίες ο χώρος χρησιμοποιείται για άλλο σκοπό.

4.1 ΧΩΡΟΣ-ΒΛΕΜΜΑ ΣΤΟ ΝΕΟ ΑΘΗΝΑΪΚΟ ΤΟΠΙΟ

4.1.1 Το νόημα της λέξης Καλλιθέα

Μέσα από τη μελέτη των εκτεταμένων συλλογών εικόνων με δείκτη την τοποθεσία λήψης τους, μια πρώτη μας παρατήρηση ως προς τον ρόλο του χώρου έγκειται στη σχέση των υποκειμένων με την πανοραμική θέα που προσφέρεται στο πεδίο. Πορτρέτα με φόντο την θέα στην πόλη, φωτογραφίες προσώπων με φόντο ένα εκτεταμένο αστικό τοπίο. Κάνοντας μια αναδρομή στο δημόσιο λόγο του Ιδρύματος ΣΝ, βρήκαμε το παρακάτω απόσπασμα που πιθανά τεκμηριώνει την παρατήρησή μας.

«Όταν ο αρχιτέκτονας του έργου, Renzo Piano βρέθηκε για πρώτη φορά στην περιοχή, αντιλήφθηκε ότι η επαφή των κατοίκων με τη θάλασσα είχε χαθεί και η συνοικία έχει χωριστεί από τη θάλασσα με έναν δρόμο ταχείας κυκλοφορίας. Θέλησε μέσω του σχεδιασμού του, να μετατρέψει το **νόημα** της λέξης Καλλιθέα σε πραγματικότητα, δηλαδή να δημιουργήσει ένα τόπο με «καλή θέα», και να επαναφέρει τη σχέση των κατοίκων με τη θάλασσα, όχι μόνο ως προς τη θέα στη θάλασσα αλλά και ως φυσική παρουσία στον χώρο του έργου. Ένας από τους τρόπους που προσπάθησε να το κάνει ήταν ανυψώνοντας το έδαφος και σχεδιάζοντας ένα κεκλιμένο πάρκο που από τη στεριά κατευθύνεται στη θάλασσα.»¹⁴²

Το σχόλιο αυτό, γύρω από την συνθετική πρόθεση του αρχιτέκτονα πιστεύουμε δικαιολογεί και το πλήθος στιγμιότυπων στο υλικό μας, που αναδεικνύουν τον ρόλο του Πάρκου ΣΝ ως ένα χώρο που μας φέρνει σε επαφή με την ωραία Αθηναϊκή θέα.

¹⁴² Στο: <https://www.snfcc.org/kpism/gnoriste-to-kpism/parko-stavros-niarchos>

4.1.2 Η απόλαυση του να κοιτάς από ψηλά

Η αίσθηση εκείνου που κοιτάει από ψηλά, μας έλεγε¹⁴³ ο Μισέλ ντε Σερτώ (Michel de Certeau), είναι αντίστοιχη της θέσης του Θεού. « (...) να μην είσαι τίποτ' άλλο πέρα από τούτο το βλέπον σημείο, αυτή είναι η μυθοπλασία της γνώσης.»¹⁴⁴ Στο έβδομο¹⁴⁵ κεφάλαιο του βιβλίου του «Επινοώντας την Καθημερινή Πρακτική: Η Πολύτροπη Τέχνη του Πράττειν», ο Ντε Σερτώ χρησιμοποιεί το παράδειγμα του «World Trade Center»¹⁴⁶, για να μας πει πως το να κοιτάζεις από ψηλά, ενέχει μια απόλαυση, που συντροφεύει τον άνθρωπο από πολύ πριν χτιστούν τα πολυώροφα κτίρια.

«Η επιθυμία του ανθρώπου να δει την πόλη γεννήθηκε προτού αποκτήσει τα μέσα για να την ικανοποιήσει. Οι πίνακες του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης απεικονίζουν την πόλη όπως τη βλέπει σε προοπτική ένα μάτι που ποτέ δεν είχε υπάρξει ακόμα. Επινοούσαν ταυτόχρονα και την πτήση πάνω από την πόλη, και το πανόραμα που προέκυπτε. Η μυθοπλασία αυτή μεταμόρφωνε ήδη τον μεσαιωνικό θεατή σε ουράνιο οφθαλμό.»¹⁴⁷

Χαρακτηρίζοντας την ηδονή που του προκαλείται, βίαιη, διερωτάται «(...) πού τάχα να έχει την πηγή της η απόλαυση της «θέασης του συνόλου», όταν βλέπεις από ψηλά, όταν ολοποιείς το πλέον άμετρο από τα ανθρώπινα κείμενα.»¹⁴⁸

4.2.3 Το πολιτιστικό τοπίο

Όπως μας εξηγεί ο Κώστας Μωραΐτης στο βιβλίο του, «Το Τοπίο, Πολιτιστικός Προσδιορισμός του Τόπου: Σημειώσεις για τη νεότερη, τοπιακή επεξεργασία του τόπου», ο όρος **τοπίο** με τον όρο **τόπο** συνδέονται άμεσα:

«οι τόποι στους οποίους αποδίδουμε τον χαρακτηρισμό του τοπίου έχουν υποστεί μια επεξεργασία πολιτιστική-πολιτισμική, έστω και αν αυτή η επεξεργασία περιορίζεται στην αναγνώρισή τους, στην αντιληπτική τους αξιολόγηση και στη νοητική τους κατηγοριοποίηση.»¹⁴⁹

¹⁴³ Μισέλ Ντε Σερτώ, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική: Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, μετάφρ. Κική Καψαμπέλη (Αθήνα: Σμίλη, 2010).

¹⁴⁴ Ντε Σερτώ, 245.

¹⁴⁵ Με τίτλο «Περπατώντας στην Πόλη».

¹⁴⁶ Το «Παγκόσμιο Κέντρο Εμπορίου», γνωστό ως οι «Δίδυμοι Πύργοι», στο Μανχάταν.

¹⁴⁷ Ντε Σερτώ, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική: Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, 245.

¹⁴⁸ Ντε Σερτώ, 244.

¹⁴⁹ Κώστας Μωραΐτης, *Το Τοπίο, Πολιτιστικός Προσδιορισμός του Τόπου: Σημειώσεις για τη νεότερη, τοπιακή επεξεργασία του τόπου*, β' έκδοση (Αθήνα: Ι. Σιδέρης, 2016), 27.

Ο Μωραΐτης μας παραπέμπει ιστορικά στην περίοδο της Αναγέννησης για να σχολιάσει πως το έντονο αναγεννησιακό ενδιαφέρον για το τοπίο, την αναπαράστασή του, αλλά και την κατασκευαστική παρέμβαση σ' αυτό, φανερώνει έναν νέο μηχανισμό αντίληψης και θεώρησης για τον κόσμο εν γένει. Μέσα από την έννοια του τοπίου βρέθηκε ένας τρόπος αναθεώρησης της σχέσης της κοινωνίας με το Θείο και επιτεύχθηκε η απόκτηση μιας αναφοράς - ιδεολογικής και ηθικής. Ο συσχετισμός με το τοπίο αποτέλεσε έναν τρόπο απόκτησης αστικής ταυτότητας και αυτό επεκτάθηκε όχι μόνο στην πρόσληψη του φυσικού περιβάλλοντος, αλλά και στην αναπλαισίωση της εικόνας αλλά και της ίδιας, της αστικής ζωής. «(Οι αναγεννησιακές πόλεις) Παρουσίαζαν, με τρόπο πυκνότητα, όλες εκείνες τις ποιότητες οι οποίες, καθώς εποικοδομούνται στο πρωτογενές υπόβαθρο του τόπου, του αποδίδουν τον χαρακτηρισμό του «πολιτιστικού» τοπίου.»¹⁵⁰ Αυτό επιτεύχθηκε, όπως μας αναφέρει, με σχεδιασμένες παρεμβάσεις μεγάλης κλίμακας σε προϋπάρχουσες διάσπαρτες - οργανικά αναπτυγμένες - αστικές δομές.

«Στις τοπικές πλατείες, που συγκροτήθηκαν σταδιακά κατά τη μεσαιωνική περίοδο γύρω από τις τοπικές ενορίες και τις επιμέρους αγορές, εκφέρεται η θρησκευτική, η εμπορική και η κοινωνική ζωή κάθε γειτονιάς. Σε αυτές ο κάτοικος μπορεί να **βιώσει** την ιδιαίτερη καθημερινή του ταυτότητα. Στην κεντρική αντίθετα πλατεία, ο Βενετός πολίτης στρέφεται για να αισθανθεί τη σχεδιασμένη πρόθεση της πόλης του να **προβάλει** την ισχύ της.»¹⁵¹

Όταν κοιτάμε την εικόνα του Πάρκου Σταύρος Νιάρχος από ψηλά, σκεφτόμαστε ότι έχει οπτική αναφορά στους **γαλλικούς κήπους**. Όπως μας περιγράφει ο Μωραΐτης για τις Βερσαλλίες, καταδεικνύοντας την πολεοδομική οργάνωση του φυσικού, παρατηρεί «...μια ενιαία αντίληψη σχεδιασμού, η οποία αναγκάζει το πρότυπο του αστικού μορφώματος και το πρότυπο της κηποτεχνικής διαμόρφωσης να συγκλίνουν προς ένα ενιαίο, έντονα γεωμετρικό πρότυπο σύνθεσης»¹⁵². Χρησιμοποιώντας τα λόγια του Norberg-Schulz:

«Με την έννοια αυτή, οι γαλλικές επεμβάσεις τοπίου αποτελούν κεντρικά πολιτιστικά παραδείγματα για την εποχή τους, τα οποία συγκεντρώνουν στα εγχειρήματά τους το σύνολο των γνώσεων, των τεχνών και των εκφραστικών τρόπων της εποχής που αναφέρονται στην αντίληψη, την ερμηνεία και τη δομική επεξεργασία του τόπου.»¹⁵³

¹⁵⁰ Μωραΐτης, 46.

¹⁵¹ Μωραΐτης, 47.

¹⁵² Μωραΐτης, 78.

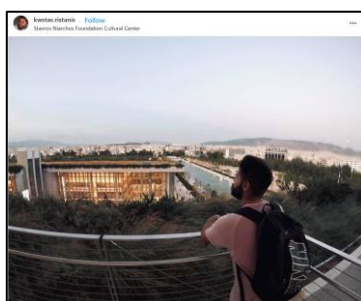
¹⁵³ Μωραΐτης, 79.

4.1.4 Η εξ' αποστάσεως σχέση μας με την πόλη

Το αναπαριστώμενο τοπίο του Πάρκου Σταύρος Νιάρχος, από το οποίο αντλούμε κοινωνικο-χωρικούς προβληματισμούς, αναγνωρίστηκε ως πολιτιστικό σα να ήταν μια καταστατική συνθήκη του. Αποτέλεσε μια νέα νοητική κατηγοριοποίηση για τον καθορισμό του πολιτιστικού τοπίου στην Αθήνα. Η **εκτεταμένη** κατασκευαστική **παρέμβαση** στον τόπο, μια παρέμβαση που συγκέντρωσε γύρω της, την διεθνή επιστημονική και πολιτική συζήτηση, για μεγάλο χρονικό διάστημα, σίγουρα βοήθησε στην κατασκευή, αν όχι διαμόρφωσέ η ίδια καθαυτή, την εικόνα ενός χώρου που προσφέρεται για μια εξ αποστάσεως σχέση μας με την πόλη, έναν χώρο για δημόσια αναπόληση. Μας φαίνεται πολύ σχετική η παρατήρηση του Μπένγιαμιν γύρω από τη δυνατότητα της φωτογραφικής αναπαραγωγής μεγάλων έργων τα οποία δύσκολα θα προσλαμβάναμε αν δεν τα βλέπαμε σε μία φωτογραφική εικόνα. Πιο αναλυτικά, ο ίδιος γράφει:

«Καθένας δεν μπορεί παρα να διαπιστώσει πόσο εφκολότερα είναι δυνατό να συλάβει κανείς μια εικόνα, προπάντων όμως ένα γλυπτο και εντελώς ιδιαίτερα ένα αρχιτεκτονικό έργο, με τη **φωτογραφία** απ' ό,τι στην πραγματικότητα. Μπαίνει κανείς στον πειρασμό να το αποδώσει αφτο εξ ολοκλήρου στην παρακμη του καλιτεχνικου αισθήματος, σ' ένα ξαστόχεμα των σύγχρονων καλιτεχνων. Αφτο όμως έρχεται σε σύγκρουση με τη διαπίστωση, πως την ίδια περίπου εποχη με την ανάπτυξη των αναπαραγωγικών τεχνικών άλλαξε και η αντίληψη για τα **μεγάλα** έργα. Δεν μπορούμε πια να τα θεωρήσουμε σαν δημιουργήματα μεμονωμένων ατόμων· έχουν γίνει συλογικες δημιουργίες τόσο μεγάλες, που η αφομοίωσή-τους συνδέεται με τον όρο να σμικρυνθούν. Σε τελεφταία ανάλυση οι μηχανικές μέθοδοι αναπαραγωγής είναι μια τεχνική **σμίκρυνσης** και βοηθούν τον άνθρωπο να εξουσιάζει τα έργα στο βαθμο εκείνο, χωρίς τον οποίο αφτα δεν μπορούν πια να χρησιμέψουν σε τίποτα.»¹⁵⁴

Η Αθήνα χρειάστηκε να σμικρυνθεί για να μπει στο φόντο της φωτογραφίας του επισκέπτη της και η παρέμβαση του Πιάνο ήταν αυτή που κατάφερε αυτήν την σμίκρυνση. Η αντίστροφα θα λέγαμε ότι η παρέμβαση αυτή μας φανέρωσε, μια νέα όψη της Αθήνας. Μια όψη για να πάρουμε μαζί μας φεύγοντας, για να σκεφτόμαστε αυτήν την πόλη σαν τοπίο.



Ομάδα εικόνων 14

¹⁵⁴ Benjamin, 'Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας', 63.

4.2 ΧΩΡΟΣ- ΚΑΡΤ ΠΟΣΤΑΛ

4.2.1 Τα πανομοιότυπα φωτογραφικά κάδρα

Η δεύτερη παρατήρησή μας γύρω από το ρόλο του χώρου στις φωτογραφίες αφορά την πρόσληψή του με όρους εικόνας. Δεν μπορούμε να μην αναφερθούμε στα αλλεπάλληλα πανομοιότυπα φωτογραφικά κάδρα, που μας δίνουν την αίσθηση ότι στο πεδίο θα μπορούσαν να υπήρχαν τα αντίστοιχα σημεία ένδειξης για την επίτευξη των πιο αντιπροσωπευτικών θεάσεων του χώρου. Πολύ συχνά, τα φωτογραφικά θέματα είναι κοινά, αλλά το γεγονός ότι και τα φωτογραφικά κάδρα είναι τόσο όμοια είναι για μας ένα δείγμα πως ο χώρος αυτός πιθανά σχεδιάστηκε με την πρόθεση να μας τα υποδείξει.

Τα πανομοιότυπα φωτογραφικά κάδρα ορίζονται σε σχέση με σχεδιασμένα αρχιτεκτονικά **στοιχεία** του χώρου. Τα στοιχεία αυτά που συγκεντρώνουν το πλήθος των πανομοιότυπων κάδρων είναι:

- Η **κύρια όψη** του κτηρίου. Η λήψη συνήθως πραγματοποιείται με ορθή προβολή της όψης και το υποκείμενο τοποθετείται στον άξονα που ορίζει το σχεδιασμένο μονοπάτι.
- Το **κανάλι νερού**. Οι λήψεις στο κανάλι γίνονται είτε κεντρικά στο ξεκίνημά του -στην κύρια είσοδο του συγκροτήματος- είτε σε θέσεις περιμετρικά του –με έντονη προοπτική γωνία, για να φαίνεται και το υπόλοιπο συγκρότημα.
- Η **κεντρική πλατεία** ή «Αγορά». Η λήψη της πλατείας γίνεται σχεδόν πάντα από ψηλά, κοιτώντας προς το επίπεδό της, σαν μια κατοπική απεικόνιση και τα υποκείμενα απεικονίζονται σαν μικρές φιγούρες.
- Ο **πρόβολος**. Η λήψη του προβόλου, αντιθέτως με την κεντρική πλατεία, γίνεται σχεδόν πάντα από χαμηλά. Χρησιμοποιείται συνήθως έντονο «zoom in» και πάντα διακρίνονται, πίσω από τα τζάμια του, οι φιγούρες των υποκειμένων-επισκεπτών του.
- Το **επίπεδο που σκεπάζει το μεγάλο στέγαστρο** ή «Φάρος». Οι λήψεις από το επίπεδο αυτό, γίνονται κατά κύριο λόγο με φόντο προς την Ακρόπολη με γενικές πανοραμικές θεάσεις και με το υποκείμενο να ποζάρει στο πρώτο πλάνο.
- Οι **πίσω αναλημματικοί τοίχοι**. Οι λήψεις στους πίσω τοίχους είναι συνήθως μετωπικές με έντονη προοπτική, ώστε το υποκείμενο να θυμίζει πρωταγωνιστή διαφήμισης.
- Τα **στάχια**. Οι λήψεις στα στάχια, ενώ δύσκολα εντοπίζουμε σε πιο σημείο μπορεί να στάθηκε ο κάθε φωτογράφος, έχουν ως αποτέλεσμα ακριβώς το ίδιο σκηνικό. Οι λήψεις

γίνονται από χαμηλά ώστε τα στάχια να καταλαμβάνουν το ένα τρίτο του κάτω μέρους της εικόνας και ο ουρανός τα άλλα δύο. Ο ορίζοντας κάποιες φορές φανερώνει ένα πολύ μικρό κομμάτι από το αστικό τοπίο -το οποίο μοιάζει εξωπραγματικά μακρινό- αλλά τις περισσότερες φορές αποκρύπτεται η θέαση της πόλης με αποτέλεσμα να δίνεται η αίσθηση του «βρίσκομαι μέσα στην φύση».

4.2.2 Η καρτ-ποσταλική διαμόρφωση του τόπου

Βλέποντας τις πρώτες δημοσιευμένες φωτορεαλιστικές εικόνες του Πάρκου ΣΝ, πριν ακόμη οικοδομηθεί, παρατηρούμε μια τρομερή ομοιότητα με τις φωτογραφίες του υλικού μας. Φαίνεται σαν να είχαν προσχεδιαστεί τα σημεία από τα οποία θα επιλέγαμε αργότερα εμείς, σαν επισκέπτες, να καδράρουμε, σαν να είχαν προσχεδιαστεί οι εικόνες που αργότερα θα επιθυμούσαμε να πάρουμε.

Όπως επεσήμανε και ο Νίκος Παναγιωτόπουλος -φωτογράφος και θεωρητικός της φωτογραφίας- σε διάλεξή¹⁵⁵ του, η καρτποσταλική διαμόρφωση ενός τόπου φανερώνει emphatically πως η αναπαράστασή του θα κερδίζει πάντα τον ίδιο τον τόπο. Ο τόπος που επισκεπτόμαστε είναι εξ αρχής καταδικασμένος να χάσει τη μάχη συγκρινόμενος με την εικόνα που είχαμε διαμορφώσει γι' αυτόν πριν καν τον επισκεφτούμε.

4.2.3 Καταναλωτική επιλογή

Οι φωτογραφίες στο Πάρκο ΣΝ πολλές φορές μας φαίνονται σαν άλμπουμ σκηνικών επιλογών. Είτε λόγω των πανομοιότυπων φωτογραφικών κάδρων που προαναφέραμε, είτε λόγω της αφαιρετικής αισθητικής -αυτών των εικόνων- που θυμίζει πολλές φορές διαφήμιση, είτε ακόμα και λόγω της ιδιαίτερης αυτό-παρουσίασης των υποκειμένων, έχουμε την αίσθηση πως η εμπειρία του χώρου ανάγεται σε μετρήσιμες επιλογές και ο χώρος χρησιμοποιείται για την σκηνική τους υποβοήθηση.

Ο Δημήτρης Λάλλας στην έρευνά¹⁵⁶ του γύρω από το καταναλωτικό βίωμα στο σχεδιασμένο περιβάλλον ενός πολυκαταστήματος «mall» θέτει τους όρους μιας νέας μορφής εμπειρίας σε χώρους μαζικής χρήσης. Η εμπειρία αυτή, όπως ισχυρίζεται, νοηματοδοτεί την ταυτότητα του σύγχρονου καταναλωτή. Χαρακτηριστικά εντοπίζει πως

¹⁵⁵ Στα πλαίσια του σεμιναρίου «Ζητήματα Θεωρίας των Εικαστικών Τεχνών και της Φωτογραφίας» (09/01/2017).

¹⁵⁶ Λάλλας, 'Το Καταναλωτικό Βίωμα στους Σύγχρονους Εμπορικούς Πολυχώρους: Τελεστική Αναπαραγωγή και η Ταυτότητα του Καταναλωτή'.

«Η ποικιλία επιλογών και η σκηνοθετική διαρρύθμιση του χώρου (πλατείς διάδρομοι, ανοιχτοί χώροι, αίθρια, τεχνητοί κήποι, λίμνες κ.λπ.) καθορίζουν μια μετατόπιση της πρότερης «λειτουργικής», «εργαλειακής», «στοχοθετικής» εμπειρίας των αγορών, σε μια καταναλωτική εμπειρία που παίρνει φαινομενικά τη μορφή της περιπλάνησης, του χασομεριού, του ανέμελου περπατήματος στην αγορά.»¹⁵⁷

4.2.4 Η ωραιοποίηση

Ενδιαφέρον έχει η παρατήρηση¹⁵⁸ του Manovich ως προς την φύση της πλατφόρμας. Το Instagram σε σχέση με άλλες πλατφόρμες διαμοιρασμού εικόνων, όπως το Flickr¹⁵⁹, δημιουργήθηκε «για να μοιράζεται ο κόσμος τις εικόνες του και όχι μόνο οι φωτογράφοι»¹⁶⁰. Αυτές οι εικόνες σχετίζονται με καθημερινές δραστηριότητες που καταγράφονται μέσω σύγχρονων κινητών τηλεφώνων (smartphone) και συνήθως είναι χαμηλής ανάλυσης. Ο άμεσος και σε παγκόσμια κλίμακα διαμοιρασμός, η πιθανή θετική αποδοχή (like) και ο άμεσος σχολιασμός από άλλους “χρήστες” της πλατφόρμας δημιουργεί την αίσθηση της δικτύωσης («network» effect), και μοιάζει σαν να είναι αυτός ο κύριος λόγος της επιτυχίας του μέσου.

Όμως προς έκπληξη και του ίδιου, μας σχολιάζει αργότερα¹⁶¹, πως πολλοί υποστηρίζουν ότι ο κύριος λόγος επιτυχίας της εφαρμογής είναι η δυνατότητα που σου παρέχει, μέσα από τα λεγόμενα «φίλτρα του Instagram», να επέμβεις εύκολα πάνω σε μια “κακή” φωτογραφία, **ωραιοποιώντας** την. Αυτό που επακόλουθα σκεφτόμαστε είναι πως μέσα από αυτήν την εφαρμογή, έχουμε την ευκαιρία να έρθουμε λίγο πιο κοντά με τους επαγγελματίες φωτογράφους, τους διαφημιστές, τους σχεδιαστές, τους “ειδικούς” της επιμελημένης εικόνας. Τραβώντας μια “εύκολη” λήψη μέσα από την εφαρμογή, έχουμε την ευκαιρία να επέμβουμε πάνω της, χρησιμοποιώντας εύχρηστες δυνατότητες επιμέλειας, οι οποίες κρύβουν πίσω τους, “έξυπνους” αλγορίθμους. Τους αλγορίθμους αυτούς, ποτέ δε θα δούμε, αλλά δημιουργήθηκαν για να ωραιοποιήσουν τα εισερχόμενα δεδομένα τους, για να μετατρέψουν τις εικόνες μας σε ομοιώματα αναγνωρισμένων αισθητικών επιλογών. Τα στιγμιότυπα λοιπόν, μέσω των νέων μέσων, μπήκαν σε μια νέα ιστορική περίοδο. Τα νέα μέσα σαφώς και τα

¹⁵⁷ Λάλλας, 86.

¹⁵⁸ Manovich, *Instagram and Contemporary Image*, 41.

¹⁵⁹ Το οποίο αρχικά χρησιμοποιήθηκε ως εφαρμογή μεσολαβητής, στην οποία ανέβαζες το υλικό που ήθελες αργότερα να αναδημοσιεύσεις σε μια άλλη προσωπική σου ιστοσελίδα.

¹⁶⁰ ‘How did Instagram become successful? For example, through what ways did they market their app? How did it stand out from the rest of the photo sharing apps? - Quora’, ημερομηνία πρόσβασης 1 Οκτώβριος 2019, <https://www.quora.com/How-did-Instagram-become-successful-For-example-through-what-ways-did-they-market-their-app-How-did-it-stand-out-from-the-rest-of-the-photo-sharing-apps>.

¹⁶¹ Manovich, *Instagram and Contemporary Image*, 41.

διαμορφώνουν, και μαζί με αυτά και τον τρόπο μας να τα κοιτάμε. Τον τρόπο μας να κοιτάμε έναν χώρο και κατ' επέκταση την κρίση μας για να αποφασίσουμε αν ο χώρος αυτός μας ικανοποιεί ή όχι.



Ομάδα εικόνων 15

4.3 ΧΩΡΟΣ-ΘΕΣΜΙΚΟΣ

Τι σημαίνει άραγε το ότι το Πάρκο ΣΝ έχει πολύ-φωτογραφηθεί; Το ότι συχνά παραλληλίζεται τουριστικά με την Ακρόπολη; Ένας δημοφιλής δείκτης τοποθεσίας στο Instagram από την άλλη, τι σημαίνει για την σχέση μας με τον χώρο παραγωγής αυτών των εικόνων;

Ο χώρος σ' αυτήν την ενότητα φωτογραφίζεται επειδή κάτι μας παρέχει πέρα από τις υλικότητές του. Αυτό που μας παρέχει είναι «ελεύθερης πρόσβασης» κοινωνικά δρώμενα στα οποία θέλουμε να συμμετέχουμε. Το Ίδρυμα ΣΝ επικοινωνεί δημόσια τις δράσεις του, με αποτέλεσμα να συγκεντρώνει τακτικά πλήθος κόσμου που θέλει να γίνει μέρος αυτών. Κατά συνέπεια, ο χώρος “μπαίνει για τα καλά” στα -νέου τύπου- οικογενειακά άλμπουμ -θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτά είναι τα προσωπικά προφίλ στην πλατφόρμα Instagram- με αποτέλεσμα να πλαισιώνει τις αναπαραστάσεις του εαυτού και των προσφιλών προσώπων μας.

4.3.1 «σημείο αναφοράς για την Αθήνα»

Αυτοπαρουσιάζεται ως το νέο σημείο αναφοράς¹⁶² της πόλης -με διεθνές¹⁶³ όνομα- και επεμβαίνει δραστικά στο εύρος του χάρτη επίσκεψης στην πρωτεύουσα. Με την παροχή δωρεάν μετακίνησης από και προς το συγκρότημα, αλλά και με την συχνή αυτοπροβολή του στα κεντρικά τουριστικά δίκτυα, μπορούμε να πούμε πως έχει καταφέρει να μπει στην ζωή της Αθήνας, που θα γνωρίσει ένας επισκέπτης της. Αλλά ακόμα περισσότερο, θεωρούμε πως έχει μπει στη ζωή των Αθηναίων, οι οποίοι επισκέπτονται το Πάρκο κάθε Κυριακή για περίπατο, επιλέγουν το χώρο του, για να μάθουν τα παιδιά τους, οδική συμπεριφορά παιδικών ποδηλάτων και ακόμα περισσότερο έχει μπει στην κοινωνική ζωή εκείνων, που παρά τις αστραπές την παραμονή της περασμένης Πρωτοχρονιάς, βρέθηκαν εκεί, πεισματικά, να περιμένουν για να λάβουν μέρος στο ράλι αγώνα -της καλής τύχης- του νέου έτους.

Όπως ο λόφος του Λυκαβηττού και του Φιλοπάππου, έτσι τώρα και το Πάρκο Σταύρος Νιάρχος, υποδέχεται τους πιο πολλούς Αθηναίους -για να γιορτάσουν εκεί- την Καθαρά Δευτέρα. Οι δημοσιεύσεις εκείνης της μέρες ήταν περισσότερες από το κανονικό -όπως ήταν αναμενόμενο- και

¹⁶² Από τον δημόσιο λόγο του, στο <https://www.snfcc.org/kpispn/gnoriste-to-kpispn/parko-stavros-niarchos> (11/08/2019) Συνεχίζοντας: «Το ύφος και η ποιότητα των δράσεων που οργανώνονται, υλοποιούνται και φιλοξενούνται, η ελεύθερη πρόσβαση σε όλα τα άτομα και η καθημερινή φροντίδα των εργαζομένων του ΚΠΙΣΝ και των συνεργατών του, έχουν καταστήσει το Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος σημείο αναφοράς για την Αθήνα, και κατ' επέκταση συμβάλλουν στον επαναπροσδιορισμό του δημόσιου χώρου.»

¹⁶³ Από το δημόσιο Λόγο του: «σε συνεργασία με φορείς όπως ο ΕΟΤ, το Marketing Greece, ο δήμος Αθηναίων και άλλοι, οργανώθηκαν επισκέψεις πολλών ΜΜΕ του εξωτερικού», στο: <https://www.snfcc.org/kpispn/gnoriste-to-kpispn> (25/09/2019)

πρωταγωνιστής των εικόνων ήταν ο καταγάλανος ουρανός και οι χαρταετοί κάθε γούστου. Επίσης πολλά ήταν τα βίντεο άμεσης μετάδοσης, τόσα που θα λέγαμε πως όλη η πρωτεύουσα ήταν εκεί.

4.3.2 «καθιστά φανερή την λανθάνουσα ύπαρξή του»

Η τόσο μαζική φωτογραφική πρακτική σέ ένα συγκεκριμένο μέρος, ειδικότερα στην εποχή του Instagram μας διαβεβαιώνει πως κάποιοι μπορεί να το επισκέπτονται με σκοπό να το κατακτήσουν ως λάφυρο πολέμου, με σκοπό να το απαθανατίσουν ως φόντο τους και στη συνέχεια να το υποδείξουν ως τεκμήριο παρουσίας. Όταν ο χώρος διαμοιρασμού του αποτελέσματος της επίσκεψής μας, αποτελεί δημοφιλή κόμβο έντονης διαδικτυακής δραστηριότητας, τότε η αναζήτηση της αίσθησης της αποδοχής από μια διευρυμένη κοινότητα ξένων μπορεί να αποτελέσει ισχυρό κίνητρο για να οδηγηθούμε ξανά και ξανά στο ίδιο μέρος.

Μέσα από τα λόγια του Δάντη, τα οποία παραθέτει η Χάνα Άρεντ στο βιβλίο της με ελληνικό τίτλο «Η ανθρώπινη κατάσταση», σκεφτόμαστε γύρω από τα κίνητρα μιας πράξης:

«[Διότι σε κάθε πράξη αυτό που κυρίως επιδιώκεται από τον πράττοντα, είτε κινείται από φυσική ανάγκη είτε από την ελεύθερη βούλησή του, είναι η αποκάλυψη της δικής του εικόνας. Γι' αυτό και όποιος πράττει, εφόσον πράττει, απολαμβάνει το πράττειν αφού ό,τι υπάρχει επιθυμεί την ύπαρξή του, και αφού κατά την πράξη ή ύπαρξη του πράττοντος κατά κάποιον τρόπο **εκτείνεται**, κατ' ανάγκην επακολουθεί η απόλαυση... Έτσι κανείς δεν πράττει παρεκτός αν πράττοντας καθιστά φανερή την λανθάνουσα ύπαρξή του.] DANTE»¹⁶⁴

4.3.3 Τα καλέσματα σε συλλογικές γιορτές από το Ίδρυμα ΣΝ

Ο χώρος ο οποίος εξυπηρετεί την τέλεση εθιμοτυπικών συλλογικών εορτασμών, θεσμίζεται μέσα από την επαναλαμβανόμενη κυκλική¹⁶⁵ αυτή πρακτική, ως τόπος συνεύρεσης. Όμως, όταν η συνεύρεση αυτή υπαγορεύεται από το αν ένας υπάρχον θεσμός καλέσει σε αυτή, τότε ο χώρος αυτός που είναι καταστατικά θεσμικός, φαίνεται να χρησιμοποιεί τον επαναλαμβανόμενο ρυθμό της γιορτής για να αναπτύξει κοινωνικό πρόσωπο. Η μαζική συμμετοχή του κόσμου στις γιορτινές εκδηλώσεις που τον καλεί το Ίδρυμα ΣΝ, μας φανερώνει την κεκτημένη θέση του στην κοινωνική ζωή. Παρατηρούμε επίσης, πως η συμμετοχή αυτή είναι άμεσα εξαρτώμενη από το αν το ίδιο το Ίδρυμα ΣΝ, αποφασίσει να βγάλει το αντίστοιχο κάλεσμα. Χαρακτηριστικό σχετικό παράδειγμα, αποτελεί ο εορτασμός της Τσικνοπέμπτης, μια κινητή ημερομηνία παραδοσιακής γιορτής στην οποία το Ίδρυμα

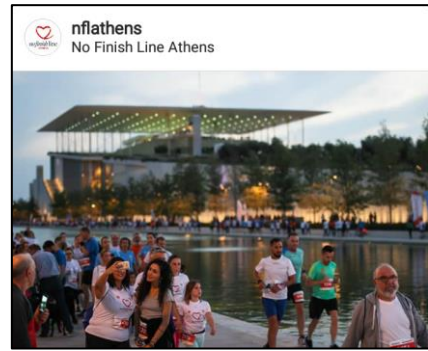
¹⁶⁴ Arendt, *Η ανθρώπινη κατάσταση*, 241.

¹⁶⁵ Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life* (A&C Black, 2004).

ΣΝ δεν αναφέρθηκε στο δημόσιο λόγο του. Δεν κάλεσε τον κόσμο της Αθήνας για τον εορτασμό της στον χώρο του Πάρκου – όπως ήταν αναμενόμενο- με αποτέλεσμα -όταν το επισκεφτήκαμε για την έρευνά μας- να βρούμε τον χώρο του παντελώς άδειο.

4.3.4 Τα οικογενειακά στιγμιότυπα

Τέλος, αυτό που κρατάμε ως πιο χαρακτηριστικό στην πρόσληψη του χώρου ως θεσμικού, είναι οι φωτογραφίες με αναφορά σε μια οικογενειακή συνέχεια. Οι γονείς που επισκέπτονται τον χώρο τακτικά, για να περάσουν τον ελεύθερο χρόνο τους με τα παιδιά τους, δημιουργικά, παρουσιάζουν μέσα από τις φωτογραφίες τους, ένα κλίμα ενότητας και συνέχειας προερχόμενο από την επαναλαμβανόμενη επίσκεψη στον ίδιο χώρο. Ο θεσμικός χώρος άλλωστε είναι αυτός που καταφέρνει να συγκεντρώνει και να οργανώνει την κοινωνική ζωή και το παράδειγμα των σταθερών -στον χρόνο- οικογενειακών δεσμών, κάνει πιο εμφαντικό αυτό το επίτευγμα. Συναντήσαμε εικόνες του «πριν και μετά», δηλαδή της παράθεσης δύο στιγμιότυπων ενός παρελθοντικού κι ενός του παρόντος, που καταγράφηκαν στο Πάρκο ΣΝ, και υποδηλώνουν το ότι είμαστε ακόμα εδώ λίγο μεγαλύτεροι αλλά το ίδιο αγαπημένοι.



Ομάδα εικόνων 16

4.4 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ

Συμπερασματικά, για αυτό το κεφάλαιο θα λέγαμε πως έχουμε μία βασική παρατήρηση. Η παρατήρηση αυτή έγκειται στο ότι το σύνολο -πέρα από ελάχιστες εξαιρέσεις- των δημοσιευμένων εικόνων επιβεβαιώνουν τον ρόλο που το ίδιο το Ίδρυμα αναφέρει ότι έχει. Δηλαδή το υλικό μας παρουσιάζει τους επισκέπτες να αναπτύσσουν σχέσεις με τον χώρο του Πάρκου ΣΝ, οι οποίες μας έχουν ήδη προταθεί από τον λειτουργικό σχεδιασμό του συγκροτήματος.

4.4.1 Ο δημόσιος λόγος του επιβεβαιώνεται από τις εικόνες μας

Στο δημόσιο λόγο του Ιδρύματος ΣΝ, το ΚΠΙΝΣ παρουσιάζεται ως ένα συγκρότημα με υπερ-σχεδιασμένες χωρικές ενότητες, για τις επιμέρους δραστηριότητες των επισκεπτών. Προτείνονται συλλογικές δραστηριότητες, αλλά και δυνατότητες ατομικής πρακτικής, με τρόπο που θυμίζει με εγχειρίδιο χρήσης του χώρου. Το εντυπωσιακό για μας είναι ότι οι χρήσεις αυτές επιβεβαιώνονται από τις φωτογραφίες που δημοσιεύουν οι επισκέπτες του και δεν παρατηρούμε αποκλίσεις από αυτές. Πρακτικές δηλαδή αυτοσχεδιασμού και αυτορρύθμισης των σχέσεων των ατόμων στο πεδίο δεν καταγράφονται, με αποτέλεσμα να υποθέτουμε ότι δεν τελούνται.

Ο Μισέλ Ντε Σερτώ είχε μιλήσει για τις «μικροβιακές»¹⁶⁶ πρακτικές της πόλης «ενικές και πληθυντικές». Όπως ισχυρίστηκε «συνιστούν εκδοχές ρύθμισης και λαθραίας δημιουργικότητας»¹⁶⁷ και -χρησιμοποιώντας την ανάλυση του Μισέλ Φουκώ για τις δομές της εξουσίας και τους μηχανισμούς παραγωγής ενός πειθαρχικού χώρου, συνεχίζει λέγοντας πως- είναι «πολύμορφες και πολυμήχανες, αντιστεκόμενες και πείσμονες-διαδικασίες που ξεφεύγουν από την πειθαρχία, χωρίς ωστόσο να βρίσκονται έξω από το πεδίο όπου ασκείται»¹⁶⁸.

4.4.2 Ο χώρος του παιχνιδιού

Στο υλικό μας κάποια στιγμή συναντήσαμε μια φωτογραφία, ένα εύρημα έκπληξη, που παρουσιάζει μια χωρική πρακτική στο Πάρκο ΣΝ, που δεν βρήκαμε ξανά όμοιά της. Απεικονίζονται δύο παιδιά τα οποία παίζουν με μια μπάλα έχοντας οριοθετήσει την περιοχή του παιχνιδιού τους με δύο καρέκλες. Η σχέση αυτή που επαναπροσδιορίζει τον ρόλο των υλικότητων του χώρου, ιδιοποιώντας πιθανά τα στοιχεία του, φανερώνει ενδεχόμενα διαφορετικής κατοίκησης και

¹⁶⁶ Ντε Σερτώ, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική: Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, 251.

¹⁶⁷ Ντε Σερτώ, 252.

¹⁶⁸ Ντε Σερτώ, 253.

αναπτύσσει χωρικούς συμβολισμούς και ενδεχόμενα που ένα παιχνίδι ενέχει. Έτσι, γεννιέται ο χώρος μέσα από την πράξη.

Ο ρόλος του χώρου όπως παρατηρούμε από τις πρακτικές των παιδιών επαυξάνεται και γεμίζει με φανταστικές δυνατότητες. Το παιχνίδι χωρίς να έχει σκοπό την παρέμβαση στις υπάρχουσες χωροθετήσεις, παρεμβαίνει σε αυτές κατ' ανάγκη. Όπως συναντάμε και από τον Ζακ Ρανσιέρ (Jacques Rancière) «το παιχνίδι είναι η δραστηριότητα που δεν έχει άλλο σκοπό πέρα από την ίδια, που δεν θέτει ως στόχο καμία πραγματική κατάληψη εξουσίας πάνω στα πράγματα και στα πρόσωπα»¹⁶⁹. Όταν το παιχνίδι προτείνεται με υπέρ-σχεδιασμένες χωρικές διατάξεις και με υλικότητες μορφής έτοιμων αντικειμένων προς χρήση, η σχέση που αναπτύσσει με τον χώρο μοιάζει μονοσήμαντη και η τελετουργία του μετατρέπεται σε καταναλωτική επιλογή.

Κάνοντας μια υποσημείωση στο σημείο αυτό: οι καρέκλες αυτές είναι οι ίδιες που στις μαζικές γιορτές συναντιούνται μόνο σε γραμμικές διατάξεις περιμετρικά των παρτεριών, καθώς απαγορεύεται η τοποθέτησή τους σε μαλακά εδάφη.



Ομάδα εικόνων 17

¹⁶⁹ Ζακ Ρανσιέρ, *Δυσφορία στην Αισθητική*, μετάφρ. Θωμάς Συμεωνίδης (Αθήνα: Εκκρεμές, 2018), 44.

05. Η ηδονοβλεπτική σχέση με το δημόσιο χώρο

5.1 Η ΣΥΝΘΗΚΗ ΤΗΣ ΑΣΦΑΛΟΥΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ

5.1.1 Μια ελεγχόμενη ανεμελιά

Κοιτάζοντας γρήγορα τις εκτεταμένες συλλογές φωτογραφιών που τραβήχτηκαν στο Πάρκο ΣΝ μας μεταφέρεται το αίσθημα μιας ανεμελιάς, μιας χαλαρής περιπλάνησης, αλλά και της βεβαιότητας ότι τίποτε το δυσάρεστο δεν θα συμβεί εκεί. Κάπως έτσι θυμόμαστε και πάλι, την έρευνα του Λάλλα. Όπως ο ίδιος ισχυρίζεται, τα νέα περιβάλλοντα μαζικής χρήσης όπως τα πολυκαταστήματα-mall προσφέρουν «μια εμπειρία **ελεγχόμενης ανεμελιάς**, προσδιορισμένης περιπλάνησης ή/και προϋποτιθέμενης αυθορμησίας.»¹⁷⁰

Ο Λάλλας μας περιγράφει τη συνθήκη που αναδεικνύεται στα ελεγχόμενα περιβάλλοντα κατανάλωσης και μας εξηγεί πως χρησιμοποιώντας τη λέξη βίωμα θέλει να αναδείξει την αίσθηση της ασφαλούς εμπειρίας, όπως ο ίδιος γράφει:

«Το καταναλωτικό βίωμα συνίσταται στην εμπειρία του ήδη γνωστού, του οικείου, του φιλτραρισμένου από τη συνείδηση γεγονότος. Πρόκειται για μια μορφή εμπειρίας όπου η ψυχοδιανοητική και σωματική αναμέτρηση του ατόμου με το χώρο, το χρόνο, τα γεγονότα, με τα προσλαμβάνοντα ερεθίσματα είναι σε μεγάλο βαθμό δεδομένη, προσδιορισμένη, προγραμματισμένη, προβλεπόμενη και προεξοφλημένη.»¹⁷¹

Ίσως είναι ακόμα και η βεβαιότητα ότι τίποτα άσχημο δε θα συμβεί ποτέ εκεί και μια αίσθηση ότι τίποτε άσχημο ποτέ δεν συνέβη. Όπως επισημαίνεται στον ιστότοπό τους «Στο ΚΠΙΣΝ όλα τα άτομα είναι ευπρόσδεκτα χωρίς αποκλεισμό και ενθαρρύνονται να άλληλεπιδράσουν με τον χώρο αλλά και μεταξύ τους με έναν πρωτόγνωρο τρόπο, αναπτύσσοντας έτσι μια αμοιβαία σχέση αλληλοσεβασμού.»¹⁷²

¹⁷⁰ Λάλλας, 'Το Καταναλωτικό Βίωμα στους Σύγχρονους Εμπορικούς Πολυχώρους: Τελεστική Αναπαραγωγή και η Ταυτότητα του Καταναλωτή', 87.

¹⁷¹ Λάλλας, 88.

¹⁷² Από τον δημόσιο λόγο του, στο <https://www.snfcc.org/kpism/gnoriste-to-kpism/parko-stavros-niarchos> (12/08/2019)

Στη συνέχεια, στην έρευνα του Λάλλα εντοπίζουμε άλλη μια σχετική με την έρευνά μας παρατήρηση. Η τήρηση ενός πρωτοκόλλου συμπεριφοράς που μπορεί να παρέχει ένας χώρος, όπως εντοπίζει, δημιουργεί την αίσθηση ενός περιβάλλοντος για ασφαλή κοινωνική παρουσία και διάδραση. Όπως μας περιγράφει:

«το κλίμα της γενικής ευθυμίας, ο καθολικός θεαματικός και καταναλωτικός χαρακτήρας του περιβάλλοντος αυτού και η **διευρυμένη συναίνεση** μεταξύ των καταναλωτών γύρω από τις προσδοκίες και τις επιθυμίες τους οροθετούν και προσδιορίζουν τις πρακτικές και τη δημόσια παρουσία και συμπεριφορά των επισκεπτών. Αυτή η συνθήκη δημιουργεί μια αίσθηση εμπιστοσύνης και ασφάλειας τόσο απέναντι στους άλλους επισκέπτες όσο και ως προς το σύστημα του χώρου, που προωθεί αυτό το περιβάλλον ως έναν ασφαλή και αυτάρκη καταναλωτικό μικρόκοσμο»¹⁷³

5.1.2 Η μετατροπή της εμπειρίας σε εικόνα

Όπως επισημαίνει και η Σόνταγκ, όταν παρατηρείται έντονη φωτογραφική δραστηριότητα σε έναν χώρο αυτό μάλλον έχει να κάνει με την αναζήτηση μιας ασφαλούς εμπειρίας εκεί. Όπως ισχυρίζεται, «το να παίρνει κανείς φωτογραφίες, εκτός από τρόπος επικύρωσης της εμπειρίας, είναι επίσης και ένας τρόπος άρνησης της – περιορίζοντας την εμπειρία σε αναζήτηση της φωτογένειας, **μετατρέποντας την εμπειρία σε εικόνα, σ' ένα ενθύμιο.**»¹⁷⁴ Μέσα από μια φωτογραφία μπορεί «να δοθεί η εντύπωση της συμμετοχής»¹⁷⁵ σε ενδιαφέροντα γεγονότα, που μάλλον ήταν άξια να φωτογραφηθούν. Με αυτόν τον τρόπο, καταλήγουμε στο ότι οι εικόνες προσλαμβάνονται ως απαραίτητες για την επίτευξη της προσωπικής ευτυχίας, αφού φανερώνουν την αδιαμφισβήτητη συμμετοχή στα άξια καταγραφής γεγονότα, τα οποία και κρατάνε τη συμμετοχή αυτή ως τεκμήριο του ευχάριστου βιώματος.

5.1.3 Ο για πάντα επισκέπτης και η ευγένεια

Από την άλλη, η καταγραφή δραστηριοτήτων γύρω από την πρόνοια ενός χώρου δεν παρατηρούνται και δίνεται η αίσθηση ότι οι χώροι αυτοί είναι πάντα έτοιμοι και λαμπεροί να υποδεχτούν τα υποκείμενα-επισκέπτες. Η καθαριότητα, ο επαρκής φωτισμός, η διευθέτηση της κίνησης και η τήρηση του πρωτοκόλλου συμπεριφοράς είναι ευθύνη των εργαζομένων στο χώρο, με

¹⁷³ Λάλλας, 'Το Καταναλωτικό Βίωμα στους Σύγχρονους Εμπορικούς Πολυχώρους: Τελεστική Αναπαραγωγή και η Ταυτότητα του Καταναλωτή', 89–90.

¹⁷⁴ Sontag, *Περί Φωτογραφίας*, 21.

¹⁷⁵ Sontag, 21.

αποτέλεσμα οι επισκέπτες να μην εμπλέκονται οι ίδιοι με τις επιλογές κατοίκησης στο χώρο. Βρίσκονται στη θέση ενός καλεσμένου, ο οποίος θα φανεί στα μάτια του οικοδεσπότη του, αγενής ή και αλαζόνας αν αυθόρμητα αλλάξει κάτι από το σκηνικό της οικίας του, χωρίς να τον ρωτήσει.

Δεν είναι για μας τυχαίο, που στο Πάρκο ΣΝ οι επισκέπτες δεν φαίνεται -ή δεν το κάνουν στα φανερά- να πετάνε κάτω τα αποσιγάρά τους, όπως συνήθως κάνουν σε άλλους δημόσιους χώρους της Αθήνας. Οι δράσεις όπως το να πετάς το σκουπιδάκι σου στον σωστό κάδο, το να τραβάς το καρεκλάκι σου στο σωστό έδαφος, ή το να μην κόβεις τα λουλούδια -ιδίως την ημέρα της Πρωτομαγιάς- προτείνονται με ευγένεια από τους σεκιούριτι και τις χαριτωμένες ταμπελίτσες. Ακόμη περισσότερο όμως, το γεγονός πως οι υπόλοιποι επισκέπτες εφαρμόζουν το ««πρωτόκολλο» εμφάνισης και συμπεριφοράς»¹⁷⁶ του χώρου, λειτουργεί αποδοτικότερα σαν μηχανισμός συμπληρωματικού ελέγχου.

Αυτή η αδιαμφισβήτητη **ανάγκη για ευγένεια**, μας θυμίζει τα λόγια¹⁷⁷ του Σένετ, για τους πολίτες του 18^{ου} αιώνα, οι οποίοι προσπαθώντας να ορίσουν τι είναι και τί δεν είναι δημόσια ζωή, κατέληξαν στο να αναγνωρίζουν τις «απαιτήσεις της ευγένειας» στη δημόσια παρουσία τους ενώ εξωβέλλισαν τα «δικαιώματα της φύσης» να υπάρχουν μόνο εντός των ιδιωτικών τους χώρων. Μας μοιάζει σαν να προσπαθείται να ξαναοριστεί ποια είναι η σχέση μας με το δημόσιο χώρο, ποια σχέση θα θέλαμε ιδανικά να έχουμε ώστε να νιώθουμε ασφαλείς.

¹⁷⁶ Λάλλας, 'Το Καταναλωτικό Βίωμα στους Σύγχρονους Εμπορικούς Πολυχώρους: Τελεστική Αναπαραγωγή και η Ταυτότητα του Καταναλωτή', 97.

¹⁷⁷ Sennett, *Η Τυραννία της Οικειότητας: Ο Δημόσιος και ο Ιδιωτικός Χώρος στον Δυτικό Πολιτισμό*, 35.

5.2 Η ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ

5.2.1 Η εικόνα του χώρου

Ένα δεύτερο σημείο που κρατάμε από αυτή τη μελέτη είναι η προσπάθεια των επισκεπτών να καταγράψουν την εικόνα του Πάρκου ΣΝ, σύμφωνη με μια εικόνα που πιθανά είχαν διαμορφώσει προτού το επισκεφτούν. Είτε γνωρίζοντάς το πρώτα από τις εικόνες του, από τις δημοσιεύσεις στο διαδύκτιο, ή από τα διάφορα έντυπα που το παρουσιάζουν ξανά και ξανά. Φτάνουμε σε αυτό το συμπέρασμα, από τα πανομοιότυπα φωτογραφικά κάδρα που ξανα αναφέραμε αλλά ακόμα και ακόμα από την μεγάλη ομοιότητα αυτών με τα πρώτα φωτορεαλιστικά που η ομάδα του Ρέντζο Πιάνο παρουσίασε αρκετούς μήνες πριν οικοδομηθεί ο χώρος.

Ο Μάρτιν Παρ στη φωτογραφική του συλλογή με τίτλο «Small World» απαθανατίζει τους τουρίστες “εν δράση” και σχολιάζει την έντονη προσπάθειά τους να καταφέρουν το πιο κοντινό στιγμιότυπο στην εικόνα που είχαν ήδη διαμορφώσει γι’ αυτό πριν το επισκεφτούν. Ο Παρ σχολιάζει¹⁷⁸ συχνά -αναφερόμενος στη συγκεκριμένη δουλειά του- ότι διακρίνει μια έντονη αντίθεση μεταξύ του μύθου που φέρουν τα διεθνή μέρη για επίσκεψη, συγκρινόμενα με την πραγματικότητα τους.

5.2.2 Ψάχνοντας την εικόνα που περιμέναμε να δούμε

Η Τζόαν Ο’Κόννορ (Joanne O’Connor) -δημοσιογράφος και ταξιδιωτική ανταποκρίτρια- χαρακτηριστικά σχολιάζει για την προσέγγιση της συγκεκριμένης δουλειάς, του φωτογράφου, στηρίζοντας το ίδιο επιχείρημα:

«Τα φυλλάδια των διακοπών μας πλασάρουν το όνειρο της έρημης παραλίας, της ανεξερεύνητης πόλης, του αυθεντικού καφέ, των φιλικών ντόπιων. Όταν φθάνουμε εκεί συναντάμε ένα γκρουπ Γερμανών που επίσης μόλις έφθασε, τι είναι αυτό που κάνουμε; Προσπαθούμε να αναδημιουργήσουμε εκείνο το μύθο. Με τη φωτογραφική μας μηχανή προσπαθούμε να βγάλουμε από εκεί τους άλλους τουρίστες, περιμένοντάς τους να φύγουν από το κάδρο μας έτσι ώστε να μπορέσουμε να αναπαράγουμε την εικόνα του φυλλαδίου η οποία και αρχικά μας ενέπνευσε για να επισκεφτούμε το μέρος αυτό.»¹⁷⁹

¹⁷⁸ Rollo Romig, ‘Off the Shelf: Martin Parr’s “Small World”’, Απρίλιος 2010, <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/off-the-shelf-martin-parrs-small-world>.

¹⁷⁹ Joanne O’Connor, ‘Is This What You Really Look like on Holiday?’, *The Observer*, Σεπτέμβριος 2007, τμ. Travel, <https://www.theguardian.com/travel/2007/sep/09/escape.photography>.

Όπως η ίδια συνεχίζει, «μέσα από τα στιγμιότυπα των διακοπών φτιάχνουμε ένα είδος προπαγάνδας, επινοώντας τις δικές μας θετικές μνήμες». Κάπως έτσι παίρνουμε την τύχη στα χέρια μας και προσπαθούμε να αποτυπώσουμε το σωστό στιγμιότυπο που ικανοποιεί τις υποσχέσεις των φυλλαδίων. Προσπαθούμε να κάνουμε το ταξίδι μας να αξίζει, παίρνοντας από τον χώρο το απαραίτητο σκηνικό, “μπαίνουμε μέσα” οι ίδιοι στην εικόνα που θέλαμε να δούμε και την χρησιμοποιούμε για να πλαισιώσει την δική μας πια μυθολογία.

5.3 ΟΙ ΧΩΡΙΚΟΙ ΗΔΟΝΟΒΛΕΨΙΕΣ

5.3.1 Οι Χωρικοί Ηδονοβλεψίες

Ο Ντε Σερτώ αναφέρεται στον ρόλο του ηδονοβλεψία¹⁸⁰ ο οποίος διαμορφώνεται από την αίσθηση της ανύψωσης, της απομάκρυνσης από το πλήθος της ταύτισης με το βλέμμα του Θεού. Ο κόσμος στα μάτια του φανερώνεται σαν ένα κείμενο απλωμένο μπροστά του και αντιστρέφεται ο ρόλος ισχύς του σ' αυτόν. Δεν είναι πια περιπατητής, τυφλός και θολωμένος από τη βουή της πόλης. Ο κόσμος που τον είχε «κατακυριεύσει» τώρα του φαίνεται με αναπαράσταση και έχει την ευκαιρία «να τον διαβάσει, να είναι ένας ηλιακός Οφθαλμός»¹⁸¹ να γίνει ένα «βλέπον σημείο». Ο Ντε Σερτώ, χαρακτηρίζει την αίσθηση αυτή -του χωρικού ηδονοβλεψία- ως μια **μυθοπλασία της γνώσης**.

5.3.2 Οι σχέσεις ορατότητας

Αναφερόμενη παραπάνω στη μυθοπλασία της γνώσης που εκδηλώνει η ηδονοβλεπτική χωρική πρακτική, δεν μπορούμε να μην τη συσχετίσουμε με την κριτική του Φουκώ γύρω από την δημιουργία των κλάδων γνώσης. Στο εναρκτήριο μάθημά του, στο College de France, το Δεκέμβριο του 1970, στο ξεκίνημα, δηλαδή, της μελέτης του για τις πειθαρχίες, ο Φουκώ, εισάγοντας τις αρχές του αποκλεισμού και του περιορισμού στην αγόρευση, σημειώνει πως αυτοί συντελούνται και στον τομέα του «κλάδου της γνώσης».¹⁸²

«Για παράδειγμα, απ' το 17^ο αιώνα και μετά, για να ανήκει μια πρόταση στη βοτανική όφειλε ν' αφορά την **ορατή** δομή του φυτού, το σύστημα των κοντινών ή μακρινών ομοιοτήτων του ή τη μηχανική των ρευστών του (και δε μπορούσε πια ν' αφορά τις συμβολικές του αξίες ή το σύνολο των αναγνωρισμένων κατά την αρχαιότητα ιδιοτήτων και ποιοτήτων του, πράγμα που ήταν ο κανόνας για τον 16^ο αιώνα).»¹⁸³

Ο κλάδος γνώσης, για τον Φουκώ, αποτελεί μια αρχή ελέγχου στην παραγωγή του λόγου, βάζει όρια, αποδίδει ταυτότητες και το επιτυγχάνει με έναν συνεχή εκσυγχρονισμό των κανόνων του. Με αυτόν τον τρόπο λειτουργεί και η πειθαρχική εξουσία, κατά τον ίδιο, η οποία μέσα από το παιχνίδι του βλέμματος καταφέρνει την ιεραρχική επιτήρηση. Το συνεχές και ιεραρχικό βλέμμα επιτρέπει στον παρατηρητή να επηρεάζει τη συμπεριφορά του παρατηρούμενου, άρα να παράγει μια σχεσιακή

¹⁸⁰ Ντε Σερτώ, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική: Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, 244.

¹⁸¹ Ντε Σερτώ, 245.

¹⁸² Μισέλ Φουκώ, *Η Τάξη του Λόγου*, μετάφρ. Χ. Χρηστίδης και Μ. Μαϊδάτσης (Αθήνα: Ηριδανός, 1985), 22.

¹⁸³ Φουκώ, 24.

εξουσία. Το παιχνίδι του βλέμματος, επιτυγχάνεται με τη βοήθεια χωρικών διατάξεων, οι οποίες επιτρέπουν την πλήρη ορατότητα επί του αντικειμένου προς γνώση. Όπως η Κλαιρ Ο'Φαρελ (Clare O'Farrell) σχολιάζει σχετικά:

«Η εξερεύνηση του βλέμματος στον Foucault, εξελίχθηκε από τις εμπειρικές του έρευνες, για την τρέλα και την ιατρική. Το βλέμμα είναι μια τεχνική εξουσίας/γνώσης που δημιουργεί και εκμεταλλεύεται ένα νέο είδος ορατότητας, οργάνωσης των ατόμων έτσι ώστε να είναι διακριτοί, γνωστοί, να επιτηρούνται και να ελέγχονται. Το βλέμμα δίνει την γνώση/δύναμη για όλα αυτά που φαίνονται, έτσι ώστε να θεραπευτούν οι ασθενείς αυτών που στρέφεται πάνω. Το βλέμμα σημαίνει το θάνατο του ιδιωτικού: τη παραβίαση και την επαναφορά των ορίων μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου.»¹⁸⁴

Στο παράδειγμά μας ο παρατηρητής δεν είναι αόρατος, παρόλα αυτά μπορεί να είναι ο οποιοσδήποτε. Η σχέση του παρατηρητή με τον παρατηρούμενο έχει διαρραγεί και ανά πάσα στιγμή οι ρόλοι αλλάζουν. Όπως έχει παρατηρήσει ο Λάλλας, σε χώρους μαζικής καταναλωτικής συνάθροισης, δημιουργείται ένα σύμμεκτο μοντέλο ορατότητας από τον συνδυασμό του πανοπτικού μοντέλου επιτήρησης -που τελείται από το σύστημα ελέγχου του χώρου- με «το συνοπτικό μοντέλο της τηλεοπτικής εμπειρίας του τύπου «οι πολλοί παρακολουθούν τους λίγους» - από τον έλεγχο που οι ίδιοι οι επισκέπτες εξασκούν. Η νέα αυτή σχέση ορατότητας είναι του τύπου «**οι πολλοί παρακολουθούν τους πολλούς**», καθώς όλοι είναι συνάμα παρατηρητές και παρατηρούμενοι. »¹⁸⁵

5.3.3 Ο Χειραφετημένος Θεατής

Από την άλλη, η πρακτική της θέασης μπορεί να λειτουργήσει ως χειραφετική πρακτική. Δηλαδή να μην εξυπηρετεί σχέσεις ελέγχου, αλλά την παρατήρηση και επικοινωνία μεταφρασμένων εμπειριών, δηλαδή να εξυπηρετεί σχέσεις μοιράσματος. Όπως ισχυρίζεται ο Ζακ Ρανσιέρ

«Το ανθρώπινο ζώο μαθαίνει τα πάντα με τον ίδιο τρόπο όπως έμαθε στην αρχή την μητρική του γλώσσα, ...παρατηρώντας και συγκρίνοντας ένα πράγμα με ένα άλλο, ένα σημείο με ένα γεγονός, ένα σημείο με ένα άλλο σημείο»¹⁸⁶

Ο Ρανσιέρ μας εξηγεί πως συγκρίνοντας εκείνα που αγνοούμε με εκείνα που γνωρίζουμε, καταφέρνουμε να μαθαίνουμε. Καταφέρνουμε επίσης να μοιραζόμαστε με άλλους τις «πνευματικές

¹⁸⁴ Clare O'Farrell, *Foucault the Legacy* (Brisbane: Queensland University of Technology, 2002), 139.

¹⁸⁵ Λάλλας, 'Το Καταναλωτικό Βίωμα στους Σύγχρονους Εμπορικούς Πολυχώρους: Τελεστική Αναπαραγωγή και η Ταυτότητα του Καταναλωτή', 96.

¹⁸⁶ Ζακ Ρανσιέρ, *Ο Χειραφετημένος Θεατής*, μετάφρ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής (Αθήνα: Εκκρεμές, 2015), 19.

περιπέτειες» και εμπειρίες μας, μεταφράζοντάς τες αντίστοιχα -σε διάφορου τύπου- αφηγήσεις που ένας άλλος θα μπορεί να αντιληφθεί, να συγκρίνει με τις δικές του. Αυτή η σκέψη μας παρουσιάζει ένα μηχανισμό μοιράσματος της γνώσης, που την ανάγει σε πρακτική επικοινωνίας. Η πρακτική της θέασης, όταν την αντιλαμβανόμαστε στο πλαίσιο αυτού του μηχανισμού, δημιουργεί περάσματα νοήματος και γίνεται μια πρακτική χειραφέτησης. Όπως μας εξηγεί ο ίδιος: «Ο θεατής δρα και αυτός, όπως ο μαθητής ή ο επιστήμονας. Παρατηρεί, επιλέγει, συγκρίνει, ερμηνεύει.»¹⁸⁷

¹⁸⁷ Ρανσιέρ, 22.

5.4 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ

Η διερώτηση της σχέσης μας με τον δημόσιο χώρο είναι κεντρική στην έρευνά μας γιατί αναγνωρίζουμε σε αυτόν ένα δυνητικό χώρο *δημόσιας εμφάνισης*, που πιστεύουμε ότι μπορεί να επανα-βρίσκουμε σε στιγμές συλλογικής αλληλεγγύης και διεκδίκησης της εμπλοκής στη δημόσια ζωή.

Επιλέξαμε το χωρικό παράδειγμα του Πάρκου ΣΝ, καθώς αποτελεί ένα σύγχρονο πολυσυζητημένο παράδειγμα δημόσιου αθηναϊκού χώρου, με πολλούς και τακτικούς επισκέπτες. Ο ρόλος του χώρου, πολύ πριν υλοποιηθεί ο ίδιος ο χώρος, αποτελεί ένα επικοινωνιακό γεγονός και έντονες αντιδράσεις στον έντυπο και διαδικτυακό δημόσιο διάλογο, τον συνέδεσαν με αναπτυξιακά οράματα αναπλάσεων.

Αναρωτηθήκαμε ποια είναι η σχέση που αναπτύσσουν με το Πάρκο ΣΝ οι επισκέπτες του και προσπαθήσαμε να απαντήσουμε στο ερώτημά μας, μέσα από την μελέτη στις δημοσιευμένες φωτογραφίες που τραβήχτηκαν εκεί. Παρατηρήσαμε την πλειοψηφία τους να κινείται γύρω από την αυτοπροβολή των υποκειμένων στο χώρο, με φωτογραφίες πορτρέτα και επιπλέον διακρίναμε μια έντονη ηδονοβλεπτική στάση των φωτογράφων.

Χαρακτηρίσαμε τους φωτογράφους αυτούς, ηδονοβλεψίες, για να εστιάσουμε στην πρακτική της παρακολούθησης -όχι ως πάθηση- αλλά ως μια πρακτική που ενέχει την αίσθηση κατοχής της εμπειρίας του άλλου καθώς και την αίσθηση συμμετοχής στα συμβάντα που τελούνται. Στο σύνολο του υλικού μας, παρατηρούμε πως όσο κι αν το πλήθος των εικόνων προσπαθούσε να αναπαραστήσει εμπειρίες άξιες να βιωθούν, άλλο τόσο διαβεβαίωνε πως η κατανάλωση αυτών των εμπειριών είχε συχνά κεντρικό στόχο της την αναπαράστασή τους.

Κάπως έτσι, οδηγηθήκαμε σε μια βιβλιογραφική έρευνα γύρω από τον ρόλο της φωτογραφίας στην αναπαράσταση προσώπων -του εαυτού και του άλλου- και μελετήσαμε παραδείγματα φωτογραφικών συλλογών στα οποία εμφανίζονται ιδιαίτερες σχέσεις των προσώπων με το δημόσιο χώρο. Η ηδονοβλεπτική ματιά αυτών των φωτογράφων είχε ως αποτέλεσμα να αποτελούν αυτές οι συλλογές τεκμήρια εποχής με ξεκάθαρα κοινωνιολογικά σχόλια.

Έπειτα, εντοπίσαμε επαναλαμβανόμενα μοτίβα φωτογράφισης τα οποία μας οδήγησαν να συμπεράνουμε τον ρόλο που παίρνει ο χώρος στις εικόνες. Διαμορφώσαμε λοιπόν, τρεις κατηγορίες στις οποίες ο χώρος χρησιμοποιείται για άλλο σκοπό.

1) Δίνει τη δυνατότητα να φωτογραφηθούμε με φόντο μια νέα εικόνα της Αθήνας, καθώς τα αθηναϊκά πανοράματα επικρατούν στο φόντο των πορτρέτων του υλικού μας.

2) Έχει υπερ-σχεδιασμένες υλικότητες προς φωτογραφική κατανάλωση, καθώς πολλές ήταν οι πανομοιότυπες γωνίες λήψεις, σε διαφορετικά σημεία του χώρου.

3) Έχει θεσμικό ρόλο και συνεπώς χρησιμοποιείται ως φόντο σε στιγμιότυπα τύπου «ήρθαμε κι εμείς εδώ» και «είμαστε και πάλι εδώ».

Μια συμπληρωματική παρατήρηση στην ενότητα αυτή είναι, πως οι φωτογραφίες του υλικού μας επιβεβαιώνουν στο έπακρο το δημόσιο λόγο του Ιδρύματος ΣΝ, για το ποιες είναι οι λειτουργίες του Πάρκου ΣΝ και δεν απεικονίζονται διαφορετικοί τρόποι κατοίκισής του.

Την σχέση που αναπτύσσουν οι επισκέπτες με το Πάρκο ΣΝ την χαρακτηρίσαμε ηδονοβλεπτική θέλοντας να εστιάσουμε σε μια ψευδαίσθηση κατοχής της εμπειρίας του χώρου μέσα από την αναπαράστασή της. Χωροποιώντας -εντός των φωτογραφικών κάδρων- τις προτεινόμενες επιλογές κατοίκισης του, ο επισκέπτης φαίνεται να ικανοποιείται από τις προσδοκίες του για τον χώρο και να γυρνά ξανά και ξανά για να συλλέξει κι άλλες.

Η υπερβολική οπτική κατανάλωση του Πάρκου ΣΝ μας επιβεβαιώνει πως ο χώρος λειτουργεί ως χώρος ελεγχόμενης ανεμελιάς, όπως αντίστοιχοι εμπορικοί χώροι μαζικής χρήσης.

Τέλος, οι μικροβιακές αστικές πρακτικές αυτορρύθμισης, που κάποτε έψαχνε ο Ντε Σερτώ, μάλλον πως δεν βρίσκουν έδαφος σε χώρους όπου οι «πολλοί παρατηρούν τους πολλούς» ή σε κοινωνίες όπου η θέαση δεν χειραφετείται. Όπως κρατάμε από τη σκέψη του Ρανσιέρ, «Η χειραφέτηση ξεκινά όταν αμφισβητήσουμε την αντίθεση ανάμεσα στη θέαση και τη δράση ... όταν κατανοήσουμε ότι και η θέαση είναι μια δράση.»¹⁸⁸

¹⁸⁸ Ρανσιέρ, 22.

Αναφορές

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Γκόφμαν, Έρβινγκ. *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*. Μετάφραση Δήμητρα Μακρυνιώτη. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007.
- Μερλώ-Ποντύ, Μωρίς. *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*. Μετάφραση Αλέκα Μουρίκη. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1991.
- Μωραΐτης, Κώστας. *Το Τοπίο, Πολιτιστικός Προσδιορισμός του Τόπου: Σημειώσεις για τη νεότερη, τοπιακή επεξεργασία του τόπου*. β' έκδοση. Αθήνα: Ι. Σιδέρης, 2016.
- Ντε Σερτώ, Μισέλ. *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική: Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*. Μετάφραση Κική Καψαμπέλη. Αθήνα: Σμίλη, 2010.
- Ρανσιέρ, Ζακ. *Δυσφορία στην Αισθητική*. Μετάφραση Θωμάς Συμεωνίδης. Αθήνα: Εκκρεμές, 2018.
- . *Ο Χειραφετημένος Θεατής*. Μετάφραση Αλέξανδρος Κιουπκιολής. Αθήνα: Εκκρεμές, 2015.
- Σταυρίδης, Σταύρος. *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2002.
- . *Διαφήμιση και το νόημα του χώρου* Πολιτισμός και Επικοινωνία 2. Αθήνα: Στάχυ, 1996.
- Στεφανή, Εύα. 'Από την θεωρία στην πράξη'. Στο *Ντοκιμαντέρ: Το παιχνίδι της παρατήρησης*. Αθήνα: Πατάκη, 2016, Σελ. 69–103.
- Φιλίππιδης, Χρήστος. *Σώμα, χώρος & πολιτικές της καθαρ(ι)ότητας*. Αθήνα: Ελευθεριακή Κουλτούρα, 2007.
- Φουκώ, Μισέλ. *Η Τάξη του Λόγου*. Μετάφραση Χ. Χρηστίδης και Μ. Μαϊδάτσης. Αθήνα: Ηριδανός, 1985.
- Agamben, Giorgio. 'Εγκώμιο της βεβήλωσης'. Στο *Βεβηλώσεις*, μετάφραση Παναγιώτης Τσιαμούρας. Αθήνα: Άγρα, 2006.
- Arendt, Hannah. *Η ανθρώπινη κατάσταση*. Μετάφραση Στέφανος Ροζάνης και Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος. Αθήνα: Γνώση, 1986.
- Benjamin, Walter. *Σαρλ Μπωντλαίρ: Ένας Λυρικός στην Ακμή του Καπιταλισμού*. Μετάφραση Γιώργος Γκουζούλης. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1994.

- . ‘Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας’. Στο *Δοκίμια για την τέχνη*, μετάφραση Δημοσθένης Κούρτοβικ. Αθήνα: Κάλβος, 1978, Σελ. 48–68.
- . ‘Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του’. Στο *Δοκίμια για την τέχνη*, μετάφραση Δημοσθένης Κούρτοβικ. Αθήνα: Κάλβος, 1978, Σελ. 9–46.
- . *Φράντς Κάφκα*. Μετάφραση Στέφανος Ροζάνης. Αθήνα: Έρασμος, 1980.
- Buck-Morss, Susan. *Η διαλεκτική του βλέπουν: Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο Εργασίας περί Στοιών*. Επιμέλεια Αριστείδης Μπαλτάς. Μετάφραση Μανόλης Αθανασάκης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009.
- Calvert, Clay. *Voyeur Nation: Media, Privacy, And Peering in Modern Culture*. Hachette UK, 2009.
- Evans, Walker. *Many are called*. Yale University Press, 2004.
- Holland, Patricia. “Sweet it is to scan...’ Προσωπικές φωτογραφίες και λαϊκή φωτογραφία’. Στο *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*. Αθήνα: Πλέθρον, 2007, Σελ. 120–165.
- Koolhaas, Rem. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. The Monacelli Press, LLC, 2014.
- Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Harvard University Press, 2012.
- Lefebvre, Henri. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. A&C Black, 2004.
- Manovich, Lev. *Instagram and Contemporary Image*, 2017.
http://manovich.net/content/04-projects/150-instagram-and-contemporary-image/instagram_book_manovich.pdf.
- O’Farrell, Clare. *Foucault the Legacy*. Brisbane: Queensland University of Technology, 2002.
- Parr, Martin. *The Last Resort: photographs of New Brighton*. England: Dewi Lewis Publishing, 2012.
- Sander, August. *Face of our time: sixty portraits of twentieth-century Germans*. Μετάφραση Michael Robertson. Koln: Schirmer/Mosel Verlag GmbH, 2003.
- Sennett, Richard. *Η Τυραννία της Οικειότητας: Ο Δημόσιος και ο Ιδιωτικός Χώρος στον Δυτικό Πολιτισμό*. Επιμέλεια Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος. Μετάφραση Γιώργος Μέρτικας. Αθήνα: Νεφέλη, 1999.
- . *The conscience of the eye: The design and social life of cities*. United States of America: WW Norton & Company, 1992.
- Simmel, Georg. ‘Φιλοσοφία του Τοπίου’. Στο *Το Τοπίο*, μετάφραση Γιώργος Σαγκριώτης. Αθήνα: Ποταμός, 2004, Σελ. 9–31.

Sontag, Susan. *Περί Φωτογραφίας*. Μετάφραση Ηρακλής Παπαϊωάννου. Αθήνα: ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ, 1993.

ΆΡΘΡΑ

Καράλη, Μαριάννα. 'Η Φωτογραφική Προσωπογραφία Στην Ελλάδα Του 19ου Αιώνα'. *Μνήμων* 32 (2012): 89–124.

Λάλλας, Δημήτρης. 'Το Καταναλωτικό Βίωμα στους Σύγχρονους Εμπορικούς Πολυχώρους: Τελεστική Αναπαραγωγή και η Ταυτότητα του Καταναλωτή'. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 137-138 Α'-Β' (2012): 85–112.

Μάρκου, Μαρία. 'Από Το Υλικό Των Ονείρων ο Φαληρικός Όρμος Σε Μια Ακόμα Μεγάλη Αφήγηση'. *Γεωγραφίες* 24 (2014): 25–38.

Μαρνελάκης, Γιώργος. 'Συνέντευξη: Η αρχιτεκτονική της σεξουαλικότητας'. *10percent* (blog), Ιούνιος - Σεπτέμβριος 07.
<http://www.10percent.gr/old/issues/200706/03.html>.

Παπαϊωάννου, Τάσης. 'Ένα «κτίριο-τοπίο» στην πόλη'. *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, Οκτώβριος 2016. https://www.efsyn.gr/tehnese/eikastika/87907_ena-ktirio-topio-stin-poli.

Τσαντηρόπουλος, Άρης. 'Η Φωτογραφική Απεικόνιση Ως Αναπαράσταση Και Μνήμη Εκλιπόντος Προσώπου'. Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Φιλοσοφικών και Κοινωνικών Σπουδών, 2004.

Bourdieu, Pierre. 'Social Space and the Genesis of Appropriated Physical Space'. *International Journal of Urban and Regional Research* 42, τχ. 1 (2018): 106–114.
<https://doi.org/10.1111/1468-2427.12534>.

'How did Instagram become successful? For example, through what ways did they market their app? How did it stand out from the rest of the photo sharing apps? - Quora'. Ημερομηνία πρόσβασης 1 Οκτώβριος 2019. <https://www.quora.com/How-did-Instagram-become-successful-For-example-through-what-ways-did-they-market-their-app-How-did-it-stand-out-from-the-rest-of-the-photo-sharing-apps>.

'Instagram'. *Βικιπαίδεια*, Αύγουστος 2019.
<https://el.wikipedia.org/w/index.php?title=Instagram&oldid=7693873>.

Newsroom. 'Νέο σκάνδαλο: Το Facebook παραχώρησε σε 150 εταιρείες προσωπικά δεδομένα χρηστών'. CNN.gr, Δεκέμβριος 2018.
<https://www.cnn.gr/tech/story/158845/neo-skandalo-to-facebook-paraxorise-se-150-etairies-prosopika-dedomena-xriston>.

O'Connor, Joanne. 'Is This What You Really Look like on Holiday?' *The Observer*, Σεπτέμβριος 2007, τμ. Travel.
<https://www.theguardian.com/travel/2007/sep/09/escape.photography>.

Romig, Rollo. 'Off the Shelf: Martin Parr's "Small World"', Απρίλιος 2010.
<https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/off-the-shelf-martin-parrs-small-world>.

Sennett, Richard. 'The Occupy Movements Have Dramatised Questions about Public Space: Who Owns It? And Who Can Use It?' *British Politics and Policy at LSE* (blog), Οκτώβριος 2012. <https://blogs.lse.ac.uk/politicsandpolicy/legacy-of-occupy-sennett/>.

'Subway Passengers, New York City'. The Met's Heilbrunn Timeline of Art History. Ημερομηνία πρόσβασης 16 Οκτώβριος 2019.
<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1971.646.18/>.

'Voyeur | Definition of Voyeur by Lexico'. Lexico Dictionaries | English. Ημερομηνία πρόσβασης 11 Οκτώβριος 2019. <https://www.lexico.com/en/definition/voyeur>.

ΠΡΟΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Σαρπάκη, Φαίδρα, και Φυσαράκη, Κάλια. 'Ο χώρος της εμφάνισης στο κίνημα κατάληψης πλατειών'. Πανεπιστήμιο Πατρών, Αρχιτεκτονική Σχολή, 2014.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΣΥΝΔΕΣΜΩΝ ΒΙΝΤΕΟ

- Για το παράδειγμα του Νταϊνθιντ Οκτάβιους Χιλ (06/10/2019):

«Hill and Adamson | People» <https://www.youtube.com/watch?v=X1ZdtKUqx8M>

- Για το παράδειγμα του Γουόλκερ Έβανς (07/10/2019):

«Photographs - Walker Evans in his own words»

<https://www.youtube.com/watch?v=vhIFQUwjU3o>

«82nd & Fifth: 'Stare'» by Jeff Rosenheim.

<https://www.youtube.com/watch?v=7unYHC6YrMs>.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

Από την ιστοσελίδα: [MoMA | Walker Evans. Subway Portrait. from the series, Subway Portraits. 1938–41] https://www.moma.org/learn/moma_learning/walker-evans-subway-portraits-1938-41/

Ομάδα εικόνων: 1/2/3

Από το φωτογραφικό λεύκωμα: Martin Parr, The Last Resort: photographs of New Brighton (England: Dewi Lewis Publishing, 2012)

Ομάδα εικόνων: 4/5/6

Από την εφαρμογή Instagram:

Ομάδα εικόνων: 7/8/9/10/11/12/13/14/15/16/17

Από προσωπικό αρχείο:

Εικόνα: 1/2/3/4/5