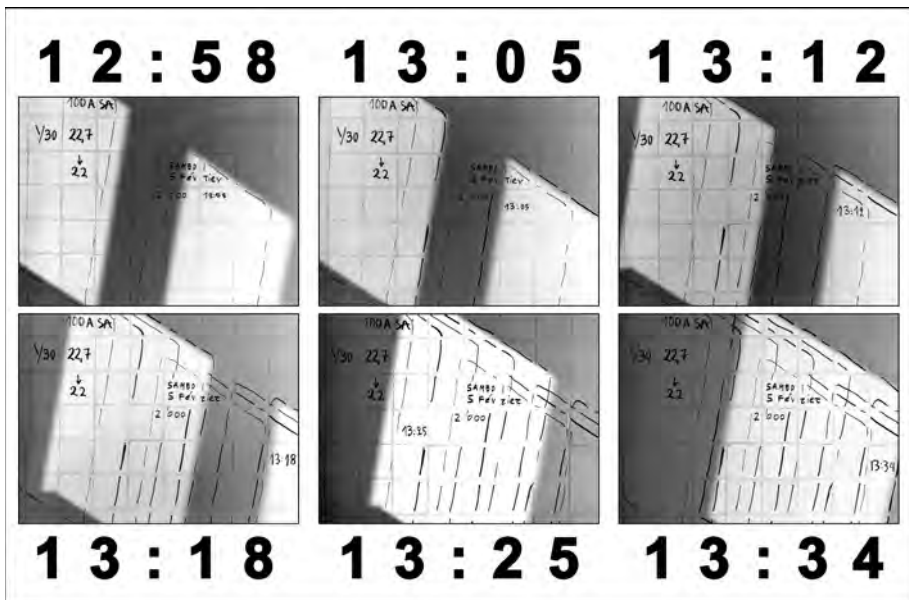


## ΜΕΡΟΣ Ι

Θέμα (*sujet*),  
φωτογραφική κριτική,  
πνευματικότητα



4. Παναγιώτης Παπαδημητρόπουλος, Σάββατο, 5 Φλεβάρη 2000, 12:58 - 13:34

*Η πιο ενδιαφέρουσα φωτογραφική πρακτική – καθότι η πιο πλούσια – είναι εκείνη που ερευνά την ύπαρξη, το είναι, αλλά και την ίδια της τη φύση.*

François Soulages<sup>1</sup>

Εξ αρχής πρέπει να εξηγήσω ότι η προέλευση του παρόντος δοκιμίου οφείλεται, ανάμεσα σ' άλλα, και σε μία απορία: στην αμφισημία, στη γαλλική γλώσσα, του όρου *sujet*, ο οποίος άλλοτε σημαίνει το υποκείμενο-δημιουργό και άλλοτε το αντικείμενο-θέμα. Στη διάρκεια της πολύχρονης παραμονής μου στη Γαλλία βρισκόμουν σε αμηχανία κάθε φορά που έπρεπε να μεταφράσω τον όρο *sujet*. Αυτή η δυσκολία κατέληξε τελικά να γίνει το αντικείμενο έρευνας της παρούσης εργασίας.

Μελετώντας προσεχτικά τον όρο *sujet* στα γαλλικά, διαπιστώνουμε ότι το *sujet*, μεταφραζόμενο ως υποκείμενο, συγχέεται συχνά με τον αντιθετικό του πόλο, το αντικείμενο (*objet*) και, ότι μέσα από αυτή την αμφιταλάντευση ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο – αφού συχνά συμβαίνει να μην αντιλαμβανόμαστε εάν αναφέρεται κάποιος στον δημιουργό ή στο δημιούργημά του –, γεννιούνται δημιουργικά ερωτήματα που σχετίζονται με την κριτική κρίση, τη σχέση ανάμεσα στην αλήθεια του έργου και την αλήθεια του υποκειμένου-καλλιτέχνη, το θέμα και την πνευματικότητα και τελικά την αυτομμητική σχέση που εγκαθίσταται ανάμεσα στον δημιουργό και το θέμα του. Αυτά τα ερωτήματα αποτελούν πολύ γόνιμο κομβικό σημείο για την κριτική της τέχνης γενικά και της φωτογραφίας πιο συγκεκριμένα.

Προτού λοιπόν να εντρυφήσω στο φωτογραφικό θέμα και στα ζητήματα που εγείρει τόσο για την ίδια την ποιητική της φωτογραφίας όσο και για την κριτική της, θα αναφερθώ, σε ένα πρώτο στάδιο, αποκλειστικά στον όρο *sujet*, μεταφραζόμενο ως θέμα, και σ' όσα αυτό σημασιοδοτεί ως προς την εικόνα. Η αποκλειστική εστίαση στον όρο «θέμα» θα επιτρέψει να εντοπίσω δεσμούς που η φωτογραφία διατηρεί με τη φιλοσοφία και την ιστορία της τέχνης. Αυτές οι διεπιδράσεις που λειτουργούν εγγενώς στην ποιητική της φωτογραφίας είναι δύσκολο να διαγνωσθούν, λόγω της ιδιαιτερότητάς της. Η φωτογραφική τέχνη, όπως θα δείξω παρακάτω, είναι άκρως αφαιρετική. Οι φωτογραφικές εικόνες συμπιέζουν ή αδρανοποιούν σε μεγάλο βαθμό βασικές πληροφορίες τόσο του θέματος όσο και της φωτογραφικής διαδικασίας. Ως πρώτη ένδειξη της αφαιρετικότητας που χαρακτηρίζει τη φωτογραφία θα αναφέρω ότι ένα κλάσμα του δευτερολέπτου είναι αρκετό για να σχηματισθεί η εικόνα στο αρνητικό. Μία άλλη δυσκολία κατανόησης της φωτογραφίας συνιστά το γεγονός ότι τα αναλυτικά εργαλεία τα οποία χρησιμοποιούμε για την κριτική αξιολόγηση των φωτογραφι-

---

1. François Soulages, *Esthétique de la photographie (Αισθητική της Φωτογραφίας)*, Παρίσι, Nathan, 1998.

κών έργων, δανεισμένα όπως είναι από την ιστορία και τη θεωρία της ζωγραφικής και της γλυπτικής, μας οδηγούν συχνά σε λάθος συμπεράσματα σχετικά με την πραγματική φύση του φωτογραφικού μέσου.

Σε πρώτη φάση, θα αναφερθώ αποκλειστικά στον όρο *sujet* (θέμα) απομονώνοντάς τον από το δεύτερο σκέλος του, δηλαδή τον όρο «φωτογραφικό», ο οποίος δηλώνει το μέσο (*medium*) που χρησιμοποιείται για την μετάλλαξη του θέματος σε εικόνα. Θα αναλύσω τις ποικίλες σημασίες των οποίων είναι φορέας ο όρος *sujet* (θέμα) και κατόπιν, σε δεύτερη φάση, θα εξετάσω τον σύνθετο όρο «φωτογραφικό θέμα», που προκύπτει από τα συνθετικά «φωτογραφικό» και «θέμα», έχοντας όμως ταυτόχρονα κατά νου τον γαλλικό όρο *sujet photographique* που επιτρέπει να λαμβάνουμε υπ' όψιν όλες τις αντικρουόμενες σημασίες του. Η αναλυτική μέθοδος σκέψης που περιέγραψα, θα επιτρέψει να διακρίνουμε την ύπαρξη τριών παραμέτρων, οι οποίες συμμετέχουν ενεργά στο φωτογραφικό θέμα: την εικονογραφική, την μεντιολογική (*mediumnologique*) και την οντολογική συνιστώσα. Το φωτογραφικό θέμα θα εξεταστεί λοιπόν ως μια δομή – γεωλογικού τύπου – αποτελούμενη από αυτά τα τρία στρώματα.

Επίσης, από τη θέση του κριτικού αυτή τη φορά, συνάγουμε ότι εάν το θέμα αποτελείται από τις τρεις συνιστώσες που προανέφερα, τότε θα 'πρεπε να τις αναγνωρίσουμε και να τις εντοπίσουμε όταν προσπαθούμε να αποτιμήσουμε την αξία του έργου ενός δημιουργού. Οι τρεις συνιστώσες που προανέφερα λοιπόν, πέραν του ότι πρόκειται για συστατικά που συμμετέχουν εν δυνάμει στη δομή του έργου, αποκαλύπτουν και μια άλλη τους ιδιότητα: είναι ταυτόχρονα κριτήρια κρίσης, τα οποία θα 'πρεπε να πληροί κάθε έργο τέχνης.

Το πρώτο κριτήριο, το «εικονογραφικό», έχει σχέση με την κάθε είδους εικονογραφία, την οποία ερευνά και φέρει στο φως το φωτογραφικό έργο. Πρόκειται, π.χ., για ένα εντελώς νέο θέμα ή για θέμα που έχουμε ξαναδεί στο παρελθόν, το οποίο είναι, απλά, επεξεργασμένο από μια νέα οπτική γωνία;

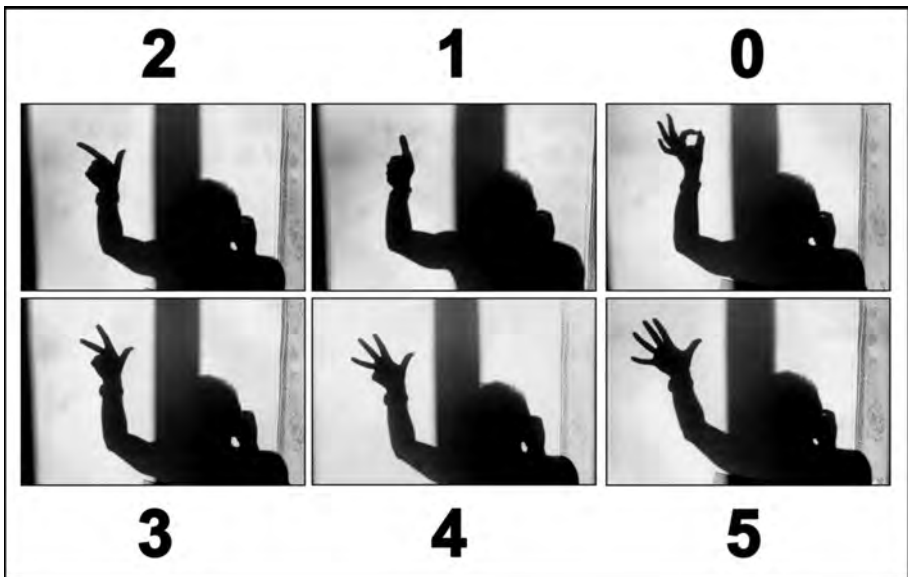
Το δεύτερο κριτήριο, το «μεντιολογικό<sup>1</sup>» (*mediumnologique*), εξετάζει ζητήματα αυτοαναφορικότητας· θέτει ερωτήματα σχετικά με το φωτογραφικό μέσο καθαυτό (Τι είναι η φωτογραφία; Ποια είναι η φύση και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της;). Επίσης, θα ήταν δόκιμο να μελετηθεί σε δεύτερη φάση, η σχέση που δημιουργείται ανάμεσα σ' αυτές τις δύο συνιστώσες, αφού στην πραγματικότητα η μία τροφοδοτεί και συμπληρώνει την άλλη. Η ιστορία της φωτογραφίας δεν είναι παρά ένα σύνολο θεμάτων, τα οποία είναι αποτέλεσμα διαδράσεων που ασκούνται ανάμεσα σ' αυτές τις δύο συνιστώσες. Κάθε νέο θέμα έρχεται να εγγραφεί στο *corpus* θεμάτων που ήδη υπάρχουν, διευρύνοντας έτσι την γνώση που έχει αποκτηθεί σχετικά με το φωτογραφικό μέσο. Αυτός βέβαια είναι ένας κανόνας που ισχύει γενικότερα σε όλες τις τέχνες.

---

1. Ο όρος «μεντιολογικός» προκύπτει ως μετάφραση του «*mediumnologique*», που στα γαλλικά σημαίνει «Λόγος περί του εκφραστικού μέσου».

Το τρίτο κριτήριο, το πιο δύσκολο να γίνει αντιληπτό κι εκείνο που θέτει τα περισσότερα προβλήματα στον κριτικό της τέχνης, είναι η «έρευνα του ανθρώπινου», δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο το φωτογραφικό θέμα δίνει απαντήσεις στο ζήτημα του καλλιτέχνη φωτογράφου ως ανθρώπου. Είναι αυτό που ονομάζω «οντολογική συνιστώσα». Κάθε φωτογραφικό έργο θα 'πρεπε να μας πληροφορεί – αυτή είναι η θέση μου – για την ταυτότητα του φωτογράφου, για την ανθρώπινη υπόστασή του, για τις δυσκολίες του, τις αμφιβολίες και τους προβληματισμούς του, για το τι σημαίνει να είναι κάποιος φωτογράφος και καλλιτέχνης, για το πώς επιτυγχάνει ή αποτυγχάνει στα θέματα του κλπ. Στην παρούσα εργασία η διερεύνηση της οντολογικής συνιστώσας μας υποχρεώνει να εξετάσουμε από πιο κοντά, να εστιάσουμε με ιδιαίτερη έμφαση στο περιεχόμενο του όρου «εγώ» που κινεί τα νήματα της δημιουργίας, στο «εγώ» σαν κινητήρια αιτία (*causa efficiens*), το οποίο συμμετέχει και κατευθύνει την πράξη «εγώ φωτογραφίζω».

Ένα άλλο σημαντικό ερώτημα που τίθεται στο πρώτο μέρος αφορά τη σχέση που δημιουργείται ανάμεσα στον φωτογράφο και το θέμα του. Ένα σχόλιο του Brassai θα μου επιτρέψει να διερευνήσω πού και πώς συναντώνται και συνδιαλέγονται το υποκείμενο-δημιουργός και το θέμα του. Ένας διάλογος ανεκτίμητης αξίας για την αισθητική αναπτύσσεται ανάμεσα στους δύο αυτούς πόλους. Επίσης μια δεύτερη απορία δημιουργείται από το γεγονός ότι ο Brassai δεν ήταν μόνο φωτογράφος, αλλά επιπλέον ζωγράφος και συγγραφέας. Η περίπτωση του θέτει νέα ερωτήματα σχετικά με τους φωτογράφους-δημιουργούς που αρνούνται να εγκλωβιστούν στην πρακτική της φωτογραφίας και ασχολούνται παράλληλα με τη συγγραφή, τον κινηματογράφο, το βίντεο, τη ζωγραφική, κλπ. Τι συμβαίνει στην περίπτωση των δημιουργών που καταπιάνονται με πολλά θέματα, αλλά και με διαφορετικά εκφραστικά μέσα; Τι σημαίνει αυτή η καλλιτεχνική στάση; Πρόκειται για νέα ερωτήματα με τα οποία δεν έχει ακόμη ασχοληθεί η φιλοσοφία της τέχνης, στα οποία επίσης θα προσπαθήσω να απαντήσω στο πρώτο μέρος.



5. Παναγιώτης Παπαδημητρόπουλος, *Αυτοπορτρέτο*, 0-5, 2002

## ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

# Η σχέση ανάμεσα στο *sujet*-θέμα και στο *sujet*-υποκείμενο

*Το να είναι κανείς υποκείμενο με τη μοντέρνα έννοια του όρου, σημαίνει ότι καταλαμβάνει μία συγκεκριμένη θέση. Το υποκείμενο είναι αυτό που βρίσκεται απέναντι. Βρίσκεται απέναντι, όχι από τον Άλλο, αλλά πρωτίστως απέναντι στον ίδιο του τον εαυτό. Συνεχής αυτο-παρατήρηση συνοδεύει τις σκέψεις του, τις συγκινήσεις και τις πράξεις του. Το να είναι κανείς υποκείμενο σημαίνει να έχει συνείδηση αυτού που είναι. Αυτή η ποιότητα παρουσίας σε πρώτο πρόσωπο αποτελεί την αρχή αφενός της αυτογνωσίας (γνώθι σαυτόν), αφετέρου της Πράξης αυτής καθεαυτής.*

Kim Sang Ong-Van-Cung<sup>1</sup>

Όταν αρχίζουμε να μελετάμε τον όρο *sujet*, αντιλαμβανόμαστε ότι θέτει κάποια προβλήματα κατανόησης. Διαπιστώνουμε τη δυσκολία της γαλλικής γλώσσας να ορίσει με τρόπο συγκεκριμένο και εύστοχο αυτήν την έννοια. Φαίνεται ότι το γαλλικό λεξιλόγιο αρέσκεται να διατηρεί μια σύγχυση γύρω από τον όρο *sujet*, ωσάν, αν του έδινε έναν ορισμό πιο ακριβή, να κινδύνευε να του αφαιρέσει ουσιαστικά νοήματα. Η λέξη *sujet* χρησιμοποιείται με διαφορετικές σημασίες, συχνά αντιφατικές· άλλοτε τονίζεται η αντικειμενική διάσταση μιας δράσης (δηλαδή το αποτέλεσμά της και οτιδήποτε έχει σχέση με αυτό), άλλοτε δε ο υποκειμενιστικός χαρακτήρας μιας ενέργειας ή η εσωτερική αναγκαιότητα που οδηγεί στην Πράξη.

Ας εξετάσουμε λοιπόν πιο αναλυτικά κάποιες από τις σημασίες του *sujet*, που θα μας επέτρεπαν να κατανοήσουμε καλύτερα το πρόβλημα. Κατά το σύνηθες, με τον όρο *sujet* εννοούμε το θέμα, αυτό για το οποίο γίνεται λόγος σε μια συζήτηση, σ' ένα γραπτό ή ακόμα κι αυτό γύρω από το οποίο στρέφεται μια σκέψη. Για τον τομέα που μας ενδιαφέρει πιο ειδικά και σχετίζεται με την ποιητική

---

1. Kim Sang Ong-Van-Cung, *Descartes et la question du sujet (Ο Ντεκάρτ και το ζήτημα του υποκειμένου)*, Παρίσι, PUF/Débats philosophiques, 1999, σελ. 1.

της εικόνας αλλά και τη θεωρητική της ανάλυση, το θέμα είναι αυτό που απεικονίζεται σ' έναν πίνακα, γλυπτό, φωτογραφία, κινηματογραφικό έργο, κλπ.

Όμως από την άλλη, ο όρος *sujet* σημαίνει στα γαλλικά το «εγώ», την κινητήρια αιτία της πράξης, το σημείο εκκίνησης μιας διατύπωσης, αλλά και το γραμματικό υποκείμενο μιας πρότασης. Στον τομέα της φιλοσοφίας, το *sujet* είναι το σκεπτόμενο υποκείμενο, και σύμφωνα με το έξεργον του Kim Sang Ong-Van-Cung, σημασιοδοτεί, επίσης, τη συνείδηση εαυτού, δηλαδή το «εγώ» το οποίο απέναντι στο αποτέλεσμα της πράξης του, επιχειρεί μία επιστροφή στον εαυτό του, εαυτοσκοπείται και αυτοαναλύεται ενόσω μιλά, πράττει ή σκέφτεται.

Τούτες οι διαφορετικές ερμηνείες μαρτυρούν ότι η έννοια του *sujet*, ταλαντεύεται ανάμεσα σε δύο διαμετρικά αντίθετους πόλους: από τη μια πλευρά το *sujet*, τείνει, μέσω εξωστρεφών διαδικασιών, προς την αντικειμενοποίηση της βούλησης, όπως π.χ. στην περίπτωση ενός εικαστικού έργου, ενός γραπτού, ή μιας συζήτησης. Τότε έχουμε να κάνουμε με το *sujet*-θέμα. Από την άλλη όμως πλευρά, το *sujet* εκλαμβάνεται στην πλήρη υποκειμενικότητά του και τότε αυτό που σηματοδοτείται είναι ο Εαυτός (ή το Εγώ), προικισμένος με την έμφυτη επιθυμία του για αυτογνωσία, δράση και δημιουργία. Τότε αναφερόμαστε στο *sujet*-υποκείμενο.

Στην πρώτη περίπτωση, που παρατηρείται η τάση προς αντικειμενοποίηση, το *sujet*-θέμα ενεργοποιείται μέσα από μια φυγόκεντρη δυναμική που τείνει προς το εξωτερικό αποτέλεσμα, προς το Έξω, προς ό,τι μπορεί να γίνει αντιληπτό από έναν εξωτερικό παρατηρητή.

Στη δεύτερη περίπτωση, στην υποκειμενιστική τάση όπου το θέμα τείνει προς το υποκείμενο, δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στην εσωτερική αναγκαιότητα, στο Μέσα, το οποίο είναι ο κεντρικός πυρήνας της Πράξης. Σ' αυτή την περίπτωση, η σχέση θέματος και υποκειμένου καθορίζεται από μια τροχιά που έχει σαν αφετηρία το Έξω και σκοπεύει το Μέσα· πρόκειται για μία κεντρομόλο δυναμική, για μία κίνηση από Έξω προς τα Μέσα, που αποσκοπεί στη γνώση και στη συνείδηση του εαυτού.

Ενώ η διάκριση υποκειμένου-αντικειμένου είναι σχετικά σαφής σε μια γραμματική πρόταση, στην περίπτωση της αισθητικής, τα όρια ανάμεσα στις δύο έννοιες είναι συχνά δυσδιάκριτα. Πόσες φορές δεν έχουμε ακούσει, αναφορικά με πίνακες, εκφράσεις όπως: «αυτός είναι ένας Picasso, ένας Kandinsky, ένας Van Gogh»; Καθίσταται λοιπόν φανερή μια σύγχυση· εκλαμβάνουμε συχνά το αντικείμενο, το παραχθέν έργο, ως το υποκείμενο. Όμως το έργο δεν είναι ο καλλιτέχνης· άλλο πράγμα είναι το έργο και άλλο ο καλλιτέχνης ή η ζωή του. Παρατηρείται μια μετατόπιση από το έργο προς τον καλλιτέχνη, η οποία, αν μη τι άλλο, θα 'πρεπε να μας προβληματίσει.

Αναφερόμενος στην κριτική, όταν μελετά τη διαφορά ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το έργο του, ο Barthes επισημαίνει ότι «η κριτική συνίσταται τον περισσότερο καιρό στο να λέει ότι το έργο του Baudelaire είναι η αποτυχία του ανθρώπου Baudelaire, το έργο του Van Gogh είναι η τρέλα του, το έργο του Τσαϊκόφσκι



είναι το βίτσιο του<sup>1</sup>». Στην πραγματικότητα, το έργο είναι μια αντανάκλαση του υποκειμένου δημιουργού. Ανα-παριστάνει, με τρόπο έμμεσο, το είναι του, το «Εγώ» που κινεί τα νήματα των «εγώ φωτογραφίζω», «εγώ ζωγραφίζω», «εγώ γράφω».

Όμως εδώ πρέπει να γίνει σαφές ότι άλλο είναι το ολικό Εγώ του δημιουργού και άλλο το εγώ που ενεργοποιείται στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης πρακτικής. Ανάλογα με το μέσο, έχουμε την ανάδυση επί μέρους «εγώ». Στην περίπτωση δηλαδή ενός δημιουργού, ο οποίος είναι ταυτόχρονα φωτογράφος, συγγραφέας και ζωγράφος, άλλο είναι το «φωτογραφικό εγώ» (το εγώ που δραστηριοποιείται στο πλαίσιο της φωτογραφικής πράξης), άλλο το «συγγραφικό εγώ» (το εγώ που δραστηριοποιείται στο πλαίσιο της συγγραφής) και άλλο το «ζωγραφικό εγώ» (το εγώ που δραστηριοποιείται στο πλαίσιο της ζωγραφικής πράξης).

Η ασάφεια του όρου *sujet* μου κίνησε λοιπόν την περιέργεια, πόσο μάλλον όταν δεν υπάρχει στην ελληνική γλώσσα, τόσο έντονα, η αισθητική σύγχυση ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο. Στα ελληνικά η διάκριση είναι ξεκάθαρη. Άλλο είναι το θέμα και άλλο το υποκείμενο, συνθετικός όρος που προκύπτει από τη συνένωση ανάμεσα στο πρόθεμα «υπό» (κάτω από) και τη λέξη «κείμενο». Το υποκείμενο είναι πάντα εκείνο στο οποίο οφείλεται η γένεση του κειμένου ή του παραγόμενου έργου, είναι ο δημιουργός, είναι το «εγώ» που συμμετέχει στις δράσεις «εγώ φωτογραφίζω», «εγώ γράφω», «εγώ ζωγραφίζω». Για να ορίσει το αποτέλεσμα της δράσης αλλά και ό,τι βρίσκεται έξω από το υποκείμενο, η γραμματική χρησιμοποιεί έναν μόνο όρο, τη λέξη αντικείμενο, συντιθέμενη από το «αντί» και «κείμενο».

Η έκφραση «*quel est le sujet du tableau?*» που συναντάται πολύ συχνά στα γαλλικά έχει δυο σημασίες: άλλοτε σημαίνει «ποιο είναι το θέμα του πίνακα;» και άλλοτε «ποιος είναι ο δημιουργός του;». Διατηρείται δηλαδή έντονα η αμφισημία της έννοιας προς όφελος της στενής σχέσης που υπάρχει ανάμεσα στο έργο και τον δημιουργό. Η γαλλική γλώσσα θα μπορούσε να αποφύγει, εάν ήθελε, αυτή τη σύγχυση, εάν χρησιμοποιούσε πιο συστηματικά τον όρο *thème* για να αναφερθεί στο θέμα και τον όρο *sujet* όταν αναφέρεται στον δημιουργό. Το ερώτημα λοιπόν ήταν γιατί η γαλλική γλώσσα επέτρεπε τη σύγχυση ανάμεσα στο υποκείμενο και το θέμα. Μήπως αυτή η σύγχυση έπρεπε να διατηρηθεί για να μας υπενθυμίζει ότι το πρόβλημα δεν ήταν τόσο απλό όσο νομίζαμε; Μήπως ήταν μια δημιουργική σύγχυση; Μήπως σηματοδοτούσε ένα ουσιαστικό πρόβλημα που έπρεπε να μελετηθεί σε μεγαλύτερο βάθος;

Εν πάση περιπτώσει, τόσο στα ελληνικά, όσο και στα γαλλικά, ποικίλες αποχρώσεις ενυπάρχουν ανάμεσα στο θέμα και στο υποκείμενο. Η σύγχυση αυτή είναι χρήσιμη για να δηλώσει τον διαχωρισμό που επιτελείται όταν κόβεται ο ομφάλιος

---

1. Roland Barthes, *Εικόνα-μουσική-κείμενο*, μτφ. Γιώργος Σπανός, εκδ. Πλέθρον, 2001, σελ. 138.

λώρος που δένει τον δημιουργό με το έργο του. Στα γαλλικά, όπως προείπα, παρατηρούμε μια κεντρομόλο τάση, που τείνει να φέρει πιο κοντά το υποκείμενο-δημιουργό με το έργο του, ενώ στην ελληνική κουλτούρα, συμβαίνει συνήθως το αντίθετο. Φαίνεται ότι κυριαρχεί μια ροπή κατά βάση φυγόκεντρη (απομακρύνεσθαι – *fugere* – από το κέντρο), η οποία πιθανά έχει σχέση με την επιδιωκόμενη οικουμενικότητα του έργου, την οποία αναζητούσε πάντα η ελληνική σκέψη.

Η παράδοση αμφισβημία ανάμεσα στο *sujet*-θέμα και στο *sujet*-υποκείμενο επισημαίνεται επίσης από τον Roland Barthes, ο οποίος μάλιστα τη χαρακτηρίζει ως «πολύτιμη ασάφεια του λεξιλογίου». «Το θέμα ενός έργου, γράφει ο Roland Barthes, είναι άλλοτε το “αντικείμενό του” (αυτό για το οποίο μιλάμε, αυτό που προσφέρεται στη σκέψη, το *quaestio* της αρχαίας ρητορικής), και άλλοτε το ανθρώπινο που εμφανίζεται επί σκηνής, που φιγουράρει σαν απόλυτος δημιουργός αυτού που λέγεται ή ζωγραφίζεται<sup>1</sup>.» Ο Roland Barthes, προβαίνοντας στην ανάλυση του έργου του Cy Twombly, γράφει: «Στον Twombly το θέμα είναι σίγουρα αυτό για το οποίο μιλάει ο πίνακας· όμως, καθώς αυτό το αποτέλεσμα-αντικείμενο δεν είναι παρά ένας υπαινιγμός, όλο το βάρος του δράματος μεταβαίνει σε κείνον που το παράγει: Το θέμα είναι ο ίδιος ο Twombly<sup>2</sup>». Όσον αφορά στον όρο δράμα, ο Roland Barthes ορίζει επακριβώς ότι «είναι συγχρόνως αυτό που αναπαρίσταται στον πίνακα, αλλά και ό,τι άλλο συμμετέχει στη διαδικασία της αναπαράστασης».

Το ίδιο βέβαια ισχύει και στη Φωτογραφία-ως-τέχνη: το θέμα είναι αφενός το δράμα που αναπαρίσταται σε μία ή σε ένα σύνολο εικόνων, αφετέρου ένα άλλο δράμα, εκείνο του δημιουργού. Το θέμα μιας φωτογραφίας δεν είναι μόνο αυτό που απεικονίζει (αυτό που βρίσκεται μπροστά από το φακό)· είναι επίσης το υποκείμενο φωτογράφος.

Ο Daniel Arasse χρησιμοποιεί, για να προσδιορίσει τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον δημιουργό και το έργο, την έκφραση «αυτομίμηση του ζωγράφου<sup>3</sup>». Αναφέρει ως έναρξη αυτής της σχέσης το τέλος του 14<sup>ου</sup> αιώνα και παραθέτει τη φράση «κάθε ζωγράφος ζωγραφίζεται», που ήταν της μόδας στη Φλωρεντία, και τη συναντάμε, επίσης, τόσο στον Brunelleschi, όσο και στους Savonarole και τον Léonard de Vinci. Σύμφωνα με τον Savonarole, η φράση «κάθε ζωγράφος ζωγραφίζεται, καθώς ζωγραφίζει», σημαίνει ότι δεν ζωγραφίζεται «ως άνθρωπος (γιατί δημιουργεί εικόνες λιονταριών, αλόγων, ανδρών και γυναικών), αλλά ζωγραφίζεται ως ζωγράφος, δηλαδή σύμφωνα με τη σκέψη του» – και πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με την αντίληψη που έχει για τη ζωγραφική. Το «ζωγραφίζομαι ως ζωγράφος» έχει λοιπόν σχέση με την έμμεση αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη.

Η αυτομιμητική ιδιότητα της τέχνης δείχνει πως η σχέση καλλιτέχνης/έργο

1. Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus*, Παρίσι, εκδ. Seuil, 1982, σελ. 175.

2. Ό. π.

3. Daniel Arasse, *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique (Το θέμα στον πίνακα. Δοκίμια αναλυτικής εικονογραφίας)*, Champs/Flammarion, 1997, σσ. 9-10.

αφορά εξίσου καλά τόσο τους ανθρώπους της εικόνας – ζωγράφους, γλύπτες, φωτογράφους, αρχιτέκτονες, κλπ. – όσο και τους συγγραφείς. Ωστόσο, πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι οι εικαστικοί, σαν άνθρωποι της φόρμας, παρέμεναν επιφυλακτικοί, όσον αφορά αυτού του είδους την προσέγγιση, γιατί θεωρούσαν ότι ήταν αντίθετη στην αρχή της οικουμενικότητας που θα 'πρεπε να πληροί το έργο τέχνης. Πίστευαν ότι το γλυπτό ή ο πίνακας, αν και προϊόν μιας προσωπικής ιδέας, όφειλε να μην περιορίζεται, να μην είναι ερμητικά κλειστό σε προσωπικά βιώματα και στο επί μέρους, αλλά να εκφράζει το καθολικό, ούτως ώστε να επιτρέπει στον θεατή την ταύτιση μαζί του. Αυτή ήταν λοιπόν και η κύρια αιτία που δισταζαν να αποδεχθούν την τέχνη ως αυτομίμηση και προτιμούσαν τον σαφή διαχωρισμό ανάμεσα στο έργο και τον δημιουργό· υπήρχε δηλαδή έντονος ο ενδοιασμός ότι το έργο θα έχανε την οικουμενικότητά του.

Οι συγγραφείς αντίθετα δεν είχαν τέτοιες επιφυλάξεις. Για εκείνους η αυτομιμητική σχέση αντιστοιχούσε σε μια συνιστώσα του έργου που, όντας τέτοια, δεν μπορούσε παρά να είναι θετική. Στις μέρες μας, η σχέση ανάμεσα στον συγγραφέα και τον εικαστικό έχει κατά πολύ εξομαλυνθεί, τουλάχιστον όσον αφορά στη γαλλική κουλτούρα. Αυτού του είδους οι επιφυλάξεις έχουν πλέον υπερφαιλαγγιστεί και έχει επικρατήσει, για κάθε είδους δημιουργό, είτε είναι ζωγράφος, γλύπτης, φωτογράφος ή μουσικός, ο όρος *auteur* (συγγραφέας). Είναι χαρακτηριστικό ότι η φράση *droits d'auteur*, που σημαίνει «πνευματικά δικαιώματα του συγγραφέα», συμπεριλαμβάνει υπό την έννοια «συγγραφέας» όλες τις κατηγορίες δημιουργών.

Ως εκ τούτου, η αντίθεση υποκειμένου-αντικειμένου, η οποία καταρχήν σχετιζόταν με γραμματικούς όρους, εξελίχθηκε σε αισθητικό πρόβλημα που αποκάλυπτε την αυτομιμητική σχέση μεταξύ του καλλιτέχνη και του έργου του. Αυτή η σχέση, που την αποκαλώ «οντολογική», διότι αναφέρεται όχι μόνο στο είναι του έργου αλλά και στο είναι του καλλιτέχνη, παραμένει πάντα επίκαιρη. Παρουσιάζει δε μεγάλο ενδιαφέρον για την Κριτική η άποψη ότι η τέχνη είναι κατά κάποιον τρόπο μια μορφή ανθρωπολογίας, στο μέτρο που παρέχει πληροφορίες σχετικές με τον Άνθρωπο, είτε αυτός είναι ο ίδιος ο καλλιτέχνης, είτε γενικότερα το κοινωνικό σύνολο από το οποίο προέρχεται και μέσα στο οποίο λειτουργεί.

Όσον αφορά τη σχέση ανάδρασης που υπάρχει ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το έργο του πρέπει να έχουμε υπ' όψιν ότι εάν αυτός πραγματοποιεί ένα αντικείμενο-έργο σε μια πρώτη φάση, το έργο, από την μεριά του στη συνέχεια, διαπλάθει και μεταμορφώνει το υποκείμενο-καλλιτέχνη. «Δεν γράφουμε σύμφωνα μ' αυτό που είμαστε», σημειώνει ο Blanchot, «είμαστε σύμφωνα μ' αυτό που γράφουμε<sup>1</sup>». Ένας ιδιαίτερος διάλογος αναπτύσσεται λοιπόν ανάμεσα στον δημιουργό και το έργο του καθ' όλη τη διάρκεια της παραγωγής του. Ο συγκερασμός είναι

---

1. Maurice Blanchot, *L'espace litteraire (Ο λογοτεχνικός χώρος)*, Παρίσι, εκδ. Gallimard, Folio/essays, 1995, σελ. 109.

αναπόφευκτος. Ο καλλιτέχνης τοποθετεί τον πήχη τόσο ψηλά, ανάλογα με τον βαθμό καλλιτεχνικότητας που θέλει να επιτύχει, και το έργο με τη σειρά του, απαντώντας στον δημιουργό του, τον υποχρεώνει να ανυψωθεί στον βαθμό πνευματικότητας που εκείνο απαιτεί. Όσο υψηλότερος είναι ο στόχος, τόσο μεγαλύτερη είναι κι η προσπάθεια που πρέπει να καταβάλει ο καλλιτέχνης.

Όσον αφορά στην ταύτιση που εγκαθίσταται στη διάρκεια της ποιητικής του έργου πρέπει να πω ότι όσο περισσότερο ο καλλιτέχνης ταυτίζεται με το δημιούργημά του, τόσο απομακρύνεται και παίρνει τις αποστάσεις του από ένα εγωιστικό Εγώ, κλεισμένο στον εαυτό του, επικεντρωμένο στις επιτάξεις του σώματος και της λογικής. Όσο περισσότερο ο καλλιτέχνης ξεφεύγει από τη φυλακή του Εγώ, τόσο περισσότερο, αυτό που δημιουργεί, έχει πιθανότητες ν' αποτελέσει πραγματικό έργο τέχνης. Το έργο απαιτεί την ολοκληρωτική αφοσίωση του δημιουργού. Εάν αυτό είναι «παιδί» του καλλιτέχνη, ισχύει εξίσου ότι κι ο καλλιτέχνης είναι, εκ περιτροπής, δημιούργημα και «παιδί» του έργου του. Τέλος, πρέπει να σημειώσουμε ότι το έργο είναι αυτό που απομένει και αντιπροσωπεύει τελικά τον δημιουργό, όταν εκείνος δεν είναι πια εν ζωή.

Υπάρχει λοιπόν μια σχέση πατέρα-παιδιού, που εγκαθίσταται στο έργο τέχνης κι αυτό επισημαίνεται από τον Pétrarque, που κάνει λόγο για ομοιότητα ανάμεσα στο έργο και τον καλλιτέχνη. Αυτή η ομοιότητα «οφείλει να είναι, λέει ο Pétrarque, σαν την ομοιότητα του παιδιού με τον πατέρα, στους οποίους, παρότι υπάρχει συχνά μια μεγάλη διαφοροποίηση ανάμεσά τους, ένα είδος σκιάς, αυτό που οι ζωγράφοι ονομάζουν “αέρα”, επικυρώνει αυτήν την ομοιότητα σύμφωνα με την οποία, η θέαση του γιού μας θυμίζει τον πατέρα, ενώ όλα είναι διαφορετικά μεταξύ τους, αν πάρουμε τον χάρακα και μετρήσουμε κάθε μέλος ξεχωριστά<sup>1</sup>».

Η σχέση πατέρα-παιδιού στο έργο ενέχει μια συμπληρωματική δυσκολία για τον καλλιτέχνη: οφείλει να διαχειριστεί το έργο του σαν ένα ανεξάρτητο ον προικισμένο με μια αυτόνομη ζωή, σαν ένα ζωντανό οργανισμό, κι εδώ βρίσκεται η αληθινή δυσκολία για τον καλλιτέχνη. Ως γνήσιος δημιουργός, χρειάζεται να κάνει τα πάντα, για να εμψύσει ζωή στο έργο του, ώστε να λειτουργεί ως οργανικό ον, κι όχι απλά ως ένα άψυχο πολιτιστικό προϊόν.

Εφαρμόζοντας αυτές τις θεωρίες στη φωτογραφική ποιητική, βλέπουμε να αναδύονται παρόμοιες προβληματικές που αφορούν στη σχέση ανάμεσα στον φωτογράφο, το θέμα και το συνολικό έργο που έχει πραγματωθεί στη διάρκεια της ζωής του. Θα μπορούσαμε άραγε να ισχυριστούμε, όπως συμβαίνει με τη ζωγραφική, ότι «κάθε φωτογράφος φωτογραφίζεται», ακόμη και αν οι σκηνές που φωτογραφίζει δεν είναι άμεσα πορτρέτα του εαυτού του; Μπορούμε να πούμε ότι και στη Φωτογραφία, όπως και στις πλαστικές τέχνες, υπάρχει μια σχέση πατέρα-παιδιού ανάμεσα στον φωτογράφο και στο έργο του;

---

1. Daniel Arasse, *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, ό. π., σελ. 10.