

Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 32 (2023)



Γραφές προσώπων, ίχνη παρουσίας: Σκέψεις πάνω σε κείμενα και φωτογραφίες από τις αρχές του 20ού αιώνα

Κώστας Ιωαννίδης

Copyright © 2023, Κώστας Ιωαννίδης



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Ιωαννίδης Κ. (2023). Γραφές προσώπων, ίχνη παρουσίας: Σκέψεις πάνω σε κείμενα και φωτογραφίες από τις αρχές του 20ού αιώνα. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 32, 77–92. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syγκrissi/article/view/35804>

**Γραφές προσώπων, ίχνη παρουσίας: Σκέψεις πάνω σε κείμενα
και φωτογραφίες από τις αρχές του 20ού αιώνα¹**

Η πηγή στην οποία θα ανατρέξω στη συνέχεια, για να αντλήσω κείμενα και εικόνες, δεν ανήκει σ' αυτές από τις οποίες συνήθως αντλούμε για τις σχετικές με το θέμα της ημερίδας συζητήσεις. Οι φωτογραφίες είναι, ως επί το πλείστον, ανωνύμων κι απεικονίζουν άσημους ανθρώπους, τα δε συνοδευτικά τους κείμενα το ίδιο. Συντάσσονται από άσημους υπαλλήλους της διοίκησης της Ύπατης Αρμοστείας της Σμύρνης κατά την περίοδο 1919-1922. Θα παρουσιάσω εν συντομία το υλικό αναφέροντας ορισμένα πραγματολογικά στοιχεία και θα εκθέσω έναν μεθοδολογικό προβληματισμό – αποτέλεσμα μιας σχεδόν πενταετούς τριβής με τούτο.² Αυτό που κυρίως θα επιχειρήσω είναι ένας κριτικός αναστοχασμός πάνω στην εφαρμογή θεωρητικών και μεθοδολογικών εργαλείων, που αναπτύχθηκαν για να φωτιστεί η δημιουργία που εκλαμβάνεται ως όχημα καλλιτεχνικών αξιώσεων, προκειμένου να κατανοηθεί ένα υλικό που χαρακτηρίζεται γενικώς τεκμηριωτικό, άρα τεχνουργήματα που (υποτίθεται ότι) δεν παραπέμπουν αυτοαναφορικά στον εαυτό τους αλλά ούτε και στον δημιουργό τους ως καλλιτεχνικό υποκείμενο. Αποφεύγοντας εύκολους αναγωγισμούς και τη διαιώνιση σχέσεων ηγεμονίας του ενός μέσου έναντι του άλλου ή του καλλιτεχνικού έναντι του μη καλλιτεχνικού, θα επιχειρήσω να καταθέσω μια συμβολή στην κατανόηση εικόνων και κειμένων δείχνοντας προς την κατεύθυνση αλληλοπεριχωρήσεων, δείχνοντας δηλαδή πως η συμβατική διάκριση εικόνα-κείμενο, τεκμήριο-καλλιτεχνικό έργο είναι υπεραπλουστευτική και θα έλεγα και αντιπαραγωγική. Θα συζητήσω για τεκμηριωτικές εικόνες που μπορούν να νοηθούν, πέρα από τα στενά όρια της τεκμηρίωσης, ως επιφάνειες ηθικά σημαίνουσες, θα αναδείξω μέσα από το αρχείο εγγραφές που μπορούν να διαβαστούν, πέρα από τα στενά όρια της γραφειοκρατικής ρουτίνας της φυλακής, ως ενδείκτες ανθρώπινης παρουσίας.

Πρώτα λίγα στοιχεία για το υλικό. Τελεί υπό ταξινόμηση στα Γενικά Αρχεία του Κράτους (ΓΑΚ), ανήκει στο αρχείο της Διεύθυνσης Δικαιοσύνης της Ύπατης Αρμοστείας Σμύρνης, συγκεκριμένα στη σειρά των Κεντρικών Φυλακών Σμύρνης,

¹ Θερμές ευχαριστίες οφείλονται στον συνάδελφο Δημήτρη Αγγελάτο κατ' αρχάς για την ιδέα και την πρόταση από την οποία προέκυψε το παρόν και στη συνέχεια για την άψογη και γόνιμη συνεργασία καθ' όλη τη διάρκεια της υλοποίησής του. Για την οργάνωση και υλοποίηση θα ήθελα, επίσης, να ευχαριστήσω τα μέλη της οργανωτικής επιτροπής της ημερίδας που με όρεξη, χάρη και υπευθυνότητα έφεραν εις πέρας ένα πολύπλοκο εγχείρημα σε μια δύσκολη περίοδο: την Τίνα Γκοσίου, την Ελεάννα Ζορζοβίλη, τη Χριστίνα Ράινχαρτ και τη Στέλλα Χαχάλη. Στη Στέλλα Χαχάλη οφείλω ιδιαίτερες ευχαριστίες για τον ρόλο γέφυρας που έπαιξε με μεγάλη επιτυχία. Η παρούσα συμβολή έλαβε την τελική της μορφή κατά τη διάρκεια μιας υποτροφίας που μου χορηγήθηκε από το Sterling and Francine Clark Art Institute το καλοκαίρι του 2022. Ευχαριστώ για τα εναύσματα από τις τόσο γόνιμες συζητήσεις τον διευθυντή του Ινστιτούτου Olivier Meslay, την επικεφαλής του ακαδημαϊκού προγράμματος Caroline Fowler καθώς και τους συνυπότροφους Donette Francis, Jeremie Koering, Josephine Touma και Sam Rose. Ευχαριστώ, επίσης, θερμά το προσωπικό της βιβλιοθήκης στο Manton Research Center.

² Η έρευνα αυτή ξεκίνησε το 2017 και με κάποιες αναπόφευκτες διακοπές λόγω της πανδημίας συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Ευχαριστώ κι από εδώ την αρχειονόμο κ. Αμαλία Γιαννακά που με ενημέρωσε για την ύπαρξη των φωτογραφιών στο αρχείο καθώς και για τις συζητήσεις μας και για τις γνώσεις που μοιράστηκε μαζί μου πάνω στα περιεχόμενα του αρχείου της Ύπατης Αρμοστείας Σμύρνης.

και απαρτίζεται από βιβλία και φακέλους, πιο συγκεκριμένα από 48 βιβλία (διεκπεραίωσης εγγράφων, ευρετήρια κρατουμένων, κατανάλωσης τροφίμων, διανομής ιματισμού, ποινών, αναφορών επιθεωρήσεων, ημερησίων διαταγών κ.ά.) και 286 φακέλους. Είναι, δηλαδή, μέρος από ένα πραγματικό «χαρτοβασίλειο», μικρογραφία βέβαια εκείνων που συγκροτούσαν και συντηρούσαν από τον 19ο αιώνα οι αποικιοκρατικές δυνάμεις της εποχής,³ ένα κομμάτι από το αρχείο που γνωρίζουμε κάτω από ποιες δραματικές συνθήκες έφυγε για την Ελλάδα μαζί με τους εκεί υπαλλήλους της ελληνικής διοίκησης λίγο πριν η Σμύρνη παραδοθεί στις φλόγες («Η άφιξις του στρατού εις τον Πειραιά»). Οι συγκεκριμένες, βέβαια, συνθήκες είχαν κι ένα θετικό: βοήθησαν να σωθεί στο σύνολό της μια ολόκληρη ενότητα αντί να κατακερματιστεί μεταξύ διευθύνσεων, υπουργείων και αλληλοσυγκρουόμενων αρμοδιοτήτων με ό,τι τούτο θα συνεπαγόταν για τη συνέχεια. Στην υποσειρά αρ. 2, που περιέχει ονομαστικές καταστάσεις ημερήσιας δύναμης κρατουμένων και καταλαμβάνει 31 φακέλους, εντοπίστηκε ένα πλούσιο φωτογραφικό υλικό. Πρόκειται, σύμφωνα με μια πρώτη εκτίμηση, για 2.000 περίπου φωτογραφίες μουσουλμάνων υποδίκων ή καταδίκων που έχουν ληφθεί λίγο μετά την εισαγωγή τους στο σωφρονιστικό κατάστημα. Είναι τυπωμένες σε χαρτί διαφόρων ποιότητων και τύπων με διαστάσεις περίπου 12 x 4 εκ. που προκύπτουν, όταν ένα χαρτί που προοριζόταν αρχικά για εκτύπωση *cartes postales* κόβεται στη μέση μετά τη λήψη μιας φωτογραφίας δύο κρατουμένων, που απεικονίζονται ο ένας δίπλα στον άλλο (εικ. 1). Στο πάνω μέρος απεικονίζεται ο κρατούμενος (μετωπικά από το ύψος του στήθους περίπου) και κάτω (χειρόγραφα στη λευκή επιφάνεια) τα προσωπικά του στοιχεία (ονοματεπώνυμο, πατρώνυμο και μητρώνυμο, επάγγελμα, κατοικία, ηλικία, αστική κατάσταση, αριθμός απόφασης κράτησης και εκδούσα αρχή). Στο πίσω μέρος, επίσης, αναγράφεται η ημερομηνία και ο αύξων αριθμός της εισαγωγής, όπως αυτός είχε καταχωρηθεί στις ονομαστικές καταστάσεις της ημερήσιας δύναμης κρατουμένων.

Θα βρούμε, λοιπόν, στο αρχείο αυτό ένα μεγάλο πλήθος από φωτογραφικές εικόνες, καθώς και συνοδευτικές, χειρόγραφες στη συντριπτική τους πλειονότητα, εγγραφές, καταλόγους εισόδου-εξόδου κρατουμένων, παραστατικά οικονομικών δοσοληψιών, θα βρούμε με άλλα λόγια την καθημερινότητα της φυλακής, διεκπεραιωμένη σε κείμενα (κυρίως) και (δευτερευόντως) σε εικόνες. Κανένα από τα δύο δεν διεκδικεί δάφνες καλλιτεχνικές, άρα θα πρέπει με κάποιο τρόπο στο σημείο αυτό να δικαιολογήσω τη σχέση του εν λόγω υλικού με το θέμα της ημερίδας. Μιλώντας, συνήθως, για εικόνες και κείμενα που εκλαμβάνονται ως διαφανή τεκμήρια κάνουμε λόγο για κατάλοιπα. Εν προκειμένω, εκλαμβάνονται αυτά ως κατάλοιπα, κι όχι τόσο ως ίχνη, όπως θα τα αντιμετωπίσω στη συνέχεια, καθώς είναι σαν να μην προέρχονται από μια ανθρώπινη παρουσία, που εκφράζεται με ένα μέσο πίσω από το οποίο προβάλλει αυτή (θέλοντας και μη) και από το οποίο απορρέουν νοήματα, όσο από μια μηχανή προγραμματισμένη να εξαγάγει δεδομένα-αποτελέσματα με βάση αυτά τα οποία εισάγουμε στο εσωτερικό της. Αν και κάπως έτσι έτεινα ν' αντιμετωπίζω το υλικό ξεκινώντας τη μελέτη του, στην πορεία της έρευνας η μεθοδολογική αυτή επιλογή άρχισε σύντομα να δείχνει τα όριά της. Αυτό που αντιλήφθηκα μελετώντας τα κείμενα και τις εικόνες, που

³ Διαφωτιστικό υπό το πρίσμα αυτό και με αρκετά παρεμφερή λογική σε σχέση με τον τρόπο που αντιμετωπίσα και κατανοώ το αρχείο των Κεντρικών Φυλακών της Σμύρνης και ευρύτερα της Ύπατης Αρμοστείας είναι το κείμενο της Ann Laura Stoler, "Colonial Archives and the Arts of Governance. On the Content in the Form". Βλ. Stoler (267-279).

θα έπρεπε με βάση το παραπάνω σχήμα να λειτουργούν σαν τα κινητά μέρη αυτής της μηχανής, ήταν ότι τελικά τα ανθρώπινα ίχνη ήταν ευδιάκριτα σχεδόν παντού. Δεν μιλώ βέβαια μόνο για το αυτονόητο: για τα πρόσωπα αυτών των χιλιάδων ανθρώπων που φωτογραφήθηκαν και που τα φωτοχημικά χνάρια της παρουσίας τους φακελώθηκαν κυριολεκτικά και τοποθετήθηκαν σε κάποια από τα ερμάρια του μηχανισμού για να καταλήξουν μετά την καταστροφή αρχειοθετημένα εκτός λειτουργίας μέρη της μηχανής που εκλαμβάνονται πλέον ως τεκμήρια. Μιλώ για τις αστοχίες, ή για τις εσκεμμένες εκείνες ενέργειες ανθρώπων που καθιστούν την παρουσία τους ανιχνεύσιμη πίσω από τη μηχανή καθώς δεν υποτάσσονται στα πρωτόκολλα λειτουργίας της. Αυτό, βέβαια, μάλλον δεν θα έπρεπε να εκπλήσσει ακόμη και τον πιο ορθόδοξο φουκωκικό: στο κάτω κάτω ακόμη και η πιο καλοσχεδιασμένη μηχανή μπορεί κάποια στιγμή να αφήνει στον δρόμο της λάδια, τα ίχνη αστοχίας ή/και δυσλειτουργίας. Εκείνο, όμως, που δεν είναι αυτονόητο και χωρά κάποια συζήτηση είναι κάτω από ποιες προϋποθέσεις μπορούμε να χρησιμοποιούμε για τέτοιες περιπτώσεις εργαλεία ανάλυσης που αφορούν τις διακαλλιτεχνικές σχέσεις, όπως για παράδειγμα εκείνα της σημειωτικής, με τα οποία εμμέσως θα μπορούσε να συνδεθεί και η τεχνοϊστορική ειδημοσύνη μέσω της οποίας αποδίδονται έργα σε χέρια καλλιτεχνών με βάση τις μεθόδους της στυλιστικής ανάλυσης.⁴ Άραγε μπορούμε να διακρίνουμε τη δράση ενός φωτογράφου που φωτογραφίζει κρατούμενους από τα ιδιαίτερα ίχνη, που αφήνει καθώς στέκεται με διαφορετικό τρόπο απέναντί τους, σε σχέση με κάποιον άλλο παρά το ότι και οι δύο περιορίζονται από τις τεχνικές δυνατότητες και το «πρόγραμμα» του μέσου, αλλά και από τις προδιαγραφές του συγκεκριμένου είδους φωτογραφίας;⁵ Και τέλος: είναι αυτή η εμπειρία της στάσης μας απέναντι στη μορφή ενός ανθρώπου, νεκρού τώρα, που στάθηκε όντως πίσω από τη μηχανή χωρίς να μπορεί να κάνει αλλιώς άμοιρη κάποιου είδους ηθικής ευθύνης;

Από αυτό το σώμα, λοιπόν, εικόνων και κειμένων που μπλέκονται μεταξύ τους και δείχνουν ανθρώπους ή παραπέμπουν σε άλλους που τους επιτηρούν, η έμφασή μου μέχρι τώρα δόθηκε και θα δοθεί κι εδώ κυρίως στις φωτογραφικές εικόνες ως ενδεικτικά (*indexical*) ίχνη της παρουσίας ανθρώπων ή γενικώς σε ίχνη ανθρώπινης παρουσίας ακόμη κι όταν αυτά αφήνονται πάνω σε έγγραφα.⁶ Η εξέταση της υλικότητας του εκάστοτε μέσου βρίσκεται στον πυρήνα του παρό-

⁴ Η σχετική βιβλιογραφία για τη θεωρία και τη μέθοδο της τεχνοϊστορικής ειδημοσύνης είναι μεγάλη. Η πιο πρόσφατη και σημαντική κριτική συμβολή στη σχετική συζήτηση είναι, κατά τη γνώμη μου, εκείνη του Davis Whitney. Βλ. Davis (75-119). Από την ελληνική βιβλιογραφία ξεχωρίζω, επίσης, για την ιστοριογραφική της ενημέρωση τη συμβολή του Νίκου Δασκαλοθανάση, βλ. σχετικά Δασκαλοθανάση (153-235).

⁵ Το συγκεκριμένο ερώτημα βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με το ερώτημα περί της έννοιας του στυλ στην τεκμηριωτική αλλά ακόμη και στην καλλιτεχνική φωτογραφία. Με ποιες προϋποθέσεις μπορούμε να μιλήσουμε για προσωπικό ύφος του χειριστή στην περίπτωση της χρήσης ενός τεχνικού μέσου, όπως η φωτογραφική μηχανή; Η βιβλιογραφία επ' αυτού είναι απ' όσο γνωρίζω ανύπαρκτη. Σε σχέση με την έννοια του «προγράμματος» τώρα: τη χρησιμοποιώ με αφετηρία τον Vilem Flusser, ο οποίος μιλά για «ένα παιχνίδι συνδυασμών που βασίζεται τελείως στην τύχη», στο Flusser (62).

⁶ Η έννοια του ενδεικτικού ίχνους ή ενδείκτη προκύπτει από τη φιλοσοφία του Charles Sanders Peirce και τις τελευταίες δεκαετίες έχει αποτελέσει έναν από τους βασικούς τόπους στους οποίους επικεντρώνεται η συζήτηση ειδικά για τη φωτογραφία. Βλ. σχετικά τη συζήτηση: Elkins (125-203). Βλ. επίσης στον ίδιο τόμο και τις απόψεις, που διατυπώνονται κατόπιν, πάνω στα όσα θίγονται στη συζήτηση: Lefebvre (239-242). Πρβλ. ακόμη: Emerling (48-75).

ντος εγχειρήματος. Πρόκειται για τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος που παραπάνω άρχισα να περιγράφω από τα (διαφανή) κατάλοιπα στα (υλικά) ίχνη.⁷ Σε αντιδιαστολή με τη στόχευση μιας ορθόδοξης ιστοριογραφικής πρακτικής, στόχος μου, τελικά, έγινε να επιχειρήσω κάτι παραπάνω από το να αντλήσω απλώς πληροφορίες για τη διοίκηση που είχε στηθεί με έδρα τη Σμύρνη και με αρχιτέκτονα τον Ύπατο Αρμολή, Αριστείδη Στεργιάδη, για την οργάνωση της Δικαιοσύνης ή για την προσπάθεια εκσυγχρονισμού του σωφρονιστικού συστήματος, να αντλήσω πληροφορίες για τον βαθμό που πρακτικές όπως εκείνη της φωτογράφησης δείχνουν προς την κατεύθυνση αυτή. Το να μην «διαβάσεις», λοιπόν, στο αρχείο μόνο αυτά ή, έστω στη βάση μιας φουκωικής οπτικής, να μην μιλήσεις απλώς για ένα προηγμένο σύστημα επιτήρησης και ελέγχου αποδεικνύεται δύσκολο. Αποδεικνύεται δε ιδιαίτερα δύσκολο ειδικά στην περίπτωση των γραπτών, ακριβέστερα των εγγραφών εκείνων που εξυπηρετούσαν μια γραφειοκρατική ρουτίνα και όπου, όμως, τελικά πίσω της, πίσω από τον υποτιθέμενο απρόσωπο μηχανισμό που σπάνια απασχολεί εμάς τους λογίους μπορούν να σκιαγραφηθούν άνθρωποι. Τα θεωρητικά εκείνα εργαλεία, που θα μας βοηθούσαν να διακρίνουμε αποχρώσεις, που παραπέμπουν σε δρώντα υποκείμενα κι όχι απλώς σε μεταλλικά γρανάζια στη γραφειοκρατική ρουτίνα της εποχής, δεν βρίσκονται σε αφθονία. Αντίστοιχα δύσκολο, αλλά ίσως όχι τόσο όσο στην προηγούμενη περίπτωση, αποδεικνύεται το εγχείρημα σε ό,τι αφορά εικόνες που ο ρόλος τους είναι να φανούν σαν προϊόντα μιας μηχανής που καταγράφει χωρίς τη μεσολάβηση του ανθρώπινου χεριού, αλλά που μια προσεκτική εξέταση αναδεικνύει τους ανθρώπους που χειρίζονται τη μηχανή (ο καθένας όμως με διαφορετικό τρόπο) καθώς στέκονται απέναντι σε άλλους ανθρώπους που οφείλουν να κρατούν μια παθητική στάση απέναντί της.

Ας πάρω, όμως, τα πράγματα με τη σειρά και κάπως πιο συγκεκριμένα. Οι μεν εικόνες του είδους (φωτογραφίες κρατουμένων) κατατάσσονται συνήθως στην αρκετά προβληματική κατηγορία της τεκμηριωτικής φωτογραφίας. Σε σχέση με την έννοια της τεκμηρίωσης εδώ και δεκαετίες πλέον και με αφετηρία την κατανόηση της φωτογραφίας ως φωτοχημικού ίχνους (*index*) αλλά και εικόνας (*icon*) αυτού που υπήρξε μπροστά από τη φωτογραφική μηχανή έχει αναπτυχθεί μεγάλη συζήτηση, μια συζήτηση που είναι στη βάση της επιστημολογική.⁸ Δεν θα επεκταθώ προς την κατεύθυνση αυτή, θα έλεγα πάντως γενικά ότι, αν δεχτούμε πως όντως μπορεί να υπάρξει τεκμηρίωση μέσα από τη φωτογραφία, αυτή μπορεί θεωρητικά να επιτευχθεί στην περίπτωση της λεγόμενης δικαστικής ή αστυνομικής φωτογραφίας, στην περίπτωση δηλαδή μιας χρήσης του μέσου όπως εκείνη που λαμβάνει χώρα από ένα σημείο και μετά στις Κεντρικές Φυλακές Σμύρνης. Σε ό,τι αφορά τώρα τα κείμενα –ακόμη κι ο όρος μοιάζει καταχρηστικός εδώ εξού και η αμηχανία, που διακρίνεται και παραπάνω, στη χρήση εκ μέρους μου όρων όπως κείμενο, γραπτό, εγγραφή– εννοώ τις εγγραφές χωρίς καμία φιλοδοξία προσωπικής έκφρασης κάποιου υποκειμένου, εγγραφές, δηλαδή, της καθημερινής ρουτίνας της φυλακής, γραφειοκρατικές, διεκπεραιωτικές, αυτές δεν μοιάζει να ενδιαφέρουν ιδιαίτερα εμάς τους μελετητές, πέρα βέβαια από τις ιστο-

⁷ Η ιδιότητα του διαφανούς τεκμηρίου που χρησιμοποιώ εδώ αποδίδεται συχνά στη φωτογραφία και συνδέεται αναπόφευκτα και με την ενδεικτικότητα του φωτογραφικού σημείου. Βλ. σχετικά Wallton (14-49).

⁸ Πρβλ. σημ. 6 του παρόντος και βλ. επίσης Freeland (50-69). Ακόμη: Doane (3-14).

ρικές πληροφορίες που μπορούμε να συλλέξουμε μέσω αυτών. Νοούνται, επομένως, ακόμη περισσότερο ίσως σε σχέση με τις φωτογραφίες ως διάφανα ίχνη της πραγματικότητας, γι' αυτό και δεν μας ενδιαφέρουν ως μέσο. Δεν ταιριάζουν, με άλλα λόγια, άνετα σε μια συζήτηση που κωδικοποιείται συνήθως με βάση το δίπολο λόγος και εικόνα.

Στα άρθρα, που αφιέρωσα στην περιγραφή και αποτίμηση του μηχανισμού που στήθηκε τότε στη Σμύρνη και που αντίστοιχός του δεν είχε υπάρξει μέχρι τότε πουθενά στην ελληνική επικράτεια, επιχείρησα πρώτα να αναδείξω τις ιδιαιτερότητες, τις αστοχίες και τις δυσλειτουργίες του σε σχέση με τις διεθνώς καθιερωμένες πρακτικές της φωτογράφισης και της ανθρωπομέτρησης που έχουν τις ρίζες τους στα τέλη του 19ου αιώνα, στα κείμενα και τις πρακτικές δύο σημαντικών πρωτοπόρων, του γάλλου Alphonse Bertillon και του άγγλου Francis Galton.⁹ Για τον πρώτο, η φωτογραφία ήταν ένα εργαλείο τεράστιας σημασίας που σε συνδυασμό με την ανθρωπομέτρηση όσων περνούσαν την πόρτα του εργαστηρίου της αστυνομικής διεύθυνσης του Παρισιού θα εξασφάλιζε την ταύτιση και την αναγνώριση υπόπτων, ή, με φουκωικούς όρους, την εξατομίκευση. Όταν κάποιος είχε φωτογραφηθεί προφίλ και μετωπικά (όπως δηλαδή γίνεται ακόμη και σήμερα) και είχε μετρηθεί καταλλήλως, θα αναγνωριζόταν είτε έξω στο πλήθος από τον αστυνομικό επιθεωρητή είτε εντός του εργαστηρίου με τη σύγκριση των φωτογραφιών και των μετρήσιμων καταγεγραμμένων χαρακτηριστικών ακόμη και σε περίπτωση που είχε συστηματικά αλλοιώσει την εικόνα του αφήνοντας γενειάδα, ή προβαίνοντας σε δερματοστιξία.¹⁰ Για τον δεύτερο, τον επινοητή, μεταξύ άλλων, μιας τεχνικής σύνθεσης πορτρέτων, η φωτογραφία καλούνταν να αποδώσει τον τύπο: μιας επαγγελματικής ομάδας ή μιας συγκεκριμένης κατηγορίας παραβατών. Ένα τέτοιου είδους φωτογραφικό πορτρέτο (*composite portrait*), καθώς προέκυπτε από τη σύνθεση πολλών άλλων, δεν απεικόνιζε το πρόσωπο κανενός από τους ανθρώπους που στήθηκαν μπροστά στη μηχανή αλλά έδινε, υποτίθεται, τα τυπικά χαρακτηριστικά, κάτι σαν τον οπτικό μέσο όρο, της ομάδας στην οποία αυτός ανήκε. Με την πολλαπλή έκθεση, με απλά λόγια, με την τοποθέτηση του ενός προσώπου πάνω από το άλλο, αλλοιωνόταν μεν η εικόνα ενός ατόμου καθώς τα όρια και τα χαρακτηριστικά του προσώπου σχεδόν έσβηναν, θόλωναν, αλλά εκεί που χανόταν το άτομο προέκυπτε, υποτίθεται, ο τύπος της ομάδας στην οποία αυτό εντασσόταν.¹¹

Σε σχέση με τις πρακτικές αυτές, εξέτασα την εκδοχή των Κεντρικών Φυλακών της Σμύρνης και το συμπέρασμα, στο οποίο έχω καταλήξει, στις μέχρι τώρα δημοσιευμένες εργασίες μου πάνω στο θέμα, είναι ότι η διάταξη που στήθηκε στη Σμύρνη για να υπηρετήσει μια διοικητική οντότητα, που φιλοδοξούσε να εκληφθεί με όρους νεωτερικούς, προκειμένου να επιτύχει την έξωθεν καλή μαρτυρία έναντι των μεγάλων δυνάμεων, που επιχειρούσαν στην ευρύτερη περιοχή των εδαφών της καταρρέουσας οθωμανικής αυτοκρατορίας, αποτύγχανε

⁹ Βλ. Ιωαννίδης «Φωτογράφιση μουσουλμάνων κρατουμένων στις Κεντρικές Φυλακές Σμύρνης (1919-1922): εκσυγχρονισμός» (11-32) και «Φωτογράφιση μουσουλμάνων κρατουμένων στις Κεντρικές Φυλακές Σμύρνης (1919-1922): διερεύνηση των στόχων» (149-167).

¹⁰ Βλ. ενδεικτικά Bertillon, Alphonse. *La Photographie*. Ανάμεσα στις πρώτες συζητήσεις του έργου των δύο αυτών πρωτοπόρων, *locus classicus* πλέον, συγκαταλέγονται βέβαια οι μελέτες του Allan Sekula. "The Traffic in Photographs" (77-101) και "The Body and the Archive" (3-64).

¹¹ Βλ. Galton. Για τον Francis Galton, την ευγονική και τη φωτογραφία βλ. ενδεικτικά Green (3-16).

να αποπροσωποποιήσει την εξουσία γιατί οι χειριστές της φωτογραφικής μηχανής δεν αισθάνονταν απλώς χειριστές αλλά ενίοτε και καλλιτέχνες.¹² Από την περιορισμένη, μάλιστα, πρακτική χρήση που το φωτογραφικό υλικό φαίνεται να είχε (καθώς το μεγαλύτερο μέρος του παρέμεινε αποθηκευμένο μέσα στα εν πολλοίς άθικτα φακελάκια) φτάνει κανείς συχνά στον πειρασμό να θεωρήσει αυτή την πολυεπίπεδη γραφειοκρατία σαν μια πιρανεζικού τύπου κατασκευή χωρίς προφανή χρήση, μια κατασκευή δηλαδή κοντά σ' αυτό που ο Aldous Huxley (11-26) είδε στις ειρκτές του αινιγματικού ιταλού καλλιτέχνη.

Η διαπίστωση αυτή περί αστοχιών και έλλειψης σαφούς στοχοθεσίας και η αμφισβήτηση της σχεδόν αυτονόητης υπόθεσης περί της χρήσης του συγκεκριμένου μηχανισμού στη Σμύρνη προέκυψε, όταν από τη λογική μιας μακροσκοπικής ιστορικής εξέτασης μετατοπίστηκε σταδιακά σε μια μικροσκοπική εξέταση, μεταξύ άλλων, των φωτογραφιών, των χειρόγραφων εγγραφών ακόμη και των διαφόρων δειγμάτων γραφής που απαιτούνταν από τους υποψηφίους για την κατάληψη μιας θέσης φύλακα. Όλα αυτά παραπέμπουν σε μια μηχανή κάθε άλλο παρά καλοκουρδισμένη, παραπέμπουν σε συγκεκριμένα πρόσωπα πίσω από τις (υποτίθεται) απρόσωπες διαδικασίες, παραπέμπουν στις (ανθρώπινες) αδυναμίες: ελλιπής τεχνική κατάρτιση και λάθος επιλογή υλικών (π.χ. ακατάλληλου χαρτιού για την εκτύπωση των φωτογραφιών), βιασύνη του γραφέα, ορθογραφικά λάθη των υποψηφίων φυλάκων στα φύλλα εξέτασής τους. Εκεί που θα έπρεπε, λοιπόν, να βλέπουμε τον απρόσωπο μηχανισμό και τυποποιημένες διαδικασίες, διακρίνουμε ανθρώπους, το προσωπικό της φυλακής. Αντιθέτως, εκεί που θα έπρεπε να διακρίνουμε με απόλυτη ευκρίνεια τα ατομικά χαρακτηριστικά των κρατουμένων, ερχόμαστε συχνά, και ανάλογα με αυτόν που αναλαμβάνει κάθε φορά τη φωτογράφιση, αντιμέτωποι με αχνές εικόνες που αποδίδουν περισσότερο έναν ανθρώπινο τύπο παρά μεμονωμένα άτομα, τον τύπο του μουσουλμάνου προνεωτερικού ανθρώπου, του αγρότη, του καμηλιέρη, του αχθοφόρου, του κτηνοτρόφου με το τουρμπάνι ή το φέσι. Ακριβώς δε, λόγω των αποκλίσεων από την τυποποιημένη ενδεδειγμένη πρακτική προέκυπταν πίσω από τη μηχανή ανθρώπινα χέρια, που μέχρι κάποιο σημείο επιβεβαιώνονταν από τα σχετικά παραστατικά πληρωμών. Αυτό σημαίνει ότι το ίδιο το υλικό με τις εμφανείς αστοχίες του, αν όχι επέβαλλε, πάντως επέτρεπε τη χρήση ενός τυπικού εργαλείου με το οποίο οι ιστορικοί της τέχνης αποδίδουν καλλιτεχνικά έργα σε καλλιτέχνες. Οδηγούσε στη χρήση των μεθόδων της ειδημοσύνης με βάση τις οποίες αναγνωρίζονται στην επιφάνεια του έργου χέρια, δηλαδή ίχνη που παραπέμπουν σε ένα σώμα, ίχνη που παραπέμπουν ιδανικά μόνο σ' έναν άνθρωπο γιατί νοούνται αδιαπέραστα από τις ευρύτερες πολιτισμικές συμβάσεις που φέρνουν κοντά τους ανθρώπους μιας εποχής ή μιας «σχολής» (σε αντίθεση με το εξατομικευμένο σωματικό ίχνος).

Με βάση, λοιπόν, την έρευνα που προηγήθηκε και η οποία ξεκινούσε με την υπόθεση ότι το συγκεκριμένο υλικό απαρτίζεται από διαφανή τεκμήρια, για να καταλήξει στην αναζήτηση αδιαπέραστων ιχνών ατομικής δράσης, έφτανα με κάποιους δισταγμούς στο συμπέρασμα ότι τελικό αποτέλεσμα του μηχανισμού

¹² Ενδεχομένως, βέβαια, η πρακτική της φωτογράφισης στις φυλακές της Σμύρνης να μην πρέπει να τοποθετηθεί κατ' ανάγκη στη λογική της επίδειξης νεωτερικών ανταντακλαστικών μέσω ρήξης με τις πρακτικές της οθωμανικής διοίκησης, αλλά πιο πολύ μέσω της αναπόφευκτης συνέχειας καθώς σύμφωνα με πρόσφατες μελέτες τούρκων ιστορικών δεν ήταν άγνωστη στον οθωμανικό διοικητικό μηχανισμό, αν και γενικώς απείχε από τα πρότυπα του Bertillon. Βλ. σχετικά: Yılmaz και Çelik – Eldem (216-217).

(που προέκυπτε περισσότερο όχι λόγω ενός κεντρικού προϋπάρχοντος σχεδιασμού όσο λόγω μιας σειράς αστοχιών για τις οποίες ευθύνονταν άτομα) ήταν πιο πολύ η καταγραφή ενός ανθρώπινου τύπου καταδικασμένου να εξαφανισθεί (ένα ζητούμενο μάλλον ανθρωπολογικό παρά εγκληματολογικό). Ταυτόχρονα, όμως, διατύπωνα την ανησυχία μήπως, καθώς ο τύπος είναι λιγότερο θεαματικός από το άτομο, σήμερα είμαστε πρόθυμοι να δούμε το αρχειακό αυτό υλικό ως λεύκωμα με φυσιογνωμίες παρανόμων που προκαλούν μια μάλλον νοσηρή περιέργεια σαν αυτή που μας προκαλούν τα λεγόμενα *mugshots* διαβόητων κακοποιών του παρελθόντος, που γίνονται πλέον υλικό φωτογραφικών βιβλίων.¹³ Σ' αυτή την περίπτωση, είμαστε πρόθυμοι να εστιαστούμε και πάλι στα άτομα που προκύπτουν πίσω από τις εγγραφές και ενώπιον του φακού, κάτι που φυσικά δεν είναι μια απλή ούτε ανώδυνη επιλογή. Κι αυτό γιατί, από τη στιγμή που θα διαλέγαμε να σταθούμε και πάλι μπροστά σε μεμονωμένους ανθρώπους, αναπόφευκτα θα προέκυπτε ένα ζήτημα ηθικής, πιο συγκεκριμένα το ζήτημα της ευθύνης. Της ευθύνης έναντι ανθρώπων νεκρών πλέον, μπροστά στους οποίους δύσκολα θα αισθανθούμε την ανάγκη να αναλάβουμε κάποια ευθύνη, γιατί δεν έχουν δικαιώματα, αφού δεν μπορούν να τα διεκδικήσουν. Οι άνθρωποι στις φωτογραφίες του Αρχείου των Κεντρικών Φυλακών Σμύρνης, όμως, δεν είχαν δικαίωμα (στην εικόνα του προσώπου τους) ούτε καν, όταν ήταν ζωντανοί μέσα στη φυλακή. Θα μπορούσε άραγε να σταματήσει τούτο να διαιωνίζεται; Είναι, εν προκειμένω, το νόμιμο (νόμιμο καθώς δεν τίθεται πλέον νομικό ζήτημα δημοσιοποίησης των δεδομένων αυτών των ανθρώπων) και ηθικό;

Προσπαθώντας, λοιπόν, να σκεφτώ πάνω στο ζήτημα τούτο που προέκυπτε λόγω της μετατόπισης της συζήτησης σε πρόσωπα έναντι των οποίων αισθανόμουν ότι δεν μπορούμε απλώς να στεκόμαστε κοιτώντας τα με περιέργεια, από τη στιγμή μάλιστα που από ένα σημείο και μετά δεν μου αρκούσε να κοιτάζω και να μελετώ απλώς τις εικόνες και άρχισα να εμβαθύνω στη μελέτη του αρχείου αναζητώντας τα συνοδευτικά έγγραφα που αποτύπωναν, έστω και σε αδρές γραμμές, την ιστορία των προσώπων αυτών μέσα στη φυλακή, στράφηκα σε ορισμένες σχετικές τοποθετήσεις του Emmanuel Levinas που μου φάνηκε ότι θα μπορούσαν να προσφέρουν το κατάλληλο εργαλείο, για να κάνω μερικές πρώτες σκέψεις και μια πρώτη επεξεργασία σε σχέση με αυτή την ηθική υποχρέωση αλλά και σε σχέση με το φωτογραφικό μέσο. Υπάρχει ένα χωρίο στο "La signification et le sens" του 1964 που δίνει, πιστεύω, τη δυνατότητα να γεφυρώσουμε την έννοια του προσώπου με μια συζήτηση για την υλικότητα του ίχνους της παρουσίας (Levinas 15-70). Μολονότι δε, ο φιλόσοφος δεν ασχολήθηκε ειδικά με τη φωτογραφία, εν τούτοις η ορολογία που χρησιμοποίησε για να μιλήσει για το πρόσωπο ως αυθεντικό ίχνος (*trace authentique*) βοηθά να μιλήσουμε για φωτογραφίες και, τελικά, να τον διαβάσουμε πέρα από το κέντρο που ο ίδιος τοποθετούσε ως προς τα ενδιαφέροντά του. Ο Levinas περιέγραφε, λοιπόν, εδώ μια διαδικασία νοηματοδότησης που δεν είναι πολιτισμικής, αλλά ηθικής φύσης και επιτρέπει να θεωρήσουμε τον πολιτισμό υπό το πρίσμα μιας ηθικής. Κεντρικό ρόλο στη διαδικασία, και συνολικά στη σκέψη του Levinas, παίζει, ως γνωστόν, η έννοια του προσώπου. Η έννοια είναι αρκετά σύνθετη κι ο ορισμός της υπερβαίνει σίγουρα τις

¹³ Ο φόβος αυτός διατυπωνόταν στην παρουσίαση του υλικού που έκανα μαζί με την Ελένη Μουζακίτη στη Θεσσαλονίκη στο πλαίσιο του συνεδρίου *Πολιτικά Μνημεία από τον 20ό στον 21ο αιώνα: Μνήμη, Μορφή, Νόημα* (Θεσσαλονίκη, 30/11-1/12 2018) με αφορμή πρόσφατες εκδόσεις με φωτογραφίες κρατουμένων. Τίτλος της ανακοίνωσης εκείνης: «Δύσκολες μνήμες: ένα (φωτογραφικό) μνημείο για τους υπερβολικά πολλούς (Σμύρνη, 1919-1922)».

δικές μου φιλοδοξίες και την εποπτεία.¹⁴ Θα έλεγα πάντως ότι ο φιλόσοφος εργάζεται εδώ στο πλαίσιο μιας θεολογικής παράδοσης και προτείνει έναν αποφατικό ορισμό. Μπροστά σ' ένα πρόσωπο στεκόμαστε διαφορετικά απ' ό,τι μπροστά σε οτιδήποτε άλλο. Το πρόσωπο δεν είναι αντικείμενο, αναδύεται μέσω μιας *επιφάνειας* (ο όρος θα πρέπει να νοηθεί εδώ με τη θρησκευτική έννοια), με νόημα δικό του, ανεξάρτητο από το νόημα που αποκτά από τον κόσμο. Όπως παρατηρούν μελετητές του έργου του, όπως ο Bernhard Waldenfels (63-81) και ο Hagi Kenaan (32-35), το ομιλούν πρόσωπο του άλλου παρέχει ένα νόημα, που προηγείται κάθε δικής μου νοηματοδοτικής δυνατότητας. Μαθαίνουμε από τον άλλο ό,τι δεν μπορούμε να μάθουμε μόνοι μας. Γυμνά και ευάλωτα, απευθυνόμενα ευθέως τα πρόσωπα δεν μπορούν ν' αγνοηθούν, εμφανίζονται μπροστά μας προερχόμενα απ' αυτό που θα λέγαμε πουθενά και μας θέτουν προ μιας ευθύνης που δεν μπορεί ν' αγνοηθεί. Το πρόσωπο, λοιπόν, είναι το ίχνος του άλλου, ένα ίχνος που ο φιλόσοφος αποκαλεί *trace authentique* και που διαφοροποιείται από άλλα συμβατικά ίχνη σαν αυτά που αναζητά ένας ντέτεκτιβ στον χώρο που έγινε ένα έγκλημα, τα σημάδια, λοιπόν, που αφήνει εκούσια ή ακούσια ο δράστης και παραπέμπουν στις πράξεις του ή αυτά που ιχνηλατεί ο κυνηγός και προδίδουν στα μάτια του τις κινήσεις του θηράματός του ή ακόμη πιο ενδεικτικά για τη δική μας περίπτωση τα κατάλοιπα της ύπαρξης των αρχαίων πολιτισμών που ανακαλύπτει ο ιστορικός. Όλα αυτά ανήκουν στην τάξη του (ίδιου) κόσμου. Το αυθεντικό ίχνος, αν και παίζει τον ρόλο ίχνους, είναι διαφορετικό από άλλα σημεία. Παραθέτω το εν λόγω χωρίο:

Quand, dans les transactions, on «règle par chèque» pour que le paiement laisse une trace, la trace s'inscrit dans l'ordre même du monde. La trace authentique, par contre, dérange l'ordre du monde. Elle vient «en surimpression». Sa signifiante originelle se dessine dans l'empreinte que laisse celui qui a voulu effacer ses traces dans le souci d'accomplir un crime parfait, par exemple. Celui qui a laissé des traces en effaçant ses traces, n'a rien voulu dire, ni faire par les traces qu'il laisse. Il a dérangé l'ordre d'une façon irréparable. (Levinas 66)¹⁵

Ο Levinas χρησιμοποιεί μια σειρά από μεταφορές από τις τεχνολογίες εγγραφής, εκτύπωσης, αναπαραγωγής, για να περιγράψει αυτό που θεωρεί ως το ίχνος εκείνο που δεν αναφέρεται σ' αυτήν, αλλά συνιστά απόδειξη αδιαμφισβήτητης βαρύτητας (*irrecusable gravité*) για την παρουσία του άλλου. Υπάρχει δε στην περιγραφή του μια εύγλωττη αντίστιξη ανάμεσα σε δύο τρόπους με τους οποίους σημαδεύεται μια επιφάνεια. Στην περίπτωση της εγγραφής (*inscription*

¹⁴ Για την έννοια του προσώπου στον Levinas συμβουλευτήκα: Kenaan (23-80). Επίσης: Davies (252-272).

¹⁵ Σε δική μου μετάφραση: «Όταν, στις συναλλαγές, κάποιος “πληρώνει με επιταγή” ώστε η πληρωμή να αφήσει ένα ίχνος, το ίχνος εγγράφεται στην ίδια την τάξη του κόσμου. Το αυθεντικό ίχνος, από την άλλη, ανατρέπει την τάξη του κόσμου. Έρχεται “σε υπέρθεση”. Η αρχική του σημασία παίρνει μορφή στο αποτύπωμα που άφησαν όσοι ήθελαν να σβήσουν τα ίχνη τους για να πραγματοποιήσουν, για παράδειγμα, ένα τέλει έγκλημα. Αυτός που άφησε ίχνη σβήνοντας τα ίχνη του, δεν εννοούσε τίποτα, ούτε έκανε τίποτα με τα ίχνη που αφήνει. Διατάραξε την τάξη με ανεπανόρθωτο τρόπο».

από το λατινικό *inscribere*) μια επιφάνεια διαβάζεται από τα ίχνη (συνήθως γράμματα) που ένα υλικό αφήνει πάνω της. Στην περίπτωση, αντίθετα, της υπέρθεσης (*surimpression*), ενός όρου που στη φωτογραφική ορολογία παραπέμπει στη διπλή ή πολλαπλή έκθεση, ένα αρχικό σημάδι καθίσταται δυσανάγνωστο μέσω της διαδοχικής επενέργειας των εκάστοτε θεμάτων πάνω στην ίδια φωτοευαίσθητη επιφάνεια. Ο χειριστής της μηχανής, εν προκειμένω, σβήνει τα ίχνη μιας πρώτης επαφής με τον κόσμο επιτρέποντας στην ίδια φωτοευαίσθητη επιφάνεια να επηρεαστεί από τις ακτίνες του φωτός για δεύτερη ή τρίτη κ.ο.κ. φορά. Ειδικά δε στην περίπτωση της φωτογραφίας, που το τυπικό χαρακτηριστικό της είναι η πιστή αναπαραγωγή, η παραγωγή ενδεικτικών ίχνων της πραγματικότητας, κάθε πιθανή υπέρθεση που καταγράφεται στο φιλμ, στη φωτοευαίσθητη επιφάνεια, διαταράσσει τη δυνατότητα του μέσου να δίνει άμεσα αναγνωρίσιμες αναπαραστάσεις χωρίς, ωστόσο, να πλήττεται η ενδεικτική ιδιότητα αλλά και ιδιαιτερότητά του.

Για να μιλήσει, λοιπόν, ο Levinas για το αυθεντικό ίχνος, όπως νοείται ένα πρόσωπο, αντιπαραθέτει ίχνη που παράγονται με τις παραδοσιακές μεθόδους εγγραφής («δια χειρός άρα στην ίδια την τάξη του κόσμου») με χάραξη ή επίθεση ύλης πάνω σε μια επιφάνεια, με μια συγκεκριμένη τεχνική της φωτογραφίας που περισσότερο σβήνει παρά αφήνει ίχνη (χωρίς μάλιστα τη μεσολάβηση του ανθρώπινου χεριού). Και είναι και μια ακόμη, νομίζω, κρίσιμη επισήμανση που θα άξιζε να γίνει εδώ: στην περίπτωση του αυθεντικού ίχνους που αφήνει, κατά τον Levinas, ένα πρόσωπο, κατά παράδοξο τρόπο βρισκόμαστε αντιμέτωποι με τη δυνατότητα πολλαπλής αναπαραγωγής, που συνιστά ένα καίριο χαρακτηριστικό της φωτογραφίας. Αν, επομένως, επιχειρούσαμε να φανταστούμε ένα τέτοιο αυθεντικό ίχνος, θα βρισκόμασταν μπροστά σε παρόμοιες μεταξύ τους (και σε καμία περίπτωση μοναδικές) δυσανάγνωστες επιφάνειες με πρόσωπα απρόσωπα ή αποπροσωποποιημένα. Είναι, επομένως, ενδιαφέρον ότι, όταν κάποια στιγμή στα τέλη του 1920 η πρακτική που ακολουθείται για τη φωτογράφιση κρατουμένων στις Κεντρικές Φυλακές Σμύρνης αλλάζει, μάλλον για λόγους οικονομικούς, και εκτελείται πλέον όχι από επαγγελματίες εξωτερικούς συνεργάτες αλλά με εξοπλισμό των φυλακών και, μάλλον, από σχετικά ανειδίκευτο προσωπικό, το αποτέλεσμα θυμίζει την παραπάνω περιγραφή. Τα απεικονιζόμενα πρόσωπα πάνω στο λεπτό, μάλλον ακατάλληλο, χαρτί δεν είναι καν αναγνωρίσιμα, είναι αχνές φιγούρες μετά βίας διαφοροποιούμενες από το φόντο. Δεν διακρίνονται πλέον ατομικά χαρακτηριστικά, οι φωτογραφίες δεν τεκμηριώνουν αυτό το οποίο καλούνται να κάνουν, να καταγράψουν διαφορετικές φυσικές παρουσίες. Θα λέγαμε, λοιπόν, χρησιμοποιώντας τη διατύπωση του Levinas, ότι η τάξη αυτού του κόσμου έχει διαταραχθεί και μάλιστα μέσα από εικόνες ενός μέσου κατ' εξοχήν αναλογικού, με την έννοια που δίνει στον όρο η Kaja Silverman στο βιβλίο της *The Miracle of Analogy*, όπου διευκρινίζει ότι με τον όρο «αναλογία» δεν εννοεί ομοιότητα, συμβολική ισοδυναμία, λογική αντιστοιχία, ή ακόμη ρητορική σχέση, κάτι δηλαδή σαν μεταφορά ή παρομοίωση, αλλά αναφέρεται «στις ομοιότητες εκείνες που είναι αδύνατον να αποδοθούν και να γεφυρωθούν και που δομούν την Ύπαρξη [...] και οι οποίες δίνουν στα πάντα το ίδιο οντολογικό βάρος» (11, [μτφρ. δική μου]).

Υπ' αυτή την έννοια, η εγγραφή των στοιχείων της ταυτότητας του απεικονιζόμενου (όνομα, πατρώνυμο και μητρώνυμο, τόπος καταγωγής, ηλικία, επάγγελμα, οικογενειακή κατάσταση), που γίνεται με μελάνι πάνω στο φωτογραφικό χαρτί και, συγκεκριμένα, εν είδει υπομνηματισμού της εικόνας, είναι σε τέτοιες

περιπτώσεις ο μοναδικός τρόπος να κρατηθεί στην τάξη αυτού του κόσμου ο συγκεκριμένος άνθρωπος, αλλιώς υπάρχει απλώς στο χαρτί μια φασματική παρουσία, φωτοχημικό ίχνος, τεκμήριο μιας πραγματικότητας παρ' όλα αυτά, μια παρουσία (ο όρος κουβαλά μεταφυσικό, αλλά και τεχνοϊστορικό βάρος και τον χρησιμοποιοῦ ελλείψει άλλου επαρκέστερου) που μοιάζει με όλους τους ανθρώπους και με κανέναν ειδικά, δεν φέρει δηλαδή τις ομοιότητες εκείνες που δομούν, κατά τη Silverman, πάλι την Ὑπαρξη στον κόσμο αυτό.

Με βάση το χωρίο και την ανάλυση που προηγήθηκε, θα παρατηρούσα ότι ο Levinas δεν διαφέρει πολύ από έναν ιστορικό της τέχνης που αναζητά το αυθεντικό ίχνος ενός ζωγράφου σε πίνακες, που συχνά μοιάζουν μεταξύ τους (γιατί ανήκουν σ' έναν τύπο που επιβάλλεται από τα κοινά χαρακτηριστικά μιας σχολής ή αποτελούν προϊόν πλαστογραφίας). Φυσικά, ο φιλόσοφος δεν μιλά για φωτογραφημένα πρόσωπα, ωστόσο, ο χαρακτήρας του φωτογραφικού ίχνους ως φωτοχημικού ίχνους της πραγματικότητας μας επιτρέπει, νομίζω, να διαβάσουμε την έννοια του προσώπου κάπως διασταλτικά. Προβληματική, επίσης, θα μπορούσε να θεωρηθεί η χρήση της έννοιας του προσώπου εκτός της ιουδαιοχριστιανικής θεολογικής παράδοσης με την οποία ο Levinas συνομιλεί. Υποθέτω, ωστόσο, ότι ο φιλόσοφος δεν θα αρνούσαν την έννοια του προσώπου σε μουσουλμάνους. Επιπλέον, στην παρούσα συζήτηση δεν είναι η έννοια του προσώπου στην οποία εστιάζω. Περισσότερο με ενδιαφέρουν οι θεωρητικές και μεθοδολογικές συνδηλώσεις της έννοιας του ίχνους, έτσι όπως αυτή χρησιμοποιείται στο πλαίσιο μιας συζήτησης, όπου η έννοια του μέσου ή του σημείου παίζουν ρόλο γέφυρας ανάμεσα στον κόσμο μας και σε κάτι πέρα απ' αυτόν.

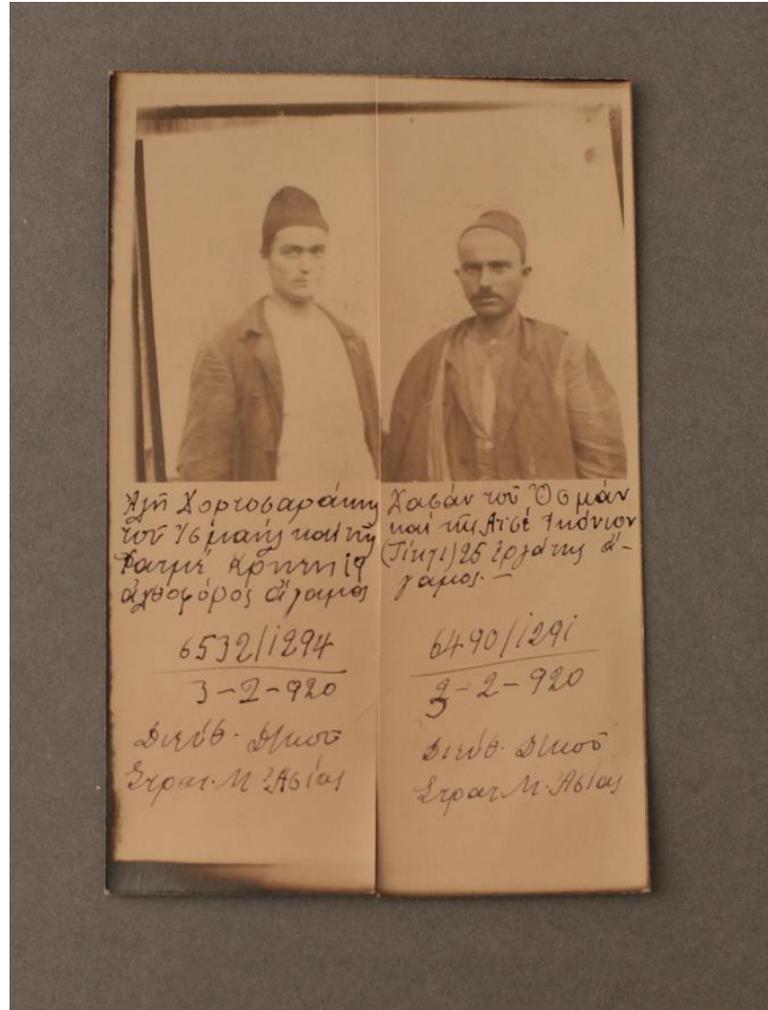
Τα δακτυλικά αποτυπώματα συνιστούν ένα, ακόμη, είδος ίχνους παρουσίας που απαντά στο αρχείο. Στις Κεντρικές Φυλακές της Σμύρνης δεν γινόταν δακτυλοσκόπηση των κρατουμένων, το φωτογραφημένο πρόσωπό τους θεωρούνταν αρκετό για την αναγνώριση και την ταύτιση. Τα αποτυπώματα των δαχτύλων χρησιμοποιούνται, λοιπόν, σε άλλα έγγραφα «εις ένδειξιν υπογραφής» αυτών που δεν μπορούν να κρατήσουν ένα όργανο γραφής, για να επιθέσουν γραφική ύλη στη χάρτινη επιφάνεια. Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις αποδείξεων είσπραξης χρηματικού ποσού με τους εγγράμματους μάρτυρες να υπογράφουν ιδιοχείρως και τους λαβόντες που «αγνοούσι γραφήν» να πιστοποιούν την παρουσία τους και τη συγκατάθεσή τους στην εν λόγω δοσοληψία «θέτοντας το αποτύπωμα του δακτύλου των», αφήνοντας ένα απολύτως κυριολεκτικό ενδεικτικό ίχνος επομένως.¹⁶

Στο ογκώδες βιβλίο κρατουμένων έχουμε μια παρόμοια περίπτωση ίχνους (εικ. 2). Στις 16 και 17 Αυγούστου 1922, λίγες μέρες πριν αποχωρήσουν οι ελληνικές αρχές από τη Σμύρνη, συμπληρώνονται για τελευταία φορά τα σχετικά πεδία και αφορούν εισαγωγές κατηγορουμένων για προδοσία και καταδικασθέντων σε θάνατο καθώς και μια αποφυλάκιση. Τα γράμματα είναι πολύ βιαστικά, το βιβλίο μοιάζει να κλείνει, πριν καν στεγνώσει καλά καλά το μελάνι. Η διεκπεραιωτική διατύπωση εμφανίζει ρήγματα πίσω από τα οποία βλέπουμε, σχεδόν, τον γραφέα. Εκεί που η γραφή, όπως και η εικόνα στην περίπτωση των φωτογραφιών, αρχίζει να γίνεται δυσδιάκριτη διαβάζεται πλέον όχι αυτό που αφορά το αντικείμενο της τεκμηρίωσης, ο κρατούμενος, αλλά ο φορέας της εξουσίας, ο χειριστής της μηχανής που, στη συγκεκριμένη περίπτωση, μοιάζει και ευάλωτος. Το

¹⁶ ΓΑΚ-Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο Ὑπατης Αρμοστείας Σμύρνης, Διεύθυνση Δικαιοσύνης (αταξινόμητο), φ. 543.

ίχνος, που αφήνει ο εγγράμματος, αρχίζει να θυμίζει το ίχνος αυτού, που θέτει απλώς τον δείκτη στην επιφάνεια δίνοντας ως απόδειξη της παρουσίας του το σημάδι που αφήνει ένα κομμάτι του σώματός του. Στις φωτογραφίες πάλι, φαίνεται η τεχνική ανεπάρκεια του ανειδίκευτου χειριστή της μηχανής, και, ενδεχομένως, η απροθυμία του να εκτελέσει με προσοχή την εργασία που του ανατέθηκε, και λιγότερο ο άνθρωπος που έχει μπροστά του. Στις περιπτώσεις αυτές, οι ιστορικοί της τέχνης γινόμαστε και πάλι πραγματογνώμονες της χειρονομίας, αναγνώστες ενδεικτικών ιχνών που δείχνουν το χέρι και τελικά τον άνθρωπο. Διαβάζουμε τα γράμματα σαν εικόνες, στις δε εικόνες πασχίζουμε να διακρίνουμε χέρια, να αποδώσουμε πατρότητες, αλλά και, αν το ηθικό πρόταγμα μας συγκινεί, πρόσωπα πίσω από τον τύπο, μια ελάχιστη χειρονομία αναγνώρισης της ευθύνης που έχουμε, ακόμη κι απέναντι σ' αυτούς που δεν μπορούν να διεκδικήσουν τίποτε.

Σε ό,τι προηγήθηκε, επιχείρησα έναν κριτικό αναστοχασμό πάνω στη διαδικασία έρευνας, στοχασμού και συγγραφής με αφετηρία μια αρχαική ενότητα, εκείνη των Κεντρικών Φυλακών Σμύρνης, ενός κομματιού δηλαδή από ένα αρχείο με σημαντικό ιστορικό βάρος, από το αρχείο της Ύπατης Αρμοστείας της Σμύρνης. Στον πυρήνα του προβληματισμού υπήρξε η έννοια του ίχνους ως εργαλείου στην ιστορία της τέχνης. Μέσω αυτής προσπάθησα να δείξω πόσο ελάχιστα στεγανές είναι κατηγορίες, όπως τεκμήριο και καλλιτεχνικό έργο, λόγος και εικόνα, όχι για να θολώσω κάθε πιθανή διάκριση, αλλά για να συμβάλω στην εκλέπτυνση αυτών των εργαλείων. Πιστεύω ότι δεν έχουμε τόσο ανάγκη από νέα ορολογία, ακόμη κι οι αρχαίες διακρίσεις μπορούν να αποδειχτούν χρήσιμες με την κατάλληλη επεξεργασία. Πιστεύω, ακόμη, ότι ο κίνδυνος της ουσιοκρατικής αντιμετώπισης δεν εκλείπει με τον πληθωρισμό της ορολογίας, αντιμετωπίζεται, όμως, επαρκώς με συζητήσεις, όπου ακόμη και όροι που θεωρούνται αυτονόητοι γίνονται αντικείμενο ενδελεχούς (ουσιαστικά απροϋπόθετης) εξέτασης.



Εικόνα 1: Αναστάσιος Χάιτας, Φωτογραφίες μουσουλμάνων κρατουμένων από τις Κεντρικές Φυλακές Σμύρνης (σε χαρτί carte postale που έχει κοπεί στη μέση). Γενικά Αρχεία του Κράτους-Κεντρική Υπηρεσία. Υπατη Αρμοστεία Σμύρνης, Διεύθυνση Δικαιοσύνης.

**ΛΑΚΑΙ ΣΜΥΡΝΗΣ
ΚΑΤΑΔΙΚΩΝ**

210

Γ Ω Γ Η							Β Ε Α Γ Ω Η				
Αριθμ Δικοστήριου	Πράξεις	ΚΑΤΑΓΟΡΕΥΣΑ ΠΟΙΝΗ			ΠΟΙΝΗ ΜΕΤ' ΑΒΑΙΡΕΣΙΝ ΠΡΟΦΥΛΑΚΤΕΩΣ			ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ	Χρονολογία Έγγραφου	Τρόπος δ. σ. ή θ. σ.	ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ
		Στην	Μηνες	Παραμ.	Στην	Μηνες	Παραμ.				
22	Α. Σουλτανόπουλος αδελφική	0	0	13	0	0	0		12-8-22	Παράθεσις	Παράθεσις με αναστολή 1942/20. 5585
8-22	Α. Σουλτανόπουλος αδελφική	0	0	13	0	0	0		12-8-22	Παράθεσις	Παράθεσις με αναστολή 1942/20. 5585
7-22	Α. Σουλτανόπουλος αδελφική	0	0	5	0	0	5		16 Αιγάλη 1922	Παράθεσις	Παράθεσις με αναστολή 16 Αιγάλη 1922

Εικόνα 2: Οι τελευταίες καταχωρήσεις στο βιβλίο κρατουμένων των Κεντρικών Φυλακών Σμύρνης. Γενικά Αρχεία του Κράτους-Κεντρική Υπηρεσία. Υπατη Αρμοστεία Σμύρνης, Διεύθυνση Δικαιοσύνης.

Βιβλιογραφία

A. ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Bertillon, Alphonse. *La Photographie Judiciaire avec un appendice sur la classification et l'intensification anthropométrique*. Gauthier-Villars et Fils, 1890.
- Davies, Paul. "The Face and the Caress. Levinas's Ethical Alterations of Sensibility." *Modernity and the hegemony of vision*, edited by David Kleinberg-Levin. University of California Press, 1993, pp. 252-272.
- Davis, Whitney. *A General Theory of Visual Culture*. Princeton University Press, 2011.
- Doane, Mary Ann. "Indexicality and the Concept of Medium Specificity." *The meaning of photography*, edited by Robin Kesley – Blake Stimson. The Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008, pp. 3-14.
- Elkins, James, editor. *Photography Theory*. Routledge, 2007.
- Emerling, Jae. *Photography: history and theory*. Routledge, 2012.
- Freeland, Cynthia. "Photographs and Icons." *Photography and philosophy: essays on the pencil of nature*, edited by Scott Walden. Wiley-Blackwell, 2010, pp. 50-69.
- Galton, Francis. *Composite portraits*. Harrison and Sons, 1878.
- Green, David. "Veins of Resemblance: Photography and Eugenics." *Oxford Art Journal*, vol. 7, 1984, pp. 3-16.
- Huxley, Aldous. *Prisons with the "Carceri" etchings by G.B. Piranesi*. The Trianon Press, 1949.
- Kanaan, Hagi. *The Ethics of Visuality. Levinas and the Contemporary Gaze*, translated by Batya Stein. I B Tauris, 2013.
- Lefebvre, Martin. "The Art of Pointing: on Peirce, Indexicality, and Photographic Image." *Photography Theory*, edited by James Elkins. Routledge, 2007, 220-244.
- Levinas, Emmanuel. *Humanisme de l'autre homme*. Fata Morgana, 1972.
- Sekula, Allan. "The Traffic in Photographs." *Photography against the Grain. Essays and Photo Works*. MACK, 2016, pp. 77-101 [1st edit. 1981].
- _____. "The Body and the Archive." *October*, vol. 39, 1986, pp. 3-64.
- Silverman, Kaja. *The Miracle of Analogy or The History of Photography, Part 1*. Stanford University Press, 2015.
- Stoler, Ann Laura. "Colonial Archives and the Arts of Governance. On the Content in the Form." *Archives, Documentation and Institutions of Social Memory. Essays from the Sawyer Seminar*, edited by Francis X. Blouin – William G. Rosenberg. The University of Michigan Press, 2006, pp. 267-279.
- Waldenfels, Bernhard. "Levinas and the face of the other." *The Cambridge Companion to Levinas*, edited by Simon Critchley – Robert Bernasconi. Cambridge University Press, 2004, pp. 63-81.
- Wallton, L. Kendall. "Transparent Pictures: on the nature of photographic realism." *Photography and philosophy: essays on the pencil of nature*, edited by Scott Walden. Wiley-Blackwell, 2010, pp. 14-49.
- Yılmaz, İlkay. "Photography as Policing Infrastructure During the Late Ottoman Empire." TRAF0 – Blog for Transregional Research, 2021, <https://trafo.hypotheses.org/27186>.

Çelik, Zeynep – Eldem, Edhen, editors. *Camera Ottomana : photography and modernity in the Ottoman Empire, 1840-1914*. Koç University Press, 2015.

Β. ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

Ανώνυμου συντάκτη. «Η άφιξη του στρατού εις τον Πειραιά.» *Ελεύθερον Βήμα*, 1922.

Δασκαλοθανάσης, Νίκος. *Ιστορία της Τέχνης: η γέννηση μιας νέας επιστήμης από τον 19ο στον 20ό αιώνα*. Άγρα, 2013.

Ιωαννίδης, Κώστας. «Φωτογράφιση μουσουλμάνων κρατουμένων στις Κεντρικές Φυλακές Σμύρνης (1919-1922): διερεύνηση των στόχων και περιγραφή των αστοχιών ενός μηχανισμού.» *Ιστορία και θεωρία της τέχνης. Τιμητικός τόμος για τη Νίκη Λοιζίδη*, επιμέλεια Νίκος Δασκαλοθανάσης. futura, 2019 σ. 149-167.

«Φωτογράφιση μουσουλμάνων κρατουμένων στις Κεντρικές Φυλακές Σμύρνης (1919-1922): εκσυγχρονισμός, γραφειοκρατία, βιοπολιτική και οι αποτυχίες τους.» *Ιστορία της Τέχνης*, τ. 9, 2020, σ. 11-32.

Flusser, Vilém. *Προς μια φιλοσοφία της φωτογραφίας*, μετάφραση Ingo Duennebier – Ηρακλής Παπαϊωάννου. Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 1998.

Summary

Kostas Ioannidis

Writings of faces, traces of presence: Thoughts on texts and images from the early 20th century

Working on photographs of prisoners and documents from the Smyrna Central Prison archive [High Commission of Smyrna (1919-1922)], I attempt a critical reflection on the application of theoretical and methodological tools such as art historical connoisseurship and attribution, tools originally developed to illuminate artistic production perceived as a vehicle of artistic expression, in order to discuss a material that is generally characterized as documentary since it is made up of artefacts that are supposed to refer neither to themselves nor to their creator as an artistic subject. Avoiding reductivism and the perpetuation of relations of hegemony of one medium over another or the artistic over the non-artistic, I attempt to make a contribution to the understanding of images and texts by pointing in the direction of coinherences, that is, showing that the conventional image-text, document-art work distinction is oversimplifying. Through a reading of the concept of the face in the text “La signification et le sens” by Emmanuel Levinas, I discuss documentary images beyond the narrow confines of documentation, as ethically significant surfaces, and I highlight records within the archive that can be read, beyond the narrow confines of the bureaucratic routine of the prison, as *indices* of human presence.