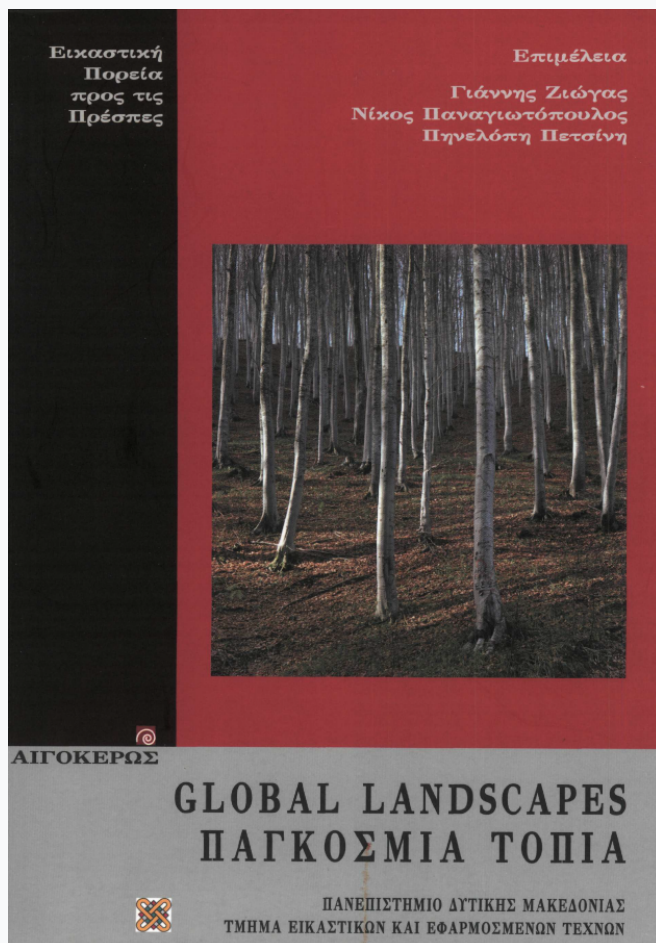


University of Western Macedonia, School of Fine Arts, Department of Fine and Applied Arts

Vol 2 (2009)

Παγκόσμια Τοπία-Διεθνές Συνέδριο για την Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες 2009



EXISTENTIAL EXPOSURES, το έργο του Πάνου Κοκκινιά

Πηνελόπη Πέτσινη

doi: [10.12681/visualmarch.3134](https://doi.org/10.12681/visualmarch.3134)

EXISTENTIAL EXPOSURES το έργο του Πάνου Κοκκινιά

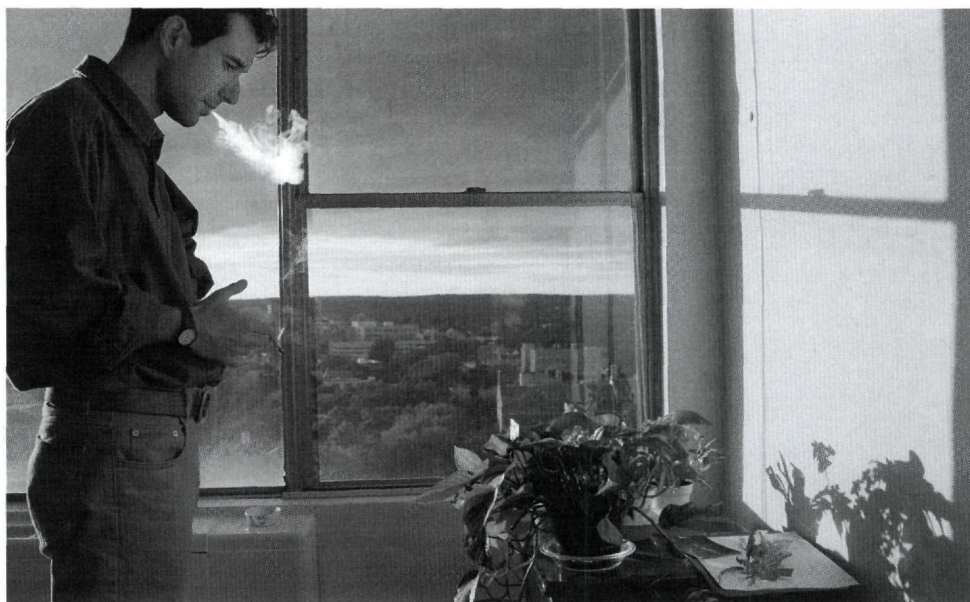
Πηνελόπη Πετσίνη¹

Παιδί, την ώρα που εγκατέλειπα τον ύπνο μου, ξαναγιώθοντας σιγά-σιγά πως υπάρχω, πως ο κόσμος υπάρχει, προσπαθούσα να σκεφτώ γιατί είναι τα πράγματα έτσι και να φανταστώ το τέλειο κενό που θα ήταν η ανυπαρξία των πάντων. Εκείνο το κενό, που ήξερα πως ήταν πιο αόριστο κι από το σκοτάδι, άνοιγε μια άβυσσο κάτω μου, όπου βυθιζόμουν με τρόμο, μέχρι να μην αντέχω να τη σκέφτομαι άλλο και να ξυπνώ οριστικά. Χρωστώ την αγωνία αυτή αποκλειστικά στην ώρα της αφύπνισης. Όταν στη διάρκεια της μέρας προσπαθούσα να την ανακαλέσω, ένιωθα πάντα να μου διαφεύγει, ένιωθα να βάζω ένα βυθό στην άβυσσο. Όπως και τώρα, γράφοντας αυτό, νιώθω να την προδίδω. Τότε που άρχισα να φωτογραφίζω δεν το ήξερα. Το ανακάλυψα σιγά-σιγά πως εκείνη τη στιγμή ήθελα να ξαναβρώ – εκείνη την αίσθηση της βύθισης. Την ξαναέβλεπα σε φευγαλέες ανθρώπινες στιγμές, στο χρόνο που κυλά μέσα στα μάτια μιας γάτας. Όσο κι αν ξέρω πως κάθε φορά θα αποτυγχάνω να την εκφράσω, πως θα την προδίδω πάντα, δε μου μένει παρά να συνεχίζω να προσπαθώ.

Πάνος Κοκκινιάς, *Βύθιση*, 1993

Με το κείμενο αυτό, ο Πάνος Κοκκινιάς έκλεινε την έκδοση μιας από τις πρώτες του φωτογραφικές σειρές με τον τίτλο *Βύθιση* και, όπως γράφει ο ίδιος χαρακτηριστικά, ήξερε ήδη πως δεν υπήρχαν απαντήσεις στα ερωτήματά του, αλλά είχε τουλάχιστον ανακαλύψει ότι αυτά εντάσσονταν στο πεδίο της φιλοσοφίας. Το ενδιαφέρον του Κοκκινιά για τη φωτογραφία σχετιζόταν πάντοτε με μια βασική αναζήτησή του, σχεδόν στα όρια της εμμονής, που είχε να κάνει με το ζήτημα της ύπαρξης. Οι φωτογράφοι που τον γοήτευαν, οι εικόνες που επέλεγε, ήταν σχεδόν οπτικά ανάλογα των ερωτημάτων που τον απασχολούσαν. «Μια από τις πρώτες φωτογραφίες που με εντυπωσίασαν», γράφει, «ήταν το *U.S. 285, New Mexico* του Robert Frank»².

Ο έρημος δρόμος στο άδειο τοπίο, η σκοτεινιά και το αυτοκίνητο που διακρίνονταν μακριά έμοιαζαν να είναι η τέλεια αναπαράσταση μιας μοναχικής πορείας προς το άγνωστο. Η διαύγεια με την οποία αυτή η φωτογραφία περιγράφει τη σκοτεινιά ήταν για μένα μια ένδειξη για το πώς θα μπορούσε κανείς να προσεγγίσει



Πάνος Κοκκινιάς, από τη σειρά *Home*, 1994-95 (πρωτότυπο έγχρωμο)

τουλάχιστον το ερώτημα, παρόλο που δε θα ήταν σε θέση να το απαντήσει (Κοκκινιάς 2009).

Οι πρώτες εικόνες του Κοκκινιά προσεγγίζουν τον κόσμο μέσα από τα παραπάνω ενδιαφέροντα λίγο έως πολύ ασυνείδητα: ασπρόμαυρες, άμεσες, «καθαρές» απεικονίσεις φυλακισμένων ζώων, φοβισμένων παιδιών και ανθρώπων χαμένων στο πλήθος. Αργότερα, στη Νέα Υόρκη πλέον και σε μια δύσκολη ψυχολογικά περίοδο, στρέφει τη μηχανή στον εαυτό του, για να συνειδητοποιήσει πως η φυσική παρουσία του στις εικόνες αποτελεί απλώς το μέσο για να εκφράσει την ψυχική του κατάσταση. Η σειρά *Home*, που δημιουργήθηκε εκείνη την εποχή, δεν ήταν τόσο ένα αυτοπορτρέτο όσο μια θέαση του κόσμου ως φυλακή, μια προσέγγιση που υιοθέτησε πιο συνειδητά και στη σειρά *Interiors*, όπου «η θλιμμένη ομορφιά» των υπό κατάρρευση κλειστοφοβικών χώρων «υπήρχε μόνο για να δώσει έμφαση στην απουσία εξόδου». Τις μοναχικές φιγούρες που περιπλανιούνται μέσα στους αφιλόξενους χώρους των *Interiors* συναντάμε και στα *Landscapes*, την επόμενη δουλειά του Κοκκινιά, όπου μακρινές φιγούρες περιφέρονται στη φύση κουβαλώντας μαζί τους τις αστικές νευρώσεις τους και τα υπαρξιακά τους αδιέξοδα, αυτή τη φορά υποδηλώνοντας την αποξένωσή τους από τη φύση και τον κόσμο γύρω τους³. «Εικόνες διαποτισμένες με μια καφκική αίσθηση εγκλωβισμού», τις αποκαλεί η Κατερίνα Γρέγου, «αλλά και με μια αίσθηση απογοήτευσης και ματαιότητας, μοναξιάς και μελαγχολίας που υποδεικνύει μια γενικότερη υποβόσκουσα δυσαρέσκεια με τον κόσμο συνολικά. Αυτές οι εσωστρεφείς φι-



Πάνος Κοκκινιάς, από τη σειρά *Here We Are* (πρωτότυπο έγχρωμο)

γούρες», γράφει, «μοιάζουν να κατοικούν σε μια μη κοινωνική σφαίρα, έναν αδιαπέραστο δικό τους κόσμο» (Gregos 2006).

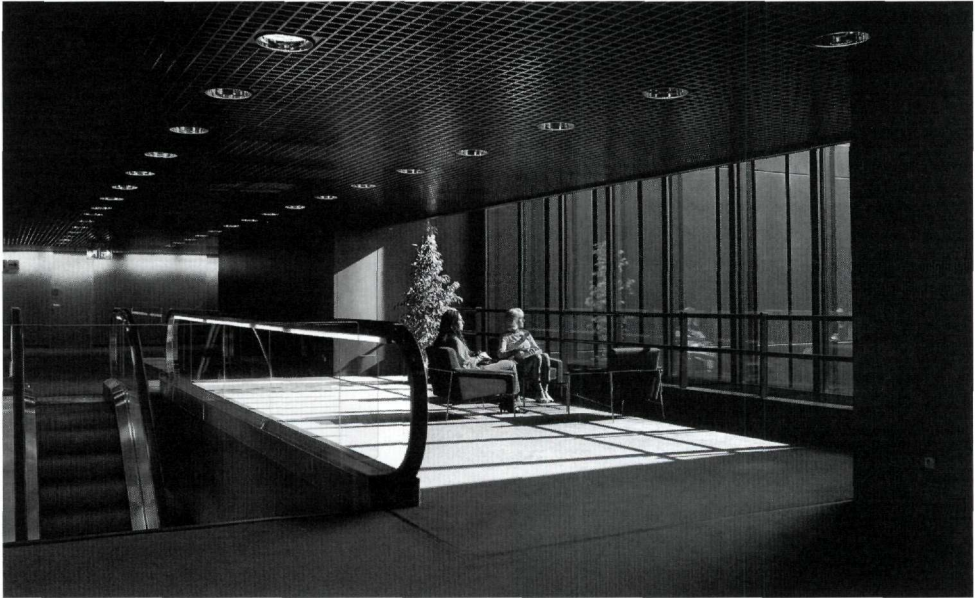
Η σταδιακή συνειδητοποίηση των ενδιαφερόντων γύρω από τα οποία κινούνταν η δουλειά του, αυτή η έμφαση στην υπαρξιακή, σχεδόν μεταφυσική αγωνία, τον οδήγησε τελικά στο να μελετήσει συστηματικά αυτή τη σχέση σε ακαδημαϊκά πλαίσια, ακολουθώντας πλέον συγκεκριμένη μεθοδολογία που θα του επέτρεπε να μελετήσει το πώς εκδηλώνονται φωτογραφικά παρόμοια ενδιαφέροντα, να αναλύσει το έργο του και να καταλήξει σε πιθανά συμπεράσματα.

Η υπαρξιακή αγωνία

Βλέπω το χέρι μου πάνω στο τραπέζι. Είναι ζωντανό – είναι εγώ. Ανοίγει, τα δάχτυλα ανοίγουν και δείχνουν. Έχει ξαπλώσει ανάσκελα. Δείχνει τη χοντρή κοιλιά του. Μοιάζει με ζώο που έχει γυρίσει ανάποδα⁴.

Jean-Paul Sartre, *Nausea*

Είχα ήδη ξεκινήσει το project μου και διάβαζα υπαρξισμό. Αλλά δεν είχα ακόμη διαβάσει τη Ναυτία (Nausea), όταν έκανα αυτή την εικόνα. Ταξίδευα με πλοίο, ήταν αργά το απόγευμα και καθόμουν στο κατάστρωμα χωρίς να κάνω κάτι συγκεκριμένο. Και τότε μου συνέβη, καθώς κοιτούσα προς τα κάτω, προς τα πόδια μου, χωρίς ό-



Πάνος Κοκκινιάς, από τη σειρά *Here We Are* (πρωτότυπο έγχρωμο)
μως να βλέπω στην πραγματικότητα: Είδα το χέρι μου και έμοιαζε με κάτι που δεν είχα ξαναδεί. Ήταν εκεί, το χέρι μου, το ήξερα, αλλά την ίδια στιγμή δεν μπορούσα να το αναγνωρίσω ως δικό μου, το ένιωθα ξένο και παράξενο. Και τότε, καθώς αυτή η αίσθηση άρχισε να σβήνει, τράβηξα μια φωτογραφία «αυτό» το χέρι, χωρίς να πιστεύω στ' αλήθεια ότι η μηχανή θα μπορούσε να πιάσει αυτή την αίσθηση. Προς μεγάλη μου έκπληξη, όταν είδα το κοντάκι ένιωσα ακριβώς το ίδιο, παρόλο που είχα πια ξεχάσει το γεγονός. Τίποτα παρόμοιο δε συνέβη ξανά, ούτε πριν ούτε μετά το συγκεκριμένο επεισόδιο, τουλάχιστον τίποτα που να μπόρεσα να το φωτογραφίσω.

Πάνος Κοκκινιάς, *Existential Exposures*

Ο ήρωας της *Ναυτίας*, ο 30χρονος Antoine Roquentin, υποβάλλεται σε μια παράξενη μεταφυσική εμπειρία που τον αποξενώνει από τον κόσμο. Τα πράγματα αποσυνδέονται από τα συνηθισμένα πλαίσια αναφοράς τους, δεν έχουν πια ποιότητες όπως το χρώμα ή το σχήμα –ή οι ποιότητες αυτές δεν έχουν πια το ίδιο νόημα. Οι λέξεις διαχωρίζονται από τα πράγματα που νοηματοδοτούν και ο Roquentin βρίσκεται αντιμέτωπος με την καθαρή ύπαρξη. Αυτή την αποστασιοποίηση ο Sartre την ονομάζει *υπαρξιακή κατάσταση*. Μη έχοντας τίποτα που να μπορεί να τον αποσπάσει από την ίδια την ύπαρξη στην απλούστερη μορφή της, ο Roquentin αισθάνεται το ότι *υπάρχει* και φτάνει στα όρια της παράνοιας αναζητώντας το νόημα στα πάντα, για να αναγκαστεί τελικά να αναγνωρίσει ότι το να δώσει νόη-

μα στη ζωή του είναι αποκλειστικά δική του ευθύνη. Έχοντας βρεθεί αντιμέτωπος με ανάλογες στιγμές αποξένωσης, στιγμές που τα πράγματα μοιάζουν παράξενα και ψεύτικα σαν να τα βλέπει κανείς για πρώτη φορά, στιγμές που απλώς είσαι εκεί, που απλά υπάρχουν, ο Κοκκινιάς βρίσκει στον Sartre το θεωρητικό πλαίσιο που μπορεί να υποστηρίξει τη δουλειά του: «Η ύπαρξη δε σου επιτρέπει να τη σκεφτείς από απόσταση: εισβάλλει ξαφνικά» γράφει⁵. Σε μια τέτοια στιγμή, «οι συνήθεις προκαταλήψεις (για τα πράγματα) εξαφανίζονται και βλέπεις μόνο αυτό που μπορείς άμεσα να αντιληφθείς: το εμπειρικό περιεχόμενο του παρόντος»⁶. Το πώς μια πνευματική και ψυχική κατάσταση όπως είναι η υπαρξιακή κατάσταση μπορεί να αποδοθεί οπτικά μέσα από τη φωτογραφία κι από ποια συγκεκριμένα φωτογραφικά είδη (genres) μπορεί να γίνει κάτι τέτοιο, αποτέλεσε το κεντρικό ερευνητικό του ερώτημα, το οποίο και επιχείρησε να προσεγγίσει μέσα από πέντε μελέτες περιπτώσεων (case studies) που αφορούσαν αντίστοιχα το έργο των Robert Frank, William Eggleston, Josef Koudelka, Joel Sternfeld και Philip-Lorca diCorcia.

Το έργο του Frank, με τη φαινομενικά μη εξεζητημένη σύνθεση των εικόνων του (που μοιάζουν «ανοιχτές» και σχεδόν ατελείς), την αίσθηση του τυχαίου, το σχεδόν πρόχειρο ύφος και την έλλειψη καθαρότητας, ο Κοκκινιάς θεωρεί ότι μπορεί να ιδωθεί ως μια αναπαράσταση της υπαρξιακής κρίσης του αμερικάνικου έθνους συνολικά. Στο έργο του Eggleston, αντίστοιχα, το υπαρξιακό όραμα εκφράζεται μέσα από άμεσες αναπαραστάσεις του εφήμερου και του καθημερινού, του τετριμμένου ή ασήμαντου, που μοιάζει να αποκαλύπτουν την ύπαρξη των πραγμάτων. Είναι η επιλογή της εξορίας ως θέμα, στην περίπτωση του Koudelka, που λειτουργεί κατά τον Κοκκινιά σαν μια αναλογία της ανθρώπινης κατάστασης ενώ, ταυτόχρονα, η ευφυής σχεδόν θεατρική οργάνωση της πραγματικότητας από το φωτογράφο μετατρέπει τις εικόνες του σε πεδίο φιλοσοφικών αναζητήσεων. Στις εξαιρετικής ευκρίνειας, μεγάλου φορμά φωτογραφίες του Sternfeld, η υπαρξιακή κατάσταση εντοπίζεται στην κρίση ταυτότητας που απεικονίζουν, ενώ στις προσεκτικά σκηνοθετημένες εικόνες του diCorcia αρθρώνεται ως μια στιγμιαία συνειδητοποίηση που εγγράφεται στο πρόσωπο του αποξενωμένου κατοίκου της μεγάλης πόλης.

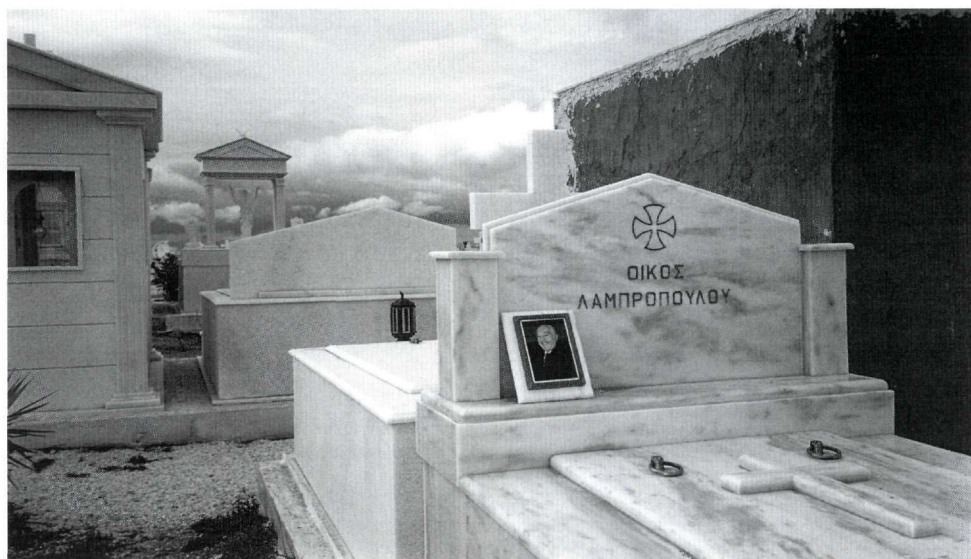
Οι εμφανείς υφολογικές διαφορές που παρουσιάζουν τα έργα των παραπάνω φωτογράφων μοιάζουν να αποδεικνύουν ότι η υπαρξιακή κατάσταση θα μπορούσε να υπονοείται φωτογραφικά, όχι μόνο σε διαφορετικές στιγμές, τόπους ή με διαφορετικούς ανθρώπους, αλλά και μέσα από διαφορετικά φωτογραφικά είδη. Η διαπίστωση αυτή μοιάζει να έπαιξε σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του ίδιου του φωτογραφικού έργου του Κοκκινιά, τη σειρά *Here We Are*. Ο Κοκκινιάς, στηριζόμενος στην προηγούμενη φωτογραφική πρακτική του και τη γνώση που απέκτησε σε διαφορετικά φωτογραφικά πεδία, επιχείρησε να δημιουργήσει τη δική του υπαρξιακή κατάσταση μέ-

σα από ένα project που να συνδυάζει διαφορετικά φωτογραφικά είδη χωρίς ξεκάθαρη υφολογική συνοχή: φωτογραφίες σκηνοθετημένες και μη, μεγάλο εύρος φορμά (από 35mm έως 4x5 τεχνική μηχανή), φυσικά και αστικά τοπία, πορτρέτα και στιγμιότυπα, μακρινές και κοντινές λήψεις. Ακόμη και η τελική εκθεσιακή παρουσίαση διατηρούσε αυτόν τον πλουραλισμό, καθώς άλλες εικόνες είχαν τυπωθεί σε μεγάλο μέγεθος κι άλλες σε μικρό, ανάλογα με την αρχική σύλληψη, αλλά και με το αν υπήρχε ή όχι λόγος να φαίνονται οι λεπτομέρειες σε μια εικόνα –κάτι που προκάλεσε φανερή αμηχανία σε αρκετούς θεατές, κυρίως από το φωτογραφικό χώρο⁷.

Πέρα από την κοινή θεματική της υπαρξιακής κατάστασης, αυτό που συνδέει επίσης όλες αυτές τις διαφορετικές υφολογικά εικόνες είναι ο ίδιος ο χώρος που απεικονίζουν. Ο Κοκκινιάς οπτικοποιεί την έννοια της περιπλάνησης, επιλέγοντας όχι τοπία αλλά τόπους που συνδέονται με τον σύγχρονο πολιτισμό, αυτούς που ο Marc Augé αποκαλεί «Μη-Τόπους»⁸ –τους χώρους που δεν μπορούν να συσχετιστούν κι όπου οι άνθρωποι δεν είναι τίποτα περισσότερο από αυτό που κάνουν ή βιώνουν μέσα στο ρόλο του επιβάτη, του πελάτη ή του οδηγού⁹. Ο Augé υποστηρίζει ότι οι Μη-Τόποι παρέχουν την εμπειρία μιας «μοναχικής ατομικότητας», την οποία θεωρεί ως «μια μεταμοντέρνα μορφή αλλοτριώσης».¹⁰ Ένας τέτοιος Μη-Τόπος όπου το άτομο χάνει την ταυτότητά του¹¹ είναι το υπερπολυτελές ξενοδοχείο Semiramis στην Αθήνα, το Διεθνές Αεροδρόμιο Ελευθέριος Βενιζέλος, το μετρό της Αθήνας και πολλοί ακόμη χώροι που χρησιμοποιεί στις φωτογραφίες του ο Κοκκινιάς.

Ο Κοκκινιάς καταλήγει ότι οι σπάνιες στιγμές που συνειδητοποιούμε ότι

Πάνος Κοκκινιάς, από τη σειρά *Here We Are* (πρωτότυπο έγχρωμο)



είμαστε εδώ, ότι υπάρχουμε, συνήθως συνοδεύονται από μια ταυτόχρονη συνειδητοποίηση ότι αυτή ακριβώς η ύπαρξη κάποια στιγμή θα τελειώσει. Γι' αυτό, θεωρεί, οι εικόνες του θανάτου μάς υπενθυμίζουν τη θνητότητά μας, αλλά και το ότι είμαστε ακόμη εδώ. Αν και αναγνωρίζει πως ο ισχυρισμός του Roland Barthes ότι κάθε φωτογραφία έχει άμεση σχέση με το θάνατο σήμερα αμφισβητείται¹², αντιπαραθέτει ότι, καθώς η φυσική παρουσία του θανάτου στις δυτικές κοινωνίες κρύβεται όλο και πιο προσεκτικά και αντικαθίσταται από έναν καταγιγισμό φωτογραφιών και κινηματογραφικών εικόνων, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι ο θάνατος υπάρχει για μας σήμερα κυρίως μέσα από τη φωτογραφική του αναπαράσταση. «Έχοντας κερδίσει τον μεγάλο τρόπο», γράφει ο Φώτης Καγγελάρης, «ο άνθρωπος μπορεί πια να χαμογελά, να ποζάρει, να κορδώνεται απέναντι σ' αυτό που φοβόταν»:

Κι αυτό κάνει στις φωτογραφίες. Έχει το χαμόγελο της νίκης και γι' αυτό μπορεί να πεθάνει ήσυχος –ότι δε θα πεθάνει– αφού ο θάνατος είναι πια αλλού. Αυτός είναι εκεί, και δικαίως, με ανακούφιση θα έλεγα, βρίσκει την εικόνα του και λέει: «να 'μαι». Δε θα του συμβεί τίποτα πια. Η φωτογραφία γίνεται έτσι το ανολοκλήρωτο πένθος, η ακηδεία ενός διαρκούς θανάτου που δε συνέβη ποτέ¹³.

Η τελευταία φωτογραφία της σειράς *Here We Are* είναι η φωτογραφία ενός τάφου με μια φωτογραφία πάνω του: το πορτρέτο ενός άντρα με ένα πλατύ χαμόγελο. «Ακόμα και σ' ένα μικρό τύπωμα», γράφει ο Κοκκινιάς, «ο κύριος Λαμπρόπουλος, σχεδόν γελώντας, μοιάζει άνετος, αν όχι ευτυχισμένος, στην τελευταία του κατοικία. Σκέφτηκα πως αυτή η αντίθεση θα αποτελούσε μια ανατρεπτική υποσημείωση αλλά και έναν ποιητικό επίλογο στην προσπάθειά μου. Γιατί το αιώνιο χαμόγελο αυτού του άντρα μπορεί να είναι η μοναδική απάντηση στα ερωτήματα που προσπάθησε να απαντήσει φωτογραφικά αυτή η εργασία. Και δε σκηνοθετήθηκε, βρέθηκε. Σε μια φωτογραφία».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Augé, M., 1995: *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, (μτφρ. John Howe) Verso.
- Barthes, R., 1981: *Camera Lucida*, (μεταφρ. Richard Howard), London: Hill and Wang.
- Durden, M., 1995: 'Andreas Gursky: Images, Tate Liverpool', *Portfolio* no 22, December 1995, Edinburgh.
- Edwards, S., 2006: *Photography: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.
- Gregos, K., 2006: «Panos Kokkinias» στο Demos TJ (επιμ.), *Vitamin Ph: New Perspectives in Photography*, London: Phaidon Press.
- Καγγελάρης, Φ., 2009: «Λίγο πιο δω... Εκεί...»: Σκέψεις στη θεωρία της φωτογραφίας και της τέχνης», δημοσίευτη διάλεξη, Art-Act, Νοέμβριος 2009.
- Κοκκινιάς, Π., 1993: *Βύθιση*, Αθήνα: Φωτοχώρος.
- Κοκκινιάς, Π., 2009: *Existential Exposures: The Manifestation of Existential Motifs within the Art Photograph*, δημοσίευτη διδακτορική διατριβή,

University of Derby, School of Art, Design and Technologies.
Priest, S., 2001: 'Existentialism' στο *Jean-Paul Sartre: Basic Writings*, New York: Routledge.
Sartre, Jean-Paul, 1959, *Nausea*, (μετ. Lloyd Alexander), New York: New Directions.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το κείμενο βασίζεται στη διδακτορική διατριβή του Πάνου Κοκκινιά (2009) και στην παρουσίαση του έργου του απ' τον ίδιο στα πλαίσια της ημερίδας «Παγκόσμια Τοπία».
2. Robert Frank, *U.S. 285, New Mexico* (1958) στο *The Americans*. Πέρα από τις φωτογραφικές του επιρροές, ο Κοκκινιάς αναγνωρίζει και μια σειρά από άλλα έργα που τον γοητεύσαν και επέδρασαν σημαντικά στο έργο του: μυθιστορήματα όπως το *On The Road* (1957) του Jack Kerouac, για την καταγραφή της εμπειρίας του παρόντος, και το *The Outsider* (1942) του Albert Camus, για τη σχεδόν φωτογραφική περιγραφή της σκηνης του φόνου, τα θεατρικά έργα του Samuel Becket, το *The State Of Things* (1982) του Wim Wenders, όπου ο ήρωας δηλώνει πως «πουθενά δε νιώθει σπίτι του», και οι πίνακες του Edward Hopper ως αναπαραστάσεις της αποξένωσης στην αστική καθημερινότητα.
3. «Ο τρόπος που φωτογραφίζονται, από μακριά κι από ψηλά, με το 'βλέμμα του Θεού', τονίζει την ασημαντότητά τους» γράφει. (Κοκκινιάς 2009: 66).
4. Sartre (1959: 98).
5. Sartre (1959: 132) στο Κοκκινιάς (2009).
6. Priest (2001: 22) στο ίδιο.
7. Θα πρέπει να σημειώσουμε εδώ ότι για την πλειοψηφία του φωτογραφικού χώρου στην Ελλάδα τότε, η έννοια της φωτογραφικής σειράς εμπειρείχε εξ ορισμού τη σαφή υφολογική συνοχή: την ομοιογένεια που επιτυγχάνεται όχι μόνο μέσα από την κοινή θεματική, αλλά και μέσα από τη χρήση κοινού μέσου (ένα είδος φωτογραφικής μηχανής) άρα και κοινού φορμά, και παρόμοια αν όχι ίδια μεγέθη φωτογραφιών στην παρουσίαση.
8. «Εάν ένας τόπος μπορεί να ορισθεί ως σχετικιστικός, ιστορικός και σχετικός με την ταυτότητα, τότε ένας χώρος που δεν μπορεί να ορισθεί ως σχετικιστικός ή ιστορικός ή σχετικός με την ταυτότητα είναι ένας μη-τόπος» γράφει ο Marc Augé. (1995: 79).
9. στο ίδιο: 103.
10. στο ίδιο: 118.
11. στο ίδιο: 103.
12. «Η επιστροφή των νεκρών», γράφει ο Barthes (1981: 9), «είναι αυτό το τρομακτικό πράγμα που υπάρχει σε κάθε φωτογραφία». Ο Steve Edwards (2006: 119) ισχυρίζεται ότι αυτή η «μελαγχολική» αντίληψη είναι συζητήσιμη: «Εάν οι φωτογραφίες περιεχθούν το προσωρινό παράδοξο του εδώ-τόρα και εκεί-τότε εξ ορισμού, αυτό πρέπει να ισχύει και αντίστροφα: όσο η εικόνα μεταφέρει κάτι από το θάνατο, υπενθυμίζοντάς μας το ασταμάτητο πέρασμα του χρόνου, τόσο ξαναζωντανεύει ταυτόχρονα μια στιγμή από το παρελθόν». «Ερμηνεύω ένα γεγονός», υποστηρίζει ο Καγγελάρης (2009), «σημαίνει το εντάσσω στο συμβολικό σύμπαν εξουδετερώνοντας το πραγματικό του θανάτου». Η φωτογραφία σε αυτό το πλαίσιο είναι κατ' αρχήν μια ερμηνεία, μια ερμηνεία που σχετίζεται με το θάνατο. Αλλά είναι μια αποτυχημένη ερμηνεία, ένας «ελλειπής φροϋδικός μηχανισμός άμυνας» που μας αφήνει εκτεθειμένους σ' αυτό από το οποίο θα μας προστάτευε: αντί να μας κάνει να ξεχνάμε το θάνατο, μας φέρνει διαρκώς αντιμέτωπους με αυτόν. «Η φωτογραφία λοιπόν», καταλήγει ο Καγγελάρης, «ως τεμαχισμός της πραγματικότητας, όπως θα 'λεγε ο Βιτγκενστάιν, γίνεται ο αβάσταχτος από την οδύνη της τρέλας και του θανάτου τόπος, της υπέρβασης της τρέλας και του θανάτου, συναντώντας τα».
13. Καγγελάρης (2009). «Θυμηθείτε», γράφει ο Καγγελάρης, «ότι το πρώτο σημείο είναι το σήμα, δηλαδή ο τόπος».