

Θανάσης Μουτσόπουλος, 1999

Μπούστα, οι φωτογραφίες των Αυτόματων Ταμειακών Μηχανών του Μανώλη Μπαμπούση

Ο Μπαμπούσης μάς είχε δώσει εικόνες γύρω από σύνθετες πολιτισμικές και ανθρωπολογικές καταστάσεις που αντανακλώνται στον χώρο. Εκεί μελετούσε τις σχέσεις των ανθρώπων με το περιβάλλον τους, τον εγκλωβισμό στα άδεια έγχρωμα δωμάτια έως την ενατένιση των «μνημείων, είτε από εμάς ως παρατηρητές είτε από το πλήθος που πάντα κοιτάζει γύρω του», προσπαθώντας να κατανοήσει την πόλη που τους περιβάλλει.

Στα «μνημεία» του της Αθήνας, ενδιαφερόταν έντονα για τις μονολιθικές μορφές και τον πλαστικό μιμιμαλισμό και λιγότερο για συγκεκριμένα μοντέλα τυπολογικής ανάλυσης. Ισορροπούσε ανάμεσα στην κοινωνικότητα των θεμάτων του και την έρευνα για ένα πλαστικό αντικείμενο, ενταγμένο σε «μη τόπους». Σε χώρους κοινότοπους, αινιγματικούς.

Τώρα μας μεταφέρει τις πληροφορίες από τη μετωπική προοπτική των εσωτερικών χώρων και εκείνων του αστικού τοπίου στην επίπεδη επιφάνεια ενός τετραγώνου που μας επιτρέπει κι αυτό με τη σειρά του. Μεταφέρει τους αρχαίους μετωπικούς τρόπους στα αρχέτυπα της τεχνολογικής εικόνας της πόλης μέσα από μια τελετουργική πράξη που χρησιμοποιεί την εν σειρά επανάληψη.

1970. Οι εννοιολογικοί καλλιτέχνες αρχίζουν να χρησιμοποιούν τη φωτογραφία ως ανώνυμο μέσο καταγραφής των ιδεών και των γεγονότων που δημιουργούν χωρίς να λογαριάζουν τη γλωσσική και επικοινωνιακή δομή της φωτογραφίας, την ιστορική της οπτική¹. Όταν το 1973 στον ίδιο τον περιφραγμένο χώρο της «καθαρής» φωτογραφίας μονοπωλεί το μαυρόασπρο φιλμ και η λογική της φωτοειδησεογραφίας, ο Μπαμπούσης δημιουργεί μια σειρά έγχρωμων πορτραίτων σε ένα ψυχιατρείο αφού προσέφερε μουσικά όργανα στους ασθενείς για να παίζουν. Φωτογραφίζει «το συμβάν» αλλά παράλληλα και τους έγχρωμους άδειους εσωτερικούς χώρους². Το άδυτο του ψυχιατρείου ανοίγει το ενδιαφέρον του για τους θεσμικούς χώρους. Μια τούρκικη τουαλέτα που φωτογραφίζει αυτή την περίοδο, κάτω από αυτό το σκεπτικό, συνδέεται με τις έγχρωμες πάντα, φωτογραφίες γραφείων σε δημόσιους χώρους. Δουλεύει που θα συνεχίσει με

τις ομάδες από τα έγχρωμα άδεια υπνοδωμάτια στην περιπλάνησή του ανά την Ελλάδα. Ακτινογραφία μιας κουλτούρας του οικείου που παραμένει σύγχρονη.

Πολλά χρόνια μετά όταν ασχοληθεί με τις αυτόματες ταμειακές μηχανές των τραπεζών θα έχει πάλι να κάνει με θεσμούς. Αυτή τη φορά σχεδόν συντριπτικούς.

Οι ATM είναι επί αμοιβή νομιμοποιημένες υπηρεσίες – αντιπρόσωποι ενός μηχανισμού οικονομικού ελέγχου. Γι' αυτό μπορούν να βρίσκονται σε ένα μητροπολιτικό κέντρο, σε ένα γραφικό ορεινό χωριό, στη μέση της ζούγκλας, δίπλα στο κύμα πάνω στην άμμο ή ακόμη και στην κρεβατοκάμαρά μας. Κατά κάποιον τρόπο οι ATM είναι ρομπότ με τα οποία ο χρήστης εκτελεί έναν πρωτόγονο διάλογο που καμιά φορά εμπεριέχει και στοιχεία εκμυστήρευσης ή παράκλησης.

Ο Μπαμπούσης φωτογραφίζει τις ATM απόλυτα μετωπικά. Μοιάζουν έτσι με την οπτική των φωτογραφιών ταυτότητας. Φωτογραφίες ταυτότητας μιας μηχανής³; Παράλληλα, η λογική αρχείου που προβάλλουν έντονα τις κάνει να λειτουργούν και ως μέρη μιας φυσιογνωμικής μελέτης σαν αυτή που παρουσίαζε ο Cesare Lombroso στις αρχές του αιώνα μας.

Τα μηχανήματα που παρουσιάζει ο Μπαμπούσης προέρχονται από διάφορες χώρες. Με αυτόν τον τρόπο λειτουργούν ως αρχείο φυσιογνωμιών διαφόρων «εθνικοτήτων». Η σημασία αυτής της δουλειάς είναι αναπόφευκτα δεμένη με την έννοια της σειράς⁴, που όμως δεν έχει κάποια συγκεκριμένη αλληλουχία παράθεσης των εικόνων του πλήθους. Η αισθητική του ελάχιστου εδώ μοιάζει να έχει μια αδιόρατη και ανεξήγητη συγγένεια με τους καλλιτέχνες της εννοιολογικής τέχνης.

Ο Μπαμπούσης εντοπίζει μια επίπεδη λεπτομέρεια των ATM. Μεταφέρει τον εγκλωβισμό και τις αναφορές των εσωτερικών του χώρων στους «άλλους χώρους πίστης» της εποχής μας. Διευθετεί τις γεωμετρίες τους, απομονώνει τις ATM, δημιουργεί αυτόνομα έργα. Δεν ευνοεί τη ρομαντική άποψη ότι η μηχανή έχει ψυχή, δεν την εξανθρωπίζει. Μιλά για «κομψά τέρατα», αναφέρει ότι τοποθετεί τη δική του μηχανή απέναντι στην άλλη μη-

χανή, υπογραμμίζει την κοινή μηχανική και αυτόματη προέλευσή τους. Σχολιάζει την αυστηρότητα της καταγραφικής λειτουργίας τους, γίνεται η ίδια το μοντέλο και η λειτουργία μαρτυρίας.

Επιλέγει να φωτογραφίσει, σε ένα παρόν του οποίου δεν αποκόπτεται μια προνομιακή στιγμή από τη συνέχεια του κόσμου, δεν έλκεται από την έκπληξη, το σοκ, αντίθετα αξιολογεί τη μονιμότητα και την ουδετερότητα των στιγμών.

Είναι όμως «ουδέτερη» η φωτογραφία του Μπαμπούση; Ναι, με την έννοια ότι δεν τοποθετεί κανένα πρόσθετο στοιχείο. Όχι, με την έννοια ότι έχει εκ των προτέρων κάποιες προθέσεις. Βλέπει στις ATM έναν εγκλωβισμό, μια σαρκοφάγο στο κέντρο της πόλης (και βεβαίως όχι μόνο). Όμως τίποτα στις φωτογραφίες του δεν δραματοποιεί τα πράγματα. Το φως αυτό στην οθόνη της ATM μοιάζει με το φως του κεριού στα εικονοστάσια, όμως εδώ δεν υπάρχουν γραφικότητες. Η μητροπολιτική εικονογραφία προβάλλεται, συρρικνωμένη, σε απευθείας μετάδοση από κάποιες οθόνες και ανακλαστικές επιφάνειες. Αντανακλώνται ίχνη διερχομένων και η σκιά της φυσικής παρουσίας του φωτογράφου.

Οι φωτογραφίες του τυπώνονται σε ένα μέγεθος περίπου το ίδιο με το αντικείμενο, κρεμάει ένα αντικείμενο στον τοίχο. Η εμπειρία του θεατή γίνεται προσωπική παρά την ψυχρότητα του θέματος.

Χρησιμοποιεί το φωτογραφικό μέσο χωρίς επεξεργασίες, θίγοντας συστηματικά το θέμα της κοινοτοπίας, της banalité, ασχολούμενος με τα πιο δύσκολα να προσεχθούν αντικείμενα κατανάλωσης. Βρίσκει, αναγνωρίζει και αναδεικνύει το οπτικό προϋπάρχον ανάμεσα στην τάξη των πραγμάτων. Όμως όσο ψυχρές και «αδιάφορες αισθητικά» κι αν είναι αυτές οι μηχανές είναι αναντίρρητα αντικείμενα σχεδιασμού, ακολουθούν μια αυστηρή τυπολογία που ανακαλεί στον χρήστη μνημείο από το μέλλον. Πέρα όμως από το «χαρούμενο» των χρωμάτων δεν υπάρχει τίποτε άλλο εδώ για να προκαλέσει ευθυμία.

Με τον ίδιο τρόπο όμως που μπορεί να το κάνει η καταγραφή αυτής της αρχιτεκτονικής, οι φωτογραφίες των ATM καταγράφουν την πολιτική λειτουργία της κοινωνίας που ζούμε, θίγουν, χωρίς να δείχνουν ποτέ, την παρουσία της επιτήρησης. Κάμερες κλειστού κυκλώματος επιτηρούν άγρυπνα τους χρήστες των ATM. Παράλληλα και πέρα από την καταγραφή σε εικόνα η ίδια η συναλλαγή

καταγράφεται. Κάποιο κεντρικό σύστημα ελέγχου γνωρίζει που ήσουν και πότε, όταν έκανες κατάθεση ή ανάληψη. Τόπος και χρόνος καταγράφονται.

Ο Deleuze τονίζει ότι αυτές είναι οι κοινωνίες του ελέγχου που έρχονται να αντικαταστήσουν τις πειθαρχικές κοινωνίες. Ο «έλεγχος» είναι το όνομα που ο Burroughs πρότεινε για να ορίσει το νέο τέρας και που ο Foucault αναγνωρίζει ως το προσεχές μέλλον μας.

Ο Philippe Dubois επιμένει ότι με τη φωτογραφία είναι πια αδύνατον να σκεφτούμε την εικόνα εκτός της πράξης η οποία την έκανε να υπάρξει⁵. Στην περίπτωση των ATM του Μπαμπούση μαζί με την πράξη που γέννησε τις φωτογραφίες, μας έρχεται στον νου και η πράξη η οποία αποτύπωσε τον ίδιο τον φωτογράφο. Αυτές οι φωτογραφίες ανοίγουν μερικές ενδιαφέρουσες προοπτικές. Λειτουργούν πια εξίσου ως αστικά τοτέμ και ως τμήμα της τεράστιας παράδοσης των δισδιάστατων εικαστικών.

Σημειώσεις

¹Daniela Palazzoli, *Incontri-internazionali d'Arte Contemporanea*, 11/73-2/74. Centro Di/Editioni 1973.

²Εκθέσει το 1975 τις έγχρωμες εικόνες, πρόδρομους μιας ευαισθησίας της σύγχρονης Φωτογραφίας τη δεκαετία του '80. Γκαλερί ZONA, Φλωρεντία 1975.

³Η κωδικοποιημένη όψη του πορτραίτου εξελίχθηκε με διαφορετικό τρόπο από τις ταξικο/κοινωνικές σειρές του A. Sander έως τον R. Avedon (*American West*) και έως τον T. Ruff (*Πορτραίτα – Ταυτότητες* στο *Aperto* 1988). Όμως σε αυτές τις περιπτώσεις ασφαλώς έχουμε ανθρώπους, όχι μηχανές.

⁴Σε αυτή τη διαδικασία η προσέγγιση μπορεί να είναι κατά περίπτωση, πολύ διαφορετική. Ο Warhol επαναλαμβάνει απονευρωμένα το ίδιο το αντικείμενο εξωραϊζοντάς το με ισχυρές δόσεις εικαστικού make-up. Οι Becher τοποθετούν ένα τρισδιάστατο γλυπτό στον χώρο (ανώνυμες γλυπτικές, 1970).

⁵Dominique Baqué, "La Photographie Plasticienne", *Edition Regard*, Paris 1998, σ. 104.