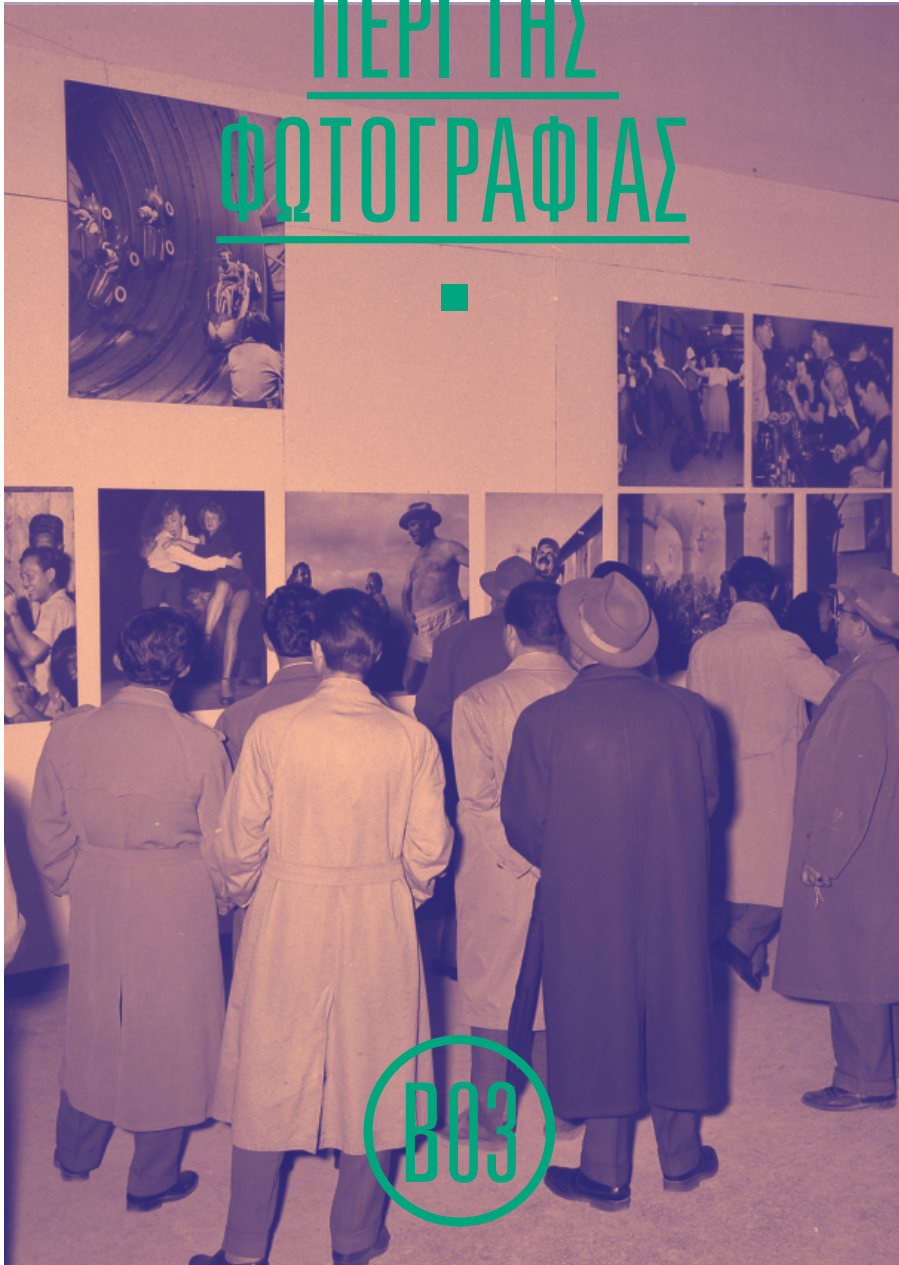


ΕΠΙΜΕΛΗΤΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ



ΕΙΚΟΝΑ 1
“ΖΑΠΠΕΙΟΝ. ΕΙΚΟΝΑ
ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΚΘΕΣΗ Η
ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΤΟΥ
ΑΝΘΡΩΠΟΥ, ΑΘΗΝΑ,
ΜΑΡΤΙΟΣ 1958”,
DIMITRIS HARIS-
SIADIS, © BENAKI
MUSEUM PHOTOGRAPHIC
ARCHIVE, ΠΑΡΑΧΩΡΗΣΗ
ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ
ΜΠΕΝΑΚΗ.

ΕΚΔΟΧΕΣ, ΣΥΝΕΚΔΟΧΕΣ, ΣΥΜΠΡΑΞΕΙΣ
ΚΑΙ ΑΝΤΙΠΑΛΟΤΗΤΕΣ

Υπό την παρουσία των Βασιλέων, του Προέδρου και των μελών της Κυβερνήσεως, των πολιτικών αρχηγών και ξένων πρεσβυτών εγκαινιάζεται στο Ζάππειο Μέγαρο, το 1957, η μεγάλη φωτογραφική έκθεση *Εικόνες Ελληνικής Ζωής*. Οι χίλιες και πλέον φωτογραφίες που κοσμούν και τις πέντε φωταγωγημένες αίθουσες του μεγάρου «απεικονίζουν παραστατικά τα δημιουργήματα της τελευταίας δεκαετίας (1947-1957)»: εργοστάσια, σχολεία, λιμάνια, νοσοκομεία, φράγματα, διυλιστήρια, δρόμοι, έργα μικρά και μεγάλα «δίδουν την εικόνα της δημιουργικής δραστηριότητας του ελληνικού λαού μετά την σκληρήν πολεμικήν δοκιμασίαν» και προκαλούν «ζωηράς εντυπώσεις» στους επισκέπτες.¹ Την ίδια χρονιά ο έφορος φωτογραφίας του Art Institute του Σικάγου, Peter Pollack, γράφει στο συνοδευτικό κείμενο της έκθεσης *Greece by Eleven Greek Photographers*, η οποία φιλοξενείται στις αίθουσες του ινστιτούτου: «Εδώ αντιπροσωπεύεται η Ελλάδα, μια χώρα όμορφη, ηλίου, θάλασσας και βουνών, αρχαίων μνημείων, βυζαντινών ναών, απλών ασβεστωμένων σπιτιών και μοντέρνων πόλεων [...] και εν αντιθέσει με τις «αισθηματικές» αποδόσεις των εικονογραφημένων επιστολικών δελταρίων «είναι μια εικόνα της ζωντανής Ελλάδος, καμωμένη από τους δικούς της φωτογράφους, όπως εμφανίζεται για πρώτη φορά έξω από τη δική της χώρα».²

Αν και το σαφές πολιτικό έρευσμα της πρώτης έκθεσης απέχει ιδεολογικά από τη λυρική έμφαση στην υμνολογία της ελληνικής υπαίθρου—αναβίωση της ελληνοκεντρικής φυσιολατρίας του Μεσοπολέμου σε μια περίοδο έντονης αστυφιλίας και μετανάστευσης—και τον εννοιολογικό όσο και μορφικό συγκερασμό του αρχαιοελληνικού πολιτισμού

με τη «σύγχρονη» Ελλάδα—εξωτικό θέλημα στο οριενταλοποιημένο όραμα του επιμελητή της δεύτερης, οι δύο αυτές εκθέσεις συνοψίζουν αρκετά «παραστατικά» το βασικό διακύβευμα των φωτογραφικών εκθέσεων στην Ελλάδα μετά τον πόλεμο. Πέρα από τις ενδεχόμενες αισθητικές αξιώσεις, οι φωτογραφίες αποτιμώνται πρωτίστως με βάση τη χρηστική τους λειτουργία ως μέρος του κοινωνικού συμβολαίου που αποκτά γενικότερα η φωτογραφία στο μεταπολεμικό κλίμα αστικού ανθρωπισμού, το οποίο και συνοψίζει γλαφυρά σε 503 φωτογραφίες η έκθεση *Η οικογένεια του ανθρώπου (The Family of Man)*, που διοργανώνει και διακινεί παγκοσμίως το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης το 1955. [Εικόνα 1]

Χαρακτηριστικό είναι ότι το μανιφέστο της Ελληνικής Φωτογραφικής Εταιρείας (1952), του μόνου φορέα που διοργανώνει συστηματικά φωτογραφικές εκθέσεις στη χώρα μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1970, επίσης αναφέρει ρητά ότι ο οργανισμός:

«φιλοδοξεί αφ' ενός να παρουσιάση τον Έλληνα Ερασιτέχνην Φωτογράφων και την επίδοσίν του, και αφ' ετέρου την Ελληνικήν Φωτογραφίαν και δι' αυτής την Ελλάδα, τον τόπον αυτόν του Φωτός και των παραδόσεων, του οποίου τα αναμφισβήτητα πλεονεκτήματα, διά την έγχρωμον ίδια φωτογραφίαν, έχουν παγκοίνως αναγνωρισθή».³

Πράγματι, για τους γιατρούς, τους δικηγόρους, τους μηχανικούς, τους εμπόρους, τους ζωγράφους και τους γλύπτες που, μαζί με επαγγελματίες φωτογράφους της πρωτεύουσας, συνωστίζονται στο εντευκτήριο της ΕΦΕ

1. Ανων., «Σήμερα τον βράδυ εγκαινιάζεται η έκθεση Εικόνες Ελληνικής Ζωής: Τα έργα μιας δεκαετίας εις 1.000 φωτογραφίας», Καθημερινή, απόκομμα του 1957, συλλογή Φωτογραφικού Αρχείου Μουσείου Μπενάκη.

2. Peter Pollack, αναδημοσίευση στο κείμενο «Οι Έλληνες φωτογράφοι σε εκθέσεις του εξωτερικού», Ζυγός, 1957, συλλογή Φωτογραφικού Αρχείου Μουσείου Μπενάκη.

3. Κ. Παπακυριακού, «Οι σκοποί μας», Ελληνική Φωτογραφία, αρ. 1, Ιούλιος 1954, σ. 10.



για να συζητήσουν τις βασικές αρχές που «δημιουργούν μία φωτογραφία σαν ένα έργο τέχνης»⁴ και να μοιραστούν την «ανιδιοτελή άμιλλα ενος αγάπη ενος ιδεώδους»,⁵ η προσήλωση στον λαογραφικό ανθρωπισμό και τον απλοϊκό ρομαντικό αισθητισμό—σήμα κατατεθέν της εταιρείας,⁶ είναι αδιαμφισβήτητη αξία ως μέρος του συλλογικού, κατά βάση αστικού, φαντασιακού της εποχής. Χωρίς κάδρο ή προστατευτικό τζάμι, οι μικρού μεγέθους φωτογραφίες που αναρτώνται τότε ανά θέμα και τότε ανά διαγωνιζόμενη κατηγορία στους τοίχους των αιθουσών του Παρνασσού στις ετήσιες εκθέσεις των μελών της ΕΦΕ προσελκύουν πλήθος θεατών, επιφανών και μη. Αν και προγραμματικά ερασιτεχνικές, οι εκθέσεις αυτές επιτυγχάνουν να παγιώσουν τη φωτογραφία στη συνείδηση του ελληνικού κοινού τη δεκαετία του 1960⁷ ως έκφραση αντικειμενικά και εννοιολογικά προσιτή, ως μια τέχνη «λαϊκή», όπως την περιγράφει ο πρόεδρος της εταιρείας.⁸

Είναι ακριβώς αυτό το λαϊκό γραφικό που προσπαθεί να αποτάξει η νέα γενιά των φωτογράφων, η οποία εμφανίζεται στο φωτογραφικό προσκήνιο της χώρας στα μέσα της δεκαετίας του 1970 και συνασπίζεται υπό την σκέπη του νεοϊδρυθέντος Φωτογραφικού Κέντρου Αθηνών. Αλοποιούμενη με πάθος κάθε στοιχείο πιθανής ταύτισης με τα γλαφυρά ευρήματα της ερασιτεχνικής πρακτικής

και την καρπιοσταλκή οπτική του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού, που υποβάθμισαν τη φωτογραφία «σε ένα είδος οπτικού αυτοϊκανοποιητικού παραληρήματος»,⁹ η νέα «δημιουργική φωτογραφία» τοποθετείται σε μια γκριζα ζώνη ανάμεσα στην επαγγελματική και την ερασιτεχνική και ορίζεται—σε αντίστιξη με την προηγούμενη θεώρηση—ως «οπτική τέχνη δύσκολη και ιδιόμορφη».¹⁰ Η έμφαση στην οντολογική ιδιαιτερότητα της φωτογραφίας ως αναπαράστασης, στη «φωτογραφικότητα» ως το κατεξοχήν εγγενές χαρακτηριστικό της και σε μια αυτόνομη αισθητική απαλλαγμένη από εξωτερικές του μέσου προσλαμβάνουσες είναι μια θέση που παραπέμπει αναχρονιστικά στη μοντερνιστική αφήγηση των προηγούμενων δεκαετιών.¹¹ Ωστόσο, ακολουθείται σχεδόν ευλαβικά από τη γενιά αυτή ώστε να περιχαρακωθεί η φωτογραφία στο δικό της πεδίο τόσο εννοιολογικά όσο και πρακτικά. Απορρίπτοντας τη «φωτοζωγραφική» των εικαστικών της εποχής, το «νατουραλιστικό» μοτίβο και τον ουμανισμό της προηγούμενης γενιάς, οι πρεσβευτές της σοβαρής «δημιουργικής φωτογραφίας» στρέφονται προς θέματα λιγότερο «φωτογενή» και σε μοντέλα που κατηγοριοποιούνται ως αμιγώς φωτογραφικά, όπως το φωτογραφικό στιγμιότυπο και η φωτογραφία καταγραφής (ντοκουμέντο).

Η εμφάνιση της «Νέας Ελληνικής Φωτο-

4. Γ. Μελετζόπουλος, «Η φωτογραφία σαν τέχνη», *Ελληνική Φωτογραφία*, αρ. 9, Μάρτ. 1957, σ. 17, 44.

5. Κ. Παπακυριακού, «Η Φωτογραφία ως Ολυμπιακό Άθλημα», *Ελληνική Φωτογραφία*, αρ. 2, Οκτ.-Νοέμ. 1954, σ. 16.

6. Αλεξάνδρα Μόσχοβη, «Από την αναπαράσταση της πολιτικής στην πολιτική της αναπαράστασης: Ζητήματα εθνικής συνείδησης και ανθρωπιστικά ιδεώδη στην ελληνική φωτογραφία από τον Μεσοπόλεμο μέχρι σήμερα», στο *Η Ελλάδα μέσα από τη φωτογραφία*, επιμ. Σ. Ασβραχάς, Α. Μόσχοβη, Α. Τσίργιαλου, Μέλισσα, Αθήνα 2007, σ. 63-4.

7. «Σημειώνει επιτυχία η έκθεση φωτογραφικής τέχνης», *Τα Νέα*, 28 Φεβρουαρίου 1961.

8. Κ. Παπακυριακού, «Η Φωτογραφία ως Ολυμπιακό Άθλημα», *Ελληνική Φωτογραφία*, αρ. 2, Οκτ.-Νοέμ. 1954, σ. 16.

9. Νίκος Παναγιωτόπουλος, «Εκδόλιο με αφορμή την XV Μηνιάδα της ΦΙΑΡ και την XII πανελλήνια της ΕΦΕ», *Φωτογραφία*, αρ. 12-13, Μάρτ.-Απρ. 1979, σ. 495, 496.

10. Κωστής Αντωνιάδης, «Η φωτογραφία στην Ελλάδα την περίοδο 1970-1980», Γιώργος Δερόλας, *Φωτογραφίες 1975-1995*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 13-4.

11. Βλ. για παράδειγμα, John Szarkowski, *The Photographer's Eye*, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη 1966, χωρίς σελιδορίθμηση.

γραφίας», όπως την αποκαλεί ο Γιάννης Σταθάτος στην ομώνυμη έκθεση του 1996 [Εικόνα 2], συμπίπτει χρονικά με την ευρύτερη νομιμοποίηση της φωτογραφίας αυτής καθ' αυτήν από το μουσείο ως αυτόνομης μορφής τέχνης, θεσμικός καθαγιασμός που οδηγεί προς το τέλος της ίδιας δεκαετίας στην πλήρη αποδοχή και εμπορική εκμετάλλευσή της από το αναλόγως διαμορφούμενο κύκλωμα της τέχνης. Εντούτοις, στην Ελλάδα ο σχεδιασμός ενός αντίστοιχου εθνικού θεσμικού πλαισίου θα συζητηθεί εφ' όλης της ύλης σχεδόν είκοσι χρόνια μετά. Αναπόφευκτα το θεσμικό αυτό κενό θα επιδράσει καταλυτικά στην ιδιοσυγκρασιακή εξέλιξη της σύγχρονης ελληνικής φωτογραφίας και στην αργοπορημένη καθιέρωσή της ως καλλιτεχνικά ισότιμης τέχνης τόσο στις εμπορικές γκαλερί όσο και στη συνείδηση του κοινού της τέχνης. Στο περιθώριο των εικαστικών δρώμενων, εκτός των τειχών των μουσείων και των γκαλερί, η φωτογραφία θεωρείται ακόμη είτε απλά λαϊκή είτε μονοσήμαντα εφαρμοσμένη τέχνη και πλήττεται από «καλλιτεχνική απομόνωση»¹² καθ' όλη τη δεκαετία του 1980, γεγονός που εξηγεί το μακροχρόνιο σχίσμα ανάμεσα στη «φωτογραφία των φωτογράφων» και τη «φωτογραφία των εικαστικών» (ή αλλιώς τη «φωτογραφική δραστηριότητα του μεταμοντέρνου»)¹³. Οι εκθέσεις που λαμβάνουν χώρα στη μικρή αίθουσα του Φωτογραφικού Κέντρου Αθηνών στην οδό Σίνα αποτελούν μοναδική επιλογή όσων φωτογράφων επιθυμούν (και φυσικά δύναται οικονομικά) να παρουσιάσουν τη δουλειά τους. Δεν είναι τυχαίο ότι, όταν το 1978 η γκαλερί Ζουμπουλάκη εκθέτει φωτογραφίες πέντε Αμερικανών φωτογράφων, το περιοδικό *Φωτογραφία* ανακοινώνει θριαμβευτικά ότι ένας «ιερός χώρος, αποκλειστικότητα των Καλών Τεχνών» επιτέλους «αλώθηκε από τη φωτογραφία»!¹⁴

Με την εμφάνιση της ομάδας Parallaxis το 1985 στη Θεσσαλονίκη (προδρόμου της σημερινής **Photo Biennial του Μουσείου Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης**) και του Διεθνούς Μήνα Φωτογραφίας της Αθήνας του Ελληνικού Κέντρου Φωτογραφίας, που προλογίζει διθυραμβικά το 1987 η τότε υπουργός Πολιτισμού Μελίνα Μερκούρη, βαθμιαία πληθαίνουν οι φορείς υποστήριξης της φωτογραφίας στη χώρα και διοργανώνεται ικανός αριθμός ομαδικών εκθέσεων φωτογραφίας στο εσωτερικό και το εξωτερικό. Όσον αφορά στην επιμελητική πρακτική που χαρακτηρίζει τις εν λόγω εκθέσεις, αυτή θα μπορούσε να συνοψιστεί στην επιλογή εργασιών που διαθέτουν την προαναφερθείσα φωτογραφικότητα και καθαρότητα, συνήθως παρουσιασμένες ως σειρά —είτε εν είδει φωτογραφικού δοκιμίου είτε με βάση το είδος, και κατά βάση σε μικρό μέγεθος—, συνθήκη που αφορά κυρίως πρακτικούς λόγους στην παραγωγή των εκθεσιακών τυπωμάτων. Ωστόσο, παρά την κίνηση αυτή και τις όποιες προσπάθειες ανατροπής του φωτογραφικού προγράμματος προς τα τέλη της δεκαετίας, διατηρείται ακόμη η ιδεολογική (και ιδεαλιστική κατά βάση) απόσχιση της φωτογραφικής τέχνης από το γενικότερο πλαίσιο των Καλών Τεχνών. Για παράδειγμα, η έκθεση-αποτίμηση της «Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας» *Εικόνα και Είδωλο*, που επιμελείται ο Γιάννης Σταθάτος το 1996, συμπεριλαμβάνει —προς μεγάλη απογοήτευση του φωτογραφικού κόσμου— έργα «φωτο-εικαστικών». [Εικόνα 3] Στο αντίπαλο στρατόπεδο, αυτό των «εικαστικών», οι «φωτογράφοι» θα γίνουν αποδεκτοί σχεδόν δέκα χρόνια αργότερα, όταν πια η φωτογραφία καθιερωθεί ως ακαδημαϊκή τέχνη.

Η δεκαετία του 1990 είναι η εποχή που βαθμιαία τα όρια ανάμεσα στις διαφορετικές πρακτικές και χρήσεις της φωτογραφίας αρχίζουν να διαχέονται, καθώς «το φωτογραφικό» (που ως πιο περιεκτικός όρος έρχεται να αντικαταστήσει τον παλιότερο ορισμό της «αυτόνομης» φωτογραφίας) αποκτά δεσπόζουσα θέση στον χώρο του μουσείου και στην αγορά της τέχνης παγκοσμίως. Ουσιαστικές διαφορές της νέας αυτής κατηγορίας —εν μέρει εννοιολογικό παρεπόμενο του μεταμοντέρνου και στο πεδίο της φωτογραφίας— είναι ο πλουραλισμός, η υπέρβαση και η

12. Γιάννης Σταθάτος, «Ελληνικές ιδιαιτερότητες», στο *Εικόνα και Είδωλο: Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία, 1975-95*, εκδοσιακός κατάλογος, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη 1997, σ. xxvii.

13. Για τον ορισμό αυτό βλ. Douglas Crimp, «The Photographic Activity of Postmodernism», October, αρ. 15 (1980), στο *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Μασαχουσέτη 1993, σ. 117-8.

14. Νίκος Παναγιωτόπουλος, «Πέντε Αμερικανοί φωτογράφοι», *Φωτογραφία*, αρ. 8, Σεπτ.-Οκτ. 1978, σ. 113-5.

ΕΙΚΟΝΑ 2
ΕΙΚΟΝΑ ΚΑΙ ΕΙΔΩΛΟ:
Η ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ 1975-
1995, ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΤΑΘΑΤΟΣ,
ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ
ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ,
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ,
1996-97, © ΝΙΚΟΣ
ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ,
ΠΑΡΑΧΩΡΗΣΗ ΤΟΥ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΥ.

ΕΙΚΟΝΑ 3
ΕΙΚΟΝΑ ΚΑΙ ΕΙΔΩΛΟ:
Η ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ 1975-
1995, ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΤΑΘΑΤΟΣ,
MESIAK FOTOGRAFIE,
ΜΠΡΑΤΙΣΛΑΒΑ,
ΣΛΟΒΑΚΙΑ,
1998, © ΝΙΚΟΣ
ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ,
ΠΑΡΑΧΩΡΗΣΗ ΤΟΥ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΥ.





ΕΙΚΟΝΑ 4
FACE TO FACE,
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ISA-
BELLE DE MONTFU-
MAT, ΑΓΓΕΛΙΚΗ
ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΠΟΥΛΟΥ,
CROSSROADS,
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΜΑΝΟΛΗΣ
ΜΩΡΕΣΙΟΠΟΥΛΟΣ, ATH-
ENS PHOTO FESTIVAL
2009, ΕΣΠΛΑΝΑΔΑ,
ΦΑΛΗΡΟ, © Η.Σ.Ρ.,
ΠΑΡΑΧΩΡΗΣΗ ΤΟΥ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ



ΕΙΚΟΝΑ 5
TEN ASPECTS OF HEL-
LENIC PHOTOGRAPHY,
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΒΑΓΓΕΛΗΣ
ΙΩΑΚΕΙΜΙΔΗΣ,
THEATRE DE LA
PHOTOGRAPHE ET DE
L'IMAGE, ΝΙΚΑΙΑ,
ΓΑΛΛΙΑ, 2008 Ϊ
ΠΑΡΙΣ ΠΕΤΡΙΔΗΣ,
ΠΑΡΑΧΩΡΗΣΗ ΤΟΥ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΥ.

ΕΙΚΟΝΑ 6
REALITIES AND
PLAUSIBILITIES:
RE-ENACTING REAL-
ISM IN CONTEMPO-
RARY PHOTOGRAPHIC
ART, ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΜΟΣΧΩΗ,
XIPPAS GALLERY,
ΑΘΗΝΑ, 2009 Ϊ
ΠΑΝΟΣ ΚΟΚΚΙΝΙΑΣ,
ΠΑΡΑΧΩΡΗΣΗ ΤΟΥ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΥ.

ΕΙΚΟΝΑ 7
OUTLOOK,
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΧΡΗΣΤΟΣ
ΙΩΑΚΕΙΜΙΔΗΣ,
ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ,
ΑΘΗΝΑ 2003,
ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ.

ΕΙΚΟΝΑ 8
THE ATHENS EFFECT:
PHOTOGRAPHIC IM-
AGES IN CONTEMPO-
RARY ART, ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
BIRGIT HOFFMEISTER,
MAISON EUROPEE-
NNE DE LA PHOTOG-
RAPHIE, ΠΑΡΙΣΣΙ,
ΓΑΛΛΙΑ, 2007 Ϊ
ΠΑΝΟΣ ΚΟΚΚΙΝΙΑΣ.
ΠΑΡΑΧΩΡΗΣΗ ΤΟΥ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΥ.

υβριδοποίηση τεχνικών, μέσων, θεμάτων, πεδίων και τάσεων. Παράλληλα, η εξέλιξη αυτή συνάδει χρονικά και οντολογικά με την προσπάθεια επαναπροσδιορισμού των αξιών της τέχνης πέρα από τους ακαδημαϊκούς κανόνες. Είναι αυτή η απομάκρυνση από την κλασική σημασιοδότηση της «υλικότητας» και της «διαδικασίας» και η εκ νέου στροφή προς το πλαίσιο θεώρησης και το εννοιολογικό περιεχόμενο στην καλλιτεχνική δράση και επιμελητική πρακτική της δεκαετίας του 1990, που, σύμφωνα με την Κατερίνα Γρέγου, επιτρέπει στους Έλληνες καλλιτέχνες και επιμελητές να υιοθετήσουν μια πιο φιλελεύθερη προσέγγιση απέναντι σε μέσα και πρακτικές.¹⁵ Σε αυτό το κλίμα η φωτογραφία φαντάζει ξανά ως το ανορθόδοξο, εναλλακτικό μέσο που μπορεί να ξεφύγει από τα στεγανά της εικαστικής παράδοσης και ταυτόχρονα να επαναφέρει την πράξη της ζωής μέσα στην τέχνη.

Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1990, με τον αναβιωμένο Διεθνή Μήνα Φωτογραφίας της Αθήνας ως δούρειο ίππο [Εικόνα 4], η φωτογραφία εισάγεται σε εμπορικές γκαλερί και χώρους τέχνης της μητρόπολης που μέχρι τότε την αντιμετώπιζαν με σκεπτικισμό —αν όχι με περιφρόνηση— και αρχίζει να αποκτά διαλεκτική σχέση με τις υπόλοιπες τέχνες. Στην αλλαγή του γενικότερου κλίματος απέ-

ναντι στο μέσο συντέλεσε εξίσου η δημιουργία κατάλληλου θεσμικού πλαισίου που, αν και απέχει αρκετά στην υλοποίησή του από τις φιλόδοξες βλέψεις της πρώτης εκείνης ημερίδας για τη δημιουργική φωτογραφία, η οποία έθεσε τις βάσεις για την χάραξη Εθνικής Πολιτικής για την Καλλιτεχνική Φωτογραφία στα μέσα της δεκαετίας του 1990, παρέχει τη δυνατότητα δημοσίευσης και διακίνησης της σύγχρονης παραγωγής σε τακτική βάση κάνοντάς την ευρύτερα προσβάσιμη.¹⁶ Ενώ το κείμενο της περίφημης αυτής εθνικής πολιτικής αποκλείει από τον ορισμό της καλλιτεχνικής φωτογραφίας «τη μεγάλη μάζα της καθημερινής, χρηστικής φωτογραφίας» και «εξ ορισμού» την ερασιτεχνική φωτογραφία, τονίζοντας την καλλιτεχνική πρόθεση ως ικανή και αναγκαία συνθήκη αυτής, οι εξελίξεις στον χώρο της τεχνολογίας και τον πολιτισμό θα αλλάξουν άρδην τις υποθέσεις αυτές εκτείνοντας το πεδίο της φωτογραφίας προς άλλες εκδοχές και συνεκδοχές, εντός και εκτός των ορίων του μέσου.¹⁷

Η εξωστρέφεια αυτή δεν είναι η μόνη αλλαγή στις ιδεολογικές προκειμενες της φωτογραφίας ως σύγχρονης τέχνης. Με σαφή γνώση των διεθνών και εγχώριων καταβολών, τάσεων και επικαιρών θεωρητικών ζητημάτων, μεγάλη μερίδα των καλλιτεχνών που



δραστηριοποιούνται την τελευταία δεκαετία επιχειρούν συνειδητά να ανατρέψουν την παλιά μοντερνιστική εμμονή με τα «μοναδικά φαινόμενα» του μέσου απεμπολώντας πλήρως την παρωχημένη πια πεποίθηση «ότι η καθαρότητα συνδέεται άρρηκτα με την ηθική ορθότητα».¹⁸ [Εικόνα 5] Σε αυτήν τη λογική η ψηφιακή τεχνολογία και η σκηνοθετική επέμβαση επιστρατεύονται για να ανασκευάσουν και ταυτόχρονα να υπονομεύσουν τον φωτογραφικό ρεαλισμό. [Εικόνα 6] Την ίδια στιγμή η απενοχοποίηση του φωτογραφικού ντοκουμέντου στη σύγχρονη εικαστική πρακτική, σε συνδυασμό με τη γενικότερη στροφή της τέχνης προς τον ρεαλισμό του πραγματικού και την αμεσότητα του σύγχρονου, που το φωτογραφικό μέσο διαμεσολαβεί με μοναδικό τρόπο, τοποθετούν πλέον τη φωτογραφία στο προσκήνιο της σύγχρονης τέχνης.

Υπό την εκλεκτικιστική λογική της νέας χλιετίας, οι παλιές αντιπαλότητες ανάμεσα στη «φωτογραφία των φωτογράφων» και τη «φωτογραφία των εικαστικών» αρχίζουν να διευθετούνται, εξέλιξη που επιβεβαιώνεται κυρίως από τον επιμελητικό συγκερασμό τους τη δεκαετία που διανύουμε. Άλλοτε σε επιβλητικό μέγεθος, συναγωνιζόμενες τη μνημειακή κλίμακα σύγχρονων γλυπτικών/ζωγραφικών έργων, ή μικρών διαστάσεων, διατη-

ρώντας την πολυτιμότητα του μετα-αναγεννησιακού έργου, άλλοτε μέρος τρισδιάστατων εγκαταστάσεων ή πλήρως απο-υλοποιημένες, συλλεκτικά έργα ή αναλώσιμες εκτυπώσεις, οι φωτογραφίες ανεξαρτήτως γενεαλογίας έχουν αποκτήσει επαυξημένη εκθεσιακή αξία στα πλέον φωτοφιλικά επιμελητικά δρώμενα εντός κι εκτός των συνόρων: από τη διεθνή έκθεση *Outlook* στην Αθήνα το 2003 [Εικόνα 7], τις εθνικές συμμετοχές *Self-aboutness* και *Breakthrough* στη διοργάνωση ARCO της Ισπανίας το 2004, την έκθεση *Στην εξοχή* της συλλογής Μπέλτσιου στη Λάρισα το 2006, με αποκορύφωμα την αμιγώς φωτογραφική έκθεση *The Athens Effect: Photographic Images in Contemporary Art* στο Μιλάνο το 2006 και το Παρίσι το 2007. [Εικόνα 8] Στην προσπάθεια ανεύρεσης της «ζωντανής» πλευράς της καλλιτεχνικής δημιουργίας, «στη στιγμή εκείνη όπου η γλώσσα δομείται, αποδομείται και επαναδοκιμάζεται, όπου πειραματισμοί, αμφιβολίες, λάθη τίθενται στο κέντρο αναζήτησης μιας καλλιτεχνικής ταυτότητας»,¹⁹ η φωτογραφία, αναπόσπαστο πια στοιχείο της καθημερινότητάς μας, προσφέρει τη δυνατότητα καταγραφής αυτού του παρόντος και ταυτόχρονα τη μεταγλώσσα για τον αναστοχασμό του. ■

15. Βλ. Κατερίνα Γρέγου, «Νέα Πραγματικότητα/Νέο Κύμα», *Breakthrough: Greece 2004. Contemporary Perspectives in the Visual Arts*, εκθεσιακός κατάλογος Sala de Exposiciones de la Consejería de Cultura y Deportes, Alcalá 31, Μαδρίτη 2004, σ. 29-35.

16. Βλ. Υπουργείο Πολιτισμού / Εθνικό Δίκτυο Πόλεων, Ημερίδα για την Καλλιτεχνική Φωτογραφία, Μωραϊόπουλος ΑΕΒΕ Εκδόσεων, Αθήνα 1994, και Υπουργείο Πολιτισμού, Εθνική Πολιτική για την Καλλιτεχνική Φωτογραφία, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 1996.

17. Υπουργείο Πολιτισμού, Εθνική Πολιτική για την Καλλιτεχνική Φωτογραφία, ό.π., σ. 21.

18. A. D. Coleman, «The Directorial Mode», *Artforum*, Σεπτ. 1976, σ. 57, 55.

19. Άννα Καφέτσι, Δελτίο Τύπου της έκθεσης Σε εναετώτα χρόνο: Νέοι Έλληνες καλλιτέχνες, ΕΜΕΤ, Μέγαρο Μουσικής, Αθήνα 2007, http://www.emst.gr/GR/exhibitions_all/List1/main.aspx?List=8cc666a42d57e822d41c22d970522bb4d08510399a&ID=129&Zoom=false&itemsList=,25/09/2010.a