# ΝΕΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

## ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΕΡΓΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ

Επιμέλεια
Γιάννης Σταθάτος

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΒΑΒΥΛΟΥΣΑΚΗΣ

ΓΙΩΡΓΗΣ ΓΕΡΟΛΥΜΠΟΣ

ΕΚΤΩΡ ΔΗΜΗΣΙΑΝΟΣ

ΝΑΤΑΣΣΑ ΚΟΤΣΑΜΠΑΣΗ

ΧΡΙΣΤΟΣ ΚΟΥΚΕΛΗΣ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

ΕΛΕΝΗ ΜΟΥΖΑΚΙΤΗ

ΕΦΗ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΕΤΣΙΝΗ

ΑΘΗΝΑ ΧΡΟΝΗ

ΜΟΥΣΕΙΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

# ΝΕΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

## *Φωτογραφικά έργα Νέων Ελλήνων Δημιουργών*

Επιμέλεια
**Γιάννης Σταθάτος**

ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2001-ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 2002

**ΜΟΥΣΕΙΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**
**ΑΠΟΘΗΚΗ Α' / ΛΙΜΑΝΙ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

Thessaloniki Museum of Photography
ΜΟΥΣΕΙΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

State Museum of Contemporary Art
GREEK MINISTRY OF CULTURE

# ΝΕΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

*Φωτογραφικά έργα*
*Νέων Ελλήνων Δημιουργών*

Επιμέλεια
**Γιάννης Σταθάτος**

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΒΑΒΥΛΟΥΣΑΚΗΣ

ΓΙΩΡΓΗΣ ΓΕΡΟΛΥΜΠΟΣ

ΕΚΤΩΡ ΔΗΜΗΣΙΑΝΟΣ

ΝΑΤΑΣΣΑ ΚΟΤΣΑΜΠΑΣΗ

ΧΡΙΣΤΟΣ ΚΟΥΚΕΛΗΣ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

ΕΛΕΝΗ ΜΟΥΖΑΚΙΤΗ

ΕΦΗ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΕΤΣΙΝΗ

ΑΘΗΝΑ ΧΡΟΝΗ

# ΝΕΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

Τι ακριβώς αντιπροσωπεύει, στις αρχές του 21ου αιώνα, η έννοια «ελληνική φωτογραφία»; Σημαίνει άραγε κάτι περισσότερο, ή τουλάχιστον κάτι πιο ενδιαφέρον, από το σύνολο των φωτογραφικών εικόνων που παράγονται από Έλληνες; Η ερώτηση θίγει κατ' ουσίαν δύο ιδιαιτερότητες: την ιδιαιτερότητα του μέσου και την ιδιαιτερότητα της εθνικότητας. Όσον αφορά το πρώτο σκέλος, λίγοι πια αμφισβητούν την ιδιαιτερότητα της φωτογραφίας, χαρακτηριστικό που έρχεται εξ άλλου να δικαιολογήσει την ύπαρξη ενός θεσμού με το όνομα Μουσείο Φωτογραφίας. Πράγματι, η γνωστή πολυσημία της φωτογραφίας, φαινόμενο που συνετελεί στη ρευστότητα της φωτογραφικής εικόνας και τη μόνιμη κατάσταση αβεβαιότητας που τη χαρακτηρίζει, είναι αρκετή για να της εξασφαλίσει μια ξεχωριστή θέση ανάμεσα στις εικαστικές τέχνες, αλλά και στα παραστατικά μέσα γενικότερα.



Όσον αφορά τώρα το δεύτερο σκέλος, είναι ελπίζω προφανές ότι δεν τίθεται θέμα αναζήτησης μιας κάλπικης «ελληνικότητας», εννοώντας κάποια εγγενή εθνικά χαρακτηριστικά που χαρακτηρίζουν δήθεν και διαπλάθουν την ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή· κάτι τέτοιο θα ήταν διπλά άτοπο σήμερα, εν όψει της ουσιαστικής κατάλυσης των ευρωπαϊκών συνόρων και της επιταχυνόμενης παγκοσμιοποίησης των τεχνών. Από την άλλη πλευρά, η παραγωγή της τέχνης δεν εκτυλίσσεται ποτέ στο κενό, αλλά αναγκαστικά επηρεάζεται από τις πολιτικές και κοινωνικές δομές του χώρου όπου διαπλάθεται, καθώς και από την προγενέστερη ιστορία της στον ίδιο αυτό χώρο.

Τη δεκαετία του ενενήντα, ο Vilém Flusser διεκήρυττε προς όλες τις κατευθύνσεις πως «η φωτογραφική μηχανή, ξεπερασμένη και αχρηστευμένη, έχει πια στερέψει, και πολλοί φωτογράφοι ομιλούν πλέον για το επερχόμενο τέλος του μέσου».[1] Η κάπως βεβιασμένη αυτή άποψη του Γερμανού γκουρού των μέσων αποδείχθηκε, όπως εξ άλλου και αρκετές άλλες, τελείως εσφαλμένη. Οι νέες τεχνολογίες όχι μόνο δεν σήμαναν το τέλος της φωτογραφίας, αλλά απεναντίας την αναζωογόνησαν, ανοίγοντάς της νέους ορίζοντες. Συγχρόνως, βλέπουμε τη φωτογραφία να διαδραματίζει όλο και σημαντικότερο ρόλο στη διεθνή εικαστική παραγωγή.

Εάν δεχτούμε πως το κυριότερο γνώρισμα της ενηλικίωσης είναι η αυτοπεποίθηση, μπορούμε πλέον να μιλήσουμε για οριστική ενηλικίωση του

μέσου στην Ελλάδα. Απόδειξη αποτελούν ο ικανοποιητικός αριθμός νέων φωτογράφων και καλλιτεχνών που εμφανίσθηκαν την τελευταία δεκαετία, το υψηλό τεχνικό και ποιοτικό επίπεδο της δουλειάς πολλών εξ αυτών, το συνεχιζόμενο ενδιαφέρον για φωτογραφικές και συναφείς σπουδές σε όλα τα επίπεδα και η πετυχημένη προβολή της ελληνικής φωτογραφίας στο εξωτερικό. Δύο πράγματα κυρίως συνέβαλαν στη σημερινή συγκρατημένα αισιόδοξη κατάσταση.

Το ένα ήταν το κίνημα της Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας, κίνημα που από το τέλος της δεκαετίας του εβδομήντα χρεώνεται τη ριζική ανανέωση του μαρασμένου τότε μέσου, αρχής γενομένης από την έκδοση του περιοδικού *Φωτογραφία* το 1977 και την ίδρυση του Φωτογραφικού Κέντρου Αθηνών το 1979. Όπως έχει τονισθεί αλλού, «η Νέα Ελληνική Φωτογραφία δεν υπήρξε ποτέ μονολιθικό καλλιτεχνικό κίνημα, και πολύ λιγότερο "σχολή" με κοινά αισθητικά γνωρίσματα· ούτε φιλοδόξησε ποτέ να επιβάλει ένα και μοναδικό είδος φωτογραφίας. Αυτό που αποτελούσε σαφέστατη τομή με το παρελθόν ήταν η αντιμετώπιση του φωτογραφικού μέσου ως ανεξάρτητου αντικειμένου διατριβής και μελέτης...».[2]

Η μετέπειτα πορεία του κινήματος είναι γνωστή. Οι επόμενες δύο δεκαετίες είδαν την εμφάνιση μεγάλου φάσματος θεσμών και δραστηριοτήτων, μεταξύ των οποίων η δημιουργία τμήματος φωτογραφίας στο ΤΕΙ Αθηνών (1985), η ίδρυση του Ελληνικού Κέντρου Φωτογραφίας (1986), ο πρώτος Διεθνής Μήνας Φωτογραφίας Αθηνών (1987), η ίδρυση της λέσχης Φωτογραφικός Κύκλος (1988), η πρώτη Φωτογραφική Συγκυρία Θεσσαλονίκης (1988), η έκδοση του περιοδικού *Φωτογράφος* (1989), η ένταξη της Σκοπέλου στο Πολιτιστικό Δίκτυο Πόλεων, και βέβαια η πρόσφατη ίδρυση του Μουσείου Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης. Απαραίτητη διαπίστωση αποτελεί το γεγονός ότι, πέρα από μία βασική αφοσίωση στη φωτογραφία, οι θεσμοί αυτοί δεν συμφωνούσαν απαραιτήτως μεταξύ των ως πρός τους σκοπούς και τα μέσα που θα έπρεπε να υιοθετηθούν.

Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία, σε όλες της τις μορφές και εκδηλώσεις, δημιούργησε το κλίμα για την αναβάθμιση του μέσου στην Ελλάδα. Το απαραίτητο δεύτερο σκέλος της εξίσωσης απετέλεσε η κρατική μέριμνα για τον θεσμό. Παντελώς ανύπαρκτη προ του 1994, ήλθε πάνω στην ώρα να εδραιώσει τα κέρδη, ιδρύοντας καινούργιους θεσμούς, υποστηρίζοντας οργανισμούς κατ' ουσίαν ιδιωτικούς που αντιμετώπιζαν όλο και περισσότερες οικονομικές δυσχέρειες και δίνοντας στο μέσον μια επίσημη ταυτότητα που του έλειπε. Παρ' όλη την κατά καιρούς αναπόφευκτη δυστυχώς δυσκαμψία του κρατικού μηχανισμού, η μέριμνα αυτή υπήρξε – και παραμένει – ουσιώδης, όσο και αν μια ουτοπιστική προδιάθεση ορισμένων παρατηρητών των πολιτισμικών μας δρώμενων μπορεί να τους οδηγεί να την αντιμετωπίζουν με καχυποψία. Είναι αλήθεια πως κανένα κράτος ή κρατικός οργανισμός δεν μπορεί να φτιάξει δημιουργούς, ούτε είναι σε θέση να κρίνει τα δημιουργήματά των· μπορεί όμως να εξασφαλίσει ένα κλίμα περισσότερο ή λιγότερο φιλόξενο στη δημιουργία. Στην προκειμένη περίπτωση, και τηρουμένων πάντα των αναλογιών, η ελληνική φωτογραφία έχει βγεί σαφώς κερδισμένη από τη μέχρι τούδε σχέση της με το κράτος.

Στις αρνητικές επιδράσεις πάνω στην ελληνική φωτογραφία σήμερα θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν η (με ελάχιστες εξαιρέσεις) συνεχιζόμενη έλειψη σοβαρής κριτικής θεώρησης του μέσου, καθώς και μια γενικότερη τάση στον ευρύτερο εικαστικό χώρο κακής απομίμησης μετρίων ξένων προτύπων. Τα δύο αυτά είναι βέβαια συνυφασμένα, τη στιγμή που ο πολιτισμός και ειδικότερα οι εικαστικές τέχνες τείνουν να αντιμετωπισθούν πρωτίστως ως αντικείμενα κοινωνικής προβολής – το αποτέλεσμα της δηλητηριώδους σύμμιξης τέχνης, μόδας, life style και καταναλωτισμού που εισήχθη τα τελευταία χρόνια, από τη Μ. Βρεττανία κυρίως, και η οποία τείνει ευτυχώς να πέσει η ίδια θύμα του νόμου που πρεσβεύει πως ό,τι είναι της μόδας σήμερα ξεχνιέται αύριο.

Ποιος είναι λοιπόν ο απολογισμός του χώρου το 2001, των κληρονόμων δηλαδή της Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας, μία δειγματοληπτική έστω εικόνα του οποίου φιλοδοξεί να δώσει η έκθεση **Νέες Εικόνες**; Βασικό ίσως χαρακτηριστικό είναι η πολυμορφία του, μια πολυμορφία απόλυτα θεμιτή και υγιής, που αντικατοπτρίζεται στην καθημερινή πρακτική όσο και στη θεωρητική κατάρτιση των νέων δημιουργών. Σημαντική διαφορά με τους προκατόχους των σημειώνεται κατ'αρχάς στο σημείο ακριβώς των σπουδών: και οι δέκα συμμετέχοντες στην έκθεση έχουν παρακολουθήσει σχετικές πρωτοβάθμιες σπουδές, έναντι του 30% μόλις των συμμετεχόντων στην έκθεση *Εικόνα και Είδωλο* του 1997 (ήτοι 13 στους 44, στην πλειοψηφία τους γεννημένοι μετά το 1960).

Το φάσμα των σπουδών αυτών είναι αρκετά ευρύ: τέσσερις σπούδασαν φωτογραφία στο ΤΕΙ Αθηνών, δύο σε ιδιωτικές φωτογραφικές σχολές, δύο στις Σχολές Καλών Τεχνών Αθηνών και Θεσσαλονίκης, μία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (Ιστορία της Τέχνης) και μία στο εξωτερικό (WSCAD, Farnham). Επιπλέον, οι μισοί παρακολούθησαν ή παρακολουθούν μεταπτυχιακές σπουδές, οι τέσσερις στο εξωτερικό. Αυτονόητο είναι βέβαια πως οι σπουδές από μόνες των δεν υπόσχονται τίποτα για την ποιότητα της δουλειάς, ενώ ο αυξανόμενος ρυθμός των εμπεριέχει πάντοτε τον κίνδυνο τα πτυχία να θεωρηθούν το βασικότερο στοιχείο κάθε καλλιτεχνικής ταυτότητας· από την άλλη όμως, εγγυώνται (στη χειρότερη περίπτωση) μια στοιχειώδη κατάρτιση και επιβεβαιώνουν τη σοβαρότητα του επίδοξου δημιουργού.

Από πλευράς πρακτικής, ενδιαφέρον έχει η συνειδητοποίηση πως η πλειοψηφία των έργων της έκθεσης είναι δείγματα απλής, άμεσης (straight) φωτογραφίας, όσο και εάν αυτή εξυπηρετεί εννοιολογικά παιχνίδια όπως τα μωσαϊκά της Ελένης Μουζακίτη ή η έμμονη φωτογράφηση του ιδίου θέματος που επιχειρεί ο Χρίστος Κουκέλης· εξαίρεση αποτελούν τα εντελώς πλασματικά πορτραίτα του Γιάννη Κωνσταντίνου και, σε κάποιο βαθμό, τα «κουνημένα» πορτραίτα της Αθηνάς Χρόνη.

Είναι προφανές πως οι νέες τεχνολογίες αποτελούν εργαλείο καθημερινής χρήσης για τους νεώτερους Έλληνες φωτογράφους (και φυσικά, όχι μόνον για αυτούς). Ο Κωνσταντίνου κατασκεύασε τα ψηφιακά *Μοντέλα* του χρησιμοποιώντας διάφορους συνδιασμούς λογισμικών του εμπορίου, ενώ η μεμονωμένες εικόνες της Μουζακίτη είναι επεξεργασμένα video clips και

οι έγχρωμες εκτυπώσεις της Πηνελόπης Πετσίνη είναι μελανοτυπίες βασισμένες σε σκαναρισμένες και επεξεργασμένες φωτογραφίες. Γενικά, το πέρασμα από τη φωτοχημική στη ψηφιακή εικόνα (και ενίοτε αντιστρόφως) ανάλογα με τις ανάγκες του χειριστή, θεωρείται πλέον αυτονόητη διαδικασία.

Δύο θέματα κυριαρχούν στις *Νέες Εικόνες* όπως και (σε κάποιο βαθμό) στη σύγχρονη Ελληνική φωτογραφία εν γένει: το τοπίο, και μάλιστα το αστικό, και η προσωπογραφία. Στην πρώτη κατηγορία συμπεριλαμβάνονται οι εργασίες της Νατάσσας Κοτσάμπαση, του Έκτωρα Δημησιάνου, της Έφης Παλαιολόγου, της Πηνελόπης Πετσίνη και, εκτός αστικού χώρου αλλά πάντα σε αντιπαράθεση με το φυσικό τοπίο, η *Εγνατία Οδός* του Γιώργη Γερόλυμπου. Πιο «φυσικό» τοπίο φωτογραφίζει ο Χρήστος Κουκέλης, αλλά μέσα από το εννοιολογικό παιχνίδι που αναφέραμε πιο πάνω. Παραλλαγές πάνω στην απεικόνιση του ανθρωπίνου προσώπου και σώματος παρουσιάζουν οι Κωνσταντίνος Βαβυλουσάκης, Αθηνά Χρόνη και Γιάννης Κωνσταντίνου, ενώ τα μεγάλα, σύνθετα μωσαϊκά της Ελένης Μουζακίτη συνδυάζουν τις κατηγορίες του αστικού τοπίου και της προσωπογραφίας.

Τα έργα των δέκα συμμετεχόντων στις *Νέες Εικόνες* προβλέπεται να αγοραστούν απο το Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης με σκοπό να αποτελέσουν, μαζί με τα αντίστοιχα της προγενέστερης *Εικόνας και Είδωλο*, τον πυρήνα της συλλογής του μουσείου. Ευχή όσον συνεργάσθηκαν στην έκθεση αυτή είναι γρήγορα να αποδειχθεί ότι και άλλοι νέοι δημιουργοί διεκδικούν, δικαίως, θέση στην εν λόγω συλλογή.

Γιάννης Σταθάτος

1. Vilém Flusser, "The Status of Images" στον κατάλογο Metropolis, Βερολίνο & Νέα Υόρκη 1991, σελ.52

2. Γιάννης Σταθάτος, Εικόνα και Είδωλο: Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία, ΜΜΣΤ & Υπουργείο Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη 1997, σελ. XXXIV.

**ΝΕΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ**
**Φωτογραφικά Έργα Νέων Ελλήνων Δημιουργών**

---

Τι ακριβώς αντιπροσωπεύει, στις αρχές του 21ου αιώνα, η έννοια «ελληνική φωτογραφία»; Σημαίνει άραγε κάτι περισσότερο, ή τουλάχιστον κάτι πιό ενδιαφέρον, από το σύνολο των φωτογραφικών εικόνων που παράγονται από Έλληνες; Η ερώτηση θίγει κατ' ουσίαν δύο ιδιαιτερότητες: την ιδιαιτερότητα του μέσου και την ιδιαιτερότητα της εθνικότητας. Όσον αφορά το πρώτο σκέλος, λίγοι πιά αμφισβητούν την ιδιαιτερότητα της φωτογραφίας, χαρακτηριστικό που έρχεται εξ άλλου να δικαιολογήσει την ύπαρξη ενός θεσμού με το όνομα Μουσείο Φωτογραφίας. Πράγματι, η γνωστή πολυσημία της φωτογραφίας, φαινόμενο που συνετελεί στην ρευστότητα της φωτογραφικής εικόνας και τη μόνιμη κατάστασταση αβεβαιότητας που τη χαρακτηρίζει, είναι αρκετή για να της εξασφαλίσει μια ξεχωριστή θέση ανάμεσα στις εικαστικές τέχνες, αλλά και στα παραστατικά μέσα γενικώτερα.

Όσον αφορά τώρα το δεύτερο σκέλος, είναι ελπίζω προφανές ότι δεν τίθεται θέμα αναζήτησης μιας κάλπικης «ελληνικότητας», εννοώντας κάποια εγγενή εθνικά χαρακτηριστικά που χαρακτηρίζουν δήθεν και διαπλάθουν την ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή· κάτι τέτοιο θα ήταν διπλά άτοπο σήμερα, εν όψει της ουσιαστικής κατάλυσης των ευρωπαϊκών συνόρων και της επιταχυνόμενης παγκοσμιοποίησης των τεχνών. Από την άλλη μεριά, η παραγωγή της τέχνης δεν εκτυλίσσεται ποτέ στο κενό, αλλά αναγκαστικά επηρεάζεται από τις πολιτικές και κοινωνικές δομές του χώρου όπου διαπλάθεται, καθώς και από την προγενέστερη ιστορία της στον ίδιο αυτό χώρο.

Τη δεκαετία του ενενήντα, ο Vilém Flusser διεκήρυττε προς όλες τις κατευθύνσεις πως «η φωτογραφική μηχανή, ξεπερασμένη και αχρηστευμένη, έχει πιά στερέψει, και πολλοί φωτογράφοι ομιλούν πιά για το επερχόμενο τέλος του μέσου».[1] Η κάπως βεβιασμένη αυτή άποψη του Γερμανού γκουρού των μέσων αποδείχθηκε, όπως εξ άλλου και αρκετές άλλες, τελείως εσφαλμένη. Οι νέες τεχνολογίες όχι μόνο δεν σήμαναν το τέλος της φωτογραφίας, αλλά απεναντίας την αναζωογόνησαν, ανοίγοντάς της νέους ορίζοντες. Συγχρόνως, βλέπουμε τη φωτογραφία να διαδραματίζει όλο και σημαντικότερο ρόλο στη διεθνή εικαστική παραγωγή.

Εάν δεχτούμε πως το κυριότερο γνώρισμα της ενηλικίωσης είναι η αυτοπεποίθηση, μπορούμε πλέον να μιλήσουμε για οριστική ενηλικίωση του μέσου στην Ελλάδα. Απόδειξη αποτελούν ο ικανοποιητικός αριθμός νέων φωτογράφων και καλλιτεχνών που εμφανίσθηκαν την τελευταία δεκαετία, το υψηλό τεχνικό και ποιοτικό επίπεδο της δουλειάς πολλών εξ αυτών, το συνεχίζόμενο ενδιαφέρον για φωτογραφικές και συναφείς σπουδές σε όλα τα επίπεδα και η πετυχημένη προβολή της ελληνικής φωτογραφίας στο εξωτερικό. Δύο πράγματα κυρίως συνέβαλαν στη σημερινή μετρημένα αισιόδοξη κατάσταση.

---

[1] Vilém Flusser, "The Status of Images" στον κατάλογο *Metropolis*, Βερολίνο & Νέα Υόρκη 1991, σελ.52

Το ένα ήταν το κίνημα της Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας, κίνημα που από το τέλος της δεκαετίας του εβδομήντα χρεώνεται τη ριζική ανανέωση του μεμαρασμένου τότε μέσου, αρχής γενομένης από την έκδοση του περιοδικού *Φωτογραφία* το 1977 και την ίδρυση του Φωτογραφικού Κέντρου Αθηνών το 1979. Όπως έχει τονισθεί αλλού, «η Νέα Ελληνική Φωτογραφία δεν υπήρξε ποτέ μονολίθικό καλλιτεχνικό κίνημα, και πολύ λιγότερο "σχολή" με κοινά αισθητικά γνωρίσματα· ούτε φιλοδόξησε ποτέ να επιβάλει ένα και μοναδικό είδος φωτογραφίας. Αυτό που αποτελούσε σαφέστατη τομή με το παρελθόν ήταν η αντιμετώπιση του φωτογραφικού μέσου ως ανεξάρτητου αντικειμένου διατριβής και μελέτης...».[2]

Η μετέπειτα πορεία του κινήματος είναι γνωστή. Οι επόμενες δύο δεκαετίες είδαν την εμφάνιση μεγάλου φάσματος θεσμών και δραστηριοτήτων, μεταξύ των οποίων η δημιουργία τμήματος φωτογραφίας στα ΤΕΙ Αθηνών (1985), η ίδρυση του Ελληνικού Κέντρου Φωτογραφίας (1986), ο πρώτος Διεθνής Μήνας Φωτογραφίας Αθηνών (1987), η ίδρυση της λέσχης Φωτογραφικός Κύκλος (1988), η πρώτη Φωτογραφική Συγγυρία Θεσσαλονίκης (1989), η έκδοση του περιοδικού *Φωτογράφος* (1989), η ένταξη της Σκοπέλου στο Πολιτιστικό Δίκτυο Πόλεων, και βέβαια η πρόσφατη ίδρυση του Μουσείου Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης. Απαραίτητη διαπίστωση αποτελεί το γεγονός ότι, πέρα από μία βασική αφοσίωση στη φωτογραφία, οι θεσμοί αυτοί δεν συμφωνούσαν απαραιτήτως μεταξύ των ως πρός τους σκοπούς και τα μέσα που θα έπρεπε να υιοθετηθούν.

Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία, σε όλες της τις μορφές και εκδηλώσεις, δημιούργησε το κλίμα για την αναβάθμιση του μέσου στην Ελλάδα. Το απαραίτητο δεύτερο σκέλος της εξίσωσης απετέλεσε η κρατική μέριμνα για τον θεσμό. Παντελώς ανύπαρκτη προ του 1994, ήλθε πάνω στην ώρα να εδραιώσει τα κέρδη, ιδρύοντας καινούργιους θεσμούς, υποστηρίζοντας οργανισμούς κατ' ουσίαν ιδιωτικούς που αντιμετώπιζαν όλο και περισσότερες οικονομικές δυσχέρειες και δίνοντας στο μέσον μια επίσημη ταυτότητα που του έλειπε. Παρ' όλη την κατά καιρούς αναπόφευκτη δυστυχώς δυσκαμψία του κρατικού μηχανισμού, η μέριμνα αυτή υπήρξε – και παραμένει – ουσιώδης, όσο και αν μια ουτοπιστική προδιάθεση ορισμένων παρατηρητών των πολιτισμικών μας δρώμενων μπορεί να τους οδηγεί να την αντιμετοπίζουν με καχυποψία. Είναι αλήθεια πως κανένα κράτος ή κρατικός οργανισμός δεν μπορεί να φτιάξει δημιουργούς, ούτε είναι σε θέση να κρίνει τα δημιουργήματά των· μπορεί όμως να εξασφαλίσει ένα κλίμα περισσότερο ή λιγότερο φιλόξενο στη δημιουργία. Στην προκειμένη περίπτωση, και τηρουμένων πάντα των αναλογιών, η ελληνική φωτογραφία έχει βγεί σαφώς κερδισμένη από τη μέχρι τούδε σχέση της με το κράτος.

Στις αρνητικές επιδράσεις πάνω στην ελληνική φωτογραφία σήμερα θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν η (με ελάχιστες εξαιρέσεις) συνεχιζόμενη έλειψη σοβαρής κριτικής θεώρησης του μέσου, καθώς και μια γενικότερη τάση στον ευρύτερο εικαστικό χώρο κακής απομίμησης

---

[2] Γιάννης Σταθάτος, *Εικόνα και Είδωλο: Η Νέα Ελληνκή Φωτογραφία*, ΜΜΣΤ & Υπουργείο Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη 1997, σελ. XXXIV.

μετρίων ξένων προτοτύπων. Τα δύο αυτά είναι βέβαια συνυφασμένα, τη στιγμή που ο πολιτισμός και ειδικότερα οι εικαστικές τέχνες τείνουν να αντιμετωπισθούν πρωτίστως ως αντικείμενα κοινωνικής προβολής – το αποτέλεσμα της δηλητηριώδους σύμμιξης τέχνης, μόδας, life style και καταναλωτισμού που εισήχθη τα τελευταία χρόνια, από τη Μ. Βρεττανία κυρίως, και η οποία τείνει ευτυχώς να πέσει η ίδια θύμα του νόμου που πρεσβεύει πως ό,τι είναι της μόδας σήμερα ξεχνιέται αύριο.

Ποιος είναι λοιπόν ο απολογισμός του χώρου το 2001, των κληρονόμων δηλαδή της Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας, μία δειγματοληπτική έστω εικόνα του οποίου φιλοδοξεί να δώσει η έκθεση *Νέες Εικόνες*; Βασικό ίσως χαρακτηριστικό είναι η πολυμορφία του, μια πολυμορφία απόλυτα θεμιτή και υγιής, που αντικατοπτρίζεται στην καθημερινή πρακτική όσο και στη θεωρητική κατάρτiση των νέων δημιουργών. Σημαντική διαφορά με τους πρωκατόχους των σημειώνεται κατ'αρχήν στο σημείο ακριβώς των σπουδών: και οι δέκα συμμετέχοντες στην έκθεση έχουν παρακαλουθήσει σχετικές πρωτοβάθμιες σπουδές, έναντι του 30% μόλις των συμμετεχόντων στην έκθεση *Εικόνα και Είδωλο* του 1997 (ήτοι 13 στους 44, στην πλειοψηφία τους γεννημένοι μετά το 1960).

Το φάσμα των σπουδών αυτών είναι αρκετά ευρύ: τέσσερις σπούδασαν φωτογραφία στα ΤΕΙ Αθηνών, δύο σε ιδιωτικές φωτογραφικές σχολές, δύο στις Σχολές Καλών Τεχνών Αθηνών και Θεσσαλονίκης, μία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (Ιστορία της Τέχνης) και μία στο εξωτερικό (WSCAD, Farnham). Επιπλέον, οι μισοί παρακολούθησαν ή παρακολουθούν μεταπτυχιακές σπουδές, οι τέσσερις στο εξωτερικό. Αυτονόητο είναι βέβαια πως οι σπουδές από μόνες των δεν υπόσχονται τίποτα για την ποιότητα της δουλειάς, ενώ ο αυξανόμενος ρυθμός των εμπεριέχει πάντοτε τον κίνδυνο τα πτυχία να θεωρηθούν το βασικότερο στοιχείο κάθε καλλιτεχνικής ταυτότητας· από την άλλη όμως, εγγυώνται (στη χειρότερη περίπτωση) μια στοιχειώδη κατάρτιση και επιβεβαιώνουν τη σοβαρότητα του επίδοξου δημιουργού.

Από πλευράς πρακτικής, ενδιαφέρον έχει η συνειδητοποίηση πως η πλειοψηφία των έργων της έκθεσης είναι δείγματα απλής, άμεσης (straight) φωτογραφίας, όσο και εάν αυτή εξυπηρετεί εννοιολογικά παιχνίδια όπως τα μωσαϊκά της Ελένης Μουζακίτη ή η έμμονη φωτογράφιση του ιδίου θέματος που επιχειρεί ο Χρήστος Κουκέλης· εξαίρεση αποτελούν τα εντελώς πλασματικά πορτραίτα του Γιάννη Κωνσταντίνου και, σε κάποιο βαθμό, τα «κουνημένα» πορτραίτα της Αθηνάς Χρόνη.

Είναι προφανές πως οι νέες τεχνολογίες αποτελούν εργαλείο καθημερινής χρήσης για τους νεώτερους Έλληνες φωτογράφους (και φυσικά, όχι μόνον γιά αυτούς). Ο Κωνσταντίνου κατασκεύασε τα ψηφιακά *Μοντέλα* του χρησιμοποιόντας διάφορους συνδιασμούς λογισμικών του εμπορίου, ενώ η μεμονωμένες εικόνες της Μουζακίτη είναι επεξεργασμένα video clips και οι έγχρωμες εκτυπώσεις της Πηνελόπης Πετσίνη είναι μελανοτυπίες βασισμένες σε σκαναρισμένες και επεξεργασμένες φωτογραφίες. Γενικά, το πέρασμα από τη φωτοχημική στη ψηφιακή εικόνα (και ενίοτε αντιστρόφως) ανάλογα με της ανάγκες του χειριστή, θεωρείται πλέον αυτονήτη διαδικασία.

Δύο θέματα κυριαρχούν στις *Νέες Εικόνες* όπως και (σε κάποια βαθμό) στη σύγχρονη Ελληνική φωτογραφία εν γένει: το τοπίο, και μάλιστα το αστικό, και η προσωπογραφία. Στην πρώτη κατηγορία συμπεριλαμβάνονται οι εργασίες της Νατάσσας Κοτσάμπαση, του Έκτωρα Δημησιάνου, της Έφης Παλαιολόγου, της Πηνελόπης Πετσίνη και, εκτώς αστικού χώρου αλλά πάντα σε αντιπαράθεση με το φυσικό τοπίο, η *Εγνατία Οδός* του Γιώργη Γερόλυμπου. Πιό «φυσικό» τοπίο φωτογραφίζει ο Χρήστος Κουκέλης, αλλά μέσα από το εννοιολογικό παιχνίδι που αναφέραμε πάρα πάνω. Παραλλαγές πάνω στην απεικόνιση του ανθρωπίνου προσώπου και σώματος παρουσιάζουν οι Κωνσταντίνος Βαβυλουσάκης, Αθηνά Χρόνη και Γιάννης Κωνσταντίνου, ενώ τα μεγάλα, σύνθετα μωσαϊκά της Ελκένης Μουζακίτη συνδιάζουν τις κατηγορίες του αστικού τοπίου και της προσωπογραφίας.

Τα έργα των δέκα συμμετεχόντων στις *Νέες Εικόνες* προβλέπεται να αγοραστούν απο το Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης με σκοπό να αποτελέσουν, μαζί με τα αντίστοιχα της προγενέστερης *Εικόνας και Είδωλο*, τον πυρήνα της συλλογής του μουσείου. Ευχή όσον συνεργάσθηκαν στην έκθεση αυτή είναι γρήγορα να αποδειχθεί ότι και άλλοι νέοι δημιουργοί διεκδικούν, δικαίως, θέση στην εν λόγω συλλογή.

---

© 2001, 2014 Γιάννης Σταθάτος

Πρώτη δημοσίευση στον κατάλογο *Νέες Εικόνες: Φωτογραφικά Έργα Νέων Ελλήνων Δημιουργών*, Μουσείο Φωτογραφιας Θεσσαλονίκης, 2001