

ΟΙ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΕΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΧΑΡΙΣΙΑΔΗ

Μια φωτογραφία των εργοστασίων Krupps ή A.E.G. ελάχιστα αποκαλύπτει σχετικά με τους οργανισμούς αυτούς. Η αληθής πραγματικότητα διολισθαίνει εδώ στη χρηστικότητα.

Walter Benjamin, "Kleine Geschichte der Photographie"

Ο όρος «βιομηχανική φωτογραφία» καλύπτει ένα ευρύ φάσμα χρηστικής ως επί το πλείστον φωτογράφισης, από τη σχολαστική καταγραφή κατασκευαστικών λεπτομερειών για τεχνικούς λόγους μέχρι την απεικόνιση βιομηχανικών χώρων και προϊόντων για προπαγανδιστικούς ή διαφημιστικούς σκοπούς. Παρ' ότι αποτελεί παγκοσμίως έναν από τους ποιοτέρους ενεργούς επαγγελματικούς κλάδους του μέσου, η βιομηχανική φωτογραφία τείνει συνήθως να αγνοείται από τους μελετητές ως ανάξια λόγου ή απλώς άνευ ενδιαφέροντος. Όπως σημείωνε προ εικοσαετίας ο Άγγλος ιστορικός της φωτογραφίας Francis Pugh, «η ορθόδοξη θέαση της εξέλιξης της φωτογραφίας ως ελάσσων παρακλάδι των εικαστικών τεχνών είχε συχνά αποτέλεσμά την παραγνώριση ακριβώς εκείνων των πτυχών του μέσου που εξυπηρετούσαν συγκεκριμένους κοινωνικούς και οικονομικούς σκοπούς. Για αυτό μάλλον το λόγο η βιομηχανική φωτογραφία έχει υποβιβασθεί σε απλή υποσημείωση της ιστορίας της φωτογραφίας.»¹ Εντούτοις, και πέρα από το αυτονόητο ιστορικό και κοινωνικό ενδιαφέρον που παρουσιάζει η βιομηχανική φωτογραφία, είναι αδιαμφισβήτητο πως σημαντικοί φωτογράφοι έχουν ασχοληθεί με τον κλάδο αυτό, με αποτελέσματα που συχνά στέκονται στη κορυφή του έργου τους· σημειώνω ενδεικτικά τα ονόματα των Margaret Bourke-White, Albert Renger-Patzsch, Germaine Krull, Charles Sheeler και Aleksandr Rodchenko.



Ελαιουργείο, 1963



Εργοστάσιο ΙΖΟΛΑ, 1957



Σύραγγα Λυσιμαχίας, 1962

Στην Ελλάδα, η βιομηχανική φωτογραφία άργησε να εμφανισθεί, όπως άργησε να αναπτυχθεί και η ίδια η βιομηχανία. Παραμονές πολέμου, το 1939, η βιομηχανική παραγωγή της χώρας συμμετέχει σε ποσοστό μόλις 16% του ακαθαρίστου εθνικού προϊόντος. Δέκα χρόνια αργότερα, και μετά την ολοκληρωτική λεηλασία της ελληνικής οικονομίας από τις δυνάμεις κατοχής, η βιομηχανική παραγωγή της χώρας βρίσκεται πάντα στο ίδιο ακριβώς επίπεδο, και τούτο μόνο χάρη στην

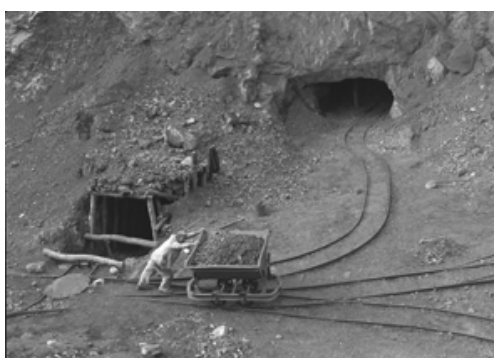
αγγλική και κυρίως αμερικανική οικονομική βοήθεια – βοήθεια που βέβαια δημιούργησε αναπόφευκτα προβλήματα εξάρτησης. Σύμφωνα με τους ιστορικούς της νεώτερης Ελλάδας Θάνο Βερέμη και Γιάννη Κολιόπουλο, «η απεξάρτηση της μεταπολεμικής οικονομίας από την ξένη βοήθεια δεν υπήρξε εύκολη υπόθεση, αλλά οδήγησε τις ελληνικές κυβερνήσεις σε δημιουργικές αποφάσεις. Τον Μάιο του 1950 εγκαινιάστηκαν τέσσερα μεγάλα έργα παραγωγής ηλεκτρικής ενέργειας, ενώ η ελληνική βιομηχανία απέδιδε πλέον το 25% του ΑΕΠ.»²

Το 1950, έτος κατά το οποίο αρχίζει να απογειώνεται η επαγγελματική δραστηριότητα του Δημήτρη Χαρισιάδη, είναι πράγματι σημαδιακό, οριοθετώντας ουσιαστικά το πέρασμα από την προβιομηχανική στη βιομηχανική οικονομία. Παράλληλα, αν και η φωτογραφία είχε ήδη χρησιμοποιηθεί από τη δεκαετία 1890 για την προβολή και προώθηση ελληνικών οικονομικών συμφερόντων με τη μορφή πολυτελών λευκωμάτων, παραγγελίες φορέων όπως η Εταιρεία Σιδηροδρόμου Θεσσαλίας ή ο Εμπορικός Σύλλογος Βόλου,³ είναι βέβαιο ότι η βιομηχανική φωτογραφία πρωτοεμφανίζεται στην Ελλάδα με το πέρας του Εμφυλίου, ωθούμενη από το μεγάλο κίνημα της Ανασυγκρότησης. «Το αποτέλεσμα», παρατηρούν οι Βερέμης και Κολιόπουλος, «στη διαμόρφωση της ελληνικής οικονομίας υπήρξε μεικτό. Δημιουργήθηκαν κυρίως ελαφρές βιομηχανίες για να ανταποκριθούν στις ανάγκες της αγοράς, αλλά παράλληλα, με κρατική παρέμβαση, προωθήθηκαν επεμβάσεις σε βαριές βιομηχανίες, όπως των πετροχημικών, του αλουμινίου και άλλων εθνικών προτεραιοτήτων».⁴

Τρεις φωτογραφίες του Δημήτρη Χαρισιάδη, τραβηγμένες σε διάστημα οκτώ ετών, εικονογραφούν γλαφυρά το φάσμα αυτό, αλλά και την αντίστοιχη διαδρομή της ελληνικής οικονομίας. Η πρώτη, με ημερομηνία 4 Δεκεμβρίου 1946, σκηνή δρόμου των Αθηνών, δείχνει τρεις άνδρες που διαμελίζουν φθαρμένα ελαστικά φορτηγών, κλασσικό παράδειγμα ταπεινής οικοτεχνίας ανακύκλωσης υλικών. Η δεύτερη, με ημερομηνία 10 Φεβρουαρίου 1951, τραβήχτηκε στα ορυχεία βωξίτου Ελευσίνας. Αν και πρόκειται αναμφισβήτητα για πιο προχωρημένο στάδιο βιομηχανικής εκμετάλλευσης, οι συνθήκες που παρουσιάζονται δεν απέχουν πολύ από αυτές του μεσαίωνα: χαμηλές γαλαρίες που στηρίζουν ακανόνιστοι κορμοί δένδρων, και διακίνηση ορυκτού με κοπιώδη χειρωνακτική εργασία. Ακόμα και το σύστημα βαγονέτων Decauville, μοναδικό ίχνος εκσυγχρονισμού στην εικόνα, χρονολογείται από τα τέλη του 19ου αιώνα.



Αθήνα, Δεκέμβριος 1946



Ορυχεία Βωξίτη, Ελευσίνα 1951



Εργοστάσιο ΔΕΗ, Αλιβέρι, 1954

Μόλις τρία χρόνια αργότερα (Ιανουάριος 1954), η πανοραμική όψη της ατμοηλεκτρικής μονάδας παραγωγής ρεύματος της ΔΕΗ στο Αλιβέρι μεταφέρει τον θεατή σε άλλη εποχή και σχεδόν σε άλλον πλανήτη.

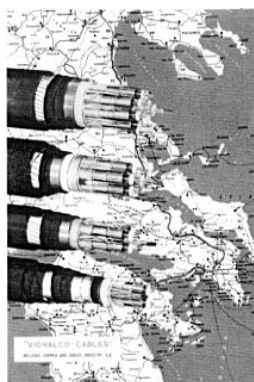
Η διεξοδική μελέτη των 57 συνολικά ντοσιέ στα οποία ο Χαρισιάδης ταξινομούσε με σχολαστικότητα τα τυπώματα επαφής όσων αρνητικών αποφάσιζε ότι άξιζαν να διατηρηθούν, επιβεβαιώνει ότι ποσοτικά, τρία ήσαν τα επιμέρους θέματα που τον απασχόλησαν επαγγελματικά περισσότερο από οποιαδήποτε άλλα: η βιομηχανία, ο τουρισμός και η αρχαιολογία. Από τα τρία θέματα, τη μερίδα του λέοντος μοιάζει να κατέχει το πρώτο, αν λάβουμε υπ' όψιν ότι επτά τουλάχιστον ντοσιέ είναι αφιερωμένα εξ ολοκλήρου στη βιομηχανική φωτογραφία.⁵ Η εξήγηση έγκειται στο ότι η επαγγελματική διαδρομή του Χαρισιάδη, εν μέρει τουλάχιστον λόγω της γλωσσομάθειας του, βασίσθηκε αρχικά σε στενή σχέση με διάφορες ξένες αποστολές και κυρίως με την USIS (United States Information Service – Υπηρεσία Πληροφοριών των Ηνωμένων Πολιτειών).⁶ Για τους εντολείς αυτούς, το ζητούμενο από τη φωτογραφία ήταν προφανώς να αναδειχθεί η αποτελεσματικότητα των επεμβάσεων των στην ελληνική οικονομία, ώστε να γίνει ευρύτερα γνωστή αφενός στο εσωτερικό της χώρας και αφετέρου στους χρηματοδότες τους – δηλαδή στις ξένες κυβερνήσεις και φορολογούμενους που επωμίζοντο το οικονομικό κόστος της Ανασυγκρότησης.

Όταν γύρω στο 1952-53 δημιούργησε δικό του, ανεξάρτητο πρακτορείο, η αποδεδειγμένη ποιότητα της δουλειάς του Χαρισιάδη και η προφανής επαγγελματικότητά του, σε συνδυασμό με τις επαφές που είχε αποκτήσει στον σχετικό χώρο, είχαν ως φυσικό επακόλουθο τη συνεργασία πρώτα με εγχώριους κρατικούς οργανισμούς και εν συνεχεία με τις καινούργιες ιδιωτικές και ημικρατικές βιομηχανίες που σταδιακά εμφανίζοντο. Κατά τη διάρκεια των επόμενων δεκαετιών, έμελλε να συνεργασθεί με όλους σχεδόν τους μεγαλύτερους φορείς της ελληνικής οικονομίας, όπως ΕΤΒΑ, ΔΕΗ, Ελληνικά Ναυπηγεία, Εθνικός Οργανισμός Προνοίας, Οργανισμός Λιμένος Πειραιώς, Αλουμίνιο της Ελλάδος, Βιοχάλκο, Νεώριο Σύρου, Ελληνικά Διυλιστήρια, Πειραιϊκή-Πατραϊκή, Ασπιώτη-Έλκα, Ιζόλα, Πίτσος και άλλους πολλούς.

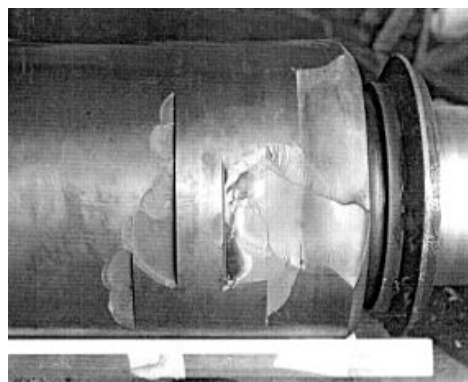
Ο όγκος του πρωτογενούς υλικού και η συχνότητα των σχετικών παραγγελιών επιβεβαιώνουν τη σημασία που έδιναν οι πελάτες του Χαρισιάδη στις βιομηχανικές του λήψεις. Ποιος ήταν όμως ο απώτερος προορισμός των φωτογραφιών που τραβούσε για λογαριασμό των πελατών αυτών, είτε επρόκειτο για βιομήχανους και ιδιοκτήτες εργοστασίων, είτε για διαφημιστικές εταιρείες όπως ο Αλέκτωρ που ενεργούσαν ως εντολοδόχοι των πρώτων; Η πρόχειρη απάντηση στο ερώτημα είναι φυσικά «η διαφήμιση» γενικά και αόριστα, είναι όμως καταφανώς μη ικανοποιητική. Εξαντλείτο ο ρόλος της φωτογραφίας με διαφημιστικές καταχωρήσεις στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο; Ήσαν εξ άλλου οι φωτογραφίες του Χαρισιάδη πάντα κατάλληλες για τέτοια εκμετάλλευση; Η μελέτη ελληνικών περιοδικών των δεκαετιών 1960 και 1970 μοιάζει μάλλον να συνηγορεί περί του αντιθέτου· η χρήση όμως του υλικού αυτού δεν εξαντλείτο με τη διαφήμιση, αλλά συμπεριλάμβανε εκδόσεις (άλλες για εσωτερική κατανάλωση του οργανισμού και άλλες που διενέμοντο ευρύτερα), λευκώματα που προορίζοντο για δώρα σε μετόχους, διευθυντικά στελέχη και πελάτες, καθώς και μεγάλων διαστάσεων μεγενθύσεις που αναρτώντο σε περίπτερα εμπορικών εκθέσεων.⁷

Χρήσιμη μαρτυρία σχετικά με την απώτερη χρήση του υλικού αυτού αποτελεί σύντομο σημείωμα του πρώην διευθυντού δημοσίων σχέσεων της ΕΤΒΑ Τίμου Σταυρόπουλου: «Ο Δημήτρης Χαρισιάδης συνεργάστηκε με την ΕΤΒΑ, την τελευταία 20ετία (1973–1993), ως βασικός προμηθευτής φωτογραφικού/εικαστικού υλικού και στους τρεις τομείς της δραστηριοποίησής της, δηλαδή τη Βιομηχανία, τη Ναυτιλία και τον Τουρισμό. [...] Έτσι οι κυριότερες εκδόσεις της ΕΤΒΑ της τελευταίας 20ετίας όπως για παράδειγμα, οι «Ετήσιες Εκθέσεις» και οι διαδοχικές εκδόσεις του «Οδηγού Επενδύσεων», οι διάφορες εκδόσεις για εξειδικευμένους κλάδους δηλαδή οι «Βιομηχανικές Περιοχές ΕΤΒΑ», «Χρηματοστηριακές Εργασίες ΕΤΒΑ», η σειρά των «Αναπτυξιακών Νόμων» (που κατά καιρούς ίσχυσαν) αλλά και οι εκθεσιακές παρουσίες/συμμετοχές της Τράπεζας όπως οι ετήσιες Διεθνείς Εκθέσεις Θεσσαλονίκης, η Παγκόσμια Ναυτιλιακή Έκθεση «ΠΟΣΕΙΔΩΝΙΑ» (κάθε δύο χρόνια) κ.λπ. στηρίχτηκαν σε μεγάλο ποσοστό σε φωτογραφίες και συνθέσεις του Δ. Χαρισιάδη».⁸

Ο Χαρισιάδης, εκτός από την ΕΤΒΑ, είχε μακρόχρονη, στενή σχέση και με άλλους βιομηχανικούς κολοσσούς, μεταξύ των οποίων τα Ελληνικά Ναυπηγεία και η Βιοχάλκο. Τα δύο ντοσιέ αφιερωμένα αποκλειστικά στη δεύτερη αποκαλύπτουν το εξαιρετικά ευρύ φάσμα φωτογραφικών υπηρεσιών που προσέφερε, από συνθέσεις στο πνεύμα της Νέας Αντικειμενικότητας (βλέπε ΒΙΟ.70–18–1) έως διαφημιστικές μακέτες, τεχνικές φωτογραφίες που ενδεχομένως χρησιμοποιούντο για τον εντοπισμό κατασκευαστικών προβλημάτων και αεροφωτογραφίες των εγκαταστάσεων. Ακόμα μεγαλύτερη ποικιλία διαφαίνεται από το αντίστοιχο «βιβλίο θεμάτων», όπου μεταξύ των άλλων αναφέρονται:



Διαφημιστική μακέτα



Βλάβη ράουλου (Βιοχάλκο)

ΒΙΟ. 1975.			
ΒΙΟ.	75-1(1-6)	Μ/Α	Φωτογραφία - 9.1.75
75-2(1-24)	Μ/Α	Υπερ-αποφωτισμός: Νύκτα (μικροσκοπία)	19.1.75
75-3(1-8)	Μ/Α	ΕΙΣΑΓΑΓΕ ΕΠΕΝΔΥΣΕΩΝ ΔΙΑΦΗΜΙΣΤΙΚΗ	19.1.75
		1. Γενικά Όροι	
		2. Οργανισμός	
		3. Οργανισμός Έκθεσης	
		4. Οργανισμός Έκθεσης	
		5. Βασικά	
		6. Βασικά	
		7. Βασικά	
		8. Βασικά	
75-4(1-9)	Α	ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΚΑΛΩΔΙΑ (ΕΙΣΑΓΑΓΕ ΕΠΕΝΔΥΣΕΩΝ)	19.1.75
75-5(1-9)	Θ	ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΚΑΛΩΔΙΑ (ΕΙΣΑΓΑΓΕ ΕΠΕΝΔΥΣΕΩΝ)	19.1.75
75-6(1-19)	Μ/Α	ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΚΑΛΩΔΙΑ (ΕΙΣΑΓΑΓΕ ΕΠΕΝΔΥΣΕΩΝ)	19.1.75
		1-6. ΕΙΣΑΓΑΓΕ ΕΠΕΝΔΥΣΕΩΝ ΚΑΛΩΔΙΩΝ	
		7-10. ΔΕΤΑ. ΧΑΛΩΔΙΑ ΧΑΛΩΔΙΩΝ	
		11. ΔΕΤΑ. ΧΑΛΩΔΙΑ ΧΑΛΩΔΙΩΝ	
		12. ΔΕΤΑ. ΧΑΛΩΔΙΑ ΧΑΛΩΔΙΩΝ	
		13. ΔΕΤΑ. ΧΑΛΩΔΙΑ ΧΑΛΩΔΙΩΝ	
		14. ΔΕΤΑ. ΧΑΛΩΔΙΑ ΧΑΛΩΔΙΩΝ	

Βιβλίο θεμάτων

- Διάφορες συνθέσεις ΒΙΟΧΑΛΚΟ ΑΛΟΥΜΙΝΙΟΝ για την ατζέντα 1973
- ΒΙΟΧΑΛΚΟ ΑΛΟΥΜΙΝΙΟΝ – βλάβη μηχανήματος, 12.1.73
- ΟΙΝΟΦΥΤΑ: Εσωτερική άποψις, 30.3.73
- ΒΙΟΧΑΛΚΟ ΚΑΛΩΔΙΑ – βλάβη ράουλου, 3.4.73
- Όργανον RUSTRAC MOD E2101, 18.4.73
- ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΚΑΛΩΔΙΑ – Πασχαλινό αρνί στο προσωπικό
- Μακέττα: Σύνθεσις διαφημιστικών εντύπων και καταλόγων της εταιρείας

- Σούνιον παιδικές κατασκηνώσεις Χιδίρογλου-Λυκιαρδόπουλου, σκηνές των παιδιών της Βιοχάλκο.
- Χώρος ατυχήματος (χωρίς κόπιες), 19.6.74

Η βιομηχανική φωτογραφία, σημειώνω αλλού, «συνδέεται με εποχές ιδιαίτερης οικονομικής ανάπτυξης, ενώ ανθεί σχεδόν αποκλειστικά υπό την αιγίδα είτε ισχυρών οικονομικών συμφερόντων και οργανισμών, είτε μεγάλων κρατικών μονοπωλίων. Με άλλα λόγια, λειτουργεί συστηματικά και σε μεγάλο βαθμό ως όργανο προπαγάνδας και προώθησης του οικονομικού κατεστημένου, ασχέτως εάν αυτό είναι καπιταλιστικής ή σοσιαλιστικής μορφής.»⁹ Απλουστεύοντας σχηματικά, τα δύο αυτά συστήματα εξουσίας δημιούργησαν το καθένα από ένα διαφορετικό κώδικα φωτογραφικής εξιδανίκευσης της πάντα σκληρής και ενίοτε απάνθρωπης βιομηχανικής εξέλιξης: το πρώτο επενδύει στη λεγόμενη «καπιταλιστική υπερβατικότητα» (capitalist sublime), που επικεντρώνεται, αφ' υψηλού ή εξ αποστάσεως, στη δραματική φύση του βιομηχανικού και μετα-βιομηχανικού τοπίου, το δεύτερο στον «σοσιαλιστικό ηρωισμό» με την εξιδανίκευση του (πάντα ανώνυμου) εργάτη-αγωνιστή.

Δεν υπάρχουν πολλά δείγματα υπερβατικών βιομηχανικών τοπίων στο έργο του Χαρισιάδη – είτε γιατί δεν τον έθελγε ιδιαίτερώς μια τέτοια αντιμετώπιση, είτε, πιθανότερα, γιατί η ελληνική βιομηχανία των δεκαετιών 1950 και 1960, τουλάχιστον όσον αφορούσε εργοστάσια και μονάδες παραγωγής, δεν είχε να αναδείξει ιδιαίτερώς εντυπωσιακά ή αξιόλογα δείγματα βιομηχανικής αρχιτεκτονικής. Ευκαιρίες για εντυπωσιακότερες εξωτερικές εικόνες του δόθηκαν κυρίως κατά τη φωτογράφιση ναυπηγείων, με κεντρικό θέμα τα γιγαντιαία ημιτελή σκαριά, ενώ κάπου-κάπου επιχειρεί, χωρίς μεγάλο ενθουσιασμό, κάποιες κλασσικές δραματικές συνθέσεις υψικαμίνων ή φουγάρων εργοστασίων με φόντο τον ουρανό.



Εργοστάσιο



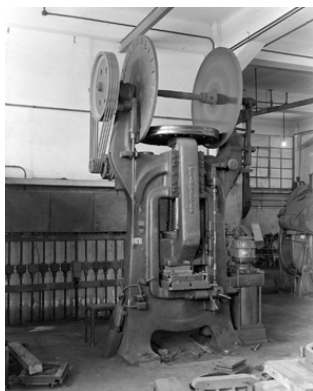
Σκαραμαγκάς, 1960



Πελοπόννησος, 1957

Αντιθέτως, ιδιαίτερη γοητεία φαίνεται να ασκούσαν πάνω στον Χαρισιάδη τα διάφορα μηχανήματα της βαριάς βιομηχανίας – όσο ποιο αλλόκοτα ή τεράστια είναι, τόσο περισσότερο τον σαγηνεύουν, και τα φωτογραφίζει με πρόδηλη αγάπη, υπογραμμίζοντας την ιδιαιτερότητα του καθενός, σαν να πρόκειται για γιγαντιαία έργα γλυπτικής τέχνης από χυτοσίδηρο και ατσάλι. Συναφές, σχεδόν εξίσου προσφιλές θέμα αποτελούν τα αχανή εργοστασιακά εσωτερικά, κατά προτίμηση

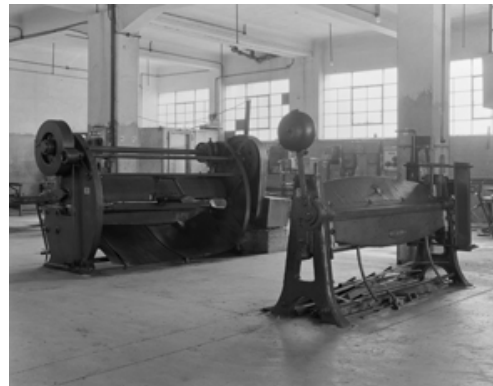
άδεια ή σχεδόν άδεια από ανθρώπινη παρουσία, μέσα στα οποία στέκονται στο άπλετο φως, υπομονετικά, τα μηχανήματα που «*γυρίζουν να σε δουν, απότιστα γελάδια*».¹⁰ Συνηθέστερες, βέβαια, είναι οι λήψεις στις οποίες τους ίδιους χώρους γεμίζουν εργαζόμενοι απορροφημένοι στη δουλειά τους, όρθιοι μπροστά σε πρέσες και κλωστοϋφαντουργικές μηχανές ή σκυμμένοι πάνω από τραπέζια και ταινιοδρόμους συναρμολόγησης.



Εργοστάσιο Χημικών, 1957



Δυτική Μακεδονία, 1957



Εργοστάσιο Ηλεκτρικών Συσκευών, 1957

Ξεχωριστή κατηγορία αποτελούν τα πορτραίτα εργαζομένων, φωτογραφίες στις οποίες ο Χαρισιάδης απομονώνει από ένα έως πέντε το πολύ άτομα σε «*χαρακτηριστικές*» στάσεις. Για κάποια από αυτά τα πορτραίτα ασπάζεται τους αισθητικούς κώδικες του σοσιαλιστικού ηρωισμού, τουλάχιστον όσον αφορά τη γωνία λήψης, τον φωτισμό και τη τοποθέτηση του μοντέλου, απομυθοποιώντας όμως και εξανθρωπίζοντας το αποτέλεσμα· μπορεί να προσέδωσε στον εργάτη που φωτογράφησε στα υδροηλεκτρικά έργα του Λάδωνα αλληγορική σημασία, δεν του στέρησε όμως την προσωπικότητά του.

Σε σχέση με τα πορτραίτα αυτά, αξίζει να τονιστεί ότι στην επαγγελματική του εργασία, ο Χαρισιάδης δεν ακολουθούσε απαραίτητα τους αυστηρούς κανόνες που θεωρητικά θέσπιζε όταν επρόκειτο για το προσωπικό του έργο. Στο «*πιστεύω*» που δημοσιεύει το 1960 στο περιοδικό της Ε.Φ.Ε. *Ελληνική Φωτογραφία*, εμμένει στον χαρακτηρισμό της φωτογραφίας ως «*ρεαλιστικό και ειλικρινές μέσον έκφρασης*», και τονίζει την πίστη του «*εις την απλή, την ανόθευτον φωτογραφία*».¹¹ Εντούτοις, η συντριπτική πλειοψηφία των βιομηχανικών του πορτραίτων είναι στημένη – όχι απλώς, όπως τα περισσότερα φωτογραφικά πορτραίτα, με προτροπή προς τον φωτογραφιζόμενο να κοιτάζει τον φακό, αλλά υπό την έννοια της προσεχτικής σκηνοθεσίας με σκοπό να δημιουργηθεί ενδιαφέρουσα σύνθεση, με τον ή τους εργάτες σε όσο γίνεται ποιά αντιπροσωπευτικές στάσεις. Επιπλέον, η φωτογραφίες σπανίως βασίζονται στον υπάρχοντα φωτισμό, αλλά γίνεται τακτικά χρήση – όπως επιβεβαιώνει ένα σπάνιο στιγμιότυπο φωτογράφισης στα εργαστήρια της FAMAR – ισχυρού πρόσθετου φωτισμού, με αποτελέσματα αδιαμφισβήτητα δραματικά αλλά κάθε άλλο παρά ρεαλιστικά.



Λάδωνας 1953



Φωτογράφιση, εργαστήρια FAMAR



Σκαραμαγκάς, 1960

Οι διεργασίες αυτές μπορεί συχνά να αποδίδουν εντυπωσιακές, η αληθοφάνεια τους όμως παραμένει σχετική, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις η υποκριτική ικανότητα των ηθοποιών αποδεικνύεται ανεπαρκής. Τέτοια σκηνή, αντάξια του βουβού κινηματογράφου, προσφέρουν οι πέντε απόλυτα σοβαροφάνεις εργάτες που πασχίζουν εις μάτην να παντρέψουν δύο μεταλλικούς σωλήνες αεραγωγού κάπου στα ναυπηγεία του Σκαραμαγκά· από όσα άτομα απεικονίζονται, το μόνο που αντιδρά φυσιολογικά είναι ο πιτσιρικάς που γελάει ανέμελα στο βάθος της εικόνας.

Αξίζει να υπογραμμισθεί: όλες ανεξαιρέτως οι βιομηχανικές φωτογραφίες του Δημήτρη Χαρισιάδη τραβήχτηκαν κατόπιν παραγγελίας, για να ικανοποιήσουν ορισμένες απαιτήσεις των εντολέων, είτε επρόκειτο για άμεσα ενδιαφερόμενες εταιρείες, είτε για εγχώριους ή ξένους κρατικούς φορείς· ο Χαρισιάδης δεν έκανε εδώ δημοσιογραφία, ούτε βέβαια κοινωνική έρευνα. Η γνωστή ρήση του Walter Benjamin σχετικά με την αδιαφάνεια της φωτογραφίας αρμόζει απόλυτα στην περίπτωση. Αυτό δεν σημαίνει φυσικά ότι αυτή η πτυχή του έργου του Χαρισιάδη πρέπει να θεωρηθεί αναξιόπιστη ως μαρτυρία, ο μελετητής όμως οφείλει να έχει πάντα υπ' όψιν του τις συνθήκες και τους όρους κάτω από τους οποίους δημιουργήθηκε. Επιπλέον, όπως συνήθως συμβαίνει, οι φωτογραφίες εύκολα μεταφέρουν στοιχεία και πληροφορίες που παρεισέφρησαν εν αγνοία τόσο του φωτογράφου όσο και του εντολέα.

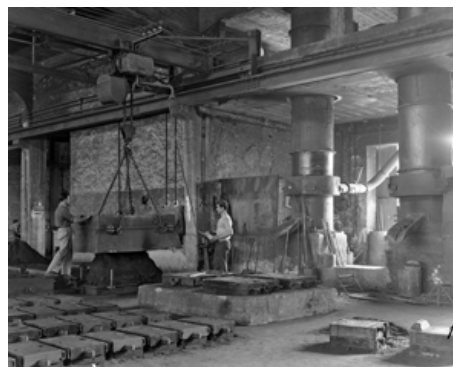
Ένα από τα στοιχεία που διαφαίνονται καθαρά στις φωτογραφίες αυτές είναι η μαζική διείσδυση γυναικών στις τάξεις των εργαζομένων στην ελληνική βιομηχανία από τα τέλη της δεκαετίας 1950. Δύο λόγοι φαίνεται να συνέβαλλαν στο φαινόμενο· αφενός η ραγδαία ανάπτυξη της βιομηχανίας γενικότερα με την αντίστοιχη δημιουργία πολλών καινούργιων θέσεων εργασίας, και αφετέρου η εμφάνιση, στον κατασκευαστικό κυρίως τομέα, εργασιών συναρμολόγησης, συσκευασίας και τυποποίησης που βασίζοντο πολύ λιγότερο στη μυϊκή δύναμη και αντοχή των εργαζομένων και περισσότερο στην προσεχτική αλλά μονότονη επανάληψη συχνά πολύπλοκων διαδικασιών. Αντιθέτως, η βαριά βιομηχανία, τα ναυπηγεία και τα μεγάλα δημόσια έργα παρέμειναν αποκλειστικά ανδρική υπόθεση.



Συνεταιρισμός ΑΓΡΕΞ, 1963



Εργοστάσιο ADELCO, 1960



Χυτήρια ΙΖΟΛΑ, 1957

Εν τέλει, όπως κάθε φωτογραφικό έργο που δημιουργείται σε βάθος χρόνου, η βιομηχανική φωτογραφία του Δημήτρη Χαρισιάδη προσεγγίζεται με διαφορετικούς τρόπους και από διαφορετικές κατευθύνσεις. Κατ' αρχάς καλλιτεχνικά, ως ένα συχνά εντυπωσιακό δείγμα φωτογραφικού μοντερνισμού. Εν συνεχεία ως μαρτυρία μιας περιόδου της ελληνικής οικονομίας που έχει ως επί το πλείστον παρέλθει, τη στιγμή που άλλοτε ακμαίες ελληνικές βιομηχανίες συνθλίβονται ή απορροφώνται από τον διεθνή ανταγωνισμό, αλλά και ως κοινωνικό ντοκουμέντο μιας άλλης εποχής. Τέλος, μπορεί να αντιμετωπισθεί ως ίχνος και αντικατοπτρισμός μιας συγκεκριμένης πολιτικο-οικονομικής ιδεολογίας ή ιστορικής συγκυρίας. –

¹ Francis Pugh, "Industrial Image, 1843 to 1918" στον κατάλογο *Industrial Image, The Photographers' Gallery*, Λονδίνο 1986, σελ. 9.

² Θάνος Βερέμης & Γιάννης Κολιόπουλος, *Ελλάς. Η σύγχρονη συνέχεια. Από το 1821 μέχρι σήμερα*. Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σελ. 453.

³ Βλέπε σχετική αναφορά σε τρία λευκώματα, στην κατοχή του φωτογραφικού αρχείου του ΕΛΙΑ, στο Γιάννης Σταθάτος, *Η επινόηση του τοπίου: ελληνικό τοπίο και ελληνική φωτογραφία, 1870–1995*, Camera Obscura, Θεσσαλονίκη 1996, σελ. 30–31.

⁴ Βερέμης & Κολιόπουλος, ως άνω, σελ. 454.

⁵ Δύο ντοσιέ είναι αφιερωμένα στα Ελληνικά Ναυπηγεία, δύο στο Νεώριο Σύρου, δύο στη Βιοχάλκο και ένα στο Κέντρο Πληροφόρησης Αλουμινίου. Για αυτές όπως και για πολλές άλλες πληροφορίες σχετικά με το αρχείο Χαρισιάδη, οφείλω να ευχαριστήσω την Γεωργία Ιμσιρίδου του Φωτογραφικού Αρχείου του Μουσείου Μπενάκη.

⁶ Μεταξύ των άλλων ήσαν η UNRRA (United Nations Relief and Rehabilitation Administration), η AMAG (American Mission for Aid to Greece), η MSA/G (Mutual Security Agency, Greece), η ECA (Economic Cooperation Administration), η ICA (International Co-operative Alliance) και η CARE (Cooperative for American Remittances).

⁷ Παραδείγματα της αντίστοιχης χρήσης φωτογραφιών που έκανε η ΔΕΗ σε εμπορικές εκθέσεις μπορούμε να δούμε στις σελίδες 124, 127 και 195 της μελέτης της Νίνας Κασσιανού *Σκαπανείς του τεχνικού πολιτισμού*, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 2006.

⁸ «Τίμος Σταυρόπουλος», στο επίμετρο «Μαρτυρίες για τη ζωή και το έργο του Δ. Χαρισιάδη» του τόμου Δ. Α. Χαρισιάδης. *Φωτογραφίες 1911–1993*, εκδόσεις Φωτογράφος, Αθήνα 1995, σελ. 158.

⁹ Γιάννης Σταθάτος, “Σκαπανείς του τεχνικού πολιτισμού. Από το φωτογραφικό αρχείο της ΔΕΗ”, περιοδικό *Φωτογράφος*, Οκτώβριος 2006.

¹⁰ Μιχάλης Γκανάς, “Ναυάγιο”, *Ακάθιστος Δείπνος*, εκδόσεις Κείμενα, Αθήνα 1978.

¹¹ Περιοδικό *Ελληνική Φωτογραφία*, τευχ. 46, Δεκέμβριος 1969, σελ. 43.

Το δοκίμιο αυτό πρωτοδημοσιεύθηκε στον συλλογικό τόμο *Φωτογραφικών Πρακτορείων «Δ. Α. Χαρισιάδης»*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2009 (σελίδες 269–293).

© Γιάννης Σταθάτος, 2009, 2016