

ΕΠΙΝΟΗΣΕΙΣ & ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ: ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΑΦΗΓΗΣΗ

Cela te revient comme un droit de regard, tu es pour l'instant quelqu'un que le dispositif photographique met en demeure de proposer, sur ces images, un grand nombre de récits possibles. Tu n'es pas, d'abord, un sujet qui écrit, qui regarde ou qui lit, tu es celle qui me raconte, toute la nuit et tout le jour : ce qu'elle croit voir en regardant, mais en regardant seulement et toujours de la photographie. Et, à la différence de ce qui se passe avec toute autre "image", l'histoire ici ne précède pas le récit.

Jacques Derrida, lecture sur *Droit de regards*, 1985

Έχεις το δικαίωμα να κοιτάζεις, να παρατηρείς, είσαι για την ώρα το άτομο στο οποίο το φωτογραφικό σύστημα δίνει την δυνατότητα να προτείνει, με βάση τις εικόνες αυτές, έναν μεγάλο αριθμό πιθανών αφηγήσεων. Δεν είσαι, καταρχήν, αυτή που γράφει, που παρατηρεί ή που διαβάζει, είσαι εκείνη που μου αφηγείται μέρα-νύχτα: που αφηγείται αυτό που νομίζει ότι βλέπει κοιτάζοντας, κοιτάζοντας όμως μονάχα και πάντοτε τη φωτογραφία. Αντίθετα δε με ότι συμβαίνει με κάθε άλλη 'εικόνα', εδώ η ιστορία δεν προηγείται της αφήγησης.

Jacques Derrida, δοκίμιο πάνω στο *Droit de regards*, 1985

Τι είναι αφήγηση; Σύμφωνα με το Λεξικό του Εμμανουήλ Κριαρά, πρόκειται για «την εξιστόρηση ενός γεγονότος με κάπως εκτενή έκθεση». Ας προσέξουμε εκείνο το «εξιστόρηση», που μας θυμίζει ότι η αφήγηση προϋποθέτει υποκείμενο και αντικείμενο: υπάρχει κάποιος που μιλάει και κάποιος που ακούει, κάποιος που διηγείται και κάποιος που δέχεται την διήγηση. Αφήγηση λοιπόν δεν είναι μονάχα η αφηγούμενη ιστορία, αλλά και η ίδια η πράξη – η τελετουργία, θα μπορούσαμε να πούμε - της αφήγησης. Οι τελετουργικές φράσεις «Μια φορά κι έναν καιρό...» ή «Σοφίαν Ευαγγελίου ακούσωμεν...» δηλώνουν στον ακροατή ότι η αφήγηση που ακολουθεί έχει ιδιαίτερη μορφή, διαφορετική από την καθημερινή πραγματικότητα. Από τη στιγμή που δεχθούμε ότι δεν διανοείται αφήγηση χωρίς αφηγητή, υπεισέρχεται το στοιχείο της προσωπικής φωνής, δηλαδή του ύφους· άλλη φωνή, άλλο ύφος χαρακτηρίζουν τη γιαγιά δίπλα στο τζάκι και άλλη τον Ευαγγελιστή. Μάλιστα το ύφος αυτό – για την ακρίβεια το στιλ, για να προστρέξουμε στον αναπόφευκτο ξενισμό – είναι που συνήθως προειδοποιεί τον ακροατή, από την πρώτη κιόλας στιγμή, για το είδος αφήγησης που θα δεχθεί στη συνέχεια.

«Ακόμα και όταν μια αφήγηση εμπνέεται από τον κόσμο», γράφει η Lucy Souter, «ο τρόπος παρουσίασης οφείλει να διαφέρει, ελάχιστα έστω, από την απλή αντιγραφή γεγονότων του πραγματικού κόσμου». ¹ Η εξιστόρηση διαφέρει από τη σκέτη απεικόνιση: αντί να καθρεφτίζει ή να αναπαραγάγει την πραγματικότητα, τη

διαθλά μέσα από ιδιαίτερους γλωσσικούς ή εικονικούς κώδικες. Οι εικονικοί κώδικες δεν είναι σπανιότεροι ή λιγότερο ευανάγνωστοι από τους γλωσσικούς: εικονικός κώδικας είναι η βυζαντινή αγιογραφία, όπως είναι η πολιτική γελοιογραφία ή οι αστυνομικές ταινίες. Και στις τρεις περιπτώσεις, αρκεί συνήθως μια γρήγορη ματιά για να αντιληφθεί ο ακροατής/παρατηρητής τι βλέπει και πώς πρέπει να το ερμηνεύσει, εφόσον είναι ήδη εξοικειωμένος με τους σχετικούς κώδικες· εξαιρούνται φυσικά οι περιπτώσεις όπου γίνεται εσκεμμένη προσπάθεια παραποίησης ή εμπαιγμού των κωδικών γενικής αποδοχής. Ο μνημένος λόγου χάρη φίλος του κινηματογράφου θα καταλάβει αμέσως εάν η κατά τα άλλα άγνωστη ταινία που πρόκειται να δει είναι δημιούργημα του Αγγελόπουλου ή του Βέγγου, του Tarkovsky ή του Woody Allen.

Ο κινηματογράφος έχει πλέον ενθρονιστεί ως δεσπόζουσα μορφή εικονικής αφήγησης της εποχής μας, σε αντιπαράθεση συνήθως με τη φωτογραφία, που θεωρείται κατάλληλη μόνο για τη στατική καταγραφή πραγμάτων και καταστάσεων - θεώρηση λανθασμένη, όπως θα δούμε, αλλά ευρύτατα διαδεδομένη. Η εξέλιξη αυτή δεν είχε τίποτα το μοιραίο, αν θυμηθούμε τις περίφημες σειριακές χρονοφωτογραφίες των Etienne-Jules Marey και Eadweard Muybridge που χρονολογούνται από τα μέσα της δεκαετίας του 1860, αρκετό δηλαδή χρόνο πριν την εμφάνιση του κινηματογράφου. Όπως παρατηρεί ο Benoit Peeters, «οι επιτυχίες αυτές, δημιούργημα σημαντικών καλλιτεχνών, θα μπορούσαν να είχαν ανοίξει διάπλατο τον δρόμο στη φωτογραφική αφήγηση. Παραδόξως όμως, εάν κάπου οδήγησαν, ήταν στον κινηματογράφο...».² Ο ίδιος ο Muybridge κινήθηκε προς την κατεύθυνση αυτή με την επινόηση, το 1880, του *ζωογυροσκοπίου*, μηχανήμα που επέτρεπε την προβολή φωτεινών εικόνων αλόγων και άλλων ζώων εν κινήσει. Εν τέλει όμως, «με την εφεύρεση του κινηματογράφου, οι περισσότεροι φωτογράφοι φαίνεται να εγκατέλειψαν τους σειριακούς πειραματισμούς σαν να επρόκειτο απλώς για πρώιμη δοκιμή, για μια διαφορετική προσέγγιση του νέου μέσου. Η φωτογραφία, ελάχιστα εκμεταλλευόμενη τις δυνατότητες που της προσφέρονταν, στράφηκε αποφασιστικά προς την μοναδική εικόνα. [...] Είναι αξιοπρόσεχτος ο βαθμός στον οποίο ένας ιδεολόγος φωτογράφος όπως ο Cartier-Bresson σχετίζει την επιτυχία μιας φωτογραφίας με τον μοναδικό, μη-επαναλαμβανόμενο χαρακτήρα του στιγμιαίου.»³

Η φωτογραφία όμως, αν και για πολύ καιρό ακολούθησε δρόμους που οδηγούσαν ως επί το πλείστον αλλού, δεν εγκατέλειψε ποτέ την προσπάθεια να αφηγηθεί. Είναι κατ' αρχήν αυτονόητο πως κάθε φωτογραφία εμπεριέχει ίχνη αφήγησης, όσα τουλάχιστον αντιστοιχούν στις συγκεκριμένες επιλογές του φωτογράφου την κρίσιμη στιγμή. Πέραν τούτου, τα στοιχεία που απαρτίζουν μια φωτογραφία και οι μεταξύ των σχέσεις υπακούουν στους κανόνες μιας γλώσσας που απορρέει, στον χαμηλότερό της βαθμό, από τα τεχνικά χαρακτηριστικά του μέσου. Η ερώτηση είναι κατά πόσον η ύπαρξη της γλώσσας αυτής μας επιτρέπει να συμπεράνουμε ότι κάθε φωτογραφία αποτελεί αυτοδικαίως και αφήγηση. Για πολλούς σημειολόγους, όπως τον Marc-Emmanuel Mélon, δεν τίθεται τέτοιο θέμα: «εάν λειτουργεί γλώσσα σε μια φωτογραφία του Cartier-Bresson, δεν σημαίνει μολαταύτα ότι η εικόνα αυτή διηγείται κάποια ιστορία. Ο Τοδορον μας υπενθυμίζει πως για να υπάρξει αφήγηση, και όχι απλώς 'περιγραφή καταστάσεως', είναι απαραίτητα το γεγονός, η πράξη, το πέρασμα από μια κατάσταση σε άλλη, η αλλαγή, η διαφορά».⁴ Ο Christian Metz είναι ακόμα πιο κατηγορηματικός: «η

φωτογραφία», ισχυρίζεται, «δεν είχε ποτέ την πρόθεση να αφηγηθεί ιστορίες. [...] Μια μεμονωμένη φωτογραφία σίγουρα δεν μπορεί να αφηγηθεί τίποτα! Γιατί λοιπόν, κατά περίεργο επαγωγικό συμπέρασμα, δύο φωτογραφίες πλάι-πλάι να είναι αναγκασμένες να διηγηθούν κάτι; Το πέρασμα από μια εικόνα σε δύο εικόνες αντιστοιχεί με πέρασμα από την εικόνα στη γλώσσα».⁵

Από τη μια μεριά, μάλλον θα συμφωνήσουμε ότι η παρουσία πρωτογενών αφηγηματικών στοιχείων σε μια φωτογραφία δεν την καθιστούν αυτοδικαίως αφηγηματική, ή τουλάχιστον όχι σε σημαντικό βαθμό. Από την άλλη, δύσκολα θα δεχθούμε τον υπερβολικό φετφά του Metz με όλα τα συνεπαγόμενα, τη στιγμή που ορισμένες μεμονωμένες φωτογραφίες, σκηνοθετημένες ως επί το πλείστον, έχουν εξαιρετικά ανεπτυγμένο το αφηγηματικό στοιχείο. Η παρατήρηση όμως σχετικά με το πέρασμα από την εικόνα στη γλώσσα δεν παύει να είναι ευρηματική, αφού αποτελεί πράγματι τη βάση των περισσότερων φωτογραφικών αφηγήσεων.

Η πιο γνωστή ίσως μορφή φωτογραφικής αφήγησης είναι το εκτεταμένο δοκίμιο (photo essay), δημοσιογραφικού συνήθως περιεχομένου, που σχετίζεται άμεσα με την εμφάνιση των προπολεμικών εικονογραφημένων περιοδικών ποικίλης ύλης και ευρείας κυκλοφορίας. Χρήσιμο ορισμό του φωτογραφικού δοκιμίου έχει δώσει ο βετεράνος φωτοδημοσιογράφος και υπεύθυνος φωτογραφικής ύλης Fred Ritchin: «ένα σύνολο φωτογραφιών, συνήθως δημοσιευμένων με συνοδεία κειμένου, που προσπαθεί, όπως ακριβώς το φιλολογικό δοκίμιο, να αποκαλύψει την πεμπουσία κάποιου προσώπου, χώρου ή γεγονότος».⁶ Σύμφωνα με τον Ian Jeffrey, τα πρώτα φωτογραφικά δοκίμια με την έννοια «σειράς αλληλένδετων εικόνων» εμφανίζονται το 1928 στα Γερμανικά περιοδικά *Berliner Illustrierte Zeitung* και *Munchner Illustrierte Zeitung*, που δημοσίευαν μεταξύ άλλων τη δουλειά του Felix Man και του Erich Salomon.⁷ Ακολούθησαν το Γαλλικό *Vu*, τα Βρετανικά *Weekly Illustrated* και *Picture Post* και, το 1936, το περίφημο *Life* στις Ηνωμένες Πολιτείες. Οι πόλεμοι, αρχής γενομένης από τον Ισπανικό εμφύλιο, προσέφεραν πλούσιο πεδίο δράσης στους φιλόδοξους νέους φωτογράφους: οι 26 φωτογραφίες του Robert Capa που δημοσιεύθηκαν το 1938 στο *Picture Post* με την κραυγαλέα επικεφαλίδα “*This is War!*” – «*Αυτός είναι ο πόλεμος!*» – αποτέλεσαν σταθμό στην ιστορία του είδους.

Η παγκόσμια σύρραξη που ακολούθησε, με τους μεγάλους και στην πλειοψηφία εγγράμματους πληθυσμούς των εμπλεκόμενων χωρών να αναζητούν εναγωνίως πληροφόρηση, έδωσε όπως ήταν φυσικό ακόμα μεγαλύτερη ώθηση στο φωτογραφικό ρεπορτάζ. Πέρα από τις πολεμικές επιχειρήσεις, οι φωτογράφοι βρέθηκαν να καλύπτουν και το καινούργιο εκείνο φαινόμενο, τον συστηματικό πόλεμο κατά του άμαχου πληθυσμού, αρχής γενομένης με τους βομβαρδισμούς του Λονδίνου που φωτογράφησε ο **George Rodger**. Σημαντικό ρόλο στην αφήγηση των γεγονότων από τον Rodger παίζει η αναπάντεχη λεπτομέρεια: περισσότερο ίσως από άλλες, πιο δραματικές στιγμές του δοκιμίου μας συγκινεί η οδηγία προς τους επιζώντες, βιαστικά γραμμένη με κιμωλία στον τοίχο κάποιου κτηρίου: «*Πληροφορίες για τραυματίες στον πάνω όροφο· για νεκρούς, στο ισόγειο*».

Οι μεγάλες δόξες του φωτογραφικού δοκιμίου στα περιοδικά ευρείας κυκλοφορίας σημειώθηκαν στις δύο δεκαετίες που ακολούθησαν το τέλος του πολέμου, και συγκεκριμένα με τις ουμανιστικού περιεχομένου συνεργασίες του W.

Eugene Smith στο *Life: Αγροτικός Γιατρός* (1948), *Ισπανικό Χωριό* (1951), *Albert Schweitzer* (1954) κ.α. Ο Smith προσέκρουσε στους περιορισμούς του είδους με το μνημειώδες αλλά εντέλει υπερβολικά φιλόδοξο δοκίμιο *Pittsburg*: το 1955 τράβηξε 11,000 φωτογραφίες της βιομηχανικής αυτής πόλης για λογαριασμό του πρακτορείου Magnum, χωρίς ποτέ να βρει ικανοποιητικό τρόπο για να αρθρώσει τα όσα ήθελε να πει. Τέσσερα χρόνια αργότερα, το ετήσιο *Photography Annual* δημοσίευσε 88 φωτογραφίες του δοκιμίου σε 37 σελίδες, ο Smith όμως το θεώρησε αποτυχία και η εργασία έμεινε ουσιαστικά ημιτελής και μετέωρη.

Η τυφλή πίστη στο ευρείας κυκλοφορίας φωτογραφικό δοκίμιο κλονίσθηκε σοβαρά τα χρόνια του ψυχρού πολέμου. Σε αντίθεση με τα Ευρωπαϊκά περιοδικά, οι ιδιοκτήτες και συνεργάτες των οποίων συνήθως ενστερνίζοντο προοδευτικές ή τουλάχιστον φιλελεύθερες ιδέες, οι Αμερικανικοί εκδοτικοί κολοσσοί που δημοσίευαν το *Life* και το *Look* ακολουθούσαν απροκάλυπτα συντηρητική πολιτική, μεταφέροντας προς τους συμπατριώτες τους αλλά και προς τον υπόλοιπο κόσμο εντελώς ουτοπική εικόνα της Αμερικανικής κοινωνίας. Την προσπάθεια αυτή στήριξαν προσεχτικά επιλεγμένα φωτογραφικά δοκίμια που εκθείαζαν τον Αμερικανικό τρόπο ζωής, αποφεύγοντας επιμελώς κάθε αναφορά σε οτιδήποτε θα μπορούσε να σπιλώσει την εικόνα. «Τα φωτογραφικά δοκίμια που έγιναν για λογαριασμό του *Life*, του *Look* και της Αμερικανικής Υπηρεσίας Πληροφοριών (USIA) τις δεκαετίες το '40 και του '50», σημειώνει ο James Guimond, «χαρακτηρίζονται από εκπληκτική ομοιογένεια: όλοι σχεδόν οι εικονιζόμενοι είναι λευκοί, ανήκουν στη μεσαία αστική τάξη και είναι μέλη παραδοσιακής οικογένειας... Οι οικογένειες αυτές ήσαν πανομοιότυπες με εκείνες που πρωταγωνιστούσαν σε διαφημίσεις της δεκαετίας του '20 και σε αναγνωστικά του δημοτικού...».⁸ Η ομοιότητα με διαφημιστικές εικόνες δεν ήταν τυχαία, ούτε και η προάσπιση της Αμερικανικής οικονομίας: «οι επιδεικτικά αισιόδοξες διαφημίσεις και τα αντίστοιχα φωτογραφικά δοκίμια εξέφραζαν την βούληση να αντικατασταθεί η υπερβολικά απαισιόδοξη θεώρηση της Αμερικανικής οικονομίας με μια ποιο 'ρεαλιστική' και αισιόδοξη. Αξίζει να σημειωθεί πως η επιθυμία αυτή δεν ήταν ανιδιοτελής: για να αυξηθεί η κατανάλωση έπρεπε να αυξηθεί και η διαφήμιση, κάτι το εξαιρετικά συμφέρον για τις διαφημιστικές όσο και για τις εκδοτικές εταιρείες ...».⁹

Η φυσική αντίδραση, όταν ήλθε, είχε ως αποτέλεσμα το φωτογραφικό δοκίμιο να μεταναστεύσει από τα περιοδικά μαζικής κυκλοφορίας σε άλλους χώρους, κυρίως το φωτογραφικό λεύκωμα. Μεταξύ των σημαντικών δοκιμίων που υιοθέτησαν πιο κριτική στάση απέναντι στην Αμερικανική κοινωνία και πρωτοπαρουσιάστηκαν με τη μορφή βιβλίου ήσαν το *The Americans* του Robert Frank (1958) και το *Life is Good and Good for You in New York* του William Klein (1956), ενώ το *Vietnam Inc.* του φωτοδημοσιογράφου Philip Jones Griffiths (1971) προέβαλε με επιτυχία μια ιδιόρρυθμη και εν πολλοίς δυσάρεστη στο Αμερικανικό κατεστημένο εικόνα του πολέμου στη ΝΑ Ασία. Την ίδια τακτική του «βιβλίου-μαρτυρία» (“the book as witness”), για να χρησιμοποιήσουμε την έκφραση του Colin Westerbeck, είχε ακολουθήσει ο Don McCullin στο άκρως πολιτικοποιημένο *Beirut: A City in Crisis* (1970). Έκτοτε, δεν έπαυσαν να πληθαίνουν οι φωτογραφικές μαρτυρίες που αφηγούνται ή επικρίνουν πτυχές του κόσμου και των κατοίκων του.

Στην Ελλάδα, το φωτογραφικό δοκίμιο με την έννοια της εις βάθος φωτογραφικής έρευνας ή καταγραφής κάποιου συγκεκριμένου θέματος έφθασε σχετικώς αργά. Μεταξύ των παλαιότερων εργασιών ξεχωρίζουν η καταγραφή της

μεταπολεμικής ανασυγκρότησης από τη Βούλα Παπαϊωάννου, που όμως συνήθως παρουσιάζονται με τη μορφή μεμονωμένων εικόνων, η παρακολούθηση των Επιδαύριων από τον **Δημήτρη Χαρισιάδη** από το 1954 έως το 1966, που για πρώτη φορά φέτος παρουσιάζεται με τη μορφή ενιαίας ενότητας, και η μέχρι πρότινος άγνωστη φωτογράφιση της κατασκευής του φράγματος του Αχελώου από τον Κώστα Μπαλάφα. Οι πρωτοπόροι της Νέας Ελληνική Φωτογραφίας ασχολήθηκαν αρκετά με το φωτογραφικό δοκίμιο, οι συνθήκες όμως της αγοράς κατά τις δεκαετίες 1970-1980 σπανίως επέτρεπαν τη σωστή, ενιαία δημοσίευσή των.¹⁰ ενδεικτικά υπενθυμίζω τις ιστορικές ανταποκρίσεις από το ψυχιατρείο της Λέρου των Γιώργου Δεπόλλα και Νίκο Παναγιωτόπουλο, τα *Πανηγύρια* του Γιάννη Δήμου, το *Γκάζι* του Νίκου Μάρκου και την *Ομόνοια* της Ελένης Μαλιγκούρα. Από τα πιο πετυχημένα πρόσφατα δοκίμια σε μορφή βιβλίου θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τους *Τελευταίους Έλληνες της Πόλης* του Κώστα Σακελλαρίου (1995), τα *Θρησκευτικά* του Γιώργου Κατσάγγελου (1997) και το *Γαμήλιο Αλμπουμ* του Πάρι Πετρίδη (2002).¹¹ Σήμερα, η διεθνής δραστηριότητα των νέων Ελλήνων φωτοδημοσιογράφων γίνεται αφορμή για συναρπαστικά φωτογραφικά δοκίμια με θέματα μακριά από την νεοελληνική πραγματικότητα, όπως οι *Φωτογράφοι της Καμπούλ* του **Γιάννη Κόντου**, που ερευνά μια κοινωνία των αρχών του 21^{ου} αιώνα η οποία μέχρι πρότινος είχε αφορίσει κάθε σχεδόν χρήση ή εκδήλωση της φωτογραφίας.

Άλλοτε, περιοδικά όπως το *Life* αφιέρωναν σημαντικά ποσά για φωτογραφικές αποστολές στα πέρατα του κόσμου, οι καιροί όμως αυτοί έχουν προ καιρού παρέλθει. Οι καινούργιοι μαϊκήνες των ακριβών φωτογραφικών αποστολών, δραστηριοτήτων και εκδόσεων είναι πια οι μεγάλες εταιρείες, που όμως συχνά απαιτούν κάποιο συσχετισμό μεταξύ του θέματος και της οικονομικής των δραστηριότητας. Τέτοια σχέση υπάρχει, παραδείγματός χάρη, μεταξύ της Ιταλικής εταιρείας υγραερίου Italgas και του εκτεταμένου φωτογραφικού δοκιμίου του γνωστού σκηνοθέτη **Giuseppe Tornatore** με θέμα τη Σιβηρική πόλη Novij Urengoi και τους κατοίκους της: στο κατώφλι του αρκτικού, το Novij Urengoi ιδρύθηκε προ είκοσι μόλις ετών για να εκμεταλλευθεί τα πλουσιότερα αποθέματα φυσικού αερίου της Ρωσίας.

Εμπνευσμένα από τη φωτοδημοσιογραφία, κλασικά φωτογραφικά δοκίμια όπως αυτά του Rodger ή του Tornatore βασίζονται στη συσσώρευση χαρακτηριστικών παραστάσεων, που όλες μαζί λειτουργούν σαν τις ψηφίδες μωσαϊκού για να δώσουν τη 'μεγάλη εικόνα'. Πρόκειται για την παραδοσιακή τεχνική της φωτογραφίας τεκμηρίωσης (documentary), με έμφαση στη συλλογή διαφωτιστικών εικόνων μέσα από τις οποίες αναζητείται η κατανόηση. Απαραίτητο συνήθως στοιχείο αυτής της φωτογραφικής διαλέκτου είναι η χρήση εύκολα αναγνωρίσιμων συμβόλων, ενώ για ευνόητους λόγους σαφήνειας, αποφεύγονται οι δυσανάγνωστες ή διφορούμενες παραστάσεις. Συμβατική φωτογραφική περιγραφή των ταραχών της Βορείου Ιρλανδίας, παραδείγματός χάρη, έπρεπε απαραίτητως να συμπεριλαμβάνει παραλλαγές πάνω στα εξής τουλάχιστον θέματα: περιπολία Άγγλων στρατιωτών με προτεταμένα όπλα εν μέσω αδιάφορων περαστικών, τιμητική συνοδεία μασκοφόρων ανταρτών του IRA γύρω από το φέρετρο νεκρού συναγωνιστή και παρέλαση Διαμαρτυρούμενων μέσα από Καθολική γειτονιά.

Υπάρχει όμως και άλλος τρόπος, πιο έμμεσος, που επιτρέπει στο φωτογραφικό δοκίμιο να αντιμετωπίσει την αφήγηση, και μάλιστα το ιδιαίτερος

φορτισμένο είδος αφήγησης που περιγράφει πολιτικές καταστάσεις. Βασίζεται όχι πια στην απλή παράθεση γεγονότων, αλλά στην ανάγνωση: στην ανάγνωση του χώρου από τον φωτογράφο, και στην ανάγνωση των εικόνων από τον θεατή. Με άλλα λόγια, προϋποθέτει ενεργό κατά κάποιο τρόπο συμμετοχή του θεατή, πράγμα που τον καθιστά μάλλον ακατάλληλο για μαζική κατανάλωση· στη πράξη, οι εργασίες της κατηγορίας αυτής παρουσιάζονται συνήθως σε εκθεσιακό περιβάλλον, ή δημοσιεύονται με τη μορφή μονογραφιών. Ιδιαίτερος αξιόλογο δείγμα του είδους αποτελεί η σειρά *Troubled Land* («Ταραγμένη Χώρα») που φωτογράφησε ο **Paul Graham** το 1984-86 στη Βόρειο Ιρλανδία. Οι τριάντα περίπου μεγάλες έγχρωμες φωτογραφίες δεν εμπεριέχουν εκ πρώτης όψεως κανένα πολιτικό στοιχείο· απεναντίας, μοιάζουν με άλλοτε σκληρότερα, άλλοτε πιο λυρικά ημιαστικά τοπία. Ψάχνοντας όμως λιγάκι, αρχίζουμε να ανακαλύπτουμε τα ίχνη φυλετικών ταραχών στα κατά τα άλλα αθώα αυτά τοπία: η μικρή αγγλική σημαία τοποθετημένη στην κορυφή ενός δέντρου, τα χρώματα με τα οποία έχουν βαφτεί τα κράσπεδα κάποιου πεζοδρομίου, τα τείχη ασφαλείας στο μακρινό αστικό τοπίο. Όπως γράφει ο κριτικός Paul Bonaventura, «Η εργασία αυτή προσεγγίζει το θέμα της συγκεκαλυμμένα. Οι κοινωνικές, πολιτικές και πολιτισμικές εντάσεις που αποκαλύπτει ο Graham εμφανίζονται στο βάθος ή στα άκρα της εικόνας. Ο θεατής κοπιάζει μέχρι να βρει το σημείο όπου το τοπίο τέμνει τον απόηχο των Ταραχών, τη θέση όπου συγκλίνουν τα πολύπλοκα νοηματικά επίπεδα».¹²

Την ίδια στρατηγική, της ουδέτερης δήθεν ανάγνωσης φορτισμένου τοπίου, ακολούθησε ο **Paul Seawright** στο Αφγανιστάν, όπου φωτογράφησε τον απόηχο της πρόσφατης σύρραξης με διορατική λακωνικότητα: «[Οι] ανοιχτές, φαινομενικά άδολες αυτές μαρτυρίες θα έπρεπε να αναδίδουν ειλικρίνεια και ευθύτητα – παραδόξως όμως, λειτουργούν τελείως αντιθετικά: σίγουρα, φανταζόμαστε, κάτι κρύβεται πάνω από αυτή τη ράχη, πίσω από εκείνη τη πλαγιά, στις παρυφές του ορίζοντα. Η παραδοξότητα του τοπίου, που με τόση επιτυχία συλλαμβάνει ο Seawright, έγκειται ακριβώς στο ότι μονίμως μοιάζει να κρύβει κάτι. Οι φωτογραφίες του δείχνουν με ακρίβεια με ποιο τρόπο απλά αντικείμενα ξαφνικά ξεπροβάλλουν, μοναχικά και δυσσώιωνα, μέσα από φαινομενικά άδεια τοπία: νάρκες σπαρμένες στην άμμο σαν σταφίδες, σωροί από χώμα που μόνο αυτοσχέδιοι τάφοι θα μπορούσαν να είναι, ρημαγμένες συστάδες δένδρων, χαλάσματα από λάσπη και τούβλα, συρματοπλέγματα, σκόρπιοι κάλυκες πυροβόλων.»¹³

Ποιο κοντά στα καθ' ημάς, η *Μεταλλική Πόλη του Χρήστου Καλού* εικονογραφεί το τοπίο της συμπρωτεύουσας όπως ήταν τις νύχτες του Ιουνίου 2003, όταν ολόκληρο το κέντρο θωρακίσθηκε με λαμαρίνες από τον φόβο εκδηλώσεων κατά τη διάρκεια της συνάντησης των αρχηγών κρατών της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Υπερρεαλιστικές και απόκοσμες εικόνες δυστοπικού μέλλοντος που θυμίζουν σκηνικά του *Blade Runner*: «τα βράδια η κίνηση ήταν ελάχιστη, παντού γύρω λαμαρίνα, όλα 'πακεταρισμένα', μια αίσθηση απειλής, μια αλλόκοτη ησυχία προμήνυε το όσα επρόκειτο να συμβούν».¹⁴

Η δημιουργία ενός φωτογραφικού δοκιμίου προϋποθέτει κάποια οικειότητα με το θέμα από μέρος του φωτογράφου· η οικειότητα αυτή μπορεί να προϋπάρχει, αλλά μπορεί και να είναι το αποτέλεσμα έρευνας που γίνεται επί τούτου. Και οι δύο

προσεγγίσεις έχουν τα πλεονεκτήματά των: ο φωτογράφος που εργάζεται σε οικείο χώρο και με προσφιλές θέμα είναι αναμφισβήτητα πιθανότερο να γνωρίζει λεπτομέρειες, καταστάσεις και συγκυρίες άγνωστες στον αμύητο παρατηρητή, ο τελευταίος όμως έχει το πλεονέκτημα ότι βλέπει τα πάντα με φρέσκο και αμερόληπτο μάτι.

Στην πρώτη περίπτωση εμπίπτει ολόκληρο σχεδόν το έργο της **Nan Goldin**, η οποία καταγράφει συστηματικά το άμεσο περιβάλλον της και τη ζωή των ως επί το πλείστον περιφερειακών φίλων και γνωστών της, χωρίς να εξαιρεί τα προσωπικά της βιώματα. Ο συχνά μελοδραματικός τόνος των φωτογραφιών της οδηγεί στην υποψία πως εμπεριέχουν κάποιο βαθμό σκηνοθεσίας, αν και η ίδια διατείνεται πως όχι: «Τίποτα στη δουλειά μου δεν είναι προκαθορισμένο, προσχεδιασμένο, προμελετημένο. Οι εικόνες δεν είναι καθόλου στημένες, είναι απλώς θραύσματα της καθημερινής ζωής. Δεν σκηνοθετήθηκαν. Όταν στήνει κανείς εικόνες, δεν υπάρχει ρίσκο. Η πραγματικότητα συνεπάγεται τύχη και ρίσκο, όπως όταν βουτάει κανείς για μαργαριτάρια». ¹⁵ Εν τούτοις, η σειρά δώδεκα φωτογραφιών που τράβηξε το 1995 με θέμα την καθημερινή ζωή της δεκαεξαετούς James King, χρήστη ηρωίνης την εποχή εκείνη και εργαζόμενη ως μανεκέν (ή, όπως την ήθελε ο τίτλος της σειράς, *'Supermodel'*) χαρακτηρίζεται από σαφή θεατρικότητα – ίσως επειδή δημιουργήθηκε με σκοπό τη δημοσίευση στο *NY Times Magazine*, την εποχή που το 'heroin chic' είχε αρχίσει να κυριαρχεί στους κόσμους της μόδας και της διαφήμισης.

Άλλου είδους οικειότητα χαρακτηρίζει τα *Σημάδια ξενιτιάς* της **Johanna Weber**: πρόκειται για σύνθετα φωτογραφικά μωσαϊκά των περιοχών εκείνων του κέντρου της Αθήνας (Ομόνοια, Μεταξουργείο, Πλατεία Βάθης, Κουμουνδούρου) όπου τα τελευταία χρόνια έχουν εγκατασταθεί παροικίες ξένων, μεταναστών και προσφύγων από την Ανατολική Ευρώπη, την Ασία και την Αφρική. Οι φωτογραφίες δεν δείχνουν τους ίδιους τους ανθρώπους, αλλά τα ίχνη, επίσημα και ανεπίσημα, της παρουσίας των, καθώς και τα πλέγματα κοινωνικών δομών που εμφανίσθηκαν για να ανταποκριθούν στις ανάγκες τους: εστιατόρια, καφενεία, χαμάμ, φθηνά εισιτήρια για το Κάιρο και τη Μπανγκόκ, διαφημίσεις στα αραβικά, βιντεοταινίες από την Ινδία και μπαχαρικά από το Ταϊβάν.

Η *Τοπογραφία του Τιτανικού* του **Kai-Olaf Hesse** είναι αποτέλεσμα έρευνας σε χώρο προηγουμένως ουσιαστικά άγνωστο στον Γερμανό φωτογράφο, στην τοποθεσία δηλαδή των άλλοτε παντοδύναμων ναυπηγείων της Harland & Wolff στο Μπέλφαστ. Τα ναυπηγεία αυτά, που στην ακμή τους ήσαν από τα σημαντικότερα της Βρετανικής αυτοκρατορίας, χτίσθηκαν το 1862 πάνω σε ένα τεχνητό νησί στις εκβολές του ποταμού Lagan. Από εδώ απέπλευσε το 1912 ο περίφημος Τιτανικός για την πρώτη και μοιραία διάσχιση του Ατλαντικού, αφήνοντας κληρονομιά στη γενέτειρά του πλήθος μύθων και παραδόσεων που αφομοιώθηκαν από τη λαϊκή μνήμη. Τις αφηγήσεις και μνήμες αυτές ερευνά ο Hesse, τώρα που παρήλθαν οι μέρες δόξας του ναυπηγείου και η περιοχή πρόκειται να εξελιχθεί σε εμπορικό κέντρο.

Η αίσθηση ακριβώς ότι βρίσκεται σε ξένο χώρο υπήρξε το έναυσμα για το πρωτότυπο φωτογραφικό δοκίμιο του **Περικλή Μπούτου**, *Πολίτες του Novorossisk*. Η κάθε εικόνα αποτελείται από δύο αμοιβαία φωτογραφικά πορτραίτα: το ένα κάποιου κατοίκου του Ρωσικού λιμανιού, και το δεύτερο του ίδιου του φωτογράφου, τραβηγμένο από το εικονιζόμενο πρόσωπο. «Έχοντας ζήσει για ένα

ήδη σχεδόν χρόνο στην πόλη του Nonorossisk υπό την επίσημη ιδιότητά μου ως Γενικός Πρόξενος στη Νότια Ρωσία», γράφει ο φωτογράφος, «κατάλαβα ότι δεν είχα καμία αίσθηση της καθημερινής ζωής των πολιτών της, ούτε και κανενός είδους επαφή μαζί τους. [...] Αντί να γίνω για μία φορά ακόμα παραγωγός εικόνων, ένοιωθα ότι έπρεπε να γίνω συμμετοχος πραγματικών συναντήσεων, στη διάρκεια της καταγραφής των οποίων να εγγράψω και τη δική μου παρουσία στο αστικό αυτό περιβάλλον».¹⁶

Η φωτογραφική έρευνα της **Anne Testut** με τίτλο *L'Europe a table* («Η Ευρώπη στο τραπέζι») γύρω από τις γευματικές ιδιορρυθμίες των ευρωπαίων την οδήγησαν για πολλούς μήνες σε όλα τα μήκη και πλάτη της ηπείρου. Η τεχνική που ακολούθησε ήταν απλή: άμα γνώριζε κάποιον κάτοικο της περιοχής ή της πόλης όπου είχε μόλις φθάσει, ζητούσε την άδεια να τον φωτογραφίσει κατά τη διάρκεια οικογενειακού γεύματος. Στο ομώνυμο βιβλίο, κάθε φωτογραφία συνοδεύεται από μια σελίδα κειμένου όπου η Testut σημειώνει, με απλά λόγια, πληροφορίες σχετικά με το ή τα άτομα που φωτογράφησε. Μπορεί να ακούγεται κάπως μονότονο, οι φωτογραφίες όμως αποδεικνύονται γεμάτες ενδιαφέρον, και ο αναγνώστης τις καταβροχθίζει σαν να επρόκειτο για οικογενειακές του φωτογραφίες. Οι διαφορές από χώρα σε χώρα και από άτομο σε άτομο είναι παράδοξα γοητευτικές: γυρνάει κανείς από τη μία φωτογραφία στην άλλη για να δει ποιοι από τους γείτονές μας γευματίζουν επίσημα και ποιοι στο πόδι, ποιοι συνοδεύουν το γεύμα με κρασί και ποιοι με αναψυκτικά, ποιοι κοιτάνε τηλεόραση την ώρα που τρώνε και ποιοι μελετάνε τη γάτα τους. Ένα τουλάχιστον, καταφανώς αντιεπιστημονικό συμπέρασμα της έρευνας, επιβεβαιώνει βαθιά ριζωμένη ευρωπαϊκή προκατάληψη: τα λιγότερο σαγηνευτικά από τα εικονιζόμενα γεύματα είναι αναμφισβήτητα αυτά των Βρετανών και Ιρλανδών.

Εάν οι πολλές παραλλαγές του φωτογραφικού δοκιμίου αντιπροσωπεύουν μια πτυχή της φωτογραφικής αφήγησης, αυτή της *μαρτυρίας*, η άλλη πτυχή, εξίσου πλούσια, είναι αυτή της *επινόησης*, της αφήγησης δηλαδή που βασίζεται σε σκηνοθετημένες ή κατασκευασμένες φωτογραφικές εικόνες. Την πιο άμεση και απλή μορφή της κατηγορίας αυτής οφείλουμε σε μια από της πλέον περιφρονημένες εκδηλώσεις της δημόδους φωτογραφίας: πρόκειται για τα περίφημα φωτορομάντζα (ή «φωτορομάντσα», όπως συνήθως έγραφαν τότε) που αποτελούσαν τόσο σημαντικό μέρος του λαϊκού περιοδικού τύπου των δεκαετιών 1950-1960. Αξίζει να σταθούμε λίγο στην περιγραφή του εν πολλοίς ξεχασμένου αυτού μέσου: διηγήσεις σε συνέχειες που παρουσιάζονται, με τη συμμετοχή επαγγελματιών ηθοποιών, σαν σειρά σκηνοθετημένων φωτογραφιών. Πάνω στις φωτογραφίες προσαρμόζονται σπαράγματα διαλόγου και περιγραφής - περίπου όπως και στα «Κλασικά Εικονογραφημένα», με τη διαφορά ότι η φωτογραφική εικόνα εδώ αντικαθιστά την ζωγραφισμένη. Το είδος πρωτοεμφανίζεται στην Ιταλία το 1947, για να εξαπλωθεί γρήγορα στις Μεσογειακές χώρες της Ευρώπης και κυρίως τη Γαλλία, απ' όπου και πολλά παραδείγματα θα εισαχθούν αργότερα στην Ελλάδα.

Το περιεχόμενο των φωτορομάντζων είναι συνήθως δακρύβρεχτα οικογενειακά δράματα, πρόδρομοι της τηλεοπτικής σαπουνόπερας, όπως εξ άλλου

υποδηλώνει και ο γαλλικός ορισμός του roman-photo: «συναισθηματική αφήγηση με τη μορφή φωτογραφικών βινιετών». Συναντιούνται όμως και πιο σκοτεινά μελοδράματα (*Καρδιές στη θύελλα*, *Προδομένοι Έρωτες*), ενώ σπανιότερες είναι οι κωμωδίες (*Κορίτσια με μπικίνι*) και οι περιπέτειες δράσης (*Οι περιπέτειες του θρυλικού Πράκτορος ΣΖ-4 Ζακ Ντούγκλας*). Τα φωτορομάντζα μιμούνται όχι μόνο τη δομή αλλά σε κάποιο βαθμό και τη μορφή των κινηματογραφικών ταινιών, αφού συχνά κάτω από τον κυρίως τίτλο αναγράφονται τα ονόματα των ερμηνευτών καθώς και του σεναριογράφου και σκηνοθέτη· κάποια μάλιστα ελληνικά δείγματα παραθέτουν ολόκληρο επιτελείο, όπως το *Κάθε μέρα, μια ζωή*, στους τίτλους του οποίου μνημονεύονται εκτός από τους πρωταγωνιστές (Γκίζελα Ντάλι, Ερρίκος Μπριόλα, Κώστας Μανιουδάκης, Τούλα Διακοπούλου, Τζένη Γκούσκου και Αρτέμης Μάτσας), ο κειμενογράφος Γ. Ταρσατόπουλος, ο σκηνοθέτης-επιμελητής Αρχέλαος, ο υπεύθυνος 'φωτογραφικής επεξεργασίας' Γ. Κογκέτσωφ και ο υπεύθυνος 'μοντάζ' Δ. Κωστιδάκης.

Μερικά ελληνικά φωτορομάντζα βασίζονται σε εγχώριες κινηματογραφικές ταινίες, συνήθως της Φίνος-Φιλμ, όπως το *Κονσέρτο για πολυθόλα* με τη Τζένη Καρέζη και *Το δόλωμα* με την Αλίκη Βουγιουκλάκη). Στην περίπτωση αυτή πρόκειται για εκτυπώσεις διαδοχικών καρτέ της ταινίας και όχι για ειδικά στημένες φωτογραφίες, πράγμα που επιβεβαιώνουν τα αμετακίνητα πλάνα και οι αμετάβλητες διαστάσεις των εικόνων. Αντιθέτως, οι φωτογράφοι των πρωτότυπων φωτορομάντζων αλλάζουν συνεχώς απόσταση και γωνία λήψης, με ιδιαίτερη προτίμηση στις λήψεις από πολύ χαμηλά σημεία, ενώ και η διάταξη των εικόνων στη σελίδα γίνεται με σχετική ελευθερία. Είναι ενδιαφέρουσα η διαπίστωση πως τα υβριδικά φωτορομάντζα είναι στο σύνολό τους αποτυχίες, αφού η προσπάθεια να αποδοθούν στη σελίδα πραγματικές κινηματογραφικές ταινίες καταλήγει σε στατικότητα και φλυαρία· αντιθέτως, τα αυθεντικά δείγματα του είδους, παρόλο που σήμερα τείνουμε να τα κατατάξουμε στην κατηγορία του λαϊκού κιτς, έχουν μια αναμφισβήτητη άγαρμπη ζωηρότητα.

Αφού γνώρισαν εντυπωσιακές πωλήσεις, τα ευρωπαϊκά φωτορομάντζα ως είδος λαϊκής κατανάλωσης άρχισαν να φθίνουν από το 1970, για να εξαφανισθούν τελείως από την αγορά την επόμενη δεκαετία· εξαίρεση αποτελούν ακόμα μερικές χώρες του τρίτου κόσμου. Παραδόξως όμως, είδαν ένα είδος νεκρανάστασης στον ριζικά διαφορετικό χώρο της γαλλικής διανοήσης, όπου εμφανίσθηκαν κατά καιρούς ορισμένα 'κουλτουριάρικα' ή 'πειραματικά' φωτορομάντζα, μεταξύ των το *Droit de regards* της Marie-Francoise Plissart (1985), συνοδευόμενο από κείμενο του Jacques Derrida, ή τα τρία 'cine-romans' που δημοσίευσε ο Alain Robbe-Grillet βασισμένα στις ταινίες του (και στο *Marienbad* του Resnais). Σήμερα, όπως επιβεβαιώνει σύντομη έρευνα στο διαδύκτιο, το φωτορομάντζο κρατιέται ακόμα επίμονα στη ζωή σε δύο θαλερές αλλά περιορισμένου ενδιαφέροντος εκδοχές, την πορνογραφία και τη φωτογραφική παιδεία.

Μια σχεδόν άγνωστη περίπτωση σκηνοθετημένης ελληνικής φωτογραφίας είναι αυτή του Σμυρναίου πολεμικού ζωγράφου **Γιώργου Προκοπίου**, που ακολούθησε τα ελληνικά στρατεύματα στις επιχειρήσεις της Μικράς Ασίας το 1919 και της Αλβανίας το 1940.¹⁷ Οι πίνακες του Προκοπίου χαρακτηρίζονται από εξαιρετικό ρεαλισμό, χάρη του οποίου ανέτρεχε συχνά σε φωτογραφίες τις οποίες τραβούσε ο ίδιος. Ικανός φωτογράφος με μεγάλη πείρα (σώζονται λίγες, δυστυχώς, αρνητικές πλάκες από το ταξίδι του στην Αβησσυνία το 1904), διατηρούσε

φωτογραφικό εργαστήριο στη Σμύρνη, ενώ υπήρξε και από τους πρώτους πολεμικούς κινηματογραφιστές, τραβώντας πολλές χιλιάδες μέτρα ταινίας στο Μικρασιατικό μέτωπο.

Οι φωτογραφίες που τραβούσε ο Προκοπίου ως βοηθήματα για τους πίνακές του ήσαν σκηνοθετημένες με ιδιαίτερη προσοχή· η φωτογραφία του αξιωματικού με το δεμένο χέρι που ετοιμάζεται να δώσει το σύνθημα εφόδου στους οπλίτες του, λόγου χάρη, σώζεται σε τέσσερις τουλάχιστον παραλλαγές, όλες λίγο διαφορετικές η μία από την άλλη. Στην πρώτη οι πέντε οπλίτες έγιναν τέσσερις και βρίσκονται όλοι πίσω από τον αξιωματικό, στη δεύτερη ο αξιωματικός βρίσκεται πιο κοντά στον φακό και σκύβει μπροστά, στην τρίτη ο ένας οπλίτης φοράει δίκωχο αντί για κράνος, κ.ο.κ. Παρά την σχολαστικότητα της σκηνοθεσίας, οι φωτογραφίες θα μπορούσαν εκ πρώτης όψεως να φανούν αυθεντικές σκηνές δράσης, γεγονός που επιβεβαιώνει τις θεατρικές ικανότητες του Προκοπίου, αν δεν τις πρόδιδαν τελικά η υπερφυσική διαύγεια και τελειότητα των σκηνών. Η τέλεια οργάνωση των συμπλεγμάτων, με όλους τους πρωταγωνιστές στη σωστή τους θέση, είναι αυτό που προσδίδει στις φωτογραφίες την ισχυρά αφηγηματική χροιά· μια αυθεντική φωτογραφία αγήματος πεζικού έτοιμου για έφοδο θα ήταν αναμφισβήτητα πιο αληθινή και οποσδήποτε πιο φορτισμένη συναισθηματικά, το πιθανότερο όμως είναι ότι δεν θα είχε την αφηγηματική διαύγεια της σκηνοθετημένης.

Η **Wendy McMurdo** δεν σκηνοθετεί απλώς φωτογραφίες, αλλά επεμβαίνει ψηφιακά στην εικόνα, προσθέτοντας ή απαλείφοντας στοιχεία, άλλοτε εμφανώς και άλλοτε σιωπηλά. Μόνιμο θέμα της είναι τα παιδιά, συνήθως μόνα τους ή παρέα με συνομηλίκους ή με ψηφιακά αντίγραφα του εαυτού των. Πρόσφατα έχει στραφεί στη φωτογράφιση σε μουσειακούς χώρους, ως επί το πλείστον φυσικής ιστορίας, όπου τα παιδιά βρίσκονται απομονωμένα και αντιμέτωπα με το ταριχευμένο ζωικό βασίλειο που τα παρατηρεί μέσα από το τζάμι των προθηκών. Όπως σημειώνει η Claire Doherty, «Η McMurdo περιορίζει το εικονικό πλαίσιο στα απολύτως απαραίτητα στοιχεία. [...] Το μουσείο αδειάζει, ψηφιακά, από περιττά πρόσωπα, τσάντες και σημάνσεις. Το παιδί, απομονωμένο και φωτισμένο, ξεπροβάλλει σαν το κεντρικό, ζωποιοί στοιχείο του έργου».¹⁸ Η θεατρική αυτή απομόνωση γίνεται ακόμα πιο αισθητή στη σειρά φωτογραφιών που παρουσιάζουν παιδιά που παίζουν μουσικά όργανα· τα όργανα όμως έχουν αφαιρεθεί ψηφιακά από την εικόνα, και τα παιδιά, προσηλωμένα και με μάτια κλειστά, μοιάζουν να παίζουν τον αέρα.

Τα σκηνοθετημένα ψηφιακά παιχνίδια του Κινέζου **Qingsong Wang** είναι εξίσου επιτηδευμένα, χαρακτηρίζονται όμως από ριζικά διαφορετική διάθεση. Σκοπός του καλλιτέχνη εδώ είναι να σατιρίσει τη διείσδυση της καταναλωτικής δυτικής κοινωνίας σε μία σύγχρονη Κίνα που άλλο δεν θέλει από το να υποδεχθεί τον Disney και την McDonalds με ανοιχτές αγκάλες, αγνοώντας τόσο το άμεσο Μαρξιστικό παρελθόν όσο και την προεπαναστατική Κομφουκιανή παράδοση. Στο *Look Up! Look Up!*, ο Wang, περιστοιχισμένος από γυναίκες ντυμένες με παρωδίες δυτικής ενδυμασίας, δείχνει με θρησκευτικό δέος ένα υπερμέγεθες μπουκάλι Κόκα Κόλα που κατεβαίνει εν είδη ευαγγελισμού από τους ουρανοί, ενώ με κάθε ένα από τα δέκα χέρια του, ο «Αιτούμενος Βούδας» (*Requesting Buddha*) προσφέρει στους πιστούς ένα πολυπόθητο δυτικό αγαθό, από κινητό τηλέφωνο μέχρι CD· το πρόσθετο, ενδέκατο χέρι κραδαίνει, χωρίς ιδιαίτερη επίφαση, την κόκκινη σημαία της Λαϊκής Κίνας.

Πολιτικοποιημένη και αντίθετη με την αμερικανική κοινωνία της κατανάλωσης είναι και η κλασική εργασία του **Victor Burgin** *US 77*· σύμφωνα με τον καλλιτέχνη, «οι συμβατικοί γραφικοί κανόνες που διέπουν τις εικόνες είναι βασισμένοι στον περιοδικό τύπο και στις διαφημίσεις. Όσο για το περιεχόμενο, αυτό περιστρέφεται γύρω από θέματα ισχύος, ταυτότητας και σεξουαλικότητας». Τα μέσα που χρησιμοποιεί, συνδυασμοί μαυρόασπρης φωτογραφίας και κειμένου, είναι εξεπίτηδες λιτά, αφού ο Burgin καταδικάζει χωρίς περιστροφές κάθε εκδήλωση της αισθητικοποιημένης φωτογραφίας, την οποία χαρακτηρίζει «παγίδα για τα μάτια» - απεναντίας, θέλει να τονίσει «την εικόνα όχι ως οφθαλμαπάτη, αλλά ως κείμενο, που πρέπει να διαβάσουμε».¹⁹ Τα κείμενα-λεζάντες που συνοδεύουν τις φωτογραφίες λειτουργούν με διάφορους τρόπους, άλλοτε υποσκάπτοντας την εικόνα και άλλοτε προτείνοντας εναλλακτικές εκδοχές, πάντοτε όμως οδηγώντας τον θεατή προς την κατεύθυνση της ειρωνικής ανάγνωσης – ανάγνωση που δεν θα ενέπνεε απαραίτητα η εικόνα από μόνη της.

Με την εξασθένηση του μεταμοντερνισμού, τουλάχιστον ως πηγή εμπνεύσεως για καλλιτέχνες, το ενδιαφέρον όλο και περισσότερων φωτογράφων άρχισε να στρέφεται προς τη σκηνοθετημένη εικόνα – ή μάλλον, προς μια ενδιάμεση κατάσταση, όπου η σκηνοθετημένη φωτογραφία μιμείται το ύφος και τη ρητορική της φωτογραφίας τεκμηρίωσης. Αν και με σαφές αφηγηματικό περιεχόμενο, η εργασίες αυτές δεν έχουν ανεπτυγμένη πλοκή, παρά μάλλον *υπαινίσσονται* την ύπαρξη κάποιας πλοκής την οποία ο θεατής μπορεί – εφόσον είναι γνώστης του σχετικού αφηγηματικού κώδικα – να διαπλάσει με τη φαντασία του. Όπως παρατηρεί η Lucy Souter, «οι φωτογραφίες εμπεριέχουν τα βασικά σπέρματα αφηγήσεων που μόνο στη φαντασία θα μπορέσουν να βλαστήσουν».²⁰ Ένας από τους φωτογράφους του χώρου αυτού που έχει ασκήσει ιδιαίτερη επιρροή στη νέα γενιά, εν μέρει μέσα από το μεταπτυχιακό εικαστικό πρόγραμμα του Yale, είναι ο **Gregory Crewdson**. Οι άτιτλες φωτογραφίες που τράβηξε στα τέλη της δεκαετίας του '80 εικονογραφούν κοινότοπες σκηνές Αμερικανικών προαστίων, που όμως διαποτίζονται από μια αύρα ανησυχίας που παραπέμπει στη ταινία του David Lynch *Blue Velvet*. Δέκα χρόνια αργότερα, ο Crewdson επέστρεψε στις ίδιες τοποθεσίες για να δημιουργήσει πολύ πιο πολύπλοκες σκηνοθετημένες εικόνες, εμπνευσμένες αυτή τη φορά από τις διαστημικές ιστορίες του Spielberg.

Αναφερόμενος στο έργο του Philip-Lorca diCorcia, άλλου φωτογράφου που κινείται με διακριτικότητα στο μεταίχμιο του πραγματικού και του πλαστού, ο Peter Galassi γράφει πως «όλες του οι φωτογραφίες είναι σκηνοθετημένες, άλλες ελάχιστα και άλλες εξαιρετικά πολύπλοκα. Αυτό που καθιστά το έργο του δυνατό (και πρωτότυπο) είναι το γεγονός ότι η μόλυνση της επινόησης, αντί να αποτελεί πρόφαση για να απορρίψουμε την εικόνα ως ψεύτικη, απεναντίας μας σαγηνεύει όλο και περισσότερο. [...] Ανάμεσα στην υποτιθέμενη αυθεντικότητα του ιδιώματος της φωτογραφίας τεκμηρίωσης και τις απροκάλυπτες επινοήσεις της λαϊκής κουλτούρας, η Frey και ο diCorcia, ακολουθώντας διαφορετικούς δρόμους, ανακάλυψαν έναν κόσμο του λυκόφωτος όπου απειλεί να εκραγεί από στιγμή σε στιγμή η βόμβα της ψυχολογικά φορτισμένης αφήγησης».²¹ Στον ίδιο χώρο κινείται και η τελευταία δουλειά του **Βασίλη Πολυχρονάκη**, εξέλιξη των όσων παρουσίασε στα Κύθηρα τον Οκτώβριο 2002 και στο Φωτογραφικό Κέντρο Αθηνών τον Μάρτιο 2003: στα κάποτε έρημα μεγάλα γιαπιά και εργοτάξια έχουν προστεθεί τώρα

αινιγματικές φιγούρες, άλλοτε μακρινές και άλλοτε πιο κοντινές, που στέκονται ή κάθονται ανέκφραστα μέσα στα πρωτογενή αυτά αστικά τοπία.

Η Ιρλανδικής καταγωγής **Hannah Starkey** έγινε γνωστή με τις μεγάλες έγχρωμες συνθέσεις της, συνήθως γυναικών ή κοριτσιών σε δημόσιους εσωτερικούς χώρους – σκηνοθετημένες φωτογραφίες που μοιάζουν να αναφέρονται σε πολύπλοκα ψυχολογικά σενάρια, χωρίς όμως να καταλήγουν ποτέ σε κανένα συμπέρασμα. Όπως και της Goldin, η εργασία της έχει κατά καιρούς οικειοποιηθεί από την αδηφάγο βιομηχανία της φωτογραφίας μόδας, με την επιμονή της να ισχυρίζεται πως βρίσκεται στη κόψη του πολιτισμικού ξυραφιού. Σχετικά με τη σειρά φωτογραφιών που τράβηξε το 1998 για λογαριασμό του περιοδικού *Vogue Hommes*, η Val Williams σημειώνει πως «περιστρέφονται γύρω από νυχτερινή περιπέτεια στο Ανατολικό Λονδίνο. Επικαλούμενοι τον μοναχικό ρομαντισμό των νεανικών περιπλανήσεων σε αστικούς χώρους, οι άνθρωποι στέκονται και κοιτάνε, ανταλλάσσουν ματιές, ο χρόνος γίνεται ρευστός».²² Το πρόβλημα εδώ, όπως και γενικά με το ιδίωμα αυτό, είναι ο μονίμως ελλοχεύων κίνδυνος ολισθήματος στο πομπώδες, κίνδυνος που επιτείνουν η υπερβολική αλαζονία και έπαρση του χώρου της μόδας.

Για τη δημιουργία των ονειρικών τριπτύχων που αποτελούν το παράξενο έργο *Κάποιος χτυπάει την πόρτα*, ο **Στέλιος Ευσταθόπουλος** αγνόησε τις ψηφιακές επεμβάσεις για να στραφεί προς την καθαρά αναλογική αλημεία, με αποτελέσματα όλως διόλου εκπληκτικά. Αποδίδοντας φόρο τιμής στην ελληνικότατη εκείνη μορφή αφήγησης, τον Καραγκιόζη, αντικατέστησε τον μπερντέ του καραγκιοζοπαίχτη με έγχρωμες φωτογραφίες τυπωμένες σε ημιδιαφανή μεμβράνη, που με τη σειρά τους λειτούργησαν ως οθόνες μιας αυτοσχέδιας *camera obscura*. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο τίτλος του έργου, καθώς και οι επί μέρους τίτλοι («Η πονηρά δακτυλογράφος», «Ο μέγας όφιος», «Μαλλιά κουβάρια», «Παρά μία τεσσαράκοντα», κ.λπ.) είναι τίτλοι πραγματικών δραματικών έργων με ήρωα τον Καραγκιόζη.

Σημείο αναφοράς στον χώρο της φωτογραφικής αφήγησης αποτελεί η περίπτωση της Cindy Sherman, η πρώτη και σημαντικότερη ίσως εργασία της οποίας είναι τα περίφημα *Untitled Film Stills* στα οποία η φωτογράφος υποδύεται μια σειρά από ριζικά διαφορετικούς γυναικίους ρόλους σε φανταστικές (αλλά καθ' όλα πειστικές) κινηματογραφικές ταινίες. Δεν είναι λιγότερο εντυπωσιακή η επίσης πρώτη εργασία της **Νικολέττας Ζήση** με τίτλο *Κυρία ζητεί...*: σε μια σειρά από 50 Polaroid, η Ζήση υποδύεται τον ρόλο ισαριθμών γυναικών που έχουν τοποθετήσει αγγελίες στις στήλες συνοικειών των ελληνικών εφημερίδων. Τα κείμενα των – πραγματικών – αυτών αγγελιών συνοδεύουν της φωτογραφίες, και αποτελούν το έναυσμα για το είδος του προσωπίου που θα επιλέξει η καλλιτέχνης, σοβαρό ή ναζιάρικο, νεανικό ή ώριμο ανάλογα με τη κατάσταση και με το μήνυμα που θέλει να περάσει η διαφημιζόμενη. Καθώς με διορατικότητα παρατηρεί η Ζήση, «η φύση των κειμένων ακροβατεί ανάμεσα σε διαφημιστικό trick και απελπισμένη προσπάθεια»· ο χώρος της διαφήμισης είναι περιορισμένος, όπως περιορισμένη είναι και η γλώσσα που στρατολογείται, και το αποτέλεσμα – αστείο αλλά και θλιβερό συγχρόνως – είναι η εκούσια αποδοχή της στερεότυπης περιγραφής, της στερεότυπης εικόνας και, εν τέλει, της στερεότυπης αντιμετώπισης του ατόμου.

Κάπου μεταξύ μαρτυρίας και επινόησης βρίσκεται η ιδιαίτερη κατηγορία των προσωπικών, συχνά ημερολογιακών φωτογραφικών αφηγήσεων μέσα από τις οποίες καλλιτέχνες αντιμετωπίζουν το παρελθόν και το παρόν τους. Οι αφηγήσεις αυτές μπορεί να βασίζονται σε τακτικές φωτογραφίες του άμεσου κοινωνικού περιβάλλοντος του καλλιτέχνη, όπως αυτή που διενεργεί ο ερασιτέχνης φωτογράφος του μεσοπολέμου **Γιώργος Βαφιαδάκης** από το 1924 μέχρι το 1938, με αποτέλεσμα τα 24 ιδιαίτερος επιμελημένα αυτοσχέδια λευκώματα που βρίσκονται σήμερα στη κατοχή του ΕΛΙΑ. Πιο δομημένη αντιμετώπιση είναι αυτή του **Στράτου Καλαφάτη**, που στην εργασία *insolation* καταγράφει, σχεδόν μέρα τη μέρα, την τετραετή οικογενειακή διαμονή του στη Σκόπελο. Μέσα στη τη φαινομενικά άναρχη αλληλουχία εικόνων ξεχωρίζουμε μικρότερες θεματικές ενότητες που αντικατοπτρίζουν κάποιο προσωρινό ενδιαφέρον του φωτογράφου (λουόμενοι, άνθη, θαλασσινά τοπία, πορτραίτα, ουρανοί), πάντα όμως επιστρέφουμε στον βασικό εικονικό και νοηματικό άξονα που είναι η οικογένεια - σύντροφος, παιδιά, κατοικίδια ζώα, σπίτι – και η εναλλαγή των εποχών. Όπως συμβαίνει με όλα τα πραγματικά συναρπαστικά ημερολόγια, αυτό που τελικά μετράει είναι όχι οι μεμονωμένες καταγραφές, αλλά η αναμφισβήτητη δυναμική του συνόλου.

Στιγμιότυπα από τον ρου της ζωής του παρουσιάζει και ο Κορεάτης **Young Kyun Lim**, χωρίς όμως να ανατρέξει σε μεθοδολογικό πλαίσιο αντίστοιχο αυτού που χρησιμοποιεί ο Καλαφάτης· πρόκειται μάλλον για τις μελαγχολικές και εσωστρεφείς σημειώσεις ενός πολυταξιδεμένου *flaneur* που κρατάει σαφή απόσταση από τον κόσμο. Συχνά στρέφει τη προσοχή του σε μικρολεπτομέρειες του άμεσου χώρου του όπως τραπέζια καφενείων, κρεβάτια, ή τα τσιγάρα του και τα βιβλία και περιοδικά που διαβάζει. Αντιθέτως, οι άνθρωποι που απεικονίζει εκτοπίζονται προς τη γραμμή του ορίζοντα, φωτογραφίζονται από μεγάλο ύψος ή τυλίγονται στην ομίχλη και τη βροχή: ακόμα και τα πολλά αυτοπορτραίτα παραμένουν βουβά, αφού πρόκειται για σκιές και αχνούς αντικατοπτρισμούς. Ίσως δεν είναι τυχαίο πως τα μόνα ευδιάκριτα ανθρώπινα πρόσωπα της σειράς *Destiny* είναι τα εικονιζόμενα σε μια παλιά φωτογραφία, στη βιτρίνα παλαιοπωλείου. Ο έμπρακτος Βουδισμός του Lim, που για τον Matthias Harder αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της ζωής και του έργου του, πιθανώς να εξηγεί την συναισθηματική αυτή αποστασιοποίηση.²³

Η **Deborah Baker** στο έργο *Ghosts in the Nursery* («Φαντάσματα στο δωμάτιο των παιδιών») συνδυάζει με ψηφιακές επεξεργασίες δύο κατηγορίες οικογενειακών φωτογραφιών: αφενός τις πανοραμικές φωτογραφίες που τράβηξε η προγιαγιά της φωτογράφου στη Μούρινα της προεπαναστατικής Αγίας Πετρούπολης, και αφετέρου παλαιές και σύγχρονες φωτογραφίες της άμεσης οικογένειάς της. «Οι εικόνες αυτές», γράφει η Baker, «αντικατοπτρίζουν τις προσωπικές μου μνήμες και την προσωπική μου οικογενειακή ιστορία», προσθέτοντας πως «η συνεύρεση των γενεών μέσα στα πανοράματα... γίνεται αφορμή δημιουργίας φανταστικών και πραγματικών αφηγήσεων».²⁴

Η **Κατερίνα Καλογεράκη**, που ζει και εργάζεται ως φωτογράφος στο Λονδίνο, κατάγεται από ένα μικρό χωριό της Κρήτης. Το 1987 επέστρεψε στη γενέτειρά της με σκοπό να φωτογραφίσει τον χώρο και τους ανθρώπους του, και ειδικά τα μέλη της εκτεταμένης οικογένειάς της. Οι φωτογραφίες που απεκόμισε ανήκουν στον χώρο της παραδοσιακής φωτογραφίας τεκμηρίωσης, συνοδεύονται όμως από

κείμενα – αποσπάσματα συζητήσεων με συγγενείς – που οδηγούν σε άλλες, ποιο ενδιαφέρουσες ίσως κατευθύνσεις. Τα σχόλια των συγγενών έχουν όλα να κάνουν με την εκκεντρική, από τη σκοπιά του χωριού, κοινωνική και προσωπική κατάσταση της φωτογράφου: «*Την επόμενη φορά που θα μας επισκεφτείς θέλουμε όλοι να σε δούμε με κάποιον άντρα*» (θείος Σοφοκλής), ή «*Οι γονείς χωρίς εγγόνια είναι πολύ δυστυχημένοι και ανάξιοι γονείς*» (πατέρας). Αναλύοντας πρόσφατα την εργασία αυτή, η Πηνελόπη Πετσίνη σημειώνει πως «*η Γη του Πατέρα μου δεν φιλοδοξεί τόσο να αποτελέσει μια αντικειμενική καταγραφή της ζωής στην ελληνική ύπαιθρο, όσο να καταγράψει την υποκειμενική εμπειρία της φωτογράφου. Φιλοδοξεί να αποτελέσει την περιγραφή της απελευθέρωσης κάποιου από τα στενά δεσμά της νοοτροπίας μιας μικρής κοινωνίας και τον μετέπειτα απολογισμό μέσα από μια καλλιτεχνική εργασία πάνω στην καταγωγή του*». ²⁵

Είναι γνωστή στους μουσειολόγους η θεωρία του Καπέλου του Ναπολέοντος. Πολύ απλά, η θεωρία διατείνεται πως και το ταπεινότερο και πληκτικότερο αντικείμενο αποκτά αίγλη και ενδιαφέρον όταν σχετισθεί με κάποιο επιφανές πρόσωπο. Έτσι, σε μουσεία ανά τον κόσμο μπορεί κανείς να θαυμάσει την ξύλινη οδοντοστοιχία του George Washington, την κάλαμο του Βολτέρου, την παντόφλα του Λόρδου Βύρωνα ή τα μανικετόκουμπα του Βενιζέλου – μόνο, βέβαια, που τις περισσότερες φορές ο συσχετισμός αντικειμένου και επιφανούς ανδρός είναι επιστημονικά ανεπιβεβαίωτος, και γίνεται δεκτός μόνο καλή τη πίστη. Η **Νάγια Γιακουμάκη** φωτογραφίζει μια σειρά από μικρά, ποταπά αντικείμενα τα οποία εν συνεχεία παρουσιάζει σε μεγάλων διαστάσεων εκτυπώσεις και με όλη τη σοβαροφάνεια που θα ταίριαζε στο καπέλο του Ναπολέοντος. Την ενέργεια αυτή δικαιολογεί παραθέτοντας για κάθε εικόνα και ένα σύντομο κείμενο που εξηγεί, υποτίθεται, γιατί το εν λόγω αντικείμενο έχει ιδιαίτερη συναισθηματική αξία για την ίδια ή για κάποιον πλησίον της. Αν θέλουμε, την πιστεύουμε: η προσωπικές αφηγήσεις έχουν το δικαίωμα να αιωρούνται μεταξύ μαρτυρίας και επινόησης.

Η *Ανατομία της Φωτογραφίας* του διακεκριμένου κριτικού και ιστορικού τέχνης **Julian Stallabrass** είναι φιλόδοξη εργασία που με τη μορφή προβολής «*συνδυάζει φωτογραφίες με μια μισοαληθινή, μισοφανταστική αφήγηση γραμμένη από έναν φωτογράφο σε ημερολογιακή μορφή που συνυφαίνει μνήμες, όνειρα και σκέψεις γύρω από τη δημιουργία φωτογραφιών*». ²⁶ Εάν οι σκέψεις του Stallabrass πάνω στη φωτογραφία και την ιστορία της αξίζουν ιδιαίτερης προσοχής, αυτό οφείλεται στο ότι είναι από τους λίγους κριτικούς τέχνης σήμερα που με βάσιμα επιχειρήματα αντιτίθεται στον σαρωτικό θρίαμβο του καπιταλισμού επί της τέχνης και την υποβίβασή της σε σκέλος της βιομηχανίας της ψυχαγωγίας. «*Η φωτογραφία*», γράφει, «*κάνει τα έμψυχα να φαίνονται κάπως λιγότερο ζωντανά. Τα ίδιο συμβαίνει με το υλικό και με το άυλο: η σκιά στη φωτογραφία φαίνεται όσο στέρεη και ο τσιμεντόλιθος. Το τσιμέντο ισοπεδώνεται και γίνεται φανταστικό, η σκιά απολιθώνεται. Σε ποιο βαθμό η σαγήνη της φωτογραφίας οφείλεται στα χαρακτηριστικά αυτά, που τόσο επίμονα καθρεφτίζουν της πλάνες του καπιταλισμού; Εφόσον οι άνθρωποι χρησιμοποιούνται σαν αντικείμενα και τα αντικείμενα κληρονομούν τη ζωτικότητα και τον χαρακτήρα των ανθρώπων, εφόσον η ανθρώπινη ζωτικότητα θυσιάζεται συνεχώς στον βωμό της παραγωγικότητας, τότε η δράση της φωτογραφίας αποτελεί αρμόζουσα και μονίμως παρούσα μεταφορά αυτής της διαδικασίας*». ²⁷

Η αφήγηση ως μαρτυρία, ως επινόηση και ως βίωμα. Κατά τη διάρκεια της σύντομης αυτής ανασκόπησης, αγνοήθηκε μία ακόμη διάσταση της αφήγησης, διάσταση στην οποία δεν παύει όμως να συμμετέχει η φωτογραφία με όλη της την πολυμορφία: πρόκειται για την αφήγηση ως παιχνίδι, για την αφήγηση που εκπλήσσει, μπερδεύει και σαστίζει τον θεατή, όπως σαστίζουν τον αναγνώστη τα κείμενα του Laurence Sterne και του Italo Calvino. Τέτοιες αφηγήσεις, η κάθε μία διαφορετική, προσφέρουν ο Τάκης Ζερδεβάς, ο Αλέξης Βασιλικός και ο Patrick Ward.

Το *Curriculum Vitae (Incidents)* του **Τάκη Ζερδεβά** μετράει τη ζωή του φωτογράφου σε μύγες. Σε έναν κλειστό χώρο, μια μύγα (φωτογραφική) κάθεται πάνω σε ένα τραπέζι (πραγματικό). Ξαφνικά, ένα χέρι (φωτογραφικό), σπλισμένο με ποτήρι, ξεπροβάλλει από το πουθενά και καπακώνει τη μύγα. Δεν τα καταφέρνει όμως, και σε λίγο ο ενοχλητικός βόμβος του εντόμου ξαναρχίζει, για να επαναληφθεί το μικρό αυτό δράμα ξανά και ξανά. Ο Ζερδεβάς ταχυδακτυλουργεί με εικόνες και με ηχεία, με φωτογραφίες και με προβολές: καθρέφτες και καπνός, όπως λένε οι Άγγλοι. Έξω από τον χώρο της τραγωδίας (να θυμηθούμε μήπως πως όταν ο Σαρτρ έγραψε την δική του εκδοχή του *Αγαμέμνονα*, την ονόμασε *Οι Μύγες*;) βρίσκεται αναρτημένο το επαγγελματικό βιογραφικό του καλλιτέχνη, διανθισμένο με μύγες.

Ο **Αλέξης Βασιλικός** στήνει μία πληθωρική (για την ακρίβεια, παραληρηματική) εγκατάσταση στη καρδιά της οποίας τοποθετεί την υπαρξιακή απορία, «όταν μεγαλώσω θα γίνω...». Δεν αρκεί μια και μοναδική απάντηση και έτσι στην οθόνη του υπολογιστή πέφτει ένας καταγισμός φωτογραφιών με (περίπου) αντίστοιχες επιλογές: όταν επιτέλους μεγαλώσει ο Βασιλικός θα μπορεί, ανάλογα με τις φιλοδοξίες του, να γίνει *αρκούδα, άνθρωπος με στόχους, δωρητής αυτιών, δούρειος ίππος, αστέρι που λάμπει μόνο για σένα, κακή παρέα, μερικώς απών, μετέωρος, φωτογράφος κάκτων, ψητός και σιγανό ποταμάκι*, μεταξύ πολλών άλλων προτάσεων. Τα μικρά πράσινα άλγα και η ποντικοπαγίδα που συμμετέχουν στην εγκατάσταση μάλλον βρίσκονται εκεί για καθαρά αισθητικούς λόγους, και η αισθητική ως γνωστόν δεν επιδέχεται συζήτηση.

Οι πέντε φωτογραφίες της σειράς *Unidentified Backgrounds* («Απροσδιόριστα φόντα») που παρουσιάζει ο **Patrick Ward** δείχνουν ακριβώς αυτό: ανώνυμα τοπία όπου τίποτα δεν φαίνεται να συμβαίνει. Μάλλον μέτριες τεχνικά φωτογραφίες, με μοναδικό κοινό σημείο το ότι δείχνουν μεγάλη έκταση ουρανού: η απόλυτη άρνηση, θα έλεγε κανείς, της αφήγησης. Και όμως, οι εικόνες αυτές κάποτε είχαν πρωταγωνιστικό ρόλο σε έναν από τους πιο διαδεδομένους αφηγηματικούς κώδικες της εποχής μας: πρόκειται για φωτογραφίες που απεικόνιζαν Άγνωστης Ταυτότητας Ιπτάμενα Αντικείμενα, κοινώς UFO, τα οποία όμως ο Ward έχει αφαιρέσει ψηφιακά, αφήνοντας το άδειο τοπίο μυστηρίου. Στον ίδιο χώρο που φιλοξενεί τις φωτογραφίες, ο επισκέπτης ακούει διάφορες αγχωμένες φωνές που σε αραιά διαστήματα κάτι ή κάποιους επικαλούνται, χωρίς ποτέ να λάβουν απάντηση: *“Annie? Elsa? Fred? Fred, where are you? Paul? Mike? Mike, are you there?”*. Τι συμβαίνει εδώ; Εάν είναι φίλος του κινηματογράφου, ο τίτλος του ηχητικού αυτού έργου, *Last Scene* («Τελευταία σκηνή») ίσως θυμίσει στον επισκέπτη τις κρίσιμες εκείνες στιγμές παλαιών ταινιών

φρίκης και μυστηρίου κατά τις οποίες κάποιος χαρακτήρας σκουντουφλάει στο σκοτάδι, λίγα μόλις δευτερόλεπτα προτού βρει οικτρό θάνατο. Φθάσαμε δηλαδή στο σημείο μηδέν της αφήγησης, όπου η άκρα αφαιρετικότητα έχει ως παράδοξο αποτέλεσμα την αφύπνιση του αφηγηματικού αντανakλαστικού εκεί που μετράει περισσότερο: στη φαντασία του ακροατή. *Mike, are you there?*

© Γιάννης Σταθάτος 2004

«Επινοήσεις και μαρτυρίες», Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 2004

¹ Lucy Souter, "Dial 'P' for Panties: Narrative Photography in the 1990s", *Afterimage*, Ιανουάριος 2000.

² Benoit Peeters, "Le roman-photo: un impossible renouveau ?", στο *Le Roman-Photo*, Rodopi, Amsterdam 1996, σελ.17.

³ Peeters, ως άνω.

⁴ Marc-Emmanuel Mélon, "Une tres vieille et tres vague cousine de Bretagne?", στο *Le Roman-Photo*, Rodopi, Amsterdam 1996, σελ.139.

⁵ Christian Metz, "Le cinéma: langue ou language", στο *Essais sur la signification au cinéma*, τ.1, Klincksieck, Παρίσι 1968, σελ.53.

⁶ Fred Ritchin, "Close Witnesses: The Involvement of the Photojournalist", στο Michel Frizot, *A New History of Photography*, Koneman, Κολωνία 1998, σελ.602.

⁷ Ian Jeffrey, *Photography: A Concise History*, Thames & Hudson, Λονδίνο 1981, σελ.178 κ.ε.

⁸ James Guimond, *American Photography and the American Dream*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1991, σελ.170-171.

⁹ Guimond, ως άνω, σελ.168.

¹⁰ Στις ελάχιστες εξαιρέσεις συμπεριλαμβάνονται *Η Ελλάδα που χάνεται* του Γιάννη Δήμου (1976), *La Grece hors saison* του Κωστή Αντωνιάδη (1982) και *Χώρος και ματιά* της Λίζης Καλλιγά (1988).

¹¹ Κώστας Μπαλάφας, *Τα αντίρροπα ρεύματα του Αχελώου*, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης 2002. Κώστας Σακελλαρίου, *Οι τελευταίοι Έλληνες της Πόλης*, Άγρα 1995. Γιώργος Κατσάγγελος, *Θρησκευτικά*, Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης, Θεσσαλονίκη 1997. Πάρις Πετρίδης, *Γαμήλιο Άλμπουμ*, Ιστός 2002.

¹² Paul Bonaventura, "Paul Graham: The Troubles", δικτυακό άρθρο του περιοδικού *Circa* (Δουβλίνο), 2003.

¹³ John Stathatos, "Hiding in the Open", στο *Paul Seawright: Hidden*, Imperial War Museum & Irish Museum of Modern Art, Λονδίνο & Δουβλίνο, 2003

¹⁴ Χρήστος Καλός, αδημοσίευτη σημείωση, Αύγουστος 2003.

¹⁵ "Nan Goldin talks to Tom Holert", *ArtForum*, Μάρτιος 2003.

¹⁶ Περικλής Μπούτος, Artist's Statement, Νοέμβριος 2003.

¹⁷ Οι δημοσιευμένες αναφορές στο φωτογραφικό έργο του Προκοπίου περιορίζονται στην *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας* του Άλκη Ξανθάκη και στο άρθρο του εγγονού του, Γ.Α. Προκοπίου, «Γ. Προκοπίου: ο πολεμικός ζωγράφος» (*Καθημερινή: Επτά Ημέρες*, 26 Οκτωβρίου 1997).

¹⁸ Clare Doherty, "Give me a child when he is seven...", *Portfolio* 30, χειμώνας 1997.

¹⁹ Tony Godfrey, "Sex, Text, Politics: An Interview with Victor Burgin", *Block* 7, 1982.

²⁰ Souter, ως άνω.

²¹ Peter Galassi, "Pleasures and Terrors of Domestic Comfort", εισαγωγικό κείμενο στον κατάλογο της ομώνυμης έκθεσης, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Νέα Υόρκη 1991.

²² Val Williams, "Look at Me: Fashion & Photography in Britain", εισαγωγικό κείμενο στον κατάλογο της ομώνυμης έκθεσης, Βρετανικό Συμβούλιο, Λονδίνο 1998.

²³ Matthias Harder, "Destiny, Photography as Appropriation of the World", στον κατάλογο *Young Kyun Lim: Destiny*, Munster 2002.

²⁴ Deborah Baker, αδημοσίευτη σημείωση, 2003.

²⁵ Πηνελόπη Πετσίνη, «Αναπαριστώντας το οικείο: ιδιωτικές εικόνες στη Νέα Ελληνική Φωτογραφία», στον τόμο *Ελληνικές Φωτογραφικές Μελέτες, 2002*, επιμέλεια Γιάννης Σταθάτος, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης & Φωτογραφικές Συναντήσεις Κυθήρων, 2003.

²⁶ Julian Stallabrass, αδημοσίευτη σημείωση, Νοέμβριος 2003.

²⁷ Julian Stallabrass, "The Life of Objects", από το αδημοσίευτο κείμενο *Modern Times*, 2003.