

ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ & ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

Όλοι μας έχουμε επίγνωση του πόσο αόριστος, ευμετάβλητος και αντιδραστικός σε κάθε ακριβή προσδιορισμό είναι ο όρος Μοντερνισμός. Ο μοντερνισμός, περισσότερο ίσως και από τον μεταμοντερνισμό, είναι έννοια εξαιρετικά μεταβλητή. Αλλάζει μορφή και περιεχόμενο ανάλογα με τα συμφραζόμενα, με αποτέλεσμα να έχει άλλη έννοια στη λογοτεχνία και άλλη, αρκετά διαφορετική, στην αρχιτεκτονική ή τον χορό. Αλλά και όταν ακόμα η συζήτηση περιορίζεται σε ένα και μόνον εκφραστικό μέσο, οι γνώμες είναι δυνατόν να διίστανται για πολλά θέματα. Στον χώρο των εικαστικών, φερ' ειπείν, υπάρχει διαφωνία ακόμα και για το πού ακριβώς πρέπει να τοποθετήσουμε την εμφάνισή του μοντερνισμού: ορισμένοι διατείνονται πως το σημείο τομής συμπίπτει με την εμφάνιση του ιμπρεσιονισμού, άλλοι προτάσσουν για σημαιοφόρο τον Edouard Manet, ενώ άλλοι πάλι ίσως θέσουν ως ορόσημο της *Δεσποινίδες του Αβινιόν*.

Για πολλούς ιστορικούς όμως, η λεγόμενη μοντέρνα εποχή αρχίζει με τον Διαφωτισμό, αν όχι ακόμα νωρίτερα, με την Αναγέννηση. Σκέψη που μας γυρίζει, για άλλη μία φορά, στην περίφημη Ελληνική ιδιαιτερότητα: όπως ακριβώς η εξέλιξη ενός σύγχρονου Ελληνικού κράτους παρεμποδίσθηκε για πολλές δεκαετίες σε μεγάλο βαθμό χάρη στην ανυπαρξία μιας πραγματικής αστικής τάξης, έτσι και η αύρα του μοντερνισμού έφθασε στις Ελληνικές εικαστικές τέχνες διστακτικά και αβέβαια, με την αναμενόμενη αργοπορία. Γράφοντας το 1989 στο βιβλίο *Νεοτερικότητα, Αναπαράσταση*, ο Δημοσθένης Αγραφιώτης κάνει τη σίγουρα σωστή διάγνωση πως η τέχνη στην Ελλάδα ήταν τότε ακόμα σε μεταβατικό στάδιο: «*Η ελληνική κοινωνία στο σύνολό της εισέρχεται σε φάση εκσυγχρονισμού μετά το 1950... Στον χώρο της τέχνης, η αφομοίωση της νεοτερικότητας δεν έχει συμπληρωθεί ή τα αποτελέσματα της μεταμόσχευσης δεν έχουν δώσει σαφή δείγματα ευρωστίας: Το παραδοσιακό, το σύγχρονο και το νεοτερικό συναρθρώνονται ή συνυπάρχουν σε αναλογία ιδιότυπη και ιδιόμορφη*» (Αγραφιώτης, 1989, σ. 44).

Η αργοπορημένη έλευση και αποδοχή του Μοντερνισμού στην Ελλάδα πιθανώς να οφείλεται και στο γεγονός ότι εις το μεταξύ είχε αρχίσει να διαφαίνεται ξεκάθαρα το βασικό δίλημμα στην καρδιά του κινήματος: εννοώ πως οι δύο βασικές φιλοδοξίες του μοντερνισμού αποδείχθηκαν εν τέλει ασυμβίβαστες η μια με την άλλη. Σχηματοποιώντας κάπως τα πράγματα, μπορούμε να πούμε ότι από τη μία μεριά υπήρχε η επίμονη διακήρυξη της αυτονομίας της τέχνης, και από την άλλη το γεγονός ότι για πολλές δεκαετίες, υπέρτατη αποστολή του Μοντερνισμού θεωρήθηκε η δημιουργία μιας καλύτερης ανθρώπινης κοινωνίας. Η δυσκολία, ή μάλλον η αδυναμία σύγκλησης των δύο αυτό ιδανικών τείνει να δημιουργεί μια αρκούντως σχιζοφρενική κατάσταση.

Έχει ενδιαφέρον να σταθούμε λίγο στο θέμα αυτό. Η προδοσία των ιδανικών του Διαφωτισμού και των επαναστάσεων του 18^{ου} και 19^{ου}

αιώνα από τις λενινιστικές δικτατορίες του 20^{ου} αιώνα συνέπεσε χρονικά με τον θρίαμβο του συντηρητικού καπιταλισμού: και τα δύο αυτά πολιτικά συστήματα είχαν συμφέρον να πνίξουν με κάθε τρόπο την πολιτικοποιημένη, κοινωνικά υπεύθυνη και προοδευτική έκφραση του Μοντερνισμού. Η ειρωνεία είναι πως οι ίδιοι οι υποστηρικτές του προοδευτικού μοντερνισμού προμήθευσαν τα απαραίτητα όπλα στους αντιπάλους των· με άλλα λόγια, το αίτημα για μια τέχνη απαλλαγμένη από τη τυραννία του περιεχομένου και του νοήματος, μια «Τέχνη για τη Τέχνη» που δεν όφειλε εξηγήσεις και που δεν χρωστούσε τίποτα σε κανέναν ήταν καταδικασμένο να μεταπέσει στον φορμαλισμό. Και από τη φύση του, ο φορμαλισμός δεν μπορεί παρά να είναι πολιτικά και κοινωνικά ουδέτερος. Το επιβεβαιώνει το περίφημο δοκίμιο του Αμερικανού κριτικού τέχνης Clement Greenberg με τίτλο «Μοντερνιστική Ζωγραφική» του 1965, που αντιμετωπίζει το έργο τέχνης σαν ένα μεμονωμένο και άυταρκες φαινόμενο. Σύμφωνα με τον Greenberg, το αυτόνομο έργο τέχνης κρίνεται και επηρεάζεται αποκλειστικά από αυτό που αποκαλεί «καθαρά οπτικά» χαρακτηριστικά – με άλλα λόγια, πρόκειται για ένα κυκλικό σχήμα αυτοαναφοράς που δεν απέχει πολύ από το εξίσου κλειστό σύστημα της θεολογίας. Για τον φορμαλιστή κριτικό τέχνης, στο ερώτημα «τι είναι τέχνη» το ίδιο το έργο απαντάει με την κρυπτική δήλωση του θεού της Παλαιάς Διαθήκης, «*Εγώ είμι ο ων*».

Εάν τώρα στραφούμε στον μοντερνισμό στη φωτογραφία, τα πράγματα αλλάζουν και πάλι, χωρίς όμως εκ πρώτης όψεως να είναι πολύ πιο ξεκάθαρα. Θα μπορούσαμε εδώ να πάρουμε ως μεταβατική μορφή τον Γάλλο φωτογράφο Eugene Atget. Για πολλούς μελετητές, ο Atget στέκεται στο μεταίχμιο μεταξύ της φωτογραφίας του 19ου αιώνα και του φωτογραφικού μοντερνισμού· για άλλους πάλι, αποτελεί τη γέφυρα μεταξύ των δύο, διάσταση που υπογραμμίζει με ακρίβεια την ποικιλομορφία αυτού που ονομάζεται φωτογραφικός μοντερνισμός. Με τον θάνατό του το 1927, την πνευματική κληρονομία του Atget διεκδίκησαν όλες σχεδόν οι διαφορετικές και συχνά αντιμαχόμενες φατρίες του εκκολλαπτόμενου μοντερνισμού. Πρώτοι και καλύτεροι οι υπερρεαλιστές με τον Man Ray και τον Robert Desnos, αλλά επίσης οι ρεαλιστές με την Berenice Abbot (θα τον χαρακτηρίσει «Μπαλζάκ της φωτογραφικής μηχανής»), η Γερμανική πρωτοπορία της Στουτγάρδης, που επέλεξε φωτογραφία του Atget ως προμετωπίδα του καταλόγου της περίφημης έκθεσης *film und foto* του 1929, ακόμα και οι θιασώτες του πολιτικοποιημένου κοινωνικού ρεαλισμού. Με την αγορά του αρχείου του από το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης, τον τελευταίο λόγο είχε ο John Szarkowski για τον οποίον ο Atget υπήρξε πρωτίστως ο μεγαλοφυής ερμηνευτής μιας λυρικής καθημερινότητας: όπως σημειώνει, τα αγαθά που ο Γάλλος φωτογράφος κληρονομεί στην Αμερικανική φωτογραφία, και ειδικότερα στον Walker Evans, ήσαν «*μια καινούργια και πλούσια εικονογραφία, μια καινούργια αντίληψη του υλικού μέσα από την οποία μπορούσε να γεννηθεί μια προσωπικής φύσης φωτογραφία, μια καινούργια αυτοπεποίθηση στην καθημερινή πραγματικότητα*» (Szarkowski, 1986, σ. 82).

Σε ποια από τις καινοτόμες αυτές τάσεις και αντιλήψεις ανιχνεύονται οι ρίζες του φωτογραφικού μοντερνισμού; Η σωστή απάντηση είναι, μάλλον σε όλες. Η Mary Warner Marien παρατηρεί πως «Όπως και ο μοντερνισμός, με τον οποίον συγγενεύει, η ιδέα της φωτογραφίας εμπεριέχει μέσα της ένα μεγάλο, αταξινόμητο φάσμα αναφορών και αξιών» (Marien, 1997, σ. 30).

Τελικά, το μοντέλο φωτογραφικού μοντερνισμού που κατάφερε να επιβληθεί διεθνώς ήταν αυτό που διατύπωσε ο Szarkowski, βασισμένο στις αρχές της αγνότητας και ιδιαιτερότητας του μέσου – αρχές αρκετά νεφελώδεις, είναι αλήθεια, αλλά που είχαν το πολύ μεγάλο προτέρημα να επιβεβαιώνουν μια και καλή την ανεξαρτησία της φωτογραφίας από τα υπόλοιπα μέσα εικαστικής έκφρασης. «Η καθαρή φωτογραφία», έγραφε ο Szarkowski το 1973, «είναι ένα σύστημα κατασκευής εικόνων που περιγράφει λίγο-πολύ πιστά ότι παρατηρείται μέσα από ένα ορθογώνιο πλαίσιο από μία ιδιαίτερη οπτική γωνία, μια ιδιαίτερη στιγμή».

Στην Ελλάδα, δεν θα μας εκπλήξει το γεγονός ότι για μεγάλο χρονικό διάστημα, ο φωτογραφικός μοντερνισμός ήταν εντελώς άγνωστος. Το κυρίαρχο, για να μην πούμε το μοναδικό φωτογραφικό δόγμα κατά το πρώτο σχεδόν ήμισυ του 20^{ου} αιώνα ήταν ο πικτοριαλισμός – συνήθως, μάλιστα, ένας υπερβολικά φλύαρος πικτοριαλισμός, συχνά επηρεασμένος προς το χειρότερο από διάφορες λαογραφικές και ποιητικές επιδράσεις. Αν αναφέρομαι σε λαογραφικές επιδράσεις, αυτό είναι διότι με τον αυξανόμενο εθνικισμό του μεσοπολέμου, το λαογραφικό κίνημα, που αναζητούσε εναγωνίως τις αληθινές ρίζες του ελληνισμού στον αμόλυντο (πλην, φευ, ήδη φθίνοντα) πληθυσμό της υπαίθρου άσκησε μεγάλη επιρροή στο ισχυρό εκδρομικό και φυσιολατρικό κίνημα – κίνημα που με τη σειρά του έπαιξε σημαντικό ρόλο στην εξάπλωση της ερασιτεχνικής φωτογραφίας.

Δείγμα της ρητορείας της εποχής βρίσκουμε στο Δελτίο της Ελληνικής Περιηγητικής Λέσχης: «Προϊόντα αγνά της ζωής και της ιστορίας του ελληνικού λαού, [τα έργα λαϊκής τέχνης]... εκφράζουν, με τις ποικίλες εκδηλώσεις και αποχρώσεις τους, την ιδιορρυθμία, την ιδιοσυγκρασία, τον φυλετικό χαρακτήρα, την καλλιτεχνική και χειροτεχνική ανάπτυξη, της συλλογικής ψυχής του ελληνικού λαού» (Χατζημιχάλη, 1950, σελ. 62). Ίσως αξίζει να σταθούμε στο γεγονός ότι τα λόγια αυτά γράφτηκαν το 1950, και όχι, όπως θα υπέθετε κανείς, 20 χρόνια νωρίτερα.

Για να δούμε ποιος ή τι ευθύνεται για τις άπειρες εκδοχές της «Μανιάτισσας μητέρας» ή του «Κοπαδιού στο ηλιόγεμα» που εμπλούτιζαν επί χρόνια την ελληνική φωτογραφία, αρκεί να σταθούμε για λίγο στον Κανονισμό του Συνδέσμου Ελλήνων Ερασιτεχνών Φωτογράφων (1933), όπου γίνεται αναφορά στην οργάνωση 'εκδρομών συγκομιδής', «ήτοι συγκομιδής ελληνικών τοπείων, ελληνικών μνημείων, τύπων, σκηνών αγροτικής ζωής και παντός άλλου πατρίου δυναμένου να δώσει εν τη φωτογραφική τέχνη τον χαρακτήρα του ελληνικού». Αξιοσημείωτη εδώ είναι η πεποίθηση πως όχι μόνον υπάρχει κάτι που θα

μπορούσε να ονομασθεί 'ελληνικός χαρακτήρας', αλλά και ότι ο χαρακτήρας αυτός είναι δυνατόν να αποδοθεί φωτογραφικά (Σταθάτος, 2004).

Η οπισθοδρομική αυτή αντίληψη δεν χαρακτηρίζει μονάχα την ερασιτεχνική, καλλιτεχνική λεγόμενη φωτογραφία, αλλά είχε τη μορφή επίσημης ιδεολογίας: τρανταχτό παράδειγμα η αγαπημένη φωτογράφος του ελληνικού κατεστημένου, Έλλη Σεραϊδάρη, για την οποία σωστά έγραψε ο Νίκος Παναγιωτόπουλος πως «*Αν και η Nelly's εκπαιδεύτηκε στη φωτογραφία στη Δρέσδη έρχεται στην Αθήνα με ένα συντηρητικό φωτογραφικό και αισθητικό ιδίωμα, το οποίο εδώ γίνεται δεκτό ως κάτι σύγχρονο. Παρά την καλλιέργειά της, τις γλώσσες, την αντίληψή της, την δυναμικότητά της και την συνεχή επαφή με την Ευρώπη και τη Γερμανία ειδικότερα, φαίνεται να αγνοεί τα μεγάλα καλλιτεχνικά κινήματα και τις αντίστοιχες φωτογραφικές ανακαλύψεις που σαρώνουν την Ευρώπη*» (Παναγιωτόπουλος, 1999, σελ. 91-103).

Ίσως είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι η *Ιστορία της Φωτογραφικής Αισθητικής* του Άλκη Ξανθάκη, που δημοσιεύθηκε το 1994, δεν περιέχει ούτε μια αναφορά στον Μοντερνισμό. Ο συγγραφέας κάνει, είναι αλήθεια, μια ταχύτατη αναφορά σε ορισμένα ρεύματα του 20^{ου} αιώνα, από τον Φωβισμό μέχρι τον Ντανταϊσμό, χωρίς όμως ποτέ να τα τοποθετήσει σε κάποιο γενικότερο πλαίσιο. Μοναδική αναφορά στο «μοντέρνο» (εντός εισαγωγικών) αποτελεί η ακόλουθη κάπως απαξιωτική προειδοποίηση: «*Οι "μοντέρνες" απόψεις των φωτογράφων που αναφέρθηκαν, που εκφράζονται πολλές φορές με "σκληρές" εικόνες και την αφηρημένη σύνθεση, δημιούργησαν στο κοινό τη λανθασμένη εντύπωση ότι μόνο οι τεχνοτροπίες αυτές μπορούν να χαρακτηριστούν σαν "σύγχρονες και πρωτοποριακές"*» (Ξανθάκης, 1994, σ. 155).

Η πρώτη αντίδραση ήλθε από τους "τρεις σωματοφύλακες" της ελληνικής φωτογραφίας, δηλαδή τον Σπύρο Μελετζή, τον Κώστα Μπαλάφα και τον Τάκη Τλούπα - η γνωστή τριάδα που αντέδρασε στον πικτοριαλισμό του μεσοπολέμου και πρωτοστάτησε στην επιβολή του ανθρωπιστικού κοινωνικού ντοκουμέντου. Ειδικά οι Μελετζής και Μπαλάφας χάραξαν τις διατεταγμένες του ρυθμού που έμελλε να δεσπόζει στην ελληνική φωτογραφική αισθητική για τα επόμενα είκοσι χρόνια. Πιο λυρική παραλλαγή της λεγόμενης ανθρωπιστικής φωτογραφίας όπως διαμορφώθηκε στη Γαλλία, η τάση αυτή επέμενε ιδιαίτερος στα νοσταλγικά και μεγαλοπρεπή στοιχεία της ελληνικής υπαίθρου, αφοσιωμένη κυρίως σε απεικονίσεις παραδοσιακών και βασικά περιθωριοποιημένων πλέον κοινωνικών ομάδων. Η αντιμετώπιση αυτή, κατά βάσιν συντηρητική αισθητικά και πολιτικά, ήταν παραδόξως χαρακτηριστική των φωτογράφων της στρατευμένης αριστεράς.

Η ελληνική φωτογραφία ουσιαστικά ενηλικιώνεται επιτέλους από την ποιό απρόσμενη κατεύθυνση: από μια αστή που κατά πάσαν πιθανότητα δεν είχε ασχοληθεί σοβαρά με τη φωτογραφία πριν τα σαράντα της, και η οποία ουδέποτε παρακολούθησε σχετικές σπουδές. Πρόκειται, φυσικά,

για τη Βούλα Παπαϊωάννου. Η Παπαϊωάννου υπήρξε όχι μόνον ο σημαντικότερος Έλληνας φωτογράφος των μέσων του εικοστού αιώνα, αλλά και κατά πάσαν πιθανότητα ο πρώτος που ασπάσθηκε σοβαρά τον φωτογραφικό μοντερνισμό. Όπως είδαμε, χαρακτηριστικά της κυρίαρχης εκδοχής του φωτογραφικού μοντερνισμού, εκδοχής που στην Αμερική και τη Δυτική Ευρώπη είχε επικρατήσει από τη δεκαετία του 1920, ήσαν η απόρριψη του πικτοριαλισμού και η έμφαση στην αυθεντικότητα του μέσου· στην πράξη, οι αρχές αυτές επέβαλαν τη λιτότητα, την αποφυγή υπερβολικού συναισθηματισμού, την οξεία εστίαση, τη δυναμική τονικότητα και, πάνω απ' όλα, την ευθύτητα της φωτογραφικής ματιάς. Παραμένει μυστήριο πώς η ουσιαστικά αυτοδίδακτη Παπαϊωάννου, που άργησε να καταπιαστεί με τη φωτογραφία και που διεκδικούσε μέχρι τέλους τον τίτλο της ερασιτέχνης, έφθασε σε μία τόσο ώριμη για την εποχή και τη χώρα της εκδοχή της φωτογραφίας.

Για τους περισσότερους Έλληνες φωτογράφους και μελετητές της φωτογραφίας, η Παπαϊωάννου ήταν αυτή που άνοιξε τον δρόμο για τη σύγχρονη Ελληνική φωτογραφία. Και ίσως εν τέλει εδώ ανακαλύπτουμε, μακριά από δόγματα και αντιμαχόμενες θεωρίες, τον καλύτερο και πιο χρήσιμο ορισμό του Μοντερνισμού: την ελευθερία να εκμεταλλευτεί κανείς κατά τον δημιουργικότερο δυνατόν τρόπο της δυνατότητας του όποιου εκφραστικού μέσου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ, Δ., 1989. *Νεότερικότητα, Αναπαράσταση*. Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον.

ΞΑΝΘΑΚΗΣ, Α. Ξ., 1994. *Ιστορία της Φωτογραφικής Αισθητικής 1839-1975*. Αθήνα: Αιγόκερως.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ, Ν., 1999. Το Δυτικό Βλέμμα και η Ελληνική Φωτογραφία. *ΓΡΑΜΜΑ, Περιοδικό Θεωρίας και Κριτικής, τόμος 7: "Κουλτούρες Θέασης / (Προ)οπτικές της Κουλτούρας"*, (91-103).

ΣΤΑΘΑΤΟΣ, Γ., 2004. Ερασταί του καλού και της φύσεως. Οι ρίζες της ερασιτεχνικής καλλιτεχνικής φωτογραφίας στην Ελλάδα. *Εφτά Ημέρες: Αφιέρωμα στον Γιώργο Βαφειαδάκη και την περιηγητική φωτογραφία*, ένθετο εφημερίδας Καθημερινή, 22 Φεβρουαρίου 2004. Διαθέσιμο από: http://www.stathatos.net/greek%20pages/erastai_tou_kalou.html

ΧΑΤΖΗΜΙΧΑΛΗ Α., 1950. Η Ελληνική λαϊκή τέχνη. Τουρισμός (Δελτίο Ε.Π.Λ.), Φεβρουάριος 1950. Αναφέρεται στο Σταθάτος, 2004.

MARIEN, M. W., 1997. *Photography and Its Critics. A Cultural History, 1839-1900*. Cambridge: Cambridge University Press.

SZARKOWSKI, J., *Atget en Amérique. Photographies/Colloque Atget*, Hors-série, mars 1986 (82-86).

© 2010 Γιάννης Σταθάτος

Πρώτη δημοσίευση: *Οι Δεσποινίδες της Αβιβιόν του Pablo Picasso εκατό χρόνια μετά. Το πολιτισμικό πλαίσιο του μοντέρνου*. Επιμέλεια Σ. Χτούρης & Φ. Ζιώγας. Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2010.