

Τη στιγμή που ο ρόλος της στα παγκόσμια εικαστικά δρώμενα είναι αδιαμφισβήτητος, η ακριβής ταυτότητα της φωτογραφικής εικόνας συνεχίζει να αποτελεί θέμα στείρας και ατελέσφορης αντιπαράθεσης στην Ελλάδα – στείρα, αφού οι αλληπάλληλες συζητήσεις δεν οδηγούν συνήθως πουθενά πέρα από την περιχαράκωση αντιμαχόμενων θέσεων. Οι θέσεις αυτές δεν άλλαξαν ουσιαστικά τα τελευταία είκοσι χρόνια: αμοιβαία καχυποψία, συχνά και περιφρόνηση, συνεχίζουν να χωρίζουν άνευ ουσιαστικού λόγου τον χώρο της ελληνικής φωτογραφίας από εκείνη των Ελλήνων εικαστικών που χρησιμοποιούν φωτογραφία.

Επιστρέφοντας σε κάποιες βασικές και μάλλον αυτονόητες διαπιστώσεις, είναι νομίζω γενικά αποδεκτό πως η φωτογραφία είναι εκφραστικό μέσον πολλαπλών εφαρμογών, και πως στις εφαρμογές αυτές συγκαταλέγεται η καλλιτεχνική φωτογραφία – άρα και η εικαστική. Εν τούτοις, ορισμένες χρήσεις, οικειοποιήσεις και μετουσιώσεις της (όποιας) φωτογραφικής εικόνας από εικαστικούς καλλιτέχνες μπορεί να οδηγήσουν πολύ μακριά από τη φωτογραφία. Επιπλέον, δεν πρέπει να ξεχνάμε πως σε αντίθεση με το ότι συμβαίνει στις θετικές επιστήμες, οι ορισμοί στην τέχνη είναι αναγκαστικά ρευστοί, προπάντων όταν πρόκειται για έργα που τοποθετούνται στο μεταίχμιο δύο ή περισσότερων μέσων. Στην πράξη, η αρχική διαφοροποίηση μεταξύ φωτογραφικού και μη φωτογραφικού έργου είναι μάλλον θέμα απλής χρηστικότητας: προσωπικά, θεωρώ ότι το έργο λ.χ. της Cindy Sherman είναι ουσιαστικά φωτογραφικό, ενώ ορισμένα έργα του Boltanski, αν και αντλούν το νόημά τους από φωτογραφικά ντοκουμέντα, δεν εμπίπτουν στον χώρο της φωτογραφίας αλλά στους χώρους της εγκατάστασης ή της γλυπτικής. Τώρα, το εάν η ίδια η Sherman θα πρέπει να αποκαλείται φωτογράφος, εικαστικός ή καλλιτέχνης είναι μάλλον αδιάφορο.

Γεγονός είναι πως ο χαρακτηρισμός “εικαστική φωτογραφία” δεν απορρέει τόσο από τη μορφή ή την ποιότητα του έργου, όσο από τα συμφραζόμενα της δημοσίας παρουσιάσής του. Το ίδιο ακριβώς έργο που χαρακτηρίζεται αμιγώς φωτογραφικό όταν εκτίθεται σε φωτογραφικό εκθεσιακό χώρο και σχολιάζεται (στον βαθμό που σχολιάζεται) από κριτικούς της φωτογραφίας (στον βαθμό που διαθέτουμε κριτικούς φωτογραφίας), μετουσιώνεται σε εικαστικό όταν εκτίθεται σε γκαλερί και σχολιάζεται από κριτικούς τέχνης. Με άλλα λόγια, την ταυτότητα ορίζουν ο λόγος, δηλαδή η διατριβή (discourse) που αναπτύσσεται γύρω από ένα έργο. Τα όσα σημείωνα προ δεκαετίας παραμένουν εν ολίγοις αναλλοίωτα: *«...ένα φωτογραφικό έργο που παρουσιάζεται ως εικαστικό, εκτίθεται σε εικαστικό χώρο, σχολιάζεται μέσα από εικαστικό θεωρητικό πρίσμα και συμμετέχει σε εικαστική διατριβή είναι αυτεπαγγέλτως εικαστικό».*

Ευκόλως εννοούμενο επακόλουθο είναι πως όσοι επιθυμούν το φωτογραφικό τους έργο να αποτελέσει στοιχείο της διατριβής αυτής έχουν συμφέρον να συμμορφώνονται με τους εκάστοτε εν ισχύ κανόνες. Οι άγραφοι αλλά μάλλον ανελαστικοί σχετικοί κανόνες επιβάλουν έγχρωμες κατά προτίμηση εικόνες, μεγάλες διαστάσεις, προσεχτική επιλογή του εκθεσιακού χώρου, επικόλληση σε αλουμίνιο αντί για τοποθέτηση σε κάδρα και βέβαια, σχολιασμό από καταρτισμένο και σωστά τοποθετημένο κριτικό ή ιστορικό τέχνης: άλλη αίσθηση θα προκληθεί από αναφορά στην Kristeva ή τον Virilio, και άλλη από αναφορά στον Szarkowski ή τον Chevrier.

Η ένταξη στον εικαστικό χώρο προϋποθέτει όχι μόνο εναρμόνιση με καλλιτεχνικές προδιαγραφές αλλά και υπακοή στους νόμους της αγοράς – αγορά που αν και εξαιρετικά περιορισμένη ακόμα στην Ελλάδα, οπωσδήποτε βλέπει με ευνοϊκότερο μάτι την απερίφραστα εικαστικά τοποθετημένη φωτογραφία. Η ένταξη στην αγορά της τέχνης απαιτεί με τη σειρά της υψηλή σχετικά ονομαστική αξία (το πολύτιμο είναι και ακριβό), κάτι που πιστοποιείται όλο και περισσότερο από την πολυτελή έως και χλιδατή παρουσίαση του έργου. Στο εξωτερικό, η προαναφερθείσα επικόλληση σε αλουμίνιο τείνει πια με τη σειρά της να θεωρηθεί παλιομοδίτικη, και οι μεγάλες φωτογραφικές αξίες παρουσιάζονται πλέον σφραγισμένες μπρος-πίσω σε βαρύ, διαφανές ακρυλικό. Πρόκειται για παρουσίαση πανάκριβη, δυσκίνητη και εξαιρετικά ευπαθή – χαρακτηριστικά που εγγυώνται με τη σειρά τους ποιότητα και αποκλειστικότητα.

Βέβαια, παρατηρούνται κατά καιρούς προσπάθειες να προωθηθεί μια εκδοχή *rovera* της εικαστικής φωτογραφίας, όπως συνέβη με ορισμένους αντιπροσώπους της BritArt – θυμάμαι λ.χ. μια φωτογραφική έκθεση της Tracey Emin στη γκαλερί Laure Genillard που αποτελείτο από δεκάδες μικρά, εμπορικά τυπώματα καρφίτσωμένα απευθείας στους τοίχους. Αναπόφευκτα, όμως, οι νόμοι της αγοράς υπερισχύουν και οι καλλιτέχνες αργά ή γρήγορα συμμορφώνονται (η επόμενη φωτογραφική εργασία της Emin είχε διαστάσεις 65X81 εκ. και διετίθετο σε έκδοση δέκα αριθμημένων αντιτύπων).

Ειρήσθω εν παρόδω, ενδιαφέρον θέμα συζήτησης θα μπορούσαν να αποτελέσουν οι περιπτώσεις εικαστικών, τα φωτογραφικά έργα των οποίων είναι αποκλειστικό δημιούργημα ταλαντούχων πλην αφανών φωτογράφων. Τέτοιες περιπτώσεις είναι πολύ πιο κοινές απ' ό,τι υποπτεύεται το φιλότεχνο κοινό, αφού συνήθως η “συνεργασία” παραμένει εφτασφράγιστο μυστικό. Ανάμεσα στα γνωστά έργα σύγχρονης τέχνης που εμπίπτουν στη περίπτωση είναι οι σειρές *Wreaths to Pleasure* και *Meat Abstract* της Helen Chadwick και *Heart and Soul* της Hannah Collins, που χρεώνονται στον Λονδρέζο φωτογράφο Edward Woodman.

Που οφείλεται η συνεχιζόμενη φιλονικία μεταξύ Ελλήνων φωτογράφων και εικαστικών; Σε μεγάλο βαθμό, πιστεύω, σε αμοιβαία άγνοια και καχυποψία (αν και εδώ οφείλω να σημειώσω πως σε γενικές γραμμές, η άγνοια αυτή βαραίνει σε μεγαλύτερο βαθμό τον εικαστικό χώρο), αλλά και στην εγγενή τάση κάθε ομάδας να υπεραμύνεται του ζωτικού της χώρου. Την σχεδόν ενστικτώδη αυτή αντίδραση έζησα από πρώτο χέρι όταν επιμελήθηκα της έκθεσης *Εικόνα & Είδωλο: Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία, 1975-1995* για λογαριασμό του Υπουργείου Πολιτισμού. Η συμμετοχή στην έκθεση ορισμένων χαρακτηρισμένων εικαστικών (Ψυχοπαίδης, Δημητριάδη, Τσουμπλέκας, Παπαδημητρίου κ.α.), έγινε αφορμή διπλής επίπληξης: από μερικούς φωτογράφους επειδή θεώρησαν πως έτσι πρόδιδα τον περιθωριοποιημένο υποτίθεται χώρο της ελληνικής φωτογραφίας, και από κάποιους κριτικούς τέχνης επειδή τόλμησα να διεισδύσω στα χωράφια τους.

Δεν παύει όμως να είναι αλήθεια πως οι δομές του ελληνικού καλλιτεχνικού χώρου, όπως αυτός έχει διαμορφωθεί μέχρι σήμερα, σαφώς ευνοούν όσους φωτογράφους εντάσσονται ενεργά στο εικαστικό στρατόπεδο· στην πράξη, αυτό σημαίνει κυρίως ότι οι εκτός νυμφώνος σπανίως ή ουδέποτε λαμβάνονται υπ' όψιν όταν πρόκειται για συμμετοχή σε διεθνείς μπιενάλε, σημαντικές ομαδικές εκθέσεις ή άλλες μοιρασιές της έτσι ή αλλιώς πτωχής επίσημης ή ημιεπίσημης καλλιτεχνικής πίτας. Δύο παραδείγματα της εθελουφλίας

αυτής ακούνε. Το πρώτο ήταν η διοργάνωση από την Άννα Καφέτση της έκθεσης *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου: Η Ελληνική Εμπειρία* (Εθνική Πινακοθήκη, 1992), στην οποία αντιπροσωπεύθηκαν όλες ανεξαιρέτως οι εικαστικές τέχνες πλην της φωτογραφίας· μόνον η άγνοια θα μπορούσε να εξηγήσει πώς είναι δυνατόν να αντιμετωπισθεί η ιστορία του μοντερνισμού στην Ελλάδα χωρίς αναφορά στο έργο της Βούλας Παπαϊωάννου ή του Δημήτρη Χαρισιάδη. Αντίστοιχη περίπτωση αποτέλεσε η έκδοση του τετράτομου *Λεξικού Ελλήνων Καλλιτεχνών* (Μέλισσα, 1997), που κατάφερε να συμπεριλάβει αγγειοπλάστες και καραγκιοζοπαίχτες, αλλά θεώρησε σκόπιμο να μην αναφέρει κανέναν φωτογράφο.

Απόδειξη ότι η αντιπαράθεση εν τέλει δεν αφορά θέματα ουσίας, παρά επιδερμικά κυρίως φαινόμενα όπως τα εξωτερικά γνωρίσματα της παρουσίασης ενός φωτογραφικού έργου, αποτελεί το γεγονός ότι η εργασία των πιο προβεβλημένων σήμερα «εικαστικών» Ελλήνων φωτογράφων, (είδε Πάνο Κοκκινιά, Νίκο Μάρκου, Χριστίνα Δημητριάδη ή Γιώργη Γερόλυμπο), θα μπορούσε άνετα και χωρίς καμιά απολύτως αλλαγή ουσίας να παρουσιασθεί και να αντιμετωπισθεί ως αμιγώς φωτογραφική.

Το επιβεβαίωσε εξ άλλου ο πρόσφατος 13ος Διεθνής Μήνας Φωτογραφίας Αθηνών. Ο δύο πιο ενδιαφέρουσες ατομικές εκθέσεις του Μήνα, του Στράτου Καλαφάτη στη γκαλερί Καλφαγιάν και της Karin Borghouts στην a.antonoπουλου.art, τοποθετούνται με την ίδια ευκολία στον φωτογραφικό όσο και στον εικαστικό χώρο. Το ίδιο ίσχυε και για τις αξιόλογες εργασίες της Αθηνάς Χρόνη (Bios), της Ελένης Μαλιγκούρα (Artower Agora), του Γιάννη Κοσταρή (Alerh) και του Γιώργου Κατσάγγελου (ΕΛΙΑ). Επρόκειτο άραγε για φωτογραφικά ή εικαστικά έργα; Ανάλογα με την περίπτωση, η ετικέτα που τοποθετείται (και που μπορεί, μην το ξεχνάμε, με την ίδια ευκολία να αλλάξει), ίσως επηρεάσει τις πωλήσεις ή τον βαθμό αναγνώρισης του έργου - επ' ουδενί όμως δεν αλλοιώνει την ποιότητά του. Απλώς αλλάζει το εκάστοτε πλαίσιο.

---

© Γιάννης Σταθάτος 2006, 2014

*Το κείμενο αυτό δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά στο τεύχος 7 του διαδικτυακού περιοδικού Athens Art Review και εν συνεχεία στο τεύχος 156 του περιοδικού Φωτογράφος (Δεκέμβριος 2006).*