

ΕΙΚΟΝΑ ΚΑΙ ΕΙΔΩΛΟ
Η ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ, 1975-1995

IMAGE AND ICON
THE NEW GREEK PHOTOGRAPHY, 1975-1995

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
HELLENIC MINISTRY
OF CULTURE

ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ
ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
MACEDONIAN MUSEUM
OF CONTEMPORARY ART

Το παρόν έργον πνευματικής ιδιοκτησίας προστατεύεται κατά τις διατάξεις της ελληνικής νομοθεσίας (Ν. 2121/1993 όπως έχει τροποποιηθεί και ισχύει σήμερα) και τις διεθνείς συμβάσεις περί πνευματικής ιδιοκτησίας. Απαγορεύεται απολύτως άνευ γραπτής αδείας του συγγραφέα η κατά οιονδήποτε τρόπο ή μέσον (ηλεκτρονικό, μηχανικό ή άλλο) αντιγραφή, φωτοανατύπωση και εν γένει αναπαραγωγή, εκμίσθωση, μετάφραση, διασκευή, αναμετάδοση και η εν γένει εκμετάλλευση του συνόλου ή μέρους του έργου. Επιτρέπεται κατ' εξαίρεση η άνευ αδείας ψηφιακή αναπαραγωγή και εκτύπωση του έργου σε ένα μοναδικό αντίγραφο για προσωπικούς σκοπούς μελέτης, έρευνας ή αντίστοιχης εκπαιδευτικής χρήσης.

stathatos@arkiotis.com
Απρίλιος 2021

Copyright © Γιάννης Σταθάτος, 2021

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΤΑΘΑΤΟΣ

ΕΙΚΟΝΑ ΚΑΙ ΕΙΔΩΛΟ

Η ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

1975 - 1995

Πλήρες κείμενο του καταλόγου
της ομώνυμης έκθεσης



Άποψη της έκθεσης στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης
(φωτογραφία Νίκος Παναγιωτόπουλος)



Άποψη της έκθεσης στο Royal Photographic Society, Bath
(φωτογραφία Νίκος Παναγιωτόπουλος)

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΣΤΗ ΨΗΦΙΑΚΗ ΕΠΑΝΕΚΔΟΣΗ

Η ψηφιακή αυτή έκδοση αναπαράγει ολόκληρο το εκτεταμένο δοκίμιο που συνόδεψε τον κατάλογο της ομαδικής έκθεσης **Εικόνα και Είδωλο: Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία** η οποία παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης τον Φεβρουάριο 1997, εγκαινιάζοντας τη Θεσσαλονίκη Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης. Παραγωγή του Υπουργείου Πολιτισμού με δική μου επιμέλεια, ήταν τότε και παραμένει ακόμα η μεγαλύτερη ελληνική φωτογραφική έκθεση και κατά πάσαν πιθανότητα η μεγαλύτερη περιοδεύουσα ελληνική εικαστική έκθεση, αφού ταξίδεψε σε οκτώ άλλες πόλεις, οι εφτά στο εξωτερικό:

- 1997 Mesiac Fotografie, Municipal Museum, Bratislava, Σλοβακία (8/11-30/11)
- 1998 Κέντρο Σύγχρονης Εικαστικής Δημιουργίας, Ρέθυμνο (16/1-15/3)
- 1998 Royal Photographic Society, Bath, Αγγλία (22/5-19/7)
- 2000 X-Centrum, Pilzen, Τσεχία (12/1-10/2)
- 2000 Moravian Gallery, Brno, Τσεχία (Μάιος)
- 2000 Karsh-Masson Gallery, Ottawa, Καναδάς (9/10-26/11)
- 2001 Marché Bonsecours, Montreal, Καναδάς (7/3-18/4)
- 2001 Royal Ontario Museum, Toronto, Καναδάς (15/6-12/8)

Η έκθεση περιλάμβανε 240 φωτογραφικά έργα 44 καλλιτεχνών, εικονογραφημένα στον 380-σελίδων δίγλωσσο (ελληνικά/αγγλικά) κατάλογο. Προϊόν μακρόχρονης έρευνας, ήταν απόρροια της πρώτης προσπάθειας συστηματικής και τεκμηριωμένης χαρτογράφησης του σύγχρονου φωτογραφικού πεδίου στην Ελλάδα. Παράλληλα με την έκθεση, σχεδιάστηκε και κυκλοφόρησε CD-ROM με ψηφιακή προσομοίωσή της, παραγωγή του Φωτογραφικού Κέντρου Αθηνών, πάνω στο οποίο βασίστηκε η παρουσίαση στον κόμβο του υπουργείου. Παρά την καίρια σημασία της έκθεσης και της αντίστοιχης έκδοσης (τουλάχιστον λόγω εύρους, αν μη τι άλλο), ο κατάλογος παραμένει δυσεύρετος, ενώ για άγνωστο λόγο το υπουργείο δεν διατήρησε την πολύ καλή διαδικτυακή παρουσίαση των έργων.

Το μεγαλύτερο μέρος της έκθεσης αποκτήθηκε από το υπουργείο έναντι συμβολικών ποσών για να δωρηθεί αμέσως στο Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης με σκοπό να αποτελέσει μαγιά για τη συγκρότηση μόνιμης συλλογής ελληνικής φωτογραφίας. Δυστυχώς όμως φαίνεται να καταστράφηκε ολοσχερώς τον Μάιο του 2012, επί διεύθυνσης Βαγγέλη Ιωακειμίδη, κατόπιν πυρκαγιάς στην αποθήκη της ιδιωτικής εταιρείας όπου φυλάσσονταν, υπόθεση για την οποία το μουσείο συνεχίζει να τηρεί σιγή ιχθύος.¹

Σε διάστημα σχεδόν ενός τετάρτου του αιώνα, είναι φυσικό οι απόψεις να εξελίσσονται και οι γνώσεις να βαθαίνουν. Αν ήταν να γράψω το δοκίμιο αυτό σήμερα, σίγουρα ορισμένα σημεία θα άλλαζα και κάποιες απόψεις θα εξέφραζα

διαφορετικά. Εντούτοις, από σεβασμό για την ιστορικότητα του κειμένου, πέρα από τη διόρθωση ελαχίστων λαθών και κάποιες επουσιώδεις φραστικές αλλαγές, το κείμενο που ακολουθεί είναι ουσιαστικά αναλλοίωτο σε σύγκριση με εκείνο που δημοσιεύθηκε το 1997.

Γιάννης Σταθάτος
Απρίλιος 2021

¹ Βλέπε Πηνελόπη Πετσίνη και Γιάννης Σταθάτος, «Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης: Ένας καταρρακωμένος θεσμός», *Unfollow* 7, Αθήνα 2012, σ. 108-111.

Η ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ: ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η μελέτη αυτή, και η έκθεση που πλαισιώνει, αποτελούν μια πρώτη αποτίμηση του σημαντικού καλλιτεχνικού φωτογραφικού έργου που παρήγαγε η Ελλάδα την τελευταία εικοσαετία. Η επισκόπηση φιλοδοξεί να καλύψει έναν ευρύτατο χώρο όσο γίνεται πιο αμερόληπτα, με βασικό πάντα κριτήριο την ποιότητα και ιστορική σημασία του υπό εξέταση έργου. Το κύριο πρόβλημα που αντιμετωπίζει στο σημείο αυτό ο μελετητής είναι η σχεδόν παντελής έλλειψη δημοσιευμένων κρίσεων και αξιολογήσεων. Η μέχρι πρότινος διάσταση της φωτογραφίας από τις υπόλοιπες εικαστικές τέχνες και η συχνά επιπόλαιη και επιφανειακή κάλυψη του μέσου, συνήθως μέσα από κριτήρια εξωγενή, σημαίνουν πως δεν υπάρχει γενικά αποδεκτή αποτίμηση του έργου των περισσότερων Ελλήνων φωτογράφων. Αντιθέτως, όταν μερικές φορές φαίνεται να διατυπώνεται κάποια αξιολόγηση, βασισμένη λόγου χάριν στον αριθμό δημοσιεύσεων και αναφορών στο έργο κάποιου φωτογράφου, αποδεικνύεται συχνά αν όχι λανθασμένη, τουλάχιστον ιδιόρρυθμη.

Πέρα όμως από τον παθητικό ρόλο της επισκόπησης, προβάλλεται μέσα από έκθεση και μελέτη μια ορισμένη θεώρηση της ελληνικής καλλιτεχνικής φωτογραφίας κατά το δεύτερο ήμισυ του 20ού αιώνα. Σύμφωνα με το προτεινόμενο σχήμα, την άνθηση της «κλασσικής» ελληνικής φωτογραφίας που διήρκεσε από το 1930 περίπου μέχρι το 1955, με σημαντικότερο εκπρόσωπο τη Βούλα Παπαϊωάννου, ακολούθησε βαθιά λήθη, κατά τη διάρκεια της οποίας η ελληνική φωτογραφία όχι μόνο δεν εξελίχθηκε, αλλά απεναντίας οπισθοδρόμησε. Η αφύσικη αυτή στασιμότητα οφείλετο, πιστεύω, σε μεγάλο βαθμό στην έλλειψη θεσμών και δομών στον χώρο της φωτογραφίας· χωρίς τέτοιους θεσμούς, η εμφάνιση και προαγωγή ανανεωτικών τάσεων στον απομονωμένο και εσωστρεφή χώρο της ελληνικής φωτογραφίας ήταν για πολύ καιρό αδύνατη.

Η κατάσταση άλλαξε ριζικά από το 1977 χάρη στην πρωτοβουλία μερικών νέων φωτογράφων με επαγγελματική αντιμετώπιση της φωτογραφίας και ανάλογες σπουδές στο εξωτερικό, καθώς και στην εμφάνιση δημοσιεύσεων και εκθεσιακών χώρων αφιερωμένων αποκλειστικά στη φωτογραφία· όπως αποδείχθηκε στη συνέχεια, τα στοιχεία αυτά έδωσαν την απαραίτητη ώθηση για μια ριζική ανανέωση του χώρου. Την ανανέωση αυτή έχω ονομάσει Νέα Ελληνική Φωτογραφία, θέλοντας έτσι να χαρακτηρίσω περισσότερο ένα κίνημα παρά κάτι που θα μπορούσε να θεωρηθεί «σχολή» με την έννοια του αμοιβαίου καλλιτεχνικού προγράμματος. Κατά τη διάρκεια της επόμενης εικοσαετίας, η Νέα Ελληνική Φωτογραφία ανανεώθηκε όχι μόνο μία αλλά δύο φορές, καθώς πολλοί αντιπρόσωποι της πρώτης αλλά και της δεύτερης γενιάς ήσαν άμεσα αναμεμιγμένοι με την εκπαίδευση των διαδόχων των. Συγχρόνως, το έργο που παρήγαγαν δεν υστερούσε ποιοτικά σε τίποτα από αυτό των Ευρωπαίων συναδέλφων των. Οριστική επισφράγιση της επιτυχίας του κινήματος αποτελεί η εμφάνιση από το 1994 και εντεύθεν, σε ικανούς πλέον αριθμούς, νέων και

ταλαντούχων Ελλήνων φωτογράφων, εκπαιδευμένων κατά κύριο λόγο στην Ελλάδα.

Όσον αφορά τη μεθοδολογία που ακολουθήθηκε με σκοπό να επιβληθεί κάποια τάξη στον μεγάλο όγκο υλικού, επέλεξα να χωρίσω την παραγωγή της Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας σε τρεις ενότητες, που ονόμασα «Η εξερεύνηση του χώρου», «Η ανάγνωση του μέσου» και «Η εικαστική διάσταση». Η πρώτη καλύπτει τον ευρύτερο χώρο της παραστατικής φωτογραφίας, η δεύτερη εξετάζει τις τεχνικές αλλά και νοηματικές ιδιαιτερότητες του φωτογραφικού μέσου, και η τρίτη ασχολείται με τα φωτογραφικά εκείνα έργα που εκ φύσης ή πρόθεσης ανήκουν στον χώρο των εικαστικών τεχνών. Αυτονόητο είναι, ελπίζω, ότι εν όψει της χαρακτηριστικής ρευστότητας του φωτογραφικού μέσου, οι ενότητες αυτές είναι σε μεγάλο βαθμό αυθαίρετες, και ότι αρκετά από τα έργα της έκθεσης θα μπορούσαν δικαιολογημένα να είχαν τοποθετηθεί σε διαφορετική κατηγορία.

Γ.Σ.

ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΕΣ

Ο νεοελληνικός πολιτισμός υπήρξε για πολύ καιρό φαινόμενο κατ' εξοχήν λογοτεχνικό. Λόγιοι και λογοτέχνες ήσαν μεταξύ των πρωτεργατών της Επανάστασης του '21, και το νεοσύστατο ελληνικό κράτος δεν άργησε να αποκτήσει, στο πρόσωπο του Σολωμού και του Κάλβου, ποιητές Ευρωπαϊκής εμβέλειας. Αργότερα, δύο Έλληνες ποιητές έμελλαν να αποσπάσουν το βραβείο Νόμπελ λογοτεχνίας, ενώ ένας τρίτος – ο Καβάφης – συμπεριλαμβάνεται μεταξύ των σημαντικότερων του αιώνα. Αντιθέτως, οι πλαστικές τέχνες άργησαν σχετικά να ανθίσουν, ακολουθώντας για αρκετό διάστημα τις ακαδημαϊκές σχολές του Παρισιού ή του Μονάχου· εξαίρεση αποτέλεσαν καλλιτέχνες με καθαρά εγχώρια έμπνευση και καταγωγή όπως ο Παναγιώτης Ζωγράφος και ο Θεόφιλος, που όμως σηματοδοτούν το τέλος μιας παλιάς παράδοσης μάλλον παρά την αρχή μιας καινούργιας. Η μόνη άλλη εγχώρια πηγή εικαστικής έμπνευσης, η ορθόδοξη αγιογραφία, γρήγορα παρακμάζει και αυτή.

Τον εικοστό μόνο αιώνα, και κυρίως κατά το δεύτερο ήμισυ, αποκτά η Ελλάδα εικαστικούς καλλιτέχνες με διεθνείς αξιώσεις και προβολή. Όλη αυτή την περίοδο και μέχρι τις μέρες μας ακόμα, το τοπίο των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα επισκιάζεται από πολλαπλές ιδιαιτερότητες, ορισμένες αποκλειστικά ελληνικές και άλλες χαρακτηριστικές κάθε χώρας που βρίσκεται λίγο-πολύ στην περιφέρεια των μεγάλων διεθνών καλλιτεχνικών κέντρων. Μεταξύ αυτών θα μπορούσε κανείς να αναφέρει την ελλιπή κρατική μέριμνα, την προβληματική παιδεία, την έλλειψη ενημέρωσης, την πτωχή ή και ανύπαρκτη εγχώρια αγορά, την κομματικοποίηση των θεσμών, και βεβαίως το αιώνιο πρόβλημα της εθνικής ταυτότητας και της πολιτισμικής ιθαγένειας. Στις ιδιαιτερότητες αυτές μετέχει και η φωτογραφική τέχνη, προσθέτοντας όμως και ορισμένες δικές της.

Σύμφωνα με τον ιστορικό της φωτογραφίας Άλκη Ξανθάκη, το μέσον δεν άργησε να εμφανισθεί στην Ελλάδα. Γαλλική εφεύρεση των αρχών του 1839, η δαγγεροτυπία μνημονεύεται για πρώτη φορά στον ελληνικό τύπο το 1842, ενώ το πρώτο δαγγεροτυπικό πορτραίτο Έλληνα, του Ιάκωβου Ραγκαβή, τραβιέται από Γάλλο τεχνικό το 1843. Εννέα μόλις χρόνια από την εφεύρεση του μέσου, επισημαίνονται και οι πρώτοι Έλληνες φωτογράφοι: πρόκειται για τον επιστάτη του Πολυτεχνείου Κώστα Μακεδόνα, κανένα έργο του οποίου δεν σώζεται, και για τον καθηγητή της Σχολής Τεχνών Φίλιππο Μαργαρίτη. Στα χρόνια που ακολουθούν, η φωτογραφία διαδίδεται με σχετικά ταχύ ρυθμό, τηρουμένων πάντα των αναλογιών με την οικονομική και πνευματική κατάσταση της χώρας.

Από τα άφθονα στοιχεία σχετικά με τον 19^ο αιώνα που συνέλεξε ο Ξανθάκης για το έργο του *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας, 1839-1960*, παραθέτω δειγματοληπτικά τα ακόλουθα. Το 1859, στην πρώτη έκθεση των Ολυμπίων, προβλέπεται ειδική φωτογραφική κατηγορία στην οποία συμμετέχουν πέντε φωτογράφοι, εκ των οποίων οι δύο εργάζονται συνεταιρικά. Το 1870, στα δεύτερα Ολύμπια, βραβεύονται ή απλώς παρουσιάζονται δέκα Έλληνες φωτογράφοι. Το 1875, ο *Εμπορικός, Γεωγραφικός και Ιστορικός Οδηγός* του

Μιλτιάδη Μπούκα καταγράφει 16 φωτογράφους στις κυριότερες ελληνικές πόλεις, και ο Ξανθάκης σχολιάζει πως μάλλον πρόκειται μόνον για «τους κυριότερους φωτογράφους της εποχής».¹ Το 1891, τέλος, ο *Οδηγός του Εμπορίου και της Βιομηχανίας της Ελλάδος* του Χρ. Μακρίδη απαριθμεί 27 επαγγελματίες σε όλη την Ελλάδα.

Δυστυχώς, και με λίγες σχετικές εξαιρέσεις, η μέχρι σήμερα έρευνα δεν έχει αναδείξει κανένα ιδιαίτερος πρωτότυπο ή ριζοσπαστικό φωτογραφικό έργο του τελευταίου αιώνα, αφού, όπως και οι περισσότεροι συνάδελφοι τους ζωγράφοι και γλύπτες, οι φωτογράφοι ήσαν αναγκασμένοι να ανταποκρίνονται στις επαγγελματικές απαιτήσεις και προσδοκίες των πελατών των. Για τους φωτογράφους, αυτό σήμαινε κυρίως πορτραίτα, αρχαιολογικές τοποθεσίες για τους ξένους επισκέπτες, καθώς και διάφορες περαστικές μόδες όπως οι *cartes de visite* ή τα νεκρικά πορτραίτα. Το ίδιο πάνω-κάτω ισχύει και για τους Έλληνες φωτογράφους της περιφέρειας, των χωρών δηλαδή των Βαλκανίων και της Μέσης Ανατολής με σημαντικό ελληνικό πληθυσμό όπως η Τουρκία, η Αίγυπτος, η Σερβία και η Ρουμανία. Και εδώ όμως υπάρχει επιτακτική ανάγκη για εμπειριστατωμένη έρευνα, αφού οι γνώσεις μας παραμένουν εξαιρετικά ελλιπείς. Σε πρόσφατο βιβλίο του με θέμα τη φωτογραφία στην Εγγύς Ανατολή τον περασμένο αιώνα, ο Nissan Perrez απαριθμεί δέκα επώνυμους Έλληνες φωτογράφους της Αιγύπτου και της Παλαιστίνης, για τους περισσότερους όμως των οποίων δεν υπάρχει κανένα πρόσθετο στοιχείο εκτός από τον πιθανό τόπο διαμονής.²

Όπως ήταν φυσικό, ο αριθμός των Ελλήνων φωτογράφων αυξήθηκε ραγδαία στις αρχές του 20ου αιώνα με την εφεύρεση νέων, απλουστευμένων τεχνολογιών, εποχή κατά την οποία εμφανίσθηκαν και οι πρώτοι ερασιτέχνες – ερασιτέχνες με την έννοια ότι για αυτούς η εξάσκηση της φωτογραφίας, όσο σοβαρά και εάν εκλαμβάνετο, ήταν άσχετη με τον βιοπορισμό. Τα πολυτάραχα αυτά χρόνια εισήγαγαν και το νέο είδος της φωτοδημοσιογραφίας, με αποτέλεσμα να σώζονται άφθονες φωτογραφικές μαρτυρίες των Βαλκανικών Πολέμων και της Μικρασιατικής Εκστρατείας. Το ιστορικό ενδιαφέρον των εικόνων αυτών, που συνήθως διετίθεντο στο εμπόριο σε ειδικά λευκώματα, είναι αδιαμφισβήτητο μεγάλο, δεν μπορούμε όμως να ισχυρισθούμε ότι συμπεριλαμβάνουν έργα ποιοτικώς σημαντικά. Όσον αφορά την κατευθυντήριο αισθητική γραμμή που ακολούθησαν οι περισσότεροι φωτογράφοι την περίοδο του μεσοπολέμου, αυτή ήταν συνήθως ένας υπερβολικά φλύαρος πικτοριαλισμός, συχνά επηρεασμένος προς το χειρότερο από διάφορες λαογραφικές και ποιητικές επιδράσεις.

Εγκαινιάζοντας τη λεγόμενη «κλασική» περίοδο, η πρώτη Ελληνίδα φωτογράφος με αναγνωρισμένες καλλιτεχνικές αξιώσεις ήταν η Έλλη Σεραϊδάρη (ευρύτερα γνωστή ως Nelly), που εργάσθηκε στην Ελλάδα από το 1924 μέχρι το 1939. Λίγο πριν τον πόλεμο εμφανίσθηκε ο Σπύρος Μελετζής (γ. 1906), ενώ από την κατοχική και πρώτη μεταπολεμική περίοδο ξεχωρίζουν η Βούλα Παπαϊωάννου (1898-1990), ο Δημήτρης Χαρισιάδης (1911-1993) και ο Κώστας Μπαλάφας (γ. 1920). Από τους πρώτους αυτούς αξιολογούς Έλληνες φωτογράφους, ίσως η πιο ενδιαφέρουσα περίπτωση να είναι αυτή της Παπαϊωάννου· βασικά

αυτοδίδακτη στην ηλικία των σαράντα ετών, παρήγαγε μέσα σε δύο δεκαετίες ένα έργο μεγάλης ωριμότητας που την καθιστά πρώτη γνήσια οπαδό του φωτογραφικού μοντερνισμού στην Ελλάδα. Οι κοινωνικές της φωτογραφίες από τα χρόνια της Κατοχής και του Εμφυλίου συνδυάζουν κατά τρόπο ασυνήθιστο για την Ελλάδα τον οίκτο με έναν επιτηδευμένο και αποστασιοποιημένο φορμαλισμό. Ακολουθώντας διαφορετική πορεία, οι Μελετζής και Μπαλάφας χάραξαν τις διατεταγμένες του ρυθμού που έμελλε να δεσπόσει στην ελληνική φωτογραφική αισθητική για τα επόμενα είκοσι χρόνια. Πιο λυρική παραλλαγή της λεγόμενης ανθρωπιστικής φωτογραφίας όπως διαμορφώθηκε στη Γαλλία, η τάση αυτή επιμένει ιδιαιτέρως στα νοσταλγικά ή μεγαλοπρεπή στοιχεία της ελληνικής υπαίθρου, αφοσιωμένη κυρίως σε απεικονίσεις παραδοσιακών και ουσιαστικά περιθωριακών κοινωνικών ομάδων. Η αντιμετώπιση αυτή, κατά βάση συντηρητική αισθητικά και πολιτικά, παρέμεινε παραδόξως χαρακτηριστική των φωτογράφων της στρατευμένης αριστεράς.

Κατά τη δεκαετία του πενήντα αυξήθηκε ακόμα περισσότερο το ενδιαφέρον του ελληνικού κοινού για τη φωτογραφία. Το 1952 ιδρύθηκε η Ελληνική Φωτογραφική Εταιρία (Ε.Φ.Ε.), η οποία τέσσερα χρόνια αργότερα οργάνωσε με μεγάλη επιτυχία στο Ζάππειο Μέγαρο την πρώτη Πανελλήνια Έκθεση Φωτογραφικής Τέχνης, γεγονός που χαιρετήθηκε με μεγάλο ενθουσιασμό από το κοινό και τα μέσα ενημέρωσης. Το 1958, στον ίδιο χώρο, παρουσιάστηκε η περίφημη περιοδεύουσα έκθεση του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης «Η Οικογένεια του Ανθρώπου», με μοναδικό Έλληνα συμμετέχοντα τον Δημήτρη Χαρισιάδη. Ακολούθησε δεύτερη Πανελλήνια, αλλά ενώ η προσέλευση κόσμου και η δημοσιότητα ήσαν αντίστοιχες της πρώτης, «όπως παρατήρησαν ορισμένοι κριτικοί, η αισθητική ποιότητα των φωτογραφιών δεν ήταν ομοιογενής».³

Σε γενικές γραμμές, θα μπορούσε κανείς να ισχυρισθεί ότι η Ε.Φ.Ε. έχασε την ευκαιρία να παίξει καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη και τον εκσυγχρονισμό της φωτογραφίας στην Ελλάδα για δύο κυρίως λόγους. Ο πρώτος και κυριότερος ήταν η προσχώρησή της το 1953 στη F.I.A.P. (Fédération Internationale de l'Art Photographique - Παγκόσμια Ομοσπονδία Καλλιτεχνικής Φωτογραφίας), βήμα που την καταδίκασε σε βάθος χρόνου στον υποβιβασμό σε βασικά ερασιτεχνικό οργανισμό, κλεισμένο στον κόσμο των διεθνών σαλονιών. Ο δεύτερος, που απέρριψε κατ' ευθείαν από τον πρώτο, ήταν ο εναγκαλισμός μιας ουσιαστικά αντιδραστικής φωτογραφικής αισθητικής, έρμαιο του πικτοριαλισμού αφ' ενός και των δήθεν «δημιουργικών» τεχνολογικών χειρισμών αφ' εταίρου.

Μπαίνοντας στη δεκαετία του εξήντα η Ελληνική φωτογραφία φαινόταν αποδυναμωμένη και χωρίς μεγάλο ενδιαφέρον, καταδικασμένη στην καλλιτεχνική απομόνωση, την αισθητική στεριότητα και αναπόφευκτα, την επαγγελματική μετριότητα. Αν ορισμένοι από τους παλαιότερους φωτογράφους όπως ο Μπαλάφας συνέχιζαν να παράγουν αξιοσημείωτο έργο, πολλοί αποσύρθηκαν για το ένα ή τον άλλο λόγο, όπως παραδείγματος χάριν ο Χαρισιάδης που από το 1956 είχε πια αφοσιωθεί αποκλειστικά στη διαχείριση του πρακτορείου του. Από τους υπόλοιπους πρωτοπόρους της κλασικής ελληνικής φωτογραφίας, η Σεραϊδάρη βρισκόταν από το 1939 στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου και παρέμεινε

για τα επόμενα 25 χρόνια, ενώ μια πάθηση των ματιών ανάγκασε την Παπαϊωάννου να εγκαταλείψει πρόωρα τη φωτογραφία γύρω στα εξήντα της. Η σταδιακή αυτή αποχώρηση δυστυχώς δεν συνοδεύθηκε από το φυσικό της επακόλουθο, δηλαδή την εναλλαγή φρουράς με μια νέα γενιά φωτογράφων με αντίστοιχες ή και μεγαλύτερες ικανότητες. Το αποτέλεσμα ήταν τα χρόνια από το 1960 μέχρι το 1975 να αποδειχθούν σε μεγάλο βαθμό χαμένα για την ελληνική φωτογραφία.

Κατά τα άλλα, οι εκθέσεις φωτογραφιών, Ελλήνων ή ξένων, παρέμεναν σπάνιο φαινόμενο, η εκδοτική και δημοσιογραφική φωτογραφία ήσαν επιπέδου αναλόγου με αυτό των περιοδικών, και, το βασικότερο ίσως, δεν παρατηρείτο καμία σκέψη ή προβληματισμός γύρω από τη φύση της φωτογραφίας· η φωτογραφία αντιμετωπιζόταν σαν ένα τελείως διαφανές τεχνολογικό εκφραστικό μέσο, ελεύθερο από κάθε αμφιλογία ή ασάφεια, στο οποίο παραχωρείται χαριστικά η ικανότητα να καθρεφτίζει λίγο-πολύ συναισθηματικά την πραγματικότητα. Πέρα από την απομόνωση και την απουσία αξιόλογων εργασιών, η κριτική απομόνωση της φωτογραφίας και η σχετική περιφρόνηση με την οποία την αντιμετώπιζαν οι περισσότεροι τεχνοκριτικοί, είχαν δύο καταστρεπτικές συνέπειες, τα κατάλοιπα των οποίων επιζούν μέχρι σήμερα. Η πρώτη ήταν, απλούστατα, η δημιουργία ενός κριτικού κενού μέσα στο οποίο κατά καιρούς εμφανίζοντο, επιζούσαν και ήκμαζαν, τη απουσία ενημερωμένων σχολιαστών, ιδιαίτερα ατάλαντες μορφές επίδοξων καλλιτεχνών-φωτογράφων. Με κατάλληλο πατρωνάρισμα, κρατικό ή ιδιωτικό, μπορούσαν επί πολλά χρόνια να παράγουν εκθέσεις και λευκώματα συζητήσιμης τουλάχιστον ποιότητας χωρίς να προκαλούν την παραμικρή αντίδραση. Εξ άλλου, ως γνωστόν στην Ελλάδα «είσαι ότι δηλώσεις», και ποιος θα βρισκόταν να αμφισβητήσει την ταυτότητα και το έργο τους;

Η δεύτερη συνέπεια της έλλειψης σοβαρότητας με την οποία αντιμετωπιζόταν το φωτογραφικό μέσον ήταν ο συστηματικός υποβιβασμός του σε ερασιτεχνική απασχόληση και μάλιστα απασχόλησης που δεν απαιτούσε ιδιαίτερη μαθητεία πέρα από λίγες τεχνικές γνώσεις, στο χέρι κάθε μορφωμένου και σχετικά ευαίσθητου ανθρώπου. Έτσι λοιπόν βλέπουμε να δημοσιεύεται σιγά-σιγά μια ικανή ποσότητα αμιγώς φωτογραφικών λευκωμάτων και βιβλίων με φωτογραφίες τραβηγμένες από συγγραφείς, δημοσιογράφους, αρχιτέκτονες ή λογογράφους – σπανίως όμως από φωτογράφους. Στην καλύτερη περίπτωση, η φωτογραφία θεωρείται κατάλληλη για τη λεπτομερή καταγραφή πολιτισμικών στοιχείων, όπως κάνει ο Βλάσης Κανιάρης, σύμφωνα με πληροφορίες του Μάνου Στεφανίδη: «Ο Βλάσης, λεπτολόγος και συστηματικός από τότε, συγκρότησε πολυτιμότερα σήμερα φωτογραφικά άλμπουμ με εικόνες της Αθήνας του 1955. Νεοκλασικές προσόψεις, δρόμοι, πλατείες, εσωτερικά σπιτιών από την Αθήνα, τη Θεσσαλονίκη ή τη Χαλκίδα αποτελούν τη λεία των εξορμήσεών του...».⁴ Το ίδιο, μια δεκαετία νωρίτερα, συνήθιζε να κάνει ο Γιώργος Σεφέρης, γυρνώντας με φωτογραφική μηχανή σε μια Αθήνα ρημαγμένη από τις οδομαχίες· αργότερα, ο ποιητής φωτογραφίζει με επιμονή στα ταξίδια του στην Κύπρο και τη Μέση Ανατολή αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες σπιτιών και εκκλησιών.⁵ Ανάμεσα στις πολλές άλλες

αντίστοιχες περιπτώσεις, θα μπορούσε κανείς να αναφέρει και αυτές του ποιητή Ανδρέα Εμπειρίκου και του αρχιτέκτονα Άρη Κωνσταντινίδη. Η μεθοδική φωτογραφική καταγραφή πολιτισμικών λεπτομερειών έχει βέβαια το ενδιαφέρον της, και στα χέρια ενός Eugene Atget μπορεί να φέρει εκπληκτικά αποτελέσματα, πολύ όμως απέχει από το να εξαντλεί τις δυνατότητες του μέσου.

Άλλα προβλήματα ήσαν θεσμικής φύσης: κυρίως, η παντελής έλλειψη έστω και υποτυπώδους φωτογραφικής παιδείας, αλλά και η άρνηση του κράτους να ασχοληθεί με το θέμα, η υψηλή δασμολογική κλάση στην οποίαν υπόκειντο όλα τα φωτογραφικά υλικά, και η απουσία ενδιαφέροντος από μέρους μουσείων και ιδρυμάτων. Το περιβάλλον μέσα στο οποίο φυτοζωούσε η ελληνική φωτογραφία στα μέσα της δεκαετίας του εβδομήντα συνοψίζει γλαφυρά ο φωτογράφος Κωστής Αντωνιάδης: «...στην Ελλάδα η μόνη φωτογραφία που διεκδικούσε τον όρο καλλιτεχνική φωτογραφία ήταν η ερασιτεχνική. Έξω από το εντευκτήριο της Ε.Φ.Ε. και τις αίθουσες του Παρνασσού... η φωτογραφία ήταν ανύπαρκτη. Ούτως ή άλλως, το θέαμα μιας σειράς φωτογραφιών, κολλημένων πάνω σε χαρτόνια ανομοιόμορφων μεγεθών και σχημάτων, δεν ήταν αυτό που θα προσέλκυε το ενδιαφέρον του κοινού στην καλλιτεχνική ποιότητα των εικόνων. Οι αίθουσες τέχνης ήταν κλειστές στη φωτογραφία, ενώ για έναν φωτογράφο, ακόμα και αν αυτός έκανε ένα διαφορετικό είδος φωτογραφίας ή μπορούσε να τις παρουσιάσει με καλύτερο τρόπο, δεν υπήρχε πουθενά χώρος για να δείξει τη δουλειά του».⁶ Δύο χρόνια αργότερα, η κατάσταση έμελλε να αλλάξει ριζικά όσο και απότομα.

¹ Άλκης Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839-1960*, 4η έκδοση, Καστανιώτης, Αθήνα 1994, σ. 86.

² Nissan N. Perez, *Focus East: Early Photography in the Near East, 1839-1885*, Abrams & Domino Press, Νέα Υόρκη & Ιερουσαλήμ 1988.

³ Άλκης Ξανθάκης, ό.π., σ. 246.

⁴ Μάνος Στεφανίδης, *Βλάσης Κανιάρης 1956-1959*, Τιτάνιουμ, Αθήνα 1989, σ. 5.

⁵ Γιάννης Σταθάτος, «Ο φωτογράφος Γιώργος Σεφέρης», *Χάρτης* 4, Αθήνα 1983, σ.475-486.

⁶ Κωστής Αντωνιάδης, «Η φωτογραφία στην Ελλάδα την περίοδο 1970-1980», στον τόμο *Γιώργος Δεπόλλας, Φωτογραφίες 1975-1995*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1996, σ.15-16

Η ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ: ΧΡΟΝΙΚΟ

Η πρώτη πράξη του κινήματος στο οποίο δόθηκε το όνομα Νέα Ελληνική Φωτογραφία διαδραματίστηκε όχι στην Αθήνα, αλλά στη συμπρωτεύουσα Θεσσαλονίκη, πόλη που συνέχισε εξ άλλου να παίζει σημαντικό ρόλο στα φωτογραφικά δρώμενα της χώρας. Την αρχή έδωσε η έκδοση από τον Σταύρο Μωρεσόπουλο, τον Ιούλιο 1977, του περιοδικού *Φωτογραφία*. Με βάση τη Θεσσαλονίκη, αλλά διανομή σε ολόκληρη τη χώρα, υπήρξε το πρώτο ειδικευμένο φωτογραφικό περιοδικό ευρείας κυκλοφορίας στην Ελλάδα (είχαν προηγηθεί ορισμένες εκδόσεις περιορισμένης κυκλοφορίας όπως η *Ελληνική Φωτογραφία* της Ε.Φ.Ε.). Αν και η ανάγκη να επιβιώσει οικονομικά σήμαινε πως η *Φωτογραφία* δεν μπόρεσε να τηρήσει αμιγώς καλλιτεχνική στάση, οι συχνές τεχνικές δημοσιεύσεις είχαν πολύτιμο πληροφοριακό χαρακτήρα· παράλληλα, θεμελιακό ρόλο έπαιξαν οι πολυσέλιδες παρουσιάσεις καινούργιας δουλειάς από Έλληνες και ξένους φωτογράφους. Τον επόμενο χρόνο, ο διευθυντής σύνταξης της *Φωτογραφίας* Γιάννης Βανίδης άνοιξε τη Φωτοθήκη Θεσσαλονίκης, τον πρώτο ελληνικό εκθεσιακό χώρο αφιερωμένο αποκλειστικά στη φωτογραφία, ο οποίος λειτούργησε μέχρι το 1981.

Η καθοριστική όμως εξέλιξη ήταν η ίδρυση το 1979 του Φωτογραφικού Κέντρου Αθηνών (Φ.Κ.Α.) από τους Γιώργο Δεπόλλα, Κωστή Αντωνιάδη, Νίκο Παναγιωτόπουλο, Στέφανο Πάσχο και Γιάννη Δήμου. Η αρχική ιδέα φαίνεται να ήταν του Δεπόλλα, είναι όμως προφανές ότι έπεσε σαν σπίθα στα ξερά χόρτα. Ο Αντωνιάδης περιγράφει πως, κατά τη διάρκεια της πρώτης του έκθεσης στην Ελληνοαμερικανική Ένωση τον Ιανουάριο του 1977, τον πλησίασε ο τότε άγνωστός του Παναγιωτόπουλος: «Αρχίσαμε μια κουβέντα που διήρκεσε πολλές ώρες. Μιλήσαμε για τη φωτογραφία, και πιο συγκεκριμένα για το είδος της φωτογραφίας που κάναμε, για το πόσο δύσκολο ήταν να βρει κανείς έναν χώρο να εκθέσει τις φωτογραφίες του, για την ανυπαρξία οποιοσδήποτε κριτικής αξιολόγησης, και κυρίως για την άγνοια και την αδυναμία του κοινού να αντιμετωπίσει το είδος αυτών των φωτογραφικών εικόνων. Λίγες μέρες αργότερα, συναντηθήκαμε πάλι και μου είπε πως θα έπρεπε να γνωρίσω έναν φωτογράφο που είχε να προτείνει κάτι ενδιαφέρον σε σχέση με όσα είχαμε ήδη συζητήσει οι δύο μας. Έτσι συνάντησα για πρώτη φορά τον Γιώργο Δεπόλλα...».

Το «κάτι ενδιαφέρον» αφορούσε στη δημιουργία «ενός χώρου αποκλειστικά αφιερωμένου στη φωτογραφία, που θα είχε σαν πρωταρχικό σκοπό την ενημέρωση των φίλων της φωτογραφίας και του κοινού. Θα ήταν ένας χώρος αδέσμευτος από συλλόγους, οργανισμούς ή εταιρίες και θα ήταν ανοικτός σε κάθε υπεύθυνο φωτογράφο που ήθελε να δείξει τη δουλειά του. Θα παρουσίαζε τη δουλειά φωτογράφων από άλλες ευρωπαϊκές χώρες, θα διοργάνωνε σεμινάρια και προβολές και θα έπρεπε βέβαια να επιβιώσει οικονομικά για άγνωστο χρονικό διάστημα, αποκλειστικά με έξοδα όσων θα συμμετείχαν στη δημιουργία του. [Ο Δεπόλλας] είχε ήδη συζητήσει γι' αυτή την ιδέα με τον Νίκο Παναγιωτόπουλο και τον Στέφανο Πάσχο, που δεν είχαν ακόμα γνωρίσει. Με ρώτησε αν ήμουν

σύμφωνος να συμμετάσχω και εγώ. Οι συζητήσεις μας κράτησαν περίπου ενάμιση χρόνο. Συναντήσαμε πολλούς ακόμα φωτογράφους, στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη, και ο Γιάννης Δήμου ήταν ο πέμπτος που συμφώνησε να συμμετάσχει...».¹

Με άλλα λόγια, πέντε επαγγελματίες φωτογράφοι γύρω στα τριάντα πήραν την απόφαση να ιδρύσουν κάτι αντίστοιχο του Paris Audionvisuel ή του λονδρέζικου Photographers' Gallery – οργανισμών με σημαντική κρατική χορηγία, επίσημη υποστήριξη και μόνιμο, ειδικευμένο προσωπικό. Η διαφορά είναι πως στην Ελλάδα του 1979 κανείς δεν ήλπιζε σε κρατική υποστήριξη, ενώ ήταν προφανές πως όλα τα έξοδα θα έπρεπε να καλυφθούν από το αβέβαιο εισόδημα των ιδρυτών. Παρόμοια όνειρα συχνά πλέκονται πάνω στη συζήτηση από φερέλπιδες καλλιτέχνες, αλλά σπανίως γίνονται πραγματικότητα. Όμως, σε λιγότερα από δύο χρόνια από τη συνάντηση εκείνη στην Ελληνοαμερικανική Ένωση, κυκλοφόρησε μια σεμνή, σχεδόν μινιμαλιστική πρόσκληση με το ακόλουθο κείμενο: «*Το Φωτογραφικό Κέντρο Αθηνών εγκαινιάζει τις δραστηριότητές του την Δευτέρα 5 Νοεμβρίου 1979, απ' τις 7 μ.μ., με την ομαδική έκθεση φωτογραφίας των Κωστή Αντωνιάδη, Γιώργου Δεπόλλα, Γιάννη Δήμου, Νίκου Παναγιωτόπουλου, Στέφανου Πάσχου. Η παρουσία σας θα είναι πολύτιμη συμπαραστάση στην προσπάθειά μας*». Με την αναγγελία αυτή, η ελληνική φωτογραφία έμπαινε σε μια διαδικασία χάρη στην οποία θα κάλυπτε μέσα σε δύο δεκαετίες τις ελλείψεις μισού και παραπάνω αιώνα.

Γιατί όμως εκείνη ακριβώς την εποχή; Πέρα από την ευτυχή συγκυρία της συνάντησης των ιδρυτών, οι λόγοι ήσαν δύο. Ο πρώτος είχε σχέση με το γενικό κλίμα ευφορίας που αναπτύχθηκε γύρω από την καλλιτεχνική φωτογραφία τα χρόνια εκείνα, όταν στις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες πολλαπλασιάζονται οι ειδικευμένοι εκθεσιακοί χώροι, οι φωτογραφικές εκδόσεις και οι επίσημοι ή ημιεπίσημοι φορείς. Ο δεύτερος και βασικότερος λόγος ήταν το γεγονός ότι, για πρώτη φορά, μερικοί νέοι Έλληνες φωτογράφοι είχαν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν ειδικευμένες σπουδές στο εξωτερικό. Πράγματι, από τους ιδρυτές του Φ.Κ.Α., ο Αντωνιάδης και ο Πάσχος είχαν σπουδάσει στο Παρίσι, ο Παναγιωτόπουλος στο Λονδίνο και ο Δήμου στο Σικάγο. Πέρα από τους ευρύτερους ορίζοντες που άνοιγαν παρόμοιες σπουδές, η ελληνική πραγματικότητα φαινόταν ακόμα πιο στενάχωρη μετά την αποκάλυψη του Ευρωπαϊκού φωτογραφικού φαινομένου. Η απογοήτευση που αισθάνθηκαν τότε ήταν ακόμα έκδηλη στο συλλογικό κείμενο που συνέταξαν για τα δέκα χρόνια του Κέντρου· αναφερόμενοι στις συνθήκες του 1979, έγραφαν: «*Το φωτογραφικό τοπίο εξαντλείται σ' έναν ακατοχύρωτο, αλλοτριωμένο επαγγελματισμό, σ' έναν ανεξέλεγκτο παραεπαγγελματισμό και σ' έναν γηρασμένο, στείρο, καλλιτεχνίζοντα ερασιτεχνισμό. Στα κιτάπια του Κράτους, η φωτογραφία ανήκει στην οικονομοτεχνική κατηγορία της σφραγιδοποιίας... Μοναδική φωτεινή εξαίρεση, το περιοδικό Φωτογραφία, που αρχίζει να εκδίδεται δυο χρόνια πριν*».²

Ο πρώτος χρόνος λειτουργίας του Φ.Κ.Α., εγκαταστημένου όπως και σήμερα στο ισόγειο της οδού Σίνα 52, σκιαγράφησε τις παραμέτρους που έμελλε να ακολουθήσει στο μέλλον, κυρίως σε ότι αφορούσε το εκθεσιακό πρόγραμμα, τη

σημαντικότερη δραστηριότητά του. Εκτός από την ομαδική έκθεση των πέντε ιδρυτών, οργάνωσε δύο εκθέσεις νέων Ελλήνων φωτογράφων, του Γιώργου Τουρκοβασίλη και του Μάρκου Χιόνου, μία του παλαιμάχου Σπύρου Μελετζή, μία ιστορική έκθεση με βάση τα αρχεία της φωτογραφικής υπηρεσίας του γερμανικού στρατού κατά την κατοχή, και πέντε εκθέσεις ξένων φωτογράφων, των Paul den Hollandr, Fernando Herraes, Les Krims, Howard Bond και Jay Seeley. Μέχρι και την άνοιξη του 1984 είχαν εκθέσει στο Φ.Κ.Α. όλοι σχεδόν οι φωτογράφοι του πρώτου κύματος της Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας: εκτός από τους ιδρυτές, ατομικές εκθέσεις παρουσιάζουν οι Γιάγκος Αθανασόπουλος και Γιάννης Σταθάτος (1980-81), Νίκος Μάρκου, Δημοσθένης Αγραφιώτης και Μανώλης Μπαμπούσης (1981-82), Περικλής Αλκίδης και Στέλιος Ευσταθόπουλος (1982-83) και Άρις Γεωργίου (1983-84). Παράλληλα, συνεχίζονται και οι εκθέσεις ξένων φωτογράφων, μεταξύ των οποίων οι Joan Fontcuberta, Franco Fontana, Willy Ronis, Francois Mechain, Mari Mahr, Marianna Yampolsky, Martin Parr και Sebastião Salgado.

Αυτονόητο είναι πως η Νέα Ελληνική Φωτογραφία δεν υπήρξε ποτέ μονολιθικό καλλιτεχνικό κίνημα, πόσο μάλλον «σχολή» με κοινά αισθητικά γνωρίσματα· ούτε φιλοδόχησε ποτέ να επιβάλει ένα και μοναδικό είδος φωτογραφίας. Αυτό που από την πρώτη στιγμή ένωνε τους φωτογράφους του Φ.Κ.Α. και του ευρύτερου κύκλου των «φιλικά διακείμενων» (Αγραφιώτης, Γεωργίου, Μάρκου και άλλοι) και που αποτελούσε σαφή τομή με το παρελθόν, ήταν η αντιμετώπιση του φωτογραφικού μέσου ως ανεξάρτητου αντικειμένου διατριβής και μελέτης, η σημασία του οποίου τονιζόταν ιδιαίτερα από τις σύγχρονες θεωρητικές προσεγγίσεις στις εικαστικές τέχνες: άλλος λιγότερο και άλλος περισσότερο, όλοι είχαν πια αντιληφθεί ότι η φωτογραφική εικόνα είναι πολυσύνθετο κατασκεύασμα, η δομή του οποίου μπορεί να μελετηθεί μέσα από πολλές θεωρήσεις, από την κοινωνιολογία έως τη σημειολογία.

Εκτός από εκθέσεις, το Φ.Κ.Α. κατά καιρούς διοργάνωνε, ανάλογα πάντα με τη διάθεση και τον ενθουσιασμό των μελών του, σεμινάρια, διαλέξεις και προβολές διαφανειών. Πέρα όμως από τις άμεσες δραστηριότητές του, το Φ.Κ.Α. άσκησε πολύτιμη καταλυτική επίδραση: η ύπαρξη και μόνον του κέντρου ήταν αρκετή, αφ' ενός για να ενισχυθεί η παραγωγή φωτογραφικού έργου, αφ' εταίρου δε για να επηρεάσει θετικά τον εκσυγχρονισμό θεσμών και δομών. Σημαντικότερο ίσως βήμα εκσυγχρονισμού αποτέλεσε η δημιουργία Τμήματος Φωτογραφίας στη Σχολή Γραφικών Τεχνών και Καλλιτεχνικών Σπουδών των Τ.Ε.Ι. Αθηνών το 1985. Δύο από τους ιδρυτές του Φ.Κ.Α., οι Αντωνιάδης και Παναγιωτόπουλος, σήμερα καθηγητές στο τμήμα αυτό, συνεργάστηκαν στη διαμόρφωση του προγράμματος σπουδών, δίνοντάς του καλλιτεχνικές και θεωρητικές διαστάσεις. Επιπλέον, από το 1985 άρχισαν να λειτουργούν και διάφορα τριετή προγράμματα φωτογραφικών σπουδών σε ιδιωτικά εργαστήρια ελευθέρων σπουδών. Χαρακτηριστικό του αρτηριοσκληρωτισμού του κρατικού μηχανισμού είναι το γεγονός ότι, ενώ η Σχολή Καλών Τεχνών Αθηνών έχει από καιρό προκηρύξει έδρα καλλιτεχνικής φωτογραφίας, η θέση παραμένει ακόμα κενή, ίσως διότι ο

καθορισμός των ουσιαστικών προσόντων της έδρας είναι έργο που υπερβαίνει τις ικανότητες της δαιδαλώδους γραφειοκρατίας.

Εάν με την ίδρυση του Φ.Κ.Α. το κέντρο βάρους φαίνεται να είχε μετατοπισθεί στην Αθήνα, η Θεσσαλονίκη δεν έμεινε άπραγη, και τον Μάιο του 1995 φιλοξένησε το πρώτο διεθνές φωτογραφικό φεστιβάλ της Ελλάδος. Οργανωμένες από τους Γιάννη Βανίδη, Άρι Γεωργίου και Απόστολο Μαρούλη και με την ένθερμη υποστήριξη των ξένων επιμορφωτικών ινστιτούτων, οι εκδηλώσεις Paralaxis'85 συμπεριέλαβαν 38 εκθέσεις, οπτικοακουστικές εκδηλώσεις καθώς και το πρώτο πανελλήνιο φωτογραφικό συνέδριο. Από το πρόγραμμα ξεχώριζαν η ομαδική έκθεση «Σύγχρονη Τέχνη και Φωτογραφία» στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης με επιμελήτρια τη Σάνια Παπά, η ομαδική ένδεκα φωτογράφων του Φ.Κ.Α., οι ατομικές των Δήμου, Αγραφιώτη και Γιώργου Τσαουσάκη καθώς και των παλαιότερων Σεραϊδάρη και Τλούπα, και οι δύο μεγάλες ξένες εκθέσεις: η ομαδική “About 70 Photographs” (Βρετανικό Συμβούλιο) και η αναδρομική του August Sander (Ινστιτούτο Goethe). Τον ίδιο χρόνο στην Αθήνα, το Μουσείο Μπενάκη διοργάνωσε την έκθεση «Αθήνα 1839-1900: Φωτογραφικές Μαρτυρίες» με σχεδόν 600 εκθέματα και κατάλογο που παραμένει υπόδειγμα επιστημονικής έρευνας και σχεδόν μοναδική πηγή για την ελληνική φωτογραφία του προηγούμενου αιώνα.

Το 1986, ο Σταύρος Μωρεσόπουλος ίδρυσε τον ιδιωτικό φορέα Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, που την επόμενη χρόνια διοργάνωσε, με κύριο χρηματοδότη το Υπουργείο Πολιτισμού, τον πρώτο Διεθνή Μήνα Φωτογραφίας Αθηνών. Με φιλόδοξο πρότυπο τον Φωτογραφικό Μήνα του Παρισιού, η εκδήλωση σημείωσε μεγάλη επιτυχία και εκτενή κάλυψη από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Από τις ελληνικές εκθέσεις ξεχώρισαν η αναδρομική της Βούλας Παπαϊωάννου και οι εκτεταμένες παρουσιάσεις των ιδρυτών του Φ.Κ.Α., και από τις ξένες οι ατομικές των Sebastiao Salgado και Mario Giacomelli. Παράλληλα, η διοργάνωση διημέρου διεθνούς συμποσίου στο Ζάππειο Μέγαρο έδωσε την ευκαιρία σε ικανό αριθμό ξένων προσκεκλημένων, φωτογράφων, κριτικών και οργανωτών εκθέσεων να γνωρίσουν για πρώτη φορά την ελληνική φωτογραφία. Ικανοποιημένος από τη θετική αποδοχή, ο Μωρεσόπουλος αποφασίζει την επανάληψη του θεσμού ανά διετία.

Εκ των υστέρων, σημαντικότερη υπήρξε η ομαδική έκθεση «Είκοσι Νέοι Έλληνες Φωτογράφοι», που σε μεγάλο βαθμό έδωσε την καλλιτεχνική ταυτότητα της δεύτερης γενιάς της Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας. Εκτός από τους ήδη γνωστούς Αλκίδη, Ευσταθόπουλο και Μάρκου, στην έκθεση συμμετείχαν η Ελένη Μαλιγκούρα, ο Γιώργος Κατσάγγελος, ο Νίκος Οικονομόπουλος, ο Πάνος Βαρδόπουλος και η Κατερίνα Καλούδη. Η αντίστοιχη έκθεση του δεύτερου Φωτογραφικού Μήνα, δύο χρόνια αργότερα, προσέθετε τα ονόματα της Νατάσσας Μαρκίδου, του Κωστή Βαρδίκου, του Κώστα Κολοκυθά και του Κωνσταντίνου Σταυρόπουλου. Εδώ είναι που διαφαίνεται καθαρά ο θεμελιώδης ρόλος ριζοσπαστικών οργανισμών όπως το Φ.Κ.Α. και το Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας. Το γεγονός ότι ο κύκλος των φωτογράφων γύρω από το Φ.Κ.Α. είχε ήδη παράγει αξιοσημείωτο έργο, όπως επιβεβαιώνει και η τακτική πια συμμετοχή

τους σε εκθέσεις του εξωτερικού, ήταν βέβαια αξιοσημείωτο· μακροπρόθεσμα όμως, μεγαλύτερης σημασίας ήταν η εμφάνιση, μέσα σε δέκα μόλις χρόνια, σημαντικού αριθμού καινούργιων και νεότερων σε ηλικία φωτογράφων - αυτό δηλαδή ακριβώς που δεν κατόρθωσε να εξασφαλίσει η μεταπολεμική γενιά. Μερικοί από τους φωτογράφους αυτούς συνδέθηκαν και επισήμως με το Φ.Κ.Α., ενώ άλλοι παρακολούθησαν μαθήματα ή σεμινάρια που οργάνωσαν κατά καιρούς οι παλαιότεροι· αδιαμφισβήτητα, όλοι επηρεάστηκαν θετικά από τις μεταρρυθμίσεις που προκάλεσαν η δράση και παρουσία του Φωτογραφικού Κέντρου στον πολιτιστικό χάρτη της χώρας.

Τον Φεβρουάριο του 1989 έλαβε χώρα στη Θεσσαλονίκη η πρώτη «Φωτογραφική Συγκυρία», ετήσια εκδήλωση που οργάνωσε ο Άρις Γεωργίου μέσω του οργανισμού Camera Obscura και που αποτελούσε μετεξέλιξη των εκδηλώσεων Paralaxis'85. Μέσα σε λίγα χρόνια η Συγκυρία, με κάποια χρηματοδότηση αρχικά από τον Δήμο Θεσσαλονίκης, με την πολύτιμη συμπαράσταση των ξένων ινστιτούτων και οργανισμών όπως το Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης και τον Μύλο, και πάνω απ' όλα χάρη στον αφιλοκερδή ενθουσιασμό και τη σκληρή εργασία του Γεωργίου, έγινε ο κατ' εξοχήν τόπος συνάντησης Ελλήνων φωτογράφων και το παράθυρο της ελληνικής φωτογραφίας προς το εξωτερικό. Τη σοβαρότητα του θεσμού υπογράμμισαν σχεδόν αμέσως άφθονες δημοσιεύσεις στον ξένο ειδικό τύπο, από το *European Photography* μέχρι το *Photographies Magazine*.

Γρήγορα επεκράτησε η συνήθεια να πρωτοπαρουσιάζονται οι καινούργιες εργασίες Ελλήνων φωτογράφων στη Θεσσαλονίκη. Από τα τελευταία πέντε χρόνια της Συγκυρίας, σημειώνω τις ακόλουθες ατομικές εκθέσεις: το 1992, των Αλκίδη, Αγραφιώτη, Αντωνιάδη και Αθανασόπουλου· το 1993, των Δεπόλλα, Μαλιγκούρα, Μαρκίδου, Βαρδόπουλου, Γεωργίου, Εριέτας Αττάλη και Νίκου Κουκή· το 1994, των Αλκίδη, Λίζης Καλλιγά, Γιώργου Τσαουσάκη και Ηρακλή Παπαϊωάννου· το 1995, των Παναγιωτόπουλου, Μάρκου, Σταθάτου, Αττάλη, Όλγας Καλούση, Αίας Ναλμπαντίδου και Νίκου Πάντη· τέλος, το 1996, των Αγραφιώτη, Αθανασόπουλου, Σταυρόπουλου και Αλέξανδρου Αβραμίδη. Επιπλέον, το 1996 παρουσιάστηκαν τρεις άλλες σημαντικές εκθέσεις: η πρώτη μεγάλη αναδρομική αφιερωμένη σε αντιπρόσωπο της Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας, τον Γιώργο Δεπόλλα, που συνοδεύετο και από τρίγλωση μονογραφική έκδοση³ η μεγάλη επισκόπηση της ελληνικής φωτογραφίας τοπίου με τίτλο *Η Επινόηση του Τοπίου* που επιμελήθηκε ο Γιάννης Σταθάτος, επίσης συνοδευόμενη από βιβλίο⁴ και η ομαδική *Νέοι Έλληνες Φωτογράφοι*.

Η τελευταία αυτή έκθεση, καθώς και ικανός αριθμός ατομικών εκθέσεων από νέους και μέχρι τούδε άγνωστους φωτογράφους, είχαν ως αποτέλεσμα η Συγκυρία του 1996 να δώσει με τη σειρά της το στίγμα της τρίτης σύγχρονης φωτογραφικής γενιάς, της γενιάς που αυτή τη στιγμή στέκει στο μεταίχμιο μεταξύ Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας και του μέλλοντος.⁵ Οι φωτογράφοι αυτοί, αρκετοί των οποίων αποφοίτησαν πρόσφατα από ελληνικές σχολές, καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα τεχνοτροπιών και φωτογραφικών αντιλήψεων. Από την ένατη έκδοση της Συγκυρίας, αλλά και από άλλες εκδηλώσεις των δύο-τριών τελευταίων ετών,

ξεχωρίζουν με τις πρώτες τους εργασίες μεταξύ άλλων ο Αλέξανδρος Αβραμίδης, η Νάγια Γιακουμάκη, η Μαρία Χρυσικού, οι Ευδοξία Ράδη και Επαμεινώνδας Σχίζας, ο Μάκης Ποράβας, η Μαρία Θαμνίδου, ο Δημήτρης Αλατζαδάκης και ο Κώστας Ξενούλης. Όπως πάντα, ο χρόνος θα δείξει πόσοι θα παράγουν ακόμα έργο σε πέντε, δέκα ή είκοσι χρόνια, αφού δυστυχώς η φθορά νέων και ελπιδοφόρων καλλιτεχνών είναι ιδιαίτέρως μεγάλη στη χώρα μας - φθορά εννοείται από τη βιοπάλη, την κούραση, την έλλειψη ενδιαφέροντος ή ενθάρρυνσης. Γεγονός όμως είναι ότι ποτέ στην ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας δεν παρουσιάσθηκαν σε τόσο μικρό χρονικό διάστημα τόσοι πολλά υποσχόμενοι φωτογράφοι και φωτογραφικοί καλλιτέχνες.

Στην Αθήνα, δυστυχώς, ο τρίτος και τελευταίος Μήνας έλαβε χώρα το 1991, καταδικασμένος από την έλλειψη ενδιαφέροντος του Δήμου Αθηναίων και ίσως από μια τάση γιγαντισμού που από την αρχή τον χαρακτήριζε. Σε γενικές γραμμές, το πρόβλημα της χρηματοδότησης θεσμών και εκδηλώσεων παρέμενε οξύ δεδομένης της έλλειψης ενδιαφέροντος του κράτους γενικότερα και του Υπουργείου Πολιτισμού ειδικότερα. Επ' ευκαιρίας του ειδικού αφιερώματος στην ελληνική φωτογραφία του γαλλικού περιοδικού Camera International το 1989, η τότε υπουργός Μελίνα Μερκούρη είχε ανακοινώσει σε δημοσιευμένη συνέντευξη διάφορα φιλόδοξα σχέδια, μεταξύ των οποίων η δημιουργία σχολής μεταπτυχιακών φωτογραφικών σπουδών και μουσείου φωτογραφίας· οι προτάσεις όμως αυτές δεν υλοποιήθηκαν ποτέ πέρα από τις σελίδες του περιοδικού, ούτε και ζητήθηκε ποτέ η γνώμη κανενός ειδικού.⁽⁶⁾ Ευτυχώς, κάποιες ελλείψεις μπόρεσε για ένα διάστημα να καλύψει, έστω και σπασμωδικά, η Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς.

Τα πράγματα πήραν ξαφνικά θετικότερη τροπή το 1994, όταν η Σκόπελος εκδήλωσε επιθυμία να αναλάβει τον τομέα της φωτογραφίας στο νεοσύστατο Εθνικό Πολιτιστικό Δίκτυο Πόλεων. Τον Ιούλιο, παριστάμενος στα εγκαίνια φωτογραφικών εκθέσεων στο νησί, ο υπουργός πολιτισμού Θάνος Μικρούτσικος είχε την ευκαιρία να συνδιαλλαγεί ανεπίσημα με διάφορους εκπροσώπους του φωτογραφικού κόσμου. Την επομένη, χωρίς καμία προειδοποίηση και με τον αυθορμητισμό που χαρακτήριζε τη θητεία του, ανήγγειλε τη διοργάνωση ημερίδας κατά την οποία θα γινόταν γενική και ανοιχτή συζήτηση όλων των προβλημάτων και θεμάτων υποδομής γύρω από την καλλιτεχνική φωτογραφία. Η εκδήλωση αυτή πράγματι έλαβε χώρα στην Αθήνα τον Οκτώβριο 1994, και κατά τη διάρκειά της ακούσθηκαν δεκαοκτώ επίσημες εισηγήσεις και πολυάριθμες επεμβάσεις από το ακροατήριο. Στην εισήγησή του, ο υπουργός ήταν σαφής όσον αφορούσε τους λόγους για τους οποίους είχε διοργανωθεί η ημερίδα: «Απ' αυτή τη συνάντηση σήμερα, θα θέλαμε αφ' ενός μεν να προκύψει η καταγραφή των ζητημάτων, των θεμάτων και των προβλημάτων, αφ' εταίρου δε μια ομάδα εργασίας, η οποία θα εργαστεί τους επόμενους μήνες έτσι ώστε... να έχουμε στα χέρια μας μια πρόταση για την εθνική πολιτική στο χώρο της φωτογραφίας».⁷

Η εν λόγω ομάδα εργασίας συγκροτήθηκε ένα μήνα αργότερα με συμμετοχή οκτώ φωτογράφων, και παρέδωσε το τελικό της πόρισμα το καλοκαίρι του 1995.⁸ Επωφελούμενη από τη σχεδόν παντελή έλλειψη φωτογραφικών θεσμών στην

Ελλάδα, η ομάδα βρέθηκε στη μοναδική θέση να μπορεί να προτείνει ένα θεσμικό πλαίσιο σχεδιασμένο εκ θεμελίων και εκμεταλλευόμενο την εμπειρία πολλών άλλων χωρών, βασισμένο όμως σε ρεαλιστική αποτίμηση των ελληνικών δυνατοτήτων. Συνοπτικά, το πλαίσιο αυτό αφορούσε την ίδρυση τριών βασικών θεσμών: Πρώτον, Τμήμα Φωτογραφίας υπαγόμενο στη Διεύθυνση Εικαστικών του Υπουργείου Πολιτισμού, πλαισιωμένο από γνωμοδοτική επιτροπή· δεύτερον, Εθνικό Κέντρο Φωτογραφίας στην Αθήνα, υπεύθυνο για ευρύ φάσμα δραστηριοτήτων, όπως η οργάνωση εκθέσεων και η εκπόνηση μελετών, με ρητή εξαίρεση την απόκτηση μόνιμης συλλογής· τρίτον, Φωτογραφικό Κέντρο Σκοπέλου, με αποστολή την οργάνωση ετήσιου φεστιβάλ αλλά περιορισμένες κατά τα άλλα ευθύνες. Επιπλέον, η Ομάδα Εργασίας εισηγήθηκε την ένταξη της Φωτογραφικής Συγκυρίας Θεσσαλονίκης στην εθνική πολιτική και τη δημιουργία ιδιαίτερου φωτογραφικού τμήματος στο Μουσείο Μπενάκη, με βασικό μέλημα τη συλλογή, διατήρηση και προαγωγή της ιστορικής ελληνικής φωτογραφίας.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι, παρά τις προσδοκίες πολλών, η Ομάδα Εργασίας δεν εισηγήθηκε την ίδρυση Μουσείου Φωτογραφίας. Ο λόγος της απόφασης αυτής, της οποίας προηγήθηκαν εκτεταμένες συζητήσεις, ήταν κατ' αρχήν το ότι «η ίδρυση ενός τέτοιου οργανισμού, σύμφωνου με τις σύγχρονες αντιλήψεις και εμπειρίες, προϋποθέτει υψηλό κόστος εκκίνησης και ακόμα υψηλότερο κόστος λειτουργίας. Απαιτεί πολυσύνθετη και εξειδικευμένη στελέχωση και, κυρίως, ένα ήδη διαμορφωμένο φωτογραφικό τοπίο, μια ήδη διασαφηνισμένη ιεράρχηση αξιών, κριτηρίων, εμπειριών και γνώσεων. Απαιτεί, δηλαδή, ένα επαρκές καλλιτεχνικό/φωτογραφικό θεσμικό πλαίσιο, το οποίο δεν υπάρχει σήμερα στη χώρα μας».⁹ Με άλλα λόγια, δεν αντιμετωπίστηκε καθόλου το επιτόλαιο ενδεχόμενο της βιαστικής και χωρίς την απαραίτητη υποδομή συγκομιδής υλικού από δωρεές και επαιτήσεις. Ο δεύτερος όμως ενδοιασμός ήταν πιο θεμελιώδης και αφορούσε τη βασική κατάσταση των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα: «Τέλος, δεν μπορεί να αγνοηθεί και η άποψη ότι η θεσμοθέτηση Εθνικού Μουσείου Φωτογραφίας θα μπορούσε να έχει το ανεπιθύμητο αποτέλεσμα να διαχωριστεί ακόμα περισσότερο η φωτογραφία από τις άλλες εικαστικές τέχνες, και να απομονωθεί κατά κάποιο τρόπο σε ένα πολυτελές γκέτο. Για όλους αυτούς τους λόγους δεν προτείνεται, στο πλαίσιο της Εθνικής Πολιτικής, η άμεση ίδρυση Μουσείου Φωτογραφίας και η ένταξή του στο θεσμικό πλαίσιο».¹⁰

Με λίγες εξαιρέσεις, το πόρισμα της Ομάδος Εργασίας χαιρετίστηκε από όλους σχεδόν τους φωτογραφικούς κύκλους της χώρας και έγινε δεκτό από το Υπουργείο Πολιτισμού. Δυστυχώς, οι ανασχηματισμοί και οι εναλλαγές κυβερνήσεων από το καλοκαίρι του 1995, καθώς και η χρόνια δυσκαμψία του ελληνικού δημοσίου, είχαν ως αποτέλεσμα να υλοποιηθεί μέχρι στιγμής (Ιανουάριος 1997) μία μόνο από τις βασικές προτάσεις, η ίδρυση δηλαδή του Φωτογραφικού Κέντρου Σκοπέλου, που έτσι ή αλλιώς ήταν ήδη προγραμματισμένη. Αντιθέτως, όχι μόνο δεν προχώρησε η θεσμοθέτηση της Φωτογραφικής Συγκυρίας, αλλά η χρηματοδότησή της κατά το 1997 ανατέθηκε στην Οργανισμό Πολιτιστικής Πρωτεύουσας. Μπροστά στην πλήρη αδυναμία του οργανισμού να προωθήσει την υπόθεση σε τακτό ή έστω άτακτο χρονικό διάστημα, ο καλλιτεχνικός

διευθυντής Άρις Γεωργίου προτίμησε να ακυρώσει τη δέκατη έκδοση του θεσμού σε αναμονή καλύτερων ημερών.

Πιο ανησυχητική από την έλλειψη κρατικής μέριμνας, για ορισμένους τουλάχιστον παρατηρητές, ήταν η κριτική απομόνωση στην οποία έμοιαζε καταδικασμένη η φωτογραφική τέχνη, κλεισμένη σε ένα ιδιόρρυθμο γκέτο. Γεγονός είναι ότι σε μια εποχή όπου παντού αλλού η καλλιτεχνική φωτογραφία είχε προ καιρού αφομοιωθεί στις υπόλοιπες εικαστικές τέχνες, σε βαθμό να αποτελεί ένα από τα κυριότερα εκφραστικά μέσα της σύγχρονης τέχνης, η ελληνική φωτογραφία παρέμενε σε μεγάλο βαθμό απομονωμένη και αποξενωμένη από τις άλλες τέχνες. Η ευθύνη βαρύνει σαφώς και τις δύο πλευρές: εάν από τη μια πλευρά οι περισσότεροι κριτικοί αγνοούσαν μέχρι πρότινος οτιδήποτε είχε σχέση με τη φωτογραφία, τους φωτογράφους χαρακτήριζαν συχνά αμυντική διάθεση και τάση απομονωτισμού. Τα θλιβερά αποτελέσματα της διάστασης φάνηκαν καθαρά το 1992, όταν η Εθνική Πινακοθήκη διοργάνωσε, με επιμελήτρια την Άννα Καφέτση, την έκθεση *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου: Η Ελληνική Εμπειρία*.

Η μεγάλη αυτή έκθεση (πάνω από 350 εκθέματα όλων των ειδών) παρουσίαζε, μέσα από ένα ειδικό πρίσμα, την ελληνική εικαστική παραγωγή ολόκληρου του αιώνα. Στα εκθέματα συμπεριλαμβάνονται όλες ανεξαιρέτως οι εικαστικές τεχνικές, από την ξυλογραφία μέχρι το βίντεο - εκτός από τη φωτογραφία: ολόκληρη η έκθεση στέγαζε τέσσερα μόνο δείγματα φωτογραφικής εικόνας, των Κεσσανλή, Μολφέση, Χαραλάμπους και Ψυχοπαίδη. Με τη σειρά του, ο κατάλογος κατάφερε, σε μια εντατική ανάλυση του ρόλου που έπαιξαν μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός στην ελληνική τέχνη, να εξαφανίσει τελείως τον όρο «φωτογραφία». Στο κείμενό της *Αντί Εισαγωγής*, η επιμελήτρια τονίζει πως «κατά την επιλογή των έργων ίσχυσε ένα και μόνο κριτήριο: η επισήμανση της σταθεράς του μοντέρνου, όπως ορίστηκε παραπάνω, και οι μεταλλαγές που υπέστη».¹¹ Η πρόθεση αυτή δύσκολα συνάδει με την απουσία (τουλάχιστον) της Βούλας Παπαϊωάννου, του Γιώργου Δεπόλλα, της Λίξης Καλλιγά, του Δημοσθένη Αγραφιώτη ή της Ελένης Μαλιγκούρα, για να αναφέρουμε μόνον όσους από τους πιο γνωστούς φωτογραφικούς καλλιτέχνες πλησιάζουν περισσότερο στο πνεύμα και τους σκοπούς της έκθεσης - εκτός βέβαια αν δεχθούμε πως πρόκειται εδώ για δύο κόσμους παράλληλους, τους οποίους χαρακτηρίζει βαθιά, αδιόρθωτη και αμοιβαία άγνοια.

Ευτυχώς, τα τείχη που επί τόσες δεκαετίες χώριζαν τη φωτογραφία από τις άλλες τέχνες έχουν ήδη αρχίσει να διαβρώνονται, και όλα επιτρέπουν να ελπίζουμε πως σε λίγο θα καταρρεύσουν τελείως. Από τις αρχές της δεκαετίας του '90, ο χώρος της ελληνικής φωτογραφίας έχει υποδεχθεί καλλιτέχνες με διαφορετική κατάρτιση, για τους οποίους όμως η φωτογραφική εικόνα αποτελεί ιδιαίτερος σαγηνευτικό αντικείμενο εργασίας και μελέτης. Αυτοί με τη σειρά τους έχουν επηρεάσει τους νεότερους, αλλά συχνά και πολλούς παλαιότερους φωτογράφους. Αναπόφευκτα, η συνεχώς αυξανόμενη αυτή διάβρωση έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ανησυχιών αλλά και αντιδράσεων, καθώς γνώριμες συνθήκες και καθιερωμένες καταστάσεις εκτίθενται επικίνδυνα στην αλλαγή.

Οι ανησυχίες αυτές είναι φυσικές, αλλά δεν θα κρατήσουν πολύ. Όσο για τη σύγχυση ρόλων και ταυτοτήτων στην οποία ο χώρος της ελληνικής καλλιτεχνικής φωτογραφίας μοιραία υπόκειται, το μόνο που μετράει είναι ότι οι ενδιαφερόμενοι θα συνεχίσουν να φτιάχνουν συναρπαστικά έργα βασισμένα στη φωτογραφική εικόνα και τη σχέση της με τον κόσμο. Το εάν θα στηριχθούν πάνω στη σχέση αυτή ή εάν θα την υπονομεύσουν, το εάν το τελικό αποτέλεσμα θα είναι κλασσική αργυροτυπία σε πλαίσιο ή ψηφιακή εικόνα σε οθόνη υπολογιστή, το εάν οι χρήστες των διαφόρων αυτών τεχνολογιών θα αυτοαποκαλούνται φωτογράφοι ή καλλιτέχνες - όλα αυτά είναι, πιστεύω, λεπτομέρειες, και μάλιστα λεπτομέρειες που για τους νεότερους και πιο ελπιδοφόρους ίσως δεν έχουν πια μεγάλη σημασία.

¹ Κωστής Αντωνιάδης, «Η φωτογραφία στην Ελλάδα την περίοδο 1970-1980», στον τόμο *Γιώργος Δεπόλλας, Φωτογραφίες 1975- 1995*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 16-17.

² «10 χρόνια Φωτογραφικό Κέντρο Αθηνών», ανάπτυπο από το περιοδικό *Φωτογραφία*, Αθήνα 1989.

³ *Γιώργος Δεπόλλας, Φωτογραφίες 1975- 1995*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1996.

⁴ Γιάννης Σταθάτος, *Η Επινόηση του Τοπίου: Ελληνικό Τοπίο και Ελληνική Φωτογραφία, 1870-1995*, Camera Obscura, Θεσσαλονίκη 1996.

⁵ Βλέπε Γιάννης Σταθάτος, «Φωτογραφική Συγκυρία», *ARTI* 29, Αθήνα 1996, σ. 170-181.

⁶ «Interview: Melina Mercouri», *Camera International No.20: Voyage en Grèce*, Παρίσι 1989, σ. 16-17.

⁷ *Ημερίδα για την καλλιτεχνική φωτογραφία*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 1994, σ. 16.

⁸ Η Ομάδα Εργασίας αποτελείτο από τους φωτογράφους Δημοσθένη Αγραφιώτη, Γιάγκο Αθανασόπουλο, Κωστή Αντωνιάδη, Άρι Γεωργίου, Λίξη Καλλιγά, Νίκο Παναγιωτόπουλο και Γιάννη Σταθάτο, από τον Σταύρο Μωρεσόπουλο του Ελληνικού Κέντρου Φωτογραφίας, από τη Βικτώρια Παπαγιάννη του Εθνικού Πολιτιστικού Δικτύου Πόλεων και από τη Βάσια Γεωργίου του Τμήματος Εικαστικών του Υπουργείου Πολιτισμού.

⁹ Εθνική Πολιτική για την Καλλιτεχνική Φωτογραφία. Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 1995, σ. 32.

¹⁰ Εθνική Πολιτική για την Καλλιτεχνική Φωτογραφία. ό.π., σ. 120-121.

¹¹ *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου*, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα 1992, σ. 19.

3: Η ΕΞΕΡΕΥΝΗΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

Όλοι γνωρίζουν πως καθοριστική ιδιότητα της φωτογραφίας είναι να αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα – ικανότητα υποτίθεται καθ’ όλα φυσική και χωρίς περιπλοκές. Και η πιο επιπόλαιη βέβαια εξάσκηση του μέσου αποδεικνύει πόσο λανθασμένη είναι αυτή η άποψη, αφού κάθε απόφαση αλλάζει το αναμενόμενο αποτέλεσμα, κάθε επιλογή αποκλείει τελεσίδικα όλες τις άλλες – ούτε, εν τελευταία αναλύσει, είναι η περίφημη «πραγματικότητα» αλήθεια στατική, δυσδιάστατη, ορθογώνια και μονόχρωμη. Τα συμπεράσματα αυτά είναι σίγουρα κοινότυπα¹· λιγότερο ξεκάθαρο όμως είναι το κατά πόσον οι Έλληνες φωτογράφοι (και οι ελάχιστοι μελετητές του μέσου) πριν τη δεκαετία του εβδομήντα είχαν συνειδητοποιήσει το γεγονός ότι πέρα από τις συνέπειες της επιλογής μηχανής, φακού, διαφράγματος και γωνίας λήψης, η φωτογραφική εικόνα είναι πρωτίστως κατασκευάσμα πολιτισμικών παραγόντων.

Για πολύ καιρό, η φωτογραφική απεικόνιση της Ελλάδος και του ελλαδικού χώρου γινόταν σχεδόν αποκλειστικά μέσα από ορισμένα πρίσματα που επέβαλαν μια προκαθορισμένη ερμηνεία του θέματος, από τον εξωτικό «ανατολικισμό» (orientalism) του περασμένου αιώνα μέχρι την αιγαιοπελαγίτικη θεώρηση του Ε.Ο.Τ. την εποχή του μαζικού τουρισμού, χωρίς βέβαια να ξεχνάμε τις λαογραφικές εξάρσεις του μεσοπολέμου. Οι συμβατικοί αυτοί «κανόνες οράσεως» είναι νοηματικά αντίστοιχα των δεινών καλλιτεχνικών φίλτρων που η φωτογραφική αγορά προορίζει στους επίδοξους ερασιτέχνες: βιδώνοντας μπροστά από τον φακό μας το νοηματικό φίλτρο «λαογραφικός πικτοριαλισμό» είναι βέβαιο ότι θα αποκτήσουμε, χωρίς ιδιαίτερη σκέψη, μια τέλεια *Μανιάτισσα στο ηλιοθασίλεμα*.¹ Έτσι όμως χάνεται ανεπιστρεπτί το πιο ενδιαφέρον χάρισμα της παραστατικής φωτογραφίας, η ικανότητά δηλαδή να ερευνά, να ανακαλύπτει το καινούργιο και να αποκαλύπτει το ξεχασμένο.

Οι πρώτες ολοκληρωμένες εργασίες που βγήκαν από τη Νέα Ελληνική Φωτογραφία ανήκαν μοιραία στον χώρο της φωτογραφίας τεκμηρίωσης (documentary): με κυρίαρχη την αίσθηση μιας καινούργιας αρχής, ήταν φυσικό οι φωτογράφοι να στραφούν στην εξερεύνηση του άμεσου περιβάλλοντός των – περιβάλλον που, καθώς πίστευαν, είχε συνήθως ερμηνευθεί μέσα από παραμορφωτικά φίλτρα. Όπως θα δούμε, αντιμετώπισαν την παραστατική φωτογραφία με πολλούς και διάφορους τρόπους· σε γενικές όμως γραμμές παρατηρείται ένα καινούργιο ενδιαφέρον για το αστικό τοπίο και την εξερεύνησή του, μια ενασχόληση με το συγκεκριμένο, και κυρίως, μια αποστροφή από τις γενικεύσεις και τη ρητορεία εκ μέρους φωτογράφων που είχαν πια επίγνωση των περιορισμών της φωτογραφικής εικόνας. Πάνω απ’ όλα διαφαίνεται ένας έκδηλος ενθουσιασμός για την καινούργια αυτή περιπέτεια, την εξερεύνηση δηλαδή του χώρου που για πρώτη φορά ανοίγει τόσο διάπλατα στους έλληνες φωτογράφους.

Όπως θα περίμενε κανείς, το μεγαλύτερο ποσοστό των εργασιών στην ενότητα αυτή είναι φαινομενικά αναλυτικό, το αποτέλεσμα δέους μπροστά στα αμέτρητα εννοιολογικά πλούτη της φωτογραφικής εικόνας. Όταν, λόγου χάριν, στην

έγχρωμη σειρά «Ηλεκτρικά Φώτα» (1978-84), ο Νίκος Παναγιωτόπουλος συγκεντρώνει την προσοχή του σε περίεργα ή ασυνήθιστα ηλεκτροφωτιστικά στοιχεία, συνήθως μικρά ή διακοσμητικά, φαίνεται εκ πρώτης όψεως να παίζει ένα φορμαλιστικό παιχνίδι πάνω στο χρώμα και το τεχνητό φως· συγχρόνως όμως πρόκειται και περί ανάλυσης, αποσπασματικής βέβαια και διαισθητικής, ορισμένων χαρακτηριστικών στοιχείων του ελληνικού χώρου. Το μάτι πηγαίνει συνεχώς στις μικρές, δεικτικές λεπτομέρειες: στο φθινό εικόνισμα πάνω από το προσκέφαλο του κρεβατιού, στο κέντημα κάτω από το κύπελλο με τα πορτοκάλια, στη φωτογραφία ταυτότητας του μακαρίτη πίσω από την προθήκη. Όλα αυτά είναι τόσο συναρπαστικά, και συγχρόνως τόσο γνώριμα, που δεν χρειάζεται να διαβάσουμε τις γραπτές ενδείξεις στη φωτογραφία του καφενείου (*Κοχύλι Disco – έναρξης Κυριακή του Πάσχα*) για να συνειδητοποιήσουμε που βρισκόμαστε.

Στην παράλληλη σειρά «Μικρές Εκκλησίες» (1978-88), δεύτερο σκέλος της τριλογίας που συμπληρώνεται με τα «Δέντρα της Πόλης», ο Παναγιωτόπουλος συνεχίζει την ανάγνωση του ελληνικού μικροπεριβάλλοντος. Σε καμία από τις φωτογραφίες της τριλογίας δεν απεικονίζονται άνθρωποι, και όμως το μόνιμο θέμα είναι η ανθρώπινη παρουσία· τα έργα μας μιλάνε για το πώς διευθετείται και ταξινομείται ο κόσμος, για τη διάταξη των πραγμάτων και για τη σημασία που έχει και η πιο ταπεινή ανθρώπινη χειρονομία. Στις μικρές αυτές εκκλησίες συνυπάρχουν στοιχεία ασυμβίβαστα σε οποιοδήποτε άλλο ευρωπαϊκό λατρευτικό χώρο: άδεια μπουκάλια απορρυπαντικών και εικονίσματα, πλαστικές σακούλες και θυμιατά, η Καινή Διαθήκη και αναμνηστικές εσάρπες με κακότεχνες παραστάσεις της διώρυγας του Παναμά. Παράλληλα, ο Παναγιωτόπουλος συνεχίζει την ανάλυση των αλληλοεπιδράσεων φωτός και χρώματος.

Αντίστοιχα πολυδιάστατη είναι και η σειρά «Νεκροταφεία» (1985) του Στέλιου Ευσταθόπουλου, στην οποία ο φωτογράφος καταγράφει μια μικρή πτυχή της νεοελληνικής πραγματικότητας, την τοποθέτηση δηλαδή φωτογραφιών αποθανόντων σαν αναθήματα πάνω στους τάφους των. Το ενδιαφέρον της σειράς έγκειται στο γεγονός ότι είναι συγχρόνως στοχασμός πάνω στη φύση της φωτογραφικής εικόνας και πάνω στη σχέση φωτογραφίας και μνήμης. Οι φωτογραφίες είναι όλων των ειδών και καταστάσεων, από το γυαλιστερό προϊόν κάποιου επαγγελματικού φωτογραφείου μέχρι την αδέξια μεγεθυμένη φωτογραφία ταυτότητας, από την πιο καινούργια μέχρι την πιο ξεθωριασμένη και δυσδιάκριτη. Ο Ευσταθόπουλος τονίζει την παραδοξότητα της φωτογραφίας ως επιμνημόσυνο αντικείμενο: με τον θάνατο του εικονιζόμενου, η φωτογραφική απεικόνιση αποκτά ξαφνικά για τους επιζώντες την αξία φυλακτού. Η ιδιότητα όμως αυτή δεν είναι σταθερή. Καθώς σβήνει σιγά-σιγά η ανάμνηση του συγκεκριμένου νεκρού, έτσι σβήνει και η σημασία της εικόνας μέχρις ότου, με την πάροδο του χρόνου, να απορροφηθεί πια μέσα τον απέραντο ωκεανό των ανωνύμων νεκρών· στο σημείο αυτό ακριβώς είναι που η φωτογραφία αποκτά μια ελεγειακή ιδιότητα όχι πια συγκεκριμένη, αλλά οικουμενική.

Η εξερεύνηση του περιβάλλοντος εννοείται ότι δεν περιορίζεται μονάχα στα άψυχα αντικείμενα, όσο βαθιά και αν φέρουν πάνω τους τα σημάδια της ανθρώπινης παρουσίας. Μια από τις πρώτες προσεγγίσεις της ανθρώπινης

μορφής στα πλαίσια της Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας ήταν η εργασία του Γιώργου Δεπόλλα «Πορτραίτα» (1975-77). Τα πορτραίτα αυτά ήσαν επαναστατικά για την εποχή τους και παραμένουν εκπληκτικά σήμερα, κυρίως λόγω της απλότητάς τους και της ειλικρίνειας με την οποία ο φωτογράφος αντιμετώπισε τα εικονιζόμενα πρόσωπα με σχεδόν μοναδική εξαίρεση την πάντα πρωτοπόρο Παπαϊωάννου (σκέπτομαι ιδιαιτέρως τα πορτραίτα ομήρων που τράβηξε στην Αθήνα το 1945, ή τις γυναίκες με τους γκαζοτενεκέδες στο κεφάλι στην Ήπειρο του 1947), η ελληνική φωτογραφία δεν είχε ποτέ αντιμετωπίσει το σταθερό βλέμμα του φωτογραφιζόμενου κατά τέτοιο τρόπο. Ο Δεπόλλας ανακάλυψε πως πλησιάζοντας απλώς τους ανθρώπους και ζητώντας την άδεια να φωτογραφίσει, δημιουργούσε μια σχέση που, όσο και εφήμερη, έφθανε για να δώσει μια ασυνήθιστη αμεσότητα στις φωτογραφίες του. Η σχέση φωτογράφου και εικονιζόμενου μερικές φορές μπορούσε να πάρει παράδοξα εξομολογητική τροπή, όπως φαίνεται από τα σύντομα κείμενα που ο Δεπόλλας αργότερα προσέθεσε σε μερικές φωτογραφίες της σειράς: «Είχα φωτογραφήσει τον Κώστα στο Θησείο... Μια μέρα ήταν διαφορετικός, χαμογελούσε περίεργα και τον ρώτησα τι συμβαίνει. Μου λέει, “επιτέλους ήλθε, η γυναίκα με τα μαύρα ήλθε”». ²

Στην οικειότητα είναι βασισμένη και η πρώτη εργασία του Περικλή Αλκίδη, τα «Στρατιωτικά Πορτραίτα» (1980-81) που τράβηξε την εποχή της θητείας του· όπως τονίζει ο φωτογράφος, «[περνούσα] απαρατήρητος, χωρίς να δημιουργηθεί οποιαδήποτε ένταση ή αμηχανία... Σ’ αυτήν ακριβώς την καθημερινότητα [έψαχνα] τον αντικατοπτρισμό των συνθηκών της στρατιωτικής θητείας». ³ Όσοι έκαναν τη θητεία τους στον ελληνικό στρατό ξηράς έχουν τονίσει τη μονοτονία και πλήξη της εμπειρίας, χαρακτηριστικά που εύκολα διαφαίνονται στα πρόσωπα των οπλιτών που φωτογραφίζει ο Αλκίδης. Ούτε και φαίνεται να είχαν ιδιαιτέρως αλλάξει τα πράγματα όταν με τη σειρά του ο Γιώργος Κατσάγγελος δούλευε πάνω στην αντίστοιχη εργασία «Πεζικό» (1985-86).

Η στρατιωτική θητεία τον καιρό ειρήνης είναι ένα από τα θέματα που αντιμετωπίζονται για πρώτη φορά από Έλληνες φωτογράφους μετά το 1977, εν μέρει λόγω των τυπικών εμποδίων αλλά κυρίως διότι μέχρι τότε δεν θεωρείτο «φωτογενές» θέμα. Οι ίδιοι αυτοί άγραφοι κανόνες φωτογένειας και καλού γούστου είχαν ως αποτέλεσμα να αγνοηθούν φωτογραφικά πολλές πτυχές της ελληνικής πραγματικότητας, και κατά κύριο λόγο η ζωή και οι λεπτομέρειες της ζωής στις πόλεις· εννοείται ότι η αφάνεια αυτή γινόταν βαθύτατο σκοτάδι εφόσον επρόκειτο για σχετικά περιθωριακές καταστάσεις. Ριζοσπαστική, στο πλαίσιο αυτό, ήταν η σειρά «Ομόνοια» (1987) της Ελένης Μαλιγκούρα. Το αποτέλεσμα πολλών μηνών εργασίας, οι συναρπαστικές αυτές φωτογραφίες συνθέτουν το χρονικό της νύχτας στη φθαρμένη καρδιά της Αθήνας. Από τους τελευταίους τουρίστες του μεσονυχτίου μέχρι τον πρώτο κουλουρτζή της αυγής, όλοι οι ηθοποιοί του αυστηρά αντιφωτογενικού αυτού χώρου παρελαύνουν μπροστά από τον φακό της Μαλιγκούρα: χαρούμενοι γλεντζέδες, κουρασμένοι καταστηματαρχές, σαστισμένοι επαρχιώτες, λαχειοπώλες, φαντάρους, ναρκομανείς, καφενόβιοι, μάγκες, σπιούντοι και άστεγοι. Ένας πληθυσμός σχεδόν

αποκλειστικά αρσενικός και συγχρόνως σε μεγάλο βαθμό περιφερειακός, που όμως μοιάζει να αντιμετωπίζει τη φωτογράφο με ευθύτητα, αν και συχνά με κάποια πρόσθετη δόση ειρωνείας ή απορίας. Την ευθύτητα τουλάχιστον η Μαλιγκούρα ανταποδίδει με το παραπάνω· χωρίς να δραματοποιεί ή να ειρωνεύεται, αποφεύγοντας προφανώς την κρυφή και με δόλο φωτογράφιση, χειρίζεται ένα θέμα ιδιαιτέρως ευαίσθητο με αξιέπαινη ωριμότητα.

Η φωτογραφική εξερεύνηση του κοινωνικού χώρου έχει ορισμένα κοινά σημεία με την ανθρωπολογική φωτογραφία· αντί όμως ο φωτογράφος-ερευνητής να αποθανατίζει τα εξωτικά έθιμα Αυστραλών ιθαγενών ή ινδιάνων της Αμαζονείας, στρέφει τον φακό του πάνω στις όχι λιγότερο περίεργες συνήθειες και δραστηριότητες της δικής του φυλής. Η ανθρωπολογική όμως έρευνα, όπως ξέρουμε, δεν είναι ποτέ ουδέτερη, και οι συναισθηματικές αντιδράσεις και προκαταλήψεις του παρατηρητή χρωματίζουν αναγκαστικά το αποτέλεσμα. Στη σειρά «Alcohol» (1989-92), ο Κωστής Βαρδίκος φωτογραφίζει κατ' ουσίαν τις στιγμές διασκεδάσεως της δικής του παρέας, διασκεδάσεως που μοιάζει να εκτυλίσσεται εξ ολοκλήρου (έτσι εν πάσει περιπτώσει ισχυρίζονται οι εικόνες) σε διάφορα μπαρ των Αθηνών και νήσων. Σκηνικό αλλότριο για τους εκτός παρέας, οι πρωταγωνιστές του οποίου έχουν όμως φωτογραφηθεί με κατανόηση και εμπάθεια που μαρτυρούν την παρουσία πίσω από το σκόπευτρο οικείου προσώπου.

Η εργασία του Νίκου Πάντη «Γεννηθείς εν Κυμίνους το 1975» (1994) δανείζεται επισήμως, τουλάχιστον όσον αφορά την παρουσίαση, μερικά από τα ρούχα της ανθρωπολογίας. Η μεθοδολογία της σειράς έχει ύφος άκρως επιστημονικοφανές: τα κλασσικά μαυρόασπρα πορτραίτα απεικονίζουν αποκλειστικά τους νέους, άνδρες και γυναίκες, που γεννήθηκαν στο χωριό Κύμινα κατά τη διάρκεια του 1975. Όλα τα στοιχεία των εικόνων – στάσεις, ενδυμασίες, βλέμματα, τα σύντομα συνοδευτικά κείμενα – είναι ενδεικτικά μιας ορισμένης εποχής και καταστάσεως, και είναι βέβαιο ότι το ίδιο εγχείρημα μία δεκαετία μπρος ή πίσω θα έφερνε σαφώς διαφορετικά αποτελέσματα. Εν τέλει όμως και αυτές οι φωτογραφίες είναι ριζωμένες στην οικειότητα, αφού τα Κύμινα είναι η ιδιαίτερη πατρίδα αλλά και ο τόπος εργασίας του Πάντη.

Οι μεγάλες τελετές συνθέτουν τις πιο εντυπωσιακές στιγμές της ζωής μιας κοινωνίας, και εννοείται ότι τέτοιες στιγμές είναι ιδιαιτέρως δελεαστικές για τους ανθρωπολόγους και κάθε είδους παρατηρητές. Στην ελληνική κοινωνία, σημαντικότερη κοινωνική τελετή είναι σίγουρα ο γάμος. Οι γάμοι βέβαια βομβαρδίζονται κάθε δευτερόλεπτο από τα φλας επαγγελματιών και ερασιτεχνών φωτογράφων, και οι δύο όμως αυτές συνομοταξίες ακολουθούν μια διαδικασία άκαμπτη όσο και προκαθορισμένη. Το πραγματικό φωτογραφικό ενδιαφέρον δεν συγκεντρώνεται στην τελετή αλλά στα γεμάτο δράση και αγωνία παρασκήνια: το στόλισμα της νύφης, οι καυγάδες των πεθερικών, τα παραλειπόμενα της δεξίωσης. Στα παρασκήνια αυτά διείδυσαν, καθένας με τον τρόπο του και τις προκαταλήψεις του, ο Πάρις Πετρίδης και ο Περικλής Αλκίδης.

Για τον Πετρίδη στη σειρά «Παντρολογήματα» (1993-96), πρόκειται για «μια θεατρική παράσταση εν πλήρη εξαρτήσει, με κοστούμεια, σκηνικά, σύμβολα,

όμορφες πρωταγωνίστριες, χειρονομίες, γέλια και δάκρυα, χορούς και φαγοπότια, που ζητά να φωτογραφηθεί». ⁴ Με άλλα λόγια, η τελετουργία γίνεται θέαμα το οποίο ο φωτογράφος αντιμετωπίζει με μπόλικη δόση ειρωνείας, χωρίς όμως παραμορφωτικές τάσεις. Αντιθέτως, στους «Γάμους» (1985-89) του Αλκίδη, απόσπασμα μεγαλύτερης ενότητας με γενικό τίτλο «Κοινωνικά Πορτραίτα», βλέπουμε να αντικαθίσταται η ειρωνεία με το πολύ βαρύτερο στοιχείο του σαρκασμού. Τοποθετώντας τον εαυτό του στους αντίποδες της τυποποιημένης «επίσημης» φωτογραφίας γάμου, ο φωτογράφος γυρίζει, όπως ο ίδιος διαβεβαιώνει, «τα μέσα έξω» ανακατεύει «την σωστή με την λάθος έκφραση, το ελεγχόμενο και τελετουργικό με το απρόοπτο... τελετάρχης μιας παράνομης διαδικασίας», για να παρουσιάσει τελικά «σκληρές φωτογραφίες, που αποτυπώνουν την θλίψη αντί την χαρά, το κενό αντί την πληρότητα, το γελοίο αντί το σοβαρό». ⁵ Είναι προφανές ότι για τον Αλκίδη, η κοινωνική φωτογραφία αντιμετωπίζεται με το μάτι του ηθικολόγου, που στιγματίζει και σαρκάζει όσα του φαίνονται χυδαία ή κάλπικα.

Η αντιμετώπιση αυτή έχει νόημα μόνον για τον εργαζόμενο εκ των έσω, ποτέ για τον ξένο, αφού μόνον ο μυημένος νοιάζεται αρκετά για να στιγματίσει κάτι: καταστάσεις που στον πρώτο φαίνονται γελοίες ή χυδαίες είναι απλώς εξωτικές για τον αμέτοχο ξένο. Αυτός είναι βέβαια ο λόγος για τον οποίο οι πιο σκληρές φωτογραφικές κριτικές, όπως τα στιγμιότυπα της Βρετανικής κοινωνίας του Martin Parr ή οι «Δημόσιες Σχέσεις» του Garry Winogrand, έγιναν από άτομα που γνώριζαν καλά τους σχετικούς χώρους. Ο Αλκίδης είναι αναμφισβήτητα ο κατ'εξοχήν Έλληνας θιασώτης του είδους, όπως φαίνεται και από τις άλλες του εξερευνησεις του αστικού τοπίου, τις σειρές «Απόκριες Α'» (1982), «Απόκριες Β'» (1984-86) και «Μοναστηράκι» (1983-85). Εξαιρετικά επιθετικά, τραβηγμένα από χαμηλή πάντα γωνία, τα αποκριάτικα πορτραίτα δείχνουν έναν κόσμο εφιαλτικό, πανηγυρικό δήθεν αλλά κατά βάσιν άχαρο και καταθλιπτικό, μελαγχολικό αντίδοτο στον εμπορευματοποιημένο μύθο του ελληνικού κεφιοῦ. Αντίστοιχη τάση σαρκασμού βλέπουμε και σε ορισμένα έργα του Μανώλη Μπαμπούση, κυρίως στη σειρά «Αιδηψός», του Γιάγκου Αθανασόπουλου και βέβαια του Γιώργου Δεπόλλα.

Αντιθέτως με τη γενικευμένη και κάπως αόριστη κοινωνική κριτική, η κλασική φωτογραφία κοινωνικής έρευνας (social documentary) με την έννοια μιας πιο στρατευμένης αντιμετώπισης, ή και απλώς με θέμα τις κοινωνικές διαφορές και τους κοινωνικούς προβληματισμούς, είναι εξαιρετικά σπάνια στην Ελλάδα. Κύριος αντιπρόσωπος του είδους, τουλάχιστον μέσα από τις δύο πρώτες του εργασίες, υπήρξε ο Νίκος Μάρκου. Το «Πέραμα» (1982) παρουσιάζει πορτραίτα πτωχών οικογενειών στα εσωτερικά παραπηγμάτων που συχνά, με τη μιζέρια και τις φιλότιμες προσπάθειες καλλωπισμού των, θυμίζουν προπολεμικούς προσφυγικούς καταυλισμούς. Είναι όμως προφανές ότι ο Μάρκου δεν έχει μπει στη ζωή των ανθρώπων αυτών με αυθάδεια (με την αυθάδεια που θα έδειχνε, λόγου χάριν, ένα σημερινό συνεργείο τηλεοράσεως), αλλά με σεβασμό, σαν καλοδεχούμενος και ευγενικός ξένος. Ο φωτογράφος βλέπει (πως να μην τη δει;) τη δυστυχία του περιβάλλοντος, αλλά δεν τη σχολιάζει, ούτε κάνει το λάθος να

εξομοιώσει ανθρώπους και περιβάλλον· απεναντίας, το πορτραίτα του έχουν μια αξιοπρέπεια, σχεδόν θα έλεγα μερικές φορές μια γλυκύτητα όλως διόλου απροσδόκητη. Αντίστοιχη αίσθηση υπάρχει και στη σειρά «Γκάζι» (1984), που τραβήχτηκε στον εντυπωσιακό χώρο, λείψανο της βιομηχανικής επαναστάσεως, της παλαιάς Δημοτικής Επιχειρήσεως Φωταερίου Αθηνών: φωτογράφος και εργάτες αντιμετωπίζουν ο ένας τον άλλον με σοβαρή, αμοιβαία αβρότητα στο πλαίσιο ενός ιδιόρρυθμου και οπτικά πολύπλοκου χώρου.

Περιέργως, η άλλη μεγάλη κοινωνική φωτογραφική έρευνα της περιόδου αυτής έγινε από δύο φωτογράφους συγχρόνως. Το 1982, όταν ο Νίκος Παναγιωτόπουλος επισκέφθηκε το ψυχιατρείο της Λέρου για λογαριασμό του περιοδικού *Ταχυδρόμος*, τον συνόδευσε ο Γιώργος Δεπόλλας. Κατά τη διάρκεια τριών επισκέψεων περιορισμένης διάρκειας, φωτογράφησαν και οι δύο τους εγκλείστους, άνδρες, γυναίκες και παιδιά – έγχρωμα ο πρώτος, μαυρόασπρα ο δεύτερος. Η σύγκριση των δύο εργασιών (που δεν έτυχε ποτέ μέχρι σήμερα να παρουσιασθούν στον ίδιο εκθεσιακό χώρο), παρ' όλο το γεγονός ότι τον περισσότερο καιρό φωτογραφίζουν τα ίδια ακριβώς πρόσωπα, στους ίδιους χώρους και συχνά με διαφορά δευτερολέπτων, δείχνει αξιοσημείωτες, σχεδόν εμβληματικές διαφορές. Οι μονόχρωμες φωτογραφίες του Δεπόλλα είναι συνθέσεις απλές και αυστηρές, τραγικές μάλλον παρά απελπιστικές· αν δεν ήταν εμπαιγμός η χρήση του όρου σε τέτοιπ ρειβάλλον, θα μπορούσαμε σχεδόν να τις πούμε ήρεμες. Μπροστά στην απερίγραπτη και χαώδη φρίκη του άθλιου αυτού ιδρύματος, ο Δεπόλλας αποστασιοποιείται όσο μπορεί, επιβάλλοντας μια νοηματική καλλιτέχνη τάξη σε ένα θέμα πέρα από κάθε φυσιολογική ανθρώπινη εμπειρία.

Αντιθέτως, το βλέμμα του Παναγιωτόπουλου μας βυθίζει άμεσα και χωρίς περιστροφές στο κέντρο της οδύνης, μιας καταστάσεως που συνδυάζει ό,τι χειρότερο μπορεί κανείς να φαντασθεί: ένα στρατόπεδο συγκεντρώσεως, ας πούμε, που κατοικείται από τρελούς και διοικείται από φρενοβλαβείς για λογαριασμό εγκληματιών. Ορισμένες φωτογραφίες, όπως αυτή των γυμνών γύρω από το τραπέζι, ή του άλλου γυμνού, του ζαρωμένου μπροστά στις κόκκινες και κίτρινες φλόγες της σόμπας, είναι εικονογραφήσεις στον Δάντη. Στο κείμενο που συνόδευε την πρώτη δημοσίευση των φωτογραφιών του Παναγιωτόπουλου, αναφέρεται ότι ένας μόνο άνθρωπος είχε μέχρι τότε καταφέρει να πάρει εξιτήριο από το Κρατικό Θεραπευτήριο Λέρου· μπροστά στις συγκλονιστικές αυτές εικόνες, εικάζει κανείς ότι ο μοναδικός επιζών θα πρέπει να ήταν κουφός και τυφλός.⁶

Τέλος, στη σύντομη αυτή αναφορά στη φωτογραφία κοινωνικής έρευνας, θα πρέπει να αναφερθούν οι εργασίες του Στέλιου Ευσταθόπουλου και της Κατερίνας Καλούδη πάνω στους τσιγγάνους, καθώς ίσως και η σειρά του Κώστα Σέργη «Η πέτρα είναι ο θάνατος, η πέτρα είναι η ζωή μου» (1995). Με θέμα τα νταμάρια μαρμάρου της Νάξου, ο Σέργης επιχειρεί μια μυθοποίηση των εργατών του λατομείου, μυθοποίηση που φωτογραφικά τουλάχιστον παραπέμπει σε ορισμένες πτυχές του λεγόμενου ηρωικού σοσιαλιστικού ρυθμού· η προσέγγιση αυτή, αν και μετριασμένη από μια γερή δόση ρεαλισμού, καταλήγει σε

αισθητικοποίηση που τελικά τείνει να βγάλει την εργασία από τον χώρο της κοινωνικής έρευνας.

Η φωτογραφική εξερεύνηση μπορεί να συγκεντρωθεί στον χώρο αλλά και στον χρόνο. Ανάλυση χώρων κάνουν, ο καθένας με τον τρόπο του, ο Γιάγκος Αθανασόπουλος, ο Γιώργος Τσαουσάκης, ο Θεόφιλος Στουπιάδης και ο Νίκος Κουκής. Οι σειρές «Ακρόπολις» (1991-93) και «Τοπία της Κέας» (1993) του Αθανασόπουλου συγκεντρώνονται σε συγκεκριμένες τοποθεσίες: η πρώτη εκμεταλλεύεται στο έπακρον τις παραμορφώσεις του ευρυγώνιου φακού στην προσπάθεια να δείξει μια καινούργια πτυχή του γνωστότερου αρχαιολογικού μνημείου της Ευρώπης, ενώ η δεύτερη παρουσιάζει μια λιτή, κλασική φωτογραφία τοπίου. Οι αεροφωτογραφίες του Τσαουσάκη αναλύουν τη Μακεδονία από μεγάλο ύψος, αποκαλύπτοντας τα κοκάλα και τις διαρθρώσεις του εδάφους που δίνουν μορφή στο τοπίο, ενώ οι πανοραμικές λήψεις του Στουπιάδη στη σειρά «Εικόνες Πεδινής Χώρας» (1991) έρχονται να εξερευνήσουν μια ξεχασμένη γωνία της Ελλάδος – το Κυκλίκι – αναζητώντας χώρους άγνωστους ή ξεχασμένους, χώρους που όπως ο ίδιος λέει, «δεν είχα παρατηρήσει ποτέ άλλοτε». ⁷ Ο Νίκος Κουκής, τέλος, στο «Μπεχ Τσινάρ» (1990), την παραθαλάσσια βιομηχανική ζώνη στα δυτικά της Θεσσαλονίκης, καταγράφει το ετερόκλητο κράμα παλαιών και σύγχρονων στοιχείων που μοιράζονται τα μολυσμένα νερά του Θερμαϊκού.

Ο Αρις Γεωργίου δίνει διαχρονική διάσταση στην εργασία «Αριστοτέλους 6» (1992). Ο τίτλος αντιστοιχεί στη διεύθυνση του Θεσσαλονικιώτικου διαμερίσματος όπου έζησε η γιαγιά του από το 1954 μέχρι να φύγει για τελευταία φορά το 1981. Μισό χρόνο πριν τον θάνατό της, και ενώ αυτή βρισκόταν για λίγες μέρες στο νοσοκομείο, ο Γεωργίου είχε την έμπνευση να επισκεφθεί το άδειο διαμέρισμα: «Εδώ και καιρό δεν ήταν πλέον φροντισμένο, έλειπε η ενέργεια. Αντιλήφθηκα ότι σε λίγο θα 'λειπε και η ψυχή. Η επίπλωση, τα αντικείμενα, ό,τι, σε καθημερινή βάση είχε μία φυσική επαφή μαζί της, έμελλε να υποβιβαστεί σε πεζό όγκο ύλης, να αποσυνδεθεί παντελώς από τη σχέση του με το τελευταίο άτομο που τα αγαπούσε. Ο ιστός που όλα μαζί έπλεκαν με τις συγκεκριμένες θέσεις και τις μεταξύ τους γειτονιές, θα διαλύονταν...». ⁸ Η αντίδραση του φωτογράφου μπροστά στην “προοπτική αυτή της συρρίκνωσης της μνήμης”, όπως ο ίδιος την περιγράφει, ήταν η αναμενόμενη: το ενδιαφέρον στην υπόθεση είναι ότι οι λίγες φωτογραφίες που τράβηξε την ημέρα εκείνη έμειναν αναξιποίητες για μια δεκαετία. Όταν τελικά είδαν το φως, τα σιωπηλά και κοινότυπα εσωτερικά είχαν αποκτήσει μια μυστήρια ελεγειακή ποιότητα που δεν είχε πια άμεση σχέση με τη νεκρή: το καλάθι με τα ραπτικά, το κλειδί του μπαρ με τη φούντα, το μπουκαλάκι κολώνια ήσαν αρκετά για να εγκαινιάσουν έναν γενικότερο Προυστιανό διάλογο με το παρελθόν.

Πέρα από την αναλυτική εξερεύνηση του περιβάλλοντος, μια άλλη κατηγορία της πρώτης αυτής ενότητας θα μπορούσε να ονομασθεί «ποιητική της καθημερινότητας» – η αποκάλυψη με άλλα λόγια του παραδόξου ή λυρικού στοιχείου που κρύβει ο καθημερινός βίος. Και εδώ πρόκειται για μια προσέγγιση κατ' εξοχήν αστική, συχνά συνδεδεμένη με το μοντερνιστικό αρχέτυπο του

αργόσχολου περιπατητή (flâneur) και που μοιράζεται με τον υπερρεαλισμό την αγάπη για τους δρόμους της πόλης. Όλοι σχεδόν οι φωτογράφοι ενδίδουν σε κάποιο στάδιο στη γοητεία που ασκεί η ικανότητα του φωτογραφικού φακού να τονίζει τις συμπτωματικές οπτικές εκκεντρικότητες, ιδιαίτερο όμως ταλέντο στην άγρα του αστικού παραδόξου έχουν κατ' επανάληψιν δείξει οι Γιάγκος Αθανασόπουλος, Μανώλης Μπαμπούσης και Πάνος Κοκκινιάς, κυρίως με τη μορφή μεμονωμένων εικόνων

Αντιθέτως, οι φωτογραφικές σειρές στην κατηγορία αυτή δίνουν συνήθως μεγαλύτερη έμφαση στο λυρικό στοιχείο. Παράδειγμα το «Οδηγώντας» (1986) του Πάνου Βαρδόπουλου, φαντασμαγορικό ταξίδι μέσα στην Αθηναϊκή νύχτα, μια νύχτα ρημαγμένη από τους προβολείς αυτοκινήτων, με φόντο νεοκλασικά αγάλματα και τον αφύσικο ουρανό. Οι «Στάσεις λεωφορείων» (1986) του Κωστή Βαρδίκου μετατρέπουν σε άλυτους γρίφους τα αναλφάβητα και εγωκεντρικά συνθήματα που κοσμούν τα ημιδιαφανή καταφύγια των στάσεων λεωφορείων, μέσα από τη θαμπή επιφάνεια των οποίων προβάλλουν, σαν σαστισμένα ψάρια, κουρασμένα πρόσωπα επιβατών.

Εάν όπως είδαμε το κύριο ρεύμα στην εξερεύνηση του χώρου που εγκαινίασε η Νέα Ελληνική Φωτογραφία ήταν ουσιαστικά αστικό, ορισμένοι φωτογράφοι συνέχισαν με επιτυχία την παράδοση της καταγραφής των ηθών και εθίμων της ελληνικής υπαίθρου. Με εμφανή καταγωγή από τον Ελληνοαμερικανό φωτογράφο Constantine Manos και τους κλασσικούς Μελετζή και Μπαλάφα, οι σύγχρονες εκδηλώσεις της παραδόσεως αυτής είναι σε μεγάλο βαθμό επηρεασμένες από την εργασία του Josef Koudelka, κυρίως όσον αφορά τη θεατρικότητα των παραστάσεων· αντίθετα όμως με τη συνηθισμένη τακτική του μεγάλου Τσέχου φωτογράφου, δίνουν ιδιαίτερη σημασία στην ποιότητα του (πάντα μαυρόασπρου) τυπώματος.

Βασικός αντιπρόσωπος του ρεύματος αυτού είναι ο Γιάννης Δήμου, κατ' αρχήν με τις φωτογραφίες του λευκώματος *Η Ελλάδα που χάνεται* (1976) και κατόπιν με τη αξιόλογη εργασία «Πανηγύρια» (1978-82). Ριζοσπαστικές για την εποχή τους, οι φωτογραφίες της σειράς αυτής, «κουνημένες» νυχτερινές σκηνές χορευτών και μουσικών τραβηγμένες σε εσωτερικούς και εξωτερικούς χώρους πανηγυριών, χρησιμοποιούν χαμηλές ταχύτητες λήψης με αποτέλεσμα οι πρωταγωνιστές να χάνουν πάνω στην κίνηση τη σαφήνεια τους, σέρνοντας πίσω τους γραμμές από λευκό φως· κάπου-κάπου, όποτε ο ρυθμός του χορού αφήνει ένα ανεπαίσθητο κενό ανάμεσα σε μια νότα και την επόμενη, πρόσωπα προβάλλουν ξαφνικά και ξεκάθαρα μέσα από τον στρόβιλο σκιάς και φωτός. Αργότερα, κατά τη δεκαετία του ογδόντα, ο Δήμου στρέφεται στη φωτογράφιση θρησκευτικών θεμάτων όπως προσκυνήματα και μοιρολόγια, παρουσιάζοντας μια σειρά από εικόνες με άφθονο σκοτάδι στις οποίες τονίζονται κατά συχνά δραματικό τρόπο τα πιο εξωτικά στοιχεία της ορθοδοξίας.

Στον ίδιο χώρο περίπου κινείται και ο Γιώργος Κατσάγγελος με την εργασία «Θρησκευτικά» (1993-95), δίνοντας λιγότερη όμως έμφαση στον εξωτισμό, και σε σαφώς ελαφρύτερο τόνο. Από τη μια μεριά, η εκτεταμένη αυτή μελέτη των λατρευτικών εθίμων της Χαλκιδικής αισθητοποιεί λιγότερο το θέμα, και από την

άλλη πλησιάζει περισσότερο προς τον χώρο της εθνογραφικής φωτογραφίας, αφού οι λεπτομερείς επιμέρους τίτλοι αναφέρουν ακριβή τόπο και ημερομηνία για κάθε εικόνα. Οι φωτογραφίες του Κατσάγγελου, ακόμα και όταν εικονογραφεί κάποιο παράξενο έθιμο, δείχνουν πρωταγωνιστές με κοινότοπη ενδυμασία: γυναίκες με κοντές φούστες και τακούνια, άνδρες με σακάκια, ριγέ πουκάμισα και μαύρα γυαλιά. Παραδόξως ίσως, η καθημερινότητα των συμμετεχόντων έχει το αποτέλεσμα μερικές σκηνές να φαίνονται ακόμα πιο παράξενες, όπως αυτή του χορού των ανδρών της Ιερισσού στις 20 Απριλίου.

Ο Νίκος Οικονομόπουλος κινείται και αυτός στον ίδιο χώρο με τον Koudelka, όχι τόσο γιατί φωτογραφίζει με επιμονή τις παρυφές των Βαλκανίων, αναζητώντας πρόσφυγες, τσιγγάνους και καταδιωγμένους, αλλά γιατί καταφέρνει να εμποτίσει κοινότυπες σκηνές με ένα περίεργο αίσθημα αποξενώσεως και μυστηρίου. Οι φωτογραφίες του όμως δεν έχουν ίχνος από την αχαλίνωτη εκείνη χαρά που μερικές φορές βλέπουμε στους τσιγγάνους του Koudelka: η διάθεση εδώ είναι πολύ πιο σκοτεινή. Τις εικόνες του χαρακτηρίζει περισσότερο ένα πνεύμα φοβερής απελπισίας, όπως στον άνδρα που στραγγίζει ένα μπουκάλι ρετσίνα ενώ συγχρόνως στριφογυρίζει μια καρέκλα στον αέρα (Αλεξανδρούπολη, 1991), ή, στη καλύτερη περίπτωση, ανίατης μελαγχολίας, όπως στη φωτογραφία του κλινήρη στην άκρη του δρόμου που δίπλα του παίζει ένας λυράρης (Αράχοβα, 1988).

Πάνω απ' όλα, οι φωτογραφίες του Οικονομόπουλου διακατέχονται από ανησυχία. Ασώματα χέρια προβάλλουν ξαφνικά μέσα στο πλαίσιο, ενώ συνέχεια βλέπουμε άτομα που κρύβουν το πρόσωπό τους: με καπέλο, με τα χέρια, στον καπνό, στην ομίχλη, με βιβλίο, με μια χούφτα άχυρα... Όταν φωτογραφίζει ομάδες, όλοι στέκουν ακίνητοι και απειλητικοί. Σε μια φωτογραφία, τρεις-τέσσερις Αλβανοί καρφώνουν με το βλέμμα τους τον φωτογράφο (και τον θεατή) μέσα από παράθυρα αυτοκινήτου, ή πάνω από τον ώμο τους: όλα είναι δυσδιάκριτα, όλα προμηνύουν κάποια έκρηξη που ποτέ δεν έρχεται. Αλλού, (Αλβανία, 1991) μια πόρτα ανοίγει ξαφνικά σ' ένα ασφυκτικά γεμάτο δωμάτιο, μια μάζα σκοτεινή μέσα από την οποία διακρίνονται καθαρά τρία πρόσωπα που κοιτάν προς το μέρος μας με έκδηλη απορία και εκνευρισμό· είναι προφανές ότι η πόρτα μόλις άνοιξε, σαν καταπακτή, πάνω σ' έναν κόσμο εντελώς αλλότριο. «Ποτέ δεν πίστεψα», γράφει ο Οικονομόπουλος, «στην αλαζονεία της “αντικειμενικής αλήθειας”· πρόθεσή μου δεν ήταν η καταγραφή της επικαιρότητας».⁹ Πράγματι, οι φωτογραφίες του, ακόμα και αυτές των Αθηνών, μοιάζουν με αναφορές από κάποιο μυθικό βασίλειο, θλιβερό και μισοκατεστραμμένο, ή από άλλον πλανήτη.

Πιο κοντά στην πραγματικότητα, χωρίς όμως να χάνουν την ικανότητα να εκπλήσσουν, είναι οι φωτογραφίες που τραβάει στις περιπλανήσεις του ο Πάρις Πετρίδης. Στη συνεχιζόμενη σειρά «Παραμεθόριος», οδοιπορικό κατά μήκος των βορείων συνόρων, όσο πιο μακριά γίνεται από τα εικονικά σύμβολα που χαρακτηρίζουν την «ελληνικότητα» στα μάτια του περισσότερου κόσμου, ο Πετρίδης μελετάει μια άλλη Ελλάδα, βροχερή, επαρχιακή, συχνά πληκτική. Αποφεύγοντας τη δραματοποίηση του θέματος, αναζητάει τον χαρακτήρα του τόπου και συχνά τον βρίσκει στις πιο απλές σκηνές: λεωφορεία, καφετέριες και πλατείες. Πιο ποιητική και λιτή, η σειρά «Καθ' οδόν» δεν είναι οδοιπορικό, αλλά

θα μπορούσε να είναι το ημερολόγιο ενός οδοιπορικού: τοπία αφιλόξενα, τραβηγμένα βιαστικά από τα θαμπά παράθυρα τραινών ή λεωφορείων που ταξιδεύουν ασταμάτητα από τη μια ανώνυμη τοποθεσία στην άλλη.

Τέλος, η εννότητα συμπληρώνεται με λίγες εργασίες επηρεασμένες από τη λεγόμενη «νέα τοπιογραφία» (new topographics), κίνημα που πρωτοεμφανίστηκε στην Καλιφόρνια στα τέλη της δεκαετίας του εβδομήντα: επηρεασμένο αισθητικά από τον μινιμαλισμό, η χαρακτηριστική του μεθοδολογία τονίζει την απόλυτη ουδετερότητα στην παρουσίαση του θέματος, που ήταν κατ' αρχήν το βιομηχανικό και ημιβιομηχανικό τοπίο των δυτικών Ηνωμένων Πολιτειών. Σχετικά γρήγορα οι εργασίες του κινήματος απέκτησαν κοινωνική και πολιτική απόχρωση, καθώς φιλοδοξούσαν να δείξουν τις συνθήκες και το περιβάλλον στο οποίο ζούσαν οι Αμερικανοί. Στο πνεύμα αυτό, που εν τέλει δεν επηρέασε και πολλούς Έλληνες φωτογράφους, εργασίες πάνω σε εσωτερικούς χώρους έχουν κάνει οι Κωστής Αντωνιάδης («Εσωτερικά», 1981), Μανώλης Μπαμπούσης και Πάνος Κοκκινιάς, και σε εξωτερικούς ο Κώστας Κολοκυθάς με τη σειρά «Σπάτα 2000». Η εικόνας του Κολοκυθά ίσως είναι και οι πιο κατάλληλες για να κλείσουν το κεφάλαιο αυτό πάνω στην εξερεύνηση του ελληνικού χώρου κατά το τελευταίο τέταρτο του εικοστού αιώνα: εικόνες μιας τεχνητής ερήμου στην καρδιά της Αττικής, ατέρμονες χωματόδρομοι, συρματοπλέγματα και τοπογραφικοί πυλώνες οριοθετούν την τοποθεσία όπου κάποτε, την επόμενη ίσως χιλιετηρίδα, θα ξεφυτρώσει το καινούργιο διεθνές αεροδρόμιο των Αθηνών.

¹ Είναι προφανές ότι η διαδικασία αυτή δεν αποτελεί αποκλειστικό προνόμιο των αντιδραστικών αισθητικών κινήματων: ο προοδευτικός αλλά ατάλαντος φωτογράφος μπορεί εξ' ίσου εύκολα να προμηθευτεί φίλτρα μάρκας «μεταμοντερνισμός» ή «κοινωνική έρευνα».

² Γιώργος Δεπόλλας, *Φωτογραφίες 1975-1995*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 38

³ Αδημοσίευτο κείμενο του φωτογράφου για την «Φωτοθήκη» του Φ.Κ.Α., 1996

⁴ Προσωπική επιστολή στον συγγραφέα, 14.10.96.

⁵ Κατατοπιστικό κείμενο του φωτογράφου για την έκθεση «Κοινωνικά Πορτραίτα».

⁶ Κώστας Παπαπέτρου, «Η Μεγάλη μας ντροπή», περιοδικό *Ταχυδρόμος*, 22 Απριλίου 1982.

⁷ Κατάλογος 3ου Διεθνούς Μήνα Φωτογραφίας, Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, Αθήνα 1991, σ. 24.

⁸ Άρης Γεωργίου, *Αριστοτέλους 6, παν δέκα χρόνια*, Διαγώνιος, Θεσσαλονίκη 1992, σ. 49.

⁹ Νίκος Οικονομόπουλος, *Βαλκάνια*, Libro, Αθήνα 1995: εισαγωγικό σημείωμα του φωτογράφου.

4: Η ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΜΕΣΟΥ

Σαν νέο εκφραστικό μέσον ριζωμένο στην τεχνολογία, η φωτογραφία ήταν από την αρχή ανοιχτή στους κάθε είδους πειραματισμούς. Η τεχνολογική εξέλιξη της φωτογραφίας από τις πρώτες δαγεροτυπίες μέχρι τις σημερινές ψηφιακές μηχανές υπήρξε ραγδαία, και κάθε νέα ανακάλυψη αργά ή γρήγορα γινόταν αντικείμενο καλλιτεχνικής εκμετάλλευσης· παράλληλα, η συνεχιζόμενη εξοικείωση με το μέσον αποκάλυπτε όλο και περισσότερες εκφραστικές δυνατότητες. Αντίστοιχη εξέλιξη παρατηρείται και στη Νέα Ελληνική Φωτογραφία, όπου την εξερεύνηση του χώρου ακολούθησε φυσιολογικά το στάδιο της ανάγνωσης του μέσου, σημειώνοντας κατά κάποιον τρόπο το επόμενο στάδιο στην πορεία της ελληνικής φωτογραφίας· η ενότητα αυτή έρχεται λοιπόν να εξετάσει ορισμένες καλλιτεχνικές στρατηγικές που σχετίζονται αποκλειστικά με τη φύση και τον χαρακτήρα του φωτογραφικού μέσου.

Οι καινοτομίες που επιτρέπει μια εις βάθος ανάγνωση του μέσου είναι βέβαια πολλαπλές, μπορούν όμως να χωρισθούν σε δύο γενικές κατηγορίες, τις τεχνολογικές και τις εννοιολογικές. Στην πρώτη περίπτωση, η καινοτομία βασίζεται είτε στη χρήση διαφορετικής τεχνολογίας κατά τη λήψη, όπως της μηχανής αυτομάτου εμφάνισης Polaroid ή της υφαρπαγής εικόνων μέσω υπολογιστού, είτε σε επέμβαση στο στάδιο της εμφάνισης και εκτύπωσης, παραδείγματος χάριν τη μάλαξη του Polaroid κατά τη διάρκεια της αυτόματης εμφάνισης, τεχνική που σχετίζεται ιδιαιτέρως με τον Λουκά Σαμαρά. Στη δεύτερη περίπτωση, τα έργα μπορεί να παράγονται χρησιμοποιώντας συμβατική τεχνολογία, βασίζονται όμως σε διαφορετική αντίληψη και αντιμετώπιση των ιδιαιτεροτήτων της φωτογραφίας.

Από τις παλαιότερες μεθόδους που χρησιμοποίησαν οι φωτογράφοι για να ξεπεράσουν τους περιορισμούς της παραστατικότητας ήσαν οι επεμβάσεις στον σκοτεινό θάλαμο, κυρίως με την μορφή της συρραφής (montage). Ενίοτε η τεχνική αυτή χρησιμοποιείτο για να αναπληρώσει τις τεχνολογικές ατέλειες του εξοπλισμού: ο Gustave Le Gray, λόγου χάριν, για να αντεπεξέλθει στο περιορισμένο εύρος εκθέσεως των τυπωμάτων αλβουμίνας που δημιουργούσαν λευκούς ουρανούς, συχνά τύπωνε θαλασσογραφίες συνδυάζοντας δύο αρνητικά, ένα για τον ουρανό και ένα για τη θάλασσα. Άλλοι πάλι, όπως ο Oscar Rejlander, κατασκεύαζαν σύνθετες σκηνοθετημένες φωτογραφίες συνδυάζοντας δύο ή περισσότερα αρνητικά.

Το ζητούμενο συνήθως στις επεμβάσεις αυτές ήταν η επιδεξιότητα, ώστε να μην διακρίνεται καθόλου η απάτη· κλασσικό και τετριμμένο παράδειγμα, οι πολλαπλές παραστάσεις του ιδίου ατόμου σε μία φωτογραφία. Ο Κωστής Αντωνιάδης όμως, στις εργασίες «Χρησιμοποιημένες Φωτογραφίες» I και II (1986-95) κάνει κάτι πολύ πιο ενδιαφέρον: η τεχνικά άψογη επέμβασή του εισαγάγει καινούργια *εικονικά* στοιχεία στον φωτογραφημένο χώρο. Με άλλα λόγια, προσθέτει εικόνα στην εικόνα, παράσταση στην παράσταση. Στις πρώτες «Χρησιμοποιημένες Φωτογραφίες», ο φωτογράφος αφαιρεί το αρχικό

περιεχόμενο των μεγάλων διαφημιστικών αφισών που ρυπαίνουν μάντρες και τοίχους με ηχηρά καταναλωτικά μηνύματα, αντικαθιστώντας το με καθημερινές σκηνές ταπεινών ανθρώπων: ένας γέρος στην ακροθαλασσιά, ένα ζευγάρι μεσήλικες, μια νοικοκυρά. Πέρα από την αντικατάσταση του κραυγαλέου με το ήρεμο, αυτό που ξαφνιάζει ιδιαίτέρως είναι η απουσία κειμένων· σε τι άραγε αποσκοπούν οι παραστάσεις αυτές, αν δεν εξυπηρετούν καταναλωτικούς ή έστω πολιτικούς σκοπούς; Στη δεύτερη σειρά, και στο ίδιο πάντα πνεύμα, η επέμβαση γίνεται πάνω σε φωτογραφημένους εσωτερικούς ή εξωτερικούς τοίχους εγκαταλελειμμένων κτηρίων, επιφάνειες όπου η εισαγόμενη εικόνα συγχωνεύεται απόλυτα με τα ξεφτίσματα και τις ρωγμές, σαν τοιχογραφία της Πομπηίας που παραδόξως παριστάνει νεαρό με αθλητικά παπούτσια.

Με τη σειρά «Photoset» (1988), ο Αντωνιάδης συνεχίζει την υπονόμευση κωδικοποιημένων συστημάτων αναπαράστασης, μιμούμενος εδώ τα εικονικά σύμβολα που εμπορεύεται η εταιρεία Letraset σε αρχιτέκτονες και σχεδιαστές: φύλλα με συμβατικές παραστάσεις δένδρων, αυτοκινήτων, επίπλων και ανθρώπων σε χαρακτηριστικές δήθεν στάσεις που ο σχεδιαστής προσθέτει στα σχέδιά του ανάλογα με την περίπτωση. Διαλέγοντας ορισμένες κατηγορίες κοινωνικών συνδιαλλαγών (*Ο περίπατος, Το κουτσομπολιό, Η επίσκεψη*), ο Αντωνιάδης φωτογραφίζει μοντέλα σε αντιπροσωπευτικές πόζες, απομονώνει τις φιγούρες από το φόντο τους και τις τυπώνει σε σειρές, ακριβώς σαν να προκειται για φύλλο Letraset, κατά τέτοιο τρόπο ώστε η στερεότυπη παρουσίαση να επαναλαμβάνει τη μηχανικότητα στάσεων και κινήσεων.

Η πολύπλοκη αυτή επεξεργασία του μοντάζ, που μέχρι και τη δεκαετία του ογδόντα βασίζεται σε χειρισμούς στον σκοτεινό θάλαμο, τώρα γίνεται μέσω της ψηφιακής εικόνας και του Photoshop ή αντιστοίχου προγράμματος εικονικής επεξεργασίας. Η ψηφιακή επεξεργασία συνήθως δεν προσθέτει τίποτα το ριζικά διαφορετικό, είναι όμως πολύ απλούστερη και απαιτεί σαφώς λιγότερη εκπαίδευση. Χρήση τέτοιας τεχνολογίας έχει κάνει ο Γιάγκος Αθανασόπουλος για να εκσυγχρονίσει την πανοραμική εικόνα. Το Μουσείο Μπενάκη έχει στη συλλογή του δύο πανοραμικές όψεις των Αθηνών που χρονολογούνται από το 1880, μια από τις οποίες καλύπτει πεδίο 160 περίπου μοιρών.¹ Ο Αθανασόπουλος όμως, χάρη στη δυνατότητα συρραφής εικόνων που του προσφέρει ο υπολογιστής, έχει καταφέρει να φτιάξει πανοραμικές απόψεις των Αθηνών και της Κέας που φτάνουν τις πραγματικές 360 μοίρες – για την ακρίβεια μάλιστα, η άποψη της Κέας από το Στενό του Κατσώνη υπερβαίνει τις 360 μοίρες, αφού το πανόραμα αρχίζει και τελειώνει με το ίδιο κομμάτι δρόμου. Στον σημείο αυτό, ο προσεχτικός παρατηρητής ίσως αντιληφθεί ότι ενώ αριστερά φαίνεται ένας περαστικός, στο ίδιο σημείο της δεξιάς πλευράς ο περαστικός έχει πια φύγει, απόδειξη ότι η διάσταση του χρόνου αντιμετωπίζεται πλέον άμεσα από τη φωτογραφία. Θεωρητικά αλλά και πρακτικά, δεν θα υπήρχε κανένα εμπόδιο στο να τοποθετηθεί μια μηχανή λήψεως σε κάποιο σημείο από το οποίο, με σταθερή περιστροφική κίνηση (panning) να φωτογραφίζει ένα συνεχές πανόραμα 360 μοιρών, που με τη σειρά του να τυπώνεται σε συνεχή ταινία.²

Υπάρχουν όμως και εικονικά συστήματα που βρίσκονται στους τεχνολογικούς αντίποδες της ψηφιακής εικόνας και των υπολογιστών: ένα από αυτά είναι η αυτοσχέδια στενωπική φωτογραφική μηχανή.³ Αποτελείται από απλό κουτί μέσα στο οποίο τοποθετείται το αρνητικό, και μία μικρή οπή από την οποία περνάει το φως χωρίς την ενδιάμεση παρεμβολή φακού: κόστος υλικών μηδέν, χρόνος κατασκευής από δευτερόλεπτα μέχρι λίγα λεπτά. Τα αποτελέσματα, που φυσικά ο φωτογράφος δεν μπορεί να προβλέψει επακριβώς, έχουν κάτι το θαμπό και ομιχλώδες· φαίνονται σαν ανάλογα ονειρικών παραστάσεων, ή σαν τους μηχανισμούς της οπτικής μνήμης. Τα χαρακτηριστικά αυτά έχουν εκμεταλλευθεί με επιτυχία αρκετοί από τους νεώτερους Έλληνες φωτογράφους, μεταξύ των οποίων οι Αλέξανδρος Αβραμίδης, Αντώνης Χανιώτης και Στράτος Καλαφάτης. Η εργασία του τελευταίου έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφού ξεφεύγει από τη γενικότερη τάση της στενωπικής φωτογραφίας να συγκεντρώνει την προσοχή της στην προσωπική μνήμη, στοιχείο που η Susan Butler προσδιορίζει επακριβώς ως «η παιδική αίσθηση της εκπληκτικής και αλλότριας εμπειρίας, πυκνωμένη όμως με την υφή της μνήμης».⁴ αντιθέτως, οι εικόνες του Καλαφάτη μοιάζουν να περιγράφουν έναν περίεργο, ξένο χώρο, άδαιο εκτός από λίγα ανώνυμα ερείπια σπαρμένα σε ένα τοπίο μετα-πυρηνικής καταστροφής.

Η χρήση στενωπικών μηχανών, και οι φαινομενικά παραμορφωμένες εικόνες που παράγουν, είναι ενδιαφέροντα συμπτώματα της τάσης που παρατηρείται σε ορισμένους οπαδούς της μη-παραστατικής φωτογραφίας να αποστασιοποιούνται από τη συμβατικά «καλή» φωτογραφία, τη φωτογραφία δηλαδή που έχει γίνει σύμφωνα με τους κανόνες του κλασσικού φωτογραφικού μοντερνισμού· η τάση αυτή προσπαθεί να σπάσει τους φραγμούς της παραστατικότητας, είτε χρησιμοποιώντας ανορθόδοξο εξοπλισμό, είτε παραβιάζοντας συστηματικά τους κανόνες της «σωστής» φωτογραφίας. Κάτι τέτοιο επιχειρεί ο Κωνσταντίνος Σταυρόπουλος με «κουνημένες» έγχρωμες φωτογραφίες, της ελληνικής υπαίθρου αρχικά και αργότερα διαφόρων αστικών λεπτομερειών, εκμεταλλευόμενος και αυτός τη μεταφορική αντίληψη της οπτικής μνήμης σαν κάτι το θολό και ασαφές.

Ακολουθώντας άλλη τακτική, ο Νίκος Παναγιωτόπουλος στράφηκε στη χρήση φθηνής μηχανής με πλαστικό φακό. Η μηχανή αυτή, σωστό παιχνίδι περιπτέρου, πιο πρωτόγονη και από τις σημερινές μηχανές της μιας χρήσεως, χρησιμοποιούσε αποκλειστικά έγχρωμο φιλμ μικρών διαστάσεων. Τα αρνητικά αυτά χρησιμοποίησε ο Παναγιωτόπουλος για να τυπώσει τις μαυρόασπρες φωτογραφίες της σειράς «Κοινοί Φανταστικοί Τόποι» (1989). Εικονογραφούν, όπως γράφει ο ίδιος, «τις πτυχές εκείνες του ελληνικού τοπίου που συνήθως θεωρούνται ασήμαντες και άνευ ενδιαφέροντος», το ανώνυμο μεταίχμιο μεταξύ πόλης και εξοχής: έρημα πεζοδρόμια, οι σκονισμένοι δρόμοι των έξω δήμων, εγκαταλελειμμένες ισόπεδες διαβάσεις, σταθμοί του ηλεκτρικού σιδηροδρόμου.⁵ Ο Παναγιωτόπουλος δεν παραβιάζει εδώ μόνον τυπικούς κανόνες, τυπώνοντας φωτογραφίες αχνές, δυσανάγνωστες, χωρίς κεντρικό σημείο εστίασεως, αλλά παραβιάζει και αυτήν την αρχή της καθοριστικής στιγμής, του ακρογωνιαίου λίθου δηλαδή της κλασσικής μοντερνιστικής φωτογραφίας. Οι «Κοινοί Φανταστικοί Τόποι» δεν έχουν ίχνος καθοριστικής στιγμής, όλες όμως μαζί οι

εικόνες της σειράς καθορίζουν με μεγάλη ακρίβεια έναν τόπο και μια εποχή. Το ζητούμενο είναι και πάλι η εκμετάλλευση της μνήμης, όπου ο φωτογράφος ζητάει «όχι τόσο την απτή, σιωπηλή πραγματικότητα αλλά την καθοριστική αντανάκλαση της στους κοινούς τόπους της μνήμης, τους διάφορους ανώνυμους τόπους... φιλτραρισμένους μέσα απ' την αντίληψη των παιδικών χρόνων, [όταν] το ευτελέστερο αντικείμενο ήταν πλήρες σημασιών”⁶

Έχει ήδη γίνει αναφορά στο σύστημα άμεσης εμφάνισης Polaroid. Οι μηχανές αυτές έγιναν ιδιαίτερος προσφιλή αντικείμενα πειραματισμού από φωτογράφους και καλλιτέχνες για τρεις τουλάχιστον λόγους: πρώτον η ευκολία με την οποία η τελική εικόνα μπορεί να τροποποιηθεί εφαρμόζοντας διάφορες επεμβάσεις την ώρα της εμφάνισης, δεύτερον οι πάντοτε περίεργες αποχρώσεις των εγχρώμων Polaroid (δείγμα της γοητείας που μπορεί να ασκήσουν οι ατέλειες των συστημάτων), και τρίτον ο αυθορμητισμός στον οποίον προτρέπουν.⁷ Μια σημαντική καινοτομία στη χρήση των φωτογραφιών αυτών αποτελούν τα μεγάλα μωσαϊκά που έφτιαξε το 1982 ο David Hockney και που ονόμασε Polaroid collages· αντίθετα με τα πιο γνωστά “joiners” που ακολούθησαν, τα μωσαϊκά αυτά χρησιμοποιούν τις φωτογραφίες ολόκληρες, συμπεριλαμβανομένων και των λευκών περιθωρίων, επιβάλλοντας έτσι μια αυστηρά γεωμετρική τάξη στην εικονιζόμενη σκηνή. Τα κολλάζ Polaroid του Ηρακλή Παπαϊωάννου, και ειδικά τα *Αυτοπορταίτο* και *Πρωινός καφές* του 1993, εκμεταλλεύονται πολλές από τις προαναφερθείσες ιδιότητες: η αποστασιοποίηση που προκαλούν τα τεχνητά χρώματα εξισορροπούνται από τον εμφανή αυθορμητισμό των φωτογραφιών, ενώ ο γεωμετρικός τεμαχισμός και η εναλλαγή λουρίδων από δύο ή περισσότερες λήψεις συνδυάζουν την τεχνική των joiners με αυτή των μωσαϊκών.

Άλλη τεχνολογική καινοτομία της τελευταίας δεκαετίας ήταν η εμφάνιση μηχανών υποβρύχιας λήψεως σε προσιτές τιμές, γεγονός που εκμεταλλεύθηκε ο Πάνος Βαρδόπουλος στις εργασίες «Θάλασσα» I και II (1992-93) για να παρουσιάσει μια σειρά από ανδρικά και γυναικεία πορτραίτα κατω από το νερό. Μετέωρα μεταξύ βυθού και επιφανείας ή περιστοιχισμένα από φωτοστέφανα φυσαλίδων, με μάτια ανοιχτά ή κλειστά, τα πρόσωπα αυτά μοιάζουν να κατέχονται από υπερφυσική ηρεμία, σαν να κολυμπούν ακόμα στο αμνιωτικό υγρό.

Μία από τις συνέπειες της εμφανίσεως ταχύτερων μηχανών και υλικών ήταν ότι η φωτογραφία μπορούσε επιτέλους να εξετάσει και να απεικονίσει όλο και μικρότερα κλάσματα του χρόνου, χαρακτηριστικό που ήδη από το 1880 οδηγεί στους επιστημονικούς πειραματισμούς του Eadward Muybridge πάνω στη κίνηση. Άλλη συνέπεια ήταν η εμφάνιση της φωτογραφικής ακολουθίας (sequence), είδος εργασίας που ασκεί ιδιαίτερη έλξη σε όσους ενδιαφέρονται για τη φύση της φωτογραφικής εικόνας· όπως γράφει ένας από τους Έλληνες που έχουν ασχοληθεί με την ακολουθία, ο Γιώργος Δεπόλλας, «με απασχολούσε το αν μια μόνο εικόνα επαρκεί πάντοτε στην περιγραφή μιας κατάστασης”⁸

Στο έργο του *Δένδρο – Θάλασσα, Κουφονήσι* (1977), ο Δεπόλλας σε τέσσερις εικόνες αναλύει το μυστήριο της φωτογραφικής αίσθησης του χώρου μέσα από ένα απατηλό zoom, ενώ η άνευ τίτλου σειρά του Νίκου Μάρκου (1987) είναι

στοχασμός πάνω στον χρόνο και την αναπαράσταση, καθώς το είδωλο του φωτογράφου γίνεται καθαρότερο ή πιο θαμπό, ανάλογα πάντα από που αρχίζει ο θεατής την ανάγνωση. Συνήθως ο δυτικός θεατής θα διαβάσει μια ακολουθία σαν γραπτό κείμενο από πάνω προς τα κάτω και από αριστερά προς τα δεξιά, τίποτα όμως δεν φαίνεται να επιβάλλει μια τέτοια ανάγνωση. Σε ένα σχετικό του δοκίμιο, ο Κωστής Αντωνιάδης εισάγει την πρόσθετη έννοια του χρόνου ανάγνωσης: «Κοιτάζοντας τότε τη μια φωτογραφία και τότε την άλλη, ένας τρίτος χρόνος εισάγεται στην αντίληψή μας. Πρόκειται για το χρόνο της ανάγνωσης, του οποίου η διάρκεια είναι διαφορετική τόσο από τον χρόνο αυτού που περιγράφει η φωτογραφία όσο και από τον χρόνο που ξέρουμε πως διαρκεί [η εικονιζόμενη πράξη]”.⁹

Στο *Παιχνίδι* (1984), ο Στέλιος Ευσταθόπουλος επιχειρεί κάτι το διαφορετικό. Εδώ η σχέση που δημιουργείται μεταξύ των έξη φωτογραφιών δεν υπαινίσσεται κίνηση στον χώρο ή στον χρόνο· η δυναμική που αναπτύσσεται είναι καθαρά γεωμετρική, δημιουργώντας την ψευδαίσθηση ενός αχανούς και τοπολογικά πολύπλοκου χώρου μέσα στον οποίον αιωρούνται οι ακέφαλες πλαστικές κούκλες σαν ερωτιδείς στους ζωγραφισμένους τρούλους του Tierolo. Διαφορετική είναι και η προσέγγιση της Λίας Ναλμπαντίδου, που στη *Μελέτη # 3* (1990-93) παρουσιάζει σε 25 στάδια την καταβρόχθιση ενός φρούτου από κάποιο γνώριμό της πρόσωπο. Για τη φωτογράφο, «καθώς τρως φανερώνεις κάτι, τον εαυτό σου”¹⁰ προσωπικά, έχοντας δει και τα επτά έργα που αποτελούν την ενότητα, θα έλεγα ότι μάλλον «καθώς *φωτογραφίζεις* τρώγοντας φανερώνεις κάτι”, αφού το στοιχείο που σε μεγάλο βαθμό διαφοροποιεί τα μοντέλα είναι ο τρόπος με τον οποίον, κατά τη διάρκεια μιας άκρως τεχνιτής συνδιαλλαγής, αντιδρούν στη παρουσία του φακού. Εννοείται ότι μια τέτοια εργασία βασίζεται απόλυτα στην ιδέα της ακολουθίας, αφού μια ή δύο μεμονωμένες φωτογραφίες δεν θα μας έλεγαν τίποτα το ενδιαφέρον.

Λειτουργικά, οι εννοιολογικές φωτογραφικές καινοτομίες εξαρτώνται από τους απροσδόκητους συνειρμούς, τις αναφορές, τα συμφραζόμενα και τις σχέσεις μεταξύ εικόνας και παρατηρητή. Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν ότι ενώ τα περισσότερα δείγματα παραστατικής φωτογραφίας ασχολούνται αναγκαστικά με το παρόν, με το «τώρα» της στιγμής κατά την οποία γίνεται η έκθεση του αρνητικού, όσα έργα έρχονται να προτείνουν μία ανάγνωση πέρα από την παραστατικότητα ανοίγουν διάλογο με το παρελθόν· η μνήμη λοιπόν και η φθορά της από τον χρόνο αποτελούν ένα από τα βασικά θέματα κάθε στοχασμού πάνω στη φωτογραφία.

Στη σειρά «Τα παιχνίδια μου» (1989), ο Πάνος Βαρδόπουλος επιστρέφει στον κόσμο της παιδικής φαντασίας, φωτογραφίζοντας κατασκευές όπου μια κουβέρτα γίνεται βουνό και ένας νερόλακκος μετατρέπεται σε λίμνη, λιλιπούτεια σκηνικά μέσα από τα οποία ταξιδεύουν μικροί πλαστικοί ιππότες και ερυθρόδερμοι. Για τον Δημήτρη Τσουμπλέκα, η αναφορά στο παρελθόν παίρνει την πιο εξεζητημένη μορφή παιχνιδιού πάνω στο ύφος, αφού οι φωτογραφίες του, κατάλληλα επεξεργασμένες και τονισμένες, λεκιασμένες και ενίοτε σκισμένες, φαίνονται φορτισμένες με την αίγλη του κειμηλίου. Ο χειρόγραφος όμως τίτλος προδίδει

πως η φωτογραφία τραβήχτηκε ίσως και λίγους μήνες πριν: *Ο Νίκος στην παραλία, Πάσχα 1994, Ζάκυνθος* (1995).

Στα δίπτυχα που αποτελούν την εργασία «Η Παπαμάρκου και τα πέριξ», ο Άρις Γεωργίου παραβάλλει μαυρόασπρες φωτογραφίες καταστηματαρχών της οδού Παπαμάρκου τραβηγμένες το 1979 με έγχρωμες των ίδιων χώρων τρανηγμένες δέκα χρόνια αργότερα. Μέσα στη δεκαετία αυτή, ο χρόνος έχει σημαδέψει τους ανθρώπους περισσότερο απ' ό,τι το περιβάλλον: ο κουρέας Απόστολος Καβατζίκης έχει αντικατασταθεί από τον ομότεχνό του Σταύρο Ευαγγελίδη, ο κηροποιός Απόστολος Κοκαλάς από τον υιό του, ενώ ο αειθαλής έμπορος σιδηρικών Βαγγέλης Γεωργιάδης παραμένει στο πόστο του. Με οικονομία, ο Γεωργίου γράφει ένα μικρό κεφάλαιο της συλλογικής μνήμης της Θεσσαλονίκης.

Καίριο ρόλο στην «Παπαμάρκου» παίζουν οι κατατοπιστικοί τίτλοι. Στη σειρά «Πορτραίτα από τη Σέριφο» (1985-89), ο Περικλής Αλκίδης προχωρεί ένα βήμα παραπέρα, καθιστώντας το κείμενο αναπόσπαστο μέρος του έργου, και μάλιστα με τη μορφή χειρογράφου. Τα μισά πορτραίτα της σειράς παρουσιάζουν θερινούς τουρίστες, συνήθως γυμνούς στην ακρογιαλιά, και οι άλλες μισές μόνιμους κατοίκους του νησιού· και στις δύο περιπτώσεις ο Αλκίδης ζήτησε από τους εικονιζόμενους ένα σύντομο ιδιόχειρο σημείωμα, το οποίο αναπαραγάγει κάτω από τις φωτογραφίες. Τα αποτελέσματα είναι άλλοτε θλιβερά και άλλοτε φαιδρά, και οπωσδήποτε εις βάρος των θερινών επισκεπτών· ως συνήθως στις περιπτώσεις όμως αυτές, η πραγματική χαριστική βολή έρχεται από τα ίδια τα θύματα, όπως στην περίπτωση του αυτάρεσκου κύριου με τον σκύλο ανά χείρας που απαθανατίζει τον εαυτό του ως εξής: *«Ξέρω πως όλες σας ζηλεύετε το σκυλάκι. Θα θέλατε να είσασταν στη θέση του. Μην απελπίζεστε. Αγοράζω και εγώ πολλά σπίτια στη Σέριφο για να κάνω μεγάλα πάρτι... Έρχεστε;»*.

Θα μπορούσε κανείς δικαίως να αναρωτηθεί γιατί οι λιτές φωτογραφίες του Γιάννη Μαραπά από τη σειρά «Εικονικά Πρόσωπα» (1995), απλές απεικονίσεις λουομένων τυπωμένες στις κλασσικές διαστάσεις αναμνηστικών φωτογραφιών, βρίσκονται ενσωματωμένες στην ενότητα αυτή. Η απάντηση είναι πως τα έργα του Μαραπά αποτελούν γνήσια περίπτωση μεταμοντέρνας φωτογραφικής τακτικής – τακτικής, με άλλα λόγια, που βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην οικειότητα του θεατή με τη σχετική διατριβή. Στα «Εικονικά Πρόσωπα» ο φωτογράφος, εργαζόμενος το 1995, κατορθώνει να μιμηθεί με εκπληκτική ακρίβεια έναν φωτογραφικό ρυθμό που χρονολογείται κάποιες δεκαετίες πριν τη γέννησή του. Τραβηγμένες γύρω στο 1950, οι φωτογραφίες αυτές δεν θα είχαν κανένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον· τραβηγμένες όμως σχεδόν μισό αιώνα αργότερα, είναι κάθε άλλο παρά αθώες: έχουν γίνει ειρωνικό σχόλιο, επιτηδευμένη παρωδία, γνωστική αναφορά στην ιστορία του ιδίου του μέσου που χρησιμοποιείται. Στο σημείο αυτό γίνεται απαραίτητη η συνεργασία του θεατή, αφού για να ζωντανέψουν όλοι οι συνειρμοί πρέπει να προηγηθεί η αντίστοιχη ανάγνωση· για τον απροειδοποίητο αναγνώστη, οι φωτογραφίες του Μαραπά μένουν για πάντα βουβές.

Αντίστοιχη εξάρτηση από τη συνεργία του αναγνώστη απαιτούν και οι πιο εμφανώς παρωδιακές φωτογραφίες της σειράς «Ανέκδοτα Ντοκουμέντα» του

Γιώργου Δεπόλλα, εργασία εξ' ίσου μεταμοντέρνα αφού χρησιμοποιεί τη φωτογραφία για να σχολιάσει τη φωτογραφία. Τα ανέκδοτα αυτά ντοκουμέντα είναι σκηνοθετημένες φωτογραφίες με πρωταγωνιστές τους φίλους, συγγενείς και συνεργάτες του φωτογράφου που μιμούνται γνωστές και χιλιοϊδωμένες επιτυχίες της φωτοδημοσιογραφίας: το δολοφονημένο πτώμα στο κρεβάτι, τον δέσμιο τρομοκράτη, τον αναρχικό καταληψία κ.ο.κ. Η σκηνοθεσία είναι υποτυπώδης, και δεν προσπαθεί ιδιαιτέρως να πείσει – αλλά μήπως και οι πραγματικές φωτογραφίες του καθημερινού τύπου κάνουν μεγαλύτερη προσπάθεια; Η τελευταία παράσταση της σειράς έχει τίτλο *Ο βιομήχανος Β. Αβραμίδης ενώ δείχνει από που έφυγε η γυναίκα του*, αναφορά στη μοναδική εκείνη πρωτοτυπία της ελληνικής φωτοδημοσιογραφίας, το αντι-ντοκουμέντο του είδους «Από εδώ πέρασαν οι αδίστακτοι ληστές»· το είδος αυτό εννοείται ότι δεν δείχνει ποτέ απολύτως τίποτα, γιατί ο φωτογράφος απλούστατα δεν ήταν παρόν την κρίσιμη στιγμή.

Προτού αντιμετωπίσει τη φωτοδημοσιογραφία, ο Δεπόλλας είχε στρέψει την ειρωνική του ματιά σε άλλο είδος φωτογραφίας με τους «Ανθρώπους στη Παραλία» (1985-86), την πιο γνωστή ίσως εργασία της Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας. Στις φωτογραφίες αυτές, που τραβήχτηκαν με σχετικά ογκώδη επαγγελματική μηχανή Hasselblad, ο Δεπόλλας επίτηδες χρησιμοποίησε λήγμένα φιλμ, με αποτέλεσμα να αποτυπωθούν σε μερικές εικόνες σημάδια και αριθμοί από το προστατευτικό χάρτινο περίβλημα του αρνητικού, και να αποκτήσουν όλες έναν ομοιόμορφο και ισοπεδωτικό σταχτί τόνο. Έχοντας, θα έλεγε κανείς, κάνει ότι περνούσε από το χέρι του για να αποποιηθεί κάθε ίχνος «καλής» φωτογραφίας, ο φωτογράφος προσέθεσε στα έργα χειρόγραφους ταυτολογικούς τίτλους του είδους «Ζευγάρι που δροσίζεται» και «Δεσποινίς που ποζάρει», υπονομεύοντας την ιδιότητά τους ως δείγματα παραστατικής φωτογραφίας αλλά και ειρωνευόμενός τα ως έργα τέχνης. Η σαρκαστική διάθεση του Δεπόλλα δεν εξαντλείται βέβαια στο επίπεδο της μεθοδολογίας, παρά συνεχίζει να δρα και στην επιλογή θεμάτων, που σε γενικές γραμμές είναι η φαιδρότητα των αναψυχούμενων νεοελλήνων. Κατά βάσιν όμως ο Δεπόλλας δεν έχει ιδιοσυγκρασία ηθικολόγου, ούτε και οι φωτογραφίες του έχουν καμία σχέση με την αηδία που διαποτίζει τη φαινομενικά αντίστοιχη εργασία *The Last Resort (Το τελευταίο θέρετρο)* που την ίδια χρονιά δημοσίευε στην Αγγλία ο Martin Parr. Εν τελευταία αναλύσει, και αντιθέτως με τον Parr, ο Δεπόλλας θέλγεται από την κωμική πλευρά του θέματος: τη χοντρή που βγαίνει από το νερό στολισμένη με λαστιχένιο σκούφο και περιβραχιόνια σαν εξωγήινο τέρας, τον κύριο που φαίνεται να έχασε τους φακούς επαφής του, και έναν απερίγραπτα σοβαροφανή σκύλο.

Απ' όλους τους Έλληνες φωτογράφους, λίγοι έχουν ασχοληθεί με τη φύση και την έννοια της φωτογραφικής εικόνας (ο ίδιος προτάσει τον όρο *φωτογράφημα*) όσο ο Δημοσθένης Αγραφιώτης.¹¹ Τα εννοιολογικά παιχνίδια που παίζει στη σειρά «Φωτο(α)γραφίες» (1989) θέτουν, όχι χωρίς χιούμορ, βασικά ερωτήματα για το τι είναι και πως λειτουργεί η φωτογραφική όραση. Σε ένα από τα έργα, ο Αγραφιώτης παρουσιάζει μια σειρά από αυτοπορträιτα με τη μορφή τετραπλών

φωτογραφιών ταυτότητας σαν αυτές που βγάζουν οι αυτόματοι· τέσσερις τετράδες έχουν τοποθετηθεί στο ίδιο πλαίσιο μαζί με τα αρνητικά τους, δείχνοντας τον καλλιτέχνη από μπροστά, από πίσω, με το δεξί και με το αριστερό προφίλ. Μια πέμπτη τετράδα στη μέση του πλαισίου συνδυάζει και τις τέσσερις στάσεις – δεν υπάρχει όμως αρνητικό για την πέμπτη φωτογραφία, για τον απλούστατο λόγο ότι αυτή είναι πλαστή, αφού το μόνο που μπορεί να κάνει το εν λόγω μηχάνημα είναι να πολλαπλασιάζει κάθε φορά την ίδια πόζα. Επιπλέον, και αντίθετα με όλες τις άλλες, στη τελευταία αυτή και πλασματική σύνθεση, ο Αγραφιώτης έχει τα μάτια του ανοιχτά.

¹ Βλέπε *Αθήνα 1839-1900, Φωτογραφικές Μαρτυρίες*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1985, εκθέματα υπ' αριθμόν 535 και 536.

² Κάτι αντίστοιχο γίνεται στη Γερμανία, όπου η περιστρεφόμενη βιντεομηχανή του Timeline Berlin/Project Cityscope παρακολουθεί τα συνεχιζόμενα έργα στο Potsdamer Platz του Βερολίνου· αντί όμως να τυπώνεται, η εικόνα μεταδίδεται συνεχώς στο Internet (@ <<http://cityscope.icf.de>>). Βλέπε *Art & Design* no.50, *Art & the City: A Dream of Urbanity*, Λονδίνο 1996, σ. 72-75.

³ Ο όρος «στενωπική μηχανή» αποτελεί νεολογισμό, αντιστοιχεί όμως αρκετά ικανοποιητικά στο αγγλικό pinhole camera.

⁴ Susan Butler, *Barbara Ess: Immersed in Vision*, Stills Gallery, Edinburgh 1996.

⁵ *The Persistence of Memory*, κατάλογος της 3ης Μπιενάλε Φωτογραφίας του Ισραήλ, Mishkan Le Omanut 1991, σ. 41.

⁶ Νίκος Παναγιωτόπουλος, *Κοινοί Φανταστικοί Τόποι*, Camera Obscura, Θεσσαλονίκη 1991.

⁷ Όλα αυτά ισχύουν βέβαια μόνο για τις μικρές, φθηνές μηχανές της οικογενείας Polaroid, όπως η γνωστή SX-70. Οι μεγάλες μηχανές που βγάζουν φωτογραφίες διαστάσεων 50x60 εκ. έχουν σχεδόν ακριβώς αντίθετα χαρακτηριστικά.

⁸ Γιώργος Δεπόλλας, *Φωτογραφίες 1975-1995*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 51.

⁹ Κωστής Αντωνιάδης, «Τα συν-κείμενα της φωτογραφικής εικόνας» στον τόμο *Λανθάνουσα Εικόνα*, Μωρεσόπουλος/φωτογραφία, Αθήνα 1995, σ. 131.

¹⁰ Από αδημοσίευτο κείμενο της φωτογράφου.

¹¹ «Μιλάμε για τη φωτογραφία γενικά, αλλά με την ίδια λέξη χαρακτηρίζουμε το τυπωμένο παραλληλόγραμμο. Για την αποφυγή της σύγχυσης προτείνουμε την ακόλουθη εννοιολογική συστοιχία: α) *Φωτογράφημα*. Ονομάζουμε *φωτογράφημα* το προϊόν της εμπλοκής και αποτύπωσης του φωτός σε ευπαθή επιφάνεια με μηχανικά μέσα ή με ηλεκτρονικά ή με οποιοδήποτε συνδυασμό τους". Δημοσθένης Αγραφιώτης, *Αποτυπώματα, υπαρπαγές*, Μωρεσόπουλος/φωτογραφία, Αθήνα 1988, σ. 16.

5: Η ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ

Η σταθερή υπονόμηση άλλοτε στεγανών κατηγοριών είναι φαινόμενο χαρακτηριστικό της τελευταίας δεκαετίας και στοιχείο αναπόσπαστο από τη μεταμοντέρνα κατάσταση, με αποτέλεσμα όλο και λιγότεροι καλλιτέχνες να ταυτίζονται πια με ένα και μοναδικό εκφραστικό μέσον. Ένας από τους λόγους υπήρξε η εισροή νέων και υβριδικών τεχνολογιών ή μέσων έκφρασης όπως εγκαταστάσεις και επεμβάσεις στον χώρο (installation art), βίντεο, παραστατική τέχνη (performance art) και κατασκευές σε δημόσιους ή κοινόχρηστους χώρους (public art). Αποτέλεσμα του δραματικού αυτού κλονισμού των κλασικών υποδιαιρέσεων ήταν η φωτογραφία να αντιμετωπίσει συγχρόνως κρίση αλλά και μοναδική άνθιση.

Από τη μια πλευρά, η φωτογραφία αποτελεί σήμερα ένα από τα σπουδαιότερα εκφραστικά μέσα του διεθνούς εικαστικού χώρου· αρκεί να αναφερθούν τα ονόματα των Andy Warhol, Gerhard Richter, Gilbert & George, Barbara Kruger, Christian Boltanski, Cindy Sherman, Anselm Kiefer, Robert Rauschenberg, Jeff Wall, Victor Burgin και John Baldessari μεταξύ των πολλών καλλιτεχνών που κάνουν από ουσιώδη μέχρι και αποκλειστική χρήση της φωτογραφικής εικόνας στο έργο τους.¹ Από την άλλη, ενώ τα υπόλοιπα εναλλακτικά λεγόμενα εκφραστικά μέσα είναι τόσο καινούργια που δεν έχουν αποκτήσει ιδιαίτερη ταυτότητα έξω από τον εικαστικό χώρο, η φωτογραφία έχει ήδη πίσω της ενάμιση αιώνα ξεχωριστής και ζωτικής ιστορίας, ιστορίας που συχνά την έφερε αντιμέτωπη με το κύριο ρεύμα της ιστορίας της τέχνης. Φυσικό είναι λοιπόν να δημιουργούνται αντιδράσεις μπροστά στη προοπτική (ή την απειλή) προσάρτησης του μέσου, η διατύπωση όμως αυτή είναι συγχρόνως απλοϊκή και υπερβολικά απαισιόδοξη. Στην πραγματικότητα, η φωτογραφία, πιστή στον πρωτεύοντα χαρακτήρα, μπορεί άνετα να συνυπάρχει σε πολλαπλούς χώρους: η προσάρτηση ορισμένων φωτογραφικών έργων στον ευρύτερο εικαστικό χώρο δεν αναιρεί την ύπαρξη και αξία του ειδικού χώρου της φωτογραφίας. Αυτό όμως που πράγματι ίσως εκλείψει μελλοντικά είναι το φαινόμενο της ξεχωριστής καλλιτεχνικής φωτογραφικής κουλτούρας (camera culture) με όλα της τα επακόλουθα.

Η ανάλυση της εικαστικής διάστασης της φωτογραφίας εγείρει την ερώτηση ποιά φωτογραφικά έργα μπορεί να θεωρηθούν ότι υπάγονται στην κατηγορία αυτή και γιατί. Μια πρώτη απάντηση είναι ο ορισμός εκ προθέσεως, σύμφωνα με τον οποίο εικαστικό φωτογραφικό έργο είναι εκείνο που αυτοβούλως διεκδικεί τέτοια ταυτότητα, με τη συνήθη βέβαια επιφύλαξη ότι ο ορισμός δεν εγγυάται απολύτως τίποτα όσον αφορά την ποιότητα του υπό συζήτηση έργου. Σύμφωνα με την αντιμετώπιση αυτή, που είναι κατά βάσιν λειτουργική, 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.

Άλλη διαφορά, λειτουργικής επίσης φύσεως, μεταξύ κλασσικής «καλλιτεχνικής» φωτογραφίας και εικαστικού φωτογραφικού έργου είναι η υλική μορφή των

έργων. Ενώ η κλασσική μοντερνιστική φωτογραφία χαρακτηρίζεται από εξαιρετικά προσεγμένα τυπώματα, άλλοτε αριθμημένα και άλλοτε όχι (ειδικά στην Ελλάδα δεν επεκράτησε η συνήθεια των περιορισμένων εκδόσεων, προφανώς διότι η αγορά είναι ουσιαστικά ανύπαρκτη), τα εικαστικής φύσης έργα αλλάζουν κλίμακα, μερικές φορές ενστερνίζονται διάφορες ανορθόδοξες τεχνικές όπως προσθήκη κειμένων, επιχρωμάτιση, τεμαχισμό και συνδυασμό εικόνων, ενώ συχνά είναι μοναδικά, άλλοτε για πρακτικούς και άλλοτε για εμπορικούς λόγους. Συγχρόνως, και σε αντίθεση πάντα με την κλασσική φωτογραφία, αναζητούν συνεργασία και έμπνευση από άλλα εκφραστικά μέσα, παλιά και καινούργια, ερευνώντας λ.χ. τις σχέσεις μεταξύ φωτογραφίας και γλυπτικής ή φωτογραφίας και κινηματογράφου.

Ίσως περισσότερο παραγωγική αποδειχθεί η αντιπαράθεση που βασίζεται πάνω στη σχέση του έργου με την πραγματικότητα. Η παραστατική φωτογραφία είναι συνήθως άμεσα συνδεδεμένη με κάποιο γεγονός ή κάποια κατάσταση· χάνοντας αυτήν τη σχέση, η φωτογραφία συνήθως χάνει και ένα μεγάλο μέρος του νοήματός της. Στον εικαστικό χώρο, η σχέση αυτή δεν είναι πια θεμελιώδης, και η αξία της φωτογραφικής εικόνας δεν εξαρτάται πλέον από τις πληροφορίες που περιέχει ή που υποτίθεται ότι περιέχει, αλλά από τους συνειρμούς που εγείρει και που την ακολουθούν.

Είναι σίγουρα αυτονόητο ότι κανένας από τους ορισμούς αυτούς δεν είναι καθοριστικός, ούτε και θα μπορούσε ποτέ να είναι εν όψει της ρευστότητας του μέσου - ρευστότητα για την οποία έχει ήδη γίνει μνεία στο εισαγωγικό σημείωμα. Παράλληλα, κάθε προσπάθεια να προσδιορισθεί απαξάπαντος η ταυτότητα κάποιου φωτογραφικού έργου είναι σε μεγάλο βαθμό καταδικασμένη από την ιδιόρρυθμη αστάθεια των φωτογραφικών έργων, φαινόμενο το οποίο σημειωτέον έρχεται να υποστηρίξει τη συνεχιζόμενη ανάγκη ύπαρξης ξεχωριστού κλάδου φωτογραφικών μελετών. Η ιδιόρρυθμία αυτή, σύμφωνα με την οποία ορισμένες φωτογραφίες μπορούν, πολλά χρόνια ίσως μετά τον θάνατο του δημιουργού των, να μεταναστεύσουν από τη χρηστική στην καλλιτεχνική κατηγορία, έχουν ήδη ενθρονίσει στα μουσεία το έργο των Eugene Atget, E.J. Bellocq και Michael Dis-farmer μεταξύ άλλων. Ίσως τελικά πρέπει να παραδεχθούμε ότι όπως τόσο συχνά συμβαίνει με τη φωτογραφία, η διχοτομία «εικαστικό – μη εικαστικό» δεν επιδέχεται απλή απάντηση.

Εάν προσπαθήσουμε να επιβάλλουμε κάποια υποδιαίρεση στον χώρο της εικαστικής φωτογραφίας, πρακτικότερη μάλλον φαίνεται αυτή που αντιστοιχεί στον βαθμό αλλοίωσης ή επεξεργασίας που υφίστανται οι φωτογραφικές εικόνες. Σύμφωνα με το σχήμα αυτό, μπορούμε απλά να χωρίσουμε τις εργασίες της ενότητας σε τρεις κατηγορίες: τις αναλλοίωτες, της σκηνοθετημένες και τις επεξεργασμένες. Οι υποδιαίρεσεις αυτές βέβαια δεν είναι στεγανές: οι επιζωγραφισμένες σειρές Polaroid του Γιάννη Ψυχοπαίδη, λόγου χάριν, είναι συγχρόνως σκηνοθετημένες και επεξεργασμένες.

Ίσως φανεί παράδοξη η ιδέα της αναλλοίωτης φωτογραφίας προκειμένου για εικαστικό έργο, στην πράξη όμως αποδεικνύεται ότι συχνά η γοητεία της φωτογραφίας είναι ισχυρότερη όσο λιγότερο έχει αλλοιωθεί· δειγματοληπτικά και

μόνον, αντίστοιχη αντιμετώπιση παρουσιάζει το έργο των Robert Adams, Bernd & Hilla Becher, Hannah Collins, John Coplans, Günther Förg, Andreas Gursky, Gabriel Orozco, Roger Palmer και Thomas Struth μεταξύ πολλών άλλων. Στην περίπτωση αυτή, το αναλλοίωτο φωτογραφικό έργο παύει να έχει την ιδιαιτερότητα της φωτογραφίας τεκμηρίωσης, αντλεί όμως δύναμη από τη σχέση που κάποτε είχε με τον κόσμο, έστω και αν η σχέση αυτή εκφράζεται πλέον μεταφορικά.

Παράδειγμα της σχέσης αυτής αποτελούν τα τοπία της Εριέτας Αττάλη: εξαιρετικά διαυγείς απεικονίσεις φυσικών ή ανθρώπινων χώρων, που όμως δεν λειτουργούν πληροφοριακά αλλά συναισθηματικά. Τα ερειπωμένα μεσαιωνικά κάστρα που φωτογραφίζει η Αττάλη στη σειρά «Επιμνημόσυνα Τοπία» (1993) επιζούν πεισματικά υπό τη συνεχή απειλή του χρόνου, θέμα στο οποίο επανέρχεται η φωτογράφος με το εγκαταλελειμμένο μουσουλμανικό νεκροταφείο των «Μεταμορφώσεων» (1995) με τάφους που σιγά-σιγά καταβροχθίζει η βλάστηση. Στα «Πρώτα και έσχατα τοπία» (1996) το ανθρώπινη στοιχείο έχει πια εξαφανισθεί, αφήνοντας ένα σκληρό και ανελέητο τοπίο: «Μονάχα χώμα, πέτρα και ουρανός, λες και στα άγονα αυτά βουνά και στις άνυδρες αυτές κοιλάδες τα στοιχεία των αλχημιστών να είχαν περιορισθεί σε δύο... Όπως υπογραμμίζει ο τίτλος της σειράς, τα τοπία αυτά είναι ή πολύ καινούργια ή πολύ αρχαία: είτε *tabula rasa* που περιμένει το μέλλον, είτε κέλυφος αδειανό».²

Αντίστοιχη μεταφορική χρήση στοιχείων του τοπίου κάνει ο Αλέξανδρος Αβραμίδης στον «Κήπο» (1995). Φωτογραφίζοντας μέσα στην πυκνή βλάστηση και τα χαμόκλαδα του παλαιού Βασιλικού Κήπου στην Αθήνα, ο Αβραμίδης χρησιμοποίησε πρόσθετο τεχνητό φωτισμό καθώς και έγχρωμες ζελατίνες και φίλτρα, τεχνικές που συνήθως καταλήγουν σε μάλλον άγαρμπα αποτελέσματα. Εδώ όμως μετατρέπουν το δάσος και τις αλέες του στο μαγεμένο Αθηναϊκό δουκάτο του *Ονειρού Θερινής Νυκτός*, μέσα στο οποίο περιστέρια και πάπιες υποδύονται τους ρόλους των αερικών και των «άξεστων τεχνιτών» της Σεξπηρικής κωμωδίας.

Με το τοπίο φαινομενικά ασχολούνται και οι Γιάννης Δήμου, Λία Ναλμπαντίδου και Νατάσσα Μαρκίδου σε ορισμένα έργα αυτής της ενότητας. Πιο φορμαλιστής, στα τρία πανοραμικά τοπία του *Τόκιο* (1996), είναι ο Δήμου, ο οποίος προδίδει τις προσδοκίες μας παρουσιάζοντας, αντί για το πυρετώδες χάος που θα περίμενε κανείς, σκηνές απολύτου ηρεμίας στα πάρκα της Ιαπωνικής πρωτεύουσας. Οι εικόνες αυτές είναι διαμετρικά αντίθετες από τα «Πανηγύρια» του ιδίου φωτογράφου· εκεί που η παλαιότερη εργασία ήταν εξ ολοκλήρου αφιερωμένη στην κίνηση, η καινούργια καταγράφει μια σιγή τόσο απόλυτη που και το νερό της λίμνης φαίνεται ακίνητο. Μπορούμε ίσως να εικάσουμε κάποια επίδραση της αισθητικής Zen, ουσιαστικά όμως πρόκειται εδώ περί προσωπικής αντίδρασης του φωτογράφου.

Αντικείμενο προσωπικής έρευνας είναι και για τη Λία Ναλμπαντίδου το τοπίο: «Ήθελα να βγω από τον εαυτό μου, ήταν ανάγκη να βγω από τον δικό μου ιδιωτικό χώρο. Ήθελα να δουλέψω σε ουδέτερο έδαφος, σε τόπο ανοιχτό. Το αποτέλεσμα ήταν αυτές οι φωτογραφίες τοπίων, οι Καινούργιες Εικόνες όπως τις έχω ονομάσει».³ Τα Polaroid της σειράς «Καινούργιες Εικόνες» (1993-96), στην

πλειοψηφία τους ομιχλώδη και ασαφή, έχουν πράγματι μια ουδέτερη αίσθηση, ανώνυμα και απρόσωπα, χωρίς ορίζοντα ή άλλο σημείο αναφοράς. Η Νατάσσα Μαρκίδου οικειοποιείται με τη σειρά της τον χώρο προσθέτοντας χειρόγραφες σημειώσεις στις διπλές πανοραμικές της εικόνες, απλά περιγραφικά κείμενα που όμως αρκούν για να αφήσουν τη σφραγίδα της στο τοπίο. Σύμφωνα με τον Κωστή Αντωνιάδη, η επεμβάσεις αυτές αποτελούν «αποσπασματική αφήγηση εντυπώσεων της στιγμής... που συμπληρώνουν τις φωτογραφικές εικόνες, υπενθυμίζοντάς μας, ακόμα μια φορά, τη σημασία της παρουσίας της [φωτογράφου] στον χώρο που φωτογραφίζει».⁴ Αντίθετα από τη Ναλμπαντίδου και τη Μαρκίδου, ο Άρις Γεωργίου στο δίπτυχο *Hyde Park I* (1983) αντιμετωπίζει το μινιμαλιστικό αυτό αγγλικό τοπίο απρόσωπα, σαν συνδυασμό ψυχρών γεωμετρικών μορφών· τα δύο όμως ασφαλοστρωμένα μονοπάτια που τέμνουν τη μια εικόνα κάθετα και την άλλη διαγωνίως, μουσκεμένα από τη βροχή, φαίνονται να έχουν μεταμορφωθεί σε ατόφιο ασήμι.

Στην εργασία της «Μεταβατικά Αντικείμενα» (1996), η Νάγια Γιακουμάκη φωτογραφίζει κούκλες από πολύ μικρή απόσταση σε έγχρωμο Polaroid. Οι κούκλες όμως αυτές δεν έχουν τίποτα το χαριτωμένο. Αναμαλλιασμένες, μισόγυμνες, με το μάτι άγριο ή τρελό, μοιάζουν έτοιμες να αρπάξουν μαχαίρι. Υπό κανονικές συνθήκες, η κούκλα αποτελεί εξιδανικευμένη παρωδία της γυναίκας – της γυναίκας ως μωρό ή ως αντικείμενο. Ως εκ τούτου, δεν είναι νομίζω υπερβολικό να θεωρήσει κανείς την εργασία αυτή, με την αντιστροφή του κατεστημένου που προτείνει, σαν ένα από τα σπάνια ακόμα έργα της Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας με αναφορά στον φεμινισμό.

Η σκηνοθετημένη φωτογραφία αποτελεί άμεση αντιμετώπιση του διλήμματος της παραστατικότητας, σύμφωνα με την οποία ο καλλιτέχνης αναλαμβάνει να τροποποιήσει καταλλήλως την πραγματικότητα, ή να τη φέρει στα μέτρα του, αναπλάθοντας την από την αρχή. Ο Δημήτρης Τσουμπλέκας στις «Σημειώσεις για τον Leonardo» (1994) συνδυάζει φωτογραφίες γυμνού ανδρικού μοντέλου, κολάζ και σχέδιο για να κατασκευάσει παραλλαγές πάνω στις ανθρωπομετρικές παραστάσεις του da Vinci. Η Μαρία Παπαδημητρίου στο τρίπτυχο *Πιπίλες* (1995) παρουσιάζει ισάριθμα αυτοπορταίτα, σε καθένα από τα οποία βαστάει στα δόντια ένα ζευγάρι σαρκώδη γυναικεία χείλη κομμένα από περιοδικά μόδας. Η εργασία είναι συγχρόνως κωμική και ανησυχητική, αφού δεν μπορούμε να ξέρουμε τι έκφραση κρύβεται πίσω από τα τερατώδη αυτά προσωπεία.

Τον εαυτό της φωτογραφίζει και η Ελένη Μαλιγκούρα στη σειρά «Σταδιακή κατάργηση ή αλλεπάλληλες αποδράσεις» (1992), που αποτελείται από μεγάλα τυπώματα βασισμένα σε έγχρωμα Polaroid. Οι εικόνες, στις οποίες ποτέ δεν διακρίνεται καθαρά ή ευανάγνωστα το πρόσωπό της φωτογραφιζόμενης, είναι σαν φωτογραφίες φαντασμάτων, εκτός από μια που θυμίζει τη νεκρική μάσκα του ποιητή Keats. Την Μαλιγκούρα απασχολούν οι αντιφατικές επιθυμίες φωτογράφου και φωτογραφιζόμενου: ο πρώτος αναζητεί το τέλειο έργο τέχνης, ο δεύτερος προσπαθεί να διασώσει κάτι από τον χείμαρρο του χρόνου. Συνδυάζοντας τους δύο ρόλους, πασχίζει να βρει τη λύση του μυστήριου. Φυσικά αποτυγχάνει, όπως όλοι αποτυγχάνουμε, αφού μοίρα της φωτογραφίας είναι

ποτέ να μην μπορεί να ξεπεράσει την επιφάνεια των πραγμάτων. Εξ' άλλου το γνωρίζει και η ίδια: «Μέσα από το χαώδες, δονούμενο, μεταλλασσόμενο μείγμα εικόνων που αποτελούν [το πρόσωπο] ή που κρύβονται πίσω του, μπαίνεις στον πειρασμό να ανασύρεις μια, να σπάσεις την αλυσίδα του χρόνου και να του κλέψεις μια στιγμή, να την τοποθετήσεις πάνω στο φωτογραφικό χαρτί και να την προτείνεις σαν την Αληθινή Εικόνα του προσώπου. Αυτό είναι το μεγάλο ψέμα της φωτογραφίας».⁵ Ο αγώνας όμως δεν είναι τελείως άκαρπος, μια και καταλήγει στις ανήσυχες αυτές εικόνες.

Τα αυτοπορτραίτα του Περικλή Αλκίδη στη σειρά «Οικογενειακά» (1987-92) είναι ιδιαιτέρως πολυσήμαντα, αφού πρόκειται για επανασκηνοθετίσεις παλαιών οικογενειακών φωτογραφιών, με τον φωτογράφο και τους γονείς του να ξαναπαίζουν τους παλιούς των ρόλους· το τελικό έργο παρουσιάζει και τις δύο φωτογραφίες με τη μορφή διπτύχου. Αντίθετα με την δική του συνηθισμένη πρακτική, και με αντίστοιχες εργασίες ξένων φωτογράφων, που συνήθως γίνονται για να εκτονώσουν κάποια οικογενειακή ένταση, τα αποτελέσματα εδώ χαρακτηρίζονται από μια παράξενη νοσταλγία και ηρεμία.

Στη σειρά «Rituals» («Τελετουργίες», 1986-91), η Νατάσσα Μαρκίδου σκηνοθετεί σε επιτραπέζια κλίμακα, κατασκευάζοντας νεκρές φύσεις από μείγμα διαφόρων αντικειμένων και φωτογραφιών. Οι εικόνες αυτές, όπως γράφει, «δεν αναπαριστούν κάποια πραγματικότητα αλλά παρουσιάζονται οι ίδιες σαν παραστάσεις μιας υποθετικής λατρευτικής τελετής. Δανείζονται από αυτές την αίγλη των εικόνων, την ακτινοβολία τους, τον μυστικισμό τους, την χρησιμότητά τους. Κάθε στοιχείο μέσα σ' αυτές, διατηρώντας την αυτονομία του, παραπέμπει σε μυθολογικές εικόνες, σε λατρευτικά σύμβολα, σε παγανιστικές τελετές, συγχέοντας τις θρησκείες ή μάλλον συγχωνεύοντας τες σε μια εικόνα».⁶

Σε εικόνες με την έννοια αγιογραφιών μας παραπέμπει και ο Κωστής Αντωνιάδης στο έργο του *Τέσσερις Εικόνες* (1991), αναφορά που ενισχύεται από τα επιχρυσωμένα φόντα των μεγάλων (2,2 μέτρα ύψος) αυτών πορτραίτων σύγχρονων νέων με καθημερινή περιβολή. Ο Αντωνιάδης εδώ μπερδεύει ηθελημένα ρυθμό και περιεχόμενο, καθώς η κοσμική ιδιότητα των εικονιζόμενων έρχεται σε αντίθεση με την αόριστα λατρευτική παρουσίαση – αντίθεση που τελικά αποδεικνύεται εποικοδομητική, αφού η διφορούμενη φύση των εικόνων συμβάλλει στο εντυπωσιασμό που προκαλούν. Πιο άμεσα και σύγχρονα είναι τα πορτραίτα της σειράς «Ελληνική Νεολαία» (1995) της Νάγιας Γιακουμάκη, όπου ο σκληρός, μονόπλευρος φωτισμός συνδυάζεται με μονοκόμματα χρωματιστά φόντα.

Τα γυμνά σώματα που απεικονίζει ο Νίκος Μάρκου («Δια Γυμνού Οφθαλμού», 1995) έχουν υποστεί αλλεπάλληλες επεξεργασίες μέχρι να πάρουν την τελική τους μορφή, επιμήκη και σκελετωμένα, βαπτισμένα σε υπερκόσμιο, μονόχρωμο φως, σαν άγιοι ή κολασμένοι του Ελ Γκρέκο. Ο Μάρκου είχε δείξει ιδιαίτερη ικανότητα στη φωτογράφιση του γυμνού από το 1984, με εικόνες λουομένων εργατών που σχημάτιζαν μια σχεδόν ξεχωριστή υποκατηγορία της εργασίας «Το Γκάζι»· παρ' όλες τις επιφανειακές διαφορές μεταξύ των δύο εργασιών (μέγεθος,

χρώμα, κ.λπ.), φαίνεται καθαρά η καταγωγή των καινούργιων γυμνών από τα παλαιότερα.

Η πορεία της Λίζης Καλλιγά ήταν πάντα μια από τις πιο ενδιαφέρουσες και ποικίλες στον χώρο της Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας, από τη μεγάλη εργασία «Χώρος και ματιά» (1989) στην οποία η φωτογράφιση της σταδιακής μεταμόρφωσης του παλιού εργοστασίου της οδού Αρματολών και Κλεφτών σε κέντρο σύγχρονης τέχνης μετατρέπεται σε σχόλιο πάνω στην ίδια την ιστορία της τέχνης, έως το «Περιπετειώδες ημερολόγιο» (1994), παρουσίαση 365 Polaroid σε διπλή έκδοση, πριν και μετά την καταστροφή τους από τρίτο πρόσωπό. Οι τελευταίες της εργασίες συμπεριλαμβάνουν μεγάλες έγχρωμες φωτογραφίες με διπλές εκθέσεις προσώπων και χειριών, καθώς και μια σειρά από σολαριζέ τυπώματα με λεπτομέρειες χειριών κλασικών αγαλμάτων.

Στη σειρά «Private Spaces» («Ιδιωτικοί Χώροι», 1995), η Χριστίνα Δημητριάδη φωτογραφίζεται καθισμένη άλλοτε στο σπίτι των γονέων της και άλλοτε στο διαμέρισμά της· χρησιμοποιεί όμως κάθε φορά διπλή έκθεση, μία με και μία χωρίς την παρουσία της, με αποτέλεσμα στην εικόνα να φαίνεται ημιδιαφανής, άυλη, σαν να μην ανήκει ούτε στον ένα χώρο ούτε στον άλλο. Ο Γιάννης Ψυχοπαίδης δείχνει και αυτός τάση υπεκφυγής, αφού σε κανένα από τα έξη Polaroid που απαρτίζουν την *Αυτοπροσωπογραφία* του δεν φαίνεται ευδιάκριτα το πρόσωπο του καλλιτέχνη. Στην τελευταία φωτογραφία της *Σύνθεσής* του μια γυναίκα μας τείνει ένα ακόμα Polaroid: δεν μπορούμε όμως να δούμε τι παριστάνει, αφού και αυτό είναι επιζωγραφισμένο.

Η Όλγα Καλούση χρησιμοποιεί τα Polaroid ως πρώτη ύλη, ξαναφωτογραφίζοντάς τα αφού περάσουν από πολύπλοκη επεξεργασία που φθάνει μέχρι τη χάραξη σχεδίων ή κειμένων πάνω στην επιφάνεια της φωτογραφίας. Νοσταλγικές μνήμες της Ελλάδας από καλλιτέχνηδα εγκατεστημένη χρόνια στη Γερμανία, οι φωτογραφίες αυτές έχουν την αμεσότητα σκαριφήματος. Λιγότερο συναισθηματική, η ματιά της Δέσποινας Μειμάρου αντιστοιχεί στο τοπίο του *Mont Sainte Victoire* (1991) σαν πρόκληση, ψάχνοντας πως θα μπορούσε να παραστήσει φωτογραφικά ένα από τα αγαπημένα θέματα των ιμπρεσιονιστών και του Cezanne. Η λύση που βρήκε, βασισμένη στον τεμαχισμό της αρχικής φωτογραφίας και την αντιγραφή και μεγέθυνση ορισμένων λεπτομερειών με έγχρωμες ξηρογραφίες, είναι συγχρόνως απόλυτα φωτογραφική αλλά και γεμάτη αναφορές στον ιμπρεσιονισμό.

Τα παραδείγματα αυτά αρκούν, πιστεύω, για να επιβεβαιώσουν ότι η εικαστική διάσταση όχι μόνο δεν έρχεται να περιορίσει την εξέλιξη της φωτογραφίας, αλλά απεναντίας της ανοίγει καινούργιους ορίζοντες. Από τα εννοιολογικά διδάγματα του Δημοσθένη Αγραφιώτη μέχρι τις καλαίσθητες αρχιτεκτονικές αναφορές της Ευδοξίας Ράδη και του Επαμεινώνδα Σχίζα, οι δυνατότητες του φωτογραφικού μέσου στο τέλος της δεύτερης χιλιετηρίδας φαίνονται άπειρες. Εάν οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα είναι σήμερα σε θέση να εκμεταλλευθούν κατάλληλα τον ανεκτίμητο αυτό εκφραστικό θησαυρό που λέγεται φωτογραφία, το οφείλουν σε μεγάλο βαθμό στην εμφάνιση προ είκοσι ετών της Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας.

¹ Γράφοντας το 1987, οι Andy Grundberg και Kathleen McCarthy Gauss ισχυρίζονται χωρίς περιστροφές ότι «Την τελευταία δεκαετία, η φωτογραφία έχει πετύχει μια θέση στο κόσμο της τέχνης άνευ στα προηγούμενα 150 χρόνια της ιστορίας της. Η μεγάλη επιρροή της φωτογραφικής εικόνας στους καλλιτέχνες και στην τέχνη της εποχής μας έχει αναγνωρισθεί και στην πράξη και στην θεωρία. Εξ' ίσου σημαντικό είναι το γεγονός ότι έχει πια αφομοιωθεί στην συνεχιζόμενη διατριβή των εικαστικών τεχνών και στις υπάρχουσες δομές της καλλιτεχνικής αγοράς.» (Andy Grundberg & Kathleen McCarthy Gauss, *Photography and Art: Interactions Since 1946*, Abbeville Press, New York 1987, σ. 15).

² Γιάννης Σταθάτος, «Εριέτα Αττάλη: Πρώτα και έσχατα τοπία», στον κατάλογο *Μύθος και Τοπίο*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Αθήνα 1996, σ. 56.

³ Δήλωση της καλλιτέχνης. Αναφέρεται στο κείμενο της Κατερίνας Καφοπούλου, «Του Εαυτού και του Χώρου», στον κατάλογο *Λία Ναλμπαντίδου: Καινούργιες Εικόνες*, Ιλεάνα Τούντα, Αθήνα 1996.

⁴ Κωστής Αντωνιάδης, «Νατάσσα Μαρκίδου», στον κατάλογο *Μύθος και Τοπίο*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Αθήνα 1996, σ. 40.

⁵ Ελένη Μαλιγκούρα, *Σταδιακή κατάργηση ή αλλεπάλληλες αποδράσεις*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 1993.

⁶ Νατάσσα Μαρκίδου, *Rituals*, Camera Obscura, Θεσσαλονίκη 1992.



Άποψη της έκθεσης στη Bratislava, Σλοβακία
(φωτογραφία Νίκος Παναγιωτόπουλος)



Άποψη της έκθεσης στο Ρέθυμνο
(φωτογραφία Νίκος Παναγιωτόπουλος)