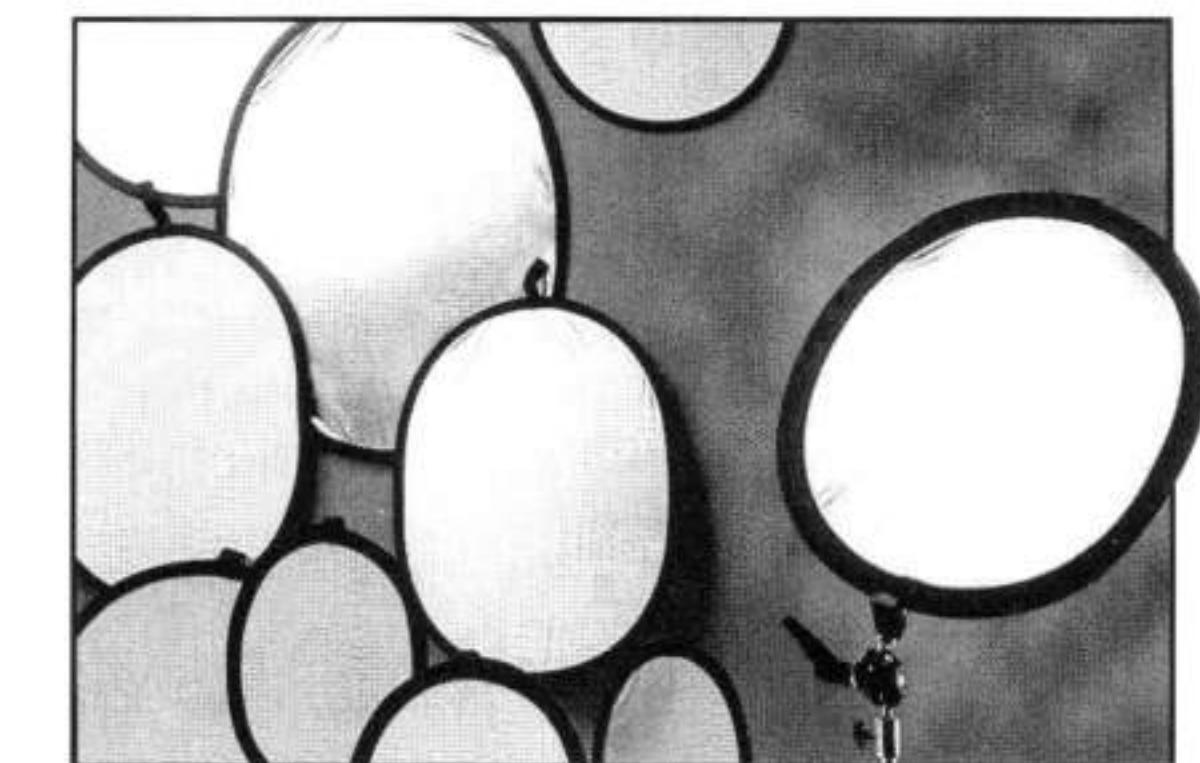


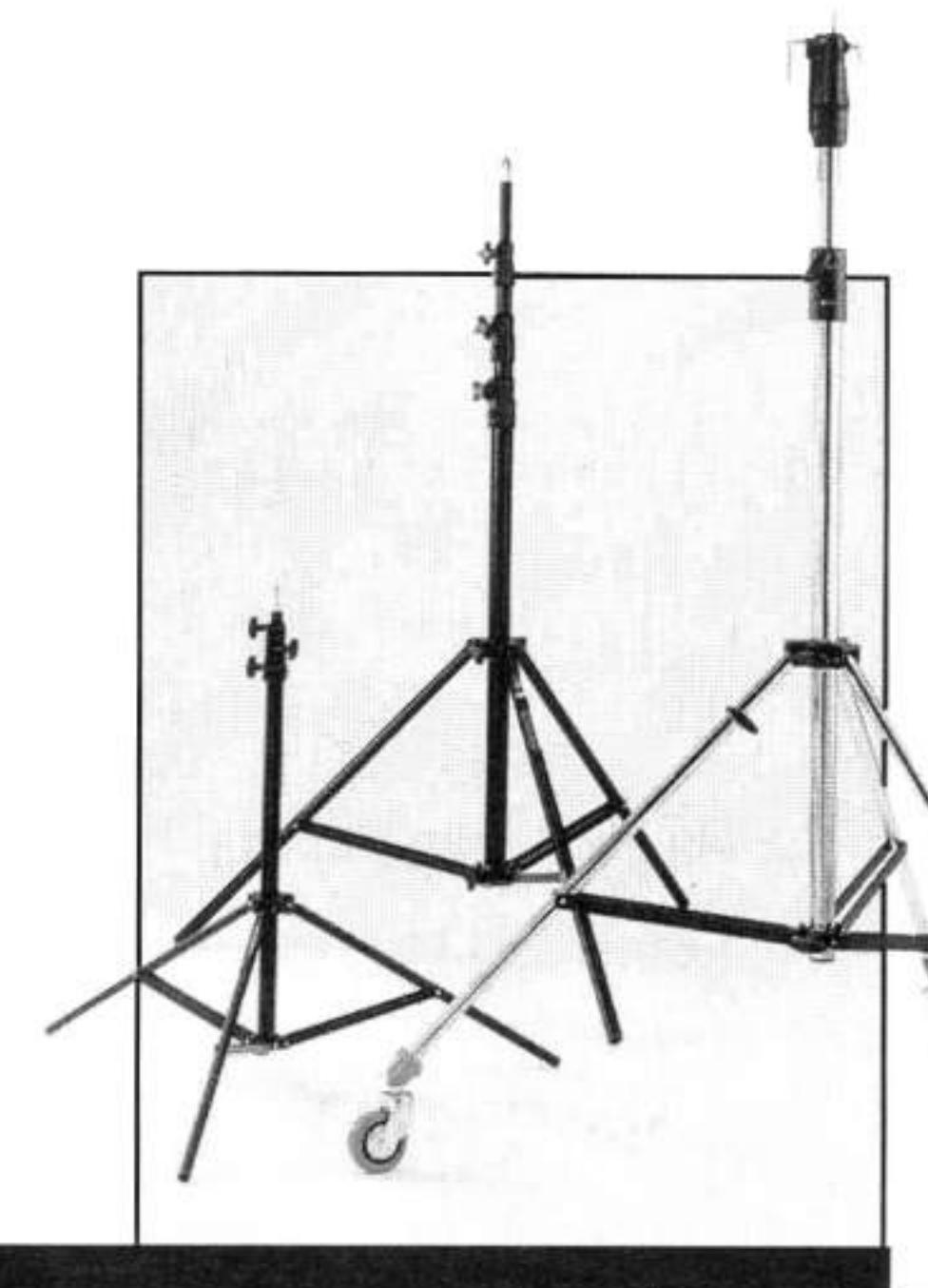
ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ



ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΓΙΑ ΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΕΥΧΟΣ 4 ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ 1995 ΤΙΜΗ 1.000 ΔΡΧ.



 **Κ. ΣΑΛΚΟΦΩΤ α.ε.**
ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 15, 546 24 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ.
ΤΗΛ: (031) 275.763, 278.600
ΣΤΑΔΙΟΥ 43, 105.59 ΑΘΗΝΑ.
ΤΗΛ:(01) 3217506, 3251294.



Manfrotto
Όνομα συνώνυμο
με την ποιότητα
και την αξιοπιστία



MANFROTTO

Τρίποδα
Κεφαλές.
Στάντς φωτισμού
και αξεσουάρ.

- Μέγιστη σταθερότητα
- Μεγιστη ικανότητα
- Μέγιστη αντοχή
- Μέγιστη δυνατότητα επιλογής
- Ελάχιστο βάρος
- Κορυφαίο στην αγορά





ΦΩΤΟ: ΑΙΓΑΛΙΟΣ

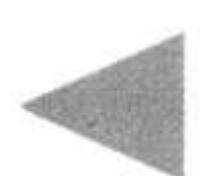
Αν μιλάμε την ίδια γλώσσα...

Εξειδίκευση, πλούσια εμπειρία, σύγχρονη τεχνολογία
και μεράκι, για τους μυημένους στον κόσμο
της μαυρόασπρης φωτογραφίας.

MAYPO
ΑΣΤΡΟ
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ

CLUB MARKETING & DESIGN

ΚΑΤΣΟΥΛΙΕΡΗ 3, 152 33 ΧΑΛΑΝΔΡΙ, ΤΗΛ: 6815620 - 6819357, FAX: 6840180



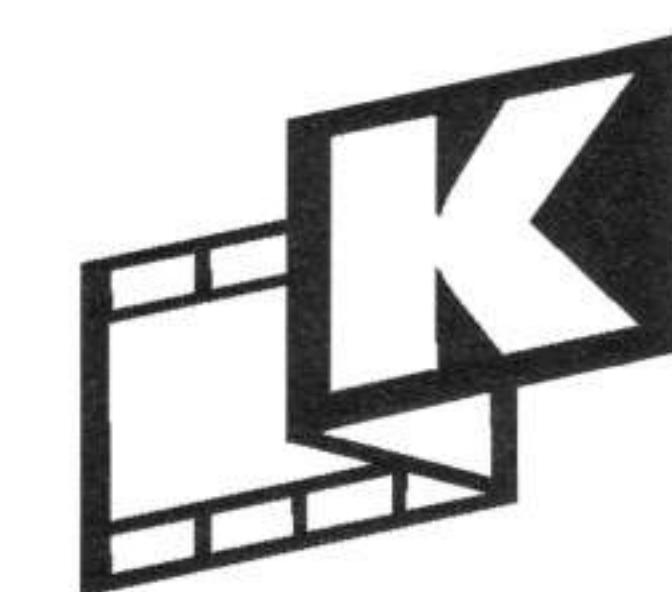
GITZO

Τα τρίποδα και οι κεφαλές GITZO
έχουν σχεδιαστεί μέχρι την τελευταία
λεπτομέρεια για να έχουν τη μέγιστη
αντοχή ενώ παράλληλα να είναι
ελαφριά και πρακτικά στη χρήση.



SEKONIC

- ενδείξεις μετρήσεων σε οθόνη LCD.
- απλή εναλλαγή μετρήσεων τεχνητού και φυσικού φωτισμού.
- μετρήσεις προσπίποντος και ανακλώμενου φωτισμού.
- μνήμη τελευταίων μετρήσεων ακόμα και μετά
την παύση λειτουργίας.
- ακρίβεια μετρήσεων μέχρι και 1/10 F stop.
- λειτουργία με μπαταρίες τύπου AA.

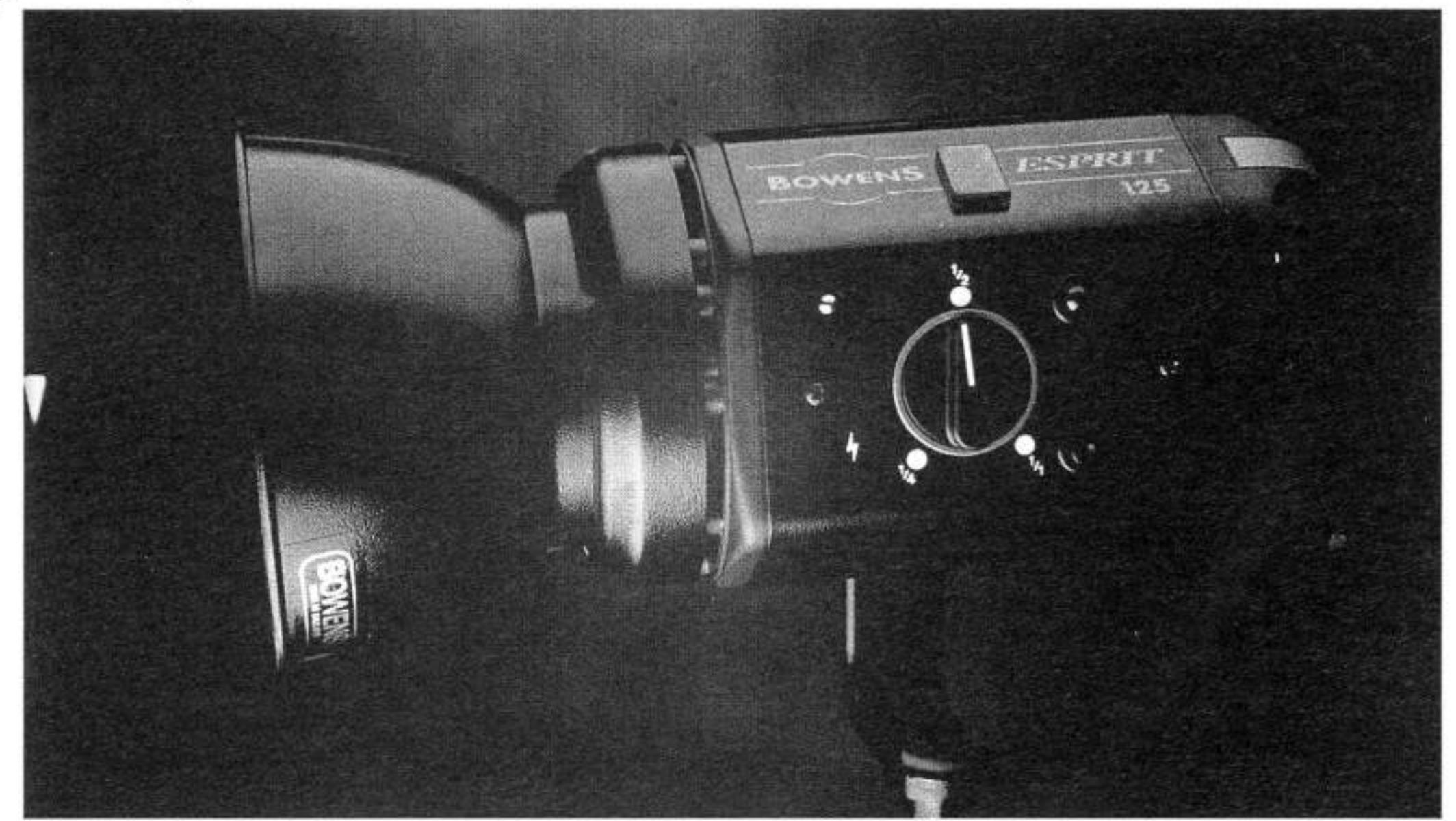


ΚΟΓΧΥΛΑΚΗΣ Α.Ε.
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ VIDEO

ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 42 (ΗΜΙΟΡΟΦΟΣ)
546 24 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
ΤΗΛ: 261.771 - 234.842,
FAX: 287.709.



To Πνεύμα μιας Νέας Γενιάς ESPRIT 125



Το νέο Στούντιο
φλας της BOWENS
με επιδόσεις για
τους απαιτητικούς
επαγγελματίες και
στη τιμή ενός
φορητού φλας

Προσφέρεται και σε κιτ που περιλαμβάνει 2 ESPRIT 125,
2 Ομπρέλλες, 2 Ανακλαστήρες για Ομπρέλλες 2 τριπόδια, και τσάντα μεταφοράς
στην τιμή των 229.000+18% Φ.Π.Α.

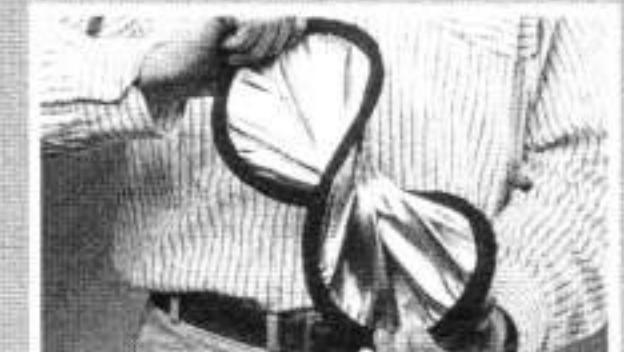
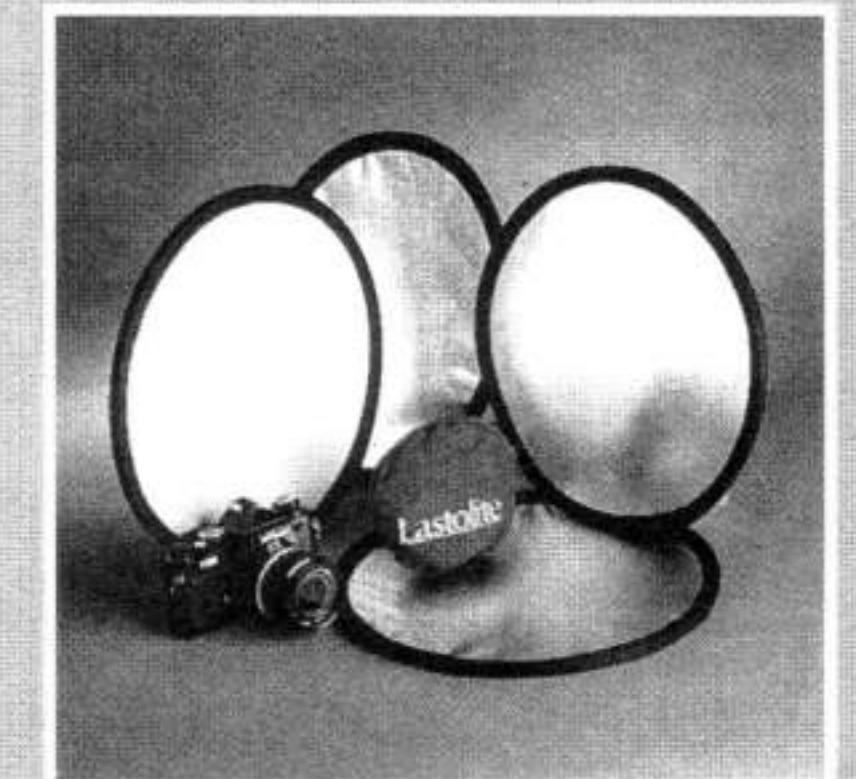
ΜΙΚΡΟ APOLLO



Το μικρό Apollo
είναι ένα φωτιστής - κουτί
που προσαρμόζεται
σε κάθε φορητό φλας
παρέχοντας ολοκληρωτικό
έλεγχο φωτισμού

ΚΟΦΙΝΑΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΟΡΜΗΝΙΟΥ 9 Τηλ: 7236847, Fax: 7249848

ΑΝΑΚΛΑΣΤΗΡΕΣ ΤΣΕΠΗΣ



Οι Ανακλαστήρες που δίνουν επιπλέον φως
όπου ακριβώς χρειάζεστε.

KAISER® FOTOTECHNIK

**To μεγάλο όνομα για τα μικρά μυστικά
του Σκοτεινού Θαλάμου**



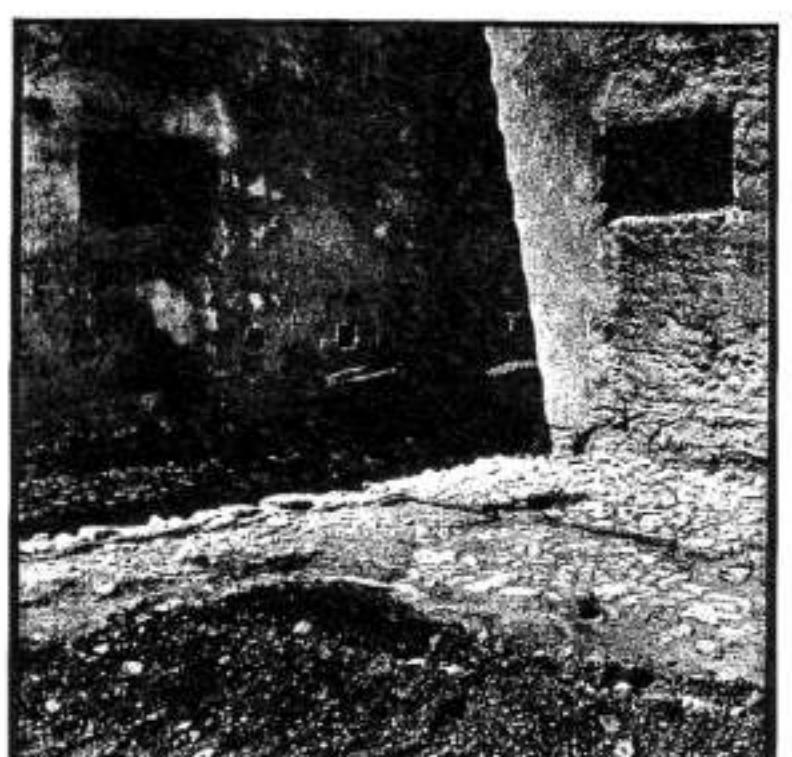
Χρησιμοποιείτε τις άπειρες επιλογές του συστήματος KAISER για να φτιάξετε τον μεγεθυντήρα και τον σκοτεινό θαλαμό που ταιριάζουν στις ανάγκες.

- Μέγεθος αρνητικών μέχρι 6x7.
- Κολόνα με αντιστάθμιση βάρους μέχρι και 1,5m ύψος.
- Βάση με ρυθμιζόμενο ύψος ή κλίση μέχρι 80x60 cm.
- Εξάρτημα για τοποθέτηση της κολόνας στον τοίχο.
- Εξάρτημα για προέκταση κεφαλής.
- Σύστημα μετατροπής μεγεθυντήρα σε Autofocus.
- Εναλλάξιμες κεφαλές (μαυρόασπρη, έγχρωμη, multigrade).
- Φορέας αρνητικών 6x7 με Anti Newton κρύσταλλα ή κατ' επιλογήν με μάσκες για αρνητικά μέχρι 13x17 ή και διαφάνειες με πλαίσιο διαστάσεων 5x5 ή 7x7.
- Θήκη φιλτρων και αντιθερμικό κρύσταλλο.
- Εξαρτήματα για μετατροπή του μεγεθυντήρα σε μηχάνημα αντιγραφής φωτογραφιών ή Διαφανειών με δυνατότητα ελέγχου των χρωμάτων και με ποικιλία φωτιστικών.
- Μετασχηματιστής για κεφαλές έγχρωμες ή multigrade με ενσωματωμένο σταθεροποιητή τάσεως.
- Όλα ανεξαρτήτως τα εξαρτήματα για στήσιμο του πληρέστερου σκοτεινού θαλάμου.

I. KOKKINOS & YIOS O.E AKADEMIAΣ 95

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

7. ΕΠΙΡΡΟΕΣ, ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ
ΚΑΙ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΕΡΓΟ
του Πλάτωνος Ριβέλλη.
10. ΣΧΟΛΙΑ.
18. ΓΙΑΝΝΗΣ ΔΗΜΟΥ
του Αντώνη Κυριαζάνου.
24. GARRY WINOGRAND
της Γκλόρις Ροζάκη.
30. JOHAN HAGEMEYER
της Δήμητρας Κονδυλάκη.
34. PORTFOLIO
Περικλής Αντωνίου
38. PORTFOLIO
Λεωνίδας Δημακόπουλος
42. PORTFOLIO
Μαριάννα Οικονόμου.
46. Ο "ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ"
Τα σεμινάρια φωτογραφίας και η ιστορία τους.



Φωτογραφία εξωφύλλου, Πλάτων Ριβέλλης.

Φ Θ Ι Ν Ο Π Ω Ρ Ο
1 9 9 5

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ: Ετήσια συνδρομή Εσωτερικού 4.000 δρχ., Εξωτερικού 6.000 δρχ.
Ταχυδρομική επιταγή στο όνομα
Ανδρέας Σχοινάς Τσακάλωφ 44 Αθήνα 106 73.

Photochoros is a quarterly published magazine on creative photography. DIRECTOR: Plato Rivellis
Annual subscription (4 issues) Drs. 6.000 Cheques adressed to Andreas Schinas, 44 Tsakalof str.,
Athens 10 673, GREECE. Fax: 01-3645151.

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ τεύχος 4, Φθινόπωρο 1995, τιμή τεύχους δρχ. 1.000. Εκδόσεις Φωτοχώρος. Τσακάλωφ
44 Αθήνα Τ.Κ 106 73 τηλ:01-3645577, 01-3608349 01-3615508, Fax: 01-3645151. Διευθυντής
Πλάτων Ριβέλλης, Αρχισυντάκτης Αντώνης Κ. Κυριαζάνος, Γραμματεία Λία Ζαννί, Art Director
Ιωάννης Β. Κολαξίζης, DTP Artwork Συγγρού 5 τηλ: 031-251.140 Γιώργος Ι. Μελιδόνης, Φλύμ-
διαχωρισμοί, Φίλιππος Γκριζιώτης, Κωνσταντινουπόλεως 216, Αθήνα, τηλ:01-2021510, Εκτύπωση
Επικοινωνία Ε.Π.Ε. Πάρνηθος 51, Πειραιάς, τηλ: 01-4130901.



HASSELBLAD 501C

Τα χαρακτηριστικά μιάς Hasselblad είναι:

- ✓ Η άριστη κατασκευή
- ✓ Ο αυστηρός έλεγχος λειτουργίας κάθε μηχανής
- ✓ Η μηχανική λειτουργία
- ✓ Η ποιότητα των φακών Zeiss

Στη νέα Hasselblad 501c όλα αυτά με χαμηλότερο κόστος.



BENIZELOU 15, 546 24 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΤΗΛ: (031) 275.763, 278.600, ΣΤΑΔΙΟΥ 43 10559 ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ: (01) 3217506, 3251294

ΕΠΙΡΡΟΕΣ, ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΕΡΓΟ

ΤΟΥ ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΡΙΒΕΛΗ

ΟΙ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΩΣ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ

Η καλλιτεχνική δημιουργία διεκδίκει μά παρθενικότητα που δεν της ανήκει. Ο δημιουργός κινείται από το ξεκίνημα της καλλιτεχνικής του ζωής σε ένα περιβάλλον φορτωμένο με συνήθειες, εμπειρίες και παραστάσεις, τις οποίες, στις μέρες μας, η επικοινωνία πολλαπλασίασε και άπλωσε μέσα στον χρόνο. Ο σημερινός δημιουργός γνωρίζει περισσότερα (και ίσως γι αυτό πιο επιφανειακά) από οποιονδήποτε μέσον του στην ιστορία της τέχνης. Το πλήθος όμως των αναφορών μπορεί να τα αξιοποήσει, να το εκμεταλλευτεί και να το μετατρέψει σε μιαν ανανεύομενη και αστερίευτη πηγή έμπνευσης και δημιουργίας.

Οι επιρροές, κατά το παρελθόν, είχαν σχέση με τον περιορισμένο κύκλο που συνιστούσε τον κόσμο του καλλιτέχνη. Οι λιγοστές αυτές επιρροές αποκτούσαν, ίσως γι αυτά, τεράστια σημασία. Ο μαθητής ακολουθούσε τον δάσκαλο. Ο ιδιοφυής μαθητής απλώς παράλλαξε και δεν ανέτρεπε το έργο του δάσκαλου.

Αυτός ο κατά το φαινόμενο περιορισμός δεν έβλαψε την τέχνη, γιατί ξεκαθάριζε προληπτικά το δημιουργικό έδαφος, ώστε ο καλλιτέχνης να αφοσιωθεί αποκλειστικά στο ουσιώδες, που ήταν το περιεχόμενο της προσωπικής του δημιουργίας. Οι περιορισμοί ήταν τελικά γι αυτόν ένας φυσικός χώρος ελευθερίας.

Στον αιώνα μας, και ειδικά στον τομέα της φωτογραφίας, η διάδοση των ιδεών και η επικοινωνία με το παρελθόν έγινε ο κανόνας. Ο νέος καλλιτέχνης σήμερα δεν μπορεί να αυτοπειριστεί, αφού ο βομβαρδισμός είναι συνεχής και ανηλείς. Αυτό γεννάει μια νέα υποχρέωσή του. Να ανατρέξει πλέον ο ίδιος στο παρελθόν και στις πηγές. Να μην επιτρέψει ουτόν τον ανεξέλεγκτο βομβαρδισμό, να καθορίσει τα όρια μέσα στα οποία αυτός θα κινηθεί. Οφείλει να αναζητήσει και να



Julia Margaret Cameron, 1872

ανεύρει τα δικά του νήματα επικοινωνίας με τους δημιουργούς που προηγήθηκαν, αλλά και με τους σύγχρονούς του.

Η απαραίτητη αυτή αναζήτηση θα του εξασφαλίσει την θέση της προσωπικών ορίων, τα οποία ο ίδιος θα μετακινεί ανάλογα με την πορεία του έργου του, και τα οποία θα βρίσκονται σχεδόν συνέχεια σε έναν αναγκαίο διάλογο (συμφωνίας ή διαφωνίας) με τον φωτογραφικό κόσμο που κίτσηκε πριν, ή και παράλληλα με τον κόσμο που ο ίδιος επιχειρεί να κτίσει.

Στα τέλη του αιώνα μας, που, όπως τα τέλη κάθε αιώνα, είναι γεμάτα από φόβους, ανησυχίες και αμφιβολίες, και που στέρουνται λυτρωτικών αληθειών στον χώρο της φιλοσοφίας, της τέχνης, ή της πολιτικής, μπορούμε να υποστηρίξουμε (ή τουλάχιστον να ελπίσουμε) ότι η πολυπλοκότητα

και το πολυάριθμο των καλλιτεχνικών επιρροών μπορούν να αφαιρέσουν τόσο φανατισμό, όση ελευθερία μάς προσφέρουν.

Όλες μαζί οι επιρροές αποτελούν ένα αμάλγαμα γνώσης και έμπνευσης, σαν ένα είδος γενικής μόρφωσης, που μας βοηθάει να στηρίξουμε σιγά σιγά τη δική μας άποψη, στην οποία το νόμιμο πάθος να μην κινδυνεύει να γίνει άνομη μισαλλοδοξία. Υπάρχουν βέβαια πολλοί που, μη αντέχοντας την αισθητή αυτής της ελευθερίας, επιχειρούν σε όλους τους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας να διατυπώσουν νέους σαφείς κανόνες συμπεριφοράς και κριτικής. Δεν μπορούν δυστυχώς να αντιληφθούν ότι οι επιλογές μας γίνονται πιο ξεκάθαρες, όσο στηρίζονται σε μεγαλύτερη ανεξαρτησία απέναντι στην δήθεν σαφήνεια των ορισμάνων.

Ο ΘΑΥΜΑΣΜΟΣ ΚΑΙ Η ΜΙΜΗΣΗ

Ο νέος δημιουργός όμως, και πιο συγκεκριμένα ο νέος φωτογράφος, στην προσπάθεια του να ξεδιλλύνει το συγκεχυμένο πλέγμα των επιρροών του και να το μετατρέψει σε δημιουργική έμπνευση, υποκύπτει συχνά σε μια σχεδόν αναπόφευκτη πανίδα. Αναζητά (πολύ λογικά) μέσα σε όρα γνωρίζει για την τέχνη του, τις αδελφές ψυχές, Τους δημιουργούς, των οποίων το έργο του προκαλεί εκείνη τη συγκίνηση, στην οποία στηρίχτηκε και στην οποία ήλπισε, σταν ξεκίνησε την καλλιτεχνική του περιπέτεια. Ενώ όμως η επιλογή αυτών των ολίγων φωτογράφων, που, μέσα από το σύνολο των σημαντικών δημιουργών, συνιστούν το προσωπικό του πάνθεον, είναι φυσική και αναγκαία, εκείνος κάνει ένα ακόμη βήμα και τους αναγορεύει σε παραδείγματα προς μήμπον. Καθοδηγεί έτσι το έργο του σε κατευθύνσεις που μπορεί να ταυτίζονται με τις αισθητικές, νοητικές και συγκινησιακές του τάσεις, αλλά που μπορεί να βρίσκονται πολύ μακριά από την

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 7



προσωπικότητα και την ιδιοσυγκρασία του. Περνάει έτσι πολύς καιρός με την ανήνευση περιοχών, που όχι μόνον έχουν ήδη ανιχνευτεί επιτυχώς και πλήρως, αλλά και που δεν προσφέρονται για το είδος τούχηντη που είναι ο συγκεκριμένος φωτογράφος.

Ο Garry Winogrand έλεγε πως όταν σήκωνε τη μηχανή του και έβλεπε απ' το σκόπευτρο μιαν εικόνα του Cartier-Bresson την κατέβαζε χωρίς να πατήσει το κουμπί. Και ο Winogrand, σημειώστε, είχε απεριόριστο θαυμασμό στο έργο του Cartier-Bresson. Ο λόγος που δεν ενέδιδε στον πειρασμό

τής συγκεκριμένης φωτογραφίας, δεν ήταν τόσο γιατί κάποιος άλλος τόχει ήδη κάνει. Θα μπορούσε να ελπίζει, όπως άλλοι, οτι αυτός θα τόκανε λίγο καλύτερα. Η κριψή αυτοπεποίθηση ποτέ δεν εγκαταλείπει έναν δημιουργό. Ήξερε όμως πως αυτό το ύφος δεν του ανήκε. Τού ήταν ξένο.

Εδώ υπεισέρχεται και μια άλλη ενδιαφέρουσα διάσταση των προτιμήσεών μας. Συχνά θαυμάζουμε περισσότερο αυτό που μας ξεφεύγει. Ήρωαιούμε έναν καλλιτέχνη, όταν κινείται σε περιοχές που βρίσκονται μακριά από τις δίκες μας καλλιτεχνικές δυνατότητες και τάσεις. Αν μάλιστα αυτός μιλάει και για θέματα σε μάς προσφιλή, ο θαυμασμός συνδυάζομενος και με ανομολόγητη ζήλεια γίνεται λατρευτικός.

Είναι συχνό άλλωστε το φαινόμενο καλλιτεχνών που ομολογούν στις κάποιος έκανε ένα έργο που εκείνοι θα ονειρευόντουσαν να είχαν πραγματοποιήσει. Το έργο όμως των καλλιτεχνικών συγγενών τους είναι βέβαια σε θέση να το αναγνωρίσουν και να το εκτιμήσουν καλύτερα, αφού είναι φτιαγμένο με τα υλικά που οι ίδιοι κατέχουν και χειρίζονται άνετα, αλλά δεν τους προξενεί το δέος εκείνου που κινείται σε χώρους για αυτούς απροσπέλαστους.

Το να στηρίξεις το έργο σου σε κατευθύνσεις που ανήκουν στους ήρωες σου δεν είναι καταδικαστέο, αφού το προκλητικό αυτό στοίχημα σού αποκαλύπτει αδυναμίες και σού μαθαίνει διαδικασίες. Πρέπει όμως νάχεις τη διαύγεια να σταματήσεις καν αλλάξεις τροχιά, αν διαπιστώσεις ότι το έργο σου δεν είναι παρά ένας φόρος τιμής, ή μια ευγενική ζήλεια, και όχι μά γνήσια αναζήτηση της πρωτοπικής σου εκφραστικής ιδιαιτερότητας. Ιδιαίτερητη που δεν σημαίνει αναγκαστικά πρωτοτυπία. Άλλοιών θάπτετε να πιστεύουμε στις κανένας άνθρωπος δεν συγγενεύει πνευματικά με άλλους. Σημαίνει όμως γησιότητα στις προθέ-

σεις και τις κατευθύνσεις, που να συνδέει τον καλλιτέχνη με το έργο του, μέσω των επιφρούν και εμπειριών του, και όχι τις επιφροές και εμπειρίες με το έργο, ερήμην του καλλιτέχνη.

ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟ

Ο νέος όμως φωτογράφος στα πλαίσια της καλλιτεχνικής του ταλάντευσης έχει και έναν άλλο χώρο αμφιβολίας να αντιμετωπίσει. Εκείνον της θεματολογίας. Δεν γνωρίζει μόνον τις επιφροές των μεγάλων που προηγήθηκαν, ούτε έχει να αντιμετωπίσει μόνον τα πρόβλημα της επιλογής ανάμεσα στους πολλούς, και ισάξιους θαυμασμού, προσανατολισμούς. Γνωρίζει επίσης πώς στη ρύθμιση που προηγήθηκαν όλα τα θέματα έχουν γίνει αντικείμενο της φωτογραφικής ανατομίας. Και την ίδια στιγμή που αναζητεί το ύφος της γλώσσας του, αναρωτιέται και για το περιεχόμενο του λόγου του.

Τα πρώτα 150 χρόνια της φωτογραφίας δέχηκαν την ισχυρή επιδραση του ίδιου του κόσμου πάνω στον φωτογράφο. Ο υπαρκτός κόσμος εξεβίαζε την θέση του και την παρουσία του πάνω στη φωτογραφικό χαρτί. Ήταν πολύ σημαντικός και πολύ καινούργιος για να επιτρέψει στον φωτογράφο μια πιο σημαντική παρουσία του ίδιου. Τα στοιχεία της ζωής, και οι ομορφιές του κόσμου αποζητούσαν τον ραψωδό τους. Στο πρόσωπο του φωτογράφου εύρισκαν τον ιδιαίτερη ερμηνευτή τους. Η φωτογραφία ασχολήθηκε με το ντοκουμέντο του κόσμου. Και ο κόσμος έπαιξε τον ρόλο του κοινού ιδεολογικού δοχείου μέσα στο οποίο γεννιόντουσαν οι επικοινωνίες καλλιτεχνών και αποδεκτών. Η σταδιακή χρεωκοπία των κοινωνικών ιδεολογιών, η μετακίνηση της φιλοσοφίας σε περιοχές ερωτημάτων και όχι απαντήσεων και η αύξηση του ενδιαφέροντος και του σεβασμού στο άτομο ως μέρους της κοινωνίας και όχι πλέον της κοινωνίας

ως αθροίσματος απόμων, μετατόπισε το βάρος από την κοινωνική αντικειμενικότητα στην υποκειμενική αντικειμενικότητα. Η φωτογραφία βρέθηκε και πάλι στο στοιχείο της, αφού μπορεί καλύτερα από κάθε άλλο μέσον να διαπραγματευτεί με το αντικειμενικό. Ο φωτογράφος δεν μπορεί παρά να χειρίστε τα ίδια θέματα που αποτελεσαν πάντοτε την αφετηρία κάθε φωτογραφίας, αν όχι κάθε καλλιτεχνικού έργου, μόνο που νομιμοποιείται πλέον να εμπιστευτεί τον εγωισμό του άφοβα. Το κοινωνικό ντοκουμέντο θα δώσει τη θέση του στο προσωπικό ντοκουμέντο και ο μικρόσωμος τής προσωπικής ζωής τού καλλιτέχνη μπορεί να πάρει τη θέση τού κοινωνικού σχολίου. Η περιγραφή των αντικειμένων τού κόσμου να γίνει χώρος προσωπικής συλλογής μικροαντικειμένων τού φωτογράφου.

Με τον τρόπο αυτόν ο φωτογράφος ανακτά μιαν αθωότητα, που ένοιωθε πως οι συνάδελφοί του τού παρελθόντος τού είχαν κλεψει. Τώρα ξέρει πως όλα τα θέματα θα διυλιστούν μέσα από την πιο ομολογημένη εγωιστική του ματιά. Ο κόσμος είναι εκεί όχι για να τον ανατάμει ο φωτογράφος μέσω της περιγραφής του, αλλά σαν πρώτη ύλη για την τομή της προσωπικής της ζωής και των ονείρων τού ίδιου τού φωτογράφου.

Έτσι, μας έγιναν αίφνης αντιληπτοί και θαυμαστοί φωτογράφοι όπως οι Julia Margaret Cameron, ο Carleton Watkins, ή ο Ralph Eugene Meatyard που σε αντίθεση με τους συναδέλφους τους που χειρίστηκαν όμοια θέματα, είχαν μιαν έντονα εσωστρεφή, εγωιστική και μεροληπτική άποψη τού θέματος τους. Μας έγιναν ξαφνικά πιο οικείοι. Και έτσι πάλι ανακαλύψαμε πολλούς σύγχρονούς μας, των οποίων το φωτογραφικό βλέμμα, χωρίς να γεννήσει (πράγμα φυσικά αδύνατον) νέα αντικείμενα, τα χειρίστηκε με την αυστηρά εγωιστική ματιά του καλλιτέχνη.

ΕΓΩΙΣΜΟΣ, ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ
Ο εγωισμός αυτός δεν συνιστά μιαν απομόνωση του καλλιτέχνη, ένα ειδος αδιαφορίας απέναντι στον κοινωνικό του χώρο. Απεναντίας επιχειρεί να γίνει αφετηρία επικοινωνίας μέσα από πιο προσωπικούς δρόμους. Και ίσως να ανανεώσει τον σεβασμό στις πληροφορίες που ενσωματώνει μια εικόνα. Πληροφορίες των οποίων η κόπτης αντικειμενική αξία έχει προ πολλού θανάτιμα τραυματιστεί, είτε ως αλήθεια, είτε ως μέσον κατανόησης και θεραπείας τού κόσμου και της κοινωνίας. Νέες πληροφορίες, επομένως, των οποίων η αντικειμενική αξία έγκειται στην αλήθεια τους ως στοχείων του υποκειμενικού κόσμου, τής προσωπικής ζωής, τού φωτογράφου, ή της ομολογημένα μεροληπτικής ματιάς του πάνω στα πράγματα τού κόσμου. Πρόκειται τελικά για πιο σύνθετη εκδοχή μιας σειράς αυτοπροτραϊών.

Όπως βέβαια μπορεί κάποιος να παρατηρήσει παρόμοιες εκδοχές φωτογραφικής άποψης υπήρχαν ήδη στο παρελθόν. Όπως άλλωστε και κάθε ποικιλία εκφραστικής πρωτοτυπίας. Εκείνο όμως που έχει σημασία να υπογραμμίσουμε είναι οτι αυτή η άποψη συναντά πολλούς οπαδούς στις μέρες μας και αποτελεί μια καλλιτεχνική τοποθέτηση που Ικανοποιεί τα φωτογραφικά ερωτήματα τής επο-

χής μας, αποφεύγοντας τις πρόχειρες καθησυχαστικές λύσεις της περασμένης δεκαετίας. Τότε που θεώρησαν οι η κοινωνική πληροφορία είχε ίσως το πρώτο ρόλο στο έργο, μετατρέποντάς την έτσι σε καλλιτεχνική πρόταση. Το λάθος, ίσως, που διέπραξαν ικανοί φωτογράφοι αυτής της εποχής, ήταν στα θέματα που τους αποσχολούσαν τα μετέτρεψαν σε κατασκευές πληροφοριών ή ονείρων. Τα αυτοπροτραίτα λόγου χάρη της Sherman δεν υπήρξαν ούτε ο εαυτός της στον κόσμο, ούτε ο κόσμος μέσα από τον εαυτό της, ούτε ο εαυτός της ως φωτογραφική πρόταση. Προσπάθησαν να αποτελέσουν μιαν ερμηνεία, αυτοανάλημένη πληροφορία. Ο Χριστός τού Andres Serrano δεν είναι εικόνα προσωπικού ημερολογίου, ενώ θα μπορούσε και θάταν ενδιαφέρον να είναι. Είναι απλώς ένα προκλητικό (και αυτό ακόμα σήμερα μπορεί να αμφισβηθεί) αντιθρησκευτικό διαφήμιστικού ύφους σλόγκαν. Με το διαφήμιστικό του κείμενο, με το διαφήμιστικό σοκ της εικόνας και τον διαφήμιστικό στόχο.

Δεν μπορεί να δεχτώ στη φωτογραφία περιορίστηκε στις μέρες μας στην προβολή σλόγκαν, είτε ανθρωπιστικών, όπως της Αφρικής τού Salgado, είτε κοινωνικών, όπως των διαφήμιστικών μηνυμάτων τής Barbara Kruger, είτε ψευδοψυχαναλυτικών, όπως των Arthur Tress. Στο έργο αυτών των φωτογράφων προβάλλεται ο κόσμος που ήδη γνωρίζουμε και ο συχνά ευφυής, αλλά πάντα προφανής σχολιασμός του. Υπάρχει όμως και άλλο μονοπάτι, που ευτυχώς τα τελευταία χρόνια ακολουθούν όλο και περισσότεροι νέοι δημιουργοί, που χρησιμοποιούν τις φωτογραφικές εικόνες όχι για να σχολιάσουν την αντικειμενικότητα τού κόσμου, ή να εφεύρουν έναν κόσμο που θα γίνει βάθρο του σχολιασμού τους, αλλά για να μας παρουσιάσουν την άλλη πλευρά τού κόσμου που γνωρίζουμε. Αυτήν που η δική τους θεώρηση γεννάει και μας αποκαλύπτει. Αρκεί για αυτό να στραφούν στην δική τους ζωή, την μόνη που κατ' αποκλειστικότητα κατέχουν, ή στη σκιά που ρίχνει η δική τους παρουσία στα πράγματα αυτού τού κόσμου. Κι αυτό να το κάνουν με τη γλώσσα που οι ίδιοι θα έχουν εφεύρει, ελεύθεροι από το πλήθος των επιφροών, που έχουν εκμεταλλευτεί σαν έμπνευση, ανεξάρτητοι από την αμφισβητούμενη αντικειμενική αλήθεια μιας πραγματικότητας, που χρησιμοποιούν σαν πρώτη ύλη, αδέσμευτοι από την υποδοχή που τους επιφυλάσσει ένα κοινό, που χρειάζονται σαν αποδέκτη τού έργου τους. •



Josef Sudek, Νάριζκε, Λάτκε, řemeslo, στο τραπέζι του, 1967

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 9

Σ Χ Ο Λ Ι Α

ΕΘΝΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΡΙΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΠΟΡΙΣΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΟΜΑΔΑΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η Ιστορία

Όπως θα θυμούνται οι αναγνώστες μας, μετά την ημερίδα που οργάνωθηκε για τη φωτογραφία τον περασμένο Οκτώβριο από το Υπουργείο Πολιτισμού, είχε προγραμματισθεί ο διορισμός μιας επιτροπής, μιας ομάδας εργασίας όπως ονομάστηκε, που θα επεξεργαζόταν τις απόψεις, οι οποίες είχαν εκφραστεί κατά την ημερίδα, και θα εισηγείτο στον Υπουργό κ. Μικρούτσικο την ακολουθήτεα Εθνική Πολιτική για την καλλιτεχνική φωτογραφία. Η ομάδα αυτή, πολυμελής αλλά με μονοφωνική σύνθεση (γιατί, όπως παρασκηνιακά υποστηρίχτηκε, κάτι τέτοιο εξασφάλιζε απρόσκοπη λειτουργία) συμπλήρωσε το πόρισμά της τον Ιούλιο και το δημοσίευσε σε έναν τόμο 205 σελίδων. Θα επιχειρήσω να περιγράψω και να σχολίάσω τις ρυθμίσεις που προτείνονται, αναζητώντας τα αρνητικά (ή σκοτεινά) σημεία, μια και μόνον έται μπορεί να επέλθουν βελτιώσεις. Το θετικό άλλωστε στοιχείο στο το Κράτος, είτε ως Ελληνικό Δημόσιο είτε μέσω της Ευρωπαϊκής 'Ενωσης, αποφάσισε να ενισχύσει ηθικά και οικονομικά τη φωτογραφία, έχει ήδη προβληθεί και υμητεί από δόλους μας κατ' επανάληψιν. Το επίσης θετικό στοιχείο στις τις μέλλη της ομάδας εργασίας έχουν (στην πλειοψηφία τους) στενή σχέση με τη φωτογραφία και γνώσεις, ουδείς επίσης μπορεί να το αμφιβήτησει. Θα ήταν βέβαια ιδανικό τα μέλη μιας τέτοιας επιτροπής να μην διεκδικήσουν κανέναν από τα αξιώματα που θέσπισαν, αλλά κάτι τέτοιο θα συνιστούσε μια πολυτέλεια που η ολιγομελής μας φωτογραφική κοινότητα δεν μπορεί να ανθέξει. Άλλωστε είναι προτιμότερες οι φανερές φιλοδοξίες και εύνοιες από τις παρασκηνιακές.

Γενικές κρίσεις

Η πρώτη παρατήρηση, που αφορά στο σύνολο των ρυθμίσεων, είναι πως το πόρισμα της έκθεσης στις βασικές του γραμμές ευθυγραμμίζεται πλήρως με τις απόψεις που εν κατακλείδι είχε εκφράσει ο κ. Σταθάτος στην ημερίδα τού Οκτωβρίου, όταν προς γενική έκπληξη είχε ανακοινώσει οι μετά από συνεννόηση με τους φορείς τής καλλιτεχνικής φωτογραφίας και τον εκπρόσωπο τού Υπουργείου κατέληξε σε ένα σχή-

μα που τότε περιέγραψε και το οποίο σχεδόν αυτούσιο αποτέλεσε τον κορμό τού πορίσματος τής ομάδας εργασίας. Αυτό επιβεβαίωσε τη διαισθηση που είχα, οτι δηλαδή η ημερίδα δεν ήταν πάρα μια εικονική παράσταση για κάλυψη μέτρων που είχαν ήδη λίγο-πολύ αποφασιστεί σε στενότερο κύκλο. Η συμμετοχή μου σε κείνη την ημερίδα κάνει τη διαπίστωση αυτή ακόμα πιο οδυνηρή.

Η δεύτερη παρατήρηση αφορά στη γενική αίσθηση που αφήνει το ύφος τού εν λόγω πορίσματος. Πρόκειται για ένα κείμενο που θυμίζει περισσότερο παλαιοκομματικής νοστροπίας πολιτικοοικονομικό μανιφέστο, παρά κείμενο για την τέχνη. Λεκτικός πληθωρισμός, γενικόλογες ευχές και προτροπές, ασφυκτικά οργανωτικά διαγράμματα, αποπνικτικός κρατισμός, έντονο διδακτικό ύφος. Για το τελευταίο μάλιστα μπορεί να πεί κανείς, οτι αν απευθυνεται σε άδεις δεν είναι αρκετό για να τους εκπιδεύσει, και αν απευθυνεται σε γνώστες είναι ολότελα περιττό.

Οι Θεσμοί

Μις προς τις βασικές ρυθμίσεις η επιτροπή προτείνει ένα πλέγμα οργανισμών, ή θεσμών όπως τους ονομάζει, που θα ασχολούνται με τη φωτογραφία και θα επιδοτούνται από το Υπουργείο Πολιτισμού. Το πρώτο σκέλος είναι το Τμήμα Φωτογραφίας του Υπουργείου Πολιτισμού (με τον προϊστάμενο, τους υφισταμένους και τη γνωμοδοτική του επιτροπή).

Το δεύτερο, ένα Εθνικό Κέντρο Φωτογραφίας (ΝΠΙΔ, με το Δ.Σ., τον διευθυντή, τον αναπληρωτή διευθυντή, τους υφισταμένους, και τη συμβουλευτική επιτροπή). Το τρίτο, η Φωτογραφική Συγκυρία της Θεσσαλονίκης (ΝΠΙΔ, με τον διευθυντή, τον αναπληρωτή διευθυντή, τους υφισταμένους, και την καλλιτεχνική επιτροπή). Και το τέταρτο, το Φωτογραφικό Κέντρο Σκοπέλου (με το Δ.Σ., τον διευθυντή, τους υφισταμένους και τους συμβούλους).

Ποιός θα το περιμένει λοιπόν οτι από κεί που η φωτογραφία δεν είχε στον ήλιο μοίρα, ξαφνικά, θα διαφεντεύονταν οι τύχες της από τέσσερα κέντρα αποφάσεων, με τόσους έμμισθους υπαλλήλους και συμβούλους. Περίπου 40 προβλέπει το πόρισμα (χωρίς να υπολογισθούν οι δημόσιοι υπάλληλοι τού Τμήματος Φωτογραφίας και οι κατώτεροι υπάλληλοι των ΝΠΙΔ), και μάλιστα προβλέπει και τα προσόντα που πρέπει να διαθέτουν, φθάνοντας στο σημείο γραφειοκρα-

τικής υπερβολής να απαιτεί και άδεια δημήτρεως αυτοκινήτου, με εξαιρεση τους υπαλλήλους του Κέντρου Σκοπέλου (πιθανόν γιατί στο νησί πάνε και με τα πόδια). Μια άλλη παράξενη λεπτομέρεια είναι πως ενώ για τους διευθυντές Εθνικού Κέντρου και Συγκυρίας δεν απαιτούνται τυπικά προσόντα, για τους αναπληρωτές τους απαιτούνται, και μάλιστα πολύ ειδικά και πολύ υψηλά.

Περίεργο επίσης είναι πως λίγο-πολύ (με εξαίρεση τη Σκόπελο που ακρωτηριάστηκε) όλοι οι θεσμοί θα επιδιώκουν τα ίδια πράγματα. Η μόνη διάκριση που ο συντάκτης τού κειμένου (ώς εκφραστής προφανώς όλων των μελών της ομάδας) επιχειρεί μεταξύ αρμοδιοτήτων του Τμήματος Φωτογραφίας του ΥΠΠΟ και του Εθνικού Κέντρου Φωτογραφίας είναι πως ενώ το τελευταίο θα ασχολείται με τον μακροχρόνιο προγραμματισμό, ενώ το πρώτο με τον τρέχοντα, τον επήσιο, δραστηριότητες που δεν αντιλαμβάνομαι γιατί να μην εμπίπτουν σε έναν και μόνο οργανισμό.



Φωτογραφία περιγραφικού χαρακτήρα (απεικόνιση μημείου), που έγινε όχι τόσο με καλλιτεχνική επίπεδη, από τον Πλάτανα Ριβέλλη, δίκηγρό κατά την ταυτότητα, δασκαλοφωτογραφίας κατά δηλώση του, φωτογράφο κατά την (όχι απαραίτητως έγκυρη) γνώμη περικών (για ερμηνεία της λαζάντας βλ. κείμενο).

Αλλά και η Φωτογραφική Συγκυρία που γίνεται θεομός, αντί να περιοριστεί στη φεστιβαλική της πείρα, μετατρέπεται σε ένα ακόμη Κέντρο Φωτογραφίας, δεδομένου ότι και οι δικοί της κατά το πόρισμα σκοποί καλύπτουν όλο το φάσμα των φωτογραφικών δραστηριοτήτων. Δεν είμαι καν σίγουρος πόσο ευχαριστημένος θα είναι ο κ. Γεωργίου τώρα που το πνευματικό του παιδί θεσμοποιείται, μα και το διαχειρίζονταν τόσο αποτελεσματικά ο ίδιος, οπως άλλωστε σημειώνεται στο ενυπόγραφο παράρτημα 3 τού πορίσματος, όπου ο ίδιος χαρακτηρίζει τη Συγκυρία «**όργανο...διοικύμενο δυναμικά και σταθερά**».

Όσο αφορά στο Φωτογραφικό Κέντρο Σκοπέλου τα πράγματα είναι λίγο διαφορετικά. Η υποβάθμιση του είναι προφανής σε σχέση με τις αρχικές φιλόδοξες εξαγγελίες, κάτιον άλλωστε που είχε διαφανεί και από τις αντιδράσεις των μετέπειτα μελών της ομάδας εργασίας κατά την μηριά του Οκτωβρίου. Όπως λοιπόν είχε προφητεύσει και ο κ. Σταθάτος, η Σκόπελος περιορίζεται στις ανά διετίες εναλλάξ εκθέσεις της (ενα χρόνο ελληνική και τον άλλο διεθνή). Η αλλοπρόσαλλη διάταξη που τής εμπιστεύεται τη διασύνδεση με την τριτοβάθμια εκπαίδευση, σ' αυτήν που βρίσκεται πιο μακριά από οποιοδήποτε τριτοβάθμιο εκπαιδευτικό ίδρυμα, κατανάται ειρωνική και δεν της προσθέτει καμμιά ουσιαστική αρμοδιότητα.

Υπουργικός έλεγχος

Το θέμα τού ελέγχου αφορά γενικότερα και στους τέσσερις θεσμούς, αφού, όπως προκύπτει, θα τελούν υπό την απόλυτη και ανεξέλεγκτη επιρροή τού Υπουργού Πολιτισμού.

Κι αν ο σημερινός αποδειχθεί καλός, τίποτα δεν προδικάζει το ίδιο και για τους επόμενους. Άλλωστε η δημοκρατικότητα των ρυθμίσεων (του συντάγματος, των νόμων, των υπουργικών αποφάσεων) είναι αντιστρόφως ανάλογη της εξουσίας που προβλέπουν για τα δημόσια όργανα. Όσο πιο πλατειά, αυθαίρετη και ανεξέλεγκτη είναι η εξουσία αυτή, τόσο πιο επικίνδυνη μπορεί να γίνει στα χέρια του ακατάλληλου εκπροσώπου. Που μάς έρχεται πολύ πιο συχνά από όσο φοβόμαστε. Τό Τμήμα Φωτογραφίας του ΥΠΠΟ προφανώς θα ελέγχεται πλήρως από τον Υπουργό, ενώ η γνωμοδοτική επιτροπή που προβλέπεται έχει γνώμη μόνον συμβουλευτική, πέραν του γεγονότος ότι διορίζεται και αυτή από τον Υπουργό.

Το Δ.Σ. του Εθνικού Κέντρου Φωτογραφίας διορίζεται κι αυτό από τον Υπουργό. Ο ίδιος επιλέγει και τον Διευθυντή ανάμεσα από τρία πρόσωπα που του έχουν υποδειχτεί το Δ.Σ., τα μέλη του οποίου όπως είπαμε έχει ο ίδιος διορίσει, μετά από προταση της γνωμοδοτικής επιτροπής, τα μέλη της οποίας έχει επίσης εκείνος διορίσει. Ο Καλλιτεχνικός Διευθυντής του Φωτογραφικού Κέντρου Σκοπέλου διορίζεται με τη σύμφωνη γνώμη του Υπουργού (ύστερα από πρόταση της γνωμοδοτικής επιτροπής του Τμήματος Φωτογραφίας του ΥΠΠΟ, τα μέλη της οποίας έχει, όπως θυμάται, εκείνος διορίσει). Ας σημειωθεί ότι ο Καλλιτεχνικός Διευθυντής για τη Σκόπελο αποφασίζει για κάθε τυχόν φωτογραφική δραστηριότητα του Κέντρου και όχι μόνον για τις εκθέσεις. Τα μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής Σκοπέλου προτείνονται από τον Καλλιτεχνικό Διευθυντή με σύμφωνη γνώμη τού Υπουργού (που έχει ήδη συμφωνήσει για τον Καλλιτεχνικό Διευθυντή).

Τα μέλη του Δ.Σ. της Φωτογραφικής Συγκυρίας διορίζονται από τον Υπουργό μετά από εισήγηση της γνωμοδοτικής επιτροπής, τα μέλη της οποίας διορίζονται επίσης από τον Υπουργό. Ο Καλλιτεχνικός Διευθυντής διορίζεται

από τον Υπουργό ανάμεσα σε τρία πρόσωπα που του προτείνει το Δ.Σ. και μετά από εισήγηση της γνωμοδοτικής επιτροπής (τα μέλη των οποίων έχει επίσης διορίσει ο Υπουργός).

Αν όλα τα ανωτέρω δεν αποτελούν παράδειγμα δυναμικής κεντρικής εξουσίας, τότε αναρωτιέμαι πού θα βρούμε άλλο. Και τουλάχιστον για την Ελλάδα ο κρατισμός ουδέποτε απέδωσε, ενώ εδημούργησε πάντοτε κλίκες, παρακομψώμενους και βίαιες αλλαγές πολιτικής με κάθε κυβερνητική αλλαγή. Οι απόπειρες προστασίας των καλλιτεχνικών διευθυντών (σε περίπτωση πρώην παράρτημα των) που επιχειρούν οι συντάκτες τού πορίσματος γεννούν υποψίες, χωρίς να μπορούν να κατοχυρώσουν τις θητείες. Γιατί στο κάτω-κάτω όταν ο εκάποτε Υπουργός έχει το δικαίωμα του ανεξέλεγκτου διορισμού υπευθύνων, πώς μπορεί κανείς να αποκλείσει στον επόμενο την άσκηση της ίδιας αυθαιρεσίας;

Πολυφωνία και διακρίσεις

Ενα άλλο οισθήμα του συντάκτη είναι ότι, ενώ επαναλαμβάνει πως ενδιαφέρεται για την πολυφωνία, προσδιορίζει ασφυκτικά και επικίνδυνα τα όρια της φωτογραφίας που πρέπει κατ' αυτόν να ενισχυθεί, προκαταλαμβάνοντας με τον τρόπο αυτόν τις αποφάσεις των μελλοντικών υπευθύνων. Και αν ήδη γνωρίζει τους πρώτους και τις απόψεις τους, δεν είναι σίγουρο ότι γνωρίζει και τους μελλοντικούς. Η θεομοθέτηση τέτοιων περιορισμών είναι αντικαλλιτεχνική και ολοκληρωτική, πέραν του στις δύλη αυτή η διδακτική και φιλοσοφικοίσιμη ανάλυση δεν επιτρέπεται να αποτελεί μέρος μιας θεομοθήσης πρότασης. Άλλοι ως η ομάδα εργασίας και ο Υπουργός μετατρέπονται σε επιμελητές εκθέσεων και θεωρητικούς της τέχνης.

Ο συντάκτης επιχειρεί να ορίσει το περιεχόμενο της καλλιτεχνικής φωτογραφίας. Ποιός δύνατος ο λόγος; Πέραν του στις θέματα είναι δύσκολο και ασαφές, θα επικρατούν κατά καιρούς (και κατά καλλιτεχνικούς διευθυντές) άλλες απόψεις. Μηπως άραγε χρειάστηκε να γίνει κάτιον παρόμοιο για τα εικαστικά ή τον κινηματογράφο; Οι εκάστοτε επιτροπές και καλλιτεχνικοί διευθυντές γι' αυτό χρειάζονται. Και η πολυφωνία εκεί θα φανεί. Άλλα και ο ορισμός που προτείνεται είναι το λιγότερο αυθαίρετος και ανεπαρκής. «**Καλλιτεχνικό** λέει «**η εικαστικό φωτογραφικό έργο είναι καταρχήν εκείνο που προβάλλει ορισμένες αξιώσεις καλλιτεχνικής φύσεως.**» Και

συμπληρωνει «...ο ορισμός αυτός έχει την αρετή τής λιτότητας: αμέσως αρέσως αποκλείει ό,τι δεν έχει γίνει με καλλιτεχνική πρόθεση».

Παρατήρηση πρώτη: το διαζευκτικό «ή» της πρώτης προτάσεως δεν ξεκαθαρίζει αν το καλλιτεχνικό ισούται με τα εικαστικά, αν πρόκειται δηλαδή για μια άλλη λέξη με το ίδιο νόημα, ή αν πρόκειται για δύο είδη φωτογραφίας έχοντας την ίδια λέξη με τον ειδικό νόημα, ή αν πρόκειται για διατύπωση είναι εσφαλμένη και ανακριβής, αφού το εικαστικό φωτογραφικό έργο αποτελεί μέρος του ευρύτερου καλλιτεχνικού. Άλλοι ως, εξ οικείων τα βέλη. Οι φωτογράφοι-συντάκτες του πορίσματος δέχονται ως τέχνη τη φωτογραφία μόνον όταν λειτουργεί με κανόνες, αξίες και γλώσσα του εικαστικού χώρου. Συντασσόμενοι σε αυτό με δύσους για χρόνια κατηγορούσαν τη φωτογραφία, είτε ως φωτάχ συγγενή της ζωγραφικής, είτε ως ανύπαρκτη (εκτός ζωγραφικής), μη δυνάμενο να αντιληφθούν την καλλιτεχνική της ιδιαιτερότητα και την ανάπτυξη ίδιας γλώσσας.



Περιγραφή (αικογενειακή) φωτογραφία του οπικού το επάγγελμα και οισθάρας ενασχολούμενου (εργαστηκινών) με τη φωτογραφία αμερικανού φωτογράφου Ralph Eugene Meatyard (για ερμηνεία της λεξάντας βλ. το κείμενο)

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 11

Παραπήρημη δεύτερη: όσοι θα προσφέρουν στα διάφορα κέντρα καλλιτεχνικής φωτογραφίας θα έχουν εκπεφρασμένη την καλλιτεχνική τους πρόθεση. Αυτό σημαίνει λοιπόν αυτομάτως ότι το έργο τους θα είναι καλλιτεχνικό. Και από την άλλη, ένα αξιόλογο έργο, του οποίου ο δημιουργός από άγνοια, ή από σεμνότητα, ή από παραξενία δεν διεκδίκει καλλιτεχνική πρόθεση, δεν θα πρέπει να αντιμετωπίζεται ως καλλιτεχνικό.

Ερασιτέχνες ή επαγγελματίες καλλιτέχνες

Όταν το πόρισμα φτάνει στις φωτογραφικές ομάδες της επαρχίας διαπράττει ένα πρώτο σφάλμα. Λημονεί παλήρως την τεράστια (έστω και ατελή) συμβολή τής Λαϊκής Επιμόρφωσης του ΥΠΠΟ. Μήπως αυτό αποτελεί πρόσγελο κατάργησή της; Σ' αυτό το κεφάλαιο (σελ. 75) ο συντάκτης διαπράττει και το πλέον αυθαίρετο και ανιστόρητο σφάλμα. **“Στο σημείο αυτό”** λέει **“θα πρέπει να διασαφηνιστεί στις η ερασιτεχνική ενασχόληση με οποιοδήποτε αντικείμενο - στην περίπτωση μας με τη φωτογραφία - θα πρέπει να υποστηρίζεται από την Πολιτεία και το Υπουργείο Πολιτισμού με όλους τους δυνατούς έμμεσους τρόπους αλλά όχι με άμεση οικονομική υποστήριξη”**.

Εδώ ο συντάκτης με περισσή άνεση εισάγει τη διάκριση επαγγελματίας-καλλιτέχνης και ερασιτέχνης-καλλιτέχνης, ενώ η διάκριση είναι καλλιτέχνης ή μη καλλιτέχνης (και κάθε τι διαφορετικό αποτελεί άγνοια ή σκοπιμότητα). Το πρόβλημα τού ποιός είναι καλλιτέχνης, ακόμα και αν αντιμετωπίστε με τον ιδιόμορφο τρόπο που, όπως είπαμε, προβλέπει το πόρισμα, και πάλι δεν έχει σχέση με τον ερασιτεχνισμό.

Εάν η διάκριση θεωρούσε ερασιτέχνες τους μη βιοποιούμενους καλλιτέχνες, τότε θα ήταν πάλι απαράδεκτη, αλλά τουλάχιστον κατανοητή. Θάπτερε απλώς ο αιτούμενος την επιχρήματη να εδήλωνε και τον αριθμό φορολογικού μπτρώου του ως φωτογράφου! Εδώ όμως ο συντάκτης χρησιμοποιεί τον όρο **“ερασιτεχνική ενασχόληση”** προφανώς σαν επιφανειακή, ή ελλιπή, ή μη σοβαρή ενασχόληση. Άλλα πώς εισάγει μια διάκριση χωρίς να είναι σε θέση ταυτοχρόνως να προσδιορίσει και τα ασφαλή της κριτήρια; Αν δεν το κάνει, αφήνει την κρίση αυθαίρετη σε κάθε αστήρικτη απόφαση οποιουδήποτε καιροσκόπου, ημιψαθούς, ή εμπαθούς καλλιτεχνικού διευθυντή, ή μέλους επιτροπής. Πέραν όμως απ' αυτό, ο όρος ερασιτέχνης είναι στην τέχνη αδόκιμος. Το μόνο που ενδιαφέρει είναι η ποιότητα τού καλλιτεχνικού έργου (προφανώς όχι η ποσότητα ή η συχνότητα), που στην περίπτωση αυτή θα κριθεί από την (αποδεκτή) υποκειμενικότητα των οργάνων (διευθυντών ή επιτροπών). Η καλλιτεχνική κοινότητα (έστω γκρινιάζοντας) είναι πάντοτε έτοιμη να δεχτεί την απόρριψη ενός καλλιτέχνη που στριζίζεται στις προσωπικές απόψεις υπεύθυνων κριτών. Η πιθανή (έως σίγουρη) κάθε φορά διαμαρτυρία οφείλεται στις διαφορές καλλιτεχνικών επιλογών, εκτιμήσεων και απόψεων. Όταν όμως τα κριτήρια είναι εξω-καλλιτεχνικά και αφορούν κάτι που δεν έχει σχέση με την ποιότητα τού έργου (όπως τη διάρκεια ή τη σοφάρδητα ενασχόλησης του καλλιτέχνη με το έργο, τη θεματολογία ή το είδος του έργου κλπ), τότε πρέπει όλοι να εξεγερθούμε, γιατί ο κίνδυνος θέσπισης και άλλων ανεξέλεγκτων μη καλλιτεχνικών κριτήριων παραμένει ανοικτός (όπως π.χ.

το καλλιτεχνικό έργο να είναι ελληνικό, ορθόδοξο, αισιόδοξο, εποικοδομητικό κλπ). Είναι βασικό θέμα αρχής να αντιληφθούμε όλοι, οτι τέτοιες διακρίσεις είναι ουσιαστικά αντικαλλιτεχνικές.

Αλλά και κάτι άλλο ακόμη πρέπει να σημειωθεί. Ο συντάκτης δεν γνωρίζει ίσως οτι διατυπώνονται στο εξωτερικό όλο και περισσότερες απόψεις σύμφωνα με τις οποίες η τέχνη μπορεί να ξαναβρεί τη χαμένη της ανατρεπτικότητα και ζωντάνια μόνον μέσα από μικρές ομάδες και μεμονωμένα άτομα (βλ. σχετ. Φωτοχώρος τ. 3 “Προσεγγίσεις” όπου και ανάλογες απόψεις γάλλων διανοούμενων)

Ο συντάκτης όμως έχει προφανώς κάποια ψυχολογική εμπλοκή με τον “επαγγελματισμό”, τον οποίον παραδέχως ταυτίζει με την ποιότητα, λίγο πολύ όπως κάνουν οι πωλητές φωτογραφικών μηχανών, όταν πρωθυΐν ένα ακριβό μοντέλο. Στην προγραμματική σύμβαση Σκοπέλου (διασθάνομαι οτι πρόκειται για τον ίδιο συντάκτη με αυτόν του πορίσματος) γράφει (αρθ..4 παρ. 2 εδ. στ) οτι το Κέντρο Σκοπέλου θα δραστηριοποιείται για “να λειτουργεί και να δρά ώς πανελλήνιος και διεθνής θεσμός με επαγγελματικό τρόπο και αντίληψη, αναδεικνύοντας την επαγγελματική υπόσταση και κατοχύρωση τού καλλιτέχνη και κάθε άλλου πολιτιστικού εργάτη της φωτογραφίας”

Αν κατάλαβα καλά το πρόβλημα της καλλιτεχνικής φωτογραφίας είναι οι καλλιτέχνες να αποκτήσουν επαγγελματική κατοχύρωση. Πρόκειται ίσως για ένα είδος συνδικαλιστικών διεκδικήσεων. Κάτι σαν επαγγελματίες ποιητές. Άλλα και τι νεολογισμός είναι πάλι αυτό το “πολιτιστικό εργάτη της φωτογραφίας”; Θάχουμε τώρα να αναρωτιόμαστε αν η δουλειά που κάνουμε μάς κατατάσσει στους επαγγελματίες-καλλιτέχνες-φωτογράφους ή στους πολιτιστικούς εργάτες-φωτογράφους; (σημ: Οι μεταφράσεις από ξένη ορολογία δεν ευτυχούν πάντοτε τα ελληνικά.

Οι Φορείς και οι άλλοι

Όταν το πόρισμα φτάνει στο κεφάλαιο περί ιδιωτικών φωτογραφικών φορέων, οι προθέσεις γίνονται σαφέστερες. Οι φορείς διακρίνονται κατ' αυτούς καλλιτεχνικούς (τους...σοβαρούς δηλαδή) και στους...”άλλους”, στους οποίους ο συντάκτης περιλαμβάνει τα συνδικαλιστικά όργανα τών επαγγελματιών φωτογράφων “και τους συλλόγους τών ερασιτεχνών φωτογράφων, που είναι από τη φύση τους, συνήθως πολύθιμοι ως προς τα μέλη τους. Στην περίπτωση των ερασιτεχνών, η μόνη κατά κανόνα προϋπόθεση για την είσοδο νέου μέλους είναι η καταβολή τού ποσού εγγραφής”.

Εν προκειμένω οι προθέσεις που κρύβονται πίσω από τις διακρίσεις είναι πάλι αναγνωρίσεις. Δεν επιθυμώ να επεκταθώ στη σημασία που είχαν και έχουν για τη φωτογραφία στη χώρα μας οι επονομαζόμενοι έτσι αθασάνιστα “σύλλογοι ερασιτεχνών”. Άλλα θα υπογραμμίσω οτι εξόμοιώνονται οι επαγγελματικές οργανώσεις, των οποίων οι στόχοι είναι κυρίως οικονομικοί και πάντως συντεχνιακοί, με τις ομάδες αυτές, των οποίων το μοναδικό (καταστατικό και ουσιαστικό) ενδιαφέρον είναι η καλλιέργεια τής καλλιτεχνικής φωτογραφίας. Και θα επισημάνω οτι το γεγονός των πολλών μελών και τής χωρίς διακρίσεις εγγραφής των αποτελεσμάτων του συντάκτη κάτι το μεμπόν και όχι λόγον επαίνου, εκτός και αν οραματίζεται και για τους ιδιωτικούς φορείς το είδος της “πολυφωνίας” που ετοιμάζει και για τους δημόσιους.



Περιγραφική φωτογραφία από την ανεπάγελλη οικοκυρά Jenny de Vasson (για ερμηνεία τής λεζάντας βλ. το κείμενο)

είναι, αφήνουν τις επιλογές στην ελευθερία όσων συμμετέχουν ο' αυτούς, μέσα από την γνωριμία με το έργο και τους στόχους τού φορέα και όχι μέσα από προκαταρτικούς αποκλεισμούς.

Αν στο ίδιο κεφάλαιο (σελ.86) προσέξουμε την παραπήρηση στι αυτοί (οι "ἄλλοι") φορείς "μπορεί να επιχορηγούνται για συγκεκριμένες ποιοτικές ενέργειες που εξυπρετούν την πορεία και τους στόχους της Εθνικής Πολιτικής για την Καλλιτεχνική Φωτογραφία, αλλά όχι για την κάλυψη λειτουργικών εξόδων", καταλαβαίνουμε σιγά-σιγά την πλοκή τού έργου και τη φιλοσοφία τού οικοδομήματος. Οι φορείς αυτοί δηλαδή δεν θα μπορούν να ενισχυθούν οικονομικά για να υπάρξουν, που θάπτεται να είναι το πρώτο μέλλομα. Άλλα και αν θελήσουν να καλύψουν μέρος τής δαπάνης μας έκθεσης, θα πρέπει αυτή να εξυπηρετεί τους στόχους τής Εθνικής Πολιτικής, όπως περιοριστικά προσδιορίζονται στο πόρισμα αυτού. Στο σημείο αυτού θα ήθελα να επισημάνω το γεγονός στι απέφυγα συστηματικά, και ειδικά κατά την ημερίδα τού Οκτωβρίου, να αναφερθώ στη συμβολή τού "Φωτογραφικού Κύκλου" και τού "Φωτοχώρου" στη φωτογραφία, πηνώρα που οι περισσότεροι τών ομιλητών με εκπληκτική απούσια μετριοπάθεια, ή έστω επιφανειακής σεμνότητας, εξεθείαλαν τη δική τους συμβολή, ενώ παράλληλα με ανάλογη επιδειξη μεροψημάτις λησμονούσαν πλήρως τη συμβολή άλλων στις ιστορικές τους αναδρομές.

Μόνο που το εν λόγω πόρισμα με εξαναγκάζει να επισημάνω στι στο παράρτημα 1, το οποίο υπογράφει ο κ. Μαρεσόπουλος, γίνεται σαφέστατη διάκριση τών φορέων και μάλιστα σε βάρος τού "Φωτογραφικού Κύκλου", μολονότι η ουσιαστική συμβολή του στην υπόθεση τής καλλιτεχνικής φωτογραφίας στην Ελλάδα από κανέναν δεν αμφισβητείται. (είτε το έργο τού "Κύκλου" τους είναι προσφίλες είτε όχι).

Στην πρώτη κατηγορία ("Φορείς και σχήματα Καλλιτεχνικής Φωτογραφίας") ο συντάκτης κατατάσσει το Φωτογραφικό Κέντρο Αθηνών, τον Parallaxis, το Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας και την Camera Obscura. Σημειώστε στι τα δύο βασικά μέλη τού πρώτου συμμετέχουν στην ομάδα εργασίας (κ.κ. Κ.Αντωνιάδης και Ν.Παναγιωτόπουλος), από το δεύτερο ιδρύθηκε από τον κ. Α.Γεωργίου, επίσης μέλος τής ομάδας εργασίας, ο οποίος είναι και ο ιδρυτής τού τελευταίου φορέα, ενώ ο τρίτος ανήκει στον συντάκτη τού παραρτήματος και επίσης μέλος τής ομάδας κ. Σ.Μαρεσόπουλο.

Ας σημειωθεί επίσης στι εκ των τεσσάρων φορέων οι δύο έχουν "παγώσει" εδώ και χρόνια τις δραστηριότητές τους (Parallaxis και Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας), αλλά οι άλλοι δύο έχουν ήδη επιχορηγηθεί, κατά επίσημη δήλωση τού Υπουργείου, ο ένας με κάλυψη όλων τών εξόδων λειτουργίας του (Φωτογραφικό Κέντρο Αθηνών) και ο άλλος με 10.000.000 (Camera Obscura). Η ανάγνωση τού πορίσματος αφήνει την βεβαιότητα στι αυτοί θα συνδεθούν και στο μέλλον με την Εθνική Πολιτική με οικονομικούς και ηθικούς δεσμούς. Οι δραστηριότητες των επιδοτούμενων αυτών φορέων περιορίζονται στη διοργάνωση φωτογραφικών εκθέσεων.

Στη δεύτερη κατηγορία ("Σύλλογοι Εραστεχνικής/Καλλιτεχνικής Φωτογραφίας") μνημονεύονται ο Φωτογραφικός Κύκλος, η Ελληνική Φωτογραφική Εταιρεία, η Λέσχη Φωτογραφίας και Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και η Ελληνική Λέσχη Leica. Θα αφήσω τα σχόλια στην ευφυΐα των αναγνωστών. Ο συντάκτης τού άρθρου αναφερόμενος πάντως στις αιθουσες φωτογραφικών

εκθέσεων ομολογεί ότι σήμερα ως αμιγείς χώροι φωτογραφικών εκθέσεων λειτουργούν μόνον το "Φωτογραφικό Κέντρο Αθηνών" και ο "Φωτοχώρος". Ενώ αναφερόμενος στον χώρο των φωτογραφικών καλλιτεχνικών περιοδικών σημειώνει στι μόνον το ένθετο τής Camera Obscura στο "Εντευκτήριο" και ο "Φωτοχώρος" συνεχίζουν να εκδίδονται και σήμερα. Ως πρός τις εκδόσεις μνημονεύονται τα θεωρητικά βιβλία τού "Κύκλου", αλλά καμμά από τις δώδεκα μονογραφίες του.

Φωτογραφίες και αντι-φωτογραφίες

Το κείμενο εξελίσσεται ακόμα πιο επικίνδυνα, όταν ο ανώνυμος συντάκτης επιχείρει να προσδιορίσει το είδος της φωτογραφίας που θα επιχορηγείται, θίγοντας το περιεχόμενό της, και όχι πλέον τα εχέγγυα σοβαρότητας (;) του φορέως.

Αντιγράφω χαρακτηριστικά από τη σελ. 105: "Από τα σχετικά προγράμματα επιχορηγησης του Τμήματος Φωτογραφίας και των άλλων θεσμικών οργάνων, εξαιρούνται εκθέσεις φωτογραφιών περιγραφικού χαρακτήρα και σκοπιμότητας (απεικονίσεις τοπίων, μημείων, πραγμάτων, καταστάσεων ή γεγονότων) ακόμα και στις περιπτώσεις που διαθέτουν αισθητική και τεχνική ποιότητα, η οποία όμως από μόνη της δεν αποτελεί επαρκή προϋπόθεση της καλλιτεχνικής ιδιότητας. Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να γίνεται σαφές στι αυτή τη ψηλής ποιότητας φωτογραφική απεικόνιση -η απεικόνιση δηλαδή με άρτια τεχνική και αισθητική επάρκεια- είναι αυτονότητη υποχρέωση και προϋπόθεση κάθε σοβαρής επαγγελματικής εργασίας, αλλά όχι και το απαραίτητο εχέγγυο για τη δημιουργία καλλιτεχνικού έργου".

Ας παραβλέψουμε το άποτο για το είδος του εγγράφου διδακτικό ύφος και ας παραπρήσουμε στι και βέβαια η ψηλής ποιότητας φωτογραφική απεικόνιση δεν συνιστά εχέγγυο καλλιτεχνικής δημιουργίας, δεν μπορεί όμως να αποτελεί και λόγο αποκλεισμού της. Είναι επίσης απόδειξη άγνοιας, ή υπεραπλουστευμένης ανάγνωσης τής τέχνης, η κατάταξη των φωτογραφών ουτές που περιγράφουν και ουτές που δεν περιγράφουν. Τοσούτω μάλλον που η πρώτη κατηγορία καλύπτει το 95% της (παλαιάς και σύγχρονης) φωτογραφικής καλλιτεχνικής παραγωγής. Σε μιαν ανάλογη κοντόφθαλμη κατηγοριοποίηση ο επί εικοσιπεντατετάνιαν διευθυντής τού φωτογραφικού τμήματος τού MOMA Νέας Υόρκης John Szarkowski είχε απαντήσει στι είναι σα να χωρίζεις τους ανθρώπους στους ιρλανδούς και στους άλλους.

Στην τέχνη άλλωστε σημασία δεν έχει τι απεικονίζεται, αλλά το πώς απεικονίζεται. Η κρίση επομένως πρέπει να γίνεται για κάθε φωτογράφο ή φωτογραφία χωριστά. Άλλοι ως αποκλείσουμε γίγαντες φωτογράφους του παρελθόντος και πάρα πολλούς αξέιδως νέους φωτογράφους του παρόντος. Ο απόλυτος και αφοριστικός τόνος των διακρίσεων αυτών με παγώνει και με τρομάζει. Συνιστά ένα είδος προληπτικής λογοκρισίας. Δεν θα είχα καμμά αντίρρηση, αν οι συντάκτες εφάρμοζαν αυτές τις μονολιθικές τους απόψεις από τη θέση των καλλιτεχνικών διευθυντών, όπως άλλωστε έχουν πράξει στο παρελθόν, όταν αρκετοί από αυτούς είχαν συμμετάσχει σε επιτροπές κρίσεων, δεν μπορώ όμως να τις δεχχώ ως κατευθυντήριες γραμμές μιας Εθνικής Πολιτικής για οποιαδήποτε τέχνη. Θα ήταν κάτι ανάλογο με την απαίτηση στον χώρο της μουσικής να αποκλειστούν οι τονικοί συνθέτες, στον χώρο του θεάτρου οι παραστάσεις σε ελισσαβετιανή σκηνή, ή στον χώρο της ζωγραφικής οι ζωγράφοι του τελλάρου.



Περιγραφική φωτογραφία από τον δεκαετούς προϋπηρεσίας ημεραποτέχνη -ημεραπαγγελματία και αγνωστών προθέσεων φωτογράφο Ανδρέα Σχοινά (για ερμηνεία τής φωτογραφίας βλ. το κείμενο)

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 13

Πώς όμως συνδυάζεται η μονολιθικότητα αυτών των αντιλήψεων με τη διατύπωση του άρθρου 4, παρ/φος 2, εδάφιο 6 της προγραμματικής σύμβασης Σκοπέλου, όπου με υποκριτική αφέλεια σημειώνεται, στο το Κέντρο Σκοπέλου πρέπει “**να υποστηρίζει την ελευθερία της έκφρασης και των ιδεών, τον πλουραλισμό, τη διαφορετικότητα και την αντιπάρθεση των απόψεων, προωθώντας την κριτική σκέψη και αποκλειστικά τον δογματισμό**”; Μουέρχονταν στο νου αντίστοιχα κείμενα (και δυστυχώς με αντίστοιχη γλώσσα και ύφος) ολοκληρωτικών κομμάτων και καθεστώτων, που δήθεν υποστηρίζουν τις αρχές της δημοκρατίας και της ελευθερίας.

Επιχορηγήσεις και προϋποθέσεις

Ως προς τις ενισχύσεις των καλλιτεχνών παρατηρούμε μια σχετική ταινιγονιά. Λόγου χάριν, για τους νέους δημιουργούς προβλέπονται επησίως τρεις έως πέντε επιχορηγήσεις από μισό έως ένα εκατομμύριο. Σε δυοάρεστες σκέψεις μπαίνω όταν συγκρίνω τα πόσα αυτά, με εκείνα που θα απαιτούνται για την συντήρηση των νεοθεσμοθετημένων οργανισμών.

Στην πρώτη αυτή κατηγορία επιχορηγήσεων προστίθεται ένας περιορισμός, γνωστός και από το παρελθόν, που στην εποχή της ευαισθησίας στις κοινωνικές διακρίσεις, θάπτεται να έχει απαλειφθεί. Πρόκειται για τη θέσπιση ορίου “νεανικότητας” ηλικίας 35 ετών. Είναι λογικό να μας περάσει η σκέψη στις Cameron και o Atget (ξέρετε, αυτοί οι φωτογράφοι που απεικόνιζαν πρόσωπα και μνημεία) ξεκίνησαν μετα τα 45 τους. Ή από πολλούς νέοι στην εποχή μας αλλάζουν κατεύθυνση ενδιαφέροντων σε μεγαλύτερη ηλικία. Ή από τις “μεγάλος” που αποφασίζει να γίνει “νέος” φωτογράφος θάπτεται ίσως να ενισχυθεί ακόμα περισσότερο. Προλαμβάνω πιθανές πικρόχολες παραπηρήσεις δηλώνοντας ότι ο μεσήλιξ συντάκτης του παρόντος άρθρου δεν θα ζητούσε ποτέ προσωπική επιχορήγηση από το Δημόσιο. Όσο διδάσκω κάτι τέτοιο θα αποτελούσε αθέμιτο ανταγωνισμό προς τους μαθητές μου.

Υπάρχει όμως και ένας ακόμα περιορισμός στην κατηγορία αυτή. Πρέπει ο αιτών να έχει καλλιτεχνική δραστηριότητα τουλάχιστον τριών χρόνων (εκθέσεις - δημοσιεύσεις). Αντιλαμβάνεστε τι εκβιασμοί, ικεσίες, και σοφιστείες θα επιστρατευτούν για τη συμπλήρωση των βιογραφικών. Ένα άλλο αρνητικό σημείο είναι ότι η επιτροπή κρίνει το επιχορηγούμενο έργο μετά την ολοκλήρωσή του, και καταβάλλει το δεύτερο ήμισυ του ποσού μόνον στην περίπτωση που το έργο πληροί τις ποιοτικές προδιαγραφές του προγράμματος! Από την ώρα όμως που η επιτροπή ενέκρινε

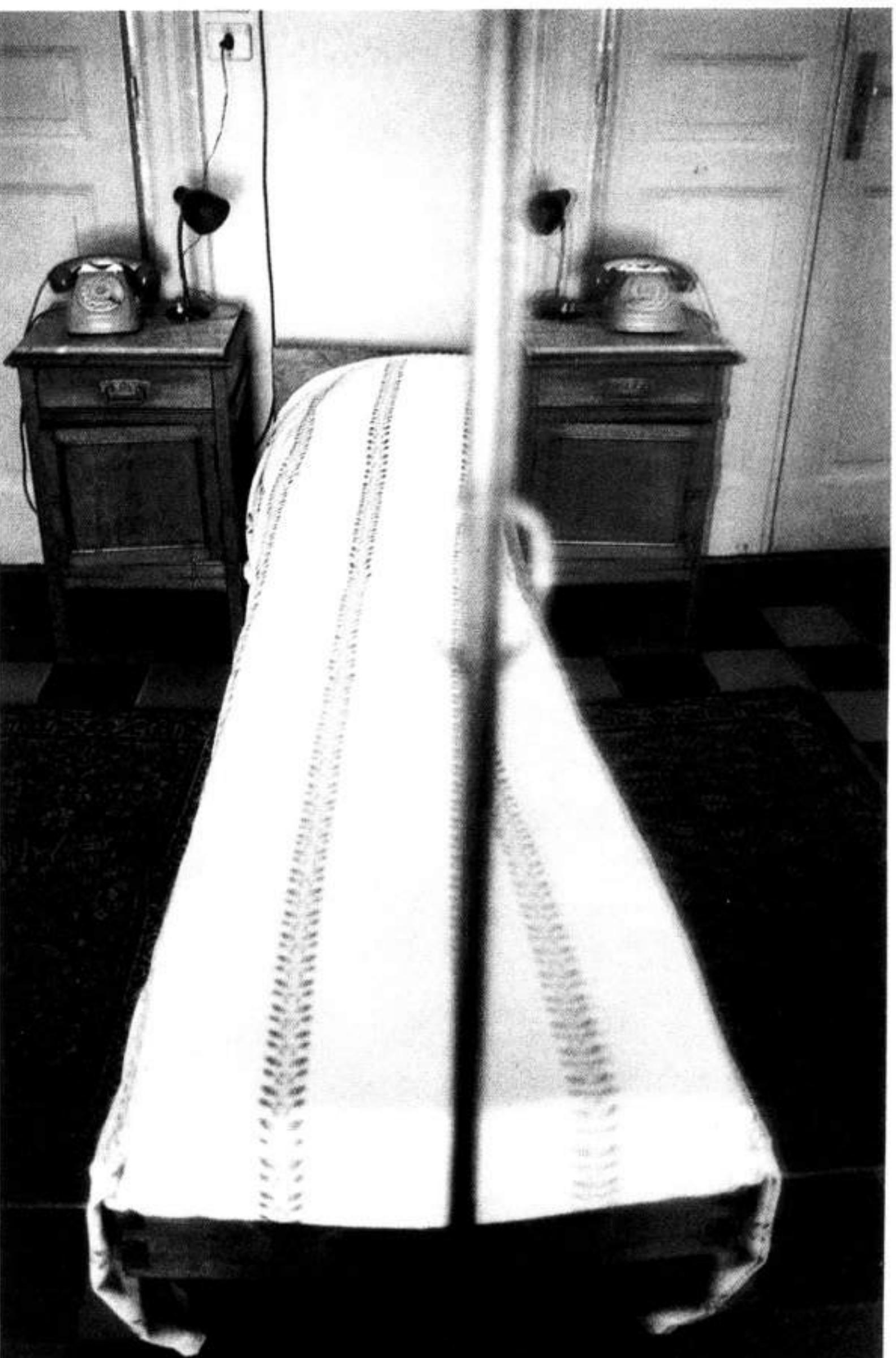
τη χορήγηση οικονομικής ενίσχυσης δεν επιτρέπεται να μην καταβάλετο σύνολον του ποσού, και να μετατρέπεται έτσι σε τεχνοκρίτη ιεροεξιστάση. Διότι τότε ο καλλιτέχνης θα δημιουργεί με το άγχος των προτιμήσεων της επιτροπής. Ομολογώ στις περισσότερο αντικαλλιτεχνική και αντιδεοντολογική άποψη δεν έχω συναντήσει.

Εξάλλου είναι απίθανο να συνεχίσει κανείς να ασχολείται με την καλλιτεχνική δημιουργία, αν έχει περάσει από τις γραφειοκρατικές συμπληγάδες, που του εποιμάζει η Εθνική Πολιτική. Αν, για παράδειγμα, επιθυμεί κάποιος νέος να ζητήσει επιχορηγήσεις για μάν έκθεση, θα πρέπει να λάβει υπ’ όψιν του τα κριτήρια που θα εξετασθούν από τον φορέα και που είναι (σελ.107): “**Αξία και ποιότητα του φωτογραφικού έργου - Ενδιαφέρον και καινοτομία της πρότασης - Αξία του θεωρητικού/ερευνητικού έργου - Διοργανωτική ικανότητα και εμπειρία του αιτούντος**”.

Ορθολογική σχέση κόστους, ποιότητας - Κύρος και ιστορία του αιτούντος - Προδιαγραφές τεκμηρίωσης, παρουσίασης προβολής - Ποιότητα και κύρος του εκθεσιακού χώρου - Δυνατότητες πρόσβασης του κοινού - Προοπτικές διακίνησης στην περιφέρεια και στο εξωτερικό - Ένταξη παραλήλων δραστηριοτήτων - Συμμετοχή άλλων φορέων του εσωτερικού και του εξωτερικού, καλλιτεχνών, θεωρητικών, κριτικών, ιστορικών εκπαιδευτικών κ.α. - Υποστήριξη χρηηγών και εξασφάλιση καί άλλων πηγών χρηματοδότησης - Προτεραιότητες και κατεύθυνσης της Εθνικής Πολιτικής”.

Η κορωνίδα του κεφαλαίου ακούγεται σχεδόν ειρωνική: “Για την οργάνωση και παραγωγή εκθέσεων ελληνικής φωτογραφίας εθνικού και ιστορικού περιεχομένου είναι σαφές ότι χρειάζεται ουσιαστικότερη έρευνα και μελέτη του υλικού και περισσότερο ψύχραιμη αποτίμηση”. Σκεφτείτε, λοιπόν, ότι η εξουθενωτική απαρίθμηση των κριτηρίων της προγράμματος παραγράφου δεν μας εξασφαλίζει ούτε καν ψύχραμη αποτίμηση!

Υπάρχουν όμως και άλλες κατηγορίες επιχορηγουμένων φωτογράφων. Όσων έχουν δέκα ή δεκαπέντε ετών καλλιτεχνική προηπρεσία. Αυτοί μάλιστα έχουν το πρόσθετο βάρος να δικαιολογήσουν στην αίτησή τους “**την χρησιμότητα του έργου για την καλλιτεχνική-επαγγελματική τους εξέλιξη.**” Τουλάχιστον οι φωτογράφοι δεκαπενταετίας δεν



Περιγραφική φωτογραφία από το στερεούμενο κριτικού κειμένου βιβλίο, του αγγώνων βιογραφικών στοιχείων νέου γάλλου φωτογράφου Lin Delpierre (για ερμηνεία τής λεζάντας βλ. το κείμενο)

θάχουν σημαντικό πρόβλημα, αφού το 1980 μετριόντουσαν στα δάχτυλά των δύο χεριών. Από κει, λοιπόν, που ως δικηγόρος έπρεπε να συνοδεύω το όνομά μου με το “παρά Πρωτοδικαίς”, “παρά Εφέταις”, ή “παρά Αρείω Πάγω”, τώρα ως φωτογράφος θα πρέπει να θεωρούμαι “τριετούς” “δεκαετούς”, ή “δεκαπενταετούς” προϋπηρεσίας. Αφήστε το πρόβλημα που θα δημιουργηθεί, αν το βιογραφικό περιλαμβάνει καμιά μεγάλη “νεκρή” περίοδο. Οι επιχορηγήσεις βιβλίων και περιοδικών κρύβουν και αυτές τις δικές τους

εκπλήξεις. Προϋπόθεση για την επιχορήγηση καλλιτεχνικού περιοδικού είναι μεταξύ άλλων, και η πολυφωνία του. Παράδεινο πράγματι, αν σκεφτεί κανείς στη Εθνική Πολιτική δεν διακρίνεται για τις πολυφωνικές της τάσεις, αλλά ζητάει κάτι τέτοιο από ένα περιοδικό που έχει κάθε δικαίωμα να εκφράζει μια καλλιτεχνική κατεύθυνση.

Το ποσοστό της επιχορήγησης κυμαίνεται από 10% έως 50% του συνολικού κόστους της έκδοσης, χωρίς να προσδιορίζεται ο λόγος της διακυμάνσεως αυτής. Ο "Φωτοχώρος" επιχορηγήθηκε φέτος (από τα έσοδα του Λόττο) με 2.000.000 για τέσσερα τεύχη. Το ποσόν αυτό αντιπροσωπεύει το 20% περίπου του κόστους παραγωγής του εντύπου, ή το 10% περίπου του συνολικού κόστους.

Προβλέπεται όμως και μια εξαίρεση για περιοδικά "καθαρά θεωρητικού περιεχομένου, με χαρημή αναγνωστότητα, των οποίων η επιχορήγηση μπορεί να καλύψει και το 100% του ελείμματό τους". Άλλη μία παράξενη διάταξη. Μήπως προετοίμαζεται έντυπο, και μάλιστα εκ του ασφαλούς, αφού ο εκδότης του δεν έχει να φορθεί καμμά απολύτως εμπορική αποτυχία, όσο υψηλή και αν είναι; Μήπως ο "Φωτοχώρος" πρέπει να πάψει να αγνοιά για διαφύγεις και να επιδιώκει χαρημή αναγνωστότητα, μια και έτσι κι αλλιώς είναι θεωρητικό περιοδικό;

Προβλέπεται ευτυχώς και η επιχορήγηση φωτογραφικών μονογραφιών. Άλλα με μία σκανδαλώδη προϋπόθεση: Ο αιτώνα καλλιτέχνης να έχει αποδεδειγμένη μαρχόχρονη, συνεχή και καταξιωμένη πορεία. Ένω, λοιπόν, και πάλι οι καινούργιοι, έως οσοι πέρασαν ένα χρονικό κενό στην καλλιτεχνική τους πορεία, έξω οσοι δεν μπορούν (γιατί δεν το κατανοούν) να αποδείξουν οτι είναι καταξιωμένοι. Θρίαμβος των βιογραφιών σημειωμάτων και των αποκομμάτων απ' τον Τύπο. Και μόνον η χρήση του όρου "καταξιωμένος" αποδεικνύει τον καλλιτεχνικό οπισθοδρομισμό του συντάκτη.

Και αυτοί όμως οι αποδειγμένα "άξιοι" οφείλουν να πληρούν μιαν ακόμα εξαφρενική προϋπόθεση: "...να εξασφαλίσουν σοβαρό κριτικό κείμενο που να σχολίαζει και να αναλύει τα παρουσιαζόμενο έργο". Οι μαθητεύομενοι μάγιοι ανακάλυψαν τον Λόγο, ο οποίος νομιμοποεί την εικόνα. Σκέφτομαι μελαγχολικά τους πολλούς και νέους και αξιόλογους φωτογράφους, που παρουσιάζουν πλέον τη δουλειά τους χωρίς το παραμικρό επεξηγηματικό σχόλιο, ούτε καν τη βιογραφία τους (ο Ken Schless με το θαυμάσιο "Invisible City", ο Lin Delpierre και τόσοι άλλοι). Ποιός ξέρει αν αυτή η αναχρονιστική και νεοδοματική άποψη δεν κάνει "σχολή", ώστε στο μέλλον να απαιτείται κριτική ανάλυση για κάθε σοβαρή ανθρώπινη πράξη. Η νοοτροπία του συντάκτη δεν θα το απέκλειε.

Πένθιμες σκέψεις, ισχνές ελπίδες

Είναι αμφίβολο αν το μακροσκελές πόνημα θα διαβαστεί προσεκτικά από το κοινό. Ο όγκος του και οι διακλαδώσεις τών περιπτώσεων και υποπεριπτώσεων αθούν επιτακτικά στην χωρίς χρονοτριβή ταξινόμησή του στα ράφια τής βιβλιοθήκης. Η πρώτη μου αντίδραση ήταν να πράξω ακριβώς το ίδιο και να θεωρήσω την όλη ιστορία μιαν απλή παρένθεση στην περιπέτεια των τεχνών στη χώρα μου, όπου το ασφαές έχει καθιερωθεί ως ασφοφήν και τα ίδια συμφέροντα ως εθνική αναγκαιότητα. Αποφάσισα όμως εν τέλει να εκφράσω δημόσια τις επιφύλαξεις μου θεωρώντας ότι το αντίθετο θα αποτελούσε πράξη δειλίας και εφησυχασμού.

Θεωρώ υποχρέωσή μου να καταγείλω ένα κείμενο ολοκληρωτικών αντιλήψεων και αυταρχικής δομής, που αντιμετωπίζει την τέχνη με γραφειοκρατικούς κανόνες και κριτήρια ασφυκτικά, που έχουν πλέον εγκαταλειφθεί ακόμα και στούς χώρους των θετικών επιστημών ή των κομματικών διαδρόμων. Η τέχνη δεν ενισχύεται με κατηγοριοποίησεις καλλιτεχνών, ούτε με κατατάξεις καλλιτεχνικών έργων. Ούτε και με την ανάδειξη πολλών ισχυρών μανδαρίνων. Ως θεσμοί που ο νυν Υπουργός διακηρύσσει πως θέλει να αφήσει πίσω του, μπορεί να καλλιεργήσουν τις τέχνες, μπορεί όμως (και είναι το πιθανότερο) να αποτελέσουν άριστες φωλιές ατάλαντων ισχυρών της τέχνης. Συνήθως οι θεσμοί βοηθούν τους θεμοφύλακες και όχι τους δημιουργούς, οι οποίοι αναπνέουν μόνον μέσα σε ατμόσφαιρα ελευθερίας, σεβασμού και ανοχής.

Εξάλλου, ουδέποτε να απαγορεύεται σε οποιονδήποτε να υποστηρίξει το είδος της τέχνης που προτιμά και να βοηθά και να πρωθεί τους καλλιτέχνες που το εκφράζουν. Μόνο που το Κράτος δεν δικαιού-

ται να μετατρέπεται σε μεροληπτικό τεχνοκρητικό. Θα πρέπει να ενδιαφέρεται για την υποστήριξη κάθε σοβαρής, ποιοτικής δουλειάς, ή προσπάθειας, αλλιώς (και μη σας τρομάζει αυτό) δεν θα κάνει τίποτα το διαφορετικό από τα ολοκληρωτικά καθεστώτα που υποστήριζαν μόνον το είδος της τέχνης με το οποίο συμφωνούσαν. Η συχνή και χωρίς προσκόμματα εναλλαγή τών καλλιτεχνικών διευθυντών και επιτροπών εξασφαλίζει την πολυπόθητη πολυφωνία και ποικιλία που η ανάπτυξη τής τέχνης έχει ανάγκη.

Οι ρυθμίσεις του πορίσματος τής ομάδας εργασίας προδίδουν μιαν αγωνία να προβλεφθεί και εξαφανιστεί κάθε παράθυρο που θα επέτρεπε σε μιαν άλλη άποψη, από αυτήν που υποστηρίζει ο συντάκτης, να αναπτυχθεί και να υποστηριχθεί. 'Η που θα επέτρεπε σε κάποιο πρόσωπο ή φορέα εκτός της συγκεκριμένης καλλιτεχνικής παρέας να έχει λόγο για το μέλλον της φωτογραφίας.

Γιατί όμως τέτοιος φόβος; Μήπως οφείλεται στην απειλή των ρουσφετίων, ή στην πιθανή ανικανότητα καλλιτεχνικών διευθυντών και επιτροπών; Άλλα τα ρουσφέτα θα υπάρχουν (έστω συγκαλυμμένα) πάντοτε, και ανίκανοι καλλιτεχνικοί διευθυντές είναι φυσικό ενίστε να διαδέχονται τους Ικανούς. Είναι καλύτερα να πάρουν κάνα δυο ατάλαντοι φωτογράφοι επιχορήγηση (άλλωστε τέτοιοι μπορεί να υπάρχουν σε κάθε είδος φωτογραφίας και σε κάθε φορέα), και να καταλαβεί κάποιον θώκο και ένας ακατάλληλος διευθυντής, από το να θεσμοθετήσουμε απαγορεύσεις (όχι σε μη "καταξιωμένους", όχι σε "ερασιτέχνες", όχι στην "καθαρή" φωτογραφία) που κινδυνεύουν να ευνούχισουν τη φωτογραφία στερώντας την από αξιόλογους νέους δημιουργούς και να την εγκλωβίσουν σε συγκεκριμένες κατευθύνσεις κάτω από την καθοδήγηση των ιδιων και ίδιων ανθρώπων.

Αν ενδεχομένως κατηγορηθώ πώς η πολεμική μου κατευθύνεται από κάποιο ίδιο όφελος, θα ήθελα να διαβεβαιώσω ότι το μόνο που θα ήλπιζα (σε προσωπικό επίπεδο) από μια εθνική πολιτική, θα ήταν η ενίσχυση των δραστηριοτήτων του "Κύκλου", των φωτογράφων του και του "Φωτοχώρου". Πράγμα που (κάτω από τις παρούσες ρυθμίσεις) παρουσιάζεται από απίθανο εως αδύνατον, αλλά που δεν θα το αρνηθούμε, αν παρά ταύτα μπορέσουμε να το διεκδικήσουμε. Δεν βλέπω όμως τον εαυτό μου αναμειγμένο σε διοικητικές δημόσιες θέσεις, ούτε τον θεωρώ ιδιαίτερα υπομονετικό και ικανό για αυτές (μολονότι διαθέτω και δίπλωμα οδηγήσεως αυτοκινήτου!). Γι αυτό ο παραπάνω παρατηρήσεις μου αφορούν ειλικρινά την ενίσχυση μιας τέχνης σε πνεύμα ελευθερίας.

Αν πράγματι εξετάσει κανές όλο το πολύπλοκο διαρθρωτικό οικοδόμημα που αναπτύχτηκε στις υπερδιακόσιες σελίδες του πορίσματος, θα διαπιστώσει οτι πρόκειται στην ουσία για έναν μηχανισμό διάθεσης κρατικών πόρων, ο οποίος όμως εμφανίζεται υπερβολικά γραφειοκρατικός, συγκεντρωτικός, μεροληπτικός και σπάταλος σε μη παραγωγικές δαπάνες. Πιστεύω ότι σε μιαν εποχή κατά την οποία έχει διεθνώς κλονιστεί η αξιοποίηση της κρατικής μηχανής, ακόμα και για χώρους παραδοσιακής κρατικής ευθύνης, δεν είναι πολύ πετυχημένο να εγκλωβίσουμε την τέχνη σε τόσο ασφυκτικές γραφειοκρατικές διαδικασίες, κάτω από ουσιαστικό κυβερνητικό ελεγχο.

Θάβλεπα αντίθετα ένα πολύ μικρό και ευέλικτο σχήμα, είτε μέσα στον οργανισμό του Υπουργείου, είτε εκτός αυτού, το οποίο συνεπικουρούμενο από μια μικρή γνωμοδοτική επιτροπή θα ενίσχυε μέσα από διακριτική και ευγενική παρουσία την ιδιωτική (καλλιτεχνική, θεωρητική, διδακτική, εκπαιδευτική) πρωτοβουλία στη δημιουργία, στις εκθέσεις, στις δημοσιεύσεις, στην παιδεία. Η εναλλαγή των λίγων αυτών υπευθύνων σε διαστήματα όχι μεγαλύτερα της διετίας (όχι τετραετίας η πενταετίας που προβλέπεται το πόρισμα) θα εξασφαλίζει την επιθυμητή πολυφωνία, η οποία εξάλλου θάπρεπε έτσι κ' αλλιώς να αποτελεί μέλλημα κάθε σχετικής επιτροπής. Αντίθετες ρυθμίσεις είναι και πολυδάπανες και δυσκίνητες, ενώ έχουν το μειονέκτημα να γεννούν επικίνδυνες εξουσίες και να αναδεικνύουν τασάρους των καλλιτεχνικών χώρων.

Φοράμαι στις ακριβώς τη στιγμή που η ελληνική φωτογραφία είχε αρχίσει να εξασφαλίζει πολυφωνία και γνώση, και είχε μόνον ανάγκη οικονομικής ενίσχυσης, ο βιηταπισμός που επιχειρείται να της επιβληθεί θα λειτουργήσει σαν τροχοπέδη. Εύχομαι να κάνω λάθος. •

Πλάτων Ριβέλλης.

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 15

Η ΚΑΛΛΙΟΠΗ ΚΑΙ ΟΙ ΒΕΤΕΡΑΝΟΙ

Στην Ελλάδα υπάρχει η λατρεία των διθυραμβικών επαίνων σε συνδυασμό με την παντελή έλλειψη μέτρου. Κανείς δεν διαφωνεί βέβαια με την αξιοπρόσεχτη εμπορική επιτυχία τής φωτογράφου των γυαλιστερών περιοδικών Καλλιόπης. Και ουδείς μπορεί να αμφισβητήσει το ιστορικό και καταγραφικό έργο των "βετεράνων" (όπως συχνά χαρακτηρίζονται) φωτογράφων Τλούπα, Μελετζή και Μπαλάφα. Η προσπάθεια μάως (τώρα που η φωτογραφική τέχνη έχει λάβει τους τίτλους ευγενείας της) να υμητούν τα πάντα ως ύψιστη καλλιτεχνική έκφραση πρέπει να υπακούει σε κάποιο μέτρο. Η επιθυμία του Τύπου για την δημιουργία ηρώων, παλαιών και νέων, γεννάει συχνά σύγχυση, που τελικά βλάπτει το μέσον, και παραπλανά τους δέκτες. Εμείς του "Φωτοχώρου" ομολογούμε στην αγαπάμε και προτιμούμε τη δουλειά του Κώστα Μπαλάφα, που παρουσιάσαμε στο πρώτο μας τεύχος, και πιστεύουμε στη συχνά γίνεται καλλιτεχνική. Αν και χωρίς την δική του πρόθεση (που θάλεγε και Εθνική Πολιτική για τη φωτογραφία!). Μόνο που πουθενά δεν διαπιστώσαμε εκτίμηση και κρίση για την ουσιαστική προσφορά αυτών των φωτογράφων, (όταν φυσικά υπάρχει) στην τέχνη τής φωτογραφίας, και όχι μόνο στην ηρωική αντίσταση, στην Ελλάδα που έφυγε, στις ομορφίες τού Ολύμπου και άλλα παρόμοια. Εμείς του "Φωτοχώρου" δεν έχουμε ιδιαίτερη σχέση την δουλειά της Καλλιόπης. Πουθενά όμως δεν είδαμε να προβάλλεται για αυτό που είναι, δηλαδή για την μεταφορά των σελίδων των μεγάλων περιοδικών στους τοίχους των γκαλερί. Και δεν θυμόμαστε το Τύπος να έχει ασχοληθεί άλλοτε τόσο εκτενώς με την δουλειά νέων ελλήνων καλλιτεχνών φωτογράφων. Ας αφήσουμε την καινούργια αυτή τέχνη να φτιάξει τους ήρωές της μόνη της, γιατί διαφορετικά θα θεαμποτίσουμε τις παλιές διαστρεβλώσεις, οι δηλαδή η τέχνη της φωτογραφίας έγκειται στο να καταγράφει όσα χάνονται, ή να δείχνει το ωραίον, κι ακόμα χειρότερα, όπως αυτό το αντιλαμβάνονται τα περιοδικά life-style. •



ΟΙ ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΙ ΚΑΙ Η ΠΑΡΑΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ

Η υπερβολική ευαισθησία και ευθιξία των Αμερικανών καταστρέφει συχνά τις ευγενείς τους προθέσεις και γελοιοτοπειές τα σημαντικά ζήτηματα ανθρωπίνων δικαιωμάτων και αξιοπρέπειας που επιθυμούν να υπερασπιστούν. Έτσι, πριν από μήνες, γεννήθηκε ένα ζήτημα με την φωτογραφία τού, δικαζόμενου για ανθρωποκτονία τής συζύγου του, ποδοσφαιρικού ειδώλου τής Αμερικής O. J. Simpson, που δημοσιεύτηκε ταυτόχρονα ως εξώφυλλο στα δύο μεγάλης κυκλοφορίας περιοδικά Time και Newsweek. Μόνο που το πρώτο, με τη βοήθεια ηλεκτρονικού υπολογιστή, οκούρηγε τη φωτογραφία για να τής προσδώσει δραματικότητα, κάτι που χαρακτηρίστηκε ως πράξη ρατσισμού. Το γεγονός αυτό έδωσε σειρά

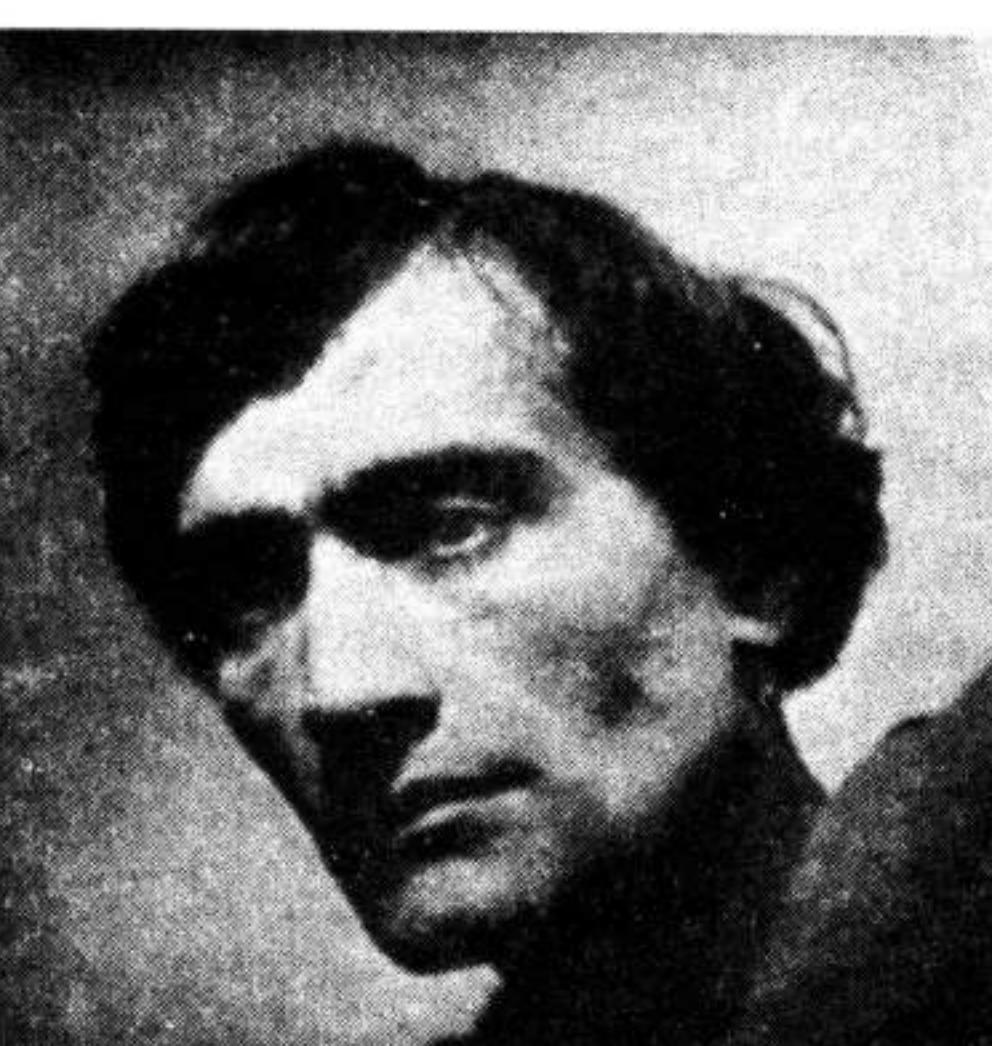
σε ατελείωτες συζητήσεις, αρθρογραφίες και προτάσεις για τον εμφανή χαρακτηρισμό φωτογραφών των οπίων το εικονιζόμενο θέμα είχε ηλεκτρονικά αλλοιωθεί. Ένας μάλιστα καθηγητής φωτογραφίας και τηλεπικοινωνίας πρότεινε οι φωτογραφίες αυτές να φέρουν ένα ειδικό σήμα και ίσως και την φράση "χωρίς φακό". Αναρωτιέται κανείς αν οι αμερικανοί θεωρητικοί και φωτογράφοι ανακάλυψαν μόλις σήμερα στη φωτογραφική απεικόνιση δεν είναι παρά μια παραπομένη απεικόνιση, που μπορεί να γίνει ακόμα πιο κρυαλέα με την ακραία εκμετάλλευση των μεθόδων λήψης και επεξεργασίας τής εικόνας. Ο ηλεκτρονικός υπολογιστής ήρθε απλώς να κάνει πιο εύκολα αυτά που ήδη γινόντουσαν με πιο πρωτόγονες μεθόδους. Και μας απελευθέρωσε από την τελευταία πιθανή ψευδαίσθηση στη φωτογραφία αναπαράγει πιστά. Άλλοι ως, οι περισσότεροι άνθρωποι θα εμήνυναν τους φωτογράφους που τους απαθανάτισαν. •

ΟΙ ΤΙΜΕΣ ΤΩΝ ΦΩΤΟΓΡΑΦΩΝ ΚΑΙ ΤΟ ΜΑΣΤΙΓΙΟ

Στο Παρίσι, στο Μέγαρο Δημοπρασιών Drouot, πουλήθηκαν τελευταία φωτογραφίες διασήμων φωτογράφων σε υψηλές (αν και όχι όσο την περασμένη δεκαετία) τιμές. Το αυτοπορτραίτο με το μαστίγιο τού Mapplethorpe 11.000FF (δρχ. 500.000), ένας Atget 20.000FF (δρχ. 900.000), Man Ray 22.000FF (δρχ. 950.000). Μητέρα και παϊδί της J.M. Cameron 19.500FF (δρχ. 850.000). Πίσω από τον σταθμό St. Lazare του H. C. Bresson 10.500FF (δρχ. 470.000). Ένας J. H. Lartigue 19.500FF (δρχ. 850.000). (Οι πληροφορίες από το γαλλικό περιοδικό Photo). Από διαφήμιση φωτογραφικών γκαλερί, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό American Photographer, μαθαίνουμε στις φωτογραφίες τού H. C. Bresson ξεκινούν από \$ 2.500 (δρχ. 600.000), αυτές τού Joel Meyerowitz από το Cape Cod ξεκινούν από τά \$ 1.000 (δρχ. 240.000), ενώ οι φωτογραφίες του επί δεκαπενταετία printer των φωτογραφιών τού Mapplethorpe, Toni Baril, φτάνουν συχνά τα \$ 1.950 (δρχ. 450.000), και τού A. Kertesz ξεκινούν από τά \$ 2.000 (δρχ. 470.000). Αυτά, για να παρακολουθούμε την αγορά και να ρυθμίζουμε ανάλογα τις τιμές των δικών μας φωτογραφιών. Η αλήθεια όμως είναι στις όλα αυτά μας μπερδεύουν. Γιατί αν ο Bresson τού σταθμού "πιάνει" μισό εκατομμύριο, δεν θα τολμούσαμε εύκολα να χρεωσούμε μια δική μας περιοστέρα από το 1/10 αυτής. Αν όμως ο Mapplethorpe με το μαστίγιο "πιάνει" περίπου τα ίδια, είναι κρίμα τόσο μεγάλη διαφορά να την χάνουμε για ένα μαστίγιο. Ας το ξανασκεφτούμε. •



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 16



Σχόλια (μαστίγιο)

ΟΙ ΣΤΗΜΕΝΕΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ANTONIN ARTAUD

-σ' ένα καμαρίνι, καλοκαίρι βράδυ-

"Με τον ίδιο τρόπο που πλένουμε το κορμί μας, θα πρέπει να πλένουμε και το πεπρωμένο μας, να αλλάζουμε ζωή, όπως αλλάζουμε ρούχα - όχι για λόγους επιβιωσης, όπως κάνουμε όταν τρώμε ή άταν κοιμόμαστε, μά όταν εκείνο το σεβασμό που έχουμε σαν τρίτοι απέναντι στον εαυτό μας, μ' αυτό που κατεξοχήν ονομάζουμε καθαριότητα"

Fernando Pessoa

Κάθεται μπροστά στον καθρέφτη και με σχολαστική προσοχή ξεβάφει τις μπογιές του προηγούμενου προσώπου. Το σκληρό δέρμα του αντιστέκεται στο πανί που τού σβήνει το χρώμα. Κοιτάζει το πρόσωπο που χάνεται. Πάει πια κοντά, ακουμπάει σχεδόν τα μάτια στον καθρέφτη. Όλος ο καθρέφτης γεμίζει από δύο στρογγυλές μαύρες τρύπες. Ύστερα απομακρύνεται. Το μόνο που μένει είναι τα μάτια - άδεια. Κι η σκέψη στις είναι δέσμοις μας αένας εναλλασσόμενης μάσκας. Δεν έχει πρόσωπο. Τί είναι πρόσωπο, αν όχι μαλακιά επιφάνεια από πηλό; Γι αυτόν δεν υπάρχει τίποτα άλλο παρά ύλη, όπως ξύλο, όπως γυαλί, όπως δέρμα όπως χαρτί, όπως φωτογραφία.

Σκέφτεται τις φωτογραφίες του Antonin Artaud. "Όλες του οι φωτογραφίες που έχουμε στα χέρια μας και που είτε εμφανίζουν ένα Artaud Άδωνι στα νεανικά του χρονια, είτε έναν Artaud "κομμάτι φθαρμένης γεωλογίας", όπως θα αυτοαποκληθεί κλεισμένος στα ψυχιατρείο, είναι στημένες."* Ο Artaud χρησιμοποίησε τις φωτογραφίες του εαυτού του μ' ένα τρόπο καθαρά θεατρικό, σκηνοθέτησε την αλήθεια του με τέτοιο τρόπο, ώστε τα πρόσωπα που εμεις διακρίνουμε εκ των υστέρων να δίνουν την αίσθηση μας καθαρής διευθέτησης, να προδιαθέτουν για αυτόν τον σεβασμό που πρέπει να είχε ο Artaud σαν τρίτος απέναντι στον εαυτό του, τον σεβασμό για τον οποίο μιλάει ο Fernando Pessoa. Η άνγκη που νοιώθει να δώσει ζωή σε όλες τις πιθανές υπάρξεις που ζούν μέσα του, είναι πολύ δυνατή για να περιορίσει τον εαυτό του στην καταναγκαστική διαρκή υιοθέτηση μας μόνο μάσκας. Άλλα όλα αυτά ξεκινούν από την παραδοχή στη ψυχή, όπως ας πούμε και ένα σκοτεινό δάσος, αποτελεί ένα χώρο κυριολεκτικά ανεξερευνήτο - άρα απροσδόκητο. Ο Artaud δίνει το δικαίωμα στο απροσδόκητο να καθρεφτιστεί, όπως στο θέατρο, έτσι και πάνω στον εαυτό του. Σαν ζωντανή ουσία δεν απέχει ο ίδιος από το να αποτελεί θεατρικό αντικείμενο, αφού θεατρικό είναι ό,τι ενέχει την αντίφαση και την ανατροπή. Ακόμα και όταν δεν βρίσκεται πάνω στη σκηνή.

Πρέπει να νιώσουμε το πένθος για τα πρόσωπα που λάμπουν δύο ώρες μόνο και ύστερα σβήνουν στο τίποτα. Για τους ηθοποιούς που σκοτώνουν τον ήρωα που ενσάρκωσαν ξεθάβοντας το πρόσωπό τους. Για τα ρούχα που κείτονται στις καρέκλες πίσω απ' τη σκηνή. Για τα αδειανά καθίσματα. Για κάθε μάσκα που βγάζουμε αφήνοντας για λίγο τα καθίσματα της ζωής μας αδειανά, για κάθε εγκατέλευψη μάσκας, για κάθε πλευρά τού εαυτού μας που θέβεται κάτω από το βάρος μας άλλης. Άλλα όλη αυτή η λύπη έχει μια δύναμη λωγόνα. Σαν τη λύπη του αποχωρισμού που κάνει ακόμα πιο σημαντική τη συνάντηση που προηγήθηκε και πιο αναγκαία την επανάληψή της. Οι στημένες φωτογραφίες του Artaud δεν είναι τίποτ' άλλο παρά το είδωλο του πένθους του, τού πένθους που είναι απολύτως αναγκαίο για το νοιάσμα της ζωής. Αυτές οι φωτογραφίες έχουν υφάνει την ακριβοθώρητη πάλη του με τον καθρέφτη. Ενός ανθρώπου που ακριβατεί ανάμεσα στη λιτότητα και την υπερβολή, ανάμεσα στο να νοιώθει ασκητής και στο να είναι νάρκισσος, ανάμεσα στο καταλυτικό γέλιο και σε μια αγέραστη μάσκα. Ακριβώς χάρη σ' αυτήν την ακριβοβαία γίνεται θεατρικός. Το στημένο τρέφεται στην αντιπαράθεσή του με το αληθινό, το φθαρτό σκοτώνεται στην αφθαρσία της εικόνας, το πρόσωπο βιώνει και τα δύο. Το πρόσωπο πραγματικά καθρεφτίζεται στο είδωλό του.

Ο ηθοποιός βρίσκεται ακόμα μπροστά στον καθρέφτη. Εξαφανίζει από τη σκέψη του τις φωτογραφίες του Antonin Artaud. Ποινένει την άσπρη πούδρα και το κραγιόν κι αρχίζει να βάφεται πάλι.

* Από την εισαγωγή του Γ. Σολδάτου στο βιβλίο του Αρτώ "Για να τελειώνουμε με την υπόθεση του Θεού", "Ο Αρτώ και η αγωνία μπροστά στην απώλεια του σώματος". Εκδ. Αιγάλεως, 1989 (β' έδοση)

Δήμητρα Κονδυλάκη

Γιάννης Δήμου

του ΑΝΤΩΝΗ Κ. ΚΥΡΙΑΖΑΝΟΥ

Φωτογράφος με πολλές εκθέσεις και δημοσιεύσεις στο εξωτερικό ο Γιάννης Δήμου τηρεί στην πατρίδα του μια διακριτική στάση. Σαν ιδρυτής και διευθυντής τού πρακτορείου ΑΠΕΙΡΟΝ (που εκπροσωπεί τα Magnum, Vu, Rapho, Sygma, Black Star κ.α.) η δράση του είναι έντονη και συνεχώς επεκτείνεται. Γεννημένος στη Θεσσαλονίκη (1944) απούδασε στο Πανεπιστήμιο τού Σικάγο Ιστορία τής Τέχνης (1959-1966) και ζωγραφική (1968). Επιστρέφει στην Ελλάδα, φωτογραφίζει, διδάσκει το αντικείμενο των σπουδών του στο Αμερικάνικο Κολλέγιο (ACS), ταξιδεύει.

Το 1979 συνιδρυτής του Φωτογραφικού Κέντρου Αθηνών και το 1988, ιδρυτής τού ΑΠΕΙΡΟΝ. Παρνει μέρος σε πολλές ομαδικές εκθέσεις φωτογραφίας στο εξωτερικό (Βέλγιο, Γαλλία, Ελβετία, Τουρκία, ΗΠΑ, Ισπανία). Ατομικές του σε ΗΠΑ, Ολλανδία, Γερμανία, Μεξικό, Αγγλία, Ισπανία, Γαλλία, Πορτογαλία, Ελβετία, Ιταλία. Στην Ελλάδα έχει εκθέσει στην Θεσσαλονίκη (Φωτοθήκη 1980, Μήνας τής Φωτογραφίας 1985) και στην Αθήνα (Ελληνοαμερικανική Ένωση 1969, 76, 78, Φωτογραφικό Κέντρο Αθηνών 1980-81, Μήνας τής Φωτογραφίας 1987). Φωτογραφίες του υπάρχουν σε πολλά μουσεία, βιβλιοθήκες και ιδιωτικές συλλογές και έχουν δημοσιευτεί σε πολλά περιοδικά (Leica Photography, Creative Camera, Photo Magazine, Photographie, Camera International κ.α.) Επίσης έχει δημοσιεύσει άρθρα του σε εφημερίδες και περιοδικά (Le Monde, Independent, Venerdì, Liberation, Newsweek, Elle, Stern, Vogue κ.α.).



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 18



-Κύριε Δήμου, πότε και πώς ξεκινήσατε να φωτογραφίζετε;

Με μηχανή του πατέρα μου φωτογράφισα σ' ένα ταξίδι μου από την Αμερική στη Θεσσαλονίκη. Τότε, η φωτογραφική παιδεία μου ήταν ελάχιστη. Είχα δεί 2-3 βιβλία στο Πανεπιστήμιο, ένα από αυτά ήταν του Μπρεσόν που με εντυπωσίασε. Η πρώτη έκθεση που έκανα στο Σικάγο στη σχολή καλών τεχνών ήταν φωτογραφική, όμως γύρισα στην Ελλάδα για να ζωγραφίσω. Δεν είχα σκέφτει σοβαρά να κάνω φωτογραφία. Στην ουσία νόμιζα πώς θα γίνω ζωγράφος. Μετά έκανα δύο φωτογραφικές εκθέσεις στην Αθήνα, στην Ελληνοαμερικανική Ένωση, την δεκαετία του '70. Τότε γνώρισα και τον Κωστή Αντωνιάδη. Ο ένας έφερνε τον άλλο (Νίκος Παναγιωτόπουλος, Δεσπόλας, Στέφανος Πάσχος) και προέκυψε η ιδέα του Φωτογραφικού Κέντρου Αθηνών.

-Τι σας οδήγησε σ' αυτήν την ιδέα;

Ως τότε οι φωτογραφικές εκθέσεις ήταν μετρημένες, ο χώρος ήταν πολύ μικρός. Ανοίξαμε το ΦΚΑ μετά από πολλές σκέψεις και συζητήσεις. Αποφασίσαμε στη χρεαζόμαστε έναν χώρο για εκθέσεις, για συζητήσεις, για να δειξουμε τί γίνεται εξω. Ο κύριος λόγος ήταν για να δειξουμε τι πραγματικά είναι η σοβαρή φωτογραφία και τί κάνουν οι δημιουργοί της στο εξωτερικό. Με τις επαφές μου στο εξωτερικό μπορέσαμε και φέραμε αρκετές και σημαντικές εκθέσεις όπως Fontana, Hollander, Ronis, Fontcuberta, Salgado, Catany κ.λ.π. Μαζί με τα σεμινάρια που κάναμε και τις ανοιχτές συζητήσεις άρχισε να διαμορφώνεται το ΦΚΑ σαν ένας πόλος έλξης για όσους είχαν τη δύψα για φωτογραφική ενημέρωση. Τρία χρόνια μετά, αποχώρησα. Ο βασικός λόγος ήταν στις άρχισα να δουλεύω συστηματικά την φωτογραφία, να κάνω το δικό μου έργο, είχα πολλές προσωπικές εκθέσεις στο εξωτερικό και με τη διδασκαλία στο Κολλέγιο, δεν μού έμεινε πια χρόνος. Άλλα ήταν και μια άλλη αντίληψη ως προς την πορεία του ΦΚΑ.

Με τις ξένες νοοτροπίες μου ίσως να είμαι πιο απαιτητικός με όλους ακόμα και με τον εαυτό μου. Με τα παιδιά πάντως μείναμε φίλοι, συνεχίσαμε την επαφή μας έξω από την καθημερινότητα του Κέντρου.

-Η φωτογραφική σας δουλειά είναι ελάχιστα γνωστή στη χώρα μας σε αντίθεση με το εξωτερικό. Έχω δει φωτογραφίες σας σε ξένα περιοδικά όπου σας αναφέρουν ως John Demos. Μιλήστε μου για αυτήν.

Δούλεψα παράλληλα με τη διδασκαλία στο Κολλέγιο. Αρχικά εξέδωσα ένα βιβλίο με τίτλο "Η Ελλάδα που χάνεται", το 1976. Πιστεύω πως ήταν το πρώτο λεύκωμα με στίγμα φωτογράφου. Τότε δεν ήμουν ακόμη μέσα στα φωτογραφικά πράγματα. Έκανα απλώς μία επιλογή από διάφορα φίλμ που είχα μαζέψει, με συγκινούσες η ιδέα

στη Ελλάδα άλλαζε. Ήταν μια πρωτόλεια δουλειά μα χερικές φωτογραφίες έδειχναν τί θα κάνω μετά. Συνολικά όμως δεν πήγαινε πιο πέρα. Μετά το 1980 δουλεύω τα πανηγύρια. Δείχνω τη δουλειά μου έξω, αρέσει, με καλούν σε αρκετά φεστιβάλ. Αρχιζει ένας κυκεώνας με τις εκθέσεις που σου τρώνε πολύ χρόνο. Τύπωνα μόνος μου τις φωτογραφίες και έπρεπε να τυπώνω διαφορετικά σετς. Ακολουθούν η δουλειά της Τήνου, και θρησκευτικά θέματα και τα Δέντρα.

-Δουλεύετε θέματα λοιπόν.

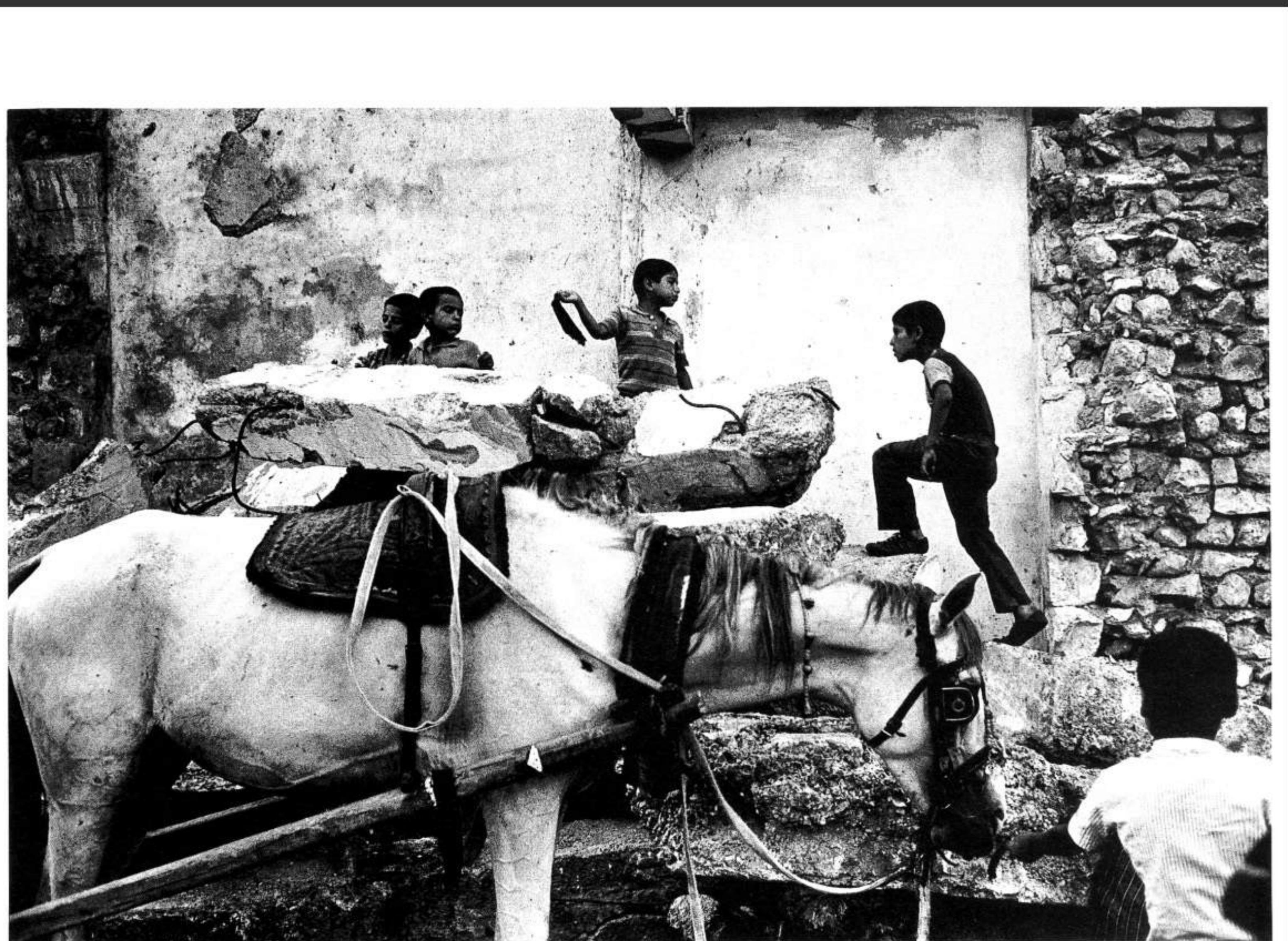
Ναι. Δουλεύω όμως και την μεμονωμένη φωτογραφία. Πιστεύω πως τα θέματα βοηθούν τον φωτογράφο, τον προσδιορίζουν καλύτερα, καθώς η μία φωτογραφία διαδέχεται την άλλη, σε οδηγούν και, τέλος, δημιουργούν ένα ιστορικό του έργου. Νομίζω πως τα θέματα παίζουν ένα



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 19



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 20



θετικό ρόλο αν και ορισμένοι τον αμφισβητούν. Ιδιαίτερα στους νέους, το θέμα είναι μια καλή εξάσκηση - χωρίς βέβαια να επιμένειν αν δεν τους πάει.

-Εκτός από την Ελλάδα, έχετε φωτογραφίσει αλλού;

Ελάχιστα στην Τουρκία, στην Ουγγαρία, Τσεχοσλοβακία, Πορτογαλία, πρόσφατα στην Αλβανία, όπου και θα συνεχίσω.

-Σας ενδιαφέρει τώρα κάποιο άλλο θέμα;

Το ελληνικό τοπίο. Πρέπει όμως να πω ότι δεν έχω τελειώσει τα θέματά μου, τα ξαναδουλεύω. Την δουλειά των τελευταίων 4 χρόνων δεν πηγάδιογήσει. Το πρακτορείο μου τρώει αρκετό χρόνο.

-Απ' ό, πι έχω δεί χρησιμοποιείτε μαυρόστρο φίλμ.

Με ελκύει το μαυρόστρο, είναι πιο κοντά στην διάθεσή μου, στην φιλοσοφία μου. Αν θα τολμούσα να πω στις έχω κάποιο έργο, θα έλεγα στις το έων κάνει σε μαυρόστρο. Δουλεψα το έγχρωμο στην Αλβανία -μια ανατροπή για αυτούς που θα έλεγαν στην "ταιριάζει" το μαυρόστρο- και με ικανοποίησε. Γενικά έχω μια δυσκολία να είμαι απόλυτος και εδώ. Έχω δει έγχρωμες φωτογραφίες που με διδάξαν πολλά.

-Ας περάσουμε και στα τεχνικά. Τι μηχανές και φακούς χρησιμοποιείτε;

Στούς φακούς υπήρξα συντηρητικός. Από τον 35άρι πέρασα στον 28άρι και μού πήρε καιρό να δοκιμάσω τον 24. Η ανάγκη τής κάθε φωτογραφίας με οδήγησε στην επιλογή του φακού. Τώρα χρησιμοποιώ 35 και 28, κάποτε 24 και 50. Ελάχιστες φορές 90. Από μηχανές έχω

μεινεί πιστός στις Leica M. Παρόλο οτι έχω και Leica R και Linhof και Canon.

-Και τιπώνετε ο ίδιος τις φωτογραφίες σας;

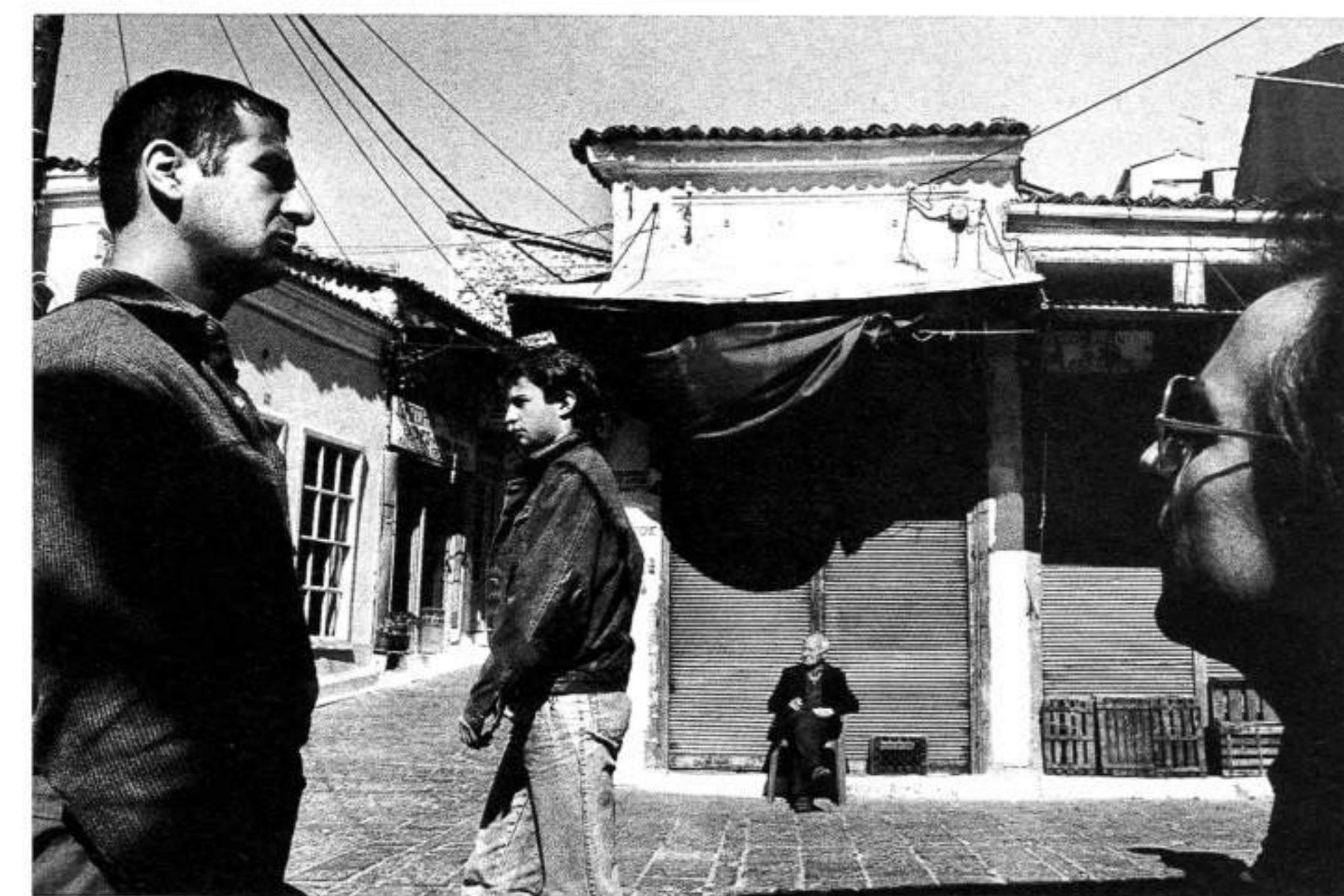
Έχω μια εμμονή στο τύπωμα. Και εδώ απέχω πολύ από τον Μπρεσόν. Για τη δική μου δουλειά το τύπωμα παίζει σημαντικό ρόλο.

-Υπάρχουν φωτογράφοι που σας έχουν επηρεάσει;

Δεν έχω προσπαθήσει να δουλέψω με τον τρόπο κάποιου άλλου. Η μίμηση βέβαια μπορεί να είναι και άσκηση. Αυτό όμως που είναι ση-

μαντικό είναι το φαξιμ μέσα από τις δικές σου εικόνες. Να βρεθείς αντιμέτωπος με το ίδιο σου το έργο. Μετά από εντατική και μακροχρόνια δουλειά το ίδιο το έργο σε κατευθύνει. Έχει τη δική του ζωή και οντότητα. Τις δικές του αισθητικές και νοηματικές κατευθύνσεις και απαιτήσεις.

Στη Θεσσαλονίκη σ' ένα συνέδριο είχα πει κάτι που μάλιστα ενόχλησε: είχα πει "να βλέπετε και να ακούτε άλλους. Αλλά όταν είναι να δουλεύετε να τους ξεχνάτε όλους, οπότε ξεχάστε ό,τι



ΦΩΤΟΧΟΡΟΣ 21



ακούσατε από τους προηγούμενους και ψάξτε τον δικό σας δρόμο". Αυτό που είχε πεί ο Winogrand: "Φωτογραφίω για να δω πώς αυτό που βλέπω είναι σαν φωτογραφία". Αν δεν το φωτογραφίσεις δεν θα το δείς. Η πράξη τής φωτογραφίας φανερώνει και το αντικείμενο και την ουσία τής φωτογραφίας. Κανενός άλλου ο δρόμος δεν μπορεί να είναι ο δικός σου.

- Ποιοί φωτογράφοι σάς αρέσουν τότε;

Πολλοί -Kertesz, Koudelka, Doisneau, Salgado, Friedlander, Ezelusa, Giacomelli, Winogrand, Mario Gravo Neto, Scianna, Herbert List, Riboud etc. Ο Bresson έχει αρχίσει να με κουράζει, άν και μπορεί σε στιγμές να ξαφνιαστώ.

Μήπως τον έχουμε "κουράσει" εμείς στο μαλό μας; Άυτή η μονημη αναφορά σ' αυτόν.

- Ίσως. Πάντως είναι αυτός που μού άνοιξε τα μάτια, με έκανε να δώ τη φωτογραφία αλλιώς.

-Συχνά τον αντιμετωπίζουν και σαν αντίπαλο δέος.

Στη Γαλλία, σ' ένα συνέδριο που αυγήθηκαν πολλά τέτοια θέματα, αποφάνθηκαν πως "η φωτογραφία δρόμου" και το φωτοεπορτάζ παίξανε ένα ρόλο ιστορικό, που τώρα έχει αρχίσει να φθείρεται. Πιστεύω πως ως ένα σημείο είναι έτοι. Έχει κλείσει ο κύκλος τους, διτέ έχει ειπωθεί έχει ειπωθεί. Το λέω αυτό περισσότερο σαν ιστορικός

της τέχνης. Οι νέες προτάσεις του Salgado και τού Koudelka έχουν πάρει στοιχεία και τα έχουν πάσι πιο πέρα. Το ίδιο έχει διατυπωθεί και για τη σκηνοθετημένη φωτογραφία.

- Τη δική σας φωτογραφική δουλειά, την κατάτασσετε κάπου;

Προσπαθώ να το αποφύγω αυτό. Σίγουρα δεν είναι φωτογραφία δρόμου, αν και με τραβάει ο τρόπος αυτός της φωτογραφίας. Οι οποιδές μου στην τέχνη με έχουν επηρεάσει πάντως. Ο τρόπος που σκέφτομαι και οι εικόνες που μένουν.

- Προσωπικά, μού είναι ασφής ο όρος "φωτογραφία δρόμου". Μήπως εντέλει μας έχει παγιδεύει και έχουμε ξεχάσει το απλό αιτούμενο που είναι "μια καλή φωτογραφία";

Ναι, ίως καθιέρωσαν τον όρο για να πιστοποιήσουν τη φθορά του. Το αιτούμενο παραμένει πάντα μια φωτογραφία που μένει στη μνήμη. Και γι αυτό εκτιμώ και τον Friedlander και τον Kertesz που τον αγαπώ πολύ και τον θεωρώ σημαντικότατο φωτογράφο με μεγαλύτερη απ' ό, τι του αποδίδεται σημασία και επιρροή. Έχω κουραστεί, έρετε, να βλέπω πολύπλοκα κάδρα, βάλε ένα χέρι εδώ, ένα περαστικό σκυλί πιο πέρα. Όποιος θέλει να δειξει στις "έρει", πάζει το παχινί τής πολυ-

πλοκότητας. Το λέω αυτό, από την εμπειρία μου στο πρακτορείο. Βλέιω χιλιάδες φωτογραφίες. Το φωτοεπορτάζ που κάποτε έρρες στον τύπο, η καλλιτεχνική φωτογραφία, δέχτηκαν μία επίθεση, μία αντιπρόταση, φωτογραφίες με φρικαλέα εγκλήματα, φωτογραφίες τρόμου με προεκτάσεις δήθεν κοινωνικοπολιτικές.

- Η καλή φωτογραφία ορίζεται; Ή οι παράμετροι είναι τόσες πολλές που το καθιστούν αδύνατον με τις λέξεις;

Σίγουρα, ο κάθε άνθρωπος που έχει μία πνευματική καλλιεργεία έχει και έναν ορισμό στο μαλά του. Και δεν είναι τυχαίο που μία "κοινότητα" καλλιεργημένων συναινούν κατά ένα μεγάλο ποσοτό σε έναν ορισμό. Κατά τη γνωμή μου ο ορισμός προκύπτει μέσα από την προσωπική έρευνα, την σύγκριση, την τριβή με το αντικείμενο. Δεν είναι τυχαίο οτι σε όλες τις τέχνες υπάρχουν τα "αριστουργήματα" που μένουν μέσα στον χρόνο. Χώρις αυτό να είναι απόλυτα και να σημαίνει οτι έχει αποδοθεί πλήρης δικαίωση.

- Αυτό σημαίνει πως η καλή φωτογραφία δεν θα φτάσει ποτέ στο ευρύ κοινό, που είναι κατά τεκμήριο απαίδευτο;

Όσο προχωρεί μια τέχνη τόσο δυσκολότερο θα είναι. Έχουμε φτάσει να μιλάμε μεταξύ μας. Δεν ξέρω αν αυτό είναι αναγκαίο κακό. Πιστεύω πως είναι κακό. Όταν αρχίζει η τέχνη να αναφέρεται στον εαυτό της, τότε αρχίζουν οι αναφορές να γίνονται μόνον για τους μυημένους. Είναι ένας ευφημισμός της τέχνης. Υπάρχουν πολλά ιστορικά παραδείγματα. Ίσως η φωτογραφία να το αποφύγει πιο εύκολα από τις άλλες τέχνες.

- Κακό επειδή ο κοινός είναι απαίδευτο, ή επειδή ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να φτάσει σ' αυτό;

Είναι πολλαπλά κακό. Από την μια τα ΜΜΕ οδηγούν στο εύκολο, στο εύπεπτο. Προβάλλουν το εντυπωσιακό, υπερεκτιμούν κάποιους καλλιτέχνες, τους δημιουργούν κρίνοντας κυρίως από το θέμα, παρά από την ποιότητα. Υπάρχουν θέματα που έχουν ανταπόκριση. Ο κόσμος τού περιθώριου, τα ναρκωτικά ας πούμε, η αλητεία της μεγαλούπολης, εξασφαλίζει, αν τα φωτογραφίσει κάποιος, επιτυχία. Από την άλλη οι γκαλερί, οι καλλιτεχνικές φατρίες και τάσεις τής avant-garde. Τρανταχτό παράδειγμα ο Witkin με τα ανθρωποειδή του, που έφτασε στα άκρα. Προσωπικά, δεν μπορώ, δεν αντέχω να δώ τις φωτογραφίες του.



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 22

*- Η εμπειρία σας μέσα από το πρακτορείο ποιά είναι;
Τι σας ζητάνε τα ελληνικά έντυπα;*

Πριν μερικά χρόνια, μπορούσαμε και δώσαμε κάποιους σημαντικούς φωτογράφους στον τύπο, ειδικά στον εβδομαδιαίο. Στο ENA είχαμε δημοσιεύσει την "Ανθώπην Εργασία" του Salgado. Μετά το κλεισμό τους έμειναν τα ειδικά περιοδικά, μηνιαία κυρίως που ζητούν περισσότερο φωτογραφίες που έχουν ήδη δημοσιευτεί στο εξωτερικό. Φωτογραφίες για stars, top models. Και εδώ παίζουν οι μεγάλοι μιας άλλης κουλτούρας o Newton, o Ritts κ.λ.π.

- Ποιά είναι η γνωμή σας για την φωτογραφία στην Ελλάδα σήμερα, για την Εθνική Πολιτική του Υπουργείου Πολιτισμού;

Στην ημερίδα που είχε γίνει είχα τονίσει πως έπρεπε να δημιουργηθεί ένας φορέας, που πρώτα θα αξιολογήσει την ελληνική φωτογραφία και θα ενθαρρύνει φωτογράφους για δουλειά μέσα από ολοκληρωμένα projects.

- Τον τελευταίο καιρό έγινε λόγος για την "ελληνική φωτογραφία". Πώς αντιλαμβάνεστε αυτόν τον όρο; Να ξεκαθαρίσουμε βέβαια από την αρχή πως δεν μπορεί να μας ενδιαφέρει το θέμα.

- Ναι, βέβαια, δεν μας ενδιαφέρει το θέμα.

Ο Bresson φωτογράφισε κυρίως εκτός Γαλλίας.. Και σαφώς είναι ένας γάλλος φωτογράφος. Με το έργο του δημιουργήσεις μια σχολή -και μπορείς να αναφέρεις επίσης τον Boubat, τον Doisneau και τέσσερις πέντε ακόμη -που την χαρακτηρίζει μια γαλλική οπτική στην αντιμετώπιση της ζωής, στην διάθεση -μια ποιητική διάθεση- σχετικά με το θέμα που φωτογραφίζεις. Ο Bresson, έχει έναν ορθολογισμό που είναι καθαρά γαλλικός.Η "ελληνική φωτογραφία", για να επιστρέψω στην ερώτηση, νομίζω πως θα προκύψει μέσα από το έργο φωτογράφων που θα αποδείξουν πως διαθέτουν ένα έργο με δικό τους πρόσωπο. Συχνά όμως αντί για αυτό έχουμε δειξεί στις είμαστε πάρα πολύ καλοί μημπτές.

- Τις τελευταίες δεκαετίες, υπάρχει μια κινητικότητα στην καλλιτεχνική φωτογραφία. Γκαλερί, φεστιβάλ, εκδόσεις, ακόμη και υψηλές τιμές ή αροιβές. Το πρόβλημα είναι πως ο καθένας δεκδικεί για το έργο του τον όρο "καλλιτεχνική φωτογραφία". Υπάρχει πια ένας ακόπος, δημιουργούνται μόδες, και μοιάζει να έχει χαθεί η αθωότητα ή η χαρά της δημιουργίας, που χαρακτηρίζει το έργο και την ζωή των παλαιοτέρων. Έχει βλάψει αυτό τη φωτογραφία;

Μπορεί πράγματι να διαπιστώσει κανείς έναν "σοφισμό" στον τρόπο που φωτογραφίζουν πολλοί σήμερα. Αναφερθήκαμε και πριν σ' αυτό με τα MME τις γκαλερί και τις εκδόσεις, που επιλέγουν το εντυπωσιακό και την θεματολογία τής μόδας. Το έργο αυτό που προβάλλεται είναι "ψεύτικο" και το αποτέλεσμα επικίνδυνο. Πιστεύω πως η αθωότητα στον καλλιτέχνη δεν έχει χαθεί, αρκεί ν' αντισταθεί στα ρεύματα των καιρών.

Στην χώρα μας που δεν έχει αναπτυχθεί ακόμη η φωτογραφία σας στο εξωτερικό, αυτό το φαινόμενο μπορούμε να το προλάβουμε. Να κρατήσουμε τον ενθουσιασμό μας, την διάθεση για εξερεύνηση, ένα όραμα ανοιχτό, μακριά από τις απατήσεις των τάσεων. Το απαιτούμενο είναι απλό -μια έντυπη ματιά.

- Αυτό όμως σημαίνει πως ο φωτογράφος δεν θα νοιώσει την ανάγκη να αποδείξει κάτι, πως το έργο του θα προκύψει αβίαστα.

- Αβίαστα έρχεται η άνθηση. •



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 23

Garry Winogrand

ΤΗΣ ΓΚΛΟΡΥΣ ΡΟΖΑΚΗ

O Garry Winogrand, εβραίος στην καταγωγή, γεννήθηκε το 1928 στο Bronx της Νέας Υόρκης. Μετά το στρατιωτικό του θ' αρχίσει να σπουδάζει ζωγραφική. Σύντομα όμως θα "ανακαλύψει" τη φωτογραφία η οποία τον μαγεύει αμέσως -και για πάντα. "Δεν ξανακοίταξα ποτέ πάσω", θα πει χαρακτηριστικά.

Αμέσως αρχίζει μια περίοδος κατά την οποία φωτογραφίζει συνεχώς και με πάθος, τριγυρώντας στους δρόμους της Ν. Υόρκης όλη μέρα και τυπώνοντας τις νύχτες. Το 1952 παντρεύτας την πρώτη και μεγαλύτερη του αγάπη, την Adrienne Lubow. Θα αποκτήσει δύο παιδιά αλλά η σχέση τους θα καταλήξει σε χωρισμό, γεγονός που δεν θα ξεπεράσει ποτέ. Η κρίση της ιδωτικής του ζωής από τη μια και τα γεγονότα της Κουβάς το 1962 από την άλλη θα τον οδηγήσουν σε μια απόλυτη αισθηση αδόναμίας αλλά και σε μια λυτρωτική απελευθέρωση. Σ' όλο αυτό το διάστημα, η μόνη του διέξοδος είναι η φωτογραφία. Από το 1954, ο Winogrand αρχίζει να φωτογραφίζει για διάφορα περιοδικά και η δουλειά του θα δημοσιευτεί σιγά-σιγά σε πολλά απ' αυτά. Το

1955 ταξιδεύει για πρώτη φορά με τη γυναίκα του στο εσωτερικό της χώρας. Στις αρχές της δεκαετίας του '60, θα στραφεί στη διαφημιστική φωτογραφία για καθαρά βιοποριστικού λόγους. Το 1963 παίρνει την πρώτη του υποτροφία Guggenheim. Ήδη από το 1959, η δουλειά του εκτίθεται σε διάφορες γκαλερί της Ν. Υόρκης. Το 1963, επίσης, το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Ν. Υόρκης εκθέτει 45 φωτογραφίες του σε μια έκθεση με άλλους τέσσερις φωτογράφους με τίτλο "Five Unrelated Photographers". Το 1967 εκθέτει νέα δουλειά του στο ίδιο μουσείο στην γνωστή έκθεση "New Documents" μαζί με την Arbus και τον Friedlander. Την ίδια περίοδο εποχή γεγκαταλεύπει οριστικά την διαφημιστική φωτογραφία και αρχίζει να διδάσκει περιστασιακά σε δάφορα πανεπιστήμια, όπου ως τις αρχές της δεκαετίας του '70 θάχει γίνει θρύλος εν μέρει και εξαιτίας της ιδιότυπης διδακτικής του άποψης (αρνείται οποιαδήποτε αναλυτική προσέγγιση στην φωτογραφία και δεν ενθαρρύνει ιδιαίτερα τους μαθητές του, ισχυριζόμενος ότι το μόνο που



O Garry Winogrand από τον Lee Friedlander, 1984

μπορεί να τους προσφέρει είναι η εντυπότητα). Το 1969 εκδίδει το βιβλίο "The Animals", προϊόν των περιπλανήσεών του με τα παιδιά του σε διάφορους ζωολογικούς κήπους την δύσκολη εποχή του χωρισμού του με την γυναίκα του. Την ίδια εποχή δουλεύει το θέμα που είχε προτείνει στο ίδρυμα Guggenheim, που είναι "η επίδραση των μαζικών μέσων ενημέρωσης στα γεγονότα", ενώ παίρνει και μια δεύτερη υποτροφία. Ως το 1976 θα τραβήξει περί τα 700 φίλμ και θα τυπώσει περί τις 6.500 φωτογραφίες μερικές απ' τις οποίες θα καταλήξουν σε μια έκθεση και στο γνωστό βιβλίο του "Public Relations".

Θ' ακολουθήσει ένας σύντομος δεύτερος γάμος και μετά κι ένας τρίτος το 1972 που θα του χαρίσει μια τρίτη κόρη. Το 1973 εγκαθίσταται με την οικογένειά του στο Austin του Texas και διδάσκει εκεί. Η καλύτερη δουλειά της περιόδου αυτής δημοσιεύεται στο βιβλίο "Stock Photographs". Το 1975 θα εκδοθεί μία άλλη δουλειά του που είχε ήδη αρχίσει πολλά χρόνια πριν, το "Women Are Beautiful". Παράλληλα σε ατομικές εκθέσεις του στις Η.Π.Α. αλλά και στο εξωτερικό πολλαπλασιάζονται συνέχεια.

To 1977 εγκαθίσταται στο Los Angeles. Την ίδια χρονιά παίρνει και μια τρίτη υποτροφία Guggenheim και αποφασίζει να φωτογραφίσει την πόλη αυτή. Ως το 1984 ο Winogrand θα τραβήξει εκεί περίπου 300.000 φωτογραφίες. Τα περισσότερα φίλμ όμως θα μείνουν ανεμφάνιστα, ή εμφανισμένα αλλά δίχως κοντάκτη, γεγονός που θα απελπίσει, μετά το θάνατό του, αυτούς που αναλαμβάνουν να τις ξεδιαλέξουν. Φωτογραφίζει ασταμάτητα ό,τι βλέπει μπροστά του, γεγονός που επιδεινώνεται το 1982 με την αγορά ενός motor drive για την Leica του.

To 1984 οι γιατροί θα διαγνώσουν στον Winogrand έναν μη χειρουργήσαμο καρκίνο. Ένα μήνα αργότερα πεθαίνει. Σ' ένα έντυπο με ερωτήσεις που του χορήγησε το νοσοκομείο σχετικά με τις πιθανές αιτίες της αρρώστιας του, σημειώσει στις πάντα ένοιωσε σαν ένα ζήλινο που δεν πεθαίνει με τίποτα. Πρόσθετος οπιτέ δεν ξεπέρασε την θλίψη και την οργή του για την αποτυχία του πρώτου του γάμου. Και τέλος σημειώσει την φράση: "Απελπισία και αίσθημα ανημπόριας για τον κόσμο". (Hopelessness and helplessness about the world)

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 24

OGarry Winogrand αρχίζει να φωτογραφίζει το 1948. Οπως παραπτεί ο John Szarkowski στον πρόλογό του στο βιβλίο του Winogrand "Figments from the Real World", πρόκειται για μια εποχή ανακατατάξεων στον χώρο της φωτογραφίας, κατά την οποία αξίες που είχαν επικρατήσει ως τότε, όπως π.χ. η περιτεχνή λήψη, η καθαρότητα και η πλουσιότητα των τόνων, η άρτια εκτύπωση, αμφισβητούνται και υποχωρούν σε όφελος μιας πιο άμεσης καταγραφής. Η επιδραση της γαλλικής φωτογραφίας και ιδιως του Doisneau και του Bresson πάνω σε μια ολόκληρη στρατιά νέων φωτογράφων -επαγγελματών και μη- βρίσκεται στο ζενίθ της.

Θα πρέπει ακόμα να παραπήσουμε οτι εκείνο που συμβαίνει πάντα σε τέτοιες περιόδους είναι οτι η μεγάλη πλειοψηφία εξαντλείται σε μια επιφανειακή αλλαγή πλεύσης, που σύντομα καταντά μανίέρα ή μόδα, ενώ μια μειοψηφία συνεχίζει την αναζήτηση πέρα από την εφήμερη επικαρότητα. Σ' αυτήν τη μοναχική μειοψηφία πιστεύω οτι ανήκει και ο Garry Winogrand.

Ο ίδιος ο Winogrand θεωρούσε ότι είχε αρχίσει να αντιμετωπίζει με σοβαρότητα την φωτογραφία από το 1960 και μετά. Κι αυτό είναι σωστό όχι με την έννοια ότι τότε μόνο θα τον απασχολήσει πιο ενσυείδητα το φωτογραφικό μέσο και τη φωτογραφική διαδικασία (αυτό είχε συμβεί πολύ νωρίτερα), όσο με την έννοια ότι τότε ξεκινάει να επεξεργάζεται πιο συστηματικά μια δική του φωτογραφική προσέγγιση.

Αποφασιστικό ρόλο σ' αυτό θα παίξει η γνωριμία του με τέργα του Walker Evans και τού Robert Frank. Θα μπορούσαμε ίσως να πούμε, γενικεύντας κάπως, ότι ο Walker Evans τον βοήθησε περισσότερο στο να αντιληφθεί την ουσία της φωτογραφίας, ενώ ο Robert Frank στην επεξεργασία ενός τρόπου δουλειάς.

Ο Winogrand πρωτοέρχεται σε επαφή με το έργο του W. Evans το 1955, όταν λίγο πριν φύγει για το πρώτο του μεγάλο ταξίδι εκτός Νέας Υόρκης, ο φίλος του και φωτογράφος Dan Weiner του δεσύνει το βιβλίο "American Photographs", πρώτον, όπως ξέρουμε, ενός αντίστοιχου ταξιδίου. Την εποχή εκείνη ο Winogrand δεν ξέρει ακόμα πολλά για την φωτογραφία και την ιστορία της, αλλά έχει δει τη δουλειά μερικών μεγάλων φωτογράφων, όπως του Bresson.

Με τον W. Evans είναι η πρώτη φορά που κάποιες φωτογραφίες θα τον συγκινήσουν πραγματικά "όχι κάνοντάς με να κλάψω", όπως είχε πεί "αλλά βοηθώντας με να καταλάβω ότι η φωτογραφία αυτή καθεαυτή μπορεί να περιγράψει την ευφυία." Όταν τον ρώτησαν τι ακριβώς εννοούσε μ' αυτό είπε: "Πιστεύω ότι σε τελευταίαν ανάλυση πρόκειται για την ευφυία της ίδιας της φωτογραφίας. 'Ηταν η πρώτη φορά που συνειδητοποίησα την οργανικότητα της φωτογραφικής ίδεας. Πράγματι το συνειδητοποίησα με έναν πολύ μικρότερο τρόπο. Το είχα δει προηγουμένως στο έργο του Bresson, αλλά πιστεύω πως το έργο του Bresson βρισκόταν κοντά σ' αυτό που έβλεπα στο περιοδικό Life κι έτσι δεν παρουσιάζοταν τόσο δραματικό όσο το έργο του Evans. Αυτό ήταν έχω από τον ωχρό εκδοτικό κόσμο. Αλλά πάλι δεν ήταν το είδος



Park Avenue, Νέα Υόρκη, 1959.

τής καλλιτεχνίζουσας φωτογραφίας τύπου Weston που είχα μέχρι τότε δει. Γι αυτό μου φάνηκε πολύ πιο δυνατή. Πιστεύω ότι ο Walker Evans είναι ο καλύτερος αμερικανός φωτογράφος και δεν ξέρω πώς κάποιος μπορεί να γίνει καλύτερος. Βρίσκεται μέσα σε μια μικρή σπάνια ομάδα, με τον Atget, τον Bresson, λίγους ανθρώπους. Βρίσκεται σε μια σπάνια ομάδα." Την ίδια ακριβώς εποχή που ο Winogrand φεύγει για το πρώτο του αυτό ταξίδι, ξεκινάει το δικό του ο Robert Frank, που τότε βρίσκεται στην ακμή της φωτογραφικής του δραστηριότητας. Πρόκειται για μια σύμπτωση που αγνοούν και οι δύο, αφού άλλωστε ουτε κάν γνωρίζονται. Το ταξίδι του Winogrand δεν θα αποδώσει σημαντικούς καρ-

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 25



Χωρίς τίτλο (θεατρικό '50)

και το οτι ο φωτογράφος αυτός αγγίζει την ψυχή των πραγμάτων ακροθιγνότας τα, περιπλανώμενος γύρω από αυτά, χωρίς άμεση, κραυγαλέα αναφορά σε κάτι. Τον εντυπωσιάζει ακόμα η πολυπλοκότητα της κάθε φωτογραφίας -πράγμα που επιτρέπει ο ευρυγώνιος φακός- μέσα στην οποία, όπως μέσα σε μιά μουσική φράση, το ένα στοιχείο διαπλέκεται με το άλλο. Καταλαβαίνει οτι ο Frank επινοεί διακριτικά, σχέδιον ανεπιάθητα, ιδιοφυείς λύσεις σε δύσκολα φωτογραφικά προβλήματα.

Το οτι ο φωτογραφικός φακός έχει την ικανότητα να αποτυπώνει και παράλληλα να μεταμορφώνει την πραγματικότητα είναι βέβαια κάτι που ο Winogrand το αντιλαμβάνεται από την πρώτη στιγμή που αρχίζει να ασχολείται με τη φωτογραφία και είναι ίσως ακριβώς που τον μαγεύει τόσο πολύ. Ωι νεανικές φωτογραφίες του, δηλ. της περιόδου 1948-1960, μάς το δείχνουν ξεκάθαρα. Φωτογραφίζει στους δρόμους της N. Υόρκης, στις παραλίες, σε night club, σε αθλητικά γήπεδα (κυρίως μποξ και ποδόσφαιρο) με επίκεντρο πάντοτε το ανθρώπινο στοιχείο. Είναι ήδη σαφές σ' αυτές τις πρώτες φωτογραφίες, οτι όλα αυτά τα θέματα, παρόλο που τον ενδιαφέρουν και τον διασκεδάζουν (αλλώς αισθανόμαστε οτι δεν θα τα φωτογράφιζε), απο-

τελούν γι' αυτό την αφορμή για την διερεύνηση της μεταμόρφωσης των πραγμάτων μεσα από τον φωτογραφικό φακό και τον ρόλο του φωτογράφου σ' αυτήν. Άλλωστε και ο ίδιος, αναφερόμενος στην εποχή εκείνη έχει πει οτι "αν είχα κάποιο ταλέντο όταν ξεκίνησα, αυτό ήταν οτι μπορούσα να χειριστώ το πώς θα ήταν (θα έμοιαζαν) οι φωτογραφίες". (in being able to deal with the way the photographs looked.)

Ωστόσο τα πρώτα εκείνα χρόνια οι ιδέες αυτές βρίσκονταν σε μια λίγο-πολύ ακατέργαστη κατάσταση μεσ' στο μαλό του. Η γνωμία του με τον Walker Evans και τον Robert Frank θα λειτουργήσει καταλυτικά και θα τον βοηθήσει να τις ξεκαθαρίσει σιγά-σιγά μέσα του. Αυτό θα συμβεί μετά από τη φωτογράφιση και θα φανεί στο έργο του. Γιατί ο Winogrand αντιπαθούσε τις διάφορες εννοιολογικές ή αισθητικές σημήσεις για την φωτογραφία και ιδώνας για την δική του και μπορούσε να γίνει ειρωνικός, επιθετικός ή ακόμα ηθελημένα παραπλανητικός όταν θεωρούσε οτι οι έκαναν διανοούμενιστικες ή περιττές ερωτήσεις. "Το μόνο που υπάρχει, έλεγε, είναι οι φωτογραφίες" εννοώντας οτι εκεί μέσα βλέπουμε όλα όσα μπορούν να ιδωθούν σχετικά με τον φωτογράφο και το έργο του.

Έχοντας λοιπόν συνειδητοποιήσει τις μεγά-

λες δυνατότητες της φωτογραφίας ο Winogrand θα κατευθύνει όλες του τις δυνάμεις, από το 1960 και μετά, στην αναζήτηση μιας δικής του φωτογραφικής γλώσσας και μεθόδου δουλειάς. Στην προσπάθειά του αυτή -που πηγάζει από μια φυσική σχεδόν ανάγκη που τον καταδύναστεύει εφεξής- θα τον καθοδηγήσουν η εξαιρετική του ευφυία και ευαισθησία μ' ένα τρόπο όχι τόσο συστηματικό όσο ενστικτώδη, έμμονο και αδιάπτωτο. Βιδίζεται κυριολεκτικά, ζεί -όπως λέει ο ίδιος- μεσ' στην φωτογραφική διαδικασία.

Στην εισαγωγή του στο βιβλίο που αναφέραμε πιο πάνω, ο John Szarkowski περιγράφει αναλυτικά δύο "στρατηγικές εικόνας", που ο Winogrand αναπτύσσει την εποχή αυτή και τις οποίες εμπνέεται από το έργο του R. Frank. Με πολύ λίγα λόγια, η πρώτη αφορά στην χρήση τού σευρυγώνιου φακού μ' ένα τρόπο που τον επιτρέπει να περιλαμβάνει στο κάδρο του τα στοιχεία που θέλει, κρατώντας τη μηχανή σ' ένα πολύ κοντινό στο θέμα σημείο. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα κάποιες γεωμετρικές διαστρεβλώσεις, τις οποίες η δεύτερη "στρατηγική" προσπαθεί να τιθεσύνει με τη χρήση του στραβού κάδρου (tilting). Πιο συγκεκριμένα το στραβό κάδρο επιτρέπει στον Winogrand να εισα-

γάγει σ' αυτό κάποια δεσπόζουσα κάθετη γραμμή που το ισχυροποιεί και το συγκροτεί, προβάλλοντας ταυτόχρονα καλύτερα τα στοιχεία που θέλει να τονίσει.

Σ' αυτό το τελευταίο σημείο θα ήθελα να σταθώ ίδιαιτέρα και γι' αυτό και μεταφέρω εδώ αυτήν την πληροφορία που δίνει ο Szarkowski και που δεν είναι απλά "τεχνική" αλλά, κατά τη γνώμη μου, ουσιαστική. Κι αυτό γιατί διαλύει κάποιες παρεξηγήσεις σχετικά με το περίφημο στραβό κάρδρο του Winogrand. Βλέπουμε δηλαδή ότι το στραβό κάρδρο δεν είναι ένα αυθαίρετο δημιούργημα, ούτε αυτοσκοπός. Όπως προκύπτει και από την μελέτη των κοντάκτων της εποχής αυτής, οι παραπάνω στρατηγικές υπηρετούν την επιθυμία του Winogrand να βάζει μέσα στα κάρδρα του ολοένα και περισσότερα στοιχεία, να τις κάνει πιο σύνθετες, να θέτει ολοένα και περισσότερα προβλήματα στον εαυτό του. Δεν χρησιμοποιεί τον ευρυγόνιο φακό για να κάνει τις φωτογραφίες του "πιο ενδιαφέρουσες" με την στρέβλωση που ο φακός αυτός δημιουργεί, αλλά γιατί αυτό τον υποχρεώνει να "παίζει" σε περισσότερα επίπεδα, να διερευνά περισσότερες δυνατότητες και να τις φτάνει στα όριά τους. Όπως λέει και ο ίδιος για τη δουλειά του εκείνα τα χρόνια, "έβλεπα σιγά-σιγά στις πράγματι κάτι συνέβαινε μέσα σ' αυτά τα κάδρα". Και προσθέτει: "Η φόρμα μεταβάλλεται σε περιεχόμενο. Δεν επρόκειτο για μανιερισμό. Άρχιζα να κατακτώ κάτι."

Πράγματι, αυτό που συνιστά την κεντρική ιδέ-

α, την κατευθυντήρια ειμονή του Winogrand είναι η σχέση φόρμας-περιεχομένου και πιο συγκεκριμένα, η φόρμα ως δημιουργός περιεχομένου. Από την αρχή εντυπωσιάζεται από το γεγονός ότι ο φωτογραφικός φακός δεν αποτυπώνει κάποιο προϋπάρχον περιεχόμενο αλλά δημιουργεί, μέσω της φόρμας, ένα νέο ("the form made available through the content"). Τι σημαίνει αυτό; Σημαίνει ότι η φωτογραφία ενός πράγματος δεν είναι το πράγμα αυτό αλλά κάτι άλλο. Το οποιοδήποτε περιεχόμενο, όταν φωτογραφίζεται, μεταβάλλεται μέσω της φόρμας σε νέο, καθαρά φωτογραφικό πα, περιεχόμενο. Ιως θα επρεπεί μόνο να διευκρινιστεί στο όρος "φόρμα" (morph) δεν υπονοεί εδώ κάτι συγκεκριμένο, μια σύνθεση, μια γεωμετρία, ένα ιδιότυπο καδράρισμα κ.λ.π. Δεν μπορεί και δεν πρέπει να σημαίνει κάτι τέτοιο και σίγουρα, όπως μας λέει ο ίδιος ο Winogrand, "δεν υπάρχει καμμία συνταγή για το πώς πρέπει να είναι μια φωτογραφία" (there is no special way a photograph should look). Ο όρος "φόρμα" συγκεκριμενοποιείται σε κάθε φωτογραφία μ' ένα τρόπο ίδιαιτέρο και μοναδικό και δηλώνει το ειδικό βάρος που κάποια στοιχεία, ενδεχομένως αδιάφορα πρωτογενώς, προσαλαμβάνουν, μέσα από τον τρόπο που φωτογραφίζονται, καθιστώντας την φωτογραφία ένα "κλειστό σύστημα" που λειτουργεί πια από μόνο του, δηλ. ένα δημιουργήμα με δικό του περιεχόμενο. Ακόμα και κάτι πολύ μικρό, μια χειρονομία, ένα βλέμμα, ό-

ταν φωτογραφίζονται μπορούν να γίνουν το επίκεντρο μιας νέας πραγματικότητας (της φωτογραφίας), δημιουργούν άλλες, πλασματικές, εντάσεις, απορίες, κενά. Η γνωστή φράση του Winogrand, "φωτογραφίζω για να δω πώς είναι τα πράγματα φωτογραφημένα" αναφέρεται ακριβώς στην διάσταση ανάμεσα στη φωτογραφία ενός πράγματος και στο πράγμα που φωτογραφήθηκε.

Η φωτογραφία, παραπρεύ ο Tod Papageorge, όπως και η ποίηση, δεν αποτελεί, όπως κακώς πιστεύεται, τον καθρέφτη του κόσμου. Όμως, όπως η ποίηση δεν μπορεί να εφεύρει μια άλλη, δική της γλώσσα, έται και ο φωτογράφος δεν μπορεί να εφεύρει έναν άλλο κόσμο. Εκεί ακριβώς οφείλουν την ένταση που δημιουργούν τόσο ένα ποίημα όσο και μια φωτογραφία, στο οποίο δηλαδή είναι ταυτόχρονα κοινωνία του κόσμου αλλά και πλάσματα (fiction). Εκεί οφείλεται επίσης και το οπι το περιεχόμενο ενός ποιήματος και μιας καλλιτεχνικής φωτογραφίας δεν μπορεί να συνοψίστει σε μια ίδια, σ' ένα θέμα. Όπως δεν μπορούμε να πούμε, λέει ο Papageorge, στι το θέμα της "Μόδης για μια ελληνική λίκιθο" τού Keats είναι στι "η προσωμονή είναι ανώτερη από την πραγματοποίηση", το ίδιο δεν μπορούμε να πούμε στι το θέμα μιας φωτογραφίας τού Winogrand είναι π.χ. ο πολέμος ή τα γηρατεία.

Η εμμονή, λοιπόν, της φόρμας στον Winogrand κάθε άλλο παρά αποτελεί μανιερισμό ή βιρτουοζισμό. Αντίθετα, αποτελεί την πεμπτουσία τής φωτογρα-



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 27



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 28

φίας, όπως και κάθε τέχνης, που είναι η τιθάσευση του υλικού και η δημιουργία μιας προσωπικής γλώσσας, ενός προσωπικού ύφους. Στην περίπτωση της φωτογραφίας και σίγουρα στην περίπτωση του Winogrand, ο παράγων τύχη υπεισέρχεται συχνά στη διαδικασία αυτή, με την έννοια, ίμως, που πολύ σωστά της δίνει ο Szarkowski αναφερόμενος στον φωτογράφο αυτόν: "Πρόκειται, λέει, για μια τύχη μιας τάξης διαφορετικής από εκείνη της απλής, ελάχιστης τύχης που απαιτείται για την επιβίωση ή για οποιοδήποτε ανθρώπινο επίτευγμα. Θα μπορούσε ίσως να συγκριθεί με την τύχη ενός αθλητή, για τον οποίο τα παιχνίδια έχει έτοις επινοηθεί ώστε η αποτυχία να είναι ο κανόνας κι όπου η προφανής επιτυχία δεν κατακτιέται ποτέ οριστικά".

Εξερευνώντας διαρκώς τις δυνατότητες της φω-

τογραφίας ο Winogrand, όπως ειπώθηκε ήδη, θέτει συνεχώς πιο πολύτιλα προβλήματα στον εαυτό του. Όπως είχε πει χαρακτηριστικά, άν έβλεπε κάτι οικείο στο κάδρο του, έκανε ό, τι μπορούσε για να τα αλλάξει.

Με την πάροδο του χρόνου, προς το τέλος της δεκαετίας του 60, οι φωτογραφίες του γίνονται πιο σύνθετες. Χάνουν κάτι από την προηγούμενη, άμεσα εμφανή, δύναμη τους καθώς και κάθε ίχνους αναφοράς προς οποιαδήποτε ιδέα περί σύνθεσης.. Αναμφισβήτητη η περίοδος αυτή, μαζί με την προηγούμενη, δηλαδή ουσιαστικά όλη η δεκαετία 1960-1970, αποτελεί την περίοδο της μεγάλης ακμής του Winogrand.

Τα επόμενα χρόνια, η δουλειά του φαίνεται πιο άνιση με κάποιες, πάντως, πολύ λαμπρές στιγμές. Από τα τελευταία χρόνια της δεκαετίας

του '70 και συγκεκριμένα από την εποχή τού Los Angeles (βλ. βιογραφικό), όταν αρχίζει να φωτογραφίζει με ρυθμούς φρενήρεις, εμφανίζοντας σπάνια τα αναρίθμητα φίλμ και μη βλέποντας ποτέ τη δουλειά του, ο Winogrand, όπως λέει ο Szarkowski, μοιάζει να έχει επιδοθεί σ' έναν ολοένα και πιο άνισο αγώνα με την τύχη.

Διάφορες ερμηνείες έχουν δοθεί σχετικά μ' αυτήν την παράδεινη φάση της ζωής του. Οτι ίσως είχε φτάσει σ' ένα αδιέξοδο και φωτογράφιζε έτσι με την ελπίδα στην ίδια η φωτογραφική διαδικασία θα τον οδηγούσε κάπου. Ή οτι η ανεξέλεγκτη τάση του να θέτει συνεχώς νέα όρια στην προσπάθειά του τον οδηγηράν σε προβλήματα άλιτα. Ίσως ίμως θα βρισκόμασταν πιο κοντά στην αλήθεια, αν δεχόμασταν από το τελειωμένο έργο, το Έργο γενικότερα, ήταν πάντα κάτι εντελώς έξω απ' τους ορίζοντες του Winogrand. Αυτό φαίνεται και από το γεγονός στο πολύ σπάνια ασχολήθηκε με την επιμέλεια του υλικού των βιβλίων του (με την εξαίρεση του *Women are Beautiful*), ή των εκθέσεών του (με την εξαίρεση μιας έκθεσης στην Light Gallery της Νέας Υόρκης και στο Art Institute του Σικάγου, όπου γέμισε ασφυκτικά τους τοίχους απ' το ταβάνι ως το πάτωμα σαν ένα πελώριο μωσαϊκό, σαν μια ατέλειωτη σειρά κοντάκτ). Τη δουλειά αυτή την άφηνε στους εκδότες και στους διευθυντές των γκαλερί. Εκείνο που τον απορροφούσε αποκλειστικά ήταν πάντα ή ίδια η φωτογραφική δραστηριότητα. Γι αυτήν δούλευε και ζούσε. Μέσα σ' αυτήν ξεχνούσες ολοκληρωτικά τον εαυτό του, πράγμα εξαιρετικά "ευκταιοί", όπως έλεγε. Ο, τιδήποτε μπορούσε να φρενάρει αυτή τη ροή, να αμβλύνει την ένταση των φωτογραφικών στιγμών και τη λειτουργία της διαισθησής του μέσα από μια συμπερασματική εκλογήκευση, του ήταν εντελώς αδιάφορο. Όπως ουδέποτε φωτογράφισε τους παικτες τη στιγμή της νίκης, ίμως και τον ίδιο δεν τον αφορούσε κάποια ευτυχής κατάληξη. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του λοιπόν, πιστεύω στο ο Winogrand απλώς καταλύει οριστικά την τελειωμένη φωτογραφία χάριν της ατελεώτης συμπλοκής του με την φωτογραφική πράξη, ωθούμενος ίσως υποσυνείδητα από την ενέργεια που συχνά επιφέρει ένας επικείμενος θάνατος. Πάντως, ακόμα και αυτές οι έμμονες, επαναληπτικές, άχαρες φωτογραφίες τού τέλους έχουν, όπως παραπτεί και ο Szarkowski, στοιχεία που αδιόρθατα εκπλήσσουν ή ταράζουν.

Αν δεν αναφέρθηκα ως εδώ ιδιαίτερα στη θεματογραφία του Winogrand είναι γιατί πιστεύω από αυτό δεν έχει και τόση σημασία. Άλλωστε όλοι γνωρίζουμε στις θεωρείται ως ο κατεχόχην φωτογράφος δρόμου της εποχής του, ένας "τροβαδούρος" της νεούροκεζικής κυρίως ζωής. Θεωρείται επίσης από πολλούς ως ο εκφραστής της δημόσιας ζωής και συμπεριφοράς τών Αμερικανών στην δεκαετία 65-67, δηλ. του πολέμου του Βιετνάμ, μια εποχή εθνικών εξαρσεών και ταπεινώσεων και ομαδικής υστερίας. Αυτό οφείλεται κυρίως στη δουλειά του εκείνη που ένα μέρος της περιλαμβάνεται στο βιβλίο του "Public Relations".

Σε μια συνέντευξη του παραπτερέ ο ίδιος: "Υπάρχουν πράγματα που φωτογραφίζω γιατί με ενδιαφέρουν...η φωτογραφία δεν είναι αυτό που φωτογραφίζεται αλλά κάτι άλλο. Εχει σχέση με τη μεταμόρφωση...Φωτογραφίζω πάντοτε ό,τι με ενδιαφέρει...Οι περισσότερες φωτογραφίες έχουν σχέση με τη ζωή, με το τι γίνεται στον κόσμο. Και γενικώς αυτό είναι βαρετό. Η ζωή είναι κοινότηπη, ξέρετε. Ας πούμε όμως οτι ο καλλιτέχνης ασχολείται με τις κοινωνίες...υπάρχει μια μεταμόρφωση μάλις βάλετε τέσσερις πλευρές γύρωγύρω. Αυτό την αλλάζει. Ενας νέος κόσμος δημιουργείται... Αυτό είναι μέρος του μυστηρίου. Η μεταμόρφωση είναι ένας μυστηρίο για μένα. Άλλα υπάρχει μια μεταμόρφωση κι αυτό είναι συναρπαστικό."

Έχει λεχθεί από πολλούς οτι η γενική δουλειά του Winogrand (και όχι μόνον) έχει σχέση με την κίνηση. Πέραν όμως από το γεγονός οτι φωτογραφίζει ανθρώπους σε εξωτερικούς χώρους (που είναι δύσκολο να μην κινούνται) η παραπτηρήση αυτή είναι και κατά τον Winogrand εντελώς λανθασμένη, αφού, όπως παραπτερέ χαρακτηριστικά, έχει περισσότερο σχέση με την ακινησία, εννοώντας προφανώς την εικόνα και όχι το θέμα, υπογραμμίζοντας έτσι έμμεσα και πάλι το στοιχείο της μεταμόρφωσης, τη διαφορά ανάμεσα σ' αυτό που φωτογραφήθηκε και στην εικόνα του, την βαρύτητα της δεύτερης σε σχέση με το πρώτο.

Είναι γεγονός οτι ο συγκεκριμένος κόσμος μεσ' στον οποίο ζει ον επηρεάζει ψυχικά όπως κι οι ατέλειωτες αποτυχίες της προσωπικής του ζωής. Τα συναισθήματα που του γεννά είναι το ίδιο αντιφατικά, όπως και ο χαρακτήρας του: πληθωρικός, ανήσυχος, ανυπόμονος, εξαιρετικά ευφυής και συγκαλυμένα ευαίσθητος ο Winogrand ακροβατεί ανάμεσα σε μια ζωική σχεδόν ευφορία και πίστη και σε μια ακραία απαισιοδοξία και φόβο. Πράγματι, οι "Public Relations" αποτελούν ένα μοναδικό ντοκουμέντο για την εποχή εκείνη αλλά όχι με την έννοια του ρεπορτάζ. Δεν δίνουν "πληροφορίες", δεν έχουν θηλικό διδάγμα. Δεν αναφέρονται στις "μεγάλες στιγμές", αλλά στα "εκτός δράματος", στις ασήμαντες αναρίθμητες συγκυρίες που συνιστούν την ουσία της ζωής.

Ίως θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε τη ζωή και το έργο του Garry Winogrand με ένα απόστασμα από την ολιγόλογη αίτησή του για την πρώτη χρονιά Guggenheim που είχε υποβάλλει το 1963, λίγο μετά την κρίση της Κούβας. "Κοιτά τις φωτογραφίες που έχω κάνει ως τα τώρα και με κάνουν να νοιώθω ότι πραγματικά δεν έχει καμιά σημασία σύτε το ποιοί είμαστε σύτε το τι νοιώθουμε σύτε το τι θ' απογίνονται. Οι επιθυμίες μας και οι επιτυχίες μας υπήρξαν φτηνές και ευτελείς. Διαβάζω τις εφημερίδες... κάποια βιβλία. Κοιτά τα περιοδικά. Όλα ασχολούνται με ψευδαισθήσεις και φαντασίες. Το μόνο που μπορώ να συμπεράνω είναι σύτε πάμε χαμένοι και σύτε η βόμβα μπορεί να μας αποτελείσαι οριστικά, αλλά δεν πειράζει, αφού δεν αγαπήσαμε τη ζωή. Δεν μπορώ να δεχτώ τα πιο πάνω συμπεράσματα, κι έτσι πρέπει να συνεχίσω την φωτογραφική έρευνα πιο βαθιά. Αυτό είναι το σχέδιό μου." *



New York, 1971.



Dallas, 1964



New York, 1964.



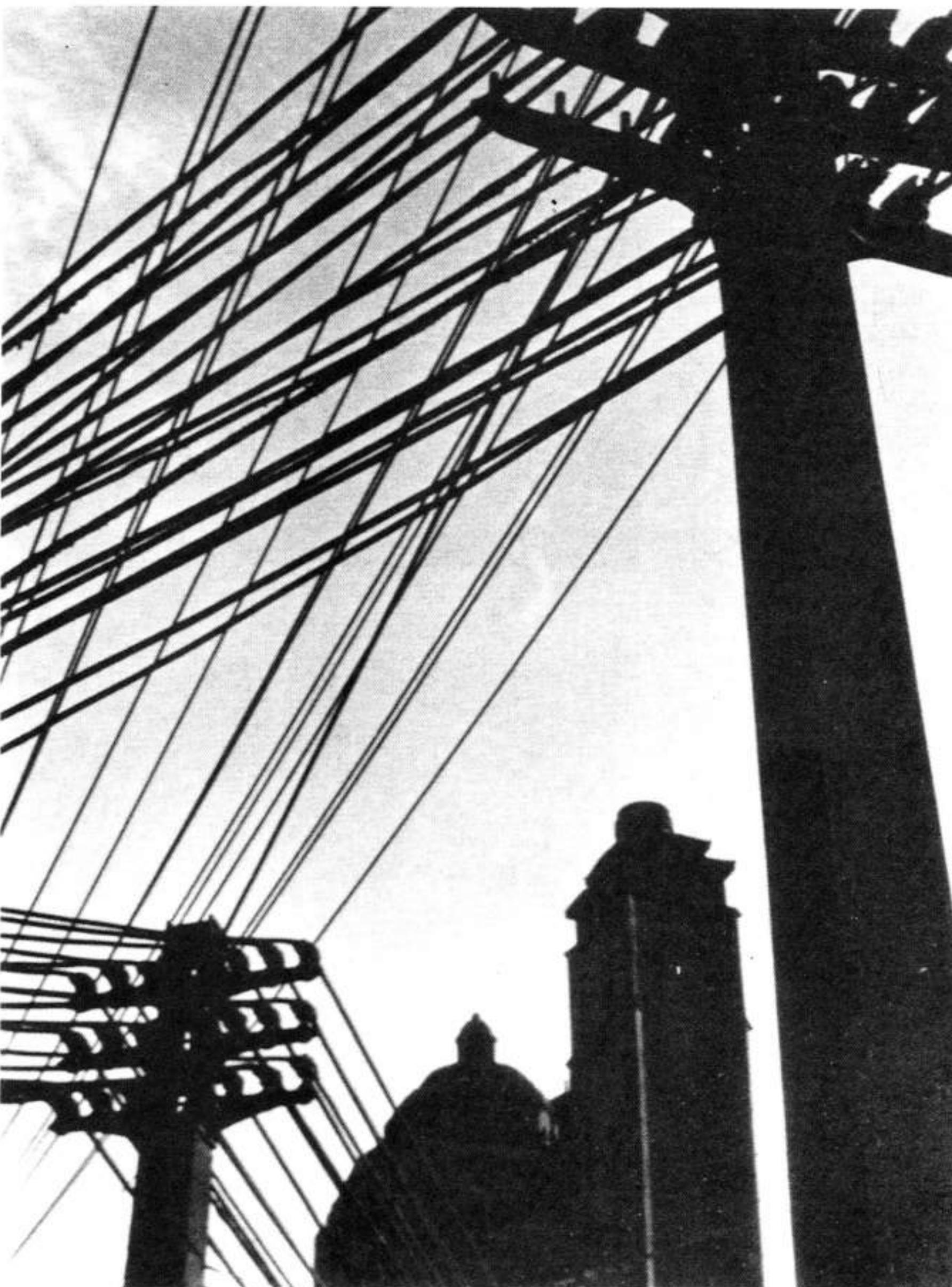
Αυτοπορτραίτο, 1923

Ο Johan Hagemeyer γεννήθηκε στο Amsterdam το 1884. Μετανάστευσε στις ΗΠΑ το 1911 για να εργασθεί ως γεωπόνος. Η γνωριμία του με τον Stieglitz το 1916, τον έστρεψε στη φωτογραφία. Αν και για πολλά χρόνια φίλος τού Weston και τού κύκλου τής Καλιφόρνιας, δεν κατάφερε ποτέ να αποκτήσει την φήμη των υπολοίπων, ίσως γιατί ο ατιθασος και ανεξάρτητος χαρακτήρας του σε συνδυασμό με τις επαναστατικές πολιτικές θέσεις του, τον έθετε μακριά από τις ισχυρές γνωριμίες τής εποχής και ιδίως τού ζεύγους Newhall. Άλλωστε ουδέποτε θέλησε να υιοθετήσει την κυρίαρχη για την εποχή ιδεολογία τού F/64 αποκτηρύσσοντας τον πυκτοριαλισμό. Η δουλειά του εκινείτο με ελευθερία προς όλες τις κατευθύνσεις Πέθανε το 1962 στο Berkeley τής Καλιφόρνιας.

Johan Hagemeyer

Ο ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ
ΤΗΣ ΤΡΕΜΟΥΣΑΣ ΙΣΟΡΡΟΠΙΑΣ

ΤΗΣ ΔΗΜΗΤΡΑΣ ΚΟΝΔΥΛΑΚΗ



Ηλεκτρικά καλούδια, 1928

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 30

Oλλανδός Johan Hagemeyer, γεννημένος το 1884 στο Άμστερνταμ, από εργατική οικογένεια, φτάνει στην Καλλιφόρνια ως μετανάστης στα 1911. Ερασιτέχνης φωτογράφος ο ίδιος μέχρι εκείνη τη στιγμή, πειθεταί να αφιερωθεί στη φωτογραφία μετά τη συνάντησή του με τον πρωτοπόρο της καλλιτεχνικής φωτογραφίας, Alfred Stieglitz στο 1916. Ένα χρόνο αργότερα γνωρίζει τον ήδη πετυχημένο εκείνη τη εποχή στην εμπορική και καλλιτεχνική φωτογραφία, Edward Weston, που γοητεύεται αμέσως απ' αυτόν τον μποέμ τύπο με την κάπα και το μπαστούνι. Είναι ακριβώς το αντίθετο απ' ό,τι ο ίδιος ο Weston, ο χαρακτηριστικός τύπος τού βον νίνευρ, τού ανθρώπου που δύσκολα καταπίεζεται, πίνει πολύ, τρώει πολύ, ενδίδει στις απολαύσεις, κι αυτό που κυρίως έχει για αυτόν σημασία είναι η ικανοποίηση κάθε περιέργειας για δοκιμή. "Πίνει -όχι πολύ, αλλά τακτικά- πράγμα που εγώ δεν μπορώ να κάνω και δύσκολα λέει κανείς όχι στον Johan. Τού αρέσει η ζωή τού έξω, των εστιατορίων, των καφέ κι αυτό δεν μπορώ να το αντέξω οικονομικά παρά σε σπάνιες περιπτώσεις. Είναι πολύ Ευρωπαίος ενώ εγώ δεν είμαι, ούτε 100% Αμερικάνος είμαι βέβαια. Μ' αρέσει σαν άνθρωπος, αλλά δεν θα' πρεπει να είμαστε και πάρα πολύ μαζί" σημειώνει ο Weston αρκετά χρόνια αργότερα. Ο Hagemeyer είναι μια φευγαλέα φιγούρα στην ίδια του τη ζωή, μα ακόμα περισσότερο στην ίδια του την τέχνη. Περνάει από τις καταστάσεις, τις ειμονές του και δεν στέκεται πολύ - φεύγει. Άλλα, αν υπάρχει μια σταθερότητα στην καλλιτεχνική του υπόσταση, είναι ακριβώς αυτή: τού ανθρώπου που δεν μπορεί να δει τα πράγματα παρά υπό ένα πρίσμα σχετικότητας που μπορεί να αλλάξει προς κάθε κατεύθυνση, πράγμα που υπαγορεύει μια σχεδόν συνειδητοποιημένη προσωπική αποχή. Αυτό καλλιστα θα μπορούσε να αποτελέσει απόδειξη του



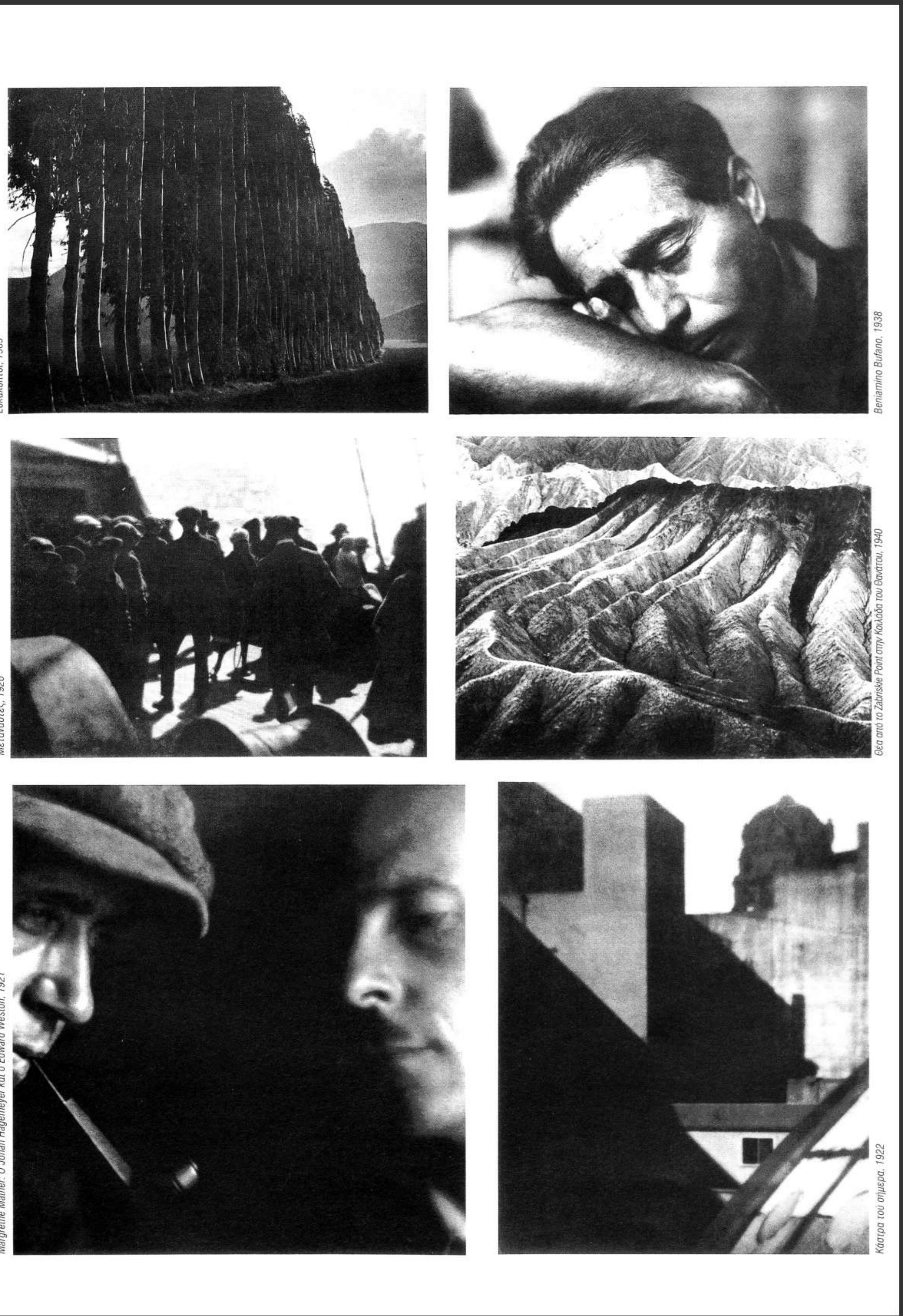
οτι οι έντονοι τόνοι στη ζωή υπαγορεύουν μια ήσονα διάθεση στην τέχνη και το αντίστροφο -αν μάλιστα αντιπαραθέσουμε το έργο των δύο αυτών σημαντικών φωτογράφων. Ισως κάτι τέτοιο να περνάει από το μυαλό του Edward Weston κοιτάζοντας μακριά στον ορίζοντα σ' εκείνη την φωτογραφία του 1919 (Tropic Studio), που τού τράβηξε ο αγαπημένος του Hagemeyer, φιλτράροντάς τον στη δική του οπτική. Υπάρχει μια θολότητα, κάτι τρεμάμενο, σκοτεινό όχι δυστυχές, απλώς δυσδιάκριτο και το αχνό φώς που φεγγίζει στον καθρέφτη δίνει μόνο μικρή εικόνα διεξόδου. Ωστόσο, το σκοτάδι τού απογεύματος, δεν αγκαλιάζει παρά μια ήμερη αοριστία, την αοριστία τού φόβου για μια συγκεκριμένη ιδέα, για μόνη κατεύθυνση, ασφαλή. Αυτή η αίσθηση διακατέχει όλες τις φωτογραφίες της πρώτης περιόδου (1919-1922) τού Hagemeyer. Μετανάτες πάνω στο πλοίο τής φυγής, χωρίς πρόσωπα, η κίνησή τους είναι ακόμα ατελέσφορη και ο προορισμός θαμπός, ακόμα και οδιάφορος μπροστά στο γεγονός οι βρίσκονται εκεί, σ' αυτό το καραβί που τούς μεταφέρει, σ' αυτό που αποτελεί το ακριβές σημείο τής μετάβασης. Η διαδικασία της αναμονής είναι καλά βαλμένη στο καλούπτι της, σίγουρη οτι είναι αναμονή, αβέβαιη, χωρις επιλογή, σκυθρωπή ισως και μάταιη. Αυτό πην κάνει να μην μπορεί να ξεχωρίσει



Roi Partridge, 1924



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 31



πρόσωπα, δεν βλέπει παρά ένα και μοναδικό πρόσωπο, αυτό το ένα όλων μαζί. Το μάτι του φωτογράφου στέκεται σε αντικείμενα που από μόνα τους ρέουν, δεν φωτογραφίζει την κίνηση για να την παγώσει στο δικό του βλέμμα ή για να κρατήσει τα στιγμότυπά της ακίνητα χάριν της ωραιότητάς τους. Τη φωτογραφίζει ως κίνηση που ρέει και μέσα στο κάδρο, ψάχνει το στόχο της, νοιώθει η ίδια οτι το μόνο που μπορεί να κάνει είναι να ψάχνει το στόχο της, είναι, αν θέλετε, ανοικλήρωτη μα πολύτιμης αυτάρκης στο ατελές της. Η αισθητική του άποψη καθορίζεται από την αισθηση της δυσκολίας επιλογής τού στοιχείου που θα τονίσει στο κάδρο του. Ο τρόπος με τον οποίον φωτογραφίζει, μας κάνει να πιστέψουμε στη θεωρεί το αντικείμενό του υπάρχον καλλιτεχνικά και πριν τη δική του παρέμβαση. Άλλωστε σ' ένα κριτικό κείμενό του δηλώνει: "Άρχισα να ενδιαφέρομαι για βιομηχανικά θέματα πριν απ' ότι άρχισα να ενδιαφέρομαι για πορτραίτα". Εδώ θα έπρεπε να σημειώσει κανείς και την αναρχική αλλά ειρηνική πολιτική τού φωτογράφου. "Ξεκίνησα να τα φωτογραφίζω με την πρόθεση να δημιουργήσω μ' αυτά ένα βιβλίο για να δειξω πην ομορφιά της βιομηχανικής ώψης της Αμερικής. [...] Τα μοντέρνα εργοστάσια είναι τόσο όμορφα όσο και τα κάστρα της παλιάς εποχής. Είναι τα κάστρα τού σήμερα." Ωστόσο, ο Weston διακρίνει μια αδυναμία σ' αυτήν τη στάση και μάλιστα, τού το ομολογεί βλέποντας αυτές τις φωτογραφίες, τον Απρίλιο του 1923, όπως σημειώνει στο ημερολόγιό του: "Είναι εδώ ο Johan -πάσι μια εβδομάδα τώρα και παραπάνω -Μερόνυχτα έντασης- φλεγόμενες συζητήσεις πάνω σε πολλά θέματα φυσικά περισσότερο γύρω από τη φωτογραφία! Ο Johan έφερε την καινούργια του δουλειά -εξαιρετικά βιομηχανικά αντικείμενα- ωραία ιδωμένα -αλλά στερουόνται οριστικότητας - ασυγχώρητο λάθος ζάτων πρόκειται για φωτογραφία μοντέρνας αρχιτεκτονικής ή μηχανών - ακόμα και η ατμόσφαιρα θα δινόνταν καλύτερα μ' ένα αιχμηρό - καθαρό βλέμμα - "Μα αφού τα βλέπω έτσι - Edward - πρέπει να τα αποδώσω όπως τα βλέπω" "Παρ' όλ' αυτά - Johan - η φωτογραφία έχει από τη φύση της κάποιες ιδιότητες που γίνονται πραγματοποιήσιμες μόνο χάρη σ' αυτήν - μία είναι η υπογράμμιση της λεπτομέρειας; Γιατί, λοιπόν, να μην την εκμεταλλευτείς; Γιατί να πειριορίστες μόνο α' αυτό που βλέπουν τα μάτια σου, τη στιγμή που διαθέτεις τέτοια ευκαιρία να διευρύνεις την οπτική σου;"

Η αβεβαιότητα της κίνησης, η τρέμουσα ουσία της στην πρώτη επαφή μας με την εικόνα χάνεται από το 1926 και μετά. Ο φωτογράφος μοιάζει ν' αμφισβητεί την αυτάρκεια τής ατέλειας της, τής αναποφασιστικότητάς της και ανάζητά την αυτάρκεια στην ακινησία τής φωτογραφίζόμενης μορφής, μια ακινησία βέβαια που κάλιστα μπορεί να κρύψει ένα εσωτερικό θρόδισμα ή έναν δυνατό ήχο, όχι όμως αναπάντεχη πα. Η αγωνία τού απροσδόκητου φεύγει, η επικείμενη αρνητική έκβαση παύει να είναι κυριάρχη, όλα γίνονται πιο σταθερά, πατούν στο έδαφος, αποκτούν έτσι, μια αιχμηρότητα σε σχέση με πριν, αλλά μια αιχμηρό-



Tropic Studio, 1919 (μοτόρο του Edward Weston)

μα αόριστης έλλειψης. Λειτουργούν όμως, σαν ένα σημαντικό πέρασμα για τη συγκεκριμενοποίηση τής έλλειψης αυτής καθ' αυτής.
(Στοιχεία από το περιοδικό του Center for Creative Photography του Πανεπιστημίου της Αριζόνα αρ. 16, Ιούνιος 1982)•



Maude Weston, 1939



Periklis Antoniou

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1955. Ασχολείται με τη φωτογραφία από το 1985. Είναι μέλος του Φωτογραφικού Κύκλου, έχει παρακολουθήσει τα σεμινάριά του και συμμετάσχει στην ομαδική έκθεση τού Μύλον και τού Πάρκου Ελευθερίας το 1994. Έχει σπουδάσει οικονομικά στην Ελλάδα και Πληροφορική στη Γαλλία και εργάζεται ως αναλυτής - προγραμματιστής. Η δουλειά που παρουσιάζει στον "Φωτοχώρο" ξεκίνησε πριν από μερικούς μήνες και έχει ως πλαίσιο την καθημερινή μετάβαση στη δουλειά του με το αυτοκίνητο.

PORTFOLIO

ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΑΝΤΩΝΙΟΥ





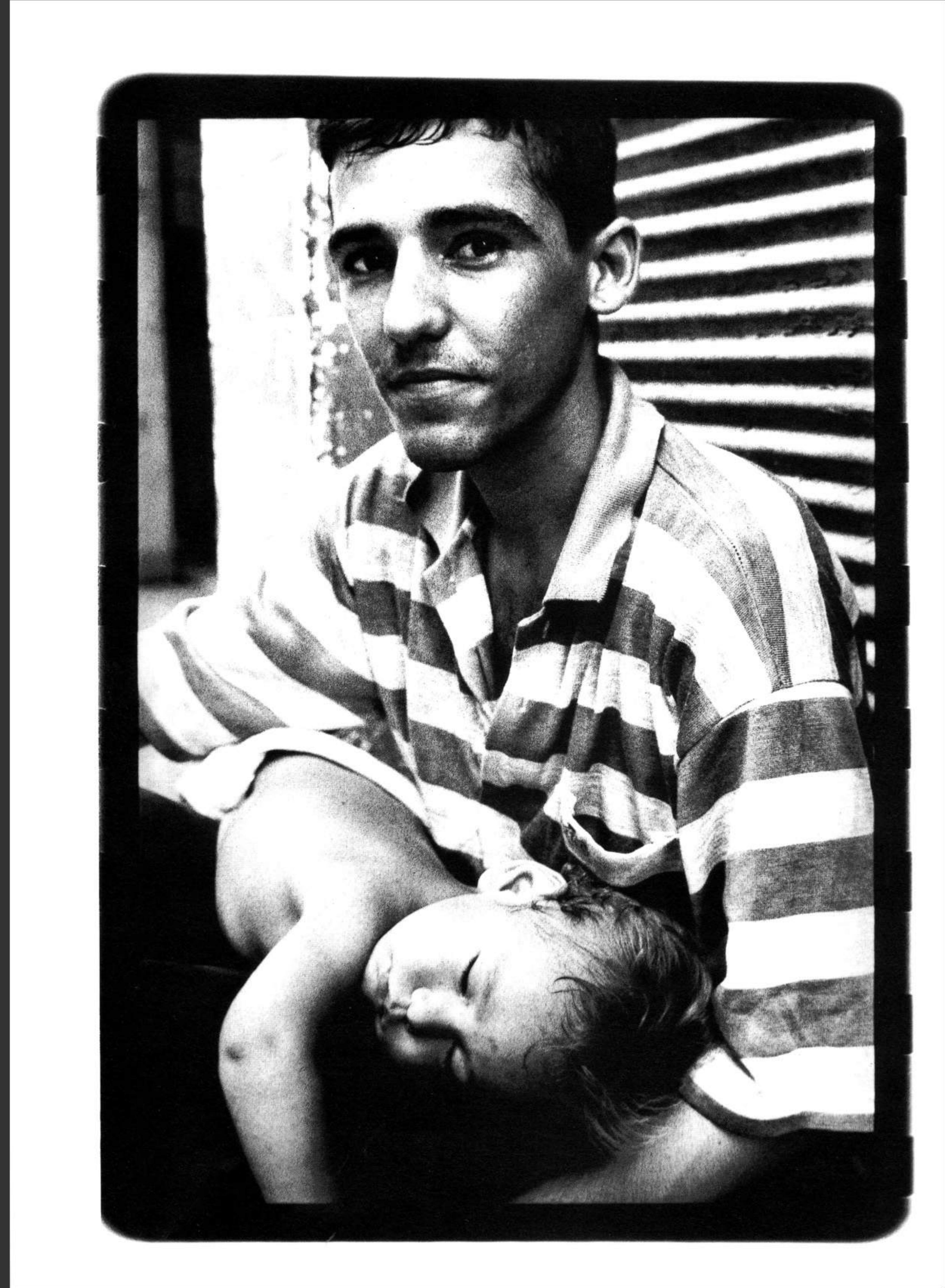


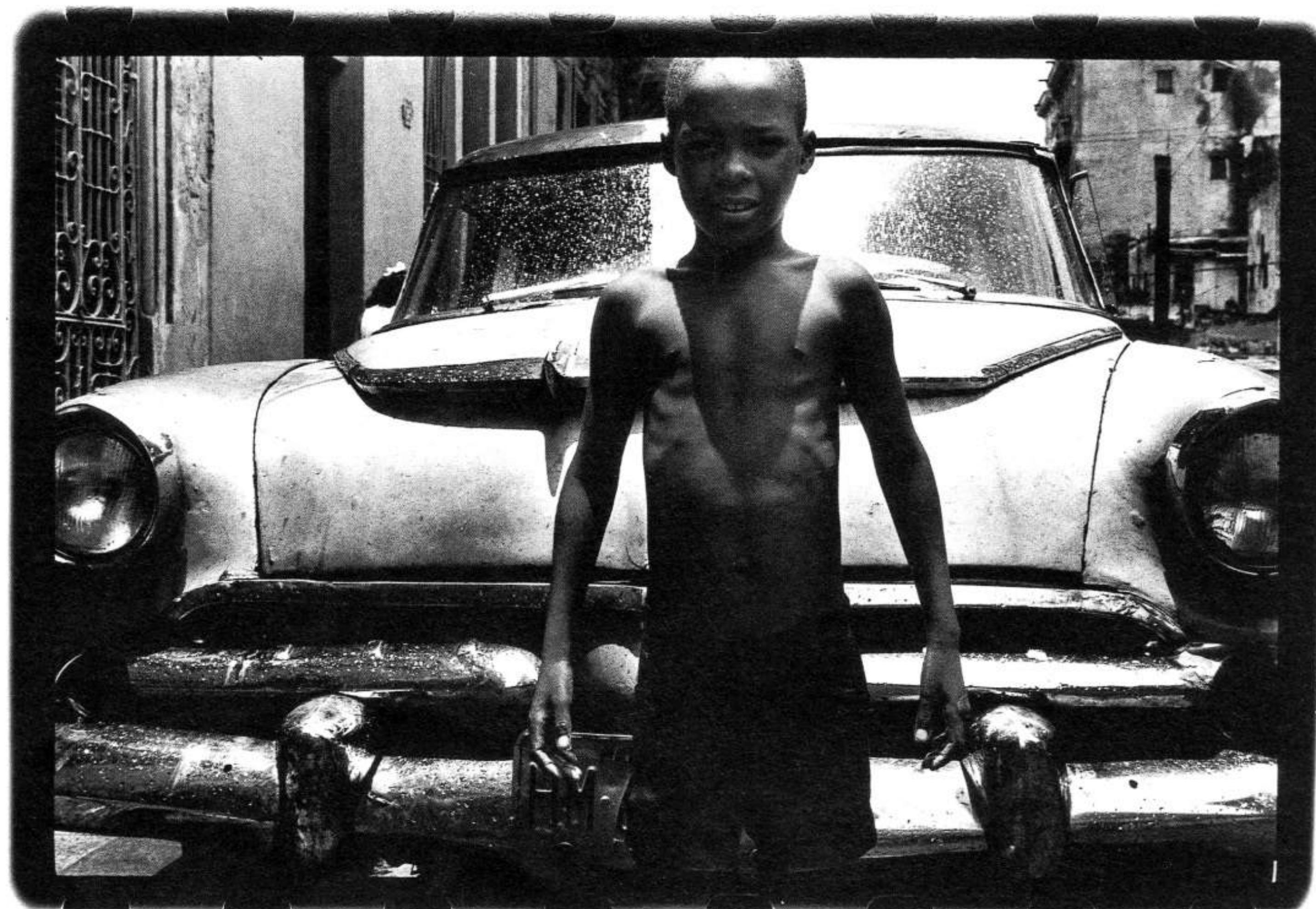


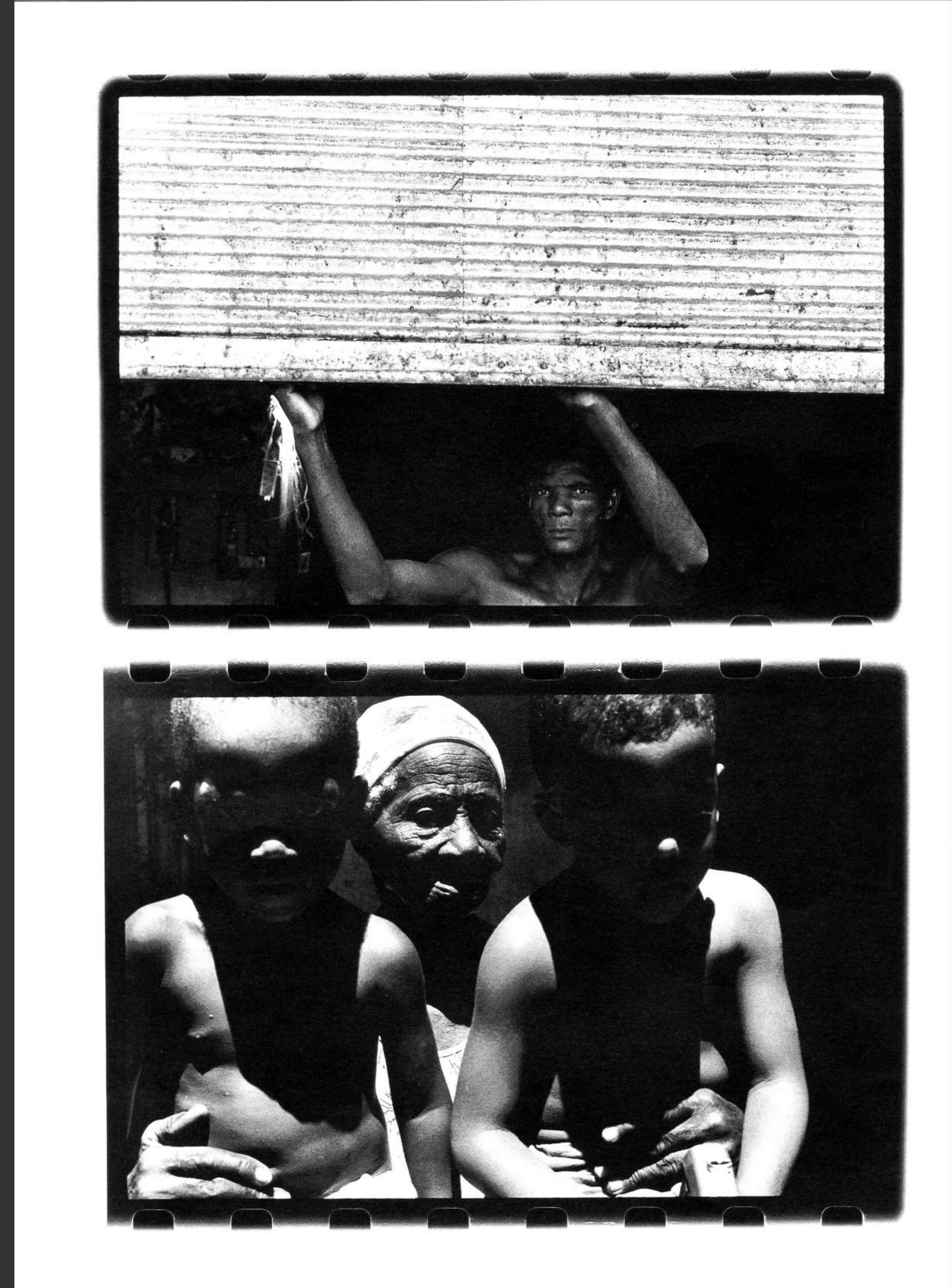
Leonidas Dimakopoulos

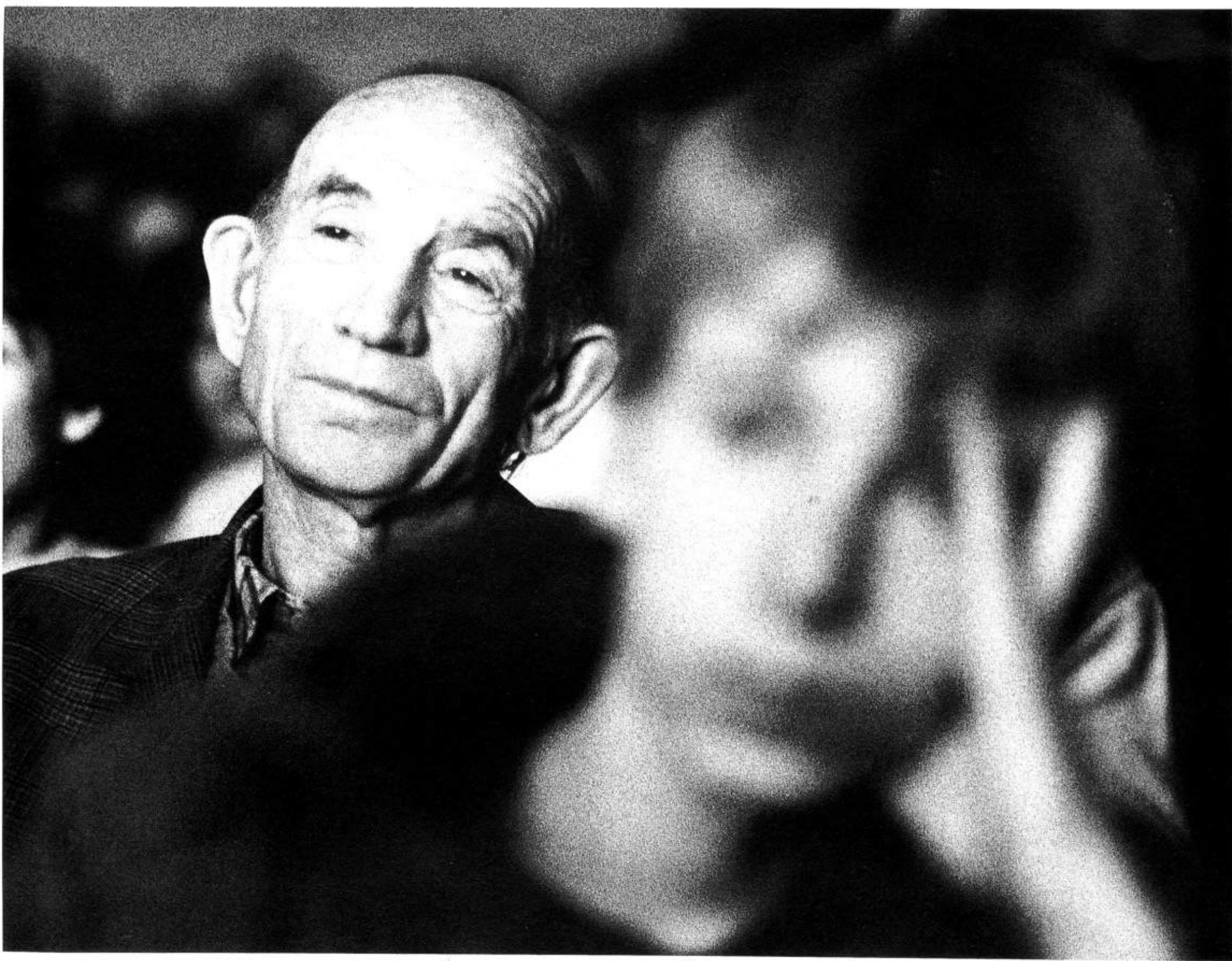
Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1965. Παρακολούθησε μαθήματα φωτογραφίας στη σχολή Focus και στον Φωτογραφικό Κύκλο. Συμμετέσχε σε έκθεση φωτογραφίας στο "Γκάζι" το 1994 στα πλαίσια των παραστάσεων του θεατρικού ομίλου "Σχεδία". Εργάζεται στην Αθήνα ως ελεύθερος επαγγελματίας φωτογράφος. Οι φωτογραφίες του portfolio είναι από πρόσφατο ταξίδι στην Κούβα.

PORTFOLIO | ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ





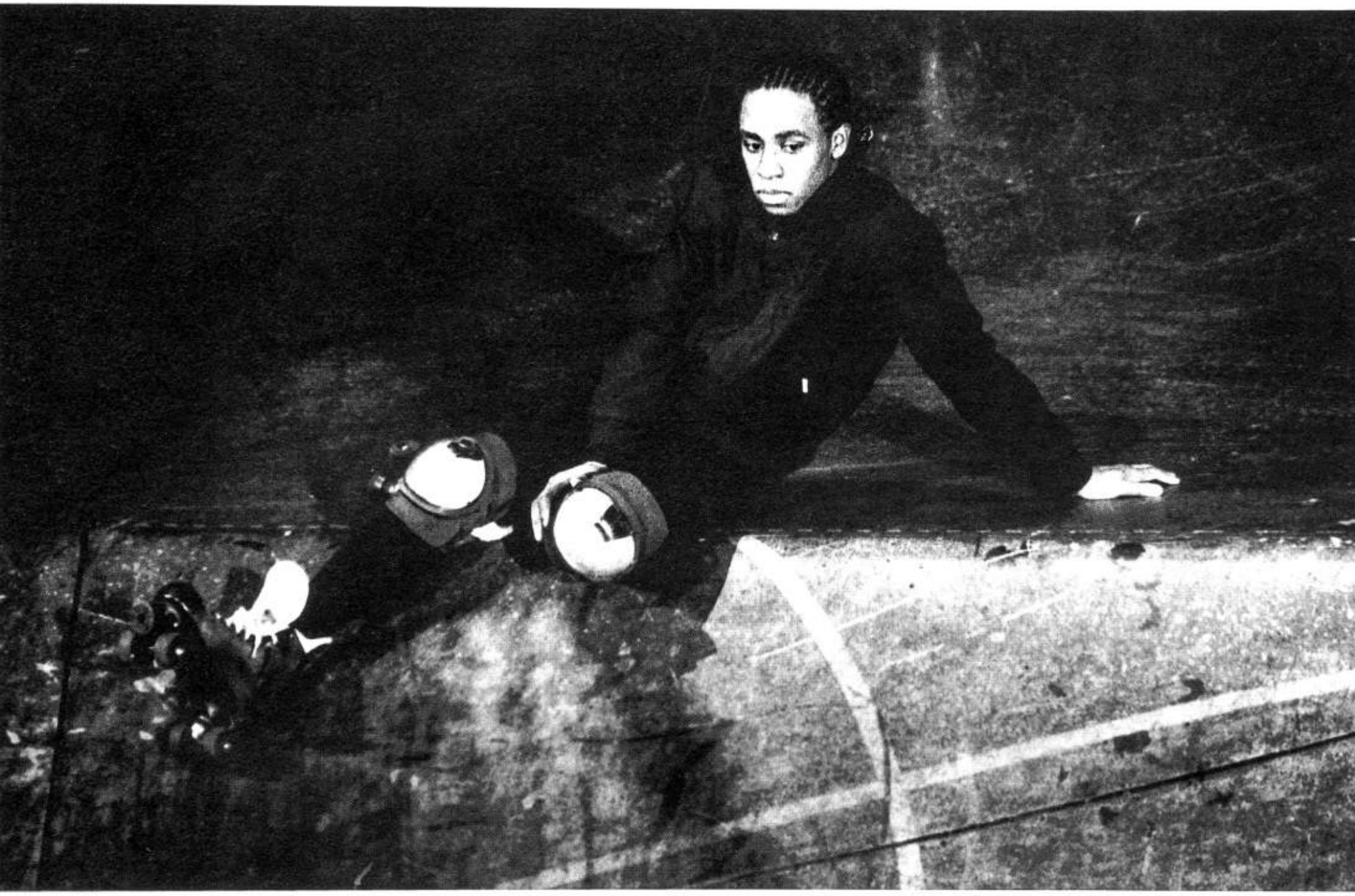




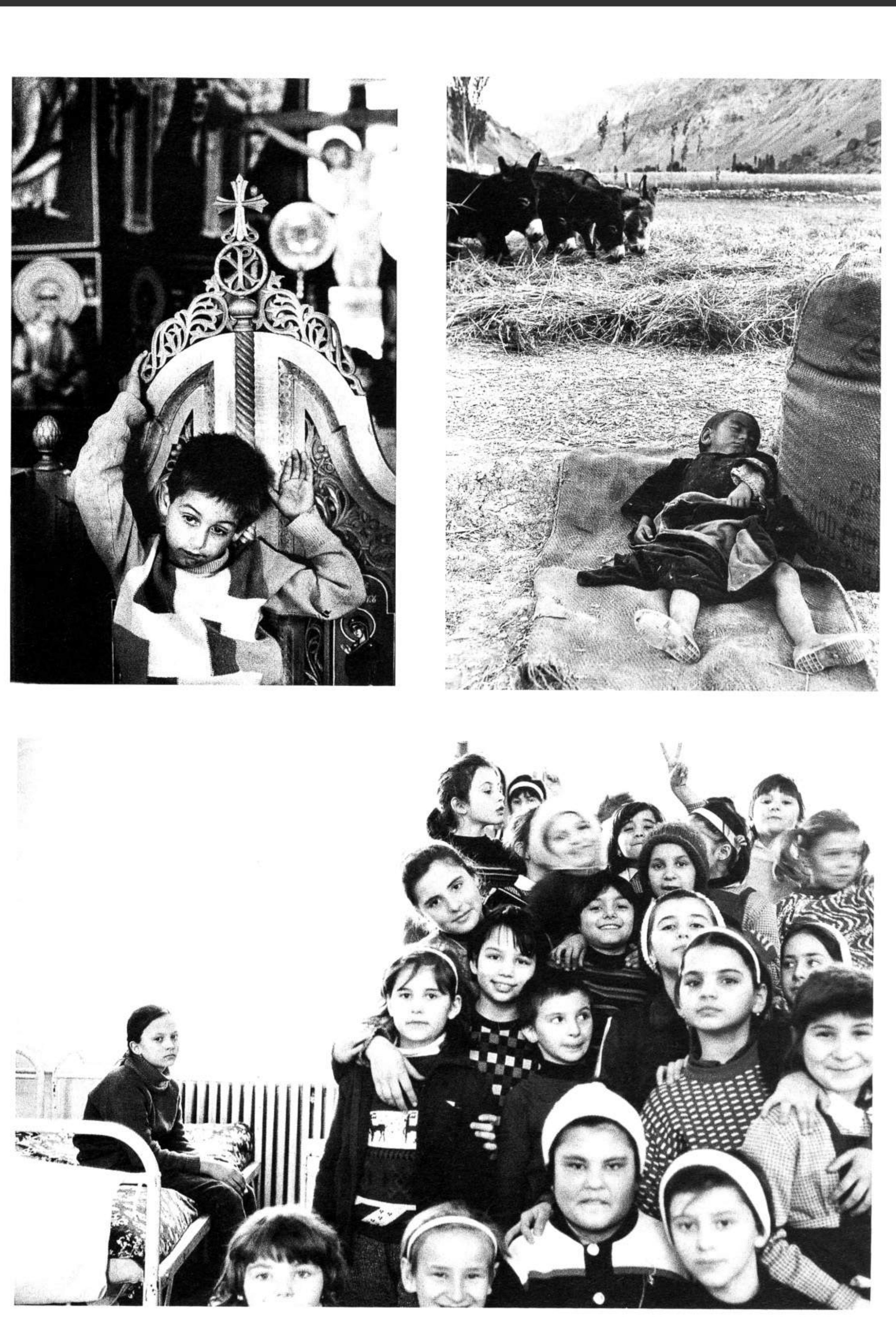
MARIANNA EKONOMOU

Η Μαριάννα Οικονόμου γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε Κοινωνική Ανθρωπολογία στο University College του Λονδίνου και φωτογραφία στο London College of Printing. Το 1988 εξέδωσε το βιβλίο “Εδώ κι Εκεί”, μια φωτογραφική και κοινωνική έρευνα της Ελληνοκυπριακής παροικίας του Λονδίνου. Ακολούθησαν φωτογραφικές εκθέσεις με το ίδιο θέμα στο Λονδίνο, στην Κύπρο και στην Αθήνα. Το 1994 πήρε μέρος στη Φωτογραφική Συγκυρία στη Θεσσαλονίκη. Ακολούθησε ατομική έκθεση με τίτλο “Ένας κόσμος χωριστά” στην γκαλερί Όρα στην Αθήνα και ομαδικές στο κτίριο Κωστή Παλαμά και στο Φωτογραφικό Κέντρο Αθηνών. Από το 1986 εργάζεται ως ελεύθερος επαγγελματίας φωτογράφος στην Αγγλία και στην Ελλάδα και συνεργάζεται με περιοδικά και διαφημιστικές εταιρείες.

PORTFOLIO MARIANNA OIKONOMOU







Ο "ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ" ΤΑ ΣΕΜΙΝΑΡΙΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥΣ

Tα σεμινάρια φωτογραφίας που διδάσκει ο Πλάτων Ριβέλλης ξεκίνησαν πριν από δεκατέσσερα χρόνια σ' ένα υπόγειο της οδού Αραχώβης που ονομάστηκε Studio Quark. Στην αρχή απευθύνθηκαν σε έναν στενό κύκλο φίλων, ο οποίος κάθε χρόνο διευρύνοταν, έτσι ώστε το 1987, τελευταία χρονιά του Studio Quark, να κλείσει με σύνολο πενήντα περίπου συμμετοχών (για δύο σειρές σεμιναρίων).

Στα χρόνια αυτά διαμορφώθηκε και η φιλοσοφία του μαθήματος που άρχισε σιγά σιγά να πάρνει συγκεκριμένες κατευθύνσεις. Στη διερύνηση αυτή βοήθησε και η λειτουργία από το 1984 (μέχρι το 1990 που έκλεισε οριστικά) του καταστήματος φωτογραφικών ειδών "Φωτοχώρος" (στην Τσακάλωφ 44) και της ομώνυμης φωτογραφικής εκθεσιακής αίθουσας, που δημόθευσε τον Πλάτων Ριβέλλη.

Η επαφή με την αθηναϊκή φωτογραφική κοινότητα βοήθησε στη διαμόρφωση τού ύφους του μαθήματος, συνδυάζοντας τις επιθυμίες του δασκάλου με τις ανάγκες των φωτογράφων.

Υιοθετήθηκε μια μεση διάρκεια περίπου τεσσάρων μηνών για θεωρητικά μαθήματα. Μεγαλύτερη διάρκεια κρίθηκε αποκαρδιωτική για άτομα που δεν επιθυμούσαν να μετατραπούν σε μαθητές.

Αποκλείστηκε η μορφή σχολείου ή μαθημάτων, με τη λογική οτι αφενός θα προσελκυει άτομα μόνον πολύ νεαράς ηλικίας, που θα θεωρούσαν τις σπουδές επέκταση του σχολείου και διαβατήριο καριέρας, και αφετέρου θα προσδίδει μαθητική νοστροπία στους συμμετέχοντες.

Αποφασίστηκε το σεμινάριο να απευθύνεται σε άτομα άριμα, ασχέτως ηλικίας (οι ηλικίες των συμμετεχόντων κυμαίνονται από 17 έως 77 ετών), που επιθυμούν να ασχοληθούν με την τέχνη της φωτογραφίας, από αγάπη για αυτήν και όχι για άλλους στόχους (επαγγελματικής αποκατάστασης, ειδικευμένων εφαρμογών κ.λ.π.). Βεβαία, πολλοί από αυτούς που το παρακολούθησαν, ασχολήθηκαν πλήρως ή εν μέρει με την επαγγελματική φωτογραφία και άλλοι συνέχισαν σε ελληνικές φωτογραφικές σχολές ή σε ιδρύματα του εξωτερικού, όπου μερικοί έχουν ήδη φτάσει στο επίπεδο του μεταπτυχιακού διπλώματος. Συχνά όμως έχει παρατηρηθεί (σε μικρότερο βέβαια βαθμό) επαγγελματίες φωτογράφοι, ή φοιτητές και απόφοιτοι φωτογραφικών σχολών να έχουν παρακολουθήσει το φωτογραφικό σεμινάριο του Κύκλου, σαν συμπλήρωμα στις γνώσεις τους.

Το σεμινάριο πήρε τον χαρακτήρα μιας εισαγωγής στην καλλιτεχνική φωτογραφία θεωρώντας οτι αυτό που απαιτείται καταρχάς για τον εραστή της φωτογραφίας είναι να συνειδητοποιησει τον πλούτο και την αξία της καλλιτεχνικής φωτογραφίας μέχρι σήμερα (την οποία σε ποσοστό εκπληκτικά υψηλό αγνοεί) και να τού δοθεί η άθηση να δημιουργήσει και αυτός.

Αυτό όμως που προέκυψε ως νέο στοιχείο από την εμπειρία του Studio Quark είναι πως μετά από την τεράπτην (έστω και με πάθος) ενασχόληση με την καλλιτεχνική φωτογραφία, οι συμμετέχοντες την εγκατέλειπαν, και είτε την επανέφεραν στο σάδιο της "φωτογραφίας της Κυριακής", είτε (σε ελάχιστες περιπτώσεις) την οδηγούσαν σε επαγγελματικές διεκδικήσεις.

Το έργο όμως που με ενθουσιασμό είχαν ξεκινήσει έμενε μετέωρο.

Για τον λόγο αυτό αποφασίστηκε το 1988 η ίδρυση του "Φωτογραφικού Κύκλου", ενός οματείου με πυρήνα μερικούς από τους "πρώην" του Studio Quark και πρόεδρο τον Πλάτωνα Ριβέλλη. Στόχος του "Κύκλου" ήταν να δώσει στους συμμετέχοντες των σεμιναρίων, αλλά και σε όποιον άλλο φίλο της φωτογραφίας το επιθυμούσε, τη δυνατότητα να συνεχίσει την προσωπική καλλιτεχνική του δουλειά με την βοήθεια χώρων και υλικών, που έχει ανάγκη, και ανθρώπων, που ηθικά θα τού συμπαρίστανται και θα τον καταλαβαίνουν.

Το αποτέλεσμα υπήρξε πρόγματι εντυπωσιακό, αφού από το 1987 (έτος του οποίου οι πρώτοι απόφοιτοι γράφηκαν στον "Κύκλο") μέχρι σήμερα υπάρχουν πολλοί που συνεχίζουν και εξελίσσονται στον χώρο της καλλιτεχνικής φωτογραφίας και οι περισσότεροι συνεχίζουν να αποτελούν μέλη του "Κύκλου", ο οποίος μετράει περί τους 200 ενεργούς φωτογράφους-μέλη που έχουν διατρανώσει εμπράκτως την αφοσίωσή τους στην φωτογραφία και την υποστήριξή της.

Τηλεοπτική στούντιο στο Πάρκο Ελευθερίας



Γωνία Τσακάλωφ και Λικνητόποτο. Έδρα του "Κύκλου"



Άποψη του Studio Quark.



Έκθεση στο Βούρε



Δημόσια έκθεση του "Κύκλου" στο Μαστιχάρι

τους στον "Κύκλο" που τους εκφράζει και τον εκφράζουν.

Στόχος βέβαια των σεμιναρίων δεν είναι να βγάζουν "φουρνιές" καλλιτεχνών. Παράλληλα όμως με τους σποραδικούς πραγματικούς δημιουργούς που συνεχίζουν, πολλοί άλλοι υπάρχουν που "κέρδισαν" την απόλαυσή μας νέας τέχνης και συνιστούν σήμερα ένα πολύτιμο και πολυάριθμο καλλιεργημένο κοινό της φωτογραφίας.

Ο "Κύκλος" προσπάθησε από την αρχή να καλύψει αυτό που θεωρούσε ότι είχαν ανάγκη τα περισσότερα μέλη του: Την καλλιτεχνική καλλιέργεια και ιδιαίτερα τη φωτογραφική. Κύριο επομένως μέλημά του, ήταν η αξιοποίηση και επέκταση της μεγάλης βιβλιοθήκης, που ήδη υπήρχε από την εποχή του Quark, και που σήμερα αριθμεί περί τα 3.000 βιβλία για τη φωτογραφία, κάτιο που την καθιστά μια από τις καλύτερες στο είδος της στην Ευρώπη. Παράλληλα προσπάθησε να αναπτύξει σειρά μικρών σεμιναρίων και διαλέξεων γύρω από διάφορα καλλιτεχνικά θέματα. Οργανώθηκαν έτσι αρκετές συναντήσεις με θέμα τον κινηματογράφο, την κλασική μουσική, την ποίηση, την ιστορία της τεχνής, κ.λ.π.

Ο ασχολούμενος με την καλλιτεχνική φωτογραφία έχει όμως και την ανάγκη ανταλλαγής απόψεων με τους ομοίους του. Έτσι διαμορφώθηκε ένας χώρος εντευκτηρίου όπου καθημερινά συναντίται με συναδέλφους του για συζήτηση, ενώ παράλληλα καθιερώθηκε και η Πέμπτη βράδυ ως μέρα παρουσιάσεως δουλειάς φωτογράφων στο κοινό.

Τέλος, ένας απόλυτα εργανομικός και πλούσια εξοπλισμένος σκοτεινός θάλαμος (10 θέσεις εργασίας για αρνητικά μέχρι 10 x 12,5) δίνει τη δυνατότητα στα μέλη να επεξεργάζονται τις φωτογραφίες τους μέχρι να αποκτήσουν δικό τους θάλαμο, ή να εκμεταλλεύονται την ποιότητα του θαλάμου του "Κύκλου" για άριστα τυπώματα ή για εκτυπώσεις σε ρυθμούς παραγωγής.

Το φωτογραφικό σεμινάριο συνεχίστηκε και συνεχίζεται μέχρι σήμερα, επτά ακριβώς χρόνια από τον Σεπτέμβριο του '88 που πρωτοειτούργησε ο "Κύκλος" και επιμάζεται από 1ης Νοεμβρίου να ξεκινήσει την 15η σειρά του (κάθε χρόνο επαναλαμβάνεται δύο φορές, τον Νοέμβριο και τον Μάρτιο). Οι συναντήσεις του σεμιναρίου γίνονται κάθε Τετάρτη από 5.30 έως 10.30 επί 16 εβδομάδες. Οι συμμετέχοντες παροτρύνονται, όλες τις υπόλοιπες μέρες της εβδομάδας να συμβουλεύονται τη βιβλιοθήκη, να χρησιμοποιούν τον θάλαμο και να συμμετέχουν στις εκδηλώσεις του "Κύκλου", έτσι ώστε στο τέλος των τεσσάρων μηνών να έχουν μιαν αρκετά πλήρη αντίληψη της φωτογραφίας και μια πρώτη ένδειξη των δημιουργικών τους επιθυμιών και κατευθύνσεων.

Το περιεχόμενο του θεωρητικού σεμιναρίου της Τετάρτης καλύπτει, από τις 5.30 έως τις 7.30, τεχνικά θέματα, που αφορούν όλο τον χρόνο των γενικών αρχών, από την λήψη μέχρι τον σκοτεινό θάλαμο. Η ύλη ίσως είναι λίγο δύσκολη για απόλυτα αρχαρίους, ή λίγο εύκολη για πολύ προχωρημένους, παραμένει όμως η απαραίτητη βάση χωρίς την πλήρη κατοχή της οποίας η δημιουργία συναντά σοφάρα εμπόδια. Μπορεί βέβαια κάποιος που πράγματι είναι τεχνικά προχωρημένος να μην παρακολουθεί αυτό το μέρος των παραδόσεων, μόνο που στα τόσα χρόνια διδασκαλίας των σεμιναρίων ελάχιστοι εμφανίστηκαν πράγματι προχωρημένοι, αν και πολλοί το επίστευαν. Εξάλλου περισσότερες τεχνικές λεπτομέρειες απαιτούν μεγαλύτερη διάρκεια εξοικείωσης με το μέσον για να γίνουν κατανοητές, ενώ πάλι μεγαλύτερη απολογίση τους προς όφελος των αρχαρίων δεν θα είχε τόσα αποτελέσματα, όσα θα εξασφαλίσει η εν συνεχείᾳ τρίβη τους με τη φωτογραφία.

Το καλλιτεχνικό μέρος του σεμιναρίου, που καλύπτει τα υπόλοιπο τρίωρο (7.30-10.30) κάθε Τετάρτη βασίζεται σε τρία ακέλη: α) Στην παρουσίαση της καλλιτεχνικής παραγωγής (κάθε ποιότητας και ύφους) από την αρχή της φωτογραφίας μέχρι σήμερα, μέσω προβολής διαφανειών και σχολιασμού τους,



Η γκαλερί "Φωτοχώρος" στην Αθήνα

Παρουσιάζονται περισσότεροι από 100 φωτογράφοι, με περισσότερες από 7.000 διαφάνειες. β) Στη συζήτηση και ανάπτυξη διαφόρων θεμάτων που σχετίζονται με την φωτογραφία ή τις τέχνες γενικότερα (θεματολογία, μέθοδος, εμπνευση, τεχνολογία, χώρος, χρόνος, ηθική, φόρμα, περιεχόμενο, μηνύματα, επικοινωνία κ.α.). γ) Στην κριτική της δουλειάς που παράγουν οι συμμετέχοντες κατά τη διάρκεια του σεμιναρίου. Στη διάρκεια αυτής οξύνεται η κριτική αντίληψη και η δυνατότητα επιλογών των συμμετεχόντων, αφού όλοι παίρνουν μέρος στη διαδικασία της κριτικής. Μετά το πέρας του τετραμήνου οι συμμετέχοντες θα έχουν καταλήξει σε μια πρώτη αποτίμηση, ως προς το ενδιαφέρον τους για την φωτογραφία, και την επιθυμία τους να συνεχίσουν, καθώς και ως προς τη διάθεσή τους ή την ανάγκη τους να συνεχίσουν να συμμετέχουν στη ζωή του "ωφατογραφικού Κύκλου". Στην περίπτωση αυτή αρκεί η καταβολή της ετήσιας εισφορές που τους κάνει αρωγά μέλη στο σωματείο για ένα χρόνο από την ημερομηνία καταβολής της.

Για όσους έχουν έτοις εκδηλώσει την επιθυμία τους να παραμείνουν συνδεδεμένοι με τον "Κύκλο" και τη φωτογραφία, προβλέπεται συνέχεια σεμιναρίων. Πράγματι η ένταση της πρώτης επαφής, κατά τη διάρκεια του τετράμηνου σεμιναρίου, με την σπουδαία φωτογραφία που αγνούσαν, προξενείται "μούδισμα" των φωτογράφων, αφού διαπιστώνουν συχνά το χάσμα ανάμεσα σ' αυτούς νόμιζαν και σ' αυτό που έμαθαν. Ο καλύτερος τρόπος αντικεπώπωσης αυτού του συμπτώματος είναι ένα λουτρό φωτογραφικής διαδικασίας. Έτσι γεννηθήκε η ιδέα αυτού που ονομάσθηκε "εντατικό σεμινάριο" και που αρχικά γινόταν στην Αθήνα, ενώ τα τελευταία χρόνια στην Πάρο. Το σεμινάριο συνίσταται στον επί δεκαήμερο εγκλεισμό των φωτογράφων με μοναδικό στόχο την καθημερινή φωτογράφιση και καθημερινή κριτική της δουλειάς τους. Η κριτική γίνεται με τον προβολή (μέσω ειδικού μηχανήματος) όλων των αρνητικών σε οθόνη πλεοράσεως. Κάθε μέρα, 9 με 3, γίνεται κριτική και συζήτηση, τις υπόλοιπες ώρες φωτογράφιση, και το βράδυ προβολή ταινιών με διάφορα θέματα που αφορούν την τέχνη γενικότερα. Οι εμφανίσεις των φιλμ γίνονται καθημερινά από ειδική ομάδα συνεργατών.

Στη διάρκεια αυτού του σεμιναρίου είναι πολλοί αυτοί που παράγουν έργα ξειώσεων, όλοι όμως ανεξιρέτως αντιλαμβάνονται πολλά για την ίδια τη φωτογραφική διαδικασία και σκέψη. Τα αποτελέσματα του είναι τόσο θετικά, ώστε αρκετοί νοιώθουν την επιθυμία να το επαναλάβουν.

Εκτός όμως από το "εντατικό σεμινάριο" η ανάγκη για εξέλιξη και επικοινωνία καθίερωσε μια Παρασκευή τον μήνα (7 έως μεσάνυχτα) ως μέρα σεμιναρίου "των παλαιών", κατά τη διάρκεια του οποίου γίνεται κριτική



Τοπίο του εργαστηρίου "Μικροχώρος"



Αίθρια συναντήσεις του Κύκλου



Επιτελική διάσκεψη του "Κύκλου"



Ο Νίκος Γαβριηλή Πεντζίκης σε ομιλία του στον "Κύκλο"



Εγκαίνια έκθεσης στον Δανάδο.



Όταν για λίγο συνυπήρξαν το Σωματείο και το κατάστημα

Από ταξίδι του "Κύκλου" στην Αίγυπτο.

παρουσίαση δουλειάς των μελών και συζήτηση, χωρίς ιδιαίτερη ημερησία διάταξη, για νέους πραβληματισμούς ή θέματα που απασχολούν τους φωτογράφους-μέλη. Η παρουσίαση αυτή δεν έχει σχέση με τις εβδομαδιαίες συναντήσεις της "Πέμπτης", όταν οι φωτογράφοι παρουσιάζουν τη δουλειά τους, χωρίς να ακολουθεί κριτικός σχολιασμός λεπτομερής και αυστηρός. Οι "Πέμπτες" έχουν περισσότερο τον χαρακτήρα μιας φιλικής συνάντησης.

Τέλος, κατά τη διάρκεια του χρόνου, διοργανώνονται μικρότερα (από 2 έως 4 μέρες) σεμινάρια φωτογράφησης και κριτικής, συνήθως με θεματολογικές κατευθύνσεις.

Στά χρόνια λειτουργίας του ο "Κύκλος" έδωσε το κύριο βάρος του ενδιαφέροντός του στην καλλιέργεια τής δουλειάς των μελών του. Δεν παρέλειψε ίμως να ενθαρρύνει και την προβολή της προς τους τρίτους. Έτσι διοργάνωσε πολλές ομαδικές εκθέσεις, ενώ αμέτρητες ατομικές έχουν διοργανωθεί με πρωτοβουλία δική του (στην γκαλερί του, τον "Φωτοχώρο", και αλλού) ή των μελών. Στην αιθουσα εκθέσεων "Φωτοχώρος" κατά την πρώτη περίοδο λειτουργίας της (1984-1987) παρουσιάστηκε η δουλειά πολλών φωτογράφων, Ελήνων και αλλοδαπών (Cartier-Bresson, Βρεττός, Αθανασόπουλος, Aigner, Sank, Manos, Ζαφείρης, Μπαμπούσης, Διαμαντόπουλος, Μαρίνος, Πιττακής, Μαρκέτου, Saito, Baurēt, Παυλίδης, Κανακάκης, Μπαύτος, Barker, Pack κ.α.). Κατά τη δεύτερη περίοδο λειτουργίας της (από το 1993) εξετέθησαν έργα μελών του "Κύκλου", ενώ λειτουργεί πλέον αντίστοιχος χώρος και στη θεσσαλονίκη με έμφαση στους φωτογράφους τής συμπτρεπεύσασ. Παράλληλα ο "Κύκλος" ασχολήθηκε και με τις δημοσιεύσεις καταλόγων, μονογραφών, θεωρητικών συγγραμάτων ή με την έκδοση περιοδικών (εφημερίδη "Φωτοχώρος" φύλλα 1-6, ένθετο στον "Φωτογράφο" αρ. 1-2, και περιοδικό "Φωτοχώρος" ήδη στο τεύχος 4). Οι μονογραφίες, των οποίων την έκδοση κάλυψε με το ίδιο τον ονόμα του ο "Κύκλος", οφείλονται στην οικονομική θυσία των ίδιων των φωτογράφων-συγγραφέων. Δυστυχώς μέχρι σήμερα ο "Κύκλος" δεν είχε την οικονομική δυνατότητα, ή την έξαθεν επιχορήγηση, για να στηρίξει μονογραφίες μελών του με πολύ αξιόλογη δουλειά και πολύ μικρές οικονομικές δυνατότητες. Άλλωστε τα έσοδα του "Κύκλου", που προέρχονται από την τακτική εισφορά των μελών του και τις έκπτεις εισφορές θαλάμου και σεμιναρίων, μετά βίας καλύπτουν τα έσοδα λειτουργίας και δραστηριοτήτων.

Από το 1993 ο "Κύκλος", συνεργαζόμενος με το κατάστημα φωτογραφικών ειδών "Κουνία" ίδρυσε παράρτημα στη θεσσαλονίκη που περιλαμβάνει (σε μικρότερες διαστάσεις) ό,τι και στην Αθήνα (εντευκτήριο - βιβλιοθήκη, γκαλερί, σκοτεινό θάλαμο) και που επιδιώκει τις (διεξ δραστηριότητες. Τα σεμινάρια εκεί (που επίσης διδάσκει ο Πλάτων Ριβέλλης) έχουν ακριβώς το ίδιο περιεχόμενο και διάρκεια μ' αυτά της Αθήνας, μόνο που γίνονται μια φορά (και όχι δύο) τον χρόνο και επί ένα Σαββατοκύριακο κάθε μήνα (από Νοέμβριο μέχρι και Μάρτιο).

Το σύνθετο σχήμα που υιοθέτησε ο "Φωτογραφικός Κύκλος", και που αποτελεί μάλλον μια διεθνή πρωτοτυπία, δηλαδή έναν χώρο όπου η εκπαίδευση συνδυάζεται με την φωτογραφική παραγωγή και όπου η προβολή της καλλιτεχνικής φωτογραφίας δεν παραβλέπει την ανάγκη για επαφή, συζήτηση και συνεργασία, προέξνησης αρχικά έκπληξη στην Ελλάδα. Στη συνέχεια φάνηκε οτι επηρέασε (και χαιρόμαστε γι αυτό) τη νοοτροπία πολλών ιδιωτών και εκπροσώπων του δημοσίου. Ο συνδυασμός βιβλιοθήκης, θαλάμου, εντευκτηρίου, γκαλερί, με σκοπό τα σεμινάρια, τις διαλέξεις και τις εκθέσεις βρήκε μιμητές. Βασικός ίμως όρος επιτυχίας του είναι η αφοσιωμένη συμμετοχή των προσώπων που τα απαρτίζουν και η ανάγκη τους για περισσότερη και καλύτερη φωτογραφία.

Σεμινάρια Φωτογραφίας στον "Κύκλο" Αθηνών από τον Πλάτωνα Ριβέλλη

- 1) Τμήματα 15 έως 25 ατόμων
- 2) Διάρκεια 80 ωρών σε 4 μήνες
- 3) Παραδόσεις κάθε Τετάρτη 5.30-10.30
(Τεχνικό 5.30-7.30, Καλλιτεχνικό 7.30-10.30)
- 4) Πρώτη σειρά από 1ης Νοεμβρίου, δεύτερη σειρά (επανάληψη) από 1ης Μαρτίου
- 5) Κόστος: Δρχ. 160.000 καταβλητέες σε τρεις δόσεις (η πρώτη κατά την εγγραφή). Στην τιμή αυτή περιλαμβάνονται τα μαθήματα, η χρήση σκοτεινού θαλάμου με δωρεάν χημικά, η χρήση της βιβλιοθήκης και η συμμετοχή σε όλες τις δραστηριότητες του "Φωτογραφικού Κύκλου"
- 6) Μετά το πέρας του τετραμήνου, όποιος επιθυμεί να γίνει μέλος του "Κύκλου" για ένα χρόνο, καταβάλλει την επήσια εισφορά ύψους δρχ. 70.000
- 7) Υπεύθυνη γραμματείας: Λία Ζαννή
- 8) Διεύθυνση: Τσακάλωφ 44 (Κολωνάκι) Αθήνα, Τηλ. 3645577-3615508-3608349 Fax 3645151
- 9) Όρες λειτουργίας: Δευτέρα έως Παρασκευή 1 έως 10, Σάββατο 1 έως 7.

Σεμινάρια Φωτογραφίας στον "Κύκλο" Θεσσαλονίκης από τον Πλάτωνα Ριβέλλη

- 1) Τμήματα 15 έως 25 ατόμων.
- 2) Διάρκεια 80 ωρών σε 5 μήνες
- 3) Παραδόσεις ένα Σαββατοκύριακο κάθε μήνα (Πρωί 10-2 Απόγευμα 5-9) από Νοέμβριο μέχρι και Μάρτιο.
- 4) Κόστος: Δρχ. 160.000 καταβλητέες σε τρεις δόσεις (η πρώτη κατά την εγγραφή). Στην τιμή αυτή περιλαμβάνονται τα μαθήματα, η χρήση του σκοτεινού θαλάμου για ένα χρόνο (με υλικά των συμμετεχόντων), η χρήση της βιβλιοθήκης και η δωρεάν για ένα χρόνο (από της ενάρξεως από τους σεμιναρίου) εγγραφή τους ως μελών στον "Κύκλο" Θεσσαλονίκης.
- 5) Υπεύθυνος γραμματείας: Στράτος Καλαφάτης
- 6) Διεύθυνση: Βενιζέλου 15, Θεσσαλονίκη, τηλ. 275763, 237494, 278600 Fax 271670
- 7) Όρες λειτουργίας: Όρες καταστημάτων

Πλάτων Ριβέλλης - Βιογραφικό

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1945. Σπούδασε Νομικά στην Αθήνα, Πολιτικές Επιστήμες στο Παρίσι και Φωτογραφία στις ΗΠΑ. Εργάστηκε ως δικηγόρος στην Αθήνα επί δώδεκα έτη. Διδάξει φωτογραφία στο University of La Verne στην Κηφισιά, στις Ιδωτικές σχολές Focus και Leica Academy, στις σχολές Μωράκη και Κολλέγιο Αθηνών, ενώ σήμερα διδάσκει στο τμήμα MME του Πανεπιστημίου. Οργάνωσε τα πρώτα τμήματα φωτογραφίας της Λαϊκής Επιμόρφωσης και διδάξει τους επιμορφωτές τους. Επικελήθηκε εκπομπών της εκπαιδευτικής τηλεόρασης για τη φωτογραφία. Συνέγραψε βιβλία για τη φωτογραφία. Εξέθεσε τις φωτογραφίες του σε σειρά ατομικών και ομαδικών εκθέσεων. Είναι μόνιμος επιτυλλιδογράφος στην εφημερίδα "Τα Νέα" και διευθυντής του περιοδικού "Φωτοχώρος". Έχει δώσει σειρά διαλέξεων και σεμιναρίων σε πολλές ελληνικές πόλεις.

Βιβλία από τις εκδόσεις Φωτοχώρος - Φωτογραφικός Κύκλος

- 1) Φωτογραφία, Πλ. Ριβέλλη, Ε' έκδοση 1994, σελ. 435
- 2) Μονόλογος για τη Φωτογραφία, Πλ. Ριβέλλη,
Γ' έκδοση βελτιωμένη 1994, σελ. 245
- 3) Σκέψεις για τη Φωτογραφία, Πλ. Ριβέλλη, 1993, σελ. 350
- 4) Φωτογραφίες Χορού, Πλ. Ριβέλλη, 1990, σελ. 95
- 5) Ερείπια, Πλ. Ριβέλλη, 1992, σελ. 95
- 6) Γειτονιά, Ανδρέας Σχοινά, 1992 σελ. 95
- 7) Φωτογραφίες, Σιλουανού, 1992 σελ. 71
- 8) Ροδοπού, Αλέξανδρου Βούτσα, 1993, σελ. 95
- 9) Περιπλανήσεις, Νίκο Νιμολίτσα, 1993, σελ. 95
- 10) Μύλος, Κατάλογος Έκθεσης, 1993, σελ. 95
- 11) Βύθιση, Πάνου Κοκκινιά, 1993, σελ. 95
- 12) South Side Story, Σάββα Λαζαρίδη, 1993 σελ. 95
- 13) Ισορροπώντας, Γιάννη Ζαφείρη, 1993, σελ. 95
- 14) Φωτογραφίες, Βασιλή Βούκλιζα, 1995, σελ. 69
- 15) 33 Φωτογραφίες, Ιωάννας Ράλλη, 1995, σελ. 77
- 16) Φωτογραφικός Κύκλος, Κατάλογος έκθεσης, 1992, σελ. 60
- 17) Κύκλος '94, Κατάλογος έκθεσης, 1994, σελ. 66
- 18) Από τις εκδόσεις "Γνώση": Φωτογραφικός Κύκλος, 1990, σελ. 295
- 19) Από τις εκδόσεις "Ελληνικής Φωτογραφικής Εταιρείας":
Φωτογραφικός Κύκλος



Εγκατάσταση του "Κύκλου".



Από εγκατάσταση του "Κύκλου".



Έκθεση στο Πάρκο Ελευθερίας



Παρουσίαση του βιβλίου "Φωτογραφικός Κύκλος" (Γνώση)



Κατά τη διάρκεια σεμιναρίου.

Από εκδρομή του "Κύκλου"

TOKINA



AT-X M100 AF
100 mm f/2.8 macro
TO FIT MINOLTA•NIKON•CANON



AT-X M240 AF
24 - 40 mm f/2.8
TO FIT MINOLTA•NIKON-D•CANON



AT-X M17 AF
17 mm f/3.5
TO FIT MINOLTA•NIKON•CANON



AT-X 400 AF
400 mm f/5.6
TO FIT MINOLTA•NIKON•PENTAX•CANON



AT-X 300 AF
300 mm f/2.8
TO FIT MINOLTA•NIKON•CANON



AF 235
20-35 mm f/3.5-4.5
TO FIT MINOLTA•NIKON•PENTAX•CANON



AF 287
28-70 mm f/2.8-4.5
TO FIT MINOLTA•NIKON•CANON



AF 630
60-300 mm f/4.5-5.6
TO FIT MINOLTA•NIKON

οι παραπάνω φακοί αποτελούν μόνον της ευρύτερης σειράς φακών
που διαθέτει η TOKINA

- NISSIN φλάς • PREMIER μηχανές • HOYA φίλτρα • TOSLAND τσάντες • MINOX μηχανές
- COSINA μηχανές • EWA MARINE υποβρύχιες θήκες φωτογραφικών και video μηχανών
 - PUBLIC κυάλια • SIRO προβολείς διαφανειών • ARKON φωτιστικά video
 - ELSE είδη σκοτεινού θαλάμου • BONUM πλαίσια Slides • CAPITAL φωτόμετρα
 - SHEPHERD φλασόμετρα - φωτόμετρα • WIZEN μηχανές • TOPMAN τριπόδια.

PHOTO
IMPORT

O. M. Κάλτσα Αριστείδου 6, Αθήνα τηλ: 3231465 - 3251704 FAX: 3251704



EIKONA Γ. ΧΑΤΖΑΚΟΣ

FOCUS

ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΣΠΙΟΥΔΩΝ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ BINTEO & DIGITAL
IMAGING

ΛΕΩΦ. ΠΑΠΑΓΟΥ, 112 ΖΩΓΡΑΦΟΥ
157 72, ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ.: 7750 675

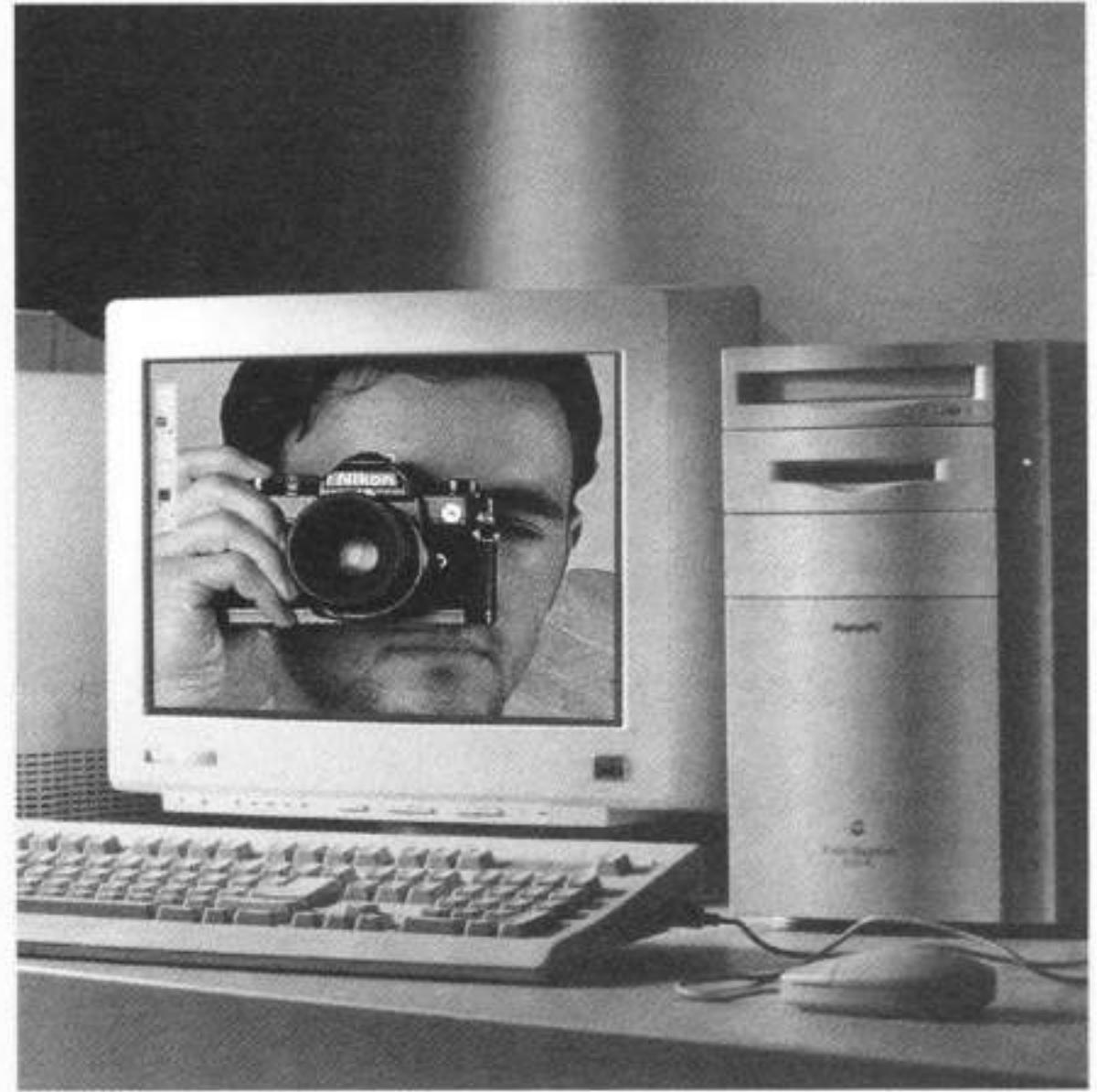
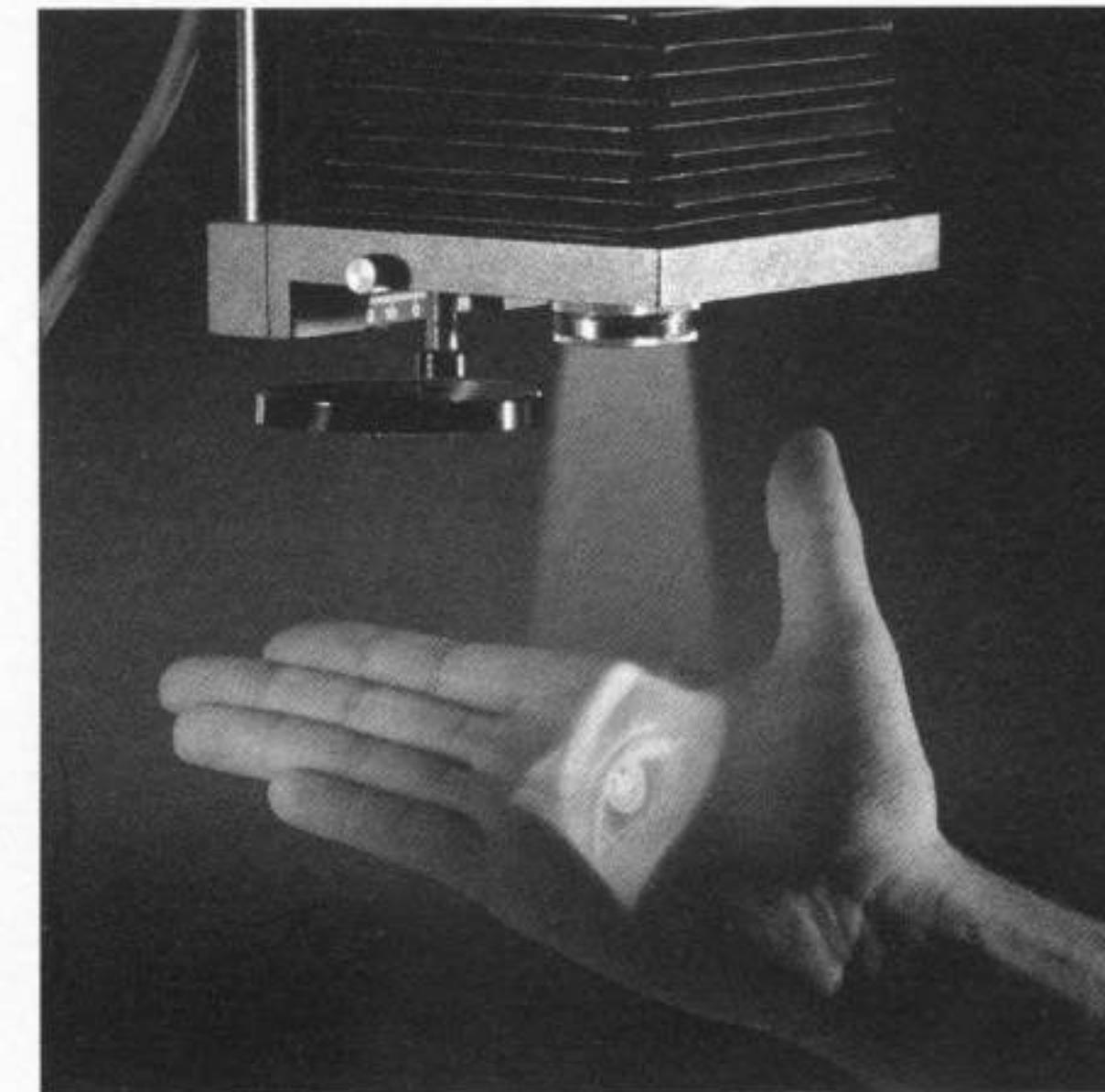


Ο Νίκος Σδράλης έφτιαξε το 1990 την πιο σύγχρονη και οργανωμένη επιχείρηση κορνίζοποιάς στην Ελλάδα, με ειδικότητα σις κορνίζες για φωτογραφίες και σε ό,τι χρειάζεται ο φωτογράφος - δημιουργός. Κορνίζες μεταλλικές ή ξύλινες σε πολλούς τύπους και σε όλες τις διαστάσεις. Πασπαρτού με αρχειακές προδιαγραφές, επικολλήσεις και πλαστικοποιήσεις. Μεγάλοι όγκοι παραγγελιών, εκθέσεις, εκατοντάδων φωτογραφιών μπορούν να εκτελεστούν με υπευθυνότητα και ταχύτητα και να αποσταλούν με ασφάλεια. Ο Νίκος Σδράλης επιβλέπει, εκτελεί και πάντα πρόθυμα συμβουλεύει για οποιοδήποτε θέμα έχει σχέση με την παρουσίαση των φωτογραφιών.

Το εργαστήριο βρίσκεται στον Πειραιά,
στην οδό Δεληγιώργη 96
Τηλ.: 4118741, Fax: 4220390.

THE EUROPEAN SCHOOL OF PHOTOGRAPHY

ΣΠΟΥΔΕΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ
& DIGITAL IMAGING



Φωτογραφία
Διαφημιστική Φωτογραφία
Φωτογραφία Studio
Φωτορεπορτάζ
Καλλιτεχνική Φωτογραφία
Ψηφιακή Εικόνα
Ηλεκτρονική Επεξεργασία
Ηλεκτρονική Σελιδοποίηση
Ηλεκτρονική Σχεδίαση

E.S.P.

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΕΛΕΥΘΕΡΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η ΕΠΙΛΟΓΗ ΠΟΥ ΘΑ ΑΛΛΑΞΕΙ ΤΟ ΜΕΛΛΟΝ ΣΑΣ

ΖΗΤΕΙΣΤΕ ΣΗΜΕΡΑ
ΤΟ ΑΝΑΛΥΤΙΚΟ
ΕΝΗΜΕΡΩΤΙΚΟ ΕΝΤΥΠΟ

ΕΝΑΡΞΗ ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ
9 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ

ΑΘΗΝΑ Υπερείδου 19, Πλάκα

Τηλ. (0 1) 32 43 753 Fax (0 1) 32 32 082

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ Μητροπόλεως 44

Τηλ. (03 1) 285 456, 261 411 Fax (03 1) 266 007

**For Creative Photographs –
the new meter from GOSSEN**



ΦΩΤΟ ΟΛΥΜΠΙΑ -Π. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Α.Ε.Β.Ε. ΚΕΝΤΡΙΚΗ
ΔΙΑΘΕΣΗ - SERVICE ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 57, ΘΑ:36.34.066, FAX:36.35.050

GOSSE

ΣΙΝΕΦΩΤ

ΤΟ ΕΙΔΙΚΕΥΜΕΝΟ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΓΙΑ ΤΟ ΣΚΟΤΕΙΝΟ ΘΑΛΑΜΟ

BESELER Εκτυπωτές (Από φορμά 135 έως 20X25)

Αντιγραφικά
Αντιγραφικά slides
Φωτιστικά
Μαρζέρ
Τσάντες φωτογραφικές & για βίντεο
Μαλακές θήκες μηχανών compact &
ρεφλέξ

JOBO

Εμφανιστήρια για φιλμ, πλάκες, slides & χαρτί, για α/μ & έγχρωμο, χρονοδιακόπτες, χρωμοαναλυτες, φωτα σκοτεινού θαλάμου, στεγνωτήρια φιλμ και χαρτιών τάνκ και γενικά εξοπλισμός και αξεσουάρ για την εμφάνιση.

KREONITE

Εμφανιστήρια χαρτιού από 40cm έως και 2m φάρδος, mixer χημικών.

ELSE

Λεκάνες, μπουκάλια πλαίσια slides, magazine, βαλιτσάκια για αρχειοθέτηση slides.

KONIKA

Γεμιστήρες φιλμ, λαβίδες, θερμόμετρα σάκοι αλλαγής, σετ καθαρισμού μηχανών, blower.

DEVILLE

Λεκάνες σκοτεινού θαλάμου με αποχέτευση και πλυντήρια χαρτιών.

SUSIS

Τρίποδα για φωτογραφικές μηχανές και βίντεο και φαλιδία χαρτιών.

DEUTGEN Γεμιστήρες φιλμ.

SEALIFE

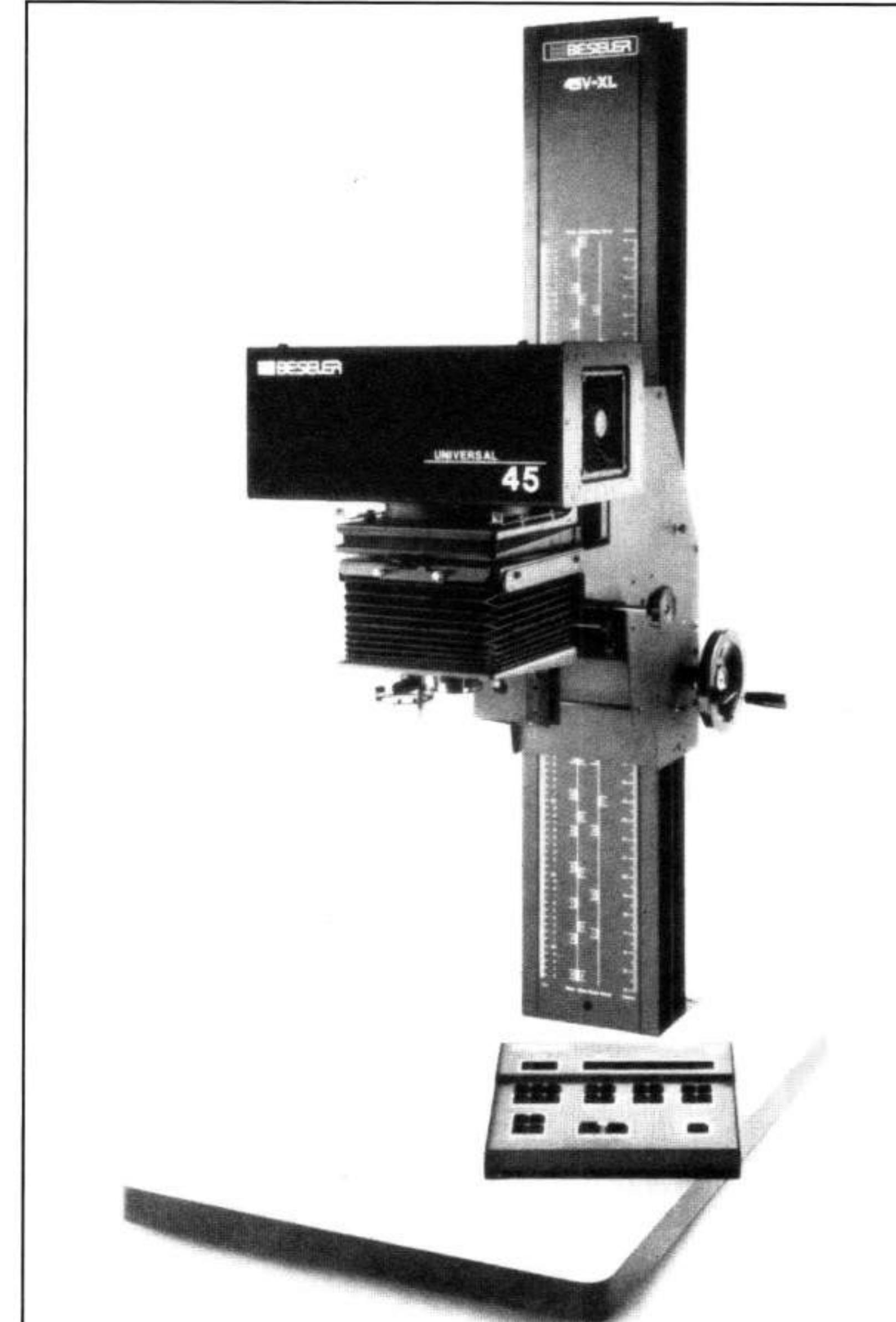
Υποβρύχια φωτογραφική μηχανή compact μέχρι 20 μέτρα βάθος.

VIEW-MASTER Viewer για slides.

HAUPT

Χρονόμετρα σκοτεινού θαλάμου.

καθώς και φιλμ, slides χαρτιά κορνίζες, άλμπουμ και ότι άλλο έχει σχέση με την φωτογραφία.



ΣΙΝΕΦΩΤ

ΕΜΑΝΟΥΗΛ ΜΠΕΝΑΚΗ 63-65
& ΑΝΔΡΕΟΥ ΜΕΤΑΞΑ
ΤΗΛ: 3301316, 3301310

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

ΓΡΑΦΙΣΤΙΚΗ

ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ

ARTWORK 03/251140 - KOLANZES IOANNIS

Η δύναμη της αναγνωρισμένης εξειδίκευσης που ξεχωρίζει.

Κ.Α.Ε.Δ. Z4/12269/95

ΕΙΔΙΚΟΤΗΤΕΣ

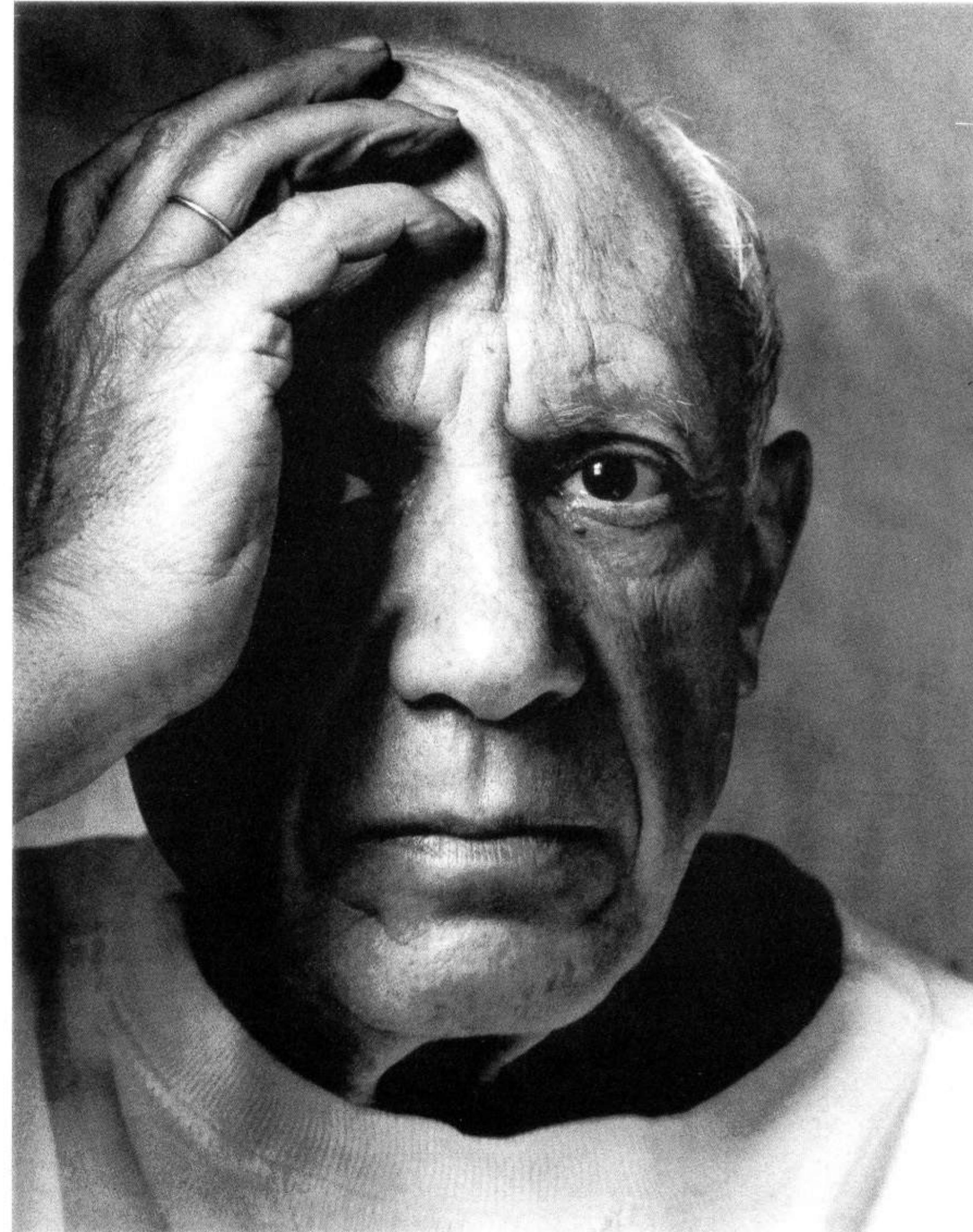
- ✓ Τεχνικός Γραφιστας Ηλεκτρονικής Σχεδίασης Εντύπου.
- ✓ Τεχνικός διακόσμησης.
- ✓ Τεχνικός λήψης φωτογραφίας.

I.E.K. ΠΥΘΑΓΟΡΑΣ
ΙΔΙΩΤΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗΣ ΚΑΤΑΡΤΙΣΗΣ Α.Μ. 02006/31/93
Ναυμαχίας Λήμνου 11 & Δωδεκανήσου 14, Τ.Κ.546 26, Τηλ.:540.615-16
Μοναστηρίου 14, Τ.Κ.546 29, Τηλ.:529.111, 517.369, Fax: 031/523.023,
Στρατηγού Καλλάρη 4, Τ.Κ.546 22, Τηλ.:265.373, ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ.

ΠΥΘΑΓΟΡΑΣ
ΙΔΙΩΤΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗΣ ΚΑΤΑΡΤΙΣΗΣ

MGIV

THE FIRST PAPER TO THINK LIKE A PRINTER



ILFORD
Δ ΔΑΜΚΑΛΙΔΗΣ

ILFORD
MULTIGRADE IV
RC DE LUXE

Δ. & Ι. ΔΑΜΚΑΛΙΔΗΣ Α.Ε. ΖΕΦΥΡΟΥ 44, 175 64 ΠΑΛΑΙΟ ΦΑΛΗΡΟ, ΤΗΛ.: (01) 941 0888, FAX. (01) 942 7058, TLX. (21) 9391 DAMK GR

Η ΛΥΣΗ
ΣΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΕΠΙΛΟΓΗΣ
ΑΣΠΡΟΜΑΥΡΟΥ ΧΑΡΤΙΟΥ
• ΑΠΛΟΤΗΤΑ ΕΚΤΥΠΩΣΗΣ
• ΚΟΡΥΦΑΙΑ ΠΟΙΟΤΗΤΑ
ΣΤΟ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑ

KODAK POLYMAX RC

ΑΣΠΡΟΜΑΥΡΟ ΧΑΡΤΙ ΠΟΛΛΑΠΛΟΥ ΚΟΝΤΡΑΣΤ



Φωτογραφία: Kent Barker, 1989

Μία πολύ δύσκολη στην τονική της απόδοση φωτογραφία. Το άψογο αισθητικό αποτέλεσμα δεν είναι τυχαίο. Η εκτύπωση έγινε από αρνητικό 35mm σε χαρτί Kodak Polymax RC. Φύλτρο 60M στον μεγεθυντήρα. Έκθεση 25sec με f/11. Η εμφάνιση έγινε σε λεκάνη με Dektol 1:2 για 1,5 min.

 PROFESSIONAL
IMAGING

