

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ



ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΓΙΑ ΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1998 ΤΙΜΗ 1.200 ΔΡΧ.

T 400 CN

Νέο KODAK T-MAX 400CN

ΠΟΙΟΤΗΤΑ

ΣΤΟ ΑΣΠΡΟΜΑΥΡΟ



Εμφανίζεται όπως οποιοδήποτε
έγχρωμο αρνητικό φίλμ. Σε
οποιοδήποτε minilab, και εργαστήριο
φωτογραφιών. Χωρίς ειδικά κηματά,
χωρίς κόπο. Με ελάχιστο κόστος.

Η γνωστή ποιότητα T-Max
ενσωματώνεται και εδώ με ακόμη
καλύτερες επιδόσεις. Καταπληκτική
ευκρίνεια, άριστη τονικότητα και
απειροελάχιστος κόκκος.

Το T-Max 400CN με τη διπλή¹
προσωματόπτα του εξυπρετεί σε όλες τις εφαρμογές: μπορείτε να
τυπώσετε σε ασπρόμαυρο συμβατικό χαρτί ή να επωφεληθείτε από την
ταχύτατη εξυπρέτηση τυπώνοντας σε minilab σε έγχρωμο αρνητικό χαρτί.

Το Kodak T-Max 400CN ανοίγει νέους ορίζοντες στην φωτογραφία.
Εξερευνείστε τις δυνατότητές του.

Για πληροφορίες στο Internet
<http://www.kodak.com/go/professional>



Kodak Professional

KODAK (Near East) Inc. Χειμάρας 10-12, Μαρούσι, Τηλ. 6898620-34 Fax: 6898635
Θεσ/νίκη: Κατοικήδη 2, Τηλ. 855523 Fax: 855763





MINOLTA

ΚΛΑΣΣΙΚΟ ΑΓΓΙΓΜΑ

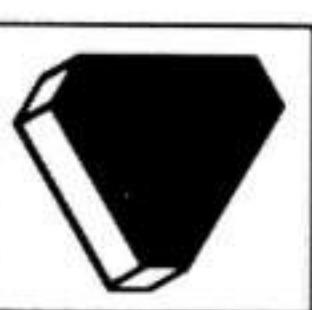


ΦΩΤΟ: ΓΙΑΤΩΝ ΡΙΒΕΛΗΣ

ΑΚΡΙΒΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑ



prisma
Γ. Καπουάνο & Σια Ο.Ε.



ΕΠΙΣΗΜΗ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

ΚΟΛΩΝΟΥ1, 104 36 ΑΘΗΝΑ - ΤΗΛ.: (01) 5200411 - FAX: 5200414



BOWENS **Lastolite** **POLARIS** **RODENSTOCK** **Omega** **Metz**

ΚΟΦΙΝΑΣ - ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ

Ορμηνίου 9, 115 28 Αθήνα. Τηλ.: 7236847, Fax: 7249848



HASSELBLAD 503CW

Τα χαρακτηριστικά μίας 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.



HASSELBLAD

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

G E R A M A S
professional photo products



Billingham

ΕΜΜ. ΜΠΕΝΑΚΗ 34, 106 78, ΑΘΗΝΑ ΤΗΛ.: 33.03.411-13, FAX: 33.03.417

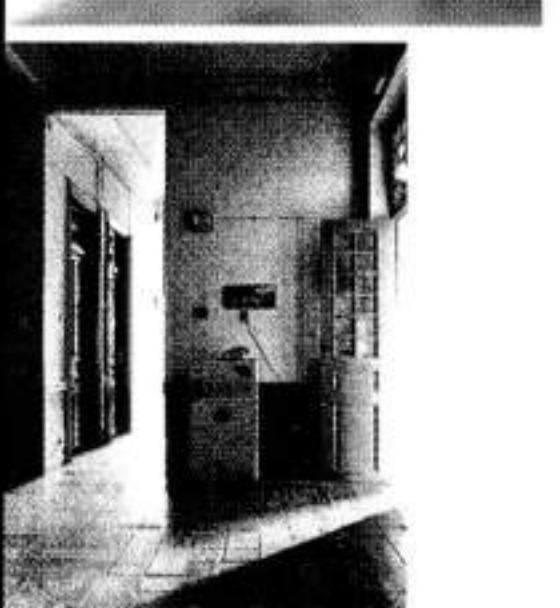
ΠΕΡΙΕΚΟΜΕΝΑ



Φωτογραφία εξωφύλλου:
Ελένη Μουζακίτη

Χειμώνας 1998
Φωτοχώρος τεύχος 4
τιμή τεύχους δρχ. 1.200.
Εκδόσεις Φωτοχώρος
Αθηνά Αστημακοπούλου,
Τσακάλωφ 44 Αθήνα 106 73
τηλ. 3645577, 3615508,
3608349, Fax 3645151.
Διευθυντής:
Πλάτων Ριβέλλης,
Αρχισυντάκτης:
Αντώνης Κ. Κυριαζάνος,
Γραμματεία:
Λία Ζαννή,
Art Director:
Κ. Πατέλη, Λεονταρίου 8,
Νέα Φιλοθέη, τηλ. 6892261,
Εκτύπωση:
Επικοινωνία ΕΠΕ, Πάρνηθος 51,
Πειραιάς, τηλ. 4130901.

Συνδρομές: Ετήσια συνδρομή (τρία τεύχη)
Εσωτερικού 3.600 δρχ., Εξωτερικού 5.000 δρχ..
Ταχυδρομική επιταγή στο όνομα Ανδρέας
Σχοινάς Τσακάλωφ 44 Αθήνα 106 73.
Photochoros is a magazine on creative photography. Director: Plato Rivellis. Annual subscription (3 issues) Drs. 5.000. Cheques addressed to Andreas Schinas, 44 Tsakalof Street, Athens 106 73, Greece. Fax: 01-3645151, Tel: 01-3645577.



6. Σκέψεις για μια
πολιτιστική πολιτική
τού Πλάτωνος Ριβέλλην

10. Paul Strand
της Γκλόρις Ροζάκη

18. Bernard Plossu, Συνέντευξη
τού Γιάννη Δημητριάδην

26. Portfolio
Βασίλης Βούκλιζας

30. Portfolio
Ένη Κούκουλα

34. Portfolio
Σταμάτης Λαγάνης

38. Portfolio
Μαρία Πλαυλάκη

42. Portfolio
Νίκος Τσιφόρος

46. Οι συνεντεύξεις τού «Κύκλου»
Ελένη Μουζακίτη
τού Αντώνη Κυριαζάνου

50. Η φωτογραφική συλλογή του
Χρήστου Καλεμκερή

52. Baudelaire
της Βίλμας Λαδοπούλου

54. Προσεγγίσεις

ΣΚΕΨΕΙΣ για μια ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

Του
Πλάτωνος Ριβέλλη

Οι μεταπολεμικές δυτικές κοινωνίες, σίγουρες για τις οικονομικές και πολιτικές τους επιλογές, έχουν από καρό στραφεί και επίσημα προς τις τέχνες. Η πολιτική εξουσία ενέταξε τις τέχνες στον χώρο τών ενδιαφερόντων της, άλλοτε για να την χαλιναγωγήσει και άλλοτε σαν άλλοθι για την ουσιαστική της προς αυτήν αδιαφορία. Μόνο που με την τέχνη δύσκολα συμβιβάζεται η τέχνη της πολιτικής. Η τελευταία έχει ανάγκη από διερευνήσεις και ισορροπίες συμφερόντων, από χάραξη στρατηγικής και από στόχους. Διαστάσεις άγνωστες αν όχι επιβλαβείς για τη τέχνη. Είναι αλήθεια βέβαια πως η τέχνη είχε πάντοτε σχέσεις εξάρτησης και ταυτόχρονα αντιδικίας με την εκάστοτε εξουσία. Ο καλλιτέχνης ήταν ο χειραεπημένος γελωτοποιός, που έλεγε τις αλήθειες στις οποίες πιστεύει ο ίδιος και όχι αυτές που ήθελε να ακούσει ο άρχοντας. Υπήρχαν όμως εποχές που οι άρχοντες κατανούσαν τις αλήθειες των καλλιτεχνών, ακόμα και άνετα. Κι ακόμα καλύτερα, που ήταν σε θέση να εκτιμήσουν και το έργο τους και μάλιστα να το εμπνεύσουν και να το προκαλέσουν. Πρόκληση αναγκαία για τον καλλιτέχνη, ο οποίος αντίθετα από ό,τι πιστεύεται, έχει ανάγκη την παραγγελία, μα και τρόμος μπροστά στην αβεβαιότητα του καλλιτεχνικού αποτελέσματος τον απομακρύνει από τη δημοσιογραφία και τού προσφέρει δικαιολογίες και όχι κίνητρα.

Ο φωτισμένος όρχοντας των αλλοτίνων χρόνων ήζερε πως για να αφήσει στον χρόνο μνήμη ήταν αναγκαίο να συνδέσει το ονόμα του με έργα τέχνης. Ο καλλιτέχνης εύρισκε στη σκιά της κάθε εξουσίας, πολιτικής ή θρησκευτικής, την οικονομική αλλά και ηθική υποστήριξη, χωρίς τις οποίες δεν θα μπορούσε να επιβιώσει. Η σχέση όμως αυτή αφαιρούσε συχνά από τον καλλιτέχνη την κριτική του διαιγεία, μια και η ανάγκη του για οικονομική, αλλά και ηθική, επιβεβαίωση τον καθιστούσε τυφλό σύμμαχο επικινδύνων εξουσιών. Κάτι που ειδαμε συχνά, ακόμα και στα τελευταία χρόνια μεσοπολεμικά χρόνια, να συμβαίνει με διάσημα ονόματα, και που η ιστορία φρόντισε (και ίσως σωστά) να ξεχάσει. Στο τέλος βέβαια από τη σχέση αυτή ο μόνος κερδισμένος παρέμενε πάντοτε η εξουσία.

Κατά την μεταπολεμική εποχή η εξουσία υποτάχτηκε στα κελεύσματα τής προπαγάνδας και στα επιχειρήματα του διαφημιστικού λόγου. Οι κυρενήσεις εντυπωτισμένες από την φιλοσοφία και την αποτελεσματικότητα τής πολιτικής των ιδιωτικών επιχειρήσεων σχεδόν αυτόματα ιεροθέτησαν τις μεθόδους και τις εκτιμήσεις τών πετυχημένων τού εμπορικού χώρου. Η προσαστία της τέχνης έγινε μέρος τής πολιτικής για την καλλιέργεια μιάς εικόνας κατά το πρότυπο τών επιταγών της διαφήμισης. Σύμφωνα όμως με αυτή τη λογική εκείνη που ενδιαφέρει είναι το άμεσο και το προφανές και όχι το ουσιαστικό και διαρκές. Αν άλλωστε συνέβαινε το αντίθετο, η εξουσία θα έδειχνε πολύ μεγαλύτερο ενδιαφέρον για την καλλιτεχνική παιδεία, η οποία εξασφαλίζει διάρκεια και βάθος στην παραγωγή καλλιτεχνικού έργου, χωρίς όμως να μπορεί να υποσχεθεί και άμεσα οφέλη που μπορεί να εισπράξει η συγκεκριμένη εκείνη τη σημείη εξουσίας.

Ένα γεγονός που επρέπει σημαντικά τη σχέση τού καλλιτέχνη με την εξουσία είναι η διάσταση, που πρωτοφάνηκε στο μέσον των περασμένου αιώνα και κυριωθήκε στα τελευταία χρόνια, ανάμεσα στην καλλιτεχνική δημοσιογραφία και την αποδοχή της από τα ευρύτερα κοινωνικά στρώματα. Η διάσταση αυτή οδήγησε πολλούς άξιους δημοσιογράφους είτε σε πρακτική αδυναμία δημοσιογράφας, όπως συνέβη με τέχνες που απαιτούσαν υψηλό κόστος παραγωγής (π.χ. τέχνες τού θεάματος), εί-

τε σε ουσιαστική καλλιτεχνική απόμονωση και απραγία. Ταυτόχρονο δώμα γέννησε και τη διάκριση ανά μεσα στην τέχνη τών εμπόρων κατηγορίας στην τέχνη των δημιουργών. Η πρώτη, αν και όχι εξ ορισμού κακή, άρχισε να καθοδηγείται από τις απατητικές και τον μέσο όρο του ευρύτερου κοινού και όχι από το όραμα και τη δημιουργική αποψη τού καλλιτέχνη, με συνέπεια να καταλήγει να προσδιορίζεται περισσότερο από τους νόμους τής αγοράς παραπομπής από καλλιτεχνικούς προβληματισμούς. Ακραία μορφή της συνιστά παντούδυνημα βιομηχανία τού θεάματος, τής οποίας τα καλαίσθητα συγχρόνως αφαιρέσουν την επικέπτα τού εμπορικού προϊόντος και να την αντικαταστήσουν με εκείνην τού έργου τέχνης.

Ο δεύτερη, η τέχνη δηλαδή τής οποίας πρώτιστο μέλημα είναι ο διάλογος το καλλιτέχνη με τον δικό του εσωτερικό κόσμο και με τη γλώσσα το μέσου που χρησιμοποιεί, βρέθηκε περισσότερο από ποτέ εξαρτημένη από την εξουσία, μα και μόνον αυτή μπορεί να επιτρέψει την γέννηση και ενδεχομένως τη διάδοση ενός έργου τέχνης, και ακόμα περισσότερο εκείνου που απαιτεί υψηλά ποσά για την παραγωγή του. Έτσι, βέβαια, μια τέχνη που τής αρέσει να διεκδικεί τα εύσημα τής ιδιαιτερότητας βρέθηκε να εξαρτάται από την κατεξοχήν συντήρηση που εκφράζει η εκάστοτε εξουσία.

Υπάρχει όμως μια βασική διαφορά ανάμεσα στην εποχή τών φωτισμένων, σε και απολυταρχικών εξουσιών, και τών σημερινών πολιτικών κυβερνήσεων. Η δημοκρατική διαχείριση τής εξουσίας δεν επιτρέπει τη μέταρη κρατικών αξιωματούχων που να λειτουργούν όπως οι παλαιοί μακήνες. Οι πρωταρχικές επιλογές υπουργών ή υπαλλήλων δεν μπορούν να αποτελούν ασφαλή γνώμονα συμπεριφοράς και μάλιστα τέτοιον που να ελαφρώς και την έξαθων καλή μαρτυρία θα πάρει. Άλλωστε, αν είναι ελαφρώς επικίνδυνο να κατευθύνεται η τέχνη από τις πρωταρχικές προτιμήσεις ενός ανθρώπου, είναι απειρώς που απευκταί να εξαρτάται από τις προτιμήσεις ενός κρατικού οργάνου, που καλύπτεται αναγκαστικά κάτω από το βάρος των δημοκρατικών διαδικασιών και θεσμών. Οι σύγχρονες δημοκρατικές εξουσίες δεν μπορεί, ωύτε πρέπει, να μετατρέπονται σε τεχνοκρίτες, ούτε ρόλος τους είναι να δίνουν κατευθύνσεις καλλιτεχνική πολιτικής. Δεν μπορεί να καλύπτονται πάσια από την απρόσωπη ουδετερότητα τών αδέκαστων και ακριβοδικιών δημοκρατικών διαδικασιών και ταυτοχρόνως να γοητεύνται πάσια από την άσκηση μιας αυθαίρετης πολιτικής πρωταρχικών επιλογών.

Τα ερωτήματα (και οι αντίστοιχες παγίδες) που η εξουσία θα είχε να αντιμετωπίσει κατά την άσκηση μιάς πολιτιστικής πολιτικής είναι περίποια αυτά που ακολουθούν, χωρίς βέβαια η απαριθμητή τους να είναι περισσότερα από δύο: α) Υπάρχει ανάγκη ύπαρξης Υπουργείου Πολιτισμού; β) Αν η απάντηση στο προηγούμενο ερώτημα είναι θετική, τότε από πού αρχίζει και πού τελειώνει η έννοια «πολιτισμός»; γ) Η εξουσία θα επιχει-

ρήσει να «δώσει καλλιτεχνική γραμμή» σύμφωνα με τους δικούς της στόχους ή με τις προσωπικές αντιλήψεις τών οργάνων της; δ) Θα ασκήσει μέσω της πολιτιστικής της πολιτικής και πολιτική άλλων χώρων π.χ. εξωτερική, κοινωνική κλπ; ε) Θα δημιουργήσει παρέες «κρατικών» καλλιτεχνών ή θα ακολουθήσει δημοκρατικές διαδικασίες και αντιλήψεις; στ) Θα ευνοήσει και ενισχύσει όσους έχουν ήδη δεξεις αξέιδιον για «δειγμάτα γραφής»; ή θα ρίξει το βάρος της στους νέους και άσημους; ζ) Θα συνδράμει απλώς ή θα καλύψει πλήρως κάθε παραγωγή; η) Με ποιούς τρόπους θα επιλέξει και με ποιούς θα κρίνει το έργο και τους καλλιτέχνες;

Στα παρόπανα ερωτήματα οι απαντήσεις δεν είναι ούτε εύκολες, ούτε απλές. Και πολύ φυσικά επηρεάζονται και από τις ιδιαιτερότητες κάθε μορφής τέχνης. Οι λύσεις όμως που φαίνονται πιο λογικές, ή που τουλάχιστον αποτελούν πιο λογικές αφετηρίες για προβληματισμό, είναι οι ακόλουθες: Η δημιουργία ενός ειδικού Υπουργείου Πολιτισμού δεν μοιάζει απαραίτητη. Άλλωστε μάλλον ως εξαίρεση απαντάται πάρα ως κανόνας. Θα μπορούσαν οι διάφορες δραστηριότητες να υπάγονται στη διάφορα αρμόδια υπουργεία. Ούτε είναι αναγκαίο για κάθε δραστηριότητα που κατέχει παίρνει μεγαλύτερη σημασία να συστήνεται ένα υπουργείο, το οποίο πιθανώς αργότερα να συγχωνεύεται με άλλο, να αλλάζει ονομασία ή και να καταργείται. Κάτιτοι μπορεί να βολέψει πολιτικά μια κυβέρνηση, αλλά δεν δημιουργεί σταθερότητα και θεσμούς.

Αν όμως υπάρχει ένα τέτοιο υπουργείο, ευλόγως τίθεται το ερώτημα ποιό είναι το αντικείμενό του. Διότι πράγματι ο όρος πολιτισμός είναι ευρύτερος από την τέχνη ή την κουλτούρα. Οι λατινικής ρίζας όροι civilisation και culture αποδίδουν ακριβέστερα το πρόβλημα και τη διάκριση. Αν επομένως δεχτούμε ότι ο πολιτισμός περικλείει και άλλους πέραν της τέχνης τομείς, τότε ο αθλητισμός δικαίως αποτελεί τμήμα του εν λόγω υπουργείου. Άλλα τότε γιατί να μην συμπεριληφθούν και πολλές άλλες περιοχές που είσαιναν εκφράζουν ή αφορούν των γενικότερο πολιτισμό και έχουν σχέση με τη διακόσμηση των κήπων, την συμπεριφορά των ταξιτζήδων, τα κολονάια των δρόμων, ή τους φοινίκες των παραλιών; Και αν η συντήρηση των αρχαιοτήτων μας περιλαμβάνεται στις αρμοδιότητες του συγκεκριμένου υπουργείου, γιατί να μην αποτελούν τμήμα και του Υπουργείου Τουρισμού; Μια και υπάρχει όμως ένα τέτοιο υπουργείο, ας ασχοληθούμε μονάχα με το τμήμα του που έχει σχέση με την ενίσχυση, καλλιέργεια και υποστήριξη των τεχνών, θέμα που, τουλάχιστον, μάς αφορά.

Ο ρόλος τής εξουσίας απέναντι στην Τέχνη δεν είναι, φυσικά, ούτε να την γεννήσει, ούτε να την υποκαταστήσει, ούτε να την κατευθύνει. Πρέπει απλώς να τής εξασφαλίσει ευνοϊκές συνθήκες ανάπτυξης και επαρκή χώρο επιβίωσης. Πρόκειται δηλαδή για μια «τεχνοκρατία» και όχι καλλιτεχνική δραστηριότητα. Μια χώρα, δηλαδή, έχει το είδος, την έκταση και την ποιότητα της τέχνης που επιλέγουν και μπορούν να υπηρετήσουν οι καλλιτέχνες της και όχι αυτήν που επιλέγουν και ευνοούν οι εκστάτοτε κρατούντες. Με άλλα λόγια η εξουσία δεν παρεμβαίνει, αλλά βοηθά.

Τον ρόλο της αυτών των εκπληρώνει σε γενικές γραμμές πρότον με την οικονομική ενίσχυση καλλιτεχνών και καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων, δεύτερον με την εξασφάλιση κατάλληλων προϋποθέσεων και συνθηκών ανάπτυξης τών τεχνών και τρίτον με την διευκόλυνση της προβολής τών έργων κατά της επικοινωνίας τους με το ημεδάπο και αλλοδάπο κοινό. Πολύ μεγάλο ρόλο πρέπει να παίζει στην προσπάθεια αυτή η καλλιτεχνική παιδεία, η οποία θα συμβάλει στη δημιουργία μελλοντικών καλλιτεχνών αλλά και στη δημιουργία καταρτισμένου κοινού. Η Πολιτεία πρέπει εδώ να παίξει τον ανισταματικό της ρόλο απέναντι στην - πολύ λογικά και δημοκρατικά - ελεύθερη ιδιωτική πρωτοβουλία, τής οποίας τα ελατήρια, είτε ευγενή είτε ταπεινά, υπηρετούν συνήθως άλλους πέραν της τέχνης - αν και όχι κατ' ανάγκην αντιφατικούς με αυτήν - σκοπούς. Ακριβώς επειδή η Πολιτεία έχει τη γενικότερη εκπαιδευτική εισθηνή, αλλά και ταυτόχρονα την πολυτέλεια να αγνοεί την εμπορική λογική προσφοράς και ζήτησης, οφείλει να ρίξει ιδιαίτερο βάρος στην εισαγωγή του καλλιτεχνικού προβληματισμού, τής καλλιτεχνικής ιστορίας και τού καλλιτεχνικού γεγονότος στα χρόνια τής βασικής παιδείας και να ενισχύει ηθικά και οικονομικά κάθε προσπάθεια που στρέφεται προς αυτήν την κατεύθυνση.

Ένα μεγάλο λάθος (λάθος που διαπράττεται και στις υπόλοιπες χώρες της Ευρώπης) είναι να κρίνεται το είδος και η ποιότητα τών υποστηριζόμενων καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων από την ταυτόχρονη εξυπρέτηση άλλων σκοπών και τομέων κυβερνητικής πολιτικής. Ακόμα κι αν αυτοί οι τομείς έχουν μεγάλη αξία και σημασία για το κοινωνικό σύνολο και για την καλώς εννοούμενη ασκηση πολιτικής χάριν αυτού του συνόλου, πρέπει να γίνει συνειδηση ότι τα ωφελήματα που προκύπτουν από την ανάπτυξη τών τεχνών, αν και αναμφισβήτητα, είναι μακροπρόθεσμα και μετρώνται ποιοτικά και όχι ποσοτικά. Αν αυτό δεν γίνει δεσκτό, τότε περιττεύει κάθε συζήτηση για κρατική υποστήριξη τών τεχνών και θα είναι τιμότερο και αποτελεσματικότερο να ακολουθείται και με την Πολιτεία μια διαδικασία ανάλογη με αυτήν που κυριαρχεί στις ιδιωτικές χορηγίες, όπου δηλαδή ζυγίζεται η ικανοποίηση μετρήσιμων και οικονομικών εν τέλει αποτελεσμάτων. Τα οφέλη που άμεσα ή έμμεσα, βραχυπρόθεσμα ή μακροπρόθεσμα, προκύπτουν για την γενικότερη κυβερνητική πολιτική από την υποστήριξη τών τεχνών είναι παρεμπίπτοντα και ευπρόσδεκτα, αλλά δεν συνιστούν και τα κύρια κίνητρα για μια πολιτιστική πολιτική.

Ο πειρασμός επίσης τής εξουσίας να χρησιμοποιήσει τις τέχνες για όλη μια ανταμοιβή τών πάσης φύσεως φίλων της είναι μεγάλος, τοσούτα μάλλον στις μέρες μας όπου τα επενδύσμενα ποσά έχουν αυξητική πορεία. Και είναι μάλλον βέβαιο πως η ασθένεια αυτή, που κυττάει πολλές κυβερνητικές δραστηριότητες πολλών διαφορετικών χωρών, δύσκολα μπορεί να εξαλειφθεί τελείως. Εντούτοις στον χώρο της τέχνης είναι ιδιαιτέρως αναγκαίο να λειτουργήσει η έξωθεν καλή μαρτυρία, ακριβώς επειδή τα κριτήρια είναι ποιοτικά και μη μετρήσιμα. Και είναι βέβαιο ότι θα ανεβαίνει το επίπεδο καλλιτεχνικής παιδείας τών πολιτών ακόμα και οι κυβερνητική εύνοια αναγκαστικά θα εκδηλώνεται από ένα σημείο καλλιτεχνικής παιδείας και πάνω. Με άλλα λόγια οι νεοποιημόι, τα ρουσφέτα και τα λαδώματα, στην πορεία τους προς την επιθυμητή εξαφάνιση πλησιάζουν όλο και περισσότερο προς την αξιοκρατία.

Δύο είναι οι τρόποι να πείσει η εξουσία για την αμεροληφύα τών επιλογών της και έτοις να διασφαλισθεί η ίδια αλλά και να προφυλάξει τούς ιδίους τούς καλλιτέχνες. Πρότον να υιοθετήσει και να τηρήσει με μεγάλο σεβασμό ευέλικτες, αλλά και δικαιείς, διαδικασίες και δεύτερον να ξεκινήσει από το έμψυχο υλικό που ήδη υπηρετεί τις τέχνες. Αυτούς δηλαδή που έχουν ήδη, και σαχέτως ενδιαφέροντος της Πολιτείας, εκφράσει την αφοσίωσή τους και τη θητεία τους στις τέχνες. Αυτά τα δύο προϋποθέτουν κρατικά όργανα, και δή υπουργούς, με υποβαθμιμένες, ή ακόμα καλύτερα ανύπαρκτες, προσωπικές καλλιτεχνικές φιλοδοξίες και με διακριτικά διατυπωμένες, ή ακόμα καλύτερα άγνωστες, καλλιτεχνικές θέσεις και απόψεις. Ο καλλιεργημένος τεχνοκράτης συνιστά εν τέλει μια πολύ καλύτερη επιλογή από τον ταλαντούχο και ιδιοφυή καλλιτέχνη για την πλήρωση κρατικής θέσης στον χώρο του πολιτισμού.

Μια άλλη πρόσφατη μανία πολλών ανά τον κόσμο κρατικών αρχόντων τής πολιτιστικής πολιτικής είναι η δημιουργία θεσμών. Με τον τρόπο ίσως αυτόν καθησυχάζουν την καλλιτεχνική τους στειρότητα μέσα από την έμμεση οργανωτική εκτόνωση. Στην τέχνη όμως οι θεσμοί δημιουργούνται από την παρουσία τών καλλιτεχνών και τού ύφρου τους. Είναι άλλωστο τόσο πολλά τα παραδείγματα θεσμών που άνθησαν κάτω από την παρουσία ενός καλλιτέχνη (και συχνά και δάσκαλου και οργανωτή), ο οποίος μάλιστα συνήθως είναι και ο ιδρυτής τους, για να μαραθώνει κάτω από τους διαδόχους του, που είναι ανώφελο να συνεχίσουμε να ελπίζουμε στην πομπή να συμβεί το αντίθετο. Οι οργανωμένοι ημικρατικοί «θεσμοί» είναι συνήθως χώροι για περίθαλψη αργομάθων, αφορμές για διασπάσιση χρημάτων, ευκαιρίες για ικανοποίηση ρουσφετιών και απίεις για γραφειοκρατικές εμπλοκές. Αν μάλιστα οι διοικούντες

τούς θεσμούς διορίζονται ή ελέγχονται (όπως συμβαίνει μάλλον κατά κανόνα) από την εποπτεύουσα κρατική αρχή, δεν υπηρετείται και καμιμά συσιαστική αυτονομία. Μια και όλα αυτά έχουν αποδειχτεί στην πρακτική τών ξένων κρατών, γιατί άραγε να ελπίζουμε οτι στη χώρα μας, όπου τα ανωτέρω αρνητικά φαινόμενα έχουν βαθύτερες ρίζες, τα αποτελέσματα θα είναι ευτυχέστερα;

Για την άσκηση επομένων τής κρατικής πολιτιστικής πολιτικής θα αρκούσε ένα αρμόδιο τμήμα στο αρμόδιο Υπουργείο, επανδρωμένο με λίγους και ικανούς πολιτιστικούς διαχειριστές, που ως έργο θα είχε την καταγραφή και ενίσχυση τού πτυχάρχοντας καλλιτεχνικού δυναμικού τής χώρας. Το δυναμικό αυτό, όπως είναι υπεύθυνο για την παραγωγή τού καλλιτεχνικού του έργου, θα είναι και υπεύθυνο για τη δημιουργία τών θεσμών που έχει ανάγκη και που μπορεί να στηρίξει το ίδιο. Η Πολιτεία θα έρχεται να καλύψει και να ενισχύσει αυτό που πτύχαρχει ήδη και έξω από αυτήν. Είναι άλλωστε αρκετά παράξενο και αντιφατικό σε μια εποχή ιδιωτικοποίησεων στην οικονομία να επενδύεται τόση ελπίδα στην κρατικοποίηση τών τεχνών.

Απαιτείται παρόλα αυτά, ακριβώς χάριν τής αξιοκρατικής αμεροληφίας τών διαχειριστών τής πολιτιστικής εξουσίας, η παρουσία ενός γνωμοδοτικού οργάνου, το οποίο σε κάθε τέχνη θα συμβούλευε την εξουσία γνωμοδοτώντας για την καλλιτεχνική ποιότητα τών ανθρώπων, τών έργων και τών σχεδίων. Το βάρος αυτών τών γνωμοδοτήσεων θα μπορούσε να επενδύθει με δεσμευτικό αποτέλεσμα, αν και το πώ σημαντικό θα ήταν η απλώς συμβούλευτική γνωμοδότηση να αποτελεύσει η θηκή δέσμευση, από την οποίαν η εξουσία να μην μπορούσε να απομακρυνθεί χωρίς επαρκείς και αιτιολογημένους λόγους. Η σύνθεση ενός τέτοιου γνωμοδοτικού οργάνου θα άλλαζε κατ' έτος, είτε ολόκληρη είτε τμηματικά, αλλά και οι γνωμοδοτήσεις θα ήταν δημόσιες και αιτιολογημένες και αυτές.

Το πρώτο και βασικότερο έργο τής εξουσίας πρέπει να είναι η καταγραφή τού καλλιτεχνικού δυναμικού τής χώρας. Οι καλλιτέχνες, οι δάσκαλοι τών τεχνών, οι χώροι και οι δραστηριότητες, το καλλιτεχνικό παρελθόν και η καλλιτεχνική παρουσία όλων θα έρεπτε να αποτελεί την αφετηρία κάθε προγραμματισμού. Στο κάτω-κάτω η Πολιτεία θα ενισχύσει αυτό που υπάρχει. Δεν μπορεί ούτε πρέπει να δημιουργείται κάτι για να το ενισχύει. Αυτό άλλωστε συνδέεται με άλλες δύο παραμέτρους τών παραπάνω ερωτημάτων. Το ποσοτό ενίσχυσης και το καλλιτεχνικό παρελθόν τών επιδιοτομένων. Σύμφωνα με τη λογική που υποστηρίχτηκε πολύ, ο απόλυτα ιδιωτικός χαρακτήρας τής τέχνης δεν θα συμβαζόταν με την πλήρη και πατεραλιστική υιοθεσία τού καλλιτέχνη και του έργου του από την Πολιτεία. Για να είναι βιώσιμος ένας καλλιτεχνικός θεσμός ή για να παρέχεται η ελπίδα της ευτυχούς κατάληξης ενός καλλιτεχνικού σχεδίου, θα πρέπει ο δημιουργός να διακινδυνεύει και να επενδύει ο ίδιος και απλώς να ενισχύεται ηθικά και υλικά από την εξουσία. Όχι όμως η τελευταία να αναλαμβάνει και την πλήρη κάλυψη τού έργου, μα και έτσι θα είχαμε τα αντίστοιχα προβλήματα τών κρατικοποιημένων οικονομικών μονάδων. Η ιδιωτική καλλιτεχνική πρωτοβουλία δεν θα αποτελεί τόπο πρωτοβουλίας, αφού δεν θα συνδυάζεται με τον πρωτοποκό καλλιτεχνικό κίνδυνο. Άλλις το κράτος γίνεται παραγώγος έργων και ο καλλιτέχνης υπάλληλός του. Ο καλλιτέχνης θέλει και πρέπει να δημιουργεί με ή χωρίς το κράτος και με κάθε δυνατή θυσία. Θέλει και πρέπει να επικοινωνεί με το κοινό του, όσο περιορισμένο κι αν είναι αυτό. Το κράτος θα είναι αρφαγός σ' αυτήν την τρέλλα, ή θα την κάνει να φαίνεται

λιγότερο τρέλλα από όσο πράγματι είναι, αλλά δεν θα πρέπει ποτέ να την μετατρέψει σε κρατικό έργο τέχνης. Ο καλλιτέχνης θα πρέπει να μπορεί να υπολογίζει στην κρατική χορηγία, αλλά να υπάρχει και ερήμηνη αυτής. Γι αυτό η Πολιτεία θα είναι πάντα συμπαραγώγος τού έργου καλύπτοντας το μεγαλύτερο ίσως, αλλά όχι όλο το κόστος τής παραγωγής και προβολής του. Αυτό άλλωστε θα τής δώσει την ευκαιρία να ενισχύσει περιοστέρους καλλιτέχνες μειώνοντας τις πιθανότητες αδικιών. Γιατί είναι καλύτερα να ενισχυθεί ένας παραπάνω ατάλαντος δημιουργός, παρά να αγνοηθεί ένας παραπάνω ταλαντούχος.

Και πάλι όμως δεν θα πρέπει να αγνοήσουμε το υπάρχον δείγμα γραφής τού καλλιτέχνη. Δεν έχει ίσως μεγάλο νόημα να βοηθεί η Πολιτεία καλλιτέχνες, που δεν την έχουν και τόση ανάγκη. Τών οποίων η οικονομική επιφάνεια και η φήμη επαρκούν για την παραγωγή και προβολή τού έργου τους. Η θηκή βέβαια αναγνώριση είναι ασφαλώς αναγκαία. Αντίθετα όμως δεν είναι και πολύ σωστό (και πάλι μέσα από τη λογική της προηγούμενης καταγραφής) να βοηθεί η Πολιτεία την γέννηση ανύπαρκτων, μέχρι τη δική της παρέμβαση, καλλιτεχνών. Η εξουσία διαμοιράζει την οικονομική και ηθική της δύναμη ανάμεσα σε σօντα ήδη παλεύουσαν στον χώρο τής τέχνης. Εξάλλου, αν δεν υπάρχει έστω ένα μικρό παρελθόν δεν θα είναι εφικτή και υποστηρίξιμη οποιαδήποτε αξιολογική κρίση.

Κάθε αποπειρά ακριβώς περιχάραξης τών όρων ενίσχυσης και προβολής τών καλλιτεχνών και τού έργου τους, κάθε προστάθεια περιβόλους τών κριτήρων με δύρους νομικούς ή νομικοφανείς, θα περιπλέκει το ουσιαστικό έργο τών αρμόδιων διαχειριστών, χωρίς βέβαια να εξασφαλίζει την ακεραιότητα τών αποφάσεών τους. Η τελευταία κατακτάται με συνειδήση και όχι με νομικές διατάξεις. Δεν έχει επομένων νόημα να οριστούν με ακρίβεια τα ποσοστά, να περιοριστεί χρονικά το παρελθόν, να αποκλειστούν αριθμητικά οι επαναλήψεις και πάνω από όλα να επιχειρηθεί ο ορισμός τής τέχνης και τής ποιότητάς της. Αυτά θα κατακτηθούν με τον καιρό και με την άνοδο τού επιπλέουν και τής συνειδήσης τών καλλιτεχνών και πάσης φύσεως θεραπονώντων, διαχειριστών και οργάνων. Και τότε θα έχει κατακτηθεί και η εμπιστοσύνη τού κοινού. Δεν έχει επίσης νόημα η διατύπωση κατευθύνσεων που υπηρετούν συγκεκριμένους στόχους και σκοπούς, όχι ασήμαντους, αλλά μικρότερους βεληνεκούς από τη διαχρονικότητα και παγκοσμότητα τής τέχνης. Ασφαλώς ο εκάστοτε κρίτες θα παρασύρονται από της πρωτοποκές τους τάσεις. Θα ήταν όμως ασφυκτικό και εγκληματικό για την ελευθερία τού καλλιτέχνη να υπογραμμίσουμε και να επιβάλλουμε κατά τη διαδικασία τών διαφόρων καλλιτεχνικών κρίσεων κρίτηρια που σχετίζονται με έθνη, θρησκείες, κοινωνικές ή πολιτικές απόψεις, ή ό,τι άλλο τόπος πάντων υπηρετεί ακόμα και ευγενείς σκοπούς πέραν τής τέχνης. Διότι δεν πρέπει να ξεγνώνει και διοίσουν ανάλογους, ακόμα και κατάπτυστους και επικίνδυνους, περιορισμούς στο παρελθόν είχαν και εκείνοι την πεποίθηση τής υπέρτερης σημασίας ενός εξωκαλλιτεχνικού στόχου. Ας αφήσουμε ελεύθερο τον δημιουργό με μόνον περιορισμό τους νόμους τής κοινωνίας.

Τέλος, ας τονιστεί ως εξωφρενική προσβλητικός ο αποκλεισμός τών φυσικών προσώπων από της κρατικές επιδοτήσεις ως έκ προσομίου υπόπτων καταχρήσεων. Είναι άκρως υποκριτική ανάγκη δημιουργίας μη κερδοσκοπικών νομικών προσώπων για την αποδοχή και καταβολή τών επιχορηγήσεων. Θα έπρεπε να επιχορηγούνται κάθε λογής φυσικά πρόσωπα (δηλ. ιδιώτες), ή και νομικά κερδοσκοπικού χραστήρος πρόσωπα (δηλ. εμπορικές εταιρείες), αφού είναι γνωστό στη πολλά τυπικώς κερδοσκοπικά νομικά πρόσωπα έχουν προσφέρει πολλά και επί ζημία τους στην Τέχνη, ενώ αντιθέτως άλλα μη κερδοσκοπικά έχουν κερδίσει εις βάρος της. Η μόνη συνέπεια μιας αναξιοπότητης επιχορηγήσης θάπτεται να είναι ο αποκλεισμός τού δημιουργού από μελλοντικές ενισχύσεις.

Ο υδροκεφαλισμός τής Ελλάδας είναι ένα αναμφισβήτητο πρόβλημα, το οποίο όμως συχνά αντιμετωπίζεται με παράλογες και σπασμωδικές υπερβολές. Πάντως, όταν ο μισός πληθυσμός της χώρας βρίσκεται σε ένα λεκανοπέδιο, είναι προφανές ότι εκεί συγκεντρώνεται και το μέγιστο κοινό τής τέχνης και κατά συνέπεια εκεί θα πρέπει να επι-

δώκει σε μεγαλύτερο βαθμό να αναζητά η τέχνη την επικοινωνία της με αυτό. Η διασπορά σημαντικών καλλιτεχνικών εκδηλώσεων σε όλη την επικράτεια είναι συχνά εις βάρος τής επικοινωνίας. Η καλλιτεχνική αποκέντρωση πρέπει σαφώς να τονωθεί και να δοθεί απόλυτη προτεραιότητα στις καλλιτεχνικές παρουσίες που ξεπηδούν στην επαρχία. Αποκέντρωση όμως σημαίνει εκπλήσευση τής επαρχίας, δημιουργία καλλιτεχνικού κοινού στην επαρχία, ενίσχυση και τής παραμικρής καλλιτεχνικής δραστηριότητας που εμφανίζεται στην περιφέρεια, τόνωση τού καλλιτεχνικού της δυναμικού και όχι απλή μεταφορά εκδηλώσεων τών οποίων ο φυσικός χώρος παρουσίας είναι η πρωτεύουσα.

Όλα τα παραπάνω ισχύουν με πολύ μικρές προσαρμογές για κάθε είδος τέχνης. Η Πολιτεία ενεργάντωσε ως δημόσιος δημοιοράζει τις αναλογίες στον Πολιτισμό (εν προκειμένω στις Τέχνες) δαπάνες κρίνοντας το καλλιτεχνικό παρελθόν τών δημιουργών, τη σοβαρότητα τών πράσεων, λαμβάνοντας σοβαρά υπόψη τις αποφάσεις τών γνωμοδοτικών επιτροπών. Οι επιδιοπήσεις βέβαια αυτές είναι δυσαναλογες σε όγκο και αναγκαιότητα ανάμεσα στις τέχνες του θεάματος και στις υπόλοιπες. Οι πρώτες - κινηματογάρφας, θέατρο, χορός, μουσική - έχουν να αντιμετωπίσουν τον ανταγωνισμό τών εμπορικών συγγενών τους, απαιτούν την πλήρη απασχόληση τών δημιουργών τους οξείνοντας το βιοποριστικό τους πρόβλημα, και απορροφούν μεγάλα κονδύλια λόγω τού υψηλού κόστους παραγωγής τους. Οι άλλες, αυτές δηλαδή στις οποίες ο δημιουργός είναι μόνος με το έργο του - ζωγραφική, φωτογραφία, ποίηση - επιτρέπουν εκσυλότερο στον δημιουργό την παραλλήλη άσκηση άλλου βιοπορισμού, δικαιολογούν μα πιο περιστασιακή ενασχόληση με την τέχνη τους και απαιτούν μικρότερο κόστος παραγωγής. Εντούτοις όλοι οι δημιουργοί έχουν ανάγκη από την οικονομική στήριξη (άσχετα από το κόστος παραγωγής τών έργων τους) δεδομένου οτι η σημαντική σε φροντίδα και ώρες ενασχόληση με την τέχνη τούς απομακρύνει από την αντίστοιχη επένδυση σε βιοποριστικά παραγωγικές δραστηριότητες. Έτσι έστω και αν τα ποσά διαφέρουν πρέπει να θεωρείται εξίσου αυτονόμη η ενίσχυση τών τεχνών τού θέαματος με την ενίσχυση τών υπολοίπων.

Η φωτογραφία, με την οποία μπορούμε να ασχοληθούμε ειδικότερα μια και αποτελεί το αντικείμενο τού καλλιτεχνικού μας ενδιαφέροντος, βρίσκεται πιο κοντά σε μια οπική ποίηση, παρά στον εικαστικό χώρο. Και τούτο μεταξύ αλλών διότι το ποσοστό τών φωτογράφων που παράγουν εικαστικά φωτογραφικά και μοναδικά αντικείμενα κατά το πρότυπο τής ζωγραφικής είναι συντριπτικά μικρότερο σε σύγκριση με εκείνους που γεννούν όλη την υπόλοιπη φωτογραφική παραγωγή. Είναι επίσης πολύ σπανιότερο να πωλούνται φωτογραφίες και μάλιστα σε αντίστοιχες με της ζωγραφικής υψηλές τιμές. Η φωτογραφική παραγωγή βιβλίων αποτελεί εξάλλου μια φυσιολογική διέξοδο για την προβολή τής φωτογραφικής δουλειάς, όπως ακριβώς συμβαίνει και με την ποίηση, ενώ για τη ζωγραφική η έκδοση λευκωμάτων συνδεύει συνήθως την κορύφωση τής καριέρας διασημών εικαστικών και πάλι χωρίς να αποτελεί το σώμα τού καλλιτεχνικού έργου, παρά μόνον το ίχνος του. Εξάλλου η διάθεση τών φωτογραφικών αυτών λευκωμάτων συμβαδίζει περισσότερο με τον ρυθμό πωλήσεως τών ποιητικών συλλογών παρά με αυτόν τών μυθιστορημά-

των. Η φωτογραφία είναι λογικό και αυτονόητο να απασχολήσει ένα πολύ μικρό ποσοστό κονδύλων και κρατικών λειτουργών. Στα ήδη υπάρχοντα μουσεία μπορούν να δημιουργηθούν τμήματα φωτογραφίας. Σε μερικά άλλωστε ήδη υπάρχουν. Ανάλογα με το γενικότερο αντικείμενο τών μουσείων και με τις προτιμήσεις τών επιμελητών και διευθυντών τους το κάθε μουσείο μπορεί να στραφεί κατά προτίμηση σε ένα είδος καλλιτεχνικής φωτογραφίας. Δεν είναι σαφής η ανάγκη υπαρξής ενός αυτόνομου μουσείου φωτογραφίας. Άλλωστε το πρώτο και σημαντικότερο μουσείο φωτογραφίας στον κόσμο δεν είναι παρά παράρτημα μέσα σε ένα μεγαλύτερο (Museum of Modern Art της Νέας Υόρκης).

Κάθε χρόνο πρέπει να ενισχύονται όσο γίνεται περισσότεροι φωτογράφοι, άνευ προσδιορισμού ήλικιας ή χρόνων ενασχόλησης με τη φωτογραφία, αρκεί το παρελθόν τους και η πρότασή τους να παρέχουν την ελπίδα (όχι φυσικά την εγγύηση) στις μπορούν να παράξουν σοβαρό έργο. Η σύνθεση τού φακέλου τής πρότασής τους να είναι απολύτως ελεύθερη, χωρίς συγκεκριμένες προδιαγραφές. Ακόμα και ο τρόπος που παρουσιάζει ένας καλλιτέχνης την πρότασή του παρέχει πληροφορίες για τον ίδιον και το έργο του. Η οικονομική ενίσχυση πρέπει να αποτελεί μέρος τού εικαζόμενου κόστους και μέρος τής κάλυψης τού απαραίτητου βιοπορισμού τού καλλιτέχνη. Και το ποσόν να διδεται ενδεχομένων σε δόσεις, αλλά όχι με βάση την ποιοτική κρίση τού παραγόμενου έργου. Άλλως ο καλλιτέχνης θα προσπαθεί να προσαρμοσθεί στις καλλιτεχνικές απόψεις τής αρμόδιας γνωμοδοτικής επιτροπής.

Το Υπουργείο θα πρέπει επίσης να επιδοτεί τις καλλιτεχνικές φωτογραφίκες εκδόσεις είτε αγοράζοντας απευθείας αντίτυπα τών βιβλίων, είτε μεσολαβώντας ώστε να αγορασθούν και να διατεθούν στις σχολικές βιβλιοθήκες. Και πάλι το ποσόν αυτό θα πρέπει να αντιστοιχεί σε μέρος τού συνολικού κόστους και η αγορά τών βιβλίων να γίνεται σε τιμή λιανική και όχι υπερχονδρική μια και πρόκειται για ενίσχυση και όχι για εμπορική εκμετάλλευση.

Ενίσχυση θα πρέπει να δέχονται και οι εκθέσεις που προγραμματίζονται για την επαρχία ή πόλεις τού εξωτερικού, εφόσον και πάλι την αρμόδια γνωμοδοτική επιτροπή κρίνει στο τόσο το περιεχόμενο τής έκθεσης όσο και η πόλη στην οποία απευθύνεται καλύπτουν ορισμένες στοιχεώδεις προϋποθέσεις ποιότητας και σωστής προβολής.

Τα διάφορα κέντρα φωτογραφίας που αναπτύσσονται στην επαρχία προσφέρουν μεγάλες υπηρεσίες στην ουσιαστική αποκέντρωση και πρέπει να ενισχύονται κατά προτεραιότητα. Ενίσχυση που πρέπει να καλύπτει ένα ελάχιστο ποσόν λειτουργικών δαπανών (απαραδέκτη κάθε ίδιας κάλυψης όλων τών λειτουργικών δαπανών) και ποσοστό κάλυψης συγκεκριμένων εκδηλώσεων. Κατά προτίμηση επίσης πρέπει να καλύπτονται οι εκδηλώσεις επικοινωνίας φωτογραφικών σωματείων ή μεμονωμένων φωτογράφων από την Αθήνα προς την επαρχία και αντίστροφα. Όπως επίσης κάθε παρόμιος ενέργεια επικοινωνίας με την Εξωτερικό και ιδιαίτερα με την Ευρώπη και με τις γειτονικές μας χώρες.

Πρέπει να αποφεύγονται (αντιληφόνομοι οι αυτό θα γίνει, αν γίνει, προς μεγάλη υπογοήτευση τής πολιτικής εξουσίας) εκδηλώσεις μεγαλοσχήματα, πομπώδεις και πολυεξόδες. Η δύναμη τής φωτογραφικής τέχνης βρίσκεται στην δυνατότητα εξαπόλωτης της, στη δελεαστική της προσέγγιση προς μεγαλύτερα στρώματα τού πληθυσμού, που έτσι ίσως και για πρώτη φορά θέρθουν σε επαρχίη με το καλλιτεχνικό γεγονός καθ' εαυτή, και στην εν γένει «φτώχεια» της που δεν έχει τίποτα να κάνει με ογκώδεις και εντυπωσιακές εκδηλώσεις.

Με λίγα λόγια οι ιδιώτες (φωτογράφοι, δάσκαλοι, οργανωτές, εκδότες) αναλαμβάνουν πάντα πρώτοι πρωτοβουλίες, προτείνουν και η Πολιτεία ενισχύει και υποστηρίζει τους θεσμούς και τις καλλιτεχνικές παραγωγικές δραστηριότητες (έργου, εκπαίδευσης, εκδόσεων, εκθέσεων και κάθε ειδούς επικοινωνίας), που κρίνει στην παρουσιάζουν (βάσει ουσιαστικών και όχι τυπικών κριτηρίων) ενδιαφέρον και ποιότητα. Η γενική δηλαδή αντιληφή και πρόταση είναι λιγότερο και διακριτικότερο κράτος σε συνδυασμό με βαθύτερες και διαρκέστερες επιλογές. ●

Paul STRAND

Το πορτραίτο του κόσμου

Τίτλος Γκλόρις Ροζάκην

Ο Paul Strand γεννήθηκε το 1890 στη Νέα Υόρκη από γονείς Εβραίους. Παρ' όλο που η οικογένεια του είχε οικονομικά προβλήματα, ο πατέρας του καταφέρνει να τον γράψει στο γυναστό κολλέγιο Ethical Culture, όπου θα παρακολουθήσει και τα μαθήματα φωτογραφίας του Lewis Hine γνωρίζοντας έτσι το έργο μεγάλων φωτογράφων, όπως ο J. M. Cameron, ο D.O. Hill, ο C. White και ο G. Kasebier.

Το 1911 θα ξεδέψει όλες του τις οικονομίες κάνοντας ένα ταξίδι στην Ευρώπη, όπου επί ενάμισυ μήνα θα διατρέξει την ήπειρο επισκεπτόμενος όλα τα μεγάλα μουσεία, κάνοντας τεράπτιες αποστάσεις, πολυ συχά και πεζός. Λίγο αργότερα, στην Αμερική θα παρατήσει μία δουλειά ασφαλιστή, επιλέγοντας οριστικά το επάγγελμα του φωτογράφου. Ταυτόχρονα γίνεται μέλος του Camera Club - όπου χρηματοποιεί και τον σκοτεινό θάλαμο - και αργότερα τής Photo Secession του Stieglitz.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο L. Hine και ο A. Stieglitz υπήρξαν δύο προσωπικότητες καθοριστικές για τη διαμόρφωση της πνευματικής και καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας του νεαρού Strand. Γενικεύοντας κάτιος θα προσθέταμε ότι ο Hine τον επηρέασε κυρίως πνευματικά και θηκά, ενώ ο Stieglitz τού άνοιξε νέους καλλιτεχνικούς ορίζοντες με τις απαφύεις του για τη φωτογραφία, αλλά και γιατί της έφερε σ' επαγγέλματα που θα απέριγγαν την καλλιτεχνική πρωτοπορία της εποχής. Έτσι ο Hine - αλλά και γενικότερα το περιβάλλον του Ethical School - έρριξε μέσα του τον σπόρο της κοινωνικής συνείδησης, ενώ ο Stieglitz τού πρόσφερε τις προϋποθέσεις για να φύξει και να βρει τον καλλιτεχνικό του εαυτό κατακτώντας έτοις μα από τις πιο σημαντικές θέσεις στην Αμερικανική φωτογραφία.

Σ' όλη τη διάρκεια τής ζωής του ο Paul Strand θα δουλέψει ως free-lance φωτογράφος πάνω σε πολλά και διάφορα θέματα. Η φωτογραφία του δεν έχει όμως καμιά απολύτως σχέση με τη δημιουργία, την οποία αποστρέφεται (όπως και τον Τύπο γενικότερα). Και εντάσσεται από την αρχή ξεκάθαρα στον χώρο της προσωπικής καλλιτεχνικής έκφρασης μαλονότι τον αφορά πάντα ο εξωτερικός κόσμος που τον περιβάλλει. Επομένως από οικονομική άποψη η φωτογραφία δεν μπορούσε να τού προσφέρει πολλά και για αυτό σύντομα αρχίζει να ασχολείται με τον κινηματογράφο και συγκεκριμένα με ένα είδος κοινωνικού ντοκυμάντερ με δραματική όμως πλοκή. Από εκεί θα κερδίσει τα προς το ζεύν μέχρι το 1945, χωρίς ωστόσο ποτέ να εγκαταλείψει τη φωτογραφία.

Από την αρχή και ως το τέλος ο Paul Strand δουλεύει φωτογραφικά με έναν τρόπο επίπονο και χρονοβόρο χρησιμοποιώντας σχεδόν αποκλειστικά μεγάλου φορμά μηχανές και προσέχοντας πάρα πολύ το τεχνικό μέρος, και κυρίως την εκτύπωση, όπου ο γνώσεις του και οι ικανότητές του αγγίζουν τα όρια της αληχειάς. (Λέγεται ότι συχνά του έπαιρνε τρεις γεμάτες μέρες για να τυπώσει ένα αρνητικό). Μετά την πρώτη του συμμετοχή στην ομαδική έκθεση το 1916 στην γκα-

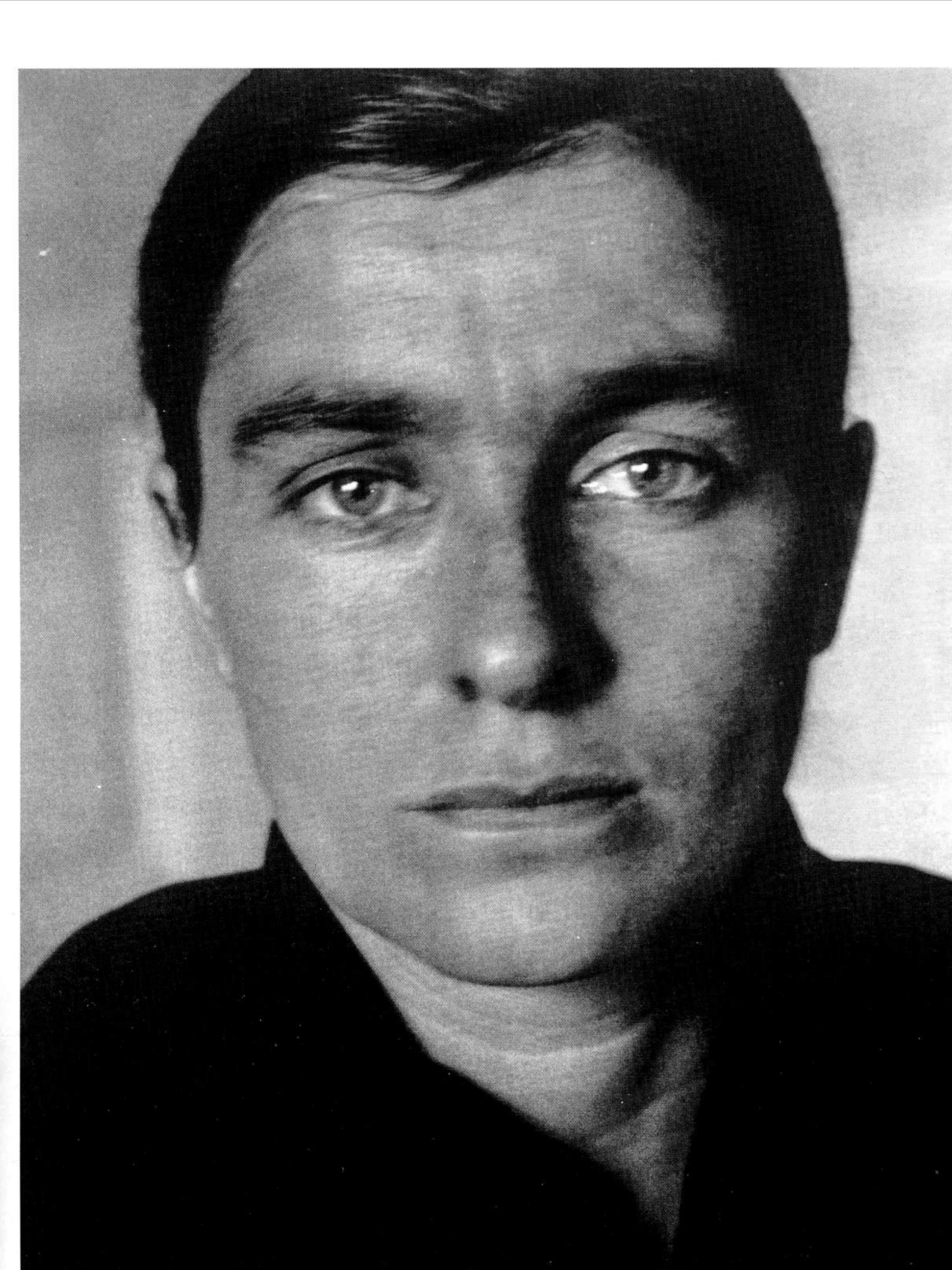
λερί 291 του Stieglitz, η οποία υπήρξε σταθμός για την Αμερικανική, αλλά και για την παγκόσμια, φωτογραφία, θα τα ξεδέψει πολύ στην Αμερική και στο Μεξικό κινηματογραφών τας και φωτογραφίζοντας έως το 1945 οπότε αφοσιώνεται αποκλειστικά στη φωτογραφία. Η αναγνώριση του ωστόσο ως μεγάλου φωτογράφου θα καθυστερήσει αρκετά και είναι χαρακτηριστικό ότι η πρώτη του μεγάλη αναδρομική έκθεση θα γίνει στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης μόνο το 1945, πράγμα που δεν φάνηκε ποτέ να τον απασχόλη σε ιδιαίτερα. Η ειρωνεία είναι ότι μετά τον ερχομό της επιτυχίας και την αναγνώριση αποφασίζει να εγκαταλείψει την Αμερική - την εποχή του μακαρισμού - για να μην υποχρεωθεί να κάνει συμβιβασμούς και γιατί ήταν βαθύτατα απογοητευμένος από την Αμερικανική πραγματικότητα. Η ειρωνεία επίσης είναι ότι, όταν εγκαταλείπει οριστικά τον κινηματογράφο για τη φωτογραφία, η τελευταία παρουσίαζε τεράστια άνθιση στον δημοσιογραφικό χώρο και στα γνωστά περιοδικά της εποχής, ενώ η καθαρή καλλιτεχνική φωτογραφία παρουσίαζε μάλλον μια ύψηση, τουλάχιστον στη Γαλλία, όπου ο Paul Strand εγκαθίσταται οριστικά το 1950 με την τρίτη σύζυγό του, φωτογράφο επίσης, την Hazel Kingsbury, στην οποία θα βρει την ιδανική σύντροφο. Στο Orgeval, κοντά στο Παρίσι θα αγοράσουν μαζί ένα απομονωμένο αγρόκτημα, όπου φιλοξενεί για πρώτη φορά έναν σκοτεινό θάλαμο όπως τον ονειρευόταν πάντα. Με τη Hazel - και κυρίως με τη δική της παρίνεση - θα ταξιδέψει και θα φωτογραφίσει σε διάφορα μέρη του κόσμου με μιαν απίστευτη ζωτικότητα. Κι όταν η αρρώστια θα τον καταβάλει στα 85 του χρόνια, θα φωτογραφηθεί με πεισμά τον υπέροχο κήπο του στο Orgeval και θα ξαναρχίσει να τυπώνει παλιές φωτογραφίες. Το 1976 λίγο πριν πεθάνει είχει πεί ότι, αν γινόταν, θα συνέχιζε να δουλεύει άλλα πενήντα χρόνια.

Ο Strand δεν συμπαθούσε πολύ τις εκθέσεις - μεταξύ άλλων δεν εμπιστεύονταν εύκολα τα πολύτιμα τυπώματά του - καθημερινά δημοσιεύεται τη δουλειά του κυρίως σε βιβλία που επιμελήθηκαν πάντα ο ίδιος. Συνήθως όλα περιείχαν και κάποια κείμενα - όχι αναγκαστικά δύναται και που πάντως δεν αναφέρονταν στις φωτογραφίες του- καθώς τον γοήτευε ιδιαίτερα το πάντρεμα τών εικόνων με τον γραπτό λόγο. Θα πρέπει να προσθέσουμε ότι ο Strand υπήρξε ένας άνθρωπος πολιτικού μένος, αυτό που θα λέγαμε ένας έντιμος Αμερικανός ίδεος λόγος με αριστερές αποκλίσεις τής προ-μακαριθμικής Αμερικής. Σ' όλη τη ζωή παρέμενε βαθύτατα «στρατεύματος» στην ιδέα της αξιοπρέπειας, αλλά και τής αξίας των απλών ανθρώπων, τους οποίους θεωρούσε σπλοβάτες την ανθρωπότητα. Ακόμα κι όταν εγκατέλειψε απογοητευμένο την Αμερική, η πίστη του αυτή δεν τον εγκατέλειψε. Αν αυτή η στράτευση δεν επηρέασε ούτε στο ελάχιστο την ποιότητα της δουλειάς του, αυτό το χρωστάει στο τεράστιο ταλέντο του στην ευφύΐα του και στην αυθεντικά καλλιτεχνική του φύση.

BIOGRAPHIKÓ



Ο Paul και η Hazel Strand στον κήπο, Orgeval, Γαλλία, 1974



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 11



Ребекка, 1922

Tο όνομα του Paul Strand είναι άρρητο συνέδεμένο με μία αποφασιστική καμπή στην ιστορία τής Αμερικανικής φωτογραφίας, και συγκεκριμένη με τη γέννηση τού μοντερνισμού και την επικράτηση τής λεγόμενης καθαρής (straight, pure) φωτογραφίας. Πρόκειται για μια νέα αισθητική αντίληψη, που έρχεται να παραγκωνίσει το πικτοριαλιστικό κίνημα και σύμφωνα με την οποία το φωτογραφικό μέσο πρέπει να στηρίζεται στις δικές του εγγενείς δυνατότητες και να μην δανείζεται στοιχεία από άλλες τέχνες όπως π.χ. η ζωγραφική. Η αντίληψη αυτή εντάσσεται μέσα στο γενικότερο πνεύμα τού μοντερνισμού, που ήθελε τα διάφορα είδη τέχνης απολύτως διακριτά.

Ως τα μέσα περίπου της δεκαετίας τού 1910 στης Η.Π.Α επικρατεί σχεδόν διαιώνισητη η πικτοριαλιστική φωτογραφία. Όπως είναι γνωστό, σύμφωνα με την πικτοριαλιστική άποψη για να μπορεί η φωτογραφία να εκληφθεί σοβαρά ως Τέχνη, πρέπει να ποιάζει με ζωγραφικό έργο τόσο θεματολογικά όσο και υφολογικά. Η ακρίβεις απόδοση τής πραγματικότητας αποτελεί μειονέκτημα, εφόσον θυμίζει τη μηχανική υπόσταση τής φωτογραφίας και τη συνακόλουθη επάρατη ευκολία τής κατακευής της. Ελάχιστοι υπήρχαν οι πικτοριαλιστές φωτογράφοι, οι οποίοι διέθεσαν την απαιτούμενη ευαισθησία και ευφυΐα ή ήταν αληθινό πηγιο ταλέντο ώστε να μπορέσουν να δημιουργήσουν ένα έργο ξεχωριστό, έστω και μέσα στα γενικά πλαίσια αυτής της αντίληψης. Η Julia Margaret Cameron, ο Clarence White, η Gertrude Kasebier και ο David Octavius Hill ήταν οι κυριότεροι από αυτούς και είναι χαρακτηριστικό ότι ο νεαρός Strand τούς θαύμαζε ίδιαίτερα.

To Camera Club της Νέας Υόρκης, τού οποίου ο Alfred Stieglitz υπήρξε πρόεδρος, καθώς και η Photo Secession, που ο ίδιος ίδρυε το 1902, σκοπό είχαν αρχικά να καλλιεργήσουν το είδος αυτής της φωτογραφίας, το οποίο ήταν ταυτόσημο με την καλλιτεχνική φωτογραφία. Συγχρόνως, ο Stieglitz σε συνεργασία με τον νεαρό φωτογράφο και ζωγράφο Edward Steichen, που ζει στο Παρίσι, εκθέτει στη Μικρή Γκαλερί της Photo Secession, που γίνεται γνωστή ως «291» από τον αριθμό του οικισμούς της 5ης λεωφόρου στους στεγαζόνταν-έργα σύγχρονων Ευρωπαίων καλιτεχνών, όπως ο Cezanne, ο Matisse, ο Rodin, ο Picasso κ.α. Περί τα μέσα τής δεκαετίας, εν μέρει κάτω από την επίδραση αυτής τής καλλιτεχνικής θρυσσής με τη σύγχρονη Ευρωπαϊκή Τέχνη, εν μέρει σαν συνέπεια τών ραγδαίων αλλαγών, που επιφέρει σ' όλους τους χώρους ο Α'Παγκόσμιος Πόλεμος (με τον οποίο ο κόσμος μπαίνει ουσιαστικά στον 200 αιώνα), ένας νέος άνεμος αρχίζει να πνέει στους άνθρωπους τής Photo Secession σε σχέση με την καλλιτεχνική φωτογραφία. Η ουδιά αυτής τής αλλαγής συνοψίζεται, όπως είπαμε ήδη, στην αυτονόμηση τής φωτογραφίας με βάση τα ίδιατερα χαρακτηριστικά της. Ο Alfred Stieglitz διατυπώνει το θέμα ως εξής: «Κάθε τέχνη έχει τον δικό της χώρο. Αν η φωτογραφία δεν έχει αποκλειστικά δικές της εκφραστικές δυνατότητες, τότε αποτελεί απλά μια διαδικασία, όχι Τέχνη. Αν δεχτούμε όμως ότι είναι Τέχνη, τότε θα πρέπει να στηρίχεται ανεπιφύλακτα πάνω σ' εκείνες τις δυνατότητες, που θα την κάνουν να δώσει τα καλύτερα αποτελέσματα».

Αν όμως οι προϋποθέσεις μιας αλλαγής υπήρχαν πια, χρειαζόταν η ιδιοφυία ενός ανθρώπου, για να μπορέσει να την πραγματώσει με έναν τρόπο τόσο επαναστατικό και τόσο καίριο, ώστε να αποτελέσει το θεμέλιο μιας νέας Τέχνης της φωτογραφίας. Κι ο άνθρωπος αυτός υπήρξε ο Paul Strand. Η συμβολή του Strand υπήρξε ανεκτίμητη. Η συμβολή του δεν εξαντλήθηκε με την εμπέδωση στις συνειδήσεις τών πιο εξώφθαλμων χαρακτηριστικών του φωτογραφικού μέσου (ευκρίνεια, τονικός πλούτος, ακρίβεια περιγραφής συγχρόνως όμως και προσωπικό ύφος μέσα από την φορμαλιστική αναζήτηση και την αφαίρεση), αλλά προχώρησε πια βαθιά και ανακίρμεξ - με τα λόγια του, αλλά κυρίως με το έργο του - τον Χρόνο ως το θεμελιώδες γνώρισμα τής φωτογραφίας, ως την κυριάρχη συνιστώσα τής διαφορετικότητάς της. Η πορεία που διαγράφει ο Strand



Rebecca, 1920

παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί εμφανίζει μια μεγάλη συνέπεια και εσωτερική συνοχή, καθώς αναζητά τον δρόμο του με σοβαρότητα και ευλικρίνεια από την αρχή, για να καταλήξει πολύ σύντομα σ' έναν ευσυνείδητο και ανεπιφύλακτο διαχωρισμό του ουσιώδους από το επουσιώδες και να παραμείνει πια πιστός στις αρχές του μέχρι το τέλος. Πράγματι - αφού πέρασε και αυτός, όπως είναι φυσικό, από μια πικτοριαλίζουσα φάση - που μέσα της όμως διακρίνουμε ήδη τη σπέρματα μιας αναζήτησης - περνάει σ' ένα στάδιο έντονης φορμαλιστικής αναζήτησης με επαναστατικά για την εποχή αποτελέσματα, για να καταλήξει αμέσως μετά στο ειδος εκείνο τής φωτογραφίας που θα καλλιεργήσει με θαυμαστή ζωτικότητα και συνέπεια μέχρι το τέλος. Μια φωτογραφία όπου η φόρμα είναι πια τόσο κατακτημένη, ώστε να υποχωρεί διακριτικά μπροστά σ' ένα περιεχόμενο συγκεκριμένο και ταυτόχρονα υπερβατικό μέσα στον χρόνο και συγχρόνως έξω από αυτόν.

Αρχικά λοιπόν, δηλ. γύρω στο 1910, ο Strand, όπως και οι περισσότεροι σύγχρονοι φωτογράφοι, χρησιμοποιεί έναν φακό soft focus, που έχει την ιδιότητα να αμβλύνει τις λεπτομέρειες και να δίνει μια τεχνητή συνοχή και έναν μπρεσιονιστικό τόνο στην εικόνα. Ήδη όμως σ' αυτές τις πρώτες φωτογραφίες διακρίνει κανείς ένα νεύρο και μία παρέμβαση στο κάδρο και στην προοπτική, που δεν συναντάμε στον πικτοριαλισμό. Λίγο αργότερα θ' αρχίσει να περιφέρεται στους δρόμους τής παλλόμενης από Ζωή Νέας Υόρκης, «βλέποντας τα πάντα», όπως αναφέρει κάποιο, «αλλά υπέροντας τι να κάνω με αυτά που έβλεπα». Η αμηχανία του δεν θα διαρκέσει πολύ. Καταλαβαίνει ότι τού χρειάζεται μια νέα γλώσσα. Μέσα σε δύο χρόνια, από το 1914 ως το 1916 μετά από επίμονη αναζήτηση, θα την έχει βρει και κατατήσει για να την θέσει αμέσως μετά στην υπηρεσία εκείνου που πάντα θα διακηρύσσει ότι θεωρεί ως το πιο σημαντικό: το περιεχόμενο, την ουσία, το νόημα της ζωής και τού κάδου που τον περιβάλλει και με το οποίο νοιώθει ότι βρίσκεται σε μια συνεχή σχέση ευεργετικής αμοιβαιότητας. Η δεινίτια 1914-1916 θα είναι για τον Strand μια περίοδος αποκλειστικής ενασχόλησης με τη μορφή, που θεωρεί ότι είναι ζωτικής σημασίας για την καλλιτεχνική φωτογραφία.

Γιατί για τον Strand η φωτογραφία από μόνη της δεν είναι Τέχνη, είναι ένα απόλυτο εκφραστικό μέσο, που όπως κάθε εκφραστικό μέσο μπορεί κάτω από προϋποθέσεις να οδηγήσει και στο πέρα της Τέχνης. Σε ένα άρθρο του στο περιοδικό Seven Arts το 1917 που δημοσιεύεται και στο Camera Work του Stieglitz και που θεωρείται το μανιφέστο τής καθαρής φωτογραφίας, ο Strand λέει ότι εκείνο που αποτελεί την αιτία ύπαρξης τού φωτογραφικού μέσου, δηλ. το χαρακτηριστικό που το καθιστά μοναδικό είναι η απόλυτη αντικειμενικότητα. Αυτό άλλωστε είναι και εκείνο που την περιορίζει. Η δυνατότητα τής φωτογραφίας να γίνει Τέχνη έγκειται στην ικανότητα τού φωτογράφου να «οργανώσει» αυτήν την αντικειμενικότητα. Στο σημείο αυτό είναι που υπεισέρχεται στη φωτογραφία και η προσωπική του αίθηση της φόρμας, η οποία είναι συνάρτηση τού ψυχισμού του και τής ευφύΐας του, η οποία «είναι το ίδιο απαραίτητη για αυτόν πριν πατήσει το κουλόπι».

Στα πλαίσια αυτής τής έντονης αναζήτησης γύρω απ' τη μορφή ο Strand θα επιδιώκει μεταξύ άλλων να καταλάβει την αφαιρετική διαδικασία και την κατασκευή τής εικόνας στο έργο τών σύγχρονων Ευρωπαίων ζωγράφων. Μελετώντας το Cezanne, τον Matisse, τον Braque, τον Léger και τον Picasso αντιλαμβάνεται ότι π.χ. η προσέγγιση τών κυβιστών δεν αποτελεί μια νέα διέξodo συγκινητικής έκφρασης αλλά ένα καθαρά φορμαλιστικό μέλλιμα. Οι φωτογραφίες που εκθέτει ο Strand το 1916 στη «291» και που δημοσιεύονται και στο Camera Work αποτελούν τον καρπό τών αναζητήσεων αυτών και χαρακτηρίζονται από μιαν έντονα αφαιρετική διάθεση. Ωστόσο, αυτή θα είναι και η τελευταία φορά, που θα ασχοληθεί με την αφαιρέση ως καθαρή ενασχόληση με την μορφή και μόνο. Έχοντας μάθει όλα όσα ένοιωθε πως έπρεπε να μάθει και έχοντας αποκρ-

σταλλώσει πια τις σκέψεις του για τη φωτογραφία, θα συνεχίσει να ανιχνεύει τον δικό του δρόμο και την «οργάνωση τής αντικειμενικότητας» όπως αυτός την αντιλαμβάνεται.

Η γλώσσα που κατακτά ο Strand τα χρόνια αυτά, -αλλά που δεν θα πάψει ποτέ να ερευνά και να τελειοποιεί- είναι η γλώσσα τής οπτικής ενότητας και τής συμπύκνωσης. Η αφαίρεση τον βοηθεί να καταλάβει πώς ό,τι κι αν περιέχει και εικόνα θα πρέπει να παρουσιάζει μιαν αδιάσπαστη ενότητα μορφής, να μην περιέχει «εκερά σημεία», δηλ. σημεία χωρίς λόγο ύπαρξης, περιττά και αυύνδετα. Οι αφροτιμένες φωτογραφίες, μάς λέει, „μούν έμαθαν πώς οικοδομείται μια εικόνα, πώς το ένα σχήμα συνδέεται με το άλλο, πώς γεμίζουν οι κενοί χώροι, πώς το σύνολο πρέπει να έχει μιαν ενότητα... Ήθελα να δώ, ακόμα, πώς μπορεί κανείς να εφαρμόσει τις αρχές αυτές για να αποδύσει τον εξωτερικό κόσμο...»

Ο εξωτερικός κόσμος, η αποκάλυψη του - κι όχι απλώς η περιγραφή του - θα είναι αυτό προς το οποίο οι υιοχές και οπτικές κεραίες του Strand θα παραμείνουν για πάντα στραμμένες: ο εξωτερικός κόσμος σε αντιδιαστολή με τον εσωτερικό κόσμο του φωτογράφου, ή καλύτερα με την υπερβολική ενδοσκόπηση που θέτει την πραγματικότητα σε δεύτερη μοίρα. Γιατί ο Strand - όπως και ο Cartier Bresson αργότερα - πιστεύει ότι ο εξωτερικός κόσμος είναι τόσο ανεξάντητος και γεμάτος από ενδιαφέροντα πράγματα, ώστε ο καλλιτέχνης-φωτογράφος να μην χρειάζεται την φαντασία του παρά μονάχα για να τον αποδύσει καλύτερα. Είναι φανέρω επομένως ότι η έμφαση του Strand στον εξωτερικό κόσμο, στη ζωή αποτελεί διασάφηση τού τι αποτελεί περιεχόμενο για αυτόν και όχι έμφαση της σημασίας του περιεχομένου σε βάρος τής μορφής. Είναι ανάγκη να τονιστεί αυτό διότι όπως είναι λάθος αυτό που λέγεται για τον Cartier Bresson, ότι δηλ. τον απασχολούσε μόνο η φόρμα, έτσι είναι λάθος αυτό που επίσης λέγεται για τον Strand ότι τον απασχολούσε μόνο το περιεχόμενο. Πρόκειται για μια θεμελιακή παρανόητη και στις δύο περιπτώσεις και για άλλη μια φορά κινδυνεύουμε να γίνουμε βαρετοί τονίζοντας πώσο αδιανόητη είναι η άποψη ότι είναι δυνατόν οποιοσδήποτε καλλιτέχνης να μη δινει το ίδιο βάρος τόσο στο περιεχόμενο όσο και στην μορφή.

Η ενότητα και η συμπύκνωση αποτελούν λοιπόν για τον Strand το ζητούμενο σε μια φωτογραφική εικόνα. Η ενότητα αφορά τη διάταξη τών σχημάτων και την αποφυγή του περιττού - είτε αυτό είναι κάποιο ανένταχτο οπτικό στοιχείο είτε κάποιο ανεπιθύμητο κενό. Η συμπύκνωση έχει να κάνει με την περιεκτικότητα τής εικόνας σε σημαντικές παραπτήσεις, με τη μεγαλύτερη δυνατή συγκέντρωση όλων εκείνων τών στοιχείων που συναπαρτίζουν ένα πράγμα και που όλα μαζί μαζί δίνουν την αίσθηση του πράγματος αυτού. Η ενότητα αφορά κυρίως στη φόρμα, η συμπύκνωση στο περιεχόμενο, όμως και το δύο μαζί δουλεύουν για τον κοινό σκοπό να δημιουργήσουν μια εικόνα απλή αλλά ταυτόχρονα πυκνή. Τα θέματα που φωτογραφίζει είναι πολλά. Παράλληλα με τις αφροτιμένες φωτογραφίες - που κι αυτές όμως εδράζονται σε κάπιο πραγματικό αντικείμενο - ο Strand είχε ήδη κάνει μια σειρά φωτογραφιών στην Ν. Υόρκη προσπαθώντας να αποδώσει - αφαιρετικά και πάλι - την κίνηση στους δρόμους καθώς και μια άλλη στην οποία είχε φωτογραφίσει διάφορους ανθρώπους στον δρόμο εν αγορία τους (χρησιμοποιώντας ένα πα-

ραπλανητικό σύστημα φακών για να μην γίνει αντιληπτός). Εδώ ανήκει η περίφημη «Τυφλή Γυναίκα» για την οποία ο Walker Evans είχε πεί ότι τον είχε επηρεάσει βαθιά. Συγχρόνως φωτογραφίζει διάφορα αντικείμενα, μηχανές, φυτά αλλά και πορτραίτα. Καθώς περνούν τα χρόνια και με όλα τα διαλείμματα που του επιβάλλει η ενασχόληση του με τον κινηματογράφο, ο Strand θα στραφεί ολοένα και περισσότερο προς το τοπιό καθώς ταξιδεύει στην Η.Π.Α. (Maine, Nova Scotia, New Mexico) και στο Μεξικό. Προσπαθεί συνειδητά να οργανώσει τα στοιχεία ενός τοπίου δουλεύοντας με διάφορες μηχανές. Τα τοπία του περιλαμβάνουν πολλές φορές και στοιχεία αρχιτεκτονικά. Αναφέρεται συχνά στον Cezanne που του δίδαξε πώς ένα τοπίο μπορεί και πρέπει να είναι ένας «ζωντανός και ολοκληρωμένος οργανισμός».

Με τον καιρό το ενδιαφέρον του εντοπίζεται στη φωτογράφηση διαφόρων πολυτιστικών ομάδων (π.χ. στο Μεξικό) που τείνουν σιγά-σιγά να εκλείψουν. Προσπαθεί μέσα από τις εικόνες του να δώσει την «αίσθηση» ενός τόπου, όπως λέει ο ίδιος, που φυσιογνωμία του, το βαθύτερο πείσμα του εντοπίζοντας όλα εκείνα τα στοιχεία που το συναπαρτίζουν. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι επιχειρεί ένα είδος προσωπογραφίας τού κόσμου και τών πραγμάτων, όχι όμως με τρόπο συστηματική γενικότητα, αλλά έκεινώντας πάντα από κάτι πολύ συγκεκριμένο. Γιατί ο Strand πιστεύει ότι στη φωτογραφία, όπως άλλωστε και στον κινηματογράφο αλλά και στην Τέχνη γενικότερα, μόνο μέσα από το πολύ ειδικό και συγκεκριμένο μπορούμε να φτάσουμε στο γενικό. Ο ρόλος τού φωτογράφου για αυτό δεν είναι να κάνει αόριστες παραπτήσεις πάνω σε κάποιες γενικές ανθρωπιστικές αξίες - επομένως αποκλείονται εξ ορισμού τα εύκολα μηνύματα και σύμβολα - αλλά να διευσδύει βαθιά σ' ένα συγκεκριμένο αντικείμενο και να δίνει μια περιεκτική και πικνή εικόνα του, η οποία ακριβώς μέσα από τη συγκεκριμένη της υπόσταση αποκτά παγκοσμιόπτη και διάρκεια. «Η Τέχνη είναι πάντα συγκεκριμένη, ποτέ γενική, έλεγε.

Μετά την οριστική του εγκατάσταση στη Γαλλία, ο Strand θα κάνει πολλά ταξίδια φωτογραφίζοντας με το ίδιο πνεύμα Συγχρόνως τον απασχολεί το πορτραίτο όλο και πιο πολύ για το οποίο γράφει χαρακτηριστικά το 1960. «Όταν κάνεις ένα προτράπιο, βάζεις μέσα σ' αυτό όχι απλώς μια φευγαλέα ενόραση, αλλά την κατανόηση σή σου, τών ανθρώπων και τής ζωής κατηγορίας την άποψή σου για ένα ανθρώπινο πλάσμα και για την θέση του στη ζωή. Προσπαθώντας να δώσεις την ουσία του κάνεις βασικά ένα σχόλιο πάνω στην ίδια τη ζωή, ένα σχόλιο που εμένα μου πήρε εβδομήντα χρόνια για να το συγκροτήω. Υποθέτω πρόκειται για εκείνη την ολόπτητη που βλέπει κανείς στα πορτράιτα τού Rembrandt και στα τοπία τού Cezanne. Πρόκειται για

εκείνο το βάθος τής ματιάς, την συναίσθημα και την ικανότητα να τα δέσεις όλα αυτά μαζί σε ένα οπτικό σύνολο που είναι η Τέχνη». Ο παραπάνω σκέψεις ισχύουν βέβαια όχι μόνο για τα πορτραίτα αλλά για όλες τις φωτογραφίες τού Strand. Το σχόλιο πάνω στη ζωή στο οποίο αναφέρεται εδώ, αλλού το αποκαλεί νόημα ή σημασία τών πραγμάτων. «Φωτογραφίζεις, λέει κάπου στο νόημα, τη σημασία που έχει ο γύρω κόσμος για σένα. Αυτό φωτογραφίζεις».

Ανάμεσα όμως στα στοιχεία που είναι μοναδικά στη φωτογραφία ο Strand θεωρεί ως το σπουδαιότερο το στοιχείο τού χρόνου, τη μοναδική στιγμή που η φωτογραφία συλλαμβάνει και αιχμαλωτίζει παντοτινά. «Αν η στιγμή εκείνη», μάς λέει, «είναι μια στιγμή ζωής για τον φωτογράφο, αν σχετίζεται οργανικά με



Νέα Υόρκη, 1913



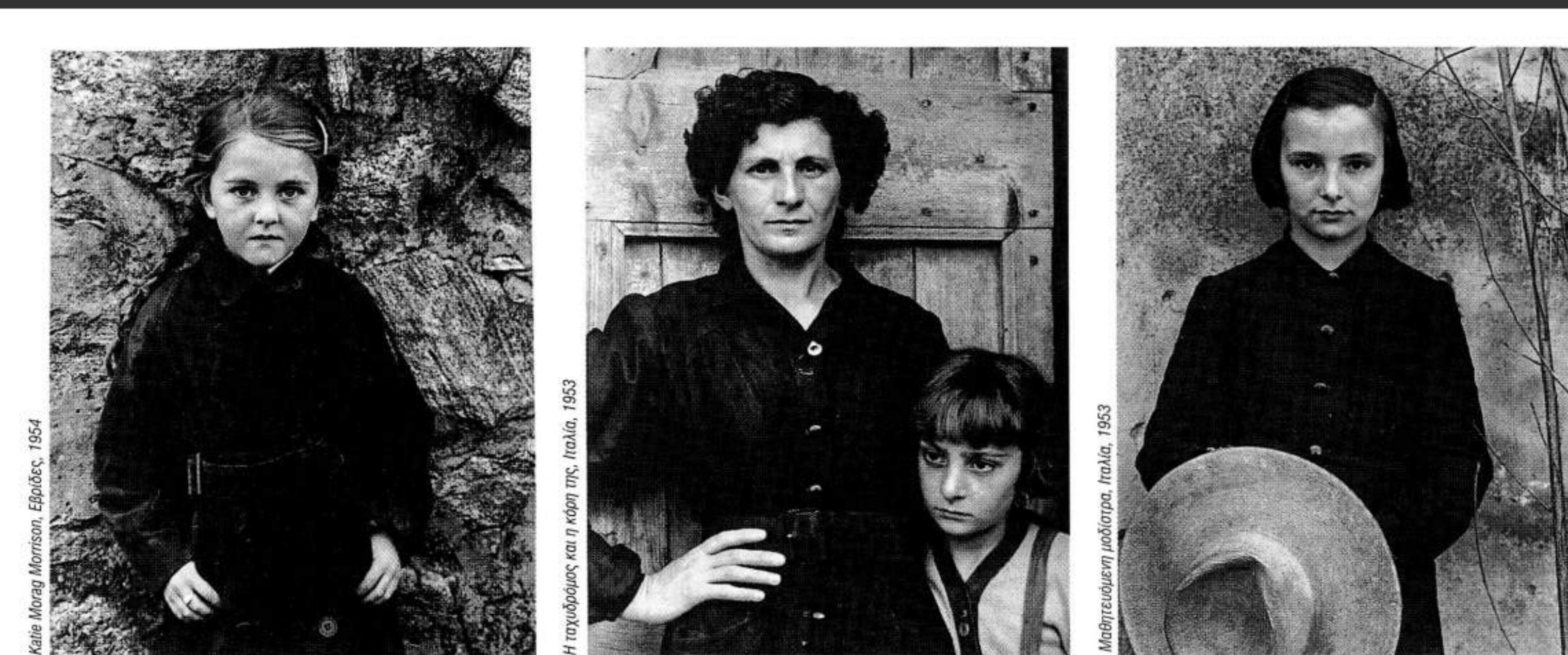
Orgeval, Γαλλία, 1960



Σπίτι, Εβρίδες, 1954



H Mary kai o John MacKinnon, 1954



Kalli Morag Morrison, Ερδούς, 1954

Η πατέρων και τη κόρη της, Ιταλία, 1953

Η πατέρων με λινόσαγιο, Ιταλία, 1953

λες σπιγμές τής ζωής του και αν ξέρει πώς να δώσει μορφή σ' αυτή τη σχέση, τότε μπορεί να κάνει με μια μηχανή κάτι που το ανθρώπινο μυαλό και χέρι είναι αδύνατο να κάνουν μέσα από τη μνήμη».

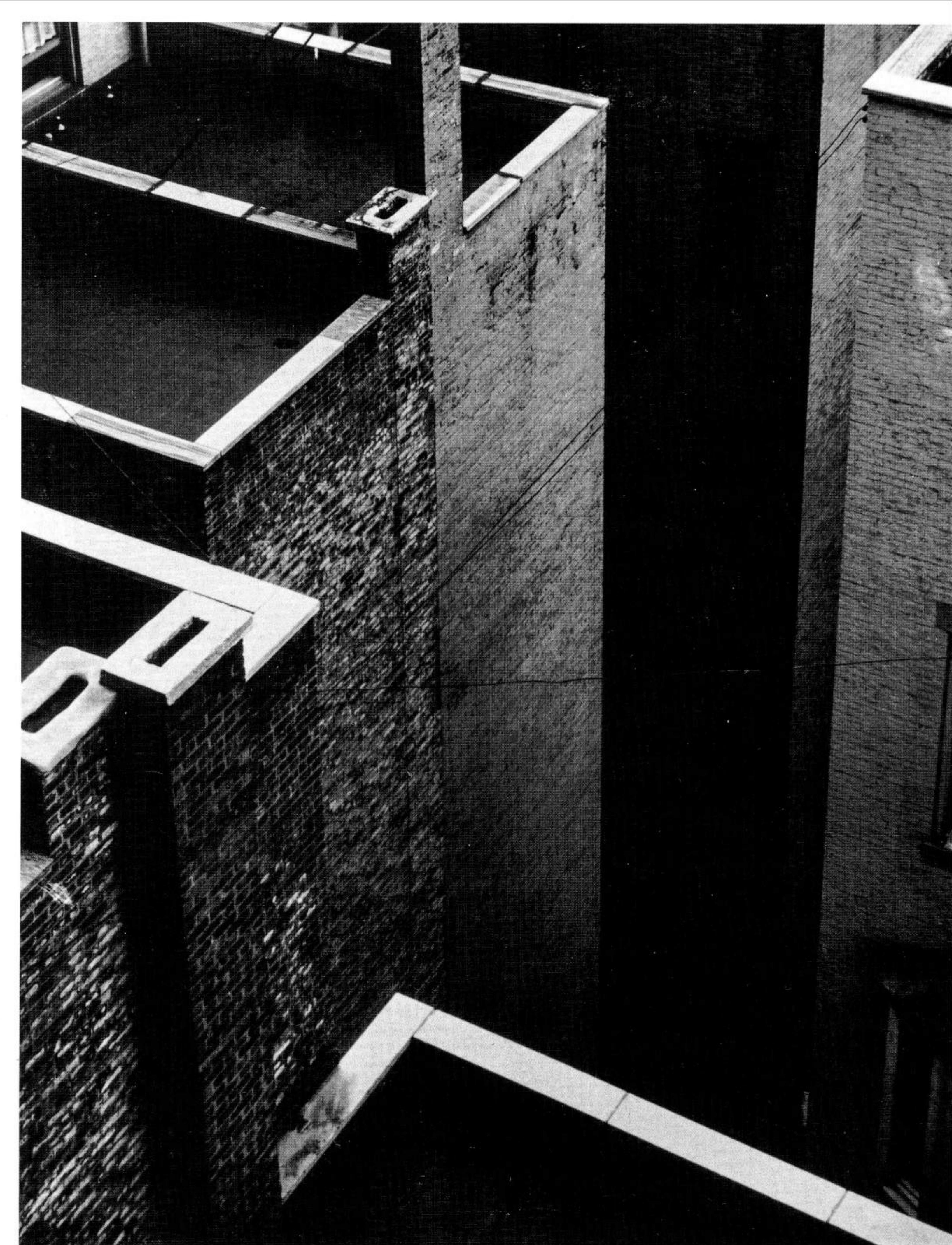
Αυτή η έμμονη αλλά και διφορούμενη παρουσία του χρόνου είναι εκείνο που χαρακτηρίζει περισσότερο από ο,ιδήποτε άλλο τις φωτογραφίες του Paul Strand. Στο μεταίχμιο ανάμεσα στο εσφημέριο και στο αιώνιο, μοιάζουν όσο περισσότερο τις κοιτάμε, να εκλύουν από το βάθος τής ύπαρξής τους μια μυστηριώδη εσωτερική ζωή, κάτι σαν αναπνοή. Η αμεօστητα τής λεπτομέρειας, η συγκλονιστική καθαρότητα σε συνδυασμό με την συνήθη απουσία καθοδηγητικών

σημείων αναφοράς, είναι κι αυτά στοιχεία που συντελούν σ' αυτό το περίεργο κράμα παρόντος - απόντος, ενός χρόνου αλλά και εκτός αυτού.

Η γοητευτικά ρευστή αισθηση του χρόνου τών φωτογραφιών του Strand είναι βέβαια κάτι που συναντάμε στους περισσότερους σημαντικούς φωτογράφους. Η ζωή είναι ένα ταξίδι, έλεγε και όσο μεγαλύτερο ταλέντο έχει κανείς (στη ζωή και στην Τέχνη) τόσο πιο πλούσιο αποκαλύπτεται το ταξίδι. Από κει και πέρα, ο καλλιτέχνης κρίνεται από το πόσο αποτελεσματικά μάς περιγράφει το ταξίδι αυτό. Άλλα όπως είπε κάποιος, δεν μπορεί κανείς να πει περισσότερα απ' όσα βλέπει. •



Τεσσερις άντρες και ένα παιδί, Μεξικό, 1933



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 17

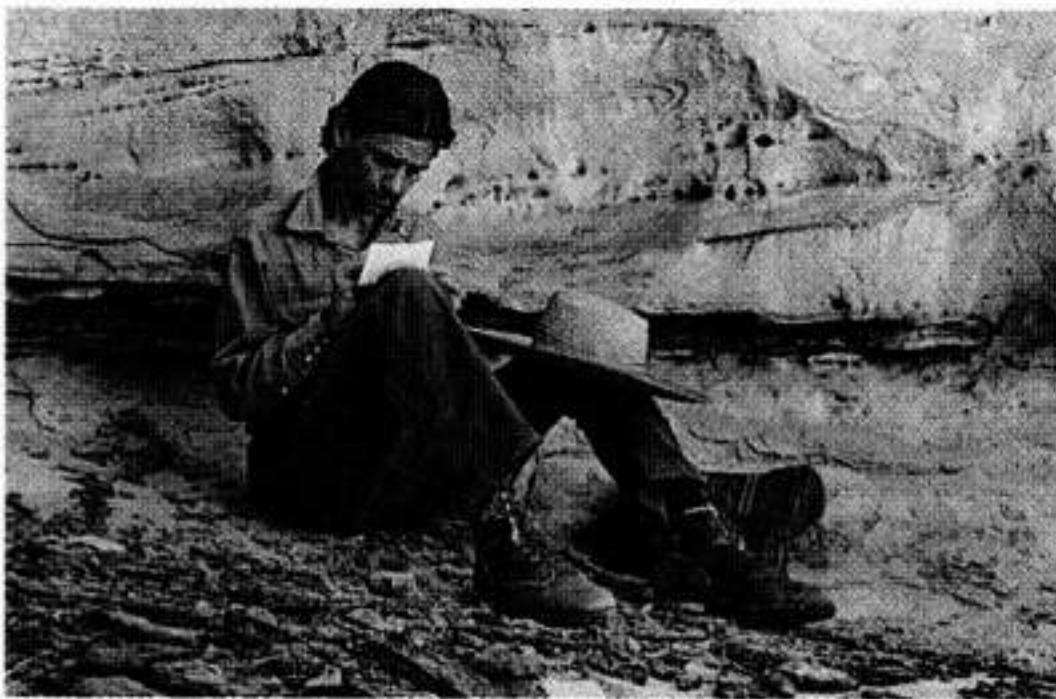
Σ Ο Β Ε Β Τ Ε Ο Ξ Ν

Bernard



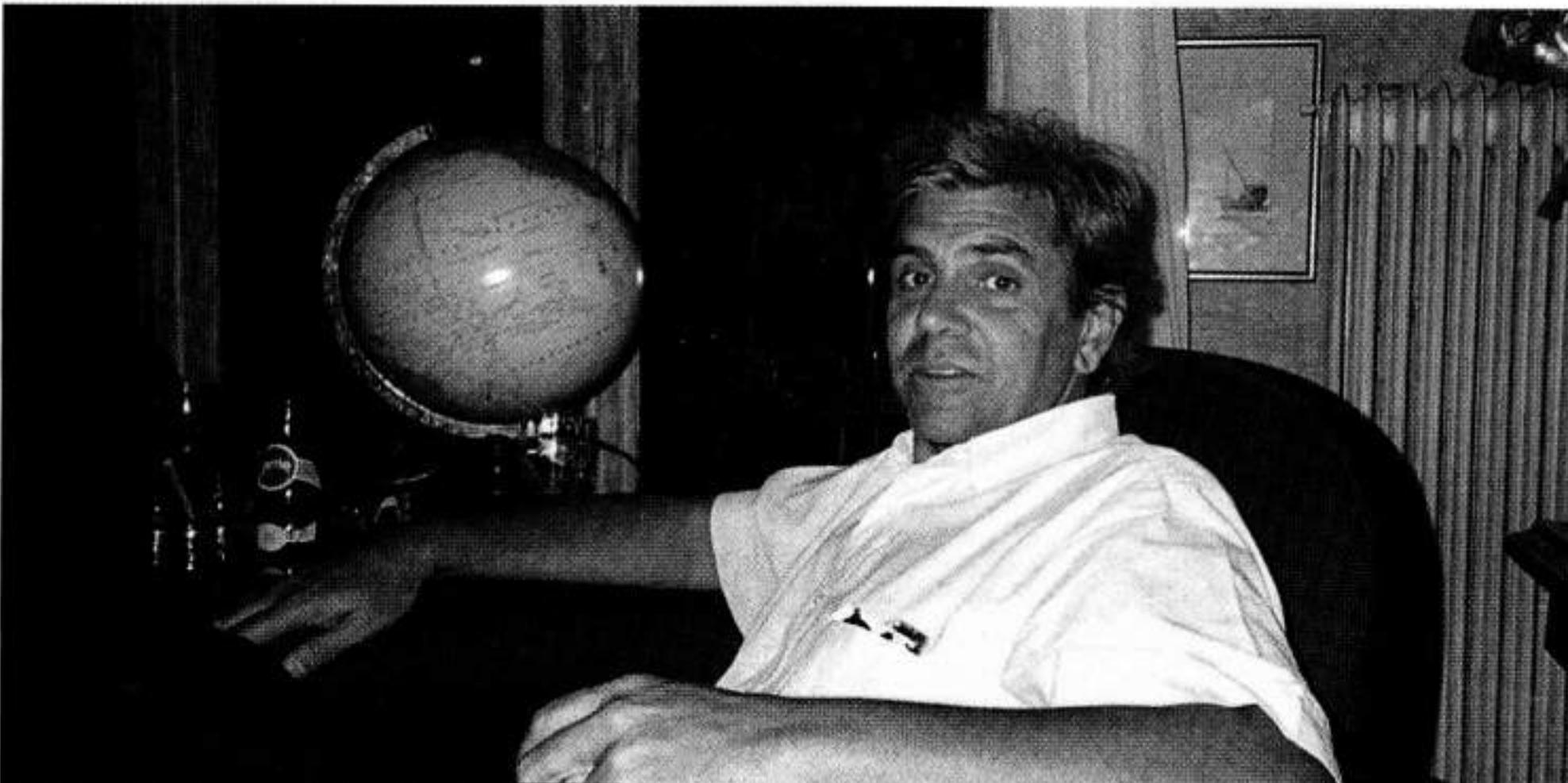
Αυτοπρόσωπο, Παρίσι, 1963

Plossu



B.P. από τον Douglas Keats στο New Mexico, 1985

του Γιάννη Δημητριάδη



B.P. Αθήνα 1997, Φωτογραφία Πλάτων Ριβέλλης



Αυτοπρόσωπο στην Καλιφόρνια, 1974

«Γνώρισα τον Bernard πριν από εννέα χρόνια, όταν μπήκε για πρώτη φορά στον «Φωτογραφικό Κύκλο». Έκανε ένα γύρο δέκα λεπτών στον θάλαμο, στη βιβλιοθήκη, κοίταξε τον κόσμο, τις φωτογραφίες κι ύστερα μού πήρε μια φωτογραφία λέγοντας μου ότι αυτό που γίνεται στον «Κύκλο» είναι πολύ απαραίτητο. Τούτη χρωστώ ευγνωμοσύνη για την ενθάρρυνση και για τη φιλία που μού έδειξε έκτοτε. Θεωρείτε ότι ο «Φωτογραφικός Κύκλος» πρέπει να γίνει διεθνώς γνωστός, κάτι που πρέπει δε απασχόλησε εμένα, και προσπαθεί να κάνει για αυτό δύο δεν έκανα εγώ ο ίδιος. Η τελευταία του επίσκεψη στην Ελλάδα, όπου ήρθε με τον φίλο του και καλό φωτογράφο Daniel Zolinsky, για να φωτογραφίσουν παρέα τα άγνωστα Δωδεκάνησα, καθώς και προτελευταία του ομιλία και παρουσίαση στον «Φωτογραφικό Κύκλο» επιβεβαιώνων τη φιλία μας»

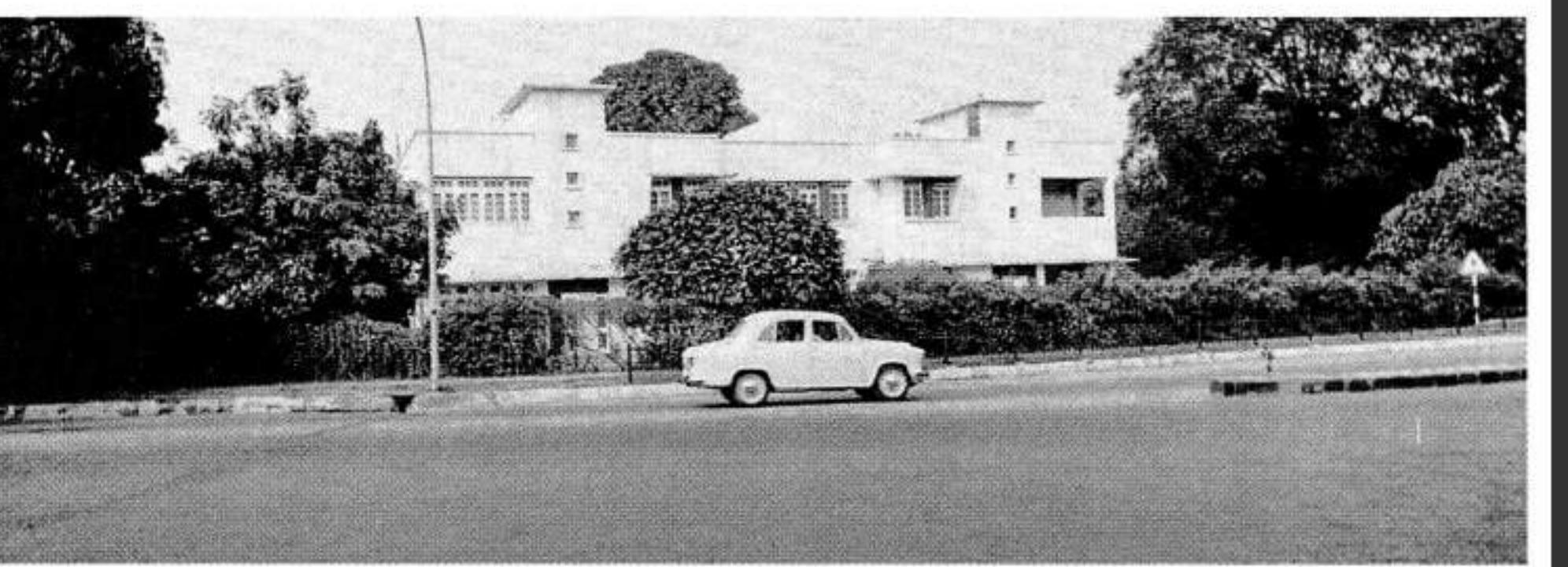
Πλάτων Ριβέλλης



H Françoise στην Ελλάδα, 1988

Oταν κοιτούσα τις φωτογραφίες του Μπερνάρ Πλοσύ (ή Πλοσού, η πραγματική προφορά του επωνύμου του είναι κάπου στη μέση) φαντάζόμουν έναν άνθρωπο γεννημένο σε κάποιο βαγόνι τρένου, ή στην καμπίνα ενός πλοιου ανοιχτών θαλασσών. Εναν ταξιδιάρη μόλις τη σημασία της λέξης. Ισως να έφταιγαν τα ονειρικά κουνιμένα τοπία του που περιέκλειαν έντονη την αισθηση της μετακίνησης από τον ένα τόπο στον άλλο. Ισως οι «ανακριβείς» τοποθεσίες - ανακριβείς, γιατί μπορούσαν να βρίσκονται παντού, από τη Μαύρη Αφρική ή την Ισπανία ή την έρημο της Αμερικής ως το νησάκι του Αιγαίου ή το Παρίσι. Όταν δύναται ένα από τα πολλά βιβλία του άρχισε τα ταξίδια. Κι όταν τελείωνε η ανάγνωση, ήταν οδυνηρή η προσγεώση στον κόσμο της πραγματικότητας, όπου όλα είναι έγχρωμα κι ακίντη και όλα παραπέμπουν σε μια νομοτελειακή καθημερινότητα χωρίς εξόδους διαφυγής.

Μάλλον γι' αυτό μου άρεσε ο Πλοσύ. Γιατί είναι το πιο φημένο ειστητήριο στις τέσσερις γωνιές του πλανήτη. Γιατί, ακόμη και οι φωτογραφίες του που είναι τραβηγμένες στην ζουζίνα του σπιτιού του έχουν την ιδιότητα να σε ταξιδεύουν - αρνούνται το χρόνο και, κυρίως, το χώρο κι έχουν τη δική τους οντότητα. Είναι, τρόπον τινά, διαχρονικές, υπό την έννοια ότι θα μπορούσαν να έχουν τραβηγχεί όποιαδήποτε χρονική στιγμή. Ελάχιστη βούθεια θα προσέφεραν στον ιστορικό του μέλλοντος που θα προσέτρεχε σε αυτές προσπαθώντας να εξερευνήσεις έναν κόσμο του μακρινού παρελθόντος. Οταν, στα τέλη της περασμένης χρονιάς, ο Μπερνάρ Πλοσύ επισκεύθηκε στην Ελλάδα, κατάλαβα πως η ζωή του είναι ταυτόσημη με τη φωτογραφία περιοστού από κάθε άλλο φωτογράφο που έχει τύχει να διαβάσω ή να γνωρίσω. Οταν μπήκε στον Φωτογραφικό Κύκλο, καθυστερημένος από το μποτιλιάρισμα στην εθνική οδό Αθηνών-Πατρών, αντικρύσμασε έναν «πιτσιρικά πενηντάρη», ντυμένο απλά, μ' ένα ταγάρι για τις αποσκευές και την αγαπημένη του Nikkormat και τον απαραίτητο πενηντάρη φακό υπό μάλης. Σε κάποιους ίσως φάγκηκαν καθαρά τα σημάδια της μαδας του '60 και του '70 - όπου ο Πλοσύ δημιούργησε το ύφος δουλειάς (ίσως και την προσωπική ήβακή) που διατηρεί ως σήμερα. Οσοι περίμεναν μια βεντέτα με αδιαπραγμάτευτες απόψεις και στυλ, απογοητεύτηκαν. Ήταν ευγενικός, ενθαρρυντικός προς τους νέους και συχνά αμήχανος απεναντί στον κόσμο. Αν δεν ήταν κακός μαθητής και απθανός γενιάς, ίσως να μην ήταν ο φωτογράφος που είναι σήμερα. Γι' αυτούς ακριβώς του λόγους οι γονείς του αποφάσισαν να τον στείλουν σε συγγενείς της οικογενείας, στο Μεξικό. Για να γλυτώσει τους «πειρασμούς» της Γαλλίας. Κι όλα αυτά στα μέσα της δεκαετίας του '60. Αν ήξερα! Ο Μπερνάρ Πλοσί κατέφθασε στο Μεξικό σε μέσω κινήματος χίπι, γενιάς των λουλουδών, πλήρους και τέλειας αμφισβήτησης. Αντί λοιπόν να «προσδεύει» με τα μέτρα των ευρωπαίων γονιών του, προτίμησε να ζήσει συμφόνως με το πνεύμα της εποχής. Ετοι, γύρισε το Μεξικό και την Αμερική αναζητώντας εμπειρίες και εικόνες (κάτι που τότε ήταν μάλλον πρωταρχικό) και, μεταξύ άλλων, φωτογράφισε (κάτι το οποίο ήταν απλώς συμπλήρωμα των περιπτειών της καθημερινότητας ενός νέου χώρας της εποχής που σεβόταν τον εαυτό του). Ο Πλοσύ φωτο-



Νέο Δελχί, 1989

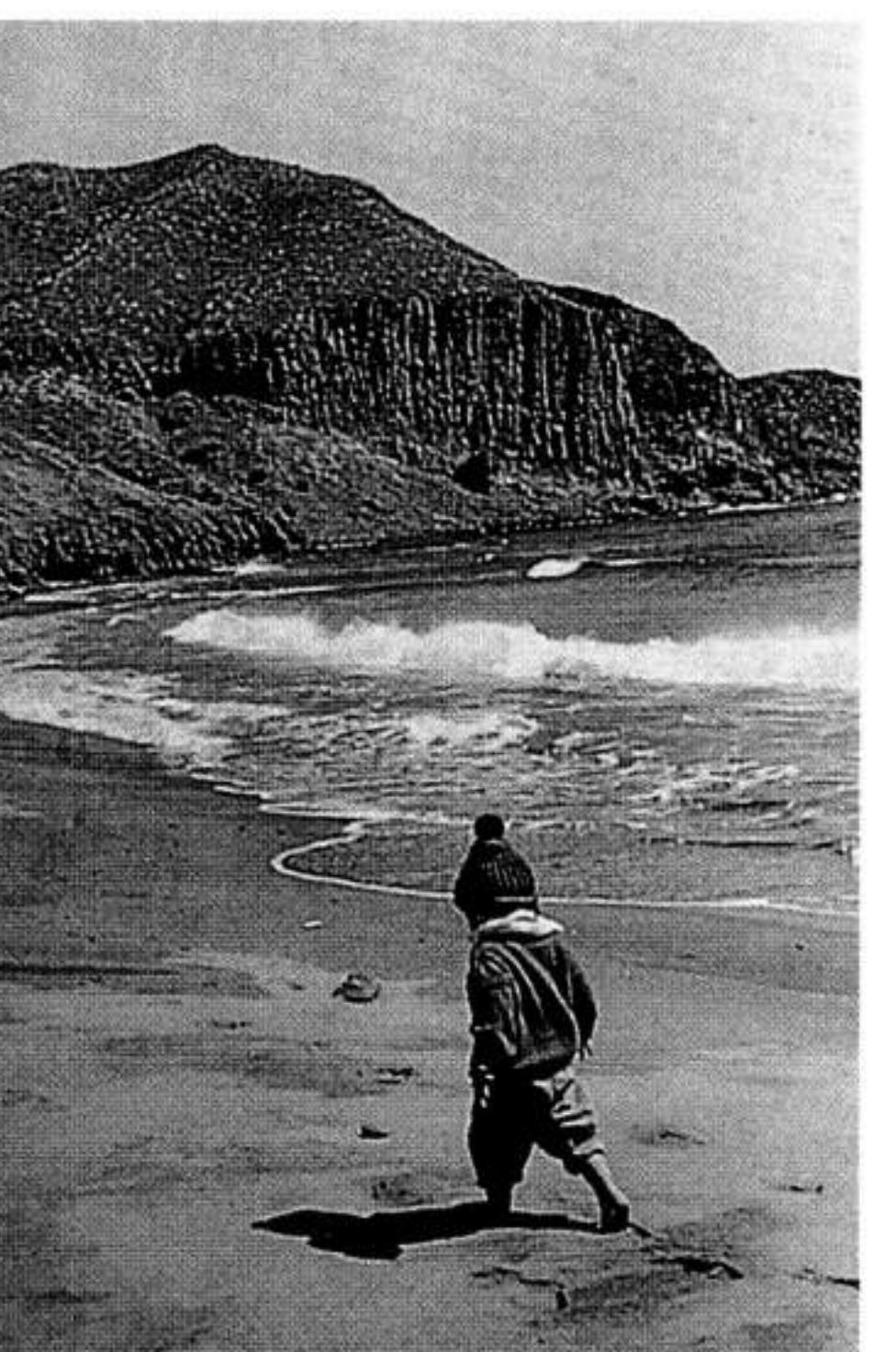
γράφισε τους φίλους και τις παρέες του, την ίδια του τη ζωή - όπως, αντιτοίχως έπραξε και ο Μαξ Πάμ την ίδια εποχή περίπου, στην άλλη άκρη του κόσμου, την Ινδία και την Ασία. (Για την ιστορία: ήταν αυτοί οι δύο συναντήθηκαν με έκπληξη διαπίστωσαν ότι είχαν πολλές 'κοινές' παραπλήσιες φωτογραφίες σε ύφος και θεματογραφία. Ακόμη και πορτράιτα αγνώστων που έκαναν στο δρόμο ήταν άμισα μεταξύ τους!). Η μόνη εξήγηση αυτής της καλλιτεχνικής συγγένειας δεν μπορεί πάρα να είναι ο κοινός τρόπος ζωής, τα κοινά βιώματα, τα κοινό όνειρο). Από την εποχή του «Μεξικανικού Ταξιδιού» (το πρώτο βιβλίο του Πλοσύ, που, βεβαίως, καμία φιλοδοξία βιβλίου δεν είχε πάρα να είναι ο κοινός τρόπος ζωής, τα κοινά βιώματα, τα κοινό όνειρο). Από την εποχή του «Μεξικανικού Ταξιδιού» (το πρώτο βιβλίο του Πλοσύ, που, βεβαίως, καμία φιλοδοξία βιβλίου δεν είχε πάρα να είναι ο κοινός τρόπος ζωής, τα κοινά βιώματα, τα κοινό όνειρο). Από την εποχή του «Μεξικανικού Ταξιδιού» (το πρώτο βιβλίο του Πλοσύ, που, βεβαίως, καμία φιλοδοξία βιβλίου δεν είχε πάρα να είναι ο κοινός τρόπος ζωής, τα κοινά βιώματα, τα κοινό όνειρο).

Στην Ελλάδα ήρθε για να φωτογραφήσει νησάτα του Αιγαίου, παρέα με τον αχώριστο σύντροφο των ταξιδιών του, Ντανέλ Ζολίνσκι. Πριν το ταξίδι του συζητήσαμε για τρεις ώρες, στο σπίτι του Πλάτανα Ριβέλλη. Το κόκκινο κρασί και οι μεζέδες βοήθησαν - και ο Πλοσί δεν έχει ανάγκη αναλόγων «βοηθημάτων» για να μιλήσει ανοιχτά και ειλικρινά. Η φωτογραφία καταλαμβάνει (μαζί με τη γυναίκα του, επίσης φωτογράφο Φρανσουάζ Νουβίες και τα δύο του παιδιά) πολύ μεγάλο χώρο στη ζωή του.

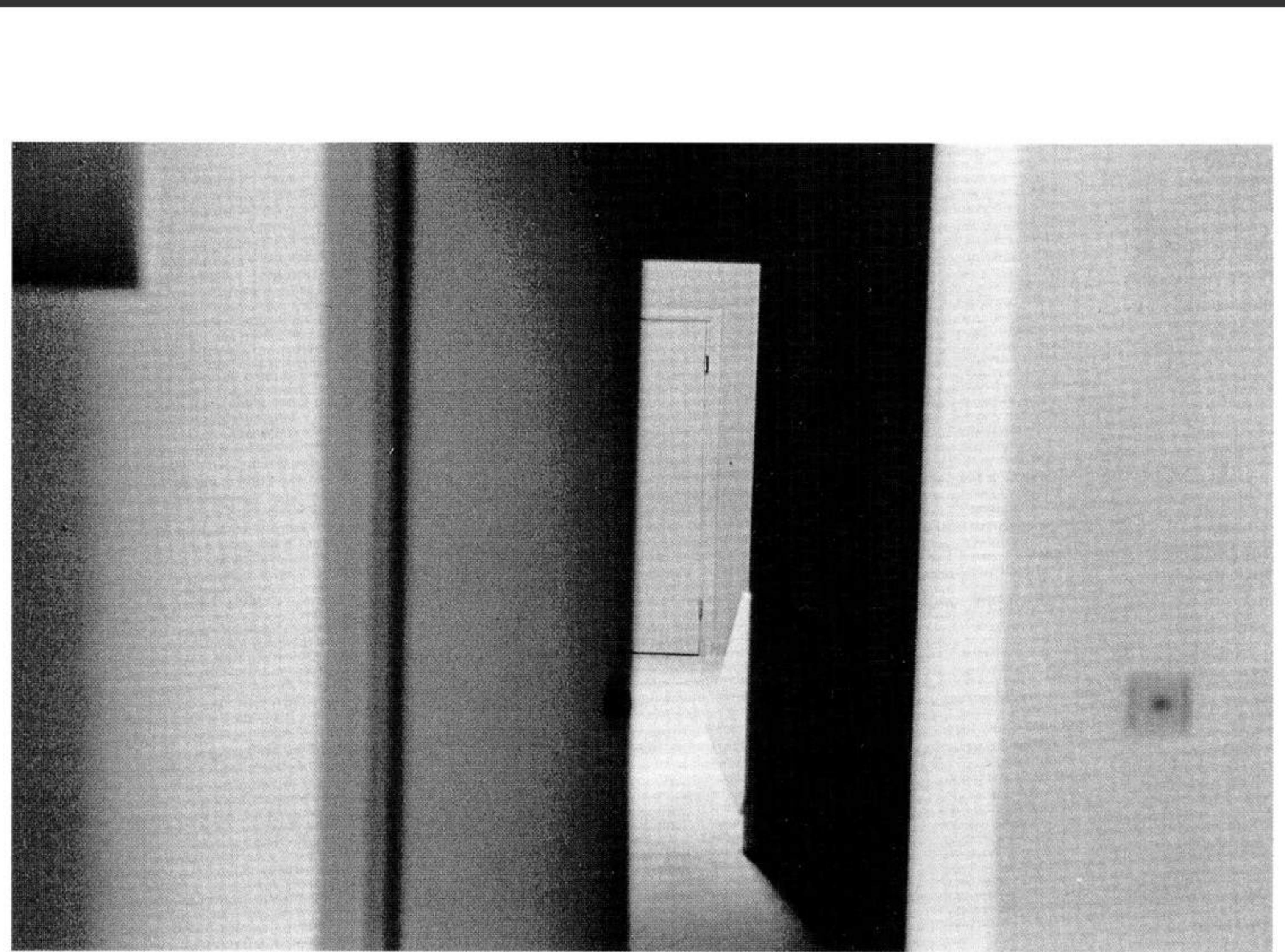
Αποσπάσματα αυτής τής συζήτησης, με τον ίδιο ελεύθερο τρόπο που διατυπώθηκαν, παρατίθενται πιο κάτω:

«Κουβαλά πάντα τη μηχανή μου. Αν και είναι αλήθεια στι όσο γερνά την κουβαλώ λίγο λιγότερο. Φωτογραφίες βλέπω συνεχώς γύρω μου, ακόμα κι όταν δεν έχω τη μηχανή μου. Πρέπει βέβαια να κάνω μια διάκριση ανάμεσα στις φωτογραφίες που κάνω μόνος μου κι αυτές που μου παραγέλνουν. Πάντως, είτε γιανίζ μόνος μου είτε κατόπιν παραγγελίας, με τη μηχανή βρίσκομαι σε «κατάσταση φωτογραφίας». Υπάρχουν δηλαδή πράγματα που κάνει κάποιος επειδή έχει τη μηχανή στο χέρι. Ένας φωτογράφος μπορεί να πληριάζει μια κόμπρα επειδή κρατάει μηχανή κάτι που δεν θάκανε χωρίς τη μηχανή του.

Όταν κάνω παραγγελίες μπορώ πλέον, σήμερα, να κάνω ό,τι θέλω. Παλιότερα έκανα έγχρωμες, επαγγελματικές ταξιδιωτικές φωτογραφίες, αλλά και μόνος μου έφτιαχνα αρχείο, π.χ. τη μπέρα μου να μαγειρέυει, τη γυναίκα μου να γράφει μια καρτ ποστάλ, κάποιος που άνοιγε ένα ντουλάπι, ένας που φορούσε ζώνη ασφαλείας, τα πάντα. Κι αυτά σε διαφάνειες, που αργότερα πουλούσαν. Είχαμε - τρεις φωτογράφοι - φτιάχνει ένα μικρό πρακτορείο και πουλούσαμε τις φωτογραφίες μας σε περιοδικά. Το κάναμε αυτό επί 15 χρόνια. Και ταυτόχρονα τραβούσαν τον Michel Polnareff να τραγουδάει, ή τον Μισισπή για έναν άτλαντα. Χτιζόυσαν την πόρτα όλων των περιοδικών και τους πρότεινα φωτογραφίες. Διύλεψα με όλων τών ειδών τα περιοδικά. Αυτά γινόνταν σαν την δεκαετία του '60 και κυρίως του '70. Ήταν ένα επάγγελμα για μένα η φωτογραφία. Αυτές τις φωτογραφίες δεν τις δείχνω, αλλά δεν μπορούσα να ζήσω κι αλλιώς εκείνα τα χρόνια. Δεν είχα κάνει ποτέ έκθεση.



Αλμέρια, 1989



Hyères, Γαλλία, 1997



H Françoise

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 21

«Η αλλαγή έγινε το 1975, μετά το ταξίδι μου στην Αφρική, το οποίο ήταν τόσο καταπληκτικό, ώστε είπα: σταματάω. Ήμουν τότε τριάντα ετών και είπα από κεί και μπρος θα έκανα μόνον φωτογραφίες που μόνον αρέσουν. Στα 33 μου έφυγα για τις ΗΠΑ. Ήταν γύρω στο '77-'78 όταν όλα ξεκινούσαν εκεί. Βέβαια στη Νέα Υόρκη δεν με θέλανε, άλλωστε δεν θέλουν κανέναν στη Νέα Υόρκη. Αν δεν ήσουν Νεούόρκεζς ή τουλάχιστον Αμερικανός δεν υπήρχε καν λόγος να παρουσιάσεις σε κανέναν τη δουλειά σου. Γι αυτό πήγα στη Δύση και έπαιξα το χαρτί της Αμερικανικής Δύσης. Φωτογράφισα στο New Mexico, συνεργάστηκα με πολλές γκαλερί, μέχρι πουύ μια μέρα βρήκα μια γκαλερί στο San Francisco που με χρηματοδότησε. Έτσι το χαρτί μου τού καλλιτέχνη-φωτογράφου (το λέω μολονότι αιχανόμαι την λέξην παίχτης στην Αμερική. Κι αυτό με βοήθησε όταν γύρισα στη Γαλλία γιατί είχα αναγνωριστεί ήδη στη Δύση (όχι στη Νέα Υόρκη, όπου είμαι άγνωστος).»

«Γυρνώντας στη Γαλλία βρέθηκα σε μια χώρα όπου η φωτογραφία ήταν σε μεγάλη άνθηση. Και τότε άρχισαν νάρχονται οι παραγγελίες, για να κάνω όμως πλέον Bernhard Plossu επί πληρωμή. Και όχι πιά έγχρωμους φοίνικες στην Κεϋλάνη για το εξώφυλλο της Air France. Όταν κάνει κανείς μια παραγγελία επί πληρωμή τον «τερμιμένους όλοι στη στροφή». Ίσως από ζήλια, επειδή πληρώνεται. Αν αποτύχει είναι πολύ κακό. Είναι καταστροφικό και πολύ γρήγορα όλα μπορεί ν' αλλάξουν. Κι όπως δεν υπάρχουν πολλές παραγγελίες στη φωτογραφία, κι εγώ πάρινω πολλές από αυτές, ο κίνδυνος είναι μεγάλος. Όσοι επίσημοι παραγγέλνουν φωτογραφίες



Παρίσιο, 1970

Πομπινιού, το Εθνικό Κέντρο Φωτογραφίας, το Paris Audiovisuel ή την Εθνική Βιβλιοθήκη.

«Για τους νέους τα πράγματα είναι πάντα δύσκολα, αλλά οι επιπτώσεις τών μεγαλυτέρων βοηθάνε και αυτούς. Όταν ο Ansel Adams είχε εξώφυλλο στο περιοδικό Time, αυτό ήταν καλό και για όλους τους νεότερους φωτογράφους. Όταν εγώ σε ηλικία 43 πήρα το μεγάλο εθνικό βραβείο φωτογραφίας αυτό είναι χρήσιμο και για κάθε νέο φωτογράφο (αν και είναι αλήθεια στις βραβείοι αυτού τόχουν πάρει και υπερβολικά πολλοί φωτογράφοι μόδας - πρόγμα αφύσικο). Κάθε φορά όμως που ένας φωτογράφος έχει μια επίσημη παραγγελία, αυτό βοηθάει όλους. Το λαθος όταν είσαι νέος είναι στις εισαγγελίας, αλλά όταν κάνεις καλή δουλειά που κάνουν οι μεγαλύτεροι.»

«Εζησα στην Ισπανία τέσσερα χρόνια και οι Ισπανοί έχουν την τάση να λένε στις σύγκριση με τη Γαλλία δεν γίνεται τίποτα στην Ισπανία. Άλλα δεν είναι αλήθεια. Ίσως είναι οικονομικά πιο δύσκολα, αλλά γίνονται πάρα πολλά πράγματα. Δεν νομίζω στις Γάλλοι ασκούν κάποιον φωτογραφικό υπεριαλισμό. Αν υπάρχει τέτοιος αυτός είναι αμερικανός. Οι Αγγλοι πάλι είναι μαρξιστές. Πολύ ταγμένοι πολιτικά. Κι αυτό είναι μια αντίδραση στα χρόνια Θάτσερ. Οι Γάλλοι λατρεύουν τους αλλοδαπούς φωτογράφους. Οι Αμερικανοί αγαπούν μόνον τους Αμερικανούς και δεν αναγνωρίζουν τους Ευρωπαίους. Αυτό είναι που ονομάζεται υπεριαλισμός. Μια διαφορά ανάμεσα στους σημερινούς νέους φωτογράφους και σε μένα, όταν ήμουν νέος, είναι στην επομένη φωτογραφική κουλτούρα.»



Coimbra, Πορτογαλία, 1987.



Grenoble, Γαλλία, 1990

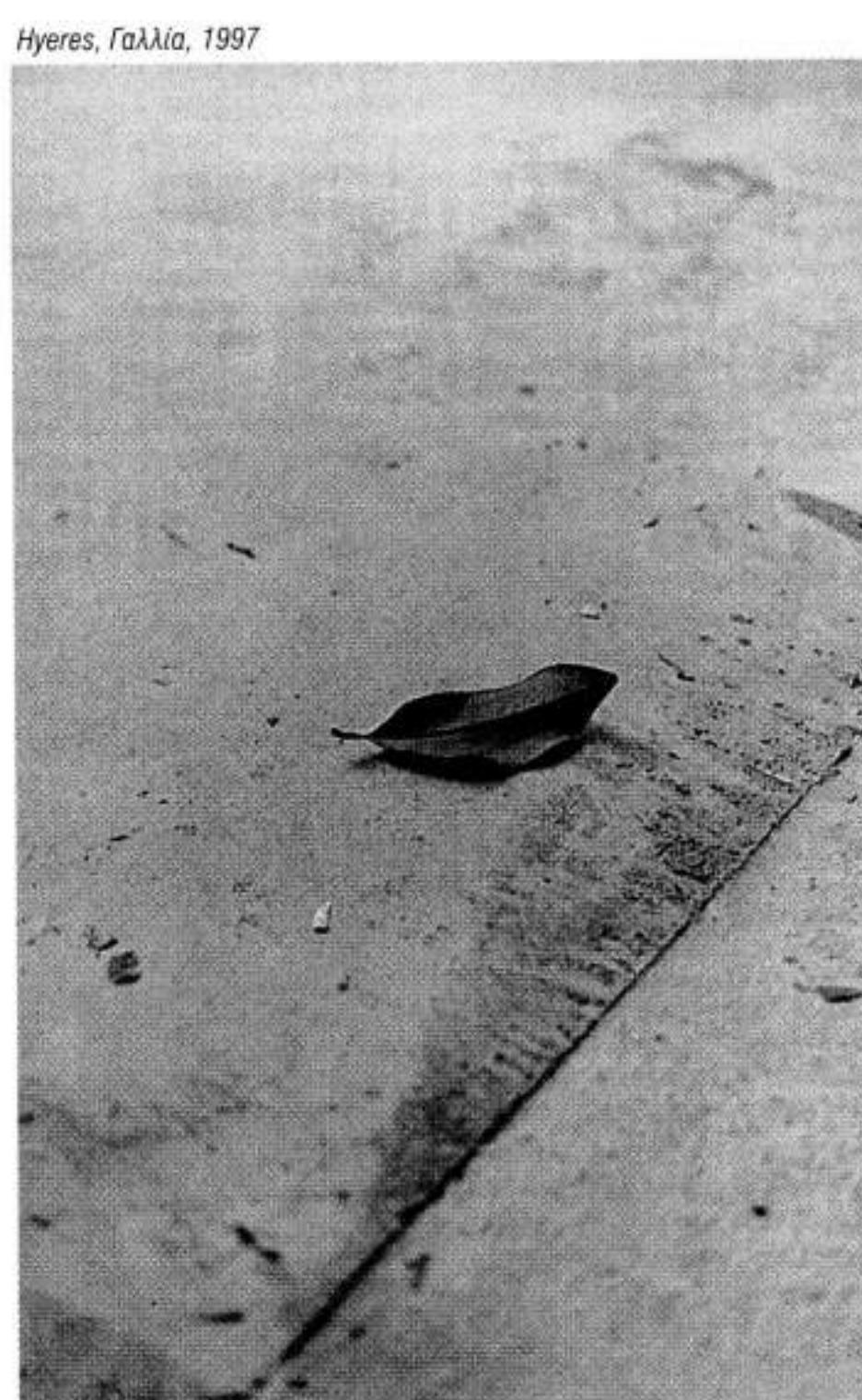
Εγώ δεν ήξερα τον Robert Frank, δεν ήξερα τίποτα εκτός από τις φωτογραφίες τών περιοδικών και ίσως μερικές τού Izis και τού Brassai στο Παρίσι. Βέβαια αυτό σημαίνει ότι είναι κατά κάποιο τρόπο λιγότερο τυχερό γιατί πρέπει να ξεχάσουν όλα αυτά για να είναι ο εαυτός τους. Είναι δύσκολο. Πρέπει να είσαι ο εαυτός σου και να έχεις πίστη και ελπίδα. Τότε οι φωτογραφίες θα είναι καλές και οι καλές φωτογραφίες πάντα αναγνωρίζονται. Αυτό δεν αποτελεί κριτική για όσους αποπειρώνται να αντιγράψουν. Αυτήν την κριτική την κάνουν οι γκαλερίστες όχι οι φωτογράφοι. Ποτέ ο Kertesz δεν θαλεγεί σε έναν νέο φωτογράφο που τον αντέγραφε στις κάνει Kertesz. Όύτε εγώ το λέω στα κάποιος με αντιγράφει. Προσπαθώ να βοηθήσω. Εγώ αντέγραψα τους πάντες μέχρι να καταλάβω ότι είχα ήδη από 20 ετών φωτογραφίες που ήταν δικές μου. Στο αφρικανικό μου ταξίδι. Όταν γύρισα από την Αμερική το '84 έκαψα πολλά παλιά μου αρνητικά. Όλα εκείνα που είχα κάνει με ευρυγώνιο. Γιατί είμαι καλύτερος με τον «πενηντάρη» παρά με τον ευρυγώνιο. Η ποιητή μου βγαίνει με τον πενηντάρη. Αυτό δεν συμβαίνει με όλους. Μιλάν μόνον για μένα.

«Η σχέση με τις γκαλερί δεν είναι απαραίτητη για τον φωτογράφο. Πάντως όμως βοηθάει. Εγώ στην Αμερική έχω από χρόνια μια πολύ καλή γκαλερί, τού Tim Eaton. Είναι βέβαια δύσκολο για έναν νέο φωτογράφο να βρει μια γκαλερί που θα προβάλει τη δουλειά του. Πάντως όταν βρείς μια καλή γκαλερί δεν πρέπει να την «ρίχνεις». Αν δηλαδή κάποιος έρθει στο σπίτι σου να αγοράσει έργα πρέπει να τον

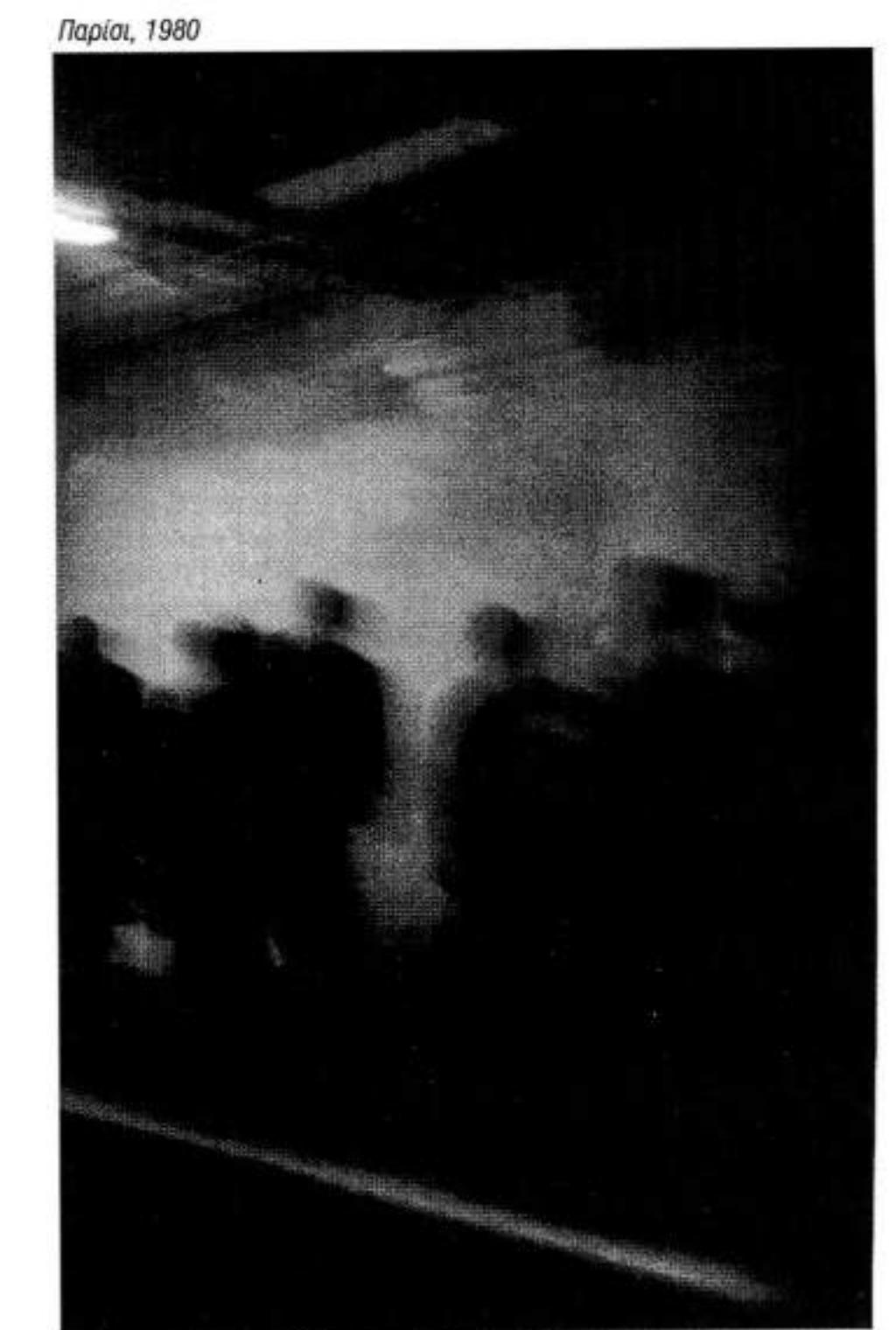
πράκτορές μου στην Ισπανία (David Balzele και Chantal Grande) μού είπαν να το πώ και στους Ισπανούς φωτογράφους. Οι γκαλερί συνήθως στην Ευρώπη κρατάνε το 50%. Στην Αμερική συχνά φτάνουν και στο 70%. Υπάρχουν βέβαια και συγκεκριμένα κυκλώματα που αλληλοβοηθούνται και συνεργάζονται. Οι εικαστικοί, οι εννοιολόγοι, οι ρεπορταζακοί. Λόγου χρόνι η μάδα σήμερα για έναν φωτογράφο είναι να συνεργάζεται με μια γκαλερί σύγχρονης τέχνης και όχι με μια φωτογραφική γκαλερί. Είναι αστείο. Αν και είναι αλήθεια στην ένα φωτογράφος μπορεί να εισπράξει για ένα έργο του 5.000 FF, ένας εικαστικός φωτογράφος 50.000 FF και ένας ζωγράφος 500.000 FF. Διαφορά ενός μηδενικού.

«Ανάμεσα στους καλλιτέχνες-φωτογράφους και στους φωτογράφους τού Τύπου δεν μου φρέσει να βάζω διαχωριστικά όρια. Το βρίσκεται ρατσιστικό. Και υπήρξαν υπέροχοι φωτογράφοι ρεπόρτερ όπως λ.χ. ο Weegee. Άλλωστε, υπήρξε επαγγελματίας φωτογράφος. Και συχνά σε εγκαίνια καλλιτεχνικής φωτογραφίας νοιώθω πιο κοντά στους καμεραμένους τής πλεόρεστας που φιλμάρουν το γεγονός τών εγκαινιών από ότι με τους καλλιτέχνες. Το να χαρακτηρίζεσαι καλλιτέχνης σε ανεβάζει σε ένα απίστευτο βάθος. Αυτό πρέπει να το λένε οι άλλοι. Είναι πρόστυχο να το λες ο ίδιος. Αυτό είναι πολύ αμερικάνικο. I am an artist.

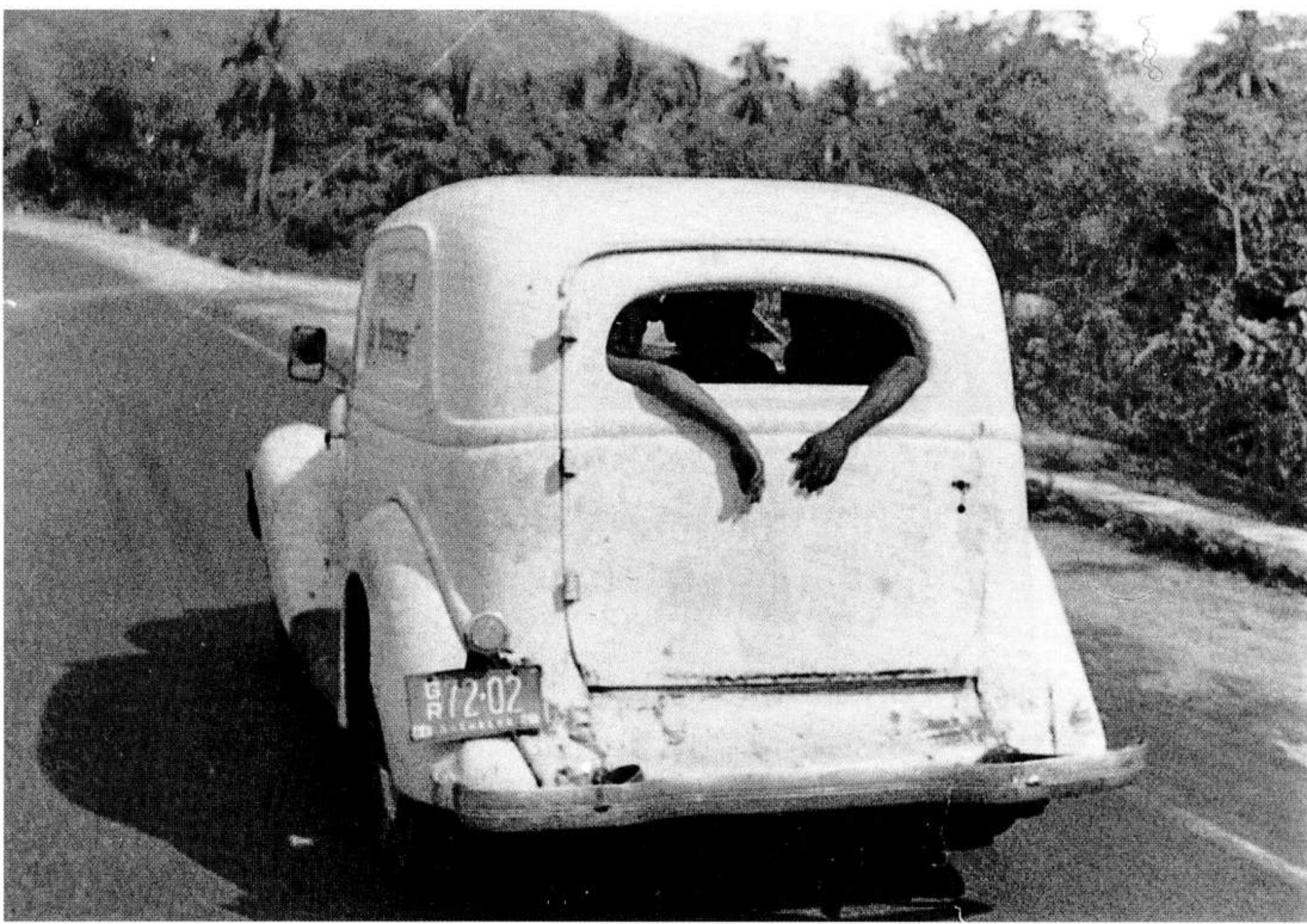
«Η επαγγελματική μου σχέση με τον γαλλικό Τύπο είναι η ακόλουθη. Έχω το αρχείο μου σε ένα πρακτορείο (Metis) σε μεγεθυμένα κοντάκτ και αυτό τα διακινεί. Όταν όμως πρόκειται για πώληση πρωτότυπων φωτογραφιών, τότε μεσολαβεί η γκαλερί της Michele Chomette. Ευτυχώς ο γαλλικός Τύπος χρησιμοποιεί για την εικονογράφηση σχεδόν κάθε θέματος φωτογραφίες δημιουργών-φωτογράφων. Ακόμα και για τις Κοινωνικές Ασφαλίσεις δεν θεωρούμαι φωτογράφος αλλά «ημιουργός-φωτογράφος» (auteur photographe). Η λέξη βέβαια αυτερού στη γαλλικά δεν έχει την υπερβολή, το «δήθεν», που έχει η λέξη artiste. Υπάρχει πάντως αναγκαστικά μια διάκριση ανάμεσα στον επαγγελματία και



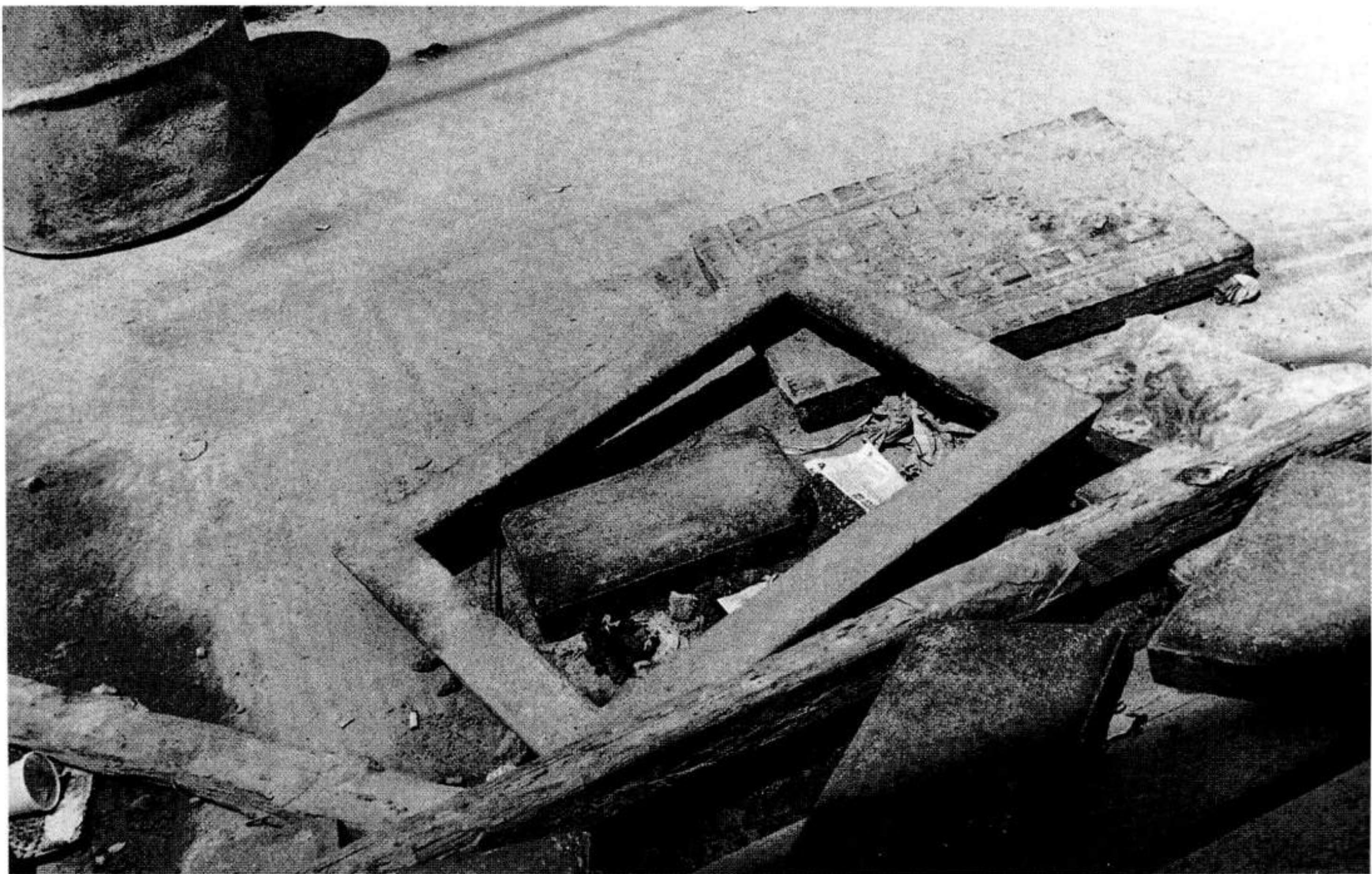
Hyeres, Γαλλία, 1997



Παρίσι, 1980



Μεξικό, 1966



Ελλάδα, 1989

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 24

στον δημιουργό. Ο Sieff κάνει φωτογραφίες μόδας και παράλληλα κάνει πολύ καλές προσωπικές. Είναι η διαφορά ανάμεσα στην Arbus που λατρεύω και στον Avedon που δεν χωνεύω καθόλου. Ο τελευταίος δεν είναι δημιουργός. Η Arbus έβαζε τη ζωή της πάνω στο τραπέζι. Ο Avedon ποτέ. Είναι πολύ κακά τα πορτραίτα του από την Αμερικανική Δύση. Είναι φοβερό να δίνεις πέντε δολλάρια σε έναν clochard και να του κάνεις μια «ωραία» φωτογραφία.

«Η γυναίκα που μού τα έμαθε όλα αυτά είναι η Lisette Model, η δασκάλα της Arbus. Ήταν Αυστριακή με γαλλική κουλτούρα. Συναντήθηκαν πολλές φορές στο San Francisco και στην Ευρώπη. Η Model ήταν πολύ αυτοτρή με τους φωτογράφους. Οι γυναίκες φωτογράφοι τύπου Avedon, όταν την έβλεπαν να μπαίνει σε εγκαίνια έκθεσης, έτρεμαν.

Για πολλά χρόνια χωρίς αμφιβολία ήταν αυτή που κυριαρχούσε πνευματικά πάνω στην αμερικανική φωτογραφία. Ήταν μια μικρόσωμη και πολύ κομψή γυναίκα. Και οι φωτογραφίες της έχουν μεγάλη δύναμη και αισθητικότητα. Αυτή μαζί με την Arbus και τον Weegee αποτελούν τη μεγάλη αμερικανική Σχολή φωτογραφίας, που τελικά έχει ευρωπαϊκά στοιχεία. Όπως και ο Robert Frank και ο Louis Faurer. Αυτό όμως που με εκνευρίζει είναι στις δικές μου ταιριάζει. Η φωτογραφία πρέπει να συνδυάζει την ελευθερία της λήψης με την κουλτούρα που ενσωματώνει. Γι αυτό πιστεύω ότι οι φωτογραφίες μου είναι ευρωπαϊκές και όχι αμερικανικές. Υπόταν πάνω στο σινεμά και βλέπω τις Αγριες Φράσουλες του Bergman, ή τον Λόγο του Dreyer, ή τις ταινίες του Bresson, νοιώθω πιό κοντά σ' αυτούς παρά στους αμερικανούς φωτογράφους. Η κουλτούρα μου είναι όλα αυτά, είναι ο Corot και ο Balzac, αλλά όταν ήμουν είκοσι χρόνων ήθελα να ξεφύγω από το κοιλιούριαρικό περιβάλλον του Παρισιού και να πάω στην Αμερική on the road με τους μπήτνικς. Άλλω-

ληψη. Μού αρέσουν μάλιστα οι φωτογραφίες τυπωμένες σε χαρτί γραφής. Τουλάχιστον οι δικές μου. Ίσως κάτι τέτοιο δεν θα ταίριαζε σε φωτογραφίες τύπου Ansel Adams, αλλά πάντως στις δικές μου ταιριάζει. Η φωτογραφία πρέπει να συνδυάζει την ελευθερία της λήψης με την κουλτούρα που ενσωματώνει. Γι αυτό πιστεύω ότι οι φωτογραφίες μου είναι ευρωπαϊκές και όχι αμερικανικές. Υπόταν πάνω στο σινεμά και βλέπω τις Αγριες Φράσουλες του Bergman, ή τον Λόγο του Dreyer, ή τις ταινίες του Bresson, νοιώθω πιό κοντά σ' αυτούς παρά στους αμερικανούς φωτογράφους. Η κουλτούρα μου είναι όλα αυτά, είναι ο Corot και ο Balzac, αλλά όταν ήμουν είκοσι χρόνων ήθελα να ξεφύγω από το κοιλιούριαρικό περιβάλλον του Παρισιού και να πάω στην Αμερική on the road με τους μπήτνικς. Άλλω-



Maali, 1990



Burdeas, 1994

στε η κουλτούρα μας είναι αυτό: συνδυασμός τής ελευθερίας στους δρόμους τής Αμερικής με την ευρωπαϊκή παιδεία. Όταν όμως βρίσκομαι σε κύκλους αμερικανικής φωτογραφίας, τα πράγματα είναι διαφορετικά. Κινούμαι διαφορετικά από αυτούς όταν φωτογραφίζω. Είμαι πιό θηλυκός. Λόγου χάριν ο Winogrand είναι πιό αρσενικός. Όταν φωτογραφίζει γυναίκες είναι στα όρια τής γροθιάς. Με κάνει να αισθάνομαι λίγο άσχημα. Εν τούτοις τον διακρίνει μια σεμνότητα.

«Η φωτογραφία είναι μοναχική τέχνη. Παρόλα αυτά εγώ μπορώ να φωτογραφίζω παρέα με άλλον χωρίς να τον ενοχλώ ή να με ενοχλεί. Με τη γυναίκα μου την Francoise Nunez ταξιδεύαμε πάντα μαζί, αλλά τώρα το αποφεύγουμε γιατί καταλήγουμε να κάνουμε τις ίδιες φωτογραφίες. Με τον φίλο μου τον Daniel είναι πιό εύκολο γιατί έχουμε πολύ διαφορετικές ιδιοσυγκρασίες. Αυτός είναι ήρεμος κι εγώ νευρικός. Και περπατάμε πάρα πολύ. Παλαιότερα πηγαίναμε τρίο. Μαζί με τον Douglas Keats. Έναν πολύ καλό φωτογράφο με μεγάλη μηχανή 8x10 και αδικαιολόγητα άγνωστο, αν και δεν επιδιώξει ποτέ να γίνει γνωστός. Τώρα περνάει τις «κλειστές» του κι έτσι μείναμε δύο.» ●

Vassilis Vouklizas



Ο Βασίλης Βούκλιζας γεννήθηκε το 1961 στην Αθήνα. Ζει και εργάζεται στη Ναύπακτο όπου διδάσκει Φωτογραφία στα τμήματα της Λαϊκής Επιμόρφωσης. Είναι μέλος του Φωτογραφικού κύκλου Βιβλίο με φωτογραφίες του υπό τον τίτλο «Φωτογραφίες - Παράλληλος Κόσμος» κυκλοφόρησε το 1995 από τις εκδόσεις «Φωτοχώροις».

Portfolio

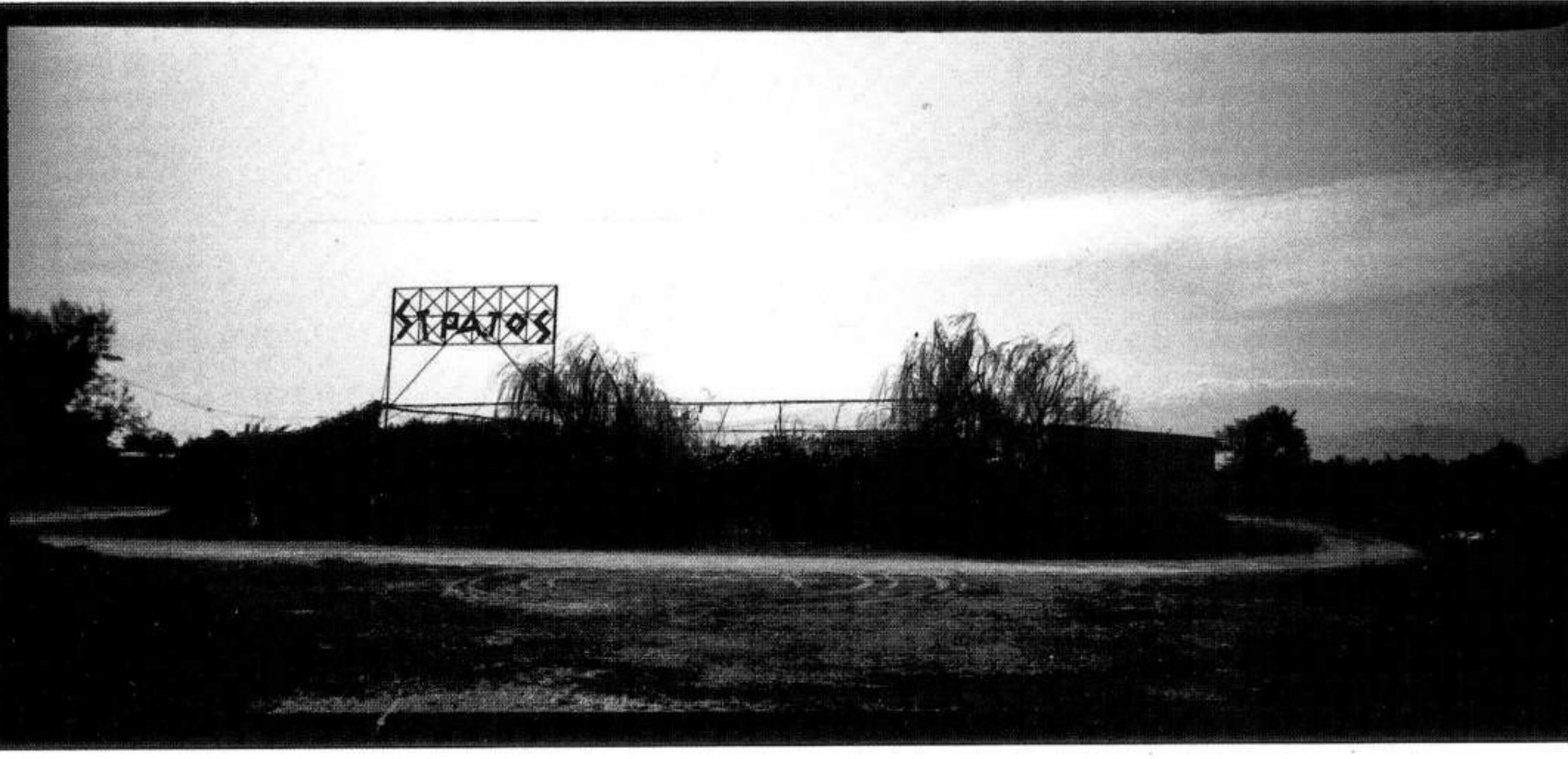
ΒΑΣΙΛΗΣ ΒΟΥΚΛΙΖΑΣ

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 26





ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 28



Eni koukoula

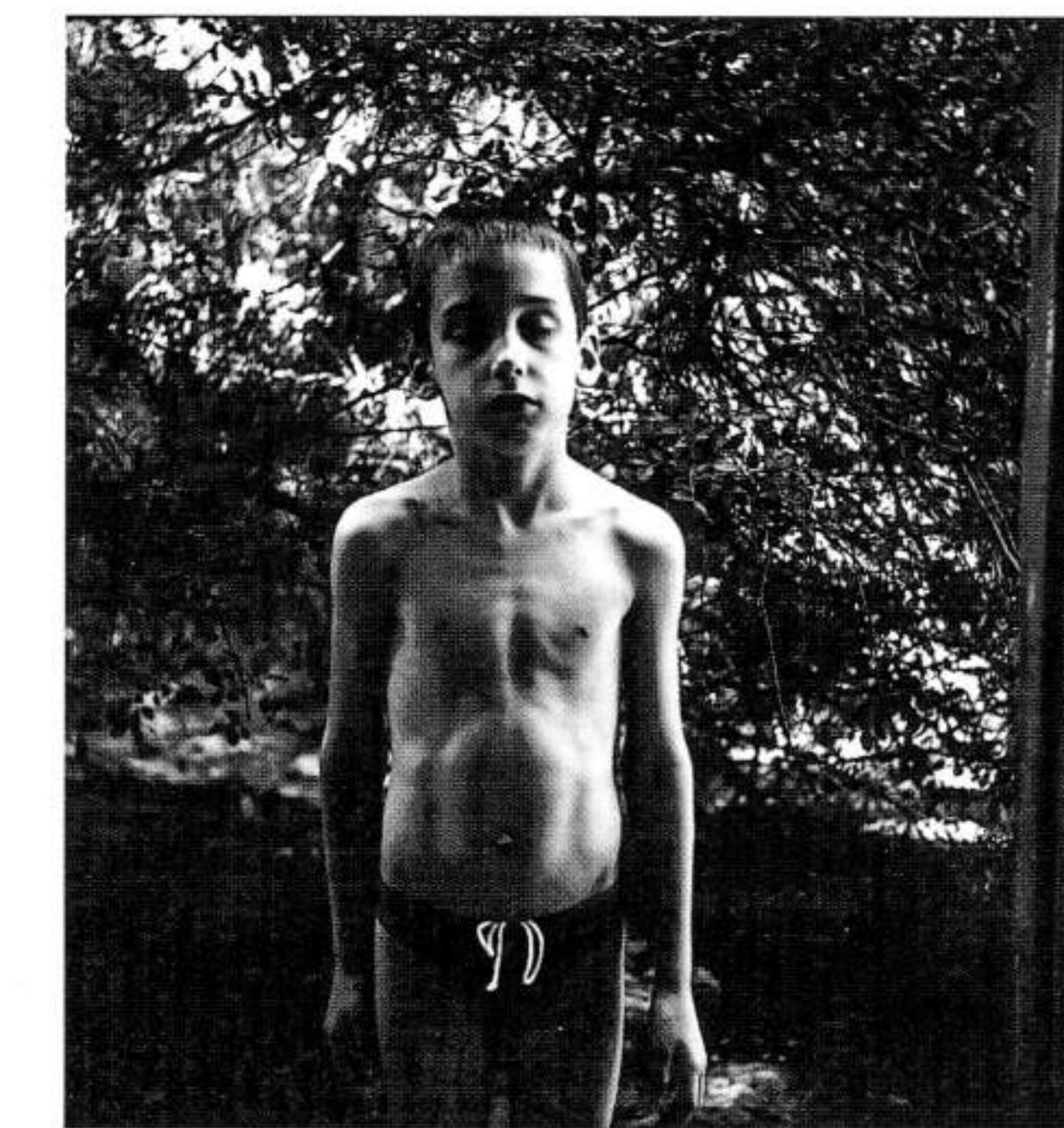


Η Ένη Κούκουλα γεννήθηκε στην Αθήνα το 1966. Αποφοίτησε από τη Φιλοσοφική Σχολή της Αθήνας το 1988, ενώ παράλληλα σπουδάζει Ιστορία και Κοινωνιολογία στο Derees College. Στη συνέχεια ακολούθησε μεταπτυχιακές σπουδές (ελληνική γλώσσα και Ιστορία) στο King's College του Πανεπιστημίου του Λονδίνου (1991). Παρακολούθησε τα σεμινάρια του Φωτογραφικού Κύκλου το 1988, του οποίου είναι μέλος, και συμμετείχε σε ομαδικές εκθέσεις και εκδόσεις του. Το 1993 πραγματοποίησε την πρώτη της ατομική έκθεση στο Αμερικανικό Κολλέγιο Αγ. Παρασκευής με θέμα «Θεατρική Σχολική Σκηνή». Ζει και εργάζεται στην Αθήνα σε μεγάλο εκπαιδευτικό Οργανισμό και ως Freelancer φωτογράφος σε θεατρικές παραστάσεις και κινηματογραφικές ταινίες.

Portfolio

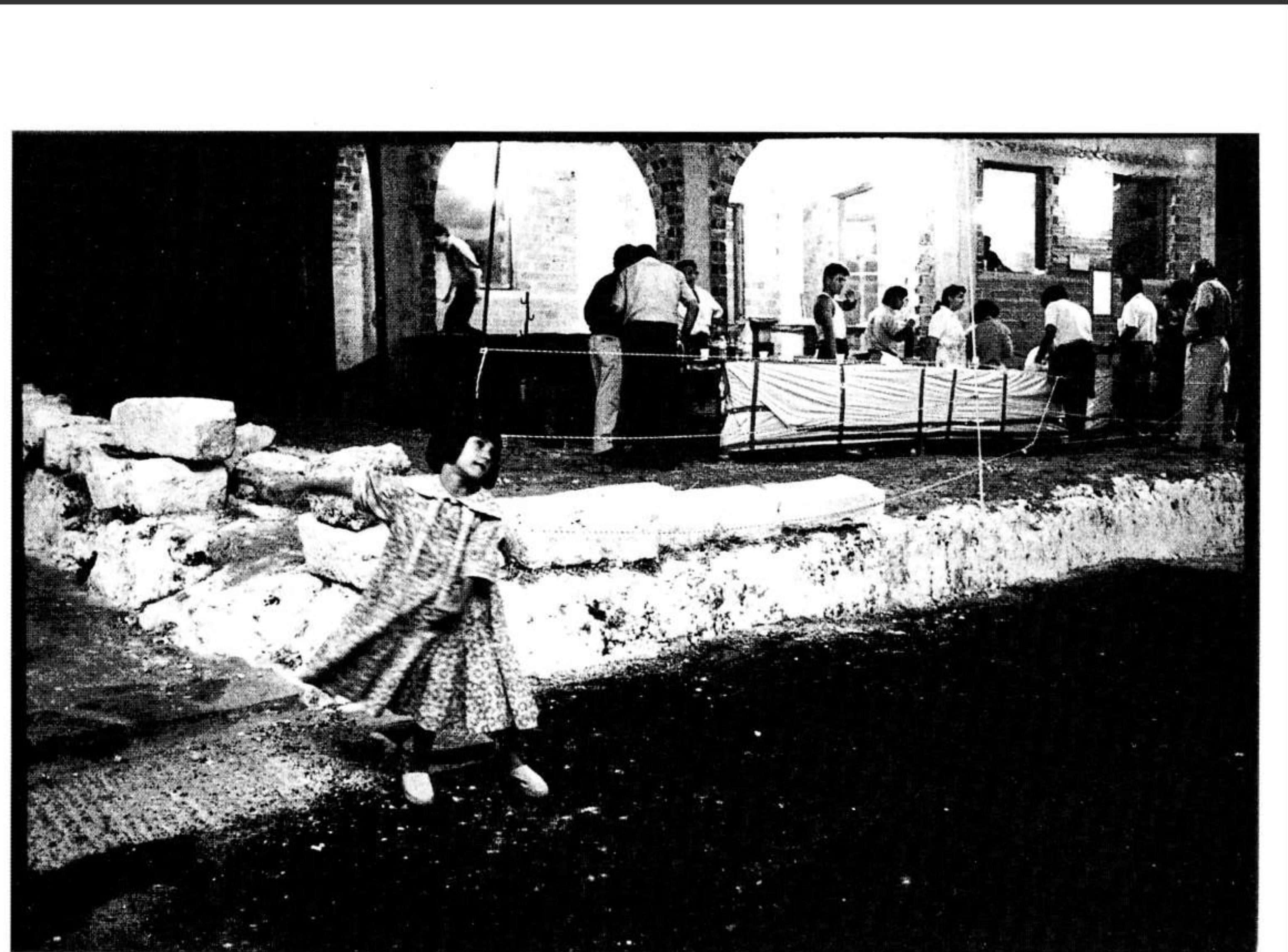
ΕΝΗ ΚΟΥΚΟΥΛΑ

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 30





ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 32



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 33



Stamatis Laganis

Ο Σταμάτης Λαγάνης γεννήθηκε στον Πειραιά το 1957. Με τη φωτογραφία άρχισε να ασχολείται κατά τη διάρκεια των σπουδών του στην Ιταλία. Είναι από το 1989 μέλος του «Φωτογραφικού Κύκλου», σε όλες τις ομαδικές εκθέσεις του οποίου έχει συμμετάσχει. Έχει κάνει δύο αιτομικές εκθέσεις στην Αθήνα. Από τη «Μικρή Σειρά» τών εκδόσεων «Φωτοχώρος» κυκλοφόρησε το 1997 το λεύκωμα με φωτογραφίες του και τίτλο «Γυρίζοντας πίσω».

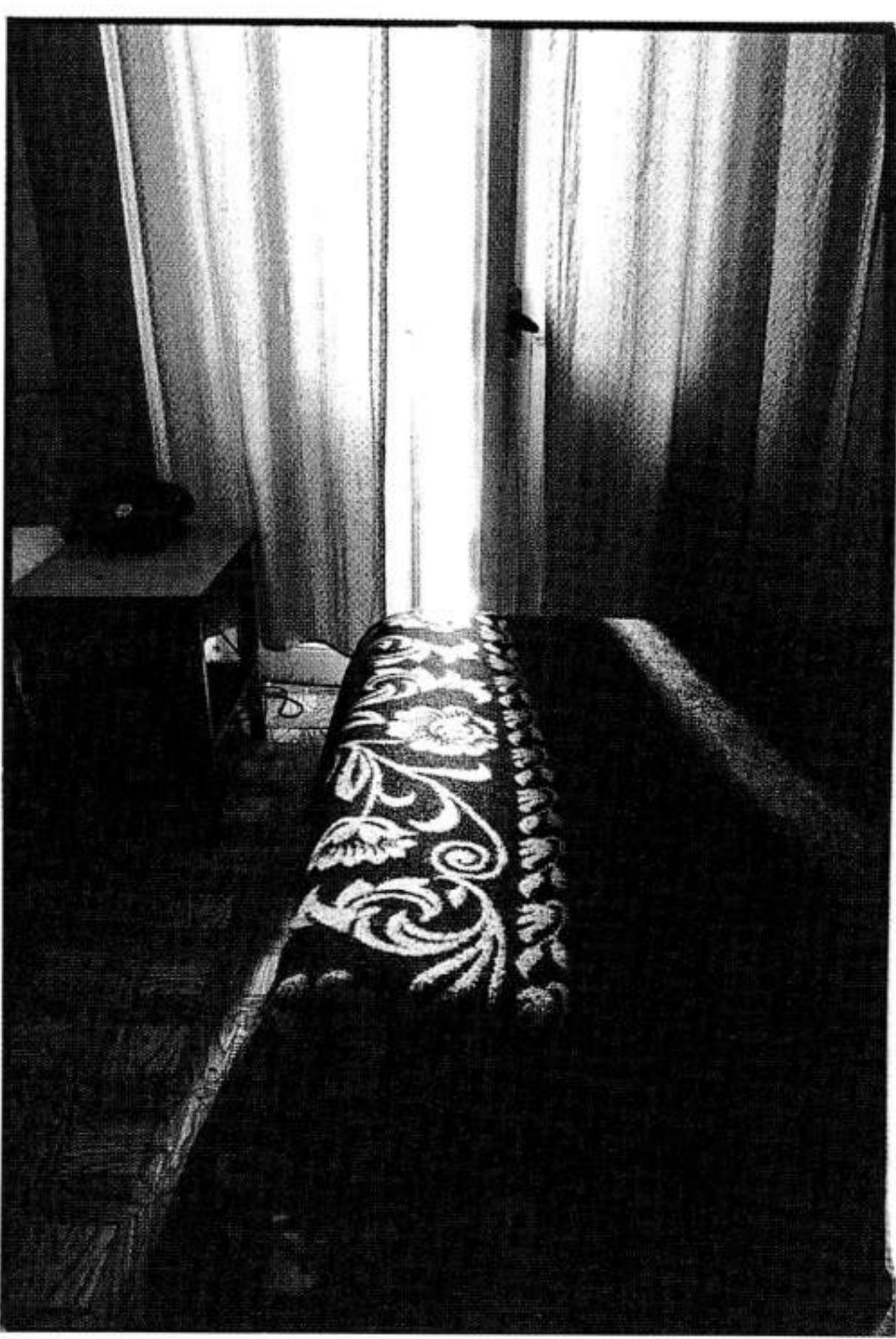
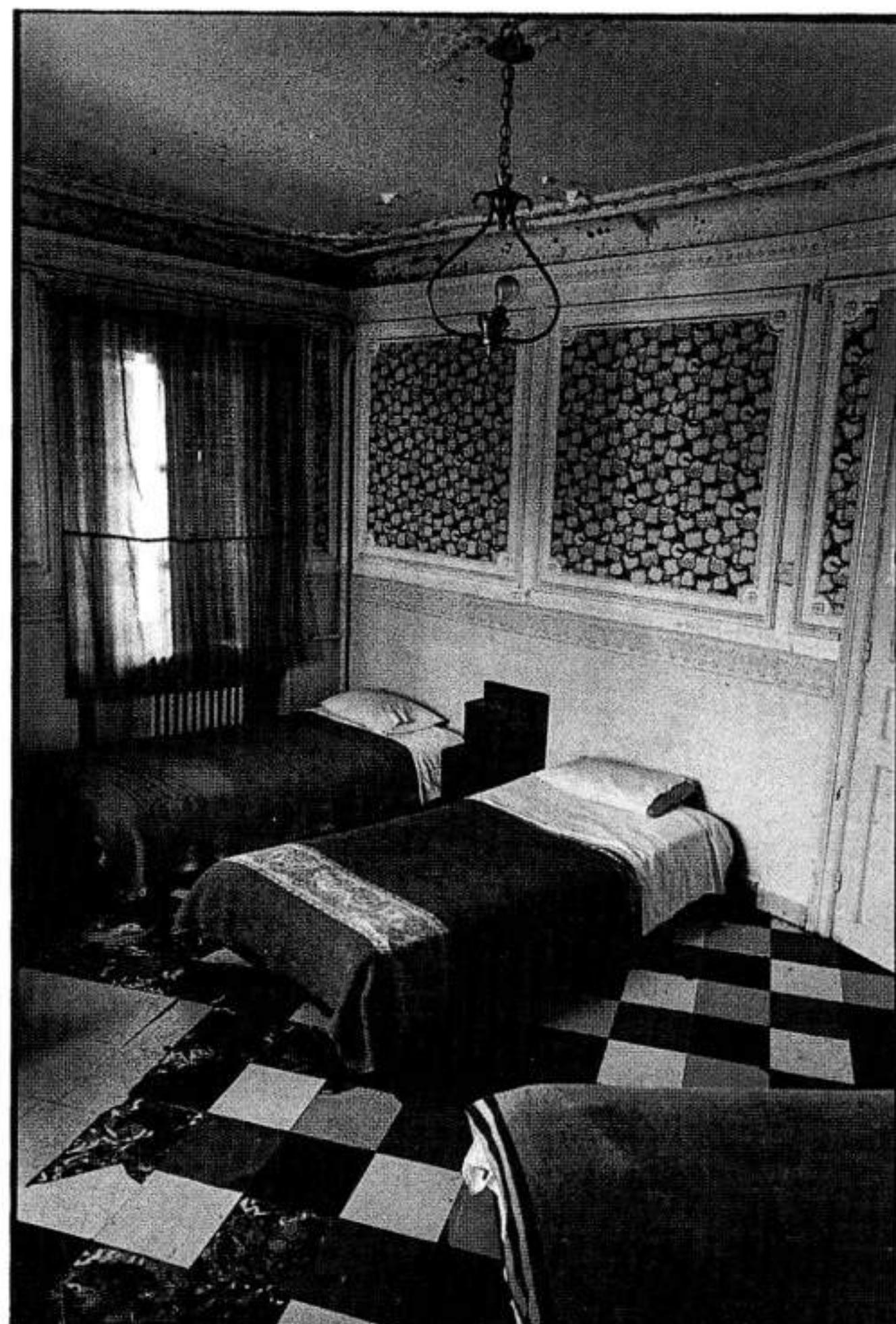
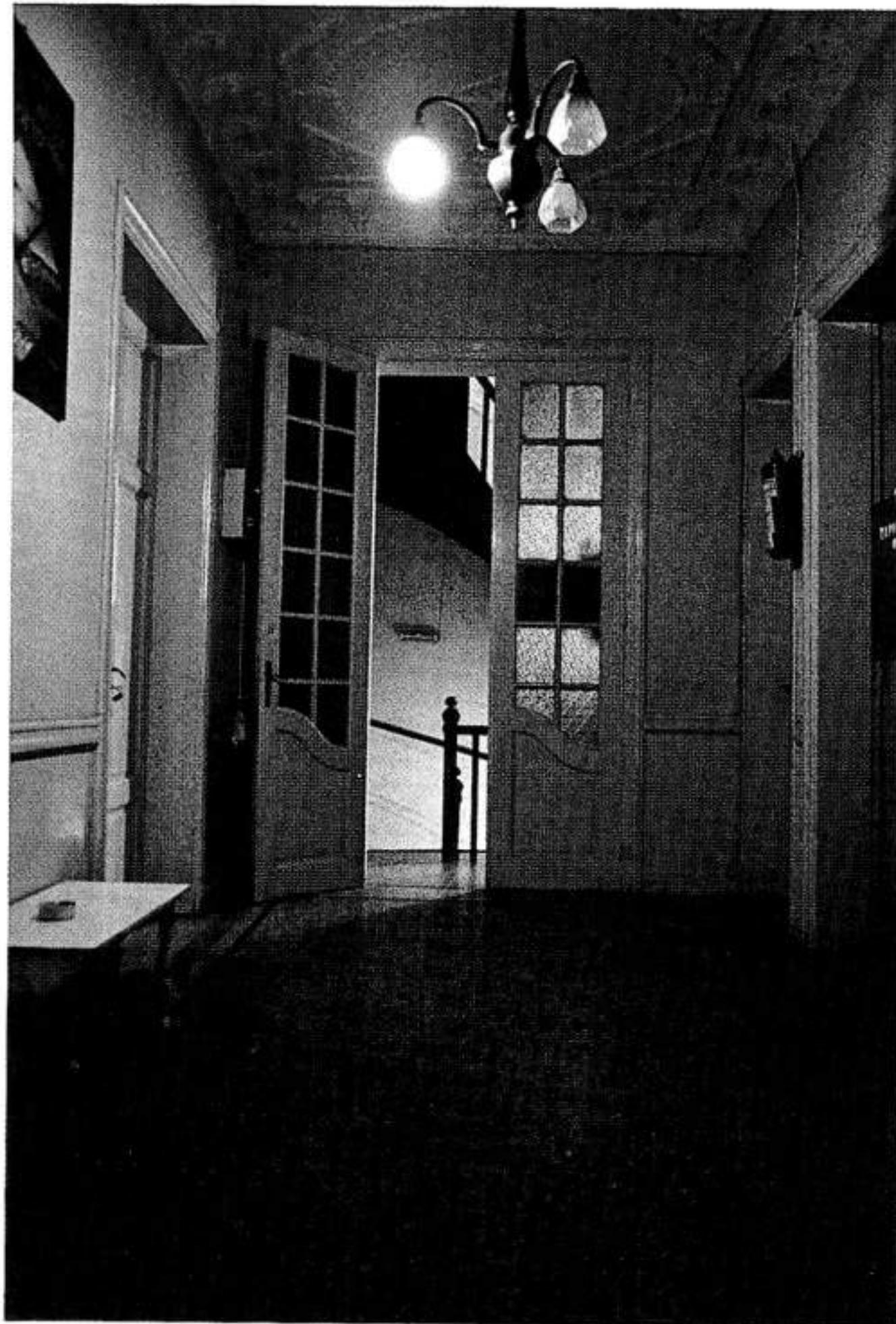
Portfolio

ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΛΑΓΑΝΗΣ

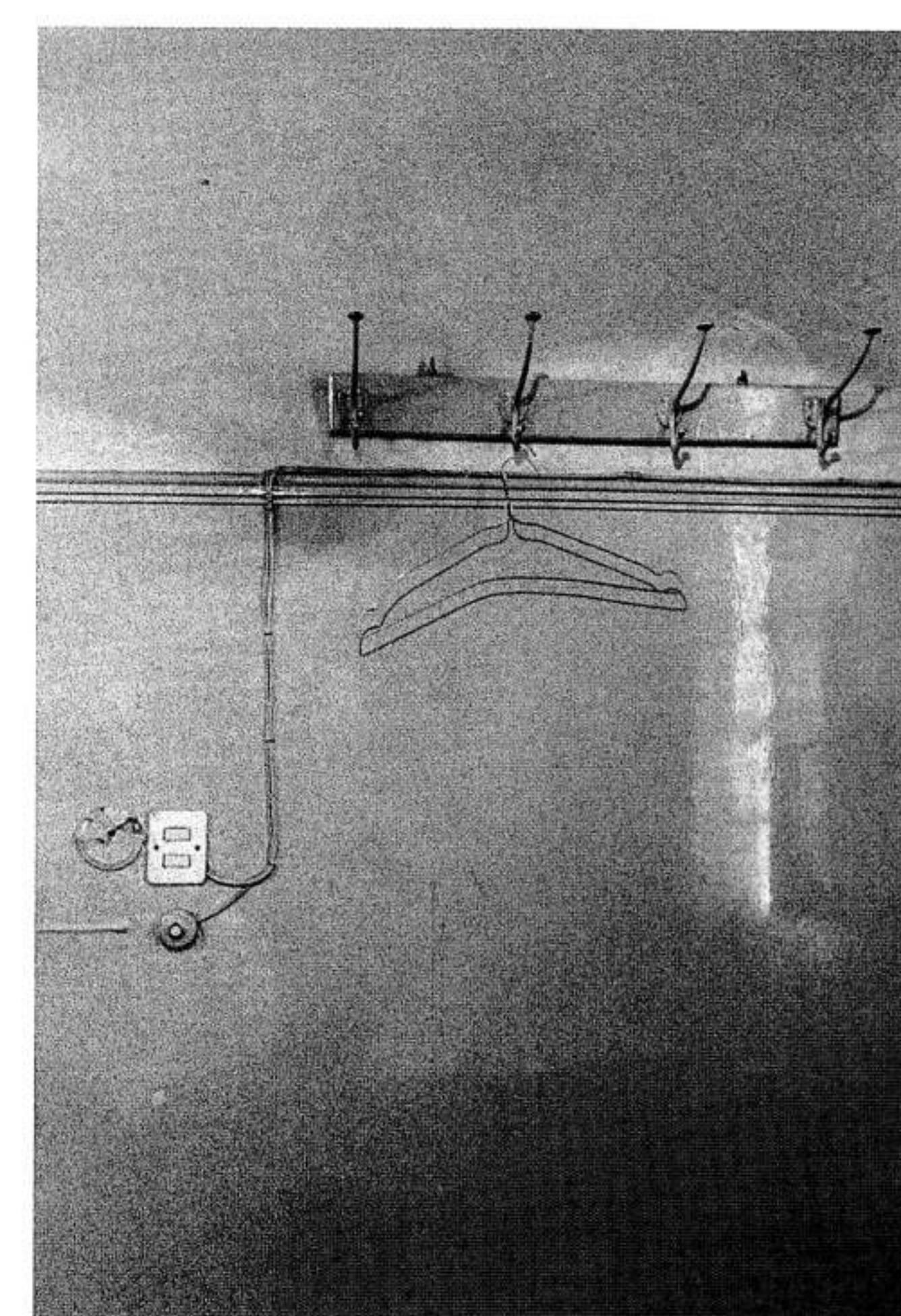
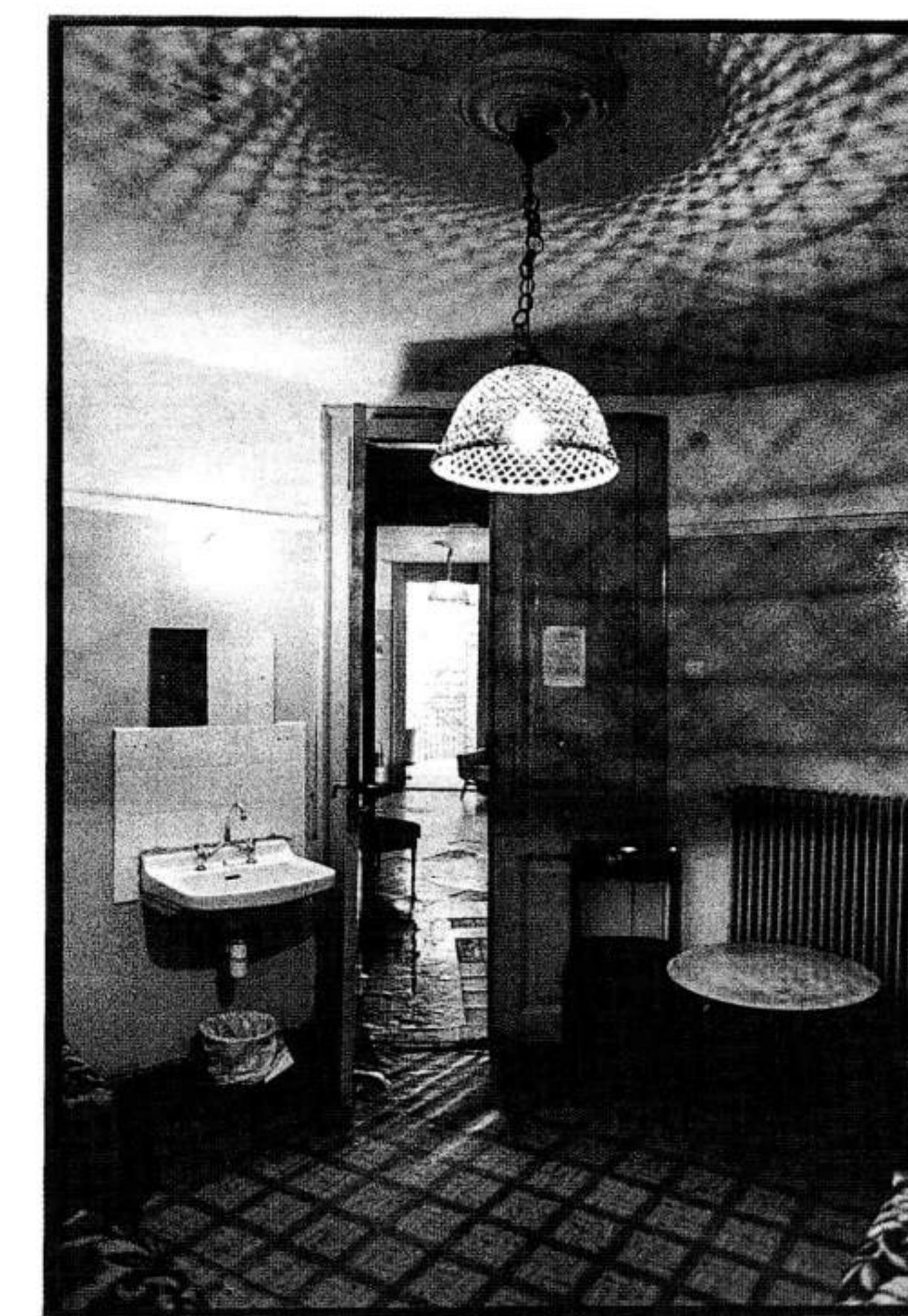
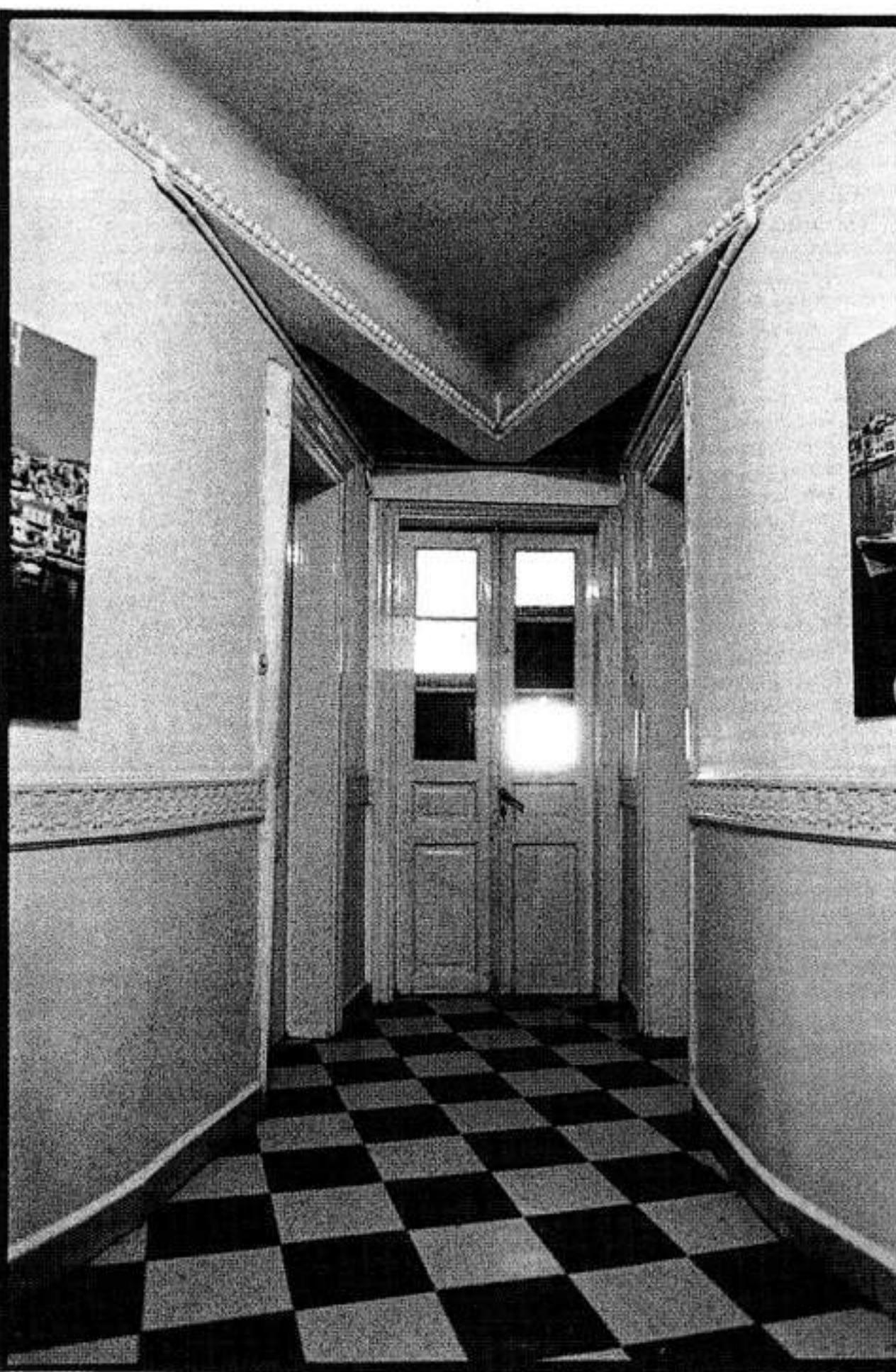
ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 34



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 35



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 36



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 37

Maria Pavlaki



Η Μαρία Παυλάκη ζεί στην Αθήνα και εργάζεται στο Ελληνογαλλικό σχολείο της Αγίας Παρασκευής όπου διδάσκει και φωτογραφία. Είναι μέλος του «Φωτογραφικού Κύκλου», σε διεθνείς ομαδικές εκθέσεις του οποίου έχει συμμετάσχει. Έχει κάνει τρείς ατομικές εκθέσεις στην Αθήνα και στη Θεσσαλονίκη. Από τη «Μικρή Σειρά» των εκδόσεων «Φωτοχώρος» κυκλοφόρησε το 1997 το λεύκωμα με φωτογραφίες της και τίτλο «Άνθρωποι».

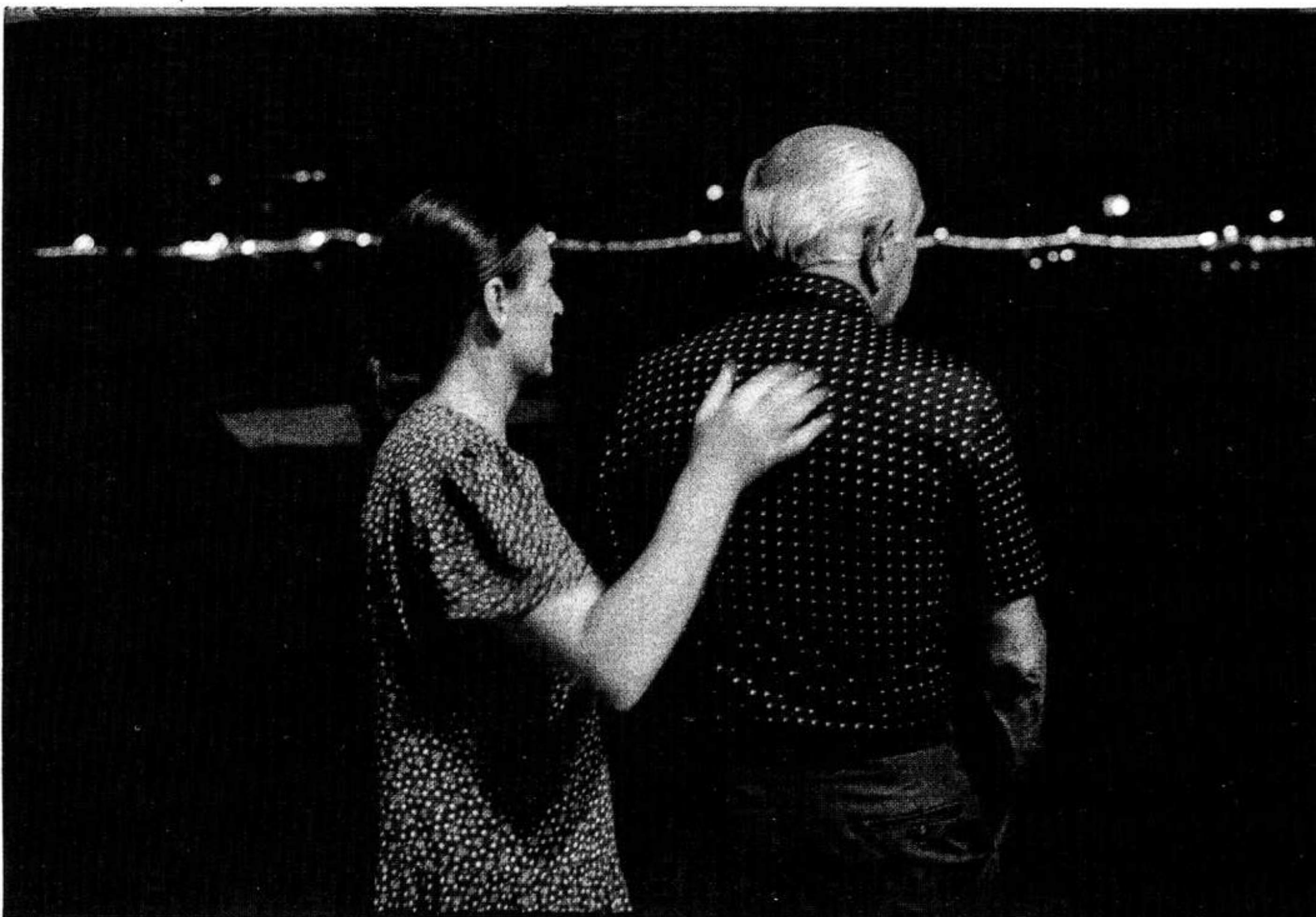
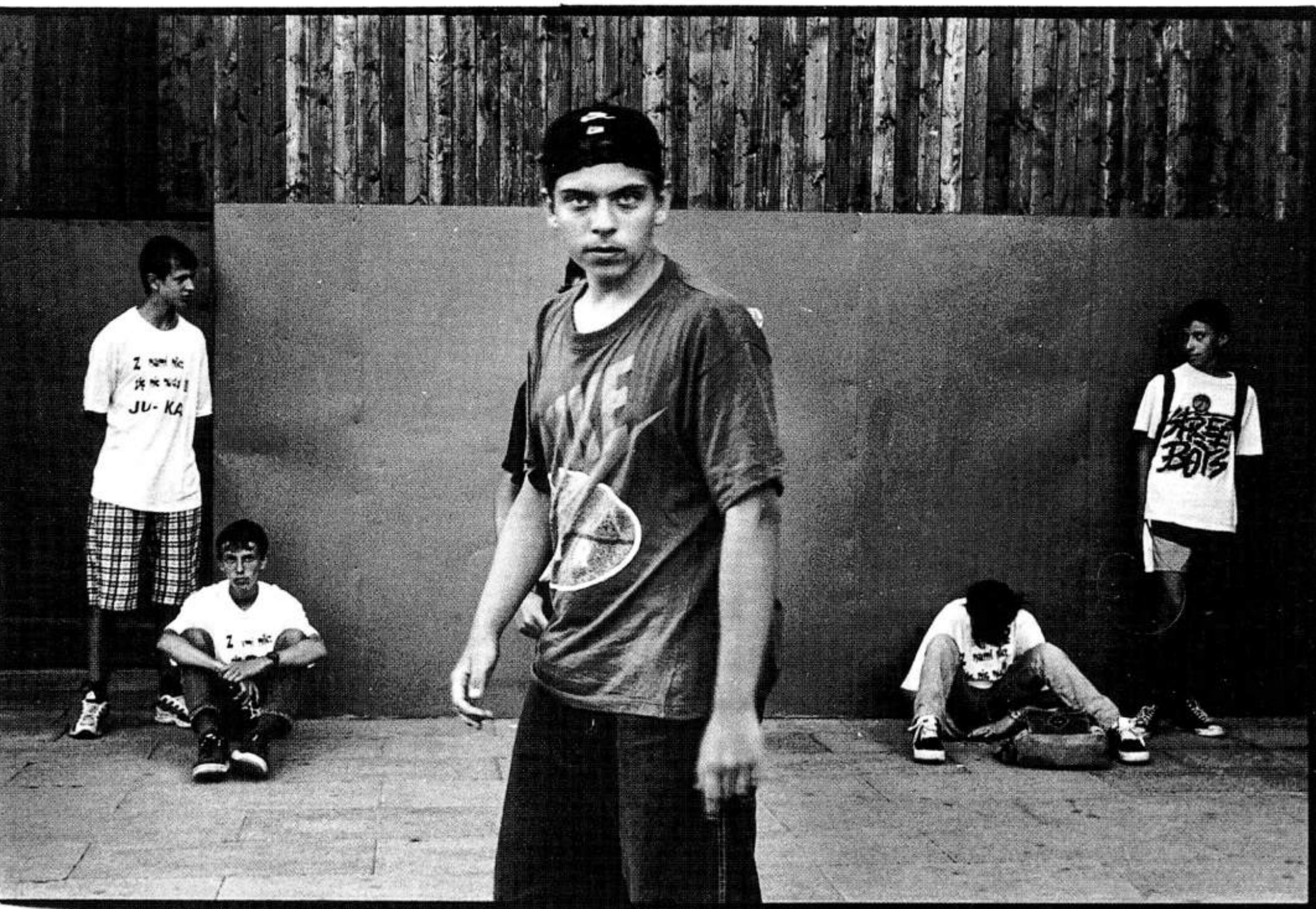
Portfolio

ΜΑΡΙΑ ΠΑΥΛΑΚΗ

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 38



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 39



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 40



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 41

Nikos Tsiforos

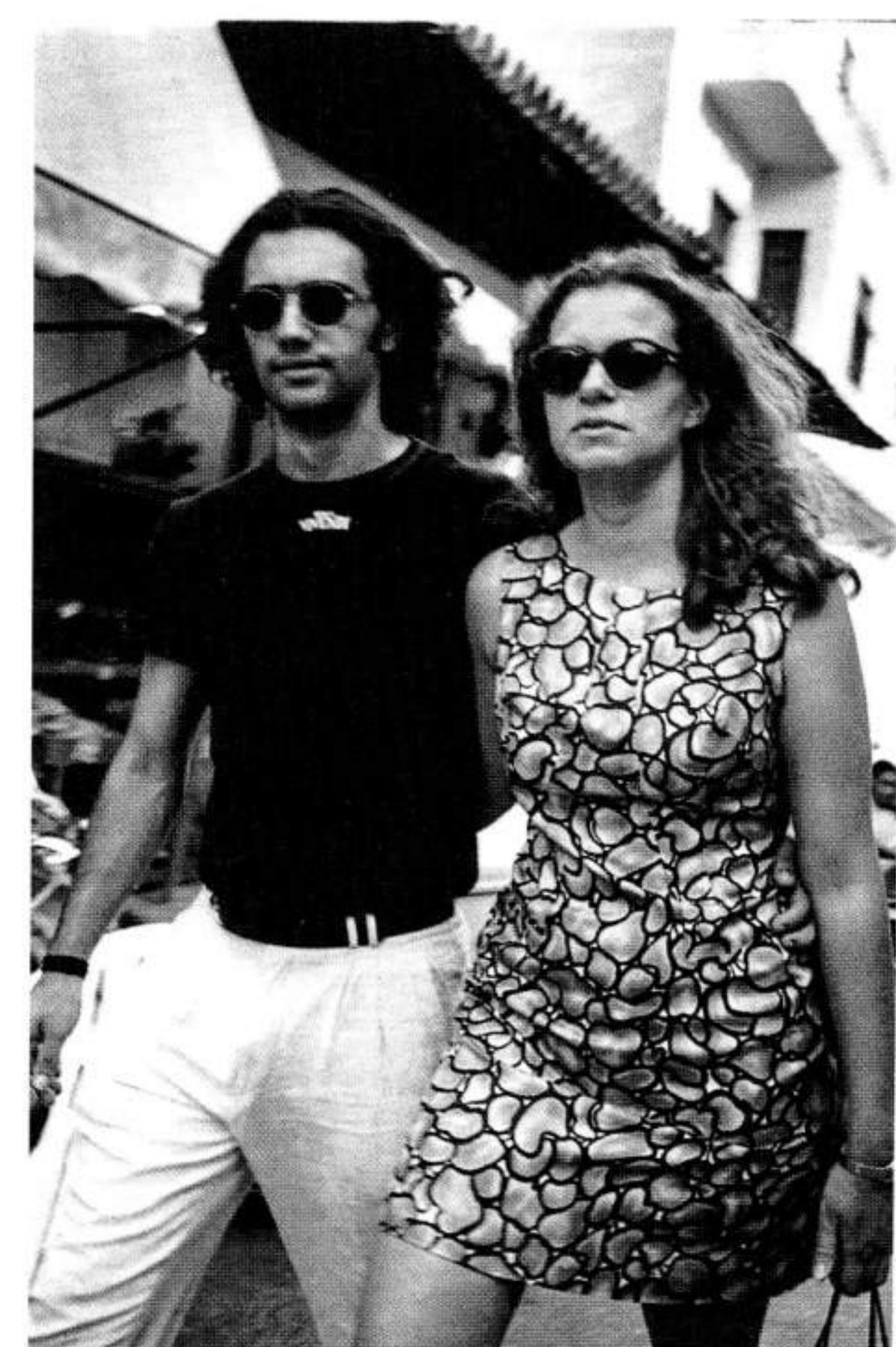


Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1963. Σπούδασε φωτογραφία στη σχολή Focus. Συμμετέσχε σε ομαδική έκθεση στον «Σταύλο» το 1996. Πρώτη ατομική στον «Φωτοχώρο» τον Ιανουάριο του 1998. Το 1997 κυκλοφόρησε από τη «Μικρή Σειρά» τών εκδόσεων «Φωτοχώρος» το λεύκωμα με φωτογραφίες του και τίτλο «Το κελλί».

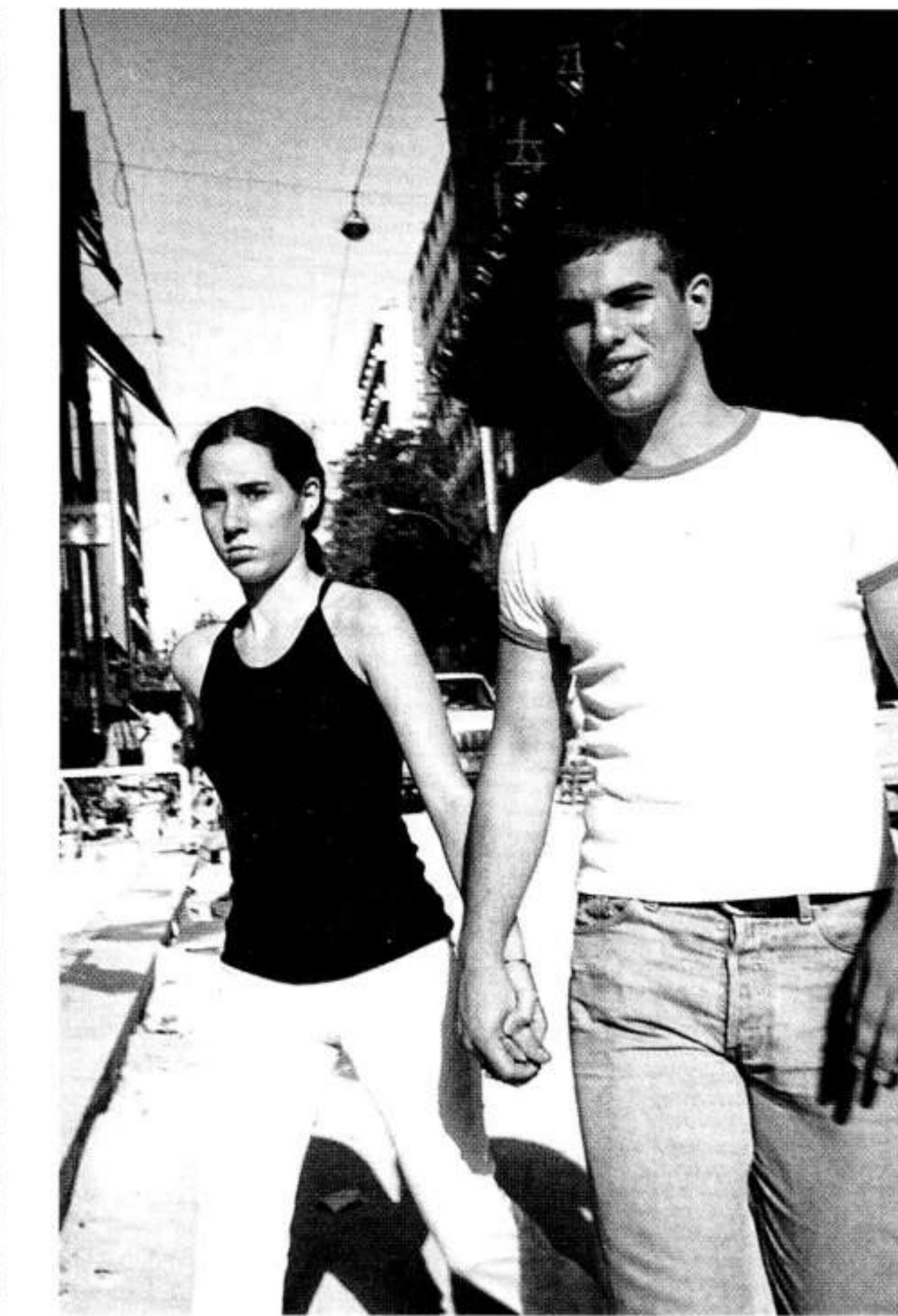
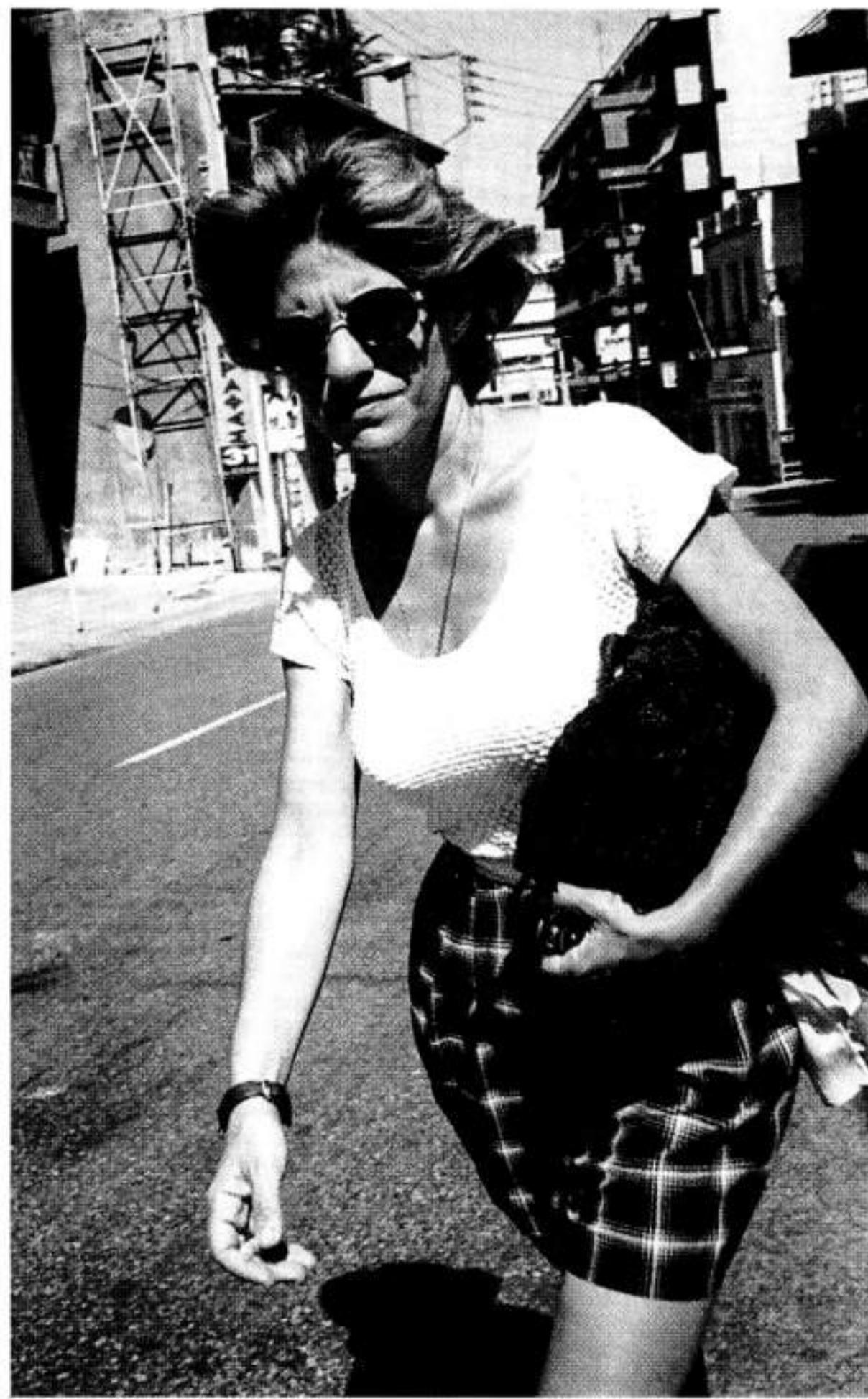
Portfolio

ΝΙΚΟΣ ΤΣΙΦΟΡΟΣ

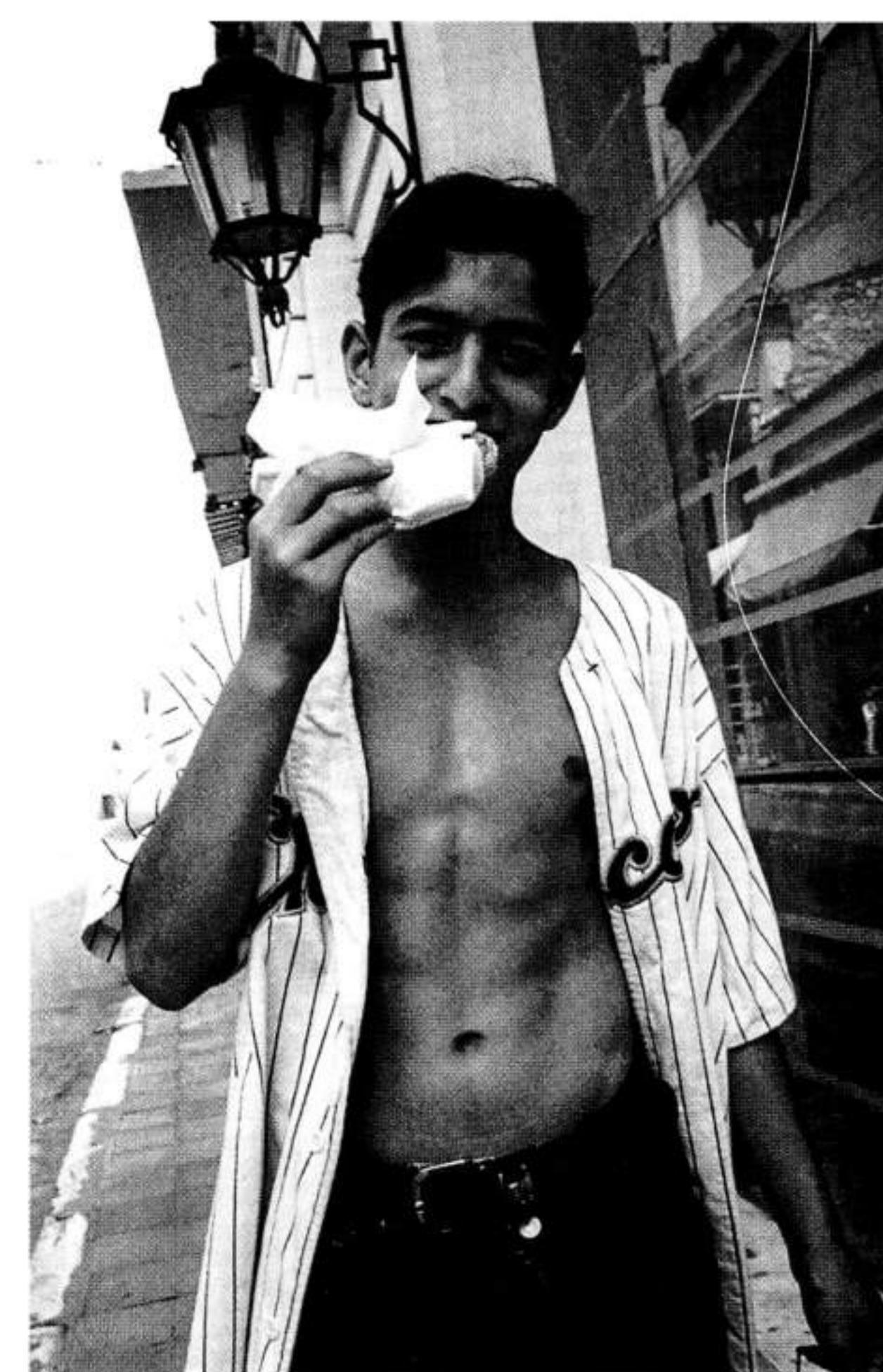
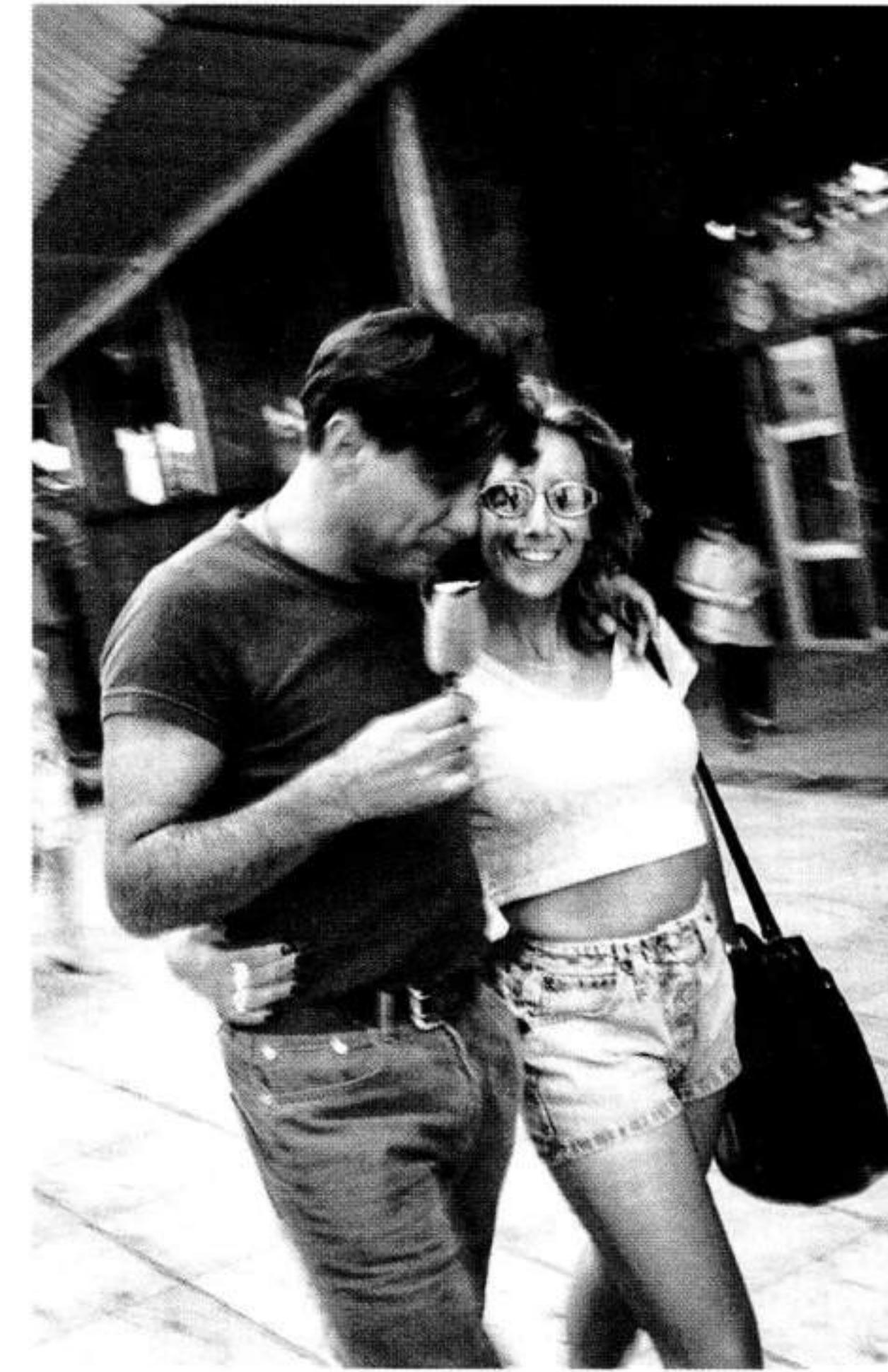
ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 42



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 43



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 44



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 45

Οι συνεντεύξεις τού
KYKLOU

Από τον Αντώνη Κ. Κυριαζάνο



ΕΛΕΝΗ
MOYZAKITH

Η Ελένη Μουζακίτη γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε γερμανική φιλολογία και συγκριτική λογοτεχνία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, στο Βερολίνο, στη Χαϊδελβέργη και φωτογραφία στην AKTO και στον Φωτογραφικό Κύκλο. Έχει συμμετάχει σε όλες τις εκθέσεις τού «Κύκλου», καθώς και σε ομαδικές στη Χαϊδελβέργη και στην Ελληνοαμερικανική Ένωση. Έχει εκθέσει στον «Φωτοχώρο» (Αθήνα και Θεσσαλονίκη 1994), στη Ρόδο (Ροδιακή Έπαυλη 1995) και στη Θεσσαλονίκη (Πολιτιστική Πρωτεύουσα 1997). Το 1997 κυκλοφόρησαν δύο λευκώματα με φωτογραφίες της, από τις εκδόσεις «Φωτοχώρος» («Επισκέπτες») και από τον Οργανισμό Πολιτιστικής Πρωτεύουσας («Πίσω από τη σκηνή»).

«Νοιώθω **ΣΥΛΛΕΚΤης**,
αλλά και **Κυνήγος**»

- Ποιά ήταν η πρώτη σας επαφή με την φωτογραφία;

Όλα ξεκίνησαν όταν ακόμη ήμουν στην εφηβεία. Ο νονός μου, που ήταν ναυτικός, μου έκανε δώρο μια φωτογραφική μηχανή Olympus. Την είχα μαζί μου τα καλοκαίρια που πήγαινα με τους δικούς μου στην Κέρκυρα και φωτογράφιζα τοπία. Μετά από μερικά χρόνια, στα 18 μου, άρχισε η γκρίνα προς τους γονείς μου. Ήθελα μια καλύτερη μηχανή επειδή νόμιζα πως η Olympus έφταγε για τις φωτογραφίες μου. Γκρίνια, γκρίνια, γκρίνια τελικά μού αγόρασαν μια Nikon FM2 που τη χρησιμοποιού μέχρι σήμερα. Φυσικά οι φωτογραφίες μου δεν άλλαξαν. Τοπία, και αργότερα, όταν άρχισα να πηγαίνω μόνη μου διακοπές, προστέθηκαν και πόρτες, γέροντες, παδάκια. Αυτά για 3 χρόνια.

- Και πώς έκανες το επόμενο βήμα σου;

Όταν πήγα για σπουδές στην Γερμανία, εκεί άλλαξαν κάπως τα πράγματα. Τα τοπία παραμερίστηκαν και άρχισα να κάνω πορτραίτα των φίλων μου. Δρχισε να μ' ενδιαφέρει και η μόδα. Θυμάμαι πως τότε έπεσαν στα χέρια μου δύο φωτογραφικά λευκώματα. Ενα τού Herb Ritts και ένα τού Kertesz. Φυσικά μού άρεσε τού Herb Ritts (γέλια). Προσπάθησα μάλιστα και να τον μιμηθώ. Ευτυχώς βαρέθηκα γρήγορα. Μετά από ένα χρόνιο άρχισα να φωτογραφίζω και άλλα πράγματα, βγήκα στο δρόμο, έκανα πορτραίτα, φωτογράφιζα κτήρια, όλα αυτά με μια καινούργια οπτική. Μερικές φωτογραφίες από τότε τις κρατάω μέχρι σήμερα. Και στα contacts εκείνης της εποχής, τώρα που τα κοιτάω, ανακαλύπτω φωτογραφίες κοντά στην σημερινή μου αντιληψη



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 46



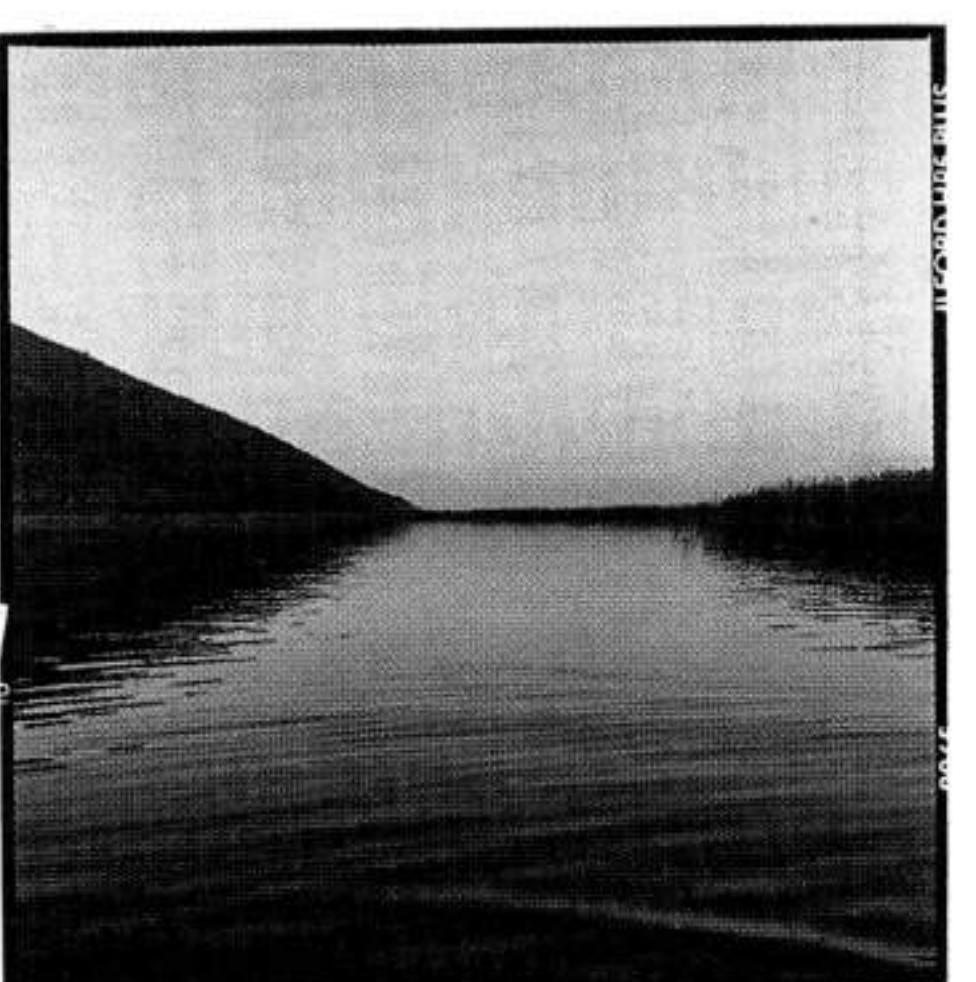
Νομίζω πως λειτούργησε ένα ασυνείδητο κομμάτι μου προς τα εκεί.

- Στον Φωτογραφικό Κύκλο πώς ήρθες;

- Όταν επέστρεψα στην Αθήνα, μια φίλη από το Στρασβούργο μού έστειλε ένα γράμμα και με παρότρυνε, αφού μ' ενδιαφέρει φωτογραφία να γραφτώ στον Κύκλο. Είναι από τα πράγματα στη ζωή μου που δεν τα θεωρώ τυχαία. Φυσικά όταν ήρθα στον Κύκλο μού φάνηκε σαν παράδεισος. Το γράμμα ήρθε στην κατάλληλη στιγμή.

- Εδώ σ' επρέσσες κάποιος φωτογράφος;

Μού άρεσαν όλοι οι καλοί φωτογράφοι που είδα στο σεμινάριο. Ζήλευα. Έβλεπα τις φωτογραφίες τους και ήθελα να τις κάνω κι εγώ. Μού άρε-



σε o Sander. Ενώ ήμουν δύο χρόνια στην Γερμανία δεν είχα δεί φωτογραφίες του πουθενά, ήταν σαν να μήν υπήρχε. Αυτό μού έκανε μεγάλη εντύπωση. Τον Bresson και τον Kertesz τον ήξερα, η Arbus επίσης ήταν κάτι καινούργιο.

- Η δική σου φωτογραφική εξέλιξη πώς έγινε;

Αργά. Από την αρχή έβλεπα αποτελέσματα και ήμουν ικανοποιημένη από τα μικρά βήματα που έκανα.

- Υπήρξε κάτι που σε βοήθησε ιδιαίτερα;

Πέρα από τους φωτογράφους που είδα στο σεμινάριο, ή μετά στα λευκώματα τής βιβλιοθήκης, αυτό που με επηρέασε περισσότερο ήταν οι φωτογραφικές δουλειές των μελών του Κύκλου. Αυτό ισχύει μέχρι σήμερα. Ναι μεν θα ζηλέψω τις φωτογραφίες τού Izis, τού Lartigue, ή τού Plossu (αυτή η χαλαρότητα στις φωτογραφίες τους είναι κάτι που ζηλεύων επειδή οι δικές μου είναι ασφυκτικές), αλλά είναι οι φωτογραφίες των μελών που δόταν μ' αρέσουν με ωθούν να φωτογραφίσω αμέσως κι εγώ.

- Έχεις εκδόσει ήδη δύο βιβλία, τους «Επικέπτες» και τα «Παρασκήνια». Πώς δουλεύες;

Και τα δύο έγιναν ταυτόχρονα εδώ και δύο χρόνια. Οι «Επικέπτες» έγιναν σιγά-σιγά, η συλλογή τής μιας καλής φωτογραφίας μετά από δουλειά. Νοιώθω συλλεκτής, αλλά και κυνηγός. Όχι όμως τής στιγμής. Δεν έχω αυτή την σβετλάδα, αν και θα το ήθελα. Πιάνω βέβαια κάποιες τέτοιες «στιγ-

μές», όμως θα ήθελα να έχω περισσότερες. Αντιθέτα μ' αρέσει να στήνω κάπως τις φωτογραφίες μου. Επειδή το αποτέλεσμα είναι πάντα διαφορετικό στο contact. Είναι κάτι που δεν το περιμένω. Αυτό το «επιπλέον» που διαπιστώνω, δημιουργεί και την έκπληξη στη φωτογραφία, αυτό την κάνει διαφορετική.

Τα «Παρασκήνια» ξεκίνησαν σαν άσκηση πειθαρχίας. Ένα θέμα που έπρεπε να κάνω. Ήθελα να κάνω πορτραΐτα και τα παρασκήνια ήταν ένας τόπος γεμάτος πρόσωπα. Από την άλλη μού άρσε το ημίφων τους, το γεγονός ότι ήταν πίσω από την πλατεία. Ξεκίνησα από το KBΘΕ, επεκτάθηκα όμως και σε άλλα θέατρα.

- Το γεγονός ότι ήταν επώνυμα τα πρόσωπα δεν σε φοβίσει;

Αυτό δεν το υπολόγισα καθόλου. Πάντως οι καλύτερες φωτογραφίες μού βγήκαν από τα λιγότερο επώνυμα πρόσωπα, ίσως επειδή είχαν μικρότερους ρόλους ήταν περισσότερο χρόνο. Όλη αυτή η φωτογράφιση είχε μια αισθητή παιχνιδιού, έπαιξα όμως σοβαρά.

- Όπαν φωτογραφίζεις τί σκέφτεσαι;

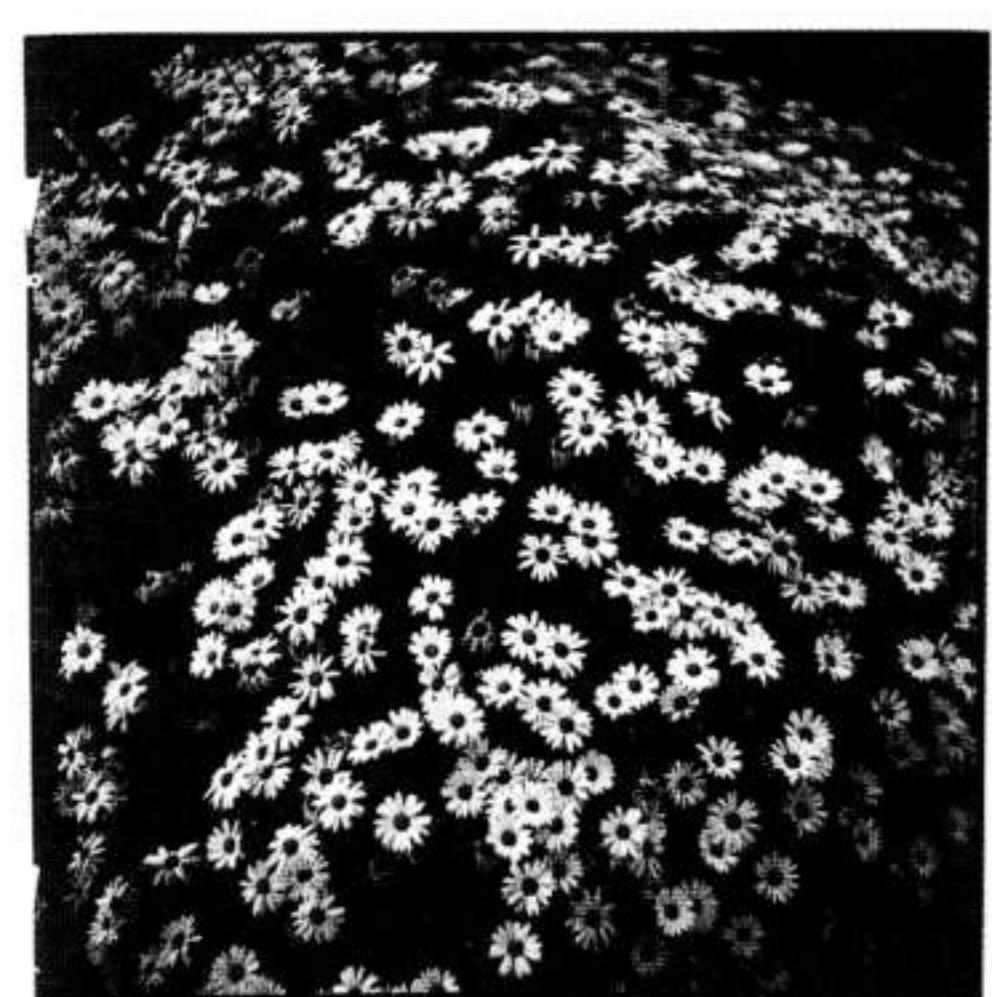
Όταν φωτογραφίζω δεν σκέφτομαι τίποτα. Αυτό είναι πάρα πολύ ανακουφιστικό για μένα. Είμαι εγώ απέναντι στα ειδώλα και στην μέση η μηχανή. Απομονώνωμαι από όλα τα άλλα.

- Οι φωτογραφίες σου πάντως έχουν μια ένταση;

Αυτό βγαίνει εκείνη την ώρα, τής λήψης. Δεν το κάνω συνειδητά. Είναι αυτό που άλλοι λένε εντιττυκά, εγώ το λέω ασυνείδητο μέρος. Είναι κάτι που μ' ενδιαφέρει και το ζητώ. Θέλω να υπάρχει ένταση, θέλω να μην περισσεύει τίποτα από το κάδρο, να είναι απόλυτο μέχρι εκεί που δεν πάει.

- Τον τελευταίο καιρό έκανες και επαγγελματική φωτογραφία. Δεν φοβάσαι μήπως σε βγάλει από τον δρόμο σου;

Καθόλου. Και στις επαγγελματικές φωτογραφίες αναζητά το σφικτό και δεμένο κάδρο, όχι όμως και την ένταση. Εδώ οι όροι είναι άλλοι. ●



Κ
Χ
Λ
Θ
Δ
Α
Υ
Ο
Τ
Ξ
Θ
Η

Χρήστου **ΚΑΛΕΜΚΕΡΗ**

Οι συλλέκτες έχουν κοινή με τους καλλιτέχνες την εμμονή. Η μανία τής συλλογής δεν έχει να κάνει τόσο με την αξία ή την σπανιότητα τών συλλεγομένων αντικειμένων, έστω κι αν κι αυτό ακόμα συμβαίνει συχνά, όσο με την ειδική σημασία που αποκούν για τον συλλέκτη τα αντικείμενα και η σχέση που τα συνδέει μεταξύ τους.

Δεν είχα ποτέ την υπομονή και την εμμονή που απαιτεί η συγκέντρωση μάς συλλογής, ίσως όμως αυτό με κάνει να θαυμάζω περισσότερο εκείνους που επενδύουν με μεγάλο πάθος τον χρόνο και το χρήμα τους για έναν τέτοιο σκοπό. Χρωστά επομένως ευγνωμοσύνη στον Απόστολο Μαρούλη, φίλο από τη Θεοσαλονίκη, καθηγητή Χημείας στο Αριστοτέλειο, αλλά και φωτογράφο και δάσκαλο φωτογραφίας, που μού γνώρισε τον σημαντικό Θεοσαλονικό συλλέκτη Χρήστο Καλεμκερή και την πολύτιμη φωτογραφική συλλογή του.

Ο Χρήστος Καλεμκερής παράλληλα με την επιχειρηματική του δραστηριότητα ασχολήθηκε επί χρόνια με την Ταχυδρομική Ιστορία και τη συλλογή δελταρίων και αντικειμένων που είχαν σχέση με αυτήν. Παρ' όληγα μάλιστα να πώ «στο περιθώριο τής επιχειρηματικής του δραστηριότητας», αλλά ευτυχώς έμαθε πλέον οτι κανείς δεν μπορεί να πεί με ακρίβεια ποιό κομμάτι από τη ζωή μας βρίσκεται στο κέντρο και ποιό καταλαμβάνει το περιθώριο. Όταν ήρθε η ώρα της εθελούσιας σύνταξης ο ελεύθερος πάι χρόνος τού καλού αυτού συλλέκτη μπήκε ολόκληρος στην υπηρεσία τής συλλογής. Μόνο που τα όρια και οι δυ-



Κυρία τών Αθηνών.
Πέτρος Μωραΐτης.
c. 1880-85.
Φωτογραφία αλμπουμίνας.



Ο Χρήστος Καλεμκερής (δεξιά) με τον Απόστολο Μαρούλη (κέντρο) και τον Πλάτωνα Ριβέλλη. (Φωτογραφία: Αθηνά Καραμαγκώλη)

νατόπτες τής παλιάς συλλογής είχαν στενέψει σε βαθμό που η συλλεκτική μανία δεν εύρισκε άλλη διέξοδο. Κι έστι το ενδιαφέρον στράφηκε στη συλλογή ελληνικών φωτογραφιών από την αρχή τής φωτογραφικής ιστορίας μέχρι λίγο μετά το τέλος τού Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Για την ακρίβεια, φωτογραφών που είτε είχαν γίνει από έλληνες φωτογράφους, είτε αφορούσαν ελληνικά θέματα. Οι γνωριμίες τού έμπειρου συλλέκτη με τα διεθνή κυκλώματα τών αρχαιοπωλών και μεταπωλητών, καθώς και η γνώση του για τις συλλεκτικές διαδικασίες, τού επέτρεψαν να συγκεντρώσει μέσα σε λίγα χρόνια μια τεράστια ποσότητα φωτογραφιών, έστι που να καθισταται πλέον εξαιρετικά δύσκολη η ανεύρεση τέτοιων φωτογραφιών στο διεθνές σχετικό εμπόριο.

Η οικονομική αξία τής συλλογής του, που ανέρχεται σε πάρα πολλά εκατομμύρια δραχμών, και ο αριθμός τών φωτογραφιών δεν είναι τα πιο αξιομνηστά χαρακτηριστικά τής συλλογής. Εκείνο που εντυπωσιάζει και συγκινεί είναι η σημαντική δουλειά με την οποία ο Χρήστος Καλεμκερής επένδυσε ιστορικά και οργανωτικά την θαυμάσια αυτή συλλογή του. Οι φωτογραφίες, προσεκτικά ταξινομημένες, φέρουν τη κάθε μία όλα τα απαραίτητα στοιχεία που αφορούν τον φωτογράφο τους (αν είναι γνωστός) ή τα εικονιζόμενα πρόσωπα ή τοπία. Ο συλλέκτης έγινε ιστορικός ερευνητής, προχώρησε σε διασταυρώσεις πληροφοριών και στοιχείων, έμαθε να αναγνωρίζει τεχνικές και εκφραστικές ιδιαιτερότητες και επλούτισε τις ήδη σημαντικές φωτογραφικές εικόνες με στοιχεία πολύτιμα για τον ιστορικό.



Αγωνιστής τού 1821. Αγνώστος φωτογράφος. c.1870. Φωτογραφία αλμουμίνας.

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 49

*Μπενίτα, Κέρκυρα.
Boris και Υός. c.1890.
Φωτογραφία αλμπουμίνας.*

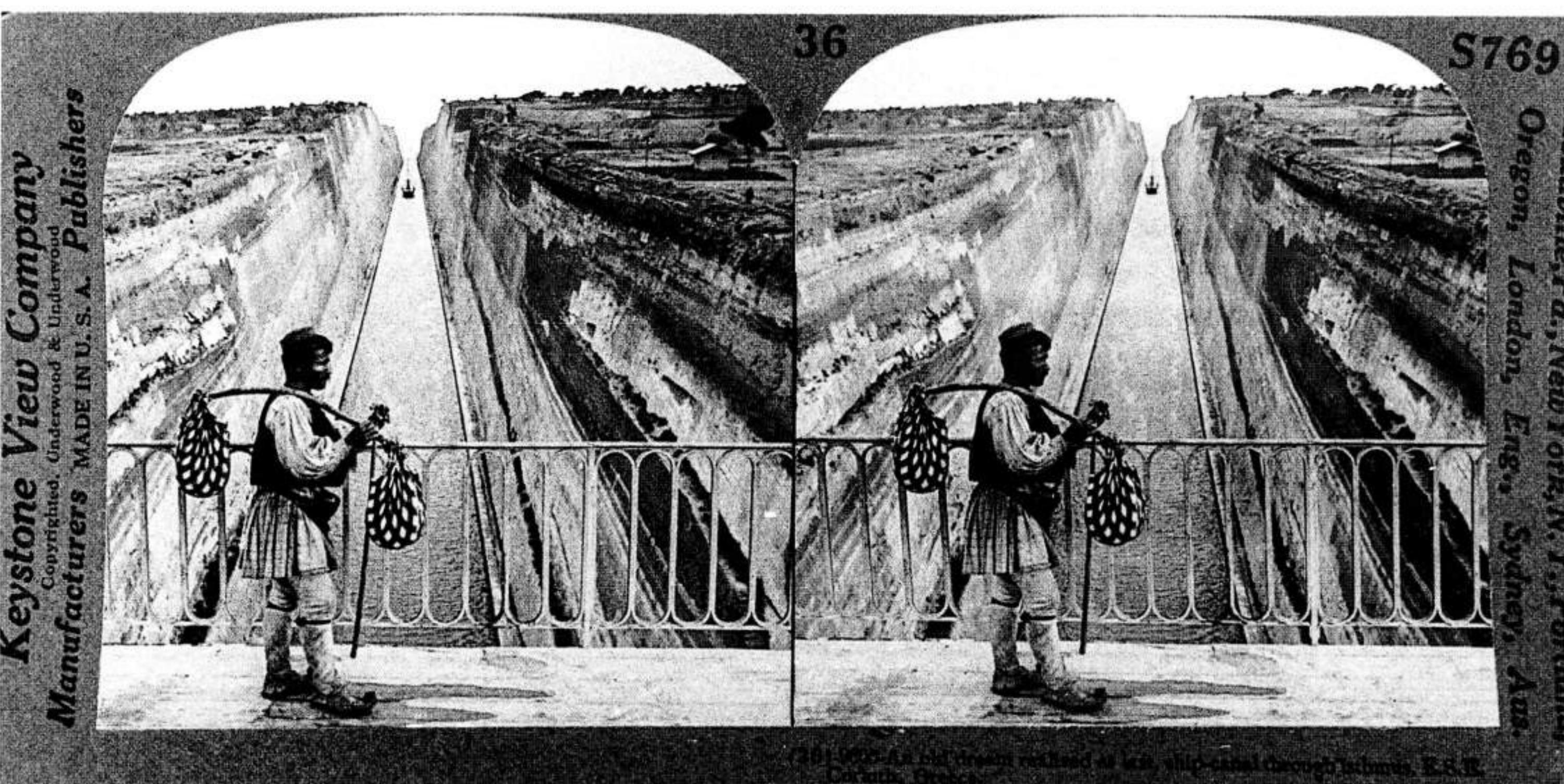


*Κυριά τών Αθηνών. Φίλιππος Μαργαρίτης.
c.1865. Φωτογραφία αλμπουμίνας.*

Υπήρξε δυστυχώς για λίγη μόνο ώρα έκπληκτος θεατής αυτού τού ιστορικού και αισθητικού πλούτου, συγκινημένος μπροστά στο πάθος ενός ανθρώπου, που άπλωνε πάνω σε ένα τραπέζι παλιές και άγνωστες φωτογραφίες, μαζεύμενες με σεβασμό και αγάπη, για τις οποίες ήξερε να μού εξιστροφεί μύρια σά. Είχα όμως και την ιδιαίτερη, για τις δικές μου ειμονές, χαρά, να προλάβω να διακρίνω πολλά δείγματα υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας, αλλά και συγκινητικής αφέλειας και φρεσκάδας όπως ξεπδούσαν από

πολλές φωτογραφίες τών ανώνυμων ή, σε μένα, άγνωστων φωτογράφων. Ο Χρήστος Καλεμκερής επιθυμεί, πολύ λογικά, να βρεθεί μια στέγη γι' αυτή τη συλλογή, ώστε να γίνει προστή σε όλους, ιστορικούς, φωτογράφους, αλλά και σε όσους θέλουν με αγάπη και νοσταλγία να δούντο παρελθόν τους. Τού εύχομαι να βρεί τη βοήθεια που τού χρειάζεται ώστε να την στεγάσει το ταχύτερο, αλλά πιστεύω ακράδαντα οτι, όποια και αν είναι η τύχη της και όπου κι αν στεγαστεί, η συλλογή πρέπει να μείνει για όσο γίνεται μεγαλύτερο διάστημα κάτω από τη δική του φριτζά και αγάπη.

Π.Ρ.



Η διώρυγα τής Κορίνθου. Εκδότες Underwood & Underwood. 1903. Φωτογραφία ζελατίνης.

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 50



.Αυτοπροσωπογραφία, φωτομοντάζ. Νίκος Μπίρκος, c.1890-95. Φωτογραφία αλμπουμίνας.

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 51

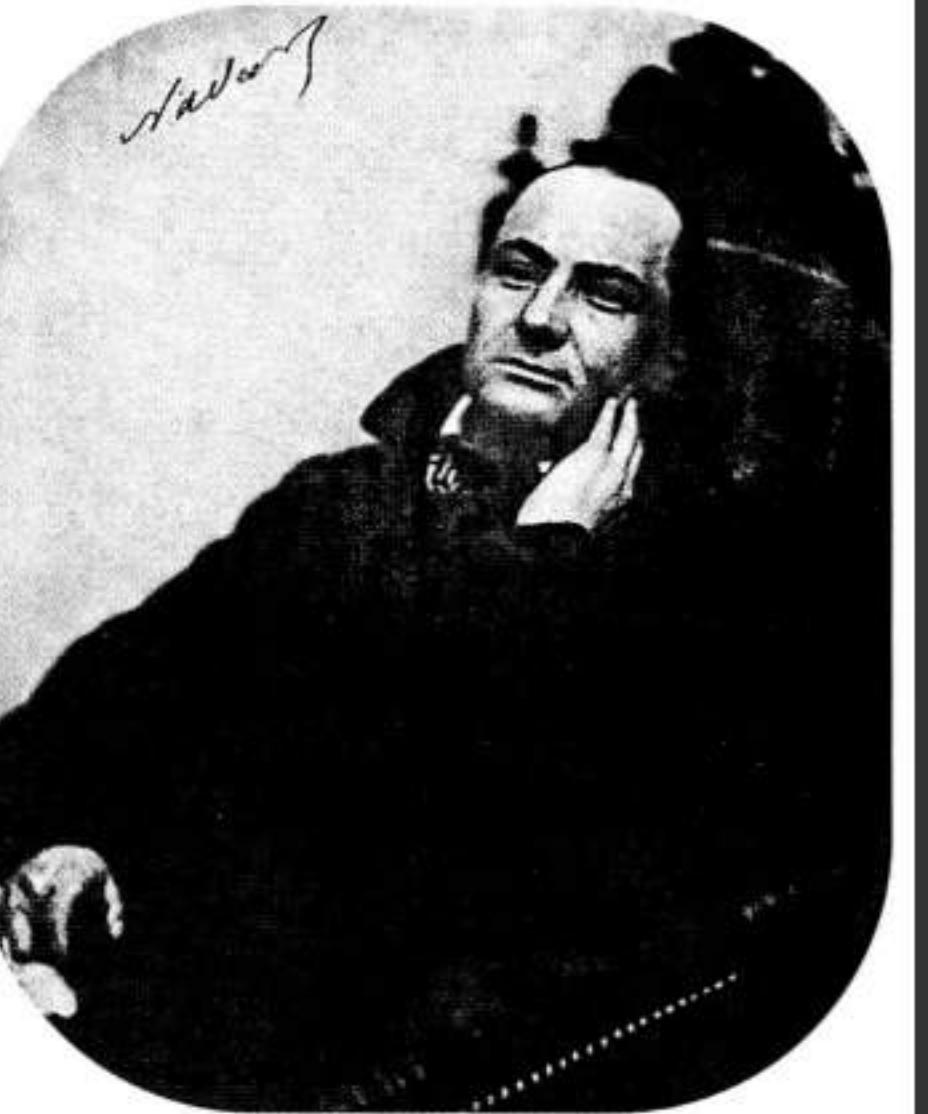
ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ

Της Βίλμας Λαδοπούλου

Baudelaire και η Φωτογραφία

(Το αρχικό κείμενο τής κ. Λαδοπούλου είναι γραμμένο στα γαλλικά.

Την ευθύνη τής μετάφρασης φέρει το περιοδικό)



O Walter Benjamin βλέπει στα Fleurs du Mal (Τα Άνθη του Κακού - 1857) το «πρώτο βιβλίο που χρησιμοποιεί λέξεις προέλευσης όχι μόνον από τον πεζό λόγο, αλλά και από αυτόν τών πόλεων, για ποιητή λυρική».(1) Η μεγάλη πόλη έκανε, κατ' αυτόν, την εισόδο της στην ποίηση και μαζί της η σύγχρονη αλληγορία: Λύχνος, βαγόνι, λεωφορείο, φανοστάτης, συγκοινωνίες...

Για τον Baudelaire, η αλληγορία δεν είναι πλέον μια εικόνα που αντιπροσωπεύει μιαν αφηρημένη ιδέα. Εδώ, αυτά «τα μοντέρνα πράγματα», ξεριζωμένα από τον περίγυρό τους, γίνονται αληγορικές εκφράσεις τού κόσμου και καταδεικνύουν μια νέα σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο και στο παρόν. Αυτή η ποιητική χειρονομία είναι η αναγγώριση τής αδύναμίας να υπάρξει ένα ωραίο αυτόνομο ίδιανικό μέσα σε ένα περιβάλλον που οδεύει προς την εκβιομηχάνιση. Η συνάντηση δεν γίνεται χωρίς ωδίνες. Η προκλητική ποιητική του αποτελεί απόδειξη τών ανωτέρω. Ο Baudelaire θα είχε πρωιά αποδεχτεί την αρνητική λογική τού μοντερνισμού, αυτήν τού ερευπίου... Σε αντίθεση με το αρχαίο μυθικό μεγαλείο, ο μοντέρνος πρωισμός αρνείται έτσι την ιδέα του πρωισμού. Διότι ο μοντέρνος ήρωας για τον Baudelaire δεν είναι δεμένος με τις αξίες τής ημέρας, τις ένδοξες. Είναι αντίθετα συνδεδεμένος με την νυκτερινή όψη τής ζωής και με όσους την κατοικούν: με τον δανδή, την πόρνη, τον ρακοσυλλέκτη...

«Μήπως οι απόβλητοι τής κοινωνίας είναι οι ήρωες τής μεγαλούπολης; Ή ο ήρωας δεν είναι μάλλον ο ποιητής που κατασκευάζει αυτό το έργο με αυτό το υλικό?»(2)

Είναι ενδιαφέρον να σημειώσει κανείς τη διαφορά ανάμεσα στον Maxime Du Camp και στον Baudelaire. Και στο Du Camp περιφρονεί την στατική τέχνη που είναι ανίκανη να απελευθερωθεί από το ακαδημαϊκό πρότυπο. Άλλα γι' αυτόν ο μοντέρνος ήρωας είναι ο βιομήχανος ή ο ιδιοφυής επιστήμονας, και η ποίησή του αντανακά τα ίδιανικά της φιλελεύθερης αστικής τάξης τού Second Empire (σημ. μπρ. μέσα 19ου αιώνα) στην οποία αναγνωρίζει τον εαυτό του.(3) Ενώ και ο δύο τους υπολογίζουν τον σύγχρονο κόσμο, ο Baudelaire βρίσκει το πρωικό υποκειμένον του στον δρόμο: είναι ο απόβλητος, το απόβρασμα τής κοινωνίας. Ο Benjamin αντιλαμβάνεται τη συγγένεια, την οποία θεωρεί «μυστικώς θετελμένη από τον Baudelaire», μεταξύ τού καλλιτέχνη και τού ρακοσυλλέκτη. Γράφει: «Το κομψή εικόνα τού ποιητή μοιάζει να αναπαράγει μια εικόνα πιο κοινή, που αφήνει να διαφίνονται τα χαρακτηριστικά τού ρακοσυλλέκτη». (4) Αυτός ο τελευταίος μαζεύει σε ακουπίδιο από τον δρόμο, και γίνεται ο μάρτυρας τών υπολότων, δηλαδή αυτών που δεν θέλουμε πλέον, αλλά ταυτόχρονα, με την ίδια κίνηση, συλλέγει αυτό που στη συνέχεια θα ενσωματωθεί στο κύκλωμα τών ανταλλαγών

Αν ο ρακοσυλλέκτης είναι, όπως ο Benjamin αφήνει να εννοηθεί, ένα είδος ιστορικού, τότε το ίδιο είναι και ο καλλιτέχνης-ποιητής. Στο περιθώριο τού κοινωνικού γίγνεσθαι, είναι και ο δύο σε διάσταση με τις αξίες τής παράδοσης. Φέρουν στο φάσ όχι αυτό, που, επειδή είναι ήδη εκεί, ανανεώνεται άλλη μια φορά, αλλά αυτό που μέσα στον χώρο τής πόλης, πλάι μας, αποτελεί την εκδήλωση ενός παρόντος ξεπεσμένου και κοινού.

Ο καλλιτέχνης και ο ρακοσυλλέκτης αναδητούν το απόβλητο και ο ποιητής ανοίγεται στην απόβλητη στοιχεία τής γλώσσας. Φέροντας κοντά το ποιητικό γεγονός με το κοινότυπο γεγονός ο Baudelaire προσβάλλει το υψηλό ύφος που κυριαρχούσε μέχρι τότε. Με μια ριζοσπαστική κίνηση μεταχειρίζεται ορισμένες μεταφορές που ταράζουν: «Η νύχτα γίνονται πιο παχειά όπως ένας τοίχος (cloison)» ή πάλι αυτό το άλλο απόστασμα από το ποίημα «Το Ωραίο Καράβι»: «Το θριαμβευτικό στήθος σου μοιάζει με ωραία τνουλάπα». Η πρωτοτυπία αυτών τών εικόνων οφείλεται στην «ευτέλεια ορισμένων συγκρίσεων»(5) και αυτή η ευτέλεια είναι ίσως το πιο χαρακτηριστικό δείγμα αυτού τού μοντερνισμού, τον οποίον ο Baudelaire θάβει μέσα του και τον υποδέχεται σαν πένθος. Χρήμα, τεχνολογία και αστικοποίηση τείνουν να καταργήσουν την απόσταση ανάμεσα στον άνθρωπο και στα πράγματα, και ο ποιητής, «υποστηρίζομενος από τα πλήθη», αφήνει να γοητευθεί από αυτήν τη βία, για να την κάνει υλή τής καλλιτεχνικής του εμπειρίας.

Αυτή η εμπειρία βιώνεται στο μέσον τού πλήθους τού οποίου την παρουσία ουδέποτε θα ξεχάσει. Νικημένος από τη βία που τον παράερνε προς το μέρος της, δεν θα πάψει ποτέ να νοιώθει τον απάνθρωπο χαρακτήρα της. Έτσι, το πλήθος «δεν χρησιμεύει ως πρότυπο για κανένα από τα έργα του. Άλλα άφησε το μυστικό στημάδι του σε όλη τη δημιουργία του...»(6). Αναλύοντας το θέμα τού πλήθους στο έργο «Μπωντλεριανά θέματα» (1939) ο Benjamin αναγνωρίζει σ' αυτό το κοινό τής φωτογραφίας.

Ας επιχειρήσουμε να φέρουμε κοντά τον αισθητικό λόγο πάνω στον μοντερνισμό και το ωραίο όπως το γνωρίζουμε από τα Γραπτά τού Baudelaire.

Η μεγάλη πόλη φαίνεται στην υπήρξει κατ' εικόνα τού πλήθους και ο ποιητής φαίνεται στο συνειδοτοποίησης τον εαυτό του ως αστικό σε αντιμέτωπο με αυτόν τον νέο χώρο, χώρο κατοικημένο από πλειάδα σημείων. Τι απέγινε το Ωραίο μέσα σε ένα τέτοιο περιβάλλον;

Όταν ο Baudelaire λέει: «Το ωραίο είναι πάντα παράξενο», εννοεί με αυτό οι καλλιτέχνης πρέπει πάντα να προκαλεί την έκπληξη, το ονειρό...» Αντιστρέψετε την πρόταση και προσπαθήστε να συλλάβετε ένα ωραίο κοινότυπο!»(7) Με ποιό τρόπο η φαντασία, «βασίλισσα τών ικανοτήτων μας» κατ' αυτόν, μπορεί να επιβιώσει στο πλαίσιο αυτής τής κοινότυπης και θετικής πραγματικότητας που χαρακτηρίζει τον κόσμο τής προσδόου μέσα στον οποίον εξελισσόμαστε. Απαντά αρχικά με μια μη αναστρέψιμη διαπίστωση: το spleen (σημ. μπρ. ανεξήγητη μελαγχολία). Αυτό είναι που αναγγέλλει ό,τι χάθηκε για πάντα και διακρύτει ταυτόχρονα την απουσία τού μοντέρνου ίδιανικού ωραίου. εκινώντας από αυτήν τη διαπίστωση επιχειρεί να προσδιορίσει το μοντέρνο ωραίο που θα έρθει στο μέλλον.

Ιδού λοιπόν τι λέει στο πρώτο κεφάλαιο τού Ζωγράφου τής μοντέρνας ζωής. Για να μπορέσει να «αποχειρεύεται μια λογική και ιστορική θεωρία τού ωραίου, σε αντίθεση με τη θεωρία τού μοναδικού και απόλυτου ωραίου», ο ποιητής δηλώνει ότι το «ωραίο αποτελείται από ένα στοιχείο αιώνιο, αναλλοιώτω [...] και από ένα στοιχείο σχετικό, περιστασιακό, που θα είναι, ενδεχομένως, εκ

περιτροπής ή εν συνόλω, η εποχή, η μόδα, η θητική, το πάθος». Και προσδιορίζει στις αραίο παρουσιάζει πάντοτε «μια διπλή σύνθεση». Προφανώς αυτός ο ορισμός συναντάει έναν άλλον, αυτόν τού μοντερνισμού, που είναι, λέει, «το μεταβατικό, το φευγαλέο, το ενδεχόμενο, το μισό τής τέχνης, τής οποίας το άλλο μισό είναι το αιώνιο και το ακίνητο. Υπήρξε ένας μοντερνισμός για κάθε παλιό ζωγράφο». (8) Η Ομορφιά και ο μοντερνισμός προκύπτουν από αυτές τις δύο όψεις ενωμένες. Το παρόν, για το οποίο γίνεται τόσο συχνά λόγος από τον ποιητή, πρέπει να αναπαρίσταται, ώστε η χαρά που αντλούμε να προέρχεται «όχι μόνον από την ομορφιά που το περιβάλλει, αλλά και από την ουσιαστική ιδιότητα του παρόντος».

Όσον αφορά στον μοντερνισμό, θα χρειαστεί ακόμα «να αποκαλύψουμε από τη μόδα ό,τι ποιητικό μπορεί να περιέχει μέσα στο ιστορικό, να αντλήσουμε το αιώνιο μέσα από το μεταβατικό». Το αιώνια ωραίο και το παρόν συγχέονται στον Baudelaire, και ακριβώς μπ' αυτόν τον όρο ο μοντερνισμός γίνεται αρχαιότητα.

«Ρωτήστε κάθε καλό Γάλλο, που διαβάζει καθημερινά την εφημερίδα του στο καφενείο, τι εννοεί με τη λέξη πρόσδοσης και θα σάς απαντήσει στις είναι ο ατμός, ο ήλεκτρισμός, το φωτάριο, θάυματα άγνωστα στούς Ρωμαίους [...]. Ο φουκαράς [...] έχει χάσει την έννοια τών διαφορών που χαρακτηρίζουν τα φαινόμενα του φυσικού κόσμου και τού ηθικού κόσμου, του φυσικού και τού υπερφυσικού». (9)

O Baudelaire συσχετίζει έτσι την πρόσδοση με την παρακμή. Δημιουργός ο ίδιος στην Έκθεση (Salon) τού 1859, γράφει σχετικά με τη φωτογραφία: «Σε θέματα σχετικά με τη ζωγραφική και τη γλυπτική το σύγχρονο Πιστεύειν τών ανθρώπων είναι το ακόλουθο: «Πιστεύω στη φύση και δεν πιστεύω πάρα στη φύση (και υπάρχουν σοβαροί λόγοι γι' αυτό). Πιστεύω ότι η τέχνη είναι και δεν μπορεί πάρα να είναι η ακριβής αναπαραγώγη τής φύσης (μια αίρεση ντροπαλή και αποχωριστική θέλει να αποκλείονται τα αποκρουστικά αντικείμενα, όπως ένα δοχείο νυκτός ή ένας σκελετός). Έτσι η βιομηχανία που θα μάς έδινε ένα αποτέλεσμα ταυτόσημο με τη φύση θα ήταν η απόλυτη τέχνη». Ένας Θεός εκδηκτής ικανοποίησε τις ευχές αυτής τής πλειονότητας. O Daguerre υπήρξε ο μεσαίας της. Και τότε σκέφτηκε: «Αφού η φωτογραφία μάς δίνει όλες τις επιθυμητές εγγυήσεις ακριβείας (αυτό πιστεύουν οι άφρονες!) τέχνη είναι η φωτογραφία». Από τη στιγμή αυτή κι ωστέρα η ρυταρή κοινωνία έσπευσε, σαν ένας μόνος Νάρκισσος, να θαυμάσει την ευτελή εικόνα της πάνω στο μέταλλο. Μια παράνοια, ένας εκπληκτικός φανατισμός κατέλαβε όλους αυτούς τους νέους λάτρεις του ήλιου...». (10)

[...] είμαι πεπεισμένος ότι η κακώς εφαρμοσμένη πρόσδοση τής φωτογραφίας συνέβαλε στημαντικά, όπως άλλωστε οποιαδήποτε καθαρά μίλική πρόσδοση, στην αποφύλωση τής γαλλικής καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας, ήδη πολύ σπάνιας. [...] όταν η βιομηχανία εισβάλλει στην τέχνη γίνεται ο μεγαλύτερος θανάσιμος εχθρός της και η σύγχυση τών λειτουργιών δεν επιτρέπεται σε καμιά να επιτελέσει το έργο της. Η ποιηση και η πρόσδοση είναι δύο φιλόδοξοι που μισούνται με ένα ενοτικώδες μίσος, και όταν συναντώνται στο ίδιο μονοπάτι πρέπει ο ένας-να υπηρετήσει τον άλλον. Αν επιτρέπεται στη φωτογραφία να υποκαθιστά την τέχνη σε μερικές από τις λειτουργίες της, σύντομα θα την υποκαταστήσει ή θα την διαθεσθεί τελείως, χάρη στη φυσική συμμαχία που θα βρεί στη βλακεία της πλειονότητας. Πρέπει επομένως να επιστρέψει στο πραγματικό της καθήκον, που είναι να υπηρετεί τις επιστήμες και τις τέχνες, αλλά πολύ ταπεινά, όπως η τυπογραφία και η στενογραφία, που δεν δημιουργήσαν ούτε υποκατέστησαν τη λογοτεχνία [...]. Μέρα με τη μέρα η τέχνη χάνει τον αυτοσεβασμό της, υποκλίνεται μπροστά στην εξωτερική πραγματικότητα και ο ζωγράφος έχει όλο και περισσότερο την τάση να ζωγραφίζει, όχι αυτό που ονειρεύεται, αλλά αυτό που βλέπει...». (11)

Η αντίθεση τού ποιητή στον ρεαλισμό, στον νατουραλισμό και στη φωτογραφία δεν φειλεται στην επιλογή τού θέματος (θέμα ευγενικό ή θέμα κοινότυπο). Αν ο Delacroix παραμένει πιστός στα «ψηφλά» θέματα o Baudelaire απο- μακρύνεται από αυτά και αντιθέτως κατευ-

θύνει το βλέμμα του προς το «χαμηλό» θέμα. Άλλα για κάποιον σαν κι αυτόν, που παρόλα αυτά μένει προσκολλημένος στα μεγάλα ιδανικά τού ρομαντισμού, το φωτογραφικό ντοκουμέντο δεν μπορεί παρά να είναι συνώνυμο μιας ωμής και κοινής αναπαράστασης. «Το να ζωγραφίζεις ό,τι βλέπεις» η να φωτογραφίζεις ό,τι βλέπεις καταντάει τελικά το ίδιο.

O Baudelaire συγχέει όχι μόνον τον ρεαλισμό στη ζωγραφική και στη φωτογραφία, αλλά δίνει επί πλέον την εντύπωση να μην έχει διακρίνει τι συνέβαινε εκείνη την εποχή. Με άλλα λόγια, μοιάζει να μην έχει συνειδητοποιήσει οτι αυτή η «κρίση που συνέβαινε με την αναπαραγωγή», «αυτή που αφορά» όπως λέει ο Benjamin «την ίδια την αντίληψη». (12) Θα έβαζε σε κρίση την πιο νόμιμη έννοια που υπάρχει: αυτήν τής μίμησης.

Διότι κι αν ακόμα η έννοια τής «Φύσης» δεν είναι απλό να οριστεί, έστω και αν η ιστορία τής μίμησης δεν είναι μία αλλά περισσότερες, σε κάθε αντίληψη περί αναπαραστάσεως του πραγματικού έννοια τής λέξης «μιμείσθαι» παραμένει αδιαμφιθήτη και αυτό εξαιτίας τού κοινού χαρακτηριστικού που είναι το παλαιό πρότυπο.

Όλα δείχνουν στις ο Baudelaire παραμένει εξίσου δεμένος με αυτά, έστω και εμμέσως. Γ' αυτόν το spleen και το ιδανικό μαζί, η καταστροφή και η νοσταλγία ταυτόχρονα, τείνουν να διαιωνίσουν το παρόν και γι' αυτό τού αφαιρούν κάθε διάσταση τού ιστορικού χρόνου. Χωρίς αμφιβολία εξαιτίας αυτού του λόγου βρέθηκε σε αδυναμία να συναντηθεί με τον Manet και με τη μοντέρνα τέχνη.

(1) W.Benjamin. *Baudelaire, ένας λυρικός ποιητής στο απόγειο του καπιταλισμού*. Payot, 1982, σελ. 143

Ibidem

(3) G.Froidevaux. *Baudelaire, αναπαράσταση και μοντερνισμός*.

Jose Corti, 1989, σελ. 52

W.Benjamin. op.cit.

Ibidem

Ibidem

(7) Baudelaire. *Αισθητικά γραπτά*, U.G.E., 1986, σελ. 247

(8) Ibidem

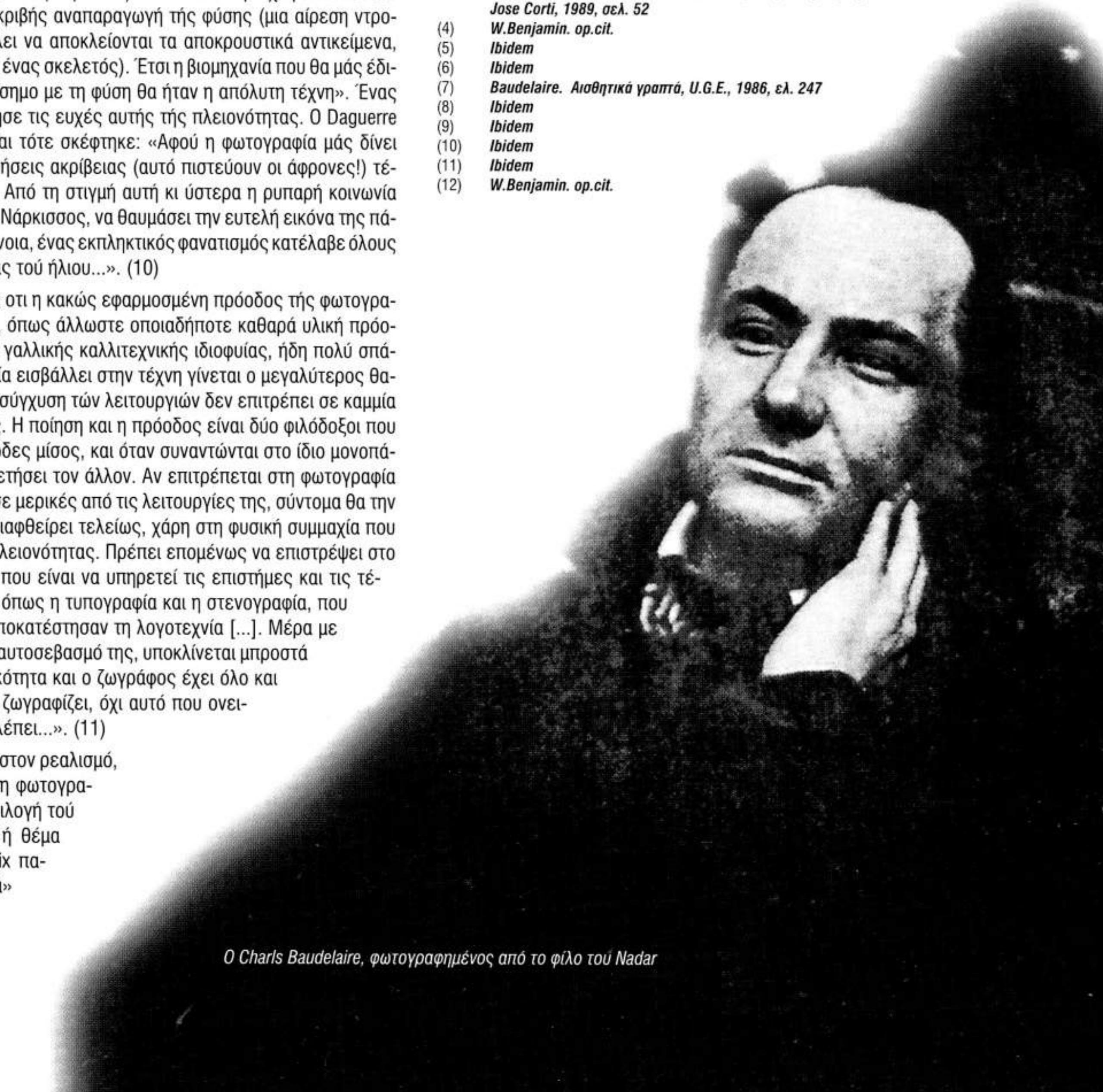
Ibidem

(10) Ibidem

(11) Ibidem

W.Benjamin. op.cit.

(12)



O Charles Baudelaire, φωτογραφημένος από το φίλο του Nadar

ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

Έχουμε ανάγκη από **ΜΟΥΣΕΙΑ** Σύγχρονης Τέχνης!

(Αποσπάσματα από άρθρο του Edward Lucie - Smith
στο αγγλικό περιοδικό Art Review, τεύχος Νοεμβρίου 1977)
Μετάφραση: Νίκος Μενδρινός

Tεράστια καινούργια μουσεία χτίζονται παντού. Μετά το μουσείο του Frank Gehry στο Μπιλμπάο σύντομα θα ακολουθήσει η καινούργια Tate Gallery στο Bankside του Λονδίνου. Η πλειονότητα τών λαμπρών αυτών νέων κτηρίων θα γεμίσει μάλλον με σύγχρονη παρά με μή σύγχρονη τέχνη - για τρεις λόγους: πρώτον, η παλαιά τέχνη είναι τώρα πολύ ακριβή. Δεύτερον, δεν υπάρχει πια αρκετή απ' αυτήν διαθέσιμη. Τρίτον, η Σύγχρονη Τέχνη είναι αυτή με την οποία ο κόσμος αισθάνεται πιο άνετα και οπωδήποτε θέλει να παρακολουθεί. Μέχρι εδώ όλα καλά. Άλλα τί θα γίνει είκοσι, πενήντα, εκατό χρόνια από τη μέρα που αυτά τα κτήρια θα ανοίξουν τις πόρτες τους; Η πρόβλεψη μου είναι: προβλήματα - και μετά, ακόμα περισσότερα προβλήματα. Ας ρίξουμε πρώτα μια ματιά στα ίδια τα κτήρια. Τα μοντέρνα κτήρια είναι σαν τις μοντέρνες μπηκανές: ξεπερασμένα σχεδόν μάλις ανοίξουν για το κοινό. Περιβότα παραδείγματα είναι τα ταινιεύτινα κατασκευάσματα του Νεομπρουταϊσμού της εποχής του 1960 - τα περιστούδαστα εωσφερικά τους συστήματα θέρμανσης και αερισμού είναι ήδη κατεστραμμένα αλλά αδύνατον να αντικατασταθούν. Τα ύψη των ταβανών τους πολύ χαμηλά για να υπάρχει χώρος για όλα τα καλώδια που χρειάζονται οι εγκαταστάσεις για τα συστήματα των σημερινών υπολογιστών. Το ίδιο το σκυρόδεμα τους που αρχίζει να διαλύεται. Άλλα, παρόλα αυτά, είναι σχεδόν να κατεδαφίστουν χρήσιμα για ανατανακούντων ταυτόχρονα ολόκληρες γειτονιές. Αυτά τα λαμπρά καινούργια μουσεία θα δημιουργήσουν άραγε παρόμια προβλήματα; Όσο πιο τεχνολογικώς φιλόδοξα είναι, τόσο πιο γρήγορα θα γεράσουν.

Αλλά δεν είναι μόνο αυτό. Ένα από τα πράγματα που ξέρουμε για τα Μουσεία Τέχνης είναι ότι κανένα κτίσμα Μουσείου δεν είναι ποτέ αρκετά μεγάλο. Ένα Μουσείο που σήμερα παρουσιάζει επαρκώς την Τέχνη του τελους του εικοστού αιώνα είναι πιθανό να ασφυκτιά γύρω στο 2050, καθώς όλο και πιο πολλή Τέχνη θα παράγεται από όλο και περισσότερους δημιουργούς, γενικά σε όλο και μεγαλύτερη κλίμακα. Τί θα γίνει τότε; Ωστε μπορούν αυτά τα νέα μουσεία να μεγαλώσουν, δηλαδή να έχουν χώρο στο ικανότερό τους, και θα είναι το σχέδιο τέτοιου που να επιτρέπει προσθήκες χωρίς να ζημιώσει τη ακεραιότητα τής αρχιτεκτονικής; Τέτοια προβλήματα έχουν ήδη προκύψει σε σχέση με δύο Μουσεία στη Νέα Υόρκη: το Guggenheim του Frank Lloyd Wright και το Whitney του Marcel Breuer. Στην περίπτωση του Whitney, κάθε λύση που προτίθηκε μέχρι τώρα συνεπαγόταν μια αρχιτεκτονική τσαπατουσλιά.

Είναι κι άλλα πράγματα που επίσης πρέπει να κοιτάξουμε. Σε σχέση με τα Μουσεία, «το μεν πνεύμα προθύμου, η δε σαρξ ασθενῆς». Οι πιο πολλοί από εμάς ξέρουμε Μουσεία που είναι πολύ μεγάλα για να μπορεί κανείς να τα επισκεφθεί απλά και εύκολα και που οι πιο μακρινές γωνίες τους παραμένουν άγνωστες στους πιο πολλούς επισκέπτες. Το Λούβρο είναι ένα τέτοιο παραδείγμα. Η Tate Bankside είναι ήδη τεράστια. Μπορεί κανείς να φαντασθεί να

αντιμετωπίσει κάτι που μεγαλώνοντας θα γίνει διπλό σε μέγεθος; Και που θα βαν αφιερωμένο αποκλειστικά στην Σύγχρονη Τέχνη; Τουλάχιστον το Λούβρο δίνει σε κάποιον την ευκαιρία να διαλέξει ανάμεσα σε πολιτισμούς. Κι όμως η πίεση για πολύ χώρο αναμφισβήτητα θα συνεχισθεί. Φιλόδοξοι διευθυντές μουσείων θα το θέλουν. Ονειροπαρέμονοι επικελητές, ανυπόμονοι για κάθε τι που δεν ανήκει στη δικιά τους γενιά, θα το θέλουν. Πάνω απ' όλα καλλιτέχνες ανήσυχοι για μια θέση στον ήλιο θα το θέλουν. Ο εικοστός πρώτος αιώνας, είναι σχεδόν βέβαιο ότι γίνεται μάρτυρας της δημιουργίας όλο και πιο γιγαντιαίων εκθεσιακών χώρων, πολυδάπανων για συντήρηση, εξίσου πολυδάπανων για θέρμανση, φωτισμό και φύλαξη - και όχι απαραίτητα με πιο πολλούς επισκέπτες. Στο μεταξύ, αυτά τα Μουσεία που δεν μπορούν να αυξήσουν τον εκθεσιακό τους χώρο θα πρέπει να βρούν όλο και πιο πολύ χώρο για αποθήκες.

Αυτή η υπόθεση με οδηγεί σ' αυτό που νομίζω οτι είναι και το αληθινό πρόβλημα - όχι αυτό των κτηρίων των Μουσείων και τής αναπόφευκτης ολισθήσης τους σε αρχητεία αλλά αυτό που συνδέεται με τα ίδια τα εκθέματα. Η «παρακμή» των πινάκων και των γλυπτών - στα μάτια όχι μόνο των σύγχρονων καλλιτεχνών αλλά και των επικελητών και κριτικών - άνοιξε τις πόρτες των μουσείων σε ένα τηλήθος καινούργιων τρόπων δημιουργίας τέχνης - περιβαλλοντικών, εννοιολογικών και τεχνολογικών ή ακόμα, ένα μήγμα όλων των παραπάνω. Δεν είναι μόνο στο κάθε αντικείμενο μπορεί νάναι τέχνη, αλλά στη τέχνη τώρα πια μπορεί να δημιουργηθεί από οποιαδήποτε υλικά. Στην περίπτωση τών πio «μοδάτων» σημειωνών μορφών της Σύγχρονης τέχνης, αυτά τα υλικά είναι πολλές φορές αντικείμενα, σε ήδη υποβαθμισμένη κατάσταση, επιλεγμένα μέσα απ' τον κόσμο της καθημερινότητας.

Όλα τα έργα τέχνης υπάκουεται σε αναπόφευκτη φυσική φθορά. Σε μουσεία αφιερωμένα σε παραδοσιακές μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης, τα εργαστήρια συντήρησης είναι ήδη απαρχρήμαντα προπαθώντας να καθυστερίσουν κάτι τέτοιο, με διάφορους βαθμούς επιτυχίας και συχνά μέσα σε κλίμα διαφωνιών. Οι Τισανοί και οι Πουσέν που βλέπουμε στην National Gallery του Λονδίνου δεν είναι στην κατάσταση που ήταν όταν άφησαν το καβαλέττο του καλλιτέχνη. Τουλάχιστον οι καλλιτέχνες τού παρελθόντος προσπάθησαν, αν και όχι πάντα με τον ίδιο βαθμό επιτυχίας, να βρούν υλικά πούχα μα κάποια ανθεκτικότητα και που αντιδρούσαν στο πέρασμα του χρόνου με σχετικά αργό ρυθμό. Ο περισσότερος χρόνος διδασκαλίας στις παραδοσιακές ακαδημίες τέχνης αφιερωνόταν στο να διδαχθούν οι καλλιτέχνες πώς να ζωγραφίζουν «στέρεα» - δηλαδή πώς να τα χρησιμοποιούν με τη σωστή σειρά. Αυτή η παράδοση είναι σε παρακμή από πολύ καιρό - εδώ στην Αγγλία, από τα μέσα του 18ου αιώνα Σήμερα πολλά θεωρούμενα παραδοσιακά έργα του 20ού αιώνα - π.χ. ζωγραφική με

ακρυλικό - καταστρέφονται γρήγορα και οριστικά. Τού David Hockney το «Mr & Mrs Clark and Percy», ένας απ' τους πιο δημοφιλείς πίνακες της Tate Gallery (αν κρίνουμε απ' τις κάρτες που πουλάει) αναφέρεται τελευταία σαν ένα έργο που η φυσική καταστροφή του είναι ήδη αναπόφευκτη. Απολαύστε το όσο ακόμα μπορείτε. Αρκετοί πίνακες του Mark Rothko, ζωγραφισμένοι με συνηθισμένες μπογιές διακόσμησης έχουν τόσο πολύ ξεθωριάσει πούναι πια απλές σκιές προηγούμενων εισιτών τους. Όταν πάμε σε έργα μικτών μέσων έκφρασης, η κατάσταση είναι ακόμα πιο άσχημη. Για πόσον καιρό οι κύβοι λίπους του Joseph Beuys θα διατηρήσουν την αρχική τους συνοχή; Σε πόσα χρόνια τα ρολλά ταύχας θα οξυδωθούν και θα διαλυθούν; Για ένα τέτοιο πρόβλημα υπάρχει πληθώρα παπανήσεων. Καλλιτέχνες που πειραματίζονται λένε περιφρονητικά στις δουλεύσουν για το σήμερα και στις μέλλοντες τους ενδιαφέρει. Υπάρχει μια απλή απάντηση σ' αυτό: να εκθέτετε σε Μουσεία, αλλά να αρνείστε να πουλάτε. Κάθε τι που προστίθεται στην μόνιμη συλλογή ενός μουσείου γίνεται, εκ των πραγμάτων, αντικείμενο διαφύλαξης για τις μελλοντικές γενιές. Δεν ζηλεύουν τους συντηρητές της αύριον που θα προσπαθούν μανιασμένα να σώσουν όλα αυτά τα αριστουργήματα μικτών μέσων από γρήγορη και οριστική διάλυση.

Ένας πειρασμός θα ήταν απλά να αντικαταστήσεις ό,τι καταστράφηκε. Καινούργια τσόχα, φρέσκο λίπος - υλικά που ο Beuys ποτέ δεν είδε ή άγγιξε με τα ίδια του τα χέρια και που είναι, έσω ελάχιστα, διαφορετικά σε ποιότητα απ' αυτά που αρχικά χρησιμοποιήσε. Άλλα αυτά είναι αντίθετα σε μια απόφι που παραμένει πεισματικά εδραιωμένη στην συλλογική ψυχή - αυτήν τών ιστορικών τέχνης πριν απ' όλα. Το έργο τέχνης πρέπει νώναι «αιθεντικό» με την έννοια ότι ο ίδιος ο καλλιτέχνης στην πράξη τη άγγιξε ή καθοδήγησε την κατασκευή του. Αυτό βέβαια, πάει ενάντια στα κελεύσματα τών καθαρών εννοιακών έργων - δηλαδή στο τέρμα της έργα τέχνης που πάραχε βασικά σαν μια ιδέα που ο οισοδήποτε μπορεί να ενσαρκώσει, αν τού δοθεί στο οχετικό διάγραμμα, η που ουσιαστικά δεν χρειάζεται καν να ενσαρκωθεί. Ένα πρόβλημα εδώ είναι ότι καθιερώμενοι εννοιακοί καλλιτέχνες είναι γνωστά πόσα δυνατά διαμαρτύρονται όταν η ενόρκωση είναι αποτέλεσμα δουλειάς άλλων χεριών από τών δικών τους. Σ' αυτές τις περιπτώσεις οι χρηματικές ανάγκες έχουν την τάση να λαμβάνονται υπ' όψιν πάνω απ' τις απαιτήσεις της διανοητικής συνέπειας.

Άλλα θέματα γεννιούνται, όταν κάποιος αρχίζει να μιλάει για ξαναφτιάχιμο έργον τέχνης. Ένα περίεργο χαρακτηριστικό τής ταχύτατα εξελισσόμενης τεχνοκρατικής μας κοινωνίας είναι το γεγονός ότι ορισμένα υλικά εμφανίζονται και ξεφανίζονται ξανά μέσα σε ασυνήθιστα μικρό χρονικό διάστημα. Εάν, π.χ., ένας καλλιτέχνης χρησιμοποιήσει κομμάτια πλαστικού διασωθέντα από ένα σκουπιδόποτο (τα πρώτα έργα του Tony Gragg θα μπορούσε να ήταν μια τέτοια περίπτωση) και, κατόπιν, αυτά τα κομμάτια πλαστικού χάσουν το χρώμα τους ή διαλυθούν με τη πέρασμα του χρόνου, τί θα μπορούσε να κάνει ο καύμενος ο συντηρητής; Αυτό το είδος πλαστικού μπορεί να έχει χαθεί τελείως απ' την αγορά - ίσως γιατί ήταν τοξικό, ίσως γιατί δεν αποδείχτηκε αρκετά ανθεκτικό για καθημερινές χρήσεις. Κι αν ακόμα πάραχε, είναι άραγε ελεύθερος ο συντηρητής να αντικαταστήσει χαμένα κομμάτια αντιγράφοντάς αυτά που δημιουργήθηκαν τυχαία από τον καλλιτέχνη, πλάθοντάς τα προσεκτικά με το χέρι και περιμένοντας άλλα δέκα ή δεκαπέντε χρόνια να επανεμφανιστεί το πρόβλημα;...

...Η τεχνολογία πην οποία ο καλλιτέχνες μπορούν να αποκτήσουν είναι σπανίως πρωτοποριακή. Είναι αυτή που υπάρχει στην αγορά την συγκεκριμένη στιγμή - το ψηφιακό βίντεο, για παράδειγμα, έγινε προστό στους καλλιτέχνες μόνον όταν άρχισε να πουλέται σε οποιονδήποτε είχε τα χρήματα να το πληρώσει. Τα καλλιτέχνικά βίντεο είναι σχεδόν πάντα φτιαγμένα όχι με μηχανήματα επαγγελματικού επιπέδου αλλά με αυτά που είναι στη διάθεση κάθε εύπορου ερασιτέχνη. Μια παραλλαγή τής ίδιας κατάστασης παρατηρείται και με τους υπολογιστές. Οι καλλιτέχνες εξαρτάνται από προγράμματα και μηχανές σχεδιασμένα για στούντιο γραφικών τεχνών. Και σπάνια μπορούν να χρησιμοποιήσουν τα πιο τέλεια, σπάνια τους high-end υπολογιστές που είναι φτιαγμένοι για εμπορική χρήση υψηλού επιπέδου...

...Εδώ, όμως, εμφανίζεται μια άλλη απειλή - αυτή της γρήγορης τεχνολογι-

κής αλλαγής. Αυτή η διαδικασία, μοιάζει να επιταχύνεται, παρά να επιβραδύνεται. Ο υπολογιστής που ήταν πρωτοποριακός μόδις πριν δύο χρόνια, πάει τώρα να γίνει δεινόσαυρος. Η ψηφιακή εικονοποίηση κάνει δυνατή την προσπτική τής πιλήρους κατάργησης τής βιντεοταινίας. Τί θα κάνουν τα Μουσεία επ' αυτού; Οι τεχνολογικές δημιουργίες στις συλλογές τους θα είναι, μέσα σε πολύ λίγα χρόνια, οι πιο παραδένες μηχανικές αντικείς. Πώς θα τις κρατήσουν ζωντανές; Θα γεμίσουν όλες τις αποθήκες τους με αρχαία βίντεο για τα οποία δεν θα μπορούν να βρεθούν ανταλλακτικά; Με υπολογιστές τών οποίων τα απαρχαιωμένα συστήματα ουδείς θα καταλαβαίνει; Και όταν αυτές οι αρχαίες μηχανές ξαναζωντανέψουν με τη βοήθεια πανάκριβα αμειβομένων ειδικών επιστημόνων, μήπως οι εικόνες που θα παράγουν θα φινόνται απίθανα κακές σε μάτια μαθημάτων σε πιο σύγχρονα πράγματα; Τα βίντεο τών καλλιτεχνών τής εποχής του 1970, όσα επιβίωσαν, σχεδόν δεν βλέπονται σήμερα, όχι γιατί πάσχουν από ιδέες, αλλά γιατί το ίδιο το μέσον ήταν τόσο πρωτόγονο...

...Ένα αποτέλεσμα αυτής τής συνύπαρξης ήταν η αύξηση τής σπουδαιότητας τού επιμελητή και τη συνεχής αναθεώρηση τού ρόλου του. Όπως είπε ο Ιδιος ο Nick Serota σε διάλεξη που έδωσε πριν δύο χρόνια, έχουμε ήδη περάσει από το Μουσείο-χρονικό, με τα έργα εκτεθειμένα σε μια, λίγο ως πολύ, χρονολογική συνέχεια στο Μουσείο-συλλογή κειμηλίων, σαν τα γαλήνια παρεκκλήσια ενός μεσαιωνικού καθεδρικού ναού. Αυτά τα κειμήλια, άλλα ημιμόνιμα, άλλα σαφώς προσωρινά, είναι αφειωμένα στα έργα συγκεκριμένων καλλιτεχνών. Οι επιμελητές ενοχλούνται τώτα από τους περιορισμούς που αυτό το είδος επιβάλλει. Θάθελαν να κάνουν τα καλλιτεχνήματα να «μιλούν» μέσω, υποτίθεται, «δημιουργικών» αντιπαραθέσεων. Βασικά αυτό δείχνει να σημαίνει ότι τα μη περιβαλλοντικά έργα χάνουν την ιδιαίτερη αισθητική τους ταυτότητα και γίνονται τμήματα νέων περιβαλλοντικών κατασκευών επινοημένων από υπαλλήλους μουσείων. Ο επιμελητής - ως καλλιτέχνης- υπεράνω και όχι στην υπηρεσία αυτού που επιμελείται.

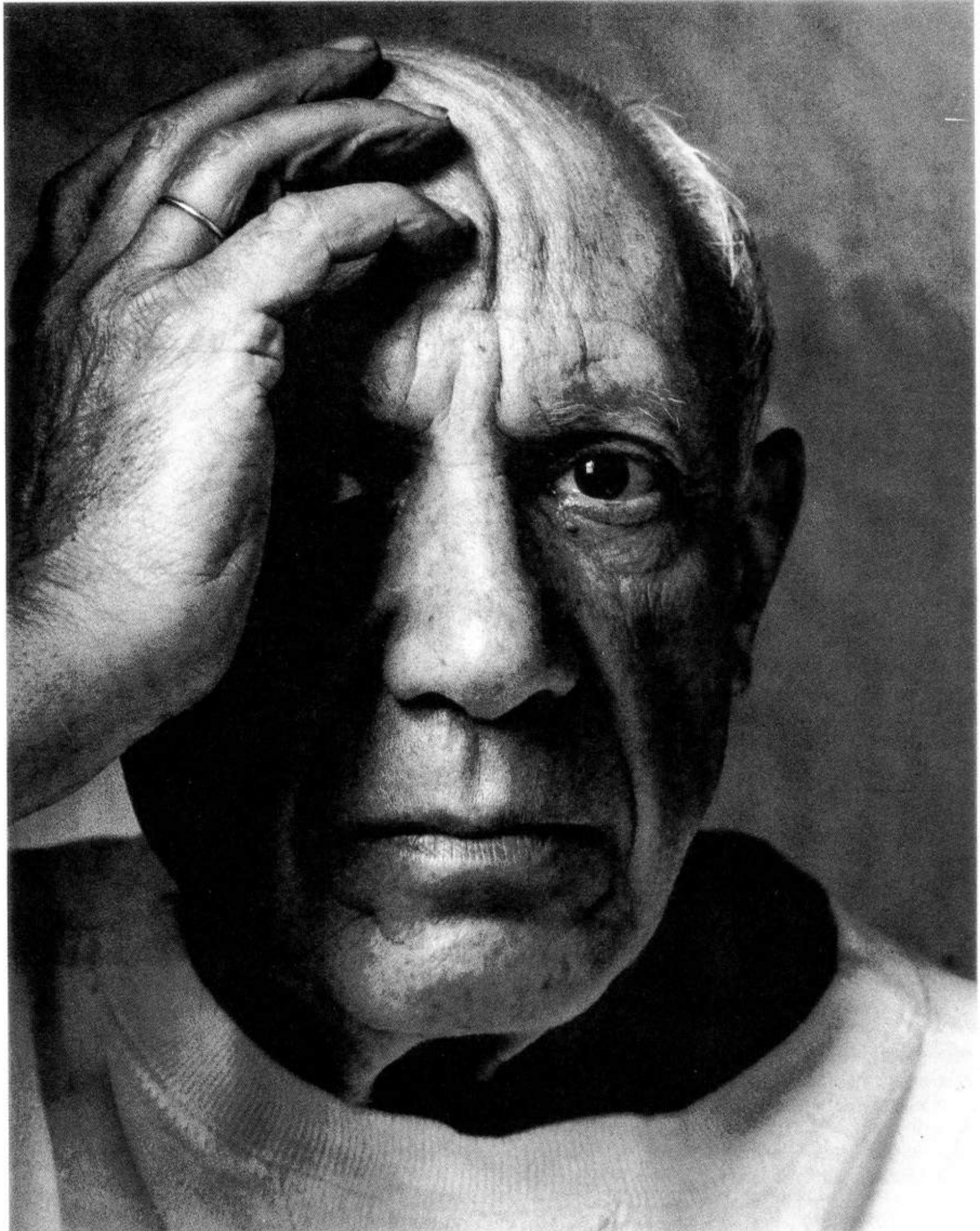
Κάτω απ' αυτές τις συνθήκες, χρειαζόμαστε πράγματι τις φιλόδοξες κατασκευές μουσείων που χτίζονται σήμερα, ή είναι πιθανόν να γίνουν δυσβάστακτο βάρος για τις γενιές τού μέλλοντος; Μήπως θάπτετε να αποδεχθούμε ειλικρινά το εφήμερο αυτού που αποκαλούμε σήμερα σύγχρονη τέχνη, και να εφεύρουμε μεθόδους για την αντιμετώπιση του; Οι διακεκριμένοι αρχιτέκτονες στους οποίους ανατέθηκε να σχεδίασουν αυτά τα νέα μουσεία έχουν μια αυξανόμενη τάση να μεταχειρίζονται αυτές τις κατασκευές όχι σαν χώρους φύλαξης και έκθεσης καλλιτεχνών, αλλά κυρίως σαν μηνιμεία τού εαυτού τους. Το να τους ζητηθεί να φτιάξουν κτήρια που δεν ήταν κάτι παραπάνω από ειροί χώροι με λίγες πρόσθετες, πολύ δευτερεύουσες, λειτουργίες, ταιριάζει άνετα μ' αυτήν την τάση που δείχνει τώρα νάναι κομμάτι τού πνεύματος τής εποχής. Φυσικά, μερικά από τα κτήρια που γήγαν απ' εαυτά τόσα ωραία που θέταν κρίμα να τα φορτώσουμε με εκθέσεις περιβαλλοντικής τέχνης φτιαγμένης από απορρίμματα πόλης. Άλλα τίποτα δεν είναι τέλειο....

Τα υπόλοιπα πράγματα με τα οποία τα σύγχρονα μουσεία τώρα ασχολούνται μπορούν να περιορισθούν σε ευκόλως χειρίζομενα ψηφιακά αρχεία, που θάχουν κάποια πυθανότητα να συμβαδίζουν με μια όλη και πιο σύγχρονη τεχνολογία. Μπαίνεις στο δωμάτιο που έχεις κλείσει, ανάβεις το μηχάνημα, πατάς το κατάλληλο κουμπί - και, ίσως, η πλήρης Tracey Emin, με κατάλογο όλων των εραστών της τού παρελθόντος, των οποίων τα ονόματα είχε κεντήσει στα βρακιά της. Πατάς ξανά το όπιο όνομα, για νάχεις κονεφερβαρισμένη βιογραφία, συν αποτίμηση των σεξουαλικών του επιτευγμάτων. Αυτά τα αρχεία δεν θα ισχυρίζονται ότι είναι το πρωτότυπο έργο. Σπην πράξη, ένας από τους σκοπούς τους θα μπορούσε να ήταν οι ξεκαθαρίζουν πως το αρχικό έργο τέχνης, μόλις πέρασε η ώρα του, χάθηκε για πάντα.

Πέρα απ' αυτόν τον τρόπο απόδοσης τιμής σ' αυτό που έφυγε, η σύγχρονη κουλτούρα μπορεί να γυρίσει πάσια στην αρχική της πρωτόγονη κατάσταση και, με ήσυχη την συνείδηση της, να ζει για πάντα στο παρόν. •

MGIV

THE FIRST PAPER TO THINK LIKE A PRINTER



ILFORD
ΔΑΜΚΑΛΙΔΗΣ

ILFORD
MULTIGRADE IV
RC DELUXE

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

Όλα όσα πρέπει να ξέρετε για τις φωτογραφικές μηχανές ρεφλέξ 35mm

Προσφορά τής εταιρείας **Nikon** 

Ρεφλέξ (reflex): Μηχανή με την οποία ο φωτογράφος βλέπει το αντικείμενο φωτογράφησης μέσα από τον φακό.

Μονοοπτική ρεφλέξ (single lens reflex or SLR) : Μηχανή που χρησιμοποιεί τον ίδιο φακό για σκόπευση και λήψη. Διοπτρικές υπάρχουν μόνον στο μονόφωτο.

35 κλστ.πικρού φορρά (35mm or small format) : Μηχανή που δέχεται φίλμ 135 και δίνει αρνητικό μεγέθυνσης 24X36 κλστ.

Σώρα (body) : Η μηχανή χωρίς τον φακό.

Χειροκίνητη (manual) : Όταν ο φωτογράφος επιλέγει και βάζει μόνος του και διαφράγματα και ταχύτητες.

Προτεραιότητα διαφράγματος (aperture priority) : Όταν ο φωτογράφος επιλέγει και βάζει το διάφραγμα και η μηχανή επιλέγει αυτόματα τις ταχύτητες.

Προτεραιότητα ταχύτητας (shutter priority) : Όταν ο φωτογράφος επιλέγει και βάζει τις ταχύτητες και η μηχανή επιλέγει αυτόματα το διάφραγμα.

Προγραμματισμός (program) : Όταν η μηχανή επιλέγει αυτόματα και διάφραγμα και ταχύτητα. Υπάρχουν προγράμματα που ευνοούν τις γρήγορες ταχύτητες και άλλα που ευνοούν τα κλειστά διάφραγματα.

Αυτόματο διάφραγμα (auto diaphragm) : Όταν ο φακός παραμένει ανοιχτός στο ποστενό διάφραγμα μέχρι τη λήψη της φωτογραφίας, ώστε ο φωτογράφος να βλέπει και να εστιάζει καθαρά, άσκετα από το διάφραγμα που έχει επιλέξει.

Εκόπευτρο (viewfinder) : Το εξάρτημα μέσα από το οποίο παρατηρούμε το αντικείμενο. Το σκόπευτρο μπορεί να προσφέρει τη δυνατότητα αλλαγής διοπτρών για διόρθωση μυωπίας ή πρεσβυωπίας. Τα περισσότερα σκόπευτρα καλύπτουν λιγότερο από το 100% τού αντικειμένου που φωτογραφίζεται. Μέσα στο σκόπευτρο μπορεί να παρέχονται πολλές πληροφορίες σχετικά με τις συνθήκες λήψεως (π.χ. διάφραγμα και ταχύτητα εργασίας, υπερ- ή υπο-έκθεση, εξισορρόπηση ένθετης, λαμπάκια επισμότητας φλάς, αριθμός λήψεων, είδος και περιοχή φωτομέτρησης, σημείο αυτόματης εστίασης κ.ά.).



Nikon F5
Ηλεκτρονική,
με αυτόματη εστίαση και
ενδωματωμένο motor-drive

Nikon
Nikon
NIKON

Προσοφθάλμιο (eyepiece) : Το γνωστό «ματάκι» μπροστά στο σκόπευτρο. Μπορεί να δέχεται ελαστικό δακτύλιο προστασίας και σε μερικές μηχανές και κλείστρο που φράσσει το φως, όταν το μάτι του φωτογράφου δεν βρίσκεται κολλημένη πάνω του.

Εναλλάξιμα σκόπευτρα (interchangeable viewfinders) : Το βασικό σκόπευτρο με το πεντάρισμα σε μερικές μηχανές αλλάζει με άλλο (π.χ. για σκόπευση από ψηλά - waist level finder).

Θεόντων εστίασης (focusing screen) : Η θεόντων μέσα στη μηχανή πάνω στην οποία εστιάζουμε και η οποία απέκει από τον καθρέφτη όσο απέκει και το φίλμ από αυτόν. Συνήθως διατίθεται ποικιλία οθόνων με διαφορετικά βοηθητικά (στόχους) εστίασης.

Καθρέφτης (mirror) : Καθρέφτης κεκλυμένος σε 450 γωνία, για να κατευθύνονται οι ακτίνες στην οθόνη εστίασης και να διρθώνεται το ανεστραμμένο είδωλο (το πάνω κάτω). Ο καθρέφτης κατά τη λήψη αναδιπλούται και εμποδίζει την όραση. Μετά τη λήψη επανέρχεται αυτόματα στη θέση του. Σε μερικές μηχανές ο καθρέφτης μπορεί να «κλειδώνει» εκτός της διαδρομής των ακτίνων, για λίγες ώρες τον παραμήκρο κραδασμό.

Πεντάρισμα (pentaprism) : Προσματικό σύστημα κατόπρωντοποθετημένο πάνω από την οθόνη εστίασης, ώστε να διρθώνεται η πλευρική αντιστροφή του ειδώλου.

Αυτόματη εστίαση (autofocus) : Όταν η μηχανή εστιάζει μόνη της με τη βοήθεια του κινητήρα που είναι ενωμένος (συνήθως) στον φακό. Συχνά προσφέρεται δυνατότητα επιλογών, όπως να τραβήγει τη φωτογραφία γρήγορα, έστω και χωρίς να έχει επιτεκμήσει εστίαση, ή να γίνεται η λήψη μόνον όταν είναι η φωτογραφία εστιασμένη, ή να διορθώνεται συνεχώς η εστίαση παρακολουθώντας το κινούμενο αντικείμενο.

Κλειδώμα αυτόματης εστίασης (AF lock) : Με ένα κουμπί ή μοχλό κλειδώνει η εστίαση και δεν αλλάζει πλέον, έστω και αν μετακινείται ο στόχος και αλλάζει το κάρτρο.

Κλείστρο (Shutter) : Δύο κουρτίνες

ου (depth of field preview button): Κουμπί (πάνω στη μηχανή ή πάνω στον φακό), που κλίνει το διάφραγμα τού φακού σε αυτό που διάλεξε ο χειριστής για τη φωτογράφιση (stop down), για να ελεγχθεί το βάθος πεδίου.

Φακός (lens) : Σύνθετος (compound) φακός που ενεργεί στο σύνολό του σαν συγκλίνων, για να συγκεντρώνονται και να εστιάζονται οι ακίνες πάνω στο φύλι.

Διάφραγμα τού φακού (aperture) : Σειρά λεπιδών σε ακτινωτή διάταξη μέσα στον φακό, που επηρέπουν να περνάει το φως μέσα από έναν κύκλο που δημιουργούν και να εκτίθεται έπιστροφή φαγίου. Η εκάστοτε διάμετρος τού κύκλου αυτού (pragmatikό άνοιγμα), ως παρονομαστής, και η εστιακή απόσταση κάθε φακού, ως αριθμός, καταλήγουν σε ένα πλήκον που σημαίζεται διάφραγμα. Οι αριθμοί τών διάφραγμάτων (f/stops ή f/numbers) ορίζουν ποσότητες φωτός ίδιες για οποιονδήποτε φακό. Απέκουν μεταξύ τους μιστικά διπλάσια ποσότητα φωτός. Τα λίμινα f/stops είναι τα ακόλουθα: 1-1,4-2-2,8-4-5,6-8-11-16-22- κ.ο.κ. εναλλάξ διπλασιάζονται.

Βάθος πεδίου (depth of field) : Η περιοχή μπρός και πίσω από το σημείο εστιάσεως που φωνεται (κωρίς να είναι) καθαρά εστιασμένη. Η περιοχή αυτή είναι μεγαλύτερη όσο μακρύτερα εστιάζουμε, δούμενο μεγαλύτερης εστιακής απόστασης φακό χρησιμοποιούμε και όσο κλείνουμε περισσότερο το διάφραγμα.

Υπερεστιακή απόσταση (hyperfocal distance) : Το πο κοντινό σημείο εστιάσης όταν ο φακός είναι εστιασμένος στο απέριο. Αν αντί για το απέριο εστιάσουμε πάνω στην υπερεστιακή τότε (βάσει βάθους πεδίου) θα έχουμε καθαρή περιοχή από το απέριο και πάλι, αλλά μετά το μισό της υπερεστιακής.

Κλίμακα βάθους πεδίου (depth of field scale) : Ο διακύλιμος πάνω στο σώμα τού φακού και πλάϊ στην κλίμακα τών απόστασων, που μάς δείχνει (περίπου) το βάθος πεδίου ανάλογα με το διάφραγμα που χρησιμοποιούμε και την απόσταση εστιάσης με τον συγκεκριμένο φακό.

Εστιακή απόσταση φακού (lens focal length) : Η απόσταση ανάμεσα στο οπικό κέντρο τού φακού και στο φύλι (εστιακό επίπεδο). Όσο μεγαλύτερη είναι η απόσταση, τόσο μικρότερη η οπική γωνία (τηλεφακός), όσο μικρότερη η απόσταση, τόσο μεγαλύτερη η γωνία (ευρυγώνιος).

Φακός νορμάλ (normal lens) : Ο φακός τού οποίου η γωνία πλαισίζει προς τη γωνία με την οποία βλέπει (με ευκρίνεια) ο άνθρωπος. Για μηχανές 35mm ο φακός αυτός έχει εστιακή από-

Nikon F 601

Ηλεκτρονική, με αυτόματη εστίαση και ενσωματωμένο motor-drive και φλας.



Nikon F3

Ηλεκτρονική, χειροκίνητη και προπεραιώτητα διαφράγματος



Nikon FM2

Μηχανική



σταση περίπου 50mm και γωνία περίπου 46°. Ανάλογα με το μέγεθος τού φακού πάνω στη μηχανή, η εστιακή απόσταση δίνει άλλη γωνία.

Φακός μεταβλητών εστιακών αποστάσεων ή zoom (zoom lens) : Φακός πολλαπλών εστιακών αποστάσεων, που ορίζεται από την ελάχιστη και μέγιστη εστιακή απόσταση που μπορεί να επιτίκει. Μπορεί να είναι 2X διπλασία την εστιακή απόσταση (π.χ. 35-70), ή 3X (π.χ. 70-210) ή μεγαλύτερος.

Ελάχιστο διάφραγμα (minimal aperture) : Το πο ανοικτό (ή πο φωτεινό) διάφραγμα που μπορεί να πετύχει ένας φακός.

Πλησιέστερο σημείο εστίασης (closest focusing distance) : Το πλησιέστερο σημείο στο οποίο μπορεί να εστιάσει ένας φακός. Το σημείο αυτό είναι πο κοντά με έναν ευρυγώνιο και πο μακριά με έναν τηλεφακό.

Διάμετρος φίλτρου (filter diameter) : Η διάμετρος τού μηροστινού διακτύλιον τού φακού, όπου βιδώνονται φίλτρα και άλλα εξαρτήματα.

Λειζήλιο ή παρασολέι (lens hood) : Εξάρτημα από καουτσούκ, ή πλαστικό ή μέταλλο που βιδώνεται στον μηροστινό διακτύλιο τού φακού για να τον προστατεύει από αναλαμπές και ανεπιθύμητες ακτίνες. Το άνοιγμα τού παρασολέι πρέπει να αντιστοιχεί στην οπική γωνία τού φακού. Μεγαλύτερο για ευρυγώνιο, μικρότερο για τηλεφακό.

Οπική κατασκευή (optical construction) : Η σκεδιαση τού φακού σε αριθμό στοιχείων (elements) και τοποθέτηση τών στοιχείων αυτών σε ομάδες (groups) για την καλύτερη αντιμετώπιση των οπικών σφαλμάτων.

Φακός μάρκο (macro lens) : Φακός ικανός να εστιάσει σε πολύ κοντινή απόσταση και διορθωμένος ώστε να αποδίδει καλύτερα σε τέτοια απόσταση. Ιδιαίτερα ένας μάρκο φακός πρέπει να δίνει είδωλο με σχέση μεγέθυνσης 1:1 προς το αντικείμενο.

Αρχιτεκτονικός φακός (shift lens) : Φακός που μπορεί να μετακινείται οριζοντιαία ή καθετώς πάνω στη μηχανή για διόρθωση προσπικής, όπως γίνεται περίπου με τις μηχανές στούντιο.

Πολλαπλασιαστής εστιασίας απόστασης (teleconverter) : Εξάρτημα σε είδει φακού, που τοποθετείται ανάμεσα στον φακό και στη μηχανή, για να πολλαπλασιάζει την εστιακή απόσταση τού φακού. Αντίστοιχα, μείωνεται η φωτεινότητα κατά τον λόγο μεγέθυνσης. Π.χ. ένας φακός 50/2 με έναν πολλαπλασιαστή 2X μετατρέπεται σε έναν φακό 100/4.



που κινούνται ακριβώς μπροστά στο φίλμ ελέγχοντας τη διάρκεια έκθεσης στο φως (κλείστρο εστακού επιπέδου).

Ταχύτητες κλείστρου (shutter speeds) : Χρόνος μετρημένος σε δευτέραλπτα και κλόμπατά τους, κατά τον οποίον εκτίθεται το φίλμ στο φως. Κάθε ταχύτητα απέχει από την πλησιέστερή της μισή ή διπλάσια ποσότητα φωτός (stop). Οι ταχύτητες, ξεκινώντας από ένα δευτερόλεπτο και προχωρώντας σε μικρότερες, είναι οι εξής: 1-2(διλ.1/2)-4-8-15-30-60-125-250-500-1000-2000-4000 κ.ο.κ. με μείσων τού κλάσματος στο ήμισυ.

Ταχύτητα συγχρονισμού (synchronization speed) :

Η ελάχιστη (γρηγορότερη) ταχύτητα κατά την οποία μπορεί να γίνει χρήσι τού φίλμ με κλείστρο εστακού επιπέδου. Ανάλογα με τη μικρανή μπορεί να είναι από 1/60 δευτερολέπτου μέχρι 1/250. Σε λίγες μηχανές και με ορισμένα φίλμ μπορεί και σε κάθε ταχύτητα. Μερικές μηχανές επιτρέπουν συγχρονισμό τού φίλμ όχι, όπως συνήθως, μόλις τελειώσει το άνοιγμά της η πρότη κουρτίνα, αλλά λίγο προτού ξεκινήσει να κλείνει η δεύτερη. Η διαφορά αυτή δίνει φυσικότερο είδωλο.

Θέση B (B-bulb- setting) : Θέση στις ταχύτητες κλείστρου, στην οποία το κλείστρο μένει ανοικτό και το φίλμ εκτίθεται μέχρι ο κειριστής να αφήσει ελεύθερο το κουμπί λήψεως. Σε μερικές μηχανές υπάρχει η θέση T (Time) κατά την οποία το κλείστρο κλείνει με εκ νέου πάτημα τού κουμπου λίγην.

Θέση αυτοφωτογράφησης (self timer) : Μοχλός που καθιστεί τη λίγη, ώστε ο κειριστής να προλάβει να συμπερλάβει τον εαυτό του στο κάρδο.

Ηλεκτρομαγνητικό κλείστρο (electromagnetic shutter):

Το ηλεκτρομαγνητικό κλείστρο χρειάζεται μηταρία για να λειτουργήσει, αλλιώς η μηχανή «νεκρώνεται». Εν τούτοις σε μερικές μηχανές μπορεί μία ή περισσότερες ταχύτητες να λειτουργούν και χωρίς μηταρία. Στις ονομαζόμενες χειροκίντης (manual) μηχανές το κλείστρο είναι μηχανικό και δεν απαιτείται μηταρία.

Υποδοκή PC για συγχρονισμό φίλμ (PC flash socket synchronization): «Οπλική» πρίζα υποδοκής καλωδίου φίλμ για συγχρονισμό τής λάμψης με την κουρτίνα του κλείστρου.

Υποδοκή θερμού πέλματος για συγχρονισμό φίλμ (hot shoe contact) : Υποδοκή πάνω στο πεντάπτυχο για τοποθέτηση και συγχρονισμό φίλμ.

Φωτόμετρο (lightmeter): Ενοματούμενό στη μηχανή εξάρτημα που υπολογίζει την αναγκαία ποσότητα φωτός για τη σωστή έκθεση τού φίλμ. Σε μερικές μηχανές ο κειριστής έχει τη δυνατότητα επιλογής ανάμεσος σε διαφορετικές περιοχές (αναλώνενης πάντα) φωτομέτρωσης. Οι συνθήσερες είναι: «μικρή γωνίας» (spot), «με έμφαση στο κέντρο» (center weighted), «μέσου όρου» (average) και «πολλαπλών γωνιών» (Nikon matrix). Η τελευταία χρησι-

Nikon F90X

Ηλεκτρονική,
με αυτόματη εστίαση
και ενσωματωμένο
motor-drive



μοποιείται αποκλειστικά σε αυτόματη έκθεση, ενώ η πρώτη κυρίως σε κειροκίνητη.

Φωτοκύτταρο (light sensor/cell): Το εξάρτημα του φωτόμετρου που εναυσθητοποιείται από το φως.

TTL: Φωτομέτρων μέσω τού φακού (through the lens).

Εύρος εναυσθησίας φωτομέτρου (EV range): Από πόσο καμπά στο σκοτάδι μέχρι πόσο ψηλά στο φως μπορεί να ευαυσθητοποιείται ένα φωτόμετρο. Μετράεται σε αριθμούς EV (Exposure Value).

Κλειδώματα αυτόματης έκθεσης (auto exposure lock) : Ενώ το φωτόμετρο είναι ενεργοποιημένο, με το πάτημα ενός κουμπού ή μοχλού η φωτομέτρων παίστη να αλλάζει και να προσαρμόζεται σε νέες συνθήκες μέχρι τη λήψη της φωτογραφίας.

Εμπλογέας για εξισορρόπηση εκφώτισης (exposure compensation dial) : Δείκτης (συνήθως) συνδεδεμένος με τον δείκτη εναυσθησίας τού φίλμ σε ASA, για «ξεγελάμε» το φωτόμετρο με στόχο την οπατή εκφώτιση, όταν η μηχανή λειτουργεί σε αυτόματη επιλογή προγράμματος. Η διόρθωση τής έκθεσης γίνεται σε κλάσματα του stop.

Μπαταρίες (batteries) : Οι μπαταρίες της μηχανής είναι απαραίτητες για τη λειτουργία του φωτόμετρου, του πλεκτρομαγνητικού κλείστρου, του μηχανισμού αυτόματης εστίασης και τού ενσωματωμένου αυτόματου μηχανισμού προώθησης τού φίλμ.

Εμπλογέας εναυσθησίας ASA: Δείκτης πάνω στη μηχανή για να διδεται η πληροφορία στο φωτόμετρο σχετικά με την εναυσθησία τού φίλμ σε ASA.

DX: Σύστημα για αυτόματη ανάγνωση τής εναυσθησίας τού φίλμ από τη μηχανή μέσω τού εγγεγραμμένου bar code πάνω στα φίλμ.

Εύρος επιλογής φίλμ (film speed range) : Το εύρος ανάμεσα στο πο αργό και στο πο γρήγορο φίλμ που μπορεί να επλεγει και φωτομετρηθεί. Συνήθως η αυτόματη επιλογή (DX) είναι λίγο λιγότερο ευερίσκει από την κειροκίνητη.

Μοχλός επαναφοράς φίλμ (film rewind crank) : Μοχλός για την επαναφορά τού φίλμ στο αρχικό καρούλι μετά τη λήψη. Ο μοχλός μπορεί να κινηθεί αφού απελευθερωθούν τα γρανάζια προώθησης τού φίλμ. Αυτό γίνεται μέσω του κουμπού επαναφοράς.

Αυτόματος μηχανισμός προώθησης φίλμ (winder/motor drive) : Κινητήρας (πρόσθετος ή ενσωματωμένος στη μηχανή) για αυτόματη προώθηση τού φίλμ και οπλισμό τού κλείστρου μετά τη λήψη και (ενίστε) και για την επαναφορά τού φίλμ στο αρχικό καρούλι.

Πλάτη μηχανής (camera back) : Η πλάτη της μηχανής που κρατάει επιπέδο το φίλμ και που σε μερικές μηχανές μπορεί να αντικατασταθεί με data back, πλάτη δηλαδή που εγγράφει στο φίλμ πηγερομνίες.

Κουμπί για έλεγχο βάθους πεδί-

Nikon F70

Ηλεκτρονική,
με αυτόματη εστίαση
και ενσωματωμένο
motor-drive



Nikon F50

Ηλεκτρονική,
με αυτόματη εστίαση
και ενσωματωμένο
motor-drive



Black &White Products

ACFA

Φιλμ

Agfapan APX 25 Professional

Παγχρωματικό φίλμ ISO 25 (135/36, 17m, 120). Εξαιρετική ευκρίνεια, πολύ λεπτός κόκκος, ιδανικό για μεγάλες μεγεθύνσεις.

Agfapan APX 100 Professional

Παγχρωματικό φίλμ ISO 100 (135/12, 135/24, 135/36, 135/36 σε πακέτο τών 50, 17m, 30m, 120, πλάκες). Γενικής χρήσεως με ισορροπία όλων τών χαρακτηριστικών (ταχύτητα, κόκκος, ευκρίνεια).

Agfapan APX 400 Professional

Παγχρωματικό φίλμ ISO 400 (135/36, 135/36 σε πακέτο τών 50, 30m, 120). Ευκρίνεια και λεπτός κόκκος. Για χαμηλό φωτισμό. «Πουσάρεται» μέχρι ISO 1600.

Agfa Scala Professional 200 X

Φίλμ αντιστροφής - πουσάρισμα μέχρι ISO 1600- ISO 200 (135/36 σε πακέτο τών 5, 120 σε πακέτο τών 5, φύλλα). Εξαιρετική λαμπρότητα, υψηλή ευκρίνεια, λεπτός κόκκος.

Χάρτια

Agfa Multicontrast Classic

Χαρτί μεταβλητού κοντράστ, ινώδους βάσεως (συμβατικό), ουδέτερων τόνων. Επιφάνειες: γυαλιστερή (111), φιλιγκράν (118). Διαστάσεις: 9X12 - 50X60, ρολλά 125εκ.

Agfa Multicontrast Premium

Χαρτί μεταβλητού κοντράστ, πλαστικής βάσεως, ουδέτερων τόνων. Επιφάνειες: γυαλιστερή (310), σεμι-ματ (312). Διαστάσεις: 9X12 - 50X70, ρολλά 125εκ.

Agfa Record-Rapid

Χαρτί με διαβαθμίσεις (1-4), ινώδους βάσεως (συμβατικό), θερμών τόνων. Επιφάνειες: γυαλιστερή (111). Διαστάσεις: 9X12 - 50X60.

Agfa Brovira-Speed

Χαρτί με διαβαθμίσεις (0-5), πλαστικής βάσεως, ουδέτερων τόνων. Επιφάνειες: γυαλιστερή (310), σεμι-ματ (312). Διαστάσεις: 9X12 - 50X60, ρολλά 106,7X30μ. 127X15μ.

Χημικά

Atomal FF

Εμφανιστής φίλμ σε σκόνη. Συσκευασία: 5X5 lit. Για εξαιρετικά λεπτό κόκκο και πού υψηλή ευκρίνεια.

Refinal

Εμφανιστής φίλμ σε σκόνη. Συσκευασία: 5X5 lit, 10X1 lit. Για λεπτό κόκκο, υψηλή ευκρίνεια και έλεγχο του κοντράστ.

Refinal M

Εμφανιστής φίλμ σε σκόνη για εμφανιστήρια. Συσκευασία: 2X5 lit. Για λεπτό κόκκο, υψηλή ευκρίνεια και έλεγχο του κοντράστ.

Rodinal

Υγρός συμπυκνωμένος εμφανιστής φίλμ. Διάλυσεις: 1+25, 1+50. Συσκευασία: 10X125 ml, 6X500 ml. Μιάς χρήσεως. Υψηλή εκμετάλλευση ευαισθησίας.

Rodinal Spezial

Υγρός συμπυκνωμένος εμφανιστής φίλμ. Διάλυση: 1+15. Συσκευασία: 10X125 ml. Μιάς χρήσεως. Γρήγορος. Για λεπτό κόκκο και έλεγχο του κοντράστ.

Studional liquid

Υγρός συμπυκνωμένος εμφανιστής φίλμ. Διάλυση: 1+15. Συσκευασία: 3X16 lit. Για εξαιρετική ευκρίνεια και υψηλή εκμετάλλευση ευαισθησίας.

Agfa

	Rodinal 1+25/ISO	Rodinal 1+50/ISO	Rodinal Special/ISO	Stadional/ISO	Refinal/ISO	Atomal/ISO
Agfapan APX 25	6/20	10/25	4/25	4/25	6/25	10/16
Agfapan APX 100	8/100	17/125	4/125	4/125	6/125	8/50
Agfapan APX 400	7/320	11/320	4.5/400	4.5/400	6/400	10/160
Ilford Pan-F Plus	5/50	11/50	3/32	3/32	3.5/40	7.5/20
Ilford FP 4 Plus	9/125	18/125	4/160	4/160	7/160	12/100
Ilford Delta 100	5/80	10/80	3/64	3/64	5/100	7.5/40
Ilford Delta 400	8/250	18/250	8/320	8/320	6/320	11/160
Ilford HP 5 Plus	8/320	320	4/320	4/320	6/400	11/200
Kodak T-Max 100	5.5/50	12/64	5/50	5/50	7/100	12/50
Kodak T-Max 400	5/320	10/320	5/400	5/400	5/400	12/250
Kodak T-Max 320	8/3200	16/3200	6/3200	8/3200	6/2000	14/640
Kodak Plus-X	6/125	13/125	5/125	5/125	5/125	
Kodak Tri-X	7/500	12/400	6/320	6/320	6/400	10/250
Kodak Recording	4.5/640	10/640	6/640	6/640	5/800	
Fuji Neopan-400	6/250	11/320	4/320	4/320	4.5/400	8.5/160
Fuji Neopan-1600	5/640	8/640	4/800	4/800	5/1000	7.5/250

Adaptol Εμφανιστής χαρτιών σε σκόνη για λεκάνες. Συσκευασία 5X5 lit. Για χαμηλό κοντράστ. Ιδανικός για εμφάνιση δύο μπάνιων, μαζί με Neutol.	Neutol WA Εμφανιστής χαρτιών σε σκόνη για λεκάνες. Διάλυση: 1+7/1+15. Συσκευασία: 5X5-10 lit /10X20-40 lit. Θερμοί τόνοι.	Agefix Υγρός συμπικνωμένος στερεωτής για φιλμ και χαρτιά. Διάλυση: 1+3/1+5/1+7/1+9. Συσκευασία: 10X125/6X500 ml, 6X1/3X5 lit. Χρόνοι ανάλογα με την διάλυση.
Agetol liquid Υγρός συμπικνωμένος εμφανιστής χαρτιών για εμφανιστήρια. Διάλυση: 1+7. Συσκευασία: 3X40 lit. Για οικονομία και σταθερά αποτελέσματα.	Neutol liquid NE Υγρός συμπικνωμένος εμφανιστής χαρτιών σε σκόνη για λεκάνες και εμφανιστήρια. Διάλυση: 1+7/1+15. Συσκευασία: 6X10-20 lit /3X40-80 lit. Ουδέτεροι έως θερμοί τόνοι. Υψηλή ευκρίνεια.	MC-Fixer Υγρός συμπικνωμένος στερεωτής. Διάλυση: 1+4. Συσκευασία: 3X5 lit. Ιδανικός για χαρτιά μεταβλητού κοντράστ.
Neutol Plus Υγρός συμπικνωμένος εμφανιστής χαρτιών για λεκάνες. Διάλυση: 1+4. Συσκευασία: 6X1 lit. Για οικονομία και σταθερά αποτελέσματα. Ουδέτεροι τόνοι. Χωρίς υδροκινόνη.	Neutol liquid WA Υγρός συμπικνωμένος εμφανιστής χαρτιών σε σκόνη για λεκάνες και εμφανιστήρια. Διάλυση: 1+7/1+15. Συσκευασία: 6X10-20 lit /3X40-80 lit. Θερμοί τόνοι. Υψηλή ευκρίνεια.	Agepon Υγρό συμπικνωμένο wetting agent. Διάλυση: 1+200. Συσκευασία: 5X250 ml, 3X1/3X5 lit. Για επιπάχυνση στεγνώματος και εξαφάνιση κηλίδων στεγνώματος.
Neutol Υγρός συμπικνωμένος εμφανιστής χαρτιών για λεκάνες και εμφανιστήρια. Διάλυση: 1+7/1+15. Συσκευασία: 10X125/6X500 ml. Θερμοί τόνοι. Υψηλή ευκρίνεια.	Metinol Εμφανιστής χαρτιών σε σκόνη για λεκάνες. Συσκευασία: 5X5 lit. Ιδανικός για γιγαντογραφίες.	Algezid II Συμπικνωμένο υγρό για την αφάίρεση από τα εμφανιστήρια των κατάλοιπων αργύρου. Διάλυση: 2 ml για 10 lit νερό. Συσκευασία: 1 lit.
Neutol BL Εμφανιστής χαρτιών σε σκόνη για λεκάνες. Συσκευασία: 5X5-10 lit. Ουδέτεροι έως ψυχροί τόνοι.	Multicontrast developer Υγρός συμπικνωμένος εμφανιστής χαρτιών σε σκόνη για λεκάνες και εμφανιστήρια. Διάλυση: 1+4. Συσκευασία: 6X500 ml/ 6X1/3X5/ 20 lit. Ιδανικό για χαρτιά μεταβλητού κοντράστ.	Sistan Συμπικνωμένο υγρό για λεκάνες και εμφανιστήρια. Σταθεροποιεί την μαυρόσπορη εικόνα και προλαμβάνει το ξεθώριασμα. Διάλυση: 25 ml για 975 ml νερού. Συσκευασία: 1 lit.
Neutol NE Εμφανιστής χαρτιών σε σκόνη για λεκάνες. Συσκευασία: 5X5-10 lit /10X20-40 lit. Ουδέτεροι έως θερμοί τόνοι.	Acidofix Γρήγορος στερεωτής σε σκόνη για φιλμ και χαρτιά. Συσκευασία: 10X1/5X/5X10 lit, 25 kg.	Viradon Συμπικνωμένο υγρό για λεκάνες και εμφανιστήρια. Τονιστής σέπια σε ένα μπάνιο. Διάλυση: 1+50 Συσκευασία: 5X125 ml.

Το μηνιαίο

φωτογραφικό

περιοδικό

εστιασμένο στην εικόνα

που δα σας κάνει
να χαμογελάσετε,

έστω κι αν

είστε
πίσω απ'
το φακό...



• Οδηγός Αγοράς Προϊόντων Εικόνας '98: Για πρώτη φορά στην Ελλάδα, ο ετήσιος οδηγός αγοράς του Photo net Θα τον βρείτε στα περίπτερα, στα κεντρικά φωτογραφικά καταστήματα, και στα γραφεία του PHOTO NET, με ειδική έκπτωση.



BOWENS **Lastolite** **POLARIS** **RODENSTOCK** **Omega** **Metz**

ΚΟΦΙΝΑΣ - ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ

Ορμηνίου 9, 115 28 Αθήνα. Τηλ.: 7236847, Fax: 7249848

Τα πάντα για τον επαγγελματία



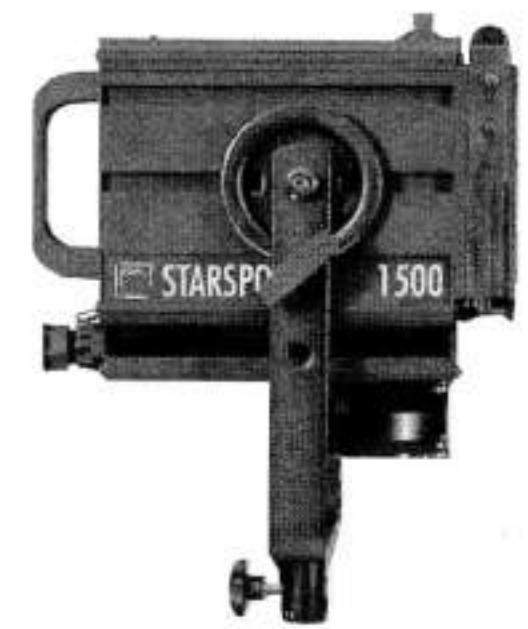
HENSEL EH 1200 PORTY
επαγγελματική μονάδα
φλας με δυνατότητα
περιστροφής 360°



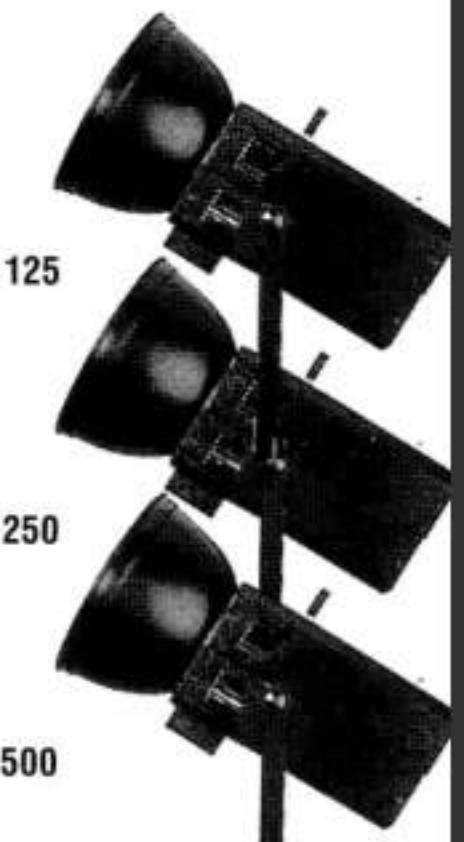
HENSEL CONTRA
επαγγελματικές μονάδες
φλας υψηλών
προδιαγραφών



HENSEL PORTY 1200
η φορητή γεννήτρια φλας



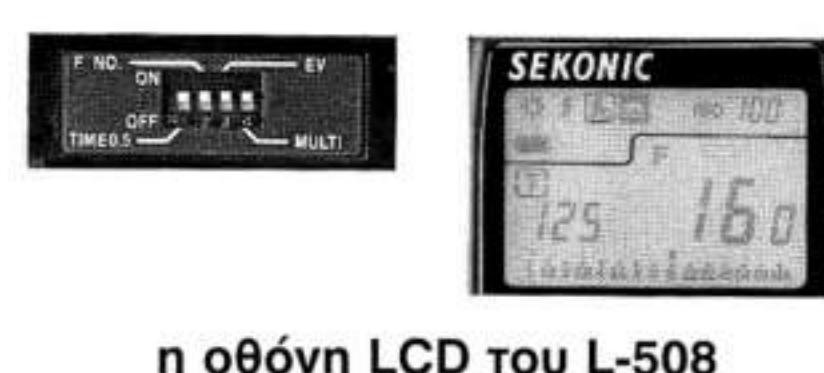
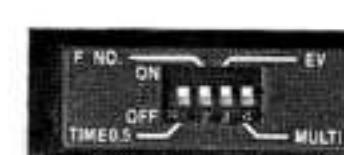
μονάδα spot STARSPOOT
πολύ μικρή και ελαφριά,
ιδανική για εξωτερική
χρήση



HENSEL BASIC
επαγγελματικές μονάδες
φλας συμβατές με όλη τη
σειρά προϊόντων hensel



αξεσουάρ του L-508



η οθόνη LCD του L-508



τρίποδα GITZO
η σταθερή επιλογή του επαγγελματία εδώ και 80
χρόνια



ΚΟΓΧΥΛΑΚΗΣ Ι. Α.Ε. Βενιζέλου 42, 546 24 Θεσ/νίκη
Τηλ.: (031) 261 771, 267 647, 234 842 FAX: (031) 287 709

ΤΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΘΑ ΣΑΣ ΚΑΤΑΠΛΗΞΟΥΝ ...



Oliver Boehm, Chairs.

Agfa Multicontrast Paper

Ασπρόμαυρο χαρτί για λαμπερά λευκά, κορεσμένα μαύρα και λεπτά διαβαθμισμένα γκρίζα.

ΤΙΠΟΤΑ ΔΕΝ ΞΕΦΕΥΓΕΙ ΑΠΟ ΤΗΝ AGFA

AGFA 

“Η ΚΑΛΥΤΕΡΗ ΡΕΦΛΕΞ
ΠΟΥ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΤΗΚΕ ΠΟΤΕ”
EISA EUROPEAN CAMERA AWARD

“Η ΚΑΛΥΤΕΡΗ ΡΕΦΛΕΞ 97/98”
TIPA EUROPEAN PHOTO-VIDEO AWARD

“Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΝΙΚΗΤΗΣ”
POPULAR SCIENCE, USA

“ΤΟ ΚΑΛΥΤΕΡΟ ΜΟΝΤΕΛΟ ΡΕΦΛΕΞ
ΤΟΥ ΚΑΙΡΟΥ ΜΑΣ”
CAMERA GRAND PRIX JAPAN



<http://www.kits.co.jp/nikon>

Ο ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΤΥΠΟΣ ΜΙΛΗΣΕ.



15 ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ
ΑΠΟ ΌΛΗ ΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΑΝΗΚΟΥΝ
ΣΤΟ ΣΥΛΛΟΓΟ ΕΥΡΩΠΑΝ
IMAGING AND SOUND, ΟΙ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΙ ΤΟΥ
ΟΠΟΙΟΥ ΑΠΟΤΕΛΟΥΝ ΤΗΝ ΚΡΙΤΙΚΗ
ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΤΟΥ ΕΥΠΟΛΑΙΚΟΥ ΒΡΑΒΕΙΟΥ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΜΗΧΑΝΗΣ



ΑΠΟ ΤΗ ΣΟΥΗΑΙΑ ΩΣ ΤΗΝ ΕΛΛΑΣ,
ΤΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ
ΠΟΥ ΑΝΗΚΟΥΝ ΣΤΟ
ΣΥΛΛΟΓΟ TECHNICAL IMAGE PRESS
ΗΤΑΝ ΟΜΟΦΩΝΑ: Η NIKON
ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΝΟ 1 ΣΤΙΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ
ΜΗΧΑΝΕΣ ΡΕΦΛΕΞ.



ΤΟ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ
ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ POPULAR SCIENCE
ΑΝΑΖΗΤΗΣ ΤΑ 100 ΚΑΛΥΤΕΡΑ ΠΡΟΙΟΝΤΑ
(ΓΙΑ ΤΟ 1996).
ΣΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ
ΗΤΑΝ Η NIKON F5.



ΤΑ ΚΟΡΥΦΑΙΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ
ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΤΗΣ ΙΑΠΩΝΙΑΣ, ΕΚΑΤΟΣ ΚΑΙ
ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΙ ΤΗΣ ΕΝΩΣΗΣ
ΦΩΤΟΡΕΠΟΡΤΕΡ
ΑΠΕΝΕΙΜΑΝ ΤΟ ΜΕΓΑΛΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ
ΒΡΑΒΕΙΟ CAMERA GRAND PRIX,
ΤΟ 1997 ΠΑΛΙ ΣΤΗΝ NIKON ΓΙΑ ΤΗΝ F5.

F5 3 ΧΡΟΝΙΑ
ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΕΓΓΥΗΣΗ

ΔΑΜΚΑΛΙΔΗΣ

STEP AHEAD. **Nikon**