

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ



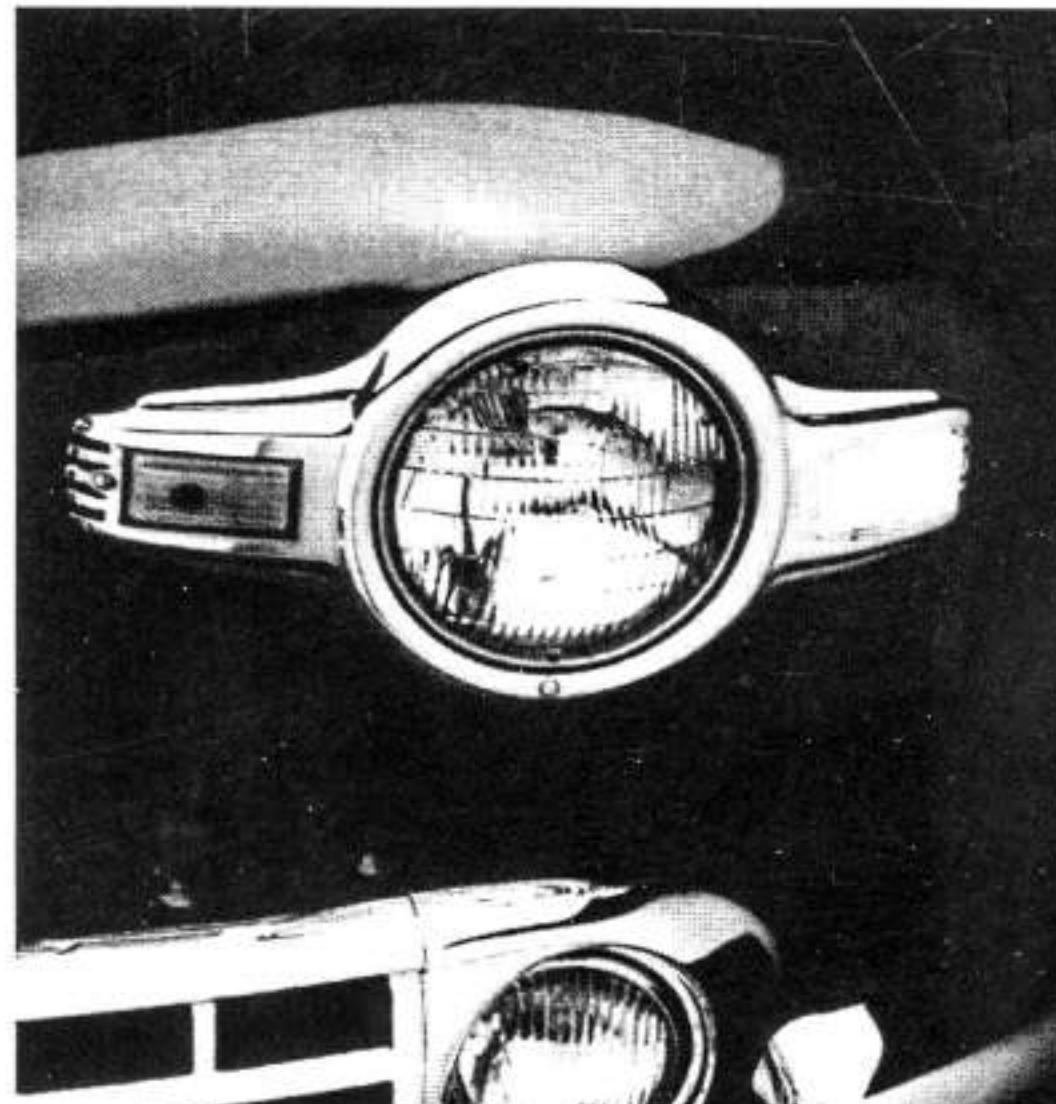
ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΓΙΑ ΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1999 ΤΙΜΗ 1.500 ΔΡΧ.

T 400 CN

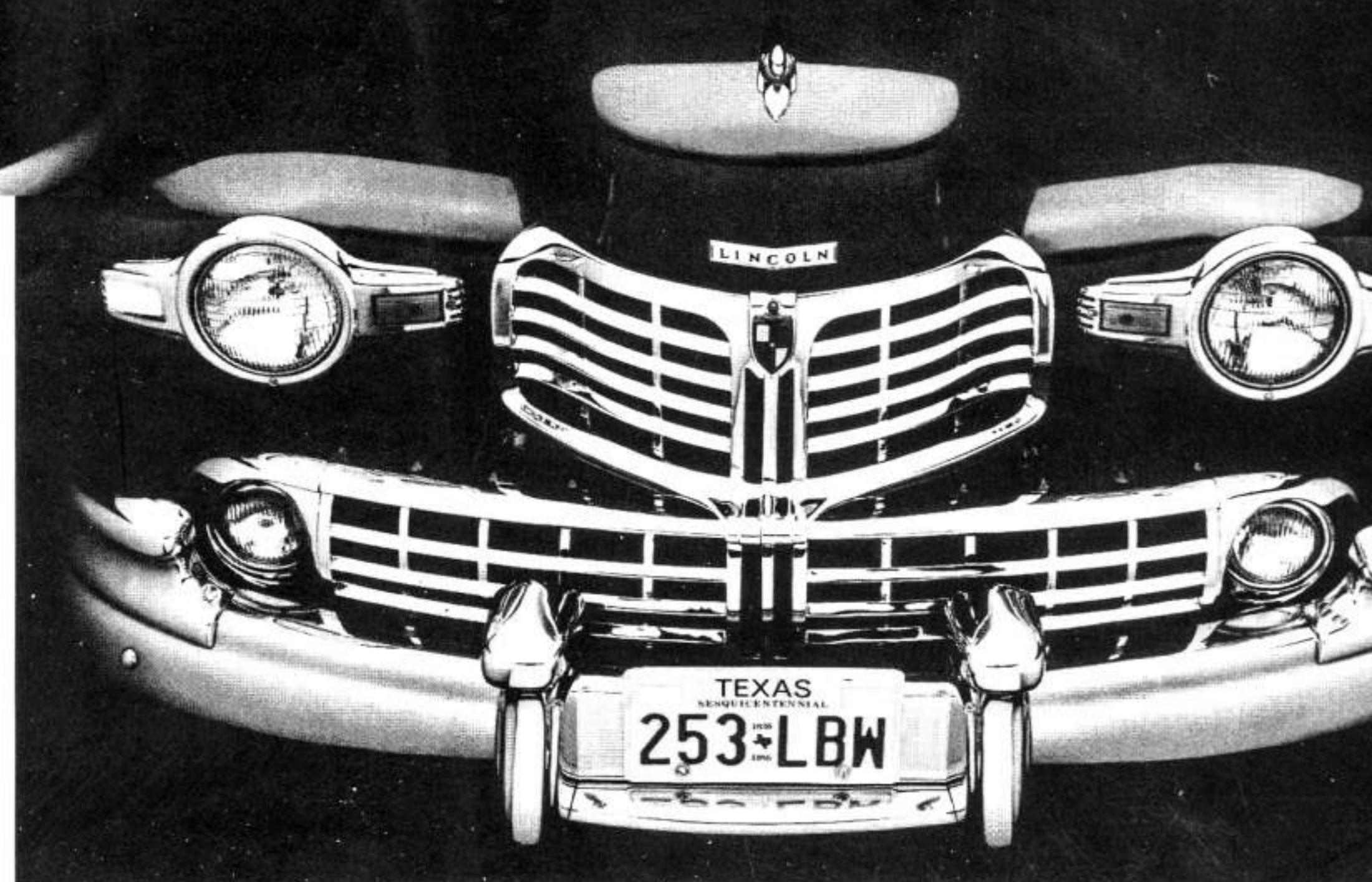
Νέο KODAK T-MAX 400CN

ΠΟΙΟΤΗΤΑ

ΣΤΟ ΑΣΠΡΟΜΑΥΡΟ



ΜΕ ΤΗΝ
ΕΥΚΟΛΙΑ ΤΟΥ
ΕΓΧΡΩΜΟΥ



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

Η γνωστή ποιότητα T-Max
ενσωματώνεται και εδώ με ακόμη
καλύτερες επδόσεις. Καταπληκτική¹
ευκρίνεια, άριστη τονικότητα και
απειροελάχιστος κόκκος.

To T-Max 400CN με τη διπλή²
προσωπικότητά του εξυπρέπεται σε όλες τις εφαρμογές: μπορείτε να
τυπώσετε σε ασπρόμαυρο συμβατικό χαρτί ή να επωφεληθείτε από την
ταχύτατη εξυπηρέτηση τυπώνοντας σε minilab σε έγχρωμο αρνητικό χαρτί.

To 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



Pentax MZ-M

Η εταιρεία Pentax, που δικαιούται να περηφανεύεται για πολλές «πρωτιές» στον τεχνολογικό στίβο, φρόντιζε πάντοτε να προσφέρει στους φωτογράφους και ένα τουλάχιστον σώμα μηχανής με τα απαραίτητα και βασικά χαρακτηριστικά και μάλιστα σε προσιτή τιμή. Η μακρά και ένδοξη ιστορία τής Spotmatic και τής K-1000 το

αποδεικνύει. Η κατάργηση τής τελευταίας γέννησης την MZ-M, μηχανή που προσφέρει όσα κρίνονται σήμερα βασικά και απαραίτητα και που είναι βεβαίως λίγα περισσότερα από εκείνα που χαρακτηρίζαν την προκάτοχό της, σε σχεδίαση όμως και εργονομία κλασικού τύπου με περιστροφικούς επιλογείς λειτουργιών.



Έχει όλα όσα γράμματι χρειάζεστε

- SLR 35mm
- Μηχανή ελαφριά και μικρή
(305γραμμ., 135 X 90.5 X 55
χιλ.).

- Συμβατότητα με όλους τους φα-
κούς Pentax K, KA, KA2, και KAF2.

- Χειροκίνητη λειτουργία έκδεσης.

- Αυτόματη λειτουργία έκδεσης.
(Πλήρης αυτοματισμός, προτεραό-
τητο διαφράγματος ή ταχύτητας).

- Ενσωματωμένο winder.

- (2 καρε/δευτ.)

- Σκόπευτρο με κάλυψη 92% και
πληροφορίες για ταχύτητα,
διάφραγμα, διόρθωση έκδεσης,
ετοιμότητα φλας, για υπό ή υπερέ-
θεση, για κλειδώματα μνήμης.

- Κλείστρο ηλεκτρονικό κάθετης
διαδρομής. Κλειδώμα του διακόπη
απελευθέρωσης του κλείστρου.

- Ταχύτητες στην αυτόματη λειτουρ-
γία από 30 δευτ. μέχρι 1/2000
δευτ. και στη χειροκίνητη
λειτουργία από 2 δευτ. μέχρι
1/2000 δευτ. [και B]. Συγχρονισμός
φλας 1/1000 δευτ.

- Φωτομέτρηση από δύο ζώνες
(με φακούς Pentax K φωτομέτρηση
με έμφαση στο κέντρο του
κάρρου). Δυνατότητα για κλειδώμα
μνήμης (memory lock).

- Διόρθωση έκδεσης συν/πλην 3EV
σε διαθασμήσεις 0.5 EV.

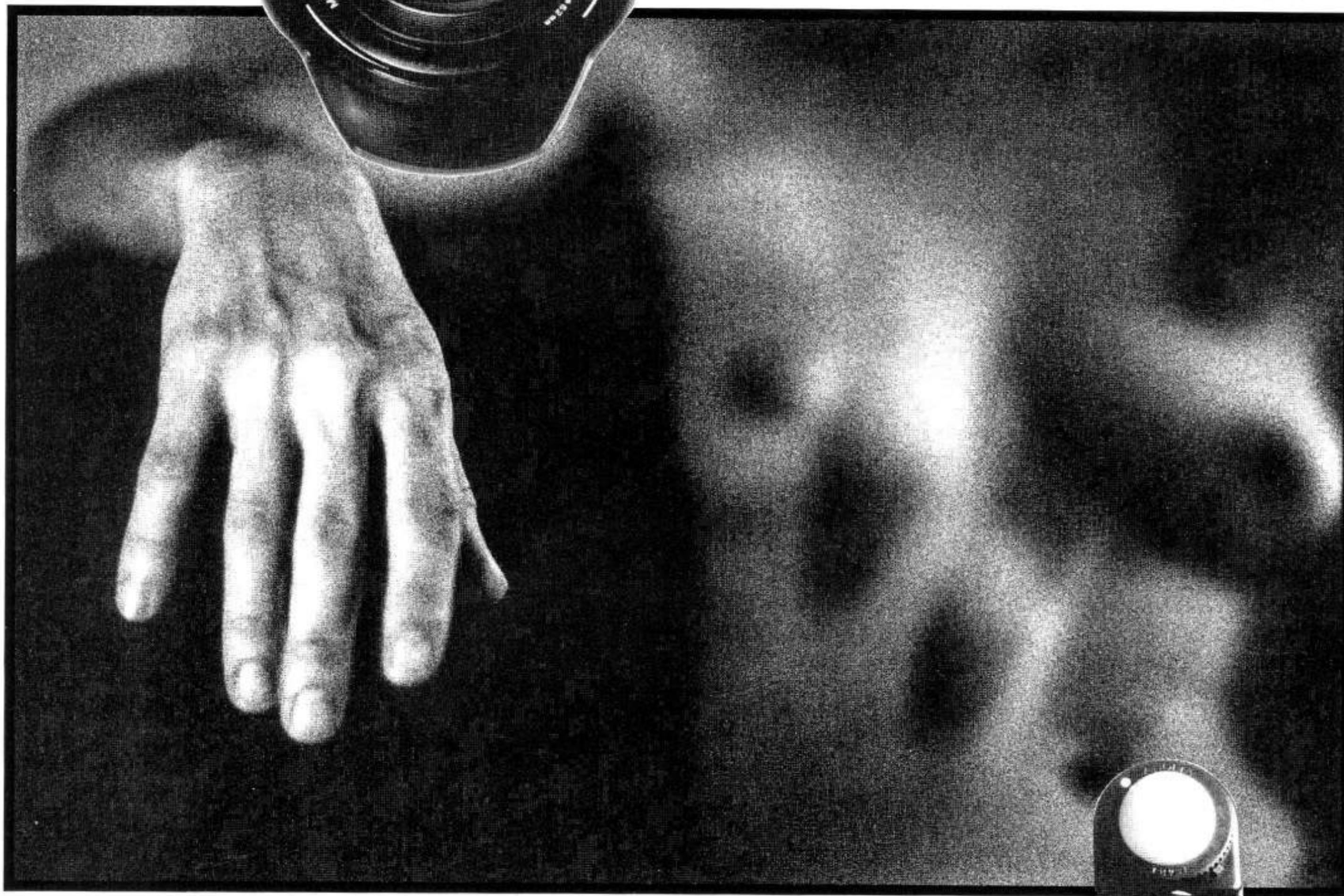
- Αυτόματη επαναφορά
(χειροκίνητη έναρξη επαναφοράς)
του φύλου και αυτόματη προώθηση
στο πρώτο καρέ. Επιβεβαίωση
για την ύπαρξη φύλου.

- Ελεγχος βάθους πεδίου.
Ηλεκτρονικός αυτοχρονομέτρης.
Ένδειξη μπαταρίας. Οθόνη LCD



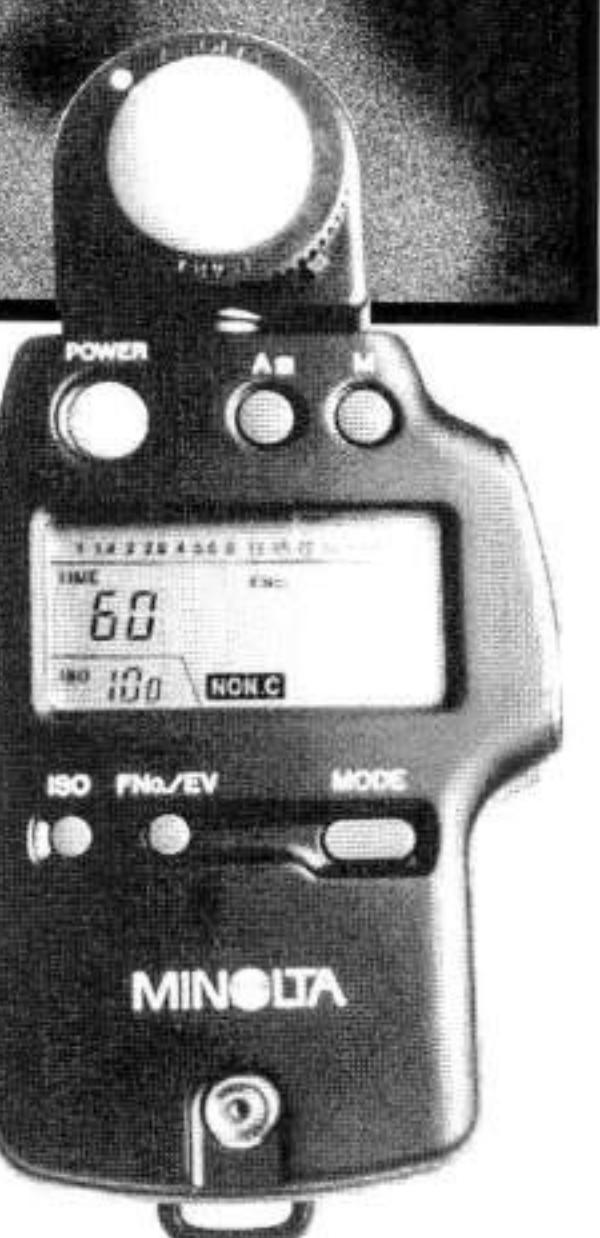
MINOLTA

ΚΛΑΣΣΙΚΟ ΑΓΓΙΓΜΑ



ΑΚΡΙΒΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑ

ΦΩΤΟ: ΠΛΑΤΩΝ ΡΙΒΕΛΛΗΣ



prisma
Γ. Καπουάνο & Σια Ο.Ε.

ΕΠΙΣΗΜΗ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

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

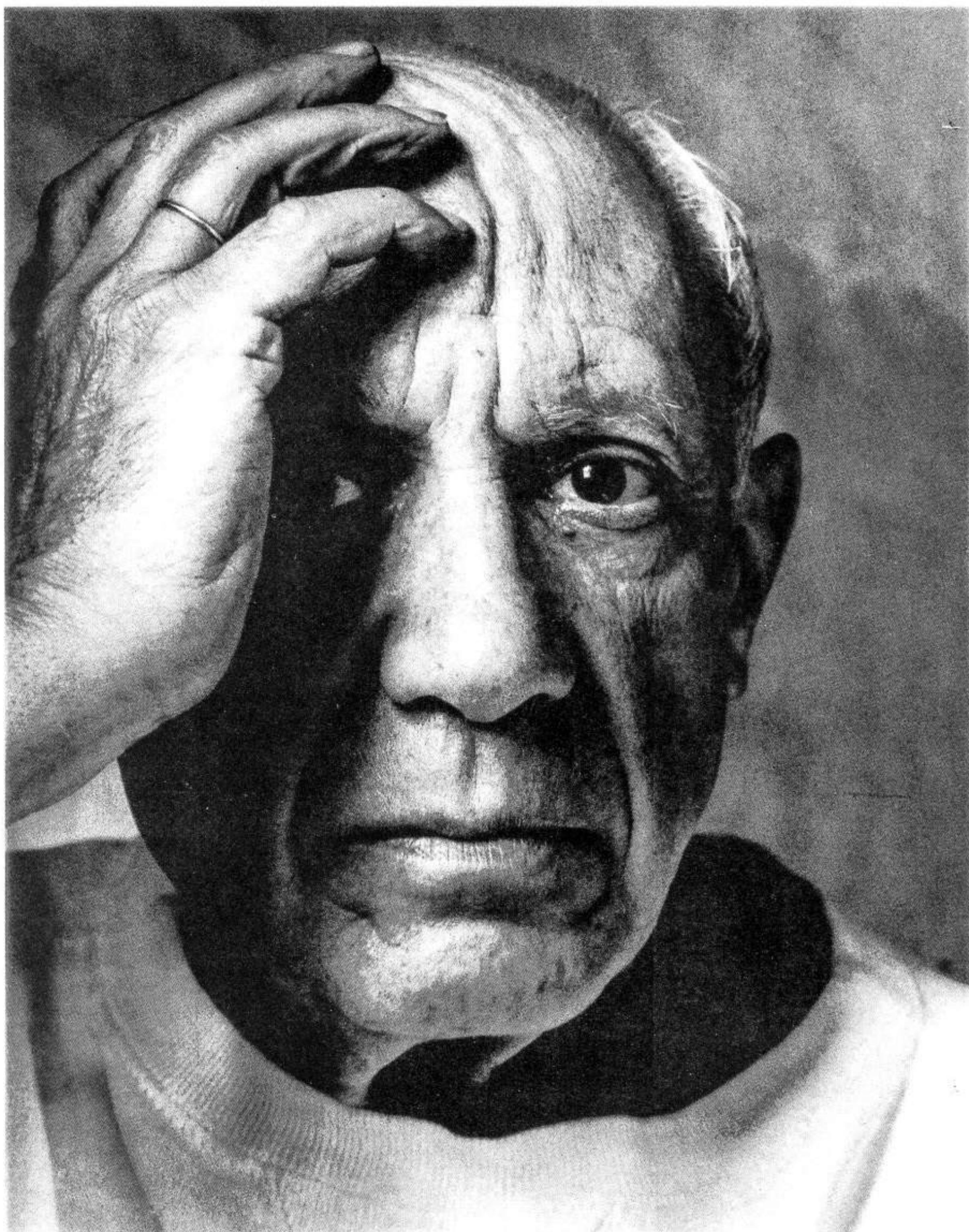


Billingham

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

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

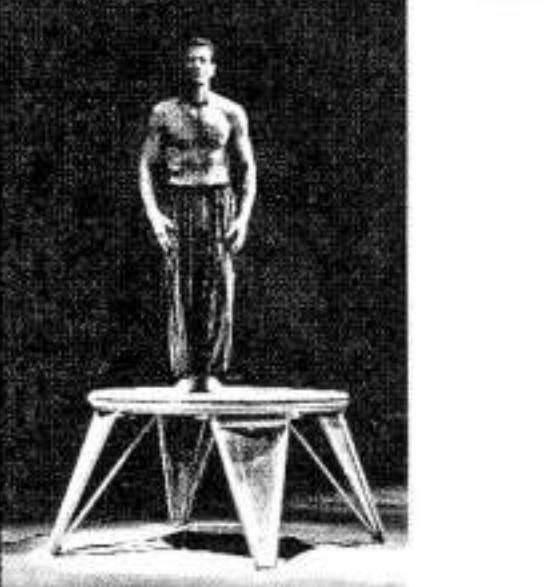
ΝΕΡΙΕ ΖΩΗΣΤΑ



Φωτογραφία εξωφύλλου:
Τασία Βουτυροπούλου

Χειμώνας 1999
Φωτοχώρος τεύχος 12
τιμή τεύχους δρχ. 1.500.
Εκδόσεις Φωτοχώρος
Αθηνά Αστμακοπούλου,
Τσακάλωφ 44 Αθήνα 106 73
τηλ. 3645.577, 3615.508,
3608.349, Fax 3645.151.
Διευθυντής:
Πλάτων Ριβέλλης,
Αρχισυντάκτης:
Αντώνης Κ. Κυριαζάνος,
Γραμματεία:
Λία Ζαννή,
Art Director:
Κ. Πατέλη, Παύλου Μελά 6,
Καρέας, τηλ. 7658.964;
Εκτύπωση:
Επικοινωνία ΕΠΕ, Πάρνηθος 51,
Πειραιάς, τηλ. 4130.901.

Συνδρομές: Επήσια συνδρομή (τρία τεύχη)
Εσωτερικού 4.500 δρχ., Εξωτερικού 6.000 δρχ..
Ταχιδρομική επιταγή στο όνομα Ανδρέας
Σχινάς Τσακάλωφ 44 Αθήνα 106 73.
Photochoros is a magazine on creative photography. Director: Plato Rivellis. Annual subscription (3 issues) Drs. 6.000. Cheques addressed to Andreas Schinas, 44 Tsakalof Street, Athens 106 73, Greece. Fax: 01-3645151, Tel: 01-3645577.





6. Σύγχρονη κριτική προσέγγιση
της φωτογραφίας
του Πλάτωνος Ριβέλλη
8 Aleksandr Rodtchenko
της Γκλόριας Ροζάκη
16 Portfolio
Johh Baaileίou
20 Portfolio
Άκης Δέτσης
24 Portfolio
Πηνελόπη Μασούρη
28 Portfolio
Πόλυ Οικονόμου
32 Portfolio
Τάσος Σχιζάς
36 Η φωτογραφική συλογή του
Νίκου Πολίτη
του Άντωνη Κυριαζάνου
40 Προσεγγίσεις
44 Συνεργασίες
46 Οι συνεντεύξεις του «Κύκλου»
Λία Ζαννή, Πάνος Ροζάκης
του Άντωνη Κυριαζάνου
50 Βασίλης Αλεξάκης
Μιά φωτογραφία του Henri
Cartier Bresson
56 Οι πρέπει να ξέρετε για
ποτά και αφεψήματα

Μέθοδοι, ευκολίες, υπεκφυγές και παραποήσεις γύρω από τη σύγχρονη κριτική προσέγγιση τής φωτογραφίας

Από τον Ηλάνιαν Γιβέλλη

φωτογραφία έγινε, όπως όλες και όλα δεξίνουν, δεκτή από τον κόσμο της τέχνης. Με την υπερβολή και την ταχύτητα που μόνον ο σημερινός εικαστικός κόσμος ζέρει να εφαρμόζει. Κι αν μάλιστα δεν υπήρχε, όλα πείθουν πώς θα έπρεπε να την εφεύρει. Δεν είναι βέβαια εύκολο να πιστεύει κανείς ότι αίφηνς όλοι οσοι δεν τής δίνανε και πολλή σημασία, τώρα συγκινούνται από αυτήν την αιφλόμενη σε διθυραμβικούς χαρακτηρισμούς της. Επειδή δεν είμαι από αυτούς που δέχονται εύκολα τη δικαιολογία των οργανωμένων συνομισιών, νομίζω ότι οι περισσότεροι πιάστηκαν στον ύπνο, και χωρίς να καταλάβουν πώς συνέβη κάτι τέτοιο, βρέθηκαν εξ ανάγκης ενθουσιώδεις υποστηρικτές της. Άλλωστε όμως χρόνια συνέβαινε με την πολιτική, έτσι σήμερα συμβιώνει με την τέχνη. Οι επισήμους αντιλαμβάνονται καθυστέρημα από τον πολύ ο κόσμος ηδή έχει αντιληφθεί. Και προσπαθούν να καλύψουν τον χαμένο χρόνο μέσα από την υπερβολή.

Για τον κόσμο τής τέχνης επίσημοι δεν είναι ούτε το κοινό, ούτε οι καλλιτέχνες, αλλά όσοι συναπαρτίζουν το πλέγμα των βοηθητικών περι της τέχνης επαγγελμάτων. Δημοσιογράφοι, τεχνοκριτικοί, γκαλερίστες, εκδότες, ιστορικοί, κοινωνιολόγοι και άλλοι βρέθηκαν υποχρεωμένοι να ασχοληθούν με κάτι γενικώς άγνωστο, κάτι που πιθανόν κατά νεφελώδη και ασαφή τρόπο να τους άρεσε, το οποίο όμως βαθιά μέσα τους δεν πίστευαν πώς άξιζε να μελετήσουν. Τόσο προφανές τους φαινόταν. Ιώσας μάλιστα συχνά να ένοιωθαν και λίγο ένοχοι που εξαναγκάζονταν να τού δώσουν τέτοια σημασία.

Οι προσεγγίσεις στο καλλιτεχνικό γεγονός μπορεί να είναι πολλών ειδών. Εν τούτοις οι πρώτες σε σημασία και ίσως αυτές που δικαιώνουν την υπέρτηση του είναι όσες σχετίζονται με το ίδιο την φανέληνη της παραγγελίας του, δηλαδή του συγκεκριμένου καλλιτεχνήματος από τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη. Κι αυτό μπορεί να γίνει μόνον από εκείνους (κι ανέμεα τους συγκαταλέγεται και ο δημιουργός), που συναισθάνονται την παρουσία τού έργου τέχνης ως χαρά και συγκίνηση. Είναι φανέρω πώς όλοι με τον ένα ή τον άλλο τρόπο ασχολούνται με τις τέχνες, κάποια στηγμή της ζωής τους, έστως κατά την πρώην αθώα περίοδο, θα ξεκίνησαν με τη χαρά της απόλαυσης και πιθανόν την περιέργεια της δημιουργίας. Όσοι κρίνουν ή γράφουν για τον κινηματογράφο, όσοι συλλέγουν και εκθέτουν ζωγραφική, όσοι σχολιάζουν ή εκδίδουν βιβλία, έχουν χαρεί το σκοτάδι μας κινηματογραφικής αίθουσας, έχουν εκπαιδεύσει σταθερά μπροστά σε έναν πίνακα στο μουσείο, ή έχουν διαβάσει και ξαναδιαβάσει το ίδιο ποίημα από το αγαπημένο τους βιβλίο. Έχουν αναφορές γνώσεων και συγκινήσεων.

Η μετέπειτα ένταξή τους σε μια συγκεκριμένη επαγγελματική κατηγορία, η οποία κινείται στον χώρο της τέχνης που αγαπούν υπηρετώντά την, παραμένει πάντοτε υπό την επίτρεψη της φωτός που τη γεννήσει. Κρύβεται δηλαδή η αγάπη και ο σεβασμός που πρωτοστάτησε στο ξεκίνημα της ασχολίας τους. Δεν συμβαίνει όμως πάντοτε το ίδιο, και μάλλον πολύ λιγότερο, με τη φωτογραφία. Πιθανόν ένας λόγος να είναι ότι φωτογραφία «κάνουν» όλοι με τον ένα ή τον άλλο τρόπο. Άλλωστε, εύκολα καταλήγει κάποιος στη σκέψη με ένα πράγματι τόσο φωτό και για πολλούς ευτελές μέσον δεν είναι δύνατον να μην μπορεί να ασχοληθεί, διότι τον έχουν απασχολήσει άλλα μέσα, σοφαρότερα και με περιγραφής παλαιότητας και δυσκολίας. Βρίσκονται έτσι στον περιγυρό της φωτογραφικής τέχνης άτομα με ελάχιστη προς αυτήν γνήσια και αρχική αγάπη, που σχεδόν κατ' ανάγκην ασχολούνται με κάτι προς το οποίο η εποχή τείνει λόγω γενικής λατρείας για την κάθε εικόνα και το οποίο το ευρύτατο κοινό φάνεται να υιοθετεί με την ευκολία που η ταχύτητα και η πνευματική οκνηρία των καιρών επιβάλλουν. Μια και η φωτογραφία έγινε το πρώτο μετά τον κινηματογράφο «λαϊκό» καλλιτεχνικό μέσον αξίζει τον κόπο να ασχοληθούντες και μ' αυτήν. Πίσσος μάλλον, όταν, σε αντίθεση με τον κινηματογράφο, μπορεί με λίγα τεχνάσματα και άλλα τόσα ευρήματα να μετατραπεί σε μεταπρατικό αντικείμενο.

Με έναν τρόπο επομένως που πολλές φορές συναντάμε στη ζωή, ένα από

τα βασικά και θετικά χαρακτηριστικά τής φωτογραφίας, η μεγάλη της δημοτικότητα στηριγμένη στην ευκολία παραγωγής της και στη σχέση της με τον μηχανισμό τής μηνής, έγινε και μια αιτία για την παραμόρφωσή της. Η δημοτικότητα προσελκύει νεόδοκους αναλυτές, ευφυείς εμπόρους και μακιαζελικούς καιροσκόπους, οι οποίοι είδαν μια ευκαρία να χρησιμοποιήσουν τη δημοφιλή φωτογραφία σαν εργαλείο για επίτευξη άλλων στόχων, χωρίς αυτό βέβαια να σημαίνει ότι οι άλλοι αυτοί στόχοι είναι κατ' ανάγκην επικινδύνοι ή πονηροί, ή ότι αυτοί οι νέοι προπαγανδιστές τού μέσου είναι αυτόχρονα και απαξάπαντες ακοτενοί χειριστές συνειδήσεων. Τις περισσότερες φορές βριακόμαστε μπροστά σε άτομα με περισσότερη αμηχανία και άγνωστα, παρά σε πνευματικούς εγκληματίες. Δημοσιογράφοι, εκδότες, αιθουσάρχες και πολιτικοί βρέθηκαν, όπως είπη, συχνά πέρα από τη θέλησή τους, στον περίγυρο αυτής τής τέχνης, πηγαίνοντας από την παραπάνω προσεγγίσεις στην περιορίζει στις σημειολογικές της αναφορές και στην κοινωνική λειτουργία τού μέσου.

Το αποτέλεσμα, μέσα στην απορία, αν όχι στην απόγνωση, που τους γεννάει αυτό το αλλοπρόσαλλο και φτωχό μέσον, είναι να καταφεύγουν σε προφανείς ή επερόφωτες μεθόδους προσέγγισης και χειρισμού. Διότι, πράγματι, τι θα έκανε ο πρώτος που θα αντιμετώπιζε το μωστόριο μιας ακίνητης και δυσδιάταπης εικόνας αποκομμένης από μια τρισδιάστατη και κινητική πραγματικότητα; Θα είχε δύο διεξόδους. Ή να παρασυρθεί από την αληθοφάνεια τής εικόνας και να ασχοληθεί με το εικονιζόμενο θέμα, τον πραγματικό χώρο και τον πραγματικό χρόνο του, ή, αν οι φιλοδοξίες του είναι «υψηλότερες», να προσποιηθεί ότι η εικόνα αυτή δεν έχει σχέση με την πραγματικότητα, αλλά αποτελεί ένα αυτόνομο κατασκευασμένο «εικαστικό» αντικείμενο. Τρίτη και ποντρά παραπλανητική τακτική είναι εκείνη που κάθε μια από τις δύο παραπάνω προσεγγίσεις στην περιορίζει στις σημειολογικές της αναφορές και στην κοινωνική λειτουργία τού μέσου.

Οι προσεγγίσεις αυτές έχουν το προσόν ότι λύνουν τα χέρια του υπεύθυνου (δημοσιογράφου, θεωρητικού, δασκάλου, αιθουσάρχη, εκδότη κλπ) προσφέροντας τους ένα γνώριμο περιβάλλον να κινηθεί και να σχολιάσει. Με την πρώτη προσέγγιση (προσφιλέστερη στους δημοσιογράφους, στους πολιτικούς και στους εκδότες) η φωτογραφία είναι τόσο σημαντική όσο το γεγονός στο οποίο παραπέμπεται. Τα σχόλια κατευθύνονται κυρίως στον σχολιασμό της έντασης και της συγκίνησης που προκαλεί αυτό τούτο το γεγονός, ακριβώς όπως μερικοί βαριεστιμένοι κριτικοί κινηματογράφου περιορίζουν την κριτική τους στην αφήγηση τού σεναρίου. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι φωτογραφίες που θεωρήθηκαν σημαντικές και έγιναν σύμβολα μιας εποχής δεν έχουν συνήθως την παραμικρή αξία ως φωτογραφικές εικόνες, αλλά και την ίδια την εποχή που υποτίθεται ότι συμπικνώνουν την περιορίζουν την περίπειρον ενός διαφημωτικού σλόγκαν. Η μήμη μας συρρικνώνεται έτσι σε μερικές συνθηματικές εικόνες που διευκολύνουν την αφομώση τής ιστορίας με την ίδια ευκολία που τα «Κλασικά Εικονογραφημένα» έφεραν «κοντά» μας τα «αριστούργηματα τής παγκόσμιας λογοτεχνίας». Από τον θηήκοντα μαχητή του Cara, περνώντας από την (ακηνθοθεμένη ως απεδειχθη) σημαία της Ibozūma, το σφυροδρέπανο τού Rājīstān, την κοπέλα με το λουλούδι του Riboud, τον πυροβόλισμό τού Biektōnyk, μέχρι τις βραβευμένες με Pulitzer ή World Press φωτογραφίες από ολοφρούμενες μητέρες, αιμορραγούντες στρατιώτες, χαμογελαστούς νεόνυμφους και καλπάστα παιδάκια, η ιστορία τής ανθρωπότητας συνεθλίβη σε λίγες στιγμές εύκολης και επιφανειακής συγκίνησης. Η φωτογραφία έγινε το πιο πρόσφορο εργαλείο μιας ιστορικής σπουνδότερας.

Τα χρόνια αυτά έγιναν παρόλα αυτά σπουδαίες φωτογραφίες. Φωτογραφίες που με διακριτικό και έμεσο τρόπο μιλώναν για την εποχή τους μιλώντας μέσα από τον κόσμο τού φωτογράφου. Μόνο που αυτές έκρυψαν με μεγαλύτερη σωφροσύνη το θέμα τους γνωρίζοντας πώς ποτέ το προφανές δεν μπορεί να πει περισσότερα από όσα δειγμεί, ούτε να διεκδίκησε χρόνο μακρύτερο από αυτόν που εικονίζει. Τελικά είναι κωμικοτραγικό αν σκεφτεί κανείς ότι όλες οι

φωτογραφίες γεγονότων που εκθειάστηκαν για τη σημασία του εικονιζόμενου γεγονότος, έμειναν σημεδιά ακριβώς και μόνον τού γεγονότος αυτού και μάλιστα όχι αυτοδύναμες αλλά μέσα από τη λεζάντα και τη φήμη που τις συνόδευε. Ενώ όλες οι σημαντικές φωτογραφίες αποτελούν σημεδιά καταγραφής και τού δικού μας παρόντος χρόνου και τού χρόνου ως έννοιας, Η κριτική όμως που το εικονιζόμενο θέμα επιτρέπει είναι πιο εύκολη (για τον κριτικό και για τον δέκτη), ενώ μπορεί να γίνει και πολύ πιο φύλαρη και πολύ πιο αυθαίρετη.

Η δεύτερη προσέγγιση (προσφιλέστερη σε κριτικούς τέχνης και αιθουσάρχες) προβάλλει στη φωτογραφία τις ιδιομορφίες και τη συμπεριφορά τού εικαστικού καλλιτεχνικού χώρου. Με τον τρόπο αυτόν η κριτική και ο σχολιασμός τής φωτογραφίας έχουν έτοιμα μονοπάτια, δουλεμένα μέσα από την πρακτική τού εκδοτικού και εκθεσιακού περιβάλλοντος τής ζωγραφικής. Η φωτογραφία δεν ενδιαφέρει πλέον για το εικονιζόμενο θέμα αλλά για την εικαστική της κατασκευή ή την τοποθεσή της σε καλλιτεχνικά ρεύματα. Ο φωτογραφικός λόγος δίνει τη θέση του στη δοκιμασμένη εικαστική ορθολογία και επιχειρηματολογία. Η προσέγγιση αυτή παραγνώριζει την ιδιομορφία τής φωτογραφίας, αλλά και την αδυναμία της να ανταποκριθεί στο εικαστικό «παιγνίδι» προσφέροντας στην καλύτερη περίπτωση την εικόνα τού φωτογράφου συγγενήν. Και στην πραγματικότητα είναι ένας φωτοχός συγγενής, εκτεθειμένος όμως σε γελοιοποίηση, μα και δεν θέλει να άξιοποιησει τις αρετές τής φτώχειας του. Κι αυτή η φτώχεια δεν συμβιβάζεται εύκολα με την χρήση που γίνεται μέσα από αυτήν την προσέγγιση στη φωτογραφία, ούτε με τις πολύωρες ενατενίσεις των φωτογραφιών, ούτε με τις πονηρές και εμπορικές διακρίσεις των εκτυπώσεων κατά χρονολογία, οσειρά ή ό,τι άλλο σοφιστούν, ούτε με τις δυσανάλογες τιμές, ούτε με τον τρόπο των θεωρητικών αναλύσεων που παραγωρίζουν τη συγκίνηση τού γεγονότος, με την ίδια ελαφρότητα που η προσγούμενη προσέγγιση παραγνώριζει την οπτική αξία τής σύνθεσης τού γεγονότος. Ούτε, τέλος, με την εξοντωτική για τη φωτογραφία συμπαράταξη εικαστικών και φωτογραφικών έργων μέσα από την παράλληλη ανάλυσή τους και τη συνδυασμένη έκθεσή τους.

Η τρίτη προσέγγιση (προσφιλής στους θεωρητικούς) χρησιμοποιεί εξωκαλλιτεχνικά κριτήρια τόσο σε σχέση με το εικονιζόμενο θέμα, όσο και σε σχέση με το κατασκευάζοντο αντικείμενο. Τα κριτήρια αυτά έχουν να κάνουν με σχόλια κοινωνικού, ψυχαναλυτικού, σπηλειολογικού ή άλλου παρόμοιου ύφους και περιεχομένου. Εδώ πλέον δεν ενδιαφέρει το έργο ως τέχνη ούτε ο δημιουργός ως καλλιτέχνης, ούτε η παρουσία τής φωτογραφίας ως αντικείμενο, ούτε το εικονιζόμενο θέμα για την συναίσθηματική του αναφορά. Η φωτογραφία γίνεται (κάτω από τη φως αυτής τής προσέγγισης) πτώμα στο νεκροτοικεί. Ενδιαφέρει περισσότερο η λειτουργία της παρά η παρουσία της. Και είναι αναμφιβήτητο ότι όλες οι επί τού πτώματος κλινικές και ανατομικές παραπτήσεις έχουν και αξία και αληθεία, μόνον που δεν έχουν σχέση με την ζωντανή παρουσία τού ανθρώπου.

Οι περί την φωτογραφία παραεπιστημονικές, παρακοινωνικές και παραφιλοσοφικές παραπτήσεις είναι ιδιαίτερα εύκολες τόσο στη διατύπωσή τους όσο και στη μετάδοσή τους, δεδομένου ότι η φωτογραφία έχει προφανές θεματικό ενδιαφέρον, συνόδεται αίμεσα με την πραγματικότητα και είναι βαθιά ριζωμένη στις κοινωνικές μας συνήθειες. Αυτό επομένως το πρόσφορο έδαφος συμβάλλει στη μετατόπιση τής αρμασίας των περί την φωτογραφία παραπτήσεων από την καλλιτεχνική περιοχή (μη την οποία η φωτογραφία εξακολουθεί να έχει αμφιλεγόμενη σχέση) στη συμβολική και κοινωνική περιοχή στην οποία η λειτουργία της ως μέσου επικοινωνίας παραπέμπει.

Οι εκ των έξω θεσμοκοί σχολιαστές και εν γένει παράγοντες τής φωτογραφίας έχουν τόσο μεγαλύτερη ισχύ όσο πιο αδύνατη παρουσιάζεται η φωτογραφία στα μάτια των ίδιων των φωτογράφων και τού κοινού. Πράγματι, η ανασφάλεια που χαρακτηρίζει όλους τους δημιουργούς και όλους τους αρέβαιους θαυμαστές των έργων τους, στην περίπτωση τής φωτογραφίας οδηγείται σε σχιζοφρενικά όρια, έτσι ώστε να αφήνει πλήρως ελεύθερο το πεδίο στη θεωρητική και όποια άλλη ασύδοστην συντελεστών, οι κινήσεις και κρίσεις των οποίων κατευθύνουν εν τέλει και τους ίδιους τους δημιουργούς και το κοινό.

Εκτός από τις παραπάνω τρεις βασικές προσέγγισεις, που παρά την αποικότητά τους παρουσιάζονται σαν πρωτοποριακές αντιμετωπίσεις, με τη συνακόλουθη πνευματική σύνθλιψη που συνεπάγεται μια τέτοια χροιά για όλους, έχουν υιοθετηθεί και άλλες μέθοδοι που επαυξάνουν αυτή την πνευματική τρομοκρατία. Πρόκειται για δανεικές συμπεριφορές από τον εικαστικό χώρο σύμ-

φωνα με τις οποίες αφενός υπερτονίζεται η σημασία τής πρωτοτυπίας και αφετέρου αναβαθμίζεται σε επίπεδο αρετής η άγνοια και περιφρόνηση τής ιστορίας τού μέσου. Πριν από όλα ο συνδυασμός αυτών των δύο χαρακτηριστικών είναι οξύμωρος, μια και (λογικά) η έννοια τής κανονομίας σχετίζεται με τη βαθιά γνώση ενός παρελθόντος, τού οποίου επιχειρείται η υπέρβαση. Άλλα ενώ στην ιστορία τής τέχνης η κανονομία ήταν καρπός μιας διαδικασίας ωρμόποτας, η οποία κατ' ανάγκην απαιτούσε έναν μάλλον σημαντικό χρόνο εξελιξης, σημειεύσα στον εικαστικό χώρο, με ιδιαίτερη έμφαση στο (μάλλον ξέφραγο) αιπέλι τής φωτογραφίας, η κανονομία καλείται να ανατρέψει και να απορρίψει οπιδήποτε εμφανίστηκε μέσα στην προηγουμένη πενταετία. Υετοί δεν ομιλούμε για eighies ή πιοτές αλλά για early και late eighties ή nineties. Είναι μάλιστα προτιμότερο να αποδεχτούμε κάτι που έγινε με επιτυχία πριν από δύο ή τρεις δεκαετίες και επαναλαμβάνεται σήμερα, παρά κάτι που γινόταν πριν από δέκα χρόνια. Προτιμότερο να χαρακτηριστεί κάτι revival παρά passe.

Στο σημείο αυτό αυτομάτως γεννώνται τρία ερωτήματα. Πρώτον, γιατί να μην υπάρχει στον ίδιο βαθμό και στην ίδια συχνότητα αυτή η απαίτηση και από τις άλλες τέχνες, λόγου χάριν από την ποίησή την κινηματογράφο. Δεύτερον, γιατί να μην δεχτούμε την ταχύτητα εναλλαγής ύφους και την ευκολία επικοινωνίας που χαρακτηρίζουν την εποχή μας ως στοιχεία που απελευθερώνουν την τέχνη και ακόμη ειδικότερα τον εικαστικό χώρο από την καταδυνάστευση της μάχης και εναλλαγής των καλλιτεχνικών ρευμάτων. Και τρίτον, ποιός ο λόγος να αρνηθούμε την ιστορία είτε θέλουμε να την ανταγωνιστούμε, εκτός κι αν με την πράξη μας αυτήν δεν θέλουμε παρά να διευκολύνουμε τον εαυτό μας βγάζοντάς τον έξω από τις ουγκρίσεις και κρίσεις της.

Οι εκ των έξω
θεσμοκοί σχολιαστές
και εν γένει
παράγοντες τής
φωτογραφίας
έχουν τόσο
μεγαλύτερη ισχύ
όσο πιο αδύνατη
παρουσιάζεται
η φωτογραφία
στα μάτια των ίδιων
των φωτογράφων
και τού κοινού.

Οι σκέψεις αυτές οδηγούν εύλογα στην υποψία ότι η έμφαση για κανονομία ειδικά στον εικαστικό κόσμο πρέπει να έχει να κάνει με την ιδιότητα τού έργου τέχνης ως εμπορεύσιμου αντικειμένου. Σύμφωνα με τις επιταγές τής διαφήμισης, αλλά και των αρχών τής απαραίτησης και παντοδύναμης επικοινωνίας, το πρώτον πρέπει συνεχώς να μεταλλάσσεται, ώστε να μπορεί τόσο ο «πελάτης» όσο και το κοινό να ανανεώνουν το ενδιαφέρον τους και το προϊόν να αποκτά διακερμένη από κάθε άλλο ταυτότητα. Ακολουθούνται πια το οπίο επιταγές του marketing, το οποίο επιβάλλει συχνές έστω μικρές αλλαγές ακόμα κι αν το προηγουμένο προϊόν ήταν απόλυτα ικανοποιητικό. Αντίθετα η ποίηση περιμένει υπομονετικά πότε θα ανακύψει το νέο περιεχόμενο, που θα οφείλεται, όπως είναι φυσικό και αναγκαίο, στην ιδιαιτερότητα τού έχωχωριου δημιουργού και όχι στα ευφυή τεχνάσματα τού μάστορα. Για να δανειστούμε μάλιστα την ορολογία τής λογοτεχνίας, θα πυρούσαμε να πούμε ότι στη μια περίπτωση η κανονομία επιχειρείται με τη χρήση ουσιαστικών, ενώ στην άλλη με τη χρήση επιθέων.

Η πληθώρα εναλλαγών, και μάλιστα σε ελάχιστα μεταξύ τους απέχοντα χρονικά διαστήματα, θα έπρεπε να αποτελέσει το ίδιαντο κίνητρο και το πιο καρμάθιμα για την αποδοχή όλων των οινεύ κανονομιών ως δόκιμων εκφράσεων μιας ενιαίας τέχνης. Με τον τρόπο αυτόν ο δημιουργός θα συνειδητοποιήσει (κι αυτό δεν σημαίνει ευκολία, αλλά αντιθέτως δημιουργική πίεση) ότι αφού όλα μπορούν να γίνουν ως ύφος κατ' αρχήν αποδεκτά, τότε η μόνη ουσιαστική κρίση εστιάζεται στην κανονομία τής δικής του παρουσίας στον κόσμο τής τέχνης και στην καλλιτεχνική συγκίνηση, τόσο τη δική του όσο και αυτήν που θα είναι ικανός να προκαλέσει. Στο πλαίσιο αυτό η ιστορία, η γνώση και ο σεβασμός προς αυτήν, θα αποτελούσε σύντροφο και εμπνευστή τού δημιουργού και όχι αντίταλο, τον οποίο μάλιστα φοβάται να αντιμετωπίσει. ●

Aleksandr Rodtchenko

Της Γκλόρις Ροζάκη

O Aleksandr Rodtchenko γεννήθηκε στις 23 Νοεμβρίου του 1891 στην Αγία Πετρούπολη σ' ένα δωμάτιο πάνω από το θέατρο, στο οποίο ο πατέρας του εργαζόταν ως κατασκευαστής αξεσουάρ θεατρικών παραστάσεων. Η επαφή του με τον τεχνητό αλλά και μαγικό κόσμο του θεάτρου υπήρξε αποφασιστική για αυτόν. Το 1905 η οικογένειά του μεταφέρεται στο Καζάν, όχι μακριά από την Μόσχα, και το 1910 γράφεται σε μια τοπική σχολή καλλιτεχνικών σπουδών,

όπου αποδαεί ζωγραφική και γραφιστική. Η Ρωσική Επανάσταση το 1917 τον βρίσκει στην Μόσχα, παντρεμένο με την Βαρβάρα Στεπάνοβα, γραφιστρία και ζωγράφο. Έχοντας πλήρη συνεδηση τού ότι ανήκει στις χαμηλότατες οικονομικές τάξεις - κάποιες τραματικές παιδικές εμπειρίες βοήθησαν σ' αυτό - αλλά κυρίως εξαιτίας τού απέραντου θαυμασμού του για την τεχνική και την πρόοδο, θα γίνει ευθύς εξαρχής ενθερμούς οπαδός τής Επανάστασης και θα ρίξει όλες του τις δυνάμεις στην οικοδόμηση τής νέας δίκαιης, ισόνομης και προσδευτικής κοινωνίας που αυτή επαγγέλλεται. Οι διάφορες απογοητεύσεις και πικρίες, που θα δοκιμάσει εξαιτίας τού σταλινικού καθεστώτος αργότερα, δεν θα κλονίσουν πολύ, φαινομενικά τουλάχιστον, τη βαθύτερη πίστη του στο σοβιετικό πείραμα. Ιως γιατί από τη φύση του ήταν πάντα πολύ αισιόδοξος, ιως γιατί πίστευε ότι δεν υπήρχε εναλλακτική λύση.

O Rodtchenko ασχολείται αρχικά με τη ζωγραφική, όπου σταδιακά θα χαράξει μιαν εντελώς δικιά του πειραματική και μηχανική πορεία, που θα μείνει γνωστή στην ιστορία τής Τέχνης ως κονστρουκτιβισμός. Με τη φωτογραφία θ' αρχίσει να ασχολείται από το 1924, σαν αποτέλεσμα τής ενασχόλησης του με το φωτομοντάζ. Σύντομα, όμως, θα γίνει το βασικό του μέσο έκφρασης. Ο



Αυτοπρότριτο

Rodtchenko θεωρεί ότι η φωτογραφία μπορεί να απελευθερώσει την ανθρώπινη όραση από τα απονικτικά κλισέ του παρελθόντος και προς την κατεύθυνση αυτή θα εργαστεί και ο ίδιος ως το τέλος. Παράλληλα, δουλεύει με αστειέρυθη δημιουργικότητα και φρενήρεις ρυθμούς πάνω σε διάφορες ιδέες και σχέδια, στο θέατρο, στον κινηματογράφο, στη διαφήμιση και στο design. Θα διδάξει σε μα σχολή Ανωτάτων Καλλιτεχνικών και Τεχνικών Σπουδών φωτογραφία και σχεδιασμό αντικειμένων από μέταλλο υψηλών προδιαγραφών και πρωτοποριακής φόρμας. Διδάσκει επίσης φωτογραφία σε μαθητευόμενους φωτορεπόρτερ και γράφει ποικιλά άρθρα σε περιοδικά τέχνης.

“Καλλιτέχνης σήμερα είναι αυτός που έχει οργανώσει τη ζωή του, τη δουλειά του και τον ίδιο του τον εαυτό”

A.Rodtchenko 1920



To autor ryc. oboj Myśliwskich, 1925

Χερι με τη λέξη «διακομιστέρος» σε υπογραφικό σημείο.



Ια πρώτη, και όχι αναγκαστικά επιφανειακή, προσέγγιση του Alexander Rodtchenko θα μπορούσε να συνοψίσει την ουσία των καλλιτεχνικών του αναζητήσεων με τη φράση-μότο «για μια νέα αισθητική ικανή να αναδείξει μια νέα κοινωνία». Η συνέφαση στον κοινωνικό ρόλο της Τέχνης κατέχει πράγματι πρωτεύουσα θέση στα κείμενά του, όχι όμως με την παραδοσιακή έννοια τής απλής βελτίωσης ή του εμπλουτισμού τής ζωής μας μέσα από αυτήν, αλλά με την πολύ πιο προχωρημένη έννοια τής πλήρους επαναστατικοποίησης τής καθημερινότητας. Η Τέχνη ανατρέπει τις παραδοσιακές σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων, αλλά και μεταξύ ανθρώπων και πραγμάτων. Τέχνη σημαίνει πάνω απ' όλα απελευθέρωση από το επουσιώδες. Για τον Rodtchenko το επουσιώδες είναι ταυτόχρονα το περιττό (όπως, λόγου χάρη, τα πολύτιλα διακομιστικά στοιχεία) και το μη άληθινό, το ψεύτικο (όπως οι κατασκευασμένες ανάγκες που νοεύουν τις σχέσεις μας με τα αντικείμενα και από φίλους τα καθηστούν εχθρούς).

Η Ρωσική Επανάσταση του 1917 γεμίζει τον Rodtchenko ενθουσιασμό και αισιοδοξία, εξάποντας τη φαντασία του και τη δημιουργικότητά του στο έπακρο. Τα αγαθά που η επανάσταση επαγγέλλεται - ισότητα, διαφάνεια, απελευθέρωση από τις δομές του παρελθόντος, έμφαση στην εκπαίδευση - σε συνδυασμό με τις νέες δυνατότητες που προσφέρει η αλματώδης εξέλιξη τής τεχνολογίας την εποχή αυτή, τού γεννούν τη βαθιά πεποίθηση ότι ο άνθρωπος είναι πια ικανός να μεταμορφώσει τον κόσμο, το περιβάλλον που ζει, τη ζωή του γενικότερα. Μέσα από μια πνευματική διαδικασία που ξεκινάει με τη σύλληψη των προβλημάτων και περνάει στην οργάνωση και στη λύση τους, ο κάθε άνθρωπος και η κοινωνία γίνονται πια οι ίδιοι δημιουργοί του κόσμου μέσα στον οποίο ζουν και ευτυχούν.

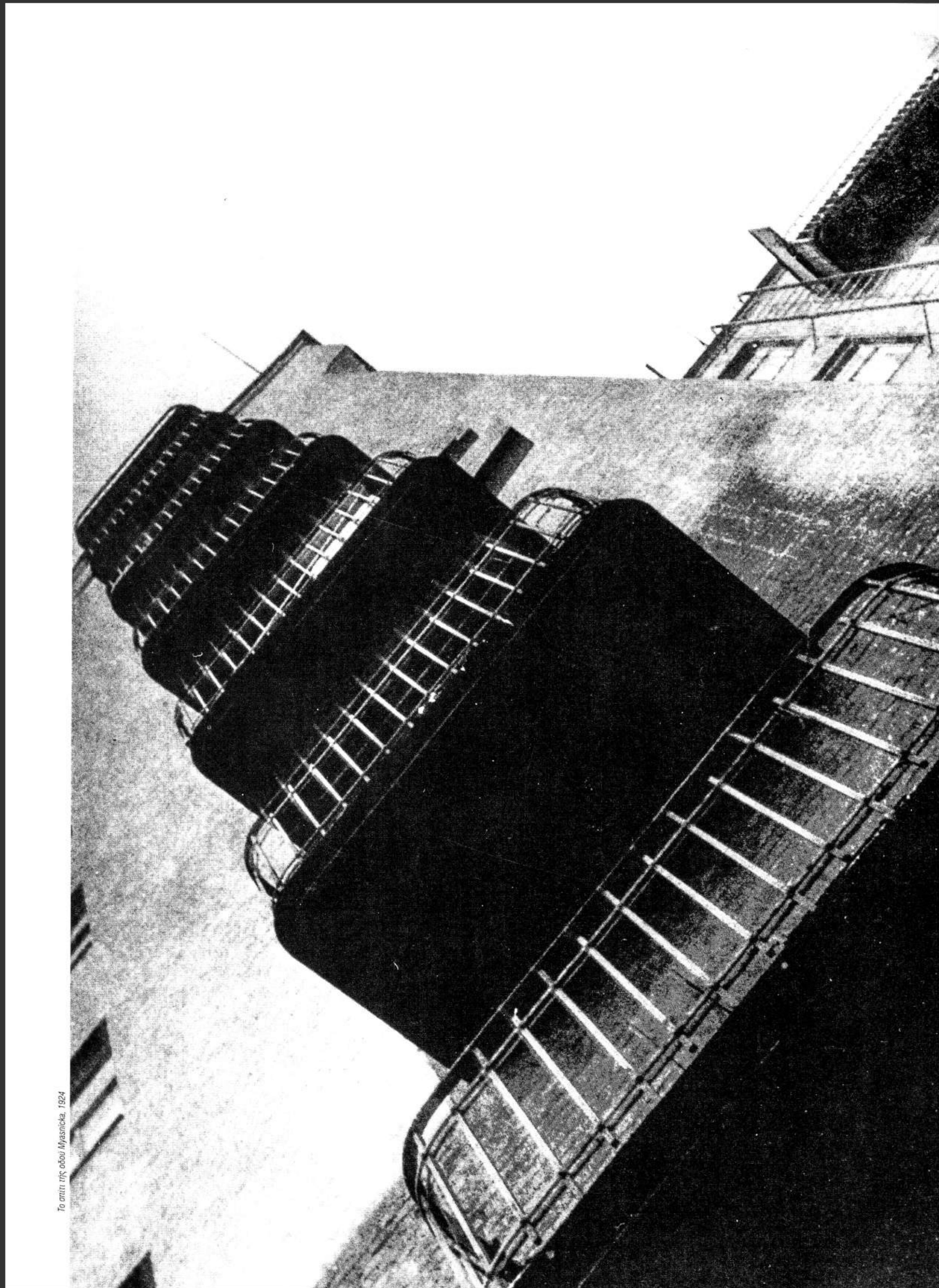
Μέσα από το πρίσμα αυτής τής κορυφαίας για τον Rodtchenko έννοιας, που είναι η οργάνωση και που διατρέχει όλη την κλίμακα, από τις πιο απλές και ταπεινές εκδηλώσεις τής ανθρώπινης ζωής έως τις πιο πολύπλοκες πτυχές τής παραγωγής, θα έλεγε κανείς ότι συχνά τα ορια ανάμεσα στην Τέχνη και την τεχνική, έτσι όπως παρουσιάζονται στη δουλειά του αλλά και στα γραπτά του κείμενα, γίνονται κάπως ρευστά. Η εντύπωση αυτή εντείνεται από το γεγονός ότι όπως και στην σύγχρονή του Γερμανία και το Bauhaus, έτσι και για τον



Rodtchenko, η Τέχνη εντάσσεται κατά κάποιο τρόπο στην ευρύτερη κοινωνική παραγωγή, αγκαλιάζοντας μεταξύ άλλων και τις εφαρμοσμένες τέχνες, όπως η διαφήμιση και το design. Εξάλλου ο πειραματικός χαρακτήρας της δουλειάς του και η συνεχής αναζήτηση νέων σύγχρονων τρόπων έκφρασης, μοιραία εισάγουν στοιχεία τής σύγχρονης τεχνολογίας στο έργο του.

Τα γραπτά κείμενα του Rodtchenko, αλλά και όλη του η δραστηριότητα, συντηρούν σε γενικές γραμμές αυτό το ρευστό σύνορο ανάμεσα στην Τέχνη και την τεχνική. Έτσι, ενώ από το 1917 αρχίζει να ασχολείται με την κατασκευή χρηστικών αντικειμένων (κυρίως επίπλων), που αποτελούν ένα είδος προέκτασης συνθέσεων - κατασκευών του στον χώρο, και ενώ από το 1922 διδάσκει στο πανεπιστήμιο την κατασκευή ανάλογων αντικειμένων από μέταλλο με πλήρες θεωρητικό υπόβαθρο υψηλοτάτου επιπέδου, εν τούτοις σε κάποιο κείμενο του εξηγεί ότι δεν θεωρεί ότι η κατασκευή τέτοιων αντικειμένων αποτελεί Τέχνη, αλλά ότι ανήκει στον χώρο τής διακόσμησης. Το 1920, όμως, λανσάρει μαζί με άλλους το ολόγκαν «Η Τέχνη στην παραγωγή» και γράφει σχετικά: Κατασκευάζουμε ένα σωρό καινούργια και χρήσιμα αντικείμενα, που κανείς δεν αμφιβίβεται σήμερα. Ωστόσο, επειδή είχαμε τολμήσει να μην αναγνωρίζουμε την «καθαρή» Τέχνη, μας επέκριναν και μας ονόμαζαν δημοσιογράφους, τυπογράφους, φωτογράφους, διακομιστές!»

Αυτήν την «καθαρή» Τέχνη όμως, ο Rodtchenko την αναγνωρίζει απόλυτα σ' ένα άρθρο του που τιτλοφορείται «Σκέψεις πάνω στην Τέχνη», όπου γράφει: «Ένα έργο είναι τέχνη γιατί αποτελεί ένα θαύμα, είναι δηλαδή ανεξήγητο. Ακόμα και στις πιο κοινότερες νεκρές φύσεις του Cezanne, υπάρχει αυτό το «κάτι», το θαύμα. Όσο μεγαλύτερη είναι η μερίδα του ανεξήγητου σ' ένα έργο, τόσο μεγαλύτερο είναι το θαύμα, τόσο μεγαλύτερη ενέργεια έχει το έργο». Απαντώντας εξάλλου, στο ίδιο κείμενο, σ' εκείνους που έλεγαν ότι εφέρμοζε στις περιφήμες κατασκευές του διάφορες μαθηματικές θεωρίες, γράφει: «Πιοτέ μου δεν σκέφτηκα κάποια συγκεκριμένα «προβλήματα» και πώς αυτά μπορούν να λυθούν, την ώρα που δουλεύω. Ο καλλιτέχνης πρέπει να γνωρίζει τι επιδιώκει, αλ-



To omu mř oboj Myasnické 1924

λά την ώρα τής δημιουργίας δεν πρέπει να σκέψεται συνειδητά. Η σκέψη ακολουθεί. Ζωγραφίζει κανείς με τούτον ή τον άλλον τρόπο, στην αρχή σύτε που έρει γιατί, αλλά σιγάσιγά τα πράγματα ξεκαθαρίζουν και τότε αρχίζει να σκέφτεται, να σκέφτεται πολύ έντονα, αλλά για να μπορέσει πια να ζωγραφίσει τεχνικά σωστότερα». Όλες αυτές οι αντιφάσεις που τελικά δεν έχουν και τόση σημασία - οφείλονται προφανώς στο γεγονός ότι ο Rodtchenko από την μία αποτελεί γνήσιο τέκνο της εποχής του και των συγκεκριμένων κοινωνικο-πολιτικών συνθηκών τής πατρίδας του - και τής Ευρώπης γενικότερα - και από την άλλη είναι ένας αληθινός καλλιτέχνης που βάθα μέσα του διακρίνει σαφέστατα τι είναι και τι δεν είναι μεγάλη Τέχνη (διάκριση που δεν υπακούει σε κανέναν κανόνα κι ας συνοδεύεται από απόλυτη βεβαιότητα). Αν σταθήκει λίγο παραπάνω σ' αυτές, ήταν ακριβώς για να δειξω αυτήν την ενδιαφέρουσα «πολύ-διάταση» της φυσιογνωμίας του.

O Rodtchenko επιλέγει να υπηρετήσει την επανάσταση και την οικοδόμηση μιας νέας κοινωνίας μέσα από την Τέχνη, γιατί αυτό είναι εκείνο που μπορεί, έχει και θέλει να κάνει. «Η πορεία ενός καλλιτέχνη, γράφει, δεν είναι τυχαία. Αποτελείται από το άθροισμα των εντυπώσεων της παιδικής ηλικίας και τής εφηβείας και τής επιδρασης του περιβάλλοντος και των ψευδαισθήσεων τής νεότητας». Σε μερικά αυτοβιογραφικού χαρακτήρα κείμενά του, που είναι αφάνταστα γοητευτικά, περιγράφει με συγκινητική ζωντανία την παιδική του ηλικία και κυρίως τα χρόνια που έζησε πάνω από το θέατρο όπου εργάζονταν ο πατέρας του. Το τεχνό, το μαγκό, το μεταφυσικό ήταν το μη αληθινό, το φεύγοντο. Σ' αυτόν τον τεχνό κόσμο όλα ήταν δυνατά, ακόμα και τα πιο φανταστικά όνειρα. Άλλα δυνατά μόνο εκεί, όχι στη ζωή, «πράγμα υπέροχο συγχρόνων λυπητηρό».

Παϊδακί, μόνος του, όταν δεν βλέπει ή δεν πάρει μέρος στις παραστάσεις, φτιάχνει διάφορα αντικείμενα, σχεδιάζει και ζωγραφίζει. Αργότερα θα σπουδάσει ζωγραφική ενώ παράλληλα διαβάζει πολύ ποίηση, ακούει γερμανική και ρωσική ρομαντική μουσική, γράφει ποιημάτια.

Μετά το τέλος των σπουδών του και ως το 1924 που θ' αρχίζει να ασχολείται αποκλειστικά με την φωτογραφία, o Rodtchenko αυτός ο βαθύτατος γνώστης τής ζωγραφικής - όπως προκύπτει όχι μόνο από το έργο του αλλά κι από διάφορα κείμενά του - θα προβεί σταδιακά στην κατάργηση της και στην ανάδειξη μιας νέας μορφής δημιουργίας, της κατασκευής (construction), απ' όπου και το όνομα του νέου σχετικού ρεύματος, του κονστρουκτιβισμού.

Αξίζει να αναφερθεί κανείς, με την μεγαλύτερη δυνατή συντομία, στις κύριες φάσεις τής εξέλιξης αυτής καθθειά και στο νόμα του κονστρουκτιβισμού, πολύ περισσότερο μάλιστα που το πέρασμα του Rodtchenko στη φωτογραφία δεν ήταν κατά την γνώμη μου άσχετο με λίγα αυτά.

O Rodtchenko από την αρχή θεωρεί τη ζωγραφική σαν ένα «μέσο ολικής δημιουργίας» και γι αυτό πιστεύει ότι μέσα από αυτήν θα μπορέσει να φτάσει σε μια νέα, επαναστατική αλήθεια, τέτοια που να συμβαδίζει και να εκφράζει την ίδια την ουσία της Επανάστασης. Και, όπως ειδαμε, θεμελιακό χαρακτηριστικό της Επανάστασης (αλλά και της Τέχνης) είναι η αποτίναξη του φεύδους, τού περιττού, τού επουσιώδους, τού μη λειτουργικού. Δλλο θεμελιακό χαρακτηριστικό της Επανάστασης είναι η στροφή του βλέμματος προς το μέλλον, το αγκαλιασμα του καινούργιου (νέα τεχνολογία αλλά και νέα νοοτροπία) με στόχο την



Πορτραίτο του Vladimir Mayakovsky, 1924

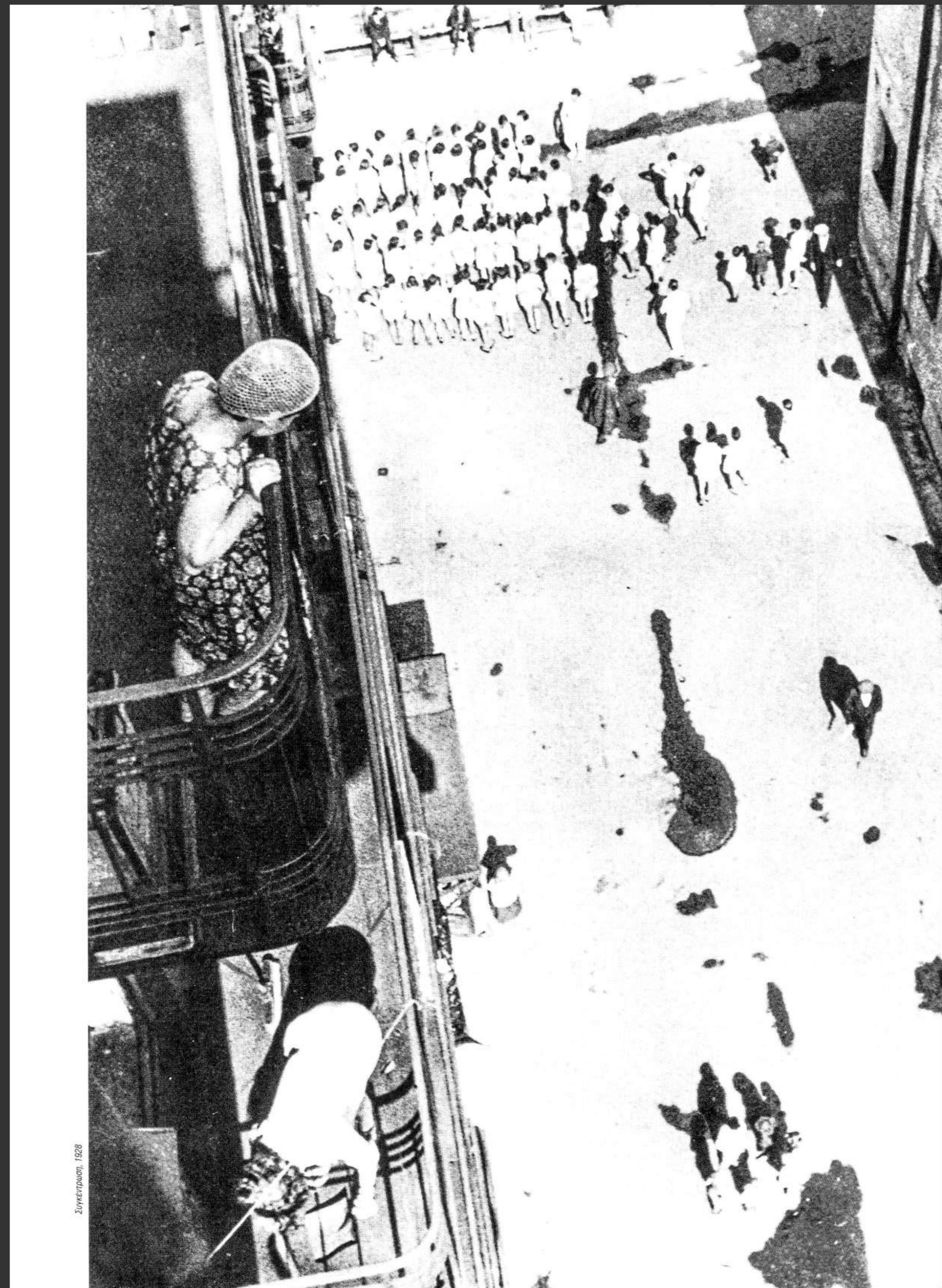
οικοδόμηση μιας νέας κοινωνίας.

Εμφορούμενος από μίας αυτές τις ιδέες ο Rodtchenko θα ακολουθήσει σταδιακά μια πορεία κάθαρσης τής ζωγραφικής από τα στοιχεία που θεωρεί ότι της είναι ξένα, μη οργανικά: «Ενα ολόκληρο περιττό φορτίο με το οποίο την είχε επιβαρύνει η μεσαία τάξη που την ήθελε διακοσμητική και ευχάριστη. Έτσι θα εγκαταλείψει, πρώτα απ' όλα, τα θέματα, την αναφορά δηλ., σε κάποιους ιστορικούς άσχετη με την ίδια την ουσία τής ζωγραφικής. Θα εγκαταλείψει αργότερα και το χρώμα (παρόλο που του άρεσε πολύ να παίζει μ' αυτό) θεωρώντας το σαν ένα συμβατικό μέσο διαχωρισμού των επιφανειών ειδοκά στην αφηρημένη τέχνη. Θα κρατήσει μόνο το άσπρο (ως σύνθεση όλων των χρωμάτων) και το μαύρο (ως απουσία χρωμάτων). Τέλος θα κρατήσει τη γραμμή, ώστε κατ' εξοχήν θεμελιώδες στοιχείο χωρίς το οποίο δεν μπορεί να υπάρξει ζωγραφική. Η γραμμή αποτελεί το ορίο, το διαχωριστικό σημείο, τον σκελετό. Το 1919 ζωγραφίζει μια ολόκληρη σειρά από έργα που τίτλοφορε «Γραμμές».

To υλικό παιζει επίσης κατά τον Rodtchenko ένα ρόλο πρωταρχικό. To υλικό δεν είναι δηλαδή ουδέτερο. Επηρεάζει το έργο. Ακόμα καλύτερα, το καθορίζει. Ο καλλιτέχνης από τη μία οφείλει να δοκιμάζει νέα υλικά, και από την άλλη πρέπει να τα αφήνει να τον καθοδηγούν στην εκτέλεση του έργου, πρέπει με άλλα λόγια να τα χρησιμοποιεί με τρόπο λειτουργικό, με τρόπο σύμφωνο και όχι αντίθετο προς αυτά. Στην εκτέλεση των Γραμμών του, o Rodtchenko χρησιμοποιεί βερνίκι, διαβήτη και χράκα. Τελικά, κάποια στηγμή αντιλαμβάνεται ότι η φυσική, η λειτουργική συνέχεια και συνέπεια αυτού που κάνει είναι η έξοδος από την επιφάνεια στον τρισδιάστατο χώρο. Και έτσι καταλήγει στην κατασκευή.

Katá τον Rodtchenko «κατασκευή» σημαίνει σωστή χρήση των ιδιοτήτων του υλικού». Ο καλλιτέχνης, όπως ακριβώς έκανε ένας μηχανικός, χρησιμοποιεί το υλικό του με τρόπο λειτουργικό. Το σεβεται και ταυτόχρονα το οργανώνει. Μέσα από τη δική του θητική συμπειροφρά απέναντι στο υλικό προβάλλει η αλήθεια τού τελεσταύοντο. Τα δύο αυτά μαζί συνθέτουν μια νέα αισθητική.

Autός ο σεβασμός των ιδιοτήτων τού εκφραστικού μέσου που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης θυμίζει πάρα πολύ τις απόψεις για τη φωτογραφία όλων των μεγάλων φωτογράφων που εκπροσωπούν την ίδια περίοδο εποχή τον μοντερνισμό τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Αμερική. Και πραγματικά δεν είναι τυχαίο ότι έρχεται κάποτε η ώρα που o Rodtchenko εγκαταλείπει τη ζωγραφική για να αφοσιωθεί σχεδόν ολοκληρωτικά στη φωτογραφία. Γιατί εδώ, περισσότερο από παντού, το ίδιο το μέσο επιβάλλει τους νόμους του και την αισθητική του. Αρχικά βέβαια o Rodtchenko διδγείται στη φωτογραφία μέσω από το φωτομοντάζ με το οποίο ασχολείται στα πλαίσια άλλων δραστηριοτήτων του, όπως οι αφίσες, τα εξώφυλλα βιβλίων κ.λ.π. Οι τεράστιες δυνατότητες της τόσο στον καλλιτεχνικό τομέα όσο κι αν' αυτόν της επικαιρότητας των συναρπάζουν. Πιστεύει ότι η φωτογραφία έχει μια τεράστια «απελευθερωτική δύναμη» που μπορεί να αλλάξει ριζικά τον τρόπο που ο ανθρώπος βλέπει τα πράγματα, και ότι είναι το μόνο μέσο που είναι ικανό να παρακολουθήσει και να αποδώσει τις ραγδαίες αλλαγές που έχουν επελθεί στο τοπίο και τη ζωή της σύγχρονης πόλης. Τα πολυύροφα κτίρια, τα εργοστάσια, οι φωτεινές διαφημίσεις, η κίνηση στους δρόμους όπως πηγαίνουμε, λόγου χάρη, μέσα από ένα τραμ ή από ένα παράθυρο του εικοστού ορόφου, όλα αυτά μόνο η φωτογραφία μπορεί να τα αποδώσει, αρκεί να απαλλαγεί κανείς από την παραδοσιακή γνωστή ζωγραφική. Μόνον



η φωτογραφία, μας λέει ο Rodtchenko, μπορεί να αποδώσει αυτό το «κάθετο σχήμα» τής σύγχρονης πόλης (σε αντίθεση με το οριζόντιο σχήμα τής φύσης). Μόνον η φωτογραφία εξάλλου, μπορεί να εκφράσει το «γεγονός τής περηφάνιας και τής χαράς» που είναι η οικοδόμηση τής νέας Σοβιετικής κοινωνίας, αρκεί να σκεφτεί κανείς το «πώς» θα το φωτογραφίσει. Χρειάζεται μια νέα αισθητική για αυτό, πράγμα που μόνο η φωτογραφία μπορεί να το πετύχει.

Για τον Rodtchenko η φωτογραφία συγκεράζει τη δυνατότητα τής τέλειας απόδοσης των πραγμάτων και τής καλλιτεχνικής έκφρασης. Η μεγάλη της δύναμη είναι συνάρτηση των εντελώς ιδιαιτέρων χαρακτηριστικών της. Επομένως ο φωτογράφος πρέπει να στηριχτεί σ' αυτά τα χαρακτηριστικά αξιοποιώντας τα στο έπακρο και να απαλλαγεί από οποιαδήποτε επίδραση τής παραδοσιακής ζωγραφικής. «Όταν άρχισα να κάνω φωτογραφία, γράφει κάπου, εγκαταλείποντας την ζωγραφική, δεν ήξερα πόσο βαριά ήταν η κληρονομιά αυτής τής τελευταίας πάνω της». Ο φωτογραφικός φακός που είναι «το μάτι του πολιτισμένου ανθρώπου σε μια σοσιαλιστική κοινωνία», μπορεί να δει τα πράγματα από εντελώς διαφορετικές γωνίες.

Η σύνθεση, σύμφωνα με τον Rodtchenko ανατρέπει την απλή περιγραφή που δεν έχει καμία δύναμη. Το 1928, σ' ένα γράμμα του προς το περιοδικό Norgi Lef με το οποίο κάποτε συνεργαζόταν, τονίζει ότι «το πιο σημαντικό στην φωτογραφία δεν είναι το τι φωτογραφίζουμε αλλά το «πώς». Θέλω να πω σε κάποιους συντρόφους, συνεχίζει, που μας λένε να προφυλαχτούμε από τον πειραματισμό, τον φορμαλισμό και την αισθητική, ότι αυτοί οι ίδιοι πέφτουν στην παγίδα μιας αισθητικής ασκητισμού και στενότητας πνεύματος. Κι ότι η φετιχοποίηση του γεγονότος βλάπτει σοβαρά τη φωτογραφία... Αυτό που είναι επαναστατικό στη φωτογραφία είναι αυτός ο συνδυασμός του «πώς», δηλ τού τρόπου φωτογράφισης με τη φωτογραφική καθαρότητα: ένας συνδυασμός που πάντα ξαφνιάζει, στον οποίο η φωτογραφία οφείλει όλη της τη δύναμη και που την καθιστά απόλυτα ικανή να συναγωνιστεί τη ζωγραφική... Εμείς προσθέτει, δεν καταφερόμαστε ενάντια στη ζωγραφική αλλά ενάντια στη φωτογραφία που θέλει να υποθεί την ζωγραφική».

Ο Rodtchenko δεν θέλει να διακρίνει ανάμεσα στη φωτογραφία Τέχνης και στο ρεπορτάζ και πιστεύει ότι η αναζήτηση του φωτογραφικού «πώς» ισχύει σε κάθε είδος φωτογραφίας. Ο ίδιος δοκίμασε όλα τα δυνατά είδη - ακολουθώντας κατά κάποιο τρόπο την τεχνική εξέλιξη των μηχανών για να καταλήξει μοιραία και αυτός στην Leica - σε συνεχή οντοζήτηση της μορφής.

«Δεν πρέπει να ψάχνουμε συνέχεια για νέα θέματα προκειμένου να τα φωτογραφίζουμε με τους παλιούς τρόπους. Δεν χρειαζόμαστε εξωτικά μέρη, δεν χρειαζόμαστε την Αφρική» γράφει χαρακτηριστικά. «Ακόμα και στη φυλακή να μ' έβαζαν, ποροπθέτει. Άπλος ιστορικός για φωτογραφίσω. Όχι με τη φαντασία μου.

αλλά από αυτά που θα υπήρχαν μέσα στο κελί μου. Άλλα δυστυχώς είμαστε φλοι. Κοιτάμε χωρίς να βλέπουμε».

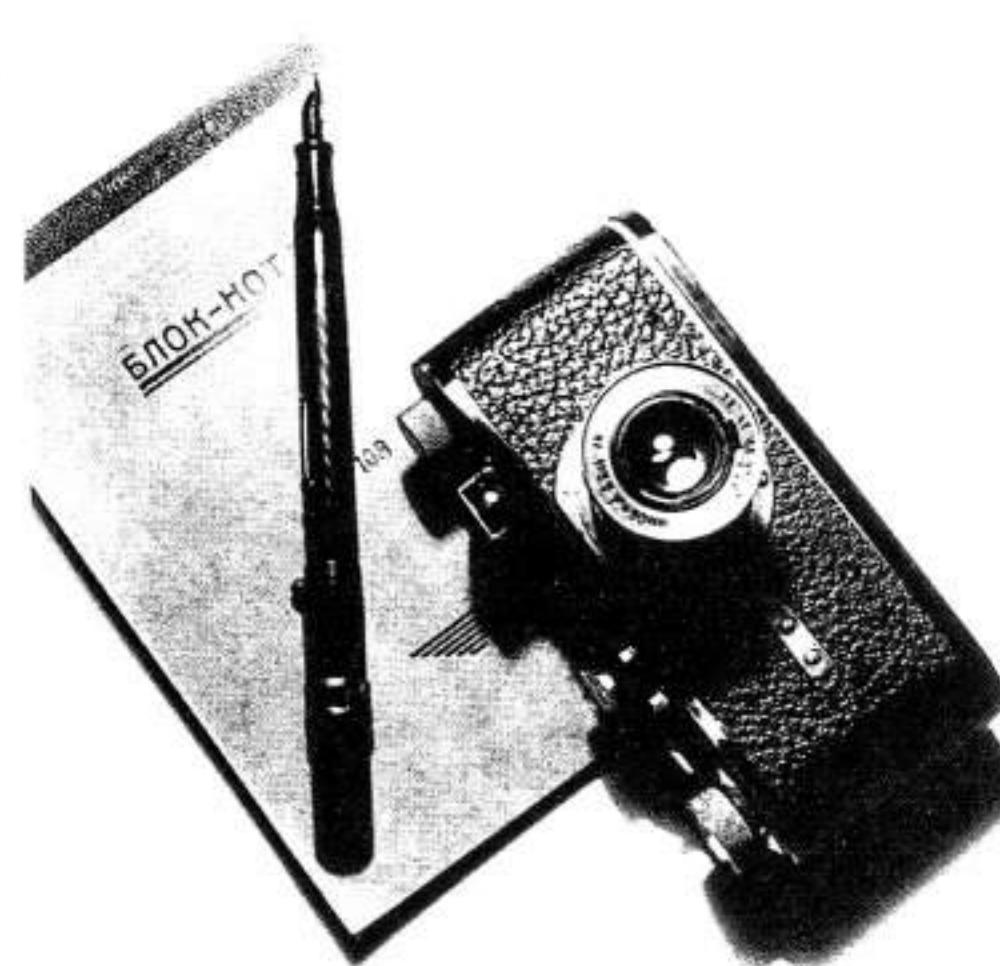
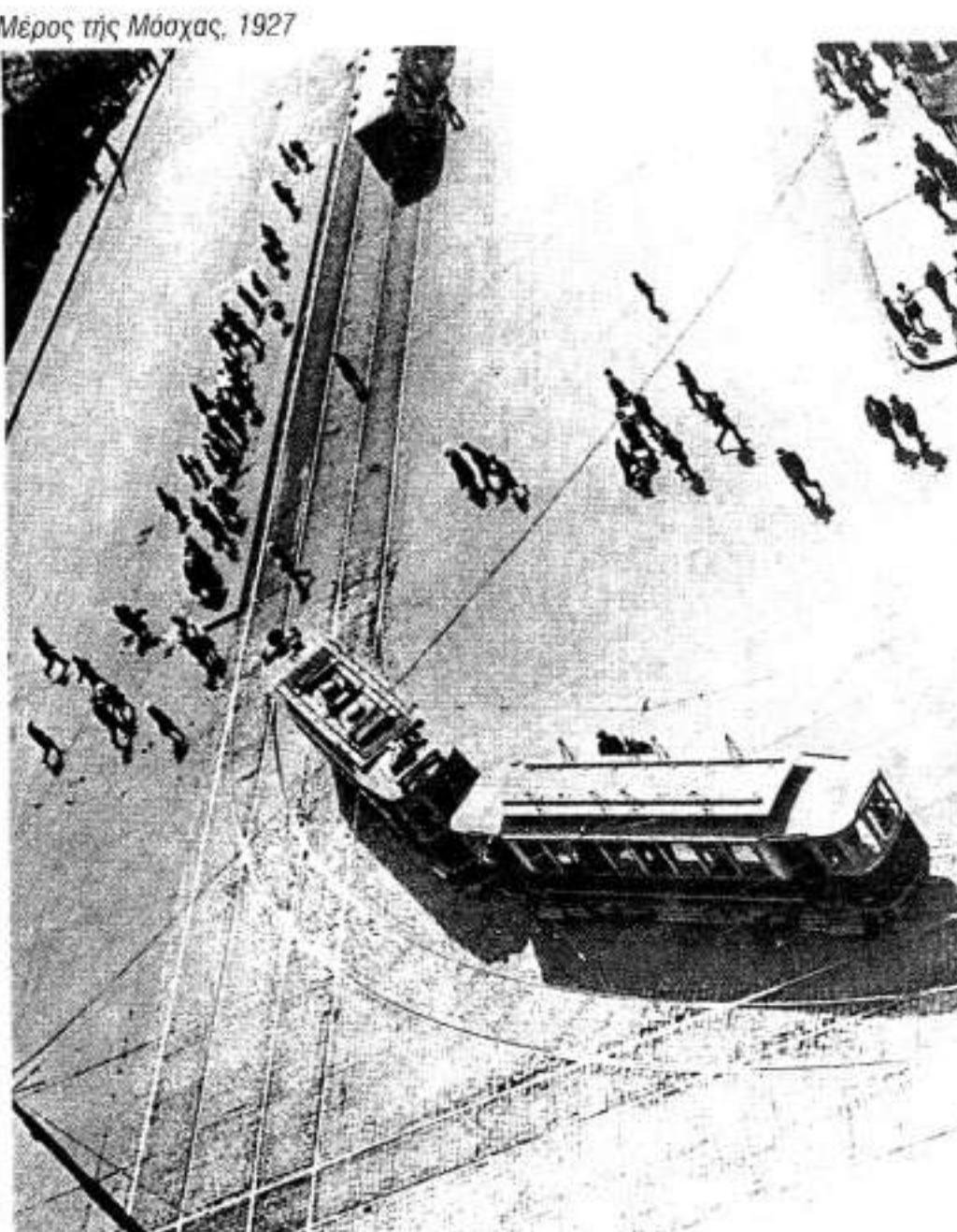
Η σύνθεση είναι ένα θέμα στο οποίο ο Rodtchenko αρέσκεται να επανέρχεται κάθε τόσο. Στα μαθήματα που έκανε της απέδιδε κεφαλαιώδη σημασία καναφερόταν σ' αυτήν διεξοδικά και λεπτομερέστατα σε σχέση π.χ. με τη γεωμετρία τής εικόνας. Ωστόσο η σύνθεση για αυτόν ήταν κάτι πολύ πιο ρευστό και πλατύ και δεν επιδεχόταν κάποιον περιοριστικό ορισμό. «Νομίζουμε, συνήθως γράφει το 1932, ότι σύνθεση είναι η διάταξη των πραγμάτων στην εικόνα. Δεν είναι ακριβές αυτό. Η σύνθεση είναι και αυτό, αλλά όχι μόνον. Είναι ακόμα, η μεμονωμένη απόδοση κάθε μορφής. Είναι το φως, ο τόνος, η γενική απόδοση των φωτός, η συνολική τονικότητα,. Ολόκληρη η σύνθεση μπορεί να βασίζεται μόνο πάνω στο φως, ή στους τόνους... Γενικότερα σύνθεση είναι το να βάζεις τάξη συνειδητά ή ασυνείδητα στο χάος.» Η ομοιότητα ανάμεσα σ' αυτήν την σκέψη του Rodtchenko και τις αντίστοιχες σκέψεις του Henri-Cartier Bresson είναι όντως πολύ ενδιαφέρουσα και κάθε σχόλιο νομίζω ότι περιττεύει.

Στάθηκα πολύ περισσότερο στις απόψεις του Alexander Rodtchenko, όχι για τί οι ίδιες του οι φωτογραφίες είναι λιγότερο σημαντικές αλλά με παρέσυρε γοητεία ο αυθεντικά πρωτοποριακός χαρακτήρας των ιδεών του. Εξίσου γοητευτικές ωστόσο είναι και οι φωτογραφίες του που με τον έναν ή τον άλλον τρό

πο στηρίζουν έμμεσα τις ιδέες αυτές, αλλά όχι μόνον. Θα ήταν άλλωστε λάθος να τις δούμε έτσι. Γιατί ο Rodtchenko υπήρξε πάνω απ' όλα ένας μεγάλος καλλιτέχνης και καμιά καλλιτεχνική δημιουργία δεν υπακούει σε ιδέες. Όλες του οι φωτογραφίες παρουσιάζουν μεγάλο εδιαφέρον: από την πρώτη του σοβαρή δουλειά με τα εξαρτήματα πορτραίτα της μητέρας του και των φίλων του - όπως την ποιητή Μαγιακόφσκη ή τού κοριτσιού με την Leica - έως τη μετανεγέστερες φωτογραφίες της

τογραφίες του - φωτογραφίες κτηρίων με την «προοπτική Rodtchenko» όπως την ονόμασαν (βγαλμένες δηλ. από κάτω προς τα πάνω ή από πάνω προς τα κάτω) - τα πολυάριθμα πορτραίτα τής γυναικας του και της κόρης του, οι φωτογραφίες αθλητών και γενικότερα «εργατών» τής Επανάστασης, καθώς και οι σγκινητικές φωτογραφίες από το τσίρκο που έκανε προς το τέλος, όλες, λίγο πλύ, παρουσιάζουν εκείνες τις αντιθέσεις που είναι τόσο χαρακτηριστικές του ύφους του: ένα κράμα ευαισθησίας και δύναμης, μια συγκρατημένη αλλά έντονη ένταση, ένα σταμάτημα του χρόνου πριν από την κορύφωση. Φωτογραφίες λιτές αλλά πολύ ρυθμικές που οικοδομούνται στέρεα με ελάχιστα στοιχεία χωρίς καιών περιπτή φλυτρό.

Ο Rodtchenko θα γίνει συχνά αντικείμενο επίκρισης για τις «φορμαλιστικές του τάσεις. Θα τον κατηγορήσουν, μεταξύ άλλων, για υποτιθέμενη μίμηση του Moholy-Nagy. Δλλοτε απαντάει στους επικριτές του με οξύτητα, μερικές φορές κλονίζεται και αμφιταλαντεύεται, αλλά ποτέ δεν εκφράζεται αρνητικά με συντομότερο τρόπο για το καθεστώς. Μόνο στο τέλος τής συντομότατης αλλά περιεκτικής αυτοβιογραφίας του, που έγραψε το 1939 και που έχει τον χαρακτηριστικό τίτλο «Μαύρο και Δσπρο» αναρωτιέται με πικρία μήπως στη χώρα του δεν υπάρχει θέση για τίποτε άλλο εκτός από πολιτική και προπαγάνδα. Και αυτό το κανεί μόνον έμμεσα αλλά με τον τρόπο που για εκείνον ήταν ο πιο εύγλωττος, αναφερόμενος δηλαδή στο τσίρκο που τόσο αγαπούσε και που του θύμιζε τα παικά του όνειρα στο θέατρο: «Ίσως τελικά γράφει, η χώρα τού σοσιαλισμού δεν έχει ανάγκη ούτε από εγκαστρίμυθους, ούτε από ταχυδακτυλουργούς ούτε από ακροβάτες, ούτε από μαγικά χαλιά, ούτε από λουλούδια ούτε από καλειδοσκόπια. Μη φέρετε ταυτόνεμα αυτά, σέρε και αφομολιστικά αθύματα. ■



Μέρος της Μόσχας, 19.

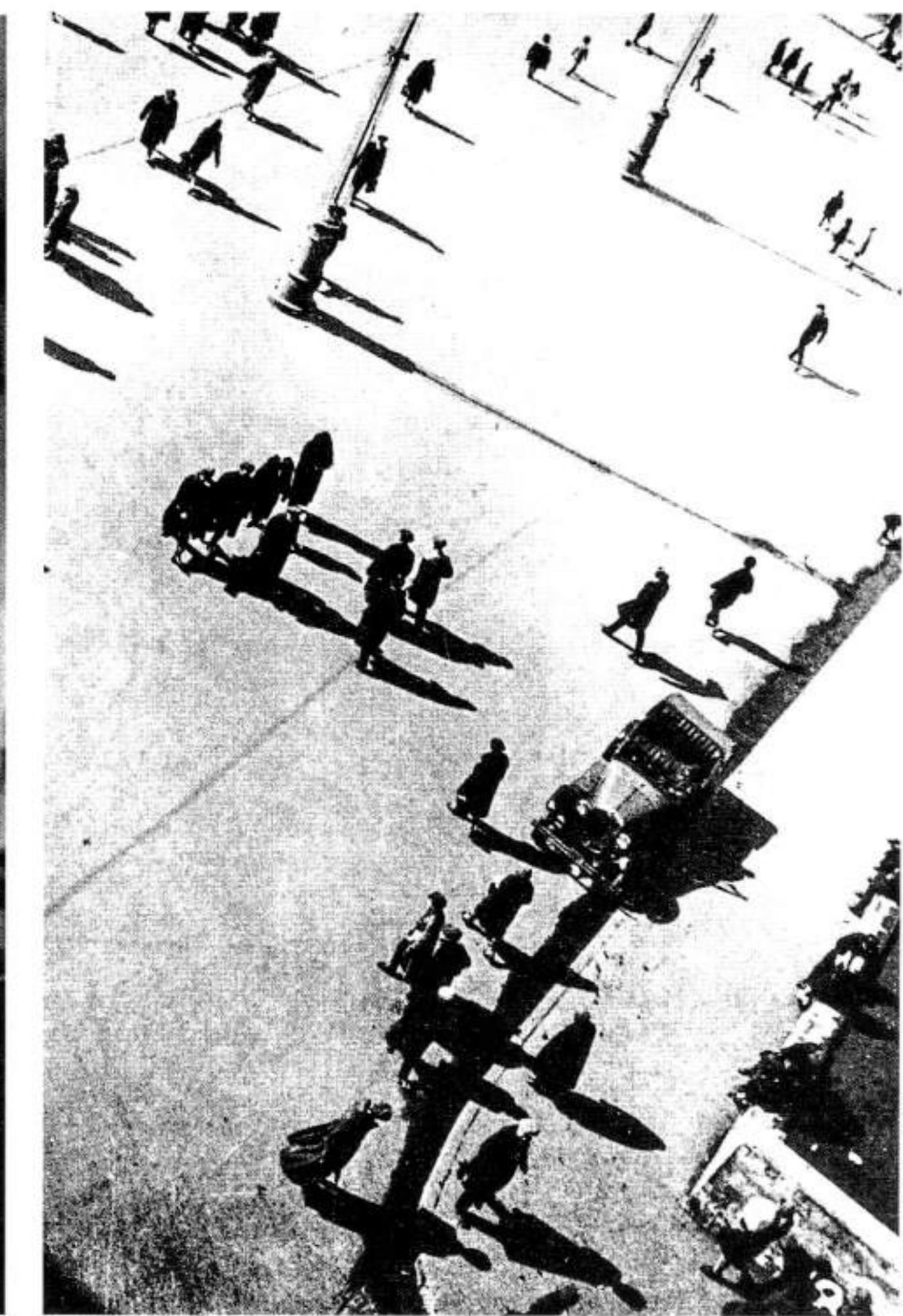
Σύνθεση με Leica, 1929



Πορτραίτο της Varvara Stepanova, 1928

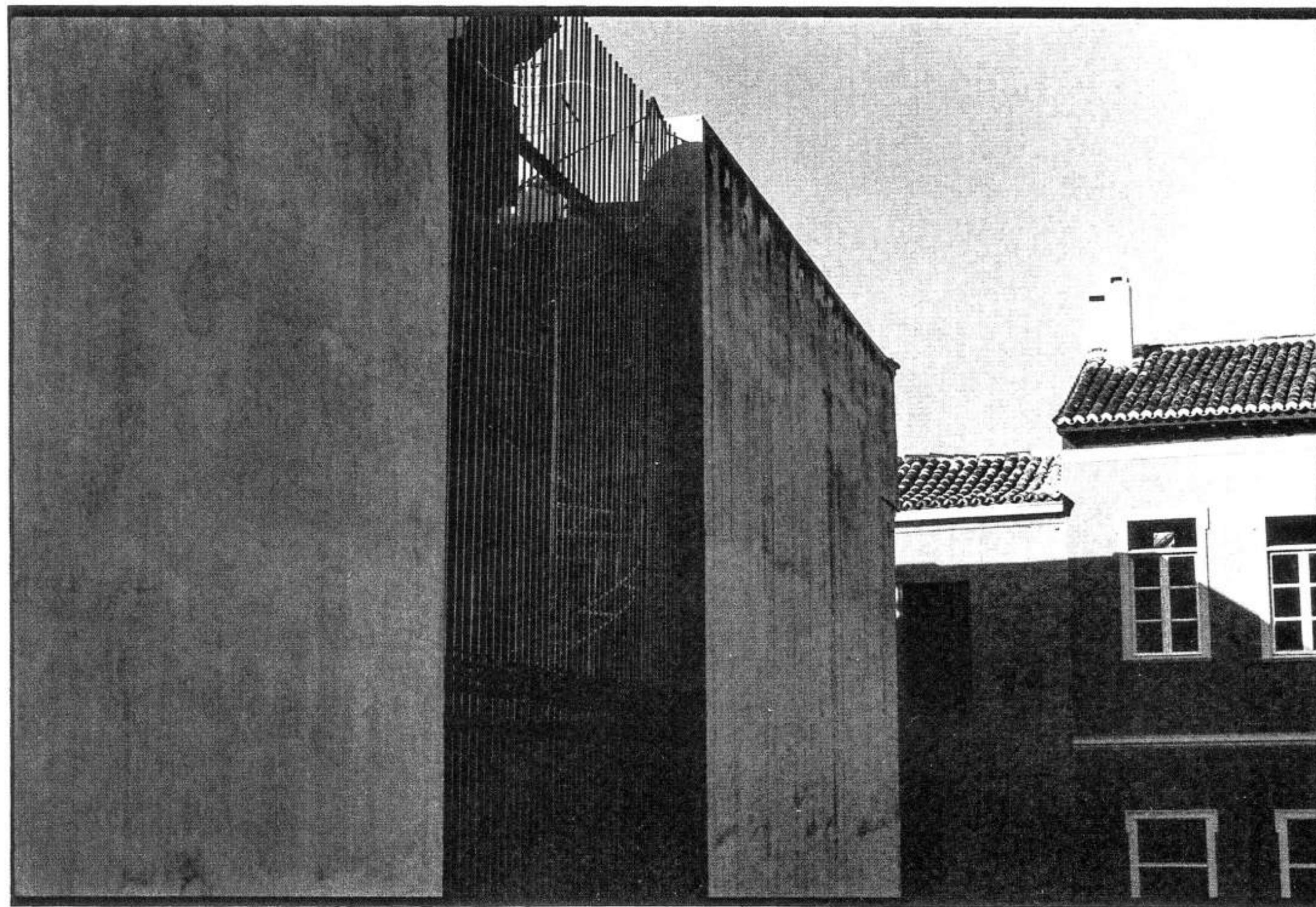


Φωτογραφία της Υρωνέας, 1928



Άρθρος της Μέρος, 1930

John Vassiliou



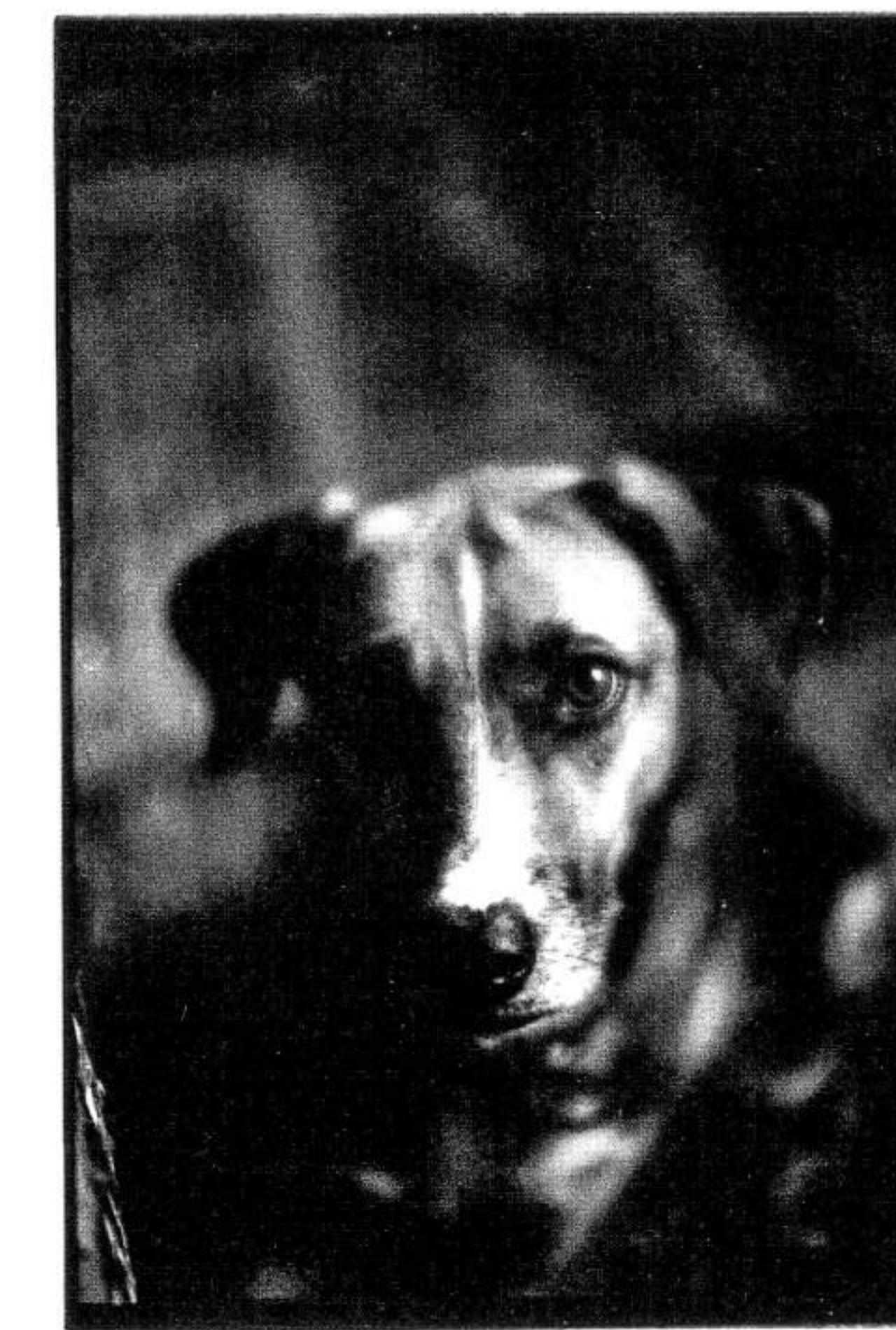
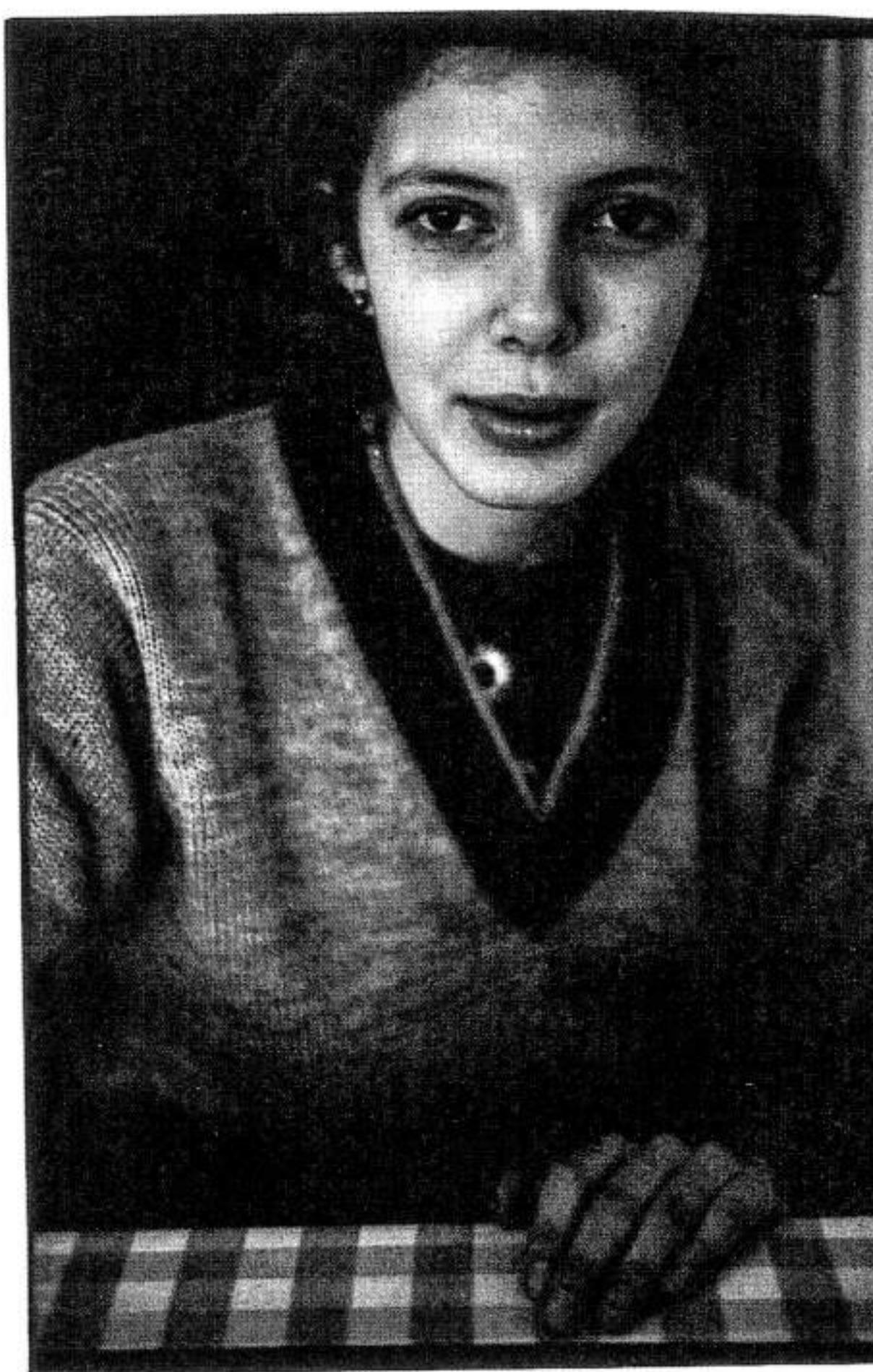
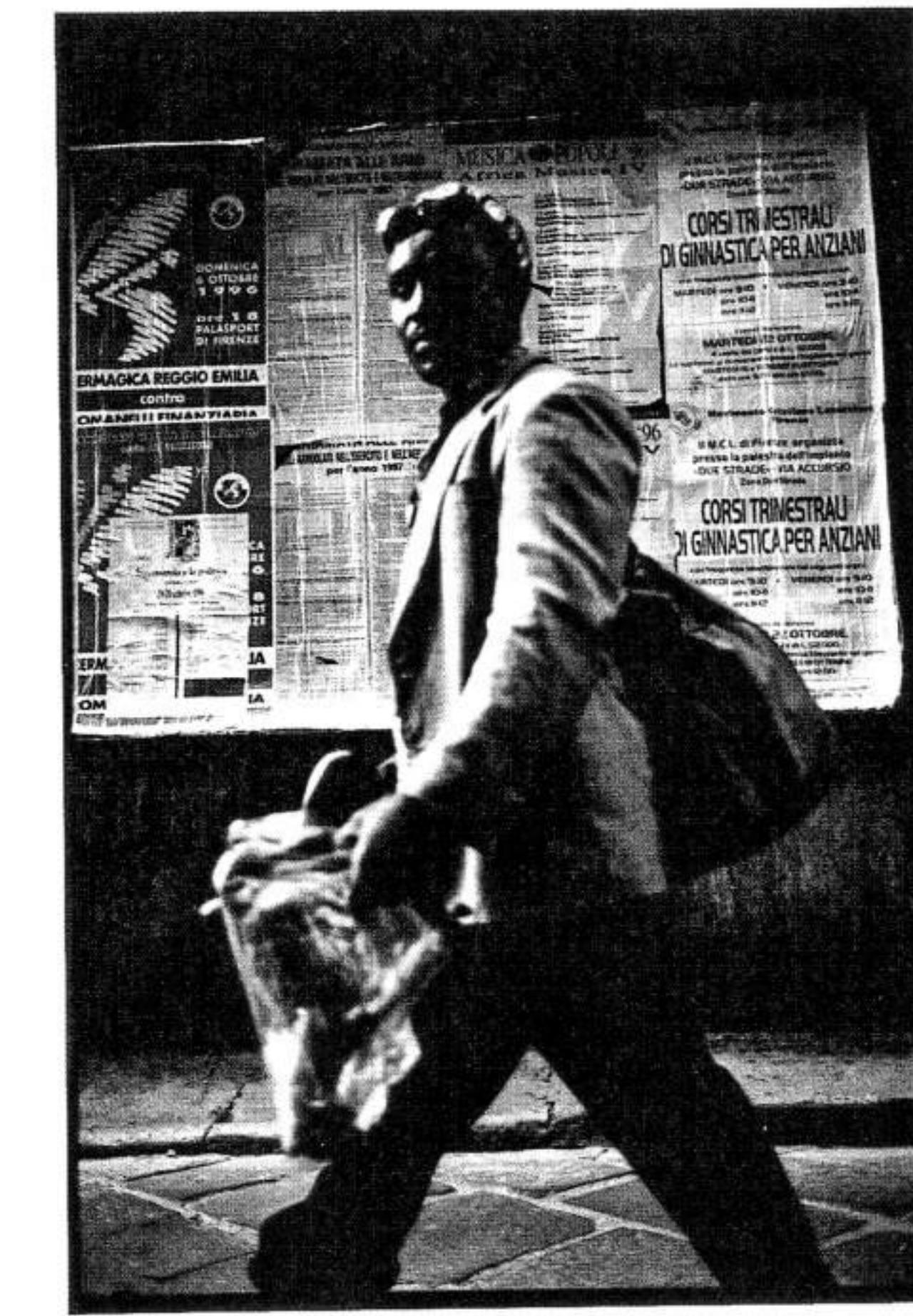
Portfolio

JOHN ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

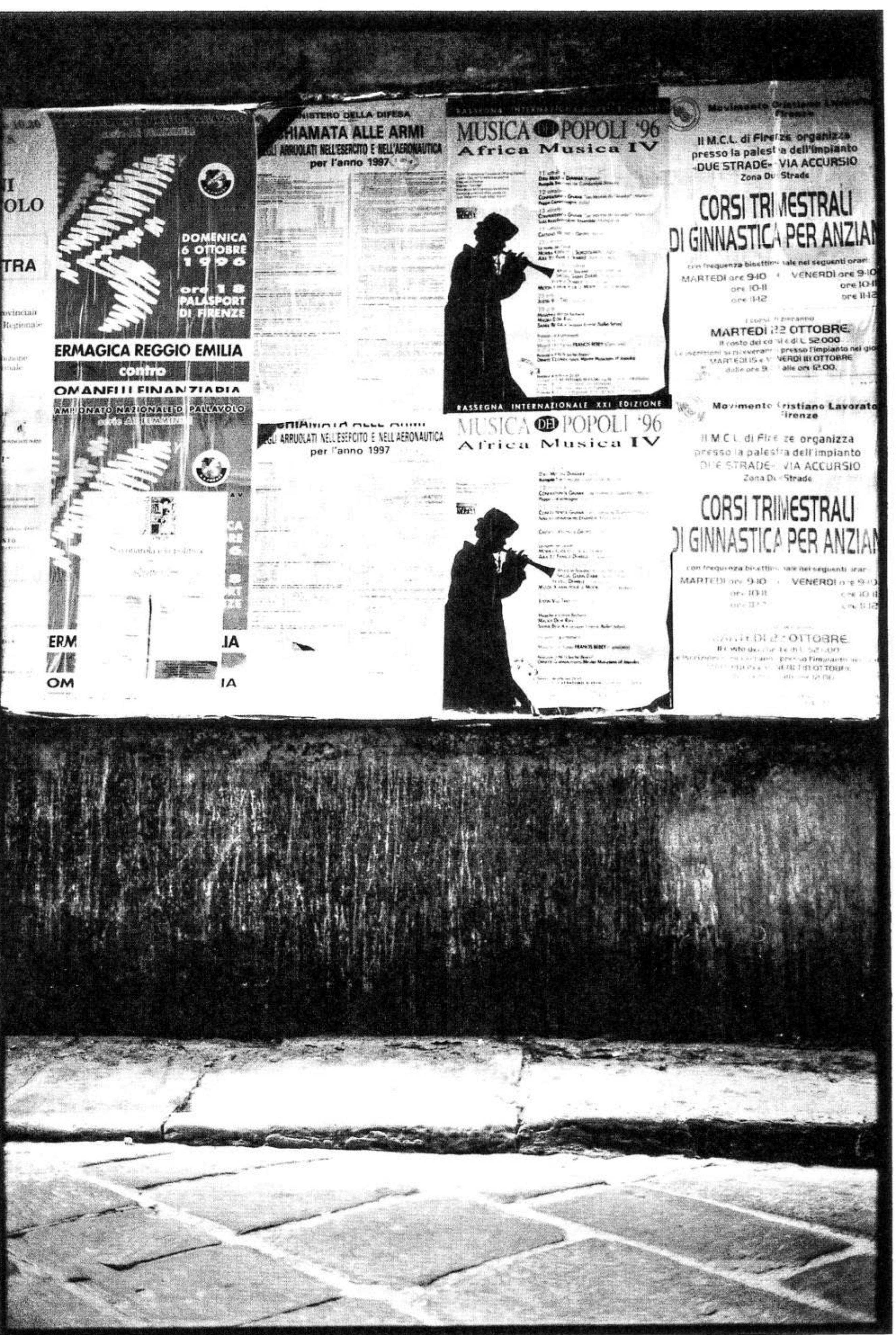
ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 16



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 17

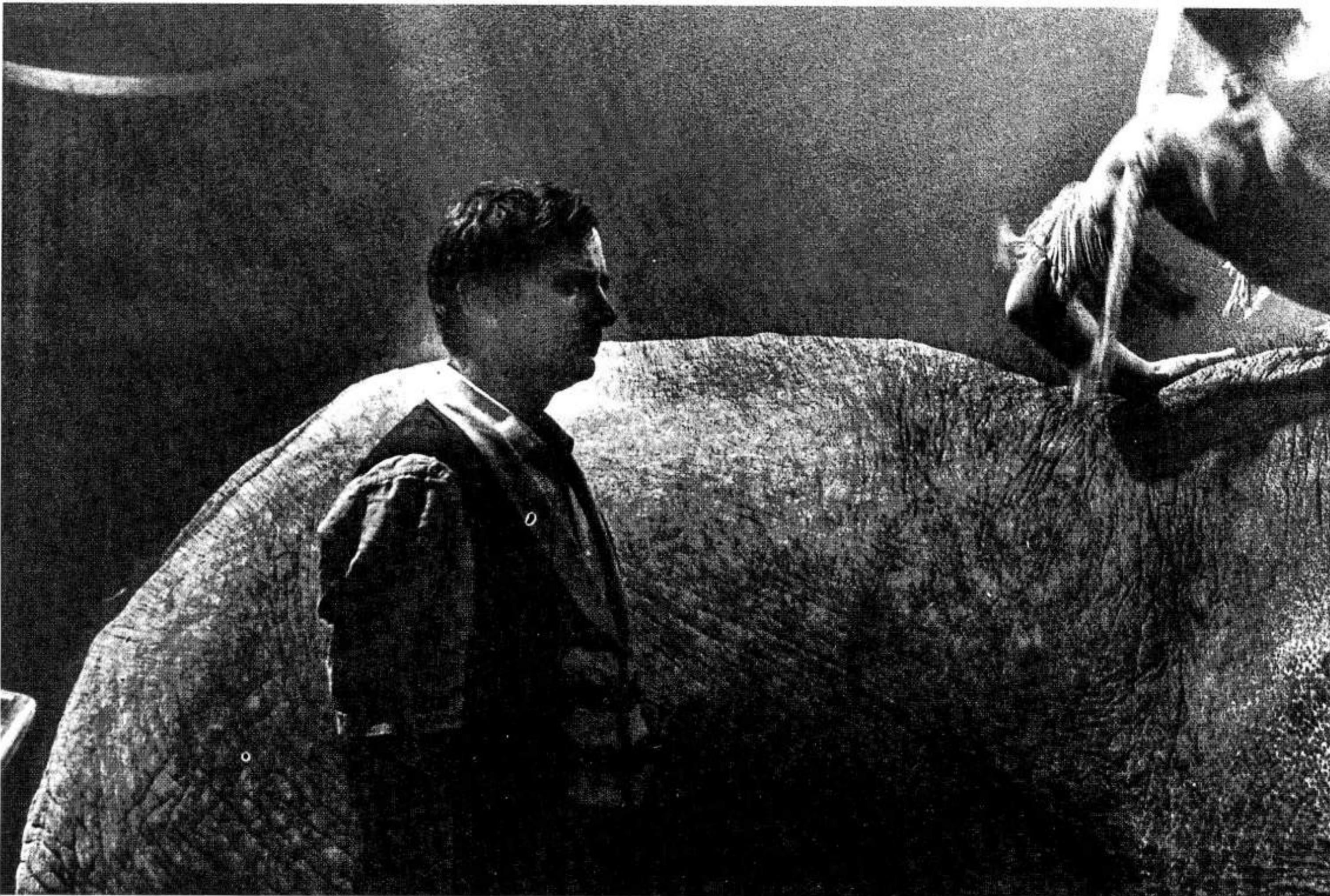


ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 18



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 19

Akis Detsis



Ο Άκης Δέτσης γεννήθηκε στην Αθήνα το 1963 στην Αθήνα Σπούδασε μαθηματικά και εργάζεται ως αναλυτής - προγραμματιστής Η/Υ. Με τη φωτογραφία ασχολήθηκε πρώτη φορά στα τμήματα ΝΕΛΕ Ζωγράφου. Μέλος του Φωτογραφικού Κύκλου από το 1996, έχει κάνει μιαν ατομική έκθεση στην Αθήνα το 1998 και έχει συμμετάσχει στην τελευταία ομαδική έκθεση του Φωτογραφικού Κύκλου Το 1998 κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις «Φωτοχώρος - Μικρή Σειρά» το βιβλίο με φωτογραφίες του με τίτλο «Χώροι».

Portfolio

ΑΚΗΣ ΔΕΤΣΗΣ

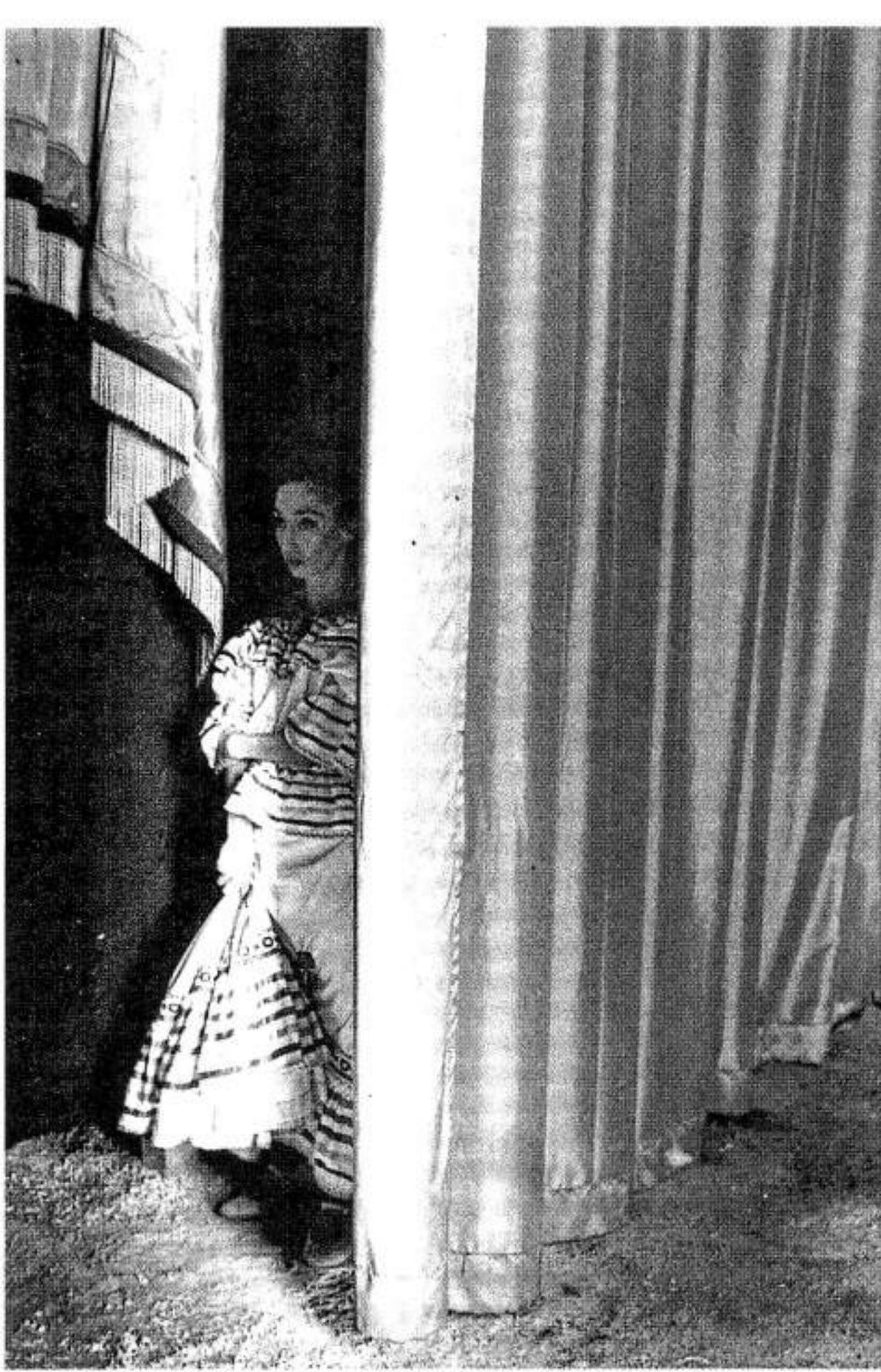
ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 20



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ - 21



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 22



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 23

Penelope Massouri

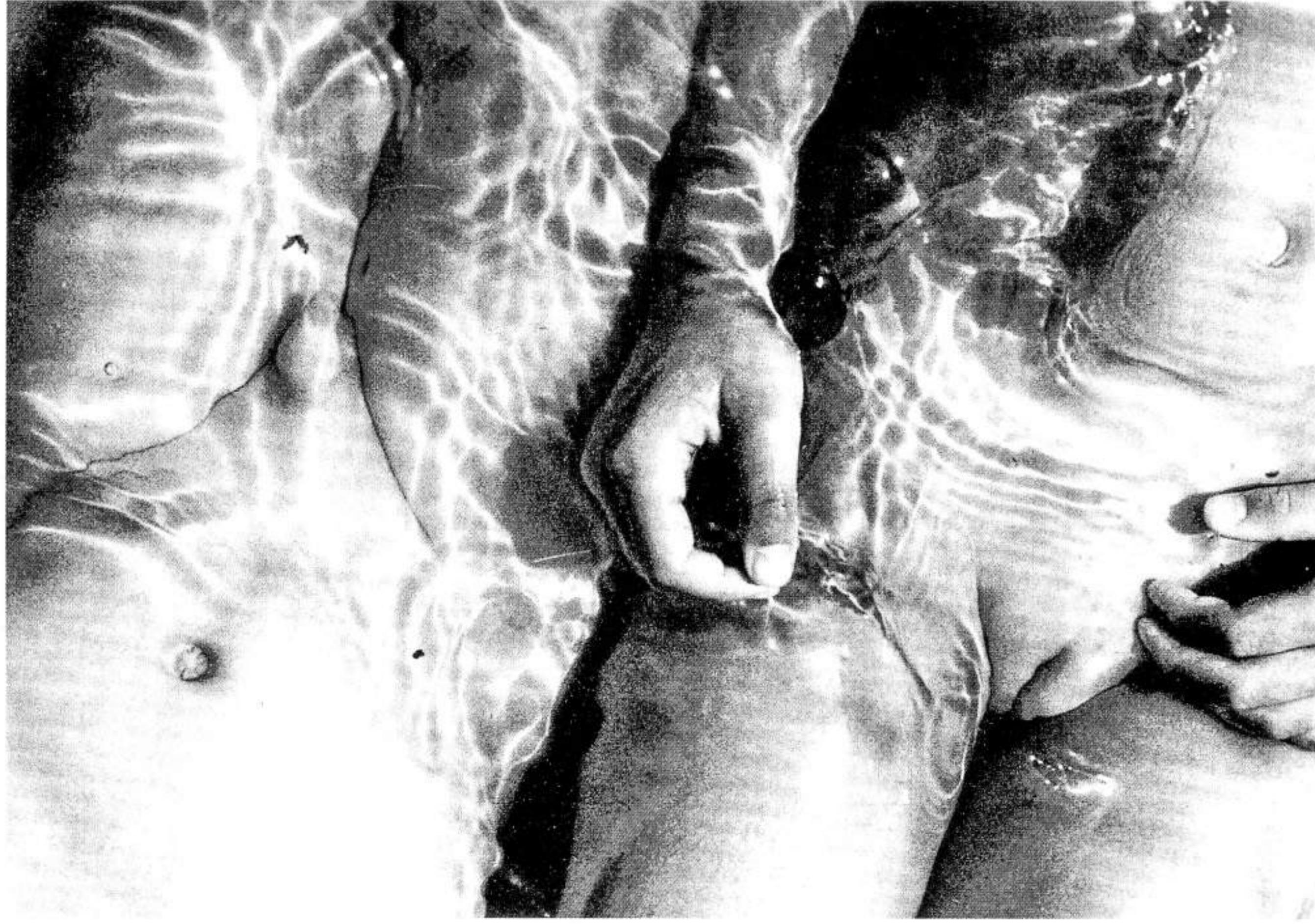


Η Πινελόπη Μασούρη έκανε σπουδές φωτογραφίας στη σχολή Focus, κινηματογράφου και θεάτρου. Μέλος του «Φωτογραφικού Κύκλου» από το 1959, συμμετείχε σε αρκετές ομαδικές του εκθέσεις και έχει κάνει πέντε ατομικές.

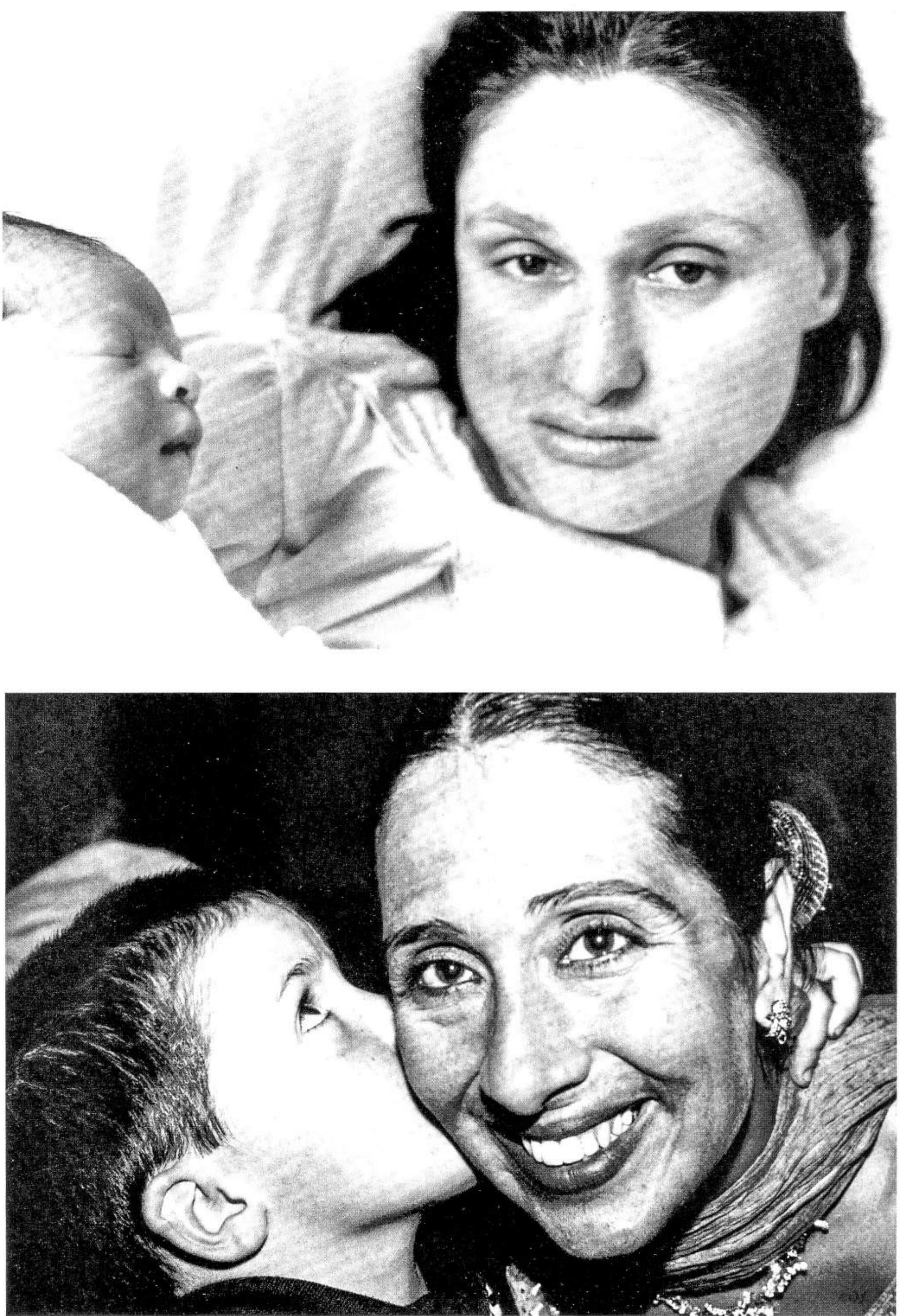
Portfolio

ΠΙΝΕΛΟΠΗ ΜΑΣΟΥΡΗ

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 24



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 25



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 26



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 27

Poly Economou



Η Πόλυ Οικονόμου γεννήθηκε το 1966 στην Αθήνα. Με τη φωτογραφία ασχολείται από το 1993. Παρακολούθησε μαθήματα στη ΝΕΛΕ Ζωγράφου και στον Φωτογραφικό Κύκλο.

Portfolio

ΠΟΛΥ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

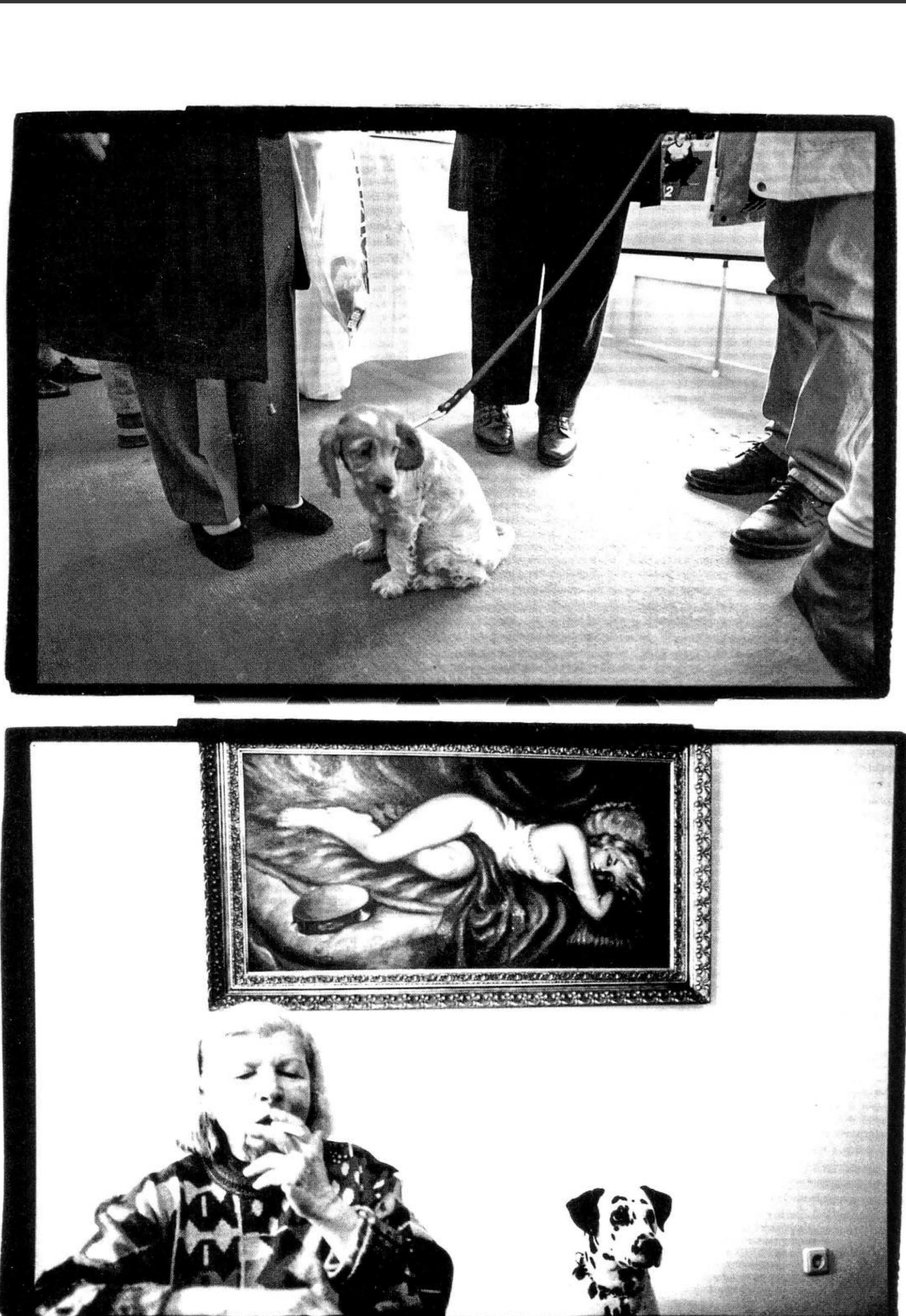
ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 28



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 29



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 30



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 31

Tassos Schizas



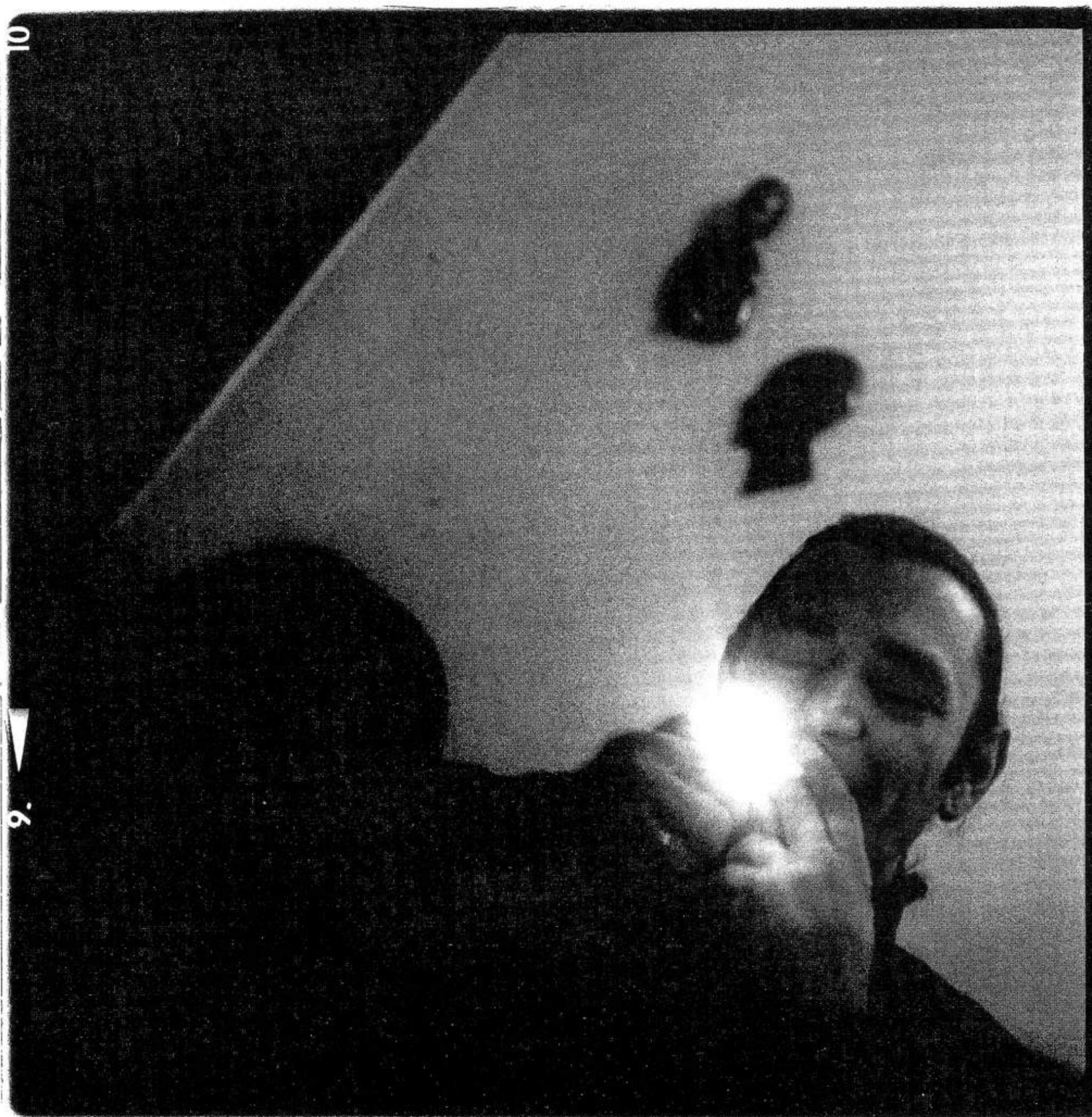
Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1964, μεγάλωσε στην Τρίπολη της Λιβύης και ζει από το 1982 στην Θεσσαλονίκη. Από το 1982 η φωτογραφία απειλείται γι' αυτόν πεδίο έρευνας και μελέτης καθώς και μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης. Από το 1991 ως σήμερα διδάσκει φωτογραφία σε λέσχες, σχολές και ΙΕΚ. Από το 1993 ως το 1996, εξέδιδε το περιοδικό «Γυάλινο Μάτι» (τοπικό φωτογραφικό funzine) και από το 1996 ως σήμερα εκδίδει το «Φωτογραφικό Είδωλο». Έχει ενεργή παρουσία στον φωτογραφικό χώρο με συμμετοχή σε σεμινάρια, κριτικές, επιτροπές παρουσιάσεις, δημοσιεύσεις και διοργάνωση εκθέσεων. Δουλειά του έχει παρουσιάσει και στο Internet. Έχει πραγματοποιήσει τρεις ατομικές εκθέσεις και έχει συμμετάσχει σε επτά ομαδικές.

Portfolio

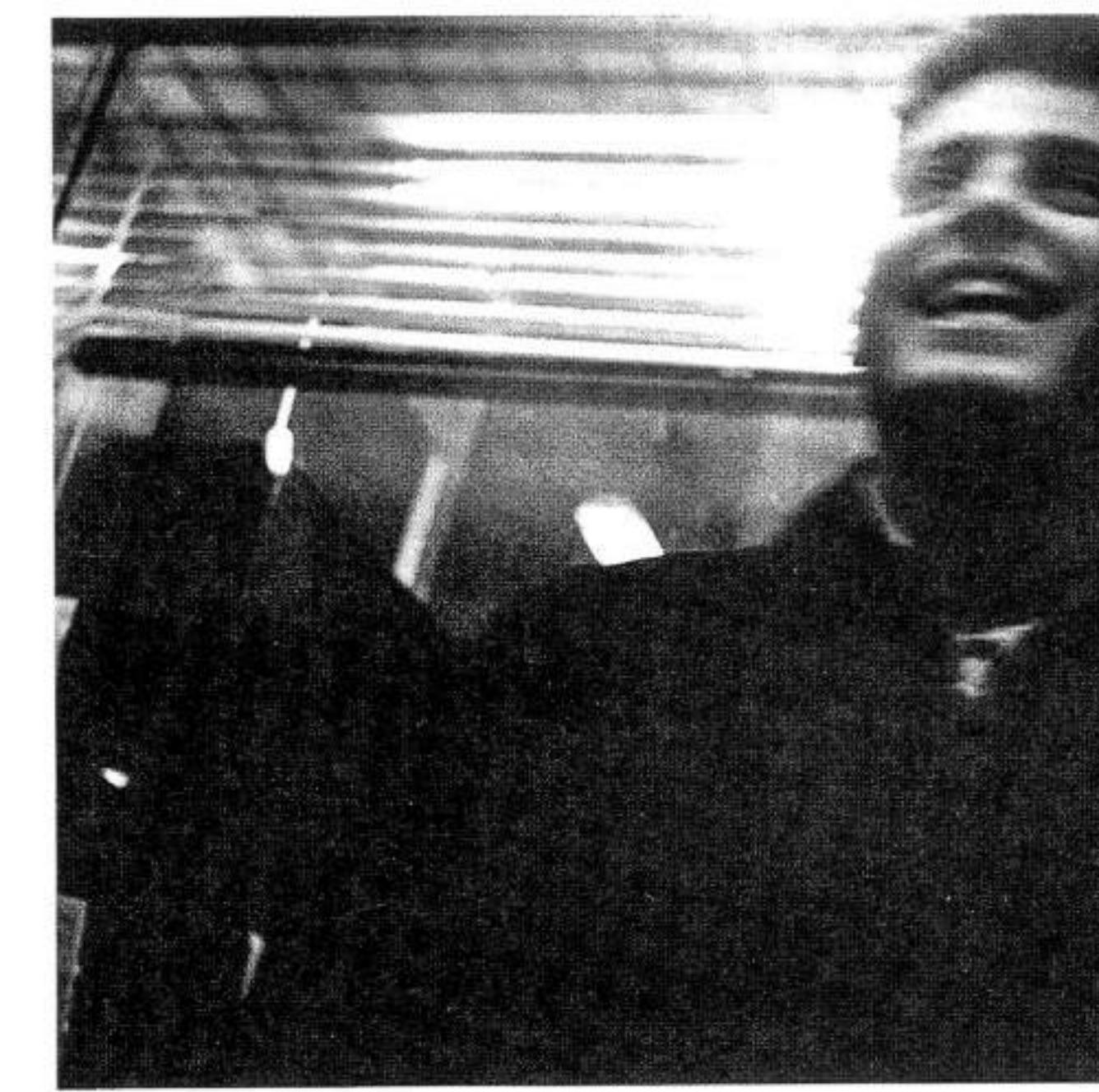
ΤΑΣΟΣ ΣΧΙΖΑΣ

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 32





ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 34



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 35

Νίκος Πολίτης

Μια συνάντηση με τον γνωστό συλλέκτη παλαιών φωτογραφιών.

Του Αντώνη Κ. Κυριαζάνου

Η πιο διαδεδομένη εφαρμογή της φωτογραφίας από την ανακάλυψή της μέχρι σήμερα είναι σίγουρα η αναμνηστική, όπως συνηθίσαμε να την αποκαλούμε. Από τότε που ο χειρισμός της φωτογραφικής μηχανής απλοποιήθηκε ώστε ο κάθε ενδιαφερόμενος να μπορεί με ένα κλικ να αποτυπώνει, έστω και με απλώς ανεκτά αποτελέσματα, τον περίγυρό του, δεν θα ήταν υπερβολή αν λέγαμε πως δι, ορατό επί της γης έχει φωτογραφηθεί. Ο αιώνας μας, που σε λίγο εκπνέει, είναι ο πρώτος στην ανθρώπινη ιστορία που η μνήμη του δεν θα είναι αφορημένη, διατυπωμένη μόνο σε λέξεις ή πίνακες. Για κάθε αναφορά στην ιστορία του υπάρχει έστω και μία φωτογραφία για να περιγράψει τα εξωτερικά χρακτηριστικά της. Και, σε σημίκρυνση, κάθε οικογένεια, κάθε πρόσωπο, διαθέτει το δικό του ανώνυμο φωτογραφικό παρελθόν.

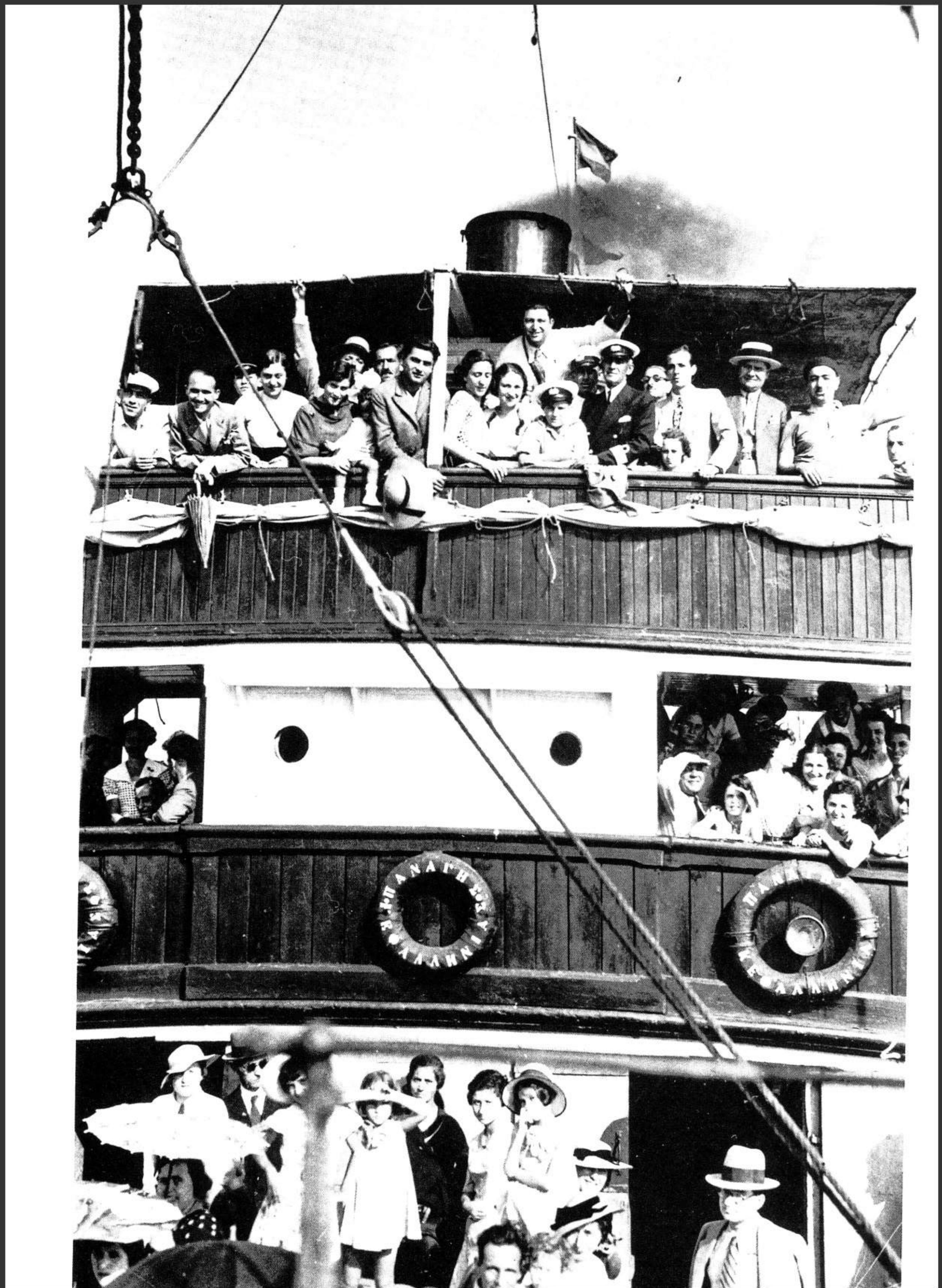
Ο 20ος αιώνας μαζί με το τέλος του 19ου αιώνα έχει "καλυφθεί" πλέον από χρονολογικά αλλεπάλληλες "επιχωματώσεις" φωτογραφιών. Εκατομμύρια φωτογραφίες με χιλιάδες θέματα, πρόσωπα, τόπους, δραστηριότητες, που η αεία τους -για τις οικογενειακές ή αναμνηστικές- παύει ξαφνικά όταν αποσυρθεί και ο ενδιαφερόμενος θεατής τους. Φωτογραφίες,

τρυφερά τοποθετημένες σε δερματόδετα όλμπουμ, σε κουτιά ή σε φακέλους με προσωπικές επιστολές, μετατρέπονται σε άχρηστα αντικείμενα και παίρνουν τον δρόμο για τα οκουπίδια ή τους παλαιοπώλες. Για να γνωρίσουν, όσες διαφύγουν την καταστροφή, μια δεύτερη ζωή, αυτή τη φορά ως συλλεκτικά αντικείμενα. Στην αλεξανδρινή εποχή που ζούμε, εποχή της ταξινόμησης, των σχολών, του μηρυκασμού, κάθε τι παλιό έχει ενδιαφέρον, όπως μας εξήγησε ο συλλέκτης παλαιών φωτογραφιών Νίκος Πολίτης.

"Όλα ξεκίνησαν από κάποια επίσκεψη στο Μοναστηράκι", τυπική φράση για τους περισσότερους Αθηναίους συλλέκτες, μερικοί τα αποκαλούν ακόμη "Δημοπρατήριο" όπως είναι η αρχική του σημασία. Η συμβολή του στις συλλογές και το χρηματιστήριο τους τεράπτια. Δίτλα στους επισκέπτες που έφαγαν για φτηνά χρησιτικά αντικείμενα από δεύτερο χέρι, οι συλλέκτες έκαναν το δικό τους μυστικό ταξίδι προς αναζήτηση του όπουσιου θησαυρού. Χάρη σε μια άριστα οργανωμένη αλυσίδα συναλλαγής, σ' αυτό το χώρο κατέληγαν από χρόνια -σήμερα πολύ λιγότερο- τα "άχρηστα" σπλάχνα οικιών απ' όλη την Ελλάδα. Κυρίως όμως από το λεκανοπέδιο της Αττικής. Η μετεγκατάσταση



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 36



από την ευρύχωρη μεσοαστική μονοκατοικία στο ασφυκτικό διαμέρισμα της αντιπαροχής, αλλά και η αμπηχανία των κληρονόμων μπροστά στα προσωπικά αντικείμενα του μετασάντος, συσσώρευαν στο Μοναστράκι ένα ετερόληπτο πλήθος αντικειμένων, συχνά αυτοτρά προσωπικών, όπως οι φωτογραφίες. Και δεν άργησε δίπλα στις επίσημες συλλογές (γραμματόσημα, κάρτ-ποστά, κ.α.) να γίνουν κι αυτές, ειδικά τα τελευταία χρόνια, συλλεκτικά κομμάτια.

Ο Νίκος Πολίτης, συλλέγοντας επί 15 χρόνια, έφτασε σήμερα να έχει στην κατοχή του 30.000 περίπου φωτογραφίες. Από αυτές, οι "ζουμερές" είναι περίπου 10.000. Και εννοεί τις φωτογραφίες που ανταποκρίνονται σε κάποιο από τα θέματα με βάση τα



οποία έχει ταξινομήσει την συλλογή του: επαγγέλματα - παιδί - οχήματα - ποδήλατα - αυτοκίνητα - παραλίες - καφενεία - παρέες - σπαρ - φωτογραφικά φόντα - αυλές - καθημερινές σκηνές - Αλβανικό - Κατοχή - Απελευθέρωση - Εμφύλιος, είναι τα κεφάλαια που συνιστούν τις επί μέρους ενότητες. Με φωτογραφίες μόνο από τον ελλαδικό χώρο, κάθε κεφάλαιο, είναι ένα πανόραμα ζωής έτσι ότις έχει αποτυπωθεί από ανώνυμους κυρίως φωτογράφους υπακούοντας στην διάθεση της στηγμής. Η συλλογή του σταματά στην δεκαετία του '60. Με όλα αυτά τα θέματα έχει αποθησαυρίσει την ιστορική αλλά και καθημερινή ζωή σημάδια μας, υλικό πολύτιμο για κάθε ερευνητή, θεα-



ματικό για κάθε φιλοπεριέργο. Ταξινομημένη σε εύχρηστα άλμπουμ, ανάλογα με το θέμα εντυπωσιάζει για ένα ακόμη χαρακτηριστικό της. Την διαστάρωση των στοιχείων που παρέχει κάθε φωτογραφία με εμπορικούς καταλόγους εποχής, τιμολόγια κ.λ.π. ώστε να εντοπίζονται όσα το δυνατόν περισσότερα πραγματολογικά στοιχεία. Το κόστος αλλά και η χαρά του Νίκου Πολίτη είναι κατ' αρχήν ο προωπικός χρόνος. Ο χρόνος της αναζήπησης και ο χρόνος της ταξινόμησης. Όσο για το χρηματικό κόστος "αυτό είναι αυτοπολόγιστο". Ο Νίκος Πολίτης αναφέρεται στην "απλησία του συλλέκτη" που "δεν μπορεί να πει όχι" όταν βρεθεί απέναντι σ' ένα πακέτο με παλιές φωτογραφίες. Η εποχή που με 200 δρχ. μπορούσε να αγοράσεις δεκάδες τέτοιες φωτογραφίες έχει πια περάσει. Με τους συλλέκτες να καραβόκον, "η αεια τους έχει ανέβει θεαματικά, ειδικά για τα σπάνια θέματα". Δεν λείπουν βέβαια οι ανταλλαγές μεταξύ τους, καθώς στο μικρόκοσμό τους όλοι γνωρίζονται.

Με την πάροδο του χρόνου, ο συλλέκτης γίνεται ψυχραιμότερος. Αγοράζει πιο προσεκτικά, είναι σε θέση με την εμπειρία του πια να κοστολογήσει καλύτερα φωτογραφίες που του προσφέρονται. Η προσέγγιση μιας παλιάς φωτογραφίας είναι πάντα το θέμα για τον συλλέκτη και όχι η αισθητική της. Παρ' όλα αυτά υπάρχουν και φωτογραφίες που έχουν και καλλιτεχνικές αξώσεις.

Σκοπός του Νίκου Πολίτη είναι μια "καλά οργανωμένη συλλογή, για να μην καταλήξει στα σκουπίδια". Στο χρόνο που ξανοίγεται μπροστά μας είναι βέβαιο πως σύντομα τέτοιες ολοκληρωμένες προσπάθειες θα εκτυπωθούν. Πρας το παρόν προσφέρουν την χαρά και την αγωνία της συλλογής, διασώζοντας τα πεινά τεκμηρίων της εθνικής μνήμης. ●

Με τις προσεγγίσεις θέλουμε να φέρουμε σε επαφή τον αναγνώστη τού «Φωτοχώρου» με κείμενα, στίχους, αποσπάσματα από βιβλία, όρθρα και συνεντεύξεις τόσο φωτογράφων, όσο και άλλων ανθρώπων τής τέχνης και τού πνεύματος, που θα τραφοδοτήσουν την κριτική σκέψη και τον προβληματισμό. Συνήθως οι «Προσεγγίσεις» ταυτίζονται με τις απόψεις περί τέχνης των συντελεστών τού περιοδικού μας. Είναι όμως πιθανόν να συμπεριλαμβάνονται κείμενα που απέχουν από αυτές τις απόψεις, αλλά που διακρίνονται για την οξύτητα και τη σαφήνειά τους μπορούν να βοηθήσουν τη δημιουργική σκέψη και κριτική.

Από το «Περί Ύψους» του Λογγίνου κατά τον Γιών Χ. αιώνα
(Η ταυτότητα του συγγραφέα και η χρονολογία εικάζονται)

Αποσπάσματα από την έκδοση της Βικελαίας Δημοτικής Βιβλιοθήκης σε επιμέλεια Μ.Ζ.Κοπιδάκη.

» Το ερώτημα από το οποίο πρέπει να αρχίσουμε είναι: υπάρχει κάποια μέθοδος διδασκαλίας τού υψηλού και τού βαθυτάχαστου λόγου; Ορισμένοι πιστεύουν ότι πλανώνται ολοσχίλου όσοι ανέγουν πράγματα σαν αυτά σε κανόνες τεχνικής. Οι μεγαλοφύλες, ισχυρίζονται, γεννιούνται, δεν διαμορφώνονται μέσω από διδασκαλίες. Ο δρόμος είναι ένας και μοναδικός: το φυσικό χάρισμα. Τα έργα της προκιμένης φύσης, έτσι πιστεύουν, υποβάζονται και κατεξευτελίζονται όταν αποκελεστόνονται με τις επεξεργασίες που συνιστούν τα τεχνικά εγχειρίδια. Εγώ ωστόσο υποστηρίζω πως τα πράγματα δεν είναι καθόλου έτσι αν αναλογιστούμε τα εξής: α) όταν εκρήγνυνται το πάθος και ανεβαίνει το τόνος της έκφρασης η φώνη κατά κανόνα δεν υπόκειται σε δεσμεύσεις. Άλλα και τότε ακόμα υπακούει σε κάποιο προγραμματισμό, δεν είναι πάντελών ακαδημάχητη. β) Πράγματα το φυσικό χάρισμα συνιστά το πρωταρχικό και πρότυπο στοιχείο κάθε δημιουργίας. Όμως, τις ποιοτικές σχέσεις και την κατάλληλη στιγμή, και ακόμη τη σωστή άσκηση και εφαρμογή, αυτά είναι σε θέση να τα επινοήσει και να τα προσφέρει η μέθοδος. γ) Τα μεγάλα δημιουργικά πνεύματα διατρέχουν σοβαρούς κινδύνους αν αφεθούν μόνα τους χωρίς καλλιέργεια συστηματική, αστήρικτα και ανερμάτιστα, εγκαταλειμμένα στις παρορμήσεις τους και στην τόλημη που γεννά η απειρία. Ναι, όπως χρειάζονται πολλές φορές το βουκέντρι, άλλο τόσο χρειάζονται και το χαλινάρι. (Αυτό που λέει σε έναν αφορισμό του ο Δημιουργένης γενικά για τη ζωή τού ανθρώπου ισχύει

Στο παρόν τεύχος περιλαμβάνονται αποσπάσματα από το πιθανώς πρώτο στην ιστορία κριτικού λογοτεχνικού κείμενο, αυτό του Λογγίνου, από το οποίο προκύπτει η αένατη επικαιρότητα των γνωστών περιτέχνης και ποιότητας προβληματισμών. Οι παραπήρησις του Λογγίνου θα μπορούσαν να απευθύνονται και σήμερα από κάθε δάσκαλο σε κάθε μαθητή.

Ακολουθεί ένα βιογραφικό τής μεγάλης σύγχρονης ελληνίδας ποιήτριας, τής Κικής Δημουλά, που γράφτηκε με την ευκαιρία τής κυκλοφορίας του CD με ποιήματα της με μουσική συνοδεία Θάνου Μικρούταικου. Είναι γνωστή η αντιπάθεια που τρέφει για την παντοδυναμία των υπερφιλών όσο και στεγνών βιογραφικών σημειωμάτων, που καταδυναστεύουν με την αλαζονεία τους τον κόρμο τής τέχνης. Αν ήταν όμως τα βιογραφικά σημειώματα νάταν σαν κι αυτό θα ήμουνα ο πρώτος που θα τα αναζητούσε.

Ο διασπότερος ίσως γλυπτής του αιώνα μας, ο Alberto Giacometti, έγραψε πολλά και σημαντικά για την τέχνη σχολιάζοντας και αναλύοντας με τη μορφή προσωπικού ημερολογίου τη δική του καλλιτεχνική σκέψη και πορεία. Ο λόγος ενός καλλιτέχνη σπανίως είναι αδιάφορος. Ο λόγος ενός θεωρητικού σπανίως είναι ενδιαφέρων.

Τέλος, παρατίθενται αποσπάσματα από ένα πολύ ενδιαφέρον άρθρο της Dominique Baqué, που δημοσιεύτηκε στο γαλλικό περιοδικό Art Press, με το οποίο επιχειρείται μια σχήματική καταγραφή των σημερινών τάσεων του φωτογραφικού χώρου. Η σαφήνεια τής περιγραφής και όχι, όπως θα καταλάβει ο αναγνώστης, η κατ' ανάγκη συμφωνία μας με τη γραφόμενα, μας έσπρωξε στην παράθεση αυτών των αποσπασμάτων. Εμείς πάντως έχουμε από καιρό αποφασίσεις ότι αυτό που μας ενδιαφέρει είναι ο δημιουργός και όχι οι τάσεις. Η ένταση τού βλέμματος και όχι η μόδα. Το έργο και όχι οι αναλύσεις. Εν τούτοις, όρθρα σαν κι αυτό, με την προβληματική που θέτουν, τα ερωτήματα που γεννούν, τις επιφύλλαξεις που εκφράζουν, είναι πάντοτε χρήσιμα.

Π.Ρ.

και για τη λογοτεχνία: «το μέγιστο από τα αγαθά είναι η καλή τύχη. Το δεύτερο και εξίσου σημαντικό είναι η ευθυκρισία. Η έλλειψη του δεύτερου συνεπάγεται μοιρώσα και την απώλεια του πρώτου». Στη λογοτεχνία τώρα, το φυσικό χάρισμα αντιστοιχεί με την καλή τύχη, η συμμόρφωση προς τους κανόνες τής τέχνης με την ευθυκρισία! Και το συσταύται: ορισμένα στηλιστικά επιπεύγματα εξαρτώνται αποκλειστικώς από τη φύση τού δημιουργού. Αυτήν ακριβώς τη διαπίστωση μόνο με την βοήθεια τής ανάλυσης τού κειμένου μπορούμε να την κάνουμε. Αν λοιπόν αυτά τα πράγματα, όπως είπα, τα αναλογίζοντας βαθία μεσά στο όπιος επικρίνει τους συστηματικούς ευσυνειδητούς σπουδαστές, δεν θεωρούσε πια, πιστεύω, ανώβελη και περιττή αυτήν τη θεωρητική ανασκόπηση των προβλημάτων»

» Φαίνεται πάντως ότι το αφύσικο φουσκωμα ανήκει στα σφάλματα εκείνα που δύσκολα μπορεί κανείς να αποφύγει, γιατί εκ φύσεως δύλι θασίου επιζητούν το μέγεθος, δεν ξέρω πώς, άλλα τελικά στην προσπάθεια τους να μην κατηγορηθούν για αδυναμία και ξηρότητα υποπήπτων στο αυτό το σφάλμα, πεπισμένοι βέβαια πως «το ολίσθημα στην επιδίωξη μεγάλων στόχων είναι αποτυχία τυμπάκη». Και στην λογοτεχνία ωστόσο οι αφύσικοι και φεύγοικοι όγκοι είναι ασήμιμοι όπως και στα σώματα και ίσως κάποτε μάς οδηγήσουν στην ακριβώσας αντίθετη κατάσταση. Δεν υπάρχει λένε τίποτε πιο ξηρό από τον υδρωπούντος! Ενώ λοιπόν η δύσκωντα επιδίωκει την υπέρβαση τού ύψους, το μειρακώδες είναι το διμετρικά αντίθετο τού μεγέθους. Είναι πράγματα ελάττωμα ολωδιόλου ταπεινό και μικρόψυχο και χωρίς ίχνους ευγένειας. Τι εννοούμε με τον όρο «μειρακώδες»; Μα δεν είναι πασιφανές ότι πρόκειται για τον σχολαστικό τρόπο σκέψης που με την επίπτωση κατεργασία καταλήγει στην ψυχρή έκφραση! Και παρασύρονται σ' αυτό συγγραφείς που επιδιώκουν το πρωτότυπο, το περί-

» Τη μεγαλύτερη βαρύτητα από όλες τις άλλες πηγές του ύψους την έχει η πρώτη, εννοώ την μεγαλοφυΐα. Μολονότι λοιπόν πρόκειται για φυσικό μάλλον προτέρημα παρά για επίκτητο, οφελούμε, όσο μας είναι δυνατόν, να αναπτυσσόμαστε σύμφωνα με τα υψηλά πρότυπα - θα έλεγα μάλιστα ότι οι ψυχές μας

πρέπει πάντοτε να κυοφορούν ευγενείς σκέψεις και συναισθήματα. «Με ποιόν τρόπο;», θα ρωτήσεις. Έχω γράψει και κάπου αλλού κάτι παρόμοιο: «το ύφος είναι η ηχώ μιας μεγάλης ψυχής!». Γι αυτόν άλλωστε τον λόγο εγείρει καμία φορά το θαυμασμό μας και μόνη της μια ιδέα, έστω κι αν δεν εκφράζεται με λόγια, ακριβώς εξαίτιας τής μεγαλοφρούσης της - η σιωπή επί παραδείγματι τού Αίαντος στη Νέκυια εκφράζει κάτι το μέγα και υψηλότερο από ότι θα μπορούσε να εκφράσει ο ποιαδήποτε λέξη. Είναι πάντως πριν απ' όλα αναγκαίο να προσδιοριστεί από πού προέρχεται αυτό το ύφος. Ο αληθινός λοιπόν συγγραφέας δεν πρέπει να έχει φρόντημα ταπεινών και αγενές. Αν σε όλη μας την ζωή σκεπτόμαστε και πράττουμε δουλοπρεπή πράγματα, όχι, δεν είναι δυνατόν να δημιουργήσουμε κάτι το αξιοθάμαστο και ικανό να περάσει στην αιωνιότητα. Όπως είναι φυσικό, σημαντικό θα είναι οι λόγοι όσων οι σκέψεις έχουν βάρος. Γ' αυτό ακριβώς τις υπέρλαμπτρες παραπρήσεις τις σύλλαμβάνουν και τις διατυπώνουν οι εξόχως υψηλόφρονες»

„Μας αποκαλύπτει λοιπόν αυτός ο συγγραφέας, αν θελήσουμε να τον μελετήσουμε προσεκτικά, ότι κοντά σ' αυτούς η δήν μνημόνευση υπάρχει και ένας άλλος δρόμος που οδηγεί στα υψηλά. Ποιος είναι αυτός; Μα τη μημητή των μεγάλων πεζογράφων και ποιητών του παρελθόντος και ο δημιουργικός ανταγωνισμός. Φίλατε, σ' αυτόν το στόχο ας κρατηθούμε σταθερά προσλαμβάνοντα. Δεν είναι λίγοι εκείνοι που ένα ξώμα τους δονεί, έτσι όπως και την Πυθία στους Δελφούς»

„Έλα, ας πάρουμε έναν πράγματι καθαρό και αφεγάδιστο συγγραφέα. Μια δεν είναι προτιμέτορο να διερευνήσει το πρόβλημα στο σύνολό του; Ποιο είναι το ανάτερο στην ποίηση και στην πεζογραφία, το μέγεθος με ορισμένες ατέλειες ή το έργο που έχει ένα μέτριο βαθμό επιτυχίας αλλά που είναι εξ' ολοκλήρου υγιές και χωρίς λαθού; Και ειδικότερα: ποια θα κέρδιζε δικαιωματικά τα πρωτεία στη λογοτεχνία, η ποιότητα ή η ποιότητα των αρετών τού ύφους; Τα προβήματα αυτά είναι συνυφασμένα με τη διερεύνηση τού ύψους και απαιτούντων εξάπαντος μια κριτική επανεξάτσα. Εγώ βέβαια το ξέρω. Οι ψύσεις που ξεπερνούν τον μέσο όρο δεν είναι δισλού απαλαγμένες από σφάλματα, γιατί ακριβώς η ακριβεία στη λεπτομέρεια διατρέχει τον κίνδυνο να καταλήξει σε ασημαντολογία. Στα λογοτεχνικά μεγέθη, όπως και στα μεγάλα πλούτη, δεν πρέπει να δίνεται ιδιαίτερη σημασία σε μικροπράγματα. Ιώς μάλιστα νο είναι αναπόφευκτο και τούτο: οι ταπεινές και μέτριες φύσεις δεν κάνουν κατά κανόνα φάλματα και παραμένουν ασφαλείς, επειδή ακριβώς δεν εκτίθενται σε κανέναν κίνδυνο και δεν επιδιώκουν τα ύψιστα. Οι μεγαλοφυές είναι επισφαλείς εξαιτίας τού ίδιου τού μεγέθους τους. Επί πλέον, δεν παραγνωρίζω και ένα άλλο γεγονός: είναι στην φύση των πραγμάτων να είναι πάντοτε πιο γνωστή η αρνητική πλευρά όλων των ανθρωπίνων δραστηριοτήτων.

Η θύμηση των αποτυχιών παραμένει ανεξάλειπτη, του ωραίου γρήγορα ξεθωράζει»

„Αν τώρα μελετήσουμε προσεκτικά τα μεγαλοφυή λογοτεχνικά δημιουργήματα, στα οποία το μέγεθος δεν βρίσκεται πια αποχωρισμένο από την πρακτική χρησιμότητα, πιστοποιώμε ούτι οι πολύ μεγάλοι συγγραφείς μαλονότι υποπίπτουν σε σφάλματα ζεπερνούν κατά πολὺ τα ανθρώπινα μέτρα. Και ενώ τα άλλα γνωρίσματα των έργων τους προδύουν την ανθρώπινη υπόσταση του δημιουργού, το ύφος τούς ανεβάζει κοντά στην πνευματική μεγαλοσύνη της θεότητας. Ναι, η άψογη εκτέλεση μάς προφύλασσει από τον φόγο. Όμως το θαυμασμό τον κερδίζει μόνον η μεγαλοσύνη! Χρειάζεται μήτως να προσθέσουμε κάτιον το καθαρογράφω, τότε μόνον, παρεμβαίνω κατ' ανάγκην: όπου λείπουν λέξεις, φράσεις ολόκληρες συχνά και το νόημα του οργίου, προσθέτω εκεί, δικές μου λέξεις, δικές μου φράσεις, το δικό μου όργανο στο νόημα, ότι τέλος πάντων έχει περισσόφει από δικές μου ακολασίες με έναν άλλο άγνωστο τρόπο ζωής. Τόσο μεταχειρισμένη και υπηρεσιακή είναι η ανάμεκη μου στη δημιουργία. Φύσει ολιγογράφος, εξέδωσα οκτώ ποιητικές συλλογές μέσα σε σαράντα πέντε χρόνια. Η σημασία τους είναι ακόμα συμβατική. Είναι γραμμένη στη λίστα αναμονής των μεγάλων επερχομένων κυμάτων του μετα-κρητή χρόνου.

Βιογραφικό Κικής Δημουλά

„Ένα βιογραφικό σημείωμα, πρέπει, αφού γραφεί, να μείνει επί αρκετόν κρεμασμένο στον αέρα από ένα τοικέλι αυστηρότητας, ώστε να στραγγίζουν καλά τα στερεόπιτα, οι ωραιοποίησεις, η ροδίνη παραγωγιότης και πρόσθετος ναρκισσισμός, πέραν εκείνου που ενυπάρχει στη φύση μιας αυτοπαρουσίασης. Μόνον έτσι θγίνεται το καθαρό βάρος, το ήθος που επεβαλείς να τρεπεί η προσπάθειά σου.

Το πόσα βιβλία έγραψα κανείς, πότε τα εξέδωσε, ποιες μεταφράσεις τα μεταναστέουν σε μακρινές ξένες γλώσσες και ποιές διακρίσεις τα χειροκρότουν, είναι τόσο τρέχοντα, όσο τα να πεις ότι μέσα σ' ένα βαρύτατο χειμώνα υπήρξαν και κάποιες μέρες με λαμπτήρα λιακάδα.

Ματόσσος επειδή αυτό είναι το υλικό της πεπατμένης που δεν μπορεί να συνεχίσει τη χάραξη της με συνεσταλμένες καινοτόμες επιφυλάξεις,

γεννηθήκα στην Αθήνα το 1931. Η παιδική ηλικία πέρασε χωρίς να με αναδειξεί «παιδί Θαύμα». Το 1949, τελείωντας το Γυμνάσιο υπόκειται στην «πρέπει να εργαστείς» και εργάστηκα στην Τράπεζα της Ελλάδος είκοσι πέντε χρόνια.

Ανώτερες σπουδές: Η μακρά ζωή μου κοντά στον ποιητή Άθω Δημουλά. Ξωρίς εκείνουν, ειμαί σίγουρη, ότι θα είχα αρκεστεί σε μια ρεμβαστική, αμαθή τεμπελιά, προς την οποίαν, ιώως και σοφά, ακόμα ρέπω. Του οφείλω το λίγο έστω που της ζέφυγα, πην ατελή έστω μήποτη μου, στο τι είναι απλώς φωνήν στην ποίηση και τι είναι σύμφωνον με την ποίηση, του οφείλω ακόμα την πικρότατη δυνατότητα να μπορώ σήμερα δημόσια να τον μνημονεύω εις επήκοον της πολυπληθούς λήθης.

Αυταπαρητική παραχωρήθηκα στο ρόλο της μητέρας και με τρυφερή γενναιότητα άκουσα να προσφωνούμαι γιαγιά. Κυλώ τώρα με ψυχραψία και χωρίς βλέψεις διαβανίσως μέσα σ' αυτές τις νέες παρακμπήριες του σώματός μου. Κυλώ και όσο πλησιάζω στις εκβολές, όλο και ονειρεύομαι ότι θα μου πετάξει η ποίηση ένα μέσον, ώστε να πω στους άλλους, να μεταφέρω στους άλλους, αυτό που βλέπω.

Αν αποδεχτή μια παραγγελία, προσπαθώ, βεβαίως, να κρατηθώ όσο γίνεται πιο κοντά στο θέμα για το οποίο πρόκειται. Θα επιθυμούσα μάλιστα να μου περιορίζουν όσο γίνεται περισσότερο το θέμα, δεν ζητάω καμία ελευθερία και αυτό ουδόλως θα με ενοχλήσει στη δουλειά μου.»

„Ξέρω ότι μου είναι τελείων αδύνατον να πλάσω, να ζωγραφίσω ή να σχεδίασω, για παράδειγμα, ένα κεφάλι όπως το βλέπω, και παρόλα αυτά είναι το μό-

έμπιστος στενογράφος μιας πολύ βιαστικής πάντα ανησυχίας που κατά καιρούς με καλεί να μου υπαγορεύει κρυμμένη στο ημίφων ενός παραληρήματος, ψιθυριστά, ασύντακτα και συγκεκομένα, τις ακολασίες της με έναν αγνωστό τρόπο ζωής. Οταν μετά αρχίζω να καθαρογράφω, τότε μόνον, παρεμβαίνω κατ' ανάγκην: όπου λείπουν λέξεις, φράσεις ολόκληρες συχνά και το νόημα του οργίου, προσθέτω εκεί, δικές μου λέξεις, δικές μου φράσεις, το δικό μου όργανο στο νόημα, ότι τέλος πάντων έχει περισσόφει από δικές μου ακολασίες με έναν άλλο άγνωστο τρόπο ζωής.

Τόσο μεταχειρισμένη και υπηρεσιακή είναι η ανάμεκη μου στη δημιουργία.

Φύσει ολιγογράφος, εξέδωσα οκτώ ποιητικές συλλογές μέσα σε σαράντα πέντε χρόνια. Η σημασία τους είναι ακόμα συμβατική. Είναι γραμμένη στη λίστα αναμονής των μεγάλων επερχομένων κυμάτων του μετα-κρητή χρόνου.

Alberto Giacometti

(Αποσπόματα από το βιβλίο «*Ecrits-Albert Giacometti*» των Michel Leiris και Jacques Dupin από τις εκδόσεις Hermann).

„Έχουμε την τάση να πιστεύουμε... ότι το μέλλον τοπιθετεί όλα τα έργα τέχνης μια για πάντα στη θέση τους. Πού; Πότε;... Τίποτε δεν οριστικοποιείται, κάθε εποχή ανασύρει από το παρελθόν τις εποχές και τα έργα που της είναι απαραίτητα, και ύστερα τα έργα αυτά και οι εποχές αυτές βυθίζονται εις νέου στη σκιά για να επανεμφανιστούν πιθανόν αιώνες πλησιές αργότερα.

Τι πιστεύω όμως εγώ για την αιωνιότητα σε σχέση με τη δουλειά μου; Όπως βρίσκομαι στην προσπάθεια να φτιάξω ένα γλυπτό, να προσπαθήσω να αντιγράψω ένα κεφάλι και ένα σώμα ακριβώς όπως πριν από τριάντα χρόνια γινόταν στην Ακαδημία και όπως προσώρω ψηλοφράτα μέσα σε μια περιοχή που μου ξεφεύγει, το ερώτημα ούτε καν τίθεται.

Η γλυπτική δεν είναι, για μένα, ένα ωραίο αντικείμενο αλλά ένα μέσον για να προσπαθήσω να καταλύω λίγη καλύτερα αυτό που βλέπω, για να προσπαθήσω να καταλύω λίγη καλύτερα αυτό που με τραβάει και με γεμίζει θαυμασμό σε οποιοδήποτε κεφάλι, σε οποιοδήποτε σώμα, σε οποιοδήποτε δέντρο ή οποιοδήποτε αντικείμενο πάνω σε ένα τραπέζι. Αρκεί ένα γλυπτό να είναι ελαφρώς πετυχημένο, για να αποτελεί ένα μέσον, ώστε να πω στους άλλους, να μεταφέρω στους άλλους, αυτό που βλέπω.

Αν αποδεχτή μια παραγγελία, προσ

νο πράγμα που προσπαθώ να κάνω. Οτιδήποτε θα έκανα δεν θα ήταν παρά μια ωχρή εικόνα αυτού που βλέπω και η επιτυχία μου θα είναι πάντα μικρότερη από την αποτυχία μου ή πιθανόν η επιτυχία πάντα ίση με την αποτυχία. Δεν ξέρω αν δουλεύω τόσο για να κάνω κάτι, όσο για να καταλάβω γιατί δεν μπορώ να κάνω αυτό που θάθελα»

»Αν έχω την επιθυμία να δουλέψω, ας δουλέψω, αλλιώς ας τα παραπήσω. Και αν δουλέψω, να μη σκέφτομαι να «νικήσω» τους άλλους, ούτε να είμαι ο πρώτος, από καθαρή ματαιοδοξία, για διαφήμιση, από καθαρό αρρεβισμό, όπως τόσοι άλλοι. Να μη μπω σ' αυτό το πρόγραμμα. Αλλά εγώ, όπως είμαι, εκεί πού είμαι, αυτό που σεγώ θέλω να είμαι στη ζωή και στη δουλειά. Να γράψω την περιπέτειά μου που είναι θαυμάσια. Αλλά να «καταστρέψω» όλους τους άλλους, δεν τα μπορώ. Να μην υπάρχω παρά μόνον μέσα σε μια φρενήρη αλαζονεία, απόλυτη, που κυριεύει όλους και όλα -τρομακτικό. Διότι αυτή η τρέλα ξέρω πώς ξεπερνάει τα πάντα και όμως»

»Όταν θελει κάποιος να εκφραστεί ο ίδιος, ας πούμε χωρίς να λάβει υπόψη την εξωτερική πραγματικότητα, καταλήγει να φτιάχνει ένα αντικείμενο που έχει ομοιότητες με την εξωτερική πραγματικότητα. Ενώ όταν θελει να αντιγράψει με όσο γίνεται μεγαλύτερη ακρίβεια, για παραδειγμα, ενα κεφάλι, γι' αυτόν που το κοιτάει το αποτέλεσμα δεν θα μοιάζει καθόλου με το κεφάλι που επιχείρουν να αντιγράψουν! Αυτό σχετίζεται με την ευαισθησία εκείνου που το έφτιαξε. Ανακαλύπτει λοιπό το αντίθετο του. Πιστεύω αλλιώς ότι αυτό συμβαίνει πάντοτε»

»Πιστεύω ότι γλυπτική δεν είναι παρά αυτό που δεν μπορεί να λεχθεί παρά μόνον μέσα από τη γλυπτική. Οτιδήποτε μπορεί να λεχθεί μέσα από τη χωραφική είναι καλύτερα να το πούμε με τη ζωγραφική. Για να καταλάβουμε λίγο αυτό που λέμε γλυπτική, θάπτετε πρώτα να περιοριστούμε σ' αυτό που δεν μπορεί να λεχθεί με άλλον τρόπο»

»Δεν δημιουργώ για να φτιάξω όμορφες ζωγραφιές ή ωραία γλυπτά. Η τέχνη δεν είναι παρά ένα μέσον για να βλέπεις. Οτιδήποτε κοιτάς με ξεπερνάει και με εκπλήσσεις και δεν ξέρω ακριβώς τι είναι αυτό που βλέπω. Είναι κάτι πολύ σύνθετο. Πρέπει, λοιπόν, να προσπαθώ απώλυτα να αντιγράψω, για να καταλάβω λίγο τι βλέπω. Είναι σαν να βρισκόταν η πραγματικότητα πίσω από παραπετάσματα που σχίζω. Υπάρχουν κι άλλο ένα.. πάντοτε ακόμα ένα. Άλλα έχω την εντύπωση, η την ψευδαίσθηση, ότι κάνω πρόσδους κάθε μέρα. Αυτό είναι που με σπρώχνει, σαν να έπρεπε σόνει και καλά να φτάσω να καταλάβω τον πυρήνα της ζωής. Και συνεχίζω γνωρίζοντας ότι όσο πιλησιάζω το πράγμα τόσο αυτό ποντακρύνεται. Η απόδοση ανέμεσα σε μένα και στο μοντέλο έχει την τάση να αυξάνει συνεχώς. Όσο πιλησιάζω, τόσο απομακρύνεται. Είναι μια αναζήτηση χωρίς τέλος»

»Κάθε φορά που δουλεύω, είμαι έτοιμος να καταστρέψω χωρίς δισταγμό τη δουλειά της παραμονής, διότι κάθε μέρα έχω την εντύπωση ότι βλέπω μακρύτερα. Κατά βάθος δεν δουλεύω πλέον παρά για την αίσθηση που έχω όταν δουλεύω. Κι αν μετά βλέπω καλύτερα, με βγαίνοντας από αυτήν βλέπω την πραγματικότητα ελαφρώς, διαφορετική, κατά βάθος, ακόμα κι αν ο πίνακας δεν έχει πολύ νόημα, ή τον έχω καταστρέψει, εγώ είμαι κερδισμένος έτσι κι αλλιώς. Κέρδισα μια νέα αίσθηση, μιαν αίσθηση που δεν είχα»

»Κατά κάποια έννοια είναι ανωμαλία να περνάς τον καιρό σου, αντί να ζεις, να προσπαθείς να αντιγράψεις ένα κεφάλι, να κινητοποιείς το ίδιο πρόσωπο για πέντε χρόνια πάνω σε μια καρέκλα κάθε βράδυ, να προσπαθείς να αντιγράψεις χωρίς επιτυχία και να συνεχίζεις. Δεν είναι μια απασχόληση που μπορεί κάποιος να χαρακτηρίσει απολύτως ομαλή. Πρέπει μάλιστα να ανήκεις και σε ορισμένο κύκλο για να ανέχονται κάτι τέτοιο, γιατί αλλού δεν θα το ανέχονταν. Είναι μια απασχόληση όχρηση για το σύνολο αυτής κοινωνίας. Είναι μια ικανοποίηση καθαρά απομική. Εξαιρετικά εγωιστική και εξ αυτού κατά βάθος ενοχλητική. Κάθε έργο γεννιέται χωρίς λόγο. Όλος αυτός ο χρόνος, όλες αυτές οι ιδιοφυΐες, όλη αυτή η δουλειά, εν τέλει, σε απόλυτο επιτέλο δεν είναι για την ημέρα. Αν δεν υπήρχε αυτή η άμεση αίσθηση μέσα στο παρόν που νοιώθει κανείς προσπαθώντας να κατακτήσει την πραγματικότητα. Και περιπέτεια, η μεγάλη περιπέτεια, είναι να βλέπεις κάθε μέρα να ξεπλέαις κάτι το άγνωστο, στο ίδιο πρόσωπο, αυτό είναι πιο μεγάλο από όλα τα ταξίδια του κόσμου»

»Το 1956 ένας Ιάπωνας φίλος άρχισε να ποζάρει για μένα. Ήταν καθηγητής φιλοσοφίας. Είχε μπροστά του οκτώ μέρες πριν τον θάνατο του να φύγει για τρεις μήνες στην Αίγυπτο, στη Μεσοποταμία και στην Ινδία. Αφού ανέβαλε το ταξίδι του, έμεινε εδώ να ποζάρει μέχρι την ξαναρχίσουν τα μαθήματά του. Δουλεύμενος όλη την ημέρα. Και το βράδυ είχα ένα πίνακα. Και όσο προχωρούσα τόσο χανόταν. Το βράδυ της αναχώρησης του τού είπα: «Αν κάνω ακόμα μια γραμμή ο πίνακας θα εξαφανιστεί τελείως». Και εγώ είπα στον εαυτό μου: «Δεν ξέρει πια. Οι θέλω να αντιγράψω όπως βλέπω τα πράγματα, αυτά χανόνται». Μόνο που αναρωτήθηκα: «Αλλά τι μου απομένει να κάνω στη ζωή?». Να σταματήσω να κάνω ζωγραφική ή γλυπτική, μου φαινόταν τόσο θλιβερό που δεν είχα πάλεον επιθυμία ούτε να σηκωθώ ούτε να φάω. Και έτσι ξανάρχισα να δουλεύω. Όχι πλέον για να πραγματοποιήσω το άριθμα που έχω για τα πράγματα, αλλά για να καταλάβω γιατί αποτυχώνω. Η ιδέα να κάνω έναν πίνακα ή ένα γλυπτό ενός πράγματος όπως το βλέπω δεν με απασχολεί πια. Θέλω να καταλάβω γιατί δεν πετυχαίνει.... Και η αποτυχία γίνεται έτσι κάτι θε-

τυχημένος, μου είναι αδιάφορο. Ένας πίνακας πετυχημένος, ένας πίνακας αποτυχημένος, ένα σχέδιο πετυχημένο, ένα σχέδιο αποτυχημένο, δεν σημαίνει τίποτα. Το αποτυχημένο με ενδιαφέρει όσο και το πετυχημένο. Και θάπτετε μάλλον να εκθέτουμε τα λιγότερο καλά πράγματα από το να διαλέγουμε τα καλύτερα. Διότι αν τα λιγότερα καλά στέκουν, τότε τα καλά στέκουν στα σίγουρα. Αν αντίθετα αυτά που μοιάζουν καλύτερα είναι μια ψευδαίσθηση. Διότι αν υπάρχουν άλλα λιγότερα καλά πάντα, κατά πάντα, ακόμα κι αν δεν δείχνετε, αυτά υπάρχουν. Και αν κάποιος κοιτάει με πολλή προσοχή βλέπει τις αδιναμίες ακόμα και στα καλύτερα. Άρα θάπτετε να ξεκινήσετε από το χαμηλότερο επίπεδο»

Η φωτογραφία τής δεκαετίας του '90
Αποστάσματα από το άρθρο της Dominique Baqué στο περιοδικό Art Press

»Προτού κρίνουμε οτιδήποτε χρειάζεται να σχεδιάσουμε έναν χάρτη της σύγχρονης φωτογραφίας. Αυτό λοιπόν το φωτογραφικό πεδίο του τέλους της δεκαετίας του '90 βλέπει την σύμπτωση πολλών τάσεων που θα επιχειρήσουμε εδώ να φωτίσουμε.

Πριν από όλα διαπιστώνεται μια επιστροφή - εν τούτοις καταδίκασμένη εκ των προτέρων σε αποτυχία (ιατρική, αν όχι αισθητική) - στη «δημιουργική φωτογραφία», την οποίαν υπερασπίστηκε κατά την προηγούμενη δεκαετία ο Jean Claude Lemagny. Σεβασμός των παραδοσιακών διαστάσεων, κυριαρχία τού ασπρόμαυρου, αρκετά φους, θεοποίηση τής εικόνας. Αυτό, που χωρίς αμφιβολία αποτέλεσε μιαν απότελεσμαντίσταση απέναντι σε έναν κυνικό μεταμοντερνισμό, αυτόν των νεο-συντηρητικών πατήγειων ο Habermas, διατηρεί την ξεπερασμένη ψευδαίσθηση τής καθαρότητας τού μέσου, επιμένει να διατωνίζει ένα φωτοστέναφο, τού οποίου την εξάντληση είχε ήδη αναλύσει από το 1930 ο Benjamin, και τέλος ουδέποτε θέτει σε αμφιβήτηση την αισθητική τού Μραίου. Αν η δημιουργική φωτογραφία είχε νόημα όταν δεν υπήρχε παρά μια ντοκουμενταριστική δάσκηση τού μέσου και διάν εγκαθιδρύονταν σε αντιπαράθεση οι θεωρητικές συζητήσεις πάνω στη σημασία τής φωτογραφίας, δεν μπορεί σημερανη περιοχή τής γενικευμένης διαπλοκής των μέσων να αποτελεί τίποτε άλλο από τη διατήρηση μιας παρωχημένης καθαρότητας.

Δεύτερος παράγοντας που πρέπει να ληφθεί υπόψη είναι η σταδιακή αλλά παρόλα αυτά σημαδιακή εξαφάνιση των κυριαρχών φωτογραφικών τάσεων τής δεκαετίας του '80 και κυρώς τής σχολής τού Ντύσελντορφ που ξεκίνησε με τους Becher. Γενίκευση τού μεγάλου φορμά, ψυχρή ουδετερότητα, αντικειμενικότητα κυριάρχησαν μαζικά πάνω στη γερμανικά αν όχι στην ευρωπαϊκή φωτογραφία»

»Το μοντέλο υπήρξε αναμφισβήτητα ηγεμονικό. Περισσότερο και από τη δημιουργική φωτογραφία

παρουσιάστηκε σε πολλούς σαν η μόνη εναλλακτική λύση στον μεταμοντερνισμό... Άλλα αυτομάτως αυτή η τάση ακινητοποιήθηκε, οδηγώντας (για να χρησιμοποιησουμε ένα λεξιλόγιο με πολιτική χροιά) σε μιαν «αποκρυστάλλωση» της φωτογραφίας: μια ολόκληρη γενιά νέων φωτογράφων έγιναν έτσι - δεν έγιναν παρά - υπάκουοι επίγονοι των Becher. Το μεγαλειώδες μοντέλο εξαντλήθηκε σιγά-σιγά στην τυποποιημένη επανάληψη τόσο πιστών αντιγράφων που κατέληξαν εναλλάξμα»

„Εδώ και μερικά χρόνια είμαστε μάρτυρες μιας φωτογραφίας συνειδητά αντι-ηρωϊκής, που παίζει συστηματικά στην κλίμακα τής κοινωνίας και του γελούσι. Η φωτογραφία χρωίς «διδότες»; «παιότες»; για να θυμηθούμε το μυθιστόρημα του Robert Musil. Αυτή η τέχνη του κοινότοπου δεν είναι βέβαια αποκλειστική φωτογραφική»

„Να βρίσκεται στο όριο του πραγματικού, στο όριο των πραγμάτων. Να ριζώνεις στην καθημερινότητα την πιο αυτοματοποιημένη, την πιο φθαρμένη χωρίς να επιχειρείς να την ξεδινανεύεσι. Διότι ας μην γελιόμαστε: δεν πρόκειται εδώ για μεταμόρφωση του κοινότοπου. Αντιθέτως πρόκειται για παρουσίαση τής κοινωνίας ως έχει, στην καθαρή της κατάσταση, σε ένα βλέμμα που ουδάλως θα την ανασύρει από την κοινωνία της και που μπορούμε να το φανταστούμε και αυτό αφηρημένο, να δίνει ελάχιστη προσοχή. Σχεδόν βαριεστημένο. Το κοινότοπο παραμένει κοινότοπο, και μέσα σ' αυτές τις απελπιτικά ανώδυνες φωτογραφίες, όπου τίποτα ή σχεδόν τίποτα δεν έχει σημασία, το κοινότοπο - αν τολμήσω να χρησιμοποιήσω τον όρο - δεν αποκοινοποιείται. Γιατί το παιχνίδι δεν παίζεται εκείνο»

„Στα όρια τής αισθητικής τής κοινωνίας αναπτύσσεται σήμερα μια φωτογραφία συχνά διασταρωμένη με το βίντεο, την οποία δεν θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει εν στενή εννοία προσωπικό ημερολόγιο, η οποία όμως εκθέτει σε πρώτο πρόσωπο τα αποστάματα μιας υποκειμενικότητας - εντέλει απαράλλακτης - ή τα θραύσματα μιας κοινωνικής πραγματικότητας»

„Πρόκειται για μικρορεπορτάζ τού «εγώ», τού οποίου ο προφανείς ρίζες πρέπει να αναζητηθούν προς την πλευρά τού Nobuyoshi Araki, της Nan Goldin και τού George Stoll. Άλλα ενώ σ' αυτούς τους τρεις πρωταρχικούς δημιουργούς καλλιεργήθηκε το χρονικό μιας αυθεντικής «εσωτερικής εμπειρίας» - συνειδητοποίηση της απώλειας, απεγνωσμένη επιλογή του περιθώριου, υπερβολή παραβάσεων- σε νεότερους καλλιτέχνες (Rebecca Bourmigault, Marion Estephe, Dominique Gonzalez-Foerster, Karine Jaume, Delphine Kreuter, Marie Legros Wolfgang Tillmans κ.α.) δεν παρατρέπεται πάρα μια «φωτάχη» υποκειμενικότητα, απέναντι στην οποία όλοι δείχνουν μεγάλη προσοχή και της οποίας τα καθημερινά δεδομένα αποδίδει η φωτογραφία ή το βίντεο.

Είδος προσωπικού ημερολογίου χωρίς φόρμα, πολύ κοντά στο καθημερινό, συχνά συνδυασμένο με τη λίγο απλοίκη μυθολογία ενός άμεσου αυθορμητισμού της δημιουργίας και της υποδοχής της δημιουργίας. Για πολλούς, αν όχι για τους περισσότερους, η εικόνα γίνεται έτσι σε μια στιγμή, χωρίς προηγούμενη σκέψη, μέσα απλώς από συγκινηση και ένστικτο. Υποτίθεται ότι αυτή τη φωτογραφία τη δέχεται και τη μοιράζεται αμέως ο δέκτης, στον οποία μιας προκαθορισμένης κοινόπτασης συγκινήσων και συναισθημάτων, ενώ επιδιώκεινα καθιερώσων κάτι σαν συγκινησιακό διεθνισμό χωρίς σκέψη και ασαφής κοινοβιακό.

Ο περιγραφόμενος κόσμος θα θήλει να είναι στο περιθώριο: είναι όμως πολύ συχνά μέσος στη μόδα, την ίδια στιγμή που η φωτογραφία μόδας - και δεν είναι καθόλου τυχαίο αυτό - που υπήρξε ένα από τα τελευταία προπύργυρα τού αισθητισμού (ακόμα κι αν αυτός ο αισθητισμός είναι βασικά εμπορικός), ξεμπρέδει με τα Απολλώνειο κάλλος τών εικόνων τη για να υιοθετήσει αυτό που μπορεί κανείς να αποκαλέσει αισθητική-σκουπίδι (trash).

Μέσα τής αισθητικής trash - πην οποία εν προκειμένω επιλέγουμε ως σύμπτωμα - δεν καθίστανται πορώδη μόνον τα σύνορα μεταξύ των διαφόρων τεχνών, αλλά ξεφύγουν και τα άριστα μεταξύ τέχνης και μη-τέχνης. Οι πράγματα έγινεν σύνθετα για τους νέους καλλιτέχνες να «διασχίζουν» τα μέσα, να περνούν από τη φωτογραφία στο βίντεο, από το βίντεο στην εγκατάσταση (installation) κλπ., τα όρια ανάμεσα στη μόδα και στην τέχνη διαλύονται ακόμα περισσότερο»

„Αλλά ακόμα περισσότερο από τη διασταύρωση της με τη μόδα, αξίζει να σημειώσουμε την αδύνατη ιστορικότητα αυτής της φωτογραφίας. Φωτογραφία του απόλουτου παρόντος, αυτή τη φωτογραφία βρίσκεται στους αντίποδες της ουτοπίας τού μηδενικού χρόνου που προέβαλαν οι πρωτόποροι (αβάν-γκαρη). Μακριά από τους μύθους τής tabula rasa του Νέου Ανθρώπου, το φωτογραφικό μέσον συλλαβίζεται εδώ μέρα μετά τη μέρα. Με αυτήν την έννοια, ο κοντά παρονομαστή αυτών των νέων καλλιτεχνών είναι μάλλον το φάξιμο μέσα από μια πολύ αδύνατη συνείδηση ιστορικότητας σε συνδυασμό με μιαν αντιπάθεια για την ιστορία της φόρμας. Εών η αβάν-γκαρην πάστες στη διανοτότητα να φτιάξει ιστορία, της δώσει φόρμα - τη φόρμα του Νέου, ή ακόμα πιο ριζοσπαστικά αυτή της Επανάστασης - να εφεύρει το νόμα. Και ενώ ο μεταμοντερνισμός δεν έπαινε να επιστρέψει στην ιστορία, να την οικειοποιείται επανειπεκτάμενος τα πρότυπά της και τις σχολές της, η φωτογραφία στα τέλη της δεκαετίας τού '90 παίζεται αλλού: στο καθαρό και ευάλωτο παρόν τής «δεδομένης στιγμής»

„Η δεδομένη στιγμή δεν πρέπει να συγχέεται με την αποφασιστική στιγμή, που υπήρξε το καθοριστικό στοιχείο τού ρεπορτάζ που υποστήριξε ο Henri Cartier-Bresson: η δεδομένη στιγμή, αν και κλίνεται

και αυτή στον καθαρό ενεστώτα, δεν αποκόβει επιλεκτικά ένα κομμάτι από τη συνολική διάρκεια. Δεν είναι μια προνομιακή στιγμή, με φωτοστέφανο, ικανή να προβάλει το καθαρό γεγονός, αλλά αντιθέτως μια στιγμή ουδέτερη, τυχαία, εναλλάξμητη: μια στιγμή «γκρίζα» που ουδέποτε αναδεικνύεται στην πληρότητα ενός νοήματος. Η δεδομένη στιγμή ουδέποτε γίνεται εν προκειμένω γεγονός. Η ιστορία αυτοξεράρηγ: δεν υπάρχουν πλέον παρά ιστορίες για τις γράμμει κανείς σε πρώτο πρόσωπο, μικρο-ιστορίες που δεν διεκδικούν πλέον την πρωτιτητή του Υποκειμένου, τού θέματος.. Το πολύπολύ ένα μικρό κομμάτι τής άμεσης αλήθειας του. Μετά δηλαδή από τις μεταμοντέρνες αναμίξεις, και σε συνδυασμό με τη σπανιότητα της άποψης - που δεν είναι τής ίδιας κλίμακας με την μινιμαλιστική ασκητική - είμαστε μάρτυρες μιας εξάντλησης τής όρασης. Και τής φωτογραφίας.

Αυτές οι φωτές εικόνες γεννούν χωρίς αμφιβολία ερωτήσεις. Στους αντίποδες αυτού που εννοούσε ο Georges Bataille όταν έγραφε για «την εργασία πάνω στο όμορφο», αποκομμένες από την ιστορία τής φόρμας, συχνά περιορισμένες στη σφράια τής ιδιωτικής ζωής - όπου τόσες εκδηλώσεις σήμερα κρίνουν σωστό να καταφύγουν - ευάλωτες, καθηερώνουν το τέλος τής φόρμας και τού νοήματος. Εν στενή εννοία άτονες και άμορφες. Άλλα ταυτόχρονα και το βλέμμα που στρέφεται επάνω τους εξαντλεται. Ποιος θα τολμήσει να ομολογήσει την ανία που νοιώθει τόσο συχνά ο θεατής, σχεδόν με ντροπή, κατά τη διάρκεια εκθέσεων σύγχρονων φωτογράφων;

Δεν θα παραλείψουμε να σημειώσουμε ότι η πλαγιά γίνεται εδώ επικίνδυνα γλιστερή και ότι μερικοί - και όχι ο πιο ασήμαντοι - επέτρεψαν στον εαυτό τους να καλύψει της πιο αντιδραστικές επιθέσεις εναντίον τής σύγχρονης τέχνης. Μας φάνηκε όμως εδώ αναγκαίο να μετριάσουμε τον απλοίκο ενθουσιασμό που όλοι μοιράζονται σήμερα σε σχέση με την ανέθηση τού φωτογραφικού μέσου: διότι σε τελευταία ανάλυση το γεγονός ότι γίνονται πολλές φωτογραφίες δεν σημαίνει τίποτα, όσον αφορά την ποιότητά τους, την τόλμη τους και τον πλούτο τους. Και ο κριτικός λόγος, πρέπει να θυμίσουμε, δεν έχει ως κύριο έργο να καταγράφει και να σγκρίνει τα έργα με το μόνο πρόσχημα ότι εξετέθησαν ή καθερώθηκαν από τη θεωρικά ίδρυματα: με τον κίνδυνο να κάνει λάθος έχει το δικαίωμα να αναρωτιέται... Η κριτική θέση δεν πρέπει να εγκλωβίζεται στην εναλλακτική απορία ανάμεσα στην τυφλή αποδοχή των έργων και σε μια απόρριψη την οποία τρέφει ο ακαδημαϊσμός. Γι αυτό ας μας επιτραπεί στο τέλος να θυμίσουμε αυτό που ο Lacan είχε εντοπίσει ως έχον σχέση με το «βλέμμα» μέσα στην περιοχή του ορατού: από τη μια πλευρά μια αντίληψη λειτουργική καρτεσιανού τύπου, και από την άλλη το «βλέμμα» που ανοίγεται στο πεδίο τής επιθυμίας. Και θα ονειρευτούμε εικόνες που επιτέλους είναι γεγονότα, που επιπέλους προσκαλούν το «βλέμμα». ●

Για μια «ερωτική» ανάγνωση τού punctum

Τής Βίλμας Λαδοπούλου

«Η αγάπη προς το άσεμνο, που είναι εξίσου έντονη μέσα στην καρδιά τού ανθρώπου με την αγάπη προς τον εαυτό του», οδηγούσε, «χιλιάδες αχόρταγα μάτια, που έσκυβαν στις τρύπες τού στερεοσκοπίου σαν να ήταν φεγγίτες προς το άπειρο», (1) λέει ο Baudelaire, που και ο ίδιος δεχόταν να φωτογραφθεί.

Εδώ διαφαίνεται μια ευθεία σχέση ανάμεσα στο άσεμνο και στις τεχνικές αναπαραγωγής. Υπάρχει άσεμνο στη φωτογραφία; Και αν ναι με ποιο τρόπο εκδηλώνεται;

Ο Roland Barthes σπεύδει προς βοηθεία μας με το πολύ διάστημα έργο του Ο Φωτεινός Θάλαμος. Στην αναζήτησή του για την ουσία τής φωτογραφίας, διακρίνει σ' αυτήν την ταυτόχρονη παρουσία δύο στοιχεών: ένα το οποίο αποκαλεί studium, και ένα άλλο - δύσκολο να το ονομάσει - που το αποκαλεί punctum.

Το studium ανήκει στην περιοχή τού αναπαράδιμου. Είναι αυτό που αναγνωρίζει κανείς αμέσως σε μια φωτογραφία, είναι ενημερωτικό. Πληροφορεί για ένα γεγονός που συνδέεται με τη γώνωση μας και την κουλτούρα μας, έχει αξία ντοκουμέντου. Είναι συνδεδεμένο με τις προθέσεις τού φωτογράφου, πάντοτε κωδικοποιημένο, δείχνει ένα κλειστό πεδίο, αντικείμενο. Δείχνει επίσης μια ζωντανή πραγματικότητα, κοντινή και οικεία. Μας εισάγει εν κατακλείδι σ' αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε την μη απόσταση.

Αν το studium, λέει ο Barthes, δεν διαπερνάται από μια λεπτομέρεια (punctum), μπορεί να γεννήσει μια πολύ διαδεδομένη φωτογραφία, αυτήν που αποκαλεί unaire. Και είναι υπαίρε, μας λέει, «όταν μεταμορφώνει με έμφαση την

στη στήλη «Συνεργασίες» φιλοξενούνται άρθρα αναγνωστών μας που κρίνουμε ότι έχουν ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον και αναφέρονται στη φωτογραφία ή στις τέχνες γενικότερα. Άρθρα τής κυρίας Βίλμας Λαδοπούλου, μόνιμης κατοίκου Παρισίων, φιλοξενήθηκαν και στο παρελθόν στις σελίδες τού «Φωτοχώρου», με θέματα πάντοτε γύρω από τον θεωρητικό προβληματισμό τής φωτογραφίας. Το πρωτότυπο τού άρθρου που δημοσιεύουμε είναι γραμμένο στα γαλλικά. Για τη μετάφραση ευθύνεται το περιοδικό.

«πραγματικότητα» χωρίς να την αλλάξει, να την κλωνίσει (η έμφαση είναι μια συνεκτική δύναμη): καμία διαμάχη, τίποτα έμμεσο, καμία ταραχή. Η υπαίρε φωτογραφία έχει τα πάντα για να θεωρηθεί κοινότητη, η «ενότητα» (unité) τής σύνθεσης είναι άλλωστε ο πρώτος κανόνας τής ευτελούς ρητορικής...». (2). Και συνεχίζει λέγοντας ότι μια από τις υπαίρεις φωτογραφίες είναι η πορνογραφική φωτογραφία.

Καταλαβαίνουμε εύκολα από αυτήν την περιγραφή τού studium, ότι αυτό πηγαίνει προς το θέμα τής φωτογραφίας, την προφανή σημασία της, το κύριο νόημά της.

Το studium εμφανίζεται σαν να ήταν η ίδια η πραγματικότητα τής φωτογραφίας. Εν πάσῃ περιπτώσει αυτό ήταν για τον 19ο αιώνα. Είτε ήταν εχθρικοί προς τη φωτογραφία, είτε τη δοξάζανε παρέμενε για δύος μα ακριβής μήμηση τής πραγματικότητας, διότι αυτή υποτίθεται ότι μπορεί να αναπαράξει κατά τον καλύτερο τρόπο αυτό που βλέπουμε. Ασέμνο πρέπει χωρίς αμφιβολία να σημαίνει για τον Baudelaire και τους συγχρόνους του το να βλέπεις περισσότερο, το να τα βλέπεις όλα...

Αυτή η άποψη πάνω στη φωτογραφία συναντά την περιγραφή που κάνει ο Barthes για την πορνογραφική φωτογραφία. Λέει να είναι η πιο «ομογενής», χωρίς άλλο επειδή δείχνει το πρόγμα γι' αυτό που είναι, «όπως μια βιτρίνα που, φωτισμένη, δεν θα έδειχνε, παρά ένα μόνον κόσμημα, ολόκληρη φτιαγμένη για την παρουσίαση ενός πράγματος, τού σεξ: κανένα άλλο αντικείμενο, παρεμπίπτων, που μισοκρύβει, καθυστερεί ή αφαίρει» (το βλέμμα). (3)

Αλλά μερικές φορές, λέει ο Barthes, μέσα σ'

Ο Barthes αντιπαραθέτει στο πεδίο που παράγεται από το άσεμνο τής πορνογραφικής φωτογραφίας, ένα πεδίο-εκτός που παραγέται από την ερωτική φωτογραφία. Η πορνογραφία δείχνει το σεξ σαν φετίχ. Το ερωτικό δείχνει το ίδιο το φετίχ σαν υποκατάστατο τού σεξ. Φανερό ή κρυμμένο το φετίχ είναι πάντοτε εκτός κάδρου. Το punctum βρίσκεται εκεί, σαν «ένα υπαινικτικό πεδίο-εκτός, σαν να ήθελε η εικόνα να εκτοξεύεται την επιθυμία πέρα από αυτό που μας δίνει να δούμε...» (6)

Πώς να αποκαλέσουμε αυτό που δεν εκφράζεται, αυτό που είναι εκτός προθέσεων στη φωτογραφία;

Στην αναζήτησή του για τη φύση τής φωτογραφίας ο Barthes καταλήγει σε έναν νέο ορισμό τού punctum «που δεν είναι πλέον μορφή, αλλά ένταση, είναι ο χρόνος, είναι η διαπεραστική έμφαση τού νοηματος («αυτό υπήρξε»), η καθαρή του αναπαράσταση» (7)

Το «αυτό υπήρξε» παραπέμπει στον διαχωρισμό, στη σύγκρουση που παρήγαγε η φωτογραφία στις οπτικές τέχνες. Κάθε εικόνα είναι μια απουσία αντικειμένου. Άλλα αυτό που διαφοροποιει τη φωτογραφική εικόνα από τη ζωγραφική εικόνα -ακόμη και την πιο ρεαλιστική- είναι ότι η φωτογραφία βεβαιώνει την ύπαρξη τού αντικειμένου που αναπαριστά. Κατέ αρχιζει η τρέλα της: η φωτογραφία παρουσιάζει το πραγματικό σε παρελθόντα χρόνο. Αυτό που η φωτογραφία κάνει πραγματικότητα δεν είναι η παρουσία τού υποκειμένου-θέματος, αλλά η απουσία του. Αυτό που υποδεικνύει το punctum είναι πάντοτε η απουσία του υποκειμένου-θέματος και μέσω αυτής μας στρέφει με ορμή επάνω του. Αν υπάρχει πραγματικό ντοκουμέντο στη φωτογραφία, είναι μόνον αυτό: είναι ότι ουδέποτε αποδίδει αυτό που έχει καταργηθεί από τον χρόνο και την απόσταση, αλλά βεβαιώνει αυτό που έγινε στο παρελθόν. Το θέμα μου «ήταν εκεί, λέει ο Barthes και παρόλα αυτά αμέσως χάθηκε. Ήταν απόλυτα, αμετάλλητα, παρόν, και παρόλα αυτά παρελθόν». (8) Punctum-λεπτομέρεια ή punctum-χρόνος, και στις δύο περιπτώσεις το υποκειμένο-θέμα αποτραβίται και αφήνει τη θέση του σ' αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε ένα μέρος τού πραγματικού.

Ο Henri Van Lier συναντάει το νόημα που έδωσε ο Barthes στο punctum και στο studium, όταν κάνει τη διάκριση ανάμεσα στο πραγματικό και στην πραγματικότητα. Εξηγεί ότι τη πραγματικότητα στην ουσία «είναι το πραγματικό όπως το έχουν οικειοποιηθεί τα δικά μας ουστήματα σκεψής. Και αντίθετα, το πραγματικό είναι η καθαρή πρώτη ύλη, αυτό που, μέσα στην πραγματικότητα είναι έξω από την οργάνωσή μας, αυτό που μας ξεφέύγει. Το ίδιον της φωτογραφίας, είναι πως όταν θέλει να μεταφέρει μια πραγματικότητα-τον γαμπρό, τη νύφη και τα λουλούδια τους- δεν μπορεί να εμποδίσει το πραγματικό να υπάρξει από κάτω ή στο πλάι ή εν πάσῃ περιπτώσει εκεί που δεν το περιμένεις. Μια πτυχή τού φουστανιού, η μάλλον τα φωτόνια ή η απουσία τους που μας κάνουν

να βλέπουμε την πτυχή τού φουστανιού, πάιζουν τον δικό τους ρόλο σε σχέση με τη σκηνή και μας παρασέρνουν σ' αυτόν τον εκτός σκηνής χώρο, που ανησυχούσε και ενθουσιάζε τον Georges Bataille.» (9)

Κάπι πολύ κοντινό με το punctum είχε διατυπωσει ο Barthes σε σχέση με τον κινηματογάρφα. «Τρίτη αισθηση» ή «κρυμμένη αισθηση» σε αντίθεση με την «φανερή αισθηση». Η κρυμμένη αισθηση είναι το αδιάφορο σε σχέση με την ιστορία, το κοινό, το φευγαλέο. Υπάρχει σ' αυτό «ένας ερωτισμός που περικλείει το αντίθετο του ώραιου, και το ίδιο το εκτός της αντίθεσης, δηλαδή το όριο, την ανατροπή, τη δισφορία και ίσως τον σαδισμό». Και συνεχίζει αυτό ακριβώς για το οποίο μιλούσε ο Georges Bataille, παραδόξως σ' αυτό το κείμενο, στα Ντοκουμέντα, που συνιστά για μένα μια από τις πιθανές περιοχές τής κρυμμένης αισθησης: Το μεγάλο δάχτυλο τού ποδιού τής βασιλισσας...»

Η φωτογραφία μπορεί επομένως να ξεφύγει, και ξεφεύγει, από μια πλήρη απόδοση τού ορατού. Μ' αυτήν την έννοια, αποποιείται την ίδια σύμφωνα με την οποία θα ήταν ένα εργαλείο στην υπηρεσία της απογυμνωσης, τής πλήρους παρουσίας... Δεν είναι επομένως άσεμνη από αυτήν την άποψη. Αλλά προφανώς συμμετέχει σ' αυτήν την επιθυμία οπτικής κατοχής, που είναι στην καρδιά της οπτικής κουλτούρας τής νεοεπικότητας. Ο Benjamin, οπαδός τής επιθυμίας των «μαζών» για χειραφέτηση σε σχέση με τα πολιτιστικά προνόμια, γράφει: Το να φέρνεις τα πράγματα κοντά σου, κυρίως κοντά στις μάζες, είναι για τους σμερινούς ανθρώπους μια στάση την οποίαν υποστηρίζουν με το ίδιο πάθος που δείχνουν για την τάση να κυριαρχήσουν πάνω στην ενότητα των δεδομένων αποδεχόμενοι την αναπαραγωγή αυτών των δεδομένων. Μέρα με τη μέρα επιβάλλεται περισσότερο η ανάγκη να έχουν τη μικρότερη δυνατή απόσταση από το αντικείμενο, μέσα στην εικόνα και κυρίως μέσα στην αναπαραγωγή.» (11)

Τα «αχόρταγα μάτια» εγκαινιάζουν αυτή τη στάση τού μοντερνισμού που αναζητεί την πρόσθαση στα ίδια τα πράγματα επιχειρώντας να περιορίσει στο μέγιστο αυτό που χωρίζει τον κόσμο από την αναπαράστασή του. Το στερεο-ακόπι πληροί την απουσία μεσολάβησης με-

ταξύ τού βλέμματος και τής εικόνας και η αποδοχή τής εγγύτητας φαίνεται σαν μια θεαματική αντι-αισθητική χειρονομία.

Αν υπάρχει το άσεμνα στη φωτογραφία, και κάτι υπάρχει, θάπετε μάλλον να το τοποθετήσουμε προς την πλευρά τού punctum, αυτού τού ασήμαντου απορρίμματος, που δεν παραμορφώνεται αφού είναι μέρος τού καθαρού πραγματικού. Αυτό που τίθεται σε κρίση από το απόρριμμα είναι το μοντέλο, δηλαδή το θέμα. Διότι αποκλείει την εικόνα τού προηγουμένου κοσμού, αυτού τον οποίον ο Baudelaire παρουσιάζει, όπως λέει ο Benjamin: «θόλωμένο από τα δάκρυα τής νοσταλγίας» (12). Το «αυτό υπήρξε», δηλαδή η φωτογραφία, «πρέπει να έχει κάποια σχέση, λέει ο Barthes, με την «κρίση τού θανάτου», που ξεκινάει κατά το δεύτερο ήμισυ τού 19ου αιώνα... Ο θάνατος αυτή τη φορά, θα ήταν [...] ίσως μέσα σ' αυτήν την εικόνα που παράγει τον θάνατο θέλοντας να διατηρήσει τη ζωή». (13) Ή αλλιώς, αυτό το άσεμνο απόρριμμα-ως αδιάφορο- θέτει σε κρίση την ίδια την έννοια τής Τέχνης. Κι αυτό στο μέτρο όπου στη θέση τού υποκειμένου-θέματος μας παρουσιάζει -πιο ζωντανή από ποτέ- την απουσία αυτού τού ίδιου, δηλαδή την απουσία του, ή ακόμα -κι αυτό είναι που τρομάζει- την παρουσία του σαν ψευδαίσθηση. Το βλέπειν υπερτερεί τού θέματος. ●

(1) Baudelaire, Charles, *Ecrits esthétiques*, U.G.E., 1986, p. 289

(2) Barthes, Roland, *La Chambre Claire*, Paris, Cahiers du Cinema/Gallimard, Seuil, 1980, p.p. 69-70

(3) Ibidem, p. 71

(4) Ibidem, p. 49

(5) Ibidem, p. 89

(6) Ibidem, p. 93

(7) Ibidem, p. 148

(8) Ibidem, p. 121

(9) Van Lier, Henri, *Le débordement photographique*, Art Press-Special Photo, (Hors Série), p.p 175-178

(10) Barthes, Roland, *Le troisième sens*, L'Obvie et l'Obtus, Essais Critiques III, Seuil, 1982, p. 53

(11) Benjamin, Walter, *Petite Histoire de la Photographie*, Essais I, 1922-1934, Denoel/Gonthier, 1971-1983, p. 161

(12) Benjamin, Walter, *Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Payot, 1982, p. 199

(13) Barthes, Roland, *La Chambre Claire*, op. Cit. P. 144

Οι συνεντεύξεις τού

ΚΥΚΛΟΥ

Από τον Αντώνη Κ. Κυριαζάνο



ΛΙΑ
ΖΑΝΗ

Η Λία Ζαννί γεννήθηκε στην Αθήνα το 1962. Σπούδασε

Κοινωνιολογία στο Πάντειο Πανεπιστήμιο. Με τη φωτογραφία ασχολείται από το 1988, οπόταν και γράφτηκε στον «Φωτογραφικό Κύκλο». Έχει συμμετάσχει σε διεθνείς ομαδικές εκθέσεις τού «Κύκλου». Απομικνή έκθεση έκανε στον «Φωτοχώρο» το 1988. Συμμετείχε επίσης σε ομαδική έκθεση ευρωπαϊκής φωτογραφίας στο Στρασβούργο το 1998.

Από τη «Μικρή Σειρά» τού Φωτοχώρου κυκλοφόρησε μονογραφία της με τίτλο «Στη Χώρα τών Παιδιών». Από το 1989 εργάζεται στον «Φωτογραφικό Κύκλο».

«Είναι καλό να επενδύεις στη μοναξιά σου»

Πώς ξεκίνησες να ασχολείσαι με τη φωτογραφία;

Συναντήθηκα με τη φωτογραφία εντελώς τυχαία, ίσως στη χειρότερη φάση της ζωής μου. Όμως, την θεωρώ όντρο θεού. Γιατί ένινε η αφορμή να ξεκινήσει πάλι η ζωή μου έτσι ακριβώς σήων την ονειρεύόμουνα. Ήμουν μόνη, είχα μείνει χωρίς δουλειά, είχα τελεώσει και τη σχολή μου - σπουδασσα κοινωνιολογία χωρίς όμως να μ' ενδιαφέρει ιδιαίτερα. Ήμουν σε άσχημη ψυχολογική κατάσταση. Μια μέρα συνάντησα μια φίλη μου - είχα πάει να πιούμε καφέ και να της κλαφτώ. Μού είπε πως πάει να γραφτεί στον «Φωτοχώρο» για να παρακολουθήσει σεμινάρια φωτογραφίας, πήγα και εγώ μαζί της για παρέα. Ερχόμενη στον «Κύκλο» αναγνώρισα τον Πλάτωνα του οποίου ήμουν πελάτισσα, όταν είχε το κατάστημα «Φωτοχώρος». Συζητήσαμε λίγο και χωρίς δεύτερη σκέψη αποφάσισα να παρακολουθήσω κι εγώ τα σεμινάρια. Ενοιώθα ήδη πως αυτός ο χώρος θα με συνδέει σ' όλη μου τη ζωή. Ήταν και η πρώτη χρονιά λειτουργίας του. Λίγο μετά έπιασα και δουλειά στον «Κύκλο».

Πριν είχες κάποια επαφή με την φωτογραφία:

Μικρή ζήλεια που μας τραβάνε σε φωτογραφίες ο πατέρας μου. Ήταν όμως απαγορευμένο για μας να αγγίξουμε τη φωτογραφική του μηχανή, μια Kodak Retina Reflex. Ο μπαμπάς μου, που είναι από τους καλύτερους μπαμπάδες του πλανήτη,

είχε εμμονές με τα μηχανήματά του, απαγορευόταν να αγγίξουμε την Kodak, το Hi-Fi με τη βελόνα και τους δίσκους βινυλίου, τον προτέκτορα, όλα. Η φωτογραφία ήταν κάτι που με μάγευε όλο και περισσότερο - βλέπετε ήταν κάτι απαγορευμένο και αυτό την έκανε όλο και πιο ελκυστική στα δικά μου μάτια, σε συνδυασμό μάλιστα και με την οργάνωση βραδιών με προβολή slides ή ταινιών 8mm, έπαιρνε διαστάσεις παραμυθένιες.

Και με τα σεμινάρια άρχισες να φωτογραφίζεις;

Τα σεμινάρια με συνήρπασαν αμέσως. Πάντα άλλωστε ήθελα να έχω επαφή με την τέχνη, χωρίς να είμαι υποχρεωτικά καλλιτέχνης. Και αν γίνόταν και η δουλειά μου να έχει σχέση μαζί της, το θεωρούσα ιδανικό. Στον «Κύκλο» συνέβησαν και τα δύο. Στα σεμινάρια άρχισα σιγά - σιγά να διακρίνω αυτό που ένας σωστός δάσκαλος μπορεί να σου δώσει πέρα από την ικανότητά σου ως φωτογράφου. Ήταν κυρίως η διδασκαλία που μου έδωσε έμπνευση και κουράγιο να φωτογραφίσω πάρα η έφεση ή το πάθος που διακρίνει αλλά μέλη. Είχα την τύχη να έχω έντονη εμπιστοσύνη στον δάσκαλό μου και αυτό με βοήθησε να δημιουργήσω κάποια πράγματα. Δρχιστα λοιπόν να τραβάω συντηρητικά στην αρχή, αλλά με κάποια μέθοδο. Άλλα ως «καλή μαθήτρια» προσπαθώσα να τραβήξω αρκετά φίλμ, επιδίωκα την κριτική και τις συμβουλές, ένοιωθα ότι κάνω κακή φωτογραφία.



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 46

ήξερα όμως ότι με τη δουλειά κάπου θα έφτανα. Φωτογράφια περισσότερο όταν ταξίδευα - και λατρεύω τα ταξίδια. Στην Αθήνα και την Ελλάδα γενικότερα έχω μια δυσκολία. Νοιώθω σαν να με κοιτάνε όλοι, σαν να με παρακολουθεί ένα μάτι. Στο εξωτερικό νοιώθω ελεύθερη, είναι κάτι που δεν το θέλω, όμως συμβαίνει.

Από τις φωτογραφίες σου όμως έχεις πολλές καλές από τον οικογενειακό σου περίγυρο.

Αυτό ήταν η πρώτη μου ώρηση, εκίνησα να φωτογραφίζω εντελώς αθώα και από αγάπη για το ανηψάκι μου, χωρίς να νοιώθω ότι κάνω φωτογραφία. Από μιαν άποψη, έκανα αυτό που έκανε και ο πατέρας μου. Αυτό όμως που ανακάλυψα ήταν ότι το μυστικό είναι να αφήσεις τον εαυτό σου να κάνει αυτό που θέλει, που μπορεί και που αγαπάει. Να μην προσπαθήσεις να τού επιβάλλεις τι πρέπει να φωτογραφίσεις. Να μην προσπαθήσεις να γίνεις κάτι που δεν είσαι. Αυτό πιστεύω ότι αφορά την Τέχνη αλλά και τη ζωή. Να είσαι ο εαυτός σου. Να βρεις τον δικό σου ρυθμό. Αυτό διακρίνει και τους μεγάλους καλλιτέχνες. Το έργο τους είναι γνήσιο όπως και η ζωή τους. Ακόμα και οι αδυναμίες, όταν είναι αληθινές, γίνονται γοητευτικές. Οι ψευτικές αδυναμίες για να τραβήξουν την προσοχή των άλλων, γίνονται πόζα, ο ανθρώπος γίνεται αντιπαθής, απωθητικός.

Στη φωτογραφία σου κάνεις θέματα ή κυνηγάς τις στιγμές;

Εκίνησα φωτογραφίζοντας «στιγμές» που αγαπούσα, που μού έδιναν ώρηση. Κάποια στιγμή μαζεύτηκαν ομοειδείς φωτογραφίες που έφτιαχναν ένα θέμα. Τώρα νομίζω πως μπορώ να ξεκινήσω με την ίδια ενός θέματος και να κάνω φωτογραφία. Πριν λίγο καιρό ακόμη δεν με άγγιζε η ιδέα της φωτογραφικής συνέχειας. Είχα την συγκυρία πως κάποια στιγμή κάτι θα με ερεθίσει και θα το τραβήξει. Βλέπεις, όλα θέλουν τον χρόνο τους.

Πώς φωτογραφίζεις; Είναι μια ιδιαίτερη διαδικασία για σένα;

Δεν έχω πάντα τη μηχανή μαζί μου - πράγμα που πολύ θα ήθελα, αλλά παρ' όλα αυτά δεν το κάνω. Η καθημερινότητα όμως δεν βοηθάει, η διαδρομή σπίτι - δουλειά σε παρασύρει. Αν και μερικές φορές που έχω την μηχανή μαζί μου, δεν το έχω μετανοώσει. Όταν ταξίδευω βέβαια, την έχω πάντα μαζί μου, αισθάνομαι χαλαρά.

Η θεματολογία σου περιλαμβάνει και φύση;

Η φύση με τρόπας πάντα, είμαι παιδί της πόλης. Κάποια στιγμή όμως, επειδή αισθανόμουν καλά μέσα της, δοκίμασα να τη φωτογραφίσω και το αποτέλεσμα ήταν καλό. Τώρα πα δεν μού κάνει καμά διαφορά. Πορτραίτα, φύση, εσωτερικό χώρο, μου είναι αδιάφορο. Αρκεί να αισθάνομαι καλά.

Απ' όσους φωτογράφους έχεις δει, νοιώθεις κάποια επιρροή;

Δεν μπορώ να πω ότι μπορώ να διακρίνω την επιρροή συγκεκριμένου φωτογράφου. Αισθάνομαι, όπως είναι φυσικό και αυτονότητο, ότι με έχουν στηρίξει, επηρεάσει, διαμορφώσει όλοι οι μεγάλοι φω-



«δένει» απόλυτα. Με συγκίνησε η ειλικρίνειά τους. Καλλιέργησαν το ταλέντο τους με ειλικρίνεια και απλότητα. Θα έλεγα λοιπόν ότι μού αρέσουν οι ποιητές της φωτογραφίας, αυτοί δηλαδή που έχτισαν τον δικό τους κόσμο με τον δικό τους τρόπο. Γι αυτό και εγώ θέλω να παραμείνω ειλικρινής στην φωτογραφία μου, να είμαι τίμια, να κάνω αυτό που είμαι εγώ. Να κάνω την φωτογραφία μου.

Ας περάσουμε στο τεχνικό μέρος. Στις μηχανές και στους φακούς;

Εκίνησα με τη φωτογραφική μηχανή του πατέρα μου - φυσικά μου την προσέφερε συγκινημένος, όταν ήρθε ηώρα μου - με έναν φακό 50άρη. Κάποια στιγμή βεβαίως τη χάλασα και πήρα μια παλιά Contax με έναν 28άρη (που με τρόμαξε και τον άφησα) και έναν 50άρη. Έμεινα σ' αυτόν. Τον 28άρη τον χρησιμοποιώ επιλεκτικά.

Κάνεις, από όσο ξέρω, και βιολοντσέλλο. Πώς το συνδυάζεις με τη φωτογραφία;

Σαφώς και δεν έχω αποκλειστικό «κόλλημα» με τη φωτογραφία, όπως το εννοούν κάποιοι. Πολύ απλά, τη θεωρώ κομμάτι τής ζωή μου. Όταν με ρωτούν τι θα διάλεγα ανάμεσα στο τέλλο και στη φωτογραφία, δεν απαντώ. Δεν έχω απάντηση, επειδή δεν μπορώ να σκεφτώ έτσι. Το πρώτο μου πάθος ομολογώ πως ήταν η μουσική - άκουγα από μικρό παιδί και την εκτιμούσα από τότε - εκεί ήταν το όνειρό μου να κάνω κάτι. Δεν τα κατάφερα. Αποφάσισα όμως σε μεγάλη ηλικία τελικά να ασχοληθώ και έτσι εξακολουθώ να έχω μαθήτρια και στο τέλλο και στη φωτογραφία. Με τίποτα δεν πιστεύω στη μουσική και τη φωτογραφία δεν βοηθούν η μία τηλ άλλη. Ό,τι μελετάω και αναγνωρίζω στη μουσική, ρυθμός, αρμονία, μελωδία, μουσικότητα, έχουν το αντίστοιχο τους στη φωτογραφία. Δεν είναι λοιπόν δύο διαφορετικά πράγματα. Η ουσία και το πλησιάσμα κάθε τέχνης είναι κοινός τόπος. Ο Μπάχ μού ενέπινευσε τη λατρεία μου για τη μουσική, μου διδάξει την πειθαρχία, την αυτοπρότητη, τη μεγαλούντη της απλότητας και τής αφαίρεσης, στοιχεία απαραίτητα και στη φωτογραφία και γενικότερα σε όλα τα μεγάλα και ανεξήγητα πράγματα που συμβαίνουν στην ζωή μας.

Και τι σου έχουν διδάξει οι «μεγάλοι»;

Νομίζω ότι όλοι οι «μεγάλοι» δεν φοβήθηκαν ποτέ την μοναξία τους και παρέα μ' αυτήν δημιουργούσαν. Είναι καλό νομίζω - και ίσως το έχω ως ένα σημείο καταφέρει και εγώ - να επενδύεις σ' αυτήν. Κρύβει πολλές ωραίες εκπλήξεις. Σε συνδυασμό και με συστηματική δουλειά θα βγει έργο, μικρό ή μεγάλο, ανάλογα με αυτό που είσαι. Αυτό είναι βέβαιο. Σημαντικό είναι όμως και η επαφή που έχεις με την τέχνη σου, ο τρόπος που την αντιμετωπίζεις. Να είναι μέσα στη ζωή σου καθημερινά, όχι απαραίτητα σαν δράστη αλλά σαν σκέψη.

Η δουλειά σου στον «Κύκλο» σε βοήθησε στην δική σου φωτογραφία ή την εμποδίζει;

Το ότι στη δουλειά μου αισθάνομαι σαν στο σπίτι μου ήδη με βοήθαε στην ζωή μου και επομένως και στη φωτογραφία. Θαυμάζω όλους τους καλούς



Οι συνεντεύξεις τού

Από τον Αντώνη Κ. Κυριαζάνο



ΠΑΝΟΣ ΡΟΖΑΚΗΣ

Ο Πάνος Ροζάκης γεννήθηκε στην Αθήνα το 1967. Σπουδασε φωτογραφία στη Σχολή Focus και στον Φωτογραφικό Κύκλο. Εργάζεται ως καθηγητής φιλόλογος. Έχει εκδώσει το βιβλίο «Περίπατοι» (εκδ. Φωτοχώρος 1997). Έχει συμμετάσχει σε ομαδικές εκθέσεις τού Φωτογραφικού Κύκλου. Ατομική έκθεση έχει κάνει στο Ωδείο Αθηνών (γκαλερί Concerto).

«Στην πάλη φωτογραφίας - ζωής ας νικάει η ζωή»

Πως ξεκίνησες με τη φωτογραφία;

Το '85 παρακολούθησα μαθήματα φωτογραφίας στον Δήμο Ζωγράφου, κυρίως το τεχνικό μέρος. Δεν μου προσφέρει τίποτε, απλώς μπήκα στο μαρόσαπρο φίλμ. Από μια σύμπτωση το '88 πάνω στη Focus, που μάλις είχε ανοίξει, χωρίς να ξέρω καλά καλά τι θέλω. Εκεί καταλαβαίνω δύο πράγματα: ότι η επαγγελματική φωτογραφία δεν είναι τέχνη και οτι η φωτογραφία είναι τέχνη. Φωτογράφιζα τότε εντελώς εξωκλιτεχνικά, έγχρωμο, πλιοβασιλέματα, νυχτερινό με τριποδο κ.λ.π. Όλα αυτά εν τέλει ήταν αφέλιμα. Όμως το μάθημα του Πλάτωνα (μια φορά στις 15 και ήταν προαιρετικό) μέρερε σε επαφή με τους μεγάλους φωτογράφους και τη Φωτογραφία. Μετά τη Focus πάνω στρατό και στον Κύκλο γίνομαι μέλος το '92.

Στο διάστημα αυτό φωτογραφίζεις;

Κάνω μαρόσαπρη φωτογραφία μόνος μου, χωρίς να είμαι κάπου. Κάνω αυτό που λένε φωτογραφία δρόμου επηρεασμένος από τα μαθήματα του Πλάτωνα. Τότε, ο Κύκλος ήταν στο κλίμα του μεγάλου βιβλίου (κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Γνώση με φωτογραφίες από τη πρώτη έκθεση του Κύκλου). Στο δρόμο με έβγαλαν και μία σειρά συμπτώσεις. Έπαιζα πάνω και κάποια στιγμή ένοιωθα την ανάγκη να βγω έξω. Άλλα και μία νεύρωση στομάχου με ωθούσε να βγω

έξω, ένοιωθα καλύτερα. Έτσι όλα αυτά ήρθαν μαζί και δέσανε.

Όταν έρχεσαι στον Κύκλο ενισχύεται η άποψη σου για τη φωτογραφία που κάνεις;

Ο Κύκλος μου προσφέρει το εξής σημαντικό: βλέπω τις φωτογραφίες των άλλων. Κι αυτό μού αρέσει. Θαυμάζω τους καλούς φωτογράφους και ποτέ δεν στέκομαι υπεροπτικά απέναντί τους. Ακόμη και σ' αυτούς που είναι εκτός Κύκλου. Για μένα όλοι έχουν κάποια αξία ακόμη και όταν η φωτογραφία τους είναι σε άλλη κατεύθυνση από τη δική μου.

Η επαφή σου με την βιβλιοθήκη ποια ήταν;

Κάποια στιγμή μετά από 3-4 χρόνια που είμαι στον Κύκλο αποφασίζω ότι πρέπει να δω συστηματικά τη βιβλιοθήκη. Πηγαίνω κάθε Παρασκευή και βλέπω όλα τα βιβλία από τα μέτρια και πάνω, μεθόδικα, αλφαριθμητικά. Βλέπω σε ποσοτητά φωτογράφους και αποκτώ μια εικόνα της βιβλιοθήκης. Και έρχομαι αντιμέτωπος με την πραγματικότητα. Με την μηδαμοντήτρα μας δηλαδή. Αυτό είναι από τη μία οδυνηρό από την άλλη όμως βλέπεις και τα όρια σου. Ξέρεις πια τι κάνεις. Σε ξεαγχώνει, δεις νοιώθεις την ανάγκη να αποδείξεις κάτι σε σχέση με τον κόσμο της φωτογραφίας. Βλέπω καινούργιους φωτογράφους που είναι πάρα πολύ καλοί, νοιώθω πως τα πράγματα δεν είναι εύκολα και χαιρόμαι που τους βλέπω, γιατί γνωρίζω πια τα όρια των πραγμάτων.

Από τους φωτογράφους που είδες νοιώθεις ότι επηρεάστηκες ιδιαιτέρα από κάποιον;

Υπάρχει κάπι περιέργο εδώ. Η πορεία που ακολουθεί η φωτογραφία μου δεν είναι αντίστοιχη με το πρότυπό μου. Για παράδειγμα δεν είχα ποτέ για πρότυπο τον Winogrand, δεν ήθελα ποτέ να κάνω φωτογραφία με χιούμορ. Ακόμη και στη πρώτη παρουσίαση που έκανα στον Κύκλο μερικές τέτοιες φωτογραφίες τις είχα βάλει στο τέλος. Αγωνίζομην πάντα να κάνω «σοβαρές» φωτογραφίες.

Η δική σου φωτογραφία τι δρόμο ακολουθεί;

Η φωτογραφία μου πήρε από μόνη της μια πορεία που δεν την είχα επιλέξει. Όταν χρειάστηκε να ξεχωρίσουμε φωτογραφίες με τον Πλάτωνα για το βιβλίο μου, αποδείχτηκε ότι οι καλύτερες φωτογραφίες μου είναι αυτές που έχουν και ένα χιουμοριστικό στοιχείο. Πράγμα



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 48

που για μένα ήταν έκπληξη. 'Ηρθα αντιμέτωπος μ' αυτό που είμαι, πλαγίως, από άλλο δρόμο. Το ότι έχω ένα χιούμορ και μία επιφανειακή κοινωνικότητα και εξωστρέφεια είναι πράγματι χαρακτηριστικό μου. Επίσης και ότι είμαι τελειομανής βγαίνει και αυτό. Και δέχομαι τη κριτική, ότι οι φωτογραφίες μου είναι «δυσκούλιες» και δεν αναπτύνουν. Είναι κι αυτό αλήθεια.

Ακόμη οι φωτογραφίες μου έχουν ένα σύνδρομο ακαδημαϊκών σπουδών - το βλέθει αυτό και στις φωτογραφίες δύον έχουν σπουδάσει. Έχουν κάτι «επιστημονικό», δηλαδή κάτι εγκεφαλικό, μια μεθοδολογία. Βγαίνει στις φωτογραφίες μου και προσπαθώ να κάνω ακριβώς το αντίθετο. Πώς, σηκώνοντας τη μηχανή να μην είμαι μεθοδικός. Οπότε αρχίζω και καταλαβαίνω το «χύμα» του Winogrand.

Οι φωτογράφοι που με αγγίζουν περισσότερο είναι αυτοί που έχουν μια τρυφερότητα στο έργο τους έναν ανθρωπισμό. Ο Roy de Carava, ο Eugene Smith, ο Ken Shless, ο Meatyard, φωτογράφοι σ' αυτό το κλίμα. Όχι ο Bresson, όχι η αποστασιοποίηση, όχι οι διανούμενοι φωτογράφοι. Η σύγκρουση συναισθηματικού στοιχείου και αγνώσιας να κάνουν φωτογραφία, με συγκινές. Βεβαίως μένω με απόλυτο δέος απέναντι στον Sander, στον Evans και άλλους που είναι εντελώς έξω από εμένα. Με δέος και με επιθυμία να καταλάβω.

Και η δίκη σου φωτογραφία πώς εξελίσσεται;

Εγώ έχω το σύνδρομο του «καλού μαθητή». Καταλαβαίνων δηλαδή ποιο είναι το στοιχείο και προσπαθώ να το εφαρμόσω. Αυτό είναι το πλεονέκτημα, αλλά και το μειονέκτημα μου. Από τη μία πλευρά βελτώνομο βήμα-βήμα σταθερά και από την άλλη νοιώθω πως η φωτογραφία μου παγίδευεται στην επιθυμία μου να είναι «καλή» φωτογραφία. Όχι να αρέσει στους άλλους - γιατί αυτό δεν με ενδιαφέρει - αλλά να είναι καλοφτιαγμένη. Και ο αγώνας μου όλα αυτά τα χρόνια είναι να απαλλαγώ από αυτό το σύνδρομο. Καθώς ο χρόνος μου είναι περιορισμένος, σιγά - σιγά γίνομαι ο φωτογράφος της Κυριακής. Με απόλυτη συνέπεια σ' αυτό και απόλυτη αυτοσυγκέντρωση, ποτέ χαλαρά. Δεν φωτογραφίω ποτέ στις διακοπές, σε ταξίδια, όταν είμαι με άλλους. Όταν φωτογραφίω είμαι σα απόλυτα συνειδητή κατάσταση και κάνω πάντα φωτογραφία δρόμου. Με εξαίρεση μια μόνη σειρά με κτήρια, που όμως δεν βρίσκω κάτι πρωταρχικό σ' αυτές τις φωτογραφίες.

Στη φωτογραφία δρόμου υπάρχει μία δυσκολία. Οι άνθρωποι και οι αντιδράσεις τους. Πώς το αντιμετωπίζεις αυτό;

Το πιο σημαντικό είναι η πρώτη υπέρβασή μου να φωτογραφίζω ανθρώπους. Από εκεί ξεκινάνε όλα. Πιστεύω πως είναι μία προσπάθεια να ξερκίσεις τους φόβους σου. Εκ των υστέρων βλέποντάς το είναι μία μάχη με τις αδυναμίες μου. Εγώ δεν είμαι τολμηρός ανθρώπος. Δεν μπορώ να πω κάτι επιθετικά. Να βρίσω, να ζήσω εντάσεις. Πέφτω



Αυτοί οι φωτογραφικοί περίπατοι είναι τυχαιοί ή διαλέγεις τα μέρη;

Οι διαδρομές μου είναι και αυτές σταθερές. Στην Αθήνα, παλιά μεσώ Εθνικού Κήπου, στο Σύνταγμα, στην Ομόνοια. Δρόμοι συγκεκριμένοι πους τους έχω χαρτογραφήσει πια, ξέρω πώς πέφτει ο ήλιος, που έχει κάθιμο, πού είναι ήρεμα. Τώρα δεν ξεδεύουμαι όπως παλιά. Κάποτε έκανα τεράστιες διαδρομές φορτωμένος με μια βαριά τσάντα - μέχρι και γκρί κάρτα είχα μαζί μου - τρομερές διαδρομές σ' όλη την Αθήνα. Πολύ περπάτημα.

Ας μιλήσουμε για τη τεχνική πλευρά. Τι φακούς και μηχανές χρησιμοποιείς;

Η μηχανή μου είναι μία Pentax με έναν φακό 50άρι στην αρχή. Αγοράστηκε κατά τύχη. Τόσα λεφτά έκανε, τόσα λεφτά είχα. Κάποια στιγμή μού έδωσαν έναν 28άρι, όταν ήμουν στο πρώτο έτος της Focus και από το '89 μέχρι σήμερα δεν άλλαξα φακό. Δεν έχω κανένα βαθύτερο λόγο ή άποψη γι αυτό. Αν μου είχαν δώσει έναν 35άρη θα έμενα σ' αυτόν. Για μένα τα δεδομένα μου αλλάζουν δύσκολα. Αν αλλάξω τα 400ASA σε 100 δεν μπορώ να φωτογραφίσω.

Η ευρύτητα του 28άρη δεν σε φοβίζει;

Πάντα ήθελα μια σύνθεση στο κάδρο μου, ήθελα πολλά στοιχεία. Είχα τότε στο μιαλό μου αυτό που λέει ο Κωνσταντίνος Μάνος ότι κάθε στοιχείο παιρνεί έναν βαθμό. Δεν λειτούργησα βέβαια ποτέ υπερβολικά με τα πόδια και τα κέρια που μπαίνουν από παντού στο κάδρο. Ο 28άρης ήταν για μένα μια πρόκληση.

Έχεις σκεφτεί να αλλάξεις φορμά;

Κατ' αρχήν όλα τα φορμά μού αρέσουν. Και το τετράγωνο και το πανοραμικό. Όμως είμαι αυστηρός με τον εαυτό μου. Το να διαλέξω τετράγωνο φορμά δεν μου λύνει το ουσιαστικό πρόβλημα της φωτογράφησης. Είναι βέβαια γοητευτικό, όμως δεν ξέρω αν μου πάει τόση αυστηρότητα. Από την άλλη είμαι δύσκολος στις αλλαγές. Ακόμη συχνά, αν θα πρέπει από τον 28άρη να πάω στον 35άρη.

Υποτίθεται ότι η φωτογραφία δρόμου είναι «αχαριστή». Πολύ δουλειά, λίγο αποτέλεσμα.

Κάθε τέχνη χρειάζεται πολύ χρόνο και δουλειά. Νομίζω πως είται κι αλλιώς είναι μία καλή άσκηση για όποιον αρχίζει τη φωτογραφία. Και άλλωστε ποιος βιάζεται; Ας μας πάρει περισσότερο χρόνο, αλλά κι ας κάνουμε όλων των ειδών τις ανοησίες στη φωτογραφία. Οι κάνω τώρα έχει προκύψει αφού έκανα και ξεπέρασα όλα τα άλλα. Άλλωστε και η ίδια η ζωή μερικές φορές σε καπελώνει. Αυτό που βλέπεις μπορεί να είναι τόσο γοητευτικό, ώστε να μείνεις να το θαυμάσεις και όχι να το φωτογραφίσεις. Σε καμία περίπτωση δεν αντιδρώ κλινικά, «χράτα» σε κάθε σκηνή που μού αρέσει. Δεν είμαι και ταγμένος στη φωτογραφία. Στην πάλη φωτογραφίας - ζωής ας νικάει η ζωή. ●



Μια φωτογραφία τού Henri Cartier-Bresson

σε ανάγνωση τού Βασίλη Αλεξάκη

Ο Βασίλης Αλεξάκης, ο γνωστός έλληνας συγγραφέας που μοιράζει τον χρόνο του ανάμεσα στο Παρίσι και στην Αθήνα και τα βιβλία του ανάμεσα στην ελληνική και στη γαλλική γλώσσα, ήταν ένας από πέντε ευρωπαίους συγγραφείς, από τους οποίους το γαλλικό περιοδικό *Telerama* ζήτησε να σχολιάσουν από μια φωτογραφία γνωστού φωτογράφου (επιλογής του περιοδικού). Στον Βασίλη έτυχε η γνωστή φωτογραφία τού Cartier-Bresson από το τέλος τού Βερολίνου τραβηγμένη το 1962. Η ανορθόδοξη ερμηνεία του διασκέδασε τον δημοσιογράφη φωτογραφίας, ο οποίος, παρά την ηλικία του, είχε την καλούντη να τού στείλει με ευχαριστίες και αφέρωση μιαν άλλη φωτογραφία τον τραβηγμένη λίγο πριν ή λίγο μετά στο ίδιο σημείο. Το πρωτότυπο κείμενο είναι γραμμένο στα γαλλικά. Η ευθύνη τής μετάφρασης είναι τού "Φωτοχώρου".

"Είναι έξι παιδιά γίγαντες. Η φωτογραφία τραβήχτηκε από ένα αεροπλάνο. Χρειαζόταν πράγματι ένα αεροπλάνο, ώστε ο φωτογράφος να μπορέσει να φτάσει στο επίπεδο των κεφαλών αυτών των γιγάντων. Οι τέσσερις από αυτούς βρίσκονται μάλιστα πάνω σε ένα διάδρομο αεροδρομίου, χωρισμένο στα δύο κατά μήκος. Η δεξιά πλευρά είναι για την προσγείωση και η άλλη για την απογείωση.

Για να έχουμε μιαν ιδέα πιο ακριβή τού μεγέθους αυτών των παιδιών, να σημειώσουμε ότι χρειάστηκε να σκοτωθεί ένα κοπάδι από αγελάδες για να φτιαχτούν τα σανδάλια τής ξανθιάς που βρίσκονται στον διάδρομο απογείωσης, στο κέντρο τής εικόνας. Το άλλο

κοριτσάκι, στην άκρη τής ομάδας, που ακουμπάει πάνω στον τοίχο, διασκεδάζει με τον πύργο τού Άιφελ, τον οποίον προφανώς έκλεψε. Προοπιάθει να τον σταθεροποιήσει πάνω στο πατίνι της. Ο τοίχος πίσω της είναι φυσικά πολύ πιο μεγάλος από όσο φαίνεται. Είναι αδύνατον να τον υπερπηδήσει ένας άνθρωπος φυσιολογικών διαστάσεων. Άλλωστε, δεν βλέπουμε τέτοιους, για τον απλούστατο λόγο ότι είναι αόρατοι δια γυμνού οφθαλμού. Είναι πολύ πιο μικροί από μωρομήγκια.

Έχει κανείς την εντύπωση ότι βλέπει λιθόστρωτο δεξιά και αριστερά από το τσιμεντένιο διάζωμα. Σπήν πραγματικότητα πρόκειται για καλλιεργημένους αγρούς, εξ ού και τα ακα-



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 50



a Vassili Alexakis

HCB

τάστατα σχέδιά τους. Οι τούφες από γρασίδι στην αριστερή πλευρή είναι βεβαίως δάση. Πέρα από τους αγρούς διακρίνει κανείς δύο πόλεις με οικοδομικά τετράγωνα τοποθετημένα σαν σταυρόδεξα. Η πόλη αριστερά τού αεροδρομίου καλύπτεται εν μέρει από από το κοριτσάκι που γελάει. Φαίνεται καλύτερα αυτή που βρίσκεται στα δεξιά, διακρίνεται μάλιστα και η κεντρική της πλατεία, η οποία, από ψηλά, μοιάζει με μικρή πλάκα με μια τρύπα στη μέση. Πρόκειται, όπως καταλαβαίνετε, για μια λίμνη σίγουρα τόσο μεγάλη όσο και αυτή τού κήπου τού Κεραμεικού στο Παρίσι.

Υπάρχουν τέλος τα σπίτια, στην άκρη των αγρών, αλλά και από την άλλη πλευρά τού τοίχου, που είναι και αυτά πολύ μεγάλα. Σχηματίζουν μια συνοικία γιγάντων, προφανώς αραιοκατοικημένη, αφού δεν φαίνονται παρά αυτά τα πέντε παιδιά. Δεν υπάρχει κανείς στα παράθυρα απέναντι, ούτε στο μπαλκόνι τού δευτέρου σπιτιού.

Πώς αυτά τα παιδιά έφτασαν σ' αυτό το εντυπωσιακό μέγεθος; Μπορεί πράγματι να τεθεί

η ερώτηση. Γιατί άραγε το μεγαλύτερο από τα κοριτσάκια επιχειρεί να πνίξει την μελαχρινούλα, που είναι εν τούτοις τόσο χαριτωμένη; Το αγόρι δεν το βρίσκει σωστό και προσπαθεί να ξεσφίξει το χέρι της μεγάλης, αλλά το κάνει ντροπαλά, μαλθακά. Συμπισθεί την μελαχρινή, αλλά τίποτα περισσότερο. Το φρικτό θέαμα κάνει τη μικρή με τα σανδάλια να γελάει, ενώ αφήνει πλήρως αδιάφορη την άλλη, με το πατίνι.

Δεν υπάρχει αμφιβολία, βρισκόμαστε μπροστά σε τέρατα, κατασκευασμένα χωρίς άλλο από τρελούς επιστήμονες μέσα σε κάποιο υπόγειο εργαστήριο. Μπορεί να παρατηρήσει κανείς ότι αυτοί οι επιστήμονες παράγουν περισσότερα κορίτσια από αγόρια με στόχο να επιταχύνουν τον πολλαπλασιασμό αυτού τού νέου ειδούς. Μπορεί επισής να παρατηρήσει ότι έχουν μια ειμαντή πρότιμη για τα ανοιχτά δέρματα και τα ξανθά μαλλιά. Και η μελαχρινούλα; Ε λοιπόν αυτό αποδεικνύει ότι συμβαίνει και στους σφρουός επιστήμονες να κάνουν λάθος. Άλλωστε, ακριβώς επειδή μερικές φορές κάνουν λάθος, για αυτό έκτισαν τον τοίχο που χωρί-

ζει στα δύο τη συνοικία των γιγάντων: τα παιδιά με το πιο σκούρο δέρμα και τα μαύρα μαλλιά έχουν περιοριστεί στην άλλη πλευρά και τους απαγορεύεται πλήρως να περάσουν το όριο.

Η μελαχρινούλα έκανε το λάθος να παραβιάσει αυτόν τον κανόνα και γι αυτό τιμωρείται. Ενώ η μεγάλη εκτελεί τη θλιβερή αποστολή της, ρίχνει τα μάτια της πάνω στα μαλλιά της μικρής με το πατίνι και συνειδητοποιεί ότι ούτε αυτά είναι πράγματι ξανθά...

Πρόκειται φυσικά για εφιαλτική εικόνα. Πρέπει να σκεφτείτε ότι κάθε φορά που αυτά τα παιδιά βγαίνουν από το σπίτι τους λιώνουν χιλιάδες μικρούς καλλιεργητές. Ένα μόνον πράγμα μου φαίνεται καθησυχαστικό σ' αυτήν τη φωτογραφία, το γεγονός ότι είναι κάπως παλιά. Πάει ήδη καιρός που ο πύργος τού Άιφελ ξαναβρίκε τη συνηθισμένη θέση του στο Παρίσι, όχι μακριά από το σπίτι μου. Άλλωστε τον βλέπω από το παράθυρό μου."

Βασίλης Αλεξάκης

Ο, τι πρέπει να ξέρετε για ποτά και αφεψήματα

(Συμβουλές για μπάρμαν και πότες)



Από τον
Πλάτωνα Ριβέλλην

Μια προσφορά τού καφέ-μπαρ «Φωτοχώρος» και τής «Danesi»

Γενικές παρατηρήσεις:

Ο «Φωτογραφικό Κύκλος» ασχολείται με την τέχνη χωρίς να αποποιείται τις υλικές απολαύσεις. Γι αυτό και κάποτε ο «Φωτοχώρος» είχε από μερικούς μετανομαστεί σε «Ποτοχώρο». Εδώ και δύο χρόνια άνοιξε το μικρό μπαράκι-γκαλερί, με το όνομα «Φωτοχώρος» για να εξυπρετεί τις ανάγκες τών μελών και τών φίλων τους, αλλά και παντός τρίτου, γείτονα ή περαστικού. Οι ώρες λειτουργίας του είναι από το πρωί στις 11 μέχρι τα μεσάνυχτα (για να σεβαστούμε και τις δικαιολογημένες αντισυχίες τών περιοίκων).

Στο μπαράκι αυτό ξεκινήσαμε να κάνουμε όσο καλύτερο καφέ γίνεται, και μάλλον τα καταφέραμε, αφού μερικοί ισχυρίζονται πως παρακολουθούν τα σεμινάρια για να πίνουν καφέ, και ευελπιστούμε να εκπαιδευτούμε και να εκπαιδεύσουμε, ώστε οι απατήσεις όλων να ανέβουν τόσο στους καφέδες όσο και στα ποτά. Για την ώρα, ούτε ο Θεοδωρής, που είναι ο υπεύθυνος τού μπαρ, ούτε κανένας άλλος από τα μέλη και τους εργαζομένους, μπορεί να θωρεύει ειδικός μπάρμαν (κάτι άλλωστε που τραγικά σπανίζει στην Ελλάδα). Άλλά όλοι βελτιωνόμαστε. Τώρα μάλιστα που ενέσκηγμε τη μόδα των ιταλικών καφέδων είναι καλό να μάθουμε και να τους πίνουμε, όπως οι παλαιοί είχαν όλοι βαρύνουσα άποψη για τις φουσκάλες τού τούρκικου καφέ.

Οι βασικές αρχές τού espresso, όμως, αγνοούνται από τους έλληνες θαμώνες. Πριν από όλα ο περίφημος espresso, όπως το λέει και το όνομά του,

πίνεται γρήγορα και συνήθως στα όρθια. Η ιεροτελεστία αυτή δεν έχει δηλαδή διάρκεια, αλλά επαναληπτικότητα. Ο καλός espresso πρέπει να έχει χρώμα φουντουκιού και πηχτή κρέμα, τόσο ώστε, αν βάζει κανές ζάχαρη, αυτή να βυθίζεται αργά μέσα στο υγρό και τη κρέμα να καλύπτει ξανά την επιφάνεια, ακόμα και μετά το ανακάτεμα. Η κρέμα είναι απαραίτητη για να αναδεικνύονται τα αρώματα τού καφέ και να διατηρείται η θερμοκρασία του. Αν η κρέμα είναι ανοιχτή καφέ, τότε ο καφές δεν έχει ψηφθεί αρκετά. Αν είναι σκούρα καφέ, τότε ο καφές έχει καιεί. Είναι επίσης χαρακτηριστικό, ότι ο καλός καφές δεν χρειάζεται ζάχαρη και δεν είναι πικρός, ενώ ο κακός δεν συνέρχεται όση ζάχαρη και να προσθέσεις. Η ποσότητα επίσης για τον κανονικό espresso δεν πρέπει να εξεπερνάει το μεσό φλιτζανάκι. Λίγο λιγότερο γι αυτόν που τον θέλει ristretto (ή stretto όπως επίσης έχει επικρατήσει να λέγεται) και λίγο περισσότερο για αυτόν που τον θέλει lungo. Στα ελληνικά καφέ-μπαρ οι δύο τελευταίες ποικιλίες μετατρέπονται συνήθως σε σταγονόμετρο ή γαβάθα αντιτοίχων.

Κάτι που προσθέτει στη γοητεία τού espresso είναι η αστάθειά του. Ποτέ δεν είναι ακριβώς ο ίδιος. Υπάρχει το στοιχείο τού τζόγου. Οι παράγοντες που τον επιπρέζουν, εκτός από το είδος και την ποιότητα τού καφέ και τής μηχανής, είναι οι ακόλουθοι:

Η τακτική αφράτωση τού νερού. Η αστή θερμοκρασία τού νερού (κοντά στους 90 βαθμούς). Η κοπή τού καφέ, που τροποποιείται ανάλογα με την πε-

ριβάλλουσα υγρασία. Η ποσότητα τού καφέ για κάθε μερίδα (περίπου 7 γραμμ.). Η πίεση σε bar της μηχανής. Η πίεση τού καφέ μέσα στη μεζούρα. Το ζεστό φλιτζανάκι (περίπου στους 40 βαθμούς). Και τέλος, το μωστήριο τού «εριού» του χειριστή της μηχανής. Να σημειωθεί επίσης ότι το απόγευμα ο καφές είναι συνήθως καλύτερος από το πρωί, διότι η μηχανή πρέπει να δουλέψει, να τρέξει, για να βγάλει καλό καφέ. Όσο για τον cappuccino, όπου η κρέμα «σκεπάζει» λίγο τον καφέ έτσι ώστε τα παραπάνω να μην είναι τόσο σημαντικά, οι συμπατρώτες μας έχουν συχνά την κακή συνήθεια να τον ανακατεύουν, μετατρέποντάς τον έτσι από cappuccino σε καφέ/γάλα.

Για τον καφέ φρατέ, που δικαια θεωρείται ο εθνικός μας πλέον καφές, δεν υπάρχουν συμβουλές, αφού αυτός ο καφές δεν έχει αρχές, αλλά προσαρμόζεται στα γούντα του κάθε πελάτη. Η μόνη κοινά παραδεκτή αρχή φαίνεται να είναι το συνεχές νευρικό ανακάτεμα τού καφέ με το καλαμάκι. Να σημειωθεί μόνον, γιατί επικρατεί μια παρεξήγηση, ότι φρατέ είναι μόνον ο κρύος καφές, μια και η λέξη αυτή χρησιμοποιείται με την ειδική σημασία της στα γαλλικά, που σημαίνει εν προκειμένω «παγωμένος».

Μια άλλη παρεξήγηση έχει σχέση με τη ζεστή σοκολάτα. Η σοκολάτα πρέπει να είναι πολύ πηχτή και ζεστή. Γι αυτό και θεωρείται καλύτερη μέσα από σοκολατέρα, όπου ώρα με την ώρα πήζει περισ-

σύτερο. Οι περισσότεροι συμπατριώτες μας μπλέ-
κουν τη σοκολάτα με τα σοκολατούχα γάλατα, τύ-
που Μίλκο, τα οποία βέβαια είναι αραιά.

Όσο για το τσάι, έχω διαπιστώσει ότι πολλοί δεν
αντιλαμβάνονται ότι το σερβίρισμα σε μικρή τσα-
γιέρα, που περιέχει αρκετό υγρό για δύο φλιτζάνια,
δεν ημιάνει πως απευθύνεται σε δύο πελάτες.
Ένας τείσπότης πρέπει να πίνει τουλάχιστον δύο
φλιτζάνια για να το χαίρεται. Το νερό για το τσάι δεν
πρέπει να βράζει. Επίσης, δεν πρέπει να χρησιμο-
ποιείται μεταλλική τσαγιέρα. Αν βάζετε γάλα, το γάλα
προηγείται τού τσαγιού στο φλυτζάνι. Και αν σας
φανεί βαρύ, προσθέτετε ζεστό νερό. Ενώ δυστυ-
χώς αν είναι ελαφρύ, δεν έχετε τίποτα να κάνετε.

Σχετικά με τα ποτά μπορεί κανείς να παραπρή-
σει δύο κακές συνήθειες που έχουν επικράτησει
ξεκινώντας μάλλον από τη διάφορα νεανικά χο-
ρευτάδικα. Η πρώτη έχει να κανεί με τα προσφε-
ρόμενα η παραγγελόμενα σέικερ με σφηνάκια. Το
σέικερ χρησιμοποιείται για την παρασκευή συγκε-
κριμένων σύνθετων ποτών. Δεν είναι τρόπος πα-
ραγελίας, ή σερβίρισματος, ή επίδειξης «κιμπα-
ριάς». Η δεύτερη, και σχετική με τα παραπάνω,
είναι η συνήθεια τών κερασμάτων. Σε κανένα σο-
βαρό μπαρ στον κόσμο δεν κερνάει ο σερβιτόρος
τον πελάτη. Η κίνηση αυτή έχει κάτι μάλλον προ-
σβλητικό. Αν ο σερβιτόρος θέλει, μπορεί να σερ-
βιρεί διακριτικά ενισχυμένη μερίδα, αλλά το κέρα-
σμα θυμίζει μάλλον προμήθεια. Και πάντως είναι
αδιανότη να κερνάει άλλο ποτό από που ήδη
πίνει ο πελάτης. Οι ενέργειες αυτές θυμίζουν λί-
γο γαρδένιες και σπασμένα πιάτα. Είναι προτυμό-
τερο ένα μπαρ να είναι φθηνότερο, να σερβίρει σί-
γουρα «καθαρά» ποτά, να προσφέρει φθόνο συ-
νοδευτικά (ηρούς καρπούς, λαχανικά, ζαχαρωτά
κλπ, υπό τον όρο να είναι τα σωστά για κάθε πε-
ρίπτωση) και ας μην κερνάει. Αφήστε ότι οι πελάτες
πρέπει να θεωρούνται ίσοι απέναντι στον σερβι-
τόρο, ακριβώς όπως και οι καλεσμένοι σε ένα σπί-
τι, και να μην πριμοδοτούνται οι βαρείς πότες.

Πληροφορίες:

Espresso-Cappuccino

Espresso: Περίπου 45 ml καφές. Διπλός
espresso: Περίπου 90 ml καφές Ristretto: Περίπου
30 ml καφές. Espresso lungo: Μια μερίδα καφέ με
περισσότερο νερό. Espresso Macchiato (μακιάτο =
«λεκιασμένος»): Espresso με 1/2 κουταλιές γλυ-
κού και αφρό γάλακτος. Espresso con panna:
Espresso με σαντιγύ. Cappuccino: 1/3 espresso
(δηλ. ένα απλό), 1/3 γάλα από τον ατμό, 1/3 αφρό
από το γάλα στον ατμό. Cappuccino Royal:
Cappuccino με σαντιγύ (γαρνιρισμένο με μια λεπτή
βάφλα). Caffe Latte: Espresso σε ποτήρι με το υπό-
λοιπό του ποτηριού γειωμένε με γάλα στον ατμό
και με πολύ λίγο αφρό. Latte macchiato («λεκι-
ασμένο γάλα»): Γάλα ατμού σε ένα ποτήρι, με αφρό
επάνω-επάνω, μέσα στο οποίο χύνουμε σιγά-σιγά
έναν espresso. Mochaccino: 1/3 espresso, 1/3 ασ-
κολάτα με γάλα και 1/3 αφρό. Πάνω-πάνω σαντιγύ
και σκόνη σοκολάτας. Mocha Latte: Espresso σε πο-
τήρι, που τον συμπληρώνουμε με σοκολάτα με γά-
λα και αφρό από το σοκολατένιο γάλα. Πάνω-πάνω
σαντιγύ και σκόνη σοκολάτας. Το ίδιο μπορεί να γί-
νει με διπλό espresso. Espresso Freddo, Macchiato
Freddo, Espresso con panna Freddo, Cappuccino
Freddo, Cappuccino Royal Freddo, Caffe Latte
Freddo, Mochaccino Freddo, Mocha Latte Freddo:

Όπως τα ζεστά μόνο που θα χτυπήθει ο καφές με
παγάκια για 10-15 δευτερόλεπτα και θα σερβιρι-
στεί με το strainer (ουρωπήρι). Ζάχαρη λειωμένη
με νερό. Μπορεί να σερβιριστεί με παγάκια αρκεί
τα παγάκια νάχουν γίνει από καφέ. Espresso Kahluá:
Espresso στον οποίον προσθέτουμε ένα κουταλά-
κι Kahluá. Σερβίρεται με αφρό από το γάλα του
ατμού και λίγο κανέλλα. Espresso Rum: Espresso
στον οποίο προσθέτουμε ένα κουταλάκι ρούμι.
Σερβίρεται με σαντιγύ και λίγο κανέλλα. Caffe
Corretto: Espresso με 1/2 κουταλάκι grappa, Fernet-
Cognac, ή άλλο ποτό.

(Ο αφρός ή τη κρέμα μπορούν να «πασπαλίζονται»
με σκόνη κανέλλας, μοσχοκάρδου, σοκολάτας, ή
με σοκολάτα ξυμένη, ή με ξύμα/φλουδά πορτο-
καλιού).

ποτό. Ζεστά ποτά: Με καφέ ή τσάι. Punch (πάντς):
Ρούμι με διάφορους χυμούς φρούτων. Colada (κο-
λάδα): Cocoult cream (κρέμα καρύδας), ποτό, κρέ-
μα γάλακτος, χυμός.

**Κατηγορίες ποτών ανάλογα με την προέλευσή
τους**

Αποστάγματα από κρασί:

Cognac (κονιάκ): Μπράντυ προερχόμενο από
την ομώνυμη περιοχή της Γαλλίας (και μόνον).
Κατηγορίες κατά σειρά κόστους και ποιότητας:
Αστέρια (3, 5, 7 ή συνήθως) - V.S.(Very Special) ή
V.S.P. (Very Special Product) - V.S.O. (Very Special
Old) - V.S.O.P. (Very Special Old Product) - Napoleon
ή Extra ή X.O. (Extra Old). Πίνεται σε ειδικό ποτήρι,
ζεσταμένο με την παλάμη ή με φλόγα, ώστε να ανα-
δεικνύεται το άρωμά του. Armagnac (αρμανιάκ):
Παλαιότερο αδελφόκαντο του Cognac από την περιοχή
της Γασκώνης. Ήδεις ταξινομίσεις, με κορύφωση
Vieille Reserve (βιέγε ρεζέρβη) - Hors d' age (ορ ν'
αζ). Πίνεται σε ποτήρι του Cognac. Brandy (μπράν-
τυ): Οποιοσδήποτε τύπος κονιάκ από εκτός
Cognac περιοχές. Ήδεις διακρίσεις, ίδια ποτήρια,
αν και η ελαφρότητα του μπράντυ σε σχέση με το
κονιάκ επιτρέπει μεγαλύτερη ελευθερότητα στην
επιλογή του ποτηριού. Marc + Grappa (μαρκ
+ γκράπα): Γαλλικό και ιταλικό αντιστοίχως μπρά-
ντυ από κουκούτσια και φλουδές σταφυλιών.

Αποστάγματα από σπόρους:

Whisky (στη Σκωτία και στον Καναδά) ή Whiskey
(στις ΗΠΑ και στην Ιρλανδία) (Ουίσκι). Κατηγορίες:
α) Scotch που διακρίνεται σε Blended (μπλέντεντ -
αναμεμεγμένο από πολλές ποικιλίες και πιο φτω-
χό) και σε malt (μαλτ - καθαρό και πλουσιότερο).
Δεν θωρεύεται κόσμο να το παραγέλνεις αποκα-
λώντας το σκέτο scotch. Τα malt σερβίρονται χωρίς
πάγα. Τα καπνιστά malt είναι καλύτερα να σερβίρο-
νται με λίγες σταγόνες νερό για να βγάλουν το άρω-
μάτους. Πίνεται σε ποτήρι μικρό, λίγο κλειστό, όπως
του sherry. Τα κανονικά ουίσκι σε κοντάχοντρο πο-
τήρι. β) Irish (άιρις) από την Ιρλανδία. Πιο αρωματι-
κό από το σκωτσέζικο. γ) Bourbon (μπέρμπον) από
τις ΗΠΑ. Από καλαμπόκι. Σε ποτήρι στενόμακρο. δ)
Tennessee (τενεσί) από τις ΗΠΑ. Bourbon πιο μα-
λακό. ε) Rye (ρε) από τις ΗΠΑ. Από σίκαλη (Rye).
Canadian (καναδέζικο). Από σίκαλη (Rye).

Vodka (βότκα): Γίνεται συνήθως από σιτάρι.
Παρασκευάζεται κυρίως στη Ρωσία, αλλά και στις
ΗΠΑ, στη Φινλανδία, στην Πολωνία και αλλού. Το
καλύτερο ποτό για καλό κεφάλι μετά το πρωινό ξυ-
πνημα και ιδιαίτερο για straight up (στρέιτ απ-σφη-
νάκια).

Gin (τζιν): Το πιο απαραίτητο ποτό του μπαρ.
Κυρίως αγγλικό, αλλά και αμερικανικό, γερμανικό
και ολλανδικό. Υπάρχουν τζιν ξηρά και ελαφρώς
γλυκά.

Αποστάγματα από φρούτα:

Calvados (καλβαντάς) από μήλο. Νορμανδία.
Ταξινομίσεις και ποτήρια σαν του κονιάκ. Marc de
rommes (μάρκ ητε πόμ) από φλουδές μήλου. Poire
Williams (ποιάρ γουλιάμς) από αχλάδι. Klap. από
άλλα διάφορα φρούτα.

Αποστάγματα από φυτά:

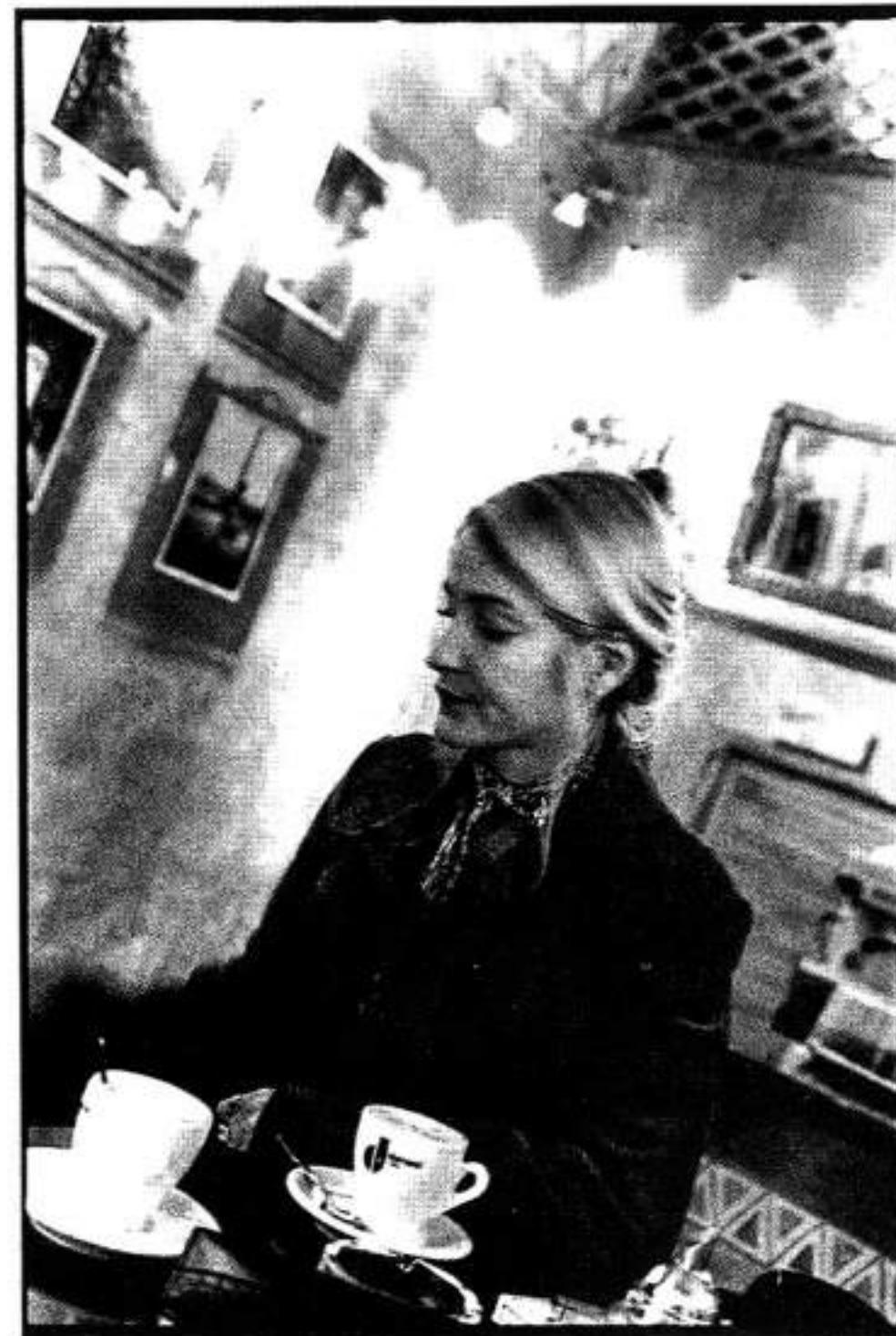
Rhum (Ρούμ) (στα ισπανικά και πορτογαλικά, Rhum
στα γαλλικά, Rum στα αγγλικά και στα γερμανικά).
Από ζαχαροκάλαμο. Λευκό (από γήρανση σε αν-
ξείδωτα βαρέλια). Σκούρο (σε ξύλινα βαρέλια).



Οινοπνευματώδη ποτά

Κατηγορίες ποτών ανάλογα με τη σύνθεσή τους

Aperitifs (απεριτίφ): - Oρεκτικά. Cocktails με σκόνη
τα ποτά, κυρίως πικρά ή «ενιοχυμένα» κρασιά.
Digestifs (υτιζεστίφ): - Χωνευτικά. Cocktails με σκέτα
ποτά γλυκά, πικρά ή κονιακοειδή. «Αναζωογονο-
τονωτικά»: Μετά από μενύα (π.χ. με βάση το ντο-
ματόζουμ) ή αφρίζουμε. Τα malt σερβίρονται χωρίς
πάγα. Τα καπνιστά malt είναι καλύτερα να σερβίρο-
νται με λίγες σταγόνες νερό για να βγάλουν το άρω-
μάτους. Sour (σάουρα): Cocktails με βάση βασικό ποτό
και προσθήκη ζάχαρης και χυμού λεμονιού.
Σερβίρεται με κερασάκι maraschino σε φψηλό ποτήρι,
ή σε ποτήρι με ποδιά, ή και σε κοντό on the rocks.
Fizz: Sour με την προσθήκη σόδας (γίνεται κυρίως
με gin). Colinis (κόλινς): ένα fizz που ανακατεύεται
απευθείας στο ποτήρι (και όχι στο shaker) και σερ-
βίρεται με φλουδά λεμονί και κερασάκι. Highball
(χάιμπαλ): Ποτό, νερό και σόδα (ή κάτι παρόμοιο,
όπως tonic ή αρωματική σόδα). Με πάγο κατευθεί-
αν στο ποτήρι. Julep (τζουλέπ): Ποτό με φύλλα μέ-
ντας (δύσματος) και ζάχαρη. Απευθείας στο ποτήρι.
Πιέζουμε τα φύλλα με τη ζάχαρη για να βγάλουν το
άρωμά τους. Μπορούμε να τα αφήσουμε και μέσα.
Το μισό ποτήρι με τριμμένο πάγο. Το γεμίζουμε με



Liqueurs (Λικέρ - Ποτά με ζάχαρη - στα αγγλικά και cordials)

Πικρά ή με βάση από βότανα: (Amaretto di Saronno (αμαρέτι ντι σαρόνο), από κουκούτια από βερίκοκο, Ιταλία - Benedictine D.O.M. (μπενεντικτίν) Νορμανδία - Fernet Branca (φερνέτ μπράνκα) και Branca Menta, Ιταλία - Chartreuse (σαρτρέζ), κίτρινη ή -η πιο δυνατή - πράσινη, Γαλλία - Galliano (γκαλιάνο) με γεύση βανίλιας, Ιταλία - Strega (στρέγκα), Ιταλία - Suse(σουζή συζή), Γαλλία - Underberg (ούντερμπεργκ), Γερμανία - Campari (καμ-πάρι) από κίτρο και βότανα, Ιταλία - Cynar (τανάρ) από αγγινάρα, Ιταλία κ.ά.

Με βάση από φρούτα: (Apricot brandy (άπρικοτ μπράντυ), γεύση από βερικόκο - Cherry brandy (τσέριο μπράντυ), γεύση από κεράσι -Cointreau (κουαντρώ), το σημαντικότερο για αναμίξεις λικέρ, Γαλλία - Curaçao (κιουρασός ή κιουρασό), ποικιλία λικέρ με βάση τη γεύση από πορτοκάλι, Δυτικές ίνδιες - Grand Marnier (γκραν μαρνιέ) από πορτοκάλι, από την περιοχή Cognac της Γαλλίας (με την κόκκινη ετικέτα το καλύτερο) - Luxardo, από κεράσι, Ιταλία, Maraschino (μαρασκίνο) πικροκέρασο, Δαλματία,

Λικέρ κρέμες: Creme de (bananes - cacao - cafe - cassis - fraises - framboises - mandarines - menthe - κλπ).

Με βάση το ουίσκι: Bailey's Irish Cream (μπένιλς άρις κρήμη), με γεύση σοκολάτας, Ιρλανδία - Drambuie (ντραμ-μπουϊ), με γεύση από μέλι, Σκωτία - Irish Mist (άρις μίστ), με γεύση από μέλι, Ιρλανδία - Southern Comfort (σώδερν κόμφορτ), με γεύση από πορτοκάλι και ροδάκινο, ΗΠΑ.

Με καφέ ή γάλα: Batida de Coco (μπατίντα ντε κόκο), με γάλα καρύδας, Βραζιλία - Batida de café (μπατίντα ντε καφέ) - Kahlua (καλούα), με καφέ και βανίλια, Μεξικό - Tia Maria (τία μαρία), με καφέ και ζάχαρη από ζαχαροκάλυμα, Τζαμάικα.

Με βάση το γλυκανίσιο: Ούζο, Paki, Pastis (Pernod - Ricard) (παστίς, περνό, ρικάρ).

Αφρώδεις οίνοι: Champagne (le) (οαμ-πάνια), ο αφρώδης οίνος

που παράγεται στην περιοχή της Καμπανίας (la Champagne) στη Γαλλία και μόνο εκεί. Κατηγορίες γλυκύτητας: Brut (μπρούτ) με ελάχιστη ζάχαρη, Demi sec (ντεμι σεκ) με λίγη ζάχαρη, Sec (σεκ) με περισσότερη ζάχαρη. Τα μπουκάλια πάντα σε οριζόντια θέση. Παγώνεται στη σαμπανιέρα. Σερβίρεται σε ποτήρι φλογέρας. Άλλοι αφρώδεις: Cremant Γαλλίας, Sekt Γερμανίας, Spumante Ιταλίας, Cava Ισπανίας, Αμερικής, Ελλάδας κ.ά.

Ενισχυμένα κρασιά:

Vermouth, με βότανα, ζάχαρη, καραμέλα και νερό. Ιταλία, Γαλλία. Είδη: Γλυκό (λευκό ή κόκκινο). Dry (ξηρό) και Extra dry. (Πολύ λευκό). Sherry, από συγκεκριμένη περιοχή της Ισπανίας. Κατηγορίες: α) Fino (ενισχυμένο με μπράντυ από σαφύλια). Πολύ ξηρό, ελαφρώς κίτρινο. β) Oloroso, πιο αρωματικό, σκούρο. γ) Cream sherry, oloroso ανακατεμένο με γλυκό κρασί. Κατηγορίες γλυκύτητας τών sherry: Dry, medium dry, medium sweet, cream. Σημείωση: Δεν ανέχουν, αφού ανοιχτούν, το μεν Fino πάνω από μια βδομάδα, το δε Oloroso πάνω από ένα μήνα. Madeira, από την Πορτογαλία. Ενισχυμένο με μπράντυ και «ψημένο» στον φούρνο. Γεύση μελιού και καραμέλας. Κατηγορίες: πρό - Γλυκό. Porto, από την Πορτογαλία. Κατηγορίες: α) Λευκό (παγωμένο για απεριτίφ, άγνωστο στο ευρύ κοινό. β) Ruby (κόκκινο, γλυκό, φρέσκο). γ) Tawny (κίτρινο, λιγότερο γλυκό, καλό για χωνευτικό ή για συνοδεύει τυρί).

Cocktails

1. **Americano:** (αμερικάνο) 5/10 Vermouth rosso, 5/10 Bitter Campari, πάγο, σόδα, φέτα πορτοκάλι. Ποτήρι κοντό. Κατευθείαν στο ποτήρι. Με παγάκια.

2. **Bacardi:** (μπακάρντι) 6/10 Bacardi Rum, 3/10 λεμόνι στιμένο, 1/10 Grenadine οιρόπι. Ποτήρι με πόδι. Στο shaker με παγάκια.

3. **Bellini:** (μπελίνι) 7/10 Σαμπάνια (πολύ κρύα) ή αφρώδη οίνο, 3/10 χυμό από λευκά ροδάκινα. Ποτήρι φλογέρα. Στο ποτήρι πρώτα η σαμπάνια κι ύστερα ο χυμός.

4. **Black Russian:** (μπλάκ ράσαν) 7/10 Vodka, 3/10 Kahlua. Ποτήρι κοντό. Κατευθείαν στο ποτήρι με παγάκια.

5. **Bloody Mary:** (μπλάντι μέρι) 3/10 Vodka, 6/10 ντοματόζουμο (V8 κρύα), 1/10 λεμόνι στιμένο. Άλλα, πιπέρι, Tabasco, Worcester. Ποτήρι φηλό. Στο shaker με πάγο. Virgin Mary (βέρτζιν μέρι), το ίδιο χωρίς vodka.

6. **Bronx:** (μπρονξ) 4/10 Gin, 2/10 Vermouth dry, 2/10 Vermouth rosso γλυκό, 2/10 χυμό πορτοκάλι. Ποτήρι με πόδι. Στο shaker με πάγο.

7. **Buck's Fizz:** (μπακάς φίζ) 6/10 Σαμπάνια (πολύ κρύα), 4/10 χυμό πορτοκάλι. Ποτήρι φλογέρα. Στο ποτήρι πρώτα ο χυμός κι ύστερα η σαμπάνια.

8. **Champagne cocktail:** (κοκτέιλ σαμ-πάνιας) 9/10 Σαμπάνια (πολύ κρύα), 1/10 Brandy. Ποτήρι με πόδι. Τοποθετούμε στον πάτη μια φέτα πορτοκάλι και πάνω της ένα κύβο ζάχαρη ποιημένο με Angostura. Στολίζουμε με κερασάκι.

9. **Cuba Libre:** (κούμπα λίμπρε) Σε ψηλό ποτήρι, μια μεζούρα ρούμι, μισό στιμένο λεμόνι, Coca Cola, παγάκια. Διακοσμούμε με φέτα λεμονιού.

10. **Daiquiri:** (νταϊκίρι) 6/10 Ρούμι άσπρο, 3/10 χυμό λεμόνι, 1/10 σιρόπι ζάχαρη. Ποτήρι με πόδι. Στο shaker με πάγο.

11. **Florida cocktail:** 4/10 Grapefruit χυμό, 2/10



χυμό πορτοκάλι, 2/10 χυμό λεμόνι, 2/10 σιρόπι ζάχαρη, σόδα. Ποτήρι μεγάλο. Στο shaker με πάγο. Σερβίρεται με τον πάγο. Στολίζεται με δυόσμο.

12. French Connection: (φρέντς κονέξιον) 5/1) Cognac, 5/10 Amaretto. Σε κοντό ποτήρι on the rocks.

13. Garibaldi: (γκαριμπάλτη) 3/10 Campari, 7/10 χυμό πορτοκάλι. Ποτήρι ψηλό. Κατευθείαν στο ποτήρι με παγάκια. Στολίζεται με φέτα πορτοκάλι.

14. Gin Fizz: (τίνι φίζ) 3/10 Gin, 2/10 χυμό λεμόνι, 1/10 υγρή ζάχαρη, 4/10 σόδα. Ποτήρι ψηλό. Στο shaker με πάγο. Η σόδα μετά. Στολίζεται με κερασάκι και φέτα λεμονιού.

15. Godfather: (γκόντφάρερ) 7/10 Scotch Whisky, 3/10 Amaretto. Απευθείας σε ποτήρι κοντό on the rocks.

16. Godmother: (γκόντφάρερ) 7/10 Vodka, 3/10 Amaretto. Απευθείας στο κοντό ποτήρι on the rocks, ή σε ποτήρι με πόδι παγωμένο χωρίς παγάκια.

17. Harvey Wallbanger: (χάρβι γουώλμπάνγκερ) 3/10 Vodka, 1/10 Galliano, 6/10 χυμό πορτοκάλι. Απευθείας σε ψηλό ποτήρι με πάγο. Το λικέρ στο τέλος. Στολίζουμε με κερασάκι, φέτα πορτοκάλι. Καλαμάκι.

18. Irish Coffee: (άιρις κόφι) 3/10 Irish whiskey, 2/10 κρέμα γάλακτος παχιά χτυπημένη, 5/10 ζεστό καφέ, 1 κουταλάκι ζάχαρη άχνη. Στο ειδικό ποτήρι με πόδι. Σε κρύο shaker αναδεύουμε για 2-3 λεπτά την υγρή κρέμα και την φυλάκια στο ψυγείο. Στο ποτήρι βάζουμε καφέ, ζάχαρη, ύστερα whisky και τέλος κολόρο την κρέμα που την αφήνουμε να κυλήσει στη ράχη ενός κουταλιού.

19. Collins: (Τομ) (τομ κόλινς) 3/10 Gin, 2/10 χυμό λεμόνι, 1/10 σιρόπι ζάχαρη, 10 σόδα. Ποτήρι ψηλό. Κατευθείαν στο ποτήρι με παγάκια. Στολίζουμε με κερασάκι και φέτα λεμονιού. Αν αντί για Gin χρησιμοποιήσουμε Whisky τότε λέγεται John Collins.

20. Kir: (κίρ) 9/10 Λευκό κρασί ξηρό (κρύο), 1/10 Creme de Cassis. Ποτήρι ψηλό ή φλογέρα, παγωμένο. Πρώτα το Cassis.

21. Kir Royal: (κίρ πουαγιάλ) 9/10 Σαμπάνια (πολύ κρύο), 1/10 Creme de Cassis. Ποτήρι φλογέρα, παγωμένο. Πρώτα το Cassis.

22. Manhattan: (μανχάταν) 7/10 Whiskey Rye ή Bourbon, 3/10 Vermouth rosso γλυκό, Angostura. Ποτήρι με πόδι. Στο shaker με πάγο. Στολίζουμε με κερασάκι.

23. Manhattan dry: (μανχάταν ντράι) 7/10 Whiskey Rye, 3/10 Vermouth dry, Angostura. Ποτήρι με πόδι (παγωμένο). Στο shaker με πάγο. Στίβουμε φλούδα από λεμόνι επάνω.

24. Margarita: (μαργκαρίτα) 5/10 Tequila, 1/3 Triple Sec, 2/10 χυμό λεμόνι. «Βρέχουμε» τα χειλή του ειδικού ποτηριού με πόδι με μια φέτα από λεμόνι και «εμβαπτίζουμε» τα χειλή σε αλάτη. Παγάνουμε το ποτήρι. Τα υλικά στο shaker με πάγο.

25. Martini Cocktail Dry: (μαρτίνι κοκτέιλ ντράι) 9/10 Gin, 1/10 Vermouth Dry (ή απλό βρέχιμο του ποτηριού και το shaker με Vermouth). Ποτήρι με πόδι. Στο shaker με πάγο. Στίβουμε φλούδα από λεμόνι. Στολίζεται με την φλούδα ή με πράσινη μεγάλη ελιά.

26. Martini Vodka: (μαρτίνι βότκα) Οπως το Dry

μόνο που αντί για Gin μπαίνει Vodka.

27. Mojito: (μοχίτο) Ρούμι, σόδα, παγάκια, δυόσμος σε ψηλό ποτήρι. Στίβουμε ένα λεμόνι και προσθέτουμε λίγη ζάχαρη. Χτυπάμε με το κουταλάκι φρέσκα φύλλα μέντας ή δύομασιού μέσα στη ζάχαρη και στο χυμό λεμονιού. Προσθέτουμε ρούμι και σόδα. Διακοσμούμε με ένα φύλλο μέντας ή δύομασιού.

28. Negroni: (νεγκρόνι) 1/3 Gin, 1/3 Vermouth rosso γλυκό, 1/3 Bitter Campari. Κατευθείαν στο ψηλό ποτήρι πάνω σε παγάκια. Προσθέτουμε σόδα αν θέλουμε και στολίζουμε με φέτα πορτοκάλι.

29. Old Fashioned: (όλντ φασιόντ) 40 gr. Whiskey Bourbon ή Rye, Κύμος ζάχαρη, Angostura, Σόδα. Στο κοντό ποτήρι βάζουμε το κύβο εμποτισμένο με Angostura και προσθέτουμε σόδα. Ανακατεύουμε, προσθέτουμε παγάκια και το Whiskey. Στολίζουμε με 2 κερασάκια, με μισή φέτα πορτοκάλι και μισή φέτα λεμονιού.

30. Paradise: (παραντάζ) 5/10 Gin, 3/10 Apricot Brandy, 2/10 χυμό πορτοκάλι. Στο shaker με πάγο. Σε ποτήρι cocktail.

31. Pina Colada: (πίνια κολάδα) 3/10 ρούμι λευκό, 2/10 γάλα καρύδας (coconut milk), 5/10 χυμό ανανά. Ετοιμάζεται στο blender. Σερβίρεται σε ψηλό ποτήρι με πόδι ή χωρίς και στολίζεται με κερασάκι και φέτα ανανά. Με καλαμάκια.

32. Planter's Punch: (πλάντερς πάντς) 6/10

Ρούμι λευκό, 3/10 χυμό λεμόνι, 1/10 Grenadine,

Σόδα. Ποτήρι ψηλό. Στο shaker με πάγο, η σόδα μετά. Σερβίρουμε με τα παγάκια. Στολίζουμε με μισή φέτα πορτοκάλι και λεμόνι.

33. Rob Roy: (ρόμπτ ρόυ) 6/10 Whisky, 4/10 Vermouth rosso γλυκό, Angostura. Ποτήρι με πόδι. Στο shaker με πάγο. ΥΗ σε κοντό ποτήρι on the rocks. Στολίζουμε με κερασάκι.

34. Rusty Nail: (ράστι νέιλ) 6/10 Whisky, 1/3 Drambuie. Ποτήρι κοντό. Κατευθείαν στο ποτήρι σε το τέλος στίβουμε φλούδα από λεμόνι.

35. Screwdriver: (σκρουύτραιβερ) 3/10 Vodka, 7/10 χυμό πορτοκάλι. Ποτήρι ψηλό. Στο shaker με πάγο. Στολίζουμε με φέτα πορτοκάλι.

36. Sidecar: (σάιντκάρ) 6/10 Cognac, 3/10 Cointreau, 1/10 χυμό λεμόνι. Ποτήρι ψηλό με πόδι ή κοντό on the rocks. Στο shaker με πάγο.

37. Singapore Sling: (αινγκαπτόρ αλινγκ) (αινγκαπ πορ σιλνγκ) 3/10 Gin, 1/10 Cherry Brandy, 2/10 χυμό λεμόνι, 4/10 σόδα. Στο shaker. Σε μεγάλο ισο ποτήρι. Στολίζουμε με φέτα από λεμόνι και κερασάκι.

38. Tequila Sunrise: (τεκιλά σανράζ) 3/10 Tequila, 6/10 χυμό πορτοκάλι, 1/10 Grenadine. Ποτήρι ψηλό. Κατευθείαν στο ποτήρι με παγάκια. Ενδεχομένα και με σόδα για πιο ελαφρύ. Στολίζουμε με κερασάκι και φέτα πορτοκάλι

39. White Lady: (γουάιτ λέιντι) 5/10 Gin, 3/10 Cointreau, μισό λεμόνι στιμμένο. Ποτήρι με πόδι. Στο shaker με πάγο. Παραλλαγή με Vodka αντί για Gin, ή με σκέτο Cointreau και λεμόνι.

40. White Russian: (γουάιτ ράσαν) 5/10 Vodka, 3/10 Kahluá, 2/10 παγωμένη πηγή κρέμα γάλακτος. Ποτήρι κοντό ή ψηλό σαν το Irish.

Pousse-Café (πους καφέ): Με τον όρο αυτόν εννούνται cocktails που σερβίρονται μετά τον καφέ και αποτελούνται από περισσότερα ποτά, που δεν αναμειγνύονται, αλλά «κάθονται» το ένα πάνω στο άλλο, επειδή έχουν διαφορετικό ειδικό βάρος. Χύνουμε στο ποτήρι πρώτα το βαρύτερο και ύστερα τα άλλα κατά σειρά βάρους. Τα χύνουμε αργά-αργά πάνω στην πλάτη ενός κουταλιού. Ακολουθεί μια λίστα με μερικά λικέρ με σειρά από το βαρύτερο στο ελαφρύτερο. Anisette, Creme de Noyaux, Creme de menthe, Creme de Cacao, Gold Liqueur, Maraschino Liqueur, Coffee Liqueur, Cherry Liqueur, Parfait Amour, Blue Curacao, Blackberry Liqueur, Apricot Liqueur, Dry Orange Curacao, Triple Sec, Coffee Brandy, Liqueur Monastique, Peach Brandy, Cherry Brandy, Blackberry Brandy, Apricot Brandy, Rock and Rye Liqueur, Ginger Liqueur, Peppermint Schnapps, Kummel, Peach Liqueur, Sloe Gin.

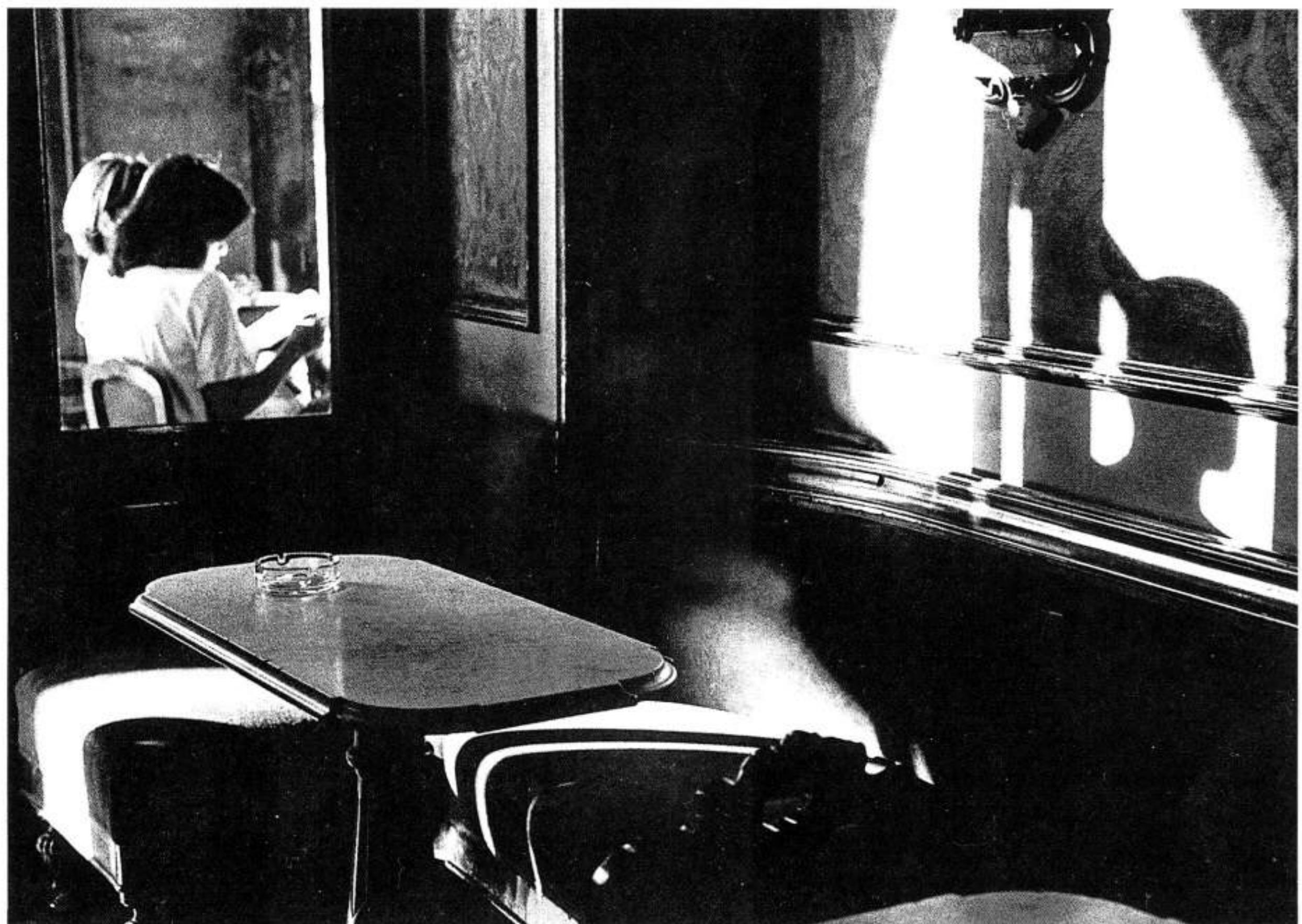
Οργάνωση ενός καφέ-μπαρ

Μη οινοπνευματώδη που απαιτούνται σε ένα μπαρ

Tonic Water - Bitter Lemon - Seven Up - Coca Cola - Σόδα - Αερισύχο νερό - Λεμόνι σιρόπιο - Πορτοκάλι σιρόπιο - Χυμός lime - Χυμός ανανά - Χυμός grapefruit - Ντοματόζουμο - Sirop de Grenadine - Σιρόπι ζάχαρης - Sirop de Menthe - Λεμόνια - Πορτοκάλια - Αγγούρια - Lime - Κερασάκια Maraschino - Πράσινες ελιές (χωρίς γέμιση) - Φρέσκο δύσμο - Tabasco - Worcestershire sauce - Μπαστουνάκια σέλινο (ξεφλουδισμένα) -

Σκεύη που απαιτούνται σε ένα καφέ-μπαρ

Ποτήρια (μεγάλο νερού - τριγωνικό με πόδι για Dry Martini αλλά και για άλλα cocktail - Με πόδι ανοιχτό για cocktail γενικώς - Σαν τού cocktail, ανοιχτό περισσότερο επάνω, για Margheritas - Φλογέρα για σαμπάνια - Κλειστό με πόδι για κονιάκ - Μεγάλο και λίγο ανοιχτό για χυμούς και ποτά με χυμούς - Ψηλό χωρίς πόδι και χωρίς άνοιγμα επάνω για long drinks - Με μικρό πόδι και ανθεκτικό στα ζεστά για Irish Coffee - Χαμηλό



Αλάτι από σέλινο - Αλάτι - Πιπέρι - Μοσχοκάρυδο - Κανέλλα - Γαρύφαλο - Βανίλια - Μέλι - Ζάχαρη κύβοι - Ζάχαρη σε κόκκους - Ζάχαρη άχνη - Ζάχαρη μαύρη - Ζαχαρίνες - Κρέμα γάλακτος - Μαύρη σοκολάτα - Σοκολάτα τρουφά - Γάλα - Καφέδες - Τσάγια - Αυγά

Οινοπνευματώδη που απαιτούνται σε ένα μπαρ

Whisky (Scotch blended, Scotch Malt, Παλαιό blended και Malt) - Irish Whiskey (νέο και παλιό) - Bourbon - Rye - Tennessee - Gin - Vermouth (όλων των ειδών) - Cognac (φθηνή και ακριβά) - Tequila - Ρούμι (όλων των ειδών) - Vodka (Ρωσική βαριά και ελαφριά, σουηδική, αμερικανική) - Cachaca - Brandy από φρούτα διαφόρων ειδών - Liqueurs διάφορα - Porto - Sherry - Angostura bitters - Orange bitters - Μπύρες (μαύρη, ξανθή, μεσαία) - Κροσί (άσπρο ξηρό και γλυκό, κόκκινο ελαφρύ και βαρύ, αφρώδες) - Σαμπάνια

tumbler ή old fashioned για ουίσκι - Με πόδι τουλιποειδές για κρασί (δύο μεγέθη για άσπρο και κόκκινο)- Με πόδι μικρό σαν κλειστή τουλίπα για sherry και porto - Κυλινδρικό μικρό για pousse café - Πολύ μικρά για σφηνάκια - Ψηλά με πόδι ή χωρίς για μπύρα). Shaker - Mixing Glass - Blender - Strainer (στραγγιζτήρι που συγκρατεί τα παγάκια) - Jigger (μεζόύρα) - Κουμβαδάκι πάγου - Τοιμπιδό πάγου - Φτυαράκι πάγου - Αναδευτήρι ποτών - Μακρύ κουτάλι - Στίφτη φρούτων - Τρίφτη μοσχοκάρυδου - Συρωτράκι - Βάση για κόψιμο - Ανοιχτήρι μπουκαλιών και φελλών - Ανοιχτήρι για δύσκολους φελλούς σαμπάνιας - Συσκευή θρυμματισμού πάγου - Διάφορα κοφτερά μαχαιράκια - Καλαμάκια - Φλιτζάνι (για καφέ τούρκικο - για καφέ espresso - για καφέ cappuccino - για ταά - για καφέ γαλλικό και σοκολάτα) - Τσαγιερά - Ζαχαριέρες - Κουταλάκια - Πηρουνάκια - Πιάτα μικρά και μεσαία - Ποτήρι παγωτού - Ποτήρι γρανίτας - Κουτάλια παγωτού - Τρυπητό κανέλλας για τον καφέ.

30 Σχόλια

1. Ένα cocktail αποτελείται από το βασικό ποτό, το δευτερεύον ποτό και την αρωματική προσθήκη. Το πρώτο καταλαμβάνει την μεγαλύτερη ποσότητα, το δεύτερο δεν πρέπει να καλύπτει το πρώτο και το τρίτο, σε ελάχιστη ποσότητα, καθορίζει το άρωμα ή το χρώμα του βασικού της γλυκύτητας.

2. Η σειρά ανάμικης στο shaker ξεκινάει συνήθως από το δεύτερο για να καταλήξει στο πρώτο. Σε ποτά που περιλαμβάνουν χυμό φρούτου το οινοπνευματόδες μπαίνει τελευταίο.

3. Ο χρόνος ανάδευσης στο shaker είναι περίπου 10».

4. Ανακατεύουμε σε mixing glass (stirring) τα cocktails τών οποίων τα συστατικά αναμειγνύονται εύκολα και σερβίρονται παγωμένα σε παγωμένα ποτήρια, καθώς και εκείνα που θολώνουν με το shaking στο shaker. Για ανακάτεμα χρησιμοποιούμε το αναδευτήρι ή το μακρύ κουτάλι.

5. Ανακατεύουμε απευθείας στο ποτήρι εκείνα τα cocktails που αποτελούνται από ένα ποτό και από χυμό φρούτου, ή από ένα ποτό και σόδα, ή από αφρώδη οίνο, ή από δύο ποτά on the rocks. Προσέξτε: ποτέ στο shaker σόδα ή αφρώδεις οίνους.

6. Ανακατεύουμε στο blender όταν χρησιμοποιούμε φρούτα πουρέ.

7. Μια ουγκιά (oz, ounce) ισοδυναμεί με 28 ml. Η μεγάλη δόση της μεζούρας του μπαρ ισοδυναμεί με 42 ή 56 ml (1 1/2 ή 2 oz) ανάλογα με το μέγεθος της μεζούρας, και ή μικρή δόση με 21 ή 28 ml (3/4 ή 1 oz). Υπάρχει κοινό cocktail είναι 56 ml (2 oz). Ανακατεύομε με πάγια 78 ml. Υπάρχει κοινό 84 ml (3 oz). Ένα μεγάλο (tall drink) 140 ml (5 oz) και περισσότερο. Σκέτο ποτό ή on the rocks 42 ml (1 1/2 oz). Κρασιά από 84 ml έως 140 ml (3 - 5 oz).

8. Στο μπαρ υπάρχει πάντα μια δεύτερη μπουκάλι ίδιο ποτό πίσω από την πρώτη.

9. Ο πελάτης έχει πάντα το δικαίωμα να ζητήσει το ποτό του σε όποιο ποτήρι θέλει και με όποια σύνθεση επιθυμεί, έστω κι αν αυτά είναι ανορθόδοξα.

10. Το shaker και το mixing glass δεν γεμίζονται ποτέ περισσότερο από τα 3/4.

11. Το ποτήρι, στο οποίο θα σερβίρουμε ένα ποτό χωρίς πάγι, πρέπει να είναι ήδη παγωμένο, είτε στην κατάψυξη (10') είτε με πάγι.

12. Προτού αρχίσετε το cocktail βεβαιωθείτε ότι έχετε όλα τα συστατικά έτοιμα.

13. Αν έχετε ετοιμάσει χυμούς φρούτων εκ των προτέρων, προσθέστε λίγες σταγόνες λεμόνι για να μην σκουρύνουν.

14. Αποφεύγετε να στίβετε τα εστεριδοειδή σε ηλεκτρικό στίφτη, γιατί πικρίζει η φλούδα τους.

15. Άν ετοιμάζετε περισσότερα του ενός όμιο cocktail, τοποθετήστε τα ποτήρια στη σειρά και γεμίζετε τα όλα από λίγο.

16. Τα ποτά πρέπει να σερβίρονται σε πιατάκι με βαμβακέρο ή απορροφητικό χάρτινο πετσετάκι

κάτω από το ποτήρι.

17. Για να κρατήσετε φρέσκα τα φύλλα μέντας ή βασιλικού, έστω και για μέρες, πλύνετε τα και φυλάξτε τα στο ψυγείο μέσα σε ένα μικρό δοχείο με νερό.

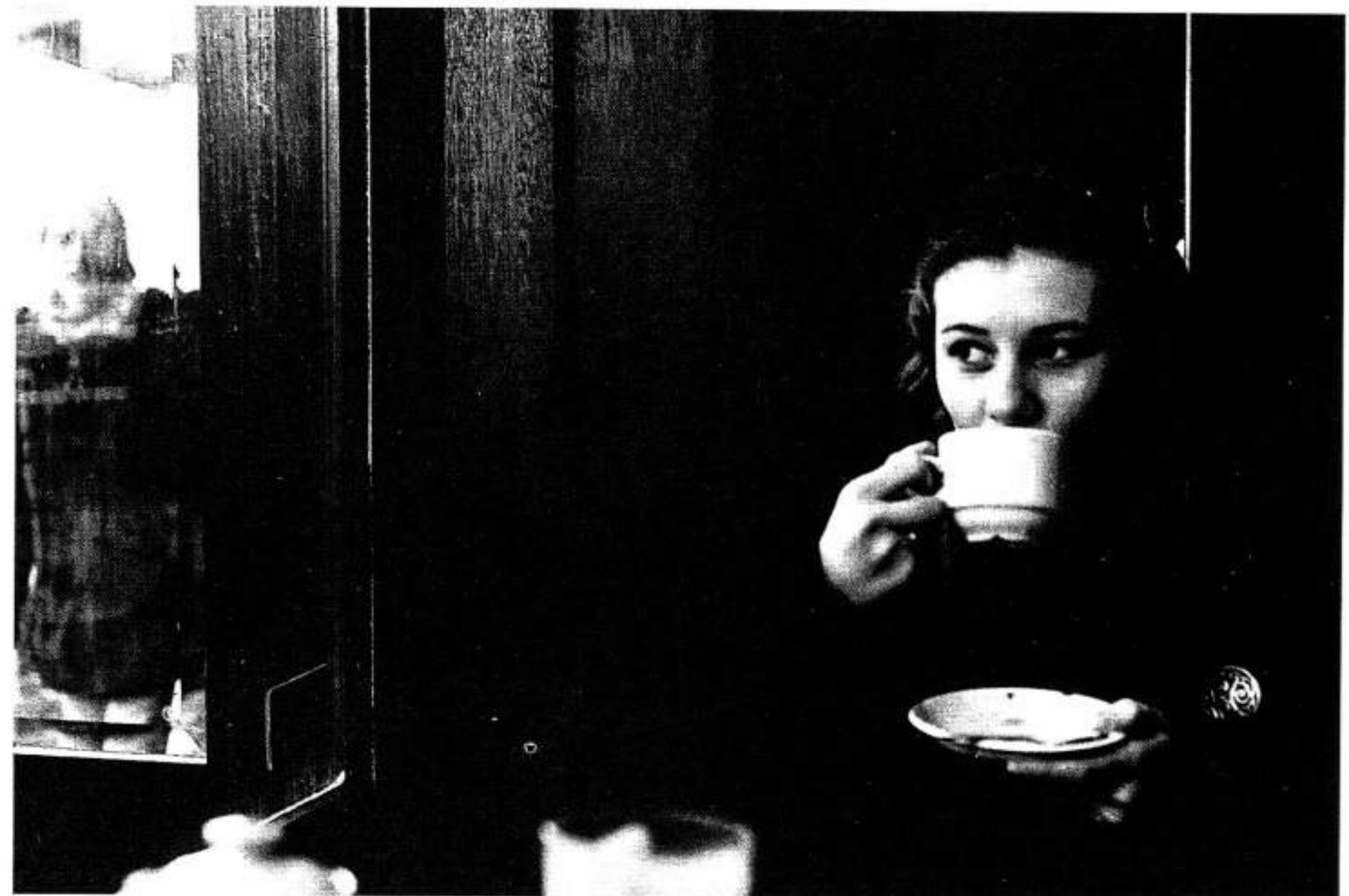
18. Όταν ετοιμάζετε ποτά με αφρώδεις οίνους σερβίρετε πρώτα τον οίνο γιατί αντίστροφα (π.χ. πρώτα τον χυμό κι ύστερα τον καμπανίτη) θα έχειλίσει το ποτήρι.

19. Όταν βάζετε ποτό on the rocks βάζετε πρώτα τα παγάκια στο ποτήρι.

20. Για να «στολίσετε» το χειλός ενός

Μετά χύτε το αναμμένο ποτό μέσα στο υπόλοιπο και θα αναψει άλο.

26. Ο bartender (ο μπάρμαν, ή επί το παραδοσιακότερο ο κάπελας) δεν πρέπει να δείχνει ιδιαιτέρως έμπειρος ή ταχυδακτυλουργός, ούτε πολύ άπειρος. Δεν πρέπει να δημιουργεί άγχος στον πελάτη με την ταχύτητά του, ούτε με την αργοπορία του. Δεν πρέπει να αιφήνει έναν πάγκο ακατάστατο, ούτε όμως να τον κάνει να μοιάζει με χειρουργείο. Με δυο λόγια πρέπει όλα να δείχνουν φυσικά και αβίαστα, σαν ο πελάτης νάταν προσκεκλημένος σε ένα φιλικό σπίτι με



ποτηριού με αλάτι, βρέξτε το πρώτα με το εξωτερικό μιας φλούδας λεμονιού, κι ύστερα βιθίστε τα χειλί του σε ένα πιατάκι με αλάτι. Για να κάνετε το ίδιο με ζάχαρη, αλλάξτε το αλάτι με ζάχαρη και το λεμόνι με πορτοκάλι.

21. Για να ετοιμάσετε σιρόπι με ζάχαρη, που χρειάζεται για πολλά ποτά, ανακατέψτε μέχρι βρασμού 2 2/3 φλιτζάνια ζάχαρη σε ένα φλιτζάνι νερό. Προσθέστε νερό (όσο θέλετε, πάντως όχι περισσότερο από μισό λίτρο) αφήστε το να κρύψεται και φυλάξτε το σε μπουκάλι.

22. Όταν χρησιμοποιείτε πικρά προσθετικά (π.χ. Angostura) αρκεί μια ή το πολύ δύο σταγόνες (dash).

23. Όταν χρησιμοποιείτε φλούδα λεμονιού, τρίψτε το εξωτερικό της στα χειλί του ποτηριού, προσθέστε λίγο από το λάδι της φλούδας στο ποτό στύβοντάς την από πάνω κι ύστερα αφήστε τη φλούδα να πέσει μέσα στο ποτό.

24. Ή μπύρα σερβίρεται παγωμένη αλά όχι σαν παγάκι. Το σωστό είναι να έχει ένα «κολάρο» 2 1/2 εκ. Αρχίστε το σερβίρισμα από ψηλά προς το κέντρο του ποτηριού για να γίνει το κολάρο και συνεχίστε χαμηλότερα.

25. Για να βάλετε φωτιά σε ένα ποτό ζεστάνετε πρώτα το ποτήρι. Κρατήστε μια κουταλιά απ' το ποτό πάνω από μια φλόγα κι ύστερα ανάψτε το.

έναν οικοδεσπότη έμπειρο μεν αλλά όχι και επαγγελματία.

27. Δεν είναι δυνατόν να γνωρίζει κανείς όλα τα cocktails. Ύστορει να βρει σε βιβλία που έχει στο μπαρ, έχει καλώς. Μπορεί όμως να ζητήσει στον πελάτη να του υποδειξει τη σύνθεση του ποτού που ζητάει και με τις γενικές αρχές τών cocktails να το ετοιμάσει. Τα πολύ βασικά όμως οφείλει να τα ξέρει. Αλλιώς θα μοιάζει με ταξιδή που ζητάει οδηγίες για να βρει την Πλατεία Ομονοίας.

28. Ο πελάτης έχει το δικαίωμα να υποδειξει και τη μάρκα που προτιμάει. Αυτή η παραγγελία λέγεται στα αγγλικά call drink. Αν δεν υπάρχει η μάρκα του, θα τού προτείνουμε άλλη, την οποία θα χρησιμοποιήσουμε μόνον με την άδεια του.

29. Τα ποτά μπορεί να συνιστώνται αλλά για χρήση πριν απ' το φαΐ κι αλλά μετά, αλλά ο καβένας έχει το δικαίωμα να τα πιει όποτε θέλει. Σε γενικές όμως γραμμές αποφεύγει κανείς αμέσως πριν απ' το φαΐ τα δυνατά σε οινόπνευμα ποτά, τα πολύ μεγάλα, τα πολύ γλυκά και τα πολύ σύνθετα.

30. Και τώρα που μάθατε όλα μην τα ζητάτε ακριβώς έτσι από τον Θεδωρή ή άλλους μπάρμαν, αν δεν θέλετε να σας κοιτούν με μισό μάτι και να καταριώνται εμένα. ●

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 1998

ΠΛΑΤΩΝ ΡΙΒΕΛΛΗΣ
PHILIP RIVELLES
ΑΥΤΟΓΡΑΦΟΣ • ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ



ΣΙΔΟΥΑΝΟΣ
S. SIDOUANOS



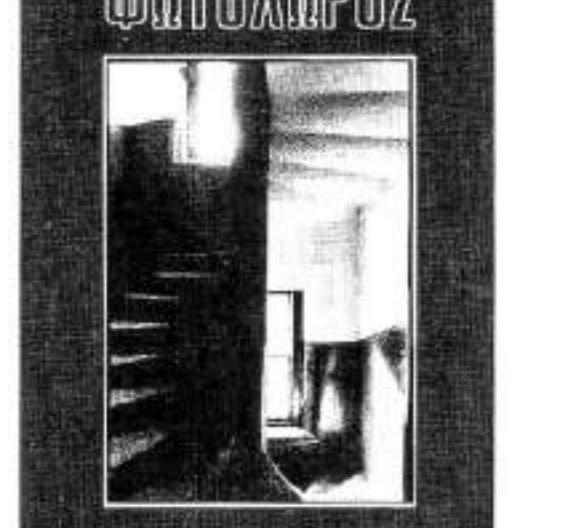
ΝΙΚΟΣ ΔΗΜΟΛΙΤΣΑΣ
NIKOS DEMOLITZAS
ΑΥΤΟΓΡΑΦΟΣ • ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ



ΑΝΔΡΕΑΣ ΣΧΟΙΝΑΣ
ANDREAS SCHINIAS
ΑΥΤΟΓΡΑΦΟΣ • ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ



ΒΑΣΙΛΗΣ ΒΟΥΚΑΖΑΣ
VASSILIS BOUKAZAS



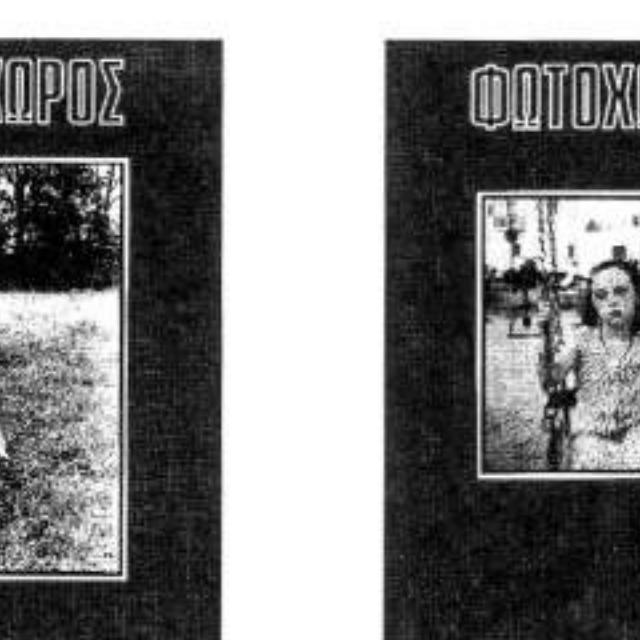
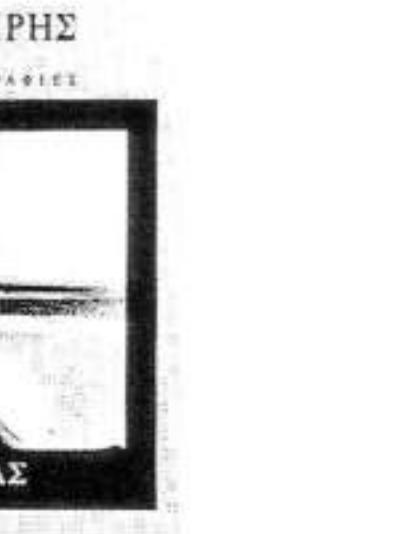
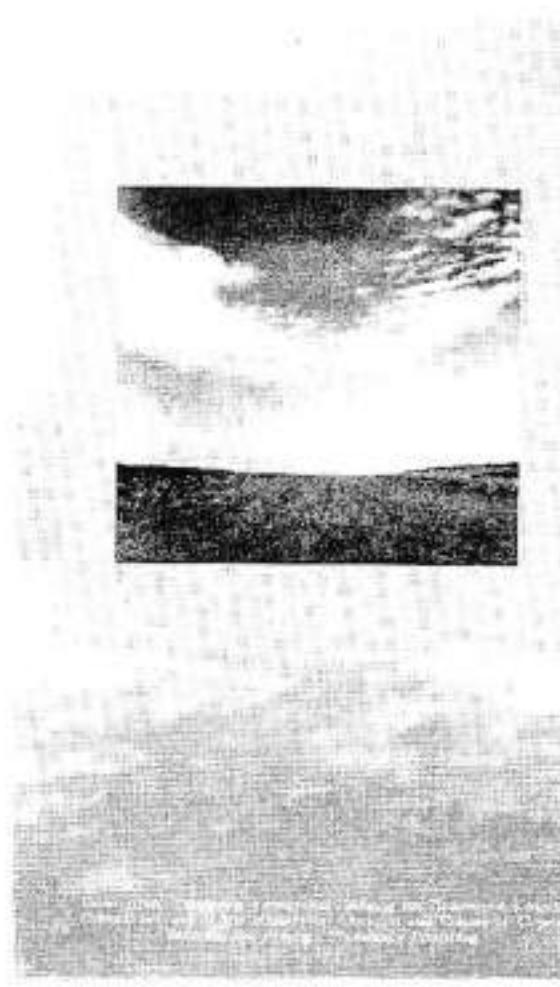
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ
PHOTOGRAPHER



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ



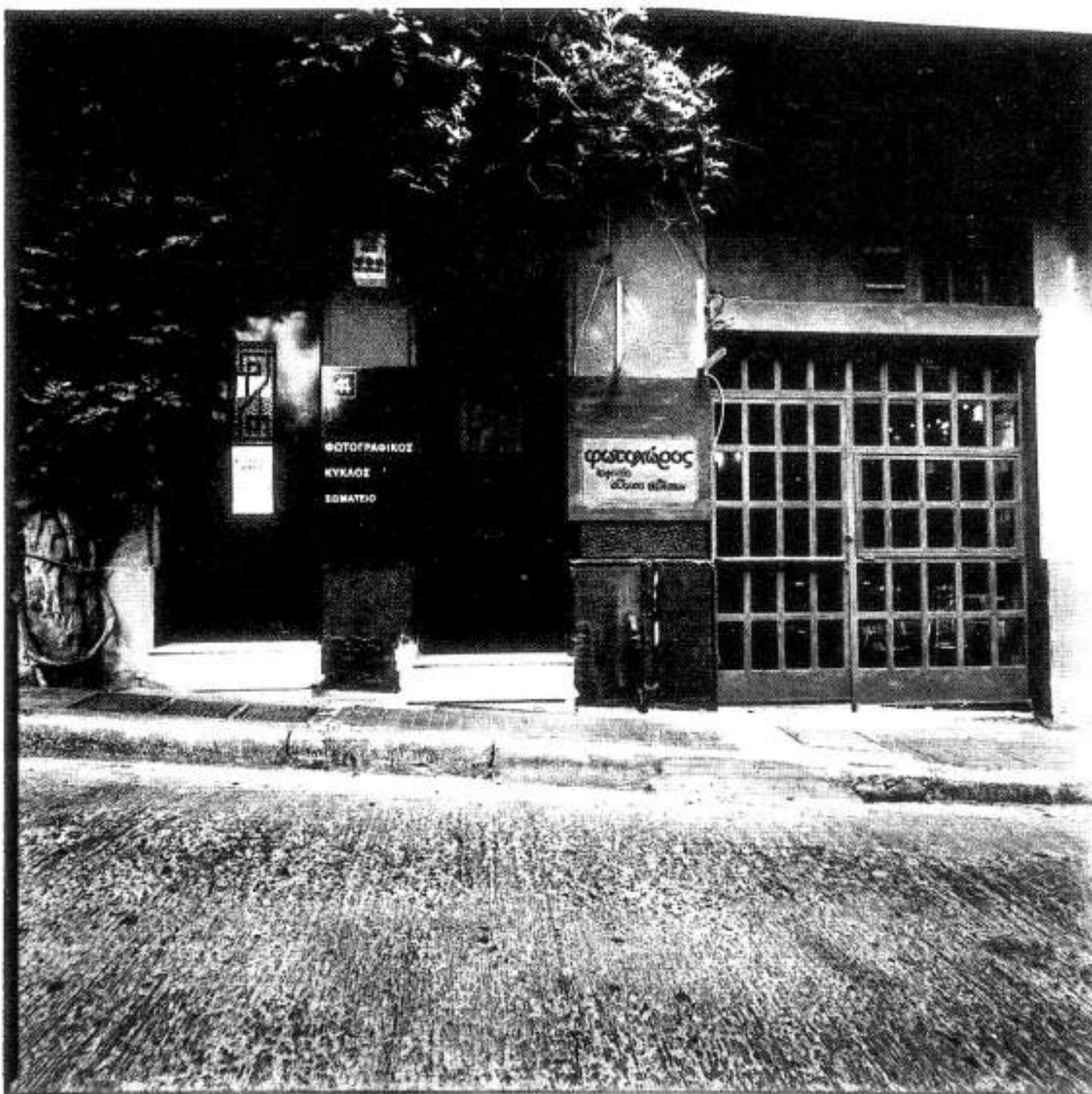
ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ» 1998 ΤΣΑΚΑΛΩΦ 44 ΑΘΗΝΑ 106 73 ΤΗΛ. 3645577 FAX 3645151

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 1998



ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ» 1998 ΤΣΑΚΑΛΩΦ 44 ΑΘΗΝΑ 106 73 ΤΗΛ. 3645577 FAX 3645151

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ Κύκλος Φωτοχώρος



Σωματείο

για την καλλιέργεια της
καλλιτεχνικής
φωτογραφίας.



Iδρυθηκε

στην Αθήνα το 1988
από τον Πλάτωνα Ριβέλλη.



Διαθέτει

σκοτεινό θάλαμο, φωτογραφική βιβλιοθήκη
3.000 τόμων, εντευκτήριο,
γκαλερί - καφενείο ("Φωτοχώρος")

Διοργανώνει

σεμινάρια, εκθέσεις, διαλέξεις, προβολές

Εκδίδει

φωτογραφικά βιβλία και περιοδικό
("Φωτοχώρος").

ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ: ΤΣΑΚΑΛΟΦ 44 (ΚΟΛΩΝΑΚΙ), ΤΗΛ. 3645577, 3615508,
3608349 ΦΑΧ 3645151, ΔΕΥΤΕΡΑ ΕΩΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 12-22, ΣΑΒΒΑΤΟ 12-20

ΣΤΟΝ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΥΚΛΟ
ΣΕΜΙΝΑΡΙΑ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ



Περιέχομενο:

Τεχνικές πληροφορίες για λήψη και εκτύπωση (30 ώρες). Ιστορία, αισθητική τής φωτογραφίας και κριτική τής δουλειάς τών συμμετεχόντων (50 ώρες).

Διδάσκεται:

Ο Πλάτων Ριβέλλης

Διάρκεια:

80 ώρες σε τέσσερις μήνες.

Πρώτος κύκλος:

Νοέμβριος - Φεβρουάριος.

Δεύτερος κύκλος:

Μάρτιος - Ιούνιος.

Παραδόσεις:

Κάθε Τετάρτη 5.30 έως 10.30.

Ελεύθερη χρήση σκοτεινού θαλάμου και βιβλιοθήκης όλη την εβδομάδα.

Συμμετέχοντες:

Ασχέτως ηλικίας αρχάριοι ή προχωρημένοι, ερασιτέχνες ή επαγγελματίες. Δυνατή και η παρακολούθηση μόνον τού καλλιτεχνικού μέρους (7.30 έως 10.30 κάθε Τετάρτη).

Αλλασεμινάρια:

Ιστορίας τέχνης, φωτογραφικών λήψεων και κριτικής (δεκαπενθήμερο στην Πάρο 1-15 Ιουλίου, δεκαπενθήμερο στην Τοσκάνη 1-15 Οκτωβρίου, διήμερα στην Αθήνα, κ.ά.), τριήμερα φωτογραφικής εκτύπωσης κλπ.

ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ: ΤΣΑΚΑΛΩΦ 44 (ΚΟΛΩΝΑΚΙ), ΤΗΛ. 3615577, 3615508,
3608349 ΦΑΧ 3635151, ΔΕΙΤΕΡΑ ΕΩΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 12-22, ΣΑΒΒΑΤΟ 12-20

Πλάτων Ριβέλλης / Άνω τελεία
Point-virgule / Semicolon / Platon Rivellis



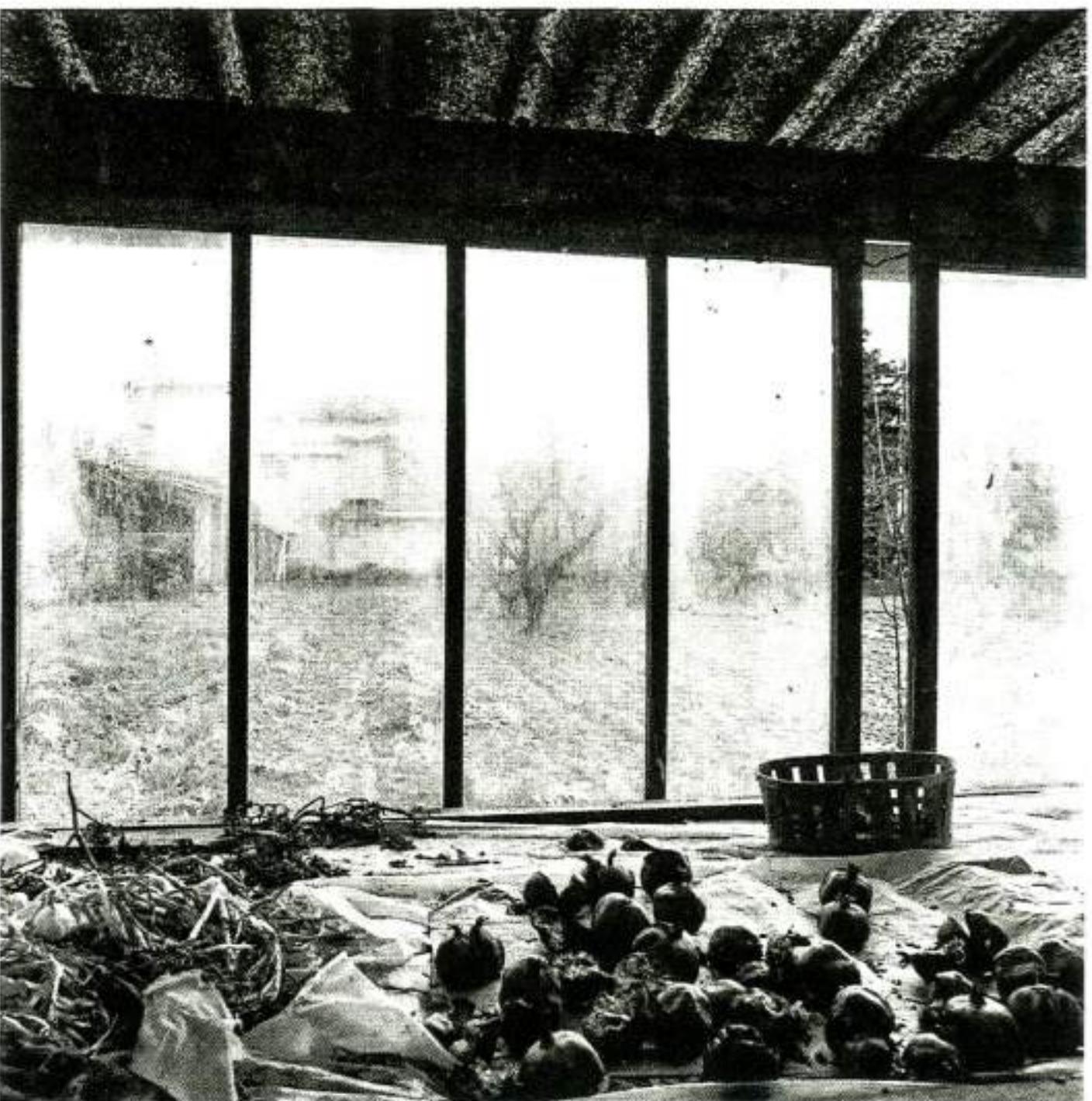
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ EDITIONS «PHOTOHOROS» PUBLISHING

ΕΝΑΛΛΑΚΤΙΚΗ ΕΚΤΥΠΩΣΗ

Η 160-χρονη παρουσία της φωτογραφίας μάς επιβάλλει τη διαφύλαξη τής ιστορικής πορείας της μέσω της διατήρησης εκείνων των πρώτων τεχνικών, των οποίων η ροή και επιρροή τους ορίζουν αποκαλυπτικά τη συνέχεια τής φωτογραφικής τέχνης και τεχνικής. Θέλουμε να γνωρίσουμε στο ελληνικό κοινό μιαν άλλη πτυχή της τεχνικής τής φωτογραφικής επεξεργασίας, η οποία προϋπότιθε των «γρόγορων» τεχνολογικών σημερινών μεθόδων.

Αναβιώνουμε κάποιες τεχνικές τού προηγούμενου αιώνα, γιατί πιστεύουμε πως δεν υπήρχαν κατά τύχη, ούτε επειδή ήταν εύκολες, αλλά έγιναν και διατηρήθηκαν με γνάμονα την καλαισθοία τους κυρίως. Επιλέγοντας ανάμεσα στις αρτιότερες μεθόδους εκτύπωσης τού 19ου αιώνα προτείνουμε τις εξής: την μέθοδο τής αραβικής γόμας (1855) και την πλατινοτυπία (1879).

Χαρακτηριστικό των μεθόδων αυτών είναι η προσωπική επιλογή και δημιουργία τής επιφάνειας πάνω στην οποία θα εκτυπωθεί το αρνητικό. Το χρώμα και η υφή τού χαρτιού καλής ποιότητας θοιβάει την εικόνα να αποκτήσει δύναμη και πλαστικότητα. Η εναλλακτική εκτύπωση είναι δυνατόν να γίνει από οποιοδήποτε αρνητικό, ασπρόμαυρο ή έγχρωμο, μικρό ή μεγάλο, αλλά και από μία υπόρχουσα φωτογραφία.



ΑΣΠΡΟ-ΜΑΥΡΟ

Εμφανίσεις: 135, 120, πλάκες, αντιστροφές Α/Μ φίλμ.

Εκτυπώσεις: 13x18 έως 50x60 σε πλαστικοποιημένο χαρτί ή σε χαρτί ινώδους βάσης για καλύτερη απόδοση των τόνων.

Εκτύπωση φωτογραφιών ανά τετραγωνικό μέτρο.

Τονισμός φωτογραφιών για επιλογή αποχρώσεως και καλύτερη συντήρησης τής εικόνας.

ALTER PRINT
ΜΠΟΡΙΣ ΚΙΡΠΟΤΙΝ

Γ. Καραβαγγέλη 12, 11523 Αμπελόκηποι – τηλ. 6423538

Metz 40MZ - 1 GN 40. SCA 3000/300 Zoom
24-105mm. Οόδην LC A/M/TTL Mode
Στροβισκοπικό. 12 Διαφράγματα εργασίας.

Metz 28C2 GN 28 A/M Mode
3 Διαφράγματα εργασίας.

Lastolite ανακλαστήρες
πυσσόμενοι, χρυσαφί, ασημί,
λευκό και διαχύσεως.

Bowens. Ασύγκριτα χαρακτηριστικά
Μεταλικό περιβλήμα. Ρύθμιση ισχύος
μέχρι 1/32. Χρόνος επαναφόρτισης
1.4 sec Πιλότος 275ws κ.α.

RODENSTOCK
Η κορυφαία ποιότης φακών

POLARIS
Ψηφιακό φλασόμετρο -
φωτόμετρο

Kit Bowens
για εύκολη
μεταφορά.
Περιλαμβάνει
2 αυτ-

κέφαλα
ESPRIT 500ws, 2 ομπρέλες, 2 τρίποδα
ανακλαστήρες και πρακτική τσάντα
μεταφοράς.

Omega C 760 σύστημα μεγεδυντήρα
Σπιθαρή ποιοτική κατασκευή από την
γνωστή εταιρία Τέλεια διάχυση του
φωτός

Ενχρωμος & A/M



Lastolite

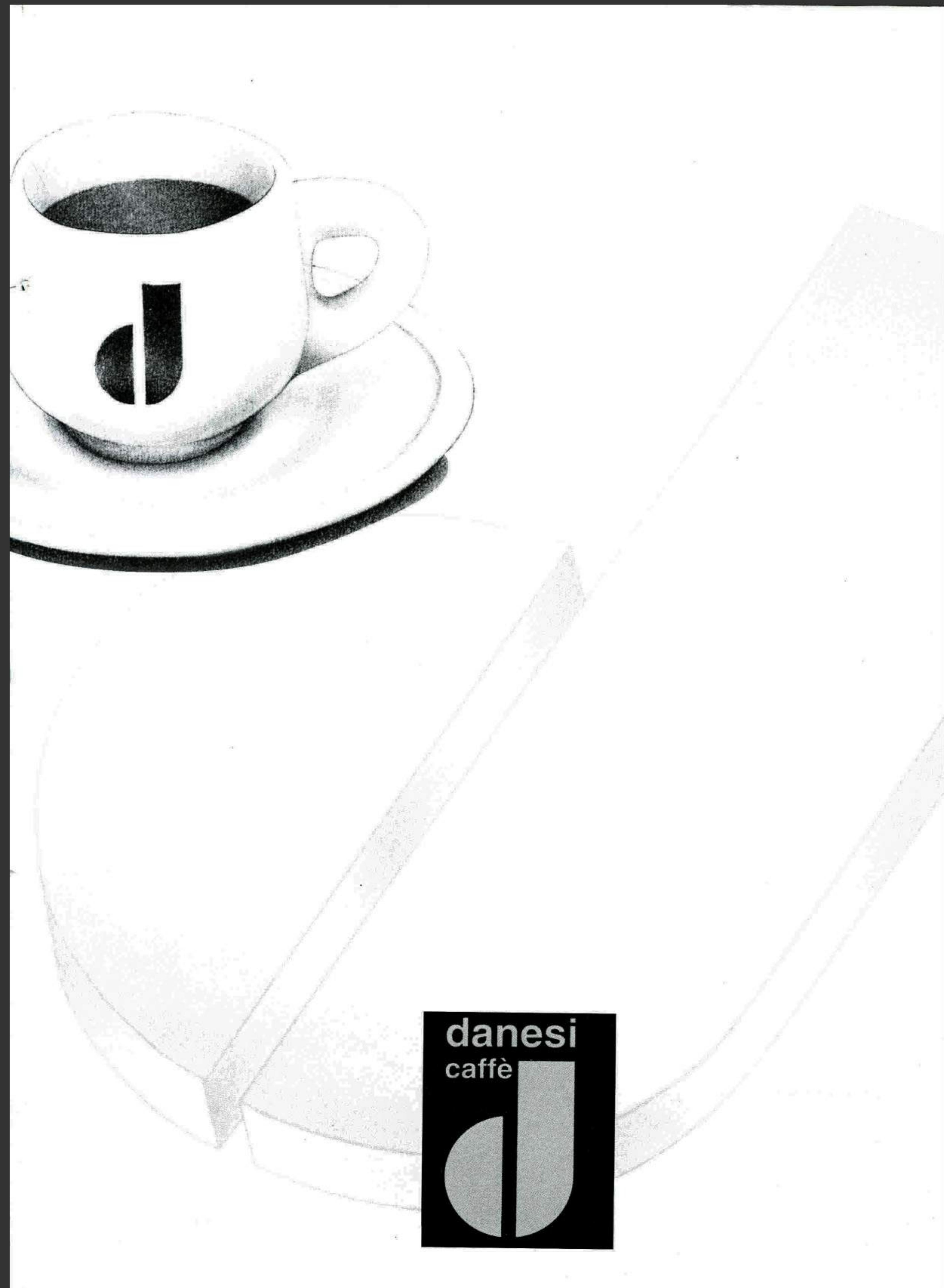


RODENSTOCK

Omega **Metz**

ΚΟΦΙΝΑΣ - ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ

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



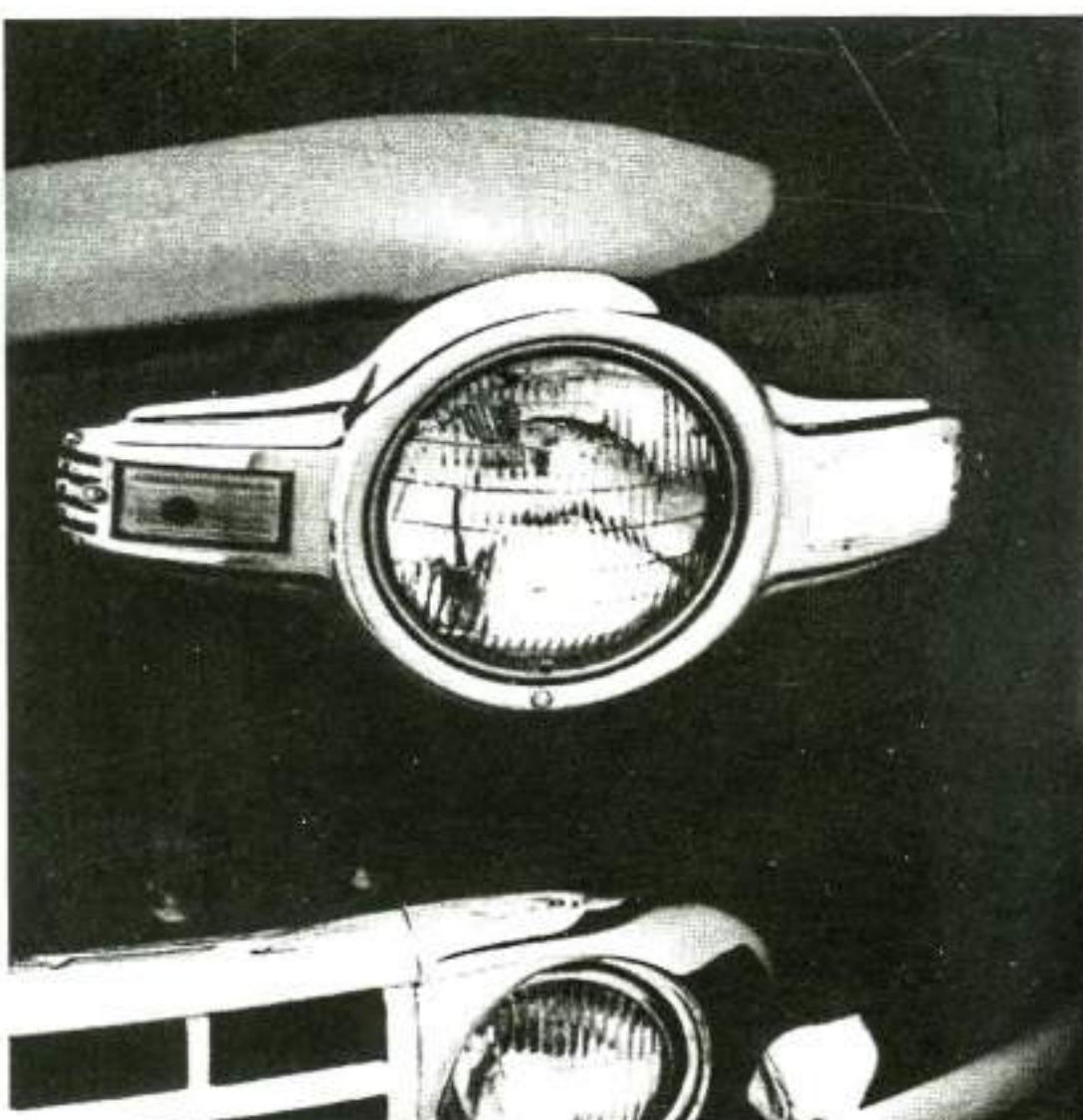
T 400 CN

Νέο KODAK T-MAX 400CN

ΠΟΙΟΤΗΤΑ

ΣΤΟ ΑΣΠΡΟΜΑΥΡΟ

ΜΕ ΤΗΝ
ΕΥΚΟΛΙΑ ΤΟΥ
ΕΓΧΡΩΜΟΥ



Εμφανίζεται όπως οποιδήποτε έγχρωμο αρνητικό φιλμ. Σε οποιδήποτε minilab, και εργαστήριο φωτογραφικών. Χωρίς ειδικά χημικά, χωρίς κόπο. Με ελάχιστο κόστος.

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

Το T-Max 400CN με τη διπλή προσωπικότητά του εξυπρέπεται σε όλες τις εφαρμογές: μπορείτε να τυπώσετε σε ασπρόμαυρο συμβατικό χαρτί ή να επωφεληθείτε από την ταχύτατη εξυπηρέτηση 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

