

Αλεξάνδρα Μόσχοβη

«Σχεδόν Ντοκουμέντο»: Βεβαιότητα και Αμφισημία (*)

Εισαγωγή

Η σημερινή ανακοίνωση είναι συνέχεια (το sequel δηλαδή όπως λέμε στα νέα ελληνικά) μιας προηγούμενης εισήγησης που είχα κάνει στην πρώτη διοργάνωση του Συνεδρίου για την Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας, το 2002. (*) Στην εισήγηση εκείνη, που έφερε τον προβοκατόρικο για κάποιους τίτλο «Η (αν)αποφασιστική στιγμή: Η μετεξέλιξη της φωτογραφίας ντοκουμέντο στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1980» μιλούσα για το παράδοξο της αιώρησης της φωτογραφικής παραγωγής της περιόδου ανάμεσα σε μοντέρνα αξιώματα και μεταμοντέρνες αξιώσεις. Κι εξηγώ ή υπενθυμίζω για όσους την είχαν παρακολουθήσει τότε τι προσπαθούσα να περιγράψω με τον όρο (αν)αποφασιστική.

Αν και η τοποθέτηση της νέας γενιάς φωτογράφων που εμφανίζεται δυναμικά στο προσκήνιο στα μέσα της δεκαετίας του 1970 είναι, όσον αφορά την αισθητική θεώρηση του ίδιου του μέσου, επί της ουσίας μοντερνιστική, εμμένοντας στην αυτονομία και την καθαρότητά του, η ερμηνεία της φωτογραφίας ως απεικόνιση θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μεταμοντέρνα. Επειδή οι όροι μοντέρνο και μεταμοντέρνο έχουν διαφορετική χροιά ανάλογα με το πλαίσιο εκφοράς τους, θα ήθελα να διευκρινίσω εδώ προς αποφυγή παρανοήσεων, ότι χρησιμοποιούσα κι ακόμη χρησιμοποιώ αναφορικά με την συγκεκριμένη περίοδο τον όρο μεταμοντέρνο για να δηλώσω την εννοιολογική συγγένεια της ερμηνείας της φωτογραφίας με συγκεκριμένες θέσεις που έχουν περιγραφεί ως μεταμοντέρνες: δηλαδή, τις θεωρητικές βάσεις της «πολιτικής της αναπαράστασης» και της κριτικής του ρεαλισμού που έχει ήδη ξεκινήσει

από τις αρχές της δεκαετίας του 70 από τη μια πλευρά, και από την άλλη την αποδυνάμωση των ουτοπικών αφηγήσεων του μοντερνισμού, και δη του νοσταλγικού οράματος ενός καθολικού ουμανισμού και της πολιτικής στράτευσης της προηγούμενης γενιάς.

Θα πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι καθώς το βασικό θεσμικό πλαίσιο υποδοχής της φωτογραφίας ως τέχνη αναπτύχθηκε μόλις τη δεκαετία του 1990, στην Ελλάδα δεν υπήρξε, όπως για παράδειγμα στην Αμερική (*), μια συναφής όσο και συνεχής, μοντερνιστική ή άλλη σαφώς διαμορφωμένη επίσημη παράδοση στην οποία να αντιταχθεί σαφώς η γενιά των φωτογράφων της μεταπολίτευσης, όπως θα συμβεί με τους **επίγονούς της**. Την ίδια στιγμή, η περιχαράκωση της φωτογραφίας σε σχέση με τις υπόλοιπες τέχνες αρχικά για λόγους επιβίωσης και το μακροχρόνιο σχίσμα που δημιουργήθηκε ανάμεσα στη φωτογραφία των φωτογράφων και τη φωτογραφία των εικαστικών μοιραία ανατροφοδότησε την ευλαβική προσήλωση της «νέας ελληνικής φωτογραφίας» στα εγγενή χαρακτηριστικά και τις ποιότητες του μέσου για σχεδόν δύο δεκαετίες.

Η νομιμοποίηση της φωτογραφίας από το μουσείο (*), και κατά συνέπεια, από την ευρύτερη αγορά της τέχνης ως καλλιτεχνικό προϊόν, τώρα πια στην περίπτωση της ελληνικής φωτογραφίας (*), έχει επιδράσει καταλυτικά στη μορφολογία, την τυπολογία αλλά και στην οντολογική υπόσταση της φωτογραφίας, και δη σε είδη που μέχρι πρότινος θεωρούνταν αμιγώς φωτογραφικά κι ως τέτοια βρίσκονταν στο καλλιτεχνικό περιθώριο όπως η φωτογραφία καταγραφής (ή ντοκουμέντο). (*)

Η παρούσα ανακοίνωση στοχεύει να ερευνήσει τις πολιτικές, αισθητικές και εννοιολογικές διεργασίες στην εγχώρια σκηνή που συντέλεσαν στη μεταμόρφωση του «ντοκουμέντου» σε ένα νέο υβριδικό είδος που συνειδητά ακροβατεί ανάμεσα στο τυχαίο και το κατασκευασμένο.

Σύνδεση με τα προηγούμενα

Ας δούμε όμως πρώτα εν συντομία το πλαίσιο στο οποίο πρωτοεμφανίζεται η φωτογραφία καταγραφής ως υποκατηγορία της

«δημιουργικής», ή «ανεξάρτητης» κατ' άλλους, φωτογραφίας από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 και μετά.

Η γενιά των φωτογράφων που εισάγει αυτό το νέο είδος, δυναμικός πυρήνας της οποίας αποτελεί το Φωτογραφικό Κέντρο Αθηνών (* φωτο) αποποιείται σθεναρά κάθε στοιχείο πιθανής ταύτισης με την κυρίαρχη φωτογραφική κουλτούρα της εποχής που συντίθεται από τα γλαφυρά οπτικά ευρήματα της ερασιτεχνικής πρακτικής και την καρτποσταλική οπτική του Ελληνικού οργανισμού τουρισμού (ΕΟΤ), στερεοτυπικές πρακτικές που υποβάθμιζαν τη φωτογραφία, όπως αναφέρεται ιδιαίτερος γλαφυρά, «σε ένα είδος οπτικού αυτοϊκανοποιητικού παραληρήματος»¹. Η νεοεμφανιζόμενη «δημιουργική φωτογραφία» προγραμματικά τοποθετείται σε μια γκρίζα ζώνη ανάμεσα στην επαγγελματική και την ερασιτεχνική με τα διακριτά γνωρίσματα αυτής (*) να συνοψίζονται στη «θεματολογική και μορφολογική συνάφεια του έργου», τις «προκαθορισμένες ιδέες» αντιμετώπισης του εκάστοτε θέματος, και πρωτίστως τη θέαση της φωτογραφίας ως «οπτική τέχνη δύσκολη και ιδιόμορφη»².

Έχοντας σπουδάσει ή παραμείνει στην πλειοψηφία τους λιγότερο ή περισσότερο στο εξωτερικό, οι φωτογράφοι αυτοί αντλούν ερεθίσματα από τη διεθνή παρά την εγχώρια εικαστική ή φωτογραφική σκηνή. Η εμμονή στην «καθαρότητα» του μέσου, των ιδιαιτεροτήτων και της «αισθητικής» του³ μοιάζει να ακολουθεί, αν και με κάποια καθυστέρηση, το μοντερνιστικό δόγμα της Αμερικανικής φωτογραφίας. (*) Το αξίωμα του John Szarkowski, επιμελητή φωτογραφίας στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, θα όριζε τη «φωτογραφικότητα» ως το κατεξοχήν «εγγενές» χαρακτηριστικό της φωτογραφίας αυτής καθ' αυτής, προπαγανδίζοντας ταυτόχρονα την ανάγκη θέσπισης ενός αμιγώς

¹ Νίκος Παναγιωτόπουλος, «Σχόλιο με αφορμή την XV Μπιεννάλε της FIAP και τη XII πανελλήνια της ΕΦΕ», *Φωτογραφία*, Νο 12-13, Μάρτιος-Απρίλιος 1979, σελ. 495 και 496.

² Κωστής Αντωνιάδης, «Η φωτογραφία στην Ελλάδα την περίοδο 1970-1980» *Γιώργος Δεπόλλας, Φωτογραφίες 1975-1995*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1996, σελ. 13-14.

³ Νίκος Παναγιωτόπουλος, «Σχόλιο με αφορμή την XV Μπιεννάλε της FIAP και τη XII πανελλήνια της ΕΦΕ», *Φωτογραφία*, Νο 12-13, Μάρτιος-Απρίλιος 1979, σελ. 497.

φωτογραφικού λόγου και μιας αυτόνομης αισθητικής απαλλαγμένων από εξωτερικές του μέσου προσλαμβάνουσες.⁴

Ο Szarkowski επέμενε ότι η οντολογική διαφορετικότητα της φωτογραφίας ως αναπαράσταση έγκειται στην ίδια την πράξη της φωτογράφισης, που βασίζεται όχι στην σύνθεση, όπως στην περίπτωση της ζωγραφικής, αλλά στην επιλογή και τη διαίσθηση και σε αυτό δεν υπεισέρχεται καμία σκηνοθετική ή άλλη επέμβαση.⁵ «Οι σημαντικοί φωτογράφοι της εποχής μας», έγραφε ο Szarkowski, «έχουν αποτάξει τις συμβατικές ιδεοληψίες που αφορούν τις ερμηνείες του κόσμου και της φωτογραφίας αντικαθιστώντας τις με προτάσεις που διαμορφώνονται από τη δική τους διαίσθηση».⁶ (*) Μέσα σε αυτό το νέο θεωρητικό πλαίσιο και μεταβαίνοντας από το δημόσιο στο ιδιωτικό, τα «Νέα Ντοκουμέντα», όπως ήταν κι ο τίτλος της πρώτης ομαδικής έκθεσης των Diane Arbus, Lee Friedlander και Garry Winogrand στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης το 1967, αποποιούνται τον πρωθύστερο κοινωνικό ρόλο της φωτογραφίας ντοκουμέντο και στρέφονται προς το κοινότυπο, το οικείο που μπορεί να είναι και ανοίκειο (*) και την ποιητική της καθημερινότητας.⁷

Αρκετές από αυτές τις πεποιθήσεις διαπνέουν την ελληνική δημιουργική φωτογραφία της εποχής. Οι νέοι φωτογράφοι επικεντρώνονται στη φωτογραφία καταγραφής και το στιγμιότυπο (*) ως αμιγώς φωτογραφικά είδη με συνείδηση όμως της υποκειμενικής φύσης τους. Είναι η εποχή που μαζί με τις μεγάλες αφηγήσεις του μοντερνισμού η αληθοφάνεια της φωτογραφικής εικόνας-αποτύπωση του πραγματικού τίθεται υπό αμφισβήτηση, όπως εξάλλου και η ίδια η αξία χρήσης της. Σε ένα ακόμη πολιτικά φορτισμένο κλίμα και μετά από μια περίοδο έντονης λογοκρισίας και παραπληροφόρησης (*Παναγιωτόπουλος, Ταχυδρόμος) δεν είναι παράδοξο που η πίστη στη

⁴ John Szarkowski, *The Photographer's Eye*, New York: Museum of Modern Art, 1966, unpaginated.

⁵ Szarkowski, *The Photographer's Eye*, χωρίς σελιδαρίθμηση. Συμπίπτοντας χρονικά και μεθοδολογικά με το μοντερνιστικό αξίωμα του Clement Greenberg (ότι, δηλαδή, τα έργα τέχνης θα πρέπει να διατηρούν τις ποιότητες που είναι ιδιαίτερες και μοναδικές όχι μόνο στην τέχνη γενικά αλλά και στην κάθε τέχνη και μέσο ξεχωριστά)⁵, οι θέσεις αυτές συντέλεσαν στη νομιμοποίηση της φωτογραφίας ως αυτόνομη εικαστική έκφραση στο μουσείο.

⁶ John Szarkowski, "The Art of Photography: A Contradiction in Terms?", *Newsweek Global Report*, October 1968, p. 14.

⁷ John Szarkowski, "New Documents", wall label, 1967, no. 821, MoMA Archive.

δύναμη της φωτογραφίας ως κοινωνική μαρτυρία και του φωτογραφίζεω ως πολιτική πράξη που υποστήριζαν οι παρτιζάνοι προκάτοχοί τους έχει αμετάκλητα κλωνιστεί. Ο Νίκος Παναγιωτόπουλος, που αρθρογραφεί συστηματικά εκείνη την εποχή θα έγραφε στο νεοεμφανιζόμενο περιοδικό *Φωτογραφία* το 1978 ότι: «το κοινωνικό ντοκουμέντο κοντεύει να γίνει μια φάρσα όπου οι λιγώτερο ΗΤΤΗΜΕΝΟΙ κυττούν στους περισσότερο ΗΤΤΗΜΕΝΟΥΣ»⁸, (*) ενώ μερικά χρόνια αργότερα θα μιλούσε για την ηθική πλευρά της χρήσης του φωτοδημοσιογραφικού είδους στη δημιουργική φωτογραφία και πως μπορεί να εξυπηρετεί την «ματαιόδοξη αναρρίχηση» του καλλιτέχνη φωτογράφου.⁹

Οι πρώτες συστηματικές απόπειρες καταγραφής της ελληνικής κατάστασης στα μέσα της δεκαετίας του 1970 ξεκινούν ξανά από την επαρχία (*) αλλά προς τα τέλη της δεκαετίας το γενικότερο ενδιαφέρον μετατοπίζεται σχεδόν αποκλειστικά προς την πόλη και την αστική εμπειρία. (*) (Μπαμπούσης) Παρότι η δημιουργική φωτογραφία μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1980 είναι κατά βάση ανθρωποκεντρική, οι σύγχρονες προσεγγίσεις ξεφεύγουν συνειδητά και από τον παραπλανητικό *joie-de-vivre* ουμανισμό και τη «στωική μελαγχολία»¹⁰ του ιδεολογικά φορτισμένου ντοκουμέντου της προηγούμενης περιόδου.

Επηρεασμένοι από τη συνθετική επιτήδευση της «αποφασιστικής στιγμής» του Henri Cartier-Bresson, την παραμορφωτική οπτική του William Klein και τον χαοτικό κόσμο του απροσδόκητου και του εφήμερου του Garry Winogrand δεν είναι λίγοι οι φωτογράφοι που ενδίδουν στην αισθητική του τυχαίου που χαρακτηρίζει τη φωτογραφία δρόμου και τον ιδιότυπο κοινωνιολογικό χαρακτήρα αυτής. (* Αθανασόπουλος -Δεπόλλας) Και παρότι η κυρίαρχη ιδεολογία του απροσδόκητου, θεμέλιος λίθος του ντοκουμέντου

⁸ Νίκος Παναγιωτόπουλος, «Η Φωτογραφία στον 20ο αιώνα», (απόσπασμα από την πτυχιακή διατριβή με τίτλο «Φωτογραφία, Αισθητική και Κοινωνική Υπευθυνότητα», *Φωτογραφία*, No 8, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1978, σελ. 142.

⁹ Νίκος Παναγιωτόπουλος, Εισήγηση στο 1^ο Παγκόσμιο Συνέδριο Φωτογραφικού Τύπου, Αθήνα 4-5 Απριλίου 1987, 1^ος Διεθνής Μήνας Φωτογραφίας της Αθήνας. Δες επίσης Νίκος Παναγιωτόπουλος, «Λέρος: Εικόνες Ψυχασθένειας/ Ψυχασθένεια της Εικόνας» στο «Ψυχιατρική και Εικόνα/Εικόνες της Ψυχιατρικής», *Hellenic Photography Selections*, No 3, Απρίλιος-Ιούνιος 1991, χωρίς σελιδαρίθμηση

¹⁰ Γιάννης Σταθάτος, *Η Επινόηση του Τοπίου* (Θεσσαλονίκη: Camera Obscura, 1996), σελ. 36.

και της φωτογραφίας δρόμου τη δεκαετία του 1970, θέλει τον φωτογράφο αθέατο παρατηρητή που αποφεύγοντας την αντίδραση των απεικονιζομένων αποτυπώνει «αυθεντικές στιγμές που χαρακτηρίζουν τη ζωή στην πόλη»¹¹, η παρουσία του φωτογράφου μέσω του βλέμματος του φωτογραφιζομένου θα γίνει επιταγή ως αναίρεση της επίφασης της στιγμιοτυπικής «φυσικότητας» την επόμενη δεκαετία. (* Ευσταθόπουλος- Αλκίδης)

Τα θέματα που απασχολούν τους φωτογράφους της εποχής καλύπτουν όλο το εύρος της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας: από τους μικρόκοσμους της σύγχρονης πόλης (* Ομόνοια) και τις συνθήκες εργασίας και διαβίωσης των λιγότερο ευνοημένων κοινωνικών στρωμάτων (*στη σειρά *Τσιγγάνοι* (1989) του Στέλιου Ευσταθόπουλου), στην εμπειρία της υποχρεωτικής θητείας (στο (* *Πεζικό* (1985-86) του Γιώργου Κατσάγγελου, μέχρι τα μπάνια του λαού [(*) στην *Στην Παραλία* του Γιώργου Δεπόλλα (1986)].

Η δεκαετία του 90

Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 90, η φωτογραφία ντοκουμέντο μοιάζει να έχει αποκτήσει πια ξεκάθαρες κατευθύνσεις. Από τη μια πλευρά υπάρχει μια πιο φωτοδημοσιογραφική προσέγγιση με σαφή αισθητική, θεματική και αξία χρήσης, (* Βυρσοδεψείο του Θεόδωρη Χουρμουζιάδη), και από την άλλη πρακτικές που ακροβατούν ανάμεσα στο κλασσικό φωτογραφικό δοκίμιο στο πνεύμα της αισθητικής του πρακτορείου Ma ή του επιτηδευμένου οδοιπορικού (**Πάρι Πετρίδη* στη σειρά *Καθ' Οδόν*) και των αξιώσεων της δημιουργικής φωτογραφίας.

Παρότι η δεκαετία του 90 σηματοδοτείται από σειρά κοσμο-ιστορικών γεγονότων παγκόσμιας κλίμακας, η πτώση του σοσιαλισμού στο ανατολικό μπλοκ και η επίσημη λήξη του ψυχρού πολέμου (*), οι νέες γεωπολιτικές συνθήκες της παγκοσμιοποίησης, η επέκταση και εν συνεχεία νομισματική ενοποίηση της Ευρωπαϊκής Ένωσης, ένα σημαντικό μέρος της φωτογραφικής

¹¹ Γιάγκος Αθανασόπουλος, σημειώσεις για τη σειρά *Οι Αθηναίοι*, 1968-1995.

παραγωγής στην Ελλάδα και αλλού στρέφεται ολοένα και περισσότερο από το δημόσιο στο ιδιωτικό και σε μια ερμηνεία του δημοσίου που βασίζεται στην ατομική εμπειρία παρά τη συλλογική συνείδηση. Θα έλεγα ότι σε αυτή την στροφή (ή μάλλον αποστροφή), συντέλεσαν μια σειρά από πολιτικούς, κατά κύριο λόγο, παράγοντες. Η παταγώδης διάψευση του σοσιαλιστικού οράματος και των μεσσιανικών δηλώσεων των κυβερνήσεων της δεκαετίας του 80, η υπόσχεση για «αλλαγή» που δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ φαίνεται να ήταν καθοριστική όχι μόνο για τη σταδιακή αποστασιοποίηση της προηγούμενης γενιάς από το δημόσιο κοινωνικό λόγο και την απώλεια διάθεσης συμμετοχής, αλλά και την κατ' ουσίαν απολιτική θέση της πολύ νεότερης γενιάς που γαλουχήθηκε σε μια κοινωνία του «θεάματος» (*) στην οποία η πολιτική έγινε τελικά συνώνυμη της κομματικοποίησης και της πόλωσης και η ιδεολογία του lifestyle υποδαυλισμένη από αυτήν της καταναλωτικής κουλτούρας.

Η δεκαετία του 1990 είναι επίσης η εποχή που τα όρια, αισθητικά και εννοιολογικά, ανάμεσα στις διαφορετικές πρακτικές και χρήσεις της φωτογραφίας αρχίζουν να διαχέονται (*) καθώς «το φωτογραφικό» (που ως πιο περιεκτικός όρος έρχεται να αντικαταστήσει τον παλιότερο ορισμό της αυτόνομης φωτογραφίας) αποκτά δεσπόζουσα θέση ως ιδιαιτέρως προσφιλές εκθεσιακό είδος στο μουσείο και την αγορά της τέχνης.¹² Ειδοποιείς διαφορές της νέας αυτής κατηγορίας είναι ο πλουραλισμός, η υπέρβαση, κι η υβριδοποίηση τεχνικών, μέσων, θεμάτων και τάσεων. Υπό αυτή τη νέα φιλελεύθερη εννοιολογική σκέπη, οι κλασσικές φωτογραφικές κατηγορίες και προσεγγίσεις επαναπροσδιορίζονται με βάση μια γενικότερη επιστροφή στον ρεαλισμού του πραγματικού: το ντοκουμέντο απενοχοποιείται ως υποκειμενική μαρτυρία (* Tillmans) ενώ η κατασκευασμένη φωτογραφία εγκαταλείπει την υπερβολή της παρωδιακής μπαρόκ αισθητικής του μεταμοντέρνου και καταδύεται στην banalité του καθημερινού με αναλογικά ή ψηφιακά μέσα (*Wall). (*Gursky)

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1990, με τον αναβιωμένο Μήνα Φωτογραφίας της Αθήνας ως Δούρειο Ίππο, η φωτογραφία εισάγεται σε

εμπορικές γκαλερί και χώρους τέχνης της μητρόπολης που μέχρι τότε την αντιμετώπιζαν με σκεπτικισμό, αν όχι με περιφρόνηση, και αρχίζει να αποκτά διαλεκτική σχέση με τις υπόλοιπες τέχνες. Στην αλλαγή του γενικότερου κλίματος απέναντι στη φωτογραφία συντέλεσε εξίσου και η δημιουργία θεσμικού πλαισίου (*) που, αν και απέχει αρκετά στην υλοποίησή του από τις φιλόδοξες βλέψεις της πρώτης εκείνης ημερίδας για τη δημιουργική φωτογραφία που έθεσε τις βάσεις για την χάραξη Εθνικής Πολιτικής για την Καλλιτεχνική Φωτογραφία στα μέσα της δεκαετίας του 90, παρέχει, αν μη τι άλλο, τη δυνατότητα δημοσίευσης και διακίνησης της σύγχρονης παραγωγής σε τακτική βάση κάνοντάς την ευρύτερα προσβάσιμη.

Η εξωστρέφεια αυτή δεν είναι η μόνη αλλαγή στις ιδεολογικές προκείμενες της φωτογραφίας-αυτόνομη τέχνη. Με σαφή γνώση των διεθνών και εγχώριων καταβολών, τάσεων και επίκαιρων θεωρητικών ζητημάτων, μεγάλη μερίδα των φωτογράφων που δραστηριοποιούνται καλλιτεχνικά την τελευταία δεκαετία (*Πολυχρονάκης), επιχειρούν συνειδητά να ανατρέψουν τη μοντερνιστική εμμονή με τα «μοναδικά φαινόμενα» του μέσου απεμπολώντας πλήρως την παρωχημένη πια πεποίθηση, «ότι η καθαρότητα συνδέεται άρρηκτα με την ηθική ορθότητα» και τη θεώρηση «του εξωτερικού κόσμου ως δεδομένο που μπορεί να μεταβληθεί με φωτογραφικά μέσα μόνον καθ' οδόν προς την τελική εικόνα».¹³

Η ψηφιακή τεχνολογία και η σκηνοθετική επέμβαση επιστρατεύονται για να ανασκευάσουν και ταυτόχρονα να υπονομεύσουν το φωτογραφικό ρεαλισμό. Η λεπτή αυτή «ισορροπία μεταξύ πραγματικότητας και κατασκευής, εντοπίζεται όχι μόνο στα tableaux vivantes της σκηνοθετικής πρακτικής («directorial mode» κατά τον A.D. Coleman) αλλά και σε φωτογραφίες που φαινομενικά εντάσσονται στην κλασική φωτογραφία καταγραφής (* Γερόλυμπος- Πάτρα). Είναι αυτή η πρακτική ανάπλασης ή κατασκευής καθημερινών γεγονότων, που κινούνται σε μια «μεταβλητή διαβάθμιση μεταξύ πιθανότητας και αληθοφάνειας» που ο Jeff Wall αποκαλεί «**σχεδόν ντοκουμέντο**». Κι η βασική μου θέση εδώ είναι ότι αυτή δεν είναι μια

¹³ Ο A.D. Coleman

μονοδιάστατη αισθητική επιλογή, ένα εύρημα για την εκ νέου ανάδειξη της αριστοτεχνίας και του θεάματος αλλά, κυρίως, ένα σχόλιο πάνω στην οντολογική ακεραιότητα της φωτογραφίας. Στο υπόλοιπο της παρουσίασης θα ήθελα να αναφερθώ συνοπτικά (υπόσχομαι) σε δύο συγκεκριμένα παραδείγματα φωτογράφων των οποίων η πρόσφατη, ή σχετικά πρόσφατη, δουλειά συνοψίζει αυτή τη θέση.

Πάνος Κοκκινιάς

Αν και στα πρώτα βήματα της καριέρας του ενέδωσε πρόσκαιρα στις φευγαλέες χάρες της φωτογραφίας δρόμου (*) και στη σαγήνη των τυχαίων ανακαλύψεων (*), ο Πάνος Κοκκινιάς τα τελευταία δέκα χρόνια έχει προσηλωθεί με επιμονή στην ανακατασκευή του αυθορμητισμού του φαινομενικά αδιαμεσολάβητου ντοκουμέντου.

Στις πρώτες κατασκευασμένες φωτογραφίες του, ο Κοκκινιάς σκηνοθετούσε τον εαυτό του μέσα στο κλειστοφοβικό σκηνικό της αστικής ζωής (*) το οποίο αντιμετώπιζε ως το χώρο ανάδυσης του μύχιου και του άλογου. Οι εικόνες αυτές ανέδυαν μια ανησυχητική αίσθηση ηδονοβλεψίας, καθώς ο θεατής κρυφοκοίταζε πίσω από ένα πυκνό πλέγμα αναφορών (*) τον πρωταγωνιστή χαμένο στον εαυτό του και τις μικρές του, τελετουργικές πράξεις.

Αντίστοιχα, στην πιο πρόσφατη σειρά του *Επισκέπτες* 2006-2007 που περιστρέφεται για μια ακόμη φορά γύρω από τα προσφιλή στο φωτογράφο μοτίβα της παρουσίας/απουσίας, της ελαφρότητας, της αγωνίας και του παραλόγου της ύπαρξης (*), προσκαλούμαστε να παρατηρήσουμε ανθρώπους χαμένους σε αλλοτριωτικούς και αλλοτριωμένους δημόσιους χώρους και να γίνουμε μάρτυρες του τι σημαίνει να βρίσκεται κανείς σε μια κατάσταση άγνοιας (*). Οι χώροι είναι στη μεγάλη τους πλειονότητα «μη τόποι», με την έννοια που δίνει ο Marc Augé στον όρο, ανιστορικοί χώροι δηλαδή «που έχουν διαμορφωθεί σε συνάρτηση με κάποιους σκοπούς (μεταφορές, εμπόριο και αναψυχή)». (*) Οι «μη τόποι» αυτοί είναι η φυσική επιτομή της

«υπερνεωτερικότητας» και αποπροσανατολίζουν τον επισκέπτη/επιβάτη/πελάτη όχι μόνον με τον πλούτο των τυποποιημένων οπτικών ερεθισμάτων που προσφέρουν, αλλά κυρίως με την ίδια την εμπειρία ενός ανιστορικού χώρου στον οποίο η αίσθηση του εαυτού και της ατομικής ταυτότητας ακυρώνονται. Ο Κοκκινιάς ακινητοποιεί τις «μικροχειρονομίες» και τις εκφάνσεις του καθημερινού που δεν παρατηρούμε ποτέ ή που μένουν στο μεγαλύτερο μέρος τους κρυφές. (*)

Ο χρόνος, πραγματικός και φωτογραφικός, διεσταλμένος ή συμπυκνωμένος, παίζει καθοριστικό ρόλο στην αφηγηματικότητα των εικόνων. (*) Ο ρευστός, πολυεπίπεδος χρόνος της αφήγησης στο εσωτερικό της κάθε εικόνας εκτείνεται πέρα από τις εκάστοτε διαφορετικές χρονικές στιγμές και την γραμμικότητα του πραγματικού ή κατασκευασμένου συμβάντος, δημιουργώντας ένα προσομοίωση του πραγματικού που άλλοτε δηλώνει σαφώς την τεχνητή φύση του κι άλλοτε τεχνηέντως την αποκρύπτει.

Στην υπό εξέλιξη σειρά *Here We Are* (2002-) προσπαθεί να καταργήσει τις διακρίσεις ανάμεσα σε φωτογραφικά είδη (*) και παγιωμένες ιδέες περί φωτογραφικότητας αναπαράγοντας του κώδικες και το εικονογραφικό ρεπερτόριο διαφορετικών ειδών, στυλ και σχολών (*): ένα άδειο απροσδιορίστου χρήσεως εσωτερικό, μια νεκρή κατσαρίδα, ένα θολό ενσταντανέ ενός άνδρα σε έναν σιδηροδρομικό σταθμό, μια θαλασσογραφία. Η τεχνική πίσω από την κατασκευή τους καλύπτεται αριστοτεχνικά ώστε να φαίνονται αυθεντικές, τόσο ώστε να επιβεβαιώνουν τη μη αυθεντικότητά τους.

Για παράδειγμα στην εικόνα της κατσαρίδας (*), το συμβάν μοιάζει τόσο ασήμαντο και η φωτογράφιση τόσο (φαινομενικά) αυθόρμητη που κάνουν τη φωτογραφία να φαίνεται ένα συνηθισμένο στιγμιότυπο. Δεν υπάρχει καμία ένδειξη πως δεν πρόκειται απλώς για το στιγμιότυπο ενός *objet trouvé* αλλά για μια εικόνα σκηνοθετήθηκε επί τούτου· όπως επίσης κανείς δεν θα μπορούσε να ξέρει πως ο καλλιτέχνης είχε κρατήσει το πτώμα του αρθρόποδου σε ένα τσιγαρόκουτο για έναν ολόκληρο χρόνο, πριν το τοποθετήσει σε αυτήν τη σκονισμένη γωνία και το μετατρέψει σε μια «άτεχνη» νεκρή φύση.

Όπως αναρωτιέται, μάλλον ρητορικά, και ο Régis Durand προλογίζοντας πρόσφατα έκθεση κατασκευασμένης φωτογραφίας: «γιατί να μπορούμε στον κόπο να κατασκευάσουμε μη πραγματικούς κόσμους αντί να καταδυθούμε στην ανεξάντλητη παραδοξότητα του πραγματικού; Μόνο για την ευχαρίστηση της επινόησης και της εκτέλεσης;» Τείνω να πιστεύω πως εδώ υπάρχει κάτι παραπάνω από απλή φαντασμαγορία. Η κατασκευασμένη εικονοπλασία της δεκαετίας του 80 που ακολουθεί την εννοιολογική παράδοση και τις θέσεις της μεταστρουκτουραλιστικής θεωρίας επιχειρήσε να αποδομήσει την εμπειριστική προσκόλληση της φωτογραφίας στο λεγόμενο «διαφανές» σημαίνόμενο μέσω της αναδόμησης και της αλληγορίας. Αυτόν τον αναστοχασμό πάνω στην ενδεικτική και εικονική φύση της φωτογραφίας εξελίσσει η συλλογιστική πίσω από τις πρακτικές του «σχεδόν ντοκουμέντου».

Νίκος Μάρκου

Ο Νίκος Μάρκου έχει διατελέσει, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 80, ένθερμος υποστηρικτής του κοινωνικού ντοκουμέντου όπως αυτό εξελίσσεται στο πλαίσιο της δημιουργικής φωτογραφίας. Οι φωτογραφίες του από το Πέραμα (*) και το Γκάζι απηχούν μεν τη δραματουργική λογική και αισθητική του κλασσικού ντοκουμέντου, (*) θυμίζοντας ενδεχομένως την χαρακτηριστική οπτική του Κώστα Μπαλάφα, το βλέμμα όμως των φωτογραφιζομένων που στρέφεται απροκάλυπτα προς το φακό, είναι όπως έχω ήδη αναφέρει, μια συνειδητή ανατροπή της «φυσικότητας» του δήθεν αδιαμεσολάβητου στιγμιότυπου που καθιστά σαφή τη γνώση της υποκειμενικότητας της αποτύπωσης.

Όπως και τα περισσότερα φωτογραφικά δοκίμια της εν λόγω περιόδου, οι φωτογραφίες αυτές ανήκουν στο είδος που έχει περιγραφεί ως «κοινωνικό τοπίο» (social landscape). Αναφερόμενος στους βασικούς εκφραστές του Νέου Βρετανικού Ντοκουμέντου, με το οποίο η ελληνική φωτογραφία της δεκαετίας του 80 θεωρώ ότι έχει αρκετές μορφολογικές και ιδεολογικές συνέχειες, ο κριτικός Gerry Badger επισημαίνει ότι οι «κοινωνικοί τοπιογράφοι» (social landscapists) ασχολούνται μεν με τα κοινωνικά ζητήματα, αλλά

«επικεντρώνονται σε αυτό που μπορεί να χαρακτηριστεί ως δευτερεύον κείμενο και όχι βασική πλοκή». Καθώς δε, στις φωτογραφίες τους η αισθητική και η φόρμα παίζει εξίσου καθοριστικό ρόλο, «η δουλειά τους δεν μπορεί να χαρακτηριστεί πολιτική με κεφαλαίο Π».¹⁴

Η έννοια του κοινωνικού τοπίου επεκτείνεται στη δεκάχρονη και πλέον ενασχόληση του Μάρκου με το δίπολο φύση και τεχνικός πολιτισμός. Οι Γαιωμετρίες (*), η πρώτη ασπρόμαυρη σειρά τοπογραφιών που εξέδωσε στα τέλη της δεκαετίας του 90, αφορούσε διαφορετικές όψεις του σύγχρονου τοπίου διάστικτες από την ανθρώπινη επέμβαση. Οι φωτογραφίες αυτές παρουσιάζουν μια διαφορετική ερμηνεία του τοπίου όχι μόνο σε επίπεδο αισθητικής υπονομεύοντας την κλασική εικαστική παράδοση, αλλά και σε καθαρά εννοιολογικό επίπεδο ως πολιτιστικά κατασκευασμένη έννοια, πλέον προϊόν του τεχνικού πολιτισμού.

Στην επόμενη σειρά Cosmos (1999-) (*) η προσέγγισή του συμπλέει με τη γενικότερη κατεύθυνση της σύγχρονης εγχώριας τοπιογραφίας που προσπαθεί να ανατρέψει τις παρωχημένες αντιλήψεις του εθνικού μεταβουκολικού φολκλόρ που συγκροτούν την εξαγόμενη εικόνα της χώρας και του συνονθυλεύματος εξωτερικών πολιτιστικών δανείων, τοπικών ιδιαιτεροτήτων, πολιτικών φενακών εκσυγχρονισμού και συμμετοχής στη διεθνή κοινότητα που προτείνεται ως νέα ελληνική ταυτότητα. Οι φωτογραφίες του Μάρκου, εξετάζουν ταυτόχρονα την πρόοδο και την ερήμωση (*), αντιπαραβάλλουν το ειδυλλιακό και το γραφικά ωραίο με το χαοτικό και το εξαθλιωμένο (*), επανεκτιμούν τα απομεινάρια της κοινωνίας και του πολιτισμού (*) αυτά που η κοινωνία της (υπερ)κατανάλωσης κρίνει άχρηστα μετά το πέρας της χρήσης τους, (*) εκφυλίζουν την έννοια της ομορφιάς αισθητικοποιώντας σκοπίμως το παρηκμασμένο, το τετριμμένο (*), το ανατρεπτικό, και προτείνουν μια δυστοπική εκδοχή του μεταβιομηχανικού δέους.

Ο ρεαλισμός του Μάρκου αναδεικνύει εξίσου τις δύο πλευρές της φωτογραφικής φύσης, ως ενδείκτης και ως εικόνα. Χρησιμοποιεί για

¹⁴ Gerry Badger, “Troubled Landscapes”, στην έκδοση Paul Graham *Troubled Land: The Social Landscape of Northern Ireland*, London: Grey Editions/ Cornerhouse Publications 1987, (έκδοση χωρίς σελιδαρίθμηση).

παράδειγμα τη μέγιστη ευκρίνεια, μέρος της παράδοσης της άμεσης φωτογραφίας, και ταυτόχρονα παρωδεί το λεξιλόγιο του Ρομαντισμού (το δραματικό φωτισμό, τους ατμοσφαιρικούς ουρανούς, την οπτική του πανοράματος) για να σχολιάσει την ευμεταβλητότητα του στερεότυπου της ομορφιάς και των προκαταλήψεών μας: πλησιάζοντας το εντυπωσιακό βαθυκόκκινο πανόραμα συνειδητοποιεί κανείς ότι δεν πρόκειται για κάποιο ειδυλλιακό τοπίο αλλά για έναν ακόμη σκουπιδότοπο στα περίχωρα της μητρόπολης. (?)

Τον τελευταίο χρόνο πειραματίζεται με την ψηφιακή τεχνολογία δημιουργώντας υβριδικές εικόνες στη λογική της συνδυαστικής εκτύπωσης των βικτοριανών Oscar Rejlander και Henry Peach Robinson, κατασκευασμένες από θραύσματα του πραγματικού σε πραγματικό χρόνο που έχουν συνδυαστεί ψηφιακά και συμπιεστεί στο χρόνο ανάγνωσης της μίας εικόνας. (*) Η όψη αυτή του καταυλισμού είναι μια τέτοια σύνθετη εικόνα. Αποτελείται από συνδυασμό πολλαπλών καρέ που τραβήχτηκαν κατά τη διάρκεια μερικών ωρών και οι οποίες έχουν ενταθεί στην αρχική εικόνα. Ο Μάρκου χρησιμοποιεί εδώ την εμπειρία του από το ντοκουμέντο και τη λογική του φωτογραφικού ευρήματος για να αναπλάσει μια σκηνή που θα μπορούσε κάλλιστα να είχε υπάρξει ως τέτοια.

Το πανόραμα του ξενοδοχείου (*) που βλέπετε στην οθόνη είναι κατασκευασμένο επίσης ψηφιακά. Το κάθε φως αντιστοιχεί και σ' ένα δωμάτιο το οποίο έχει φωτογραφηθεί ξεχωριστά, λόγω διαφορετικής έκθεσης, και στη συνέχεια συνδυαστεί ψηφιακά. Το ίδιο συμβαίνει και σ' αυτό το πανόραμα (*) Πλησιάζοντας την τυπωμένη εικόνα (η οποία έχει μήκος 1,27 μέτρα) μπορεί να διακρίνει κανείς μικρές ιστορίες στα ανοιχτά παράθυρα και μπαλκόνια.

Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, για να κάνω το συνήγορο του Διαβόλου, ότι αυτή η χρήση της ψηφιακής τεχνολογίας είναι μια επιστροφή στην εξύψωση της αριστοτεχνίας, ένα εξελιγμένο είδος νέο-πικτοριαλισμού που ως μονοπωλιακή ποιότητα αυξάνει την εκθεσιακή αξία (και την τιμή πώλησης) της φωτογραφίας ως έργο τέχνης. Ή ακόμη ότι ο πλήρης έλεγχος της εικόνας, από τη σύνθεση και την κατασκευή του εκάστοτε δράματος μέχρι τις

χρωματικές της ποιότητες μοιάζει να ρίχνει το βάρος στην αισθητική αυτή καθ' αυτή παρά στο περιεχόμενο. Είναι γεγονός εξάλλου πως ένα μεγάλο μέρος της σύγχρονης τέχνης έχει στραφεί απροκάλυπτα προς το θεαματικό. Και φαντάζομαι ότι δεν θα ήταν λίγοι αυτοί που θα έβλεπαν εδώ μια ακόμη εισαγόμενη μόδα (σκέφτομαι τις ψηφιακές εικόνες του Gursky ή του Wall για παράδειγμα), μια παροδική τάση που όπως συνέβει και με την επιρροή των θεωριών του Βιζουαλισμού και της Αντι-όρασης στην εγχώρια φωτογραφική παραγωγή στα τέλη της δεκαετίας του 80 και αρχές του 90, θα ξεπεραστεί από τις εξελίξεις. Σίγουρα κάποιοι από αυτούς τους ισχυρισμούς δεν είναι τελείως αβάσιμοι. Όμως αυτό, που τουλάχιστον σε μένα φαίνεται σημαντικό ως εξέλιξη στη συνείδηση της οντολογίας της φωτογραφίας, είναι αυτή η **αποφασιστική** επιλογή της κατασκευής ανεξαρτήτου μέσου έναντι της κλασσικής φωτογραφικής σύμπτωσης. Η πολύ λεπτή ισορροπία μεταξύ πραγματικότητας και κατασκευής, συμβάντος και μη συμβάντος, τυχαιότητας και ανάπλασης, ενδεικτικότητας και ψηφιακής πλαστογραφίας που συνιστά την ιδιόμορφη αληθοφάνεια του «σχεδόν ντοκουμέντου» βασίζεται στη βεβαιότητα του φωτογραφικού ενδείκτη και ταυτόχρονα στην εγγενή αμφισημία της φωτογραφίας ως θραύσμα του πραγματικού. (* Κοκκινιάς)

Η ρευστότητα της ψηφιακής εικόνας διευκολύνει το πέρασμα από τη μια πραγματικότητα στην άλλη και αποδεικνύει πως το πραγματικό έχει γίνει ελαστικό, τόσο με φυσικούς όσο και με εννοιολογικούς όρους, όπως και η σύγχρονη φωτογραφία εξάλλου.