

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΤΑΘΑΤΟΣ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ
ΚΑΙ ΑΡΧΕΙΑ
ΤΕΧΝΗΣ

ΕΚΑΤΟΝ ΕΒΔΟΜΗΝΤΑ ΠΕΝΤΕ ΧΡΟΝΙΑ μετά την ανακάλυψη της φωτογραφίας από τον Louis Daguerre, σχεδόν δύο αιώνες από τους πρώτους πειραματισμούς του Niépce, το μέσον συνεχίζει να αντιμετωπίζεται, αν όχι σαν τον κούκο στη φωλιά των εικαστικών, τουλάχιστον σαν το ιδιότροπο και ενίοτε παρεξηγημένο μαύρο πρόβατο της οικογενείας. Ουσιαστικά, αιτία είναι η πεισματώδης πολυσημία της φωτογραφικής εικόνας και η άρνηση του μέσου να δεχθεί εύκολη κατηγοριοποίηση, αφού απορρίπτει συστηματικά κάθε απόπειρα προϊδεασμού. Όπως σημειώνει ο Allan Sekula, «αρκούν το εύρος και η έκταση της φωτογραφικής πρακτικής για να επιβεβαιώσουν την αντιφατική θέση που κατέχει η φωτογραφία στο πλαίσιο του αστικού πολιτισμού».¹ Το πρόβλημα δεν οφείλεται τόσο στο γεγονός ότι το μέσον προσφέρεται αδιακρίτως για ευγενείς όσο και για ευτελείς σκοπούς, από υψηλή τέχνη μέχρι πορνογραφία, όσο στη ρευστότητα που μετατρέπει σε ανύποπτο χρόνο το ευτελές φωτογράφημα σε πολύτιμο έργο τέχνης – μεταλλαγή την οποία κανείς δεν είναι σε θέση να προδικάσει με βεβαιότητα.

Η κατά περίπτωση εξυπηρέτηση άλλοτε ευτελών και άλλοτε καλλιτεχνικών σκοπών (όποια έννοια της καλλιτεχνικότητας και αν υιοθετείται από τους ενδιαφερόμενους) είναι βέβαια χαρακτηριστική όλων των παραστατικών μέσων, η διαφορά όμως είναι συνήθως εμφανής, αν όχι άμεσα, τουλάχιστον από τα συμφραζόμενα: λόγου χάριν, η καλλιτεχνική υπόσταση μιας ηλεκτρικής σκούπας Hoover Convertible εξαρτάται από το εάν εκτίθεται σε βιτρίνα καταστήματος ηλεκτρικών ειδών ή εάν παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο σε εγκατάσταση του Jeff Koons. Η τακτική της οικειοποίησης (appropriation) δεν αλλάζει τίποτα στο συμπέρασμα αυτό: όταν η τέχνη οικειοποιείται το ευτελές ή το χρηστικό, είτε πρόκειται για το ουρητήριο του Duchamp είτε για τις μπάλες του μπάσκετ του Koons, αυτό γίνεται συνειδητά και με άμεσο αποτέλεσμα την αδιαμφισβήτητη καλλιτεχνική αναβάθμιση – τουλάχιστον, όσον αφορά στον τρέχοντα περί τέχνης λόγο.

Δεν ισχύει όμως το ίδιο στην περίπτωση της φωτογραφικής εικόνας. Η διεκδίκηση της υπόστασης έργου τέχνης από μία Hoover Convertible, με μοιραίο επακόλουθο τον πολλαπλασιασμό της οικονομικής και καλλιτεχνικής της αξίας, είναι αποτέλεσμα της εφαρμογής μιας συγκεκριμένης στρατηγικής από μέρους του καλλιτέχνη και των συνεργατών του. Η αναβίβαση όμως μιας υποτιθέμενα καθαρά χρηστικής φωτογραφικής εικόνας σε έργο τέχνης, συνήθως αρκετά χρόνια, αν όχι δεκαετίες μετά τη δημιουργία της, είναι σχεδόν πάντα αποτέλεσμα κριτικής επανεκτίμησης, καινούργιας ματιάς ή απλώς της ανασυρής της από τα αρχεία όπου ήταν καταχωνιασμένη.

Εν πάση περιπτώσει, η διττή φύση της φωτογραφίας –και ειδικά της παραστατικής– θα έρχεται πάντα να θολώνει τα νερά, αφού μια φωτογραφική

εικόνα μπορεί να διεκδικεί συγχρόνως τις ιδιότητες της μαρτυρίας, του ντοκουμέντου και του καλλιτεχνικού έργου. Πάμπολλα τέτοια παραδείγματα της ριζικής επανεκτίμησης κάποιου εκ πρώτης όψεως καθαρά χρηστικού φωτογραφικού έργου έχει να αναδείξει η ιστορία της φωτογραφίας, από τον E.J. Bellocq μέχρι τον Atget και τον Seydou Keita. Ακόμα πιο ακραία περίπτωση αποτελούν εικόνες η λήψη των οποίων τίποτα δεν οφείλει στην ανθρώπινη πρόθεση – φωτογραφίες ή και καρέ από βιντεοσκοπήσεις καθαρά μηχανικών εγγραφών, λ.χ. από κάμερες ασφαλείας, ή σαν τα αστικά τοπία που καταγράφει η εφαρμογή Street View της Google Earth. Καλλιτέχνες όπως ο Doug Richard και ο Mishka Henner υφαρπάζουν ψηφιακά τοπία από την τελευταία, τα οποία μετουσιώνουν σε αντικείμενα υψηλής τέχνης και τα εκθέτουν με τη μορφή εκτυπώσεων ή τα ενσωματώνουν σε βιβλία.

Παράδειγμα της ριζικής επανεξέτασης του θεωρούμενου περιφερειακού ή ελάσσονος σημασίας φωτογραφικού έργου που επέφερε η ενδελεχής έρευνα στο αρχείο καλλιτέχνη αποτελεί η περίπτωση του Ιταλού γλύπτη Medardo Rosso (1858-1928), που ορισμένοι κριτικοί θεωρούν ότι διεκδικεί από κοινού με τον Rodin τον τίτλο του πατέρα της μοντέρνας γλυπτικής. «Μόνο προσφάτως οι φωτογραφίες του Rosso απέκτησαν το κύρος του αυτοτελούς έργου τέχνης. Αυτό οφείλεται στις προσπάθειες της ιστορικού τέχνης Paola Mola και του Μουσείου Medardo Rosso στο Barzio της Ιταλίας, όπου διατηρείται το αρχείο του καλλιτέχνη. [...] Πρέπει να θεωρηθεί αυτονόητο πως οποιαδήποτε διαφοροποίηση μεταξύ των φωτογραφιών του Rosso και των γλυπτών του είναι καθαρά τυπολατρική. Μπορεί την εποχή του Rosso η φωτογραφία και η γλυπτική να είχαν διαφορετικό κύρος, σήμερα όμως οι ιεραρχίες αυτές έχουν εγκαταλειφθεί».²

Στην Ελλάδα, η έρευνα γύρω από το φωτογραφικό έργο του ποιητή Ανδρέα Εμπειρικού το 2000 ανέδειξε την παρουσία –στο Ιστορικό (και όχι Φωτογραφικό) Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη– ενός αριθμού άγνωστων μέχρι τότε φωτογραφιών. Μέρος του αρχείου Μάτσης Χατζηλαζάρου, πρώτης συζύγου του Εμπειρικού, χρονολογούμενου από την περίοδο 1938-39, συμπεριλαμβάνει «σημαντικό αριθμό εικόνων προφανώς επηρεασμένων από τον γαλλικό φωτογραφικό υπερρεαλισμό, μοναδικών στην ελληνική φωτογραφική ιστορία».³ Άλλα πρόσφατα δείγματα της ανάσχυσης και ανάδειξης σημαντικού φωτογραφικού έργου από τα αρχεία όπου βρίσκονταν είναι αυτά του Λεωνίδα Παπάζογλου και της Μαρίας Χρυσάκη.

Όπως είναι αναμενόμενο, αντίστοιχη ιδιαιτερότητα παρουσιάζουν και τα αρχεία φωτογραφίας. Η Χάρις Κανελλοπούλου προσδιορίζει με σαφήνεια τα αρχεία τέχνης ως «φορείς συγκέντρωσης, καταγραφής, κατηγοριοποίησης, επεξεργασίας, διαφύλαξης και μεταβίβασης ιστορικών δεδομένων στο παρόν

και το μέλλον».⁴ Τα αμιγώς, όμως, φωτογραφικά αρχεία, δηλαδή εκείνα που έχουν ως κύρια αποστολή την εξυπηρέτηση του καθεαυτού φωτογραφικού μέσου, δεν φιλοξενούν μόνο στοιχεία σχετικά με το μέσον, αλλά και τα ίδια τα φυσικά αντικείμενα πρωτοβάθμιας μελέτης. Εδώ βρισκόμαστε αντιμέτωποι με τη διαπίστωση ότι όσον αφορά στη φωτογραφία, *αρχείο και συλλογή είναι έννοιες ουσιαστικά ταυτόσημες*: αναπόφευκτα, εκ των ενόντων το φωτογραφικό αρχείο εμπεριέχει μέσα του τα φυσικά αντικείμενα μελέτης και σπουδής. Βέβαια, ανάλογα με το είδος του αρχείου και την αποστολή του, τα φυσικά αυτά αντικείμενα μπορεί να είναι περισσότερο ή λιγότερο πολύτιμα, από μουσειακά πρωτότυπα μέχρι ψηφιακές αντιγραφές – σε κάθε όμως περίπτωση, ισχύει η ίδια αρχή. Με άλλα λόγια, τα φωτογραφικά αρχεία τέχνης οφείλουν να είναι *συγχρόνως* «φορείς συγκέντρωσης, καταγραφής και κατηγοριοποίησης», αλλά και συλλογές του υπό έρευνα υλικού.

Μόλις όμως δεχθούμε τη βασική αυτή αρχή, αναφύονται πυκνά τα μεθοδολογικά ερωτήματα: Ποιο είναι το ενδεδειγμένο εύρος ενός αρχείου φωτογραφικής τέχνης που φιλοδοξεί να γίνει όσο το δυνατόν πληρέστερο; Πέρα από αναγνωρισμένα έργα φωτογραφικής τέχνης, με άλλα λόγια, όσα υπακούουν λίγο-πολύ στις προσαγές και παραμέτρους που όρισε ο Szarkowski για τη μοντερνιστική φωτογραφία, οφείλει άραγε το αρχείο φωτογραφικής τέχνης να συμπεριλάβει τα έργα σύγχρονων εικαστικών που χρησιμοποιούν φωτογραφικές (σήμερα ψηφιακές) τεχνικές, παράλληλα ίσως με άλλες τεχνολογίες; Η δημοσιογραφική φωτογραφία, η δημόσια φωτογραφία, η διαφημιστική, η εκ πρώτης όψεως καθαρά χρηστική φωτογραφία έχουν θέση σε ένα αρχείο που διεκδικεί την ταυτότητα αρχείου τέχνης;

Στην πράξη, τα ιστορικά φωτογραφικά αρχεία που σχετίζονται με φορείς και ιδρύματα τέχνης (Victoria & Albert Museum, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Εθνική Πινακοθήκη) στην πλειονότητά τους, άρχισαν ως χρηστικά και τεκμηριωτικά των συλλογών του φορέα, για να μετεξελιχθούν, άλλα πρόθυμα και άλλα διστακτικά, σε αρχεία που συμπεριλάμβαναν και τη φωτογραφία ως ανεξάρτητο αντικείμενο έρευνας, συλλογής και διαφύλαξης. Το φωτογραφικό αρχείο του Victoria & Albert Museum, λόγου χάριν, που ιδρύθηκε το 1852 από τον πρώτο διευθυντή του (και ερασιτέχνη φωτογράφο) Henry Cole, είναι τώρα ένα από τα σημαντικότερα στην Ευρώπη, με πλούσια συλλογή σύγχρονων φωτογραφικών έργων.

Αντίβαρο στη θετική αυτή αναφορά στις αρχειακές πρακτικές των βρετανικών μουσείων Tate και Victoria & Albert αποτελεί η αποκάλυψη στην εφημερίδα Guardian τον Φεβρουάριο του 2012, ότι τα δύο αυτά ιδρύματα είχαν ήδη προβεί στη διάλυση και καταστροφή σημαντικού μέρους των θεματικών των φωτογραφικών αρχείων. Σύμφωνα με την Guardian, «Οι επιμελητές, που

θεωρούν τέτοια βοηθήματα αναντικατάστατα, δεν ρωτήθηκαν. Τα εν λόγω αρχεία ήταν γεμάτα φωτογραφίες έργων τέχνης από τις συλλογές τους, και όχι μόνον – μοναδικά στοιχεία οπτικής ιστορίας, πολύτιμα τόσο για συγκριτική έρευνα όσο και για τη μελέτη της διαχρονικής φθοράς ή αποκατάστασης κάποιου έργου»⁵. Το αρχείο του Tate διέσωσε, κυριολεκτικά μέσα από ντάνες απορριμμάτων, ο διευθυντής του Ιδρύματος Paul Mellon για τη μελέτη των Βρετανικών Τεχνών.

Το φωτογραφικό αρχείο της δικής μας Εθνικής Πινακοθήκης είναι κυρίως τεκμηριωτικό των έργων και της ιστορίας της· το γεγονός ότι συμπεριλαμβάνει ορισμένες αδιαμφισβήτητα σπουδαίες φωτογραφικές ενότητες, όπως το αρχείο Μαρίας Χρυσάκη, οφείλεται ουσιαστικά σε τυχαία κληροδοτήματα και δεν το καθιστά ενεργό φωτογραφικό αρχείο σύμφωνα με τον πιο πάνω ορισμό.

Το πρόβλημα του φωτογραφικού αρχείου που υποβιβάζεται εκ των πραγμάτων ως βοηθητικό έθιξε η Φανή Κωνσταντίνου, υπεύθυνη τότε του Φωτογραφικού Αρχείου του Μουσείου Μπενάκη, κατά τη διάρκεια της ημερίδας για την καλλιτεχνική φωτογραφία που διοργάνωσε ο υπουργός πολιτισμού Θάνος Μικρούτσικος στην Αθήνα στις 8 Οκτωβρίου 1994: «Θα ήθελα να πω, ότι συνήθως τα [φωτογραφικά] αρχεία λειτουργούν μέσα σε μουσεία ή ιδρύματα που δεν είναι καθαρώς φωτογραφικά και ως εκ τούτου η θέση που παίρνουν στις προτεραιότητες των ιδρυμάτων είναι κάπου προς το τέλος. Και επειδή υπάρχει η λανθασμένη αντιμετώπιση ότι το φωτογραφικό υλικό είναι βοηθητικό υλικό των άλλων συλλογών, καταλαβαίνετε ότι δεν έχουμε την προτεραιότητα στα αιτήματά μας».⁶

Εάν τα πρώτα φωτογραφικά αρχεία τέχνης είχαν κυρίως τεκμηριωτική και υποστηρικτική αποστολή, προς το τελευταίο τέταρτο του περασμένου αιώνα άρχισαν να πληθαίνουν, αρχικά στη Βόρειο Αμερική και αργότερα στη Δυτική Ευρώπη, τα αμιγώς φωτογραφικά. Με άλλα λόγια, στα «φωτογραφικά αρχεία τέχνης» ήλθαν να προστεθούν τα «αρχεία φωτογραφικής τέχνης». Ένα από τα μεγαλύτερα, τόσο από τον όγκο των συλλογών του όσο και από το εύρος των δραστηριοτήτων του, είναι το Center for Creative Photography (CCP – Κέντρο Δημιουργικής Φωτογραφίας) που στεγάζεται στο Πανεπιστήμιο της Αριζόνα. Ιδρύθηκε το 1975 από τη συγχώνευση των προσωπικών αρχείων πέντε διακεκριμένων –και τότε εν ζωή Αμερικανών φωτογράφων– των Ansel Adams, Wynn Bullock, Harry Callahan, Aaron Siskind και Frederick Sommer. Έκτοτε, το CCP απέκτησε άλλα 234 προσωπικά αρχεία, ενώ η κυρίως συλλογή φωτογραφιών περιέχει πάνω από 90.000 έργα που συνοδεύονται από έντυπο υλικό, βιβλία, καταλόγους, προσωπικά τεκμήρια αλλά και προφορικές μαρτυρίες.⁷

Οι στόχοι και οι δραστηριότητες του CCP σκιαγραφούν αρκετά καλά τις ιδανικές προδιαγραφές κάθε φωτογραφικού αρχείου τέχνης. Συνοψίζοντας, οι στόχοι αυτοί –τηρουμένων βέβαια των οικονομικών δυσαναλογιών– είναι:

1. Η συνεχής απόκτηση σύγχρονου και ιστορικού φωτογραφικού υλικού και η σωστή συντήρηση, φύλαξη και ανάδειξή του.
2. Η παράλληλη απόκτηση απαραίτητου υποστηρικτικού υλικού, όπως δημοσιεύσεων, ημερολογίων, αλληλογραφίας, βιβλίων εργασίας κ.λπ.
3. Η όσο γίνεται πληρέστερη καταλογογράφηση όλων των συλλογών.
4. Η απρόσκοπτη πρόσβαση μελετητών τόσο στους καταλόγους όσο και στο πρωτότυπο υλικό.
5. Η ενθάρρυνση της πρωτογενούς έρευνας, τόσο από τον ίδιο τον φορέα όσο και από εξωτερικούς συνεργάτες.
6. Η δημοσίευση και ευρύτερη διάδοση του περιεχομένου των συλλογών με κάθε μέσον, συμπεριλαμβανομένων και των διαδικτυακών.

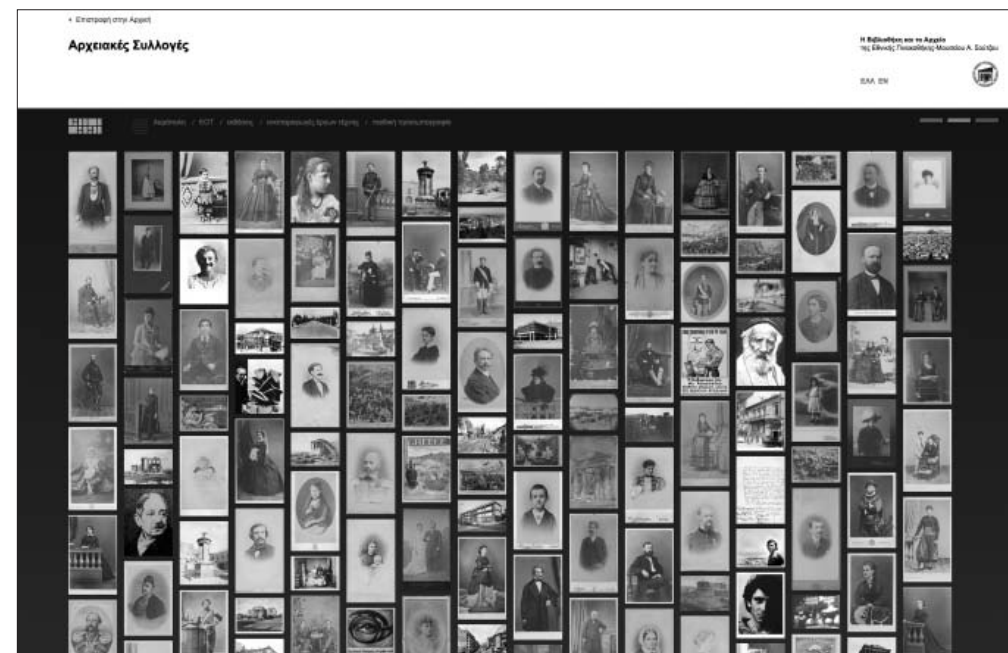
Σε ποιο βαθμό ανταποκρίνονται τα ελληνικά αρχεία φωτογραφικής τέχνης στις προδιαγραφές αυτές; Δυστυχώς, ορθότερο ερώτημα θα ήταν ίσως το εάν διαθέτουμε καν τέτοια αρχεία στη χώρα μας. Αφήνοντας κατά μέρος αφενός ορισμένα αρκετά πλούσια και καλά οργανωμένα, αλλά ειδικευμένα και έντονα τεκμηριωτικά αρχεία, όπως του Ναυτικού Μουσείου Ελλάδος ή του Εβραϊκού Μουσείου και αφετέρου τα ιδιωτικά αρχεία συλλεκτών, συχνά επίσης πλούσια αλλά ουσιαστικά απροσπέλαστα για τους περισσότερους ενδιαφερόμενους, έξι μόνο φορείς εθνικής εμβέλειας είτε προσφέρονται είτε έχουν την υποχρέωση να σχηματίσουν τέτοια αρχεία-συλλογές: το Μουσείο Μπενάκη, η Εθνική Πινακοθήκη, το Ελληνικό Λογοτεχνικό & Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ), το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ), το Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (ΚΜΣΤ) και φυσικά το Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης (ΜΦΘ) που υπάγεται στο ΚΜΣΤ.

Από τους έξι αυτούς φορείς, αδιαμφισβήτητα σημαντικότερο αρχείο φωτογραφικής τέχνης διαθέτει το Μουσείο Μπενάκη, αρχείο που επιπλέον ανταποκρίνεται θετικά στις περισσότερες από τις προαναφερθείσες αρχές. Το αρχείο λειτουργεί σε δικό του, σχετικά ευρύχωρο χώρο και οι εγκαταστάσεις «περιλαμβάνουν χώρο φύλαξης των συλλογών με σταθερές κλιματολογικές συνθήκες, αναγνώστηριο, σκοτεινό θάλαμο, καθώς και μονάδα προληπτικής συντήρησης και αποκατάστασης φωτογραφιών»⁸.

Το Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη ιδρύθηκε το 1973, και ενώ αρχικός του σκοπός ήταν «η συγκέντρωση, διαφύλαξη και ταξινόμηση φωτο-



Επίσκεψη στο Φωτογραφικό Αρχείο
του Μουσείου Μπενάκη
Photo © Αλίκη Τσίργιαλου



Online Αρχαιακές Συλλογές - Η Βιβλιοθήκη και
το Αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης - Μουσείου Α. Σούτζου
© Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου
http://www.nationalgallery.gr/library/el/cifiakes_sulloges/index.html

γραφιών που απεικονίζουν μνημεία και αντικείμενα παλαιοχριστιανικής, βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης»⁹, παραμένει καθοριστική η διατύπωση της αντιπροσώπου του αρχείου στον συλλογικό τόμο που δημοσίευσε το 1999 το ΕΛΙΑ για τα ελληνικά φωτογραφικά αρχεία: «το Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου διαπραγματεύεται τη φωτογραφία ως τέχνη».¹⁰

Οι συλλογές συμπεριλαμβάνουν σήμερα 300.000 αρνητικά και 25.000 φωτογραφίες, όλα πλήρως καταλογογραφημένα και αρχειοθετημένα, καθώς και αρχεία κορυφαίων «κλασικών» Ελλήνων φωτογράφων όπως η Βούλα Παπαϊωάννου και ο Δημήτρης Χαρισιάδης. Η πρόσβαση στο υλικό είναι ελεύθερη στους μελετητές κάθε είδους, ενώ είναι γνωστή στο φωτογραφικό χώρο η ευγένεια και προθυμία των εργαζόμενων στο αρχείο. Παράλληλα, το αρχείο ευθυγραμμίζεται απολύτως με τις προδιαγραφές που αφορούν στην έρευνα και την προβολή: «Στις δραστηριότητες του Τμήματος περιλαμβάνεται: α) η διοργάνωση φωτογραφικών εκθέσεων στην Ελλάδα και το εξωτερικό, β) η επιμέλεια φωτογραφικών εκδόσεων και γ) η συμμετοχή σε εκδηλώσεις γύρω από τη φωτογραφία (σεμινάρια, συνέδρια κ.τ.λ.). Στο ερευνητικό πεδίο του Αρχείου εμπίπτει η ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας, μέσα από τη μελέτη και την προβολή του έργου παλαιών Ελλήνων φωτογράφων, αλλά και η ανάθεση αποστολών με θέματα ελληνικού ενδιαφέροντος σε νέους δημιουργούς».¹¹

Το δεύτερο θεμελιώδες αρχείο ελληνικής φωτογραφίας είναι το αντίστοιχο τμήμα του ΕΛΙΑ, που σήμερα βρίσκεται υπό την αιγίδα του Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τραπέζης (ΜΙΕΤ). Αν και δεν μπορεί να χαρακτηριστεί αμιγώς αρχείο φωτογραφικής τέχνης, αφού όπως δηλώνει και η ονομασία του φορέα, πρόκειται ουσιαστικά για αρχείο ιστορικής τεκμηρίωσης, εντούτοις η συλλογή συμπεριλαμβάνει επώνυμες αλλά και ανώνυμες φωτογραφίες μεγάλου καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος. «Το Φωτογραφικό Αρχείο του ΕΛΙΑ έχει καθιερωθεί μ' αυτή την ονομασία αν και ουσιαστικά πρόκειται για Φωτογραφική Συλλογή [...] η αξιοποίηση του υπάρχοντος υλικού προβάλλει προπαντός την ιστορικότητά του, μια ιστορικότητα που μπορεί να κρύβεται ακόμα και σε θέματα φαινομενικά αδιάφορα».¹² Γενικότερα, το Αρχείο αποτελεί μοναδικό εργαλείο για τη μελέτη της ιστορίας της ελληνικής φωτογραφίας, ενώ όπως συμβαίνει και στο Μουσείο Μπενάκη, οι ερευνητές είναι ευπρόσδεκτοι και εξυπηρετούνται με προθυμία. Επιπλέον, όπως θα δούμε πιο κάτω, το Φωτογραφικό Αρχείο του ΕΛΙΑ έχει πάρει σαφές προβάδισμα όσον αφορά στη διαδικτυακή (online) προβολή του.

Λιγότερο ίσως γνωστό, επίσης όμως πλούσιο και καλά οργανωμένο είναι το Φωτογραφικό Αρχείο του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου που στεγάζεται στο μέγαρο της Παλαιάς Βουλής. Πρόκειται και εδώ για αρχείο ιστορικής τεκμηρίωσης, ταξινομημένο κυρίως σε ιστορικές και τοπογραφικές ενότητες, με πολ-

λά έργα γνωστών Ελλήνων και ξένων φωτογράφων του 19^{ου} και του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα. Περιέχει περί τα 200.000 κομμάτια, όλα σχεδόν ψηφιοποιημένα και καταλογογραφημένα, αν και για κάποιο περίεργο λόγο δεν προβλέπεται άμεση πρόσβαση στον κατάλογο για το κοινό. Το αρχείο όμως είναι επισκέψιμο κατόπιν συνεννόησης, ενώ υπάρχει και η δυνατότητα παροχής αναπαραγωγών.

Όσον αφορά στα τρία Μουσεία Σύγχρονης Τέχνης, η κατάσταση μέχρις σήμερα υπήρξε μάλλον αρνητική, καθώς δεν διαθέτουν καν φωτογραφικά αρχεία, πόσο μάλλον αρχεία φωτογραφικής τέχνης. Λογικά, θα περίμενε κανείς από το Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, τον μοναδικό κρατικό φορέα της χώρας μας με άμεση ευθύνη για το φωτογραφικό μέσον, την πιστότερη και αποτελεσματικότερη εφαρμογή των αρχών και προδιαγραφών ενός σύγχρονου αρχείου φωτογραφικής τέχνης. Στην πράξη όμως συμβαίνει το αντίθετο: ολόκληρη μάλλον η συλλογή σύγχρονης φωτογραφικής τέχνης του ΜΦΘ καταστράφηκε από πυρκαγιά που εκδηλώθηκε τη νύχτα από 2-3 Μαΐου 2012 σε αποθήκη της μεταφορικής εταιρείας Ορφέας Βεϊνόγλου, στη Βιομηχανική Περιοχή Σίνδου. Η συλλογή, εκτός από το σύνολο σχεδόν της μεγάλης ιστορικής έκθεσης *Εικόνα και Είδωλο: Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία, 1975-1995*, περιείχε πολλές εργασίες σύγχρονων Ελλήνων φωτογράφων που αποτελούσαν προσωρινά δάνεια προς το μουσείο, αλλά και δωρεές σημαντικών έργων από διακεκριμένους ξένους καλλιτέχνες όπως οι Simon Norfolk, Edward Burtinsky και Lyn Cohen.¹³ Δυστυχώς, αγνοούμε προπάντων ποια έργα καταστράφηκαν, αφού το ΜΦΘ ακόμα δεν έχει δημοσιοποιήσει τις σχετικές πληροφορίες – και τούτο παρά τις επανειλημμένες ομαδικές επιστολές διαμαρτυρίας των ενδιαφερόμενων φωτογράφων αλλά και σχετική επερώτηση στη Βουλή.¹⁴

Πέρα από την ύπαρξη συλλογών και τη δυνατότητα επίσκεψής των, η όσο δυνατόν ευρύτερη και πιο απρόσκοπτη διαδικτυακή πρόσβαση σε συλλογές και καταλόγους είναι σήμερα απαραίτητη προϋπόθεση για κάθε σοβαρό αρχείο έρευνας. Εδώ υστερούν σημαντικά τα ελληνικά φωτογραφικά αρχεία, με μοναδική εξαίρεση το ΕΛΙΑ, που έχει αναρτήσει στην ιστοσελίδα του περίπου 68.000 ψηφιακές εικόνες χαμηλής ανάλυσης, σε δύο διαστάσεις, υδατογραφημένες και καλά τεκμηριωμένες.¹⁵ Οι ίδιες εικόνες είναι διαθέσιμες μέσω της ηλεκτρονικής πλατφόρμας αναζήτησης του πολιτιστικού κόμβου europeana, με μία όμως σοβαρή επιφύλαξη: η τεκμηρίωση (τίτλος, όνομα φωτογράφου ή λεζάντα) είναι μόνο στα ελληνικά, πράγμα που εξουδετερώνει σε μεγάλο βαθμό τη χρησιμότητα των αναρτήσεων σε ό,τι αφορά τους ξένους ερευνητές, αφού η έρευνα λ.χ. για «Voula Papaioannou» δεν οδηγεί πουθενά.¹⁶

Από πλευράς του, το Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη έχει αναρτήσει διαδικτυακά μέχρις στιγμής 3.815 φωτογραφίες.¹⁷ Οι αναρτημένες

εικόνες είναι χαμηλής ανάλυσης και μικρών διαστάσεων, χωρίς υδατογράφημα, με λιτή αλλά επαρκή τεκμηρίωση. Η πρόσβαση μπορεί να γίνει είτε με αναζήτηση μέσω του Διαχειριστικού Συστήματος είτε μέσω των συλλογών (portfolio) ενός μικρού αριθμού επωνύμων, όπως π.χ. ο Τομπάζης ή η Σεραϊδάρη.

Ευχάριστη έκπληξη αποτελούν εκ πρώτης όψεως οι αναρτήσεις στο online Φωτογραφικό Αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης: μεγάλων διαστάσεων, εξαιρετικής ποιότητας και καλά τεκμηριωμένες, ενώ συμπεριλαμβάνουν και την πρόσθια όψη, κάτι σχεδόν απαραίτητο για τις παλαιότερες τουλάχιστον εκτυπώσεις. Δυστυχώς, όλα αυτά αναιρούνται ουσιαστικά από το ηθελημένα εκκεντρικό σύστημα παρουσίασης (περιγράφεται ως «εικονική περιήγηση»), που γίνεται εμφανές πως πρόθεση έχει να εντυπωσιάσει τον περιστασιακό επισκέπτη μάλλον παρά να διευκολύνει τον ερευνητή· αρκεί να σημειωθεί ότι πέρα από κάποιες αυθαίρετα προσδιορισμένες κατηγορίες, δεν υπάρχει δυνατότητα αναζήτησης.¹⁸

Τέλος, το Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, στην ενότητα «Αρχεία ΜΦΘ» της ιστοσελίδας του, προβάλλει επτά αρχεία, σημαντικότερο των οποίων θα ήταν το αρχείο των ελληνικών φωτογραφιών του Ελβετού Fred Boissonnas. Δυστυχώς, και στις επτά περιπτώσεις, οι σχετικοί σύνδεσμοι εδώ και πολύ καιρό είτε είναι νεκροί, είτε οδηγούν σε άδειες σελίδες.¹⁹

Σημειώσεις

1. Sekula, A., "The Body and the Archive", *October*, vol. 39, Winter 1986, p. 3.
2. Delli Castelli, A., "From This to That", *Frieze*, n. 146, April 2012, <http://www.frieze.com/issue/article/from-this-to-that/> (τελευταία πρόσβαση στις 30/11/2015).
3. Σταθάτος, Γ., *Φωτοφράκτης. Οι φωτογραφίες του Ανδρέα Εμπειρικού*, Άγρα, Αθήνα, 2001, σ. 16-17.
4. Κανελλοπούλου, Χ., «Εισαγωγή» στο Κανελλοπούλου, Χ. (επ.), *Κριτική+Τέχνη Νο6: Σύγχρονη Τέχνη και Αρχείο: αρχειακές συλλογές, καλλιτεχνικές πρακτικές, προβληματισμοί*, AICA Hellas, Αθήνα 2015, σ. 15.
5. Alberge, D., "Tate's national photographic archive 'rescued from skip' after internal tipoff", <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/feb/23/tate-national-photographic-archive-rescued> (τελευταία πρόσβαση στις 18/11/2015).
6. *Ημερίδα για την καλλιτεχνική φωτογραφία*, Υπουργείο Πολιτισμού-Εθνικό Πολιτιστικό Δίκτυο Πόλεων, Αθήνα, 1994, σ. 113.
7. <http://www.creativephotography.org> (τελευταία πρόσβαση στις 18/11/2015).
8. <http://www.benaki.gr/index.asp?lang=gr&id=10201> (τελευταία πρόσβαση στις 18/11/2015).
9. Ιστοσελίδα Μουσείου Μπενάκη, ό. π.
10. *Τα φωτογραφικά αρχεία και οι φορείς τους*, ΕΛΙΑ, Αθήνα, 1999, σ. 99 [η υπογράμμιση προστέθηκε από το συγγραφέα].
11. Ιστοσελίδα Μουσείου Μπενάκη, ό. π.
12. *Τα φωτογραφικά αρχεία και οι φορείς τους*, ό. π., σ. 48.
13. Πετσίνη, Π., Σταθάτος, Γ., «Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης: Ένας Καταρακωμένος Θεσμός», *Unfollow 7*, Ιούλιος 2012, σ. 108-111 (διαδικτυακή πρόσβαση: <https://www.academia.edu/7451635>). Βλ. Παπαδημητρίου, Γ., «Τα αρνητικά του Μουσείου» στο <http://www.protagon.gr/?i=protagon.el.lada&id=25413> (τελευταία πρόσβαση στις 30/11/2015). Σχετικές ανακοινώσεις με τη θέση του Μουσείου Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης ως προς το θέμα αυτό στον παραπάνω δικτυακό τόπο (26/6/2013), καθώς και στις ιστοσελίδες <http://www.thmphoto.gr/?p=3860> και <http://www.thmphoto.gr/?p=4115> (τελευταία πρόσβαση στις 30/11/2015), χωρίς αυτές οι ανακοινώσεις να ξεκαθαρίζουν ποια ακριβώς έργα και ποιων δημιουργών έχουν καταστραφεί.
14. Αναφορά 2994 της βουλευτού Μαρίας Ρεπούση, 22/02/2013.
15. <http://eliaserver.elia.org.gr/elia/site/content.php?sel=22> (τελευταία πρόσβαση στις 30/11/2015).
16. <http://www.europeana.eu/portal> (τελευταία πρόσβαση στις 30/11/2015).
17. <http://www.benaki.gr/index.asp?id=10201&lang=gr> (τελευταία πρόσβαση στις 30/11/2015).
18. http://www.nationalgallery.gr/library/el/cifiakes_sulloges/index.html (τελευταία πρόσβαση στις 18/11/2015).
19. http://www.thmphoto.gr/?page_id=1018 (τελευταία πρόσβαση στις 30/11/2015).