

ΣΚΕΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Εδώ και αρκετό καιρό έχει ανοίξει στο εξωτερικό διάλογος γύρω από τη θεμελιώδη έννοια «ιστορία της φωτογραφίας». Ο διάλογος αυτός, απόρροια γενικότερων ζυμώσεων στον χώρο της φιλοσοφίας της τέχνης, επικεντρώνεται σε δύο ερωτήματα: το πρώτο αφορά τον βαθμό στον οποίο η ιστορία της φωτογραφίας μπορεί να θεωρηθεί αυτάρκης επιστημονικός κλάδος, ενώ το δεύτερο ασχολείται με εκείνο που ο Régis Durand αποκαλεί τις πολλαπλές «δυνητικές ιστορίες» της φωτογραφίας. Όπως τονίζει ο Ισπανός θεωρητικός Carmelo Vega σε πρόσφατο δοκίμιο, *«έργο του ιστορικού δεν είναι απλώς να συλλέγει ανέκδοτα γεγονότα, να συγγράφει καταλόγους του έργου μεμονωμένων φωτογράφων ή τις βιογραφίες των, αλλά ούτε και να μετατρέπει την ιστορία σε αφήγηση της εξέλιξης των φωτογραφικών τάσεων».*

Οφείλουμε να λάβουμε υπ' όψη μας τις παροτρύνσεις αυτές, προπάντων τη συμβουλή να φυλαγόμαστε από τη λεγόμενη «αγιογραφική» εκδοχή της φωτογραφικής ιστορίας, την υπερβολική δηλαδή έμφαση στο έργο «κορυφαίων» δημιουργών. Η ιστορία όμως της Ελληνικής φωτογραφίας εμπλουτίζεται καθημερινά με καινούργια στοιχεία, με αποτέλεσμα τα διλήμματα που αντιμετωπίζει να ανήκουν περισσότερο στον χώρο της πρακτικής μεθοδολογίας. Ένα από τα ουσιαστικότερα θέματα αφορά τα κριτήρια με τα οποία πρέπει να αντιμετωπίζεται ένα ιστορικό φωτογραφικό έργο.

Η ένταξη ενός φωτογράφου στην όποια ιστορία της φωτογραφίας ταυτίζεται συνήθως με τη χρονολογία της πρώτης σοβαρής αναδρομικής έκθεσης ή μονογραφίας. Η πρώτη αυτή παρουσίαση αποτελεί ορόσημο στην αξιολόγηση του έργου, και η ευθύνη που επωμίζεται ο επιμελητής είναι αντίστοιχα μεγάλη: ο τρόπος με τον οποίον θα παρουσιασθεί το έργο και οι συντεταγμένες που θα ακολουθηθούν, θα κρίνουν πιθανότατα και τη μελλοντική αντιμετώπισή του. Εντούτοις, ελάχιστη προσοχή έχει δοθεί μέχρι σήμερα στη μεθοδολογία που ακολουθείται κατά την ένταξη αυτή.

Κατ' αρχάς αξίζει να τονισθεί πως έρευνα και ιστορική μελέτη είναι δύο ξεχωριστές δραστηριότητες. Η πρωτοβάθμιος έρευνα αποτελεί φυσικά το απαραίτητο αναγκαίο στάδιο κάθε επιστημονικής μελέτης, η μελέτη όμως δεν εξαντλείται με την έρευνα, που αποστολή έχει να φέρει στο φως έναν όσο γίνεται μεγαλύτερο όγκο πληροφοριών. Η διαφορά ερευνητού και ιστορικού έγκειται στο ότι ο δεύτερος εκτελεί συνθετικό έργο: επιλέγει δηλαδή πληροφορίες και ενδείξεις βάσει των οποίων συνάγει ορισμένα συμπεράσματα, προτείνει κάποιες ερμηνείες, αποτολμά κάποιες αξιολογήσεις και προσπαθεί να τοποθετήσει το αντικείμενο της μελέτης του σε ένα ευρύτερο πολιτισμικό ή κοινωνικό πλαίσιο.

Ερχόμαστε λοιπόν στον τρόπο με τον οποίο μελετητές και ιστορικοί της τέχνης προσεγγίζουν ένα καινούργιο, αδιαφοροποίητο φωτογραφικό

έργο. Πώς δηλαδή οργανώνουν και μεθοδεύουν εικόνες και παρεμφερές υλικό έτσι ώστε να μπορέσουν να τα βάλουν σε κάποια τάξη – μια τάξη τεχνητή μιν, απαραίτητη όμως αν δεν είναι να πνιγούν σε ένα συνονθύλευμα πληροφοριών. Σαν καλοί μεταμοντέρνοι, έχουμε φυσικά επίγνωση πως η δόμηση της αξιολόγησης που επιχειρείται είναι αναμφισβήτητα κατασκευάσμα – το δεχόμαστε, όμως, συνειδητά και με κάθε επιφύλαξη, αφού και οι πιο άπελπεις στρουκτουραλιστικές προσπάθειες δεν κατάφεραν ακόμα να πείσουν ότι το αδιαφοροποίητο χάος είναι κατά κάποιον τρόπο ποιοτικό επικοινωνιακό από μία έστω επισφαλώς δομημένη ερμηνευτική αφήγηση.

Με τι κριτήρια όμως θα δομηθεί αυτή η ερμηνεία; Ουσιαστικά, δύο είναι οι αντιμετώπισεις ή μεθοδολογίες μέσα από τις οποίες συνήθως προσεγγίζεται ένα φωτογραφικό έργο, κάθε μια από τις οποίες ακολουθεί διαφορετικές αρχές. Τις αντιμετώπισεις αυτές θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε φιλολογική ή αναλυτική αφενός και καλλιτεχνική ή συνθετική αφετέρου. Η πρώτη, που ονομάζω «φιλολογική» γιατί η μεθοδολογία και τα κριτήρια της είναι παραπλήσια με εκείνα της παραδοσιακής φιλολογικής έρευνας, προϋποθέτει πως κάθε πτυχή του υπό μελέτην έργου έχει περίπου ίση αξία, και πως καθήκον του μελετητή είναι να δώσει μια όσο πιο πλήρη γίνεται εικόνα του έργου. Η προϋπόθεση αυτή επεκτείνεται πέρα από το κείμενο και στην εικονογράφηση (εφόσον πρόκειται για έκδοση) ή την παρουσίαση (εφόσον πρόκειται για έκθεση). Αντιθέτως, η «καλλιτεχνική» ή συνθετική αντιμετώπιση θέτει ως κύριο σκοπό της την αποτελεσματικότερη δυνατόν δικαίωση του ίδιου του έργου. Με βάση δηλαδή όποια κριτήρια θεωρηθούν πιο κατάλληλα (συνήθως, αλλά όχι αποκλειστικά, καλλιτεχνικά), αξιολογεί σε κάποιο βαθμό το έργο και προβάλλει τις θετικότερες και πιο πετυχημένες πτυχές του. Αναπόφευκτα, ο ρόλος του μελετητή στην περίπτωση αυτή αγκαλιάζει και εκείνον του κριτικού.

Κυριότερη αρετή της αναλυτικής αντιμετώπισης είναι η πληρότητα. Ίδανικά, κάθε πτυχή ενός έργου αναλύεται, παρουσιάζεται λίγο-πολύ αμερόληπτα και συνεισφέρει στη γενικότερη εξοικείωση με τον δημιουργό. Με βάση την αρχή ότι κανείς δεν είναι εις θέσιν να προβλέψει ποιο μέρος της παραγωγής ενός φωτογράφου θα παρουσιάσει ενδιαφέρον στους σημερινούς αναγνώστες – πόσο μάλλον στους μελλοντικούς – γίνεται αναφορά σε κάθε έκφασή της. Η γνωστή ρευστότητα του φωτογραφικού μέσου έρχεται εξάλλου να υποστηρίξει την τακτική αυτή, αφού έχουμε αρκετά παραδείγματα στην ιστορία της φωτογραφίας μεταγενέστερης κριτικής μεταστροφής απέναντι σε θεωρούμενο κάποτε υποδεέστερο ή άνευ καλλιτεχνικής σημασίας έργο.

Επιπλέον, ο επιμελητής που κλείνει προς την φιλολογική μεθοδολογία θα επικαλεστεί, δικαίως, την ανάγκη σχετικής μετριοφροσύνης στο έργο που επιτελείται, αποφεύγοντας να επηρεάσει ή και να διαστρεβλώσει την παρουσίαση επιβάλλοντος προσωπικές κρίσεις και αντιλήψεις. Έτσι, στην πρόσφατη έκθεση του Νικόλαου Τομπάζη στο Μουσείο Μπενάκη, και στον αντίστοιχο μονογραφικό κατάλογο, η Ειρήνη Μπουντούρη

συμπεριέλαβε αρκετές φωτογραφίες αρχαιολογικών ανασκαφών της δεκαετίας 1950, σημειώνοντας πως «η φωτογραφία ήταν πλέον για [τον Τομπάζη] η αποκλειστική πηγή βιοπορισμού». Οι ανασκαφικές λοιπόν φωτογραφίες του Τομπάζη, παρά το γεγονός είναι ελάχιστος καλλιτεχνικής σημασίας, αποτελούν βασικό μέρος της επαγγελματικής του παραγωγής και η αναλυτική αντιμετώπιση οφείλει να τους προσδώσει αντίστοιχο βάρος.

Ας μου επιτραπεί η αναφορά σε προσωπική εμπειρία, που όμως φωτίζει σε κάποιο βαθμό το υπό συζήτηση θέμα. Όταν το 2000 μου ζητήθηκε να ασχοληθώ με το φωτογραφικό αρχείο του Ανδρέα Εμπειρικού, αντιμετώπισα έναν μεγάλο αριθμό φωτογραφιών, οι περισσότερες άγνωστες. Με μια πρώτη εξέταση του αρχείου κατέστη προφανές ότι έπρεπε να ληφθούν ορισμένες σκληρές μεθοδολογικές αποφάσεις - και κατ' αρχάς, εάν το φωτογραφικό έργο του Εμπειρικού θα αντιμετωπιζόταν ως ενδιαφέρον πάρεργο ενός ανθρώπου ήδη διακεκριμένου στους χώρους της λογοτεχνίας και της ψυχανάλυσης, ή αντιθέτως ως αυτοτελής δημιουργική πορεία που θα προσέθετε κάτι το ουσιώδες στην γενικότερη ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας.

Το πρώτο βήμα ήταν η αξιολόγηση του αρχείου με καθαρά φωτογραφικά κριτήρια. Γρήγορα συμπεράνα πως το σύνολο σχεδόν των ποζαρισμένων φωτογραφιών, συμπεριλαμβανομένων των λεγόμενων «ασέμνων», στερούντο ιδιαίτερου καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος. Εξίσου ανούσιες ήσαν οι συμβατικές νεκρές φύσεις, ενώ τα ελληνικά και ξένα τοπία δεν παρουσίαζαν τίποτα το ασυνήθιστο για τη φωτογραφία της εποχής. Εάν το φωτογραφικό έργο του Εμπειρικού περιοριζόταν στις κατηγορίες αυτές, το ενδιαφέρον του θα βρισκόταν απλώς και μόνο στην ικανότητα να φωτίσει τη ζωή του λογοτέχνη. Από το υπόλοιπο όμως έργο ξεχώριζαν κάμποσα στιγμιότυπα και σκηνές δρόμου, πολλά από αυτά φορτωμένα με πραγματική χροιά του παράδοξου, αλλά και οι πιο αυθόρμητες από τις φωτογραφίες γυναικών και μικρών κοριτσιών. Τέλος, θεώρησα ότι η εντατική, σχεδόν ιδεοληπτική φωτογράφιση του γιου του επί μια δεκαπενταετία, όπως επίσης και οι προπολεμικοί υπερρεαλιστικοί πειραματισμοί, πράγματι προσέθεταν κάτι καινούργιο στο σύνολο της ελληνικής φωτογραφίας.

Έπρεπε λοιπόν να διαλέξω μεταξύ μιας περίπου ισοβαρούς αντιμετώπισης των διαφόρων πτυχών του έργου του Εμπειρικού, και μιας επιλογής που θα ευνοούσε την καλλιτεχνικά πιο ενδιαφέρουσα πλευρά του. Λόγω ιδιοσυγκρασίας όσο και επαγγελματικής προκατάληψης, επέλεξα την δεύτερη εκδοχή, σκοπεύοντας να περιορίσω στο ελάχιστο (όχι όμως και να εξαφανίσω) το ασθενέστερο μέρος του έργου, τουλάχιστον σε ότι αφορούσε την επιλογή έργων για την έκθεση και την εικονογράφιση του βιβλίου. Φυσικά, στο συνοδευτικό κείμενο θα γινόταν εκτενής αναφορά σε ολόκληρο το φωτογραφικό έργο, στο ασθενέστερο όσο και στο ισχυρότερο.

Ουσιαστικά έτσι και έγινε. Καθ' οδόν όμως συνάντησα ορισμένες αντιρρήσεις του Σταύρου Πετσόπουλου, επιμελητή της συνοδευτικής μονογραφίας που θα εξέδιδαν οι εκδόσεις Άγρα. Προσεγγίζοντας το θέμα, όπως πιστεύω, με φιλολογική κατά βάση προδιάθεση, ο Πετσόπουλος θέλησε να αυξήσει τον συνολικό αριθμό φωτογραφιών με κριτήρια ουσιαστικά εξωφωτογραφικά: τα γυμνά, τις παιδίσκες και τα «άσεμνα» επειδή αντικατόπτριζαν τον γενικότερο ερωτισμό του Εμπειρικού και ειδικά εκείνον του *Μεγάλου Ανατολικού*, και πολλά από τα συχνά ανέμπνευστα πορτραίτα επειδή απεικόνιζαν προσωπικότητες της νεοελληνικής διανόησης. Έτσι το βιβλίο βρέθηκε να έχει κάπως περισσότερες φωτογραφίες μικρών κοριτσιών με εκτεθειμένα σώβρακα και άτσαλα ποζαρισμένων Αθηναϊκών καλλονών απ' ότι θα είχα επιλέξει. Κατά την προσωπική μου γνώμη, οι εικόνες αυτές δεν συνέβαλλαν στη γενικότερη αποδοχή του Εμπειρικού ως σοβαρό συντελεστή της ελληνικής φωτογραφίας.

Τρία χρόνια αργότερα, όταν μου ζητήθηκε από την Καίριο Βιβλιοθήκη να οργανώσω έκθεση με θέμα τις Ανδριώτικες φωτογραφίες του Εμπειρικού, το ίδιο θέμα ανέκυψε, με αποτέλεσμα να σημειωθεί τελικά μεγάλη απόκλιση μεταξύ της έκθεσης «Η Άνδρος του Ανδρέα Εμπειρικού» και του ομότιτλου βιβλίου. Το μέγεθος της απόκλισης, αλλά και τους λόγους που οδήγησαν σε αυτήν, ανέπτυξε ο Πετσόπουλος σε διάλεξη την επαύριον των εγκαινίων: «*Το βιβλίο*», είπε, «*ενσωματώνει όλες τις φωτογραφίες της έκθεσης αλλά προσθέτει άλλες τόσες, γιατί είναι άλλο μέσο. Μπορεί ένα βιβλίο ίσως και να φλυαρήσει λίγο – με την έννοια ότι οι πιο αδύναμες φωτογραφίες μπορούν και να νομιμοποιηθούν, λόγω κάποιου ενδιαφέροντος στοιχείου που παρουσιάζουν, δίπλα σε κάποιες άλλες ισχυρότερες. Επίσης, στο βιβλίο μπορείς πιο εύκολα να τυπώσεις τις παραλλαγές (variations) σ'ένα θέμα. Η έκθεση είναι πιο απαγορευτική ως προς αυτό.*»

Εδώ ακριβώς διαφαίνονται δύο τουλάχιστον διαφορές μεταξύ της φιλολογικής και καλλιτεχνικής αντιμετώπισης: ο ιστορικός φωτογραφίας γνωρίζει ότι κάθε ολοκληρωμένο έργο βασίζεται στην έκθεση μεγάλου, μερικές φορές εξαιρετικά μεγάλου όγκου αρνητικών, συχνά με αμελητέες διαφορές μεταξύ των, ελάχιστο ποσοστό από τα οποία πρόκειται ποτέ να τυπωθούν και να πάρουν τη θέση τους στο συνολικό έργο του φωτογράφου. Βέβαια, η μελέτη παραλλαγών και τυπωμάτων επαφής μπορεί να φωτίσει τον τρόπο εργασίας ενός φωτογράφου, πρόκειται όμως για λεπτομερή αναλυτική έρευνα που οπωσδήποτε δεν έχει σχέση με μια πρώτη, σκιαγραφική παρουσίαση του έργου. Ούτε μπορεί μια τέτοια παρουσίαση να επιτρέψει στον εαυτό της την πολυτέλεια της φλυαρίας· ενώ είναι δυνατόν να αποτελέσει ουσιώδες μέρος ενός λογοτεχνικού συγγράμματος (είδε Musil ή Svevo), η φλυαρία λειτουργεί μάλλον ανασταλτικά όταν πρόκειται για καλλιτεχνικό ή φωτογραφικό περιεχόμενο.

Παρά την εμφανή προτίμηση μου για την συνθετική αντιμετώπιση ιστορικού φωτογραφικού υλικού, δεν θα ισχυριζόμουν ποτέ πως είναι

απαραίτητα η μόνη ενδεδειγμένη. Η αναλυτική και συνθετική προσέγγιση δεν αλληλοαναιρούνται, παρά σχηματίζουν κλίμακα κατά μήκος της οποίας ο μελετητής κινείται προς μία ή άλλη κατεύθυνση αναλόγως των αναγκών. Η επιλογή όμως αυτή πρέπει να γίνει συνειδητά, μετά από σκέψη γύρω από τις εναλλακτικές λύσεις που ενδεχομένως προσφέρονται. Συγχρόνως, ο μελετητής δεν πρέπει να αποποιείται την ευθύνη της αξιολόγησης, αφού κάθε αξιολόγηση αποτελεί ιδανικά και την απαρχή ευρύτερου διαλόγου γύρω από το αξιολογούμενο έργο.

© 2006 Γιάννης Σταθάτος

Πρώτη δημοσίευση, περιοδικό *Φωτογράφος* 145 (Ιανουάριος 2006). Το κείμενο βασίζεται σε διάλεξη που έγινε στα πλαίσια των Δ΄ Φωτογραφικών Συναντήσεων Κυθήρων.