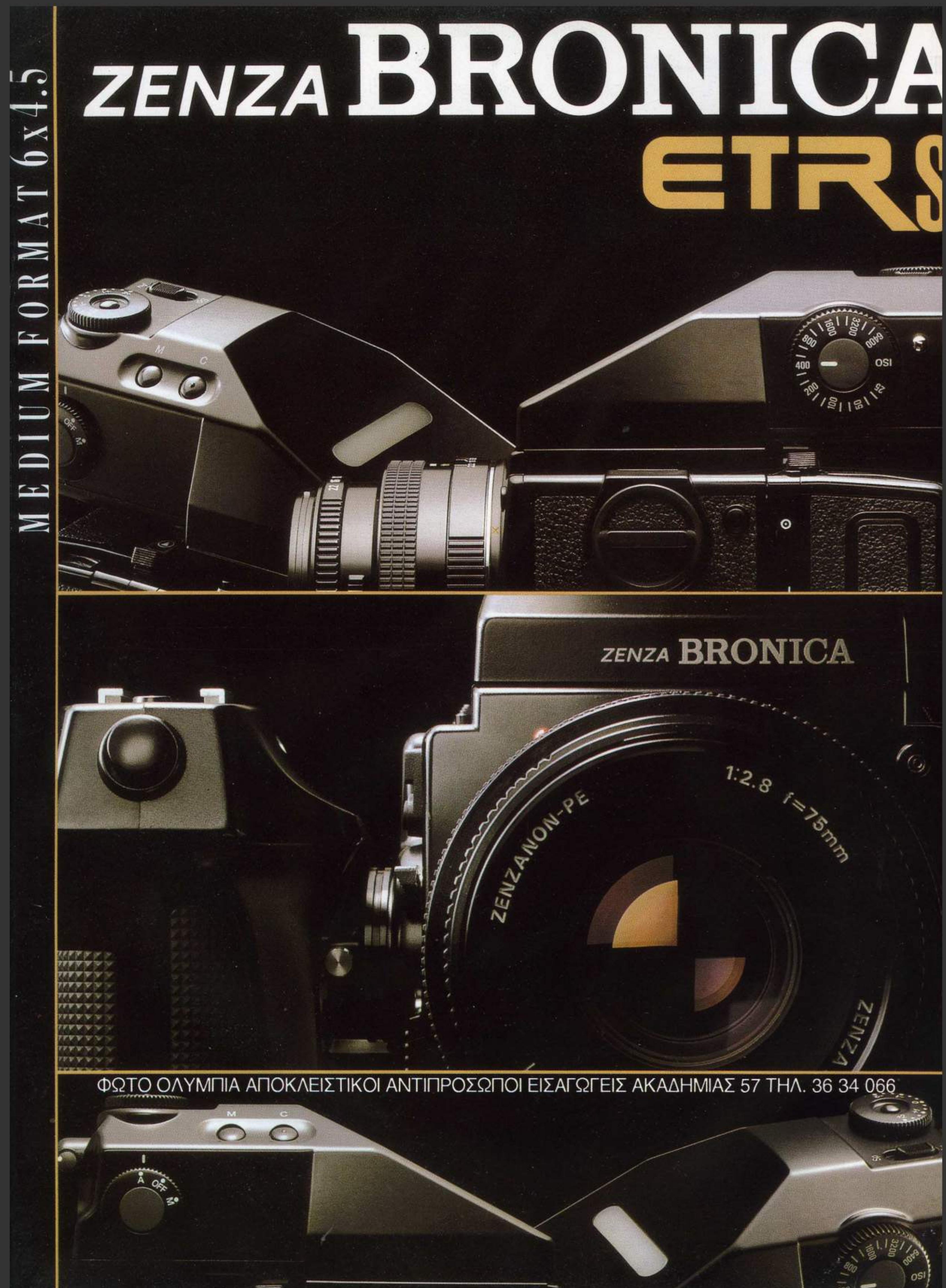


# ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΓΙΑ ΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΕΥΧΟΣ 1 ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ 1994 ΤΙΜΗ 800 ΔΡΧ.





MEDIUM FORMAT 6x4.5



ARTWORK (03) ZEOLHO LR. KOLANZES, GJ MEDDONS

## HASSELBLAD 501C

Τα χαρακτηριστικά μιάς Hasselblad είναι:

- ✓ Η άριστη κατασκευή
- ✓ Ο αυστηρός έλεγχος λειτουργίας κάθε μηχανής
- ✓ Η μηχανική λειτουργία
- ✓ Η ποιότητα των φακών Zeiss

Στη νέα Hasselblad 501c όλα αυτά με χαμηλότερο κόστος.

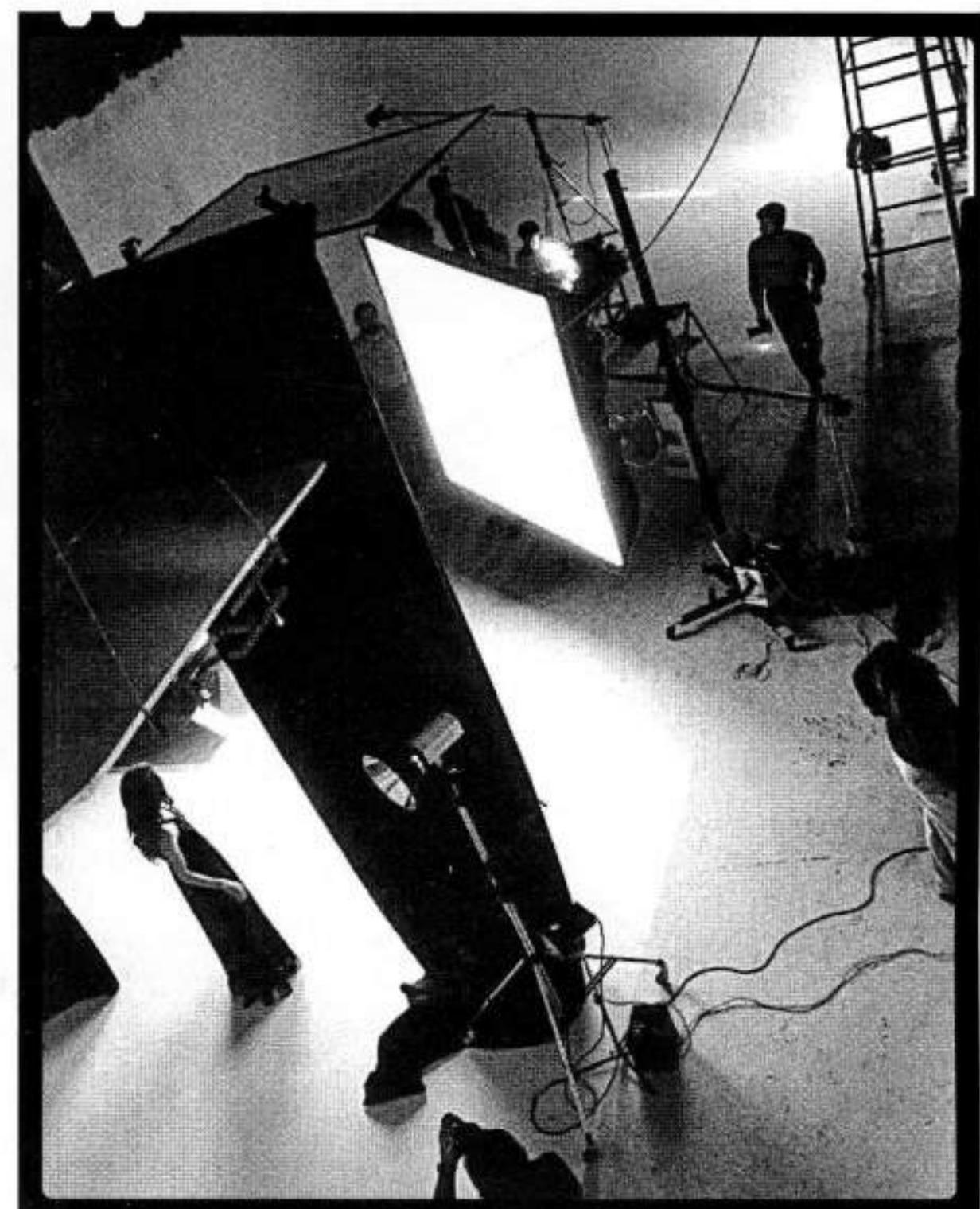
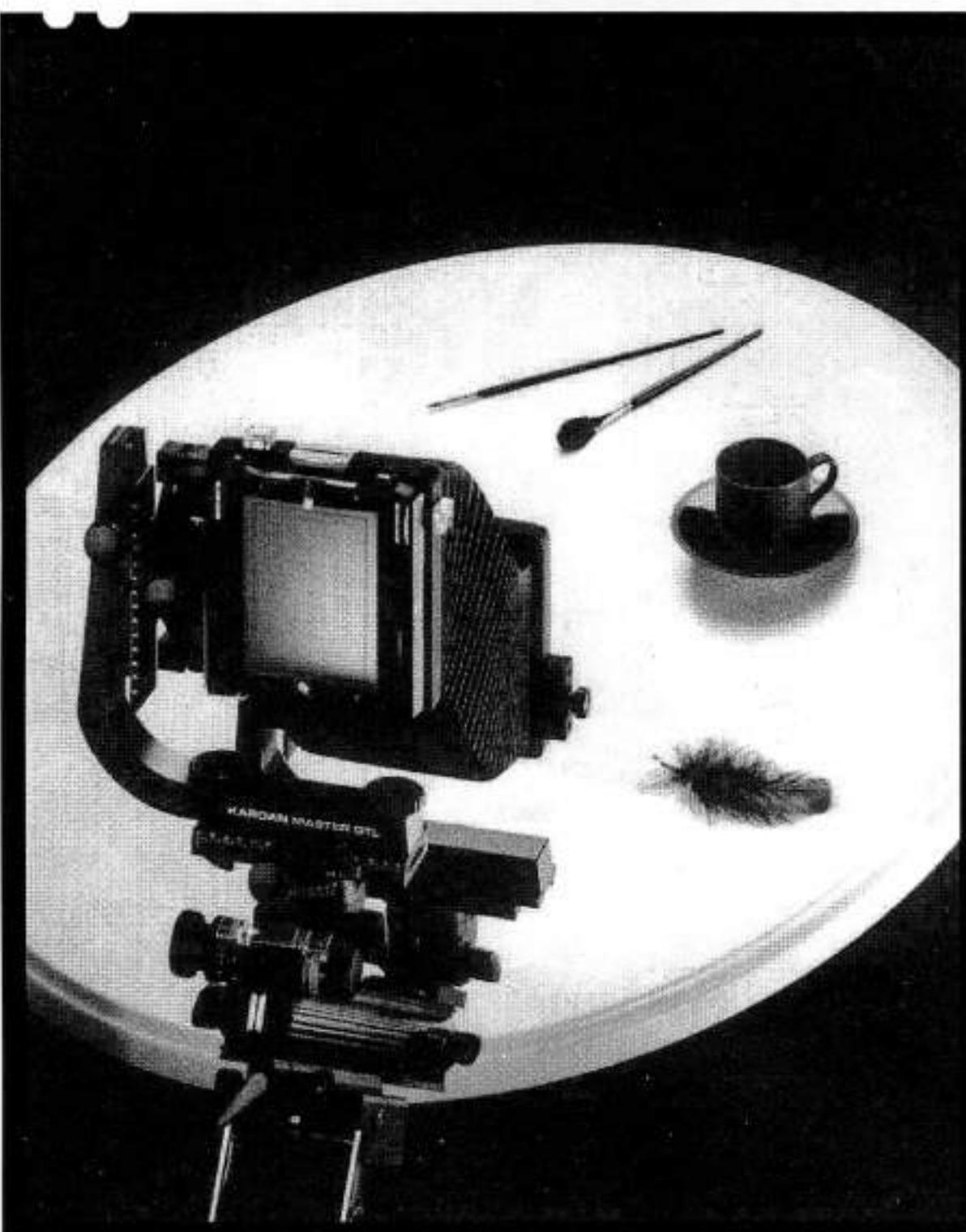
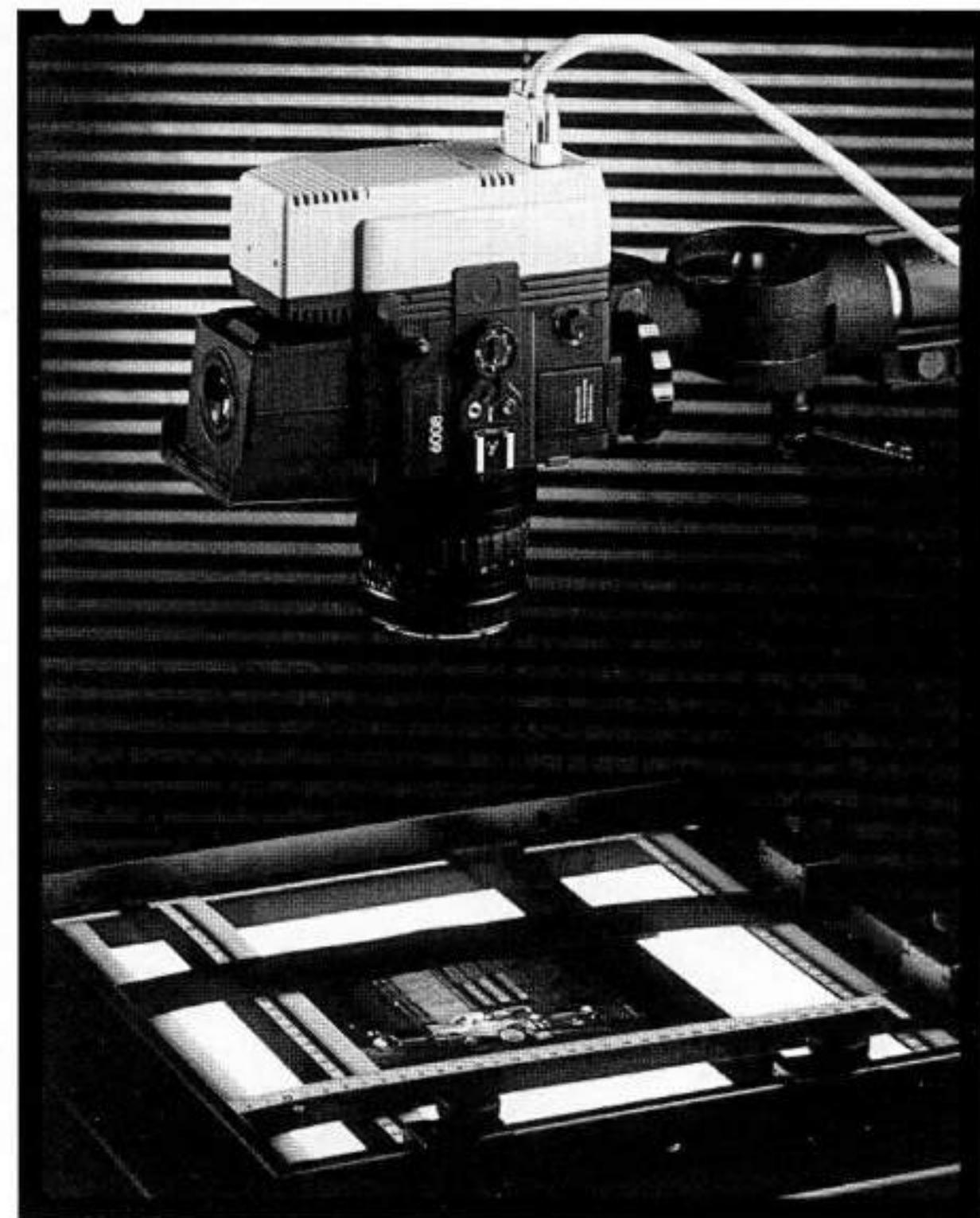


HASSELBLAD

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

*Leica*

# A C A D E M Y CREATIVE PHOTOGRAPHY



ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ - ΕΓΓΡΑΦΕΣ  
ΥΜΗΤΤΟΥ 243 - 251, 11632 ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ.: 7012715, FAX.: 7260487. ΩΡΕΣ ΓΡΑΜΜΑΤΙΑΣ: 12 - 8 μ.μ.

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

4. Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ Ο ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ  
*του Πλάτωνος Ριβέλλη.*
8. ΓΕΓΟΝΟΤΑ.  
Η Σκόπελος το νησί της φωτογραφίας.  
Ένας Αμερικανός σε μια νέα κατεύθυνση.  
Η έκθεση του "Φωτογραφικού Κύκλου".
12. ΚΩΣΤΑΣ ΜΠΑΛΑΦΑΣ Φωτογραφίζοντας τον ανθρώπινο αγώνα.  
*του Αντώνη Κυριαζάνου.*
16. ELI LOTAR  
*του Πλάτωνος Ριβέλλη.*
20. ROBERT FRANK Το γκρίζο της νοσταλγίας  
*του Σύλλα Ζήλια.*
25. PORTFOLIO  
Κώστας Πετράκης.
29. PORTFOLIO  
Πηνελόπη Χατζάκη.
34. EUGENE ATGET Η ψυχή των πραγμάτων  
*του Αντώνη Κυριαζάνου.*
40. ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΕΙΣ  
Η φωτογραφία στη Ναύπακτο.
42. ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΕΝΝΟΙΑΚΗ ΤΕΧΝΗ  
*του Jean Claude Lemagny.*
46. ΕΝΑ ΜΑΘΗΜΑ ΑΠΟ ΤΟΝ TADEUSZ KANTOR.
50. ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ.



Φωτογραφία εξωφύλλου, Τασία Βουτυροπούλου.

Φ Θ Ι Ν Ο Π Ω Ρ Ο  
1 9 9 4

**ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ:** Επήσια συνδρομή 3.000 δρχ. Ταχυδρομική επιταγή στο όνομα  
Ανδρέας Σχοινάς Τσακάλωφ 44 Αθήνα 106 73.

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ τεύχος 1. Φθινόπωρο 1994, τιμή τεύχους δρχ. 800. Εκδόσεις Φωτοχώρος-Φωτογραφικός Κύκλος.  
Τσακάλωφ 44 Αθήνα 106 73 τηλ: 01-3645577, 01-3615508, 01-3608349 Fax: 01-3645151. Διευθυντής Πλάτων  
Ριβέλλης, Αρχισυντάκτης Αντώνης Κ. Κυριαζάνος, Δημιουργικό Ιωάννης Β. Κολαξίζης, DTP Artwork Συγγραφέας 5  
τηλ: 031-251.140 Γώργος Ι. Μελιδόνης, Φίλμ-διαχωρισμόι, Φίλμπος Γκριτζώτης, Κωνσταντινουπόλεως 216,  
Αθήνα, τηλ: 01-2631076, Εκτύπωση Επικοινωνία Ε.Π.Ε. Πάρνηθος 51, Πειραιάς, τηλ: 01-4130901.

# Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ Ο ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ

ΤΟΥ ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΡΙΒΕΛΛΗ



Sally Mann.

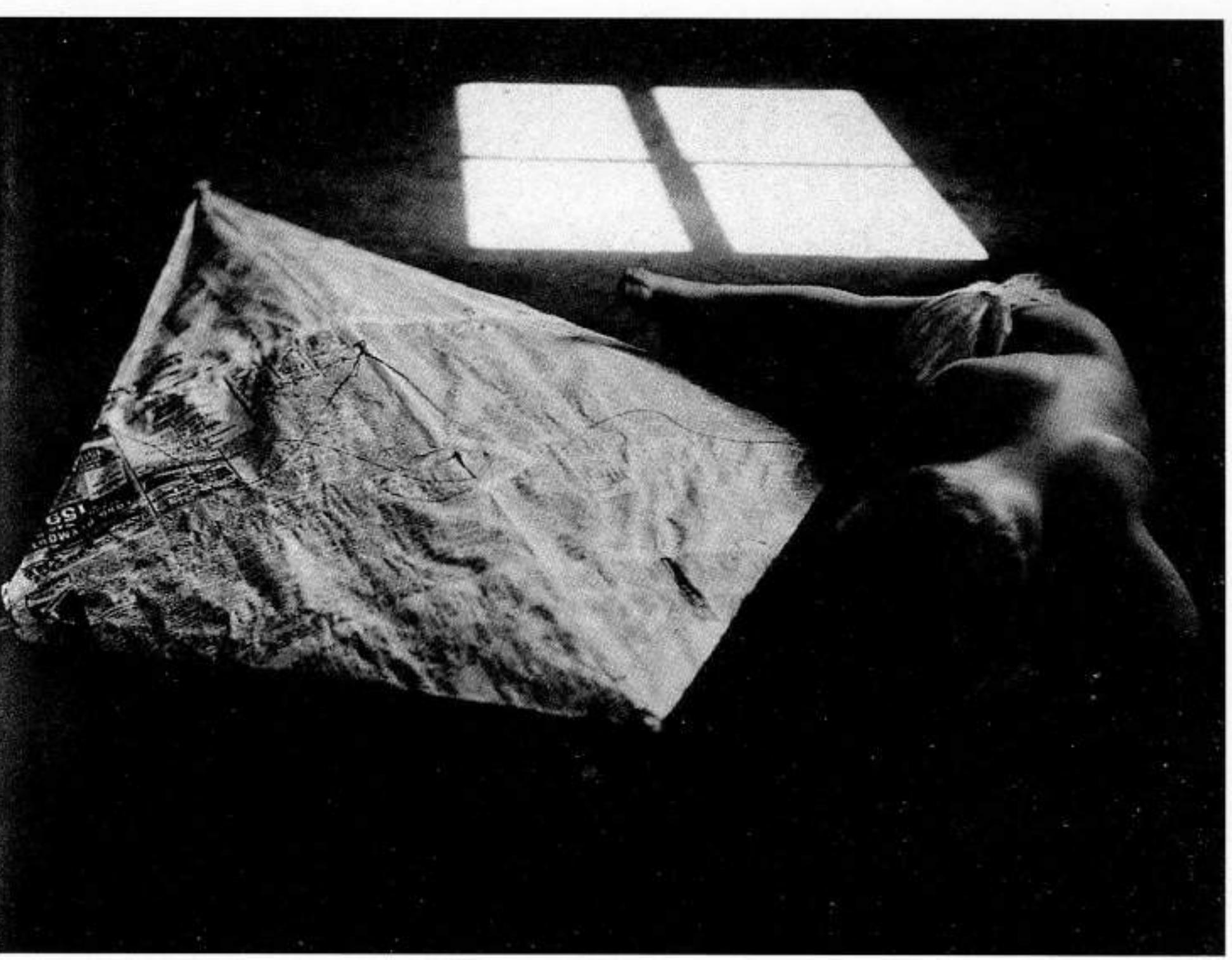
Το τεύχος αυτό αποτελεί τη συνέχεια προς την παλαιότερη περιοδική έκδοση με τον ίδιο τίτλο, που κυκλοφόρησε από τον "Φωτογραφικό Κύκλο". Η έκδοση εκείνη, ελκυστική για πολλούς, αν και εξ ορισμού μη βιώσιμη, χαραστρίστηκε από ένα βασικότατο σφάλμα. Την δωρεάν διανομής της. Αυτό καθησύχαζε τους γράφοντες ως προς την εξασφαλισμένη επικοινωνία, που θα ανερχόταν οπωσδήτοτε στον αριθμό των τυπωμένων φύλλων, αλλά δεν τους επέτρεπε να σταθμίσουν την ουσιαστική ανταπόκριση αυτής της επικοινωνίας. Δεν ξέρω αν από δημοσιογραφικής σκοπιάς είναι σωστό ο γράφων να φαντάζεται, σχεδόν ζωντανό μπροστά του, έναν αποδέκτη των λόγων του. Εμένα, όμως, έτσι μου συμβαίνει. Γεμίζω μάλιστα από συναισθήματα αμηχανίας, όταν συνειδητοποιώ ότι ποτέ δεν θα φτάσει στά αυτά μου ο αντίλογος. Η κυκλοφορία, τουλάχιστον, του τεύχους είναι μια απόδειξη για την, έστω παθητική αποδοχή (όχι αναγκαστικά παραδοχή) των γραφομένων. Ας είναι λοιπόν ευλογημένο στη συγκεκριμένη περίπτωση το αντίτιμο, που θα μας δείξει αν υπάρχουν αρκετοί που επιθυμούν να ακούσουν, όσα έχουμε να τους πούμε.

Το κακό είναι πως αν αποδειχτεί ότι αυτά δεν τους ενδιαφέρουν, δεν είμαστε σε θέση να προσαρμόσουμε όσα λέμε προς τις επιθυμίες τους, παρά μονάχα να διαπιστώσουμε πως οι απόψεις μας, ή οι εμμονές μας, μένουν χωρίς αποδέκτες και πως ο κύκλος της επικοινωνίας μικραίνει ασφυκτικά

Δεν είμαστε ένα περιοδικό που γεννήθηκε με μόνο στόχο να επιβιώσει και να μεγαλώσει. Δεν ζηλώσαμε τις επιτυχίες του ειδικευμένου Τύπου, ούτε σκεφτήκαμε να διεκδικήσουμε κι εμείς ένα κομμάτι της πίτας. Δεν κάναμε έρευνα αγοράς για να καθοδηγήσουμε την ύλη μας. Εν τούτοις επιλέξαμε αυτή τη μορφή επικοινωνίας, ως πιο αποτελεσματική και προσαρμοσμένη στις

σημειωνές συνήθειες. Επειδή μάλιστα η λέξη επικοινωνία συνεπάγεται δύο κατευθύνσεις και όχι απλώς την άσκηση μονομερούς ενημέρωσης και εξουσίας, καλώ από τώρα, και θα επαναλάβω αυτήν την πρόσκληση συχνά, τους αναγνώστες μας να στέλνουν επιστολές, άρθρα, συνεργασίες και φωτογραφίες απευθυνόμενα στο περιοδικό, ή και σε συγκεκριμένους αρθρογράφους, ώστε το απρόσωπο αναγνωστικό κοινό να αποκτά λίγο πιο συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Αυτές οι επιστολές και οι συνεργασίες σας θα δημοσιεύονται μόνον όταν κρίνουμε ότι θα ενδιαφέρουν περισσότερους αναγνώστες. Άλλωστε και οι σελίδες μας θα είναι μάλλον λίγες. Έται, όσο πού οι λιγότερες οι συνεργασίες τόσο μεγαλύτερες πιθανότητες δημοσίευσης έχουν. Θα προσπαθήσουμε όμως να απαντούμε προσωπικά σε όσους περισσότερους επιστολογράφους-αναγνώστες μπορούμε.

Ίσως είναι σκόπιμο αυτές οι προκαταρκτικές διακρίσεις να περιλάβουν και το θεωρητικό σχεδιάγραμμα μέσα στο οποίο θα κινηθεί ο "Φωτοχώρος". Τα πλαίσια βέβαια αυτά θα έχουν την ικανότητα διαστολής και συστολής που κάθε πνευματική επεξεργασία επιβάλλει. Χρήσιμο όμως είναι να περιγραφούν οι γενικές κατευθύνσεις. Ο στόχος του "Φωτοχώρου" είναι να γίνει όργανο παιδείας και βήμα προβολής των φωτογράφων που ασχολούνται με τη φωτογραφία, η οποία επεκράτησε να λέγεται "δημιουργική" ή "καλλιτεχνική" ή, με λίγα περισσότερα λόγια, τη φωτογραφία η οποία ως κύριο χαραστηριστικό έχει τον σύνδεσμο με τον δημιουργό της. Ως μέσα ικανοποίησης αυτού του στόχου θα χρησιμοποιούμε άρθρα θεωρητικά, μόνιμων ή έκτακτων συνεργασιών, φωτογραφικά portfolios, συζητήσεις και σχόλια. Εμφαση θα δώσουμε και στην παρουσίαση του φωτογραφικού έργου στημαντικών φωτογράφων, είτε πολύ, είτε λιγότερο γνωστών. Η μελέτη του έργου τους και η αγάπη μας γι' αυτό αποτελεί πάντοτε πήγη έμπνευσης. Οι επίκαιρες φωτογραφικές δραστηριότητες των χωρών της



Raoul Eugene Meayard.

αλλοδαπής δεν θα μας απασχολήσουν τόσο, αφού υπάρχουν πολλά άλλα έντυπα, που και συχνότερα κυκλοφορούν και πληρέστερα μπορούν να καλύψουν αυτούς τους χώρους. Αντίθετα, βάρος μεγάλο επιθυμούμε να δώσουμε στις φωτογραφικές δραστηριότητες της Ελλάδας και ειδικότερα της ελληνικής επαρχίας. Εκεί δηλαδή όπου γίνονται πολλά και σημαντικά με τόσο πάθος, που η πρωτεύουσα αμφιβάλλω αν ποτέ εγγάρισε. Όσοι, λοιπόν, φωτογράφοι ή υπεύθυνοι φωτογραφικών ομάδων μάς διαβάζετε από όλη την Ελλάδα, μη λησμονείτε να στέλνετε τα στοιχεία για όλες τις δραστηριότητες που έχετε προγραμματίσει.

Από τις στήλες του περιοδικού θα προσπαθήσουμε να εξοβελίσουμε την γκρίνια, τις επιθέσεις και την στείρα αρνητική κριτική. Οι

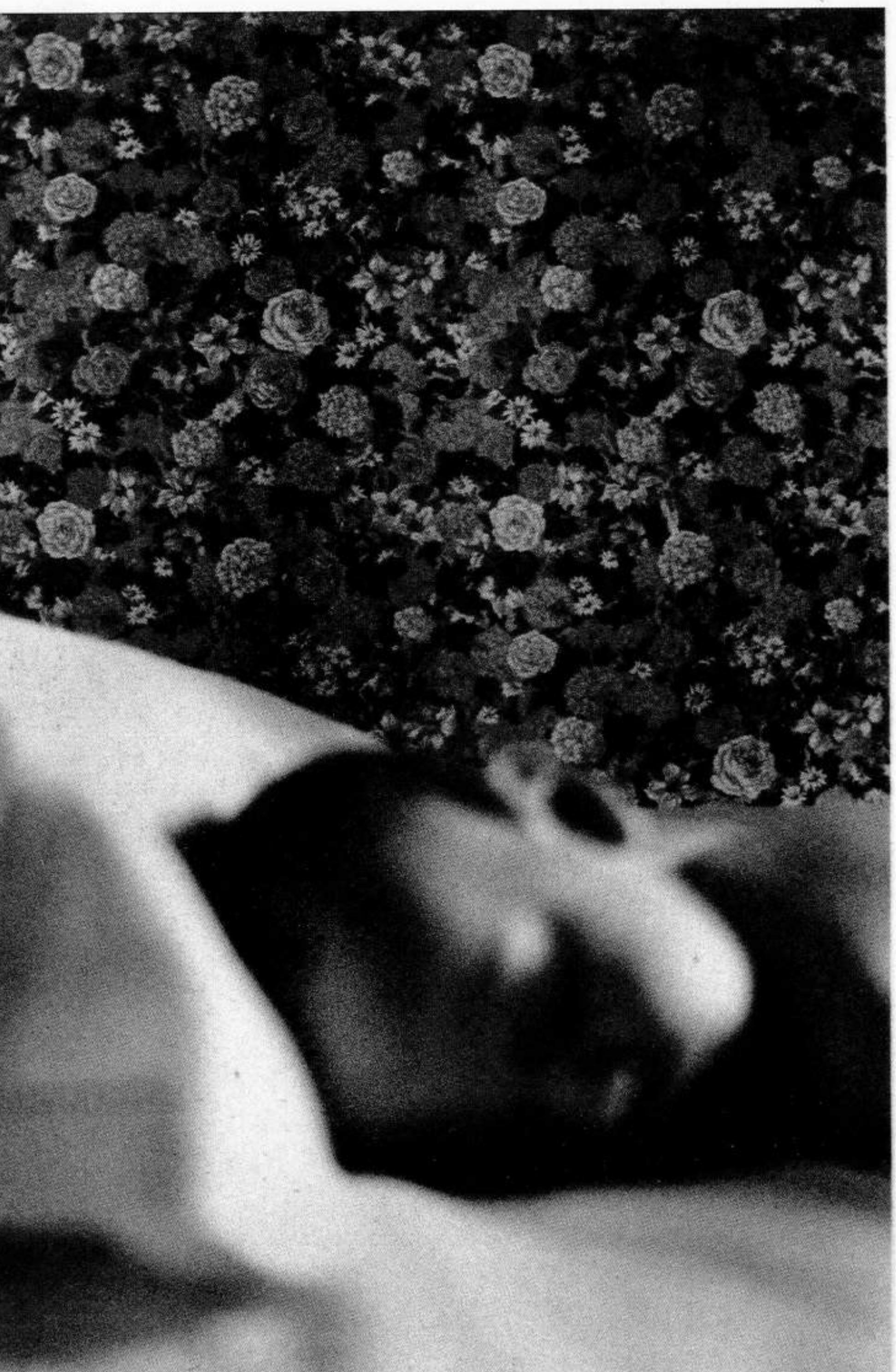
απόψεις των συντακτών είναι καλό να θεμελιώνονται μέσα από θετική ματιά. Οι λίβελλοι γράφονται πάντοτε ευκολότερα από τους επαίνους, γι' αυτό και είναι τόσο προσφιλείς στους απανταχού σχολιαστές. Θα προσπαθήσουμε η γενικότερη φωτογραφική καλλιτεχνική παιδεία και οι καλλιτεχνικές θέσεις μας να μεταδοθούν με παραδείγματα προς μήμην και όχι προς αποφυγήν.

Ποιά όμως είναι αυτή η φωτογραφία που μας ενδιαφέρει, χάριν της οποίας ξεκινούμε άλλη μια εκδοτική περιπέτεια; Ισως δεν θα είχε νόημα να εμπλακούμε σε λαβύρινθο ερμηνειών, αν επρόκειτο για ένα είδος εικόνων, που θα μπορούσε να ενταχθεί σε μιαν αποδεκτή κατηγορία αξιών. Όπως είναι οι εικόνες που "βοηθούν", ή που



Jacques Henri Lartigue.

ΦΩΤΟΧΑΡΟΣ 5



Arnaud Claass

"πωλούνται", ή που "θαυμάζονται". Οι προσφιλείς σε μας φωτογραφικές εικόνες κάνουν όλα αυτά μαζί, ή και τίποτα. Χωρίς να περιφρονούμε την αξία των φωτογραφών που υπηρετούν οικονομικούς ή άλλους συγκεκριμένους στόχους, δεν είναι αυτές που κεντρίζουν το ενδιαφέρον μας. Χωρίς να παραγνωρίζουμε την αξία των γεγονότων, δεν πιστεύουμε πώς η φωτογραφική επισήμανσή τους αποτελεί μια νέα ουσιαστική πράξη. Ανιχνεύουμε όμως έναν χώρο, όχι σταθερό, που κινείται ανάμεσα σε όλες αυτές τις κατηγορίες, ερωτοτροπεί και γειτονεύει με αυτές, με στόχο τη δημιουργία μιας ιδιότυπης συγκίνησης. Η ασφεία αυτού του χώρου, που τον κάνει ακόμα πιό ελκυστικό η διαρκής

πρόκληση που αποπνέει, αποτελεί ταυτόχρονα και την δυσκολία προσέγγισης και κατανόησή του. Πρόκειται άλλωστε για μιαν ασάφεια που εντείνεται από την αδιάκοπη υπόμνηση του χρόνου, την παρουσία του οποίου περισσότερο διαισθανόμαστε παρά αντιλαμβανόμαστε. Το κοινό, αλλά και οι φωτογράφοι στον βαθμό που είναι και οι ίδιοι κοινό ή επηρέαζονται απ' αυτό, αναζητούν κώδικες αναγνώρισης. Η φωτογραφία αποτύπωμα της πραγματικότητας τους είναι προστιτή, αφού κάθε εκτίμηση του πραγματικού θα αποτελεί την ίδια στιγμή και αξιολόγηση του αντιγράφου του. Η φωτογραφία-αντικείμενο εύκολα αντιμετωπίζεται με δάνεια κριτικών κανόνων από εικαστικές περιοχές καταξιωμένες

στη συνείδηση αυτού του κοινού λόγω των χώρων που εδώ και τόσα χρόνια τις φιλοξενούν. Η φωτογραφία που εξάπτει τις αισθήσεις, ή εκείνη που ερεθίζει τη σκέψη, ή η άλλη που γεννάει τον θαυμασμό για τον τεχνήτη αφήνουν προεξέχουσες λαβές για να τις αγγίζει ο θεατής τους. Αν όμως αντιμετωπίζουμε μια φωτογραφία που συγγενεύει με τον περιεκτικό, αφηρημένο και υπερβατικό λόγο της ποίησης, τότε ποιοί είναι οι ερμηνευτικοί κώδικες που θα βοηθήσουν την προσέγγιση; Ο λόγος έγινε εικόνα. Και με την ίδια διαδικασία που η ποίηση γίνεται λυρική, επική, ρεαλιστική, μεταφυσική, ονειρική, με την ίδια πολυπλοκότητα που οι στόχοι μεταλλάσσονται από ομοιοκατάληκτους σε ελεύθερους, με την ίδια σκέψη που οι ρυθμοί και τα μέτρα γεννιώνται, έτοι και οι φωτογραφίες αυτές χρησιμοποιούν τις εικόνες αυτού του κόσμου για να μας παρασύρουν στον δικό τους.

Αυτές οι φωτογραφίες είναι αδύνατον να κατέχουν το προσκήνιο της προβολής και της δημοσιότητας. Κι όμως γίνονται και υπάρχουν παντού. Από τις μικρές ελληνικές πόλεις, μέχρι τα μεγάλα κέντρα του κόσμου. Και οι δημιουργοί τους παλεύουν ανάμεσα στην επιβίωση, στην ανάγκη για επικοινωνία, στην επιθυμία για προβολή και πάνω από όλα ανάμεσα στα αδιέξοδη της δημιουργίας. Με το περιοδικό μας θα προσπαθήσουμε να κάνουμε πιο γνωστή αυτή τη φωτογραφία, να βοηθήσουμε το κοινό, να δώσουμε διεξόδο στους φωτογράφους, να ανιχνεύσουμε (όχι να καταγράψουμε) τα όρια της, να καταλάβουμε τις συγγένειες της με τους γειτονικούς της χώρους, της δημοσιογραφίας, της διαφήμισης, της ζωγραφικής και των άλλων τεχνών. Να αναζητήσουμε, μέσα από σκέψη και διάλογο, τις αδυναμίες της, να εντοπίσουμε τις δυσκολίες της. Άλλα πάνω από όλα επιθυμούμε να γίνει ο "Φωτοχώρος" το κίνητρο και η έμπινεση για περισσότερη και καλύτερη φωτογραφία.

Στις μέρες μας παρατηρείται διεθνώς μια τάση πολλών νέων φωτογράφων, να αντλούν τη θεματολογία τους ή την φόρμα τους από την αναμνηστική φωτογραφία, ή από το προσωπικό ημερολόγιο. Τα λίγα φωτογραφικά δείγματα που συνοδεύουν αυτό το κείμενο αποτέλουν την άλλη πλευρά της οικογενειακής καταγραφής. Αυτό αποτελεί μιαν έμμεση και πιθανόν συνειδητή αναγνώριση της αξίας ενός θέματος που δεν έχει σημασία και βάρος παρά μόνον για τον φωτογράφο και τη ζωή του, το οποίο όμως φωτίζεται διαφορετικά μέσα από την οικία που ρίχνει πάνω του η προσωπικότητα του δημιουργού και η σχέση του με τη φωτογραφία. Έχουμε, έτοι, τον διάλογο δύο κόσμων: ενός υπαρκτού, ορατού και αναγνωρίσματος και ενός προσωπικού, διαισθαντικού, φανταστικού. Η διάλεκτος για την πραγματοποίηση του διαλόγου είναι η φωτογραφική γλώσσα. Η κατανόηση και η καλλιέργεια αυτής της γλώσσας και αυτού του διαλόγου μας ενδιαφέρει. •

# 10 ΤΡΟΠΟΙ ΝΑ ΑΝΟΙΞΕΤΕ ΤΑ ΑΥΤΙΑ ΣΑΣ



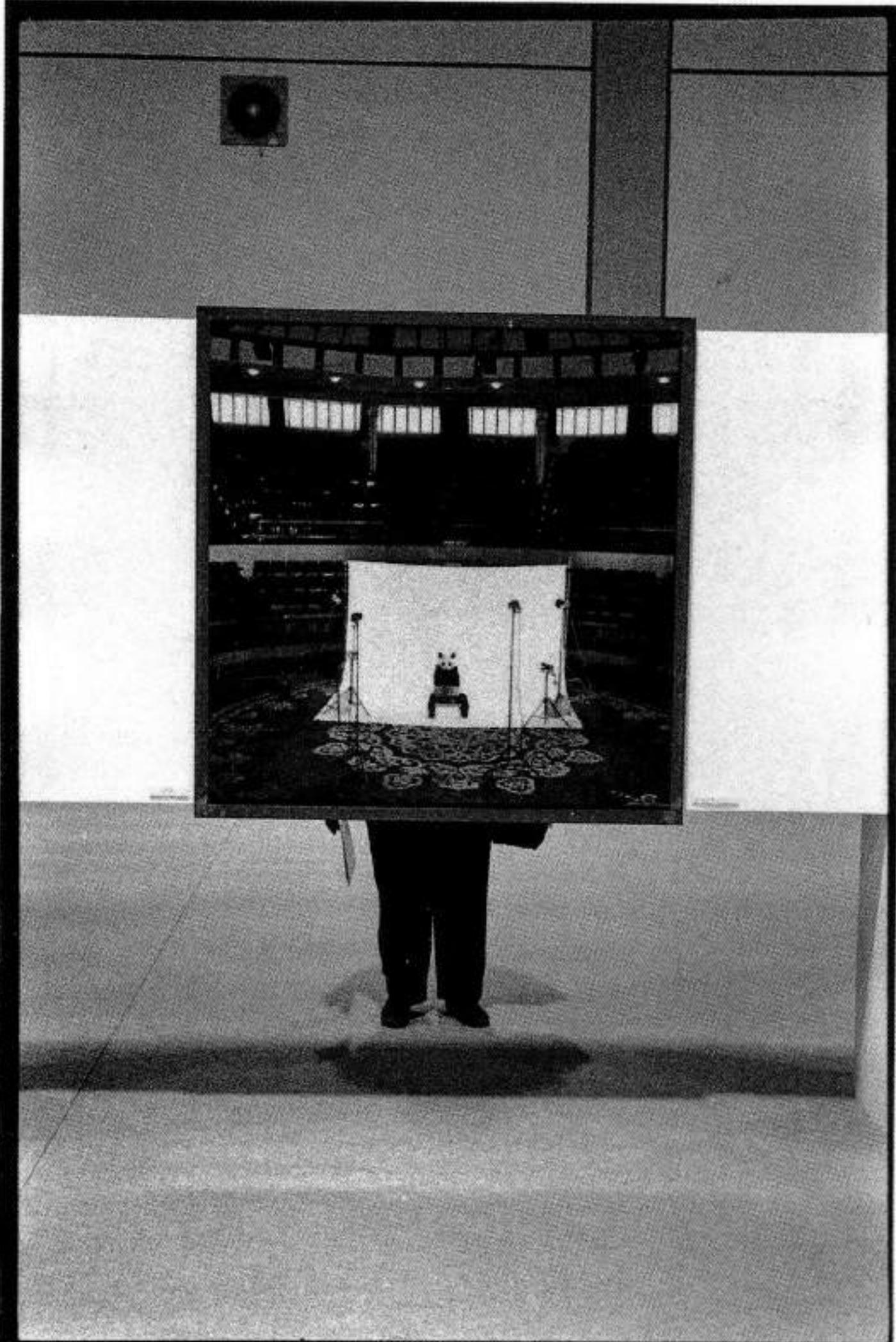
RADIO  
**88** *μισθώστε*  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΚΟΡΟΒΑΓΚΟΥ 5 • 54627 ΘΕΣ/ΝΙΚΗ • ΤΗΛ.: 031/254291-2 • FAX: 254293

# ΓΕΓΟΝΟΤΑ

Στη στήλη αυτή παρουσιάζονται και σχολιάζονται λίγα αλλά σημαντικά γεγονότα που συνέβησαν κάθε τρίμηνο στον φωτογραφικό χώρο της Ελλάδας ή του εξωτερικού. Η επιλογή τους, ίσως αυθαίρετη και συχνά τυχαία, δεν σημαίνει και τη μείωση της σημασίας όσων δεν μνημονεύονται. Ειδικά στο πρώτο αυτό τεύχος, με της χρονικές αναβολές που σημάδεψαν την κυκλοφορία του, το περιεχόμενο της στήλης γνώρισε πολλές αλλαγές. Ο 'Φωτοχώρος' υπολογίζει πάντως και στη συνδρομή των αναγνωστών για την υπόδειξη συμβάντων και για τη συμπλήρωση της στήλης με τις δικές τους γνώμες και επιστολές.

## Η ΣΚΟΠΕΛΟΣ ΤΟ ΝΗΣΙ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ



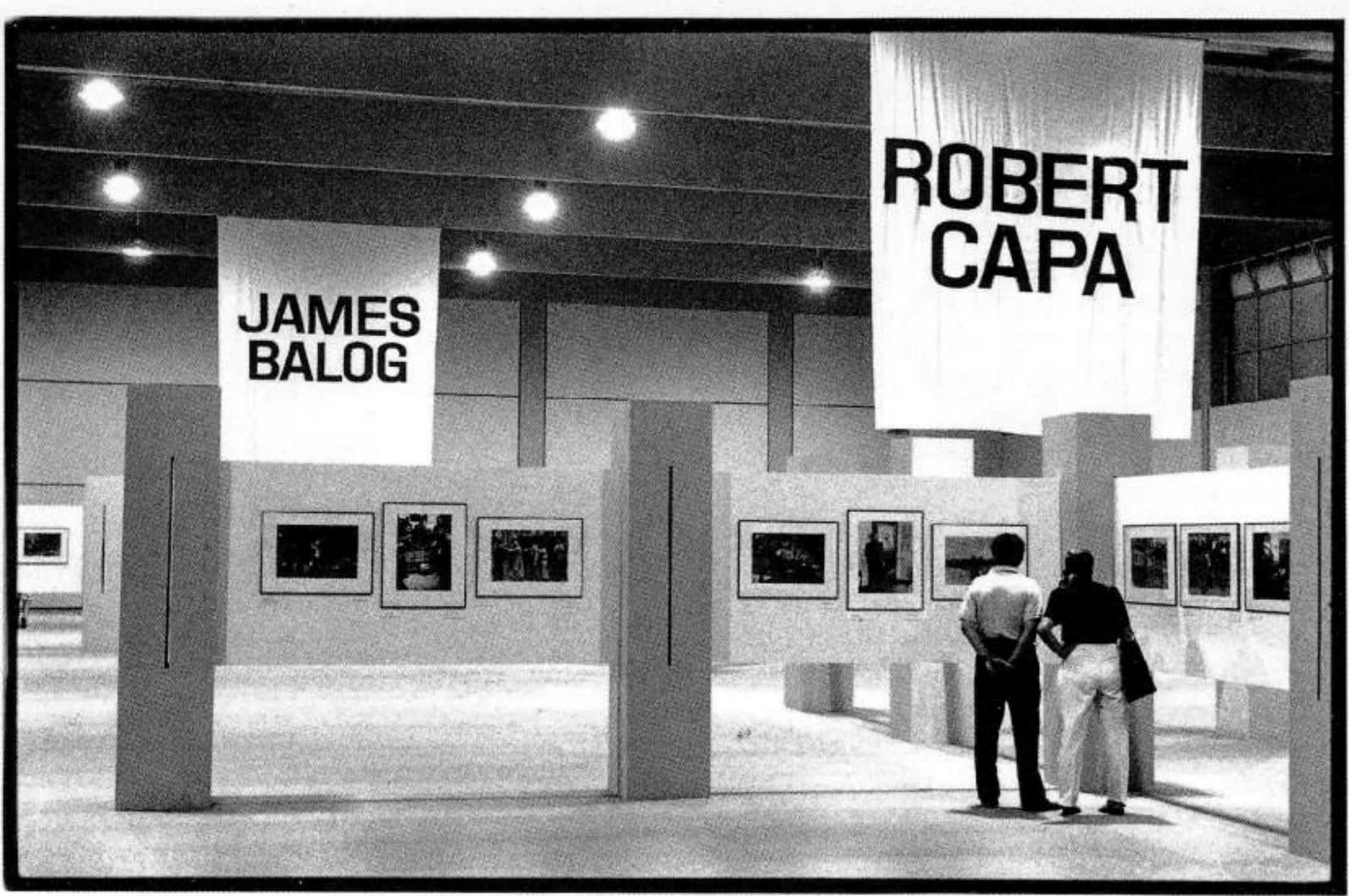
Ανθρωπος θαυμάζων τα ζώα του James Balog στη Σκόπελο.

Για όσους έχουν συνδύσει την έννοια νησί με τις Κυκλαδες, η Σκόπελος στις Βόρειες Σποράδες αποτελεί μεγάλη έκπληξη. Καταπράσινη, με μεγάλες κατάφυτες παραλίες και πράσινα νερά, ίσως μοιάζει περισσότερο με παραθαλάσσιο τημάτα στεριάς. Ο γαστρονομικός της ορίζοντας και η πρεμιά των κατοίκων θυμίζουν ότι το νησί βρίσκεται πλησιέπερα στη Βόρεια Ελλάδα της οποίας άλλωστε αποτελεί σύντθετο θέρετρο. Τον τελευταίο καιρό η Σκόπελος άρχισε να απασχολεί και τους φωτογράφους, μια και το Υπουργείο Πολιτισμού την ανακήρυξε πόλη της Φωτογραφίας, και την επιχορήγησε με ένα σημαντικό ποσόν.

Σκοπέλου, που λειτουργεί με τη μορφή Δημοτικής Επιχείρησης, το περασμένο καλοκαίρι παραβέρισε στο νησί ο διευθυντής του Musee de l' Elysee της Λωζάνης, μουσείου διεθνώς γνωστού για τη φωτογραφική του δραστηριότητα. Μερικοί από τους, αυτόχθονες ή αλλόχθονες, μόνιμους κατοίκους του νησιού, που επιθυμούν και καταφέρουν να το κρατάνε ζωντανό και το χειμώνα, του πρότειναν να κάνει κάπι και για την πόλη τους. Η συνεργασία αυτή κατέληξε στη διοργάνωση, με πλήρη καλυψη εξόδων από το Musee de l' Elysee, μιας τεράστιας έκθεσης με έργα του Ουγγρου Robert Capa και του Αμερικανού James Balog. Η πρωτοβουλία αυτή των κατοίκων βρήκε ανταπόκριση στη Δημαρχία Σκοπέλου, όπου προϊστάται ένας νέος και φωτισμένος Δήμαρχος, ο κύριος Σταμάτης Περίστης που είχε ήδη αποδειχθεί αρκετά ικανός, ώστε να αντισταθεί αποτελεσματικώς στη λαϊλατα των πλαστικών καρεκλών και των κακόγουστων τουριστικών πινακίδων, πράγμα καθόλου ευκαταφρόντιο για όποιον έχει συνειδητοποίησε τις αισθητικές αντιλήψεις του μέσου Ελλήνα καταστημάτρη. Ο Δήμαρχος υποστήριξε ηθικά και οικονομικά την πρωτοβουλία των κατοίκων. Από κει και πέρα ήταν σχετικά λογικό να ακολουθήσει και το Υπουργείο Πολιτισμού, έτσι ώστε σήμερα να ετοιμάζεται ένας χώρος που θα μπορεί να φιλοξενεί όχι μόνον εκθέσεις, αλλά και σεμινάρια και συνέδρια φωτογραφίας. Η οικονομική ίμως στήριξη δεν πρέπει να είναι αρκετή για την καθηέρωση και εδραίωση της Σκόπελου ως νησιού της φωτογραφίας. Είναι η πρωτοβουλία των κατοίκων και η συνειδητή τους για την αξία της προσπάθειας, σε συνδυασμό με την υποστήριξη από τον κόσμο της φωτογραφίας, που θα μετατρέψουν ένα γνωστό ελληνικό ενθουσιασμό σε μια μόνιμη δημιουργική προσφορά. Η έκθεση των Capa-Balog στο ειδικά διαμορφωμένο κλειστό γυμναστήριο της πόλης, ήταν ίσως η καλύτερη οργανωμένη που έχει γίνει στην Ελλάδα. Μόνα (πολύ μικρά) λαθάκια μερικά μεταφραστικά ολισθήματα. Ο μεταφραστής θάπρετε

λόγου χάρη να ξέρει ότι τη Tour d' Argent είναι ένα διάσημο εστιατόριο στο Παρίσι και όχι κάποιος Ασημένιος Πύργος. Η δουλειά του Robert Capa, πασίγνωστου φωτορεπόρτερ και συνδρυπή του πρακτορείου Magnum, αποτελεί δείγμα κλασικού φωτογραφικού ρεπορτάρ. Οι φωτογραφίες του παρουσιάζουν σημαντικό ιστορικό, και ανθρώπινο ενδιαφέρον και λιγότερο φωτογραφικό.

Αντίθετα, η δουλειά του James Balog, με τα μεγάλα έγχρωμα πορτραΐτα άγριων ζώων, υπήρξε ιδιαιτέρως ευχάριστη έκπληξη. Ευθεία και πρωτότυπη ματά με υπαινικτικό χιούμορ. Τα μεγάλα και σοβαρά ζώα φωτογραφημένα με εξουσιούχη ακρίβεια και καθαρότητα, έξω από το φυσικό τους περιβάλλον, σε χώρους ουδέτερους ή αλλόκοτους, συνέθεταν μα τοιχογραφία, που ελάχιστη σχέση είχε με τους οικολογικούς στόχους που αναφέρονταν στο πρόγραμμα. Ήταν πολύ ποντά σε μια υπερρεαλιστική αντιπαράθεση με τους ανθρώπους-θεατές τους. •



Τηματική άποψη της εξαιρετικής παρουσίασης του Robert Capa και του James Balog στο ειδικά διαμορφωμένο Γυμναστήριο της Σκοπέλου (Καλοκαίρι 1994).

## ΕΝΑΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΣ ΣΕ ΜΙΑ ΝΕΑ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ

Ο Joel Sternfeld είναι ένας από τους σημαντικότερους σύγχρονους "έγχρωμους" φωτογράφους. Το βιβλίο του "American prospect" που κυκλοφόρησε το 1987 υπήρξε σταθμός, καθώς παρουσιάζει πολύ αξιόλογες εικόνες, στις οποίες το χρώμα ενώνει το κύριο εκφραστικό μέσο, δεν παραμένει και αυτοσκοπός. (Δυστυχώς δεν μπορούν να αποδοθούν έγχρωμα παραδείγματα στον "Φωτοχώρο". Είναι άποτο να μιλάς για έγχρωμη φωτογραφία βλέποντας μόνο την ασπρόμαυρη αναπαραγώγη της, ωστόσο το χρώμα δεν είναι το κύριο θέμα του παρόντος κειμένου).

Είναι εύλογο η συνέχεια μιας τέτοιας καταξιωμένης δουλειάς να αναμένεται με ενδιαφέρον. Αυτή η συνέχεια παρουσιάστηκε πρόσφατα με την τελευταία έκθεση του Sternfeld στην γκαλερί Pace Macgill.

Με την τεχνική ποιότητα της παλαιότερης δουλειάς ο Sternfeld απεικονίζει τόπους όπου κάτι σημαντικό έχει συμβεί στην πρόσφατη Αμερικανική ιστορία: Το μέρος όπου είχαν αποθηκευτεί τα εκρηκτικά για την βομβιστική ενέργεια στο World Trade Center.

Η καρέκλα της κινηματογραφικής αίθουσας στην οποία κάθονταν ο Harvey Lee Oswald όταν συνέληφθη από την αστυνομία. Ένα δέντρο στο Central Park κάτω από το οποίο βρέθηκε το θύμα μιας διάσημης (πια) δολοφονίας. Ήχην συμβάντων που γνώρισαν δημοσιότητα και διαμόρφωσαν την σύγχρονη αμερικανική συνείδηση. Κάθε εικόνα συνοδεύεται από εκτενές κείμενο που υπενθυμίζει τα συμβάντα και τα συνδέει με την φωτογραφία υπογραμμίζοντας οπτικές και ιστορικές λεπτομέρειες. Το ουσιαστικό δεν είναι η εικόνα η ίδια, αλλά ο συνδυασμός της με το κείμενο. Στη θέση μιας αυτοτελούς φωτογραφίας έχουμε μια στεγνή απεικόνιση, της οποίας η σημασία στηρίζεται στ' ούσα έχουν εκεί, παλαιότερα, διαδραματιστεί. Πα'δόλι όμως την προσπάθεια, δεν υπάρχει οργανική ένωση κειμένου-εικόνας, η προσοχή εστιάζεται ή στο ένα ή στο άλλο και καθώς κανένα από τα δύο δεν είναι αρκετά ισχυρό -εκ προθέσεως άλλωστε- η τελική εντύπωση είναι οληγ. Το αξιοσημείωτο δεν είναι βέβαια ο αποτυχημένος συνδυασμός. Δεν είναι η πρώτη φορά που τον βλέπουμε.

Το σημαντικό είναι ότι κάποιος που ήδη έχει καταφέρει να εκφραστεί πλήρως μέσω της εικόνας και μόνο, έχοντας μάλιστα υπερονίκησε την επιπρόσθετη δυσκολία του χρώματος, κάποιος που έχει "δει" και ξέρει πολύ καλά τι κάνει, που έχει καταξιωθεί, αποφασίζει να βάλει τις ικανοτήτες του στην άκρη για να φτιάξει εύκολες εικόνες-αντιστοιχίες. Το ερώτημα είναι γιατί. Σίγουρα δεν το διασκέδασε. Τέτοιες νοητικές κατασκευές μωρίζουν υπερβολική δύση λογικής, σπαζοκεφάλισμα, δυστοκία. Δεν έχει το ξάφνιασμα, τη χαρά της αμιγούς φωτογραφικής δημιουργίας. Μήτως έχει κουραστεί; Σίγουρα είναι πιο επίπονο να ανακαλύπτεις τις εικόνες στον κόρμο από το να αποτυπώνεις με χρηστική σχεδόν σκοπιμότητα τοπία που εικονογραφούν απλώς ένα σκεπτικό. Ή μήπως είναι απαίτηση των καιρών; Τα τελευταία χρόνια οι γκαλερί ζητούν πιο πολύ Concept. Θέλουν το φωτογράφο να έχει "σκεφτεί από πριν", θέλουν ολοκληρωμένα Projects. Λες και οι παλαιότερες φωτογραφίες του Sternfeld βρίθουν απερισκεψίας. Είναι πολύ σημαντικό να δούμε ότι

Πάνος Κοκκινιάς

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 9

## Η ΕΚΘΕΣΗ ΤΟΥ "ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΚΥΚΛΟΥ"

Στις 20 Σεπτεμβρίου εγκαινιάστηκε στον "Μύλο" της Θεσσαλονίκης η νέα μεγάλη έκθεση φωτογραφίας του "Φωτογραφικού Κύκλου". Έκτοτε μεταφέρθηκε, σχεδόν αυτούσια, στο Κέντρο Τεχνών του Δήμου Αθηναίων, στο πρόην EAT - ΕΣΑ του Πάρκου Εκευθερίας (19-31 Οκτωβρίου).

Σημη ότι έκθεση αυτή δειπέαν, και δειχνουν, δουλειά τους εξήντα φωτογράφοι με ένα σύνολο, σχεδόν, εξακοσίων φωτογραφιών.

Πολλοί από τους εκθέτες έχουν δειχνεί δουλειά και κατά το παρελθόν, είτε στις μεγάλες ομαδικές εκθέσεις του Φωτογραφικού Κύκλου, είτε σε ατομικές εκθέσεις σε διάφορους ανά την Ελλάδα εκθεσιακούς χώρους.

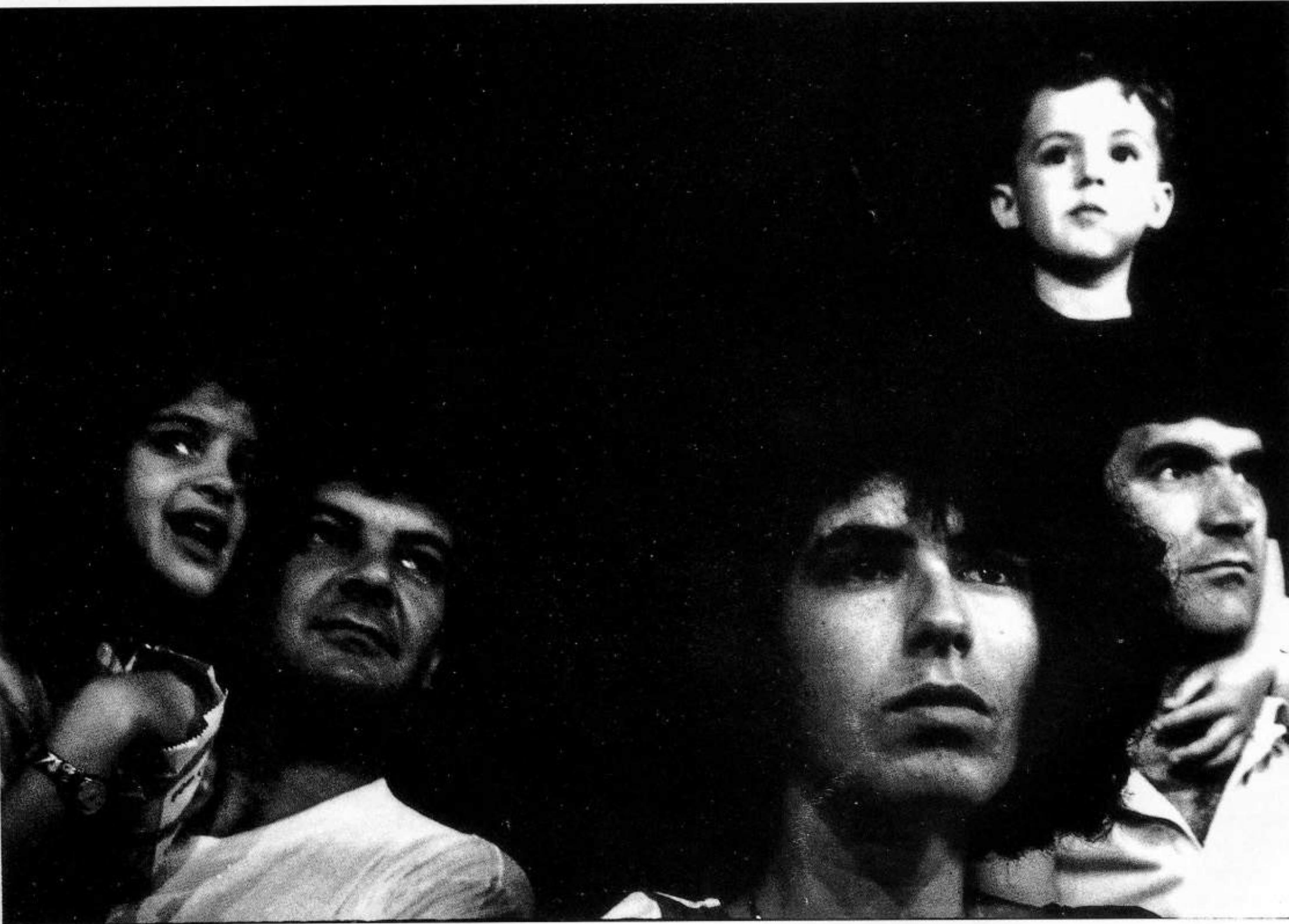
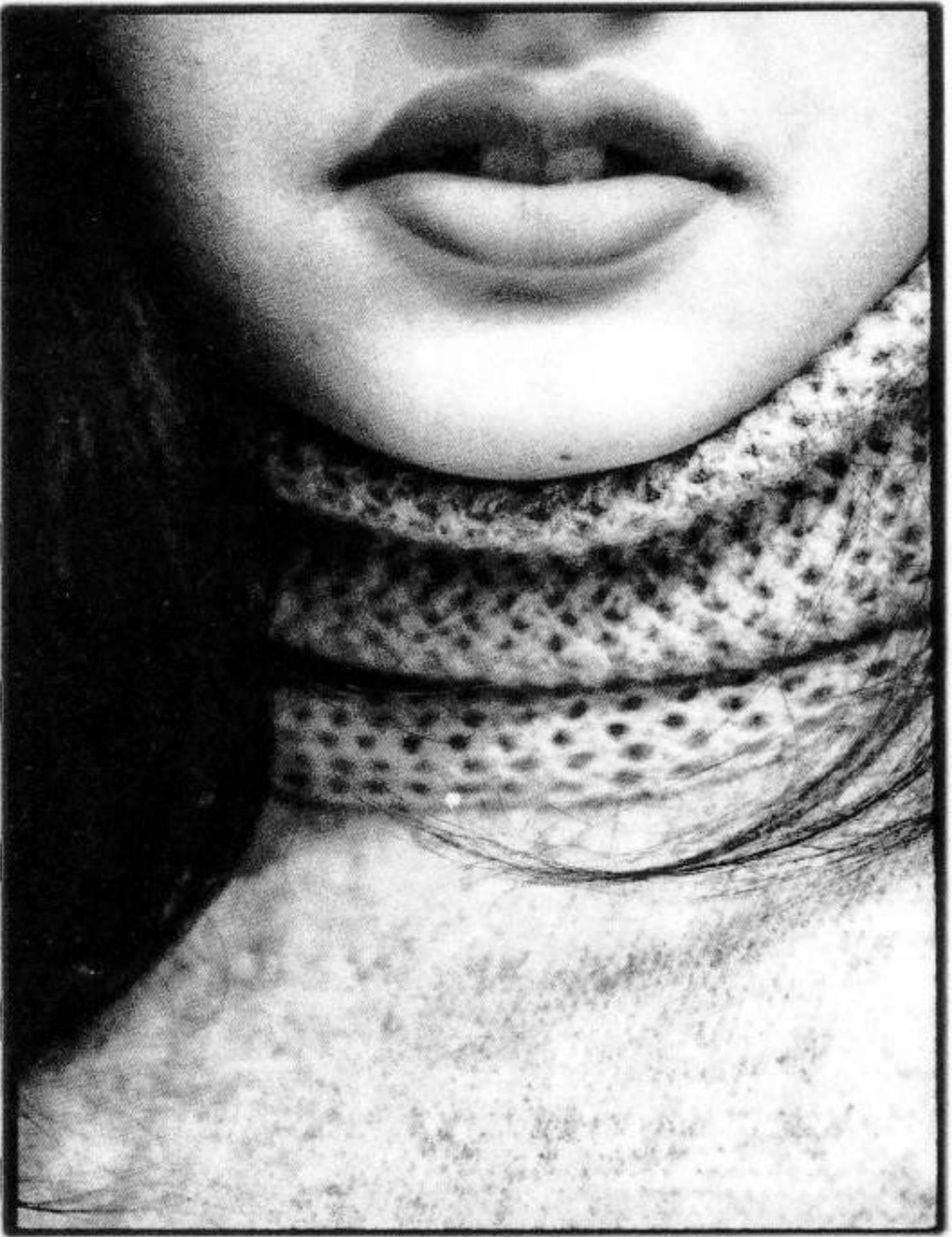
Φέτος, για πρώτη φορά, συμπεριλαμβάνεται και η δουλειά Θεσσαλονίκεων φωτογράφων, που από τον περασμένο χρόνο συγκαταλέγονται στα μέλη του "Κύκλου".

Ο ανυπόψιστος θεατής κινδυνεύει να υποκύψει στο πλήθος των εικόνων, περιδιαβάζοντας με ταχύτητα την έκθεση. Ο έμπειρος, όμως, ή και ο

απλός περιέργος θεατής, θα διαθέσει λίγο περισσότερο χρόνο μπροστά στην ενότητα που παρουσιάζει ο κάθε φωτογράφος και θα προσπαθήσει να ξεκαθαρίσει τις δικές του προτιμήσεις καθώς και τις προθέσεις των δημιουργών.

Τέτοιες ομαδικές εκθέσεις φωτογράφων, στους οποίους συγκαταλέγονται δημιουργοί με δεκάχρονο (και πλέον) παρελθόν, αλλά και νέοι φωτογράφοι με διετή θητεία, γεννούν γόνιμα ερωτήματα και ερεθίζουν τη σκέψη.

Η έκθεση του "Κύκλου" περιλαμβάνει όλες τις κατευθύνσεις που χαρακτηρίζουν σήμερα τη φωτογραφία που δεν στηρίζεται σε εξωφωτογραφικές παρεμβάσεις και κατασκευές. Αποτελεί, για τον λόγο αυτό, μια πολύ ενδιαφέρουσα συγκριτική τυπολογία ενός συγκεκριμένου φωτογραφικού χώρου. Η έκπληξη που γεννιέται με το πέρασμα από την μια θεματολογία, ή τη μιά προσέγγιση σε κάποιαν αλλή αποτελεί το καλύτερο τονωτικό για το φωτογραφικό ενδιαφέρον του κοινού των εκθέσεων. •



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 10

Σε μας και αυτά  
που δεν φαίνονται  
είναι φανερά...

Carmeleon Adv.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ

# ΣΑΛΠΕΑΣ

ΣΑΛΠΕΑΣ Α.Ε. - ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ

Π.Π. ΓΕΡΜΑΝΟΥ 17 ☎ 279031 - Π. ΜΕΛΑ 31 ☎ 284 705 ΜΕΤΑΜΟΡΦΟΣΕΩΣ 19 - ΚΑΛΑΜΑΡΙΑ



Ballet a Londres, ca. 1925

# ΚΩΣΤΑΣ ΜΠΑΛΑΦΑΣ

## ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟΝ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟ ΑΓΩΝΑ

ΤΟΥ ΑΝΤΩΝΗ ΚΥΡΙΑΖΑΝΟΥ



Σε μια συνομιλία που γίνεται με σκοπό να καταγραφεί αργότερα σαν συνέντευξη, τα περισσότερα απ' όσα λέγονται έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς δεν απομακρύνονται ποτέ από το αντικείμενο της συζήτησης. Υπάρχει όμως πάντα μια φράση -μιας και μόνη φράσης που συμπικνώνει όλη την διαδρομή του δημιουργού, όλη την φιλοσοφία που διέπει το έργο του. Στην περίπτωση, του φωτογράφου Κώστα Μπαλάφα, ή φράση αυτή διατυπώθησε σε χρόνο ανυπόπτο σαν αυτονόητο σχεδόν σχόλιο. Ενα σχόλιο όμως που το καταγράφει πιο καθαρά στην μνήμη σου απ' ότι η κορδέλα του μαγνητοφώνου τον ήχο του: "Μια φωτογραφία -είπε απλά Μπαλάφας- ή οποιοδήποτε έργο τέχνης πρέπει να μην είναι τελειωμένο πέρα για πέρα. Πρέπει εκείνος που θα το δει να μπορεί να βάλει κάτι από τον εαυτό του".

Σ' όλη την διάρκεια της συζήτησής μας δεν προλάβαμε να μιλήσουμε για αισθητικές αναζητήσεις ή για την τέχνη στην αφηρημένη της έννοια. Ο Κώστας Μπαλάφας φωτογραφίζοντας για περισσότερο από μισό αιώνα τα αγαπημένα του θέματα, ξεχειλίζονταν από αναμήσεις, οδήγησε αναπόφευκτα την συζήτηση στον δικό του δρόμο. Και μας αποκάλυψε μια αναζήτηση αλλά και μια στάση ζωής κρυστάλλινη που απέδωσε ένα σημαντικό έργο. Την σπάνια καταγραφή των ανθρώπων που ταύπισαν την ζωή τους με την ελληνική φύση, που άντλησαν με κόπο ό, πολύ ή λίγο τους έδωσε, που ρύθμισαν την ζωή τους στο δικό της παλμό. Φωτογραφίες που απεικόνισαν, όχι γλυκερά και ωραιοποιημένα αλλά με την οξύτητα της αληθείας, την ζωή της υπαίθρου χώρας, πρόσωπα πέτρινα που σμιλεύτηκαν από το αδρό χέρι της φυσικής ζωής, βουβά μάτια που δεν γνώρισαν παρά τον κόπο του βίου τους και ποτέ την ανία του. Πρίν

από αυτή την σημαντική φωτογράφιση είχε προηγηθεί μια άλλη, ιδιάτερα πολύτιμη. Όταν το έφεραν οι περιστάσεις, ο Κώστας Μπαλάφας φωτογράφισε "τον αγώνα" όπως μας το είπε στο ίδιος απλά, τους αγωνιστές που βγήκαν στο βουνό για να πολεμήσουν τους Γερμανούς κατακτητές.

Ξετυλίγοντας το νήμα της αφήγησης από την αρχή, θα βρούμε τον νεαρό Μπαλάφα, να δουλεύει υπάλληλος σε ένα μαγαζί γύρω στα 1928-29. *"Το αφεντικό μου δέχτηκε από την Αμερική κάτι αδέλφια του και θέλησε να τα ξεναγήσει. Ήθελαν να βγάλουν και μερικές φωτογραφίες. Είχαν ένα κουτί Kodak που το χειριστήκα γύρω. Αυτό, εμένα με ηλέκτρισα. Να μπορώ να αιχμαλωτίζω τον ορατό κόσμο!.."*

Αυτή ήταν την πρώτη του επαφή με την φωτογραφία που αργότερα θα τον τραβούσε κυριολεκτικά από το χέρι στην ποικιλία αυτού του "ορατού κόσμου".

Αργότερα, εργαζόμενος νέος, εγκατεστημένος στα Ιωάννινα, ο Κώστας Μπαλάφας "με ορισμένες οικονομίες" που έκανε καταφέρνει ν'αγοράσει μια φωτογραφική μηχανούλα, μια Tzénūniο Kodak B60. *"Εβγάλα τότε φωτογραφίες όπως όλοι, αναμνηστικές, προσέχοντας να είναι ο ήλιος στην πλάτη κλπ"....* Διπλούμενος τα γεγονότα με προσοχή και ακρίβεια που ο χώρος του περιοδικού δεν αρκεί δυστυχώς για να μεταφέρουμε, σταχυολογούμε αυτά που δίνουν το κλίμα της ζωής του νεαρού φωτογράφου: *"...Τα Γιάννενα είχαν τότε μια φωτογραφική κίνηση μεγαλύτερη από την Αθήνα. Υπήρχαν πολλές Rollei πολλές Leica... Υπήρχε κάποιος φωτισμένος άνθρωπος έκει, ο Πανταζίδης. Είναι τώρα στο Παρίσι, ο πατέρας του ήταν φωτογράφος της Αυλής. Ήταν κάποιος Κουτσαρέργης αντιπρόσωπος της Agfa που διέδωσε τη φωτογραφία στην πόλη μ'έναν ξένυπο τρόπο..."*

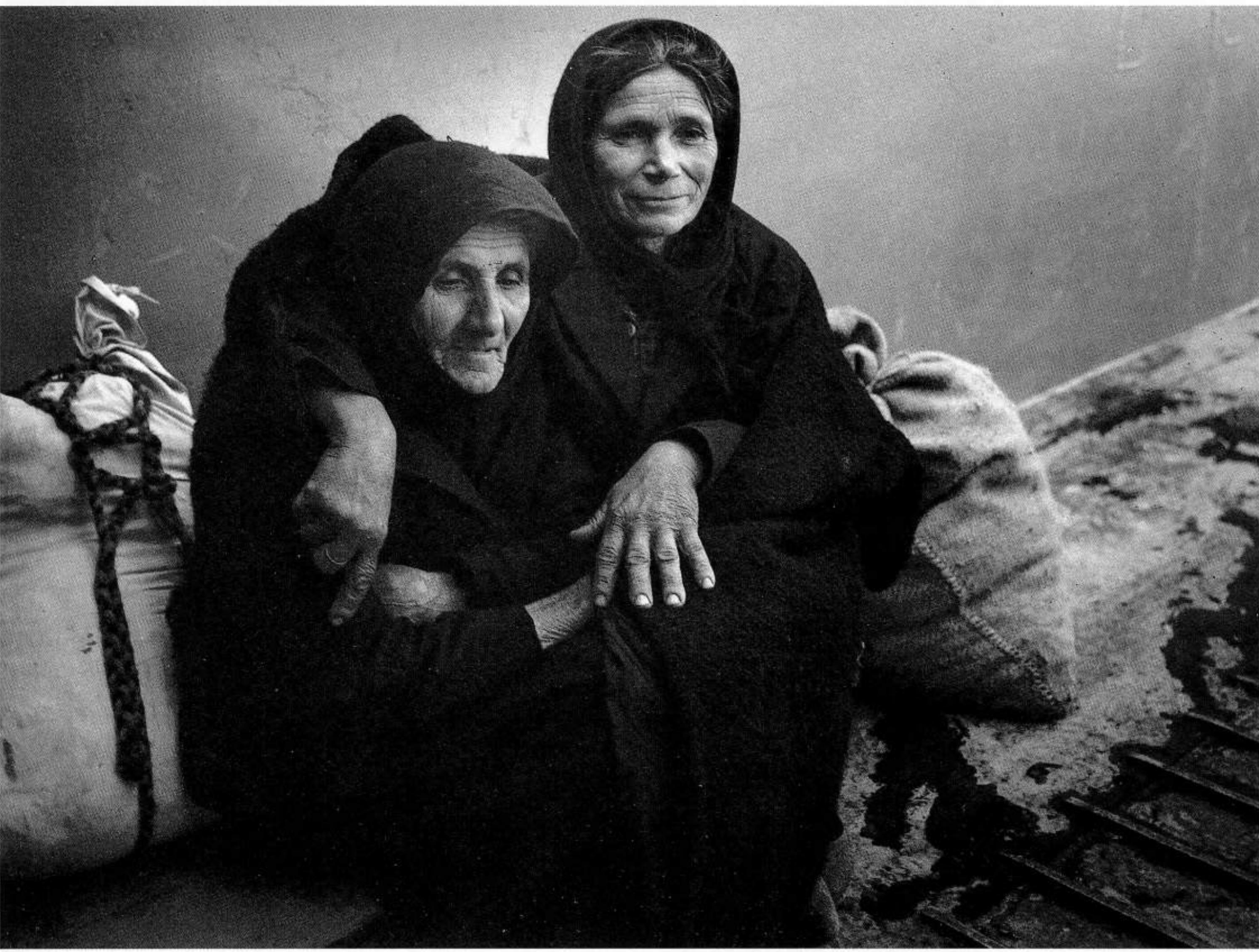
*"...Έτυχε τότε να έρθει ο τραγουδιστής Επιτροπάκης στα Γιάννενα με την γυναίκα του για να τραγουδήσει. Για την πόλη ήταν ένα μεγάλο γεγονός. Η εκδήλωση έγινε σ' έναν κινηματογράφο. Εμείς, οι φωτογράφοι, μαζευτήκαμε στην γαλαρία που δεν είχαμε άλλα κεφάλια μπροστά και είχαμε και θέση ν' ακουμπάμε τις μηχανές μας. Ο Πανταζίδης είχε μια Zeiss, οι άλλοι επίσης καλές μηχανές. Μόλις με είδαν εμένα είπαν "Να ο Μπαλάφας με το σαραβαλάκι του" και γέλασαν όλοι. Έτυχε όμως την ώρα που πάτησα εγώ την μηχανή να μην κουνηθεί ο Επιτροπάκης και να βγεί σωστή η φωτογραφία. Μπορείται να φανταστείτε την αντίδρασή τους μετά..."* Το περιστατικό αυτό, χαρακτηριστικό μιας εποχής, του φωτογραφικού εξαιρετισμού αλλά και της αγάπης, έγινε το 1937-38. Πλησιάζει ο πόλεμος. Ο Κώστας Μπαλάφας αποκτά μια καινούργια μηχανή μια Robot ανταλλάσσοντάς τη με τη παλιά του και με το ρολό του... Η νέα μηχανή έχει κάποια σημαντικά πλεονεκτήματα που θα του φανούν ιδιαίτερα χρήσιμα στην περίοδο της Κατοχής. Ήταν μικρή και εύχρηστη και ο Μπαλάφας την είχε πάντα μαζί του, μέσα σε μια χαρτοσακούλα για ν'



απαθανατίζει τα δραματικά γεγονότα του καιρού του. Δυστυχώς δεν μπρόσει να διαφυλάξει όλο αυτό το υλικό. Ένα μεγάλο μέρος του που περιελάμβανε και την αρπαγή των Εβραίων στα Γιάννενα, κατασχέθηκε από την Ασφάλεια. Όταν αργότερα -στη δεκαετία του '70- ο Μπαλάφας το αναζήτησε "αφού πλέον αποτελούσε μέρος της ιστορίας" τον πληροφόρησαν πως είχε πλέον χαθεί.... Άλλες, ευτυχώς, διασώθηκαν και παρατίθενται στο βιβλίο του. Κάθε μιά απ' αυτές τις φωτογραφίες ο Μπαλάφας χρησιμοποίησε ένα κινηματογραφικό φίλμ που του ήρθε κυριολεκτικά από τον ουρανό. Σ' έναν βούβαρδισμό της πόλης από Ιταλικά αεροπλάνα, ένα από αυτά χτυπήθηκε από τα αντιεροπορικά και έπεισε στην πόλη. Στην άτρακτο του βρέθηκε ένα στρογγυλό κουτί που μερικοί το πήραν για βόμβα. Κάποιος "στιγμαίος" φωτογράφος όμως εξοικιωμένος με την επωνυμία της ετικέτας, τους είπε πως ήταν φίλμ. *"Μου το πούλησε για λίγες οκάδες καλαμποκάλευρο. Αυτά ήταν τα*



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 13



**μέσα συναλλαγής τότε. Και από αυτό έκοψα κομματάκια και φωτογράφισα τον αγώνα".** Η φράση αυτή διατυπώθηκε ήσυχα από τον Κώστα Μπαλάφα...Και με την ίδια πρεμία θα αφηγηθεί και τα γεγονότα που σήμερα, στα μάτια μας, φαντάζουν μυθιστορηματικά.

**"Εκείνη την εποχή, όλος ο κόσμος έκανε ό,τι υπορούσε. Πρώτα απ' όλα είχε αφρομούσει τον φόβο. Κάθε μέρα σκοτώνονταν άνθρωποι γύρω μας. Καθένας κύπταζε να υπερβάλει, να κάνει κάπιτε περισσότερο".**

Ο ίδιος χάρη σ' ένα ασφράγιστο ραδιόφωνο που είχε αγοράσει από έναν Αλβανό μαυραγόριτη, σκούψε μαζί με άλλους το BBC και κυκλοφορούσε τα νέα του μετάπου σ'ένα δελτίο. Μετά βρέθηκε κι ένας πολύγραφος... Όμως αυτά τα πράγματα κάποτε μαθαίνονται. Ο Μπαλάφας και οι υπόλοιποι συλλαμβάνονται και περνάνε από το Ιταλικό Στρατοδικείο. Η ποινή χάρη σε μια σύμπτωση είναι μόνο τρεις μήνες. Η Ασφάλεια δεν ικανοποιείται από την τιμωρία και τους ξανακαλεί. Και ο Μπαλάφας υποπτευόμενος το αποτέλεσμα βγαίνει στο βουνό, πάινει φυσικά μαζί και τη μχανή του.

**"Στο αντάρτικο πήγα χωρίς να είμαι οργανωμένος σε κάποιο κόμμα για αυτό και δεν μου**

**είχαν εμπιστοσύνη. Με βοήθησε όμως ο Λέανδρος Βρανούσης, διευθυντής του Μεσαιωνικού Αρχείου τους Ακαδημίας. Με ήξερε και μίλησε για μένα. Και πάλι όμως δεν με άφηναν να τους φωτογραφίζω, γι' αυτό και όλες οι λήψεις είναι κλεφτά παρρένες. Είχαν και ένα δίκιο. "Ακου συναγωνιστή -μου έλεγαν- εμείς αφίσαμε τις σικαγένειές μας, αλλάξαμε τα ονόματά μας...Αν σε πάσουν και βρούν τα φίλμ, χαθήκαμε...".** Παρ' όλα αυτά, ο φωτογράφος μέσα σε αντίσες συνθήκες αποτύπωσε με την μηχανή του τους ανθρώπους που έδωσαν μια μοναδική μαχη στην κατακτημένη Ευρώπη..."Το βράδυ σκεπαζόμουν με μια κουβέρτα, έκοψα φίλμ από το ρολό και γέμιζα την μηχανή. Εμφάνιζα χάρη σε ένα τάνκ που είχα μαζί μου, όπου έβρισκα βρύση ή πηγή για να πλένω τα φίλμ και μετά τα φύλαγα σ' ένα κουτί. Φωτογράφιζα χωρίς να σκέφτομαι ότι κάποτε θα χρησιμοποιηθούν οι φωτογραφίες αυτές. Φωτογραφίζουμε κάτι γιατί μας συγκινεί εμένα με είχε συγκινήσει αυτός ο αγώνας. Αυτοί οι άνθρωποι με τον αυθορμητισμό τους, ξυπόλητοι, στα χιόνια, ν' αγωνίζονται..."

**"Στο βουνό έμεινα μέχρι το τέλος του πολέμου. Όσα φίλμ έκανα, πρίν φύγω από τα Γιάννενα,**

**τα έκριψα σ' ενα σπίτι που ήταν υπεράνω υποψίας. Ήταν το σπίτι ενός φιλογερμανού που το είχαν επιτάξιει οι κατακτητές. Κάποια στιγμή που το σπίτι ήταν άδειο, ένας αυγγενής του, αριστερός, τοποθέτησε τα μεταλλικά κουτί με τα φίλμ κάτω από τα σανίδια του πατώματος. Και έμεινε εκεί κρυμμένο μέχρι το 1976. Οι εποχές που προηγήθηκαν ήταν όλες δύσκολες. Το απολυτήριο του ΕΛΑΣ και μια δημοσιογραφική ταυτότητα που μου είχαν δώσει, τα έκανα...Στην περίοδο της Εφταετίας υπήρχε πάντα ένα δεματάκι με τα είδη πρώτης ανάγκης, έτοιμα για κάθε περίσταση..."**

Το 1976 λοιπόν ο Κώστας Μπαλάφας εγκατεστημένος πια στην Αθήνα, θε επισκεφτεί τα Γιάννενα και θα αναζητήσει στην κρύπτη του το μεταλλικό κουτί. Ο χρόνος έχει αφήσει κάποια ίχνη καταστροφής, τα νερά του σφουγγαρίσματος που έχουν εισχωρήσει στο σανίδωμα έχουν σκουριάσει το κάλυμα, μερικά φίλμ έχουν κολλήσει, όμως ό,τι διασώθηκε ήταν ήδη αρκετό και πολύτιμο. Οι φωτογραφίες εκείνες θα γίνουν ένα λεύκωμα με τίτλο "Το Αντάρτικο στην Ήπειρο" (Γιάννινα 1991, Κεντρική πώληση Βιβλιοπωλείο Τολιδης τηλ. 3634208). Το βιβλίο προλογίζει ο Σπύρος Μελετής και περιέχει

ακόμη ένα κείμενο του φωτογράφου για το πώς έζησε το αντάρτικο. Η έκδοση του λευκώματος χρηματοδοτήθηκε από τον ίδιο τον φωτογράφο. Επιστρέφουμε πίσω στο χρόνο, για να ξαναβρούμε το νήμα της διήγησης. Μετά την απελευθέρωση της Κώστας Μπαλάφας, εργάστηκε στην Βρετανική αποστολή που έδρευε πάνω από την περιοχή της Γλυφάδας. Αρχίζει ο Εμφύλιος πόλεμος. Ο ελληνικός λαός έχει περιέλθει από τις κακουχίες της κατοχής, σε απελπισία. Ο φωτογράφος γίνεται μάρτυρας αυτής της εξαθλίωσης. Παρ' όλο που δεν φωτογραφίζει πια, το μάτι του, μάτι ευαίσθητου ανθρώπου, αποτυπώνει τα βάσανα του συνανθρώπου του. **"Για στάσου -οκέφτεται- θα φωτογραφίζουμε βαρκούλες και χρυσάνθεμα όταν έχουμε ένα λαό σε τέτοια κατάσταση; Γ' αυτό και η φωτογραφική μου δουλειά είναι τέτοιας φύσης".**

Όταν ο Κώστας Μπαλάφας λέει **"τέτοιας φύσης"** εννοεί τις μετέπειτα φωτογραφίες του που απαθανάτισαν έναν άλλο αγώνα. Αυτόν που έδωσε ο κάτοικος των απομακρυσμένων ορεινών χωριών με την ένδεια και τις σκληρές συνθήκες του τόπου του. Απλώνει τις φωτογραφίες του μπροστά μας και ξετύλιγεται ένα οδοιπορικό σ' όλη σχεδόν την Ελλάδα. Εκεί που οι συνθήκες διαβίωσης δεν έχουν ακόμη αλλάξει στις δεκαετίες που ακολουθούν τον πόλεμο. Μαζί τους δεν έχει αλλάξει και η παράδοση σχεδόν αιώνων για την οποία ο φωτογράφος τρέφει μεγάλο σεβασμό και πίστη. Για κάθε φωτογραφία που μας δείχνει έχει ν' αφηγηθεί και μια ιστορία. Θυμάται πώς και γιατί την τράβηξε. Παιδιά, μάνες, αγρότες, τοπιά, πόλεις της υπαίθρου, στιγμές του αγροτικού και ποιμενικού βίου, διηγήσεις για τις δυσκολίες που αντιμετώπισε. Όλα συγχέονται σε μια εικονογραφημένη αφήγηση που αφήνει να διαγραφεί ένα έργο μοναδικό γεμάτο πίστη για τον ξεχασμένο άνθρωπο της υπαίθρου. Χωρίς φοικλορικές ωραιοποίησεις και τουριστικές προσεγγίσεις, αλλά με την δύναμη που έχει το κατ' ουσίαν περιεχόμενο, οι φωτογραφίες αυτές αποτελούν εκτός των άλλων ένα μοναδικό ντοκουμέντο που ασφυκτικά αναζητεί να έρθει στην επιφάνεια: είναι εθνική μνήμη.

Αφηγούμενος την περιπέτεια αυτών των φωτογραφών, στέκεται και στην κριτική που του άσκησαν για την θεματογραφία του. **"Τότε ο κόσμος δεν φωτογράφιζε τέτοια πράγματα και με είχαν κατηγορήσει, έλεγαν "Ο Μπαλάφας είναι κορπλεξικός, φωτογραφίζει την φτάχια και την αθλιότητα". Όμως εμένα αυτά τα θέματα με κεντρίζουν, και με συγκινούν".**

Το οδοιπορικό του αυτό δεν ήταν μια εύκολη υπόθεση. Χρησιμοποιούσε την άδεια από την δουλειά του για να επισκέπτεται τους απομακρυσμένους και δύσβατους τόπους, χωρίς αυτοκίνητο, με περιορισμένα οικονομικά μέσα. **"Παρόπονο το είχε η οικογένειά μου να κάνουμε μια φορά διακοπές όλοι μαζί . . .".** Τις φωτογραφίες που έκανε, πρώτα τις σκεπτόταν. **"Δεν φωτογραφίζω γρήγορα. Πρώτα τις φτιάχνω στο μυαλό μου και μετά**



**φωτογραφίζω. Δεν έχω γρήγορες αντιδράσεις. Και πάρινα λίγες φωτογραφίες πάνω σ' ένα θέμα . . .".**

Το σύνολο του έργου του είναι σε μαυρόσπριφο φίλμ. Το έγχρωμο, το χρησιμοποίησε μόνο εκεί που ήθελε να κρατήσει τον ρεαλισμό της πραγματικότητας, σαν υποκουμέντο. **"Το μαυρόσπριφο φίλμ έχει πρώτα απ' όλα στην αφήρεση της φλύάρης λεπτομέρειας του χρώματος. Η φωτογραφία είναι μια δύσκολη τέχνη και είναι δύσκολη γιατί είναι εύκολη η τεχνική της. Όπως ο καθένας μπορεί να αφηρείσει έναν ακόπο έτσι μπορεί να τραβήξει και μια φωτογραφία. Άλλα να καταφέρει να δώσει μια εκφραστική ποιότητα, αυτό δεν μπορεί να το κάνει ο καθένας . . .".**

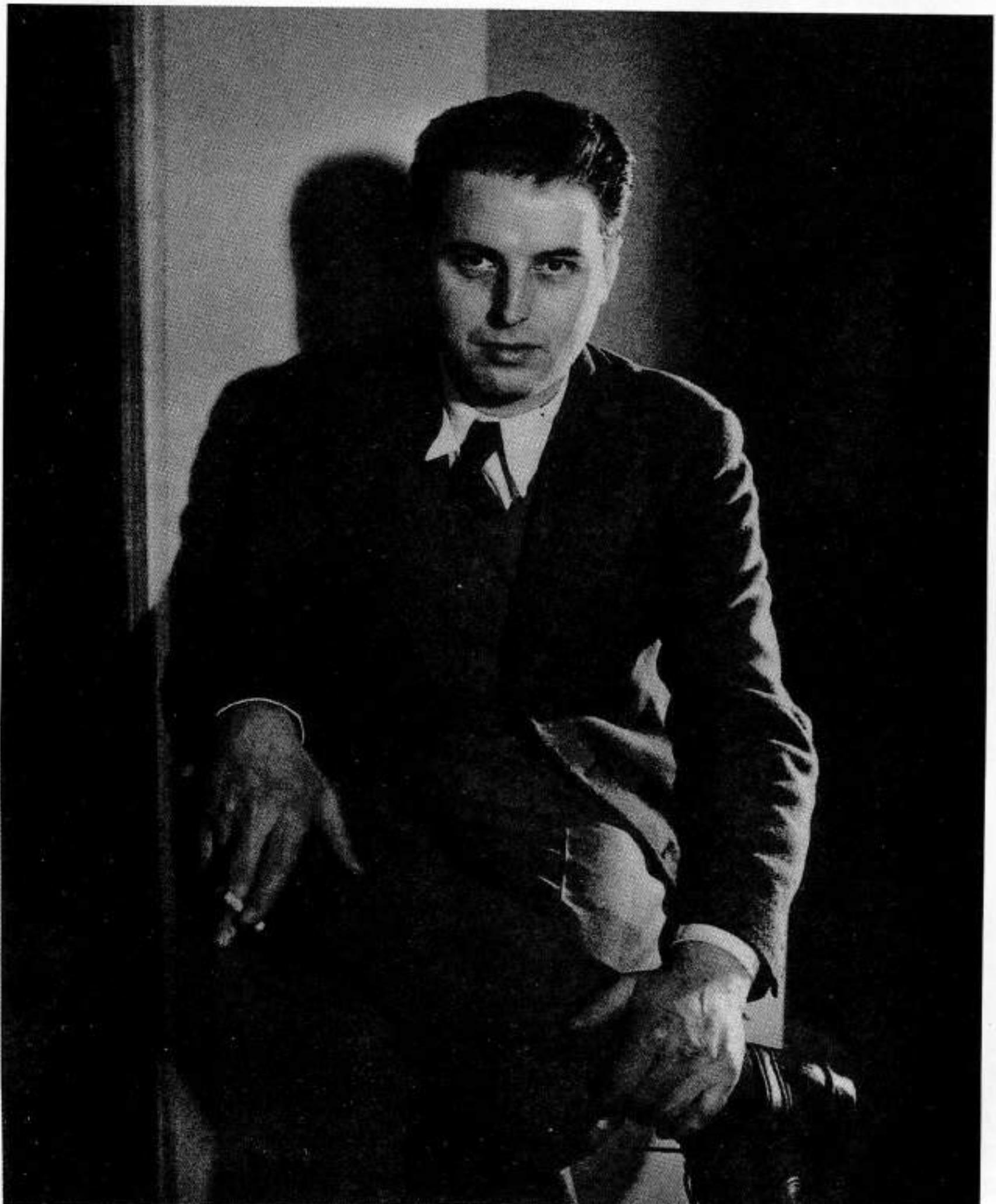
Το φωτογραφικό έργο του Κώστα Μπαλάφα δεν

είναι γνωστό. Ένα μικρό του μέρος έχει μόνο παρουσιαστεί σε ορισμένες εκθέσεις. Και ο μεγάλος αριθμός των αρνητικών του, το καθιστά ιδιαίτερα δύσκολο σε μια ταξινόμηση. Θα ήταν ευχής έργο λοιπόν να βρεθεί ένας τρόπος όλο αυτό το υλικό να ανέλθει στην επιφάνεια και με κάποιο τρόπο να γίνει προσπότ στο ευρύ κοινό. Ένα έργο που δεν είναι **"βαρκούλες και χρυσάνθεμα"**, αλλά βαρύνουσες στιγμές αυτού του τόπου. Ο δημιουργός του, που δεν υπήρξε ποτέ επαγγελματίας φωτογράφος, δεν πούλησε ποτέ σύτε μία φωτογραφία, συνεχίζει το έργο του με πίστη. Το αρχείο του εκτός από τις φωτογραφίες του περιλαμβάνει και κινηματογραφικό φίλμ γυρισμένο στα 16 mm με λαογραφικά θέματα. Σαν επίλογο αυτής της συνέντευξης δεν θα μπορούσαμε να διαλέξουμε τίποτε άλλο παρά μια φράση του που μοιάζει να εξηγεί και το κίνητρο μιας τόσο δημιουργικής ζωής. **"Δεν υπάρχει ευτυχία. Είσαι ευτυχισμένος μόνο στην προσπάθεια που κάνεις να δημιουργήσεις κάτια. Στην ζωή πρωτανεύει κυρίως ο πόνος. Ο άξονας της ζωής κινείται μεταξύ πόνου και ανίας. Η θα πονάς ή θα ανιάς. Το να χασκογελάς δεν έχει νόημα. Το να δημιουργείς έχει νόημα . . ."** •

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 15

# ELI LOTAR

ΤΟΥ ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΡΙΒΕΛΗ



O Eli Lotar πριν από το 1947

Ο Eli Lotar γεννήθηκε στη Γαλλία το 1905. Γιούς του Ρουμάνου ποιητή Tudor Arghezi (πραγματικό του όνομα Ion Teodoresco) ασχολήθηκε με τον κινηματογράφο πότε ως φωτογράφος, πότε ως οπερατέρ και πότε ως σκηνοθέτης. Δούλεψε στο πλευρό των αδελφών Prevert, του Jean Renoir, του Louis Bunuel, του Yves και του Mark Allegret, του Joris Ivens, του René Clair και άλλων μεγάλων του σινεμά. Υπήρξε όμως και φίλος πολλών φωτογράφων με τους οποίους συχνά εξέθεσε σε ομαδικές εκθέσεις, όπως του Man Ray, του Moholy-Nagy, του Kertész, του Cartier-Bresson, του Brassai και της Germaine Krull, που εκτός από σύντροφος της για ένα διάστημα υπήρξε συνεργάτης και μαθητής της στη φωτογραφία.

Συνεργάστηκε επίσης με τον μεγάλο δάσκαλο του θεάτρου τον Antonin Artaud, ενώ υπήρξε φίλος του γλύπτη Giacometti, του εκδότη Skira και άλλων πολλών σημαντικών εκπροσώπων του ευρωπαϊκού πνεύματος. Το μεγαλύτερο μέρος του φωτογραφικής του δουλειάς έγινε ανάμεσα στο 1927 και 1932. Δούλεψε σε μεγάλη ποικιλία θεμάτων πάντοτε με

έντονη πρωτοτυπία και θάρρος προκαλώντας τον θαυμασμό σπουδαίων συναδέλφων του. Εν τούτοις τόσο στη φωτογραφία, όσο και στον κινηματογράφο ο Eli Lotar, παρά τα εξαίρετα δείγματα δουλειάς που άφησε και στους δύο αυτούς χώρους, δεν μπόρεσε να οργανώσει και να συστηματοποιήσει ένα πιο συγροτημένο καλλιτεχνικό έργο, που θα του έδινε θέση στην καλλιτεχνική ιστορία ανάλογη με αυτήν που κατέκτησαν ίσαξιοι συνάδελφοί του.

Η μποέμικη νυχτερινή ζωή, τα πολλά ταξίδια, η διάσπαση σε περισσότερες κατευθύνσεις,

η οργάνωση πολλών σχεδίων με καλλιτέχνες που εκτιμούσε και θαύμαζε ήταν πιθανόν η υπεκφυγή από την αντιμετώπιση του καλλιτεχνικού εαυτού του.

Η επιμελήτρια του Κέντρου Πομπιντού Annick Lionel Marie μνημονεύει απόσπασμα επιστολής του πατέρα του προς τον Eli Lotar, όταν ο τελευταίος δίσταζε να αναλάβει το γύρισμα μας ταινίας που του πρότειναν στη Ρουμανία το 1959. Ισως αυτό το απόσπασμα από τον ποιητή-πατέρα

καταδεικνύει ακριβέστερα τις δυσκολίες του γιού, συγγενείς άλλωστε με εκείνες πολλών ταλαντούχων δημιουργών.

"Μακριά από μένα η ιδέα να σε κατηγορήσω για αδράνεια, και έχω την βεβαιότητα ότι δεν παύεις να ενδιαφέρεσαι για την πρόταση που σου έκαναν στο Βουκουρέστι. Πιστεύω μάλλον πως διστάζεις να εμπιστευθείς το δικό σου πρόσωπο. Κάνε μια προσπάθεια, και μια στροφή στον εαυτό σου και όλα θα γίνουν. Δεν είναι τόσο δύσκολο. Μάθε πως μια οργανωμένη ιδέα δεν έρχεται μόνη της, κάτι γνωρίζω κι εγώ πάνω σε αυτό.

Είναι η τραγικότητα των επαγγελμάτων αυτών, όπου πρέπει να βάλει κανείς πολύ από την ψυχή του και τό αίμα του για να φέδασει στο ικρίωμα. Πρέπει να τολμάς, αγαπητέ μου, και να κλείνεις τα μάτια στους μάλλον φανταστικούς κινδύνους που σε φοβίζουν..."

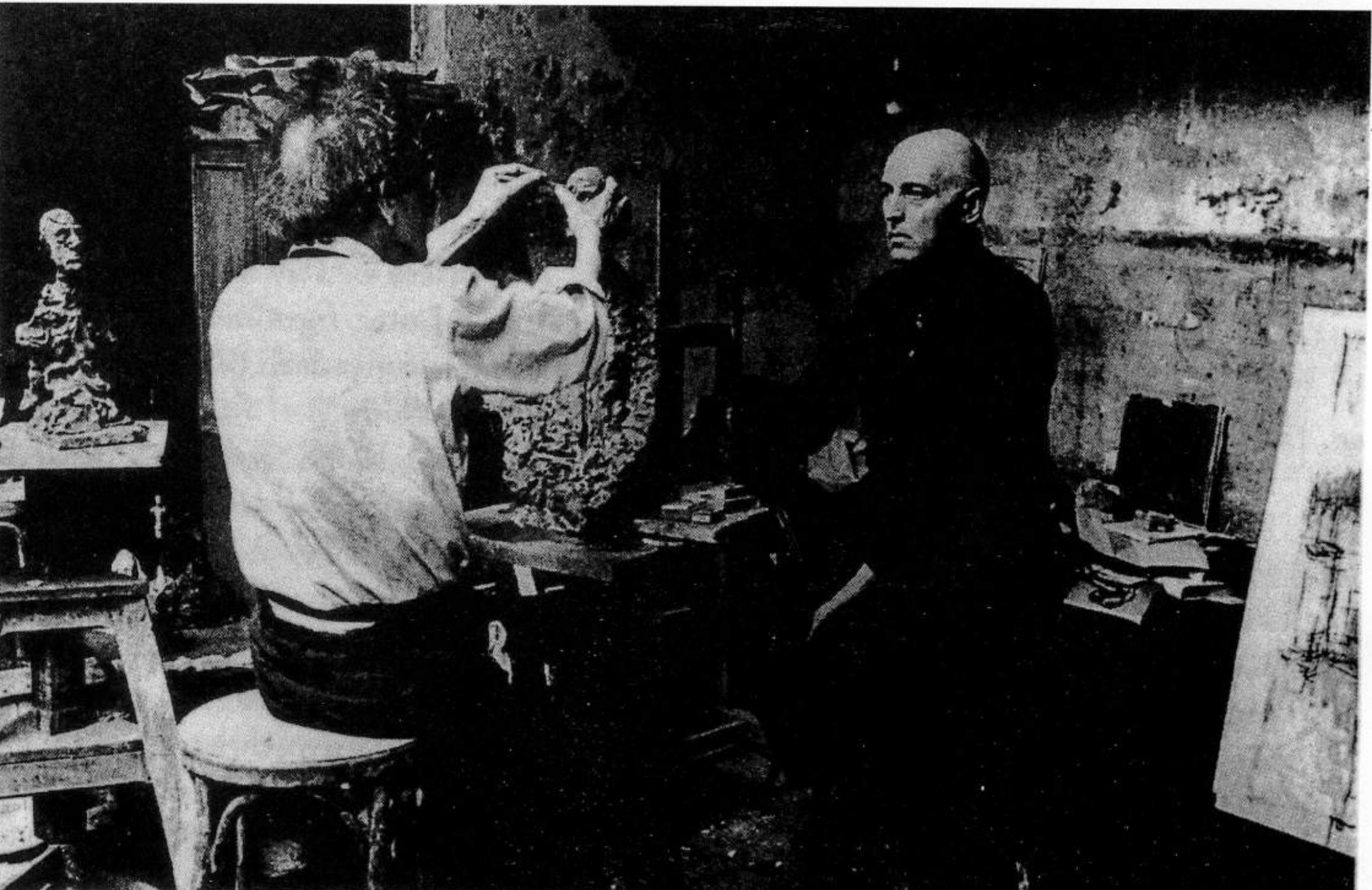
Την ίδια χρονιά, χρονιά που τον εγκατέλειψε και η επίσης φωτογράφος, γυναίκα του "Lala" (Elisabeth Makovska) σε ένα σχέδιο επιστολής προς αυτήν ο Eli Lotar σημειώνει: "Είναι άραγε μόνο δικό μου λάθος, αν έχοντας ξεκινήσει καλά, έφτασε εδώ που βρίσκομαι; Αν, αφού νίκησα τον χαρακτήρα μου και τα εξωτερικά πρόγραμμα που μου εναντιώθηκαν, ξαναπέφτω ακόμα πιο βαθειά μέσα τους ;"

Ο Eli Lotar πέθανε από καρδιακή προσβολή το 1969.

"Οι πληροφορίες και οι φωτογραφίες αντλήθηκαν από το βιβλίο "Eli Lotar" των εκδόσεων Centre Georges Pompidou.



Η αυλή του λούμπου, 1927

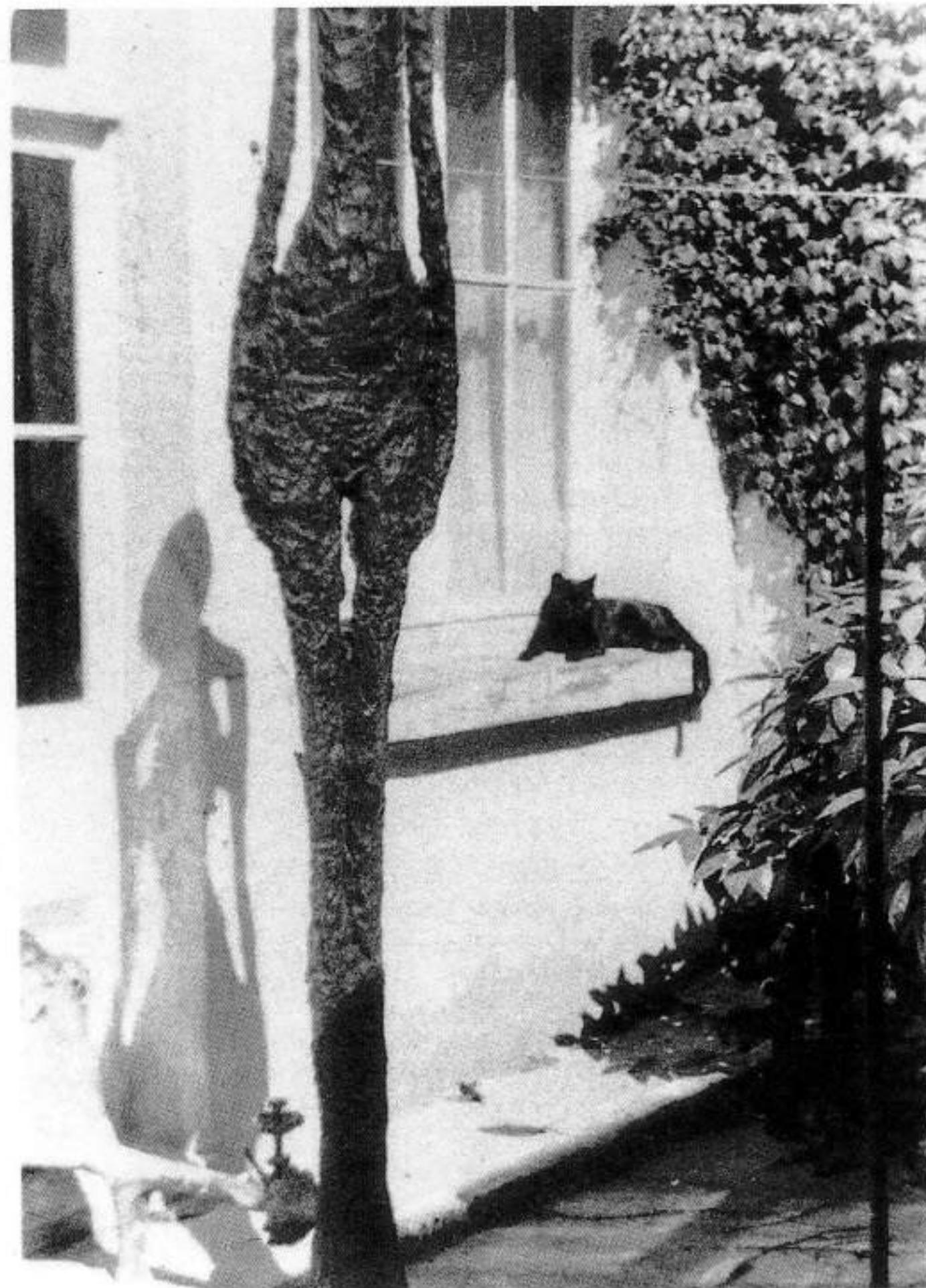


ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 17

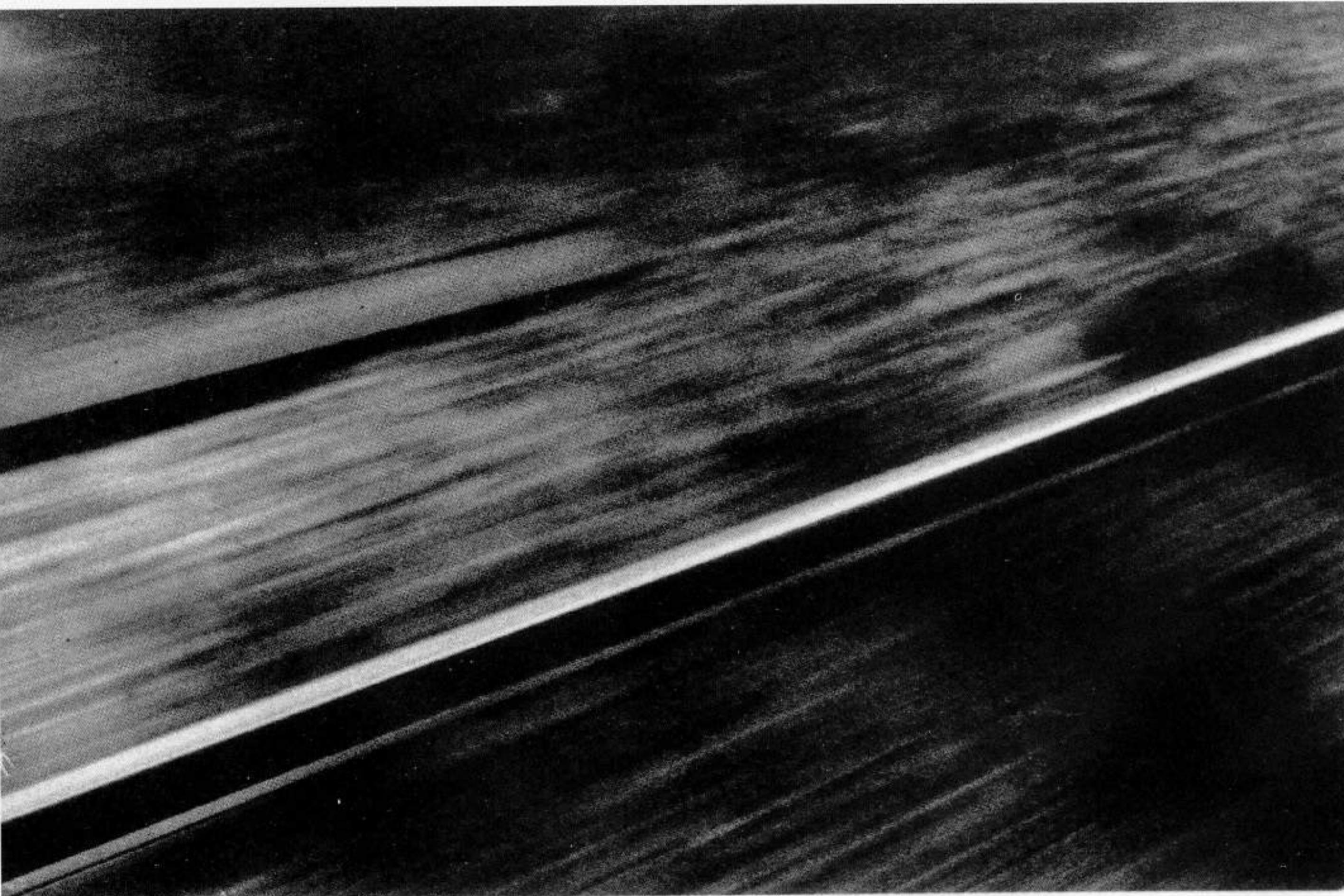
O Eli Lotar ποζάρει για τον Alberto Giacometti το 1964-65



Νοσοκομείο Quinz-Vingts, 1928



Alberto Giacometti, Ψηλή γυναίκα IV, 1964.



Σιδηροδρομικός ταχυπήγα, 1928

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 18



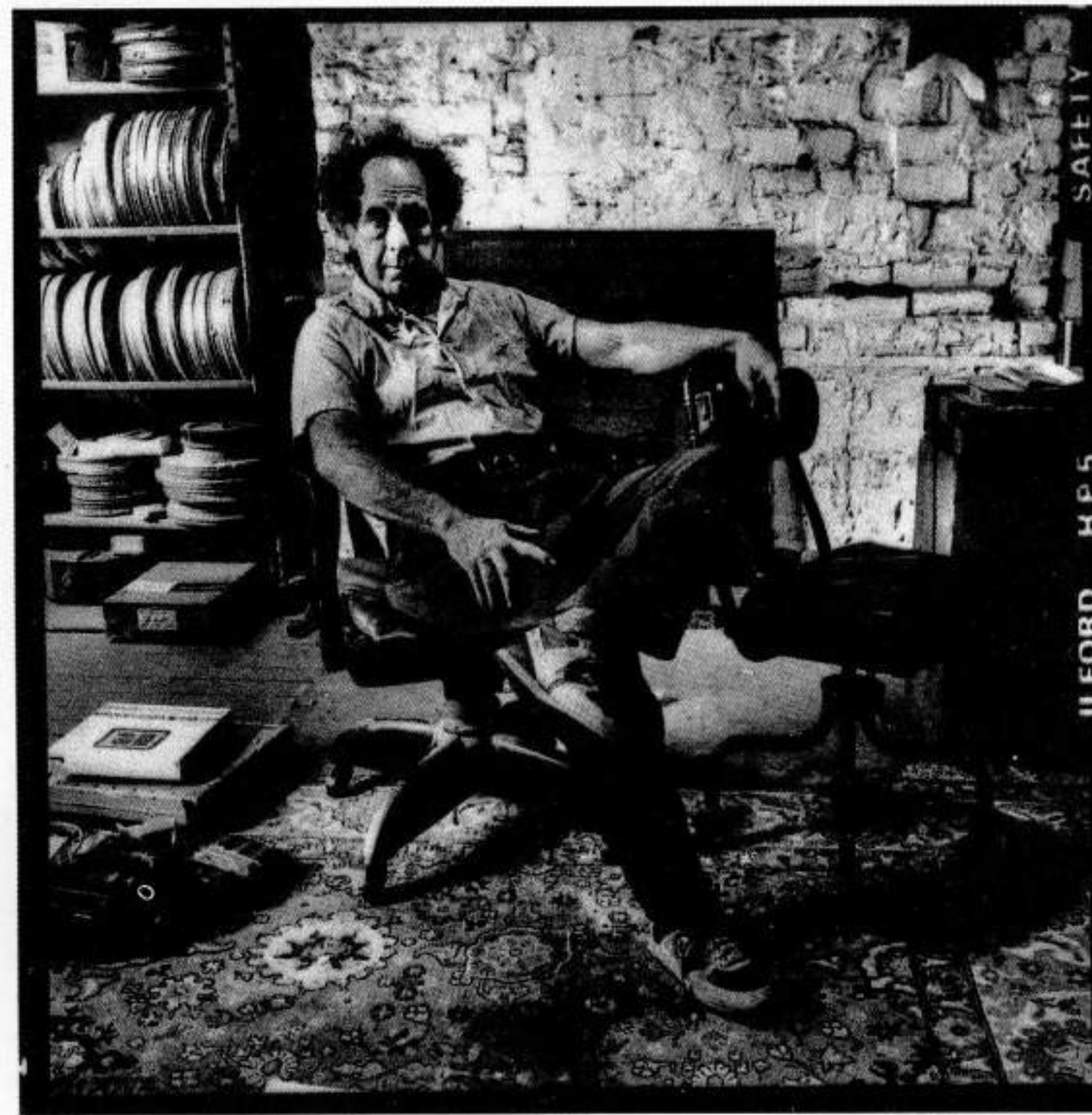
ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 19

Η ηθοποιός Wanda Vargen, 1929

# ROBERT FRANK

## ΤΟ ΓΚΡΙΖΟ ΤΗΣ ΝΟΛΣΤΑΛΓΙΑΣ

ΤΟΥ ΣΥΛΛΑ ΖΗΛΙΑ



Robert Frank από τον Mark Trvier 1982 (από το βιβλίο *Ecoutez voir* του Patrick Roegiers, εκδ. Paris Audiovisuel).

"[...]Είναι δύσκολο να ιαχυριστεί κανείς ότι η ευρωπαϊκή φωτογραφία είχε και έχει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ύφους και διάταξης διακρίνεται από την αμερικανική. Άλλωστε η γέννηση και κυρίως η άνθηση της φωτογραφίας έγιναν σε εποχές που η επικοινωνία ήταν εύκολη και η μετάδοση των καλλιτεχνικών απόψεων κανόνας. Μια τέτοια δύσωση έγινε στο πρόσωπο του Ελβετού Robert Frank (1924) που στις αρχές της δεκαετίας '50 μετανάτευσε στις ΗΠΑ. Πολύ ενδιαφέροντα δείγματα δουλειάς του έχουμε κι από το παρελθόν του στην Ευρώπη και σε άλλες χώρες όπου είχε ταξιδέψει. Εμελέ όμως να είναι η παραμονή του στην Αμερική που θα του έδινε την ευκαιρία να σημαδέψει την παγκόσμια φωτογραφία. Ο Robert Frank, νιόπαντρος με μιαν Αμερικανίδα ηθοποιό κι ήπια πατέρα που μικρών παιδιών, αποφάσισε να περιηγηθεί τη θετή πατρίδη του και να φωτογραφίσει ότι κινούσε την προσοχή του. Οι τεχνολογικές εξελίξεις, κυρίως στον τομέα των φωτογραφικών φιλμ με τη βελτίωση της ευαισθησίας στα 400 ASA, εξασφάλιζαν, μαζί με την αθόρυβη Leica, την ελεύθερη πρόσβαση στους κλειστούς χώρους της ζωής των ανθρώπων. Ο Frank για να μπορέσει επί δεινία να φοιτισθεί σ' αυτό το ταξίδι κατέψυγε, όπως και τόσοι άλλοι καλλιτέχνες στο εξωτερικό, στη λύση της χρονιγλίας. Ήταν κατάφερε να επιχορηγηθεί από το ίδρυμα Guggenheim και να ολοκλήρωσε το έργο. Ο Robert Frank γύρισε πίσω από το ταξίδι του με ένα έργο που εξέπληξε δυσάρεστα όποιον Αμερικανό εκδότη το είδε. Το θεώρησαν προσβολή του αμερικανικού ονείρου. Κι έται ο δημιουργός του αναγκάστηκε να καταφύγει στον φωτισμένο Γάλλο εκδότη, και σήμερα διευθυντή της Εθνικού Κέντρου Φωτογραφίας της Γαλλίας, Robert Delpire, ώστε να κυκλοφορήσει η πρώτη έκδοση του βιβλίου "Οι Αμερικανοί" με πρόλογο του beat συγγραφέα Jack Kerouac. Λίγα χρόνια μετά οι εκδόσεις Aperture κυκλοφορούσαν στην Αμερική και την πρώτη αμερικανική έκδοση του έργου.

Θερήσαν λάθος να δει κανείς τις φωτογραφίες του Frank σαν μια ρεπορταζιακή κάλυψη της Αμερικής του '50. Σε τελευταία ανάλυση αυτό ακριβώς το λάθος διέπραξαν τότε οι επικριτές του. Τα στοιχεία και το ύφος των εικόνων του έχουν σχέση με τον χώρο στον οποίο κυήθηκε. Κι αυτό ήταν αναπόφευκτο. Η αστερόεσσα σχέδιον πάντα παρούσα, όπως συμβαίνει στην Αμερική. Εκείνο όμως που κάνει τις εικόνες του Frank όχι μόνον να απαλλάσσονται από το ρεπορταζιακό ύφος αλλά

και να συνδέονται μεταξύ τους με ενότητα ύφους είναι: Πρώτον η προσέγγιση της θεματολογίας, που ενώ κάθε φορά μας οδηγεί ηθελτιμένα σε ένα πολύ συγκεκριμένο και αναγωρίσιμο κοινωνικό σχόλιο, μας παρασέρνει για να μας φέρει αντιμέτωπους με κάτι πολύ πιο εσωτερικό που αφορά εμάς τους ίδιους. Το έργο, με τον ήδη τόσο αφηρημένο τίτλο, θα μπορούσε να τιτλοφορείται "οι άνθρωποι", ή "εμείς". Και πουθενά δεν προκύπτει "δάκτυλος επί των τίτων των ήλων". Ο Frank δεν στηλιτεύει, ούτε ειρωνεύεται. Παρατηρεί και απομονώνει. Η κυρίαρχη μοναξιά των φωτογραφιών του προαναγγέλλει τη μοναξιά που επρόκειτο να σημαδέψει τη ζωή του. Πρόκειται όμως για μια μοναξιά που δεν ξέφυγε από τον ρομαντισμό του περασμένου αιώνα, ούτε αποδέται με απόχρως μεταφυσικούς. Πρόκειται περισσότερο για μια σωματοποιημένη, καθημερινή, περιγραφόμενη με ουσιαστικά και όχι με επίθετα, μοναξιά.

Και δεύτερον η ιδιότητα φόρμα του που συμβάλλει στην απομυθοποίηση του θέματος. Τα στραβά κάδρα, οι κουνημένες εικόνες, ο κόκκος, το ασύμμετρο κόψιμο, όλα αυτά συντείνουν στην εξαφάνιση του συναισθήματος που κινδυνεύει να εισβάλει υπόγεια με τη χρήση τέτοιων θεμάτων. Άλλωστε ο Frank είχε δηλώσει πως αν κάτι μαιεύει στη φωτογραφία είναι το συναισθήμα. Κάτι που βέβαια είναι επικινδύνο για όλη την τέχνη. Μόνο που η αληθοφάνεια της φωτογραφίας το επικαλείται συχνότερα. Είναι αυτονότητα ότι όταν αναφέρεται η λέξη "συναισθήμα" δεν πρέπει να συγχέεται με τη λέξη "συγκίνηση", που αποτελεί αναγκαίο περιεχόμενο κάθε καλλιτεχνικού έργου.

Μετά τους "Αμερικανούς" ο Frank δηλώσει πως ό,τι είχε να πει με τη φωτογραφία το εξάντλησε και τότε στράφηκε στον κινηματογράφο. Εκανε μερικές underground ταινίες και διδάξει κινηματογράφο στην Καλιφόρνια. Σποραδικά δείγματα φωτογραφικής του δουλειάς, έκτοτε, δημοσιεύμενα αποσπασματικά, έδειξαν πως επρόκειτο για απότελεσμα, σε σημαντικό βαθμό, επιτρεπτικές από τις κινηματογραφικές του εμπειρίες, που δεν συγκροτούσαν άποψη ή ολοκληρωμένο έργο. Τελικά, ο Frank μέσα σε δύο χρόνια της ζωής του, με ένα και μόνον έργο σημάδεψε τη φωτογραφία[...]"  
Απόσπασμα από το βιβλίο: "Σκέψεις για τη Φωτογραφία", του Π. Ριβέλη, εκδ. Φωτοχώρος.

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 20

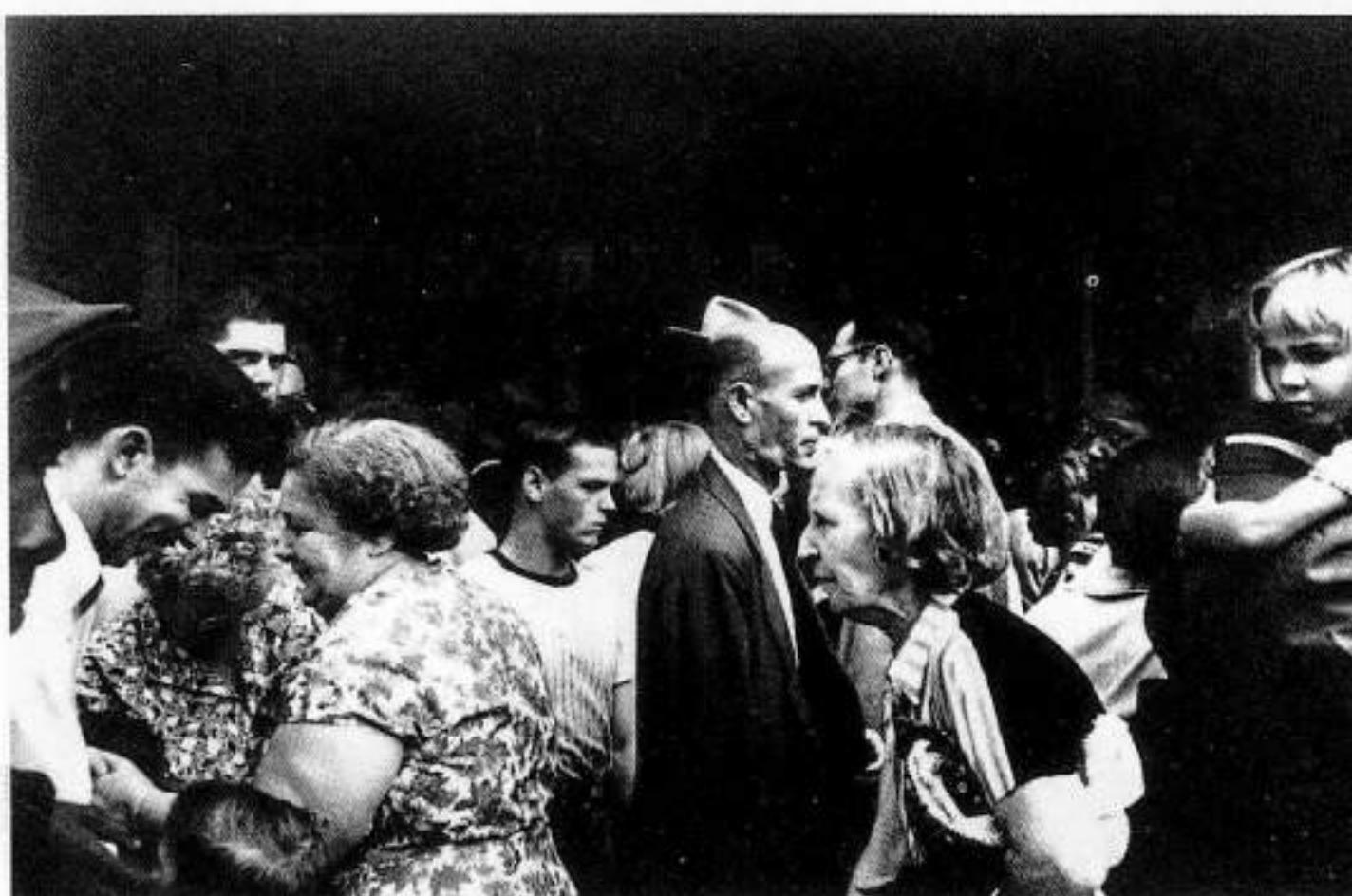
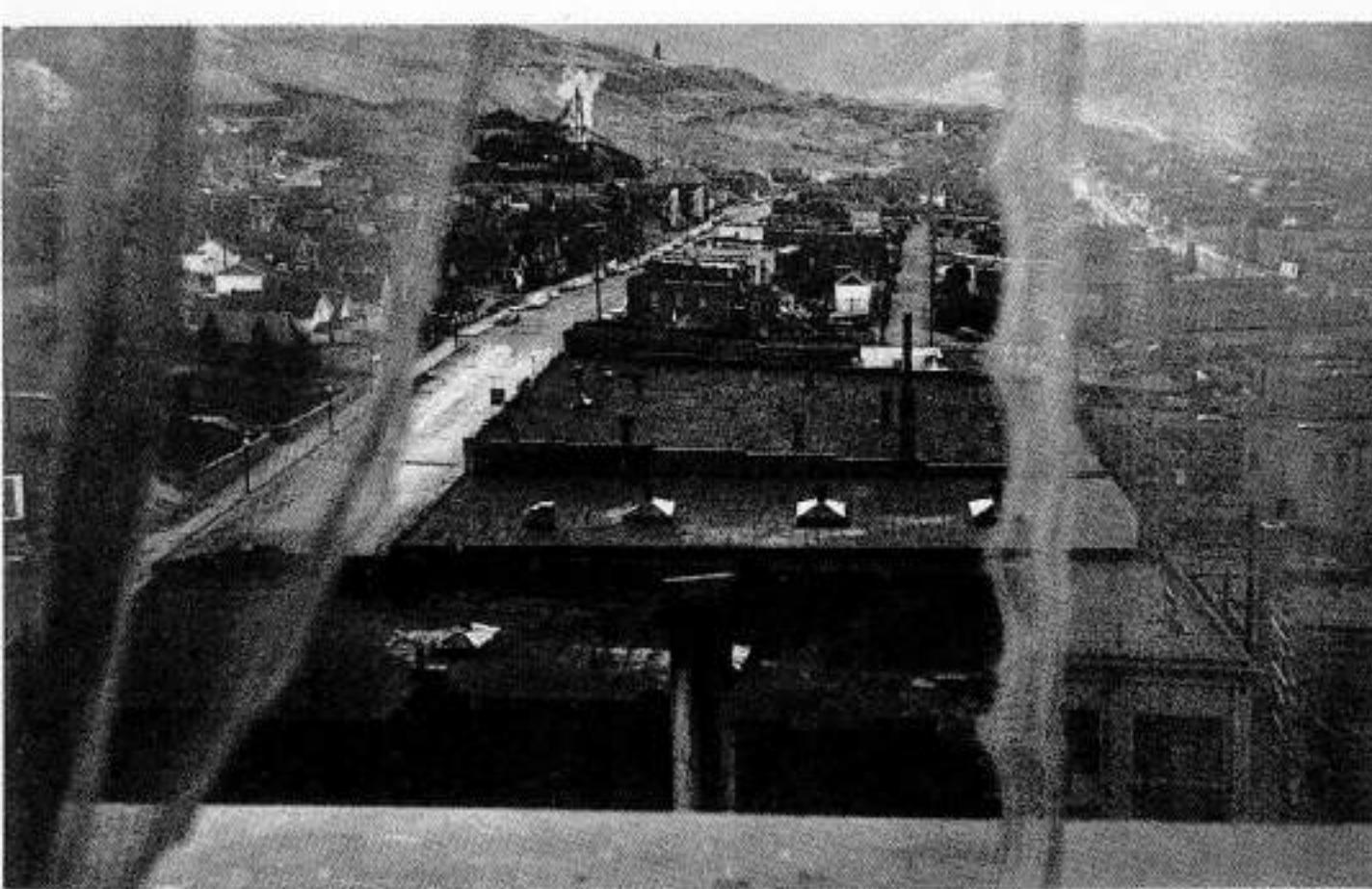
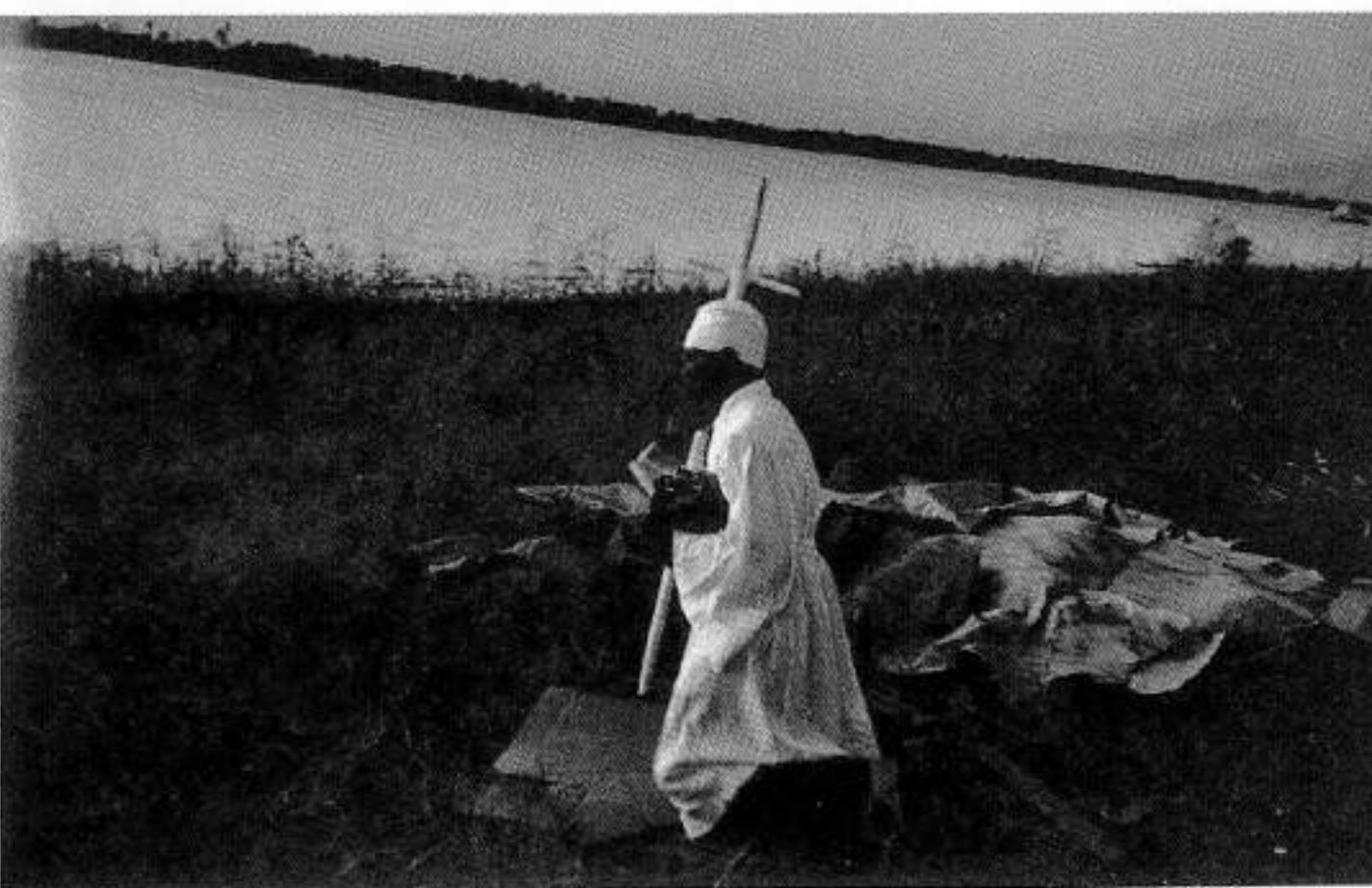
**A**γαπώ τον Φρανκ. Με κινητοποιεί ως φωτογράφο. Η σχέση μου μαζί του έχει κάτι από τη γενέθλια σχέση μου με τη φωτογραφία. Δύσκολο επομένως να τον κρίνω. Οι φωτογραφίες του δεν έχουν εκείνη την εξωγενή υπαρξη που μου προσφέρει τα πράγματα ως αναλύσιμα αντικείμενα. Η αγάπη μου γι αυτές συνεχίζει να έχει κάτι από τη γονιμότητα των συστατικών αξιών που δεν τις αφήνει να στοιχειώσουν μέσα μου, ακινητοποιημένες στο ρόλο του συμπτώματος, από το οποίο, παρόλες τις άμυνες, μπορεί να πιαστείς καλύτερα προκειμένου να αναπτύξεις τις σκέψεις σου. Οι νοηματικές σχέσεις που σε άλλους τομείς μπορούν με επιτυχία να έχουν εφαρμογή ανάγοντας τα πράγματα σε σημειωτικές αλυσσίδες, εδώ, στη φωτογραφία, δεν έχουν θέση. Όμως κάπως πρέπει να αρχίσω. Η καλύτερα να ξαναρχίσω. Σκέφτομαι τη σύμπτωση των ειδώλων στη "Person" του Μπέρκμαν ή στον "Δολοφόνο του Τόκου" του Κουροσάβα. Το δρόμο της αιώνιας επιστροφής. Πλησιάζω στις ειδώνες. Είναι πολύ κοντά μου. Η σραστή αλοιθωρίζει. Τα είδωλα διπλασιάζονται. Συμπίπτουν και χωρίζονται. Οι φωτογραφίες και τα είδωλα. Πέρα από τον κόσμο της παρατήρησης. Στο ημίφως των ψυχών. Μια μισοτραβηγμένη ημιδιάφανη κουρτίνα πίσω από ένα παράθυρο φτηνού ξενοδοχείου που ατενίζει από ψηλά τα γκρίζα κτήρια μιας πόλης του νότου. Θα ήθελα προκαταβολικά να ήτησα συγνόμων για τις προσθήκες και τις παραπομήσεις που η αφήγησή μου επιβάλλει στα γεγονότα. Όμως εξηγήθηκα τίμια. Πρόκειται για υπόθεση αγάπης. Επομένως η μυθοπλασία είναι με το μέρος μου. Εχω το άλλοθι της Χαλιμάς. Όλα γκρίζα. Πρώτη φορά είδο έγχωμο γκρίζο. Γκρίζο με αποχρώσεις νοσταλγίας και σκληρότητας. Γκρίζο με πρόσωπο. Δεν είναι η ακροβασία της τεχνικής που δημιουργεί συγκίνηση από τη λεπτή ισορροπία ενός πλήρους κενού, μιας επιμελημένης απόκρυψης, μιας τοαλακωμένης παρουσίας μέσα στο καλάθι των αχρήστων εδώ μπροστά μας. Καμάτη παράβαση. Καμάτη ιεροσύλια. Δυο κουρτίνες τραβηγμένες. Η υπερφύση της όρασης μετριασμένη. Η

αυτοκρατορικότητα του αντικείμενου οριοθετημένη από τους τοίχους των κτιρίων. Πλήρης απουσία της υπερβολής, των εισαγωγικών, των υπογραμμίσεων. Παντού κατάφαση. Η κατάφαση του λυκόφωτος της ψυχής. Μέσα από τις κουρτίνες χαράζει η ψυχή μου. Την ώρα εκείνη της αυγής πριν από την έκρηξη της χρωματικής πανδαισίας, πριν από τη σκληρότητα του πρώτου φωτός που κάνει τις κόρες να κλείνουν. Υπάρχει και μια άλλη στιγμή της κατάφασης. Είναι αυτή του κατακόρυφου μεσημεριάτικου ήλιου. Η ώρα της απόλυτης διαφάνειας. Η ώρα του Evans. Μεταξύ της ευφουύς αυστηρότητας των γκρίζων του Bresson και της μειλίχιας ευλογίας των γκρίζων του Carava, βρίσκονται τα έμψυχα γκρίζα του Frank. Δεν έχουν την αφαιρετικότητα μιας παιστήτριας. Δεν χαρακτηρίζουν κάτι. Είναι τα μάτια της ψυχής. Είναι τα μάτια των φαγιούμ της φωτογραφίας. Μπορεί σήμερα να μην έχουν θέση οι διεσταλμένες κόρες του μυστηρίου και της αιθωρότητας. Μπορεί να είμαστε πια πολύ υποψιασμένοι ή και αμετάκλητοι αμαρτωλοί και γι αυτό να φάνχουμε το άνοιγμα της ψυχής στη χαραυγή του γκρίζου. Το γκρίζο αυτό, όχι πια διεσταλμένο, αλλά από ταπεινότητα διεσπαρμένο σε όλη την επιφάνεια, παρακάμπτει τον τρόμο της συγκέντρωσής του σε ένα άνοιγμα ή μια κτλίδα. Το φετιχισμό του ωραίου ή του άσχημου αντικειμένου, του περισεύματος εκείνου σε ομορφιά ή σε ασχήμια που υπερχειλίζει τη φωτογραφία. Που φρακάρει την πολλαπλότητά της. Που την καθηλώνει σε κάποιο ρόλο κατάδειξης, κριτικής, περιγραφής, εξύψωσης. Υπάρχουν φωτογραφίες μεγάλων φωτογράφων οι οποίες θα μπορούσαν να είναι έγχρωμες, με την έννοια ότι το γκρίζο σε αυτές έχει την ουδετερότητα του απλού μέσου. Το γκρίζο αυτής της φωτογραφίας είναι έγχρωμο. Οχι επειδή είναι κυριολεκτικό (μόνο ως εικαστικό θα ήταν τέτοιο), ούτε επειδή σημαίνει κάτι μεταφορικά, αλλά επειδή δημιουργεί τον κόσμο της γκρίζας χαραυγής. Δεν είναι η κουρτίνα που τραβιέται, αλλά το αραιότερο σε πυκνότητα γκρίζο.

Και το άνοιγμα αυτό δεν υπάρχει για να μας αποκαλύψει κάτι (o



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 21

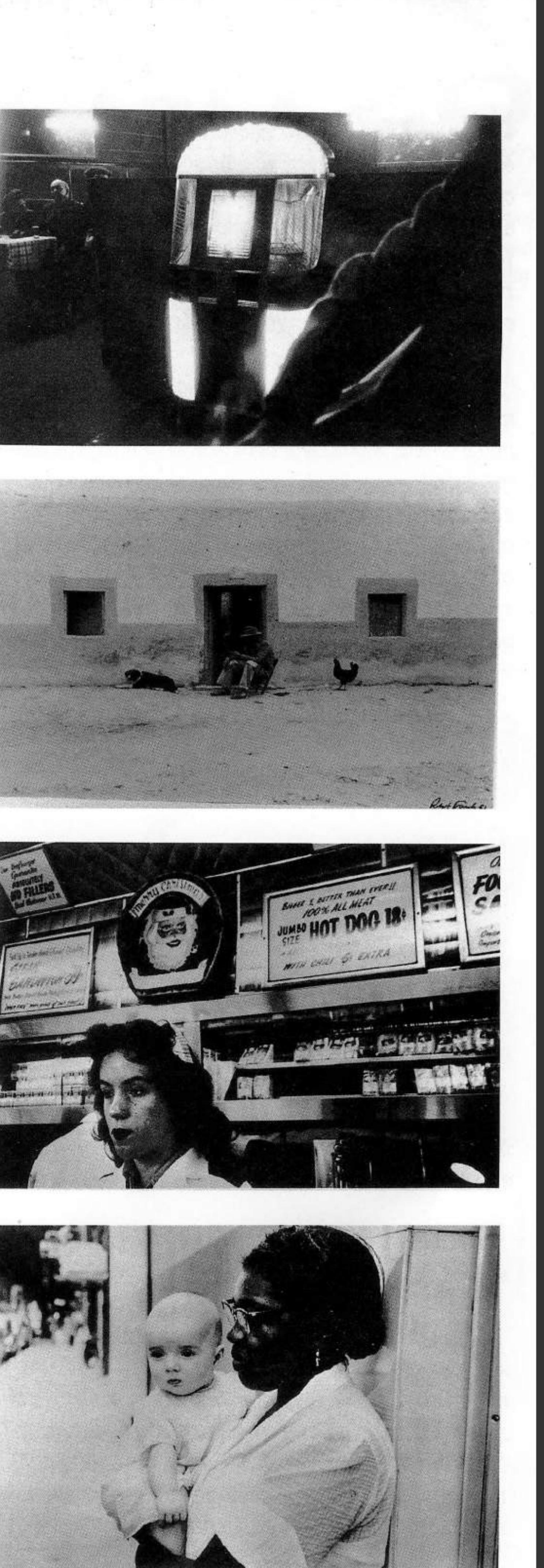


χώρος μιας αποκάλυψης θα ορίζοταν από μια μαύρη κουρτίνα. Πίσω απ' αυτή ο θεατής θα έκλεινε το μάτι στην πόλη και η πόλη στον θεατή). Υπάρχει γιατί κάτι χαράζει. Το γκρίζο είναι τα σπάργανα αυτού του κάτι. Είτε πρόκειται για την ακαμψία των κτηρίων, είτε για την ανάλαφρη ρυτίδωση της κουρτίνας. Ένα ρίγος με διατρέχει. Είναι από το φαύσιμο του τραβήγματος: Η ηρεμία όμως των χαλαρών πτυχώσεων δεν υπονοεί καμιά χειρονομία. Μήπως από την παγωνά της ερήμωσης του τοπίου; Ομως το εσωτερικό φαίνεται να κρατάει κάτι από τη ζεστή άχνα των σωμάτων. Μήπως από την αντιπαράθεση του μέσα με το έξω; Η διαφάνεια όμως του ανοιγμάτος αφήνει να πράγματα να επικοινωνούν ελεύθερα. Δεν επιβάλλει κανένα από τους μηχανισμούς διύθησης που ορίζουν το καθένα ως αλλοτριο χώρο του άλλου. Οι κουρτίνες της ψυχής μου τραβήχτηκαν λίγο, ήρεμα, χαλαρά για να ατενίσει κάτι το κενό που με συγκροτεί. Χωρίς βία, χωρίς άλλοθι και ενοχές. Δεν σχίστηκε κανένα άνοιγμα στο εσωτερικό κάποιου αλαφιασμένου αμαρτωλού για να μπει ο φρέσκος αέρας της αλήθειας. Η υπόθεση δεν παίζεται πια στο χώρο της μεταφυσικής. Ποιος ενδιάφερεται για ιατρικές συνταγές και ορούς αλήθειας; Ιχνηλατούμε τον πρωταρχικό χώρο που κάνει δυνατό ένα ρίγος για τα πράγματα. Όλα ελάχιστα σαν τις αργές κινήσεις του ζυμαριού που γίνεται ψωμί. Τις αισθήσεις πριν από τα αισθητήρια όργανα, πριν και από αυτά τα πράγματα. Τα πρόσωπα στον Frank έχουν κάτι από τις μάσκες τραγικού ήρωα για να γίνει μια συμπαντική ψυχή, ένα παράδειγμα του καθολικού δράματος. Σκέφτομαι το προφίλ ενός μαύρου οδηγού να πιέζει με το αριστερό του χέρι το σαγόνι σε μια ατέλειωτη αναμονή - μια μάσκα ανάμεσα σε άλλες μάσκες ανθρώπων ή αυτοκινήτων. Μια μπαργούμαν να προστήνεται κάπου, χωρίς λόγο, με μια αιγιοβασιλιάτικη μάσκα να κρέμεται πάνω από το κεφάλι της. Το παράξενα αμυδρό χαμόγελο της γυναίκας ενός σερίφη με μια βαθιά ζάρα στην ουλή ανάμεσα στα φρύδια κι ένα λευκό πούρο στο σώμα του συζύγου της. Μέσα σ' ένα φωτισμένο αυτοκίνητο ένα παιδί με συσπασμένη σοβαρότητα και δίπλα του ένα άλλο αδιάφορο. Το κεφάλι ενός μωρού ζευγαρωμένο σε μια κάθετη αδιαφορία με το κεφάλι μιας μαύρης. Στα παράθυρα ενός λεωφορείου μια παράταξη προσώπων με παγωμένες εκφράσεις αδιαφορίας, συγκρατημένης έκπληξης, δράματος. Ένα παζλ προσώπων πλήθους που θα μπορούσαν να έχουν φαυλιδισθεί από άλλες φωτογραφίες. Στο μπροστινό κάθισμα ενός αυτοκινήτου μια παράξενη σχέση ειδώλων, ένα πρόσωπο μεγάλο και θολό και ένα άλλο ίδιο, μικρότερο και καθαρό. Μορφές που δεν μας μιλάνε για τον εαυτό τους, εφόσον δεν ερμηνεύουν κάποια υπονούμενη πίσω της ψυχή, αλλά είναι οι ίδιες εμψυχωμένες. Όλα συντελούνται πάνω της, μέσα στην ίδια τη φωτογραφία. Λείπει από εδώ εκείνος ο διαχωρισμός του σάματος της φωτογραφίας που αφήνει τα κόκκαλά της μέσα στο κάρδρο για να αναζητήσει τη ψυχή της κάπου αλλού. Ισως αυτό εννοούσε ο Frank όταν έλεγε ότι φωτογραφίζει φωτογραφίες. Οπως σε κάθε γνήσιο μοντερνισμό, η υπέρβαση και ο μετασχηματισμός συντελούνται ακαριαία πάνω στο δέρμα της φωτογραφίας χωρίς να καταφεύγει σε δάνεια από το χώρο του λόγου όπως το υπονοούμενο και η απόκρυψη (νεύρωση του νοήματος) ή διάκριση μορφής - περιεχομένου (ο θεός μιάσει διά του εκλεκτού του). Ένα μπιλιάρδο, ένα γραμματοβιβώτιο, οι αντλίες της βενζίνης, ένα καλυμμένο αυτοκίνητο, ένα τζουκ-μποξ, όλα είναι μάσκες πρόσωπα που ξέροντας τη ματαιότητα της κραυγής ή της καταγγελίας, στην επικούρεια μοναξία της, φωτοβολούν την ύπαρξή τους, αρνούμενα την επικοινωνία, αυτό το καταφύγιο των ανισχυρων όντων. Οι βαθιές και ευφυείς ψυχές σπινθηροβόλούν την οδύνη και τη χαρά τους, στον αραχνούφαντο ιστό του διαστήματος, στην έσχατη αραιότητα της ύλης. Υπάρχει μια ουσιώδης διαφορά μεταξύ χαρούμενου και χαρμόσυνου. Οπως υπάρχει μια βαθειά, θα έλεγα θυσιαστική, σχέση μεταξύ χαρμόσυνου και οδύνης. Κάθε λύτρωση και κάθε ανάσταση είναι μια χαρμόσυνη οδύνη. Αν κάτι μου λείπει από τις φωτογραφίες

του Frank είναι το χαρμόσυνο της ανάστασης. Εκανε σένα βιβλίο και σίγησε. Νομίζω ότι αν συνέχιζε, η χαραγή του θα ξάνοιγε λίγο. Μπορεί και να έφτανε στον ήλιο του μεσημεριού. Ισως και να πέρναγε από το ενδιάμεσο φως των πλαγίων σκιών. Επίζω ότι τότε οι σκιές του θα είχαν την πληρότητα του αντικειμένου ή καλύτερα θα ήταν το φως που ο Θεός χαρίζει στα πράγματα.

Με τον Frank εμβολιάσθηκε η Ευρωπαϊκή βαθύτητα στη δυσδιάστατη περιπέτεια της Αμερικής. Από δω και πέρα η βαρύτητα μας απειλής λίγο - πολύ στοιχειώνει τους φωτογράφους. Μια υπονόμευτη διεισδύει στο όραμά τους. Φαίνεται μάλιστα να πάρνει τώρα τη θέση της ευφυούς διαφάνειας του Evans. Η αντιδιαστολή της δε, με την καθαρότητα της τελευταίας της έδωσαν τον χαρακτήρα της υποκειμενικότητας, συνηγορούντος εδώ του γεγονότος ότι κάθε καινοτομία ως μη ταξινομημένη θεωρείται ότι προέρχεται από την περισσότερο πηγαία περιοχή της μη κανονικοποιημένης υποκειμενικότητας. Στην απόδοση αυτή συντείνει και η χρήση από τον Frank του κάδρου. Από τις 80 περίπου φωτογραφίες των "Αμερικανών" οι 6 ή 7 έχουν στραβά κάδρο. Μηδεμιάς εξαιρουμένης όλες είναι αποτέλεσμα της μη οριζόντιας κλίσης του φακού και της απάτησης να ληφθεί ως γραμμή αναφόρας η κατακόρυφος κάποιου αντικειμένου και όχι η γραμμή του οριζόντα. Με το στρίψιμο του κάδρου τα πράγματα αποκτούν νέο κέντρο βάρους. Αντί του οριζόντα όπου, μέων των σημείων φυγής, έλκονται σβήνοντας, το κατακόρυφο αντικείμενο, από το οποίο δύναται να παθούνται καθώς αυτό βρίσκεται σε πρώτο πλάνο. Η φωτογραφία αποκτάει έτοις ένα ανεστραμμένο σημείο φυγής και τη κάθετη διάσταση αντιστρέφει την φορά της που τώρα δεν κατευθύνεται προς τον ορίζοντα, αλλά προς τον θεατή. Η καθετότητα αυτή δεν είναι αποτέλεσμα της αναπαραστατικής προσπτικής, αλλά της χρήσης του μέσου. Στην περίπτωση του γονατιστού ιερέα με το σταυρό, μια τέτοια χρήση κάνει το Μισσισιπή να κλίνει το γόνυ μαζί με εκείνον. Και ο μεν ιερέας που εκ φύσεως γονυπετεί

γίνεται περισσότερο ανθρώπινα ευθυτενής, το δε ποτάμι χάνει κάτι από την αμετάλλακτη οριζοντιότητα της ροής του. Μοιάζει σαν να μετατοπίζεται η φυσικότητα του κόσμου, αφού τόσο το κατακόρυφο του ιερέα όσο και η κλίση του ποταμού φαντάζουν απόλυτα φυσικές. Ταυτόχρονα η αφ' υψηλού λήψη δημιουργεί την εντύπωση ότι ο ιερέας είναι ξαπλωμένος στο έδαφος ή, επειδή ξέρουμε ότι το σώμα του είναι κατακόρυφο, ότι το έδαφος είναι κατακόρυφο δηλ. στο επίπεδο του χαρτιού. Μια παράξενη αίσθηση δυσδιάστατου που προέρχεται από τη διάταξη λευκών και μαύρων επιφανειών. Το σημαντικό όμως είναι ότι η φωτογραφία δεν καταναλώνεται στον μοντερνισμό της ανατροπής ή της αυτο-αναφορικότητας. Είμαστε θεατές μιας παράξενης ικεσίας. Μιας ικεσίας πριν από τις θρησκείες. Πριν από την ιερή διάταξη του κόσμου. Πριν από την καθαγίαση των συναισθημάτων. Υπάρχουν δύο μορφές αγάπης. Η μια ασταμάτητα διαφεύγει. Ο κορεσμός είναι η δικαιολογία της. Το νέο είναι ο θεός της. Ο τυχοδικιασμός είναι ο ρομαντισμός της. Η άλλη επανέρχεται διαρκώς στο ίδιο αντικείμενο ή βλέπει οποιδήποτε άλλο με τα μάτια του ίδιου. Η "Ιθάκη" είναι το αγαπημένο της ποίημα. Ο νόμος της είναι η διαλεκτική του ίδιου, η επανάληψη, η αιώνια επιπτροφή. Αυτή είναι η αγάπη του Frank. Δεν είναι η αναζήτηση ιδιότυπων αντικειμένων, ούτε μοναδικών στιγμών. Αυτά μιας και βρεθούν χάνονται σαν την Ευριδίκη. Δεν μπορούν να αιωρούνται στην αιωνιότητα. Να είναι κάθε φορά που τα βρίσκουμε, ήδη εδώ. Όπως είναι ο απέλευθος δρόμος που διασχίζει κάθετα το κάδρο και λοιδωρεί τον ορίζοντα. Όπως είναι τα παιδιά μέσα στο φωτισμένο αυτοκίνητο. Όπως είναι μια μαύρη με ένα κατάλευκο μωρό στα χέρια. Όπως είναι μια γκρίζα τρυφερή μοναξιά μέσα σ' ένα σχεδόν μαύρο μισό αυτοκίνητο που η θολή παρουσία του φανού του δεν χρειάζεται το υπόλοιπο μισό για να φωτίσει εμάς που βλέπουμε αυτό που θα έπρεπε να είναι φωτισμένο. Του φανού που μας ενώνει και ταυτόχρονα μας απομακρύνει από τη γκρίζα χαραγή. •



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 23

“Πάνω από όλα πιστεύω ότι η ζωή για ένα φωτογράφο δεν μπορεί να είναι κάτι το αδιάφορο. Η γνώμη είναι συνήθως ένα είδος κριτικής. Αλλά η κριτική μπορεί να βγει από την αγάπη. Είναι σημαντικό να βλέπεις ό,τι είναι αόρατο για τους άλλους. Ισως το βλέμμα της ελπίδας ή το βλέμμα της θλίψης. Επίσης, είναι πάντοτε η στιγμαία αντίδραση στον εαυτό σου που γεννάει μία φωτογραφία”.

“Αυτό που μετράει στη φωτογραφία δεν είναι η πληροφορία. Είναι υπερβολικά εύκολο να πιστέψεις σ' αυτό που βλέπεις. Αλλά είναι δύσκολο να δείξεις τον εαυτό σου στη φωτογραφία. Πιστεύετε ότι ο κύριος Avedon δείχνει τον εαυτό του στις φωτογραφίες του; Το βλέμμα του προέρχεται από τη μόδα. Και με ενοχλεί να βλέπω πορτραίτα φτιαγμένα από τη μόδα. Η μόδα είναι ανέντιμη. Ο Avedon ξέρει πολύ καλά τι κάνει. Κάνει πορτραίτα μόδας ανθρώπων που είναι της μόδας”.

“[. . .] Επαναλαμβάνεσαι έτσι κι αλλιώς. Υπάρχουν λίγες ουσιαστικές ιδέες που έχει ένας καλλιτέχνης, και δουλεύει μ' αυτές όλη του τη ζωή. Πιστεύω ότι πρέπει κανείς να προσπαθεί συνειδητά να απομακρύνεται λιγάκι από αυτές. Θα επιστρέψει πάντοτε στις ίδιες”.

“Δεν ήθελα να κάνω μία ιστορία τύπου Life. Αυτό είναι κάτι άλλο που μισώ. Αυτές τις καταραμένες ιστορίες με αρχή και τέλος”.

“Οποιος πρόκειται να γίνει καλλιτέχνης πρέπει νάναι περίεργος. Πρέπει να βγαίνει έξω να κάνει τα δικά του”.

“Τα μουσεία διαμορφώνουν απόψεις. Αυτό δίνει πολλή δύναμη και ο,τιδήποτε τόσο ισχυρό κατά κάποιο τρόπο δεν το εμπιστεύομαι”.

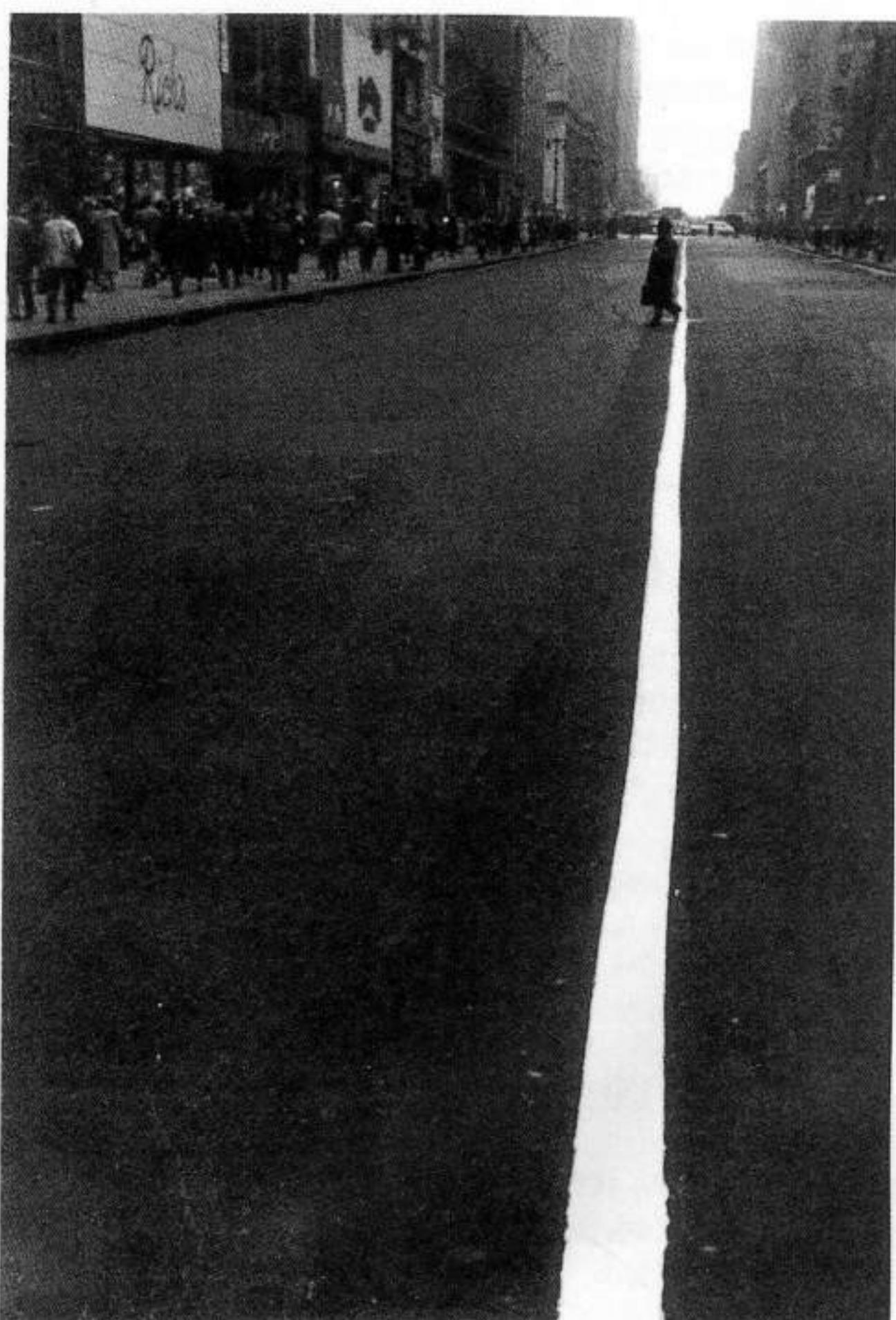
“Αν υπάρχει κάτι που αντιπαθώ στη φωτογραφία είναι το συναίσθημα”.

“Το έργο δύο σύγχρονων φωτογράφων, του Bill Brandt και του Walker Evans με έχει επηρεάσει. Οταν είδα για πρώτη φορά τις φωτογραφίες του Evans σκέφτηκα αυτό που είπε o Malraux να μεταμορφώνεις το πεπρωμένο σε συνειδητοποίηση. Είναι δύσκολο να ζητάς τόσα πολλά απ' τον εαυτό σου. Αλλά πως αλλιώς μπορείς να δικαιολογήσεις την αποτυχία σου και την προσπάθειά σου;”      „

*Robert Frank*

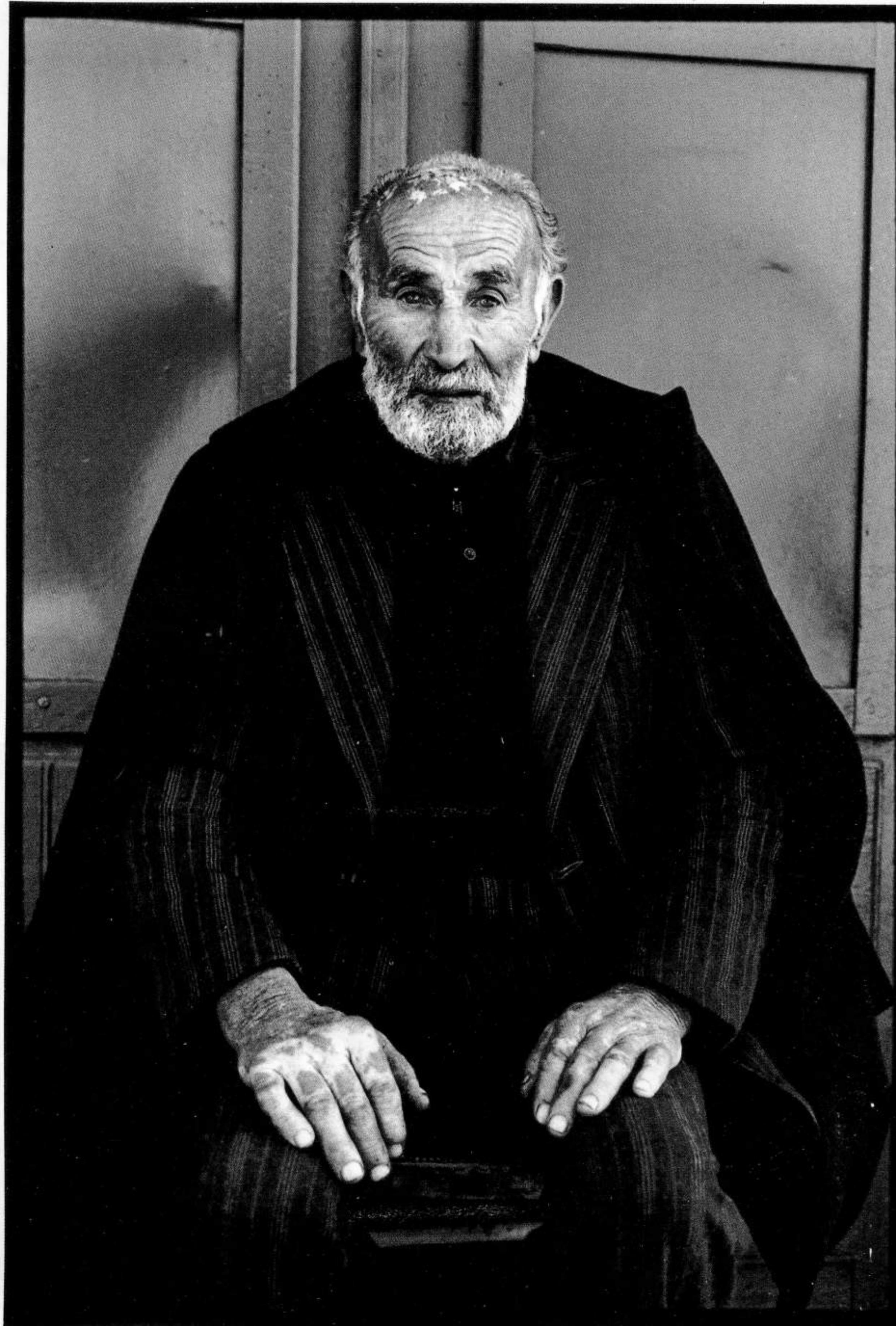


Tennessee.



Νέα Υόρκη 1948.

Γεννήθηκε  
στην Κρήτη το  
1969 .  
Με τη  
φωτογραφία  
ασχολείται  
από το 1993.  
Έχει  
συμμετάσχει  
στις ομαδικές  
εκθέσεις του  
"Φωτογραφικού  
Κύκλου".  
Ατομική  
έκθεση στα  
Χανιά το  
1994.

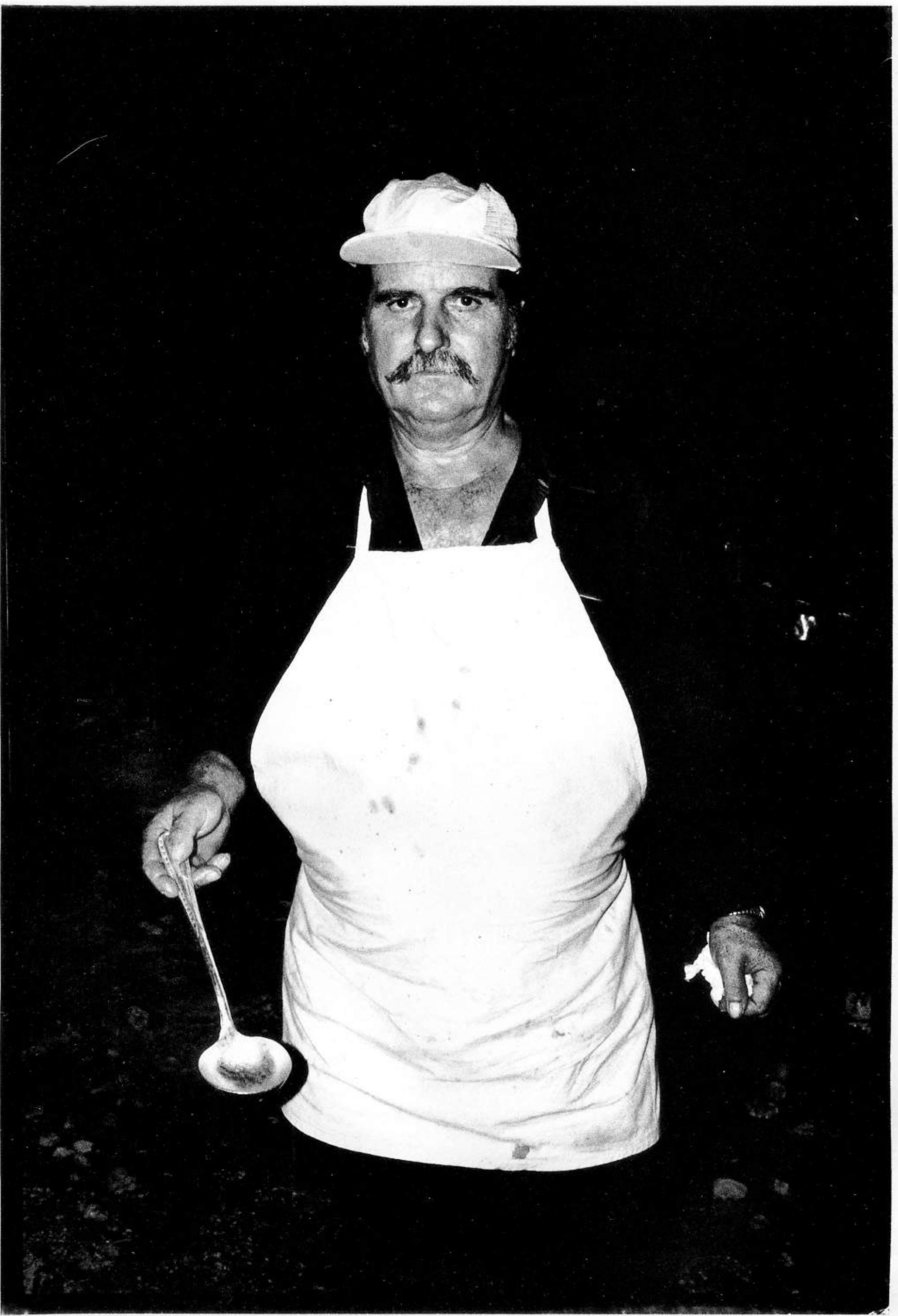


PORTFOLIO

ΚΩΣΤΑΣ ΠΕΤΡΑΚΗΣ







Periodiko 1\_030

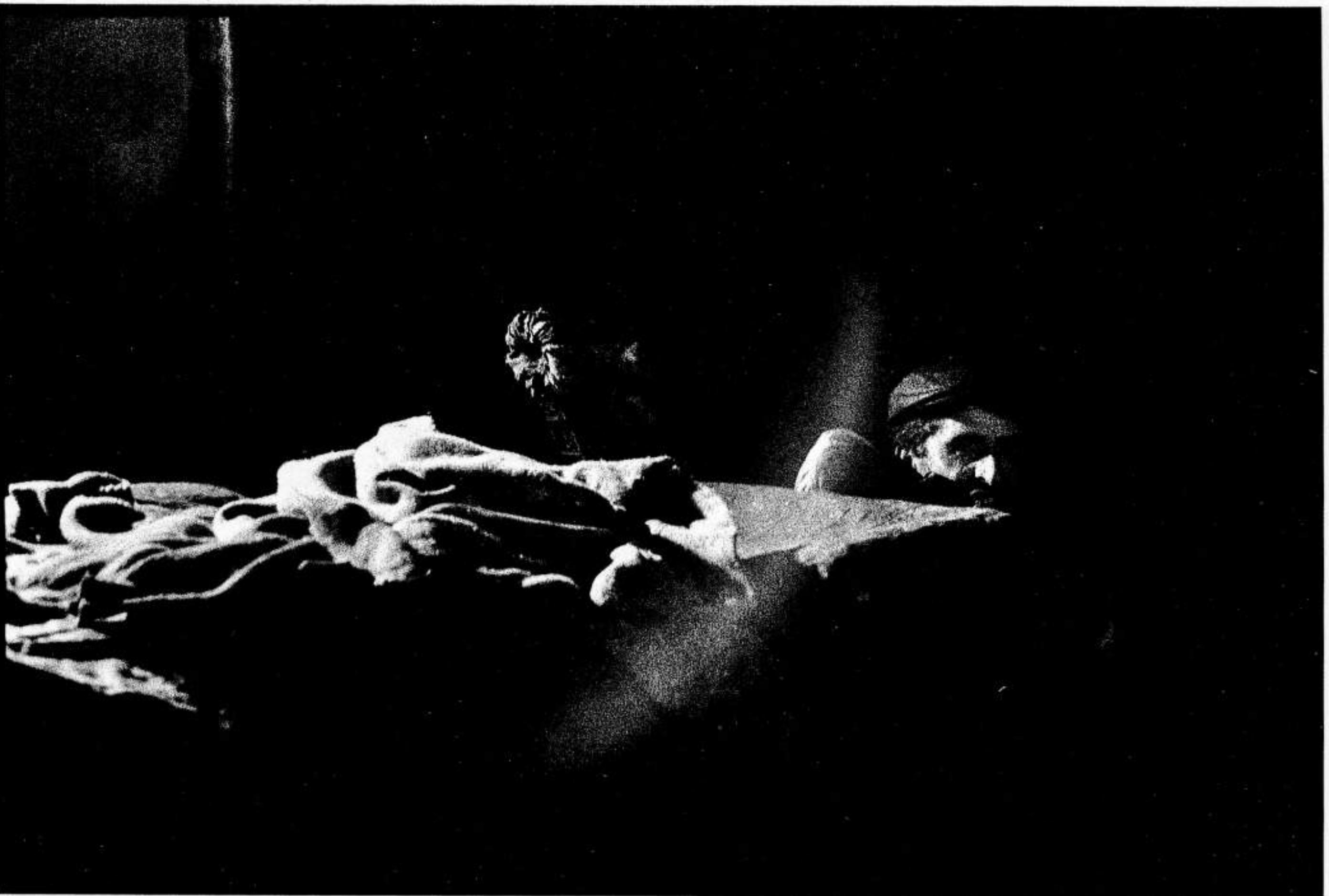
Γεννήθηκε  
στην Αθήνα το  
1956. Με τη  
φωτογραφία  
ασχολείται  
από το 1987.  
Έχει  
συμμετάσχει  
σε όλες τις  
ομαδικές  
εκθέσεις του  
"Φωτογραφικού  
Κύκλου".



PORTFOLIO

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΧΑΤΖΑΚΗ







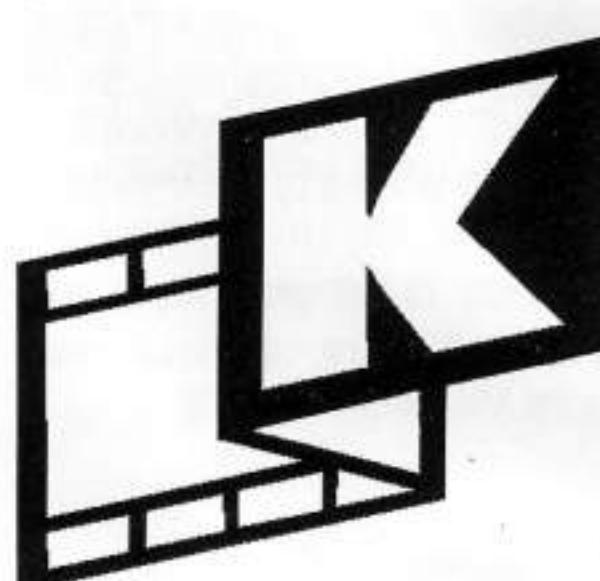


GITZO

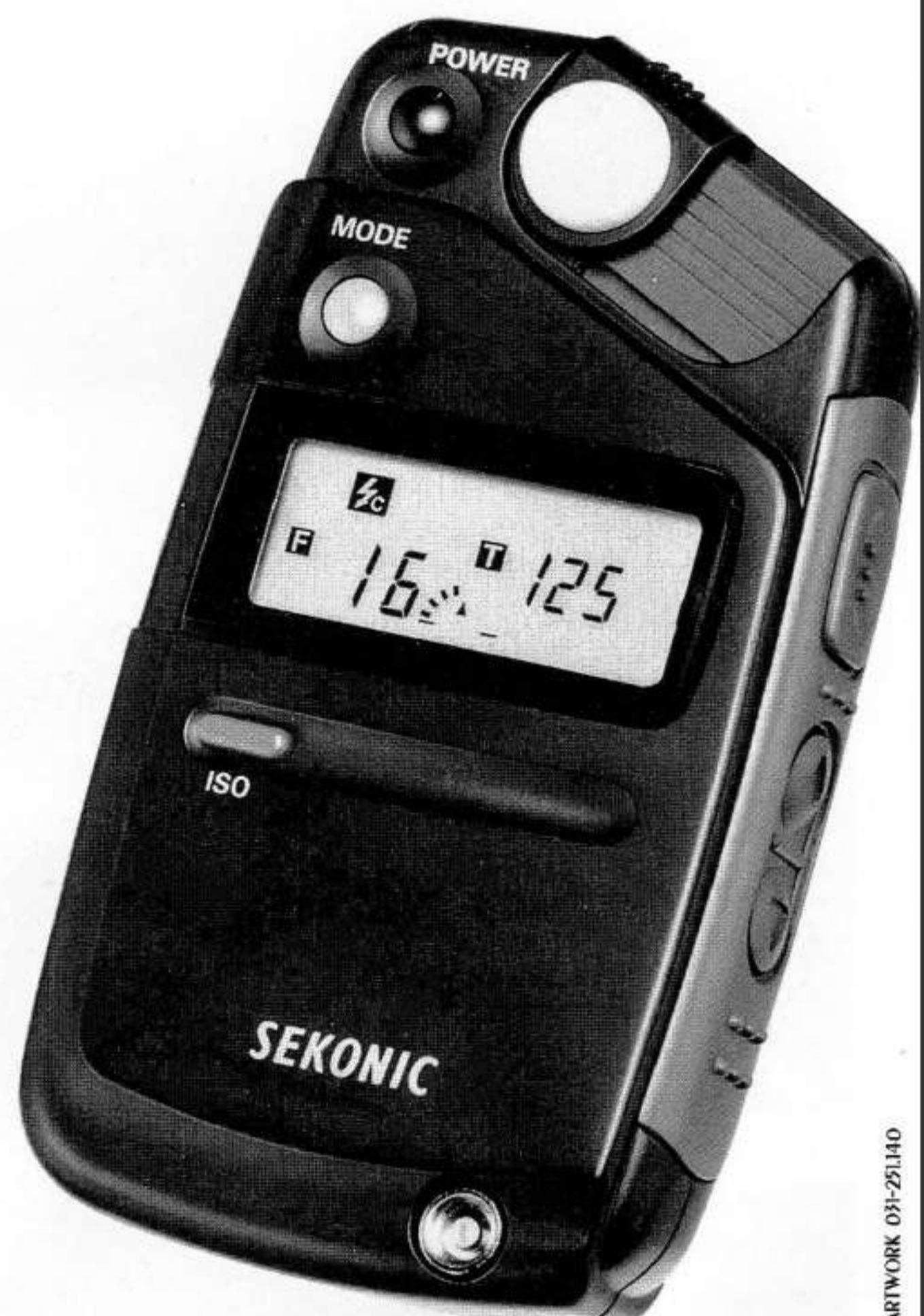
Τα τρίποδα και οι κεφαλές GITZO  
έχουν σχεδιαστεί μέχρι την τελευταία  
λεπτομέρια για να έχουν τη μέγιστη αντοχή  
ενώ παράλληλα να είναι έλαφριά  
και πρακτικά στη χρήση.

SEKONIC

- ενδείξεις μετρήσεων σε οθόνη LCD.
- απλή εναλλαγή μετρήσεων τεχνητού και φυσικού φωτισμού.
- μετρήσεις προσπίποντος και ανακλόμενου φωτισμού.
- μνήμη τελευταίων μετρήσεων ακόμα και μετά  
την παύση λειτουργίας.
- ακρίβεια μετρήσεων μέχρι και 1/10 F stop.
- λειτουργία με μπαταρίες τύπου AA.



ΚΟΓΧΥΛΑΚΗΣ Α.Ε.  
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ VIDEO



ARTWORK OF-ZEIN

BENIZELOU 42 (ΗΜΙΟΡΟΦΟΣ)  
546 24 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ  
ΤΗΛ: 261.771 - 234.842,  
FAX: 287.709.

# EUGENE ATGET

## Η ΨΥΧΗ ΤΩΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ

ΤΟΥ ΑΝΤΩΝΗ ΚΥΡΙΑΖΑΝΟΥ

Γεννήθηκε κοντά στο Μπορντώ το 1857. Δούλεψε καμαρότος στο εμπορικό ναυτικό από το 1875 έως το 1877. Σπούδασε (χωρίς να απορρίψει) στο Conservatoire Dramatique Τέχνης στο Παρίσι (1879-1881). Δούλεψε ως ηθοποιός. Ασχολήθηκε χωρίς επιτυχία με τη ζωγραφική. Αυτοδίδακτος φωτογράφος ξεκίνησε την επαγγελματική του ασχολία με την φωτογραφία το 1898. Φωτογράφιζε το Παρίσι και πουλούσε τις φωτογραφίες του σε ζωγράφους και ιδρύματα. Η αμερικανίδα φωτογράφος Berenice Abbott ανακάλυψε τον ίδιον και το έργο του στο Παρίσι το 1926. Ο Atget παντρεύτηκε την ηθοποιό Valentine Delaforre. Πέθανε το 1927 ένα χρόνο μετά τον θάνατο της γυναίκας του.



"Για περισσότερο από είκοσι χρόνια μέσα από τη δουλειά μου και με δική μου πρωτοβουλία, σε όλους τους δρόμους του Παλαιού Παρισιού, τράβαγα φωτογραφικά αρνητικά διαστάσεων 18x24 cm, καλλιτεχνικά ντοκουμέντα όμορφης αστικής αρχιτεκτονικής από τον 16ο έως τον 19ο αιώνα.

[...] Αυτή η τεράστια καλλιτεχνική και αρχειακή συλλογή είναι σήμερα πλήρης. Μπορώ αληθινά να πω ότι κατέχω όλο το Παλιό Παρίσι. Τώρα που πληράζω τα γηρατεία -κοντά στα 70- και δεν έχω διάδοχο ή κληρονόμο ανησυχώ και βασανίζωμαι για το μέλλον αυτής της όμορφης συλλογής αρνητικών, που θα μπορούσε να πέσει σε χέρια που δεν θα καταλάβαιναν τη σημασία της και τελικά να χαθεί χωρίς να ωφελήσει κανέναν. Θα ήμουν ευτυχής, κύριε, αν μπορούσατε να ενδιαφερθείτε γι' αυτή τη συλλογή [...]".

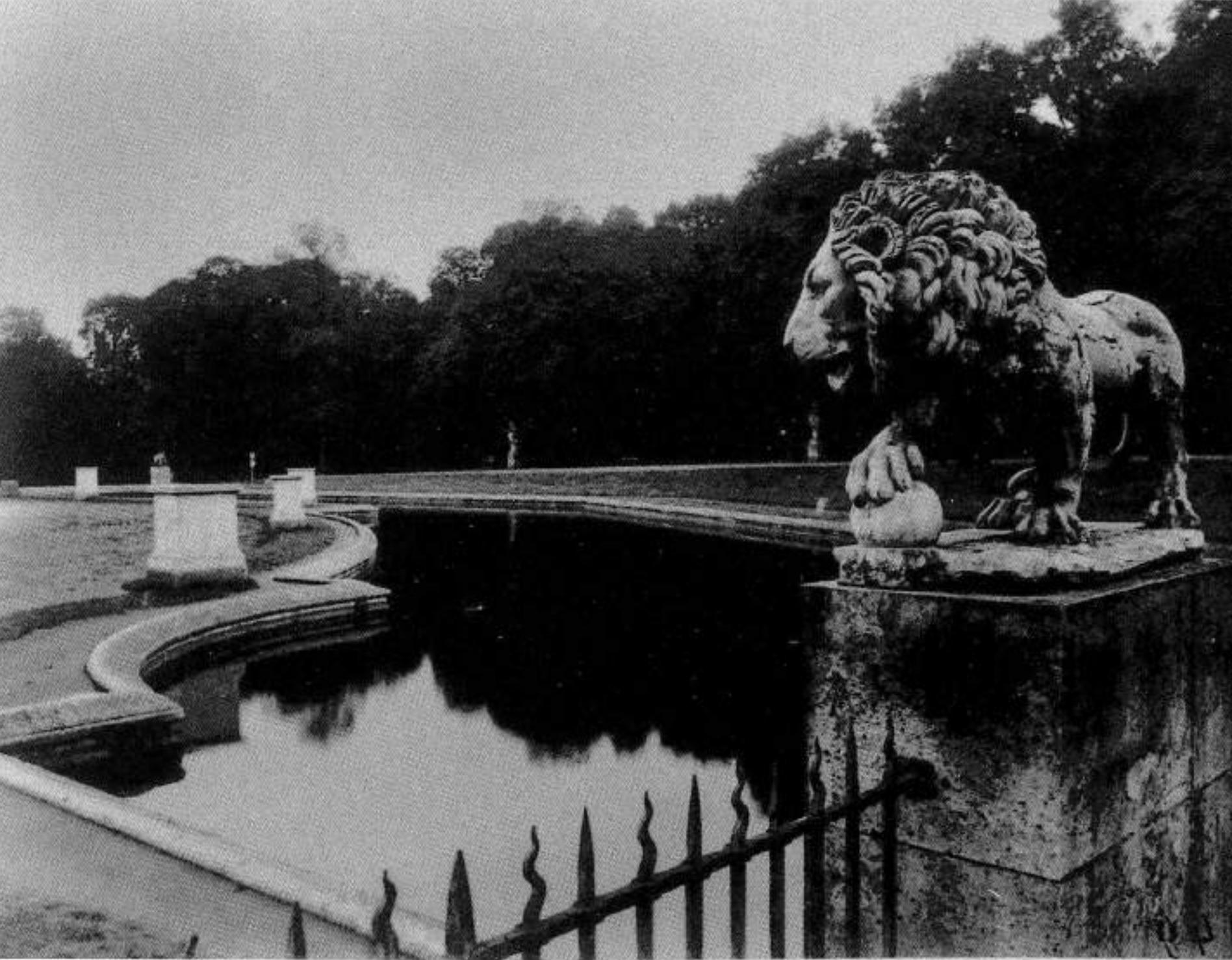
Από επιστολή του Eugène Atget στον Διευθυντή Καλών τεχνών των Ιστορικών Μνημείων το 1920.

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 34

**S**ε μια από τις φωτογραφίες της Berenice Abbott, ο Atget ποζάρει καθισμένος στο πλάι. Το γεροντικό του κορμί είναι κυρτωμένο, κουρασμένο. Ο θάνατος άλλωστε είναι κοντά. Όμως το πρόσωπό του, το περιρέσι κάτι σαν έκπληξη το είδος εκείνο της έκπληξης που προκαλεί η άδολη χαρά. Η ματιά του είναι προσηλωμένη σ' ένα αόρατο βαθός. Ίσως να ξαναβλέπει κάποιο καινούργιο τοπίο, από τη φορά δύμας ειδωμένο με τα αισθητήρια της ψυχής. Ίσως να το "φωτογραφίζει" και πάλι, όχι όμως για τους ζωγράφους όπως διατεινόταν ότι φωτογραφίζει τους κήπους, τις αλλέες, τους δρόμους, τις αυλές, τα κτήρια, αλλά αυτή τη φορά για την δική του προσωπική ευχαρίστηση. Η τελευταία του λοιπόν φωτογραφία, το τελευταίο του τοπίο αποτυπώθηκε όχι στην γυάλινη πλάκα αλλά στο βλέμμα του. Σ' αυτό το βλέμμα που επί χρόνια ανίχνευε τον περίγυρο για να επιλέξει κάθε φορά, με προσοχή και κυρίως με αγάπη ό,τι ο ίδιος θεωρούσε ένα τέλειο, αυθύπαρκτο μικρόκοσμο, κατ' εικόνα και ομοιώση του μεγάλου διάκοσμου.

Αυτός, ο πρώην καμαρότος, πρώην ηθοποιός, έγινε φωτογράφος χωρίς να εξηγήσει ποτέ το γιατί σε κανέναν. Τι τον έσπρωξε να ασχοληθεί με το καινούργιο σχετικά μέσον που αποτύπωνε τον κόσμο με μοναδική για την εποχή πιστότητα, δεν θα το μάθουμε ποτέ. Άλλωστε ξέρουμε ελάχιστα πράγματα για την ζωή του. Όσα διέσωσε η Abbott από τις συναντήσεις μαζί του, όταν η ίδια ήταν βοηθός του Man Ray. Τα ελλιπή βιογραφικά στοιχεία, η απουσία δηλώσεων, κρίσεων, συμβουλών δεν τον εμπόδισαν δύμας να περάσει στην ιστορία της φωτογραφίας σαν μια μοναδική περίπτωση. Μόνο με το έργο του. Σέρνοντας στα λιθόστρωτα, την βαριά μηχανή με το καρόται του, με την όψη σχεδόν ενός παρία, ο Atget περιπλανήθηκε στο Παρίσι και τα περίχωρά του αναζητώντας την συγκίνηση μιάς εικόνας που περνά απαρατήρητη στην κυκλική θέα της ανθρώπινης ματιάς, αναδύει δύμας τα μυστικά της όταν της τεθούν όρια. Σε κάθε του επιλογή εκμαίευε την συγκίνηση από εκεί όπου ένα ανθρώπινο μάτι έβλεπε αδιάφορες γραμμές. Με το κάρδο του απομόνωσε τα επιμέρους σύμπαντα της ανθρώπινης δημιουργίας, ανίχνευσε την γεωμετρική διάταξη που ενυπήρχε στο τοπίο της πόλης.

Φωτογράφισε όχι τον άνθρωπο αλλά την απουσία του για ν' απομείνει στην γυάλινη πλάκα της μηχανής, μόνη, η σιωπηλή ύλη στην ποικιλία της, μεταμορφωμένη σε είδος κοινό, κοινότοπο, το καθημερινό και επαναλαμβανόμενο τοπίο της ζωής. Αψυχο, ακίνητο, αδιάφορο, διακοσμητικό ή πρακτικού χαρακτήρα, περίμενε έν τούτοις την φωτογραφική ανάσα ενός χαμοθεού, το μυστηριακό "κλίκ" που θα απεκάλυπτε την κρυμμένη τάξη, την συγκρότηση μιας ασάλευτης ζωής που νοεί μόνο τον εαυτό της, χυμένη σε διάφορα σχήματα, αποτυπωμένη σε απειρία συνδυασμών. Ο Atget φωτογραφίζοντας, ονομάτισε το άρρητο για να υπάρξει εκ νέου. Στο έργο του, η πεθαμένη ύλη ζωντάνεψε. Όχι για να διατυπώσει αιτήματα ή στοχασμούς όχι για να



ΦΩΤΟΧΩΔΡΟΣ 35



δραπετεύσει από την έδρα της ή να προδώσει τον προορισμό της αλλά για να διεκδικήσει το σχήμα της, να νιώσει η ίδια την αρμονία της. Οχι για να μεταδώσει μηνύματα ή να προσελκύσει ματιές αλλά για να επαναλάβει την υπόστασή της σαν έκταση και σαν νόηση.

Πολλά θρησκευτικά δόγματα θεωρούν σφάλμα ή αμαρτία την εικόνα, τον επιμερισμό της θέας, την αποτύπωση. Ο Atget "αμάρτησε" για να συναντήσει τον θεό του. Σαν τον Στινόζα, έκανε την κάθε του φωτογραφία γεωμετρικό θεώρημα και ταυτόχρονα απόδειξη για να επιδείξει την τάξη που δίπει το όλον και αποτυπώνεται κάθε φορά στο επιμέρους. Όπως ο Θεός του αποσυνάγωγου εβραίου δεν λυπάται και δεν χαίρεται, έτσι και τα τοπία του Atget δεν προξενούν συναισθήματα λύπης ή χαράς. Ζούν την

“[...] Οι φωτογραφίες του Atget... αντιπροσωπεύουν μάλλον την παλαιότερη έκφραση αληθινής φωτογραφικής τέχνης.”  
Ansel Adams,

ύπαρξή τους στα όρια και το σχήμα που τα έθεσαν, αρκούμενα στην παρουσία τους, συμφωνώμενα με την φθορά τους, πιστά στην αποστολή τους.

Νοτιοσιμενοί κήποι, περιβόλοι, βιτρίνες καταστημάτων, προσόφεις, δρόμοι της πόλης, χωριών, αποβάθρες, ένα εξοχικό μονοπάτι, ένα σκαλοπάτι, αντιμετωπίζεται στις φωτογραφίες του Atget με τον τρόπο που ένα μαρμάρινο άγαλμα ξεχασμένου θεού έκανε ξαφνικά καποιο θαύμα. Παλιά ενέπνευση πίστη, η καθημερινή όμως συσσώρευση προσευχών το κούραστε, το έφθινε. Ξεχάστηκε, έγινε αόρατο στα μάτια των λαών. Το ξαφνικό θαύμα του παραλιτικού επανέφερε όμως στην ζωή και την πέτρα. Στα τοπία του Atget, η υλή επιστρέφει στον παγανισμό των πρωτόγονων. Στα υλικά τους μέρη ενυπάρχει ο θεός τεμαχισμένος και ταυτόχρονα αυθύπαρκτος με μια απειρία ιδιοτήτων. Δεν εκλιπαρεί για πιστούς αφού κάθε κομμάτι -κάθε φωτογραφημένο ειδωλολατρεύται εν αγνοΐ του πιστού στην ζωή της κάθε μέρας. Ο σιδερόφρακτος περιβόλος του κήπου λατρεύεται στην μοναχική βόλτα της γυναικάς με το αργό βήμα. Η μαρμάρινη κλίμακα στο προσεκτικό ανέβασμά της, μια πόρτα, στο

αφηρημένο κράτημα του πόμολου λίγο πρίν την ανοίξουν, μια εσωτερική αυλή, στη βοή του πρωινού χυπνήματος.

Σ' αυτήν την παράθεση της ύλης που νοεί τον εαυτό της και αποδέχεται το περιεχόμενο της, ο άνθρωπος δεν έχει θέση. Ο Atget δεν φωτογραφίζει ανθρώπινα όντα. Τα αφήνει να καταδιώκονται από τις αμφιβολίες τους, να κινούνται χωρίς να είναι και πουθενά, να αλλοιώνονται όχι από το παιχνίδι του φωτός αλλά της πειθαραμένης τους σκέψης. Έρμαια της μεταβολής δεν κατάφεραν ποτέ να γίνουν αυτό που είναι -δεν ξέρουν καν τι είναι. Κάτοχοι στοιχείων ταυτότητας, μιας μπρούτζινης

“Δεν μου αρέσει να κυττάω πολύ το έργο του Atget, γιατί το ύφος του δικού μου έργου είναι πολύ κοντά στο δικό του [...]”.

Πρόκειται για απομεινάρι ανασφάλειας και για φόβο μπροστά σε τόση υπέροχη δύναμη και στυλ”.  
Walker Evans

πινακίδας με τ' όνομα τους στα διαμέρισμα που κατοικούν, μ' ένα επάγγελμα να τα προσδιορίζει, φορείς μάς ζωής που τα κινεί και τα πνίγει, τα ανθρώπινα όντα δεν εγγράφονται στο αργό φίλμ. Το διασχίζουν αφήνοντας μόλις ένα θάμπωμα στην γυάλινη πλάκα, μια θολή μνήμη στους επερχόμενους. Κατά κύματα αντικαθίστανται στο μόνιμο τοπίο της πόλης σαν τον αέρα που ενώ γεμίζει τους πνεύμονες δεν είναι ποτέ ο ίδιος.

Ο πρώην καμαρότος έχει υποστεί τις επιθυμίες του ανθρώπου. Ο πρώην θηθοποιός έχει μελετήσει την πολλαπλή ασύμπτωτη φύση του. Αποκαμμένος, αναζητεί πια σαν φωτογράφος τον θεό χωρίς να εγκαταλείπει και τον άνθρωπο. Αναζητεί τον πρώτο εκεί που τον έθεσε εν αγνοία του, ο δεύτερος. Και πάλι σαν τον Σπινόζα, τον ανακαλύπτει παντού και μέσα από τις φωτογραφίες του μας τον υποδεικνύει για να τον χαρούμε. Τα τοπία του μπορεί να στέρουνται της ανθρώπινης παρουσίας, βρούν όμως από αυτήν. Απ' εδώ κάποιος πέρασε, σ' αυτήν τη σκάλα αντηχούν βήματα, αυτοί οι δρόμοι θα γεμίσουν κόδω.

Ο Atget ξέρει πως κάποια στιγμή αυτό το πλήθος θα παρασύρει και τον ίδιο. Στην στροφή ενός δρόμου θα χαθεί για πάντα. Όσο ζούσε και δουλευει δεν απαίτησε τίποτε περισσότερο από την απλή ιδιότητα του φωτογράφου που πουλά το έργο του στους ψωγόφους για ν' αντιγράψουν το θέμα του. Ποιος ψωγόφος έστα και εραστέχηγε θα χρησιμοποιούσε ποτέ τέτοια θεματογραφία; Ο Atget κρύβει ένα μυστικό, μια σκέψη που ενδεχομένως απέφευγε και ο ίδιος. Η καταγραφή του αποσκοπούσε σε κάτι άλλο και αυτό θα πρέπει να τον είχε συνεπάρει. Μόνο προς το τέλος της ζωής του απευθύνεται στον δημαρχό της πόλης που φωτογράφισε και το ζητά να φροντίσει τις χιλιάδες φωτογραφίες του για να μην χαθούν μαζί του. Τελικά το έργο του διασώζεται και γίνεται γνωστό χάρη σε μια σειρά συμπτώσεων για να μετατραπεί σ' ένα ιδιαίτερο κεφάλαιο στην ιστορία της φωτογραφίας.

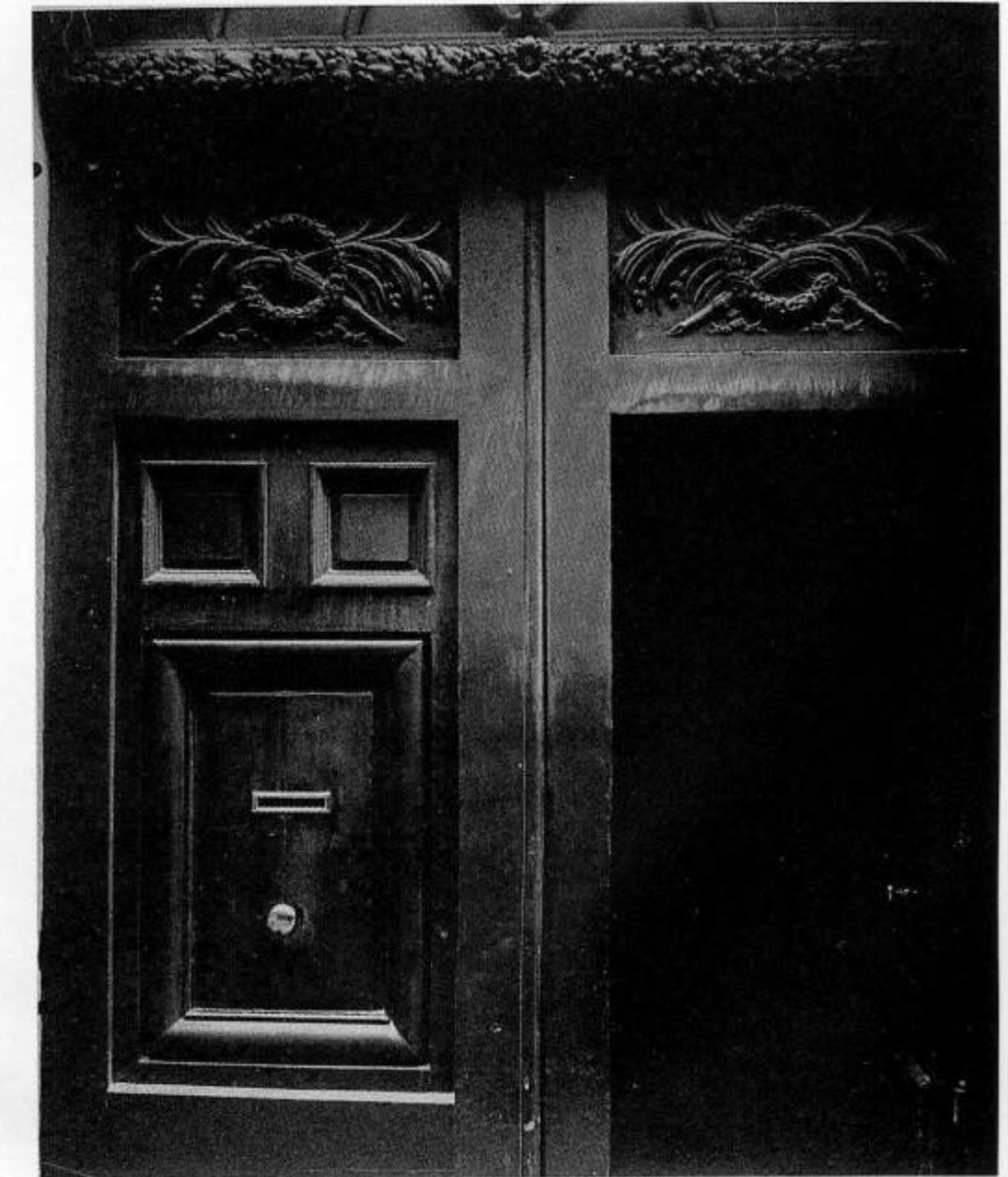
Στο πορτραίτο που του έκανε η Berenice Abbott, το βλέμμα του Atget είναι προσηλωμένο σ' ένα αόρατο βάθος. Αυτή τη φορά απενίζει το απόλυτο τοπίο που σε λίγο θα γίνει κι αυτός μέρος του. Τα δικά του τοπία τ' άφησε για μας •

**“ Το γενικό ύφος (του Atget) είναι η λυρική προσέγγιση του δρόμου, η έμπειρη παρατήρησή του, η ειδική αίσθηση της πατίνας, το μάτι που αποκαλύπτει λεπτομέρειες, πάνω από τα οποία απλώνεται μια ποίηση, που δεν είναι η ποίηση του δρόμου, ούτε η ποίηση του Παρισιού, αλλά η προβολή της προσωπικότητας του Atget.**

**Walker Evans** ”



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 37



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 38

*Frame*

**ΒΙΟΤΕΧΝΙΑ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ  
ΜΕΤΑΛΛΙΚΩΝ ΚΟΡΝΙΖΩΝ**

Κορνίζες μεταλλικές σε 20 μοναδικά χρώματα  
Όλες μας οι κορνίζες εποιημοπαράδοτες και με πασπαρτού

ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ	OVER SIZE ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ
20x25	50x70
24x30	56x71
28x35	60x80
30x40	61x86
40x50	60x90
45x60	62x93
46x62	70x90
50x60	70x100
	80x100
	90x90
	90x100
	80x120
	90x120
	90x130
	90x140
	100x120
	100x140
	53x158

Δεκτά κι' άλλα μεγέθη κατά παραγγελία,  
καθώς και παραγγελίες υπερχονδρικής

**ΝΙΚΟΣ ΣΔΡΑΛΗΣ**  
**ΒΙΟΤΕΧΝΙΑ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΜΕΤΑΛΛΙΚΩΝ ΚΟΡΝΙΖΩΝ**  
ΔΕΛΗΠΙΩΡΓΗ 96 • 186 34 ΠΕΙΡΑΙΑΣ  
ΤΗΛ.: 4118741 • FAX: 4220390

# ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΕΙΣ

## Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗ ΝΑΥΠΑΚΤΟ

Σε κάθε μικρή πόλη ένα είναι συνήθως το πρόσωπο που δίνει ζωή στο ξεκίνημα των φωτογραφιών δραστηριοτητών και γύρω από αυτό αναπτύσσονται σιγά-σιγά οι συνεργάτες και οι διάδοχοι. Για τη Νάυπακτο αυτό το πρόσωπο υπήρξε ο Βασίλης Βουκλίζας, πολιτικός μηχανικός κατά το επάγγελμα.

Το 1989 ο Βασίλης Βουκλίζας ανέλαβε το φωτογραφικό τμήμα της Λαϊκής Επιμόρφωσης (ΝΕΛΕ). Γρήγορα κατάλαβε ότι, αν δεν εδημοιυργείτο ένας χώρος απορρόφησης των αποφίνιων των τμημάτων της Επιμόρφωσης, δεν θα συνέχιζε η φωτογραφική ζωή της πόλης πέραν της αρχικής διδασκαλίας.

Οργάνωσε έτσι μαζί με τους Βασίλη Θεοδωρόπουλο και Κώστα Πατσαβούρα τον "Φωτογραφικό Χώρο", που

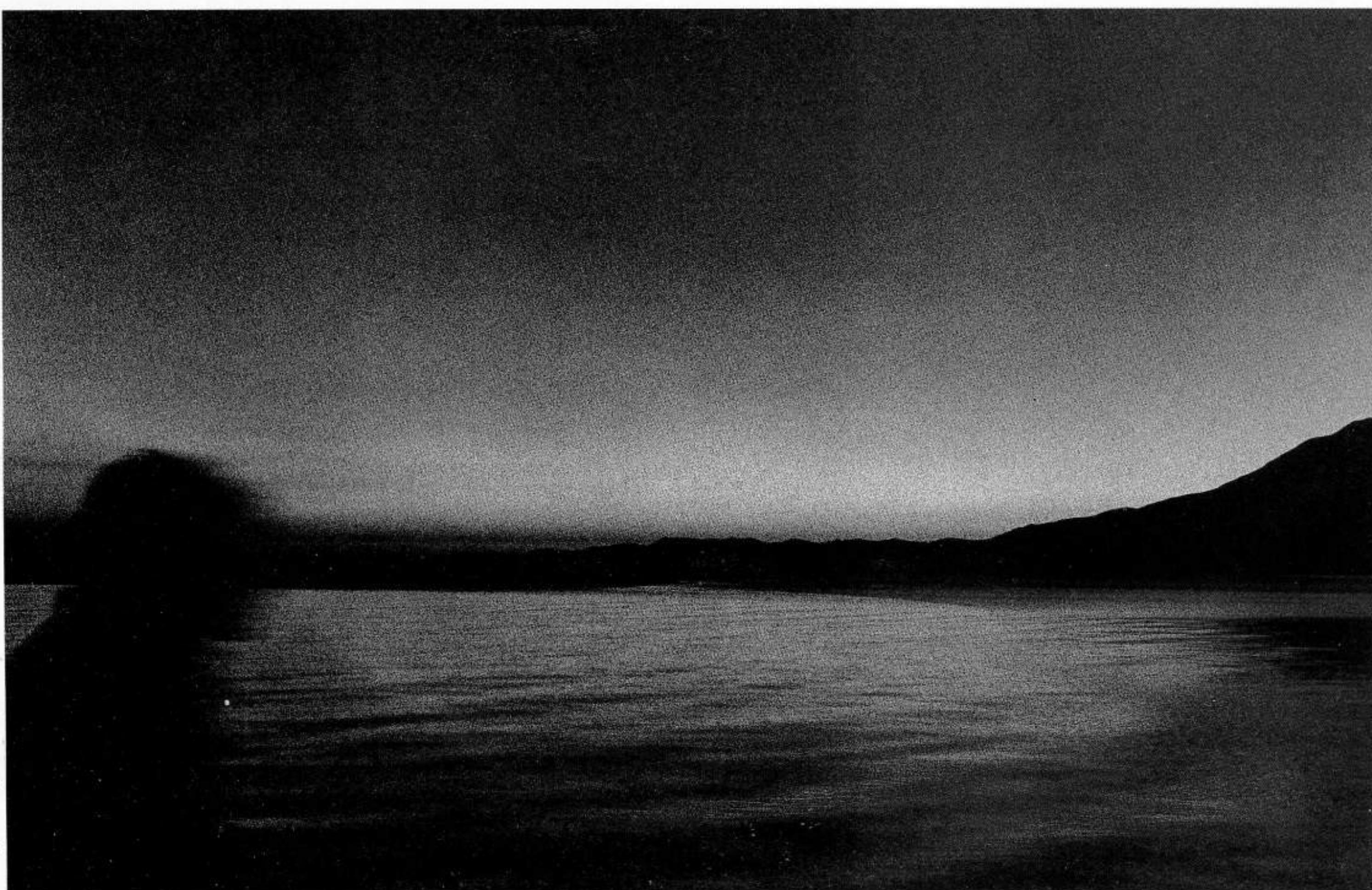
λειτουργεί ως ομάδα φίλων της φωτογραφίας. Ο "Χώρος" αυτός έχει ήδη το εντευκτήριό του, την βιβλιοθήκη, τον σκοτεινό του θάλαμο, την μικρή του αίθουσα εκθέσεων, και, το πλέον πρωτότυπο, ένα μικρό ταμπλώ αναρτημένο στον

κεντρικό δρόμο της πόλης, όπου εκτίθενται φωτογραφίες διασήμων φωτογράφων. Η φωτογραφική παιδεία στην καθημερινή ζωή των κατοίκων. Ο "Φωτογραφικός Χώρος" έχει διαργανώσει εκθέσεις τόσο στη Νάυπακτο, όσο και στην ευρύτερη περιοχή, διαλέξεις στα σχολεία και ομιλίες στο ραδιόφωνο. Τα σεμινάρια των ΝΕΛΕ συνεχίζουν κανονικά, για να καταλήξουν κάθε χρόνο στην ετήσια έκθεση των μαθητών, ενώ το 1993 οργανώθηκε στην πόλη και το πανελλήνιο σεμινάριο επιμορφωτών φωτογραφίας.

Η φωτογραφία όμως στη Νάυπακτο αποφάσισε να συνεργάστει και με άλλες τέχνες για την πολιτιστική εξέλιξη της πόλης. Το 1993 ο Βασίλης Βουκλίζας προσεχώρησε στο "Ανάδρομο", ομάδα τέχνης που συνιδρύσαν η μουσικός Κούλη Τσαλοδήμου και ο ζωγράφος Βασίλης Λουκόπουλος. Οι δραστηριότητες που προγραμματίζει το "Ανάδρομο" είναι ποικίλες και φιλόδοξες και πιστεύουμε πως θα μας απασχολήσουν σε περισσότερα του ενός μελλοντικά μας τεύχη.



Βασίλης Βουκλίζας.



Βασίλης Θεοδωρόπουλος

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 40



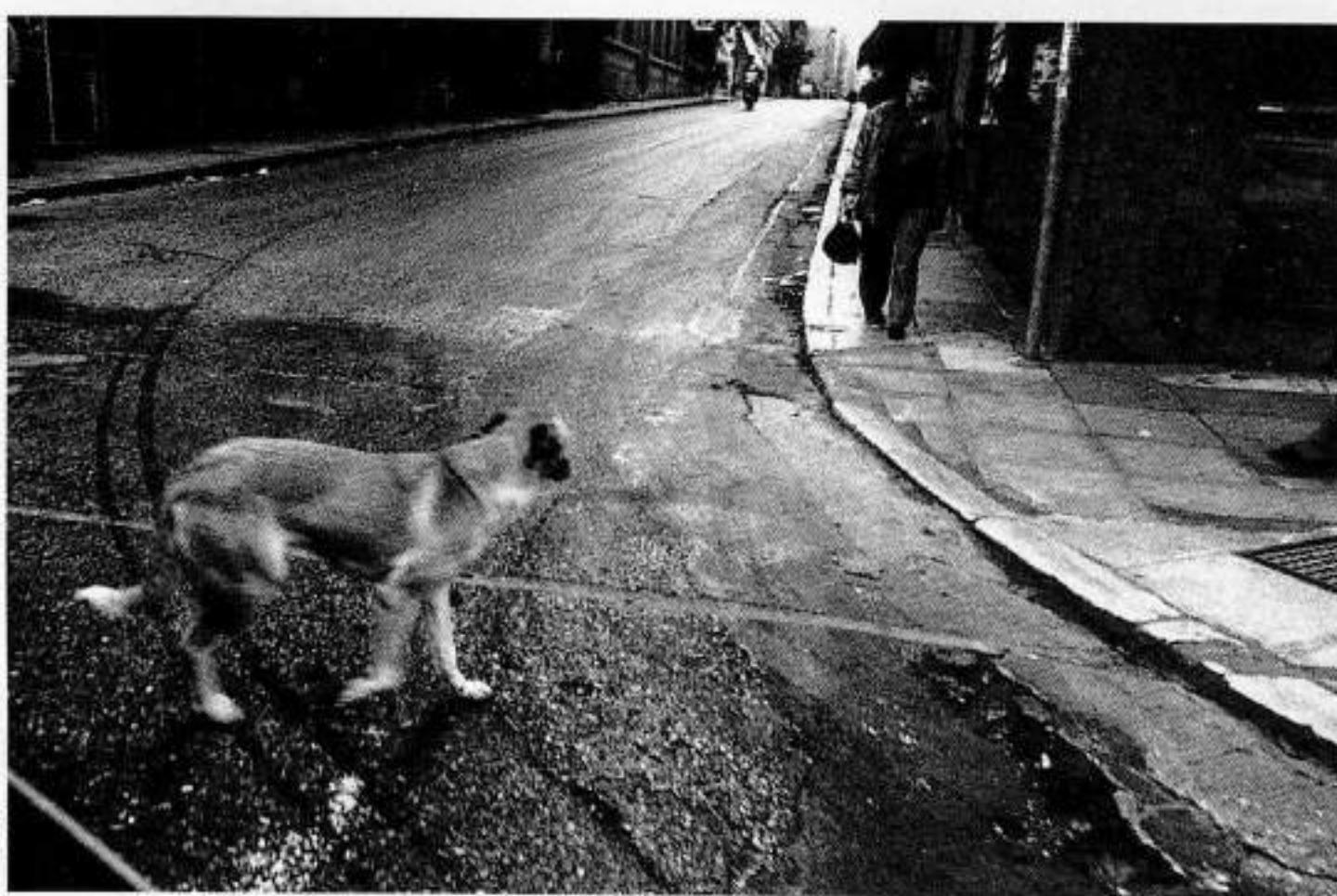
Βασίλης Βουλγάρης



Βασίλης Βουλγάρης



Βασίλης Θεοδωρόπουλος



Γιάννης Παπαγεωργίου



Κωνσταντίνος Γαγιαδόπουλος

*O “Φωτοχώρος” σε  
κάθε τεύχος του θα  
περιλαμβάνει  
τουλάχιστον ένα  
κείμενο  
(πλήρες ή σε  
αποσπάσματα),  
γραμμένο από γνωστό  
καλλιτέχνη ή θεωρητικό  
της τέχνης, με θέμα  
είτε τη φωτογραφία  
είτε άλλο γενικότερου  
καλλιτεχνικού  
ενδιαφέροντος ζήτημα.  
Τα κείμενα αυτά,  
δημοσιευμένα σε ξένα  
βιβλία ή περιοδικά,  
επιλέγονται από τον  
“Φωτοχώρο” με  
γνώμονα την προσφορά  
τους στην προώθηση  
του καλλιτεχνικού  
προβληματισμού, που  
το περιοδικό μας θέλει  
να τροφοδοτήσει.*

# ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΕΝΝΟΙΑΚΗ ΤΕΧΝΗ

*O Jean Claude Lemagny -ιστορικός και ιστορικός τέχνης-, είναι από το 1968 είναι  
υπεύθυνος της φωτογραφικής αυλογής της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας. Τα  
αποσπάσματα από το κείμενο που δημοσιεύουμε περιλαμβάνονται στο βιβλίο του “L' ombre  
et le temps” του J. C. Lemagny που κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Nathan το 1992.*



*Jean Claude Lemagny, από τον Pavel Jasansky (από το βιβλίο Façons de voir του Patrick Roegiers εκδ. Le Castor Astral).*

Εκ πρώτης όψεως, η φωτογραφία, εικόνα ρεαλιστική (ακόμα πιό πολύ κι απ' τον κινηματογράφο, αφιερωμένο στην φαντασική αφήγηση), θα ταιριάξει πολύ λιγό στην τέχνη όπου ο καλλιτέχνης εκδηλώνει τη σκέψη του αντί να δείχνει αυτό που τον περιβάλλει. Εν τούτοις γνωρίζουμε ότι η εννοιακή τέχνη χρησιμοποιεί συχνά φωτογραφίες [ . . . ]. Ακριβώς επειδή πρόκειται για ένα μέσον ουδέτερο,

ουδέτερου. Αν πάρουμε τις τρεις μεγάλες τάσεις που κυριάρχησαν και ακόμα κυριαρχούν στον κόσμο της τέχνης σήμερα: το αφηρημένο, το υπερρεαλιστικό, το εννοιακό, αντιλαμβανόμαστε ότι η φωτογραφία βρίσκεται σταθερά τη θέση της σε κάθε μια από αυτές και μάλιστα πως χάρη σ' αυτήν φωτίζονται αυτές πλήρως. Αφαιρώ σημαίνει "βγάζω απ' έξω". Σημαίνει, επίσης "κάνω κάτι άνλο", "δεν συλλαμβάνεται παρά με τη σκέψη". Για να γίνει η λέξη κατανοητή στον χώρο της τέχνης, πρέπει να αναφερθεί κανείς στην πρώτη εκδοχή. "Βγάζω απ' έξω" σημαίνει να υπερβαίνεις την πραγματικότητα, να μην αντιγράφεις δηλαδή την πραγματικότητα ως έχει, αλλά να εκμαιεύεις από αυτήν φόρμες που μέχρι τότε ήταν αδιακρίτως αναμεμειγμένες μέσα στη σύγχυση των πραγμάτων. Η δεύτερη εκδοχή "κάνω κάτι άνλο" δεν μπορεί να εφαρμοσθεί ευθέως στην τέχνη γιατί σ' αυτή την περίπτωση, τα αφηρημένα γλυπτά και οι αφηρημένοι πίνακες δεν θυμήραν. Πιθανόν να επρόκειτο τότε για μια "εννοιακή τέχνη", αλλά σίγουρα όχι για μιαν αφηρημένη τέχνη, για έργα όπου οι καλλιτέχνες έδειξαν έκδηλο ενδιαφέρον για την υπόσταση της ύλης και την παρουσία της φόρμας [ . . . ]

Μπορείς να κάνεις φωτογραφίες αφηρημένες, και μάλιστα χωρίς επέμβαση στα εργαστήρια. Από τον Paul Strand μέχρι τον Aaron Siskind, άπειροι καλλιτέχνες το απέδειξαν. Αυτό που διακρίνει αυτές τις αφηρημένες φωτογραφίες από τις φωτογραφίες που αποκαλούνται "ρεαλιστικές", είναι το ότι δεν βρίσκουμε εύκολα στο λεξιλόγιο μας τις λέξεις για να ονομάσουμε αυτό που βλέπουμε.

Αυτό συμβαίνει και με την επιστημονική φωτογραφία, συχνά πολύ αφηρημένη, αν και πριν από όλα αντικειμενική. Και όταν μας λείπει η λέξη, η αδράνεια του μυαλού μας κάνει να λέμε ότι το πράγμα δεν υπάρχει. Άλλωστε ακόμα και φωτογραφίες αντικειμένων σαφώς αναγνωρίσιμων, όπως τα κοχύλια του Weston, μπορούν δικαίως να χαρακτηρισθούν αφηρημένες. Πράγμα που αποδεικνύει ότι η αφηρημένη τέχνη δεν ορίζεται, ουσιαστικά, από μια σχέση με το πραγματικό, αλλά από μια κάποια σχέση με τις φόρμες.

Κατά τούτο η φωτογραφία αρμόζει τέλεια στην αφηρημένη τέχνη αφού -εικόνα πριν από το νόημα και πριν από την πρόθεση- δεν μας προσφέρει παρά φόρμες ως φόρμες, που κλείνονται στον εαυτό τους και στερούν το βλέμμα μας από τις οκνηρές ερμηνείες του, για να οδηγήσουν τα πάντα σε αυτό που φάνεται. Η φωτογραφία δεν μπορούσε να γεννηθεί και να ζήσει παρά σε έναν κόσμο όπου το πραγματικό θεωρείται πως βρίσκεται εκεί, ολόκληρο, μπροστά μας, στη διάθεσή μας για εξέταση. Σε αντίθεση, λόγου χάρη με τον μεσαιωνικό κόσμο, κατ' αρχάς αντιληπτόν ως μια δημιουργία, όπου τα πράγματα δεν έχουν αξία παρά σε σχέση με την απόστασή τους από την πηγή, δηλαδή τον Δημιουργό τους.

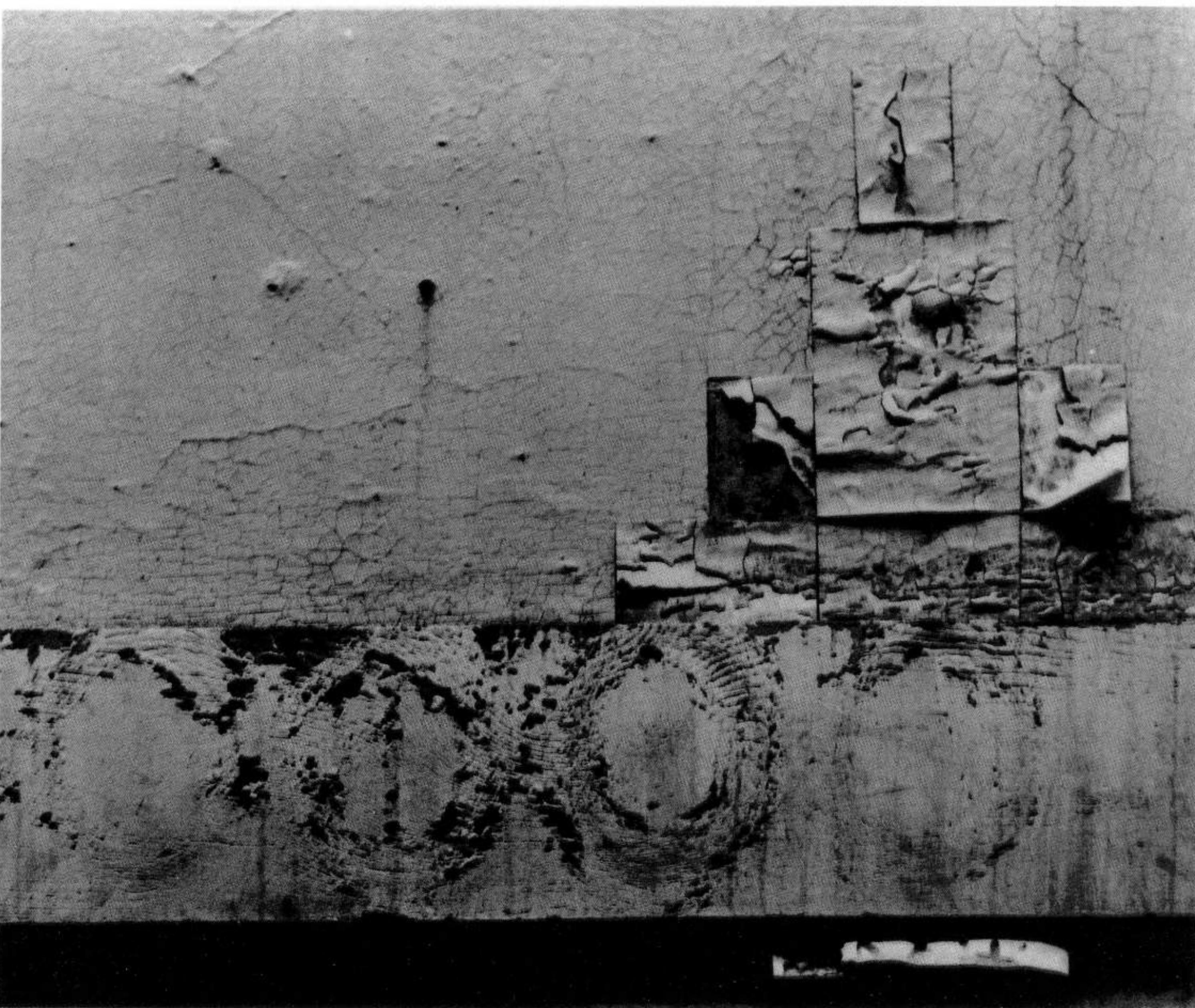
Το υπερρεαλιστικό δεν είναι αντίθετο στο πραγματικό. Είναι κάτι περισσότερο από το πραγματικό. Το τελευταίο γίνεται εφαλτήριο για την εκτίναξη της φαντασίας μας και ταυτόχρονα ο αναγκαίος τόπος από τον οποίον θα μπορέσουμε να διαφύγουμε. Ο υπερρεαλισμός ανακαλύπτει, με πρόφαση τον κόσμο, έναν άλλο κόσμο, εν ειδή αντιτύπου, πριονό ρήξης με τον πρώτο οποίος έχει βγει πανομοιότυπος, αλλά και αποκολλημένος από τον πρώτον. Αυτός ο άλλος κόσμος στην πραγματικότητα δεν βρίσκεται πουθενά, αλλά ποιητικά βρίσκεται κάπου ανάμεσα στο εψητερικό αντικείμενο που τον εμπνέει και το εωστερικό όνειρο που του προσδίδει την ιδιαίτερη του ποιότητα. Αυτή η αποπραγματοποίηση, μέσω του πνεύματος που ονειρεύεται, θα μπορούσε να φανεί τελείως αντίθετη με τη φωτογραφική εικόνα, της οποίας γνωρίζουμε τη δύναμη της αντικειμενικής μαρτυρίας. Εντούτοις οι σουρεαλιστές, και ήδη ο André Breton (εικονογράφηση της Nadja από τον Boiffard το

1928) πολύ γρήγορα ένοιωσαν τις εντυπωσιακές ονειρικές δυνατότητες της φωτογραφίας. Και η Susan Sontag πολύ σωστά παρατήρησε σε τι βαθμό η φωτογραφία κατείχε όλα τα χαρακτηριστικά της υπερρεαλιστικής πράξης: τείνει να διαλύσει τις διαφορές ανάμεσα στον επαγγελματία και τον ερασιτέχνη, στην γνώση και στην τύχη, στο συνειδητό και στο αυσυνειδητό, στον υπολογισμό και στο αυθόρυμπο και, τελικά, ανάμεσα στο όνειρο και στην πραγματικότητα. Διότι, στιγμή οπτικής αλήθειας αποκομιδεί από τον περίγυρό της και την ομαλή ροή του χρόνου, μια φωτογραφία προσφέρεται στην στοχαστική εναπέντιση όπως ένα εξαιρετικό αντικείμενο που ονειρευόμαστε. Αποσπασμένη από την συνέχεια του χώρου και την ακριβή διάρκεια, παρούσα, αλλά ταυτόχρονα αιωρούμενη στο κενό της απουσίας, συναρπάζει μέσω αυτής της διφορούμενης σχέσης, να είναι δηλαδή όμοια στο μοντέλο της και παρόλα αυτά πάντοτε λίγο διαφορετική.

"Αυτό υπήρξε, αλλά δεν ήταν αυτό". Ιδού πώς



Paul Strand, 1916.



Aaron Siskind.

πρέπει να συμπληρωθεί η διάσημη φράση του Roland Barthes. Στο "αυτό υπήρξε", αόριστος που καταθέτει μια διαπίστωση στο παρελθόν, προστίθεται και ανακατεύεται αμέσως το "δεν ήταν αυτό", παρατατικός που διακρύπτει ότι μέσα στη βιωμένη διάρκεια τα πράγματα ήταν αντιληπτά κατά τελείων διαφορετικό τρόπο. Και από αυτή τη χαραμάδα ξεπδάει, από την πιο ταπεινή φωτογραφία, ένας τέτοιος χείμαρρος ονειροπολήσεων, ώστε το πρόβλημα δημιουργείται από την ματαιότητα να κατασκευάζει κανείς "φωτογραφίες υπερρεαλιστικές" μια και οποιαδήποτε φωτογραφία είναι ήδη από μόνη της υπερρεαλιστική. Η πραγματικότητα δεν βρίσκεται σ' αυτές ισοπεδωμένη, ούτε καλυμμένη (όπως προσπάθησαν να κάνουν μερικοί πικτοριαλιστές) αλλά ενδυναμωμένη, οδηγημένη πέρα απ' τον εαυτό της, ακόμα και παραμορφωμένη. Η εντυπωσιακή βουβαμάρα των φωτογραφικών εικόνων (τουλάχιστον όταν - κοιτάζοντάς τες ως έργα- "σταματούν την μάταιη φλυαρία τους", W. Benjamin), τόση σιωπή μαζί με τόσες λεπτομέρειες, τις μετατρέπουν σε

φόρμες όπου εύκολα έρχεται να αγκιστρωθεί η ονειρική σκέψη. Κατά κάποιο τρόπο η τέχνη υπήρξε πάντοτε αφηρημένη (μια καθαρή σύνθεση από φόρμες), υπήρξε πάντοτε υπερρεαλιστική (μια πραγματοποίηση ονείρων). Κατά τον ίδιο τρόπο υπήρξε χωρίς να το γνωρίζει εννοιακή. Με την προϋπόθεση ότι εννοιακή τέχνη δεν είναι να κάνεις τέχνη με ιδέες αντί για γραμμές, ήχους ή χρώματα. Εκτός από μια μεταφορά, μια ιδέα δεν μπορεί ποτέ να είναι ωραία, μόνον ένα πράγμα μπορεί να είναι. Διότι αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις τα πράγματα, και όχι τις ιδέες. Άλλα η εννοιακή τέχνη είναι να επαναφέρει την τέχνη στο ερωτηματικό που θέτει στον εαυτό της. Οχι να κάνεις τέχνη με ιδέες, αλλά να κάνεις έτσι ώστε η τέχνη να είναι μια ιδέα της τέχνης. Στην πραγματικότητα όχι μια ιδέα, αλλά μια σκέψη πάνω στην τέχνη. Μια τέχνη που δαγκώνει την ουρά της, και που γι' αυτό πρέπει ταυτόχρονα να περικλείει και να παραμερίζει τη συγκεκριμένη της κλήρονομιά. Η άφιξη της εννοιακής θεωρίας φαίνεται αναπόφευκτη, όταν

πην τοποθετούμε στην προοπτική της εξέλιξης της σύγχρονης τέχνης. Όσο περνούσε ο καιρός τόσο περισσότερο η τέχνη έμοιαζε να γίνεται εγκεφαλική και λιγότερο υλική. Είχαμε φτάσει (εδώ και πενήντα χρόνια!) στο λευκό τετράγωνο πάνω σε λευκό τετράγωνο. Ακόμα κι αν η βαθύτερη ζωή της τέχνης της εποχής μας δεν περιορίζεται στη συνέχιση αυτών των ακροτήτων, ήταν σχετικά λογικό, και διανοητικά έντιμο, να πούμε ότι το να κάνει κάποιος τέχνη κατέληγε στο να κάνει θεωρία τέχνης. Δεν σταματάει η κίνηση της διαύγειας στη σκέψη. Κανένας πίνακας δεν μπορεί να γίνει χωρίς ο δημιουργός του να έχει πρώτα στο μαλά του μια κάποια ιδέα για τη ζωγραφική. Πώσα από κάθε τέχνη υπάρχει η ιδέα που έχουμε γι' αυτήν. Ας το ομολογήσουμε. Η αναγκαία προσπάθεια δεν θα είναι τότε να φτιάχουμε ένα αντικείμενο συγκεκριμένο και ορατό, αλλά να το αποφύγουμε, ώστε να μην έρθει να τοποθετηθεί ανάμεσα στην ιδέα που ο καλλιτέχνης έχει για την τέχνη και στο κοινό του. Δυστυχώς δεν είναι ποτέ ολότελα εφικτό.

Χρειάζεται να αφήσει ένα ορατό ίχνος. Η φωτογραφία μοιάζει τότε θαυμαστά ταριαστή με αυτήν την επιθυμητή αδιαφορία προς την υλική βάση. Είναι παρθένα από το εκφραστικό τρέμουλο του χεριού. Απαθής μάρτυρας, δείχνει αυτό που θέλουν να την κάνουν να δείξει. Είναι ένα αντικείμενο χωρίς να είναι αυτό που βλέπουμε. Ακόμα περισσότερο: μια φωτογραφία είναι, από τη φύση της και την προέλευσή της, πάντοτε, και ήδη, εννοιακή τέχνη. Πράγματι, δεν υπάρχει παρά μέσω της διανοητικής διεργασίας του μηχανικού που υπολόγισε τους φακούς και του λήπτη που διάλεξε το μέρος και τη στιγμή ανάμεσα σε μιαν ατελεώτη ποικιλία (άρα, εν τέλει, αδιάφορη) δυνατοτήτων. Από τον καιρό του Nièpce, όλοι οι φωτογράφοι έκαναν εννοιακή τέχνη χωρίς να το γνωρίζουν. Εδίναν την άποψή τους, πην γνώνια λήψεως. Και σίγουρα δεν είναι τυχαίο ότι το μεγάλο κύμα που έφερε τη φωτογραφία στο πρώτο επίπεδο της καλλιτεχνικής επικαιρότητας, από τη δεκαετία του εξήντα, συνέπεσε με την άνθηση του εννοιακού κινήματος. Η φωτογραφία δεν υπήρξε απλώς ένα βολικό μέσον, αλλά ένα ιδανικό μέσον, παίρνοντας εκδίκηση για την καλλιτεχνική περιφρόνηση που είχε τόσο συχνά αντιμετωπίσει.

Ολα αυτά όμως δεν θα μπορούσαν να εμποδίσουν τη γέννηση ενός αναπόφευκτου προβλήματος: μπορούμε να κάνουμε εννοιακή τέχνη σε έναν μόνον τομέα της τέχνης; Από τη στιγμή που βρισκόμαστε μέσα σ' αυτήν την επιλογή οι διακρίσεις ανάμεσα στη ζωγραφική, τη γλυπτική, τη φωτογραφία κλπ. μοιάζουν ξεπερασμένες. Πράγματι, το να διαλέξουμε ανάμεσα σ' αυτές σημαίνει πως η δημιουργία τεχνικές και ιδέες δεδομένες και παλαιές, αυτές που πρέπει ακριβώς να διαλύσουμε και να αμφισβήτησουμε. Βρισκόμαστε λοιπόν μπροστά σε ένα δίλημμα.

-Η η φωτογραφία δεν είναι παρά ένα όργανο καθαρό και διαφανές και γι' αυτό επιλεγμένο, ως μη καλλιτεχνικό, από τον εννοιακό καλλιτέχνη που εκφράζεται γενικώς πάνω στην τέχνη. Και σ' αυτήν την περίπτωση είναι πολύ εύκολο να αποδείξουμε ότι αυτό το μέσον δεν είναι καθόλου ουδέτερο, κι ότι ακόμα κι αν ξεφύγει από τις χειρωνακτικές ερμηνείες, δεν ξεφεύγει από την σχετικότητα κάθε αναπαραγώγη που γίνεται στον τρισδιάστατο χώρο, ούτε από την σχετικότητα που οφείλεται στα διαφορετικά χαρακτηριστικά των φακών και των φιλμ, των οποίων η επιλογή είναι πάντοτε μια αποφασιστική πράξη σχετικοποίησης του πραγματικού.

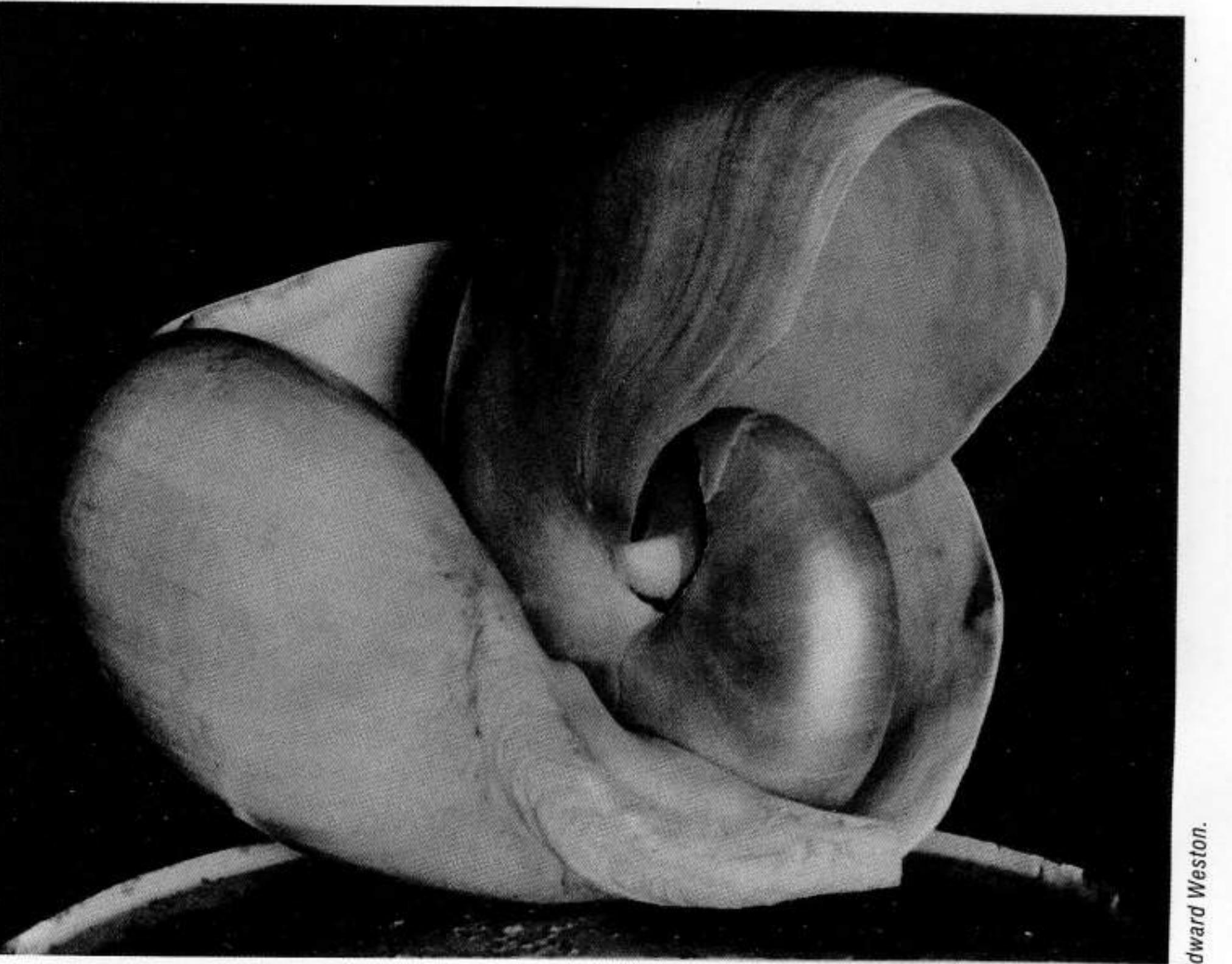
- Η πάλι έχουμε αποφασίσει να κάνουμε εννοιακή τέχνη μόνον στον χώρο της φωτογραφίας. Δηλαδή να αναρωτηθούμε με φωτογραφίες τι είναι η φωτογραφία. Κάτι που όλοι οι φωτογράφοι κάνουν από πάντα, βέβαια, αλλά που εδώ θα γίνει στην καθαρή του μορφή, γυμνό, απαλλαγμένο από κάθε στυλ, από κάθε κεκτημένο, από προηγούμενες σκέψεις.

Παραμένει το γεγονός μόνο του ότι η τέχνη δεν μπορεί να εκδηλωθεί παρά σε συγκεκριμένα αντικείμενα [ . . . ]. Η πρόθεση να μην υποκύψει κανείς σε φόρμες που ήδη υπήρχαν -ακόμα κι αν αυτό τον κάνει να δείχνει ένα ειδός αδιαφορίας για τις φόρμες- είναι και πάλι σε ύψιστο βαθμό μία στάση που αφορά τις φόρμες. Οπως "η τέχνη χωρίς φόρμες", που αποτελεί την έσαστη κατάληξη της αφηρημένης τέχνης, δεν είναι η άρνηση, αλλά η ακρότητα της φόρμας στην πιο καθαρή μορφή, έτσι και η εννοιακή πράξη απογυμνώνει τον κοινό για κάθε καλλιτεχνική αναζήτηση πυρήνα, δηλαδή την υπαγωγή στη φόρμα. Πέρα από τις πολύ βαθειές διαφορές που η ιστορία μάς αποκαλύπτει, στις καλλιτεχνικές διαδικασίες στο πέρασμα των χρόνων ισχύει η μόνιμη και ταυτόσημη αρχή: η εξερεύνηση του ρυθμού των υλικών μορφών. Η αλλιώς: η αντιπαράθεση του κόσμου και του εαυτού μας.

Είναι βαθειά αληθινό να ισχυρίστει κανείς ότι η τέχνη είναι μια παγκόσμια γλώσσα. Αλλά πρέπει να πάρουμε εν προκειμένω τη λέξη "γλώσσα" με μια πολύ ιδιαίτερη σημασία. Οχι με το νόημα της σύνταξης και του λεξιλογίου, διότι η τέχνη δεν έχει ούτε γενικά κανόνα, ούτε μοντέλο (ούτε εννοιες). Ούτε με το νόημα της επικοινωνίας, διότι η τέχνη ως τέχνη δεν μεταδίδει τίποτε άλλο απ' τον εαυτό της. Άλλα με το νόημα που έχει το να μοιράζομε σε ευθέως συγκινήσεις, μέσα στον χώρο και στον χρόνο, με άλλους ανθρώπους. Οταν ακούω τη μουσική του Mozart, επικοινωνώ με αυτόν τον πεθαμένο, εδώ και διω αιώνες, άνθρωπο, ο οποίος όμως, άνθρωπος της εποχής του, είχε ιδέες, γούστα (ο χώρος του γούστου δεν είναι χώρος της τέχνης) πολύ διαφορετικά από τα δικά μου. Πρόκειται

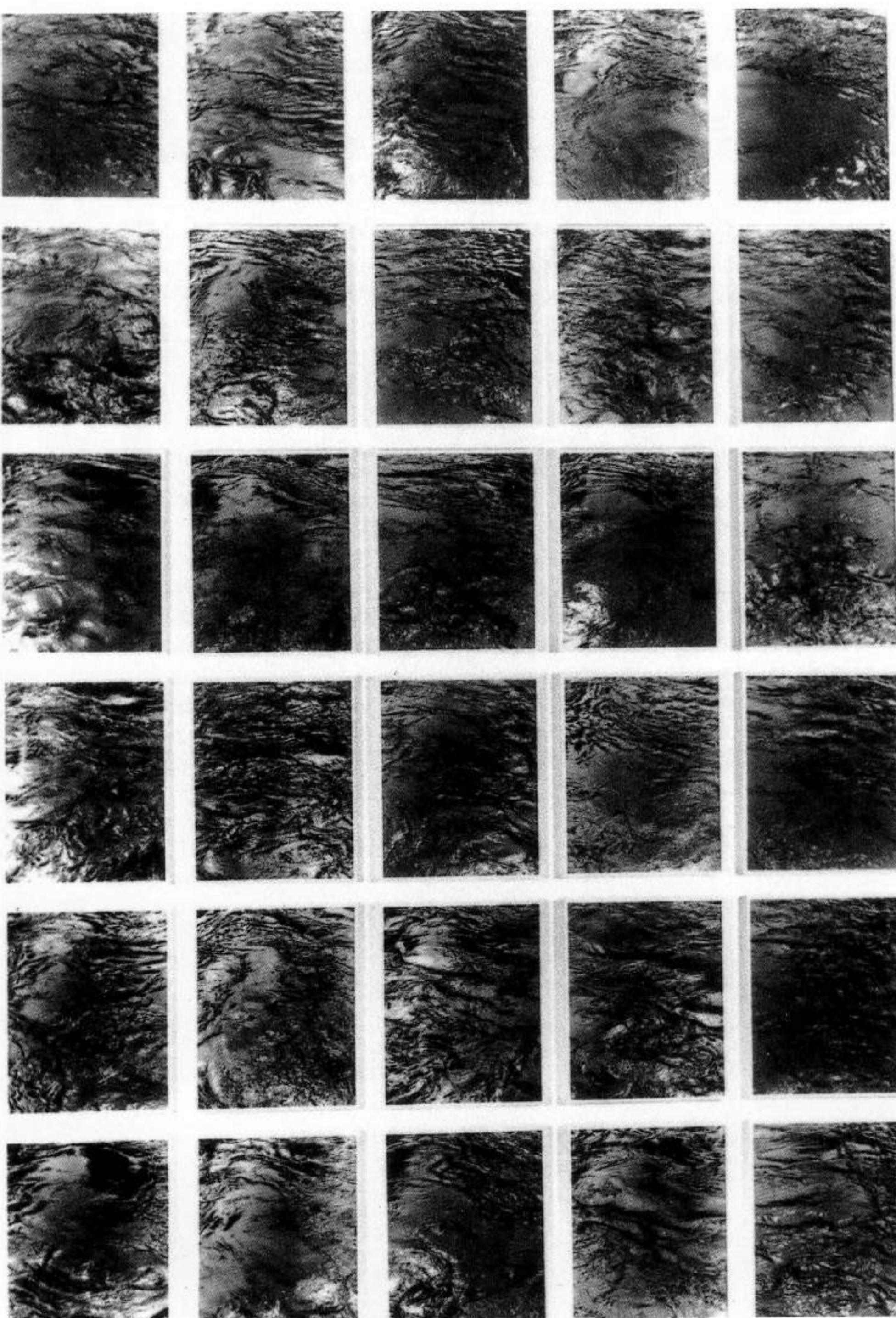
πράγματι για κοινωνία, και όχι επικοινωνία, για μοιρασμα και όχι μήνυμα. Αλλά, αν τα προβλήματα της τέχνης παραμένουν αμετακίνητα και όμοια, τα επίπεδα εσφαρμογής τους ποικίλουν απεριόριστα. Στα πλαίσια της σταθερής, παθιασμένης, μεγαλειώδους προσπάθειας σε αναζήτηση της ίδιας της της φύσης, η νεωτερική τέχνη αδιάκοπα συρρίκνωνε την υλική της βάση. Όσο πιο λεπτολογούσαμε πάνω στην ιδέα της τέχνης (και έπρεπε να το κάνουμε) τόσο περισσότερερη η τέχνη αποτραβίσταν στον στοχασμό γύρω απ' τον εαυτό της, εγκαταλείποντας στην ρουτίνα και στον ακαδημαϊσμό τεράστιους τομείς της παλαιότερης δραστηριότητάς της. Δεν είναι πλέον δυνατόν να κτίσουμε παλάτια σκεπασμένα με τοιχογραφίες και διακοσμημένα με αγάλματα.

Για να ξεφύγουμε από αυτήν τη συρρίκνωση, από το αναπόφευκτο ρυτίδιασμα, οι μοντέρνοι καλλιτέχνες αποπειρώνται να δραπετεύσουν διαπερνώντας τα καθιερωμένα σύνορα της τέχνης. Ήδη ο Hölderlin έλεγε ότι ο ποιητής είναι αποδημητικό ον. Μπορεί κανείς να κάνει χορό, φωτογραφία, φροντίζει όμως να ονομάζεται "ζωγράφος" για να δείξει σαφώς ότι είναι σε κατάσταση αποδημίας. Γαντζώνεται έτσι στις λέξεις, με έναν αξιοθρήνητο σχολαστικισμό, ελπίζοντας ότι οι λέξεις θα συγκαλύψουν το γεγονός ότι δεν υπάρχει τόπος να σταθεί. Διότι ο καλλιτέχνης που δεν θέλει μιαν ύλη να δουλέψει είναι σαν το περιστέρι του Kant, που πίστευε ότι θα πετούσε καλύτερα, αν δεν υπήρχε αέρας να το εμποδίζει. Το να κάνεις σκίτσα απ' το τηλέφωνο, όπως μερικοί, είναι μια ενδιαφέρουσα εμπειρία. Εχει το προσόν, σπράχνοντας τα πράγματα στα άκρα, να



Edward Weston.

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 45



Dieter Appelt, Τριάντα φωτογραφίες, Das Feld, 1991.

αποδειξεί τόι αυτό που μένει στο τέλος είναι η ποιότητα του σχεδίου ως ορατού υλικού αντικειμένου και η συνοχή της φόρμας. Και αυτή η ποιότητα δεν μπορεί να εκδηλώθει πάρα στην αναμέτρηση της με τα σχέδια των προϊστορικών σημαντικών του Lascaux, του Raftjil και του Matisse. Οταν ο Sol Le Witt λέει: "Από τη στιγμή που λέω ότι είναι τέχνη, είναι τέχνη" πρέπει να συμπληρώσουμε λέγοντας: "Και από αυτή τη στιγμή όλα τα έργα τέχνης όλων των εποχών και όλων των χωρών τοποθετούνται στο πλευρό του νέου έργου και αρχίζουν διάλογο με αυτό στο απέραντο και αυτόνομο βασιλείο της τέχνης". Ένα έργο τέχνης, αν είναι έργο τέχνης (ακόμα και κακό), προσκαλεί αμέσως όλα τα άλλα έργα τέχνης.

Η εννοιακή πρωτοπορία λειτουργεί σαν ένα σύνολο διανοητικών εμπειριών πάνω σε οιδηπτούς (μέσα στην τέχνη) δεν είναι τέχνη. Εχει την ικανότητα να απομιθοποιεί την τέχνη ως προσωπική έκφραση, αλλά δεν μπορεί να κάνει τίποτα εναντίον της τέχνης ως συγκίνησης που μοιράζονται όλοι. Εχει επίσης το πρόσον να απομιθοποιεί την τέχνη ως επικοινωνία, αλλά δεν μπορεί να κάνει τίποτα εναντίον της τέχνης, ως αποκάλυψης της αλήθειας του όντος. Περιοριζόμενη στην τέχνη ως ιδέα της τέχνης καταλήγει να αποδεικνύει ότι, όταν πρόκειται για τέχνη, οι ιδέες δεν έχουν θέση πέρα από το καθόρο και απλό θεωρητικό ερώτημα. Πέρα από μας αρχίζει ο κυρίως χώρος της τέχνης που είναι αυτός των υλικών μορφών ως ποιοτήτων [ . . . ]

Στην πορεία του το εννοιακό κίνημα συνάντησε τη φωτογραφία. Αρχικά πειθήνια και βολκή, η φωτογραφία προσαρμοσμένη στην αρχή της διαφάνειας, της ουδετερότητας, της ανωνυμίας. Μόνο που είναι σαν το σκουλίκι μέσα στο φρούτο. Είναι γεμάτη από όλες τις φόρμες του κόσμου. Πολύ λιγότερο φορτωμένη με μολυσμένες κληρονομιές από τις κλασικές τέχνες (τουλάχιστον ας προσποιηθούμε προσωρινά πως το πιστεύουμε) μια φωτογραφία δεν είναι πάρα μια φόρμα με ίχνη φόρμας, το ίδιο στερημένη νοήματος, βουβή, κλειστή στον εαυτό της, με το πραγματικό που μας αντικρύζει. Σε αναζήτηση ενός χώρου ριζικού αλλοιώτικου, που θα ήταν όμως γι' αυτήν ακόμη ένας χώρος βιώσιμος, οξυγονωμένος (και όχι ένας χώρος κενός όπου όλα μαρμαρώνουν μέσα στον θάνατο), ή μοντέρνα τέχνη συνάντησε τη φωτογραφία. Και το να βάλεις τη φωτογραφία μέσα στην τέχνη είναι σκανδαλώδες, ανατρεπτικό. Είναι αντίθετο με ό,τι διηγόντουσαν για την τέχνη μέχρι τότε: έκφραση, εφεύρεση, επικοινωνία [ . . . ]

]

Μια σκέψη σημειολογικής έμπνευσης μας οδήγησε στο κατώφλι από όπου όλα μπορούν να ξαναρχίσουν. Η φωτογραφία βρίσκεται απαλλαγμένη κακών δανείων από τις τέχνες που λειτουργούν διαφορετικά. Η αποσαφήνιση των μηχανισμών των σημειών (εννοιών) αποκεφάλισε τη φωτογραφία αφαιρώντας αυτό που δεν είναι δικό της, αλλά αποκάλυψε αυτό που παρέμενε στην καρδιά της ικανό να συνομιλήσει με τις τέχνες όλων των εποχών. Πέρα από αυτό το κατώφλι η σημειολογία δεν έχει πρόσβαση. Δεν πρόκειται πλέον για αλήθεια ως έννοια (ενδιάμεση), αλλά για αλήθεια ως πηγή (αρχική). Εκεί όπου σταματά η σημειολογία, εκεί αρχίζει η τέχνη. Η τέχνη μπορεί να βρει μια ώλη να ενσαρκωθεί. Αλλά χρειάστηκε να περάσει πρώτα από αυτό που της ήταν το πιο απομακρυσμένο: τη φωτογραφία, η οποία της διαφύλαξε ένα σώμα.

Κάθε οπτική τέχνη ήταν μέχρι τότε μια χάραξη, δηλαδή μια φόρμα-πρόθεση. Ήταν σχεδόν αδύνατον να ξεριζώσει κανείς την τέχνη από το ασεβές μείγμα με την σκέψη. Αν όμως η φωτογραφία είναι μια τέχνη, η τέχνη τότε μπορεί να είναι επίσης ένα ίχνος, λγνος και χάραξη είναι φόρμες, αλλά το ίχνος δεν είναι πάρα φόρμα. Πράγμα. "Κλειστή πυκνότητα, χωρίς λόγο, στον εαυτό της" (Heidegger). Ξεφεύγει από το βασίλειο των σημειών (εννοιών).

Οι αισθητικό αντικείμενο ένα γλυπτό, ένας πίνακας, μια φωτογραφία δεν είναι ούτε σημαίνοντα, ούτε σημανόμενα. Φόρμες βουβές, όπως οι φόρμες της εξωθεν φύσης. Η φωτογραφία ήρθε να το θυμίσει στις άλλες τέχνες. Επανεγκαθιστά την παρουσία του όντος και ανοίγει εκ νέου, διάλιτα, τις πόρτες της δημιουργίας. Η σύγχρονη τέχνη συναντήθηκε με τη φωτογραφία, για να αναγεννηθεί. •

# ΕΝΑ ΜΑΘΗΜΑ ΑΠΟ ΤΟΝ TADEUSZ KANTOR

*O Tadeusz Kantor υπήρξε ένας πολύ σημαντικός θεατράνθρωπος από την Πολωνία. Το 1986, κοντά στο τέλος του βίου του, προσεκλήθη να δώσει μια σειρά μαθημάτων στην Δημοτική Δραματική Σχολή του Μιλάνου. Το τελευταίο μάθημά του ξεκίνησε, κατά τη δήλωσή του, σαν ένα μάθημα πάνω στον υπερρεαλισμό. Σας μεταφέρουμε αποσπάσματα αυτής της ομιλίας του με έμφαση στις "διορθώσεις" που η σημερινή πραγματικότητα επιβάλλει σε μια "σουρεαλιστική" τοποθέτηση.*  
*To κείμενο αυτό γράφτηκε από τον Tadeusz Kantor στο Μιλάνο τον Ιούλιο του 1986 και ολοκληρώθηκε στην Κρακοβία τον Νοέμβριο του ίδιου έτους. Περιλαμβάνεται στο βιβλίο "Μαθήματα στο Μιλάνο" των εκδόσεων Actes Sud-Papiers.*

"[ . . ] Δεν ακούω μέσα μου την κλήση να σώσω τον κόσμο και να τον αναπλάσω. Αντιθέτως, παραπήρω προσεκτικά τα ελαττώματά του που υποδαυλίζουν ισχυρώς τη δημιουργία μου [ . . ] Έχω την εντύπωση, και πιθανόν την τραγική συνείδηση, ότι σ' αυτήν την εφιαλτική εποχή της αγίας γενικής κατανάλωσης, της παραγωγής, της παντοδύναμης τεχνικής και πολιτικής ο κόσμος γυρνάει και θα γυρνάει μόνος, ανεξάρτητα από την φωνή της Τέχνης, και μάλιστα εναντίον της, και ότι η εξουσία ανήκει

**στις υλικές δυνάμεις,** αντίθετες στην Τέχνη και στην ανθρώπινη ψυχή [ . . ] Δεν ξεσκίζω τα υψηλά μου. Αντιθέτως, εκτιμώ ότι αυτή η απαισιόδοξη συνείδηση έχει παραδόξως για μένα (και για πολλούς άλλους) μια μεγάλη σημασία. Αφυπνίζει, όπως πάντοτε συνέβη στο παρελθόν, **την ανάγκη μιας αντίστασης** και την αντίδραση ενάς καπηγορητηρίου. Γνωρίζουμε ποια μεγάλη δύναμη κρύβεται σ' αυτές τις αντιδράσεις, η δύναμη του έργου τέχνης.

Ανήκω στη γενιά που βγήκε από την εποχή των γενοκτονιών και των θανατηφόρων αποπειρών κατά της τέχνης και της κουλτούρας. Δεν θέλω να σώσω τον κόσμο με την τέχνη μου. Δεν πιστεύω στην "παγκοσμιότητα". Μετά από όλες τις εμπειρίες του αιώνα μας, ξέρω πώς τελειώνουν όλα αυτά, σε τι χρησιμεύει αυτή η διάσημη "παγκοσμιότητα", τόσο πιο επικινδυνή τώρα που άγγιξε τη διάσταση της υδρογείου. Επιθυμώ να σώσω τον εαυτό μου, όχι εγωιστικά, αλλά μόνον με την πίστη στην ατομική αξία. **Κλείνομαι στο μικρό μου δωμάτιο της φαντασίας, και εκεί, μόνον εκεί, τακτοποιώ τον κόσμο, όπως στα παιδικά μας χρόνια. Πιστεύω ακράδοντα ότι μέσα σ' αυτό το μικρό δωμάτιο της παιδικής ηλικίας βρίσκεται η αλήθεια. Και σήμερα περισσότερο από ποτέ το ζήτημα είναι η αλήθεια [ . . ]**

Σ' αυτόν τον καιρό της σύγχρονης Αποκάλυψης, όταν οι παντοδύναμοι θεοί της εποχής παρασέρνουν την τέχνη στον χώρο τους που κυριαρχείται από βάναυσους νόμους, είτε στη δύση είτε στην ανατολή, όταν όλα δείχνουν ότι η τέχνη πεθαίνει, εμφανίζονται ξαφνικά, είμαι σίγουρος -πάντα έγινε έτσι- χωρίς να ξέρουμε από πού, άνθρωποι όμοιοι με τους αγίους, τους ερημίτες, τους ασκητές, καλλιτέχνες με μόνο τους όπλο τη φτώχεια. Τη φτώχεια των μέσων τους. Απόγονοι αυτών των μεγάλων που ξεκίνησαν τον εικοστό μας αιώνα μέσα στη φτώχεια. Τα έργα τους θα γίνουν η πυρά των "Χαωτικών" συμπτωμάτων, που σήμερα μοιάζουν να θριαμβεύουν.

Θαθελα να οδηγήσω τα συμπτώματα αυτά στην πυρά. Απομονωμένα απ' τη ζωή δεν γεννούν τον φόβο. Πάνω στην πυρά μπορούμε να τα κάψουμε. Τουλάχιστον μέσα στο έργο τέχνης. Κι αυτά τα συμπτώματα είναι οι ΜΑΝΙΕΣ της εποχής μας: **Η παντοδύναμη Κατανάλωση,** το εμπόρευμα αιμοβόρος θεός [ . . ]

[ . . ] **Η παντοδύναμη Επικοινωνία** [ . . ] **Η Επικοινωνία** υποστηρίζεται από την Γραφειοκρατία. Με τους άψυχους μηχανισμούς της η Επικοινωνία μεταιμόρφωσε τους τόπους

Kiechi Tadara



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 47

της ανθρώπινης σκέψης και της τέχνης σε Γραφεία Επικοινωνίας και σε **Σταθμούς Επικοινωνιακών Δικύων**.

Οι παλιές ονομασίες παρέμειναν για να σπέρνουν τη σύγχυση. Και δέν υπάρχουν πλέον μυστήρια, ούτε άγνωστες ήπειροι, ούτε δρομάκια. Με υπερ-ταχύτητα όλα κωδικοποιούνται και επικοινωνούνται.

[. . .]

**Και η Αγία Παντοδύναμη Τεχνική** [. . .]

Πίσω από αυτές τις MANIES της εποχής μας αισθάνεται κανείς μαν επικίνδυνη αντι-διανόσης και μια βίαιη εξαφάνιση της σκέψης.

Είμαι υπέρ του συνθήματος “η ευφυΐα στην εξουσία”, υπέρ της τεχνικής και της επιστήμης που βοηθούν την πνευματική ανάπτυξη του ανθρώπου, υπέρ της μεταφυσικής σφράσας, της οποίας η ειρωνεία, η αισθηση του χούμορ και η φαντασία είναι η ανθρώπινη πλευρά, και υπέρ (ώ τι φρίκη!) της συγκίνησης. Και εκεί ακριβώς αρχίζει η διαμαρτυρία μου εναντίον της τεχνικής. Σήμερο ο σουρεαλισμός έχει μαζικά εκχυδαίστει και -το χειρότερο- με συμφεροντολογικές μεθόδους, και χρησιμοποιηθεί με έναν τρόπο απίστευτα χονδροειδή παντού όπου επιθυμούν να εκπλήξουν, να πειθαναγκάσουν με εμπορικό στόχο, να τρομοκρατήσουν, να προσελκύσουν βιαίως και, εν τέλει, να πουλήσουν.

Παντού όπου ελλείψει συγκεκριμένων ιδεών μημούνται καταστάσεις παραιθησίας, ονειρικές και παραληρηματικές, που σήμερα είναι αποτελεσματικές και αποδοτικές.

Γνωρίζουμε καλά αυτούς τους δημιουργούς θεαμάτων, σίγουρους για τον εαυτό τους, ιδιόρρυθμους φευδο-ποιητές, φευδολόγους που προσπαθούν να μας γοτεύσουν με την υστερία τους, των οποίων η φωχή φαντασία διασώζεται από την τεχνική και τους υπερμηχανιαρούς της που εξολοθρεύουν χωρίς τύψεις την σκέψη και την συγκίνηση.

Γνωρίζουμε καλά αυτούς τους σχεδιαστές, τους γραφίστες, που απλώνουν την κούφια επιδεξιότητα του επαγγέλματός τους, προσπαθώντας με τη βία να μας πείσουν ότι διέβησαν τον “καθρέφτη της Αλίκης στη χώρα των θαυμάτων” ενώ, στην πραγματικότητα, μένουν μπροστά του εμβρόντητοι [. . .]

Χρησιμοποιούν χωρίς τύψεις τα σουρεαλιστικά μέσα για πράξεις χωρίς το παραμικρό περιεχόμενο ή πνευματικό κίνητρο, με την μόνη πρόθεση να εκπλήξουν και να διακρύζουν την παραδοξολογία τους.

Η φαντασία, αυτή η ανησυχητική και αιρετική περιοχή του ανθρώπινου ψυχισμού, μεταμορφώνεται και προσαρμόζεται σε μηχανισμούς παραγωγής πυροτεχνημάτων.

Οι τοαρλατάνοι και οι κακόμοιροι προσποιούνται τους ιερείς του “θαυμαστού”.

Αυτήν την εποχή της τρομοκρατικής μόδας για τα “παράξενα” (πολύ μακριά από το “θαυμαστό” του σουρεαλισμού), χρειάζεται θάρρος για να διακρύξεις: **Την καθημερινή, κοινή, φωχή, αυστηρή πραγματικότητα**.

Από αυτήν μόνον μπορεί σήμερα να γεννηθεί το ασυνήθιστο, το αδύνατο, το υπερφυσικό. Αρκεί να της αφαιρέσεις τις αιτίες και τις συνέπειες, για να γίνει αυτόνομη και γυμνή [. . .] Η εμπειρία του 20ου αιώνα μας έμαθε ότι η ζωή στην εξέλιξη της δεν γνωρίζει επιχειρήματα λογικά.

Μέσα σ' αυτή τη διαπίστωση είμαστε πιο παράλογοι από τον παράλογο σουρεαλισμό. Και αυτή είναι η πρώτη διόρθωση.

Σήμερα γνωρίζουμε επίσης ότι **το κοινωνικό κίνητρο είναι επικίνδυνο για την τέχνη**.

Και αυτή είναι μια δευτέρη διόρθωση. Η διδακτική έννοια της τέχνης και η τάση της προς την παγκομπότητα δεν είναι σήμερα πειστικές. Η εγγραφή της παγκόσμιας αντιλήψης της τέχνης στο πρόγραμμά τους, καθώς και η δημιουργία σύμφωνα με το σύνθημα των σουρεαλιστών “ο καθένας μπορεί να είναι καλλιτέχνης” οδηγούν στη **μετριότητα**.

Και ιδού η τρίτη διόρθωση: **Το σημαντικό είναι ο προσωπικός κόδων, που δημιουργείται μέσα στην απομόνωση, αλλά που είναι τόσο ισχυρός ώστε γίνεται ικανός να καταλάβει τον μέγιστο χώρο, τον χώρο της ζωής. Μέσα σ' αυτήν την σύλληψη, ο χώρος της ζωής, ό,τι περιλαμβάνει αυτή η λέξη, υπάρχει πλάι στον άλλο χώρο, τον χώρο της τέχνης, μαζί, ανακατεμένοι, ο ένας μέσα στον άλλον, μοιραζόμενοι ένα κοινό κομμάτι. Αυτό αρκεί!** [. . .]

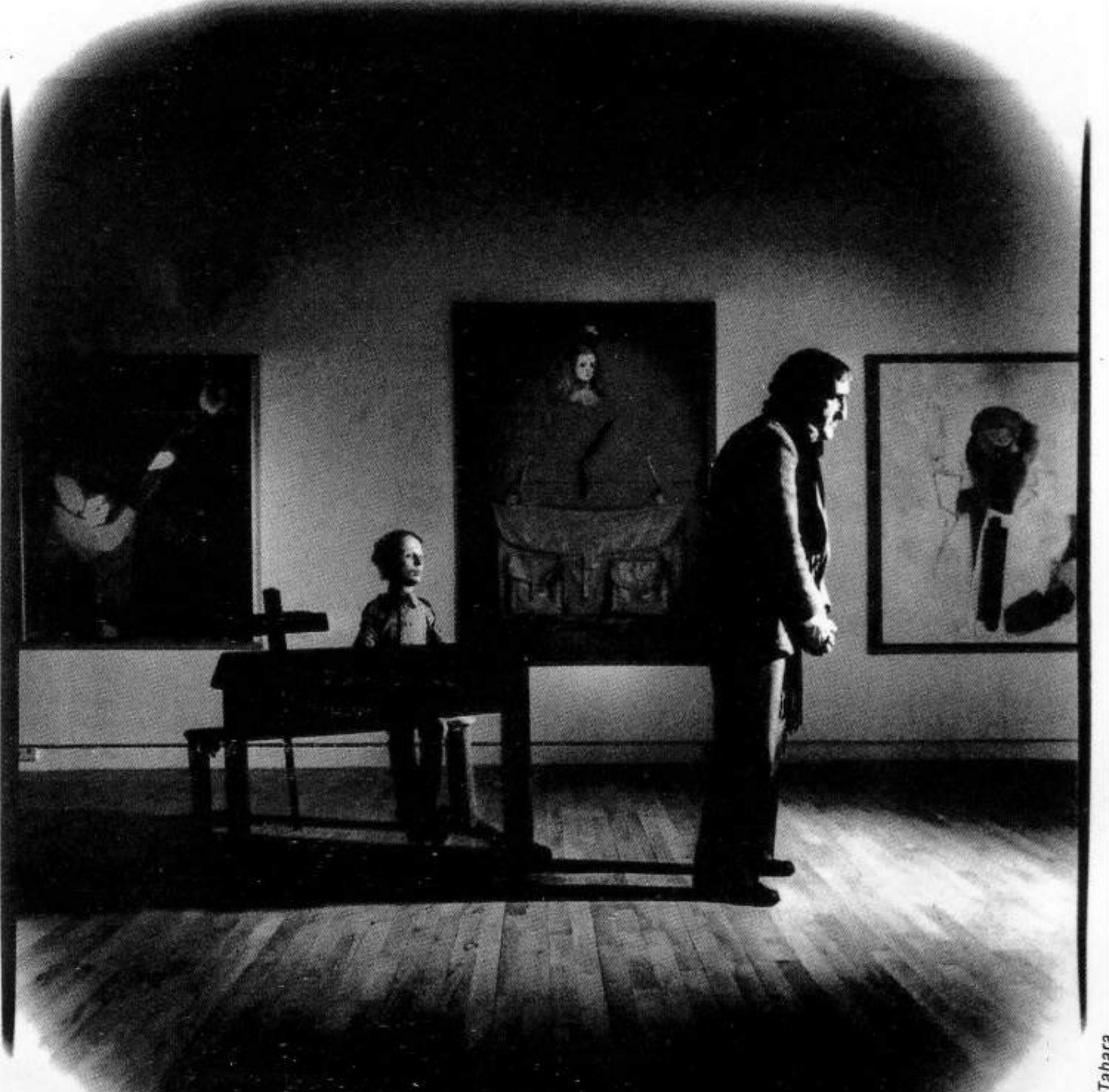
**Η τέχνη δεν είναι ψυχολογία. Η δημιουργική διαδικασία βρίσκεται μακριά από την επιστημονική παρατήρηση.** Στην τέχνη πρέπει να αποδέχεσαι τον ψυχισμό και όχι να τον παρατηρείς. Να τον αποδέχεσαι σαν μια έννοια έξω από τις αισθήσεις. Ο ψυχισμός, αυτό το άυλο “όργανο” μεταμοσχευμένο πάνω σε έναν φυσικό οργανισμό, δύρο της φύσης ή του θεού, είναι που αποκαλύπτει τους πραγματικούς στόχους του, όχι να “υπερβεί την υλική πραγματικότητα”, αλλά να την αποχωριστεί.

Ο ψυχισμός είναι σε αντίθεση με την υλική πραγματικότητα. Απλώς την ακουμπάει. Δημιουργεί τον κλειστό του κόσμο που είναι ένα προαισθήμα ενάς άλλου κόσμου. Από αυτόν ξεπηδάει η δύναμη που ονομάζουμε Φαντασία. Αυτός δημιουργεί θεούς, αγγέλους, τον παράδεισο και την κόλαση, τα φαντάσματα.

Και τώρα μπαίνω στο μικρό δωμάτιο της φαντασίας μου και λέω: **Αυτός είναι που μπορεί να δημιουργήσει και να δείξει την πραγματικότητα όπως την είδαμε για πρώτη φορά**.

Αυτό είναι όλο. Και η τελευταία συμβουλή μου:

“Να θυμάστε τα πάντα και όλα να τα ξεχνάτε”. •



Keiichi Tanaaka

ΦΑΚΟΙ CANON ULTRASONIC

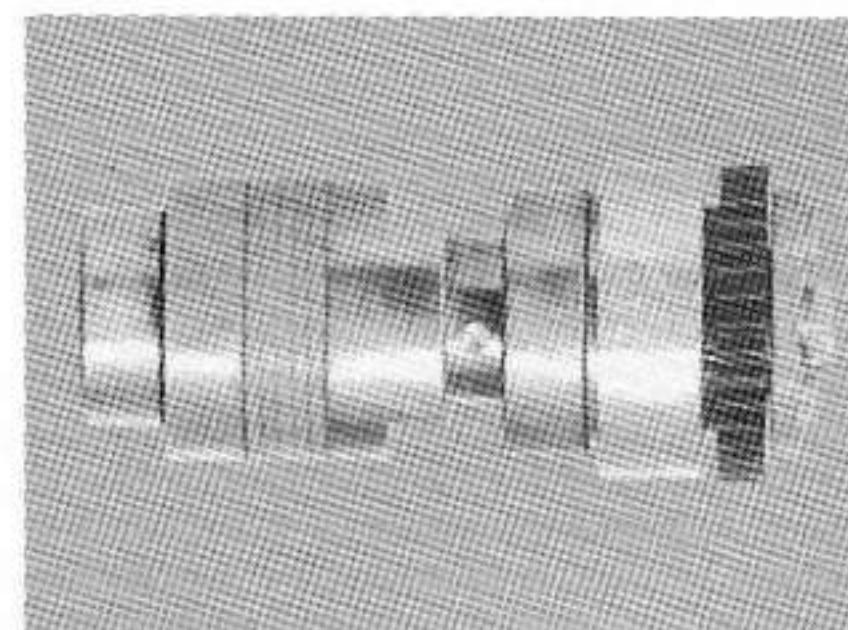


# Οι πιό ήσυχοι μετά την αναπνοή του

## Μόνο 35 dB.

Θα πιστεύατε ότι οι φακοί CANON USM (ULTRASONIC MOTOR) είναι τόσο αθόρυβοι; Και όμως... Δεν έχουν καμά σχέση με τους πρώτους φακούς αυτόματης εστίασης που έκαναν περισσότερο θόρυβο ακόμη και από τους χειροκίνητους, αφού συνδέονται μηχανικά με το σώμα της μηχανής. Πράγμα που κάποιοι κατασκευαστές φωτογραφικών μηχανών συνεχίζουν να κάνουν ακόμη... Σήμερα, οι μηχανισμοί ULTRASONIC που παρουσίασε πρώτη η CANON, προσαρμόζονται μόνο στο φακό. Η επικοινωνία με το σώμα της μηχανής γίνεται μέσω ενός ηλεκτρονικού "Interface" και έτσι όλες οι εντολές περνούν εντελώς αθόρυβα. Αποτέλεσμα; Αφού έχουν καταργηθεί όλες οι μηχανικές

**Canon**  
**EF LENS**



Micro-USM

συνδέσεις, η εστίαση γίνεται τόσο ακριβής, γρήγορη και αθόρυβη όσο σχεδόν και το ανθρώπινο μάτι!

Ξεχάστε λοιπόν τα ««λύκ» και τα «βξυμ» των άλλων φακών αυτόματης εστίασης. Στους ULTRASONIC, το μοτέρ οδηγεί απευθείας την εστίαση. Σκεφτείτε, στο φακό CANON E.F 35-135 mm f/4, 0-5,6 USM ZOOM, καταγράφεται θόρυβος μόλις 35 dB σε απόσταση 15 cm. Εκπληκτικό! Όσο ένας ψίθυρος!

Αν, τώρα, θέλετε ακόμη περισσότερη... γαλήνη και ηρεμία, προσαρμόστε ένα φακό

ULTRASONIC σε μια CANON EOS. Στην EOS 5, στην EOS 100, στην EOS 500 ή στην EOS 1000 FN/N, δεν έχει σημασία σε ποιά. Γιατί το κύριο χαρακτηριστικό όλων τους είναι η σχεδόν αθόρυβη προώθηση και επανατύλιξη του φιλμ.

**Canon**  
# 1 in cameras  
WorldCupUSA 94

Κρατήστε λοιπόν τώρα μια CANON EOS με φακούς CANON ULTRASONIC και φωτογραφίστε από δύο κοντά θέλετε το μικρό αγγελιούδι σας που κομάται. Να είστε σίγουροι ότι δεν θα ταράξετε καθόλου τα όνειρά του.

### ΕΠΙΣΗΜΗ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ ΤΗΣ CANON

**AudioCam**  
ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ ΗΧΟΥ & ΕΙΚΟΝΑΣ Α.Ε.

ΚΕΝΤΡΙΚΑ ΓΡΑΦΕΙΑ: ΔΙΟΝ. ΑΡΕΟΠΑΓΙΤΟΥ 7, 117 42 ΑΘΗΝΑ  
ΤΗΛ.: (01) 924 2710 (10 γραμμές), FAX: 924 2714, TELEX: (21) 68 26  
N. ΕΠΙΤΑΡΙΑ 307, 542 49 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ  
ΤΗΛ.: (031) 306 743, FAX: (031) 306 812

# ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

## ΒΑΣΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Ο "Φωτοχώρος" θα παρουσιάζει σε κάθε τεύχος του, όσα βιβλία από την εγχώρια ή αλλοδαπή παραγωγή παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

Ένα μόνιμο όμως ερώτημα όσων επιθυμούν να ξεκινήσουν μαν, έστω μικρή, φωτογραφική βιβλιοθήκη, είναι ποια βιβλία αξίζει να αγοράσουν και ειδικότερα ποιον τίτλο από τη δουλειά κάθε γνωστού φωτογράφου, μα και ειδικά για τους διασπορέους κυκλοφορών περισσότερες από μια εκδόσεις. Ας σημειωθεί όμως πως όταν πρόκειται για σημαντικό φωτογράφο μα ουλλογή του δεν αρκεί για την απόλαυση όλου του έργου του.

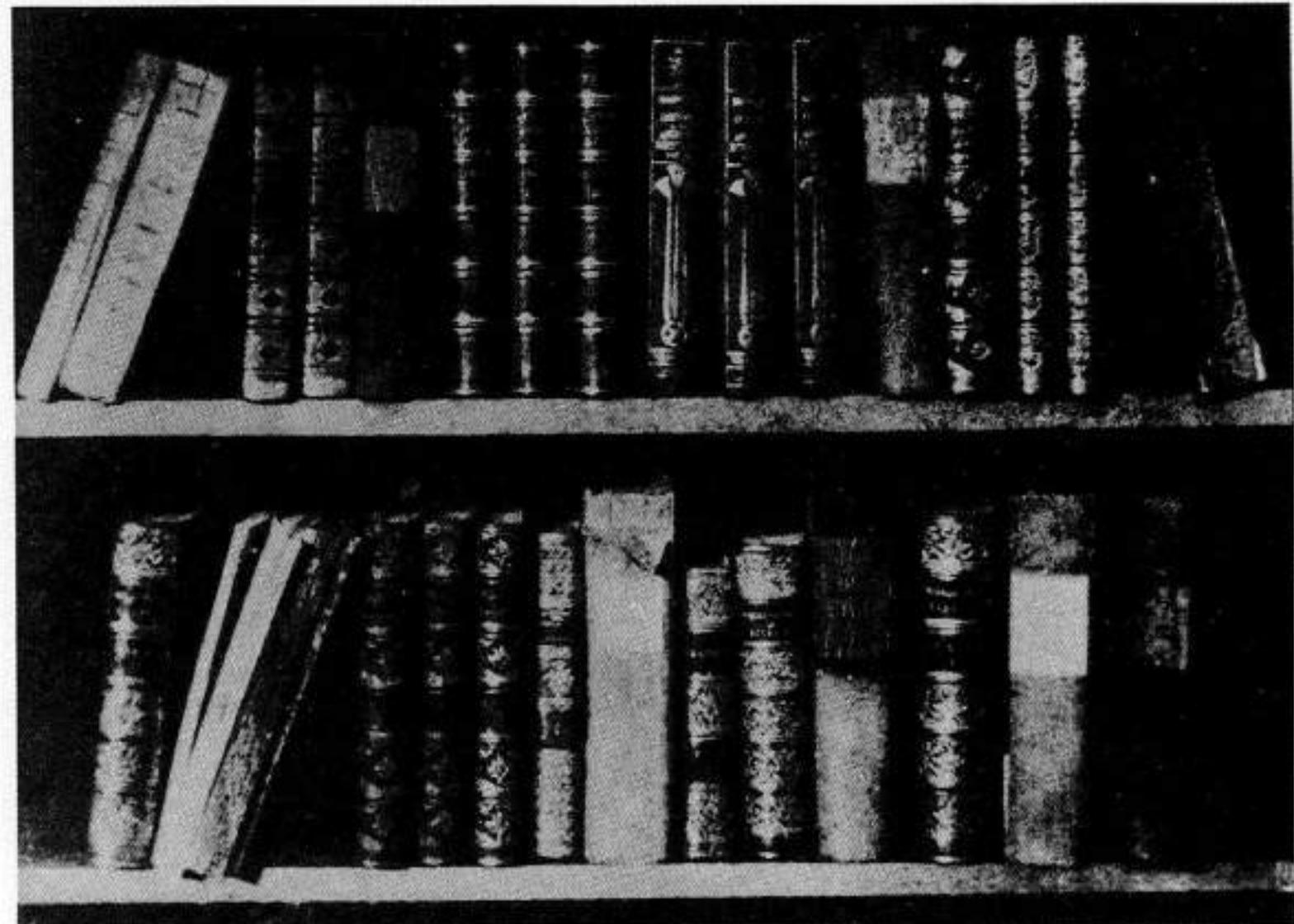
Θα απαντήσουμε σ' αυτό το ερώτημα, ξεκινώντας από το πρώτο αυτό τεύχος και συνεχίζοντας στα επόμενα, δεδομένου ότι ένα τέτοιο θέμα δεν πρόκειται ποτέ να εξαντληθεί. Στις επιλογές μας θα λαμβάνεται κυρίως υπόψη η ποιότητα, κατά την κρίση μας, των φωτογραφιών, η ποιότητα της αναπαραγωγής τους, η τιμή του βιβλίου, που θα πρέπει να ανταποκρίνεται σε όσα υπόσχεται, και η αντιπροσωπευτικότητα της δουλειάς του φωτογράφου. Θα συστήνουμε όμως και βιβλία των οποίων οι φωτογραφίες, αν και όχι αξιόλογες κατά την προτίμησή μας, συμβάλλουν στην πληρότητα των φωτογραφικών εκδοχών καλύπτοντας ιστορικά και αισθητικά μεγαλύτερες περιοχές. Θα αναφερόμαστε επίσης σε συλλογές φωτογραφιών περισσότερων φωτογράφων, αφού συχνά επιθυμεί κανείς με λιγότερα χρήματα να έχει ένα ευρύτερο φάσμα φωτογραφικής παραγωγής.

Στις περιπτώσεις γνωστών φωτογράφων μερικοί τίτλοι βιβλίων κυκλοφορούν πανομοιότυποι σε περισσότερες γλώσσες από διαφορετικούς εκδοτικούς οίκους. Συνήθως οι φθηνότερες εκδόσεις είναι όσες κυκλοφορούν στα αγγλικά.

Προτάσουμε μια σειρά κλασικών φωτογράφων που θεωρείται απαραίτητο να έχουν μια θέση στη βιβλιοθήκη, μαζί με μερικά χρήσιμα θεωρητικά βιβλία, καθώς και λίγα τεχνικά εγχειρίδια.

Ακολουθουν νεότεροι φωτογράφοι, αξιόλογοι ή ενδιαφέροντες.

Το πρώτο κεφάλαιο της βασικής βιβλιοθήκης με πολύ πρόχειρους υπολογισμούς υπερβαίνει το κόστος του μισού εκατομμυρίου και υπολείπεται του ενός.



William Henry Fox Talbot, Δύο ράφια βιβλίων στο Lacock Abbey c. 1844.

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α

#### Μονογραφίες

- Ansel Adams, "Singular Images", New York Graphic Society  
Eugene Atget, "Modern Times", "Old France", Museum of Modern Art N.Y.  
"Old France", "The Ancien Regime", New York Graphic Society  
Bill Brandt, "Shadow of light", Fraser  
Harry Callahan, Aperture  
Julia Margaret Cameron, Herbert  
Julia Margaret Cameron, Fraser  
Roy de Carava, "Photographs", Friends of Photography  
Henri Cartier-Bresson, "Photographer", Thames and Hudson  
Henri Cartier-Bresson, "The early work", Museum of Modern Art, N.Y.  
Bruce Davidson, "Photographs", Thames and Hudson  
Bruce Davidson, "Subway", Aperture  
Walker Evans, "First and Last", Harper and Row  
Walker Evans, "American Photographs", Museum of Modern Art, N.Y.  
Robert Frank, "The Americans", Aperture  
Diane Arbus, Aperture  
André Kertész, Hologramme  
"Sixty years of Photographs", Thames and Hudson  
Josef Koudelka, "Exils", Photocopies  
Jacques Henri Lartigue, "Les 6x13", Photocopies  
Jacques Henri Lartigue, "Instants de ma vie", Chêne  
Ralph Eugene Meatyard, "An American Visionary", Rizzoli  
Laszlo Moholy-Nagy, "Photographs and Photographs", Pantheon  
Alexander Rodchenko, "Photography", Rizzoli  
Willy Ronis, "Sur le fil du hasard", Contrejour  
August Sander, "Hommes du XXe siècle", Chêne  
W. Eugene Smith, "His photographs and notes", Aperture  
Paul Strand, "An American Vision", Aperture  
Josef Sudék  
Edward Weston, Thames and Hudson  
Garry Winogrand, "Figments from the real world", Museum of Modern Art N.Y.

### **Συλλογές και θεωρητικά κείμενα**

"American Photography" του Jonathan Green, (Ιστορία της Αμερικανικής φωτογραφίας με πολύ καλή συλλογή εικόνων), Abrams  
"Beauty in Photography" του Robert Adams, (Συλλογή σκέψεων του φωτογράφου R. Adams), Aperture  
"The History of Photography" του Beaumont Newhall,  
"Photography as Fine Art", (Συλλογή), Thames and Hudson  
"Looking at Photographs" του John Szarkowski, MOMA N.Y.  
"Mirrors and Windows" του John Szarkowski, MOMA N.Y.  
"The Photographer's eye" του John Szarkowski, N.Y. Graphic Society  
"Visions and Images" της Barbaralee Diamonstein, (Συνεντεύξεις με διάσημους φωτογράφους), Rizzoli  
"URSS Glasnost e Fotografia", (Συλλογή σύγχρονων Ρώσων φωτογράφων), Idea Books  
"Histoire de Voit" (3 τόμοι), (Η ιστορία της φωτογραφίας σε εικόνες), Photo Poche  
"Photography Speaks", (Μια φωτογραφία και ένα κείμενο από κάθε φωτογράφο), Aperture  
"Photography until now" του John Szarkowski, (Συλλογή επετειακή), MOMANY.  
"Photography at the Bauhaus", Nischen  
"Appearances", (Ενδιαφέρουσα συλλογή φωτογραφιών μόδας), Schirmer-Mosel  
"L'Ombre et le Temps" του Jean Claude Lemagny, (Θεωρητικά κείμενα υψηλού ενδιαφέροντος), Nathan  
"The Art of Photography 1839-1989", (Πολύ καλή συλλογή για τα 150 χρόνια της φωτογραφίας), Yale

### **Βιβλία για την τεχνική**

"Φωτογραφία" του Πλάτωνος Ριβέλη, Φωτοχώρος  
"Το βίβλιο του φωτογράφου" του John Hedgecoe, Μυρεσόπουλος  
"Η φωτογραφική και η τεχνική" (2 τόμοι), Time-Life  
"Photography" του C. Swendlund, Holt Rinehart  
"Black and White Photography (basic)" του H. Horenstein, Little Brown  
"Beyond basic photography" του H. Horenstein, Little Brown

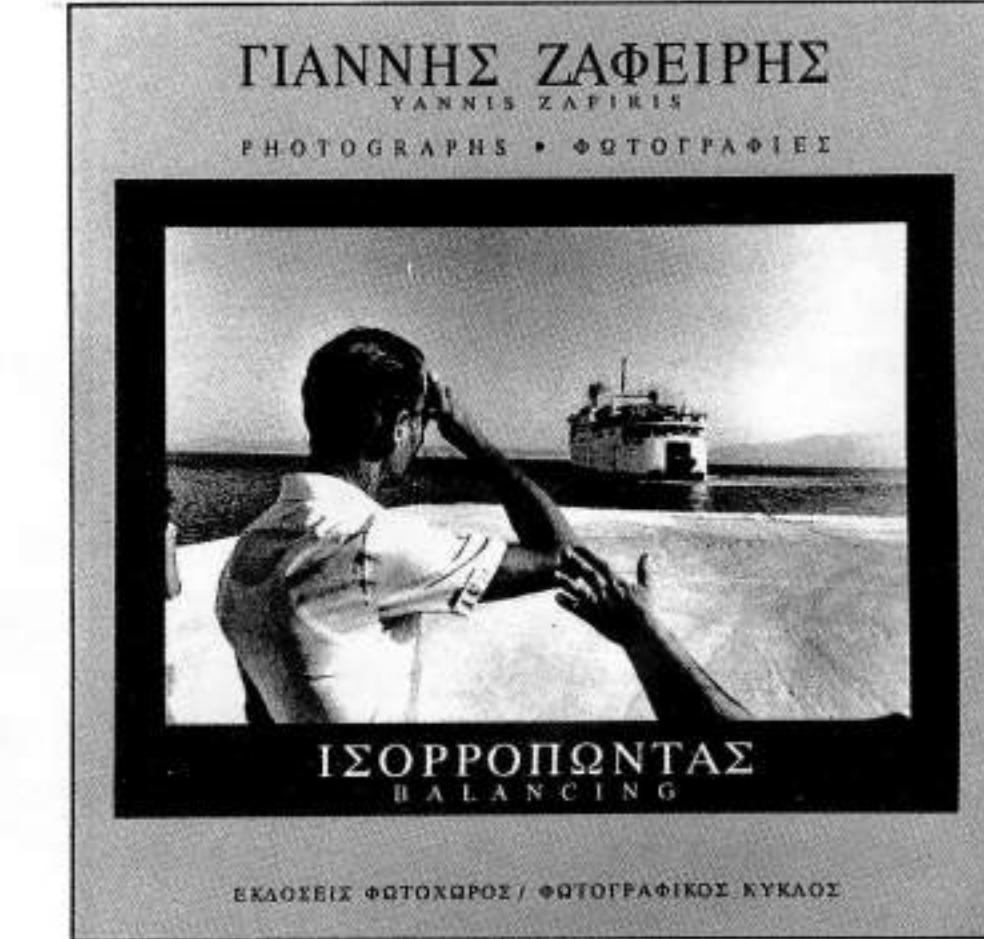
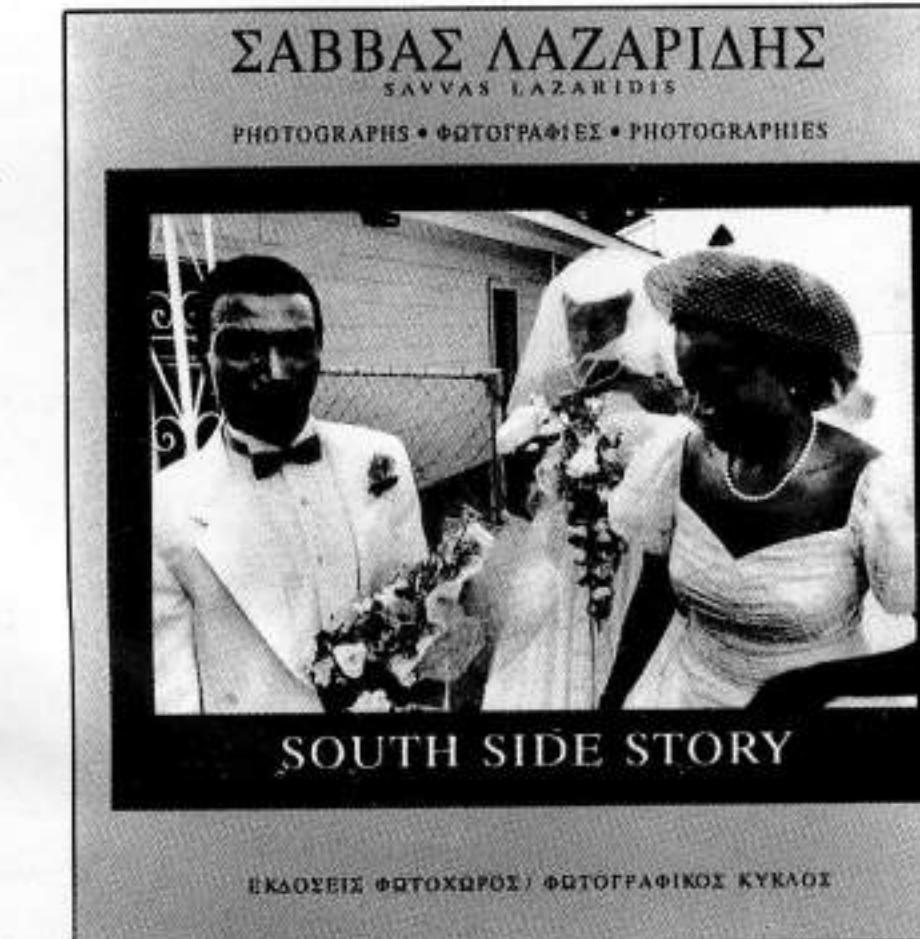
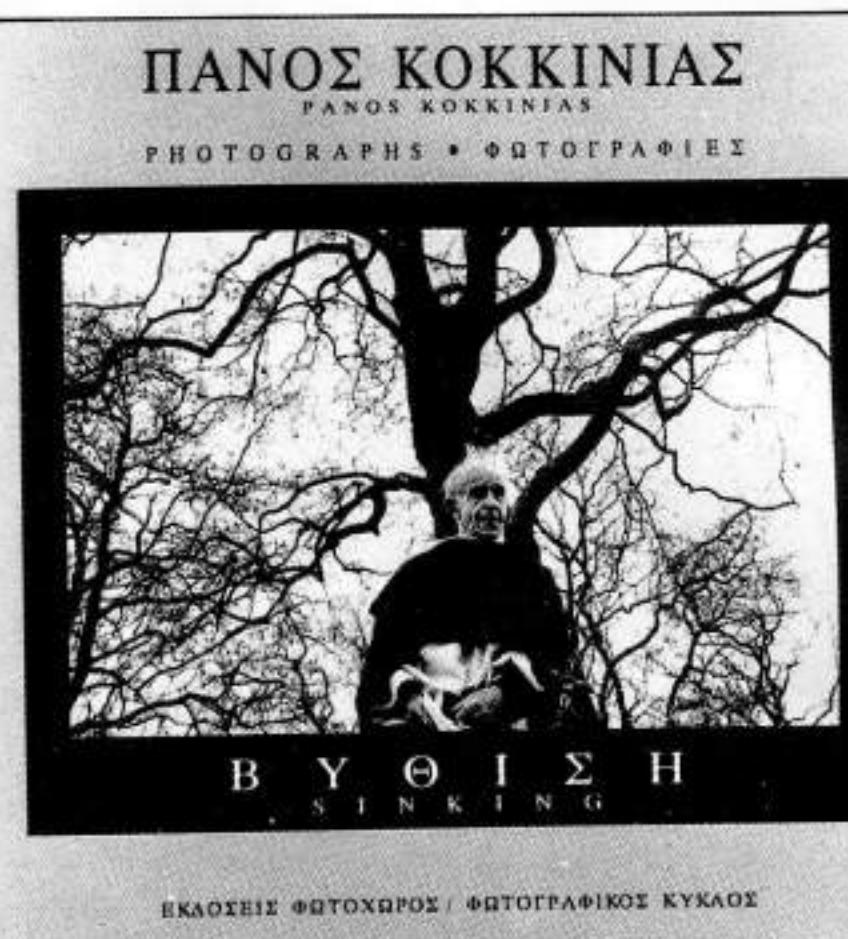
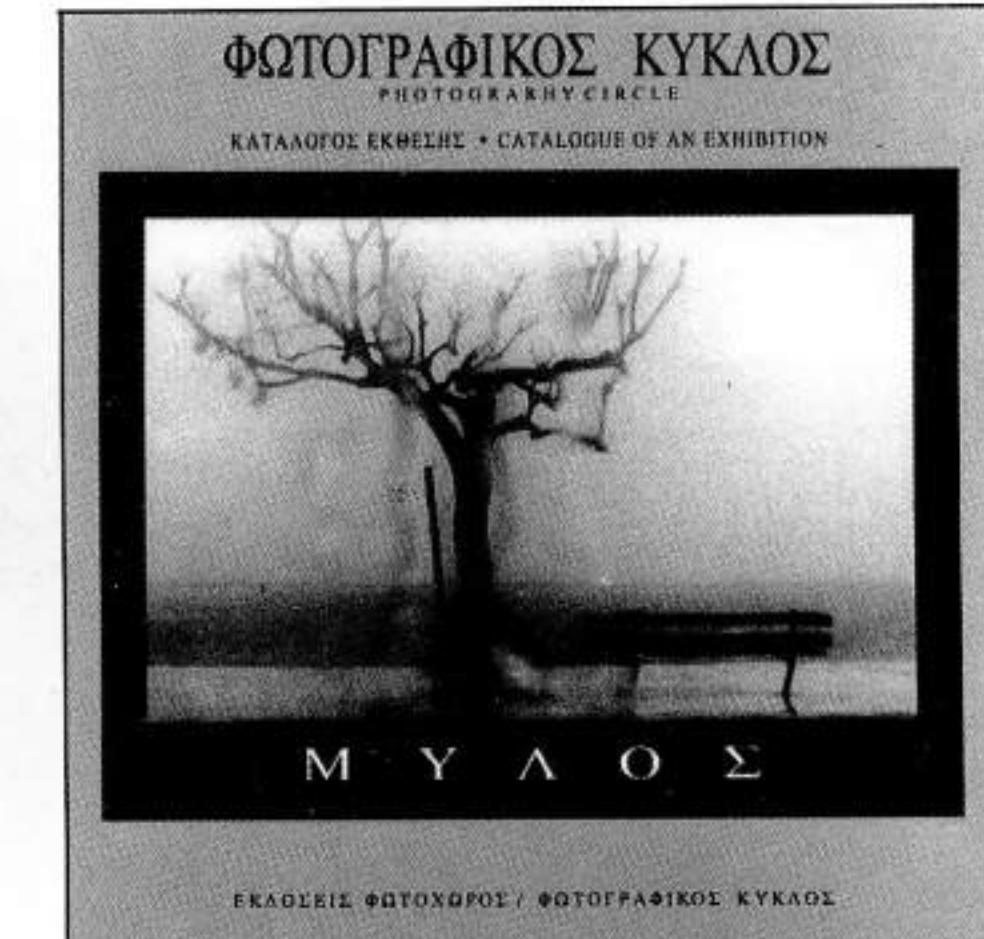
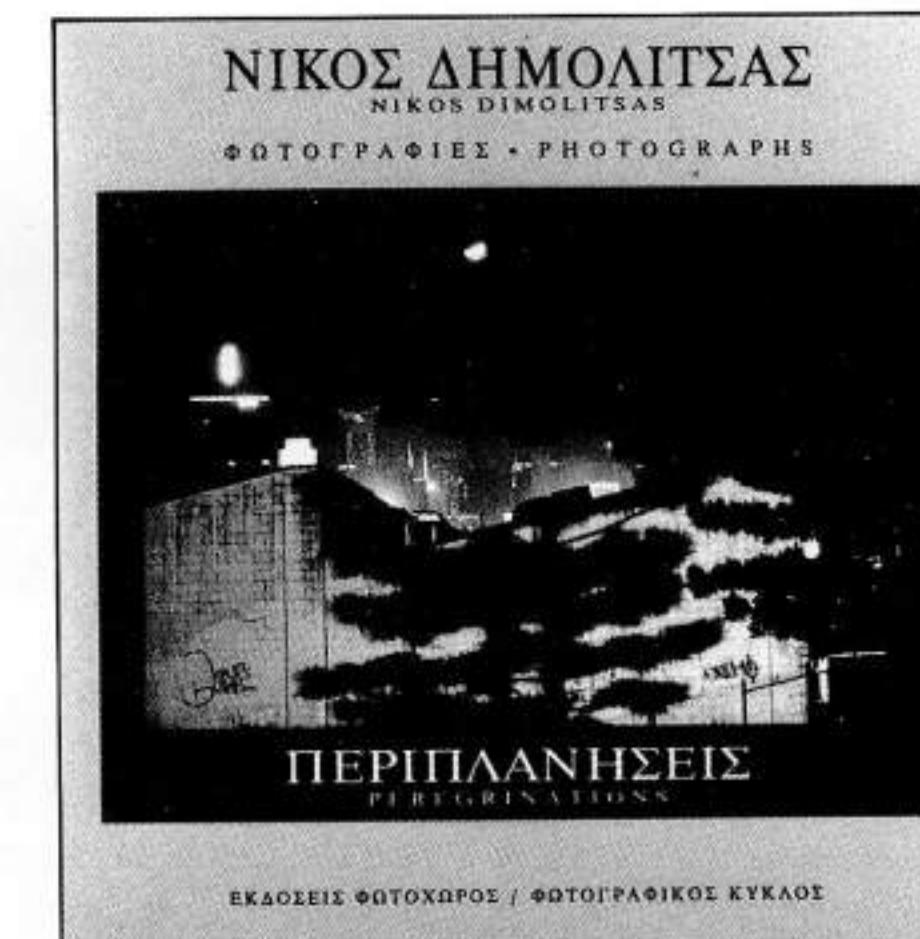
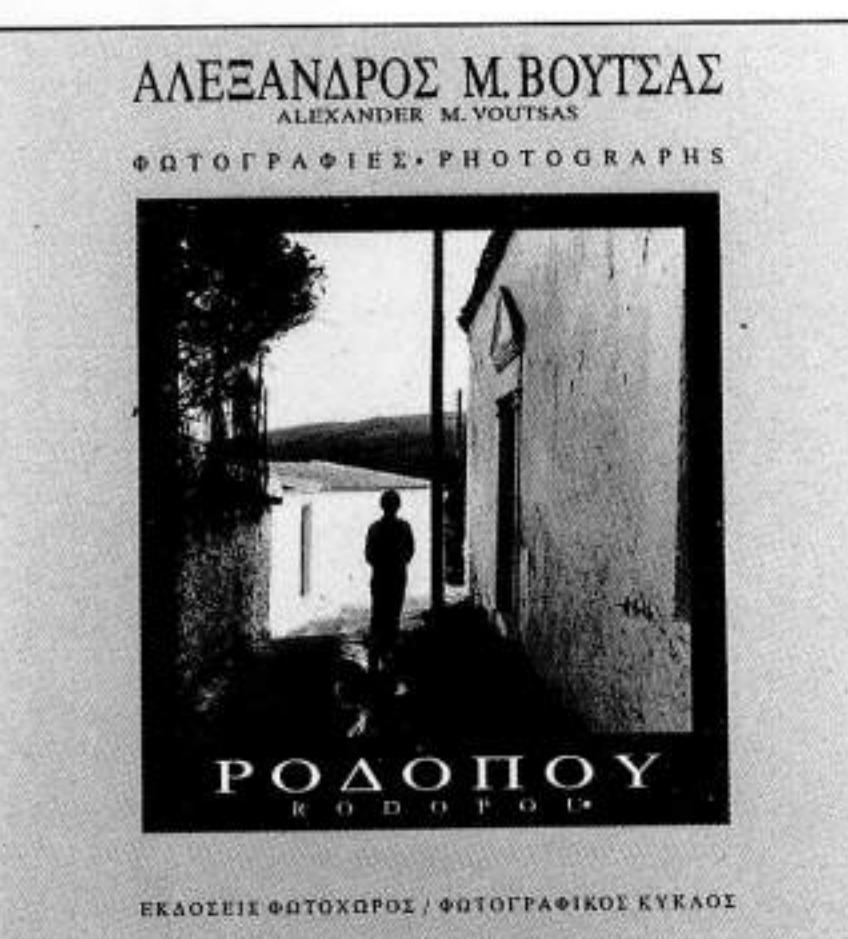
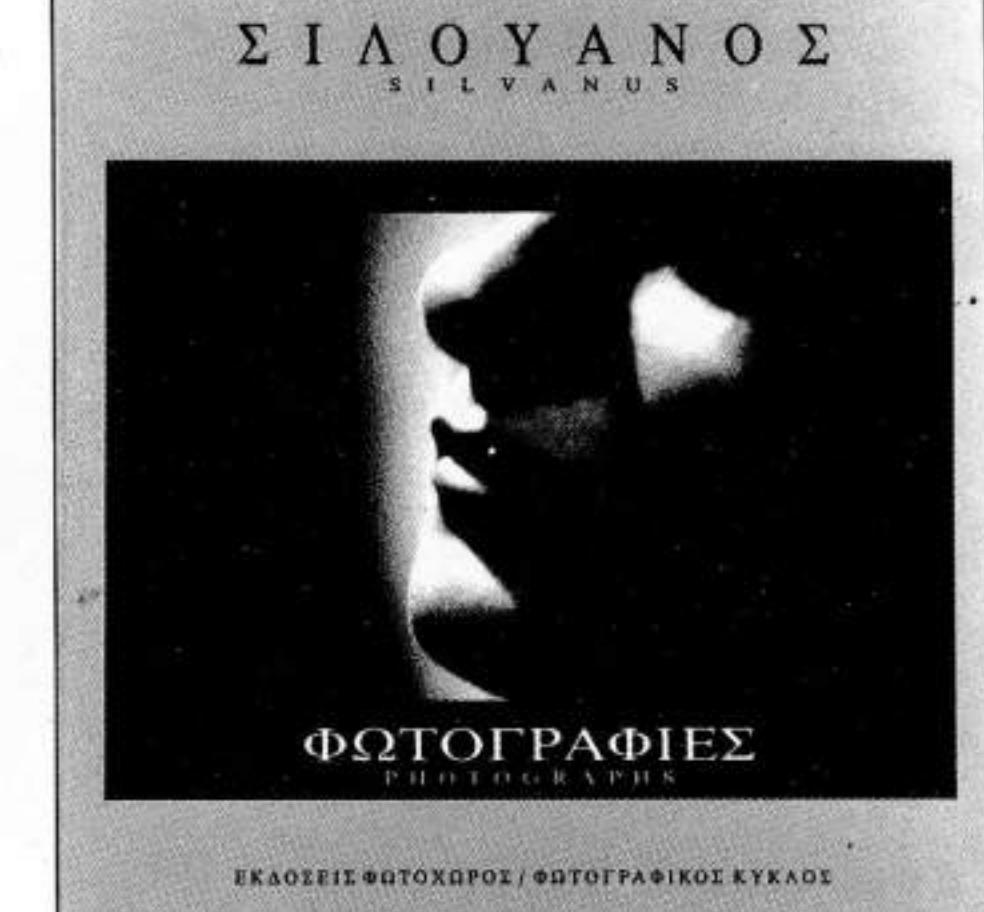
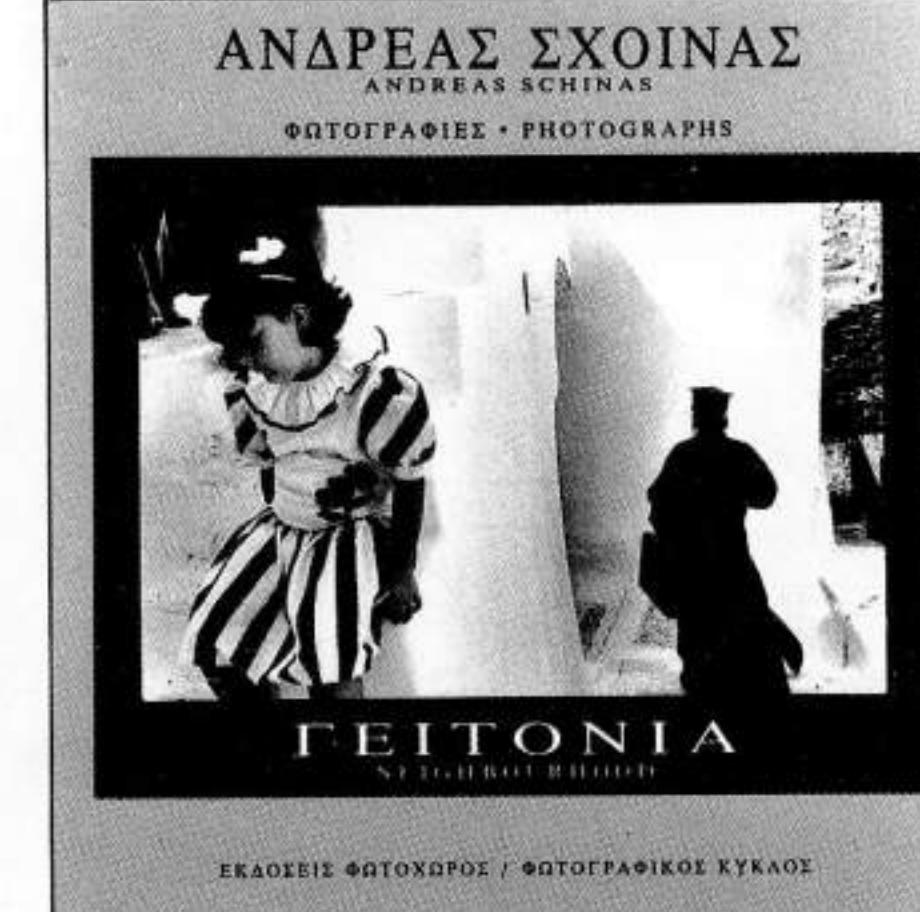
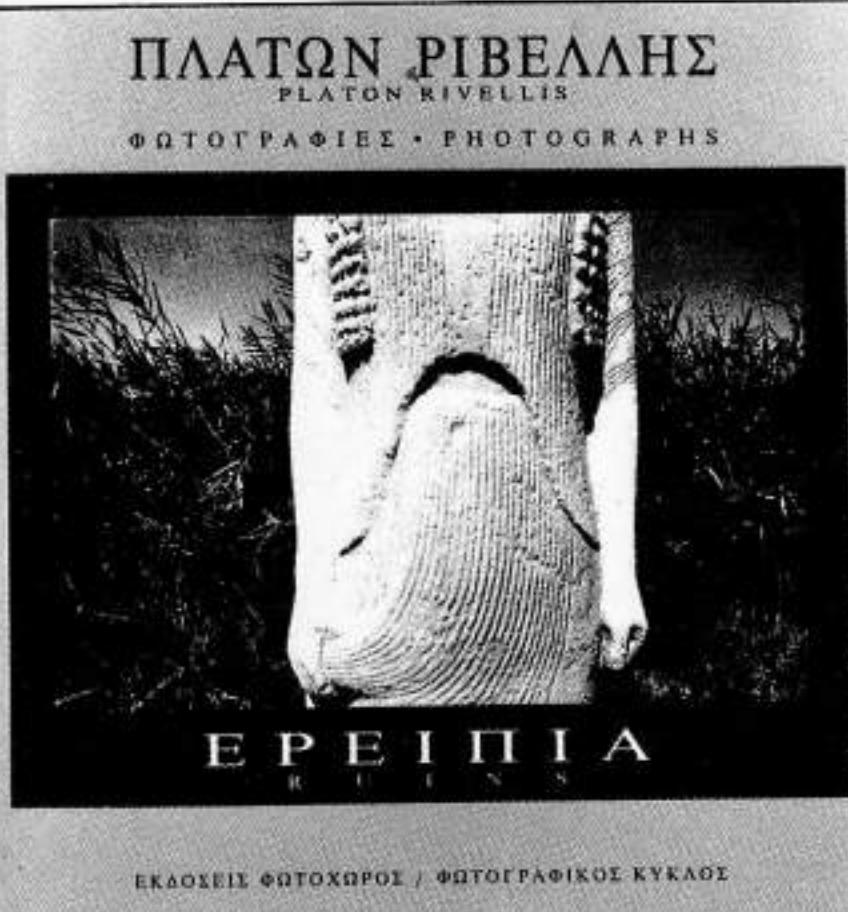
### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β**

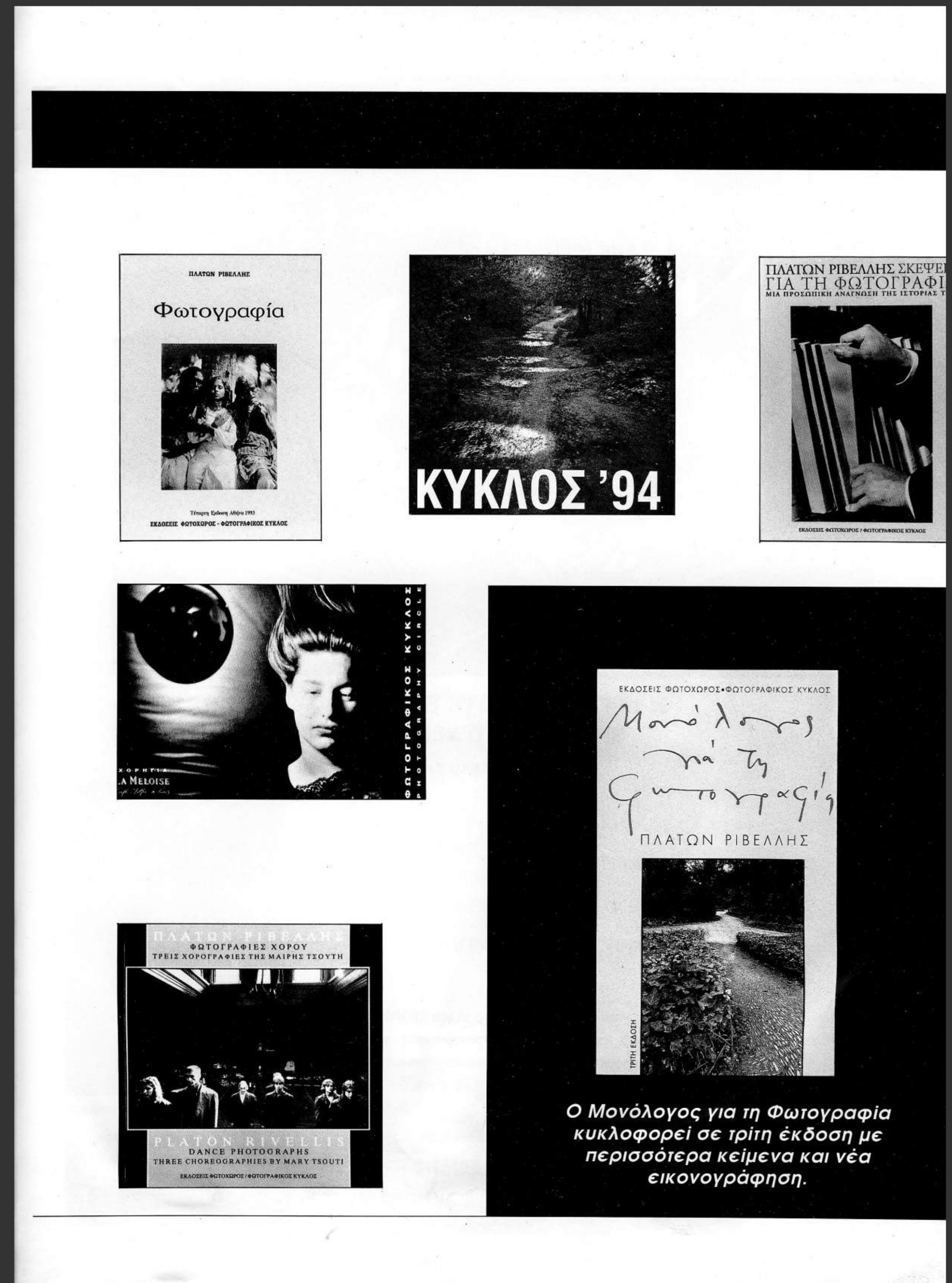
Berenice Abbott "Sixty Years of Photography", Thames and Hudson  
Josef Albers "Photographien 1928-1955", Schirmer-Mosel  
William Albert Allard "The photographic essay", Little Brown  
Manuel Alvarez Bravo, Travelling Light  
Richard Avedon  
Gabriele Basilico "Porti di Mare", Art &  
Aenne Biermann "Photographs 1925-1933", Nischen  
Ilse Bing "Three Decades of Photography", New Orleans Museum of Art  
Brassai "Paris la nuit, Paris le jour", Paris Musées  
René Burri "One world", Benteli  
Debbie Fleming Caffery "Carry me home", Smithsonian  
Paul Caponigro "The wise silence", New York Graphic Society  
Martha Casanave "Past lives", David Godine  
Toni Catany "La Meva Mediterranea", Lunwerg  
Luc Choquer "Planète France", Contrejour  
William Christenberry "Southern Photographs", Aperture  
Arnaud Class - Cahiers de la Photographie  
Alvin Langdon Coburn "Photographer", Dover  
Linda Connor "Solos", Apérion  
Eileen Cowin - Mw Gallery  
Lin Delpiere - L'Agence Privée  
Alain Desvergne "Yoknapatawpha", Marval  
Robert Doisneau "Three seconds from eternity", N.Y. Graphic Society  
William Eggleston "Ancient and Modern", Random  
Elliot Erwitt "Recent developments", Simon and Schuster  
Franco Fontana "Cento volte America", Mondadori  
Martine Frank "De temps en temps", Les Petits Frères  
Lee Friedlander "Photographs", Haywire  
Cristina García Rodero "Espagne occulte", Contrejour  
Luigi Ghirri "Italian landscape", Electa

### **Mario Giacomelli - Fettinelli"**

Ralph Gibson "Early work", Archive 24  
Laura Gilpin "An enduring grace", Amon Carter Museum  
Wilhelm von Gloeden "Taormina", Twelvetrees Press  
Nan Goldin "The ballad of sexual dependency", Aperture  
Emmet Gowin "Photographs", Bulfinch  
Harry Gruyaert "Lumières blanches", Photopies  
Ernst Haas "Le plus belle photographie a colori", Garzanti  
Johan Hagemeyer - Archive 16  
Charles Harbutt "Travelog", Mit Press  
Florence Henri "Artist Photographer", MOMA San Francisco  
James Herbert "Stills", Twin Palms  
Craigie Horsfield - Arts Council  
Horst P. Horst "Photographien", Schirmer-Mosel  
Frank Horvat - Espace Photo Paris  
Elkoh Hosoe "Meta", ICP  
George Hoyningen-Huene, Thames and Hudson  
Izis - Paris Musées  
Jeff Jacobson "My fellow Americans", Picture Project N.M.  
Mimo Jodice "Vedute di Napoli", Mazzotta  
Consuelo Kanaga "An American Photographer", Brooklyn Museum  
Carl de Keyzer "Homo Soveticus", Agfa  
Chris Killip "In flagrante", Secker and Warburg  
William Klein "Close-up", Thames and Hudson  
George Krause - Rice University Press  
Suzanne Lafont "Jeu de Paume", Actes Sud  
Dorothea Lange "Photographs of the lifetime", Aperture  
Sergio Larrain "Valparaiso", Hazan  
Clarence John Laughlin "Visionary Photographer", Hallmark  
Matt Mahurin "Photographer", Twelvetrees Press  
Man Ray, Schirmer-Mosel  
Robert Mapplethorpe "Early Works", Robert Miller  
"Ten by ten", Schirmer-Mosel  
Mary Ellen Mark "25 years", Bulfinch  
Ray Metzker "Unknown Territory", Aperture  
Adolphe de Meyer, Thames and Hudson  
Joel Meyerowitz "Wild flowers", New York Graphic Society  
Duane Michals "Now becoming then", Twin Palms  
Lisette Model - National Gallery of Canada  
Jorge Molder "Fotografías", Centro de Arte Moderna  
Nicholas Nixon "Pictures of people", MOMAN.Y.  
Martin Parr "Resort", Promenade Press  
Irving Penn "Passage", Jonathan Cape  
Sylvia Plachy "Unguided Tour", Aperture  
Bernard Plossu "Les paysages intermédiaires", Centre Pompidou  
Tony Ray-Jones "A day off", Thames and Hudson  
Albert Renger-Patzsch "Creatif", Schumann und Kicken  
Jean-Philippe Reverdot "Kuma", Marval  
Eugene Richards "Dorchester Days", Many Voices Press  
Sebastião Salgado "Autres Amériques", Contrejour  
Ferdinando Scianna "Le forme del Caos", Art &  
Cindy Sherman "History Portraits", Schirmer-Mosel  
Jeanloup Sieff "1950-1990", Contrejour  
Aaron Siskind "Pleasures and terrors", New York Graphic Society  
Mike and Doug Starn, Abrams  
Chris Steele-Perkins "The pleasure principle", Cornerhouse  
Edward Steichen "The master prints", New York Graphic Society  
Alfred Stieglitz "Photographer", New York Graphic Society  
Joel Sternfeld "American Prospects", Times Books  
Keichi Tahara - Paris Audiovisuel  
Arthur Tress "Talisman", Thames and Hudson  
Jerry Uelsmann "Silver meditations", Morgan and Morgan  
Jenny de Vasson, Herscher  
Alex Webb "Hot light-Half made worlds", Thames and Hudson  
Minor White "The eye that shapes", Bulfinch  
Joel Peter Witkin "Gods of Earth and Heaven", Twelvetrees Press  
Wols "Photographe", Centre Pompidou

## Εκδόσεις Φωτοχωρού - Φωτογραφικού Κύκλου





**ΝΕΟ ILFORD DELTA 100  
ΤΟ ΑΣΠΡΟΜΑΥΡΟ ΦΙΛΜ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΑΣ '93 - '94**



Sihler & Partner

**Η ΜΕΓΙΣΤΗ ΔΥΝΑΤΗ ΕΥΚΡΙΝΕΙΑ  
ΕΙΝΑΙ ΠΙΑ ΣΤΟ ΧΕΡΙ ΣΑΣ**

**(ΚΑΙ ΣΤΟΝ ΦΑΚΟ ΣΑΣ)**

Αν αυτό που σας ενδιαφέρει είναι η ευκρίνεια και ο λεπτός κόκκος, το νέο ILFORD DELTA 100 είναι αναμφισβήτητα το καλύτερο φίλμ στην κατηγορία του, γι' αυτό άλλωστε και ανακηρύχτηκε ασπρόμαυρο φίλμ της χρονιάς '93 - '94. Μεγεθύνσεις από αρνητικά ILFORD DELTA 100 διαθέτουν μεγαλύτερη ευκρίνεια και διαχωριστική ικανότητα από φωτογραφίες που έχουν γίνει με άλλα ασπρόμαυρα φίλμ, ίδιας ευαισθησίας. Γιατί θα πρέπει λοιπόν να συνεχίστε να ασχολείστε με φίλμ που περιορίζουν τις δυνατότητές σας;

**ILFORD**

**Δ ΔΑΜΚΑΛΙΔΗΣ**

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

STUDIO  
UNDERGROUND



**ILFORD  
CIBACHROME®  
CENTRE**  
*of*  
**Thessaloniki**

- ασπρόμαυρες φωτογραφίες.
- εκτυπώσεις από slides CIBACHROME.
- εκτυπώσεις από ζύχρουμιο αρνητικό.

Ν.ΚΟΥΚΟΥΦΛΗ 4 (περιοχή ΑΓΙΑΣ ΣΟΦΙΑΣ), ΤΗΛ: 236.850, 228.717

**CONTAX RTS II**  
**THE PROFESSIONAL'S CAMERA**

12 GRAPHIC DESIGN

The Finest Cameras Demand The Finest Lenses

Germany

ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ  
ΟΔΗΓΙΕΣ ΧΡΗΣΗΣ  
ΜΕ ΤΗΝ ΕΓΓΥΗΣΗ  
ΚΑΙ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ  
EUROPHOT A.E.

**CONTAX**  
*The Classic Camera*

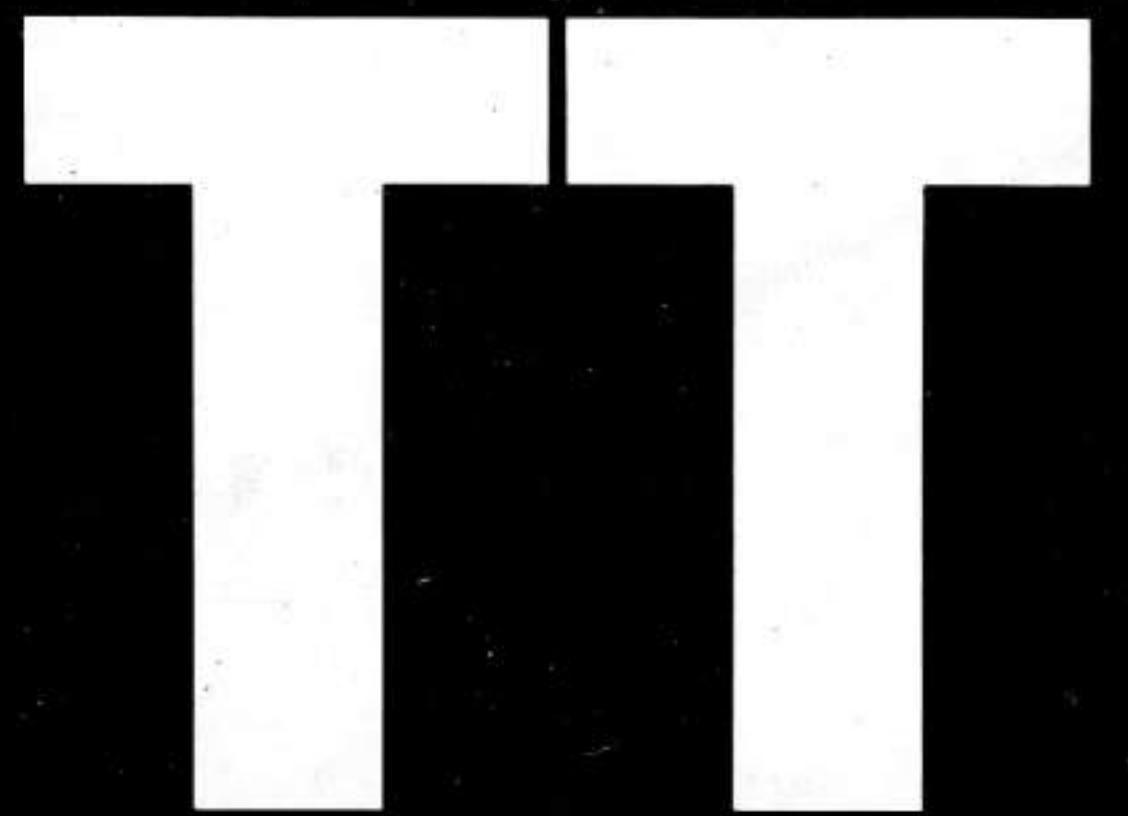
ΑΘΗΝΑ:  
ΦΩΤΟ ΜΑΡΚΕΤ  
ΚΩΛΕΤΤΗ 8

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ:  
ΚΟΥΝΙΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ  
ΦΩΤΟΒΙΖΙΟΝ Ε.Π.Ε.  
ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 15

ΚΡΗΤΗ-ΧΑΝΙΑ:  
ΣΚΟΥΛΑΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ  
ΣΜΥΡΝΗΣ 61

Ευρωφωτ  
EUROPHOT A.E.

ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΟΙ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΙ :  
EUROPHOT A.E. ΟΜΗΡΟΥ 13 • Τ.Θ. 3308 • 102 10 ΑΘΗΝΑ • ΤΗλ. 3627332 - 3634417 • FAX: (01) 3625029



PHOTOPAPIER  
PAPIER PHOTOGRAPHIQUE  
PHOTOGRAPHIC PAPER

**TT SPEED**

**RA-4 Τύρ 10**

Το ξεχωριστό  
έγχρωμο χαρτί για  
μια νέα γενιά  
επαγγελματιών

**TETENAL**

ΦΩΤΟ ΟΛΥΜΠΙΑ Β.ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ-Φ.ΒΙΟΛΑΤΖΗΣ & ΣΙΑ ΕΠΕ  
ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΟΙ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΙ-ΕΙΣΑΓΩΓΕΙΣ  
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ: ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 57-10679 ΑΘΗΝΑ / ΤΗΛ. 01-36 34066, 01-64 50646

R1 ULTRA LIGHTS



"Ή γείων τού;  
Αγύρκοιμ!"

ΤΟ ULTRA LIGHT  
ΠΟΥ ΚΡΑΤΗΣΕ ΤΗ ΓΕΥΣΗ



Το Υπουργείο Υγείας προειδοποιεί:  
**Τ Ο Κ Α Π Ν Ι Σ Μ Α Β Λ Α Π Τ Ε Ι**  
**Σ Ο Β Α Ρ Α Τ Η Ν Υ Γ Ε Ι Α**

GRAFIS ADVERTISING