

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ



ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΓΙΑ ΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΕΥΧΟΣ 3 ΑΝΟΙΞΗ-ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ 1995 ΤΙΜΗ 800 ΔΡΧ.



50 MZ-5 & 40 MZ-2

- Οδηγός αριθμού (GN) 50m και 40m σε ISO 100/21°.
- Ελεγκτήριο ψηφιακών ενδείξεων.
- Μνήμη εννέα ηλεκτρονικών προγραμμάτων.
- Στροβοσκοπική χρήση (από GN 2).
- Θέση winder για πολλές λήψεις ανά δευτερόλεπτο.
- Δώδεκα αυτόματα διαφράγματα εργασίας.

- Αυτόματο ζουμ πολλών δέσεων από 24 mm.

- Ενσωματωμένη ακτίνα AF για υπολογισμό αποστάσεων.

- Είκοσι πέντε δέσεις μειωμένων λάμψεων

- από 1/1 εως 1/256.

- Καθέτως και οριζοντίως κινούμενη κεφαλή.

- Συστήματα αυτοματισμού SCA 3000 και SCA 300.

ΕΠΙ ΠΛΕΟΝ ΓΙΑ ΤΟ 50 MZ-5

- TTL EASY για εύκολη και ασφαλή χρήση αυτοματισμών.
- Φως - πλότος για έλεγχο του φωτισμού.
- Θέση turbo για ταχύτατη επαναφόρτιση.

ΣΑΛΚΟΦΩΤ ι.ε. ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 15. 546 24 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ. ΤΗΛ: (031)275.763. 278.600 ΣΤΑΔΙΟΥ 43 10559 ΑΘΗΝΑ. ΤΗΛ:(01) 3217506. 3251294.

ARTWORK (03) 221HO IR. KOLANZES, GJ. MEUDONNS



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

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

Η ΤΗΛΕΜΕΤΡΙΚΗ
ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ

CONTAX G1



- ΜΕΤΑ ΑΠΟ ΧΡΟΝΙΑ Η CONTAX ΞΑΝΑΓΥΡΝΑΙ ΣΤΙΣ ΤΗΛΕΜΕΤΡΙΚΕΣ ΜΗΧΑΝΕΣ, ΓΙΑ ΝΑ ΠΡΟΣΘΕΣΕΙ ΤΙΣ ΕΥΚΟΛΙΕΣ ΤΗΣ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ.
- ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΕΝΑΛΛΑΞΙΜΟΙ ΦΑΚΟΙ ZEISS ΠΡΟΦΕΡΟΥΝ ΟΠΤΙΚΗ ΠΟΙΟΤΗΤΑ ΠΟΛΥ ΥΨΗΛΟΤΕΡΗ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΟΥΣ ΦΑΚΟΥΣ ΜΗΧΑΝΩΝ REFLEX, ΑΦΟΥ Η ΑΠΟΥΣΙΑ ΚΑΘΡΕΠΤΗ ΕΠΙΤΡΕΠΕΙ ΣΥΜΜΕΤΡΙΚΕΣ ΣΧΕΔΙΑΣΕΙΣ.
- ΑΥΤΟΜΑΤΗ ΕΣΤΙΑΣΗ ΜΕ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΑ ΕΠΙΛΟΓΗΣ ΧΕΙΡΟΚΙΝΗΤΗΣ.
(Ταχύτητες 16 sec-1/2000sec στο αυτόματο και 1 sec - 1/2000 στο χειροκίνητο)
- ΑΥΤΟΜΑΤΗ ΕΚΘΕΣΗ ΠΡΟΤΕΡΑΙΟΤΗΤΑΣ ΔΙΑΦΡΑΓΜΑΤΟΣ ΜΕ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΑ ΕΠΙΛΟΓΗΣ ΧΕΙΡΟΚΙΝΗΤΗΣ (MANUAL).
- ΚΛΕΙΔΩΜΑ ΜΝΗΜΗΣ ΦΩΤΟΜΕΤΡΟΥ ΚΑΙ ΔΙΟΡΘΩΣΗ ΑΥΤΟΜΑΤΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ MEXPI ±2 ΣΤΟΠ.
- ΕΠΙΛΟΓΗ ΕΥΑΙΣΘΗΣΙΑΣ DX (ISO 25-500) ή ΧΕΙΡΟΚΙΝΗΤΗΣ (ISO 6-6400).
- ΔΙΟΡΘΩΣΗ ΣΚΟΠΕΥΤΡΟΥ +0,3 - 2 ΔΙΟΠΤΡΙΕΣ.
- ΣΚΟΠΕΥΤΡΟ ΜΕ ΠΛΗΡΗ ΚΑΛΥΨΗ (90%) ΓΙΑ ΚΑΘΕ ΦΑΚΟ (28-45-90), ΧΩΡΙΣ ΔΙΑΓΡΑΜΜΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΜΕ ΣΥΝΕΧΗ ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΗ ΤΟΥ ΓΙΑ ΔΙΟΡΘΩΣΗ ΠΑΡΑΛΛΑΞΕΩΣ MEXPI 50cm. *
- ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ ΣΤΟ ΣΚΟΠΕΥΤΡΟ (ΕΚΤΟΣ ΚΑΔΡΟΥ): ΤΑΧΥΤΗΤΑ, ΔΙΟΡΘΩΣΗ ΕΚΘΕΣΗΣ, ΥΠΕΡ ή ΥΠΟ-ΕΚΘΕΣΗ, ΑΠΟΣΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΦΛΑΣ.
- ΕΝΣΩΜΑΤΩΜΕΝΟ WINDER ΜΕ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΑ ΕΠΙΛΟΓΗΣ ΜΕΜΟΝΟΜΕΝΩΝ ή ΣΥΝΕΧΟΜΕΝΩΝ ΛΗΨΕΩΝ.
- ΑΥΤΟΜΑΤΗ ΔΙΑΔΟΧΙΚΗ ΛΗΨΗ ΤΡΙΩΝ ΣΤΑΣΕΩΝ (BRACKETING) ANA ±0,5EV ή ±1EV.
- ΑΥΤΟΜΑΤΟ ΦΟΡΤΩΜΑ ΚΑΙ ΑΥΤΟΜΑΤΗ ΕΠΑΝΑΦΟΡΑ ΤΟΥ ΦΙΛΜ (ΜΕ ΤΗΝ ΑΚΡΗ ΤΟΥ ΦΙΛΜ ΜΕΣΑ ή ΕΞΩ ΚΑΤ' ΕΠΙΛΟΓΗ).
- ΦΛΑΣ TTL ΜΕ ΦΩΤΟΜΕΤΡΗΣΗ ΑΠΟ ΤΟ ΕΠΙΠΕΔΟ ΤΟΥ ΦΙΛΜ.
- ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΑ ΠΟΛΛΑΠΛΩΝ ΕΚΘΕΣΕΩΝ.
- ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΑ ΑΥΤΟΦΩΤΟΓΡΑΦΙΣΗΣ.
- ΑΘΟΡΥΒΗ (ΛΟΓΩ ΑΠΟΥΣΙΑΣ ΚΑΘΡΕΠΤΗ) ΚΑΙ ΕΛΑΦΡΙΑ (460gr.).
- ΔΑΧΤΥΛΙΔΙ ΠΡΟΣΑΡΜΟΓΗΣ ΤΩΝ ΦΑΚΩΝ ZEISS CONTAX REFLEX.

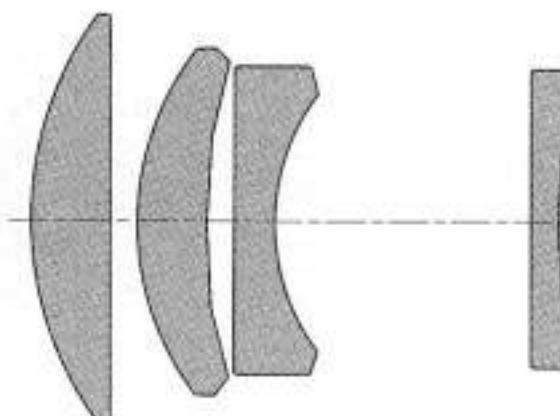
The Classic Camera

CONTAX
CARL ZEISS T* LENSES

The Finest Cameras
Demand The Finest
Lenses



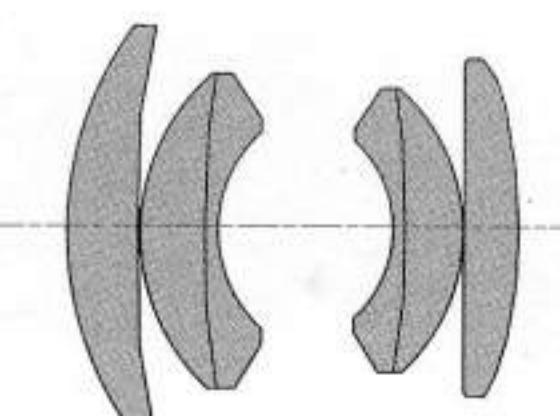
CARL ZEISS SONNAR T* 90 mm f2.8



*
∞-5-2-1-0.5 125



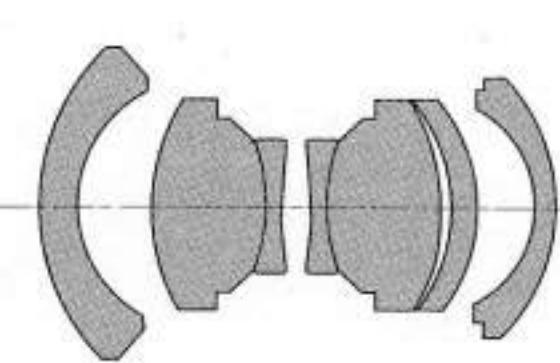
CARL ZEISS PLANAR T* 45 mm f2



*
∞-5-2-1-0.5 125



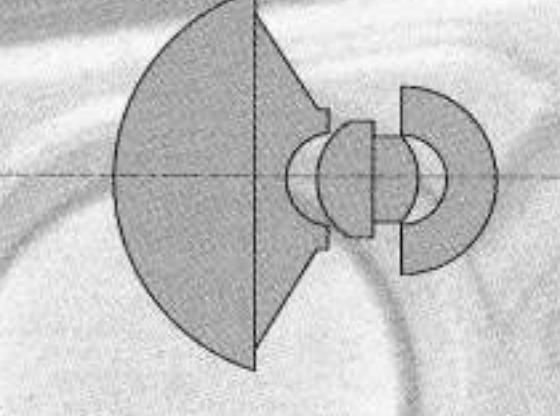
CARL ZEISS BIOGON T* 28 mm f2.8



*
∞-5-2-1-0.5 125



CARL ZEISS HOLOGON T* 16 mm f8



ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΟΙ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΙ
ΟΜΗΡΟΥ 13 • Τ. Θ. 3308 • 102 10 ΑΘΗΝΑ • ΤΗΛ.: 362 7332 - 363 4417 • FAX: (01) 362 5029

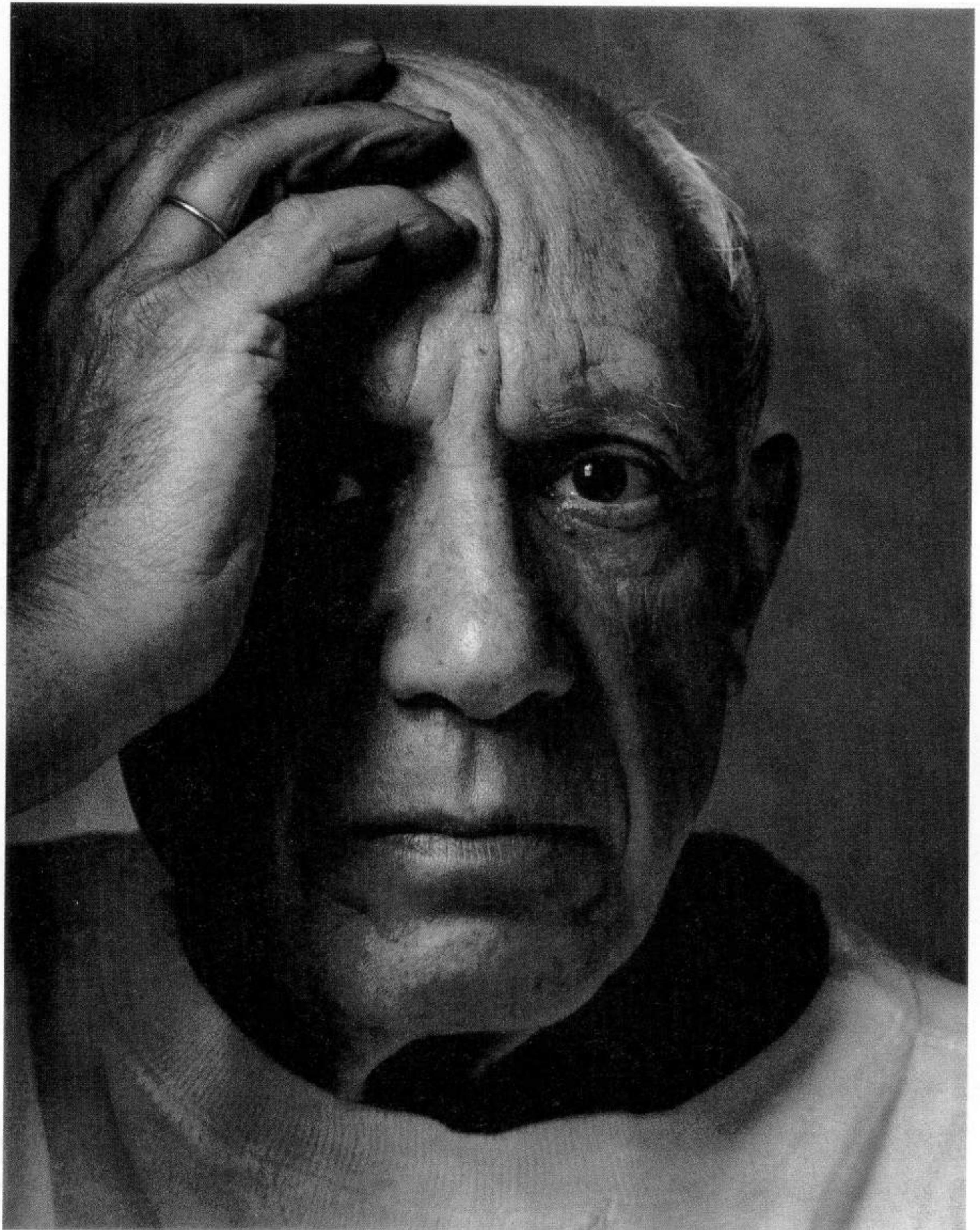
europhot
EUROPHOT A.E.

CONTAX
Specialists

ΑΙΓΑΛΕΩ: ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ Α.Ε.
ΘΗΒΩΝ 511 (ΠΛ. ΑΓ. ΣΠΥΡΙΔΩΝΟΣ)
ΓΛΥΦΑΔΑ: ΤΣΑΚΝΑΡΙΔΗΣ
Ι. ΜΕΤΑΞΑ 15
ΚΑΛΑΜΑΚΙ ΑΝΩ: ΦΩΤΟΓΡΑΜΜ.
ΙΩΝΙΑΣ 84
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΜΑΓΡΙΖΟΣ
Ι. ΔΡΑΓΟΥΜΗ 36
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΦΩΤΟΒΙΖΙΟΝ
ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 15
ΧΑΝΙΑ: SIGMA LABORATORIES
ΣΜΥΡΝΗΣ 61
ΒΟΛΟΣ: ΣΤΕΛΙΑΡΟΣ
2ας ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 5
Υποκατάστημα: ΤΟΠΑΛΗ 22

MGIV

THE FIRST PAPER TO THINK LIKE A PRINTER



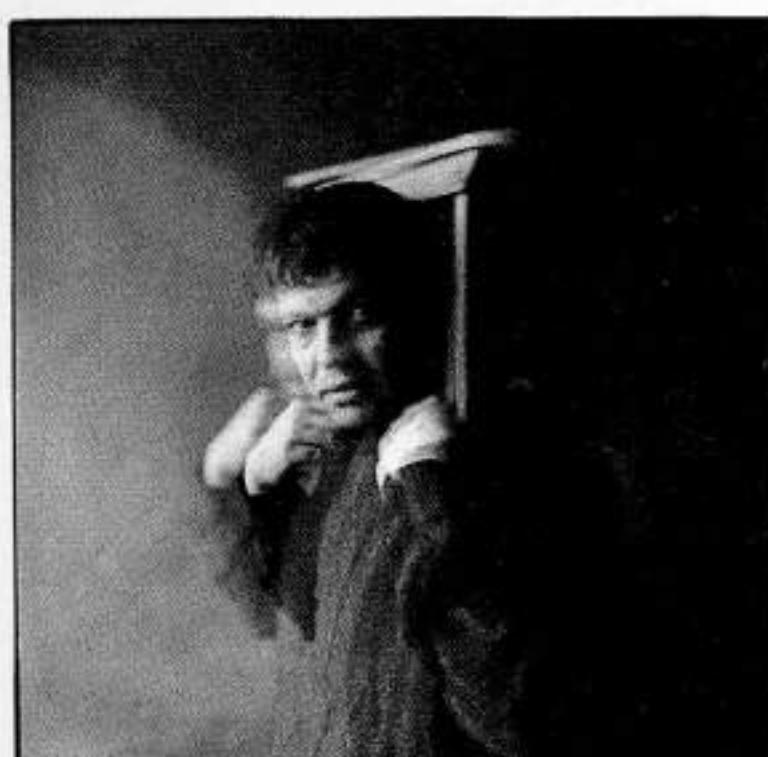
ILFORD
Δ ΔΑΜΚΑΛΙΔΗΣ

ILFORD
MULTIGRADE IV
RC DE LUXE

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

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

- 6.** ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΔΡΟΜΟΥ
του Πλάτωνος Ριβέλλη.
- 10.** ΣΧΟΛΙΑ.
- 14.** AUGUST SANDER.
του Αντώνη Κυριαζάνου.
- 18.** DIANE ARBUS
της Γκλόρις Ροζάκη.
- 24.** PORTFOLIO.
Μανώλης Κανακάκης.
- 28.** PORTFOLIO.
Γιάννης Μαραπάς
- 32.** PORTFOLIO.
Κώστας Σακελλαρίου
- 36.** ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΕΙΣ.
Φωτογραφική ομάδα Ρόδου.
- 40.** ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ .
- 44.** ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ.
της Γκλόρις Ροζάκη.
- 46.** ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ.



Φωτογραφία εξαφύλλου, Γιάννης Μαραπάς.

A N O I Ε H
K A L O K A I R I
1 9 9 5

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ: Ετήσια συνδρομή Εσωτερικού 3.000 δρχ., Εξωτερικού 6.000 δρχ.
Ταχυδρομική επιταγή στο όνομα
Ανδρέας Σχοινάς Τσακάλωφ 44 Αθήνα 106 73.

Photochoros is a quarterly published magazine on creative photography. DIRECTOR: Plato Rivellis
Annual subscription (4 issues) Drs. 6.000 Cheques addressed to Andreas Schinas, 44 Tsakalof str.,
Athens 10 673, GREECE. Fax: 01-3645151.

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ τεύχος 3, Άνοιξη - Καλοκαίρι 1995, τιμή τεύχους δρχ. 800. Εκδόσεις Φωτοχώρος -
Φωτογραφικός Κύκλος. Τσακάλωφ 44 Αθήνα Τ.Κ 106 73 τηλ:01-3645577, 01-3608349 01-3615508,
Fax: 01-3645151. Διευθυντής Πλάτων Ριβέλλης, Αρχισυντάκτης Αντώνης Κ. Κυριαζάνος,
Art Director Ιωάννης Β. Κολαξίζης, DTP Artwork Συγγρου 5 τηλ: 031-251.140 Γιώργος Ι. Μελιδόνης,
Φίλμ-διαχωρισμοί, Φίλιππος Γκριτζιώτης, Κωνσταντινούπολεως 216, Αθήνα, τηλ:01-2021510,
Εκτύπωση Επικοινωνία Ε.Π.Ε. Πάρνηθος 51, Πειραιάς, τηλ: 01-4130901.

Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΔΡΟΜΟΥ, Η ΦΩΤΟΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΟΙ ΠΑΡΕΡΜΗΝΕΙΕΣ ΤΟΥΣ

ΤΟΥ ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΡΙΒΕΛΛΗ

H“καθαρή” φωτογραφία του “στιγμιούπου”, υπήρξε πάντοτε η ευκολότερη είσοδος στον κόσμο της “προσωπικής” φωτογραφίας. Το κοινωνικό ενδιαφέρον του θέματος, σε συνδυασμό με την θρυλούμενη ταχύτητα αντίδρασης του φωτογράφου και το πάγωμα της κίνησης, κερδίζουν το ενδιαφέρον τόσο του αρχάριου φωτογράφου, όσο και του οπτικά αναλφάβητου θεατή.

Και ο δάσκαλος της φωτογραφίας γνωρίζει από το μαθητής ευκολότερα θα “δεχτεί” έναν φωτογράφο ρεπορταζικού ύφους, από κάποιον άλλον με στατική θεματολογία, για την οκοπιμότητα της φωτογραφικής παρέμβασης του οποίου γεννιώνται περισσότερα ερωτηματικά.

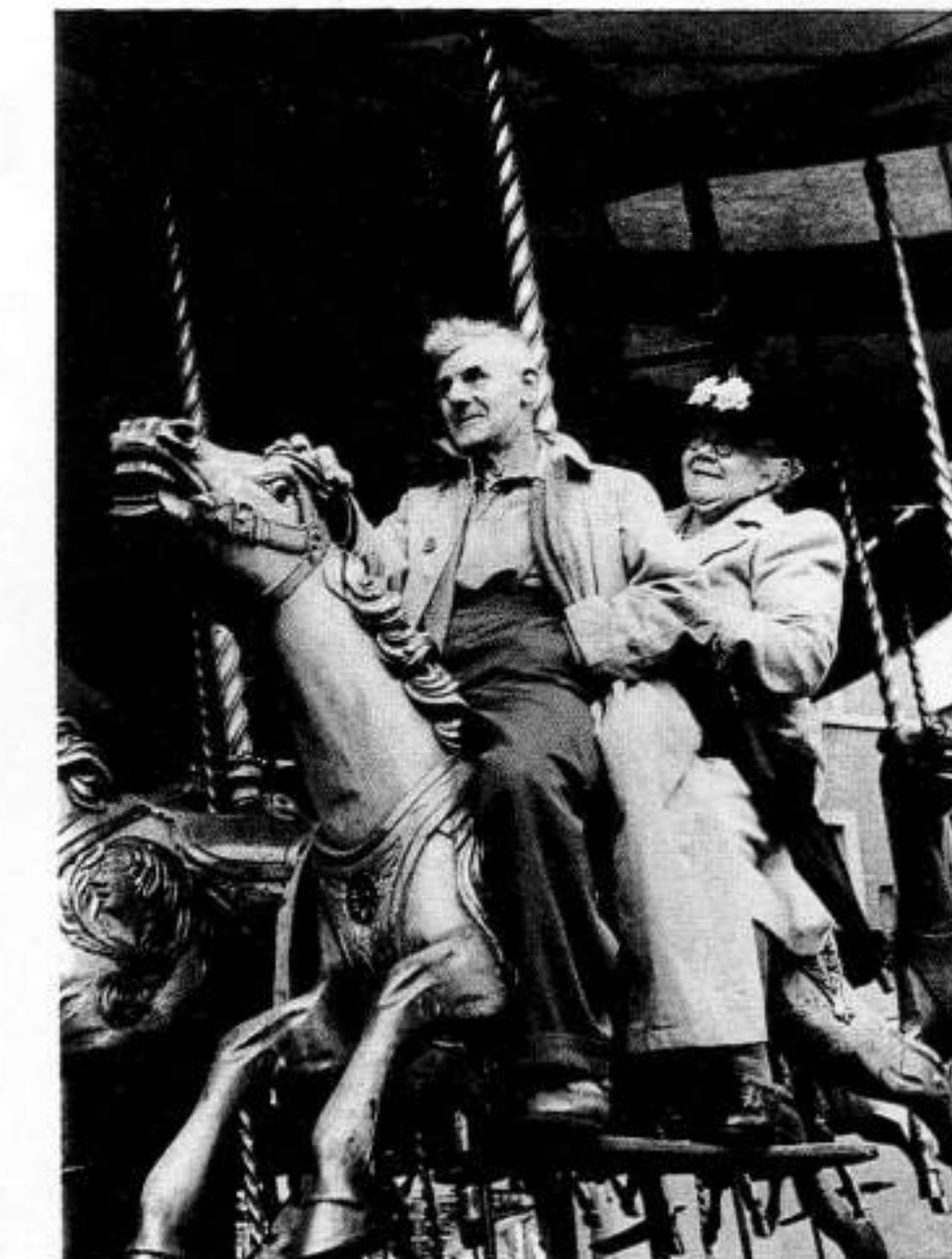
Αυτή η φωτογραφία χαρακτηρίστηκε ως “φωτογραφία δρόμου”, όρος αυθαίρετος και παραπλανητικός, ο οποίος καλύπτει εξαιρετικά διαφορετικούς φωτογράφους, με μόνο κοινό χαρακτηρι-

στικό την πλειοψηφία λήψεων με ύφος στιγμιούπου. Συχνά βέβαια, για τις ανάγκες ευρύτερης συνεννόησης, είμαστε όλοι υποχρεωμένοι να χρησιμοποιούμε αυτόν τον όρο, ο οποίος, είναι γεγονός, στις έχει πλέον καθιερωθεί.

Η φωτογραφία δρόμου” έχει να υποδειξεί εκπροσώπους υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας και, κατά συνέπειαν, σύνθετης καλλιτεχνικής πρότασης. Γι' αυτό είναι ύποπτη μια τόσο γρήγορη αποδοχή τού ύργου τους, αφού κάτι τέτοιο μάλλον κρύβει μιαν εντελώς πρόχειρη και επιφανειακή προσέγγιση, που σχέση έχει με το ρεπορταζικό τους ύφος και την κοινωνική παρουσία των θεμάτων τους και όχι με την ουσιαστική αισθητική πρόταση που φέρουν. Η φωτογραφική δουλειά του Cartier-Bresson, του Kertesz, του Frank, ή του Winogrand χρειάζεται βαθύτερη και προσεκτικότερη μελέτη για να γίνει κατανοητή πέρα από την



W. Eugene Smith: Οκινόου, 1944



Iris Argyria, 1952

φαινομενική ή θεματική πρώτη προσέγγιση, τουλάχιστον όση προσοχή χρειάζεται και η δουλειά άλλων, θεωρητικών πιο ερμητικών φωτογράφων, όπως ο Evans, ο Atget, ή ο Sander.

Η φορμαλιστική άλλωστε πλευρά είναι αυτή που παρεξηγημένα θεωρήθηκε ως η καλλιτεχνική διάσταση στο κατά τα λοιπά αυθύπαρκτο θέμα. Με άλλα λόγια για μια πολύ πλατειά μερίδα φωτογράφων, και ακόμα ευρύτερο τμήμα θεατών, τον Winogrand τον χαρακτηρίζουν τα στραβά κάδρα, τον Cartier-Bresson η παγωμένη κίνηση, τον Frank ο κόκκος του φίλμ, ή τα φλου στους εσωτερικούς χώρους, και όλο το πρακτορείο Magnum οι υπερευρυγώνιοι φακοί. Μολονότι οι παραπρήσεις αυτές δεν στερούνται αληθείας, δεν είναι σωτό γενικεύονται και να μετατρέπονται σε συνταγές.

Μία προσεκτικότερη μελέτη τού έργου τών μεγάλων εκπροσώπων της “φωτογραφίας δρόμου”, θα μας δείξει από κάθε φόρμα διαφέρει ριζικά από τον έναν φωτογράφο στον άλλον, δημιουργώντας εξαρχής ένα ιδιότυπο και ουσιαστικό

περιεχόμενο. Η φόρμα τότε δεν είναι παρά το συντακτικό και η γραμματική μας προσωπικής ποίησης.

Η διαδεδομένη αντίληψη οτι φωτογραφία δρόμου σημαίνει γεωμετρική σύνθεση οδήγησε ακόμα και άξιο έλληνα φωτογράφο σε μια, κατά τη γνώμη μου, εσφαλμένη παραπρήση, που διατυπώθηκε προ επών σε συνέντευξή του στο περιοδικό "Σχολιαστής", όπου ισχυρίζοταν οτι η φωτογραφία δρόμου έχει μεγάλη σχέση με τη φόρμα και για τον λόγο αυτόν αναπτύχθηκε στην Ευρώπη με τους λιθόστρωτους δρόμους και τα παλαιά κτίρια. Και συνεπήλησε αναρωτώμενος πώς είναι δυνατόν να κάνει κάποιος φωτογραφία δρόμου στην οδό Λέκκα ή στην Πραξιτέλους.

Παρόμοιες τοποθετήσεις οδήγησαν τους φωτογράφους στη χώρα μας είτε να αποστέφονται τη φωτογραφία δρόμου θεωρώντας οτι δεν αντιπροσωπεύει παρά μιάν εντελώς επιδερμική φωτογραφική γλώσσα ικανή να αρθρωθεί από οποιονδήποτε διαθέτει έναν ευρυγώνιο φακό, και ενδεχομένως ένα motor-drive, είτε να την εφαρμόζουν αναπαράγοντας με καταθλιπτική μονοτονία ακριβώς αυτό που ένας ευρυγώνιος φακός, και ενδεχομένως ένα motor-drive, μπορούν επιφανειακά να αποδώσουν.

Σπήν τέχνη, άλλωστε, το φαινομενικά ευκολότερο είναι και το ουσιαστικά δυσκολότερο. Ας μην νομίζουν λοιπόν οι απανταχού της Ελλάδας νέοι φωτογράφοι, οτι ο ευκαιριακός βομβαρδισμός τού ανυπόψιαστου και ανυπεράσπιστου κοινωνικού μας περίγυρου θα τους εξασφαλίσει εύκολα και σύντομα φωτογραφία ενδιαφέρουσα και προσωπικό καλλιτεχνικό ύφος. Τι περισσότερες φορές θα καταλήξουν σε μια συλλογή φοικλορικών ή χιουμοριστικών στιγμοτύπων, που θα είναι για την καλλιτεχνική φωτογραφία ότι τα πνευματώδη ευφυλογήματα για τη λογοτεχνία.

Αν όμως οι νέοι αυτοί φωτογράφοι θελήσουν να μελετήσουν τους σπουδαίους "φωτογράφους" του "δρόμου" θα διαπιστώσουν:

Πρώτον, οτι τα θέματά τους δεν έχουν καθεαυτά (τις περισσότερες φορές) ενδιαφέρον, παρά μόνον σε σχέση με το φωτογραφικό (και όχι πραγματικό) γεγονός και ακόμη πάρα πέρα, εντασσόμενα στο συνολικότερο έργο του φωτογράφου. Γι αυτό δεν πρέπει να μας εκπλήσσει το γεγονός οτι ένας σαφώς κατώτερος του Cartier-Bresson φωτογράφος, όπως ήταν ο Robert Doisneau, είχε πληθώρα εικόνων με αξιοσημεωτή πρωτοτυπία, που μαρτυρούσαν μιαν ανιχνευτική ικανότητα και σπαρταριστό χιούμορ, σε αντίθεση με τον Cartier-Bresson, του οποίου οι φωτογραφίες δεν μπορούν καν να περιγραφούν λόγω απουσίας συγκλονιστικών λεπτομερειών, αλλά παρόλα αυτά αποτελούν ασύγκριτα πιο πρωτότυπη και ενδιαφέρουσα προσέγγιση τού κόσμου και του φωτογραφικού μέσου από εκείνων του Doisneau.

Δεύτερον, οτι για όλους αυτούς τους φωτογράφους η διαδικασία της φωτογραφικής λήψεως συνδέεται άμεσα με το αποτέλεσμα (όπως άλλωστε σε συμβαίνει με όλα τα είδη της φωτογραφίας) και οτι αυτή η διαδικασία προϋποθέτει καθημερινή αφοσίωση στο θέμα και πολλά μέτρα φίλμ και όχι εποχιακή ενασχόληση, κάτι που θα ταίριαζε σε

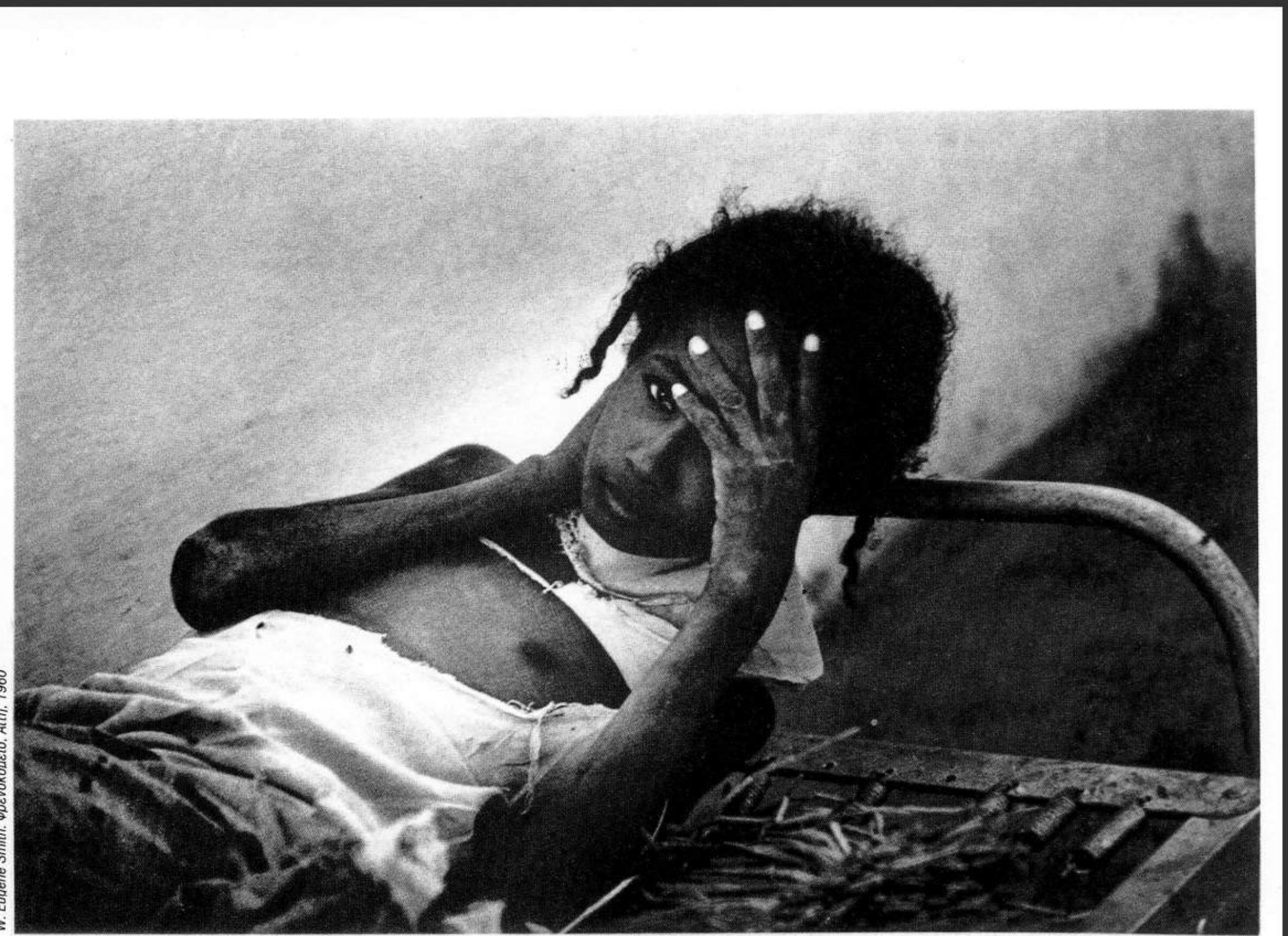


Sergio Larrain / Magnum. Valparaíso, c. 1963

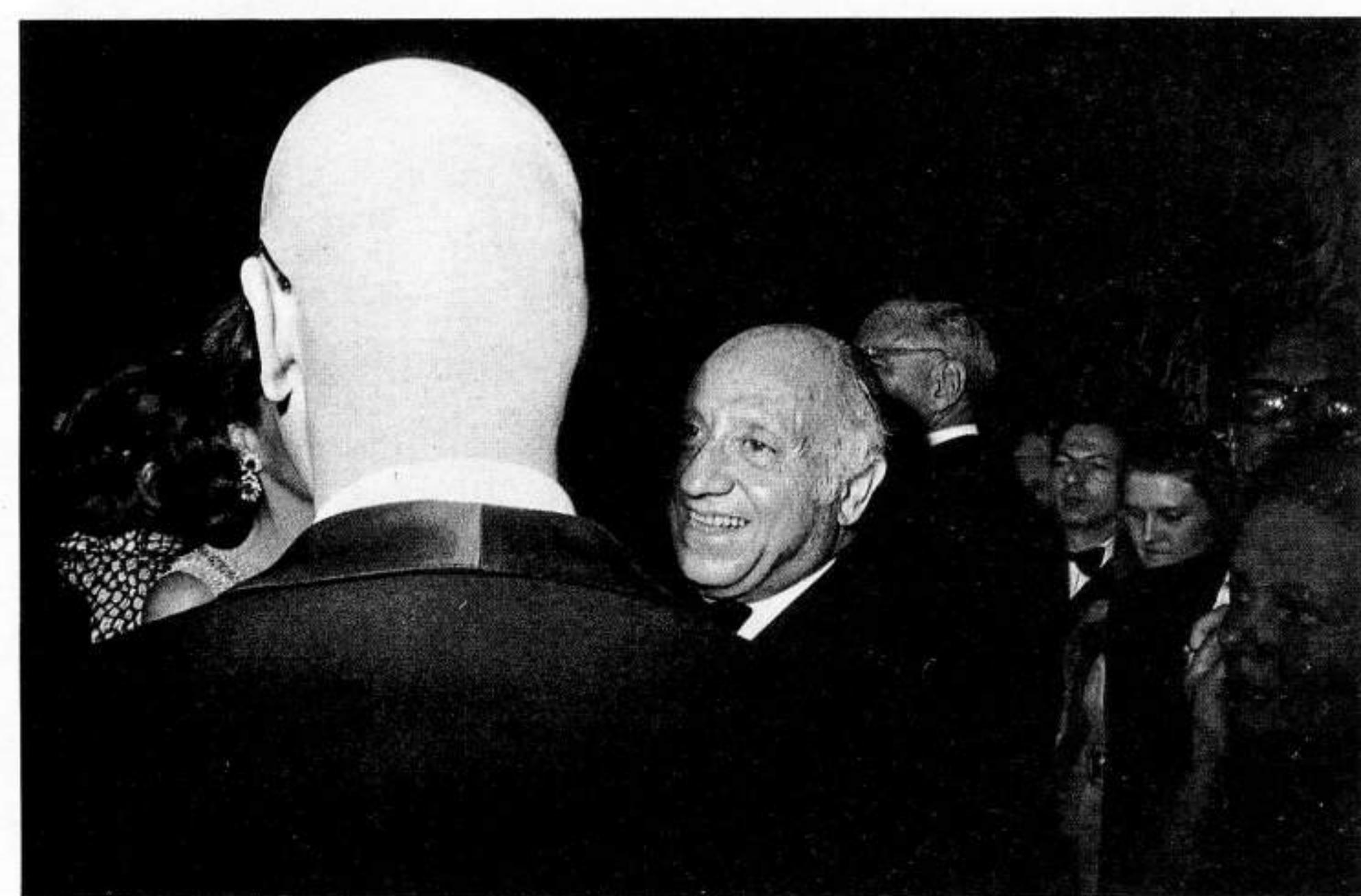
κάποιο άλλο ύφος και είδος εικόνων. Μπορείς να κάνεις σπουδαίο έργο σαν του Sander δουλεύοντας σε τακτά αραιά διαστήματα, αλλά δεν μπορείς να κάνεις σπουδαίο έργο σαν του Kertesz, αν η φωτογραφική μηχανή δεν γίνει πρόεκταση του κορμού σου. Αυτό δεν αποτελεί αξιολογική κρίση για την μα ή την άλλη φωτογραφική εκδοχή, αλλά απλώς και μόνον παραπήρηση στις κάθε φωτογραφικό έργο έχει και τη φωτογραφική διαδικασία που τη αρμόζει.

Τρίτον, οτι η επιλογή ενός φακού, ενός είδους τυπώματος, μιας χαμηλής ή υψηλής γωνίας λήψεως, είναι λιγότερο αυθαίρετη από όσο φαίνεται. Σε όλους τους μεγάλους φωτογράφους τα στοιχεία αυτά (είτε προέκυψαν, είτε προαποφασίστηκαν) συνθέτουν μια προσωπική εικόνα του κόσμου και όχι μια ευκαιρία εντυπωσιασμού της πιο ευάλωτης (δηλαδή απαίδευτης) μεριδας τους κοινού.

Αξίζει βέβαια οι νέοι φωτογράφοι να ασχοληθούν με τη "φωτογραφία δρόμου" που τόσα σημαντικά μάς έχει ήδη κληροδοτήσει. Μόνον που πρέπει να το κάνουν με τη σοβαρότητα, την αφοσίωση, την επιμονή και τη γνώση που της αρμόζουν.



W. Eugene Smith: Φενόκουστα, Αττική, 1960



Garry Winogrand: Metropolitan Museum, Νέα Υόρκη, 1969

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 8

Η αναγνώριση των δυσκολιών της θα οδηγήσει σε πιο προσεκτική ενασχόληση μαζί της, και θα μας απαλλάξει από τη βαρετή επανάληψη "φωτογραφικών στιγμών" που δεν θα είναι τίποτε άλλο από απλή περιγραφή ασήμαντων γεγονότων ή αδιάφορης ομορφιάς. Διότι πρέπει οι νέοι φωτογράφοι να αντιληφθούν ότι δεν υπάρχει κανένα γεγονός τόσο σημαντικό και καμμία ομορφιά τόσο

απόλυτη ώστε να αξίζει να φωτογραφηθούν. Την αξία τους την αντλούν από τη ροή της ζωής, στην οποία συμμετέχουν, και η απλή απομόνωσή τους δεν αρκεί για να τους προσδώσει σημασία ανάλογη με τη ζωή που τους έχει αφαιρεθεί. Πρέπει ο φωτογράφος να συνειδητοποιήσει ότι "φωτογραφική στιγμή" σημαίνει κάτι διαφορετικό από "στιγμή ζωής", και πως αν η επιθυμητή μεταμόρφωση

δεν επιτευχθεί με τη δική του παρεμβολή, τότε φωτογραφία δεν υπάρχει πέρα από την ωχρή απομίμηση ζωής. Το να επιδώκει μάλιστα να προκαλέσει το ενδιαφέρον επικαλούμενος την εν ζωή σημασία των εικονιζομένων προδίδει σε τελευταία ανάλυση και έναν αμφισβητούμενο αποτελέσματος, καλλιτεχνικό λαϊκισμό.

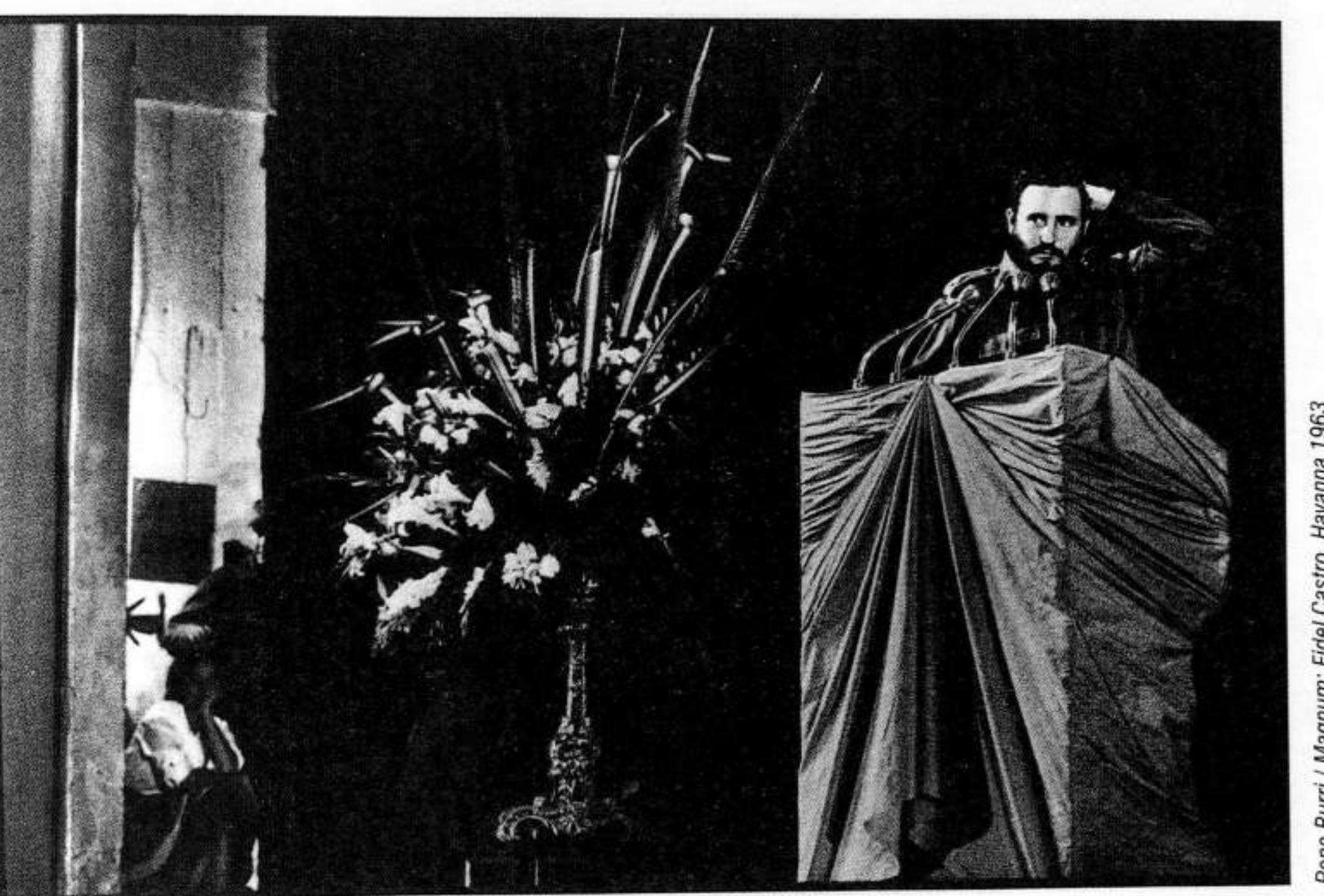
Οι μεγάλοι φωτογράφοι (του δρόμου ή άλλοι) κατάφεραν να γεννήσουν τις φωτογραφίες, ακόμα και αν φαίνεται απαπλά όπως στις εικόνες του Cartier-Bresson ή του Kertesz, στις τις ανακάλυψαν. Χωρίς τη δική τους παρουσία τα εικονιζόμενα θα εστερούντο κάθε σημασίας. Στη διαδικασία αυτής της μεταμόρφωσης είναι σίγουρο στη φόρμα παίζει κι αυτή έναν κύριο ρόλο, χωρίς εντούτοις να είναι ποτέ προφανής ή απομνημένη. Δεν υπάρχει άλλωστε καλή φωτογραφία (ασχέτως είδους) χωρίς δυναμική φόρμα. Και αποτελεί αδικαιολόγητη αυθαιρεσία να επιβαρύνουμε τη "φωτογραφία δρόμου" με έναν φορμαλισμό, τον οποίον ούτε διεκδικεί ούτε δικαιώνει. Σε όλα τα είδη φωτογραφίας είναι κακοί εκείνοι οι φωτογράφοι που αποκαλύπτουν προκλητικά το ένδυμα της φωτογραφίας τους αφήνοντας γυμνό το περιεχόμενο. Είναι, αντιθέτως, άξιοι όσοι μετατρέπουν το ένδυμα, δηλαδή τη φόρμα, σε περιεχόμενο, έτσι ώστε ο θεατής να είναι σε αδυναμία να τα αφαιρέσει (και ο αντιγραφέας να το αντιγράψει).

Μια όμως ακόμη σύγχυση που λειτουργεί εις βάρος τής "φωτογραφίας δρόμου" είναι εκείνη

που την εξομοιώνει με τη δημοσιογραφική φωτογραφία. Αυτό μάλιστα βλάπτει εξίου την τελευταία, μιά και της επιβάλλει συμπεριφορές που δεν της είναι απαραίτητες. Διότι πρέπει να τονίσουμε, ότι και η φωτοδημοσιογραφία δεν είναι τίποτε άλλο από μια μορφή εσφαρμασμένης φωτογραφίας με ειδησεογραφικούς, ενημερωτικούς, ανθρωπιστικούς, ή άλλους συγκεκριμένους στόχους, τους οποίους βεβαίως πρέπει να υπηρετήσει. Το γεγονός στη χειρίζεται ήδη ματα, ή κινείται σε χώρους, που συγγενεύουν με εκείνους τής καλλιτεχνικής φωτογραφίας δρόμου δεν πρέπει να μας εκπλήσσει, ούτε όμως να μας οδηγεί σε συγγενείς αξιολογήσεις. Άλλως, θά πρέπει να θεωρήσουμε τον θάλαμο αυτοφωτογράφησης για φωτογραφίες ταυτότητων συνάδελφο του Sander και τους συντάκτες των αστυνομικών δελτίων ομοίους του Ντοστογιέφσκου (μια και ο τελευταίος συχνά-πυκνά περιέγραφε εγκληματικές πράξεις).

Αποχώρωσαν οι νέοι φωτογράφοι συγχέουν τη φιλοδοξία τους για προβολή μέσω των δημοσιογραφικών εντύπων, και την επιθυμία τους για αλλαγή τών κακώς κευμένων, με την ευχή να μοιάσουν στους μεγάλους "του δρόμου". Αργά ή γρήγορα η προβολή θα ξεθωρίσει, αφού προσωρινά βέβαια ικανοποιηθεί. Η αλλαγή θα αποδειχθεί, όπως πάντοτε, φενάκη. Και θα απομείνει η ψευδαίσθηση της μόνησης των μεγάλων, που κι αυτή με τη σειρά της θα υποχωρήσει πίσω από τις ολόενα πιο αυστηρές επιταγές της καριέρας. Θάρθει έτσι η στιγμή που ο νέος φωτογράφος θα αντιληφθεί ότι είναι αδύνατον να χτυπηθούν δύο (πόσο μάλλον τρία) τρυγούνια μ' ένα σμάρτο, και πως καλύτερα είναι να αναζητείς καθαρά την επιτυχία ενός και μόνον στόχου.

Τότε θα απαλλαγούμε από την δήθεν καλλιτεχνική φωτογραφία τών εφημεριδών και περιοδικών, έτσι όπως γίνεται. Δηλαδή θα υποχωρήσει η αντίληψη ότι: για μια καλή δημοσιογραφική φωτογραφία επιλέγουμε μαυρόσαστρο φίλμ, κατά προ-



René Burri / Magnum: Fidel Castro, Havana, 1963

τίμηση υψηλού κόκκου, χρησιμοποιούμε Leica, αν τα οικονομικά μας το επιτρέπουν, φάκο ευρύτατης γωνίας, τουλάχιστον 28 χιλιοστών, ή ακόμα καλύτερα 24, ή, αν βρισκόμαστε σε απόγνωση, 21 χιλιοστών, φροντίζουμε να εισβάλει τουλάχιστον ένα υπερέγερθες στοχείο, όπως χέρι, πιστόλι, κεφάλι κ.λ.π. από το πρώτο πλάνο, ενώ πληθώρα άλλων πληροφοριών (;) καλύπτουν το κάδρο, με βάση την αρχή πως όσο περισσότερα και όσο πιο άτακτα τόσο καλύτερα.

Τη θέση της θα πάρει η αντίληψη ότι: ο φωτοδημοσιογράφος έχει κάτι συγκεκριμένο να πεί και πρέπει να το πεί γρήγορα, καθαρά, αποτελεσματικά, με καλαισθησία και ποιοτικά. Τότε οι νέοι φωτορεπόρτερ θα καταλάβουν ότι δεν αφήνουν πίσω τους ένα καλλιτεχνικό έργο, όπως κάνει ένας καλλιτέχνης, αλλά ένα ύφος και ίθος επαγγελματικής συμπεριφοράς, ακριβώς όπως ενας δημοσιογράφος, την ποιότητα του οποίου δεν καθορίζει το σύνολο των καλών του άρθρων (που έται ή καλλιτέχνης, δεν συνιστούν ποτέ λογοτεχνία). Τότε ακριβώς οι νέοι αυτοί φωτογράφοι θα καταλάβουν ότι οι φωτογραφίες, που έκαναν διάσημους τους φωτογράφους που αναφέρθηκαν πιο πάνω, δεν θα μπορούσαν ποτέ να συνοδεύσουν ένα δημοσιογραφικό κείμενο, παρά μόνον μετά από μιαν άκρως αυθαίρετη και διαστρεβλωτική ανάγνωση τους. Οι φωτογραφίες τους δεν μιλούν για συγκεκριμένα, και ακόμα λιγότερο ενδιαφέροντα, θέματα του πραγματικού κόσμου, αλλά για προσωπικές στιγμές τού, κατά τον φωτογράφο, φωτογραφημένου κόσμου. Αυτό ακριβώς αποδίδει την ιδιαίτερη αξία σε έναν, κατά τα άλλα αδιάφορο, ποδλατοπή του Cartier-Bresson, ή σε ένα, κατά τα άλλα αδιάφορο, σταυροδόρμι του Kertesz, ή σε μιά, κατά τα άλλα αδιάφορη, πινακίδα του Evans, ή σε έναν, κατά τα άλλα αδιάφορο, χιμπαντζή του Winograd. Η φόρμα, άλλοτε πιο φανερή κι άλλοτε λιγότερο, αλλά πάντοτε παρούσα και δυναμική, στοιχειοθετεί το περιεχόμενο. Ούτε το υποκαθιστά, ούτε το πνίγει.

Αν επομένων οι νέοι φωτογράφοι αντιμετωπίσουν τη καλλιτεχνική δημιουργία έχχωρα από τις επιταγές της επαγγελματικής καριέρας τους (οι ευκαιριακές προσμίξεις των οποίων δεν αποτελούν πάρα ευτυχείς συμπτώσεις και όχι κανόνα), αν αντιληφθούν ότι το κάθε θέμα αποζητά τη δική του φόρμα και την δική του προσέγγιση, και πως μιά έντονη φόρμα δεν εγγυάται ενδιαφέρουσα φωτογραφία, και αν, τέλος, καταλάβουν ότι η φωτογραφία δρόμου περιγράφει τις εμμονές του φωτογράφου και όχι τις στιγμές του κόσμου, τότε θα αποκτήσουμε και καλύτερους φωτοδημοσιογράφους και σημαντικότερους δημιουργούς. •



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 9

Σ Χ Ο Λ Ι Α



John Szarkowski, Chicago Auditorium, Masonry, Congress Street, 1954. (from *The Idea of Louis Sullivan*).

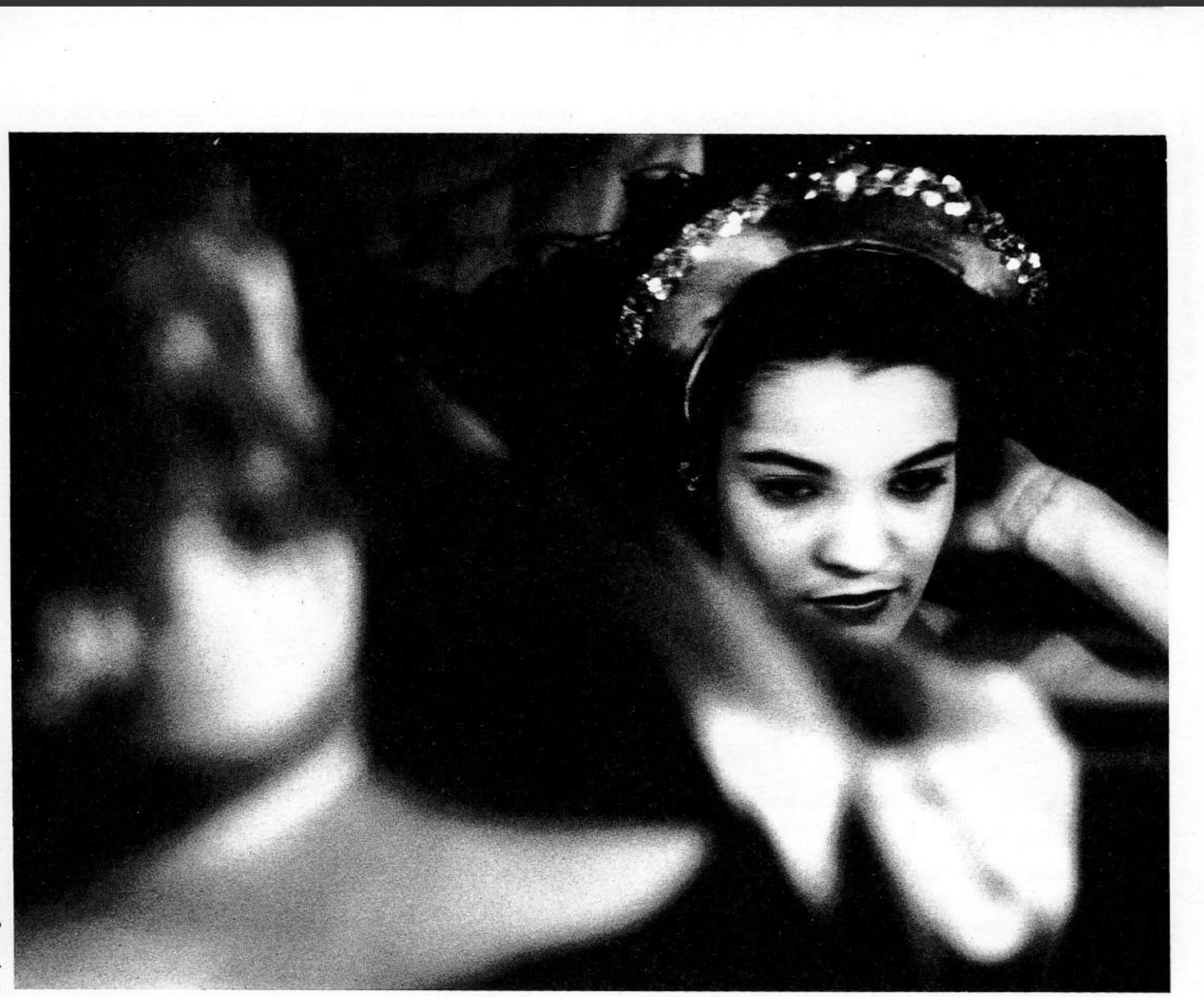
Είναι γνωστή η αδυναμία του περιοδικού μας να παρακολουθεί την επικαιρότητα των εκθέσεων, αφού και η ημερομηνία κυκλοφορίας του δεν είναι απόλυτα καθορισμένη, αλλά και η περιοδικότητα της έκδοσης (ανά τρίμηνο) θα καθιστά πάντοτε τις αναγγελίες ή πολύ άγονες ή υπερβολικά ώριμες. Μερικές όμως φορές, έστω και καθυστερημένα, μπορεί να αξιζει η μνεία εκθέσεων που έγιναν, αν μας δίνουν την ευκαιρία για μια πληροφορία, για την απόλαυση μιας άγνωστης φωτογραφίας ή για έναν ιδιαίτερο προβληματισμό.

• Ο φίλος και συνεργάτης του περιοδικού Πάνος Κοκκινιάς, που μετά από ένα BFA στο School of Visual Arts της Νέας Υόρκης συνεχίζει στο Yale University ένα master για τη φωτογραφία κάτω από την καθοδήγηση του Todd Papageorge, μας έστειλε από την Αμερική στοιχεία και εικόνες από τέσσερις εκθέσεις που έγιναν (και τελεώσαν). Η μία ήταν του οπουδάιο, και επί τριακονταετία σχεδόν (1962-1991) επιμελητού (curator) του τμήματος φωτογραφίας του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης (MOMA) της Νέας Υόρκης, John Szarkowski. Ο Szarkowski ήταν ήδη φωτογράφος και συγγραφέας προτού αναλάβει το MOMA, και φωτογραφίες αυτής της περιόδου εκτεθήκαν στην Pace/McGill Gallery. Μετά το 1991 ο Szarkowski άρχισε και πάλι να φωτογραφίζει. Σύντομα θα εκθέσει στην ίδια γκαλερί τα καινούργια του έργα. Από το πρόγραμμα της έκθεσής του αντλήσαμε δύο ενδιαφέροντα αποσπάσματα που ο Szarkowski είχε περιλάβει στην εισαγωγή των βιβλίων του: "Η ιδέα του Louis Sullivan" (1956), από όπου και οι φωτογραφίες κτιρίων της έκθεσής του, και "Το πρόσωπο της Μίνεσοτα" (1958).



Lee Friedlander, Washington D.C. 1962

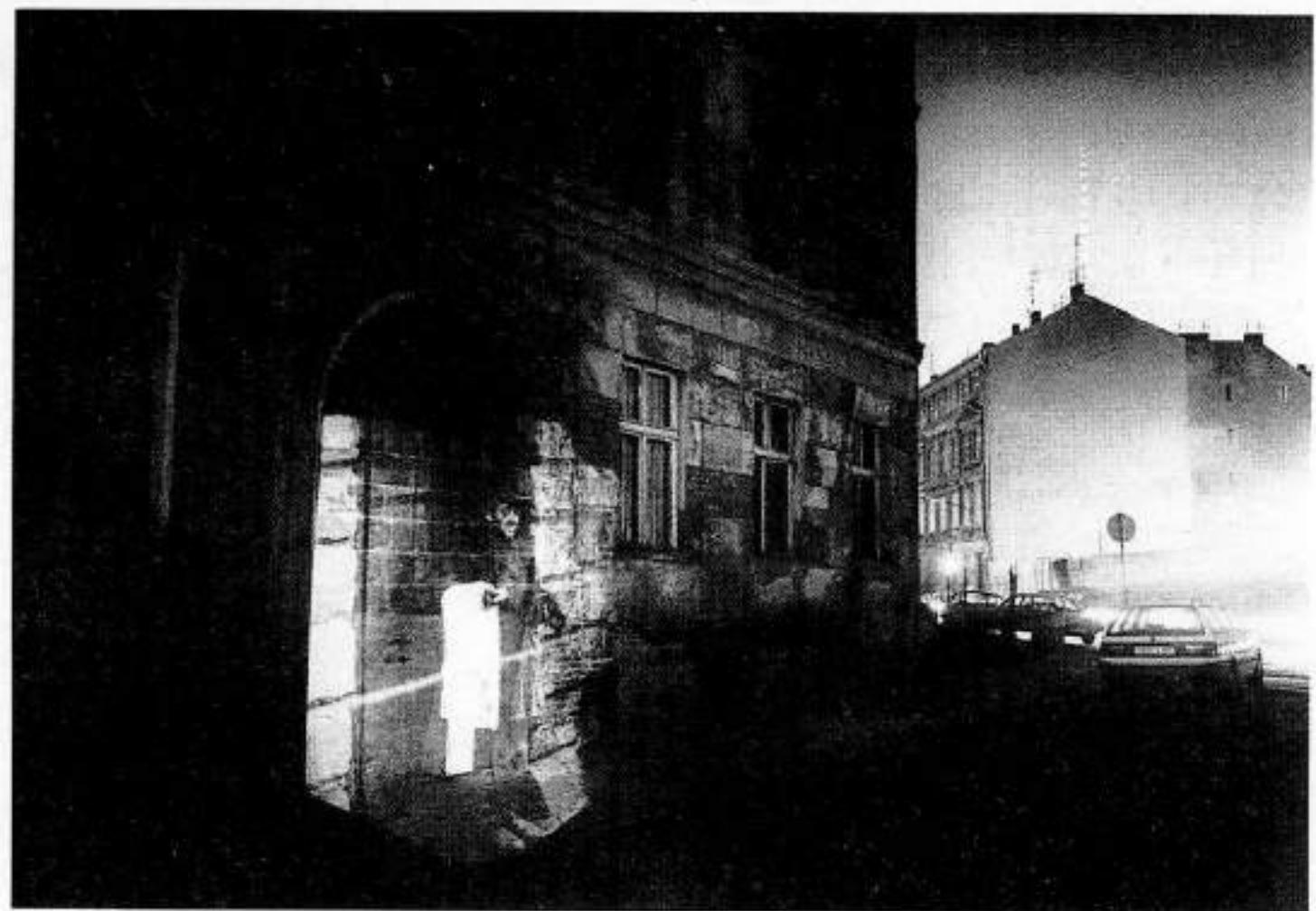
ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 10



Garry Winogrand

• “Οταν φωτογράφοι του δέκατου ένατου αιώνα χρησιμοποίησαν για πρώτη φορά τη μπχανή τους με σκοπό την περιγραφή της κλασικής αρχιτεκτονικής, ενδιαφέρθηκαν για κύρια των οποίων το περιεχόμενο είχε πεθάνει. Η Ακρόπολη ήταν άδεια και οι νεαροί ακόλουθοι από τα αετώματα της Chartres ήταν μόνον μια ανάμνηση από το ηθογραφικό παιχνίδι του Μεσαίωνα. Μόνον οι φόρμες απέμειναν να φωτογραφηθούν. Μια τέτοια προσέγγιση έγινε συνήθεια, και ύστερα αρετή, μέχρι που το κτίριο στη φωτογραφία κατέληξε απομονωμένο απ' τη ζωή. Σπις μέρες μας, ίσως οι καλύτερες αρχιτεκτονικές φωτογραφίες είναι τυχαία

© 1994 The Museum of Modern Art, New York



Shimon Attie, Joachimstrasse 2, Βερολίνο, Προβολή διαφάνειας Εβραίου κατάκου από το 1930, 1992 (έγχρωμη φωτογραφία)



Michael Rovner, Παιχνίδι ενός με τη φύση, αρ. 1, 1993 (έγχρωμη φωτογραφία)

© 1994 The Museum of Modern Art, New York



Richard Pipes, Προεκλογική εκστρατεία 1960

προϊόντα του φωτογράφου-δημοσιογράφου, όταν η ζωή που περικλείει και θρέψει το κτίριο γίνεται ορατή ή αισθητή. Αν σ' αυτήν την προσέγγιση προστεθεί και μια γνώση της αρχιτεκτονικής φόρμας, η φωτογραφία μπορεί να γίνει ένα ισχυρό μέσον κριτικής, και όχι μόνον ένα μέσον επιφανειακής περιγραφής.”

• “Προσπάθησα να δείξω την περιοχή και τους κατοίκους της και τη δουλειά τους, με τέτοιο τρόπο, ώστε το σύνολο να μπορέσει να δώσει μια ζωντανή και έντιμη αίσθηση της πραγματικής εικόνας του τόπου. Άλλα όλα τα σημαντικά γεγονότα δεν θα μπορούσαν να περιληφθούν ώστε σε χίλια βιβλία. Είναι αναγκαίο να διαλέγει κανείς λίγες μεμονωμένες εικόνες, που φαίνεται να έχουν σχέση μεταξύ τους, έτσι ώστε μια εικόνα που υπάρχει να φέρνει στο νου τις πολλές άλλες που ποτέ δεν έγιναν, ή που έγιναν και απορρίφθηκαν. Οι φωτογραφίες που έχουν επιλεγεί δεν αφορούν αναγκαστικά “σημαντικά” θέματα. (Οπως όταν κάποιος προπαθεί να σας κάνει να

© 1994 The Museum of Modern Art, New York

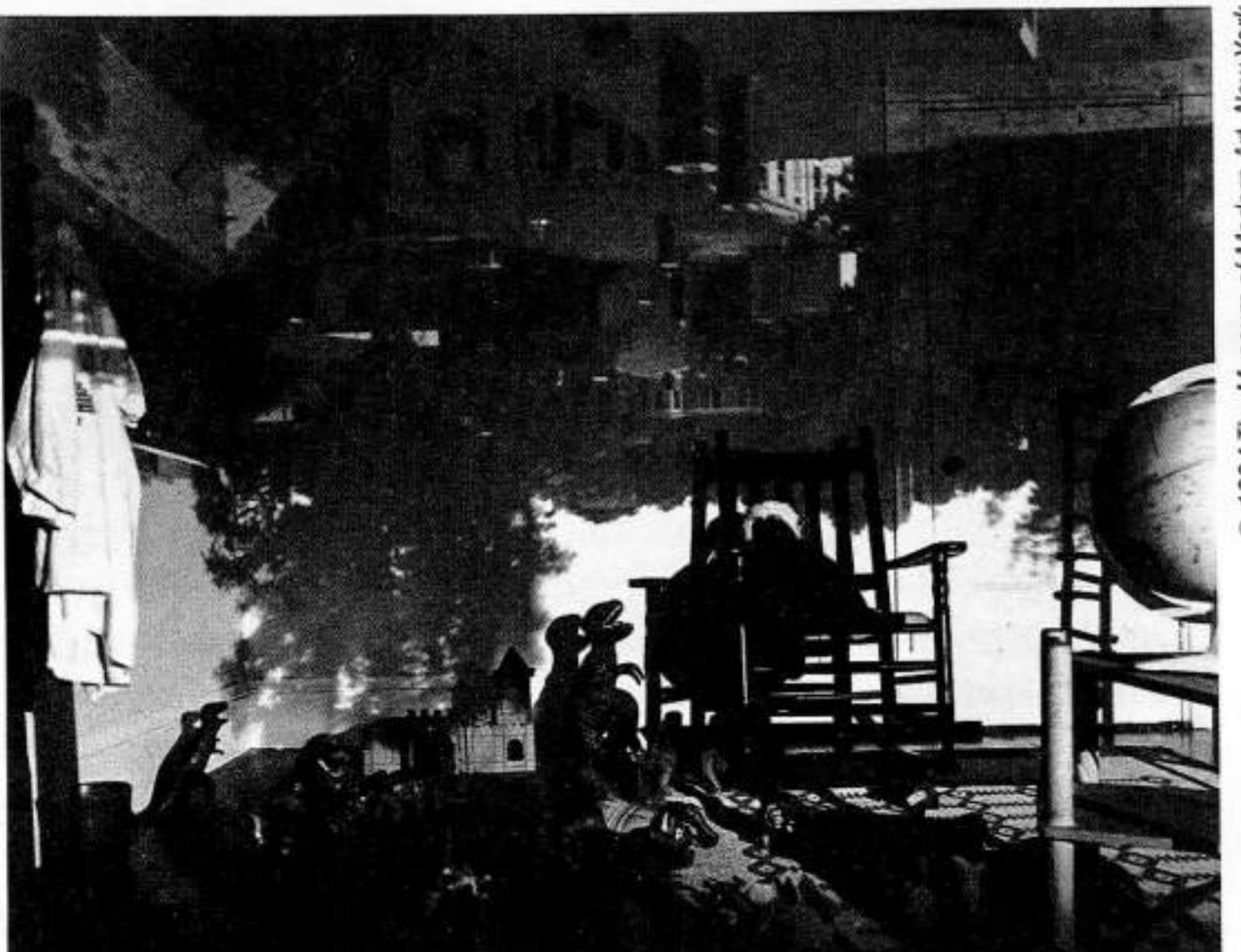


Brown Brothers, Ο Θεόδωρος Ρουζβέλτ αγορεύει μπροστά στον τάφο του Γκράντ, 1910

θυμηθείτε έναν παλιό φίλο: μπορεί να σας πεί το ύψος και το βάρος του, το επάγγελμα και τα εισοδήματά του, καθώς και το οικογενειακό όνομα της γυναίκας του, αλλά δεν θα το θυμηθείτε μέχρι να σας πεί οτι ήταν αυτός που κοιτάύσε πάντοτε τους ανθρώπους πάνω απ' τα γυαλιά του).”

• Η έκθεση του Szarkowski συνοδεύεται από μια δήλωση του, που, αυτή, γράφτηκε τον Ιούλιο του '94: “Ως φωτογράφος πιστεύω ότι ήμουν σε ετοιμότητα, όποτε δούλευα με θέματα που πίστευα ότι είναι, ή αντιπροσώπευαν, κάτι που έχει αξία για το ανθρώπινο εγχείρημα - τον ανθρώπινο πολιτισμό. Ο στόχος δεν είναι να αναπαράγει κανείς αυτό το θέμα, πράγμα αδύνατον, αλλά να το κάνει μια καλή φωτογραφία- κάτι με τη δική του ενέργεια και τάξη. Αν η φωτογραφία είναι αρκετά καλή, θα ενθαρρύνει και θα ανταμείψει την προσοχή, και μπορεί να κάνει τον θεατή να εξετάσει τα νοήματα του ίδιου του θέματας, πολύ λίγο μέρος από τα οποία μπορεί να φωτογραφηθεί. Τα νοήματα μιας φωτογραφίας είναι διαφορετικά από αυτά του θέματός της, αλλά μερικές φορές, αν είναι κανείς τυχέρος, οι δύο κατηγορίες μηνυμάτων μπορεί να αντηχούν μαζί. Δεν ενδιαφέρομαι εμπράκτως για την προσωπική έκφραση, αφού μου φαίνεται αναπόφευκτη για το καλύτερο ή το χειρότερο”.

• Την ίδια εποχή στην γκαλερί Bonni Benrubi της Νέας Υόρκης, εξετέθησαν άγνωστες φωτογραφίες του Garry Winogrand, τις οποίες η πρώτη του γυναίκα ανακάλυψε τυχαία σε ένα ντουλάπι δέκα χρόνια μετά τον θάνατό του. Τις φωτογραφίες είχε τραβήξει ο Winogrand στα παρασκήνια των φτηνών κωμικών θεάτρων της Νέας Υόρκης, δίνοντας έμφαση στη γυναικεία παρουσία, μέσα στη φιλική ατμόσφαιρα των παρασκηνίων. Το νεανικό αυτό έργο προαναγγέλλει το ύφος του μεγάλου αυτού φωτογράφου, αλλά και την γοητεία που άσκησαν πάνω του οι γυναίκες. Η φωτογραφία που παραθέτουμε είναι από την έκθεση αυτή.



Abelardo Morell, Εικόνα-προβολή από Camera Obscura του Μπρούκλιν μέσα στο δωμάτιο του Brady.

• Μια τέταρτη έκθεση στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (τελείωσε τον Γενάρη του 1995) είχε ως θέμα τους “Αμερικανούς Πολιτικούς από το 1843 μέχρι το 1993”. Αν εξαιρέσει κανείς λίγες καλές εικόνες γεννινέται η απορία, μπροστά σε παρόμοιες εκθέσεις, για το νόημα της εφεύρεσης ποικιλών ειδικών θεμάτων και του παντρέματος εικόνων με πολύ διαφορετικούς στόχους, όπως αυτή του Friedlander με άλλες, προφανώς, καθαρά δημοσιογραφικές. Είναι βέβαια γεγονός στη η πληθώρα των απανταχού φωτογραφικών εκθέσεων (ειδικά στην Αμερική) εξαναγκάζει τους επιμελητές (εν προκειμένω την Susan Kismaric) σε τέστ ευηματικότητας και πρωτοτυπίας.

• Η τέταρτη έκθεση, πάλι από το MOMA της Νέας Υόρκης, αφορά την παρουσίαση νέων φωτογράφων, κάτι που το συγκεκριμένο μουσείο επαναλαμβάνει κάθε χρόνο, δίνοντας έτσι την ευκαιρία σε σχετικά άγνωστους φωτογράφους να καθιερωθούν. Η φετεινή έκθεση περιλαμβανεί έργα των Shimon Attie, Abelardo Morell, Jorge Ribalta και Michal Rouner.

•ΠΡΑΞΙΣ στη Θεσσαλονίκη

Στα τέλη του 1994 ιδρύθηκε στη Θεσσαλονίκη μια αστική εταιρεία από 25 φωτογράφους της πόλης με στόχο την προβολή της φωτογραφίας. Η πρώτη κίνηση της ομάδας αυτής υπήρξε μια φωτογραφική έκθεση των μελών της στο Γενί Τζαμί, που υποστρίχθηκε θερμά από τον Δήμο Θεσσαλονίκης.

Ο "Φωτοχώρος" δεν μπορεί παρά να χαρεί που πολλοί και καλοί φωτογράφοι (πολλοί από τους οποίους είναι φίλοι και συνδρομητές του περιοδικού μας) αποφάσισαν να συνεργαστούν για το καλό της Φωτογραφίας και της φωτογραφίας τους. Με την επιθυμία να βοηθήσει, όμως, στην κοινή αυτή προσπάθεια θέτει ένα πρόβλημα ταυτότητας και στόχου, που αν δεν αντιμετωπιστεί σοβαρά θα εμποδίζει πάντα την άνθηση αυτής της ομάδας.

Πιο συγκεκριμένα, στα πλαίσια της ΠΡΑΞΕΩΣ κινούνται φωτογράφοι που ανήκουν σε άλλες ομάδες της Θεσσαλονίκης (π.χ. Τριανδρία, Όψεις, Φωτογραφικός Κύκλος, Studio Ikon, Φάσις, ΛΕΦΚΙΘ κ.λ.π.) με ακριβώς τους ίδιους στόχους με αυτούς της ευρύτερης ομάδας. Δηλαδή, δραστηριότητες εκθεσιακές, σεμιναριακές, εκδοτικές κ.λ.π. Ποιά λοιπόν είναι η ειδοποίηση διαφορά που καθιστά αναγκαία την ύπαρξη μιας ευρύτερης ομάδας, εν είδει ομοσπονδίας συλλόγων και ατόμων; Οι επι μέρους μικρότερες ομάδες έχουν συνεκτικό κρίκο και μια ιδεολογική συγένεια των μελών τους. Προφανώς κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει ως προς την ΠΡΑΞΗΝ.

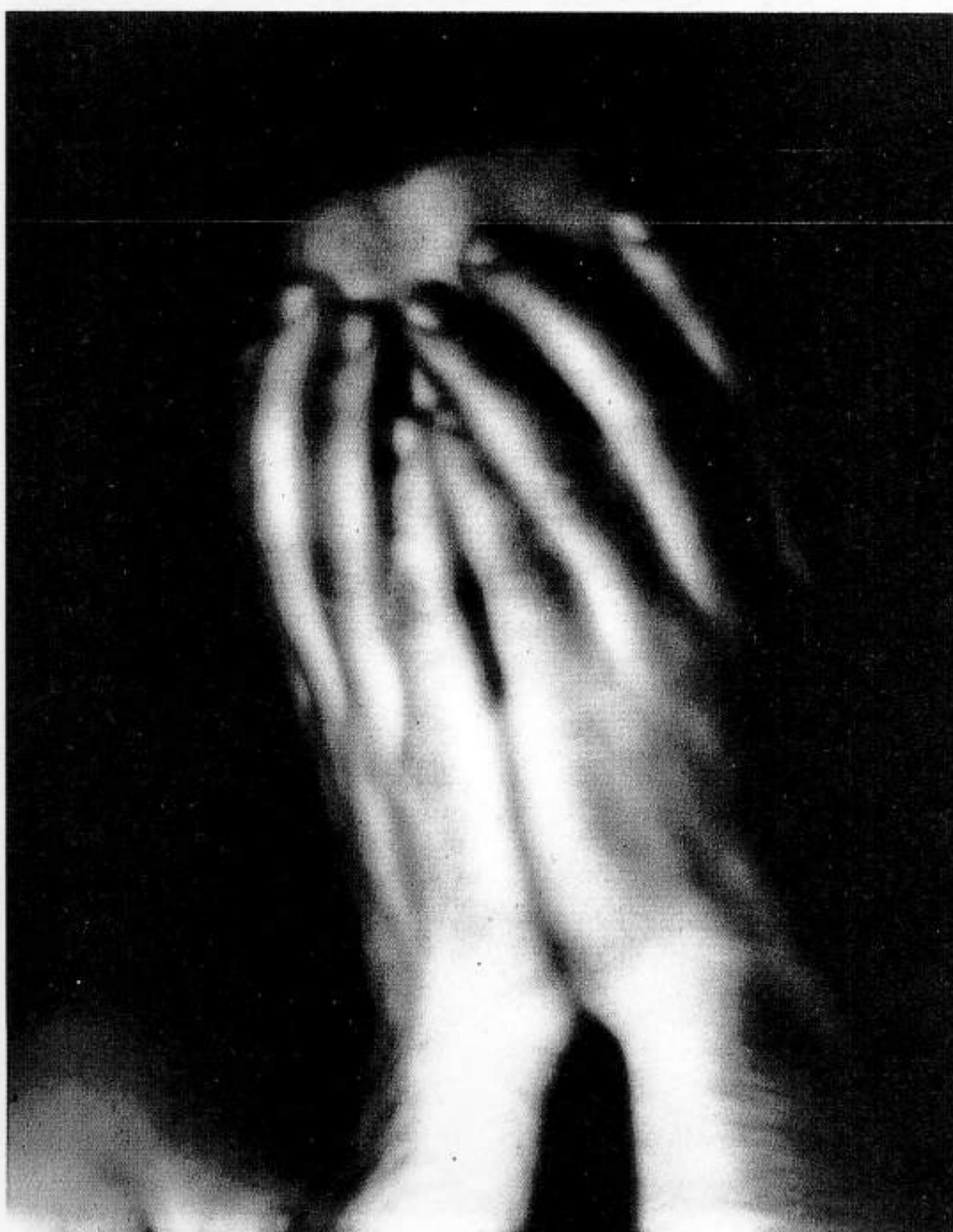
Για να επιτύχει όμως μια τέτοια προσπάθεια πρέπει πριν απ' όλα να είναι φανερό τι επιθυμεί να επιτύχει. Αν πρόκειται για εκθέσεις και εκδόσεις είναι φανερό ότι ο καθένας θα προτιμά την προβολή της δουλειάς της δικής του ή των ομοίων του. Η κοινωνική και διπλωματική ευγένεια δεν θα μπορέσει από μόνη της να γίνει συγκολητική ουσία. Αν πάλι πρόκειται για ευρύτερη ομαδική έκθεση ή έκδοση με καταμερισμό εξόδων, τότε κάτι τέτοιο μπορούσε ήδη να γίνει, με φιλική συνεργασία των διαφόρων ομάδων και ατόμων.



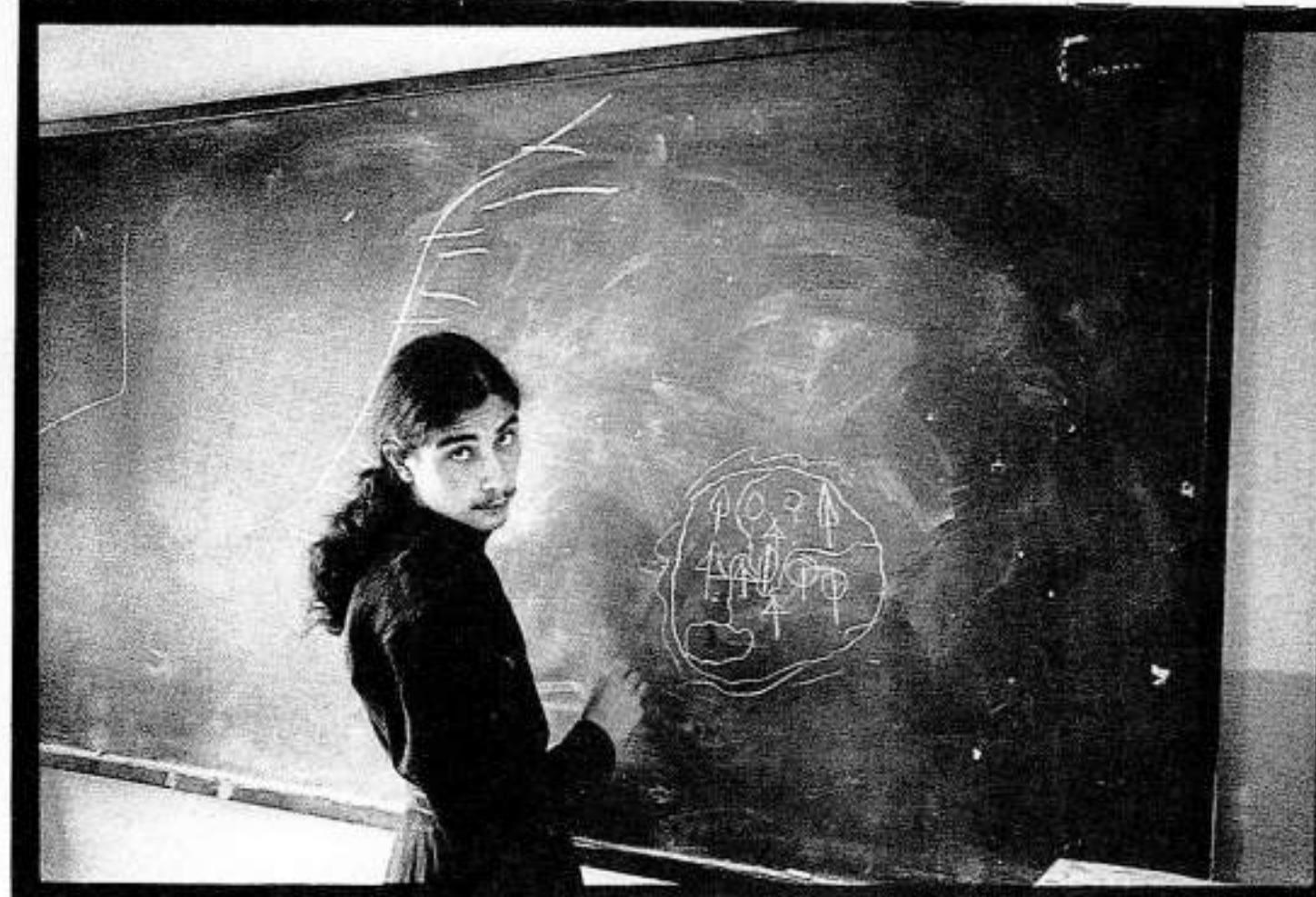
Πέτρος Μήτκας

Αν επομένως η συγκεκριμένη ομάδα δεν αντιμετωπίσει το πρόβλημα είτε των κοινών συμφερόντων, είτε των κοινών ιδεολογιών, τότε το μέλλον δεν φαίνεται αισιόδοξο, αν μάλιστα υπολογίσει κανείς και τα προβλήματα διοικητικού και οικονομικού ελέγχου που αναγκαστικά προκύπτουν σε κάθε συλλογική δραστηριότητα.

Μπορεί όμως η συνάθροιση αυτή να οφείλεται και στο επικείμενο πανγυρικό γεγονός της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας. Και πάλι όμως σ' αυτήν την περίπτωση πρέπει οι στόχοι να ομολογηθούν, να διατυπωνισθούν και να υποστηριχθούν. Και η ΠΡΑΞΙΣ πρέπει να λειτουργήσει (και εύχομαι) σαν Κυβερνείο της Φωτογραφικής Θεσσαλονίκης για την περίόδο αυτή, ελέγχοντας τις εκθέσεις, τις εκδόσεις, το μουσείο κ.λ.π. Αυτό είναι πράγματι ένας ξεκάθαρος στόχος, που θα μπορούσε να εξομαλύνει (προσωρινά) και τις ιδεολογικές (ή άλλες) διαφορές. Όσο ποι γρήγορα, λοιπόν, η ΠΡΑΞΙΣ ξεκαθαρίσει και υποστηρίξει τους λόγους ύπαρξής της, τόσο καλύτερο για την ευζωία και μακροζωία της. Διότι οι γενικόλογες ευχές περί προβολής της φωτογραφίας δεν αρκούν. Οι παρατηρήσεις αυτές, το ξανατονίζουμε, απηχούν την επιθυμία μας η πρωτοβουλία των φωτογράφων να πετύχει. Και πιστεύουμε στη φιλική κριτική βοηθάει πιο πολύ από την αδιαφορία, ή από την αστήρικτη θριαμβολογία.



Στράτος Καλαφάτης

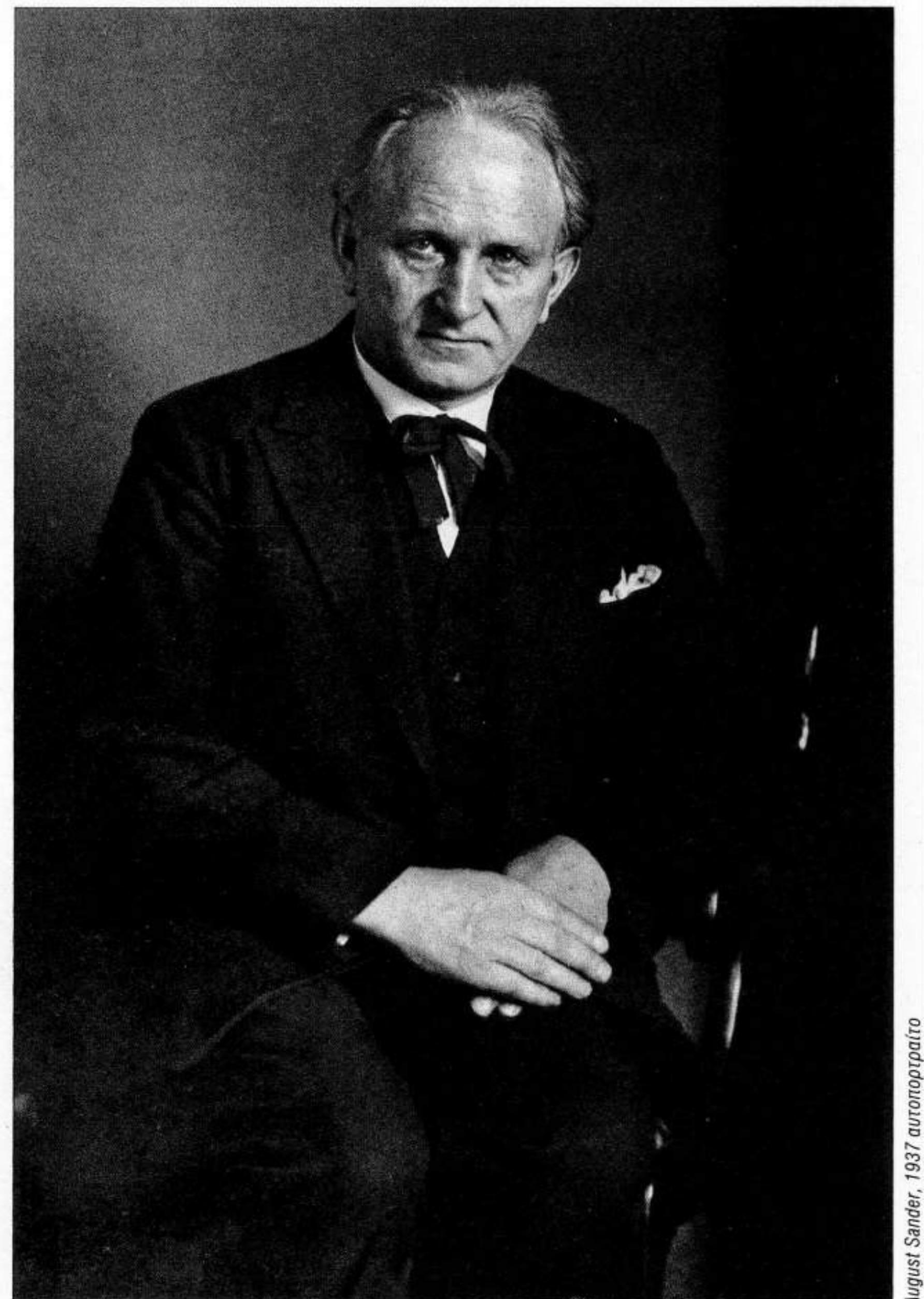


Κώστας Αργύρης

August Sander

ΤΟΥ ΑΝΤΩΝΗ Κ. ΚΥΡΙΑΖΑΝΟΥ

O August Sander γεννήθηκε στο Herdorf am Sieg της Γερμανίας το 1876. Σπούδασε στην Ακαδημία Ζωγραφικής της Δρέσδης. Αυτόδιδακτος στη φωτογραφία. Εργάστηκε ως ανθρακωρύχος και εν συνεχείᾳ ως βοηθός φωτογράφου. Από το 1902 άνοιξε δικό του φωτογραφικό στούντιο, το οποίο από το 1910 έως το 1944 λειτούργησε στο Westerwald κοντά στην Κολωνία. Δούλεψε για το έργο του ο "Ανθρώπος του 20ού αιώνα" τις περιόδους 1910-1934 και 1939-1951, ενώ την περίοδο '34-'39 ασχολήθηκε με το τοπίο. Πέθανε στην Κολωνία το 1964. Το μεγαλύτερο μέρος των αρνητικών του καταστράφηκε από τον βομβαρδισμό της Κολωνίας το 1944 και από φωτιά που έπιασε το στούντιό του το 1946, οπότε καταστράφηκαν περί τα 40.000 αρνητικά. Το έργο του ο "Ανθρώπος του 20ού αιώνα" αποτελεί μια μνημεώδη τυπολογική καταγραφή κάθε ανθρώπινου τύπου της περιοχής στην οποία ζούσε ο Sander. Ακόμα και η περιορισμένη συλλογή πού διασώθηκε (540 πορτραίτα) είναι αρκετή για να κάνει το έργο του ένα από τα σημαντικότερα στη φωτογραφική ιστορία. Η μεγάλη του ικανότητα είναι ότι καταφέρνει με λιτή φόρμα να διατηρεί και να προβάλλει την υποκεμενικότητα του φωτογραφιζόμενου, και παράλληλα να οδηγεί τη φωτογραφία του σε διάρκεια και περιεχόμενο που κινούνται πέρα από τα όρια της συκεκριμένης εποχής και της εμφανούς θεματογραφίας.



August Sander, 1937 αυτοπορτραίτο

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 14



Ταιγγάνος

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 15



Θύμα έκρηξης 1930

Eφυλλίζοντας το φωτογραφικό λεύκωμα κό τίτλο "Ανθρώποι του 20ου αιώνα", το μάτι αναπόφευκτα έλκεται από τα σημεία της εποχής που απεικονίζει. Μεσοπόλεμος, ένα χοριό στην Γερμανία, δεκάδες πορτραίτα των ανθρώπων που απαρτίζουν την μικρή κοινωνία κάθε πορτραίτο κι ένας ανθρώπινος τύπος, ένα επάγγελμα, μια ιδιότητα, ένας ρόλος στον μικροκόμιο, ενδεδυμένος με όλη την "ρητορική" του περιγύρου του. Εργάτες, φοιτήτες, χωρικοί, βιοτέχνες, οικογενειάρχες, χήρες με τα παιδιά τους, παπάδες, μοναχές, θυμωροί, αλήτες, παραμοφώμενοι από τη φύση παρίες, έμποροι, ψυλικάτζηδες, ταϊρκολάνοι, ζωγράφοι, μουσικοί. Ο κατάλογος δεν έχει τέλος, όπως και η ποικιλία της ανθρώπινης ύπαρξης και ο Sander φρόντισε να τον πλουτίσει όσο περισσότερο μπορούσε. Στην πρώτη επαφή με το έργο του βλέπεις την εποχή, τα οκηνικά και κουστούματα ενός πραγματικού θάσου, σχεδόν μια ανθρωπολογική πραγματεία

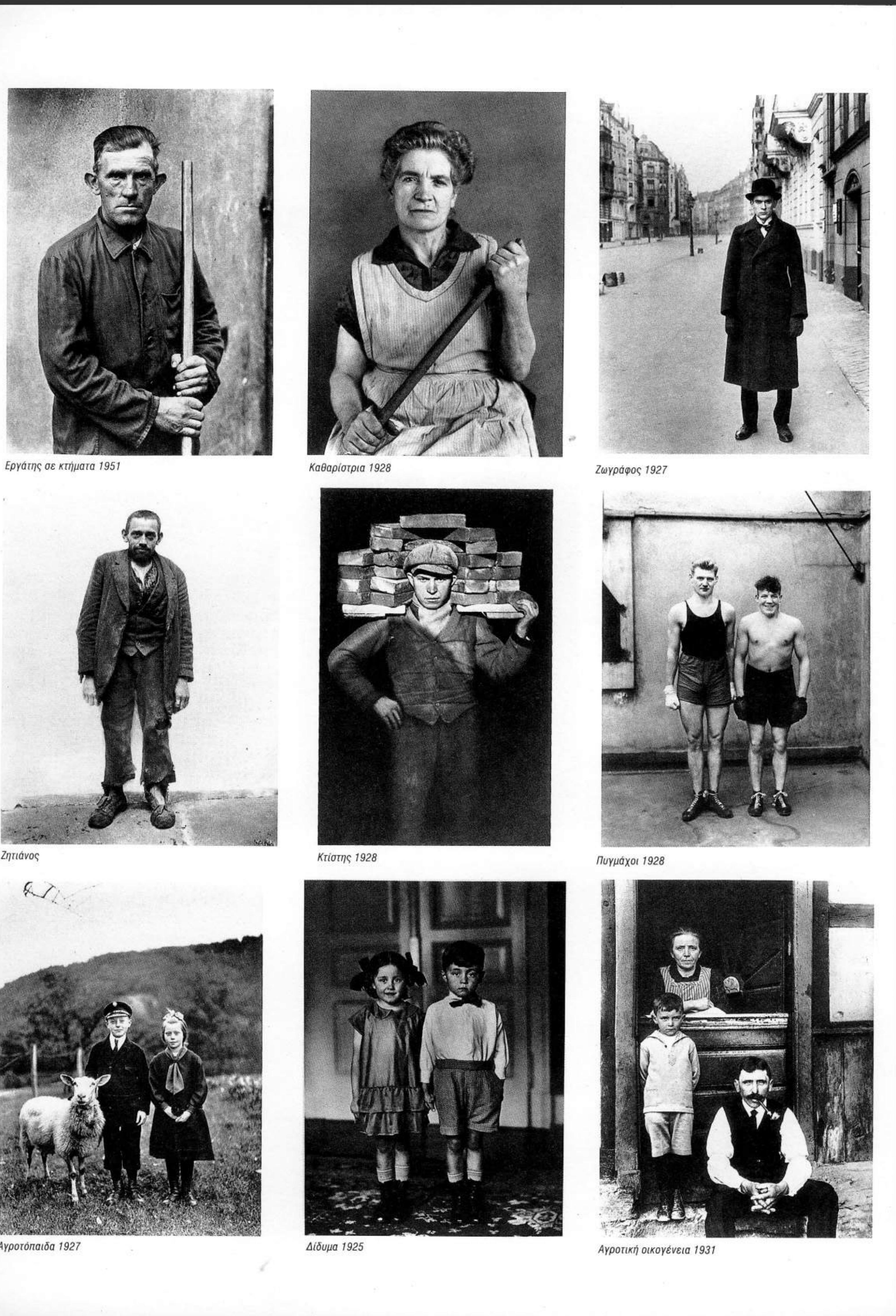
που η απόσταση και του χώρου και του χρόνου, αποδίδει στις φωτογραφίες του χαρακτήρα ντοκουμέντου. Και ένα παρόμοιο εγχείρημα από οποιονδήποτε άλλον χρησιμοποιούσε μόνο τη μηχανή του και όχι την ψυχή του, θα έμενε στο πληκτικό επίπεδο της ιστορικής καταγραφής, τα παραδείγματα άλλωστε είναι πολλά και γνωστά. Στην περίπτωση δύμως του Sander και των "ανθρώπων" του, το αποτέλεσμα ξεπερνάει το τυπικό μέρος μιας φωτογραφικής καταγραφής. Όπως ο Atget υπερβαίνει στα τοπία του την υλική τους υπόσταση, έτοι και ο γερμανός φωτογράφος ανυψώνεται στο έργο του πέρα από το ανθρώπινο τοπίο που σκοπεύει. Κάθε πορτραίτο του αποβαίνει μια αφαίρεση του πραγματικού, για να προβληθεί έντονα ο ψυχισμός και το μυατήριο του Ανθρώπου. Οι στην πρώτη ματιά των φωτογραφιών τον στάθηκε αξιοπερίεργο (τα ρούχα της εποχής, ο εσωτερικός διάκοσμος σπιτιών, η υποψία των ηθων της περιοχής, η ιδιότητα του εικονιζόμενου) χλωμάζει και εξαφανίζεται

κάτω από το ειδικό βάρος του Ανθρώπου, σε όλες τις εκδοχές που παρουσιάζεται.

Μια συμπαγής μάζα ψυχής και πνεύματος εκμαιεύεται από το ειδώλο και επικάθεται στην φωτογραφία, την πλημμυρίζει και την κατακτά, την παραμορφώνει με τον πιο θεαματικό και ησυχό τρόπο, χωρίς ο καλλιτέχνης να κάνει την παραμικρή (τεχνική) επέμβαση. Μια δύναμη που εκπορεύεται από τον Sander αντανακλάται στο είδωλο που φωτογραφίζει και περιρρέει το έργο του, καθιστά τους "Ανθρώπους του 20ου αιώνα" σε Ανθρώπο άλων των εποχών ταυτίζοντας το επί μέρους με το γενικό σε απόλυτη σχέση. Είναι ακριβώς η περίπτωση που η Τέχνη μεσολαβεί ανάμεσα στο προσωπικό και το Θόλον, που μετατρέπει το άγνωστο σε οικείο, χωρίς τρικ και τεχνικές, φίλτρα και παράδοξες γνωσίες, χαράξεις και φωτισμούς. Σπην τέχνη, τα μαγικά ραβδάκια είναι ένα κομμάτι ξύλο, υπάρχει και κυριαρχεί μόνον ο καλλιτέχνης, οι διεργασίες του εσωτερικού του κόσμου, η αναζήτηση μιας άφατης χωρίς σκοπό αλήθειας. Στο έργο του Sander, όπως και της Cameron, η επέμβαση αυτή -η Τέχνη- καταδεικνύεται με τον πιο αππό τρόπο. Φωτογραφίες "φτωχίες", πρόσωπα και μόνο, χωρίς το παραμήκρο στοιχείο εντυπωσιασμού, απογειώνονται από τη διάσταση που τις έχει εγκλωβίσει, γίνονται ανάγλυφες, ασκούν πιέσεις στα τοιχώματά τους. Οι φωτογραφίες των "Ανθρώπων του 20ου αιώνα" είναι η απόδειξη πως το θέμα είναι η πρόφαση, αυτό που απολαμβάνουμε είναι ο "τόκος" που αποδίδει ο καλλιτέχνης στο δάνειο που έκανε, φωτογραφίζοντας τα πρόσωπα μιας κοινωνίας. Συνταγές στην τέχνη δεν υπάρχουν. Κάθε προσπάθεια να εκλογικεύεται το έργο του Sander οδηγεί σε παρερμηνείς και ασάφεις. Στερημένο από συμβολισμούς και διδαχές μετεωρίζεται στην ελευθερία που χαρακτρίζει κάθε έργο τέχνης. Τα πρόσωπά του μας "αφηγούνται" τις ιστορίες που έχουμε ζήσει εμείς και εκεί έγκειται και η δύναμη τους: να επιστρέφουν εμπλουτικές τις σκέψεις μας.

Δύο στοιχεία μόνο μπορεί να συγκρατήσει κανείς από τις φωτογραφίες του Sander. τα μάτια και τα χέρια του ειδώλου του. Στις περισσότερες φωτογραφίες τα μάτια καρφώνουν τον φακό και τον θεατή με μία ήσυχη δύναμη που απλώνει την υγρασία τους στο χαρτί. Νοιώθεις οτι βλέπουν όπως νοιώθεις οτι τα χέρια διατηρούν τη δύναμη τους, ακόμη και αν κρέμονται χαλάρως στο πλάι του σώματος. "Παίζουν" πάντοτε στο σώμα, το συγκροτούν και το ορίζουν λες και όλοι οι "ήρωες" του είναι μόνο μάτια και χέρια.

Το πιο συνηθισμένο είδος φωτογραφίας, το πορτραίτο, έγινε για τον Sander, το πεδίο μιας εξαιρετικής άσκησης. Το αποτέλεσμα παραμένει μοναδικό στην ιστορία αυτής της τέχνης, ο φωτογράφος διάλεξε το πιο απλό για να επιχειρήσει το πιο δύσκολο. Είναι αδύνατον πια βλέποντας πορτραίτα άλλων φωτογράφων να μην κάνεις αναφορά στον August Sander και στον τρόπο που να φωτογραφίζει ψυχές. •



Diane Arbus

ΤΗΣ ΓΚΛΟΡΥΣ ΡΟΖΑΚΗ

Η Diane Arbus γεννήθηκε το 1923 στη Νέα Υόρκη. Οι γονείς της, Gertrude και David Nemerson, Εβραίου ρωσο-πολωνικής καταγωγής, είχαν αποκτήσει εκεί μία μεγάλη περιουσία από εμπορικές δραστηριότητες. Η Diane Nemerson θα μεγαλώσει σε διάφορα αριστοκρατικά σπίτια κοντά στο Central Park και θα πάει στα καλύτερα σχολεία. Εξαιρετικά ευφυής όλα εσωστρεφής και μοναχική, εντυπωτίζει τους δασκάλους της ίδιας με τις καλλιτεχνικές της επιδόσεις. Δεκατεσάριαν χρονών ερωτεύεται τρελλά τον Allan Arbus, υπάλληλο του πατέρα της, με τον οποίον παντρεύεται μόλις γίνεται δεκαοκτώ. Εκπλήσσει τους πάντες αρνούμενη να πάει στο πανεπιστήμιο και ανοίγει με τον άντρα της ένα φωτογραφικό στούντιο με το όνομα "Diane and Allan Arbus" με μια ελάχιστη οικονομική βοήθεια από τον πατέρα της. (Ο Arbus είχε ασχοληθεί με την φωτογραφία στη δάρκεια της στρατιωτικής του θητείας). Θα κάνουν διαφημιστική φωτογραφία για διάφορα περιοδικά και θα γίνουν γνωστοί για την μεθοδική και καθαρή δουλειά τους. Ο άντρας της πηγαδίνει την τεχνική της φωτογραφίας, αλλά εκείνη έχει πάντα της πιο έξυπνες ιδέες. Παράλληλα αρχίζει από νωρίς να φωτογραφίζει από μόνη της με μά Leica και σύντομα η φωτογραφία της γίνεται πάθος. Το 1956 χωρίζει επαγγελματικά από τον άντρα της για να αφοσιωθεί στη δική της φωτογραφία, πράγμα που θα οδηγήσει τελικά και στον πραγματικό χωρισμό τους και στο διαζύγιο το 1957, γεγονός που θα σημαδέψει βαθειά τη ζωή της. Το 1958 σπουδάζει φωτογραφία στο New School of Social Research με δασκάλα την Lisette Model.

Ακολουθεί μια δεκαεπεντετεία έντονης φωτογραφικής δραστηριότητας. Όπως και άλλοι σύγχρονοί της φωτογράφοι (αναριθμούμενοι με γαλύτερο) οι οποίοι θα γίνουν και φίλοι της (Robert Frank, Louis Faurer, William Klein) η Diane Arbus ζει αποκλειστικά από τη φωτογραφία δουλεύοντας για διάφορα περιοδικά, καθώς και από περιπτασιακές υποτροφίες, όπως αυτές του ιδρύματος Guggenheim. Τα φωτογραφικά βιβλία είναι ακόμα σπάνια και οι φωτογραφικές γκαλερί σχεδόν ανύπαρκτες. Ωστόσο δεν κάνει συμβιβασμούς και φωτογραφίζει όπως εκείνη θέλει. Χρησιμοποιεί τα περιοδικά για την πρόσβαση που της δίνουν σε χώρους όπου θέλει να φωτογραφίσει για τον εαυτό της. Παρόλο που έχει την τύχη να ζει σε μια εποχή όπου κάποια περιοδικά (όπως το Harper's Bazaar και το Esquire) κάνουν μεγάλη προσπάθεια για να



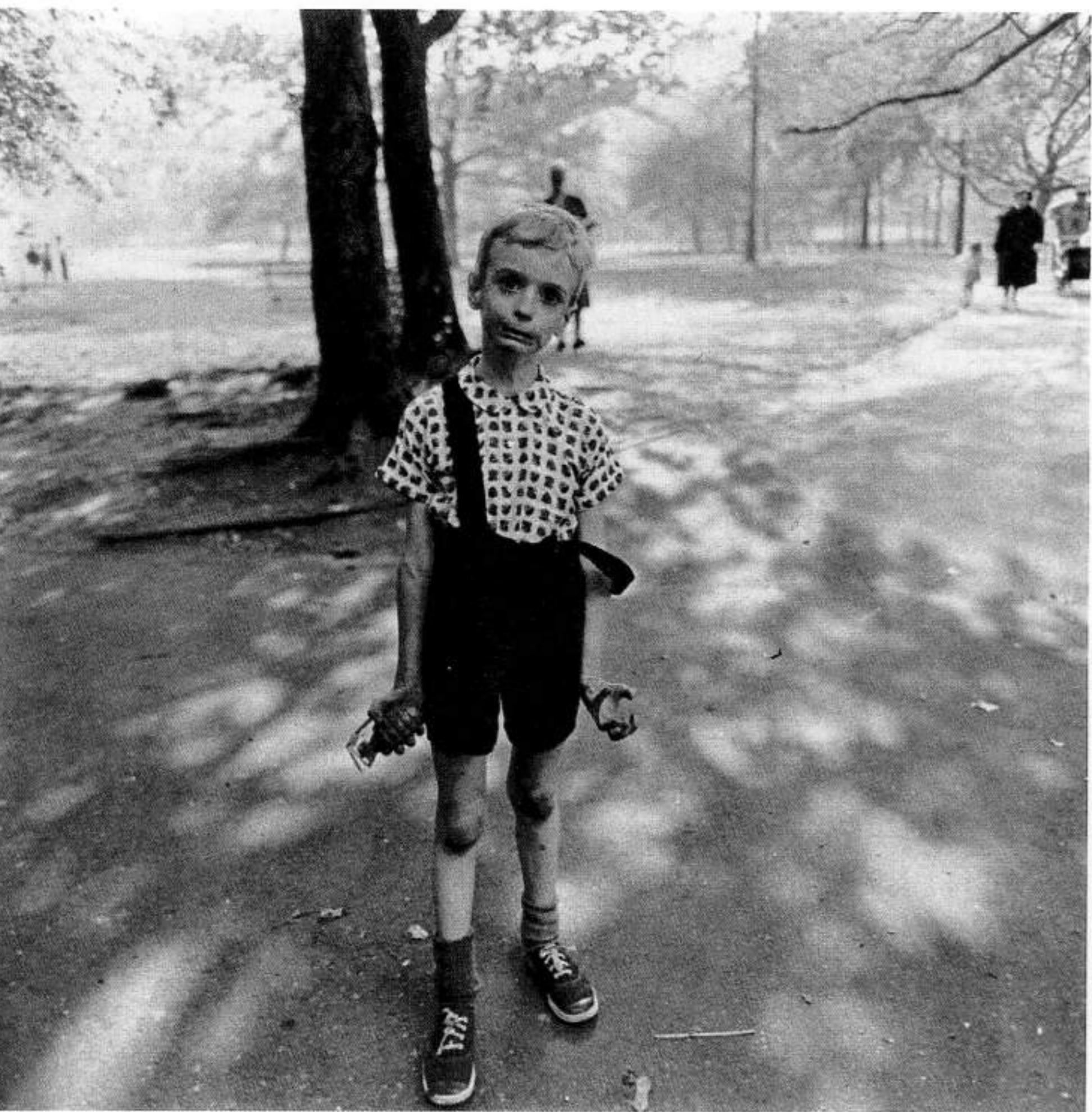
Diane και Anny Arbus, New York City, 1963, από τον φωτογράφο Lee Friedlander

ανανεώσουν τη φυαιγγαμία τους και να ανταγωνιστούν την ραγδαία εξαπλωνόμενη πτλεόραση δημοσιεύοντας ενίστε και τη δουλειά νέων φωτογράφων, τα πράγματα δεν είναι πάντα εύκολα και ο αγώνας για τη δημοσιεύση είναι συνεχής και σκληρός. Ωστόσο η Diane δουλεύει ασταμάτητα και με υποδειγματική επιμονή και πειθαρχία, πράγμα που προφανώς οφείλεται στο γνήσιο πάθος της για τη φωτογραφία και για τα θέματα που φωτογραφίζει. Τα τελευταία σχετίζονται όλα με ανθρώπους περιθωριακούς, εκκεντρικούς, με παράξενες φυσικές ή επίκτητες ιδιότητες. Το 1962 θα αρχίσει τη Leica και θα αρχίσει να δουλεύει με Rollei-Flex. Θα αναπτύξει ένα πολύ ιδιαίτερο φωτογραφικό στύλο με την χρήση του τετράμονου φορμά και του φλας και θα γίνει σύντομα πολύ γνωστή μετά από τις δημοσιεύσεις, τις οποίες συνοδεύει συχνά με δικά της κείμενα. Το 1965 τρεις φωτογραφίες της θα επιλεγούν από τον curator του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, John Szarkowski για να εκτεθούν ανάμεσα σε σαράντα άλλες φωτογραφίες (μεταξύ των οποίων, μία του Winogrand και μία του Friedlander). Την ίδια χρονιά θα αρχίσει να διδάσκει φωτογραφία στο Parsons's School of Design. Το 1967 θα πάρει μέρος μαζί με τον Winogrand και τον Friedlander στην σημαντική έκθεση με τίτλο "New Documents" που οργανώνει επίσης ο Szarkowski. Η έκθεση αυτή (καθώς και μία άλλη που είχε προηγηθεί στο πανεπιστήμιο Brandeis με φωτογραφίες, μεταξύ άλλων, του Friedlander και του Winogrand, θα είναι ίως ο σημαντικότερος σταθμός στην αμερικανική φωτογραφία μετά την έκδοση των "Αμερικανών" του Robert Frank το 1959. Οι φωτογραφίες των τριών φωτογράφων, εντελώς διαφορετικές μεταξύ τους, θα γίνουν γνωστές ως "κοινωνικό τοπίο" ή "νέο documentary" και θα επηρεάσουν πολύ τους αύγχρονους και νεότερους φωτογράφους. Κατά τον Szarkowski, οι φωτογραφίες της Arbus "αποτελούν μια πρόκληση απέναντι στις βασικές θέσεις στις οποίες υποτίθεται οι βασιζείται το λεγόμενο "documentary". Ασχολούνται με ιδιωτικές, όχι κοινωνικές, πραγματικότητες... Το αληθινό θέμα τους είναι, ούτε λίγο ούτε πολύ, οι εσωτερικές ζωές αυτών που φωτογραφίζεται".

To 1970 η Arbus φτιάχνει ένα portfolio με 10 φωτογραφίες της. Τον Ιούλιο του 1971 πεθαίνει αυτοκτονώντας. Το 1972 θα είναι η πρώτη Αμερικανίδα φωτογράφος που παίρνει μέρος στη Biennale της Βενετίας.

Oι φωτογραφίες της Diane Arbus με γοντεύουν με ένα περιέργο τρόπο. Παρά τα στοιχεία επανάληψης που παρουσιάζουν, καταφέρνουν να μου προξενούν ένα ειδοςέκπληξης, ή καλύτερα ανησυχίας, ταραχής. Και μου δημιουργούν και αντιφατικές επιθυμίες: θέλω να τις αποκρυπτογραφήσω και δεν θέλω. Σα να υπάρχει πάνω τους μια απαγόρευση ή σα να μην έχει τελικά και τόση σημασία. Είναι μια αλήθευτη αναμφιθήτη που δεν χρειάζεται να έχεις πληροφορίες για ένα έργο Τέχνης άλλες από αυτές που σου δίνει το ίδιο το έργο. Εκτός αν αυτό το τελευταίο σου υποβάλλει από μόνο του την ανάγκη. Οι φωτογραφίες της Diane Arbus μοιάζουν αρχικά να περιέχουν μια τέτοια προτροπή ("μάθε για μένα") ή έστω το ερωτηματικό "τι παριστάω," ή "τι είμαι;". Δεν σ' αφήνουν όμως να πας παραπέρα. Αισθάνεσαι στις και να προσπαθήσεις, πάντα κατά θα σου διαφεύγει κι όσο περισσότερο βλέπεις τις φωτογραφίες της, τόσο υποψιάζεσαι στις αυτό είναι σκόπιμο, θηλελμένο. Είναι χαρακτηριστικό άλλωστε στις και τα ίδια τα κείμενα της Arbus με τα οποία αναγκαστικά συνόδευε τις φωτογραφίες της όταν δημοσιεύονταν σε περιοδικά, παρά την σωρεία πληροφοριών και ανεκδοτολογικών στοιχείων που περιέχουν σχετικά με το θέμα που φωτογραφίζει, δεν εκφράζουν ποτέ κάποια ολοκληρωμένη άποψη ή κρίση γι' αυτό. Είναι σα να αποφεύγουν επιμελώς να αποφανθούν.

Αλλά ας ξαναγυρίσω στο ζήτημα της ανησυχίας ή της ταραχής που, όπως είπα προηγουμένως, μου προξενούν οι φωτογραφίες της Arbus. Θα μπορούσε κανείς να πει στις θέματά της είναι τέτοια που δημιουργούν αναπόφευκτα αυτήν την αίσθηση. Μπορεί δηλαδή να απασχολούν τον θεατή, περισσότερο απ' ότι άλλες φωτογραφίες, ως περιεχόμενο κυρίως και όχι ως μορφή, ή όπως έλεγε για αυτές ο Jerry Uelsmann, να "απευθύνονται περισσότερο στο μυαλό παρά στο μάτι". Πρωτικά διαφωνώ πέρα για πέρα με μια τέτοια προσέγγιση των φωτογραφών της Arbus. Και συμφωνώντας με εκείνο που προφανώς εννούσε όταν είχε πει σε μια μαθήτρια της σχετικά με μια φωτογραφία της τελευταίας: "Το θέμα είναι καλύτερο από τη φωτογραφία". Μια παγίδα που η ίδια κατέφερε να αποφύγει, πράγμα ιδιαίτερα αξέπανο, αν σκεφτεί κανείς την έντονη παρουσία των θεμάτων της. Νομίζω ότι η Diane Arbus έδινε μεγάλη σημασία στη φόρμα, με ο, τι ποικίλλο, ακαθόριστο ή απρόβλεπτο ο όρος αυτός μπορεί να σημαίνει για μια φωτογραφία. (Έχει πει κάποτε, σχετικά με τη σύνθεση, στις "υπάρχει κάτι σαν μια έννοια του σωστού και του λανθασμένου. Κάποτε μ' αρέσει το πρώτο άλλοτε το δεύτερο. Κάπως έται έχει το πράγμα με τη σύνθεση"). Οτι την απασχολούσε πολύ η μορφή της φωτογραφίας φαίνεται πάντως και από το γεγονός ότι απέρριπτε συνεχώς την συντριπτική πλειοψηφία των φωτογραφιών της και κρατούσε ελάχιστες. (Από ένα πρόχειρο υπολογισμό που έκανα βρήκα στις 15 χρόνια της κυρίως φωτογραφικής της δουλειάς πρέπει να εβγαζεί κατά μεσο όρο 2 1/2 φίλμ την ημέρα. Και είναι χαρακτηριστικό στις πρώτες πορτοφόλια που η ίδια έκανε για να στείλει σε κάποια



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 19



μουσεία το 1970 απαρτίζονταν από 10 φωτογραφίες μόνον). Δεν πρέπει να μας ξεγελάει το γεγονός ότι οι φωτογραφίες της Diane Arbus μοιάζουν συχνά να επαναλαμβάνονται μονάτονα ως προς τη μορφή. Αυτό οφείλεται στο ότι αντανακλούν πάντα την ίδια ειμονή. Η έμφαση που έδινε στην εικόνα αποδεικνύεται άλλωστε και από το γεγονός ότι αφέρεινε πάντα πολύ χρόνο και έβγαζε πολλές φωτογραφίες του θέματός της κάθε φορά. Πιστεύω πραγματικά, και θάβελα να το δείξω εδώ, ότι μορφή και περιεχόμενο είναι δύο μεγέθη που η Diane Arbus θεωρεί αλληλένδετα και σέβεται εξίσου.

Θα ήθελα να σταθώ για λίγο στη θεματολογία της Arbus. Δεν υπάρχει αμφιβολία στις θέματα ως τέτοιο -δηλαδή ως άμεση και συγκεκριμένη αναφο-



ρά στον εξωτερικό κόσμο- φαίνεται να κυριαρχεί στο φωτογραφικό της σύμπαν. Για πολλά χρόνια φωτογραφίζει ανθρώπους που εκ γενετής ή από επιλογή αποκλίνουν από το "φυσιολογικό": νάνους, γίγαντες, ερμαφρόδιτους, τραβεστί, καθυστερημένους, τρελλούς, αλλά και άτομα απλώς εκκεντρικά, ή που δάγουν μια ιδιόρρυθμη ζωή (π.χ. γυμνιστές) και ως εκ τούτου περιθωριακά. Είναι επίσης βέβαιο ότι νοιώθει μια ακατανίκητη έλξη και συμπάθεια για τον κόσμο αυτόν. Η ίδια λέει κάπου σχετικά: "Οι freaks" (πολύ δύσκολο να αποδοθεί ελληνικά, σημαίνει βασικά τα άτομα με κάποια ανωμαλία) ... ήταν ένα από τα πρώτα πράγματα που φωτογράφισα και το έβρισκα συναρπαστικό. Τους λάτρευα. Κι ακόμα λάτρευα μερικούς απ' αυτούς. Δεν εννοώ ακριβώς ότι είναι οι καλύτεροι μου φίλοι, αλλά με κάνουν να αισθάνομαι ένα κράμα από ντροπή και δέος. Έχουν μια μυθική διάσταση. Όπως ένα πρόσωπο σε ένα παραμύθι που σε σταματάει και σου ζητάει να απαντήσεις σε ένα αίνιγμα. Οι περισσότεροι ανθρώποι ζούνε όλη τους τη ζωή με τούφο μήπως τους συμβεί κάποια τραυματική εμπειρία. Οι freaks γεννηθήκαν με το τραύμα τους. Έχουν περάσει πια τις εξετάσεις τής ζωής. Είναι αριστοκράτες". Τους εκκεντρικούς και τους περιθωριακούς από επιλογή τούς θαυμάζει επειδή είχαν το σθένος να αδιαφορούν για την εκτίμηση της κοινωνίας. Θαυμάζει κυρίως την πίστη τους και την εμμονή τους στην διαφορετικότητά τους. Τους θεωρεί αυθεντικούς και γενναίους, κάτι που δεν βρίσκει εύ-

κολα στους κοινωνικά "ομοίους" της. "Γεννήθηκα, μας λέει, πάνω-πάνω στην κλίμακα του κοινωνικού καθωσητησμού της μεσαίας τάξης και αμέσως άρχισα να την κατεβαίνω όσο πιο γρήγορα μπορούσα". Όταν η αγαπημένη της δασκάλα Lisette Model, την είχε ρωτήσει τί ήθελε να φωτογραφίσει, τής είχε απαντήσει "το κακό" (the evil). Πολλοί θεώρησαν στις μ' αυτό εννοούσε το κοινωνικά μη αποδεκτό, το απαγορευμένο και το φράση της που παρέθεσα πιο πάνω ότι μπορούσε να συνηγορεί μ' αυτό. Σ' όλη τη διάρκεια πάντως της δεκαετίας του '60 και στα πλαίσια τόσο της συνεργασίας της με τα περιοδικά όσο και της πρωτικής της δουλειάς, η Diane Arbus θα φωτογραφίσει ένα πλήθος διαφορετικών θεμάτων. Έχοντας αποτύχει να πείσει το Esquire να δεχθεί ένα προjeet της με θέμα τους "εκκεντρικούς" αυτά τα δονκιχωτικά όντα, τα αφοσιωμένα, που πιστεύουν στο αδύνατο και που σφραγίζουν οι ίδιοι τον εαυτό τους με σημάδια ανεξίτηλα", η Diane Arbus είναι ανεξάντλητη σε προτάσεις για διάφορα άλλα θέματα. Η αλληλογραφία της με τους εκδότες δείχνει έναν άνθρωπο εξαιρετικά ευψητή και καλλιεργημένο, με πολύ λεπτό χιούμορ μ' ένα παιδικό ενθουσιασμό για τη δουλειά της που αγγίζει τα άρια της υπερδιέγερσης, έναν άνθρωπο επίσης, επίμονο, πιεστικό, συχνά ειρωνικό αλλά πάντα άψογα ευγενικό. Θα προτείνει αλλά δεν θα δουλέψει πάντα πάνω σ' αυτά, θέματα όπως τα ανήλικα πιν-απτ κορίτσια, οι γυμνιστές, οι οικογένειες το "στίγμα" της ομορφιάς, το φιλμάρισμα πορνοταινιών, οι θανατοποινίτες, τα ψυχιατρεία, κρουαζέρες για συνοικεία, κλινικές ομορφιάς, γηροκομεία μωρά, διάσημες σταρ όπως η Μέι Γουέστ, καθώς και το μάλλον πρωτότυπο θέμα "άνθρωποι που νομίζουν στις μοιάζουν με άλλους ανθρώπους". Θα ήθελα να τονίσω εδώ παρενθετικά ότι ο τρόπος που δουλεύει τα θέματά της δεν έχει καμμία σχέση με το ρεπορτάζ. Με κανέναν τρόπο δηλαδή δε κάνει ιστορίες απ' αυτές που υποτίθεται στην "εξαντλούν" ένα θέμα. Η Diane Arbus επιζητεί πάντα την μοναδική εικόνα και δίνει στα περιοδικά μία, το πολύ δύο τελικές φωτογραφίες για το κάθε θέμα.

Ο λόγος που επέμενα κάπως στα θέματα της είναι γιατί θέλω να δείξω στην πίσω από όλα υπάρχει ένας κοινός παρονομαστής, τουλάχιστον στο τρόπο που εκείνη τα αντιλαμβάνεται. Νομίζω ότι το "κακό" στην Arbus έχει μάτι βαθύτερη, υπαρχιακή διάσταση και αυτό είναι που την κινητοποιεί και καλλιτεχνικά. Το κακό είναι οι κρυφές και ανεχνίαστες πτυχές του εαυτού μας, και, πάνω απ' όλα, η αδύναμία μας να γνωρίσουμε ο ένας το σκοτεινό σημείο του άλλου. "Αυτό που προσπαθώ να περιγράψω", είχε πει σε μια από τις σπάνιες συνεντεύξεις της, "είναι ότι είναι αδύνατον να βγει από το πετάι σου και να μπεις στα πετσι του άλλου. Περί αυτού πρόκειται, λίγο πολύ. Η τραγωδία του άλλου δεν είναι η ίδια με την δική σου. Οι περισσότεροι ανθρώποι, όμως, δεν το γνωρίζουν αυτό και ζούν με την ψευδαισθηση της επικοινωνίας. Ο καθένας φτιάχνει τον δικό του κόσμο και το δικό του προσωπείο και νομίζει στις

οι άλλοι τον βλέπουν έτσι. "Συμβαίνει το εξής με τους ανθρώπους" λέει στο ίδιο κείμενο. "Θέλουν να μοιάζουν κάπως, αλλά πάντα μοιάζουν με κάπι διαφορετικό, κι οι άλλοι γύρω τους παραπτούν σ' αυτούς πάντα αυτό το άλλο... Όλη μας η εμφάνιση μοιάζει να προτρέπει τον κόσμο να μας δεί με κάπιο συγκεκριμένο τρόπο, αλλά υπάρχει ένα χάσμα ανάμεσα σ' αυτό που θέλεις να ξέρουν οι άνθρωποι για σένα και σ' αυτό που δεν μπορείς να τους κάνεις να μήν ξέρουν για σένα. Είναι αυτό που πάντα ονόμαζα χάσμα ανάμεσα στην πρόθεση και στο αποτέλεσμα. Υπάρχει μια ειρωνεία στον κόσμο, οτι αυτό που θέλεις δεν βγαίνει ποτέ έξω έτσι όπως το θέλεις. Κι αυτό συχνά φαίνεται πολύ καθαρά σε μια φωτογραφία".

Αυτή η διάσταση ανάμεσα στο είναι και στο φαίνεσθαι, αυτή η ανθρώπινη αδυναμία επικοινωνίας που ξεκινά απ' ο, τι πιο μόχιο διαθέτουμε και φτάνει μέχρι και τα πιο εξωτερικά κύτταρα της ύπαρξής μας, αυτή η απόλυτη μοναξιά που συχνά καταλήγει σ' ένα απελπισμένο και αξιολύπητο φαλτσάρισμα, είναι, κατά τη γνώμη μου, αυτό που διαπεράει βαθειά τη σκέψη και το έργο της Diane Arbus. Είναι η έμμονη ιδέα που συνίστα το θέμα πισω από όλα τα θέματα που επιλέγει. Με τον φωτογραφικό φακό αποτυπώνει κάρια την ανθρώπινη φευδαρισθητή που καταρρέει από μόνη της. Οι μάσκες και οι ρόλοι εικονίζονται με τέτοια κλινική ακρίβεια που ταυτόχρονα πέφτουν αφήνοντάς μας αντιψέωπους με το κενό. Είναι μία μεθόδος που δεν σχολίαζει, αλλά αποκαλύπτει.

Θα ήθελα στο σημείο αυτό να επανέλθω σ' εκείνο που ανέφερα πιο πάνω, στο οτι δηλαδή η φόρμα που επιλέγει η Arbus εξυπρετεί απόλυτα το περιεχόμενό των φωτογραφιών της. Και κάπι περισσότερο: η εμμονή του θέματος, δηλαδή η εμμονή τής οπτικής της τού κόσμου, μοιραία οδηγεί σε μιαν εξίσου εντονή εμμονή της φόρμας και συμπλέκεται μ' αυτήν, τόσο που το ένα να μήν ξεχωρίζει πια από το άλλο.

Ένας αληθινός καλλιτέχνης (και μη ρωτήσετε τι είναι ακριβώς αυτό) ταυτόχρονα ξέρει απόλυτα τι θέλει να πει, αλλά και συνεχώς ψάχνει και το τι και το πώς. "Εκείνο που έχει σημασία να ξέρεις, μας λέει η Arbus, είναι στι ποτέ δεν ξέρεις. Προχωράς πάντα ψηλαφητά". Λέει επίσης: "Εκείνο που βρίσκει συναρπαστικό σ' αυτό που λέγεται "τεχνική" -σιχαίνομαι να το λέω έτσι γιατί ακούγεται σα νάναι κάτι που βγάζουμε απ' το μανίκι μας- εκείνο που με συγκινεί είναι στι προέρχεται από κάπιο μυστηριώδες βάθος... από κάποιες βαθειές επιλογές που κάποιος κάνει πολύ αργά και που τον στοιχειώνουν για πάντα. Το να επινοείς (μια τεχνική) είναι βασικά αυτό το λεπτό, αναπόφευκτο πράγμα. Είναι ταυτόχρονα εκατομμύρια επιλογές. Είναι και τύχη, ίσως και κακοτυχία... Άλλα τίποτα δεν γίνεται εν ψυχρώ. Θέλω να πω, αυτό προέρχεται από την ίδια σου τη φύση, από την ταυτότητά σου. Όλοι έχουμε μια ταυτότητα. Δεν το αποφεύγει κανείς αυτό. Είναι εκείνο που μένει όταν έχεις αφαιρέσει όλα τ' άλλα."

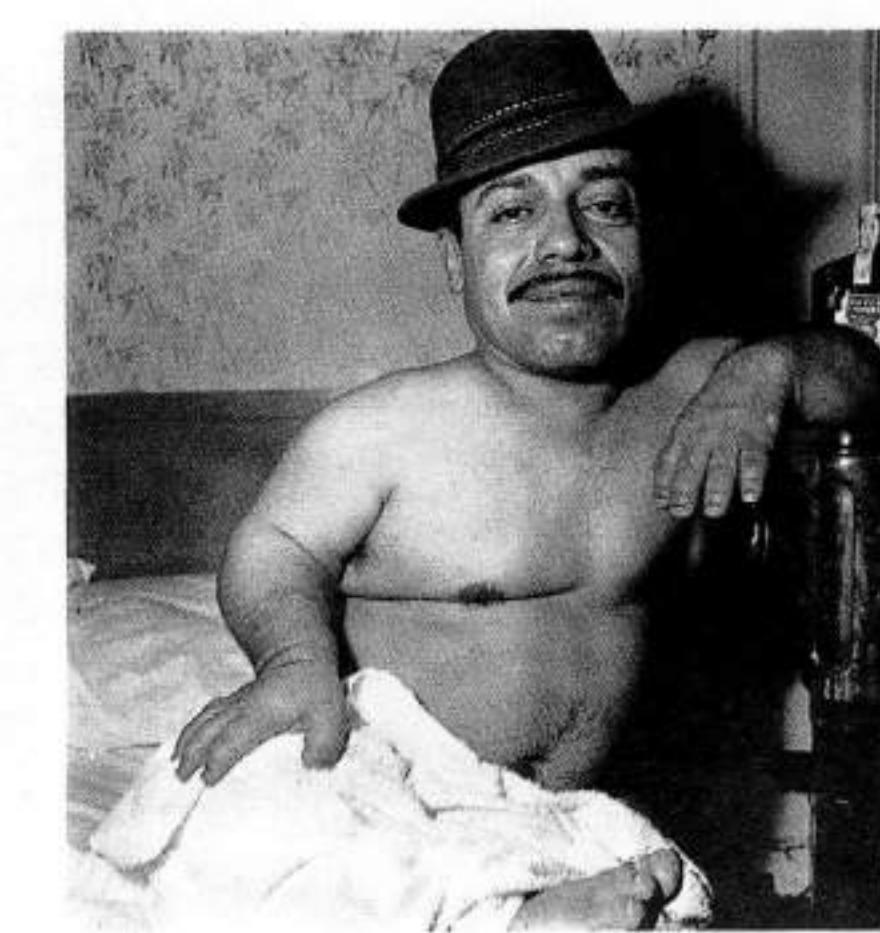
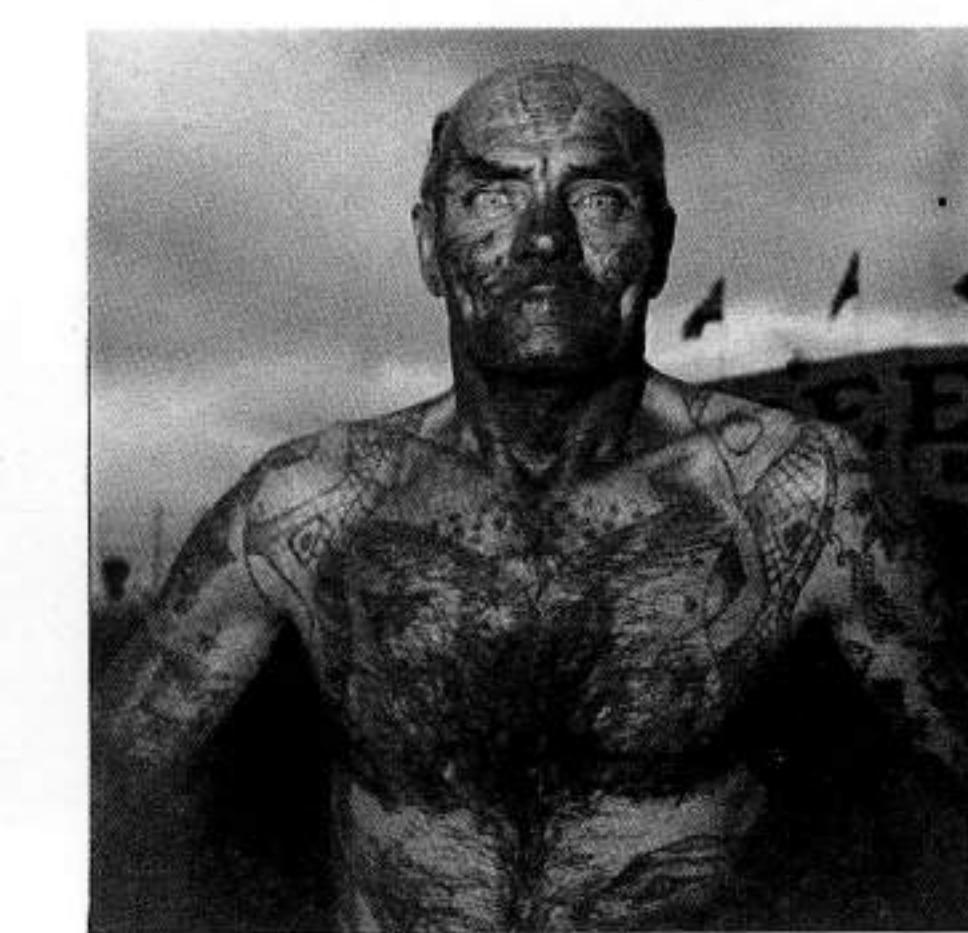
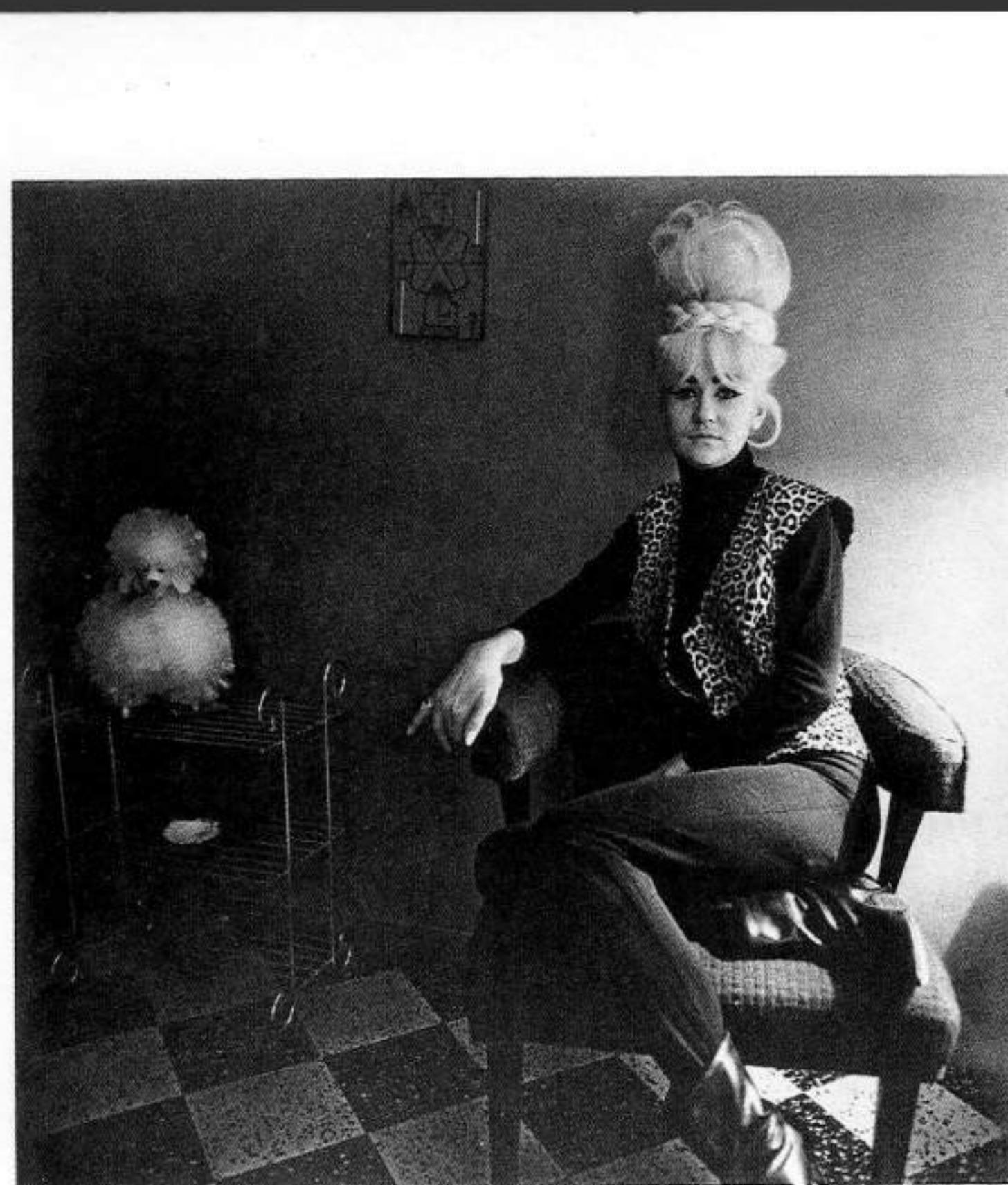
Η "επιλογή" τής Arbus εκφράζεται βασικά με το τετράγωνο φορμά, την κλινική και εξονυχιστική



προσέγγιση, την απουσία κάθε ανεκδοτολογικού στοιχείου και την παντελή απουσία συναίσθηματος. Το οτι ο καθένας ζει μόνος του την τραγωδία του, το οτι δεν καταφέρνει καν να φτάσει σ' εμάς με την εικόνα που νομίζει οτι έχει, συνιστά μια τόσο απόλυτη μοναξιά που υπερβαίνει κάθε ήσσονα, περιστασιακή κατάσταση. Συνεπώς υπαγορεύει την απουσία οποιουδήποτε συμφραζόμενου, οποιασδήποτε δευτερεύουσας πληροφορίας, καθώς και κάθε συναίσθηματος, αφού το μόνο "συναίσθημα" που αυτή η ανθρώπινη κατάσταση μπορεί να εμπνεύσει είναι ίσως



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 21

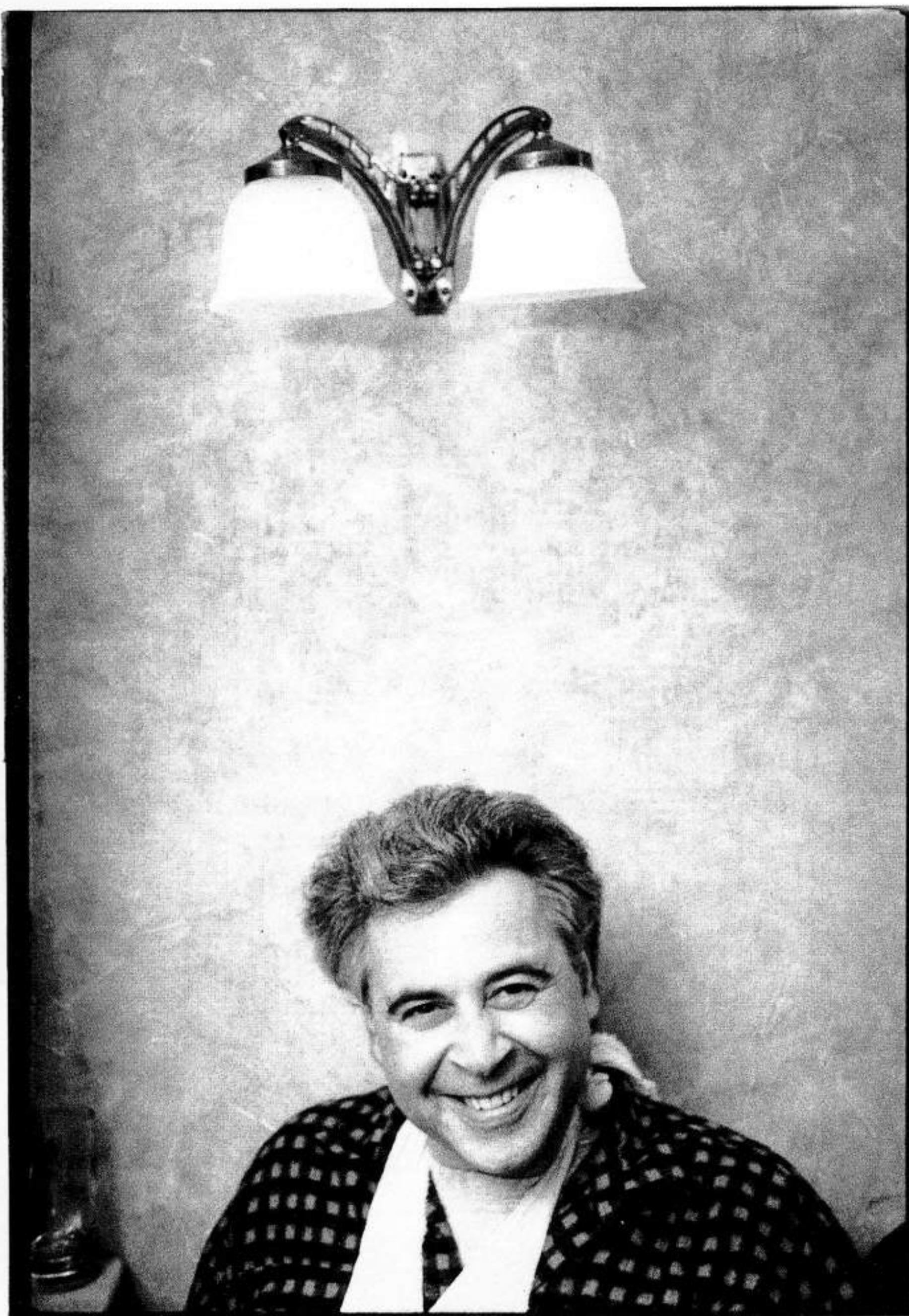


ένα σιωπηλό δέος. Αυτό δεν σημαίνει ότι οι φωτογραφίες της Arbus προσπαθούν να γενικεύσουν, κάθε άλλο. Η Lisette Model της είχε μάθει ότι "όσα πιο συγκεκριμένη είναι μία φωτογραφία τόσο πιο γενική γίνεται". Ξοδεύοντας πολύ χρόνο και πολλά φίλμ για κάθε φωτογράφηση, η Diane Arbus συνεργάζεται πάντοτε με τα μοντέλα της (για να έχει τον "απόλυτο έλεγχο" όπως λέει). Ευγενική και διακριτική στους τρόπους, τα εξέταζε ωτόσο με "πεγκτή εξονυχιστικότητα" για να φτάσει στην αλθεία τους. Το γεγονός ότι συχνά φωτογραφίζει τους ανθρώπους στον χώρο τους δεν αναιρεί τα παραπάνω. Ο περιβάλλον χώρος δεν δίνει "έξωθεν" αλλά "έσωθεν" πληροφορίες. Αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα του μοντέλου. Θα ήθελα να προσθέσω μια τελευταία σκέψη που μου γεννήθηκε γράφοντας αυτές τις γραμμές. Μέσα σ' αυτόν τον κόσμο τής Arbus -όπου η τραγωδία δεν είναι ο θάνατος, αλλά η ίδια η ζωή- αποκτά νόημα αυτό που έλεγε στη η εκ γενετής απόκλιση από το φυσιολογικό συνιστά μιαν οινονεί εξ αίματος ευγένεια. Είναι ενδιαφέρον στι απόκλιση γι' αυτήν είναι κάθε ακραία κατάσταση ακόμα και η υπερβολική ομορφιά. Πράγματι είχε γράψει κάποτε σ' έναν ειδότη περιόδικού ότι "αν το καλοσκεφτείς, και η ομορφιά είναι ένα είδος απόκλισης, ένα βάρος, ένα μυστήριο ακόμα και για την ίδια. Αν ποτέ φωτογράφιζα τις "Μεγάλες Ωραίες" νομίζω στι, όπως και τα μωρά, θα έπρεπε να τις αντιμετωπίσου με την πιο ανελήπητη εξεταστικότητα". Όσο για την επίκτητη απόκλιση, δηλ. τους εκκεντρικούς, καταλαβαίνω ότι για την Arbus η στάση τους έχει κάτι το γενναίο, αλλά και διφορούμενο: μπορεί να συνιστά ένα ακραίο σχόλιο στη ζωή, μιαν απελπισμένη έκκλιση επικοινωνίας ή το εντελώς αντίθετο, δηλ. το κόφιμο κάθε γέφυρας με τον υπόλοιπο κόσμο, την επιδίωξη μιας ακόμα πιο ακραίας μοναξιάς.

Οι φωτογραφίες της Diane Arbus είναι, το επαναλαμβάνον, αποκλυτικές, όχι περιγραφικές. Ο Jack o Dracula, η Cora Pratt: η Κίβδηλη Κυρία, με κοιτούν μέσα από τον ανεξίχνιαστο κόσμο τους και με καθηλώνουν. Είναι πράγματι αδύνατον να μπω στο πετσί τους. Άλλα δεν έχει σημασία. Οι εικόνες τους αγγίζουν κάτι εξίσου ανεξίχνιαστο μέσα μου. Καταφέρνουμε τελικά να επικοινωνήσουμε, έστω και μ' αυτή την τυφλή διαδρομή, χάρη στη παρέμβαση του Έργου. •



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 23



MANOLIS KANAKAKIS

Παραθέτουμε ένα κομμάτι από παλαιότερη συνέντεξή του στην εφημερίδα “Φωτοχώρος”, και του αφιερώνουμε το portfolio αυτό, που αποτελείται από φωτογραφίες που είχε εκθέσει σε μεγάλη ομαδική έκθεση τον “Κύκλον”

‘Από μικρός, στο δημοτικό ακόμη, κοινβαλούσα μια μηχανή μαζί μου. Ήταν ένα μαύρο κοντί. Δεν θυμάμαι τη απόγνωση. Φωτογράφιζα στις εκδρομές και καμά φορά και στο δρόμο. Το 1967 ένας γιλος έγινε “θάλαμο”. Γοητεύτηκα. Με μια Agfa 120 με φωτοσύνα άρχισα και πάλι να τραβάω.

Από το τέλος των '68 αρχίζω να τραβάω πιο μεθοδικά. Πήρα και μια ρεφλεξ 135. Εγκαταστάθηκα στην Αθήνα. Έγιναν ευκόνες, χωρίς όμως να έχω συνειδήση μιας στάσης απέναντι στη φωτογραφία. Εκείνη την εποχή η μόνη φωτογραφική παρουσία στην Ελλάδα ήταν η ΕΦΕ και βέβαια οι μοναδικοί που θα μπορούσαν να με βοηθήσουν, να μιξούν λίγο φως στην άγνοιά μου. Τεχνικές βάσεις μού προσέφεραν. Συγχρόνως διάβασα και πάρα πολλά. Είχα επίσης στη διάρκεια αυτή και την ικανοποίηση μερικών βραβεών σε διαγωνισμούς.

Φωτογράφικά χωρίς να ξέρω τι ακριβώς θέλω, μεσολαβώντας και μεγάλα κενά δύο ή τριάντα χρόνων κατά τα οποία δεν φωτογράφικα, απορροφημένος απ' τη δοιλεία μου. Άλλωστε το επάγγελμα μου, γραφίστας, απαιτεί τελείως διαφορετικό τρόπο σκέψης. Είναι εφαρμοσμένη τέχνη. Μερικοί λένε πως στη φωτογραφία μου μπορεί κάποιος να διακρίνει το επάγγελμά μου. Δεν μπορώ να το πω, ξέρω όμως να λειτουργά με τη σύνθεση.

Τα τελευταία εξιά χρόνα μπορώ να πω ότι άρχισα να συνειδητοποώ το γιατί φωτογραφίζω και τι θέλω να κάνω με τη φωτογραφία. Η γνωριμία μου με τον Πλάτωνα και τον Φωτοχώρο υπήρξε καθοριστική. Διαβάζω συχνά φωτογραφικά βιβλία και έχω τη φωτογραφία στο μναλό ανεξάρτητα από το αν έχω χρόνο να τραβήξω. Με απασχολεί. Και πιστεών ότι μόνο με δουλειά και καλλιέργεια μπορεί κανείς να προχωράει. Κάθε μέρα που περνάει σε ωρημάζει φωτογραφικά, φέρνει καλύτερες εικόνες. Υπάρχουν εποχές που στα κοντάκτ μου δεν βρίσκω καμία ενδιαφέροντα φωτογραφία. Δεν ανησυχώ. Τότε συνεχίζω να φωτογραφίζω, έπως και θέματα που εκείνη την εποχή δεν με ενδιαφέρουν τόσο, γιατί ξέρω πως έτσι προχωράω.’

ΜΑΝΩΛΗΣ ΚΑΝΑΚΑΚΗΣ (1951 - 1995) Εις μνήμην

Ο Μανώλης Κανακάκης υπήρξε ένας από τους πιο αφοσιωμένους σοβαρούς ερασιτέχνες φωτογράφους. Εργαζόταν στην Αθήνα ως γραφίστας - διαφημιστής (ο Φωτογραφικός Κύκλος του οφείλει πολλές αφίσες, εξώφυλλα βιβλίων, ακόμα και τη σχεδίαση της ταυτότητας των μελών), αλλά αφιέρωσε έναν σημαντικό χρόνο στην αγάπη του, τη Φωτογραφία. Το 1988 συμμετείχε ως ίδρυτικο μέλος (και μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου) στη ίδρυση του Φωτογραφικού Κύκλου. Η ξαφνική του απώλεια τον Απρίλιο του '95 γέμισε λύπη τους φίλους του, που θα στερηθούν την ήρεμη παρουσία του και το ανοιχτόκαρδο γέλιο του.

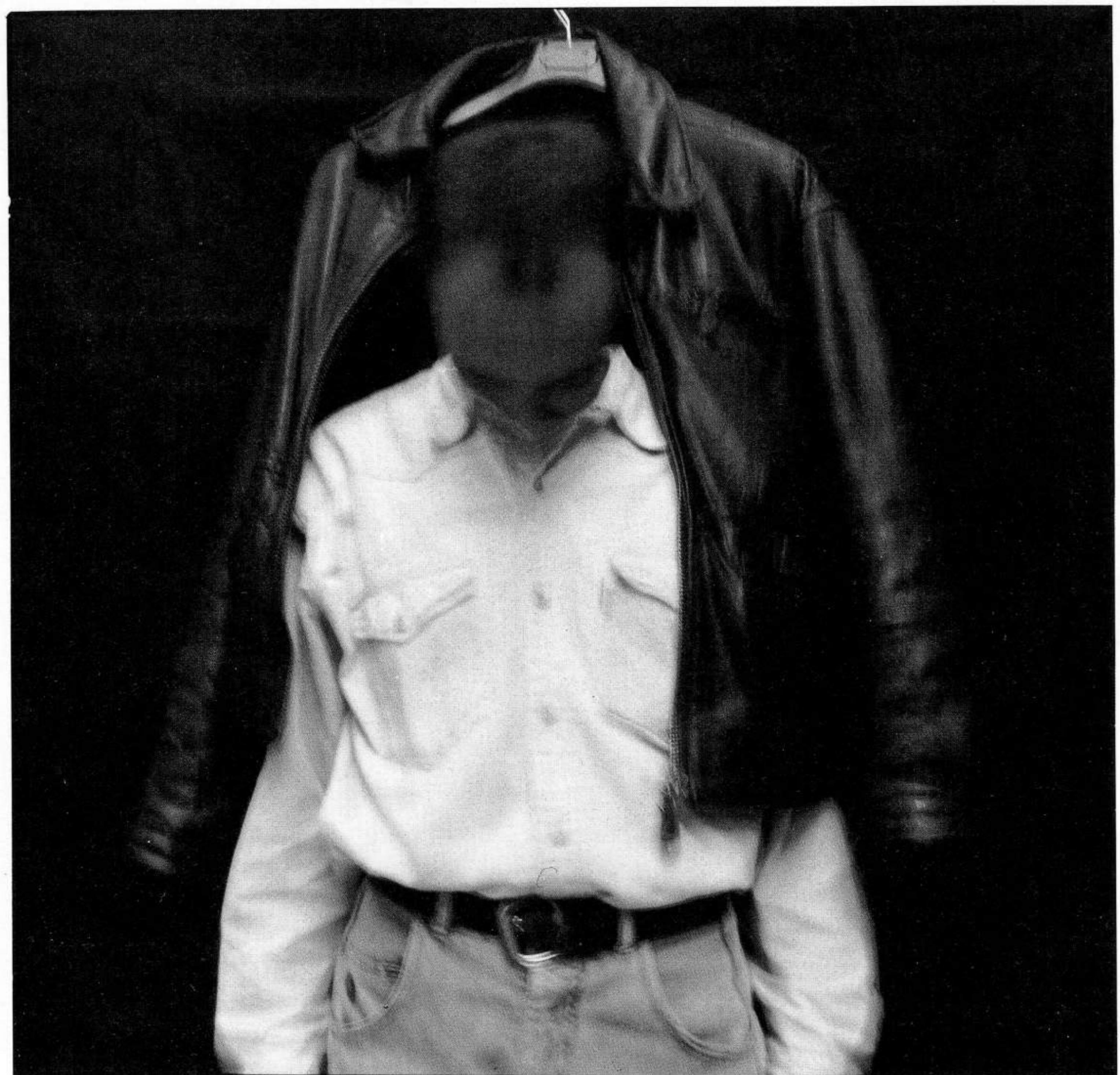
PORTFOLIO

ΜΑΝΩΛΗΣ ΚΑΝΑΚΑΚΗΣ









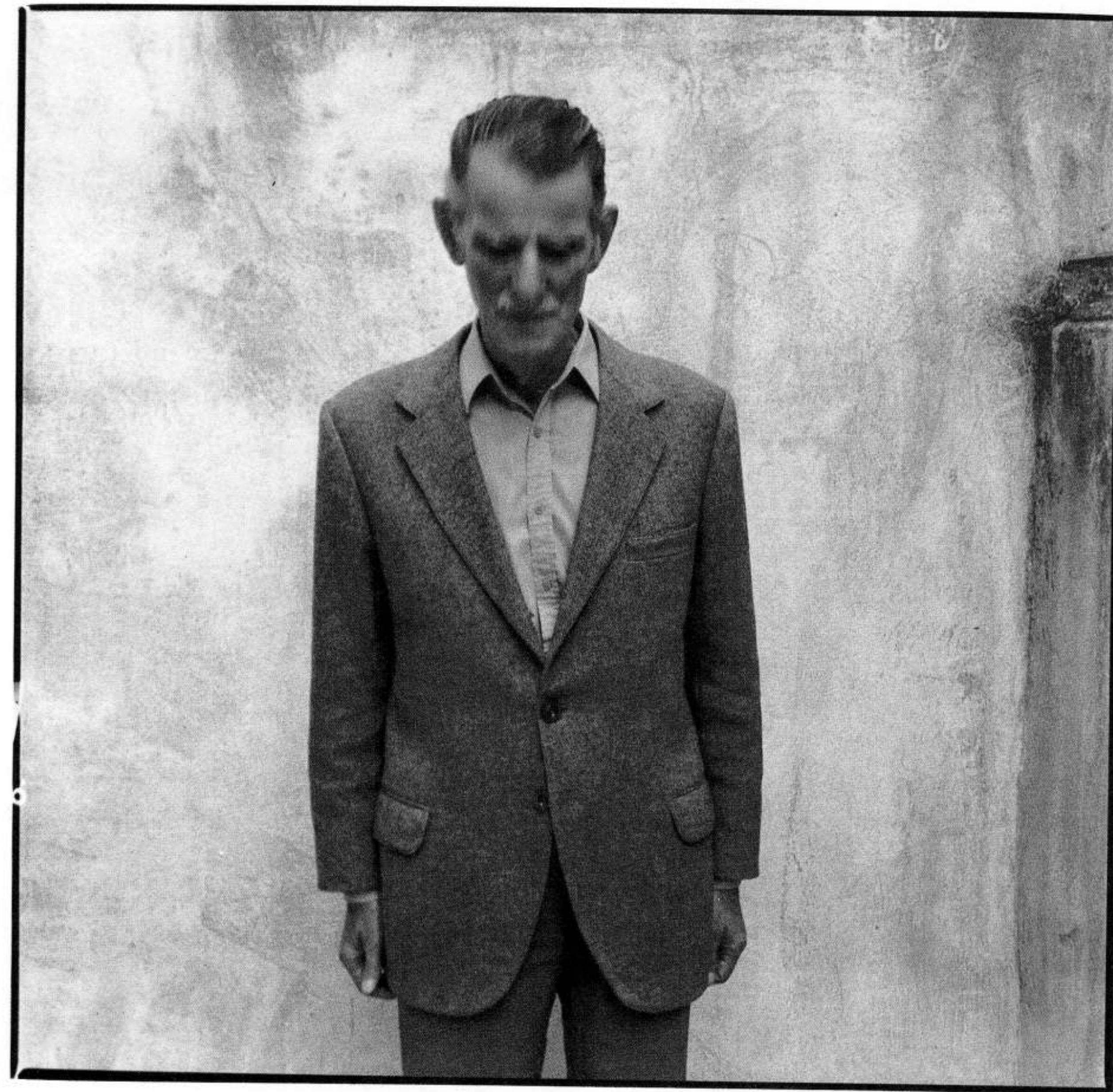
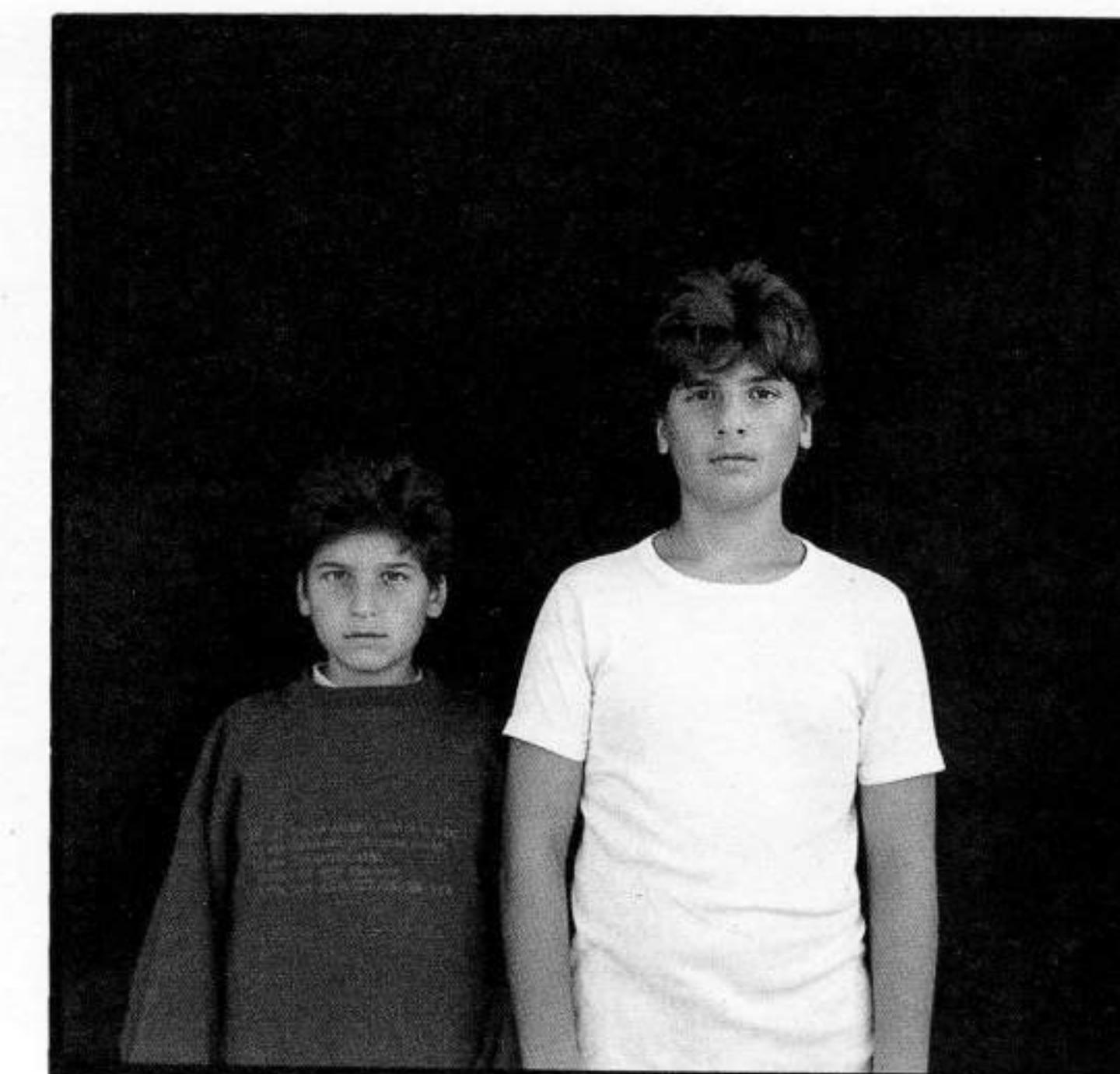
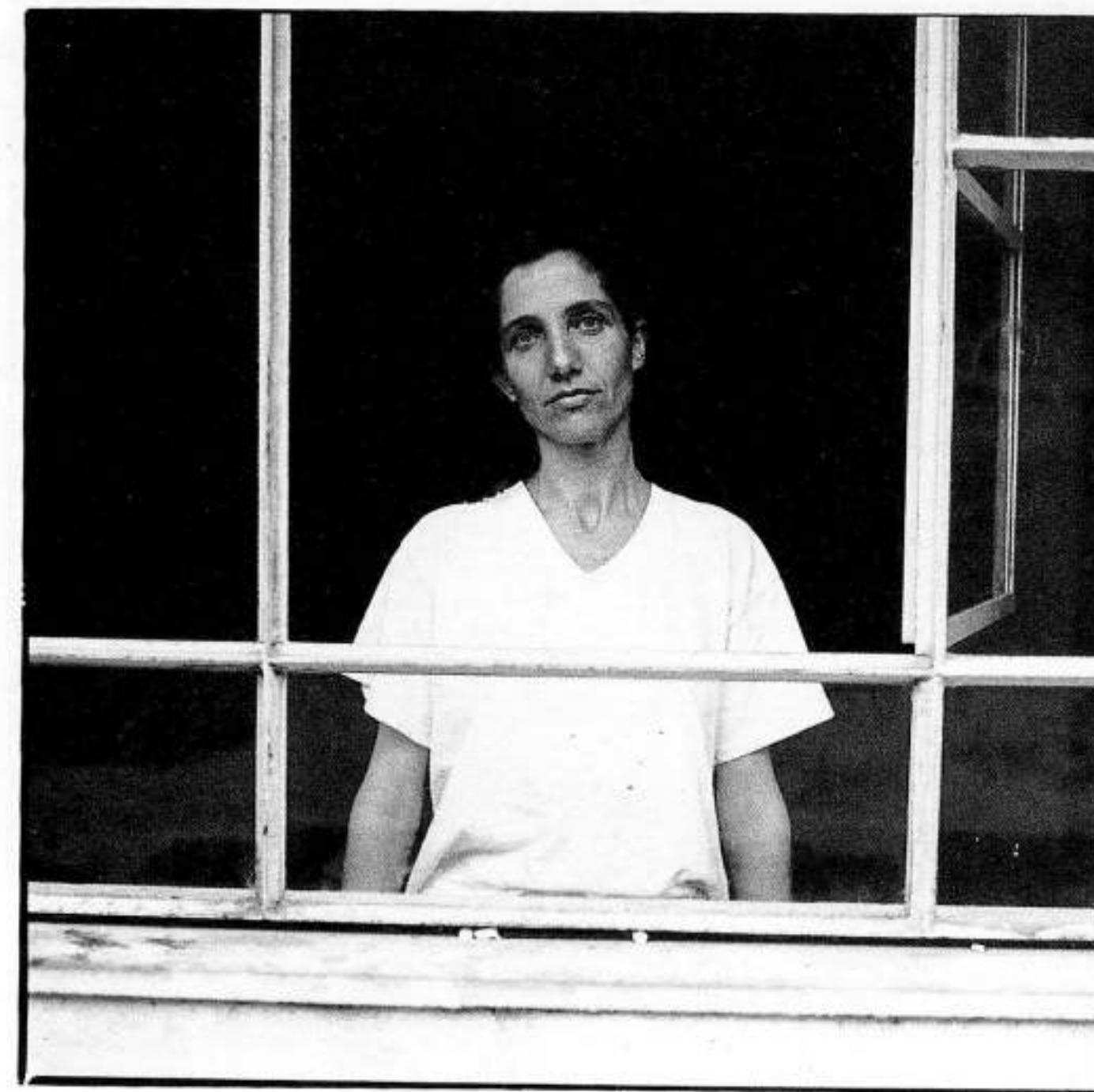
ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΑΡΑΠΑΣ

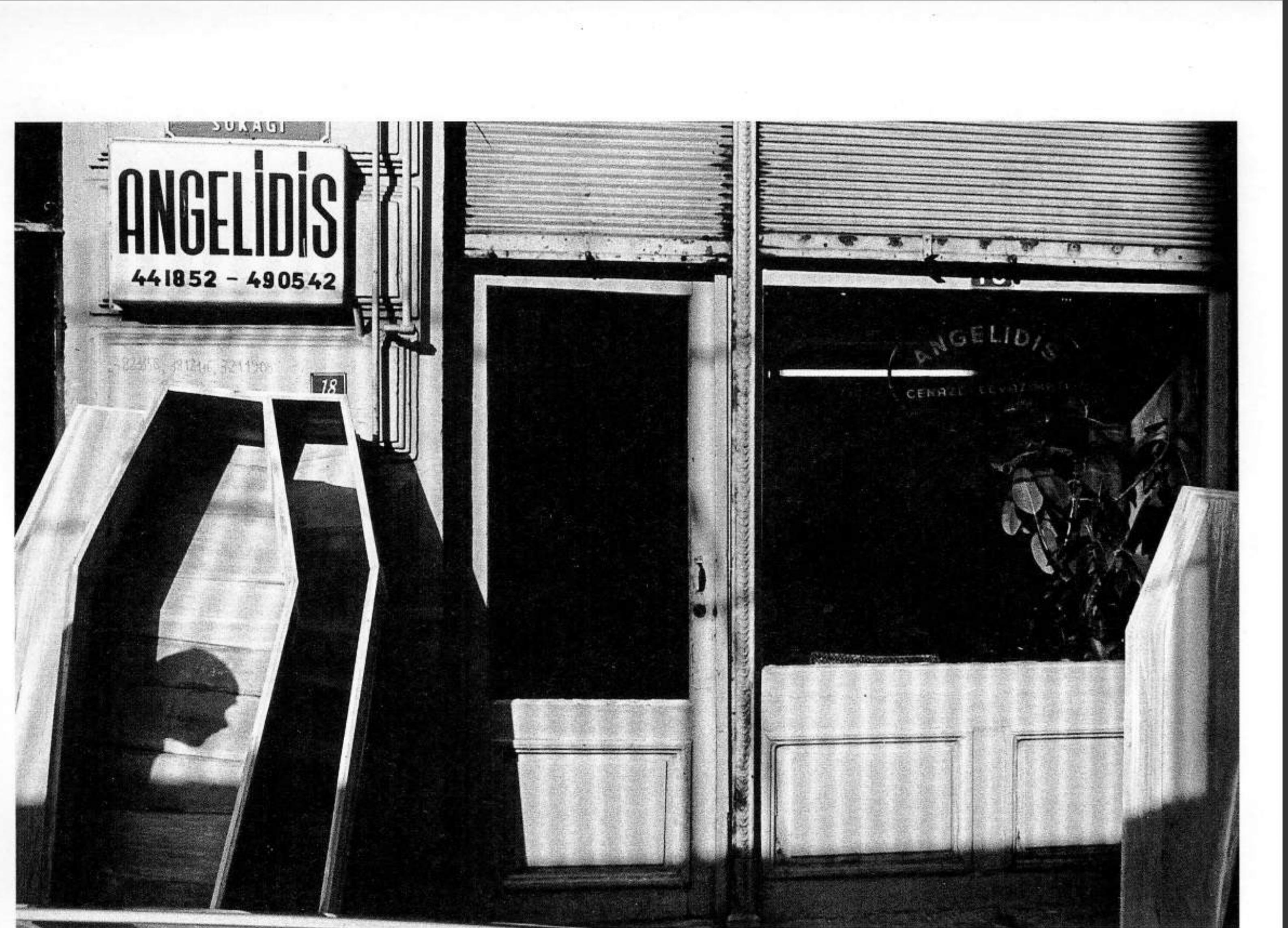
Ο Γιάννης Μαραπάς γεννήθηκε στην Πτολεμαΐδα το 1966. Σπούδασε κινηματογράφο στη Σχολή Ευγενίας Χατζίκου και φωτογραφία στη Σχολή Focus. Μέλος των Φωτογραφικού Κύκλου, συμμετείχε σε όλες τις ομαδικές εκθέσεις του. Συμμετέσχε επίσης σε ομαδική έκθεση στην γκαλερί "Σταύλος" τον Απρίλιο του 1995. Ζει και εργάζεται ως φωτογράφος στην Αθήνα.

PORTFOLIO ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΑΡΑΠΑΣ



Periodiko 3_031_



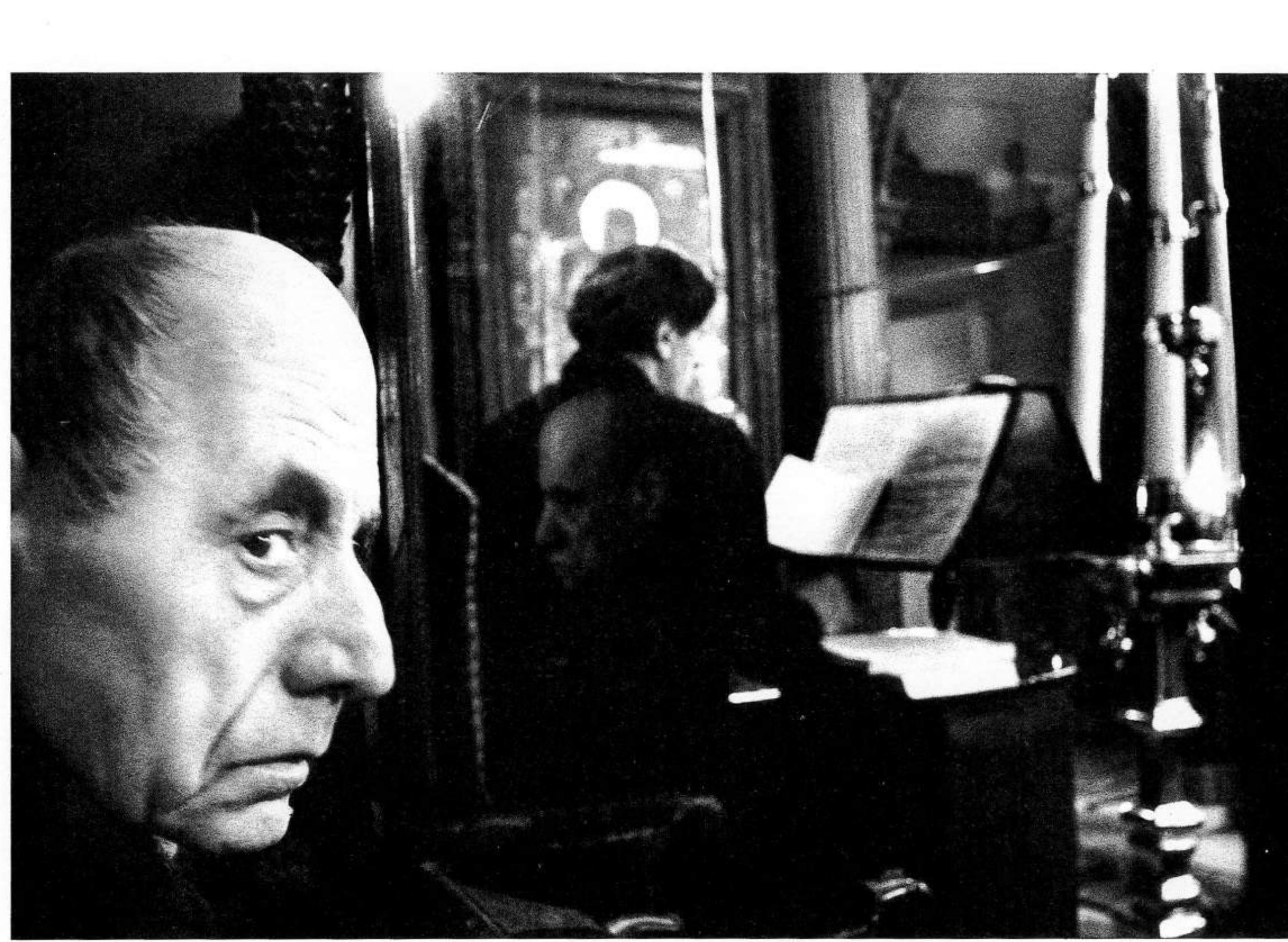


KOSTAS SAKELLARIOU

Γεννήθηκε στο Μπρούκλιν το 1959. Έκανε Ανατολικές Σπουδές και Γλώσσες στο Πανεπιστήμιο της Βοστώνης (1984). Το 1987 μια σειρά φωτογραφιών του από την Αϊτή γίνεται δεκτή στη μόνιμη συλλογή της Βιβλιοθήκης της Νέας Υόρκης. Το 1990 έγινε μέλος των φωτογραφικού πρακτορείου JB Pictures και κάλυψε πολιτικά και κοινωνικά θέματα στη Μέση Ανατολή και Νότια Ασία για περιοδικά σαν το Time, Newsweek, The Independent Magazine. Από το 1993 έζησε στην Κωνσταντινούπολη και φωτογράφισε τις τελευταίες μέρες των Ελλήνων της Πόλης. Η συγκεκριμένη σειρά φωτογραφιών ήταν μεταξύ των πέντε φιναλίστ του διαγωνισμού για το βραβείο Ernst Haas 1994 και θα κυκλοφορήσει σε λεύκωμα από τις εκδόσεις "Αγρα" στα τέλη του 1995.

PORTFOLIO

ΚΩΣΤΑΣ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ







ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΕΙΣ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΟΜΑΔΑ ΡΟΔΟΥ

Εδώ και λίγα χρόνια γεννήθηκε στη Ρόδο μια φωτογραφική ομάδα με πρωτοβουλία ολίγων ενθουσιωδών ερασιτεχνών φωτογράφων. Είναι σημαντικό να υπογραμμιστεί στη η πρωτοβουλία ίδρυσης, και η εν συνεχείᾳ επιβίωση αυτής της ομάδας, οφείλεται σε Ιδιώτες, χωρίς καμιά δημοτική ή κρατική παρέμβαση ή υποστήριξη. Η σύνθεση των μελών είναι τόσο πρωτότυπη, όσο και ενδιαφέρουσα. Εκπροσωπείται ποικιλία ηλικιών, επαγγελμάτων και τόπων καταγωγής. Στις δραστηρότητες της ομάδας περιλαμβάνεται η ενοικίαση, ο εξοπλισμός και η συνήρηση χώρου συναντήσεων και σκοτεινού θαλάμου (στην παλιά Πόλη), η έκδοση ημερολογίων καθώς και η οργάνωση εκθέσεων και σεμιναρίων κα η δημιουργία βιβλιοθήκης. Πρόεδρος της ομάδας την εποχή αυτή είναι ο Σταύρος Πρωτογεράκης. Τα δείγματα φωτογραφών που δημοσιεύουμε πιστοποιούν το υψηλό επίπεδο των αυτοδιδακτών αυτών φωτογράφων.



Αποστόλης Πονήρης



Βασιλης Ελευθερίου



Γάνως Μουστακαλής



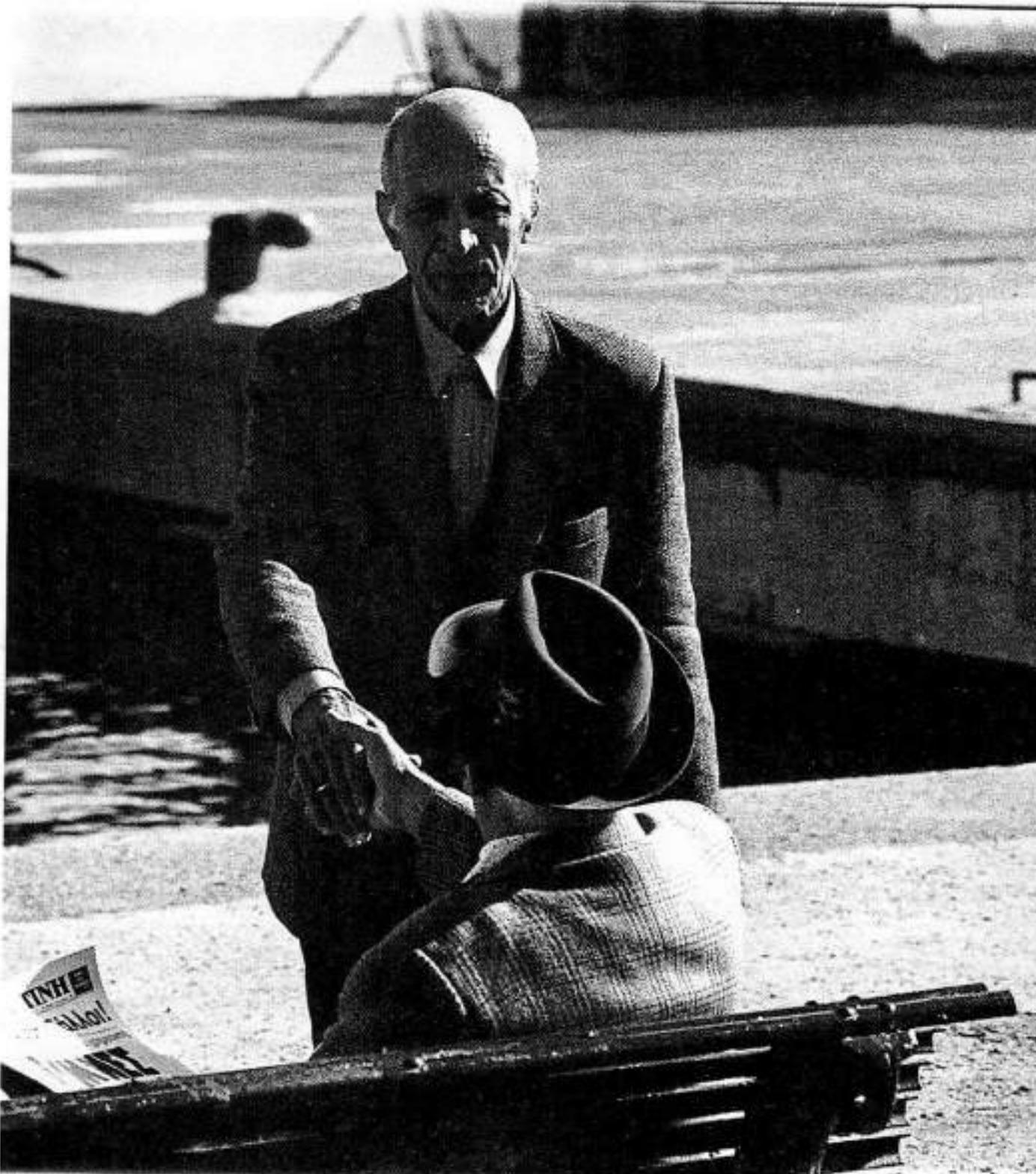
Κώστας Χατζηπέτρος



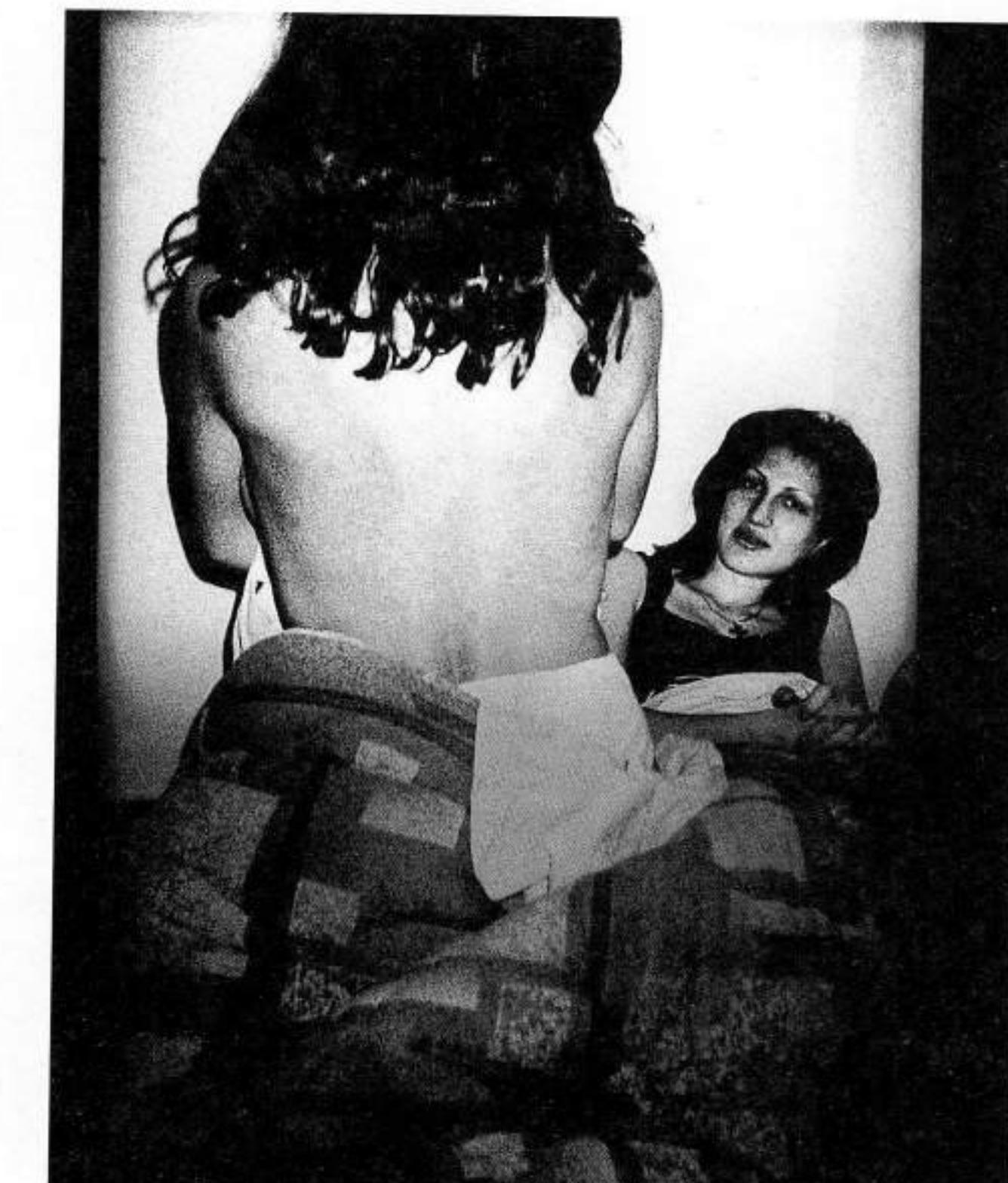
Γιώργος Παστρικός



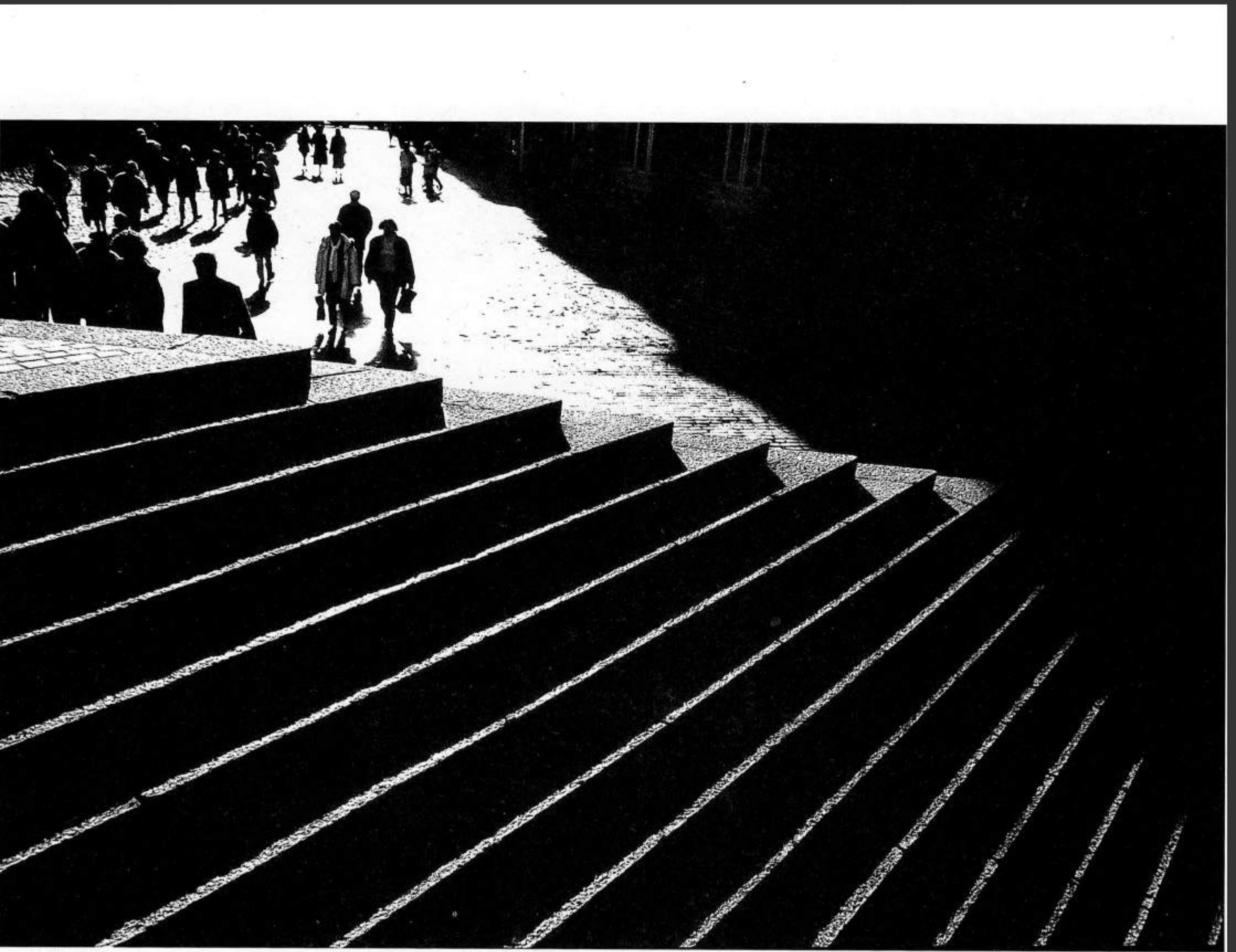
Σταύρος Πρωτογεράκης



Νίκος Μαράκης



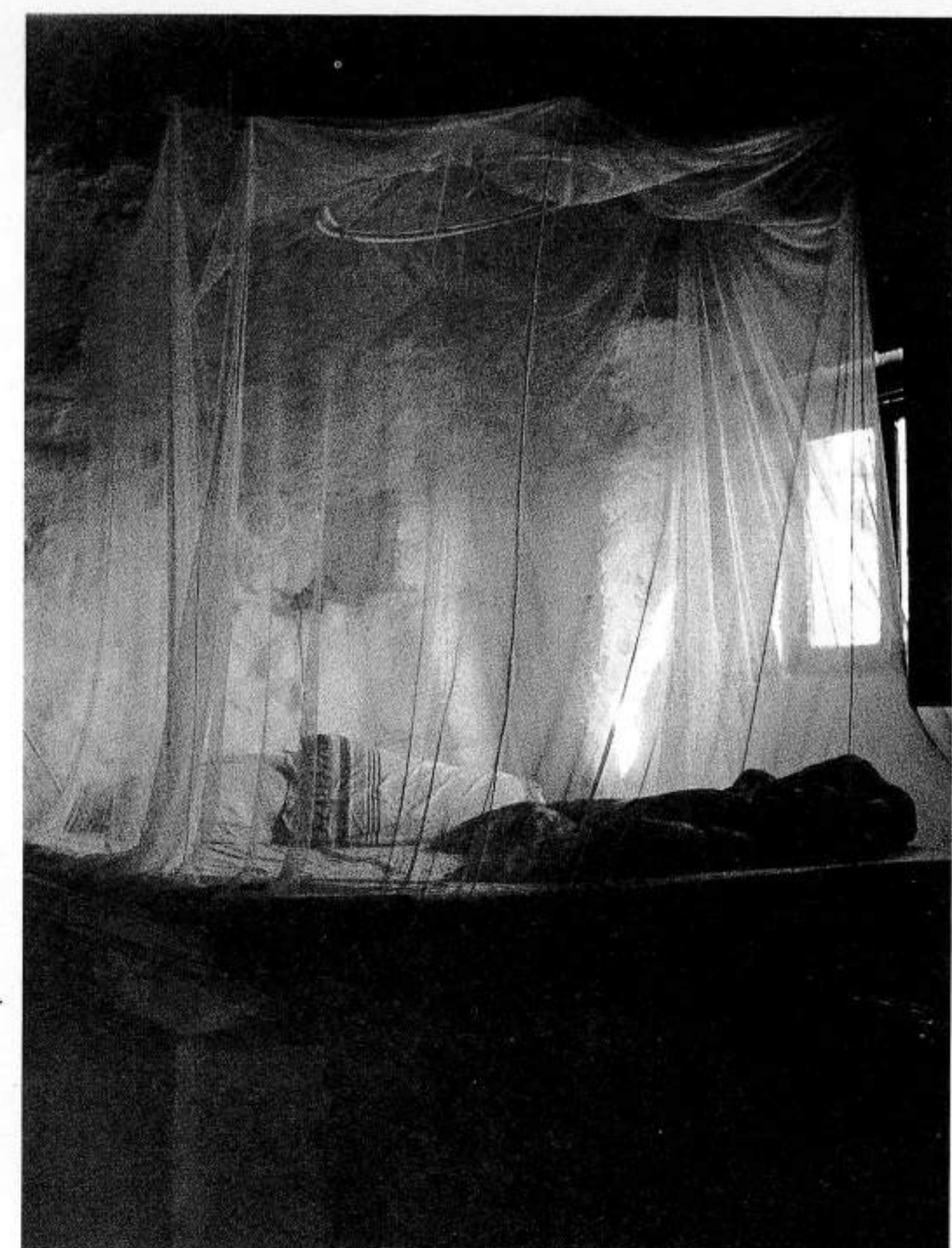
Μαρία Γεωργιάδη



Κώστας Χατζηπέτρος



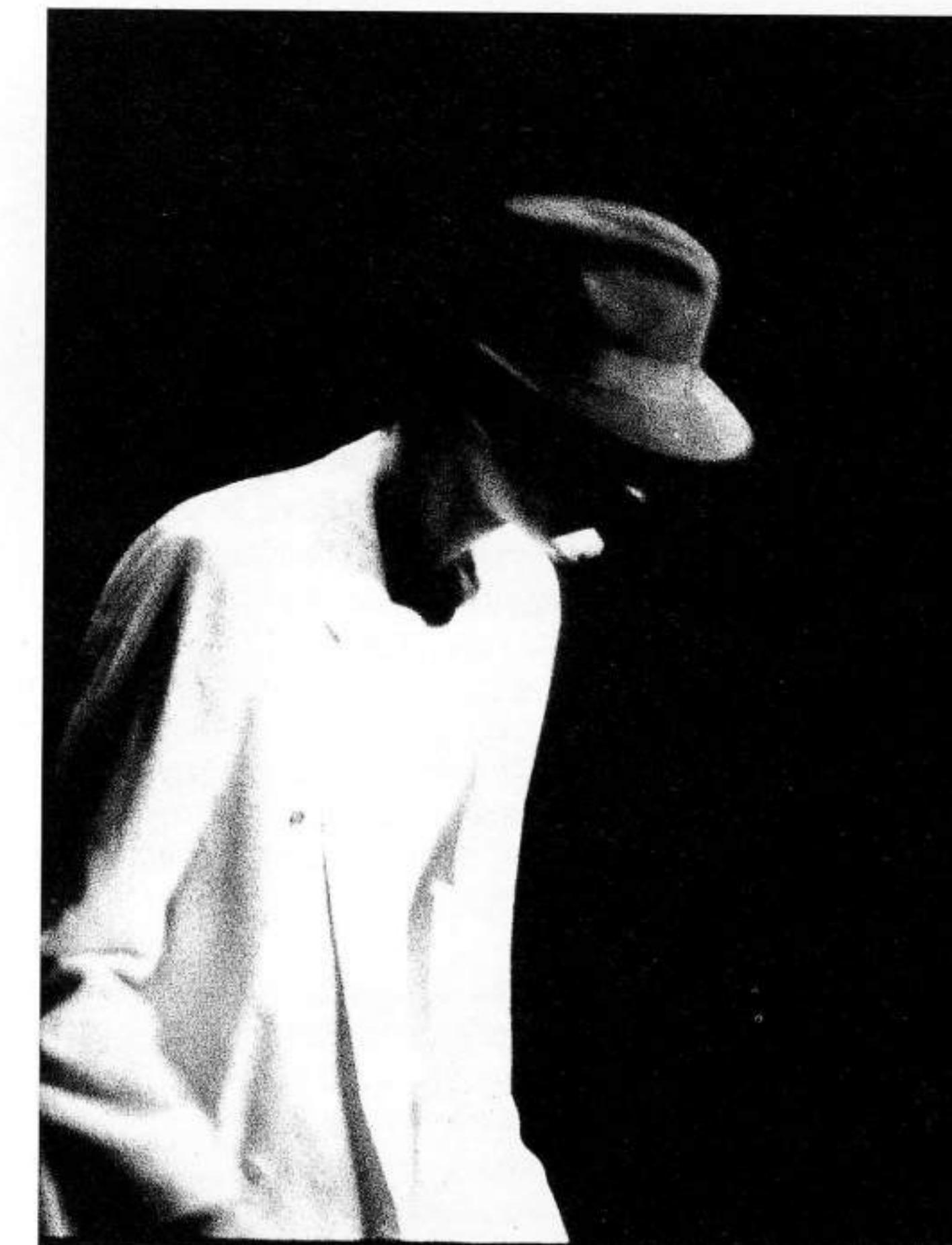
Σταύρος Πρωτογεράκης



Δημήτρης Καρδούλιας



Γιώργος Παστρικός



Θανάσης Καράμπελας



Κώστας Χατζηπέτρος

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 39

ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

Από τη στήλη αυτή ο “Φωτοχώρος”, μεταφέρει μεταφρασμένα αποσπάσματα άρθρων ή συνεντεύξεων, καθώς και αποφθέγματα ή αφορισμούς, σε σχέση με τη φωτογραφία ή άλλες τέχνες, που δημοσιεύονται σε βιβλία ή ξένα περιοδικά.

Το 1986, με την ευκαιρία του 100ού τεύχους του, το γαλλικό περιοδικό τέχνης “Art Press” οργάνωσε ένα συμπόσιο στο οποίο συμμετείχαν θεωρητοί των διαφόρων τεχνών με θέμα την πορεία της Τέχνης. Τον Δεκέμβριο του 1994 οργανώθηκε από το ίδιο περιοδικό, με την ευκαιρία της κυκλοφορίας του 200ού τεύχους του, αντίστοιχο συμπόσιο με το ίδιο θέμα. Παραθέτουμε μερικές ενδιαφέρουσες σκέψεις που διατυπώθηκαν στο συμπόσιο αυτό και που αποτελούν κάριρες διαπιστώσεις για τη θέση της Τέχνης σήμερα στον πολιτισμό μας και για τον τρόπο με τον οποίο την αντιμετωπίζουν οι περισσότεροι νέοι καλλιτέχνες.

“Μιά και υιοθετήσαμε την ιδέα μιας συζήτησης μεταξύ μας, όπως είχαμε κάνει για το 100ό τεύχος του Art Press, ξαναδιάβασα το κείμενο εκείνης της συζήτησης. Εντυπωσιάστηκα από το παρωχημένο των απόψεών μας. Πάντα οι ίδιες λέξεις που επανέρχονται: πρωτοπορία, μοντέρνο, μεταμοντέρνο... Θα ευχόμουνα να εγκαταλέίπουμε όλες αυτές τις κατηγορίες, των οποίων η ουσία βρίσκεται στο να συλλαμβάνουν τον χρόνο σε μιαν εξέλιξη καθαρώς γραμμική. Μία παρόμοια αντίληψη χρονικότητας μπορεί βέβαια να μας βοηθήσει να καταλάβουμε, λόγου χάριν, τι οφείλει ο νεονταντάϊμός στον Duchamp, ή τι βρίσκεται πριν ή μετά από το “νέο μυθιστόρημα”, αλλά δεν μας επιτρέπει να καταλάβουμε έναν χώρο όπου συγκατοικούν ο Tzara και ο Proust, ο Matisse και ο Malevitch, ο Picasso και ο Duchamp. Αυτό που μοιάζει, κατά τη γνώμη μου, να χαρακτηρίζει τη σημερινή εποχή είναι ένα είδος μέγγενης μέσα στα σαγόνια τής οποίας έχουμε παγιδευτεί. Από τη μά είμαστε ιστορικοί από το βάρος του παρελθόντος. Κι αυτή είναι η μία σιαγόνα....Ενώ η άλλη, με μια δύναμη φαινομενικώς αντιφατική αλλά ουσιαστικώς συνένοχη, είναι η κατάρρευση τής μνήμης. Λατρεία τού παρελθόντος, απώλεια τής μνήμης: η διαβολική μηχανή μπορεί να λειτουργεί σε πλήρεις στροφές” (**Jacques Henric**).

“Η διαμάχη ιστορικής μνήμης και αμνησίας κατέληξε στις ιστορικές μασκαράτες (επίσης χωρίς μνήμη), του λεγόμενου “μεταμοντερνισμού”, που υιοθετούσε όλες τις απόψεις απέναντι στην ιστορία και στα πρότυπά της -από την λόγια αναφορά μέχρι τη λαϊκή ειρωνεία, από τη νοσταλγία μέχρι τον κυνισμό κ.λ.π.- χωρίς να καταφέρει να δώσει μορφή σε ένα σχέδιο. Από ταυτού η ιστορία έγινε φετίχ, για να καταλήξει να γεννήσει, μέσα σε μια λογική διανοούμενη στο καταναλωτισμό αυτές τις θανατερές και κίτις φανταχτερές διακοσμήσεις, που σηματοδοτούν τη θέση σε διαθεσμότητα τού μοντερνισμού ως “ιστορικής εποχής” και συνεπώς και των συμπαρομπούντων του εννοιών τής πρόσδου, τής εξέλιξης, τής καινοτομίας” (**Chantal Beret**).

“Πιστεύω κι εγώ ότι το ζήτημα της ιστορίας είναι σημαντικό... Αναρωτιέμαι μήπως η ιστορία έγινε μια αυταξια -μια πατίνα προσρομένη να δώσει μιαν επιπλέον πνευματική αξία στη σύγχρονη τέχνη. Επέκριναν πολύ την θεομοποίηση τής τέχνης. Η ιστορικοποίηση που αφορά τη σύγχρονη παραγωγή αποτελεί μιαν εκδοχή αυτής της θεομοποίησης. Από την άλλη, όμως, έχω την εντύπωση ότι οι σύγχρονοι καλλιτέχνες δουλεύουν πολύ λίγο με την ιστορία. Ο Picasso διέσχιζε το παρελθόν μέσα στη ζωγραφική του. Οι καλλιτέχνες σήμερα διασχίζουν συχνά το παρελθόν μέσα στα μουσεία, αλλά πολύ λίγο μέσα στο έργο τους.

Αυτό είναι ένα σημείο που παραπέμπει στο ερώτημα των προτύπων. Πολλά από αυτά που βλέπουμε εδώ και δέκα/ δεκαπέντε χρόνια έχουν παραχθεί από μια γενιά που δεν φαίνεται να έχει πλέον πρότυπα -ούτε να μιμηθεί ούτε να σκοτώσει. Είναι τα παιδιά των πατέρων που σκότωσαν τον πατέρα τους, πράγμα που δεν συνέβαινε με τους καλλιτέχνες της δικαιείας του '60 ή του '70, που, εκείνοι, αντιτάχτηκαν στους μεγαλύτερους τους και έκπιασαν πάνω στην άρνηση αυτού που αντιπροσώπευαν οι μεγαλύτεροι. Είναι χαρακτηριστικό λόγου χάριν ότι οι αναφορές μας νέας εικαστικής καλλιτέχνιδος, όπως η Lily van der Stokker, είναι ο Tarantino, ο Altman και τα



Moreno Gentili



Moreno Gentili



Moreno Gentili

πηλεοπτικά παιχνίδια με τις πλουσιότες τους διακοσμήσεις. Είναι αναφορές δανεισμένες είτε από περιοχές άλλες από εκείνες των πλαστικών τεχνών, είτε από το άμεσο παρόν. Η απουσία δομικών προτύπων και η εξαφάνιση των συντεταγμένων περιοχών, που μας κάνει τόση εντύπωση σήμερα, πάνε μαζί. Δεν είναι δυνατόν να υπάρξουν ισχυρά πρότυπα, για να ταυτιστεί, να αντισταθεί, ή να αναμετρηθεί, παρά μόνον στα πλαίσια σχετικώς καθορισμένων συμπεριφορών, ακόμα κι αν η δημιουργική πράξη συνίσταται στην διεύρυνση, μέσα σε κάποιες αναλογίες, αυτών των ορισμάτων.



Thomas Struth



Thomas Struth

Αυτό που αισθανοματίζεται σήμερα με τρόπο πολύ έντονο -καν νέο σε σχέση με την προηγούμενη συζήτησή μας- είναι ότι το πρότυπο του σύγχρονου καλλιτέχνη που κάνει μια διεθνή καριέρα, που διαχειρίζεται τη δουλειά του σαν έμπειρος επαγγελματίας, δύναται να ανταποκρίνεται στις παραγγελίες, αυτό το πρότυπο, που είναι το πρότυπο του δυτικού καλλιτέχνη, αλλά που ισχύει το ίδιο και για τους τούρκους ή τους ρώσους καλλιτέχνες, τίθεται πλέον σε αμφισβήτηση. Φτάσαμε με την σύγχρονη τέχνη σε μια καθιέρωση του επαγγελματισμού, που φέρνει στο μιαλό αυτό που έπαθε η αριστερά δύναται έγινε κυβέρνηση: ό,τι αντιπρόσωπες σαν ουτοπιά, σαν επιθυμία, σαν προσωπική δέσμευση εξανεμίστηκε. Γ' αυτό θα επιθυμούσα να επανεκτυμθούν οι αξιές της αυτοδιάχης και του ερασιτεχνισμού, να αποκατασταθεί, όχι όποιος ευκαιριακά

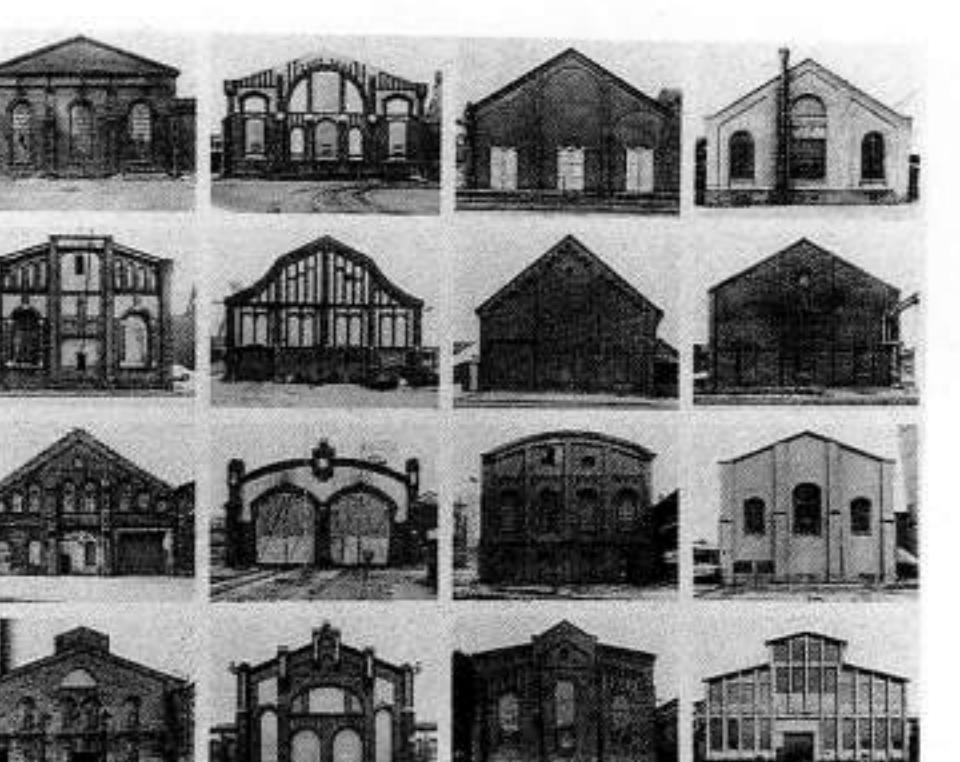
αγαπάει τις τέχνες, αλλά ο καλλιεργημένος και αφοσιωμένος ερασιτέχνης, για τον οποίον ο Barthes έλεγε ότι, μέσα σε έναν εμπορευματικό πολιτισμό, αντιπροσωπεύει μια δύναμη πραγματικά ανατρεπτική. Το ενδιαφέρον για τις ιδιωτικές συλλογές, ακόμα κι αν καταλήξουν στο μουσείο, αφείται σε σημαντικό βαθμό στο γεγονός ότι πρόκειται για επιλογή που βασίζεται στην υποκειμενικότητα και το προσωπικό γούστο, όπου η αυθαίρετη επιθυμία προηγείται των κανόνων. Κατά συνέπεια ενδαφέρομαι και για τα έργα μικρών οργανωμένων ομάδων, ταπεινής οργανωτικής δομής (Κέντρο Τέχνης του Saint-Fons, του Breitigny-sur-Orge, του Clisson κ.λ.π.), οι οποίες από ανάγκη (αλλά όχι μόνον) μοιάζει να ξεφεύγουν από την επιφροή των πολύ ιεραρχημένων προτύπων εξουσίας των καλλιτεχνικών οργανώσεων που συμβολίζουν το επάγγελμα" (*Catherine Francblin*).

"Ο όρος "μεταμοντερνισμός" που κατείχε ένα σημαντικό μέρος των συζητήσεων μας για το υπ' αριθμόν 100 τεύχος, δεν έχει καμμία αξία σήμερα. Αλλά μου φαίνεται ότι αυτό που υποδεικνύεις έχει ακόμα σημασία, αφού κατά βάσιν βρισκόμαστε μέσα στο ίδιο είδος συμπτωμάτων, στα συμπτώματα μιας κρίσης. Αυτό που προκάλεσε όλες τις συζητήσεις γύρω από τον "μεταμοντερνισμό" είναι, βεβαία, η κρίση τού μοντερνισμού (μια από τις κρίσεις του) και πιθανόν η κρίση εν γένει. Ο "μεταμοντερνισμός" είναι μια σκέψη για περιόδους κρίσεων (κρίση του μεταβιομηχανικού καπιταλισμού, κρίση της σύγχρονης σκέψης)... Σήμερα, ο όρος έχει χάσει την αξία του, ειδικά στον χώρο της τέχνης, όπου δεν καταδεικνύει πλέον παρά μερικά στοιχεία ύφους. Εντούτοις, μια πολύ ισχυρή αντίθεση παραμένει μεταξύ δύο τοποθεσίων. Από τη μία αυτοί που (κυρίως νέοι) καλλιτέχνες και οι κριτικοί που τους (συνοδεύουν), ανοικτά ή όχι αυτοκαθορίζονται ως άτομα βιθισμένα στη ροή του παρόντος, χωρίς μια πολύ δυνατή συνείδηση ιστορίας, τουλάχιστον εμφανώς. Και από την άλλη, διάφορες απότελεσμα για ιστορικοποίηση της παρούσης καταστάσεως, για παραγωγή ιστορίας γύρω από αυτήν και με αφετηρία αυτήν, μάλλον σαν μέσον να μπούν όλα σε τάξη, σε προοπτική... Θα πρέπει να εφεύρουμε μιαν αληθινή κριτική ανάλυση της σύγχρονης τέχνης, που δεν θα είναι ούτε διαφραστική προβολή μιας επαναστατικής ομάδας από τους επίσημους ιδεολόγους,

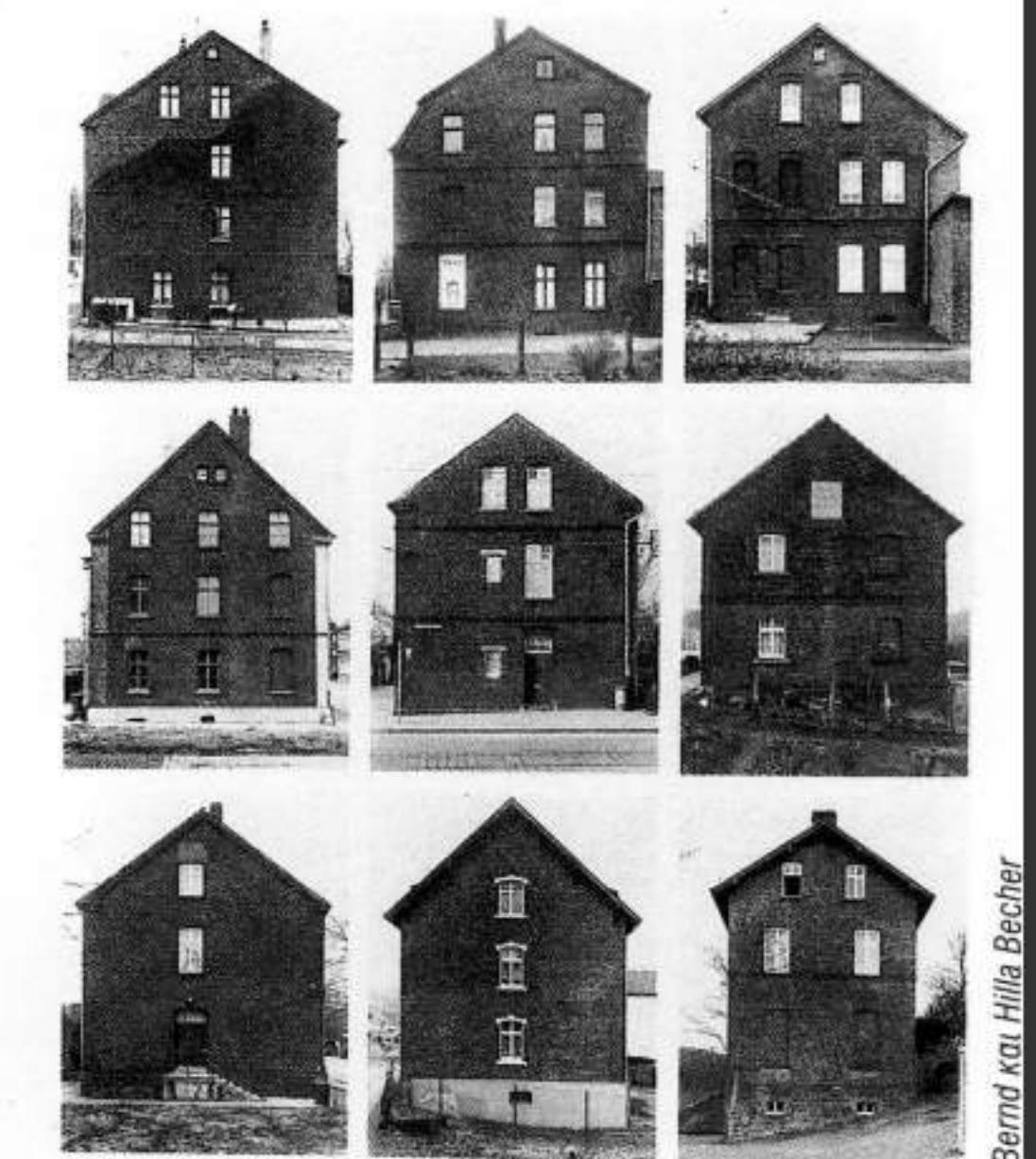
ούτε μια οπισθοδρομική ιστοριομάνής τάση" (*Regis Durand*).

"Η ιστορία δεν καθορίζει με τρόπο τελεωτικό τα έργα τέχνης. Μια αμφισβήτηση είναι πάντοτε δυνατή, έτσι ώστε μπορούμε να επιτιθέμεθα σε έργα του παρελθόντος, ή να πρέπει να υπερασπιζόμαστε έργα του παρελθόντος, όπως κάνουμε για έργα σύγχρονα. Εξάλλου, ας προσέχουμε να κρίνουμε τα έργα που μόλις γεννήθηκαν σε σχέση με την ηλικία αυτών που τα έφτιαξαν. Δεν κατευθύνει κανείς τη δημιουργική πρακτική του με τον ίδιο τρόπο όταν είναι 30 ετών και όταν είναι 50. Είδα στη δεκαετία του '70 καλλιτέχνες να κάνουν έργα εσφημερα, και ύστερα τους είδα να εξελίσσονται και εντέλει, με το πέρασμα του χρόνου, να αναζητούν τη διάρκεια. Αυτό έχω στο μιαλό μου όταν κοιτάζω σήμερα τα δημιουργήματα των νέων καλλιτεχνών που δεν επιδιώκουν την αιωνιότητα.. Θα διαπρέψουν αυτή τη στάση και στο μέλλον." (*Catherine Millet*)

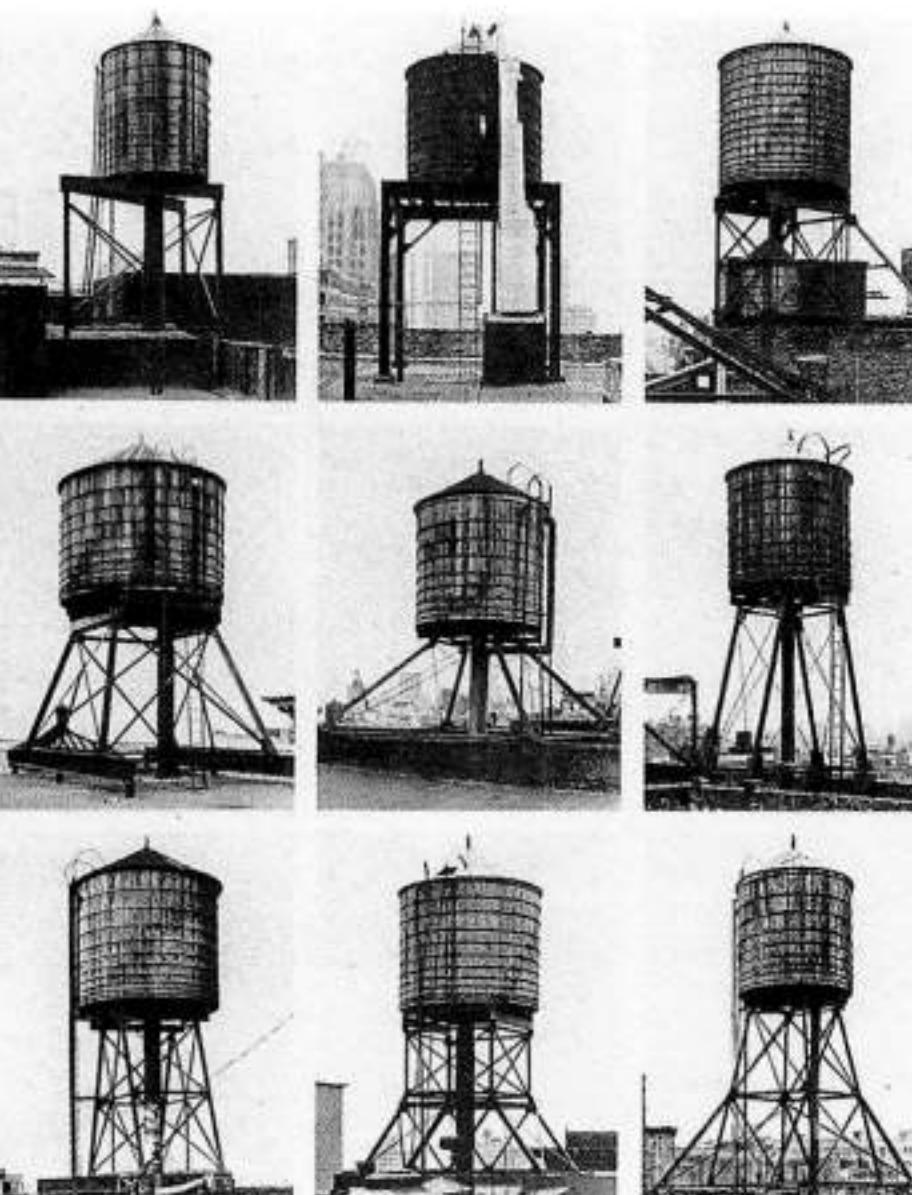
"Η Τέχνη είναι μια δύναμη αντίστασης στην κοινωνία του θεάματος, ή, παρά τη θέλησή της αποτελεί μιαν από τις κινητήριες δυνάμεις αυτής της κοινωνίας; Με άλλα λόγια



Bernd und Hilla Becher



Bernd und Hilla Becher



Bernd und Hilla Becher

ποιά είναι η θέση της στην κυκλοφορία των εμπορευμάτων; Ερωτήσεις τις οποίες οι υποστηρικτές της σύγχρονης τέχνης επιμελώς απέφυγαν να θέσουν με αυτόν τον τρόπο, τον μόνον στα μάτια μου που ταιριάζει στο παρόν. Η απάντηση σ' αυτές τις ερωτήσεις θα ήταν ταυτόχρονα και απάντηση στις ερωτήσεις που θέσαμε στην ημερησία διάταξη τής συζήτησής μας: για ποιό πράγμα περιμένουμε να μας μιλήσει η τέχνη; ποιά είναι τα ενδεχόμενα ανατρεπτικά μέσα που διαθέτει; Η έννοια της οικειοποίησης (του καπελώματος) δεν έχει πλέον νόημα σήμερα, αφού τα περισσότερα έργα παραγγέλλονται, πληρώνονται, διαφημίζονται από πνευματικά ιδρύματα που ανήκουν στο Κράτος. Δεν αποτελεί υβριν για τους καλλιτέχνες να διαπιστώσει κανείς στη Γαλλία η σύγχρονη τέχνη όλο και περισσότερο (κι ακόμα περισσότερο δύο η ιδιωτική αγορά φωτιάνει) είναι μια Κρατική τέχνη" (J.M.)

"Στις κρατικές καλλιτεχνικές επιτροπές, όπως ίσως και αλλού, η γραμμή είναι υπέρ της "πρωτοπορίας". Μέσα στην κοινωνία του θεάματος, για να ξαναγυρίσουμε σ' αυτήν, η γραμμή "το παιζεί" πρωτοποριακά με έργα που δεν είναι, βεβαίως, παρά κακές απομμήσεις της πρωτοπορίας. Υπάρχει μια "θεαματικοποίηση" κάποιων πραγμάτων που θυμίζουν πρωτοπορία αναμαστόντα, χωρίς την ανατρεπτική δύναμη της πρώτης πρωτοπορίας. Όταν αραιά και πού, μερικά έργα συναντούν κάποιαν αντίσταση, όταν ασκετάι, σπανίως, μια λογοκρισία, πιστεύων στην απλώση και μόνον πρόκειται για μια στρατηγική της κοινωνίας που παιζεί τον μπαμπούλα στον εαυτό της και δικαιολογεί έτοι την ψευδοτάλμη των "πρωτοποριακών" επιλογών" (C.M.).

"Δεν πρέπει να πιστεύουμε ότι ένα έργο γίνεται μέτριο μόλις δεχθεί την επίσημη αναγνώριση, ούτε πάλι να φανταζόμαστε ότι παρουσιάζει ενδιαφέρον όσο παραμένει άγνωστο. Αυτό που μετράει πάνω από όλα είναι το έργο και όχι η επίσημη κρίση." (C.F.)

"Παρατήρησα ότι στη διάρκεια αυτής της συζήτησεως πολύ λίγα κύρια ονόματα αναφέρθηκαν. Δεν είναι τυχαίο. Και πιστεύω ότι το να κρίνει κανείς την τέχνη με γενικούς όρους π.χ. λόγω γενεάς, αποτελεί έλλειψη σεβασμού προς τους καλλιτέχνες. Τα έργα των καλλιτεχνών συνιστούν ιδιαίτερους κόσμους, προσωπικά ουσιώματα που δεν μπορούν να περιοριστούν σε κοινωνιολογικές παραμέτρους ή άλλες γενικεύσεις" (Jean-Yves Jouannais).

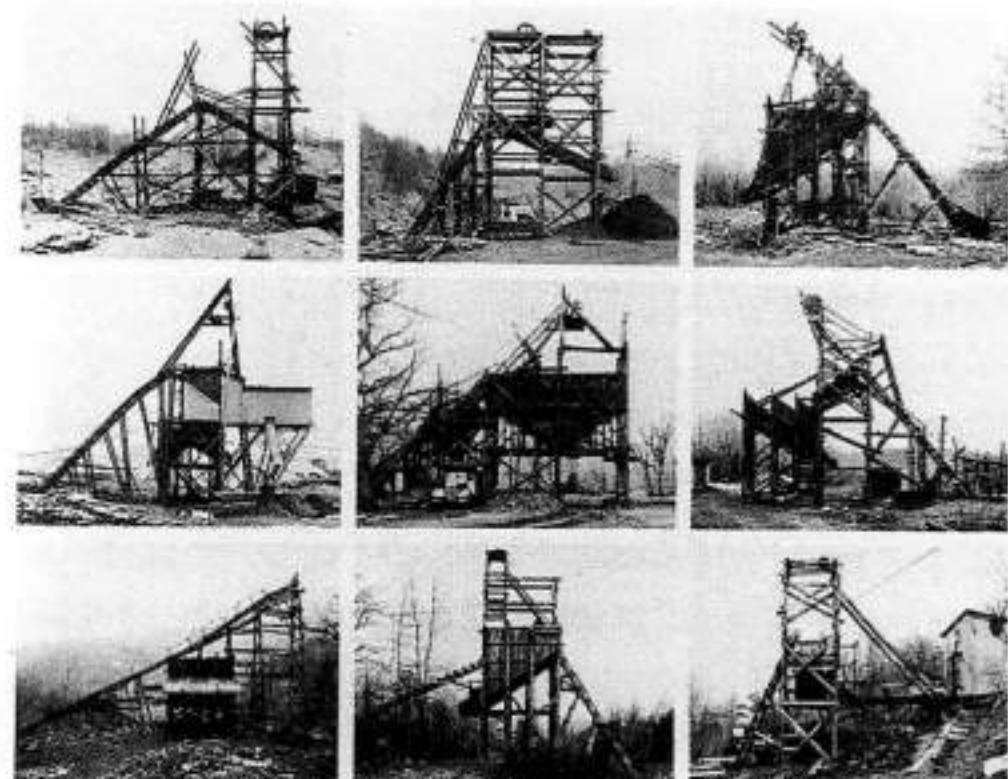
"Η κοινωνία του θεάματος προσδιορίζεται από τη δύναμη οικειοποίησης: δεν προβάλλει αντίσταση, χρησιμο-

ποιεί, όπως οι παλαιστές, τη δύναμη του αντιπάλου. Έτσι στο θέατρο η αληθινή ανατροπή είναι πρακτικά αδύνατη, διότι οι περισσότεροι φεστιβαλικοί οργανισμοί έχουν την οικειοποίηση

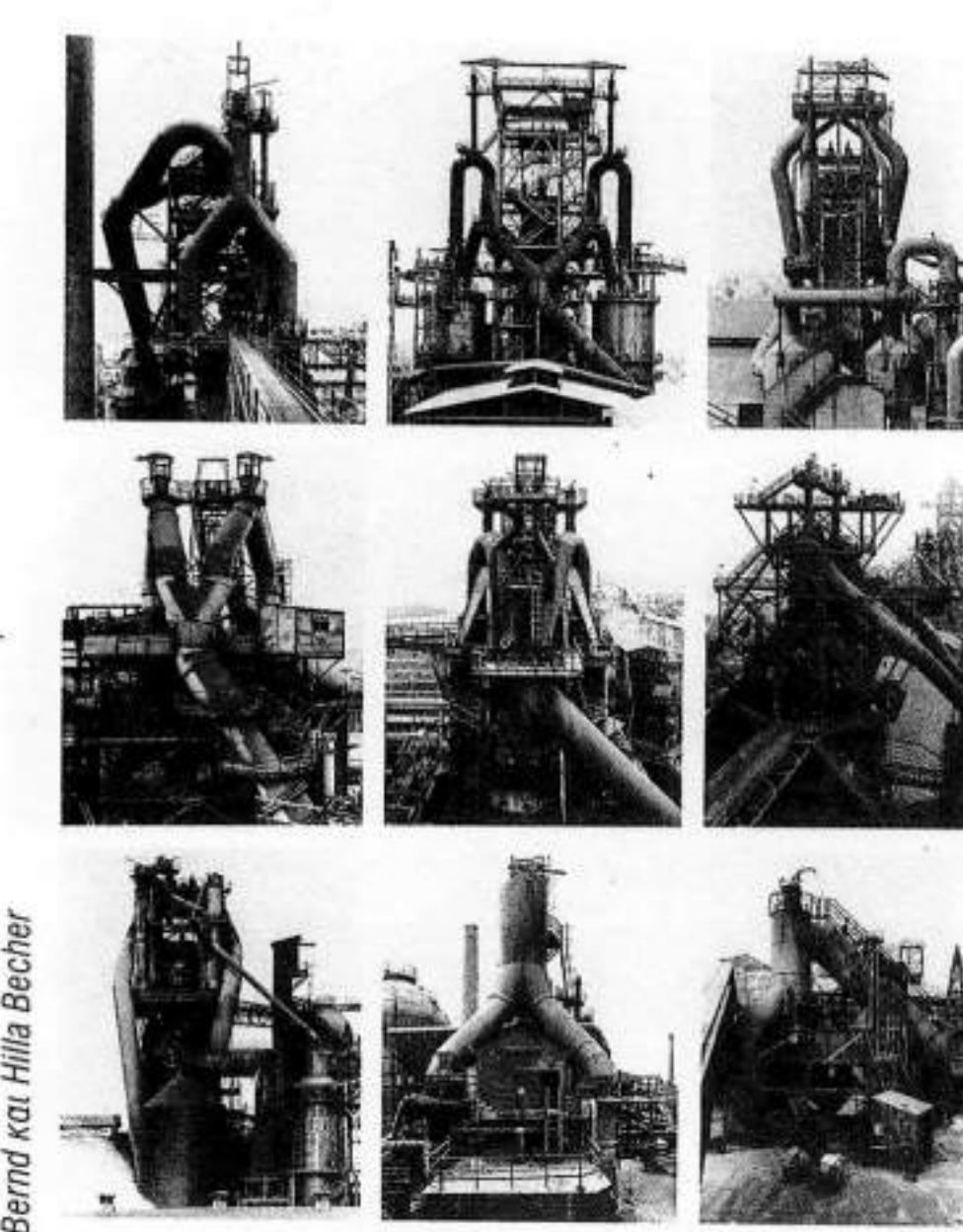
σαν μοναδικό λόγο ύπαρχης. Δεν πρέπει να υπάρχουν εχθροί από τα έξω: οι οργανισμοί αναλαμβάνουν ρήγματα την οικειοποίησή τους. Μα κίνδυνο να τους διαφεύρουν, να τους εξασθενήσουν, να τους εμποδίσουν να φτάσουν στην αλήθεια τους. Κατά βάθος η πραγματική δοκιμασία του σύγχρονου καλλιτέχνη είναι η αντίσταση στην κοινωνία του θεάματος, η οποία επιδιώκει πάντοτε να ενσωματώσει και όχι να εξαφανίσει. Οι πεπικές της ικανότητες είναι απεριόριστες". (Georges Banu)

"Η έννοια της ανατροπής, όπως ξέρουμε, μετακινείται συνεχώς, στο μέτρο που μερικές μορφές αμφισβήτησης γίνονται αποδεκτές και χάνουν κάθε ανατρεπτικό περιεχόμενο. Αυτό που προτείνουν μερικοί σύγχρονοι ιδεολόγοι, κατά βάθος, είναι ο καλλιτέχνης να αναμιχθεί με τον κοινωνικό ιστό, με τη σύγχρονη ροή, σε σημείο που να μην διακρίνεται πλέον. Να γίνει ένας κοινωνικός παράγων, του οποίου η διαφοροποίηση μπορεί να ποικίλλει από το έλαχιστο μέχρι μια πιο ευδιάκριτη απόσταση. Άλλα ένας κοινωνικός παράγων που θα κρατούσε παρά ταύτα την καλλιτεχνική του ιδιότητα, όχι ένας πρώην καλλιτέχνης που θα είχε απαρνηθεί την τέχνη, φερ' επειν επωφελεία του εμπορίου ή της κοινωνικής εργασίας. Παρατηρώ αυτό το φαινόμενο με ενδιαφέρον" (R.D.)

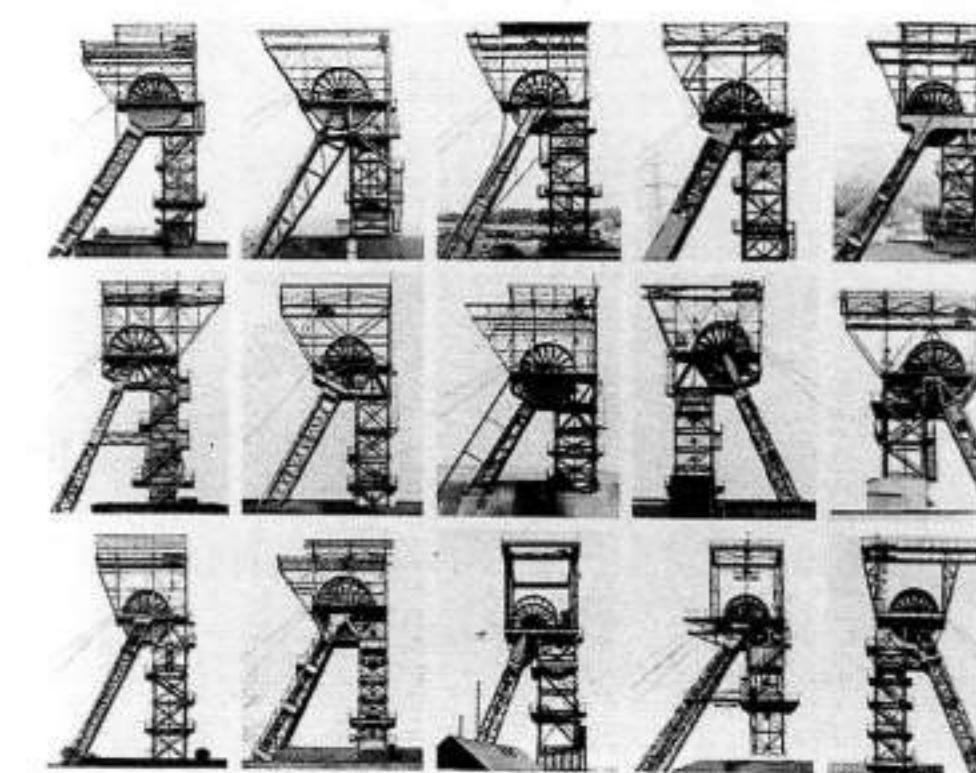
"Από τη στιγμή που τίθεται η ερώτηση των μέσων ανατροπής που διαθέτει η τέχνη, πρέπει να αναρωτηθούμε για ποιά ανατροπή και σε σχέση με τι. Πολλοί καλλιτέχνες σήμερα εκδηλώνουν μιαν επανάσταση, αλλά χωρίς να υποδηλώνουν συγκεκριμένο εχθρό." (C.M.)



Bernd und Hilla Becher



Bernd und Hilla Becher



Bernd und Hilla Becher

Τη δυσκολία να ισορροπήσει ο επαγγελματίας φωτογράφος ανάμεσα στις επιταγές και το ύφος του πελάτη του, ακόμα και αν αυτό είναι ένα διάσημο και αξιόλογο περιοδικό, και στις προσωπικές του απόψεις και το δικό του στυλ, περιγράφει με ειλικρίνεια η πασίγνωστη Annie Leibovitz στα αποσπάσματα που ακολουθούν από μία συνέντευξη στο περιοδικό Aperture (Φθινόπωρο 1993).

"Υπάρχει ένα είδος κρίσης στη δουλειά μου, μια αλλαγή κατεύθυνσης. Λίγα χρόνια πριν κατάλαβα ότι η δουλειά δεν μπορεί να αφορά πάντοτε θέματα κατά παραγγελίαν. Επρεπε να έχει σχέση με τη φωτογραφία και, επίσης, με θέματα που με ενδιέφεραν. Κι αυτό ήταν κάτι πολύ σημαντικό. Ηέρα πώς θα ήταν μια πελάρια απόφαση να προσπαθήσω να αλλάξω τη δουλειά μου. Είναι δύσκολο να αλλάξεις, γιατί σπηλαίη πραγματικότητα κανένας δεν επιθυμεί να αλλάξεις. Όλοι θέλουν ωντανά χρώματα και ανθρώπους να πηδούν πάνω κάτω, να χαμογελούν, να γελάνε..... Κατάλαβα ότι είμαι ο χειρότερος εχθρός του εαυτού μου, αφού, κάνοντας ό, πι οι άλλοι νόμιζα πώς ήθελαν να κάνω, δεν άφηγα του εαυτό μου να προχωρήσει..... Δεν μου λέει κανείς πώς να πάω να κάνω μια φωτογραφία, αλλά γνωρίζω πώς θέλει ένας εκδότης και γνωρίζω τι περνάει. Για παραδείγμα πολλές από τις πρώτες μου φωτογραφίες έγιναν φωτογραφίζοντας για το περιοδικό Rolling Stone. Το ύφος μου (με υπερβολικό φλας) προέκυψε δουλεύοντας γι' αυτούς. Αυτό έφτιαξε το δικό μου το ύφος. Και τα δύο πήγαν χέρι χέρι: το πώς έβλεπα και το τι ήθελαν. Θα ήταν λάθος να πω είπε ότι εγώ έφτιαξα το Rolling Stone είτε ότι αυτό έφτιαξε εμένα. Άλλα αν είστε μαζί, αλληλοεπηρεάζεστε. Δεν μπορεί παρά να επηρεάζεσαι από τα προβλήματα ενός περιοδικού..... Είναι τόσο δύσκολο να πάω τη δουλειά κάνω για τον εαυτό μου και τι δεν κάνω για τον εαυτό μου.....Στη διαφημιστική δουλειά που έκανα, πάλι, κανένας δεν μου είπε πώς να πάρω τη φωτογραφία. Δεν θα μπορούσα να δουλέψω αλλιώς. Εν τούτοις δεν υποτάχω το γεγονός ότι δουλεύοντας για την American Express ή για τα καταστήματα Gap οι φωτογραφίες μου επηρεάζονται - ακόμα κι αν κανένας δεν μου λέει τι να κάνω. Μερικές φορές η δουλειά μου για το Vanithy Fair μου φαίνεται περισσότερο σαν διαφήμιση από ότι η κανονική διαφήμιση. Το εξώφυλλο ενός περιοδικού δεν είναι πλέον για μένα φωτογραφία. Εγινε πλέον εξώφυλλοΥπάρχουν πολλές φωτογραφίες που λειτουργούν καλά για το περιοδικό, αλλά δεν λειτουργούν έξω από αυτά. Άλλα οι πραγματικές φωτογραφίες πρέπει να έχουν ζωή έξω απ'" το περιοδικό. Εννοώ έξω από την πολύ ισχυρή φόρμα παρουσίασης που προσφέρει ένα περιοδικό. Κάθε εικόνα πρέπει να στέκει από μόνη της....."



© Aperture - Annie Leibovitz

H Annie Leibovitz φωτογραφημένη από τον Robert Mapplethorpe (1983)

ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ

ΕΡΩΤΗΜΑΤΙΚΑ ΓΙΑ ΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΤΟΝ ΧΡΟΝΟ

Ερωτήματα του τύπου "τι κάνω με τη φωτογραφία", "γιατί φωτογραφίζω" κ.λ.π. απασχολούν συχνά τη σκέψη όλων μας, περισσότερο ή λιγότερο βασανιστικά, ανάλογα με τη στιγμή. Προσωπικά, έχοντας αφήσει πίσω μου την εποχή όπου τέτοιες σκέψεις μού φάνονταν περιττές και ματαωτικές κάθε "αυθεντικής" φωτογραφικής πράξης (τι αφέλει), έχω καταλήξει στο συμπέρασμα ότι το να προσπαθείς να καταλάβεις τι θέλεις και τι κάνεις, παρά τις τεράστιες δυσκολίες που παρουσιάζει, είναι η μόνη έντιμη αλλά και η μόνη **δυνατή** οδός.

Μια τέτοια προσπάθεια δεν τελειώνει βέβαια ποτέ, αφού όλα γύρω μας, αλλά και εμείς οι ίδιοι, μεταβαλλόμαστε συνεχώς. Ωστόσο μπορούμε σχεδόν πάντα να αναγνωρίσουμε κάποια επαναλαμβανόμενα σχήματα, κάποια σημεία έλξης, που μας καθοδηγούν σαν τον μίτο της Αριάδνης, έστω κι αν δεν ξέρουμε τι ακριβώς θα προκύψει στη κάθε στροφή του λαβύρινθου. Άλλωστε δεν χρειάζεται, κι ούτε γίνεται ευτυχώς, να καταλήξουμε σε κάποιο "δεκάλογο" των προθέσεων μας. Εκείνο στο οποίο αναφέρομαι εδώ είναι η **βεβαιότητα** στην αναγνώριση μας κατεύθυνσης, που μπορεί να υπάρχει ακόμα και μέσα στην πιο ρευστή και αόριστη κατάσταση. Αυτή η βεβαιότητα μπορεί άραγε να γίνει αντικείμενο έκφρασης και περαιτέρω επεξεργασίας με τον λόγο; Νομίζω ναι. Άλλα δεν μπορεί να εξειδικευτεί απόλυτα παρά μόνο μέσα από το φωτογραφικό έργο. Ο T. S. Eliot λέει: "Ανάμεσα στη σύλληψη και στη



Ralph Eugene Meatyard

δημιουργία...πέφτει η Σκιά". Αν η σκιά δεν πέσει, τότε θα υπάρξει και το Έργο. Άλλα αυτό είναι μια άλλη υπόθεση που σχετίζεται με τη θεία Χάρη. Ωστόσο η προσπάθεια αποτελεί από μόνη της τη μεγαλύτερη αρετή (λέω, και παρηγοριέμαι).

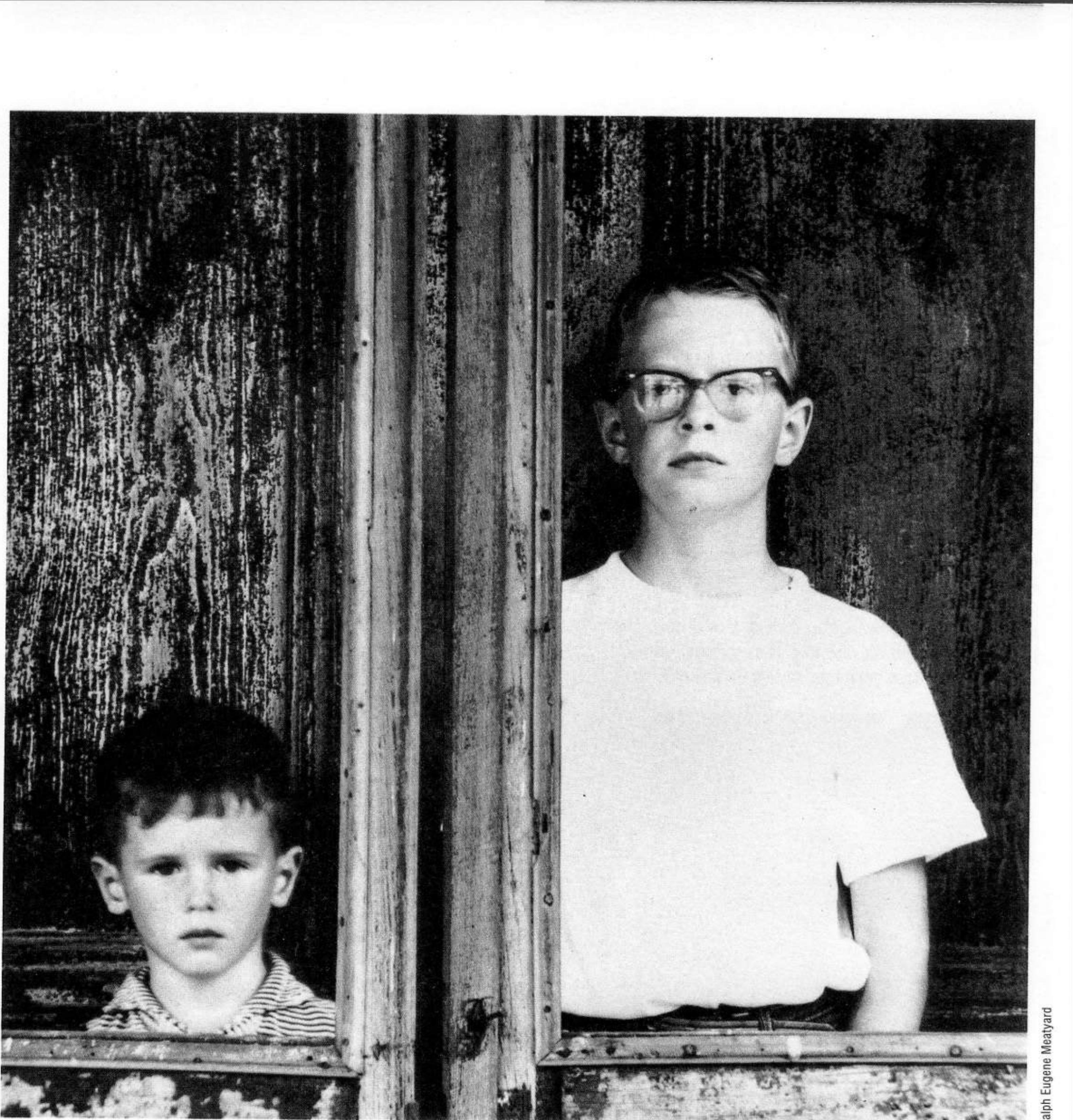
Σκέφτομαι συχνά: Το να μάθεις ν' ακούς τους άλλους είναι δύσκολο, το να μάθεις ν' ακούς τον εαυτό σου είναι ακόμα πιο δύσκολο. Περιδιάβάζοντας στους δρόμους, με ή χωρίς τη μηχανή στα χέρια μου, καταβάλλω τεράστιες προσπάθειες προς αυτήν την κατεύθυνση. Και μου γεννιούνται πολλές και διάφορες σκέψεις, όπως οι παρακάτω, όπου μ' έχει προσώρας αραξοβολήσει η δική μου Αριάδνη.

Ο κόσμος γύρω μου είναι φορτισμένος στα μάτια μου με μιαν απέραντη γοητεία, η οποία πιστεύω ότι οφείλεται κυρίως στη βεβαιότητα για το πεπερασμένο το δικό μου και των άλλων, σε μια προκαταβολική αίσθηση τέλους και σε μια διάθεση ζωής που του αντιστέκεται. Όπως στον Pierrot le Fou του Godard, όταν η ηρωίδα λέει με χαρτωμένη αιθάλεια "Θέλω να ζήσω τη ζωή μου εγώ, να τι θέλω" και συ, ως θεατής, μυρίζεις ήδη τον θάνατο, (Το παρδείγμα οφείλεται στο ότι ξαναείδα πρόσφατα την ταινία. Θα μπορούσε κανείς να αναφερθεί στα πρόσωπα της αρχαίας τραγωδίας, για τα οποία ο θεατής εξαρχής γνωρίζει στις βαδίζουν προς το αναπόφευκτο πεπρωμένο τους).

Η αίσθηση αυτή του πεπερασμένου, ή καλύτερα η συνείδηση του χρόνου, είναι πανταχού παρούσα, στα πρόσωπα των ανθρώπων, στα βλέμματα, στις κινήσεις τους, και όχι μόνο σε κάποιες κορυφαίες στιγμές αλλά σε όλη τη διάρκεια της καθημερινότητας. Όλα μόνι φανερώνονται μέσα απ' αυτό το πρίσμα, συμπεριλαμβανομένου, φυσικά, και του εαυτού μου. Διαφέρω, ωστόσο, κατά τούτο, οτι δηλαδή, κοιτώντας τους ανθρώπους να κινούνται μέσα στον χώρο και τον χρόνο - κάπως όπως στον κινηματογράφο, όταν σταματάει ο ήχος και ακούγεται μόνο μουσική ή όταν υπάρχει αργή κίνηση - έχω την παράξενη βεβαιότητα ότι εκείνη τη στιγμή εκείνοι δεν ξέρουν και οτι **μόνο εγώ ξέρω**. Γνωρίζω μόνον εγώ, κι αυτό που γνωρίζω είναι αυτό που με θέλγει φωτογραφικά.

Όπως το υπονόμησα ήδη πιο πάνω μιλώντας για γοητεία, αυτή η αίσθηση του πεπερασμένου, δηλαδή του χρόνου και του θανάτου, δεν οδηγεί απαραίτητα (τουλάχιστον όχι πάντα) σε μια διάθεση αρνητική και πεισθάντη, όπτε σε απραγία, αλλά απεναντίας, σε μια φοβερή ένταση και θαυμασμό (με την αρχαία έννοια) για την ανθρώπινη κατάσταση. Και κάτι ακόμα: οδηγεί στην ανάγκη αναίρεσης του πεπερασμένου μέσα από τη δημιουργία, εν προκειμένω μέσα από φωτογραφική πράξη. Πιστεύω ότι ο θάνατος και ο χρόνος, είτε το συνειδητοποιούμε είτε όχι, κατοικούν έτσι κι αλλιώς, μέσα στη φωτογραφική αναζήπηση και πράξη. Και εννώ ότι αυτό συμβαίνει πέρα από κάθε σημειολογική ή άλλη ανάλυση συναφή προς τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της φωτογραφικής εικόνας (όπως λόγου χάρη, το "αυτό υπήρξε" του Barthes), **σαν μια γενικότερη φιλοσοφική και υπαρξιακή κατάσταση** που ενυπάρχει σε κάθε δημιουργική διαδικασία, **σ' όλες τις μορφές της Τέχνης**. Κι αυτό συμβαίνει διότι η ουσία της ίδιας της ζωής είναι, πέρα από κάθε αμφιβολία, ο χρόνος και ο θάνατος. Η δημιουργική διαδικασία τείνει στην υπέρβαση του πεπερασμένου και στη συμπύκνωση του χρόνου, έτσι ώστε το έργο Τέχνης να σημαίνει τη ζωή, δηλαδή, ακριβώς, το πεπερασμένο και τον χρόνο. Ο σπειροειδής αυτός συλλογισμός είναι, νομίζω, εκείνο που εννοεί ο Proust όταν στον Ξανακερδισμένο Χρόνο μάς λέει ότι "η αληθινή ζωή, ... η μόνη αληθινά βιωμένη ζωή, είναι η λογοτεχνία".

Ο χαμένος χρόνος στον Proust έχει την έννοια της ζωής που έφυγε χωρίς να αντιληφθούμε την ουσία της.



Ralph Eugene Meatyard

Ξεπερνιέται μέσα από την Τεχνη. Με τη βοήθεια της "ασυνείδητης μνήμης" που του αποκαλύπτει το βαθύτερο νόημα των πραγμάτων, ο συγγραφέας αναπλάθει το παρελθόν, το οποίο συμπυκνώνεται, αποκαθίσταται στην αλήθεια του μέσα από τη δημιουργία (δηλαδή μέσα από το "Ψέμμα" ή καλύτερα μέσα από μιάν "αυθαίρετη" ανασυγκρότηση των γεγονότων, που οδηγεί όμως στην ουσία τους, που οδηγεί, δηλαδή, πέρα από την πραγματικότητα στο πραγματικό). Έτσι ο χρόνος "ξαναβρίσκεται", αναβιώνει μέσα από το έργο Τέχνης. Και η ζωή, η "αληθινή ζωή", ταυτίζεται με το έργο αυτό, δηλαδή με τη λογοτεχνία.

Το ίδιο συμβαίνει, όπως είπα πιο πάνω, σε κάθε δημιουργική διαδικασία, αι και υλοποιείται, προφανώς, με διαφορετικούς τρόπους. Στη φωτογραφία, όπου δεν υπάρχει αφήγηση, ο φωτογράφος παραπρει τον κόσμο προβάλλοντας πάνω του αναπόφευκτα, τα δικά του φαντάσματα.

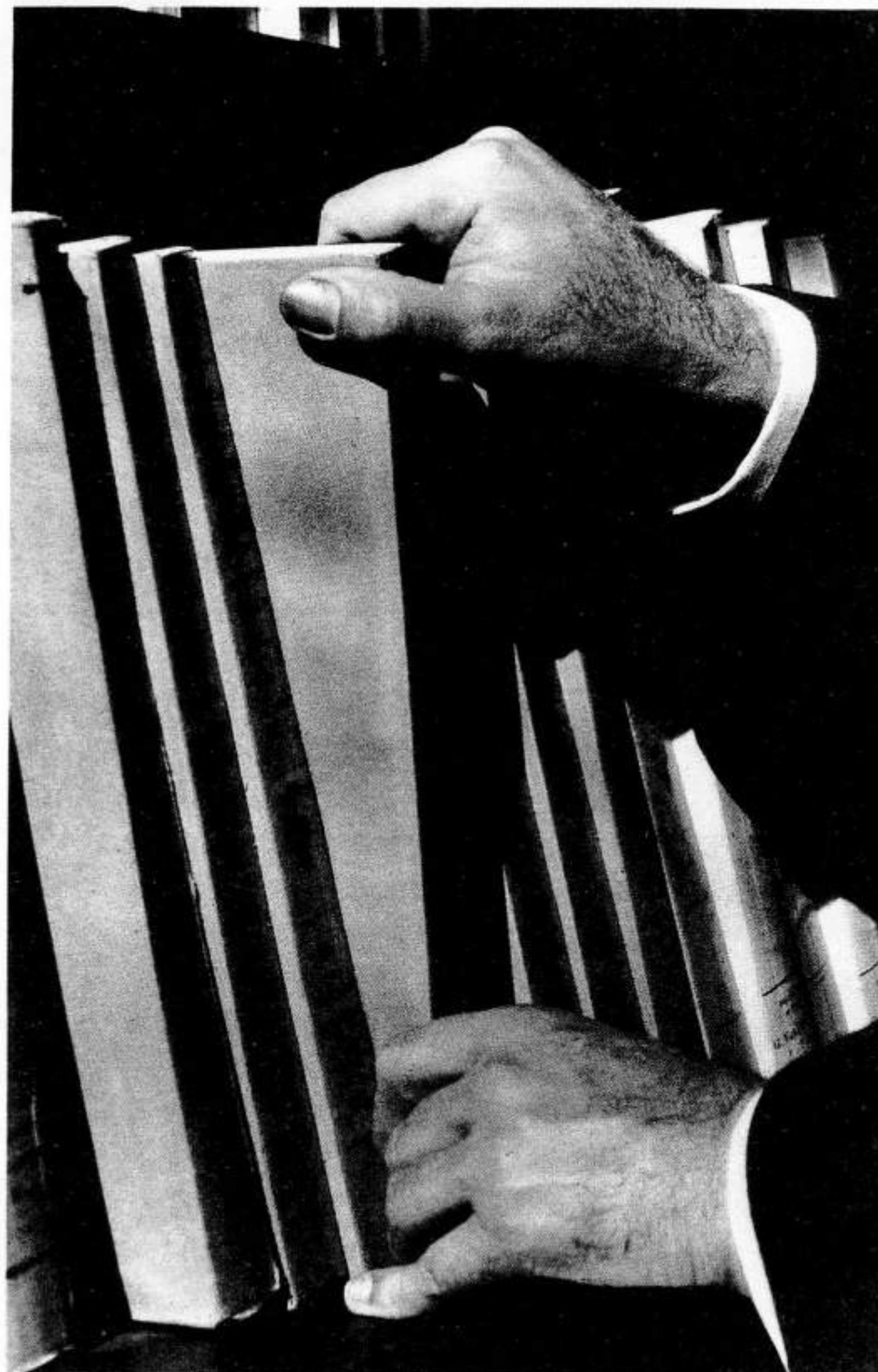
Αναζητά τη σύμπτωση εκείνη, που θα του επιτρέψει να εκφράσει τα φαντάσματα αυτά μέσα από την εικόνα. Κάτι γύρω του, ένα σχήμα, ένα βλέμμα, μια κίνηση, λειτουργεί όπως η ασυνείδητη μνήμη, του αποκαλύπτει την αλήθεια (που είναι η αλήθεια **του**, ο δικός **του** χρόνος) και τότε θα τραβήξει τη φωτογραφία, αφού προηγουμένως οικδομήσει την εικόνα του γύρω από αυτό το ερέθισμα. Εδώ έγκειται η δική του παρέμβαση, η δική του ανασυγκρότηση, η δική του προσπέλαση από την πραγματικότητα στο πραγματικό). Πρόκειται για μια εναγώνια προσπάθεια να συμπυκνώσει μια καταχωνιασμένη μέσα του αίσθηση του κόσμου, βιωμένη στη διάρκεια πολλών χρονικών στιγμών, σε **μία και μοναδική**. Κάθε φωτογραφία που το κατορθώνει αυτό είναι ένας "ξανακερδισμένος χρόνος", μια αποκάλυψη της ουσίας της ζωής, μια αποκάλυψη του χρόνου.

Γκλόρυ Ροζάκη

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Στο βιβλίο "Σκέψεις για τη Φωτογραφία" του Πλάτωνος Ριβέλλη, είχε δημοσιευτεί, τον Δεκέμβριο του 1993, ο πλήρης και σχολιασμένος κατάλογος της φωτογραφικής βιβλιοθήκης του "Φωτογραφικού Κύκλου". Αυτός ο κατάλογος αποτελεί ένα πολύτιμο βοήθημα, δεδομένου ότι η βιβλιοθήκη του "Κύκλου" είναι αναμφισβήτητα η πληρέστερη στην Ελλάδα και από τις καλύτερες στην Ευρώπη, ενώ εξάλλου στη χώρα μας συνιστά και την μόνη δημοσιευμένη βιβλιογραφία. Στο τεύχος αυτό του "Φωτοχώρου" δημοσιεύουμε συμπληρωματικό κατάλογο της βιβλιοθήκης αυτής, με όσα βιβλία έκτοτε έχουν προστεθεί, καθιστώντας έτσι την βιβλιογραφία πληρέστερη και ενημερωμένη με νέες εκδόσεις. Σημειώνουμε ότι οι ελληνικές εκδόσεις παρατίθενται χωρίς αρνητικά ή θετικά σχόλια, μιά και κάθε έκδοση, ακόμα και αμφισβητούμενη, πρέπει να ενθαρρύνεται για το καλό τής ελληνικής φωτογραφικής βιβλιογραφίας. (Ο αριθμός-πρόθεμα αφορά τον κωδικό της βιβλιοθήκης).

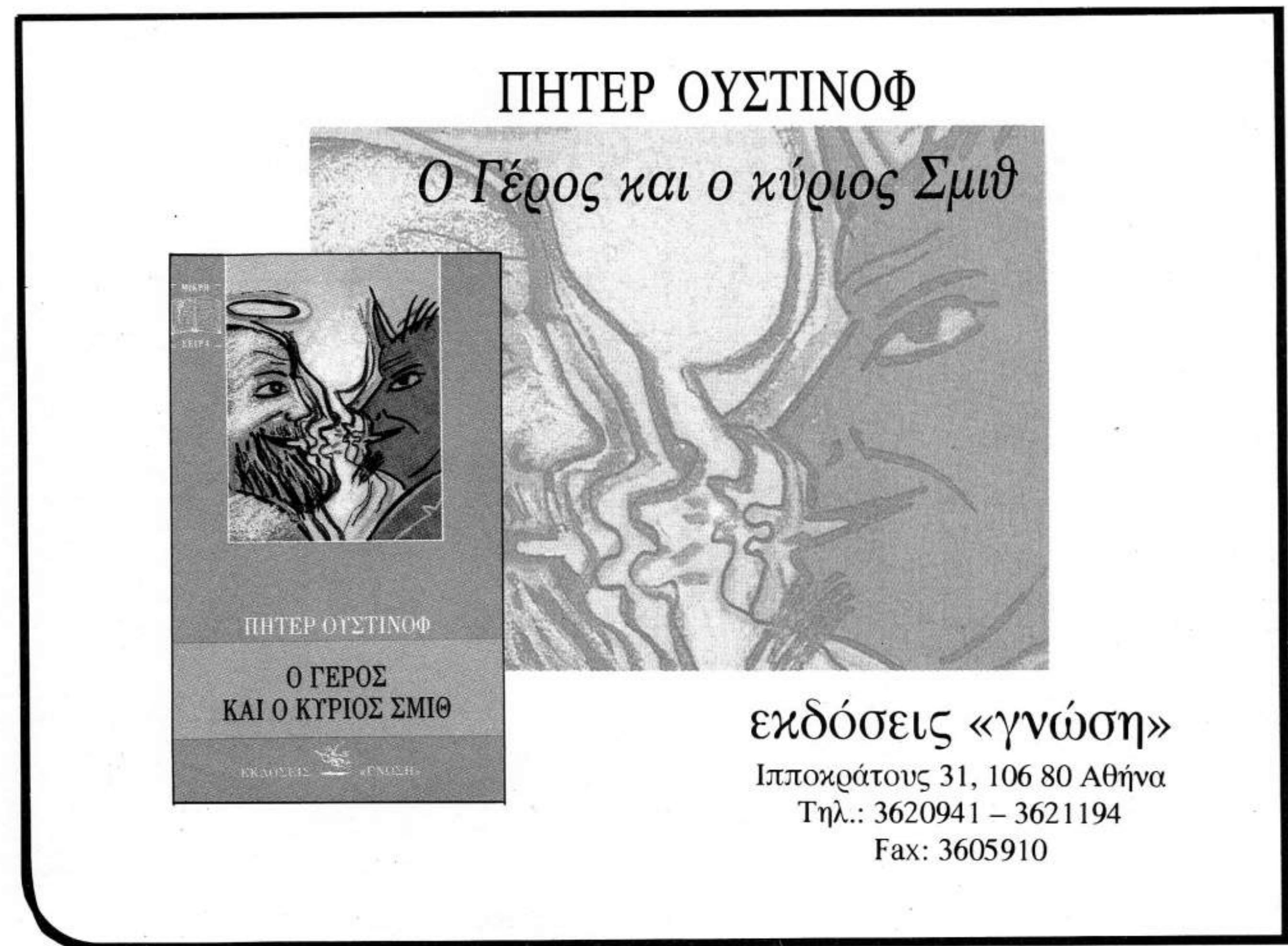
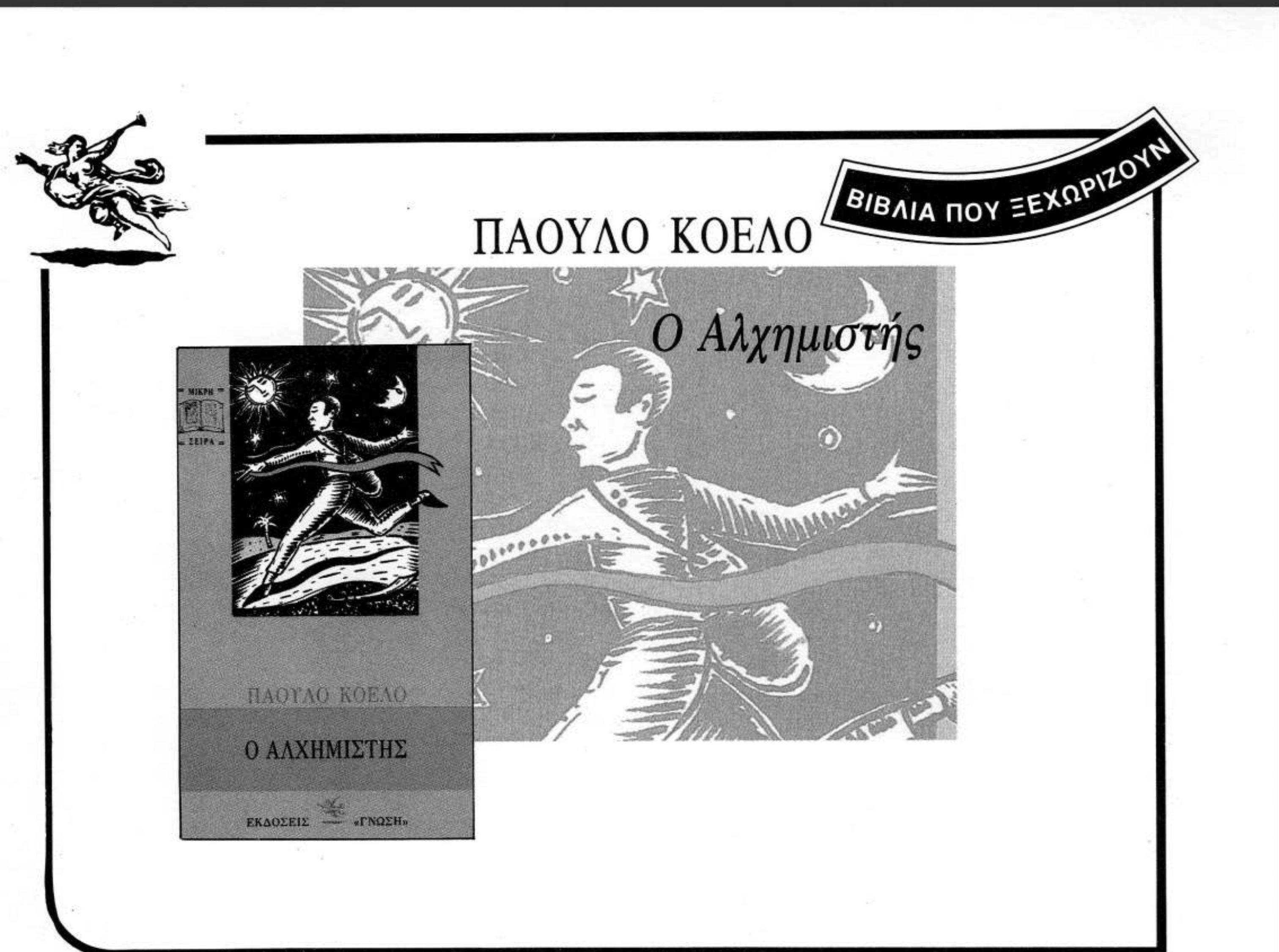


- 0054 **ABBE JAMES** Κατάλογος έκθεσης Galerie de Poche
Συμπαθητική δουλειά από το πρώτο ήμισυ του αιώνα μας.
- 0052 **ADAMS ANSEL** In Color Little Brown
Το χρώμα τονίζει την καρποσταλκή πλευρά των φωτογραφιών του.
- 0053 **AVEDON RICHARD** An autobiography Random House
Αναδρομή σε έναν ογκώδη τόμο. Για τους θαυμαστές του.
- 0190 **BALOG JAMES** Survivors Harry Abrams
Έξυπη εκδοχή πορτραίτων ζώων.
- 0193 **BALTZ LEWIS** T' EXCEPTION Un. of New Mexico
Πρωτότυπη παρουσίαση όχι αδιάφορων εικόνων (μαυρόσπιτων και έγχρωμων) του γνωστού αμερικανού φωτογράφου.
- 0194 **BAVCAR EVGEN** Le voyageur absolu Seuil
Κείμενα και φωτογραφίες ενός γιουγκοσλαβο-γάλλου ΤΥΦΛΟΥ φωτογράφου. Ερωτηματικά!
- 0191 **BECHER BERND AND HILLA** Blast Furnaces
Η ιδιαιτέρως πρωτότυπη, σύγχρονη τυπολογική δουλειά του πολυυπηρημένου γερμανικού ζεύγους.
- 0186 **BELLMER HANS** Η ανατομία της εικόνας Αρκτος
Κείμενα και φωτογραφίες του σουρεαλιστή φωτογράφου του μεσοπολέμου.
- 0189 **BLAKEMORE JOHN** Inscape Zelda Press
Ελκυστικές και ονειρικές φωτογραφίες τοπίων.
- 0192 **BOHM DOROTHY** Colour Photography 1984-94 Photographer's Gallery
Πολύ συμπαθητική σύγχρονη έγχρωμη δουλειά.
- 0188 **BOISSONNAS FRED** Ακολουθώντας το πλοίο του Οδυσσέα Αγρα Ενδιαφέρουσες φωτογραφίες του γνωστού Ελβετού φωτογράφου στα ίχνη του Οδύσσεα με αποσπάσματα από την Οδύσσεια.
- 0195 **BONGRAND JEAN-LOUIS** L'amour de moi Vol de nuit
Αξιόλογες, αν και αρκετά προφανείς, ονειρικές εικόνες.
- 0187 **BOWELS PAUL** Photographs . Scalo
Συμπαθείς και αδιάφορες φωτογραφίες ενός συγγραφέα.
- 0184 **BRANDT BILL** Photographs 1928-1983 Thames & Hudson
Μια ακόμα συλλογή με θεματική και χρονολογική ποικιλία του σπουδαιού άγγου φωτογράφου.
- 0185 **BULLOCK WYNNE** The enchanted landscape Aperture
Από τους καλύτερους αμερικανούς φωτογράφους του κλασικού δυτικού τοπίου.
- 0272 **CARTIER-BRESSON HENRI** A propos de Paris Bulfinch
Φωτογραφίες από το Παρίσι. Μερικές πασίγνωστες. Και αρκετές αδιάφορες.
- 0273 **CARTIER-BRESSON HENRI** L' Amerique Seuil
Από τις πολύ καλές συλλογές (ακόμα και καλών άγνωστων) φωτογραφιών του.
- 0276 **CHOQUER LUC** Ruskaia Marval
Θαυμάσιες έγχρωμες φωτογραφίες ρωσίδων γυναικών.
- 0274 **CLARK LARRY** The perfect childhood LCB
Οι ειμονές είναι θετικές "με μέτρο". Ο ταλαντούχος Clark το ξεπέρασε και έθαψε τις ενδιαφέρουσες προθέσεις του.
- 0275 **CLEMENT SERGE** Cite fragile Vox Populi
Αξιόλογη (αν και όχι πρωτοπόρος) φωτογραφία δρόμου.

0270	CUNNINGHAM IMOGEN Ideas without end.	Chronicle Books	0681	GRAHAM PAUL New Europe	Cormehouse
	Από τις πολύ καλές συλλογές της διάσημης αμερικανίδας φωτογράφου.			Καλή έγχρωμη δουλειά του σύγχρονου αυτού άγγλου φωτογράφου (σε χτυπητό όμως περιτύλιγμα).	
0271	CURTIS EDWARD Nature Nations	Bulfinch	0682	GRAUERHOLZ ANGELA Photographien	
	Ο φωτογράφος των Ινδιάνων. Εξαρετος.			Παράξενες, μαγικές και ενδιαφέρουσες.	
0349	DEFLOU FABIEN Jeux de Piste		0675	GROOVER JAN Photographs	Bulfinch
	Σύγχρονη, και καθόλου αδιάφορη, (φλου) φωτογραφία.			Μια γνωστή και σημαντική φωτογράφος της λεπτομέρειας (ασπρόμαυρες και έγχρωμες)	
0350	DELPIERRE LIN Pavese	Marval	0680	GUIBERT HERVE Photographien	Schirmer
	Πολύ καλές εικόνες του νέου γάλλου φωτογράφου, αδικαιολόγητα παντρεμένες με κείμενα του Pavese.			Πολύ καλή δουλειά χαμηλών τόνων από τον πρώην κριτικό της <i>Monde</i> .	
0347	DIEUAIDE JEAN Yan	Marval	0752	HAMILTON DAVID Vint-cinq ans d' un artiste	Denoel
	Σημαντική (και πλήρης) συλλογή του γνωστού παλαιού τούχου φωτογράφου με μεγαλύτερη θεματική ποικιλία.			Ογκώδης αναδρομική συλλογή των κορασίδων και ανθέων του γνωστού soft φωτογράφου.	
0346	DITYVON Le toucher du regard 1967-1993	Paris Audiovisuel	0753	HELNWEIN GOTTFRIED Horror und Transzendeng Taschen	
	Πολύ αξιόλογη φωτογραφία (δρόμου).			Απότελεσμα μεταμοντέρνου εντυπωσιασμού.	
0344	DOISNEAU ROBERT Henri Alekan	Stratem	0754	HERVE LUCIEN Intimité et immensité	Temenos
	Συζήτηση (και λίγες φωτογραφίες) με τον μεγάλο οπερατέρ.			Διακριτική και ποιητική φωτογραφία.	
0345	DOISNEAU ROBERT 40/44	Hoebeke	0751	HINE LEWIS	Paris Audiovisuel
	Φωτογραφίες της κατοχής από το Παρίσι. Ιστορικά ενδιαφέρουσες.			Θαυμάσια επιλογή που δεν παραπέμπει στον κοινωνικό χαρακτήρα της δουλειάς του Hine.	
0343	DRTIKOL FRANTISEK Art-Deco photographer	Schirmer	0755	HOFFMAN GENEVIEVE Katálygos έκθεσης	
	Φωτογραφίες γυμνού (πράγματι art-deco) απ' τον γνωστό Τούχο. Καλή συλλογή.			Διακοσμητικός μνηματισμός	
0348	DRTIKOL FRANTISEK Fotograf	Prostor	0817	IZIS Captive Dreams (Photographs 1944-80)	Thames & Hudson
	Άλλη μία συλλογή του γνωστού παλαιού τούχου φωτογράφου με μεγαλύτερη θεματική ποικιλία.			Από τους καλύτερους ποιητές-φωτογράφους του Παρισιού.	
0351	EHRMANN GILLES Faire un pas	Hazan	0818	IZIS Chagall	
	Καλά δείγματα ρεπορταζικού (και όχι μόνον) στυλ.			Ο φωτογράφος αποτυπώνει τον ζωγράφο.	
0442	ERWITT ELLIOTT Between the sexes	Norton	0820	IMES BIRNEY Partial to Home	Smithsonian
	Ιστορίες ζευγαριών. Συμπαθητικές (απλώς), με χιούμορ και τρυφερότητα.			Καθαρή, έντιμη, χωρίς εξάρσεις φωτογραφία κοινωνικής παρατήρησης.	
0441	EVANS WALKER The hungry eye	Thames & Hudson	0819	JAMES SIMON Signs of life	
	Από τις πληρότερες (και φθηνότερες) συλλογές του μεγάλου Evans.			Αδιάφορη ρεπορταζική φωτογραφία (έγχρωμη) σε νοσοκομεία.	
0556	FAVREAU JEAN-PIERRE Blues Outremer	Contrejour	0970	KAPKATSEΛΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ Μία τημέρα στο Palais de Tokyo	
	Λιτές και ουσιαστικές φωτογραφίες από τον Τρίτο Κόσμο.		0976	KAR IDA Photographer 1908-1974	Virago
0554	FLOWER FREDERICK WILLIAM A pioneer of portuguese photography	Electa		"Σωστά" πορτραΐτα καλλιτεχνών.	
	Ιστορικά ενδιαφέρουσες.		0972	ΚΑΣΕΡΗΣ ΝΙΚΟΣ Ρόδος	
0552	FRIEDLANDER LEE Autoportrait	Photo Notes	0978	ΚΑΖΑΖΗΣ ΦΩΤΗΣ Κύπρος	
	Δείγματα (σε μικρή και φθηνή έκδοση) της παλιάς δουλειάς του γνωστού αμερικανού φωτογράφου.		0979	ΚΑΖΑΖΗΣ ΦΩΤΗΣ Φωτογραφικές Αφηγήσεις	
0553	FRIEDLANDER LEE Letters from the people	D.A.P.	0971	KERTESZ ANDRE La biographie d' une oeuvre	Seuil
	Η τελευταία (και κάπως περιορισμένη) δουλειά του. Εικόνες γραμμάτων και αριθμών.			Από τα ωραιότερα βιβλία του μεγάλου φωτογράφου και με μερικά δείγματα έγχρωμων φωτογραφιών.	
0555	FURTADO JOSE AFONSO Das Africas	Difusao Cultural	0980	KESSEL DMITRI Ελλάδα του '44	Ammos
	Νέα και δυναμική φωτογραφία τοπίου από την Πορτογαλία.			Εικόνες δημοσιογραφικές από τον εμφύλιο.	
0676	ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΑΡΙΣ Επί τα ίχνη της πορφύρας	Sχήμα και Χρώμα	0974	KLAUKE JURGEN Sonntagsneurosen	Cantz
0677	ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΑΡΙΣ Οκτώ φωτογραφίες οκτώ κείμενα	Εντομο		Νευριτικοεικαστικές εικόνες.	
0683	GENTILI MORENO Rivedute Veneziane	Idea	0977	KOLAR VICTOR Banik ostrava	Ex pose verlag
	Από τις πιο επιδιόφρες νέες παρουσίες. Φωτογραφίες δρόμου με δρόμ.			Εικόνες απ' τη ζωή μιας μικρής πόλης. Οχι ιδιαίτερες.	
0673	ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ ΧΑΡΗΣ Μουσεογραφίες-Κατάλογος έκθεσης		0973	KONING DANIEL Tussen gisteren en morgen	
0684	GIRARD THIERRY La ligne de partage	Admira		(Αδιάφορη) φωτογραφία από την τέως Ανατολική Γερμανία.	
	Σύγχρονος Γάλλος με καλή και καθαρή φωτογραφία τοπίων και κοινωνικών τοπίων.		0970	ΚΟΥΚΗΣ ΝΙΚΟΣ Επαγγέλματα του δρόμου	
0678	ΓΚΙΚΑΣ Φωτογραφικές Σημειώσεις	Ικαρος	0975	KRUGER BARBARA Love for Sale	Abrams
0674	GOLDIN NAN The other side	Scalo		Μονογραφία της διάσημης μεταμοντέρνας, απολογήτριας της διαφημωτικής γέλασσας.	
	Το δεύτερο βιβλίο με έγχρωμες φωτογραφίες τραβεστί αυτής της πασίγνωστης σήμερα φωτογράφου, της οποίας το ταλέντο φανερώνεται μέσα από όχι τόσο καλές φωτογραφίες.		1051	LAVERGNE PASCAL DE L' ombre intime	Blake and Co
0679	GOLDIN NAN Double life	Scalo		Ποιητική, μνηματική ματιά. Ενδιαφέρουσα.	
	Μοιάζει με συνέχεια του πρώτου της βιβλίου. Μόνο που είναι καλύτερο. Οι φωτογραφίες στέκουν μόνες τους.		1047	LEACH GREG Twice told tales	Mind's eye
0685	GONTIER THIERRY Douze études de villes			Κλασικό (και κάπως μονότονο) έγχρωμο αγγλικό κοινωνικό ρεπορτάζ.	
	Αξιόλογο δείγμα αυτοέκδοσης με ιδιόμορφο τύπωμα. Ενδιαφέρον.		1045	LEIST REINER Blue Portraits	NZ Press
				Μάλλον αδιάφορα πορτραίτα	
			1044	LEVINTHAL DAVID Desire (κατάλογος έκθεσης) The Friends of Photography	
			1049	LEVINTHAL DAVID Dark light	Photographer's Gallery
				Έγχρωμες μεταμορφώσεις μικρών παιχνιδιών.	
			1050	LEWANDOWSKA MARYSIA	Photographer's Gallery
				Φωτογραφικές εγκαταστάσεις. Κλασικά "γκαλερίστικ" εικαστική φωτογραφία.	

1048	LIST HERBERT Hellas Η πό ενδιαφέρουσα συλλογή του γνωστού γερμανού φιλέλληνα	Schirmer	1232	NELLY'S Πρόσωπα της Κρήτης Επαγγέλματα Αστικού Χώρου	Μουσείο Μπενάκη
1052	LIST HERBERT Italien Παλιές, τουριστικού ύφους, φωτογραφίες ελληνικών αρχαίων απ' τον φιλέλληνα φωτογράφο.	Schirmer	1233	NORMAN DOROTHY Intimate visions Πολύ καλές φωτογραφίες (από το '30 μέχρι το '50) από την συνεργάτιδα του <i>Stieglitz</i> .	Γαβριηλίδης
1046	LOGAN OWEN Bloodlines Άρκετά καλά δείγματα πορτραίτων δρόμου.	Cornerhouse	1231	ORMEROD MICHAEL States of America Πολύ ενδιαφέρουσα ματιά (ασπρόμαυρη και έγχρωμη) ενός Άγγλου πάνω στην σημερινή Αμερική. Ο φωτογράφος σκοτώθηκε το 1991.	Cornerhouse
1043	LOTAR ELI Ένας πολύ καλός φωτογράφος του μεσοπολέμου.	Centre Pompidou	1465	PACHE PHILIPPE Καλοφτιαγμένα πορτραίτα νεαρών κοριτσιών.	
1144A	MAC BRIDE WILL My sixties Τοιχογραφία μας εποχής. Καλοφτιαγμένο.	Taschen	1454	ΠΑΝΤΑΖΟΓΛΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ Siphnos Ancient Towers Πανταζόγλου Ευάγγελος Νησάκι ων (Σίφνος 1934-1994)	1462
1140A	MAHR MARI Isolated incidents Κατασκευές που τις περισσότερες φορές ανεπιτυχώς προσπαθούν να γίνουν ονειρικές.	Photographer's Gallery	1464	ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ ΒΟΥΛΑ Greece 1940-1960 Παπαϊωάννου Βούλα Ελλάς 1940-1960	Μουσείο Μπενάκη
1138A	MAHURIN MATT Το δεύτερο βιβλίο του, ειδικά με τις έγχρωμες φωτογραφίες του, διέψευσε κάπως τις μεγάλες ελπίδες πούχε γεννήσει το πρώτο. Κινείται ανάμεσα στη γνήσια δημιουργία και στην έξυπνη κατασκευή.		1456	ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ ΗΡΑΚΛΗΣ Κοσμοτοπία Φλασάτη έγχρωμη φωτογραφία χώρων και ανθρώπων.	Συγκυρία
1146A	MANDELBAUM ANN Φωτογραφία διακοσμητικού κατασκευαστικού.	Stemmle	1460	PARKER DAVID Broken Images Φλασάτη έγχρωμη φωτογραφία χώρων και ανθρώπων.	Cornerhouse
1147A	MANEN BERTIEN VAN A hundred summers, a hundred winters. De Verbeelding Απλή και καλή έγχρωμη φωτογραφία από μάν επισκεψη στην Ρωσία.		1457	PARR MARTIN Home and abroad Ο Parr επαναλαμβάνεται. Κλασική έγχρωμη κοινωνική βρετανική φωτογραφία με φλας.	Jonathan Cape
1139A	MANEZ PATRICH Alexandrie Καλοφτιαγμένη τοιχογραφία της Αλεξανδρείας.	Hazan	1459	PARR MARTIN Signs of time Όπου το ώρο του Parr μεταμοντερνίζει.	Cornerhouse
1150A	MANN SALLY Still time Παλαιότερες φωτογραφίες της γνωστής φωτογράφου μαζί με δείγματα της τελευταίας δουλειάς. Ενδιαφέρον.	Aperture	1461	PARR MARTIN From A to B Έγχρωμες φωτογραφίες ανθρώπων μέσα ή έξω απ' το αυτοκίνητό τους.	BBC
1143A	MARLOW PETER Looking out to sea Καλή "κοινωνική" φωτογραφία με αρκετές εξάρσεις καλής φωτογραφίας.	Jonathan Cape	1455	ΠΕΤΡΙΔΟΥ ΚΑΤΕΡΙΝΑ Επάγγελμα καρβουνιάρης Πορτραίτα με ταλαντούχα αφετηρία και κακή κατάληξη. Κρίμα.	Συγκυρία
1142A	MISRACH RICHARD Violent legacies Έγχρωμη και πολύ άνιση δουλειά. Απ' την διακριτική ποιότητα στην προκλητική υπερβολή. Εν τω συνώλων ενδιαφέρουσα.	Cornerhouse	1463	PINKAVA IVAN Dynastie Πορτραίτα με ταλαντούχα αφετηρία και κακή κατάληξη. Κρίμα.	ERM Praha
1149A	MOLDER JORGE The Secret-Agent Πάντα ενδιαφέρων ο Molder, μόνο που αυτή τη φορά ερωτοτροπεί με την υπερβολή.	Difusao Cultural	1458	PIPPIN STEVEN The Rigmarole of Photography. Παράξενες κατασκευές pinhole.	ICA
1152A	MOLIERE JEAN FRANCOIS Des routes Καλή ιδέα και αρκετά καλοφτιαγμένες φωτογραφίες (από αυτοκίνητο).		1466	PLOSSU BERNARD Nuage, Soleil Από τις καλές εκδόσεις του πάντα ενδιαφέροντος αυτού φωτογράφου	Marval
1135A	MOORE DAVID Australian Photographer Ένας καλός δημοσιογράφος στα όρια της προσωπικής δημιουργίας.	Chapter and Verse	1467	PLOSSU BERNARD Chronique du retour Επίσης πολύ καλή δουλειά.	Agraphie
1153A	MORATH INGE Fotografien 1952-92 Πολύ καλή δουλειά μας κλασικής φωτογράφου.	Fotohof	1573	ΡΑΛΛΗ ΙΩΑΝΝΑ 33 Φωτογραφίες Ραλλή, ζωγράφος και φωτογράφος από την Τσεχοσλοβακία (1908-1991). Όχι αδιάφορος.	Φωτοχώρος
1145A	MORGENSTERN STEPHAN --- Άκρως επίπεδη κοινωνική φωτογραφία.	Connewitz	1572	REINARTZ DIRK Totenstil Ερημες "νεκρές" εικόνες από τα στρατόπεδα συγκεντρώσεως. Αξιόλογος.	Steidl
1141A	MORRISON ROBIN At home and abroad Πολύ καλοφτιαγμένη έγχρωμη δουλειά από τη Νέα Ζηλανδία	Tandem	1570	RICE JIM Deptford Creek Πολύ αξιόλογες φωτογραφίες (χώρων και ανθρώπων) από μια περιοχή των docks του Λονδίνου.	Cornerhouse
1148A	MOSES STEFAN Abschied und Anfang Χρειάζεται νάχεις καταλάβει τον Sander για να αντιληφθείς ότι ο Moses είναι υπερεκτυμένος.	Cantz	1568	RICHARDS EUGENE Below the line Ο Richards δύναται μελοδραματικά περιγράφει (και με συνετεύξεις) τη φτωχή Αμερική.	Consumer
1151A	ΜΠΙΣΤΙΚΑΣ ΑΛΕΞΗΣ Ευαγγελισμός 1154A ΜΠΟΥΤΟΣ ΠΕΡΙΚΛΗΣ Παραπρητής στην Κροατία 1136A MUÑOZ ISABEL Flamenco	Πατάκη	1569	RIEFENSTAHL LENI Life Φωτογραφικό ντοκυμαντέρ για τη ζωή της μεγάλης σκηνοθέτιδας των ναζί (και λιγότερο καλής φωτογράφου). Δυστυχώς τα κείμενα στα γιαπωνεζικά.	Kyuzuyodo
1137A	ΜΥΛΩΝΑ ΕΛΕΝΗ Ellis 1468 NADAR PAUL Le monde de Proust Φωτογραφίες συγγενών και γνωτών του διάσημου συγγραφέα Marcel Proust από τον γιο του μεγάλου Nadar.	Island	1574	RODGERS GEORGE Humanity and Inhumanity Phaidon	
1235	NASH CHRIS A glance at the toes Χορευτικά πορτραίτα (πιο εντυπωσιακά πάρα ουσιαστικά).	Creative Monochrome	1567	ROUSSE GEORGES Εξη κείμενα πάνω σε μια (έστω καλή) φωτογραφία του φωτογράφου.	Muntanya
1234	NEGRE CHARLES Das photographische werk Από τους σημαντικότερους και φωτογραφικά καλύτερους πρωτοπόρους πρώτων φωτογράφων.	Schirmer	1617A	ΣΦΥΡΙΔΗΣ ΑΝΔΡΕΑΣ Πορτραίτα καλογήρων 1626A SKOCH JIRI Ταέχος που επιχειρεί ανεπιτυχώς να μεταφέρει στη φωτογραφία την μεγάλη παράδοση της χώρας του στα παραμύθια.	Camera Obscura
			1619A	SKOGLUND SANDY Φωτογραφικές εγκαταστάσεις. Πλήρως εικαστική.	Paris Audiovisuel
			1628A	ΣΚΟΠΕΛΙΤΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ Το βλέμμα	Γνώση

1620A SOUGEZ EMMANUEL L' Eminence Grise Ενας πολύ σημαντικός και λημανονέμος γάλλος φωτογράφος.	Creaphis	2494 Le temps de pionniers Φωτογραφίες του 19ου από το αρχείο της Γαλλικής Εταιρείας Φωτογραφίας	Photo-Poche
1623A SPENCE RAY Form and Fantasy Ανισος αλλά ενδιαφέρων. Κατασκευές αλλά και όνειρα.	Monochrome	2495 Κατάλογος Φωτογραφικής Συγκυρίας 1994.	
1622A STEEVES GEORGE 1973-1993 Καναδός. Πολύ λίγες απλώς καλές και πολλές απλώς κακές εικόνες.		2496 Η φωτογραφία στης ΝΕΔΕ Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας	
1624A STREIT JINDRICH The village is a global world Συμπαθητική, και ενίστε απλοϊκή "κοινωνική" φωτογραφία απ' την Τσεχοσλοβακία.	Arcadia	2497 Φωτογραφικό Συμπόσιο της Σάνης (Κατάλογος έκθεσης)	
1625A STREIT JINDRICH Saint Quentin Με μερικές πολύ καλές στιγμές.		2498 Revelateur Συλλογή φωτογραφιών	
1621A STRUTH THOMAS Strangers and Friends Ενας πολύ καλός σύγχρονος φωτογράφος, ιδιαίτερα σημαντικός στα ασπρόμαυρα κτίρια.	ICA	2499 100 photos pour la liberté de la presse Καθαρά δημοσιογραφικές φωτογραφίες.	Fnac
1627A STRUTH THOMAS Museum Photographs βλ. πιο πάνω	Schirmer	2500 Northern realities Κατάλογος έκθεσης φιλανδικής φωτογραφίας από τη Συγκυρία 1994.	
1618A SUDEK JOSEF Συγκλονιστικό.	Takarajima Books	2501 The New York School JANE LIVINGSTON Συλλογή φωτογραφιών των κλασικών αμερικανών φωτογράφων (1936-1963).	Kodak
1629A SUDEK JOSEF 1733 TABRIZIAN MITRA Correct distance 1731 THORNE-THOMSEN RUTH Within this garden Ενδιαφέρουσες ονειροκατασκευές.	Panorama	2502 Camera Notes Κείμενα και φωτογραφίες από το περιοδικό του <i>Stieglitz</i> .	
1730 TOUSIGNANT SERGE Phases in Photography Καναδός εικαστικός φωτογράφος	Cornerhouse	2505 Περί φωτογραφίας SUSAN SONTAG Φωτογράφος	
1732 ΤΣΑΟΥΣΑΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ Ελληνικός Ορθόδοξος Γάμος 1818 UEDA YOSHIHIKO Works 1985-1993 Κάνναβος	Aperture	2506 La vision espanola Σύγχρονη (1970-1990) ισπανική φωτογραφία	
1817 VALLHONRAT JAVIER The possessed space Διακοσμητικά.	Gina Kehayoff	2507 Europeans BP Κατάλογος από τον ευρωπαϊκό φωτογραφικό διαγωνισμό της BP	
1819 VINK JOHN Refugees Δείγμα καλού φωτοεπορτάζ με θέμα τους πρόσφυγες.	PhotoNotes	2514 ESP 1994 Κατάλογος έκθεσης μαθητών της Σχολής ESP	
1918 ZEE JAMES VAN DER Photographs 1886-1983 Ενας πολύ καλός φωτογράφος και ένα συγκινητικό ντοκουμέντο από το Χάρλεμ.		2515 Trwa Kartie Ηήνος της Reunion φωτογραφημένη από τρεις γάλλους φωτογράφους.	Ed. de la Martiniere
1965 ΖΕΡΔΕΒΑΣ ΤΑΚΗΣ Μονοθεάματα 1961 WALL JEFF Κατάλογος έκθεσης Αδιάφορη έγχρωμη φωτογραφία.		2516 Liquid crystal futures Σύγχρονη ιαπωνική φωτογραφία.	
1960 WATKINS CARLETON E. Photographs 1861-1874 Ενα θαυμάσιο βιβλίο από τον μεγαλύτερο τοπογράφο της Αμερικής.		2517 What she wants Γυναίκες φωτογράφοι φωτογραφίζουν άνδρες.	Verso
1963 WATSON ALBERT Cyclops Η πιο της "μόδας" δουλειά μόδας. Καλοφτιαγμένη πάντως.	Schirmer	2519 Between sun and earth Κατάλογος έκθεσης (εικαστικοεννοιακή) των φωτογράφων Miller και Derges.	
1963 WENDERS WIM Une fois Πολύ ενδιαφέρουσες φωτογραφίες (και κείμενα) του γνωστού σκηνοθέτη. Ένα οδοιπορικό της ζωής του.	L'Arche	2520 Who's looking at the family Συλλογή φωτογραφών με θέμα την οικογένεια.	
1964 WINOKUR NEIL Everyday Things Ισως η πιο κλασική μεταμοντέρνα δουλειά. Πέραν τούτου όμως...	Smithsonian	2521 Μονόλογος για τη Φωτογραφία ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΡΙΒΕΛΛΗ Φωτοχώρος Τρίτη έκδοση των θεωρητικών σκέψεων για τη φωτογραφία με συνοδεία 60 φωτογραφών μελών του "Κύκλου".	
1962 WREDE THOMAS Κατάλογος έκθεσης "Αφηρημένη" ασπρόμαυρη φωτογραφία.		2527 Κατάλογος έκθεσης Capa-Balog (Σκόπελος).	
2485 ΝΕΔΕ Ανατολικής Αττικής-Δήμος Ηρακλείου Αττικής 2486 Σκέψεις για τη Φωτογραφία ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΡΙΒΕΛΛΗ Φωτοχώρος 2487 Vanites Photocopies Φωτογραφίες μόδας 19ου και 20ου αιώνα.		2528 The Camera 1 Φωτογραφικά αυτοπορτραίτα.	Abrams
2488 Les tireurs photographes Contrejour Οταν οι τεχνίτες του τυπώματος γίνονται φωτογράφοι. Ωραία έκδοση.		2529 Aspects de la photographie portugaise. Μικρή συλλογή πορτογαλικής φωτογραφίας.	
2490 Les documents de la modernité Ανθολογία κειμένων (στα γαλλικά) για τη φωτογραφία (1919-1939)	Chambon	2530 La Matière, l' ombre, la fiction Σαράντα φωτογραφίες σύγχρονων φωτογράφων με ευθύνη επιλογής του Jean Claude Lemagny	Nathan
2492 The waking dream Ο πρώτος αιώνας της φωτογραφίας σε φωτογραφίες.	Abrams	2531 A History of Street Photography Ιστορία της φωτογραφίας δρόμου.	Thames & Hudson
2493 Avec le temps Συλλογή από εικόνες ηλικιωμένων.	Labor	2532 Ημερολόγιο '95 Φωτογραφικής Ομάδας Ρόδου 2535 L' ombre de la ville ALAIN MONS Δοκίμιο πάνω στη σύγχρονη φωτογραφία.	Ed. de la Ville
		2536 Harms Way Επιλογή από τον Joel Peter Witkin φωτογραφιών (πηγαδικές του) με θέμα δολοφονημένους, δερματοπαθείς και φιλήδονους.	Twin Palms
		2537 Ημερίδα για τη φωτογραφία ΥΠΠΟ 2538 Κατάλογος Πολιτιστικού Ομίλου Πανεπιστημίου Αθηνών.	
		2539 Πράξης-Πρωτοβουλία Φωτογράφων (κατάλογος έκθεσης). 2540-41-42 Αγιορείτικη Φωτογραφία 1+2+3 2543 Οψεις (Κατάλογος έκθεσης) Από την ομάδα του Δήμου Σταυρούπολης.	
		2545 Ιστορία της Φωτογραφικής Αισθητικής ΛΑΚΗΣ ΞΑΝΘΑΚΗΣ Αιγάκερως 2546 Η χειρονομία στη φωτογραφία ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΤΣΑΓΓΕΛΟΣ 2548 Α world history of photography NAOMI ROSENBLUM 2549 Portaitfotografie in Deutschland 1850-1918	Abbeville



Φωτογραφικός Κύκλος

Ο Κύκλος

•Σωματείο καλλιτεχνικής φωτογραφίας με έδρα την Αθήνα (Τσακάλωφ 44, Κολωνάκι, τηλ:01-3645577, 3615508, fax:01-3645151 και παράτημα στη Θεσσαλονίκη (κατάστημα Κούνιο, Βενιζέλου 15, Τηλ:031-275763). Περισσότερα από 400 μέλη. Έτος ιδρύσεως 1988.
Σκοπός η καλλιέργεια της καλλιτεχνικής φωτογραφίας και η υποστήριξη των δημιουργών.

Ο σκοτεινός θάλαμος

- Αριστα εξοπλισμένος, δέκα θέσεις εργασίας, αυτόματο εμφανιστήριο, θερμοστατικές βρύσες, πλυντήρια και στεγνωτήρια φιλμ και χαρτιών.

Η βιβλιοθήκη

- 3.000 τόμοι φωτογραφικών βιβλίων, με διαρκή ενημέρωση και συμπλήρωση.

Οι διαλέξεις

- Κάθε Πέμπτη βράδυ παρουσιάσεις φωτογράφων, διαλέξεις και μουσικές εκδηλώσεις.

Οι εκθέσεις

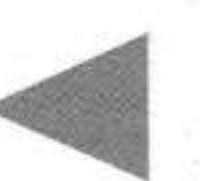
•Διαδοχικές ατομικές εκθέσεις φωτογραφιών στους εκθεσιακούς χώρους του "Κύκλου" στην Αθήνα και στη Θεσσαλονίκη. Ατομικές εκθέσεις σε άλλους χώρους στην Αθήνα και στην επαρχία. Ομαδικές εκθέσεις στον "Μύλο" της Θεσσαλονίκης και στο Κέντρο Τεχνών του Δήμου της Αθήνας. Περισσότερες από τριάντα συνολικά εκθέσεις μόνον μέσα στο 1994.

Τα σεμινάρια

- Σεμινάριο καλλιτεχνικής φωτογραφίας. Για την Αθήνα: 72 ώρες. Κάθε Τετάρτη 6-10.30 επί τέσσερις μήνες. Κόστος 160.000 δρχ. σε τρεις δόσεις (συμπεριλαμβάνεται τετράμηνη εγγραφή στο σωματείο, δίδακτρα και δωρεάν θάλαμος). Για τη Θεσσαλονίκη: 80 ώρες. Σε διάστημα πέντε μηνών από Νοέμβριο μέχρι Μάρτιο, ένα Σαββατοκύριακο κάθε μήνα. Κόστος 160.000 δρχ. σε τρεις δόσεις (συμπεριλαμβάνεται ετήσια εγγραφή στο Σωματείο, δίδακτρα και δωρεάν θάλαμος).
- Διδάσκει ο Πλάτων Ριβέλλης (στην Αθήνα και στη Θεσσαλονίκη).
- Δεκαήμερο εντατικό σεμινάριο λήψεως και κριτικής στην Πάρο από 1 έως 10 Ιουλίου (για όσους έχουν παρακολούθησε το τετράμηνο σεμινάριο).
- Σεμινάριο για προχωρημένους ένα τετράροτο το μήνα (για όσους έχουν παρακολούθησε το τετράμηνο σεμινάριο).
- Εντατικά διήμερα ή τριήμερα σεμινάρια σε διαφόρους τομείς καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων (κινηματογράφος, μουσική κ.λ.π.).

Οι εκδόσεις

- 1) **Φωτογραφία** (Πλ. Ριβέλλη) εκδ. Δ' Μαθήματα φωτογραφίας.
- 2) **Μονόλογος για τη Φωτογραφία** (Πλ. Ριβέλλη) Θεωρητικά κείμενα με εικόνες νέων ελλήνων φωτογράφων.
- 3) **Σκέψεις για τη Φωτογραφία** (Πλ. Ριβέλλη) Μια προσωπική προσέγγιση της ιστορίας της Φωτογραφίας, μαζί με εκατό σχολιασμένες φωτογραφίες και σχολιασμένη βιβλιογραφία.
- 4) **Κύκλος '94** Κατάλογος Έκθεσης 1994.
- 5) **Μύλος** Κατάλογος Έκθεσης 1994.
- 6) **Φωτογραφικός Κύκλος** Κατάλογος Έκθεσης 1992.
- 7) **Φωτογραφίες Χορού** (Πλ. Ριβέλλη) Μονογραφία.
- 8) **Ερείπια** (Πλ. Ριβέλλη) Μονογραφία.
- 9) **Γειτονιά** (Ανδρέα Σχοινά) Μονογραφία.
- 10) **Φωτογραφίες** (Σιλουανού) Μονογραφία.
- 11) **Περιπλανήσεις** (Νίκον Δημολίτσα) Μονογραφία.
- 12) **Ροδοπού** (Αλεξάνδρου Βούτσα) Μονογραφία.
- 13) **Βύθιση** (Πάνον Κοκκινιά) Μονογραφία.
- 14) **South Side Story** (Σάββα Λαζαρίδη) Μονογραφία.
- 15) **Ισορροπώντας** (Γιάννη Ζαφείρη) Μονογραφία.
- 16) **33 Φωτογραφίες** (Ιωάννας Ράλλη) Μονογραφία.
- 17) **Φωτογραφίες** (Βασίλη Βούκλιζα) Μονογραφία.

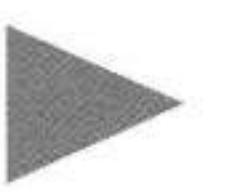


GITZO

Τα ιρίποδα και οι κεφαλές GITZO
έχουν σχεδιαστεί μέχρι την τελευταία
λεπτομέρεια για να έχουν τη μέγιστη
αντοχή ενώ παράλληλα να είναι
ελαφριά και πρακτικά στη χρήση



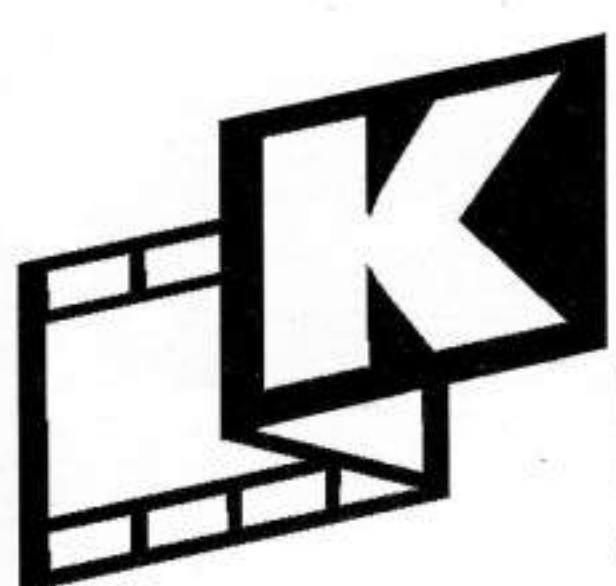
SEKONIC



- ενδείξεις μετρήσεων σε οδόνη 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.



ARTWORK 031-291140

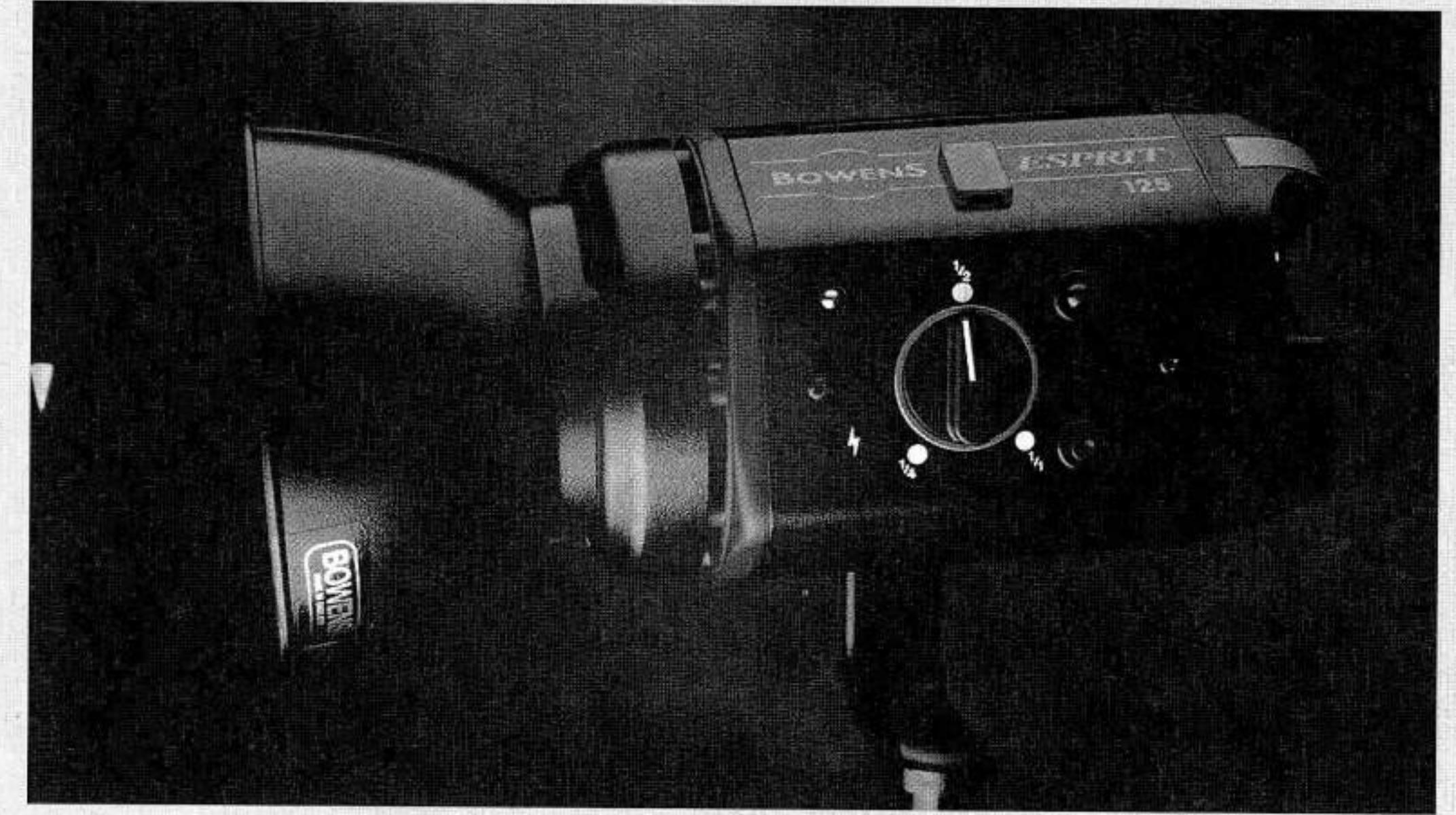


ΚΟΓΧΥΛΑΚΗΣ Α.Ε.
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ VIDEO

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

NEO

To Πνεύμα μιας Νέας Γενιάς ESPRIT 125



Το νέο Στούντιο
φλας της BOWENS
με επιδόσεις για
τους απαιτητικούς
επαγγελματίες και
στη τιμή ενός
φορητού φλας

Προσφέρεται και σε κιτ που περιλαμβάνει 2 ESPRIT 125,
2 Ομπρέλλες, 2 Ανακλαστήρες για Ομπρέλλες 2 τριπόδια, και τσάντα μεταφοράς
στην τιμή των 229.000+18% Φ.Π.Α.

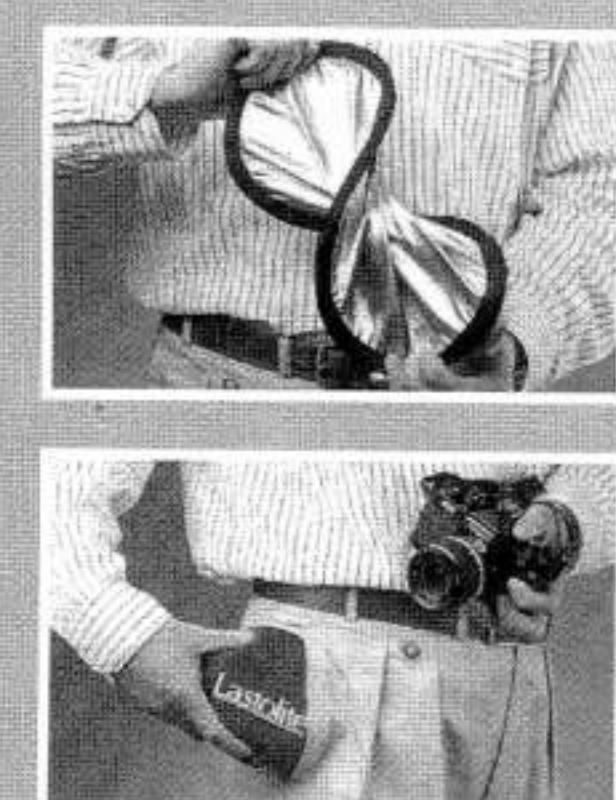
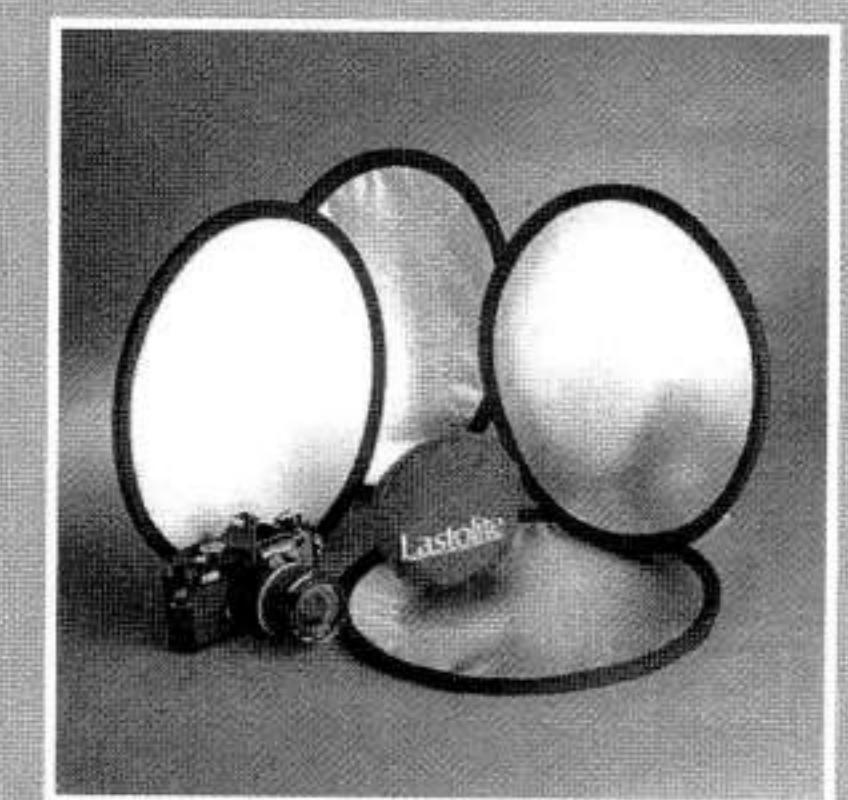
ΜΙΚΡΟ APOLLO



Το μικρό Apollo
είναι ένα φωτιστής - κουτί
που προσαρμόζεται
σε κάθε φορητό φλας
παρέχοντας ολοκληρωτικό
έλεγχο φωτισμού

ΚΟΦΙΝΑΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ

ΑΝΑΚΛΑΣΤΗΡΕΣ ΤΣΕΠΗΣ



Οι Ανακλαστήρες που δίνουν επιπλέον φως
όπου ακριβώς χρειάζεστε.

ΟΡΜΗΝΙΟΥ 9 Τηλ: 7236847, Fax: 7249848.



EIKONA Γ. ΧΑΤΖΑΚΟΣ

FOCUS

ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ BINTEO & DIGITAL
IMAGING

ΛΕΩΦ. ΠΑΠΑΓΟΥ, 112 ΖΩΓΡΑΦΟΥ
157 72, ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ.: 7750 675

TOKINA



AT-X M100 AF
100 mm f/2.8 macro
TO FIT MINOLTA • NIKON • CANON



AT-X M240 AF
24 - 40 mm f/2.8
TO FIT MINOLTA • NIKON-D • CANON



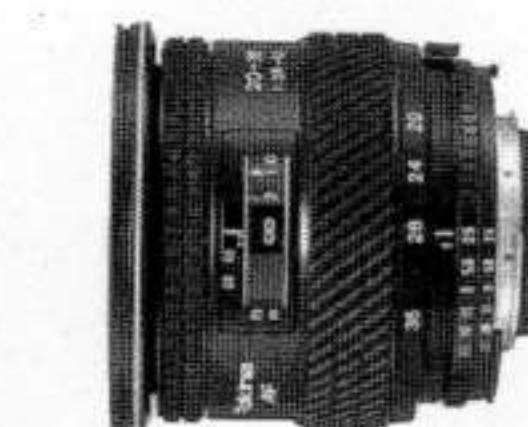
AT-X M17 AF
17 mm f/3.5
TO FIT MINOLTA • NIKON • CANON



AT-X 400 AF
400 mm f/5.6
TO FIT MINOLTA • NIKON • PENTAX • CANON



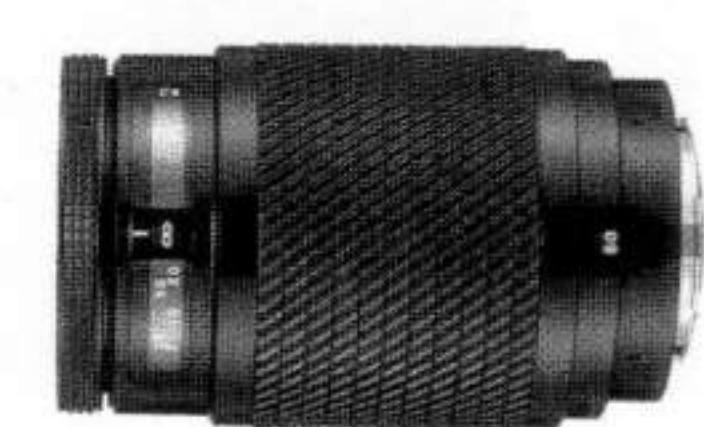
AT-X 300 AF
300 mm f/2.8
TO FIT MINOLTA • NIKON • CANON



AF 235
20-35 mm f/3.5-4.5
TO FIT MINOLTA • NIKON • PENTAX • CANON



AF 287
28-70 mm f/2.8-4.5
TO FIT MINOLTA • NIKON • CANON



AF 630
60-300 mm f/4.5-5.6
TO FIT MINOLTA • NIKON

- NISSIN φλας • PREMIER μηχανές • HENZO άλπουμ • TOSLAND τσάντες • MINOX μηχανές • COSINA μηχανές
- EWA MARINE αδιάβροχες θήκες μηχανών • PUBLIC κυάλια • SIRO προβολείς διαφανειών • ARKON εξαρτήματα
- ELSE είδη σκοτεινού θαλάμου • BONUM συστήματα αρχειοθέτησης • CAPITAL εξαρτήματα • SHEPHERD Εξαρτήματα
- KENLOCK εξαρτήματα • TOPMAN τριπόδια • HOYA φίλτρα

PHOTO
IMPORT

Αφοι Κάλτσα & Σια Ε.Ε. Αριστείδου 6, Αθήνα τηλ:3237549-3231465-3248010 FAX: 3251704

Leica

A C A D E M Y
CREATIVE PHOTOGRAPHY



Ralph Gibson

*Πολιτιστικό
Φωτογραφικό Ι'95
Τριήμερο*

16 - 18 Ιουνίου

**Στον Κτιριακό χώρο και το Πάρκο γύρω από την Leica Academy, Υμηττού 243
Από τις 9 μ.μ. μέχρι αργά τη νύχτα...**

Mουσική

Happenings

Προβολές

Εκπλήξεις

Με την ευγενική υποστήριξη των:
Δήμος Αθηναίων, Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία / Έψιλον, Experiment - Γεώραμα, ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ Ασφαλιστική, Γενική Τράπεζα Ελλάδος

ΦΑΚΟΙ CANON ULTRASONIC

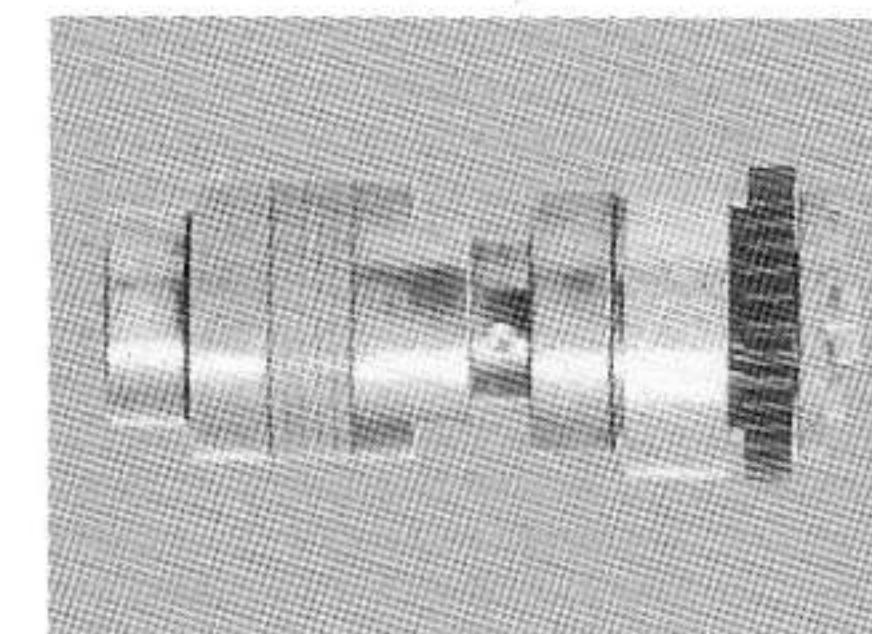


Οι πιό ήσυχοι μετά την αναπνοή του

Μόνο 35 dB.

Θα πιστεύατε ότι οι φακοί CANON USM (ULTRASONIC MOTOR) είναι τόσο αιθρίφυτοι; Και όμως... Δεν έχουν καμιά σχέση με τους πρώτους φακούς αυτόματης εστίασης που έκαναν περισσότερο θόρυβο ακόμη και από τους χειροκίνητους, αφού συνδέονταν μηχανικά με το σώμα της μηχανής. Πράγμα που κάποιοι κατασκευαστές φωτογραφικών μηχανών συνεχίζουν να κάνουν ακόμη... Σήμερα, οι μηχανισμοί ULTRASONIC που παρουσιάσε 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 αιθρίβια. Αποτέλεσμα: Αφού έχουν καταργηθεί όλες οι μηχανικές

Canon
EF LENS
ULTRASONIC



Micro-USM

συνδέσεις, η εστίαση γίνεται τόσο αιριβής, γρήγορη και αιθρόβιη όσο σχεδόν και το ανθρώπινο μάτι! Σεχάστε λοιπόν τα «λικ» και τα «βζονμ» των άλλων φακών αυτόματης εστίασης. Στους ULTRASONIC, το μοτόρο διηργεί απειθελέας 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. Εκτίληκτο! Όσο ένας ψύμυρος!

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 αιθρόβιη προώθηση και επανατύλιξη του φιλμ. Κρατήστε λοι-

πόν τώρα μια CANON EOS με φακούς CANON ULTRASONIC και φωτογραφίστε από όσο κοντά θέλετε το μικρό αγγελούδι σας που κοιμάται. Να είστε σίγουροι ότι δεν θα ταράξετε καθόλου τα θνετικά 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. ΕΓΝΑΤΙΑ 307, 542 49 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
ΤΗΛ.: (031) 306 743, FAX: (031) 306 812

Η ΛΥΣΗ
ΣΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΕΠΙΛΟΓΗΣ
ΑΣΠΡΟΜΑΥΡΟΥ ΧΑΡΤΙΟΥ
• ΑΠΛΟΤΗΤΑ ΕΚΤΥΠΩΣΗΣ
• ΚΟΡΥΦΑΙΑ ΠΟΙΟΤΗΤΑ
ΣΤΟ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑ

KODAK POLYMAX RC
ΑΣΠΡΟΜΑΥΡΟ ΧΑΡΤΙ ΠΟΛΛΑΠΛΟΥ ΚΟΝΤΡΑΣΤ



Φωτογραφία: Kent Barker, 1989

Μια πολύ δύσκολη στην τονική της απόδοση φωτογραφία. Το άψογο αισθητικό αποτέλεσμα δεν είναι τυχαίο. Η εκτύπωση έγινε από αρνητικό 35mm σε χαρτί Kodak Polymax RC. Φίλτρο 60M στον μεγεβοντήρα. Έκθεση 25sec με f/11. Η εμφάνιση έγινε σε λεκάνη με Dektol 1:2 για 1,5 min.

Kodak PROFESSIONAL
IMAGING

