

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ



ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΓΙΑ ΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΕΥΧΟΣ 5 ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1996 ΤΙΜΗ 1.000 ΔΡΧ.



ARTWORK (03) ZILHO LB. ROMANIZES, GJ MEIDONS

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.

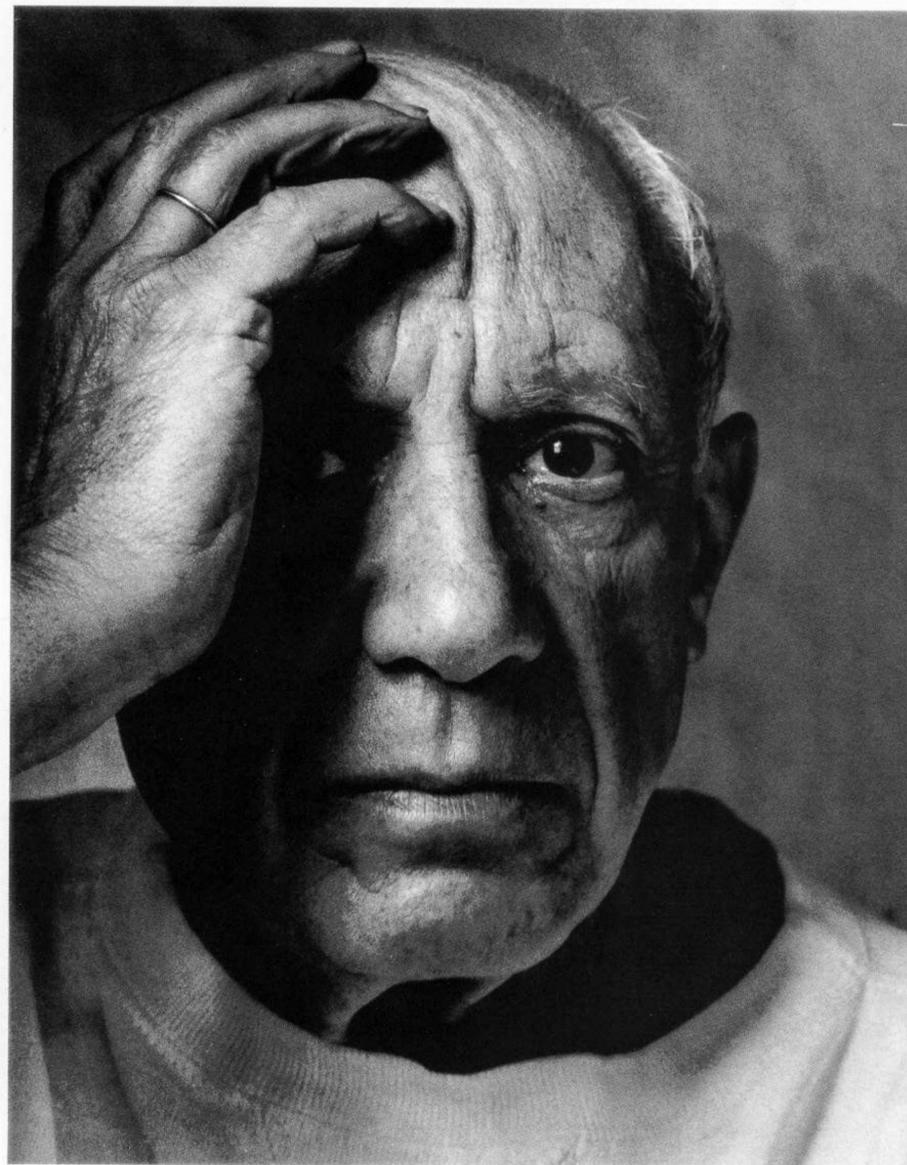


HASSELBLAD

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

MGI V

THE FIRST PAPER TO THINK LIKE A PRINTER



ILFORD
D ΔΑΜΚΑΛΙΔΗΣ

ILFORD
MULTIGRADE IV
RC DELUXE

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



ΦΩΤΟ: ΑΜΜΙΟΣ

Αν μιλάμε την ίδια γλώσσα...

Εξειδίκευση, πλούσια εμπειρία, σύγχρονη τεχνολογία
και μεράκι, για τους μνημένους στον κόσμο
της μαυράσπρης φωτογραφίας.

CLUB MARKETING & DESIGN

**ΜΑΥΡΟ
ΑΣΠΡΟ**
Ε Π Γ Α Σ Τ Η Ρ Ι

ΚΑΤΣΟΥΛΙΕΡΗ 3, 152 33 ΧΑΛΑΝΔΡΙ, ΤΗΛ: 6815620 - 6819357, FAX: 6840180

HENSEL

STUDIOTECHNIK



EXPERT Basic 500 (code no 821)
& Umbrella Reflector (code no 87)



EXPERT Basic 250 (code no 820)
& Standard Reflector (code no 95)

- STARTER (code no. 501)**
 1 x EXPERT BASIC 250 (code 820)
 1 x EXPERT BASIC 500 (code 821)
 1 x Master White Umbrella, 64 cm (code no 428)
 2 x Modeling Lamp 250 W (code no 136) halogen
 2 x Umbrella Flood Reflector (code no 87)
 1 x Softbag "De Luxe" (code no 420)
 1 x Sync Cord (code no 122)
 2 x Power Cable

MONO 260.000 ΔΡΧ
 συν 18% φ.π.α.

- STARTER (code no. 501)**
 2 x EXPERT BASIC 250 (code 820)
 1 x EXPERT BASIC 500 (code 821)
 2 x Master White Umbrella, 64 cm (code no 428)
 3 x Modeling Lamp 250 W (code no 136) halogen
 3 x Umbrella Flood Reflector (code no 87)
 1 x Softbag "De Luxe" (code no 420)
 1 x Sync Cord (code no 122)
 3 x Power Cable

MONO 385.000 ΔΡΧ
 συν 18% φ.π.α.

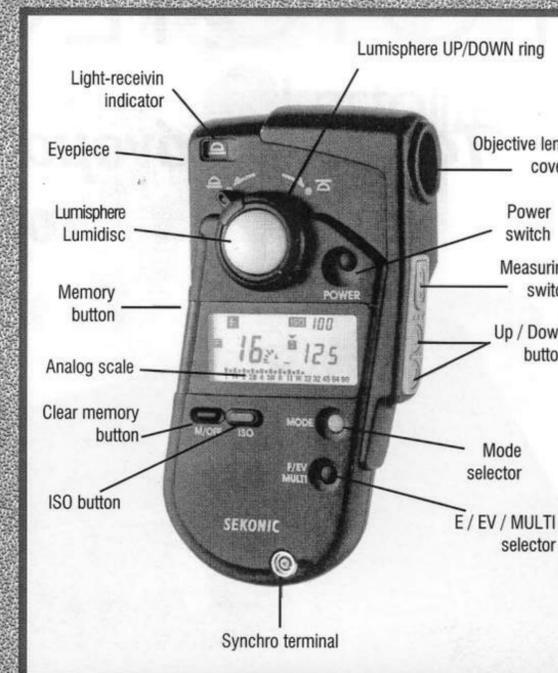
- STARTER (code no. 501)**
 1 x EXPERT BASIC 250 (code 820)
 2 x EXPERT BASIC 500 (code 821)
 2 x Master White Umbrella, 64 cm (code no 428)
 3 x Modeling Lamp 250 W (code no 136) halogen
 3 x Umbrella Flood Reflector (code no 87)
 1 x 7" Reflector (code no 87)
 1 x Honeycomb Grid for 7" (code no 508)
 1 x Standard Reflector (code no 95)
 3 x Alu Stand III, black (code no 200)
 1 x complete Case, large (code no 299)
 1 x Sync Cord (code no 122)
 3 x Power Cable

MONO 499.950 ΔΡΧ
 συν 18% φ.π.α.

ARTWORK (07) 251140 LB. KOLIAZIS, GI MELIDONIS

SEKONIC

MULTIMASTER L-408



**Νέο επαναστατικό αδιάβροχο
 φωτόμετρο - φλασόμετρο
 με δυνατότητα για
 σημειακή φωτομέτρηση**
MONO 125.000 ΔΡΧ

συν φ.π.α
ΚΟΓΧΥΛΑΚΗΣ Α.Ε.
 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ VIDEO

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

KAISER®

ΦΟΤΟΤΕΧΝΙΚ

*Το μεγάλο όνομα για τα μικρά μυστικά
του Σκοτεινού Θαλάμου*



Χρησιμοποιείτε τις άπειρες επιλογές του συστήματος KAISER για να φτιάξετε τον μεγεθυντήρα και τον σκοτεινό θαλάμο που ταιριάζουν στις ανάγκες.

- Μέγεθος αρνητικών μέχρι 6x7.
- Κολόνα με αντιστάθμιση βάρους μέχρι και 1,5m ύψος.
- Βάση με ρυθμιζόμενο ύψος ή κλίση μέχρι 80x60 cm.
- Εξάρτημα για τοποθέτηση της κολόνας στον τοίχο.
- Εξάρτημα για προέκταση κεφαλής.
- Σύστημα μετατροπής μεγεθυντήρα σε Autofocus.
- Εναλλάξιμες κεφαλές (μαυρόασπρη, έγχρωμη, multigrade).
- Φορέας αρνητικών 6x7 με Anti Newton κρύσταλλα ή κατ' επιλογήν με μάσκες για αρνητικά μέχρι 13x17 ή και διαφάνειες με πλαίσιο διαστάσεων 5x5 ή 7x7.
- Θήκη φίλτρων και αντιθερμικό κρύσταλλο.
- Εξαρτήματα για μετατροπή του μεγεθυντήρα σε μηχανήμα αντιγραφής φωτογραφιών ή Διαφανειών με δυνατότητα ελέγχου των χρωμάτων και με ποικιλία φωτιστικών.
- Μετασχηματιστής για κεφαλές έγχρωμες ή multigrade με ενσωματωμένο σταθεροποιητή τάσεως.
- Όλα ανεξαρτήτως τα εξαρτήματα για στήσιμο του πληρέστερου σκοτεινού θαλάμου.

I. ΚΟΚΚΙΝΟΣ & ΥΙΟΣ Ο.Ε ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 95
Τ.Κ. 106 77 ΑΘΗΝΑ ΤΗΛ : 01 262 51 87

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

6. Ο ΔΕΚΑΛΟΓΟΣ ΤΗΣ ΙΔΑΝΙΚΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ.
του Πλάτωνος Ριβέλλη.

10. JOSEF SUDEK
της Γκλόρυ Ροζάκη

18. ROY DE CARAVA.
του Αντώνη Κυριαζάνου.

24. FELIPE MARTINEZ
συνέντευξη.

28. PORTFOLIO.
Δημήτρης Λίβας.

32. PORTFOLIO.
Μάνος Μαργαρίτης.

36. PORTFOLIO.
Mauro Menin.

40. PORTFOLIO.
Κώστας Χατζηπέτρου

44. ΒΙΒΛΙΑ

48. ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ .



Φωτογραφία εξωφύλλου, Νανά Ασημακοπούλου.

Χ Ε Ι Μ Ω Ν Α Σ
1 9 9 6

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ: Ετήσια συνδρομή Εσωτερικού 4.000 δρχ., Εξωτερικού 6.000 δρχ.
Ταχυδρομική επιταγή στο όνομα
Ανδρέας Σχοινιάς 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 5, χειμώνας 1996, τιμή τεύχους δρχ. 1.000. Εκδόσεις Φωτοχώρος, Τσακάλωφ
44 Αθήνα Τ.Κ 106 73 τηλ:01-3645577, 01-3608349 01-3615508, Fax: 01-3645151. Διευθυντής
Πλάτων Ριβέλλης, Αρχισυντάκτης Αντώνης Κ. Κυριαζάνος, Γραμματεία Λία Ζαννή, Art
Director Ιωάννης Β. Κολαξίζης, DTP Artwork Συγγρού 5 τηλ: 031-251.140 Γιώργος Ι. Μελιδόνης,
Φιλμ-διαχωρισμοί, Φίλιππος Γκριτζιώτης, Κωνσταντινουπόλεως 216, Αθήνα, τηλ:01-2021510,
Εκτύπωση Επικοινωνία Ε.Π.Ε. Πάρνηθος 51, Πειραιάς, τηλ: 01-4130901.

Ο ΔΕΚΑΛΟΓΟΣ ΤΗΣ ΙΔΑΝΙΚΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

ΤΟΥ ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΡΙΒΕΛΛΗ



Andre Kertesz. Στο σπίτι του Mondrian, 1926

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 6

Μελετώντας τόσα χρόνια τη δουλειά των μεγάλων φωτογράφων με στόχο είτε τη διδασκαλία του έργου τους, είτε την απόλαυσή του, διέκρινα μερικά κοινά σημεία που, με κάποιο τρόπο και σε κάποιο ποσοστό, συναντώνται σε μια ιδανική φωτογραφία.

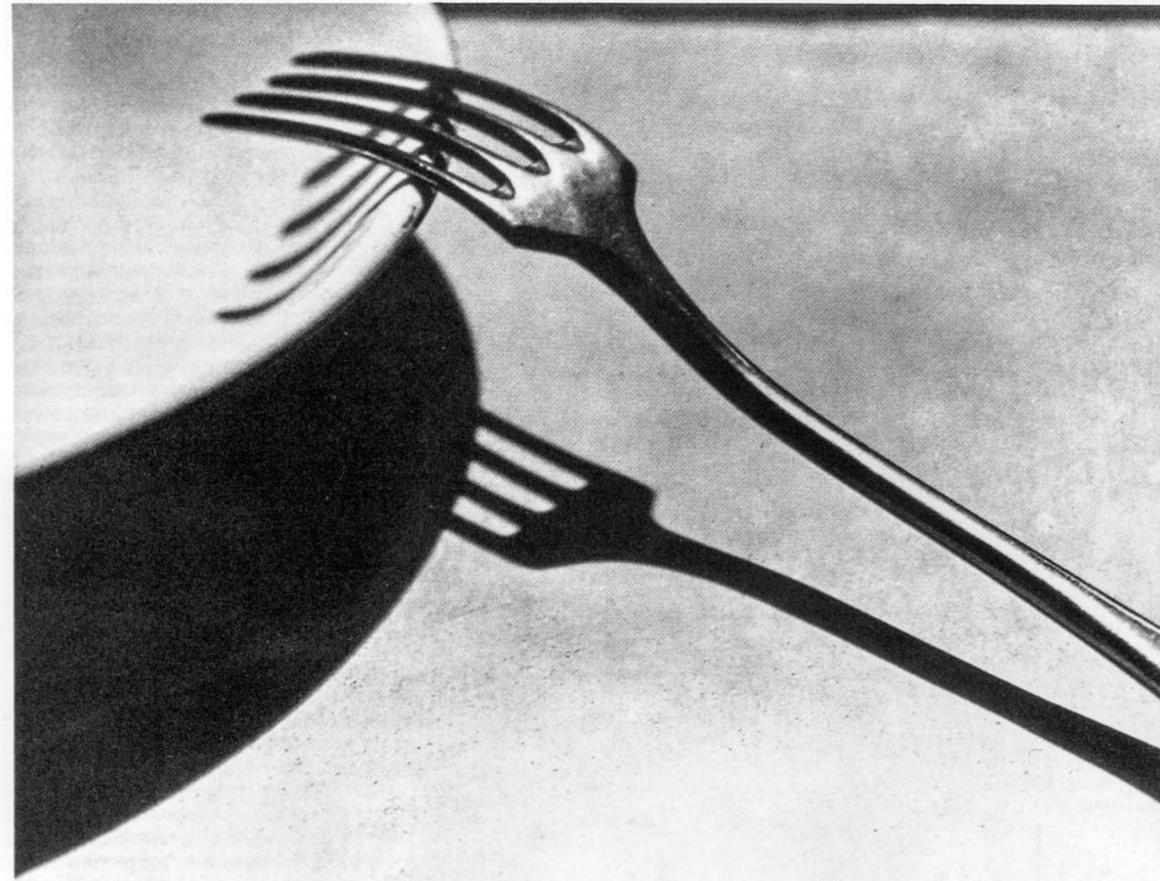
Όπως κάθε προσέγγιση τις τέχνης και τον έργων της, έτσι κι αυτή που αποπειρώμαι μ' αυτό το σημείωμα, κινείται σε περιοχές απλώς ψηλαφίσιμες και όχι συγκεκριμένες. Η προσέγγιση άλλωστε δεν εγγυάται την κατάρκτηση, κάτι μάλιστα που κανένας δεν εύχεται, αφού μια, ευτυχώς αδύνατη, πλήρης κατανόηση τις τέχνης, θα απέκλειε τη διάσταση του μυστηρίου που δικαιώνει την παρουσία της.

Ας μην επιχειρήσει επομένως ο επιμελής αναγνώστης να εφαρμόσει τον δεκάλογο των κοινών σημείων, που ακολουθεί, σε κάθε φωτογραφία, σα να επρόκειτο για έναν κώδικα αποκρυπτογράφησης. Άλλωστε το χαρακτηριστικό τού σημαντικού έργου θα είναι να του γλιστράει πάντα μέσα από τα δάχτυλα, για να συνεχίσει να υπάρχει πέρα από κάθε απόπειρα αυθεντικής ερμηνείας του.

Ούτε όμως ο ευσυνειδητός ή φιλόδοξος φωτογράφος έχει νόημα να προσπαθήσει να προϋποβάλει τις φωτογραφίες του στις προδιαγραφές αυτές. Αρκεί μόνον να είναι σε θέση να τις διακρίνει, όταν αυτές κατ' ευτυχία συγκυρία παρουσιαστούν στο έργο του.

Εξ άλλου, όλα όσα μπορεί να λέγονται για μια φωτογραφία, υποκλίνονται και υποχωρούν διακριτικά, μπροστά σε δύο κορυφαίες στιγμές. Σ' αυτήν που ο φωτογράφος αποφασίζει να πατήσει το κουμπί, και σ' αυτήν που η φωτογραφία του θα επικοινωνήσει για πρώτη φορά με το μάτι ενός καλλιεργημένου και ευαίσθητου δέκτη. Γιατί μόνον έτσι γεννιέται ένας νέος κόσμος και βρίσκονται ψυχές να τον κατοικήσουν.

Ο μόνος τρόπος εν τέλει για τον φωτογράφο να πετύχει τη δημιουργία του έργου του είναι να συνεχίσει εργαζόμενος, πολλαπλασιάζοντας τα ίχνη του φωτογραφημένου κόσμου τις συλλογής του, και για τον θεατή να αναζητά με δίψα κάθε τέτοιο αποτύπωμα.



Andre Kertész, Πηλοει, 1928

ΑΠΟΛΥΤΗ ΠΡΟΤΑΣΗ

Μια φωτογραφία πρέπει να προκαλεί τον σεβασμό. Όχι με την ποιότητά της, ούτε με την ύποπτη συχνά προσπάθειά της να γοητεύσει. Αλλά με την παρουσία της, που πρέπει να αποτελέσει μια απόλυτη και πειστική πρόταση. Να μην επιτρέπει δηλαδή στον θεατή να αμφισβητήσει την ειλικρίνεια των προθέσεων της, να μην αποκαλύπτει έναν φωτογράφο που αμφιβάλλει, να μην αφήνει περιθώρια ώστε να τίθεται υπό αίρεσιν ο χρόνος και ο χώρος της. Τότε ο θεατής, ακόμα κι αν το αποτέλεσμα δεν έχει συμβάλει στην απογείωσή του, θα υποκλιθεί με σεβασμό μπροστά σε μιαν έντιμη και δυναμική παρουσία, που ξέρει να εκφράζει μια κατάφαση. Η κατανόηση της σημασίας τού χρόνου και τού χώρου στην φωτογραφία είναι σημαντική για την κατανόηση της καταστροφικής φωτογραφικής αμφιβολίας. Άλλωστε κι αυτή, όπως και κάθε άλλη παρατήρηση, εφαρμόζεται (πιθανόν με μικρές αλλαγές) σε κάθε τέχνη. Έτσι η πινελιά πάνω στον ζωγραφικό πίνακα πρέπει να κάνει ζωντανή την απόφαση τού ζωγράφου να αφήσει το ίχνος του, ή η ξαφνική είσοδος των πνευστών να μην αφήνει ερωτηματικά στον ακροατή για το αν έγινε στη σωστή στιγμή. Ο θεατής

πρέπει, εν τέλει, να ταυτίζεται με τον φωτογράφο, και να πατάει το κουμπί μαζί του λέγοντας "ήμουν κι εγώ εκεί".

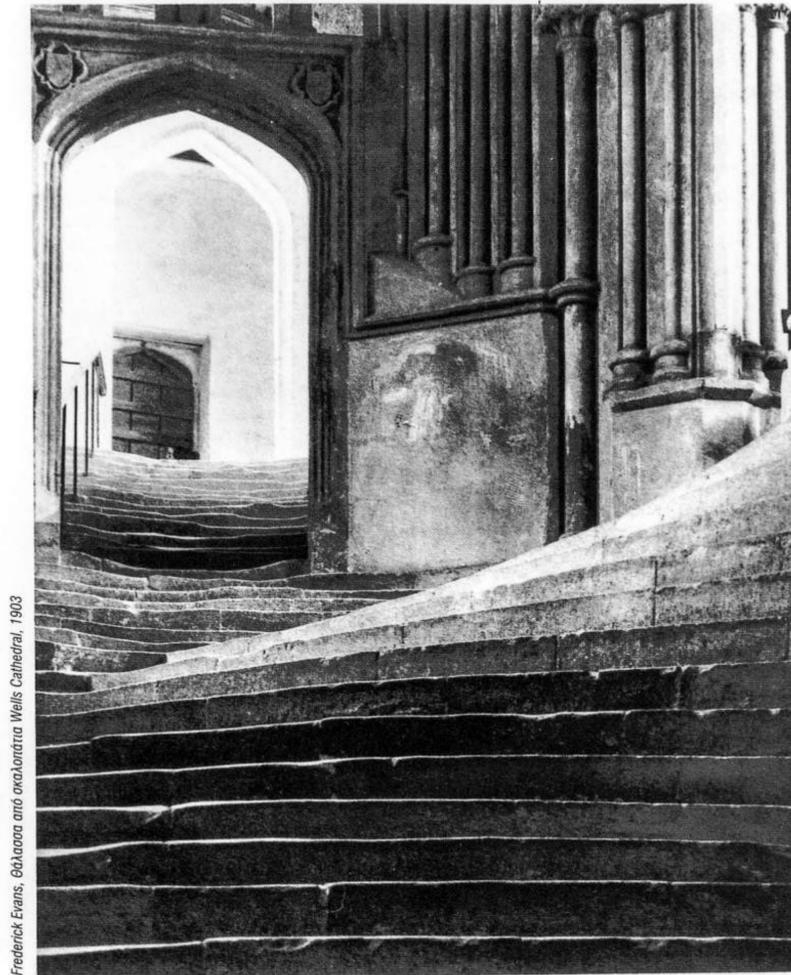
ΜΕΤΑΛΛΑΞΗ ΑΞΙΩΝ

Τίποτα από τον κόσμο των αισθήσεων δεν μεταφέρεται αυτούσιο στον κόσμο τής φωτογραφίας. Ήδη, και μόνον από τη στιγμή που περικλείουμε κάτι αναγνωρίσιμο με τέσσερις πλευρές και το στερούμε από τον γειτονικό του κόσμο, κάτι αλλάζει. Εκείνο όμως που έχει σημασία είναι πως ό,τι έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε στην πραγματικότητα, ό,τι αναγνωρίζουμε με έναν ορισμένο τρόπο και τού αποδίδουμε μια συγκεκριμένη θέση στην ιεραρχία των οπτικών μας αξιών, σε μια φωτογραφία αποκτά άλλη διάσταση και, κυρίως, ανεβαίνει στην κλίμακα των αξιών. Μια σκιά, μια επιγραφή, μια πτυχή τού υφάσματος, μια κλίση τού σώματος, ένα φωτισμένο παράθυρο και κάθε τι άλλο που στο σύνολο τής εν ζωή εικόνας κατέχει μιαν ασήμαντη θέση, σε μια φωτογραφία, απομονωμένο από όλα τα άλλα που έτρεχαν μαζί του στη ζωή, ξεκομμένο από τη χρονική διάρκεια, αποκτά άλλη λειτουργία και αναβαθμίζεται σε κάτι

που καθοριστικά επηρεάζει πλέον τη ζωή τής εικόνας, με έναν τρόπο που δεν ισχύει στην πραγματικότητα. Ο φωτογράφος αλιεύει λεπτομέρειες και τις ξαναπροσφέρει μεταλλαγμένες. Γι αυτό κι ο θεατής αναγνωρίζει πως το γνώριμο που αντικρύζει είναι ταυτόχρονα μοναδικό.

ΤΟ ΜΑΥΡΟ ΚΑΙ ΤΟ ΑΣΠΡΟ

Οι επί μέρους πληροφορίες που δίνει μια φωτογραφική εικόνα μπορεί να είναι ποικίλες και να αφορούν από διαφορετικές πλευρές πολλούς ανθρώπους. Καλλιτεχνικά όμως η μόνη πληροφορία που ενδιαφέρει είναι ολόκληρη η εικόνα και μόνον αυτή. Για τον λόγο αυτόν όμως, ό,τι περικλείεται στο πλαίσιο τής φωτογραφικής εικόνας, ακόμα και αυτό που δεν φέρει κανένα αναγνωρίσιμο στοιχείο, καμιά συγκεκριμένη πληροφορία, δηλαδή το απόλυτο μαύρο ή άσπρο, έχουν την ίδια σημασία με οποιοδήποτε άλλο χιλιοστό τής εικόνας. Ο φωτογράφος μιλάει και με αυτά. Όπως ο συνθέτης με τις παύσεις και ο ποιητής με το κενό. Η χρήση των περιοχών αυτών, που δεν έχουν πληροφορίες, φέρει την ίδια βαρύτητα και εκφράζει λειτουργικότητα και αξίες στον ίδιο βαθμό,



Frederick Evans, Θάλασσα από ανατολάτια Wells Cathedral, 1903

με ένα κομμάτι τού κάδρου που περιγράφει. Η αφαίρεση ή μετακίνηση των κενών αυτών χώρων θα ακρωτηρίαζε την εικόνα μεταβάλλοντάς και το βάρος κάθε άλλης φανερώσεως πληροφορίας. Τα μαύρα και τα άσπρα είναι το μηδέν τής εικόνας. Χωρίς αυτόνομη αριθμητική παρουσία, κάνει τούς αριθμούς να υπάρχουν.

ΑΝΤΙΘΕΣΕΙΣ

Το μονοσήμαντο περιεχόμενο μιας φωτογραφικής εικόνας, όσο σημαντικό και αν είναι, δεν μπορεί να γεννήσει εντάσεις και να κινήσει την περιέργεια. Ο καλλιτέχνης είναι τόσο πιο ικανός, όσο πιο σύνθετο και αντιφατικό μπορεί να κάνει το έργο του. Έτσι ώστε την ώρα που ο θεατής επιχειρεί να δώσει στο έργο μια κατεύθυνση και μian ερμηνεία, την ίδια στιγμή η άποψη αυτή να αναφαιρείται από το ίδιο το έργο. Να υπάρχουν δηλαδή αλληλοπλεκόμενες αναγνώσεις. Μια φωτογραφία να κινείται προς την αφήγηση, ενώ η σύνθεση της να την τραβάει προς τον αισθητισμό. Το σκληρό χιούμορ μιας εικόνας να ισορροπεί με τις καμπυλότητες τής φόρμας. Πρόκειται για ένα εκκρεμές που όσο πιο ακραία είναι η

κίνηση του προς μια μεριά, τόσο πιο δυναμική η επιστροφή του στην άλλη. Τελικά το παιχνίδι των αντιθέσεων καταλήγει σε παιχνίδι ισορροπιών. Η έσχατη απλότητα θα κρύβει την υπέρμετρη πολυπλοκότητα. Και το αντίθετο.

ΚΥΡΙΑΡΧΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ

Κάθε φωτογραφία καλύπτει έναν πολύ μικρό χώρο. Είναι ένας κόσμος σε μινιατούρα. Η ζωή σε ένα σύνθημα. Και δεν μπορεί να ανθέξει περισσότερα. Όταν περιμένουμε από αυτήν πολλά, μας κρύβει και τα λίγα. Η άγουρη φλυαρία πολλών νέων δημιουργών, που επιθυμούν σε κάθε φωτογραφία να περιλάβουν όσα ξέρουν ή φαντάζονται, βαραίνει αποπνικτικά το έργο, δημιουργεί σύγχυση, οπτικό και νοητικό θόρυβο. Θυμίζει τούς αρχιτέκτονες που προσθέτουν αραβουργήματα από την φιλαυτία τους να αποδειξουν πως μπορούν, ή τούς συγγραφείς που γράφουν το πρώτο τους βιβλίο σαν να ήταν και το τελευταίο. Η κάθε εικόνα πρέπει να έχει έναν ρυθμό, μian αναπνοή, και να πειθεί ότι απομόνωσε επιγραμματικά κάτι. Αλλιώς ποιος θάταν ο λόγος να σταματήσει ο χρόνος και να περιοριστεί ο χώρος; Έτσι, σε

κάθε καλή φωτογραφία ένα είναι το κυρίαρχο στοιχείο, το ιδιοφυές εύρημα, που σηκώνει το βάρος της, πλαισιωμένο βέβαια από τις υποβοηθητικές λεπτομέρειες. Πρόκειται για τη μαγική στιγμή, την χαρισματική προσθήκη, για εκείνο το ελάχιστο που οφείλει την παρουσία του στο τάλεντο και στην ευφυία τού καλλιτέχνη. Η απουσία του θα μας άφηνε με μια, σωστή ίσως αλλά σίγουρα όχι καλή, φωτογραφία.

ΟΙ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΠΛΕΥΡΕΣ

Η φωτογραφία γεννιέται από το σώμα τής πραγματικότητας. Είναι μια επιλογή που στηρίζεται στον αποκλεισμό. Ο φωτογράφος δημιουργεί αποκλείοντας στοιχεία τού κόσμου, που δεν επιθυμεί να συμπεριλάβει στο κάδρο του. Οι τέσσερις πλευρές λειτουργούν σαν μαχαίρι, σαν λαίμηπτός. Είναι λοιπόν αποφασιστικής σημασίας όρια, αφού αυτά θα αιχμαλωτίσουν εκείνα τα στοιχεία τού κόσμου, και μόνον αυτά, που ο φωτογράφος θα χρησιμοποιήσει για να πλάσει το δικό του σύμπαν. Με την πράξη όμως αυτή αποκτούν εξίσου κορυφαία σημασία και όσα αντικείμενα αποκλείονται. Αφού σε μια τέτοια θεώρηση η πράξη δεν είναι παρά η άλλη όψη τής παράλειψης. Δεν είναι υπερβολή να ισχυριστούμε ότι τη φωτογραφία την φτιάχνουν όσα δεν περιλαμβάνονται στο κάδρο, μια και η απουσία τους προσδίδει την ιδιαίτερη, συχνά μυστηριώδη, σημασία όσων απέμειναν. Με βάση αυτές τις σκέψεις η ιδανική φωτογραφία είναι αυτή τής οποίας οι τέσσερις πλευρές καθορίζουν με απόλυτη αυστηρότητα αυτά που περιορίζουν στο κάδρο και υπογραμμίζουν την μεταξύ τους σχέση, ενώ ταυτόχρονα αποτελούν γέφυρα και σχέση των εντός του κάδρου περικλειομένων, με όσα ο θεατής υποψιάζεται πως εξακολουθούν να κινούνται γύρω από αυτό. Και η φωτογραφική εικόνα αποκτά κινητικότητα που την ωθεί έξω από το κάδρο. Τα όρια υποδηλώνουν τη συνέχεια.



ΥΠΑΙΝΙΓΜΟΙ

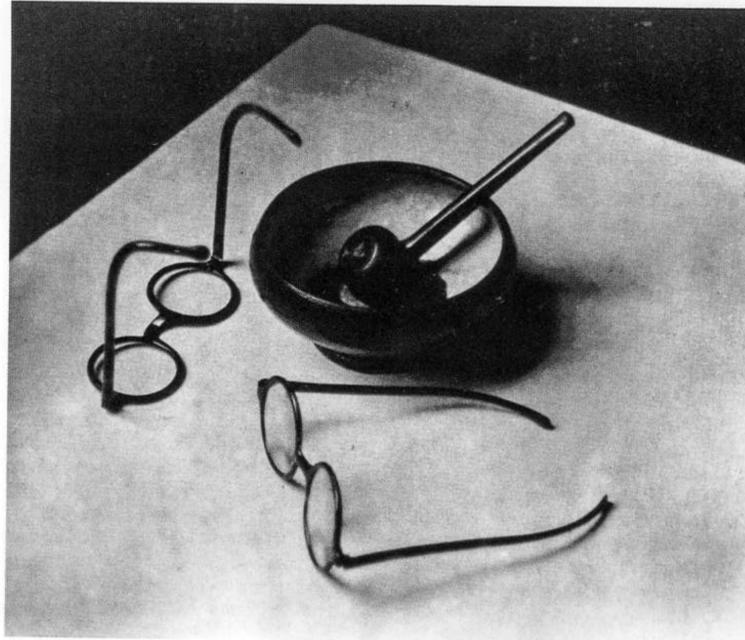
Τα πιο σημαντικά πράγματα δεν λέγονται και δεν ομολογούνται. Παραμένουν πάντοτε μετέωρες και ανολοκλήρωτες προτάσεις, ή ψυθιρίζονται τόσο σιγά, που μόνον ο απήχος αγγίζει τον δέκτη. Ίσως γιατί τα σημαντικά πράγματα δεν μπορούν ποτέ να γίνουν απολύτως συγκεκριμένα, ίσως γιατί φοβόμαστε πως ό,τι εκστομίσουμε θα είναι ωχρή μετάφραση της πίστης μας, αν όχι προδοσία της, ίσως γιατί νοιώθουμε πως όταν τα νοήματα ντυθούνε με λέξεις γίνονται στάχτη. Έτσι και στη φωτογραφία αυτό που βλέπουμε κρύβει, και ταυτόχρονα αφήνει να φανεί, αυτό που αποφεύγουμε να διατυπώσουμε. Κι έτσι ζητάμε τη βοήθεια και συνενοχή του θεατή. Κι έτσι εξασφαλίζουμε τη διάρκεια μέσα στον χρόνο του περιεχομένου. Κάθε φωτογραφία είναι ένας δελφικός χρησμός, όπου όλα είναι φανερά και όμως κάτι κρύβουν. Όχι με σύμβολα, αλλά με υπαινιγμούς. Και οι προσεγγίσεις είναι ισάριθμες με τούς ερμηνευτές.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Μια φωτογραφία παραπέμπει. Σε πράγματα που έζησε ο φωτογράφος, σε άλλα που φαντάστηκε, αλλά κυρίως σε φωτογράφους που αγάπησε. Ο θεατής αναζητεί και αυτός παρόμοιες συγκινήσεις σε μνήμες της δικής του ζωής. Κι αν οι γνώσεις του το επιτρέπουν, θα μπει κι αυτός στο παιχνίδι των φωτογραφικών αναφορών. Διότι ο δημιουργός κινείται σε δύο περιοχές αναζήτησης. Σ' αυτήν που έχει σχέση με τη ζωή του και τον κόσμο, και σ' αυτήν που έχει σχέση με την τέχνη που υπηρετεί. Κάθε φωτογραφία είναι μια πρόταση για το πώς βλέπει ο δημιουργός του τον κόσμο, και ταυτόχρονα για το πώς βλέπει τη φωτογραφία. Η θέση του μέσα στην φωτογραφική ιστορία, όσο ταπεινή και αν είναι, αποτελεί μέρος της πρόκλησης. Έτσι, στη φωτογραφία, εκτός από όσα αγάπησε, ή μίσησε στη ζωή ο φωτογράφος, ο θεατής διαβάζει και όσα θαύμασε ή περιφρόνησε στη φωτογραφία. Και οι εμφανείς ή υπαινικτικές αναφορές που η συγκεκριμένη φωτογραφία επιχειρεί συνειδητά ή ασυνειδητά σε όσα προηγήθηκαν, είτε σαν φόρος τιμής, είτε σαν ανάθεμα, αποτελούν πρόσθετη ενέργεια και νέο ενδιαφέρον, που το έργο προσφέρει στον θεατή.

ΣΤΟ ΧΕΙΛΟΣ ΤΟΥ ΓΚΡΕΜΟΥ

Ο καλλιτέχνης πρέπει να είναι ριψοκίνδυνος. Να περπατάει σε τεντωμένο σχοινί. Στο χείλος του γκρεμού. Η τέχνη και οι κίνδυνοι που κρύβει είναι πρόκληση για δημιουργία, ακριβώς όπως ο κόσμος και η τόσο συχνά αρνητική πραγματικότητα αποτελούν αιτίες δημιουργίας. Ένας φωτογράφος έχει τόσο μεγαλύτερες πιθανότητες επιτυχίας, όσο περισσότερο ερωτοτροπεί με την αποτυχία. Η εκ τού ασφαλούς επιτυχία οδηγεί σε έργα προβλέψιμα, άρα ταχέως αναλώσιμα. Η πάλη με την αποτυχία, αν καταλήξει σε νίκη, θα οδηγήσει σε έργο αξίας. Οι κίνδυνοι προσδιορίζουν το μέτρο της επιτυχίας. Μια καλή φωτογραφία υπαινίσσεται και την αποτυχία της. Αυτήν που απέφυγε, αλλά στην οποία κινήθηκε ανατριχιαστικά κοντά. Άλλωστε, η τέχνη κρύβει και περιέργεια. Για τα όρια της φωτογραφίας και του φωτογράφου. Κι αν δεν πας στην άκρη πώς θα τα ανακαλύψεις;



André Kertész. Η நிητα και τα γυαλιά του Mondrian, 1926

ΑΦΑΙΡΕΣΗ

Η αφαίρεση είναι συνώνυμη με την τέχνη. Αν και για πολύ καιρό ταυτίστηκε πολύ περιοριστικά και εσφαλμένα με την μη αναπαράσταση. Ο όρος μπορεί να συγγενέψει με την υπέρβαση, αφού και η τελευταία υπερ(δια)βαίνει το εικονιζόμενο, αφαιρώντας του την προφανή του λειτουργία. Εν τούτοις μεγαλύτερη σχέση έχει με την ακρίβεια και τη λιτότητα. Κι έτσι επανερχόμαστε στην αρχική του όρου έννοια, δηλαδή στην απομάκρυνση του

περιττού. Αυτό αποτελεί και την μεγαλύτερη πάλη του καλλιτέχνη, ίσως και την έσχατη ανασφάλεια. Σαν τον γλύπτη που πετάει κομμάτια της πέτρας, κάνοντας κάθε κίνηση ολοένα και πιο κρίσιμη, για να πλησιάσει και να αγγίξει το σημείο, όπου η επόμενη σφυριά θα καταστρέψει το έργο. Στη σημαντική φωτογραφία δεν υπάρχει τίποτα περιττό, και δεν απουσιάζει τίποτα σημαντικό. Τότε η μεταμόρφωση αποκαλύπτεται. Και η υπέρβαση γεννιέται μέσα από την αφαίρεση. •



Nicholas Nixon. Σχολείο για τυφλούς, 1992

Josef Sudek

ΤΗΣ ΓΚΛΟΥΡΥ ΡΟΖΑΚΗ

Ο Josef Sudek γεννήθηκε το 1896 σε μια μικρή πόλη της Τσεχοσλοβακίας κοντά στην Πράγα. Ο πατέρας του, βαφέας σε οικοδομές, πεθαίνει όταν αυτός είναι μόλις δύο χρονών. Ο μικρός Josef θα μεγαλώσει ωστόσο ευτυχισμένα με τη μητέρα του και την μικρή του αδερφή χάρη στην οικονομική συνδρομή κάποιων οικογενειακών φίλων. Δεν είναι καλός μαθητής και όλοι τον πειράζουν λέγοντάς του ότι θα καταλήξει ή στην αγχόνη ή να γίνει βοσκός. Η δεύτερη εκδοχή τον ενθουσιάζει γιατί αγαπάει πολύ την φύση. Ωστόσο αγαπάει πολύ και τα βιβλία και αποφασίζει να γίνει βιβλιοδέτης και στα δεκαεπτά του χρόνια αποκτάει και το σχετικό δίπλωμα. Η αδελφή του σπουδάζει φωτογραφία. Ο ίδιος αρχίζει αθόρυβα να ασχολείται με την φωτογραφία παράλληλα με την βιβλιοδεσία. Με μια παλιά μηχανή κάνει κυρίως πορτρέτα τού εαυτού του καθώς και τοπία και εικόνες τής Πράγας. Πριν πάει στρατό έχει κιόλας γεμίσει ένα άλμπουμ με 150 φωτογραφίες.

Ο Sudek θα έχει την ατυχία να πάει στρατιώτης στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Στο Ιταλικό μέτωπο θα χάσει το δεξί του χέρι από τον ώμο και κάτω. Δεν θα παραπονεθεί ποτέ γι αυτό και μάλιστα θα πει, πολύ αργότερα, ότι "θα μπορούσα να είχα χάσει το κεφάλι μου, πράγμα που θα ήταν πολύ χειρότερο". Το απέραντο χιούμορ, η καλή διάθεση, οι απλοί τρόποι αλλά παράλληλα και η εσωστρέφεια στα μεγάλα θέματα τής ζωής και η μη εξωτερίκευση των συναισθημάτων του σε σχέση μ' αυτά, ήταν πάντα συστατικά τού χαρακτήρα του. Στη διάρκεια τού πολέμου θα κάνει πάμπολλες φωτογραφίες, αλλά καμιά απ' αυτές δεν έχει σχέση με την φρίκη των εχθροπραξιών. Μετά τον πόλεμο η αναπηρία του θα τον αναγκάσει να εγκαταλείψει την βιβλιοδεσία και να στραφεί οριστικά στη φωτογραφία, πράγμα βέβαια που, κατά τούς φίλους του, θα είχε συμβεί έτσι κι αλλιώς.

Το 1921 γίνεται μέλος τής Ένωσης Ερασιτεχνών Φωτογράφων τής Βοημίας, ενώ το 1922 γίνεται δεκτός στην Κρατική Σχολή Γραφικών Τεχνών για να σπουδάσει φωτογραφία. Χάρη στην αγάπη του για τη ζωγραφική υφίσταται την επίδραση τών Τσέχων ρομαντικών ζωγράφων του 19ου αιώνα και τού πικτοριαλισμού στην φωτογραφία. Μέσα από τον φίλο του Τσεχο-αμερικανό φωτογράφο Ruzicka γνωρίζει τη δουλειά τού Clarence White. Μελετάει τον ιμπρεσιονισμό, ταυτόχρονα όμως ανακαλύπτει τού μοντέρνους ζωγράφους και τον κυβισμό. Είναι μια εποχή που η Τσεχοσλοβακία σφύζει από πνευματική δραστηριότητα κάτω από την επίδραση τού Bauhaus και των άλλων καλλιτεχνικών ρευμάτων (νταντά, σουρεαλισμός κ.λ.π.). Την μεγαλύτερη επίδραση πάνω στον Sudek θα ασκήσει όμως η μοντέρνα Αμερικανική φωτογραφία την οποία γνωρίζει στη Σχολή Γραφικών Τεχνών χάρη στον καθηγητή του Novak.

Το 1924, μαζί με τον φίλο του και επαγγελματία φωτογράφο Jaromir Funke και άλλον έναν ερασιτέχνη φωτογράφο, θα ιδρύσουν την Ένωση Τσεχικής φωτογραφίας που, όπως η Photo-Sessesion τού Stieglitz, αντιδρά στις κατεστημένες ιδέες για το εκφραστικό αυτό μέσο. Την ίδια εποχή, ο Sudek

κάνει και το πρώτο και τελευταίο του μεγάλο ταξίδι στην Ευρώπη. Το 1927 νοικιάζει ένα ατελιέ και εγκαινιάζει την επαγγελματική του φωτογραφική δραστηριότητα. Συγχρόνως γίνεται μέλος ενός είδους κοοπερατίβας καλλιτεχνών η οποία διαθέτει και εκδοτικό οίκο, καθώς και ένα αξιόλογο περιοδικό, όπου και αρχίζει να δημοσιεύει δουλειά του, τόσο καλλιτεχνική όσο και επαγγελματική. Αυτό θα τον κάνει σύντομα πολύ γνωστό, ιδίως όταν δημοσιεύεται μια σειρά φωτογραφιών του τού καθηδρικού ναού τής Πράγας, που είχε φωτογραφίσει επί σειρά ετών. Γίνεται διάσημος και αρχίζει να κερδίζει αρκετά χρήματα. Παρ' όλα αυτά η ζωή του είναι και θα παραμείνει ως το τέλος εντυπωσιακά λιτή, σχεδόν ασκητική.

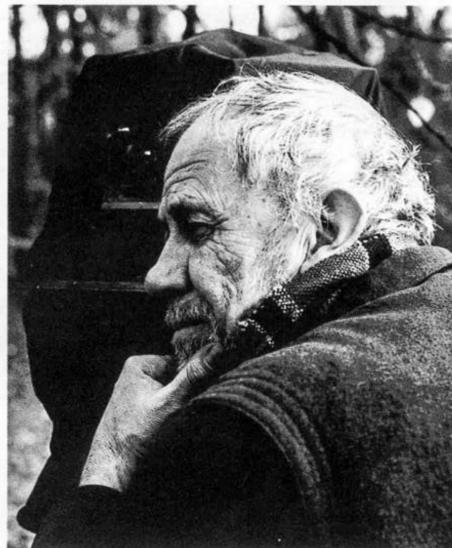
Το 1933 κάνει την πρώτη ατομική του έκθεση. Θα ακολουθήσουν πολυάριθμες εκθέσεις τόσο στην Πράγα, όσο και στο εξωτερικό, ενώ ταυτόχρονα δημοσιεύει τη δουλειά του σε βιβλία. Τα χρόνια τού Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και της γερμανικής κατοχής τής Τσεχοσλοβακίας, ο Sudek θα αποτραβηχτεί στο ατελιέ του και θα αρχίσει να φωτογραφίζει διάφορα αντικείμενα ή πρόσωπα που έχουν σχέση με την ιδιωτική του ζωή. Είναι η εποχή τής περίφημης σειράς με τα "Παράθυρα", των Νεκρών Φύσεων, αλλά και κάποιων κήπων φίλων του, που αποτελούν και την μοναδική του επαφή με τον έξω κόσμο.

Παραδόξως, το κομμουνιστικό καθεστώς, που εγκαθίσταται στην Τσεχοσλοβακία μετά τον πόλεμο, θα αναγνωρίσει και θα τιμήσει ανεπιφύλακτα το έργο τού Sudek. Ίσως αυτό να οφείλεται στην πνευματική παράδοση τής Πράγας καθώς και σε κάποια φωτισμένα πρόσωπα όπως ο Jan Rezac, ο επικεφαλής τού Κρατικού Εκδοτικού Οίκου Μουσικής και Καλών Τεχνών, ο οποίος καταφεύγει σε διάφορα επιχειρήματα (όχι παντελώς στερούμενα αλήθειας) προκειμένου να παρουσιάσει ευνοϊκά τη δουλειά τού Sudek, όπως λόγου χάρη, ότι "τα κοινωνικά προβλήματα και οι κοινωνικοί αγώνες μετατρέπονται (α-

πό τον Sudek) σε θαυμασμό για τα απλά πράγματα τής ζωής [...] οδηγώντας έτσι στο ξεπέραςμα τής αλλοτρίωσης τού ανθρώπου"! Ο Sudek αδιαφορούσε για όλα αυτά ("οι εικόνες μου είναι το μόνο που έχει σημασία", έλεγε) εξακολουθώντας να φωτογραφίζει ασταμάτητα και να ακούει μουσική με πάθος.

Φωτογραφίζει ξανά και ξανά την Πράγα (για ένα διάστημα με μια παλιά πανοραμική μηχανή που τον ενθουσιάζει), διάφορα τοπία τής Τσεχοσλοβακίας, καθώς και τα αντικείμενα τής καθημερινής του ζωής. Όπως και πριν τον πόλεμο, οργανώνει κάθε Τρίτη μουσικές βραδιές για τους φίλους του μέσα στο απίθανης ακαταστασίας μικροσκοπικό του στούντιο και σπίτι, όπου ζει πάντα με την αδελφή του. Την τελευταία κυρίως δεκαετία τής ζωής του θα δουλέψει πάνω σ' ένα θέμα που ονομάζει ο ίδιος "Λαβύρινθο".

Το 1976 σε ηλικία 80 ετών, αλλά σε άνθιση και γεμάτος σχέδια για το μέλλον, θα υποκύψει ξαφνικά σε κάποιο ύπουλο εσωτερικό όγκο και θα πεθάνει ήσυχά και ειρηνικά, ακριβώς όπως είχε ζήσει.



Josef Sudek, Πορτρέτο από τον Josef Prosek

Τον αποκάλεσαν "ποιητή τής Πράγας". Τον παραλλήλισαν με τον Frederick Evans και με τον Atget. Η φωτογράφος και φίλη του Sonia Bullaty πίστευε ότι στο βάθος ήταν ένας λαϊκός (folk) καλλιτέχνης με την καλύτερη έννοια τού όρου. Ίσως νάμασταν αρκετά κοντά στην πραγματικότητα και σ' αυτό που ο ίδιος πίστευε για τον εαυτό του αν λέγαμε ότι ουσιαστικά ο Josef Sudek υπήρξε ένας αφηγητής παραμυθιών. Λαϊκός ίσως στην ψυχή με την έννοια τής γνησιότητας και τού αυθορμητισμού -αλλά άκρως έντεχνος στον τρόπο δουλειάς- ευαίσθητος απέναντι σε κάθε είδους ομορφιά, ο Sudek υπήρξε πάνω απ' όλα ένας εισηγητής στη μαγεία των πραγμάτων, στη μυστική ζωή τού άψυχου (κυρίως, αλλά όχι μόνον) κόσμου. "Πιστεύω, έλεγε, ότι η φωτογραφία αγαπάει τα κοινότοπα πράγματα κι εγώ, πάλι αγαπάω την ζωή των πραγμάτων. Γνωρίζετε βέβαια τα παραμύθια τού Andersen : όταν τα παιδιά κοιμούνται, τα αντικείμενα ζωντανεύουν, για παράδειγμα τα παιχνίδια. Μ' αρέσει να λέω ιστορίες για την ζωή των άψυχων πραγμάτων, να διηγούμαι κάτι το μυστηριώδες: την έβδομη πλευρά τού ζαριού".

Θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς ότι οι φωτογραφίες τού Sudek δεν έχουν τίποτα το χαρούμενο ή το "παραμυθένιο" και ότι αντίθετα μοιάζουν σκοτεινές και βαρειές. Πρώτα απ' όλα όμως δεν πρέπει να παραγνωρίζουμε το γεγονός ότι τα παραμύθια δεν είναι πάντα χαρούμενα -και σίγουρα δεν είναι τέτοια τα παραμύθια τού Andersen που συχνά ξαφνιάζουν τον αδαή με την ανυπαρξία ενός ευχάριστου τέλους. Ο αυθεντικός αφηγητής παραμυθιών είναι εξοικειωμένος με τις αλήθειες τής ζωής, όπως ο θάνατος, η φθορά, ο χωρισμός, το τέλος. Ο Sudek διηγείται ότι κάποια Χριστούγεννα, όταν ήταν μικρός, η μητέρα του άναψε κεριά στο γιορτινό τραπέζι λέγοντας ότι "όποιου το κεριά σβήσει πρώτο, αυτός θα πεθάνει και πρώτος." Ο θάνατος ήταν γι αυτόν κομμάτι τής ζωής, όπως κομμάτι τής ζωής ήταν και τα τραγούδια που τραγουδούσε τόσο όμορφα η μητέρα του κάνοντας τις δουλειές τού σπιτιού και που, όπως έλεγε, τού δημιούργησαν το μεγάλο πάθος του για την μουσική. Από την άλλη μεριά, ο



Από το νεκροταφείο τής Mala Strana, 1952-1954

σκοτεινός χαρακτήρας των φωτογραφιών τού Sudek δίνει κυρίως έμφαση στην μυστηριακή ύπαρξη των πραγμάτων, και όχι σε κάποια απαισιόδοξη ή αρνητική όψη τους. Αναφερόμενος στη γνωριμία του με τον φωτογράφο Ruzicka, όταν ήταν πολύ νέος, λέει χαρακτηριστικά:

"Εκείνη την εποχή δεν ήξερα ακόμα ότι όλο το μυστήριο έγκειται στα σκοτεινά μέρη, στις σκιές. Ο Ruzicka μού έλεγε συχνά: να εκθέτεις για τις σκιές, τα υπόλοιπα έρχονται μόνα τους. Είχε δίκιο. Αλλά δεν ήξερα ακόμα με ποιά τεχνική θα μπορούσα να το κατακτήσω αυτό."



Η νήσος Strebsky τον χειμώνα, 1950-1955



Η ενασχόληση με το φως κατέχει κεντρική θέση στις φωτογραφίες του Sudek. Ωστόσο, δεν πρόκειται για το φως αυτό καθε αυτό, αλλά για την αντίθεση ανάμεσα στο φως και στη σκιά, ανάμεσα σ' αυτό που φωτίζεται και σ' αυτό που κείται αδρά στο σκοτάδι. Μέ άλλα λόγια δεν είναι το αληθινό φως, το φυσικό φως που απασχολεί τον Sudek, με τον τρόπο που απασχόλησε λόγου χάρη τούς ιμπρεσιονιστές, αλλά το φως ως συνεπικούρος τής αφαιρετικής διαδικασίας που συντελείται μέσα στην φωτογραφία και η οποία με την σειρά της προσδίδει στην εικόνα την πνευματική εκείνη διάσταση που βρίσκουμε στις περισσότερες φωτογραφίες του. Μια πνευματικότητα που πηγάζει από την ομορφιά και την ποίηση, που σύμφωνα με τον Sudek υπάρχει διάχυτη γύρω μας και που αυτός συγκεντρώνει όλες του τις προσπάθειες για να την συλλάβει μέσα από τον φακό του. Το φως



αναδεικνύει αυτή την ομορφιά, αποκαλύπτει τις διαφορετικές μορφές που μπορούν να πάρουν τα πράγματα.: "Τα πάντα γύρω μας, έλεγε, είτε ζωντανά είτε άψυχα, μπορούν να προσλάβουν στα μάτια ενός τρελλού φωτογράφου ποιητικές όψεις, έτσι που ένα φαινομενικά άψυχο αντικείμενο ζωντανεύει μέσα από το φως ή από το περιβάλλον του. Κι αν ο φωτογράφος έχει λίγο μυαλό στο κεφάλι του, τότε ίσως μπορεί να συλλάβει κάτι απ' όλα αυτά. Υποθέτω δε ότι αυτό είναι που ονομάζουμε λυρισμό."

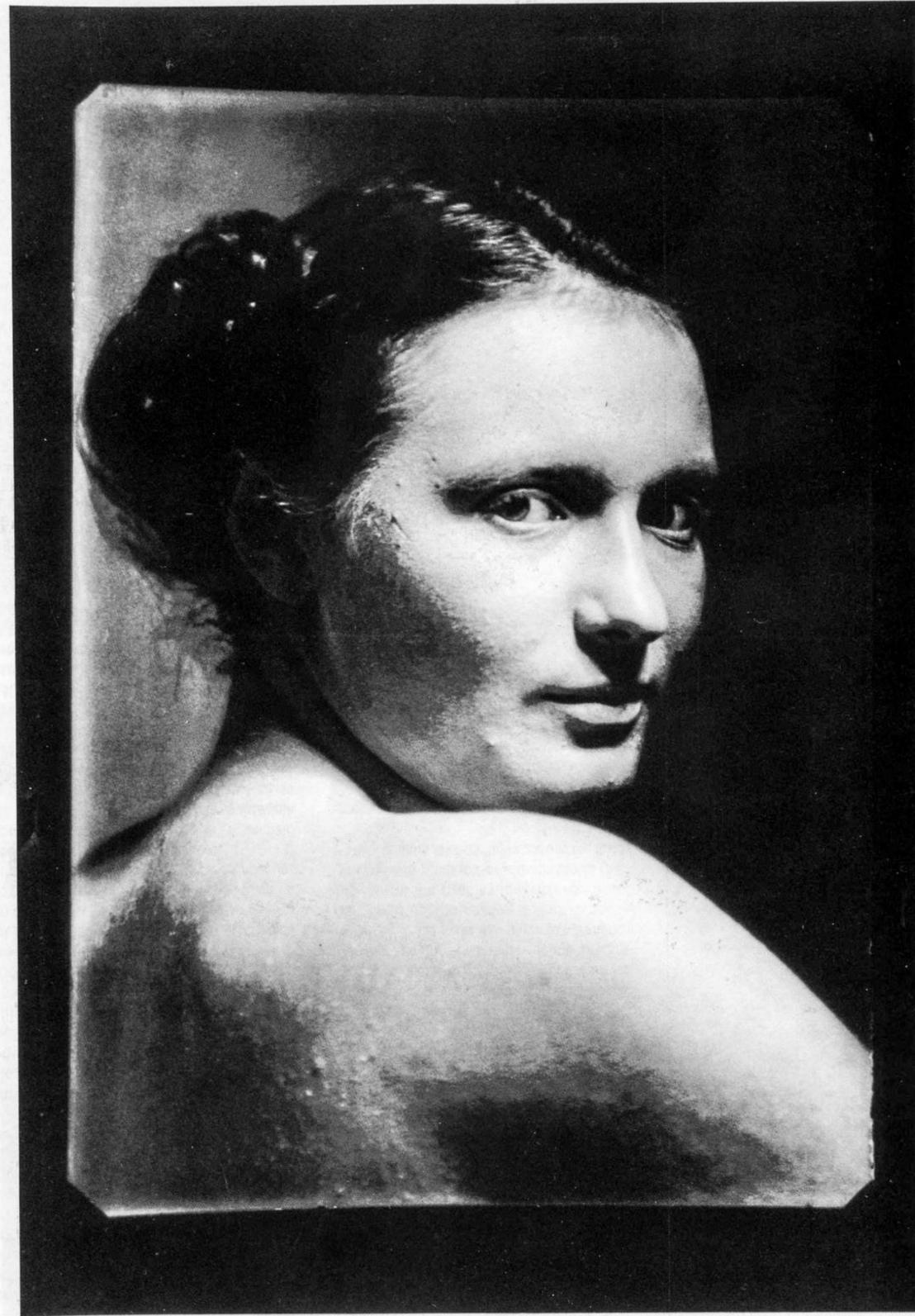
Πράγματι ο Sudek υπήρξε λυρικός και ρομαντικός, όπως δηλώνει κι ο ίδιος σε κάθε ευκαιρία. Η διαίσθηση έχει γι αυτόν πρωταρχική σημασία: "Πιστεύω πολύ στο ένστικτο. Είναι λάθος να το αποκοιμίζουμε προσπαθώντας να γνωρίζουμε τα πάντα". Βρίσκει ότι διαφέρει από τον αγαπημένο του φίλο και φωτογράφο Jaromír Funke πιστεύοντας ότι εκείνος είναι πιο "διανοούμενος" απ' αυτόν. Κι έχει δίκιο, όχι τόσο με την έννοια ότι ο Funke έχει μεγαλύτερη συνείδηση των σύγχρονων καλλιτεχνικών ρευμάτων -κι ο Sudek ενδιαφέρεται πολύ γι αυτά- αλλά κυρίως επειδή πειραματίζεται στη δουλειά του με έναν τρόπο πιο ψυχρό και λογικό, πιο υπολογισμένο απ' ότι ο Sudek.

Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Sudek πιστεύει πολύ στην τυχαία ανακάλυψη: "Πολλές φορές, μας λέει, ξεκινούσαμε με τον Funke με κάτι συγκεκριμένο στο νου μας και δεν γινόταν τίποτα, μα τίποτα. Και εντελώς ξαφνικά κάναμε κάτι άλλο, κι αυτό ήταν! Η ανακάλυψη - αυτό είναι το σημαντικό."

Πρώτα έρχεται η ανακάλυψη, μετά ακολουθεί η δουλειά. Και μετά, καμιά φορά, κάτι μπορεί να βγει απ' όλο αυτό."

Είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς κάποια συγκεκριμένη πορεία ή εξέλιξη στη δουλειά του

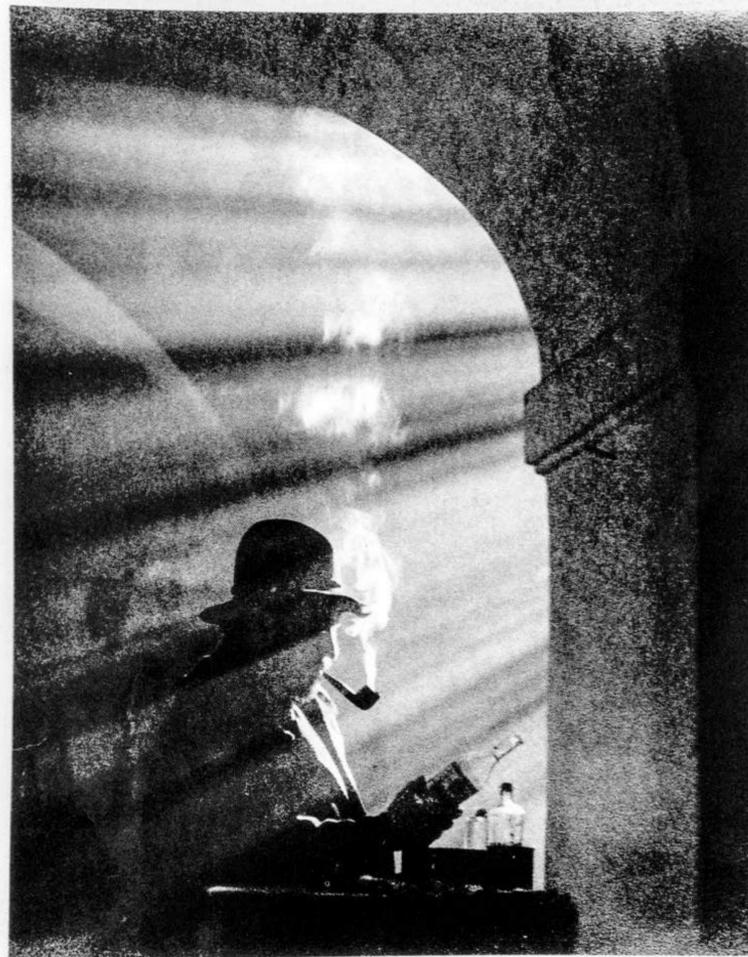
Sudek που να μην οφείλεται ακριβώς είτε σε κάποια τυχαία ανακάλυψη είτε σε κάποια εξωτερικά γεγονότα, όπως λόγου χάρη ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος, που τον αναγκάζει να περιορίσει τις εξωτερικές του περιπλανήσεις και κατά συνέπεια επιφέρει αλλαγές στην θεματολογία του. Και εννοώ μ' αυτό ότι από την αρχή τής φωτογραφικής του δραστηριότητας, συναντάμε ήδη στις φωτογραφίες του όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που συνιστούν την φυσιογνωμία του με ένα πιο μόνιμο τρόπο. Ίσως μόνο στις φωτογραφίες τής νεότητάς του να διαβλέπουμε πιο έντονα την επίδραση του πικτοριαλισμού, γεγονός που αναγνωρίζει κι ο ίδιος, περίπου όπως παραδέχεται κανείς μια γλυκεία αμαρτία. Κι αυτό πάντως, όπως το τονίζει, μόνο στο βαθμό που ο πικτοριαλισμός ταίριαζε με τον ρομαντικό του χαρακτήρα, διότι κατά τα άλλα ο Sudek υπήρξε από την αρχή προσηλωμένος στην άμεση σχέση της φωτογραφίας με την πραγματικότητα και ουδέποτε ασπάστηκε τις ψευδο-καλλιτεχνικές δοξασίες τού πικτοριαλισμού που έρχονταν να διαταράξουν ή και να αρνηθούν τη σχέση αυτή. Η σχέση του με το πραγματικό είναι κάτι που ίσως να μην είναι πάντα άμεσα εμφανές στη δουλειά του, ωστόσο έχει σημασία να την τονίσει κανείς γιατί το μέλημα αυτό -η απόδοση δηλαδή τού πραγματικού- τον απασχόλησε πάντα περισσότερο απ' οτιδήποτε άλλο. Ίσως να μπορεί κανείς να το αντιληφθεί αυτό πιο εύκολα, αν γίνει κατανοητό ότι για τον Sudek, όπως αναφέρθηκε ήδη, το πραγματικό είναι πάντα ποιητικό, έχει μια κρυφή εσωτερική ζωή που τον συναρπάζει και τον κινητοποιεί φωτογραφικά. Προσπαθεί να μεταφέρει στο χαρτί αυτό που εκείνος βλέπει και που δεν είναι πάντα εκείνο που εμείς θα βλέπαμε με την πρώτη ματιά.



ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ 13

Milena, 1942

Από το *Όρυμα* για τους βετεράνους του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, 1922-1927



Αναμνήσεις του Δρ. Βριτλίκ από τη σειρά *"Αέριες αναμνήσεις"*, 1960-1973



Από τις νεανικές φωτογραφίες του Sudek ξεχωρίζει η δουλειά του στο νοσοκομείο - άσυλο των Παλιών Πολεμιστών, όπου είχε περάσει ένα διάστημα μετά τον τραυματισμό του. Πρό-

κειται για σκηνές καθημερινές, όπου τίποτα δεν είναι προσχεδιασμένο και όπου διακρίνει ήδη κανείς τον καθοριστικό ρόλο του φωτός, ενός φωτός αχνού και θαμπού που συνήθως περιλαμβάνει στο κάδρο και την πηγή του - π.χ. κάποιο παράθυρο - μ' αποτέλεσμα τα υπάρχοντα πρόσωπα και γενικά οι χώροι να είναι ως επί το πλείστον υποφωτισμένοι ή εντελώς στην σκιά.

Την ίδια εποχή ο Sudek προσεγγίζει τα περισσότερο από τα θέματα τα οποία θα συστήσουν τη θεματογραφία του σ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Το κυριότερο βέβαια είναι η Πράγα, η μαγική αυτή πόλη όπου το πρώιμο μεσαιωνικό και το γοτθικό στοιχείο συνυπάρχουν αρμονικά με το αναγεννησιακό και το μπαρόκ, και της οποίας ο Sudek θα γνωρίσει και την παραμικρή πέτρα. Ξεχωριστή θέση εδώ κατέχουν οι φωτογραφίες του του καθεδρικού ναού στο Κάστρο της Πράγας, ο οποίος είχε μια παράδοξη ιστορία, αφού άρχισε να χτίζεται τον Μεσαίωνα αλλά ολοκληρώθηκε στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού. Έτσι πολλές φωτογραφίες του Sudek δείχνουν χτίστες να δουλεύουν, ακριβώς όπως θάταν και τον Μεσαί-

ωνα. Στις φωτογραφίες αυτές βλέπουμε και πάλι να συνυπάρχουν όλα τα στοιχεία που συνιστούν τη φωτογραφική ματιά του Sudek και που διατρέχουν όλο του το έργο ως το τέλος της ζωής του. Μια ματιά απόλυτη στην συνέπεια της που έχει δεχτεί, όπως είναι φυσικό, διάφορες επιδράσεις οι οποίες όμως έχουν φιλτραριστεί και συγχωνευτεί σ' ένα εντελώς προσωπικό ιδίωμα. Πρόκειται για εικόνες που μας μεταδίδουν όλη την αυστηρή μεγαλοπρέπεια του ναού, λουσμένου σ' ένα θαμπό φως, αλλά ταυτόχρονα και την οικειότητα με την οποία ο ιερός αυτός χώρος βιώνεται από τον πιστό. Ατμόσφαιρα ποιητική, αλλά και σεβασμός της πραγματικότητας που εκφράζεται με την απόδοση της λεπτομέρειας, το προσεκτικό καδράρισμα, την παρατήρηση των αρχιτεκτονικών ιδιομορφιών και της πολυπλοκότητας των μορφών. Ο ίδιος είχε πει ότι φωτογραφίζοντας τον καθεδρικό ναό, τον είχε απασχολήσει πάνω απ' όλα η πιστότερη δυνατή απόδοσή του, παρόλο που τον παρουσίασε μέσα από ένα ρομαντικό πρίσμα. " Ήταν η πρώτη φορά", μάς λέει, "που αντιμετωπίζω το πρόβλημα του πώς φωτογραφίζω κανείς ένα γλυπτό ή ένα ανάγλυφο, κι αυτό με βοήθησε να μάθω να ξεχωρίζω το αντικειμενικό γεγονός (όγκοι, ύλη) από μια αποκλειστικά ρομαντική ενόραση". Ο συνειρμός που κάνουμε διαβάζοντας αυτές τις γραμμές οδηγεί αναπόφευκτα στις διαφορετικές βέβαια φωτογραφίες του Frederick Evans. Και πραγματικά, τόσο ο Sudek όσο και ο Frederick Evans αποδίδουν απaráμιλλα την όψη και την ψυχή των ναών.

Το 1940 ο Sudek ανακαλύπτει τυχαία μια παλιά φωτογραφία και αντιλαμβάνεται ότι πρόκειται για εκτύπωση εξ επαφής (κοντάκτ). Θα υιοθετήσει από τότε τη μέθοδο αυτή που σε συνδυασμό με διάφορα χαρτιά σειρά του επιτρέπει να έχει όλη την γκάμα των τόνων, κρατώντας συγχρόνως και το διακριτικό περίγραμμα των μορφών (το μεγάλο κοντράστ και ο λεπτός κόκκος δεν τον ενδιέφεραν ποτέ). Οι εικόνες του γίνονται έτσι πιο βαθιές και τα σκιερά μέρη πιο σκιερά, πιο δυσανάγνωστα και συχνά ένα με το μαύρο περιθώριο του κάδρου.

Η σειρά με τα παράθυρα και οι "νεκρές φύσεις" εκφράζουν κατά την γνώμη μου πολύ πιστά τον ψυχισμό του Sudek και την ουσία της φωτογραφικής του ματιάς. Ο πόλεμος και η ναζιστική κατοχή τον αναγκάζουν να εγκαταλείψει σχεδόν εντελώς τις περιπλανήσεις του σε δημόσιους χώρους και στις εξοχές της Πράγας και να κλειστεί στο εργαστήρι του με μοναδικό άλλο καταφύγιο τους ιδιωτικούς κήπους κάποιων φίλων (τους οποίους επισκέπτεται, όπως ανέκαθεν άλλωστε, μόνο όταν εκείνος θέλει). Η φυσική του εσωστρέφεια και η τάση του προς την μοναξιά βρίσκουν τις ιδανικές συνθήκες μέσα σ' αυτή την αναγκαστική απομόνωση και αυτό -σε συνδυασμό με το πάντα ανήσυχο πνεύμα του- τον οδηγεί, πιστεύω, σε φωτογραφικές εικόνες που αποτελούν το α-

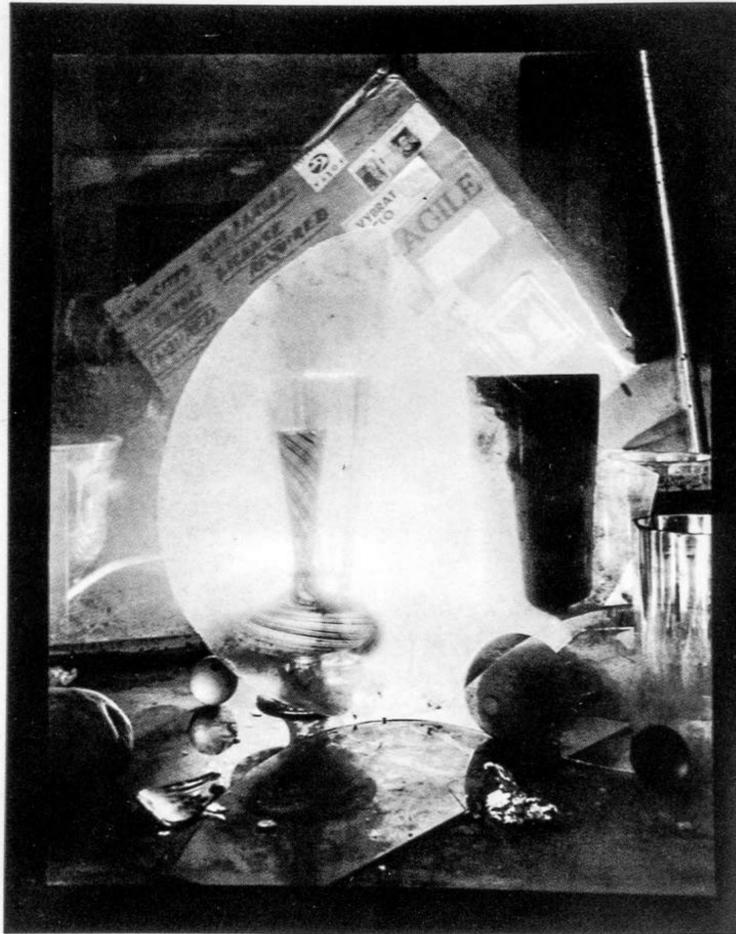


Λαβύρινθος στο τραπέζι μου, 1967

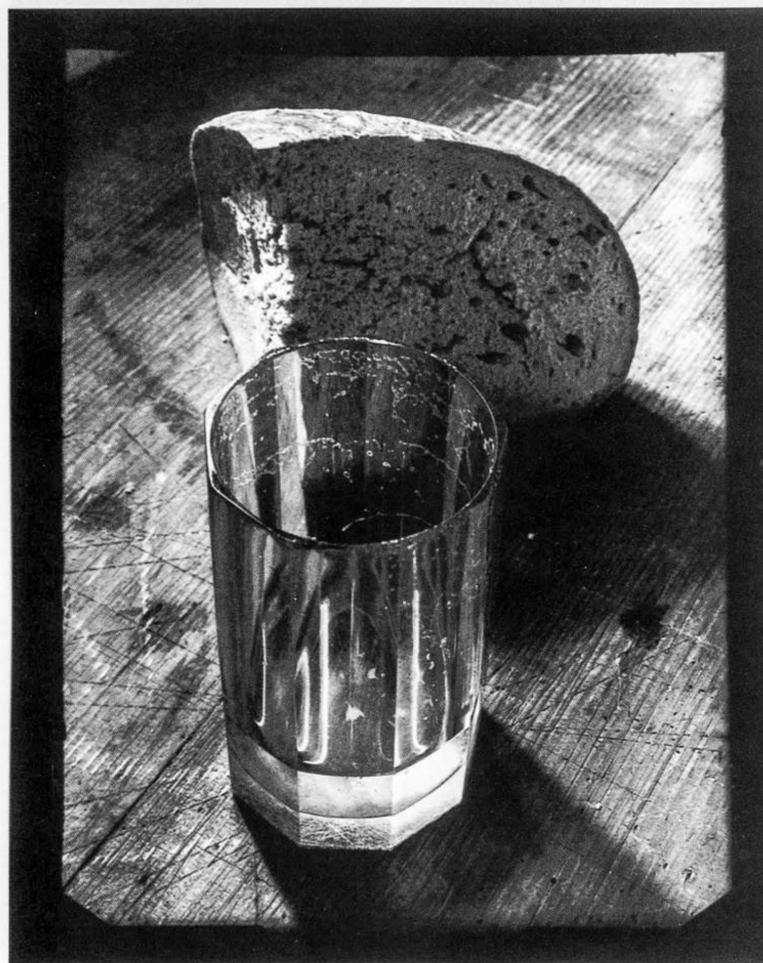
πόσταγμα τής φωτογραφικής του δημιουργίας. Στα "Παράθυρα", που δεν είναι τίποτ' άλλο παρά αλληπάλληλες φωτογραφίες τραβηγμένες από το παράθυρο τού εργαστηρίου του που βλέπει στον κήπο, το ίδιο το παράθυρο είναι πάντα ορατό κι έτσι είναι σαν να αντιπαραβάλλονται δύο κόσμοι, ο εξωτερικός κι εκείνος τού φωτογράφου, που χωρίζονται αλλά και που ενώνονται μέσα από το συνήθως υγρό τζάμι. Το παράθυρο μεταβάλλεται σε σκηνικό, όπου ο φωτογράφος αφηγείται τις εναλλασσόμενες εποχές, σέναους χρονικούς κύκλους, που όμως, χάρη στο εμφανές πλαίσιο, παίρνουν την μορφή μιας "νεκρής φύσης", ή καλύτερα μιας still-life (όρο που και ο Sudek δικαίως προτιμούσε από τον γαλλικό "nature morte"). Νομίζω ότι τα παράθυρα συνιστούν την ακραία εκδοχή τής μεταμόρφωσης των πραγμάτων μέσα από την φωτογραφική τους απομόνωση, την αποκοπή τους δηλαδή, μέσω τού κάδρου, από την υπόλοιπη πραγματικότητα. Το παράθυρο είναι το κάδρο, ένα κάδρο ως επί το πλείστον φανερό και που μας υποβάλλει έντονα την παρουσία τού φωτογράφου.

Τα χρόνια αυτά ο Sudek, περιορισμένος στο άμεσο περιβάλλον του, συγκεντρώνει όλη του την προσοχή σ' αυτό, ανιχνεύοντας τις κρυφές ιδιότητες των αντικειμένων, την μυστική εσωτερική τους ζωή, όπως έλεγε.

Οι "still life" είναι κι αυτές αποτέλεσμα αυτής τής ενασχόλησης. Φωτογραφίζει ο,τιδήποτε τον αγγίζει και τον αφορά άμεσα, μ' έναν τρόπο που δίνει και στο πιο καθημερινό και ασήμαντο αντικείμενο μια παράξενη και υποβλητική βαρύτητα. Την ίδια εποχή κάνει και κάποιες άλλες αινιγματικές φωτογραφίες, όπως λόγου χάρη, γυναικεία "πορträίτα" με το πρόσωπο εν μέρει ή εντελώς τυλιγμένο μέσα σ' ένα ημιδιαφανές περιβλήμα. Φωτογραφίζει επίσης ιδιωτικούς κήπους και κυρίως εκείνον τού φίλου του αρχιτέκτονα Rothmayer, και θα συνεχίσει να δουλεύει αυτό το θέμα για πάρα πολλά χρόνια. Καρπός του θα είναι ένα βιβλίο με τίτλο "Περίπατος στον μαγικό κήπο".



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 15



Still life με ψωμί, 1950-1954

Μετά τον πόλεμο, ο Sudek θα επανέλθει στα παλιά του αγαπημένα θέματα. Θα φωτογραφίσει και πάλι την Πράγα (αυτή τη φορά με μια μηχανή πανοραμική), δημόσιους κήπους, τοπία (μεταξύ άλλων και τις εξοχές γύρω από το χωριό όπου είχε ζήσει ο Τσέχος μουσικός συνθέτης L. Janacek) καθώς και μια σειρά με αποξηραμένα δέντρα σ' ένα δάσος (κοντά στην περιοχή του Janacek). Σ' όλες αυτές τις φωτογραφίες, και κυρίως στα τοπία και στα δέντρα, βλέπουμε τη γνωστή ποιητική, μυστηριακή, σχεδόν απόκοσμη, ατμόσφαιρα του Sudek. Φωτογραφίες που καθηλώνουν και απομακρύνουν τον νου από κάθε περιττό θόρυβο αυτού του κόσμου.

Παρόλη την αναγνώριση από το σοσιαλιστικό καθεστώς και την καθιέρωση του στην Τσεχοσλοβακία, αλλά και διεθνώς, ως τού μεγαλύτερου σύγχρονου Τσέχου φωτογράφου, μια μεγάλη αναδρομική του έκθεση που οργανώνεται το 1963 θα σοκάρει και θα απογοητεύσει το κοινό. Πρώτα-πρώτα διότι περιέχει πολλές φωτογραφίες που θα θεωρηθούν "μελαγχολικές", "καταθλιπτικές", ακόμα και "φειχιστικές". Κι ακόμα, διότι τα σκοτεινά και δυσανάγνωστα τυ-

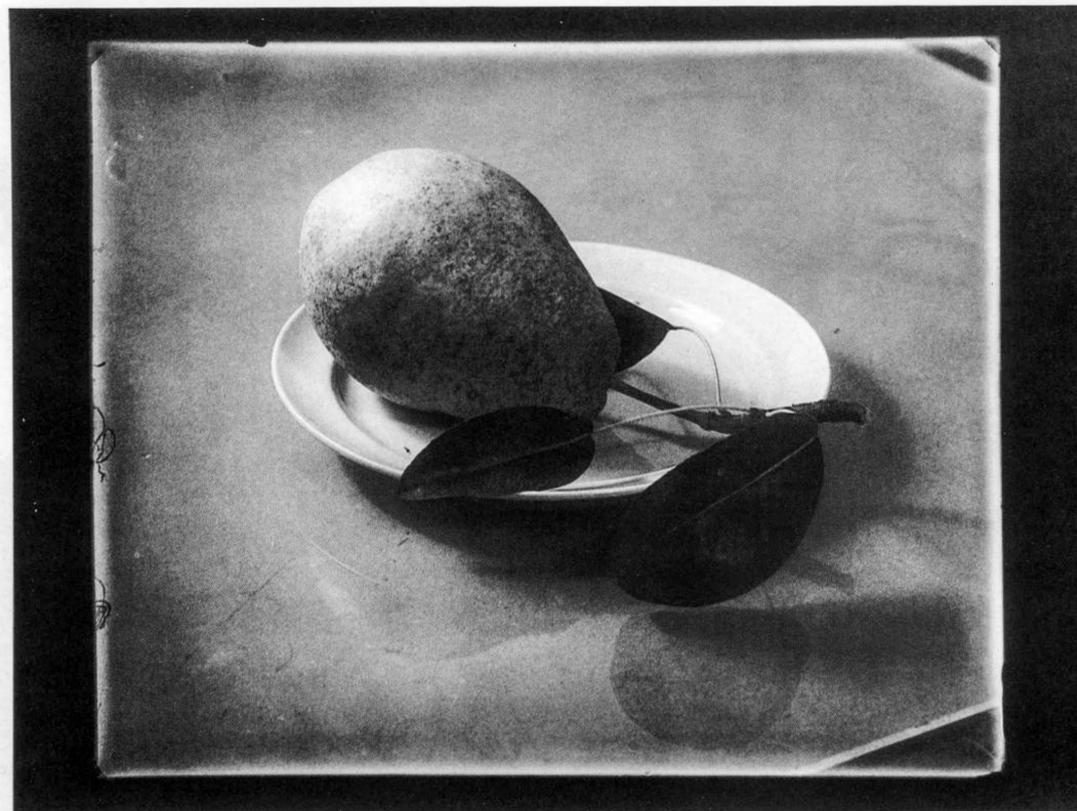
πώματα (που διαφέρουν από εκείνα που ο Sudek -πάντα μόνος του- ετοιμάζε για τα βιβλία του) θα σοκάρουν και θα θυμώσουν πολλούς. Ο Sudek θα λυπηθεί, γιατί ενώ αδιαφορούσε για τη γνώμη των εκάστοτε κρατούντων, η γνώμη τού απλού κόσμου τον ενδιέφερε πολύ. Θα αντιδράσει μ' ένα πολύ χαρακτηριστικό τρόπο: θα αποτραβηχτεί και θ' αρχίσει να δουλεύει πάνω στο πιο περίεργο, "κλειστό" και δυσερμήνευτο θέμα που είχε δουλέψει ποτέ, τους "Λαβύρινθους". Πρόκειται για μια σειρά από φωτογραφίες που κάνει μέσα στο εργαστήρι του, χρησιμοποιώντας διάφορα απλά αντικείμενα τής προσωπικής του ζωής σε περιέργες αντιπαραθέσεις και συνθέσεις που θυμίζουν λαβύρινθο. Έχει λεχτεί γι αυτές τις φωτογραφίες, καθώς και για κάποιες άλλες που έκανε προς το τέλος τής ζωής του (όπου, μεταξύ άλλων, βλέπουμε ένα γυάλινο μάτι) ότι απομακρύνονται από την πραγματικότητα και ότι περιέχουν σουρρεαλιστικά στοιχεία. Σχετικά με το πρώτο, πιστεύω ότι οι φωτογραφίες αυτές δεν συνιστούν απομάκρυνση από την πραγματικότητα, αλλά ότι αντίθετα την εμβαθύνουν και την επεκτείνουν

στον εσωτερικό κόσμο τού φωτογράφου (στο βαθμό βέβαια που πραγματικότητα και εσωτερικός κόσμος μπορούν να διαχωριστούν στο έργο ενός καλλιτέχνη). Όσο για το δεύτερο, αν υπάρχει σουρρεαλισμός εδώ, υπάρχει μόνο με την έννοια τής προσέγγισης σε μια "πιο αληθινή" πραγματικότητα, όπως έλεγε ο Apollinaire και όχι με την έννοια τού απλού παίγνιου και τής εύκολης έκπληξης. Αυτό όμως ισχύει για όλη την δουλειά τού Sudek.

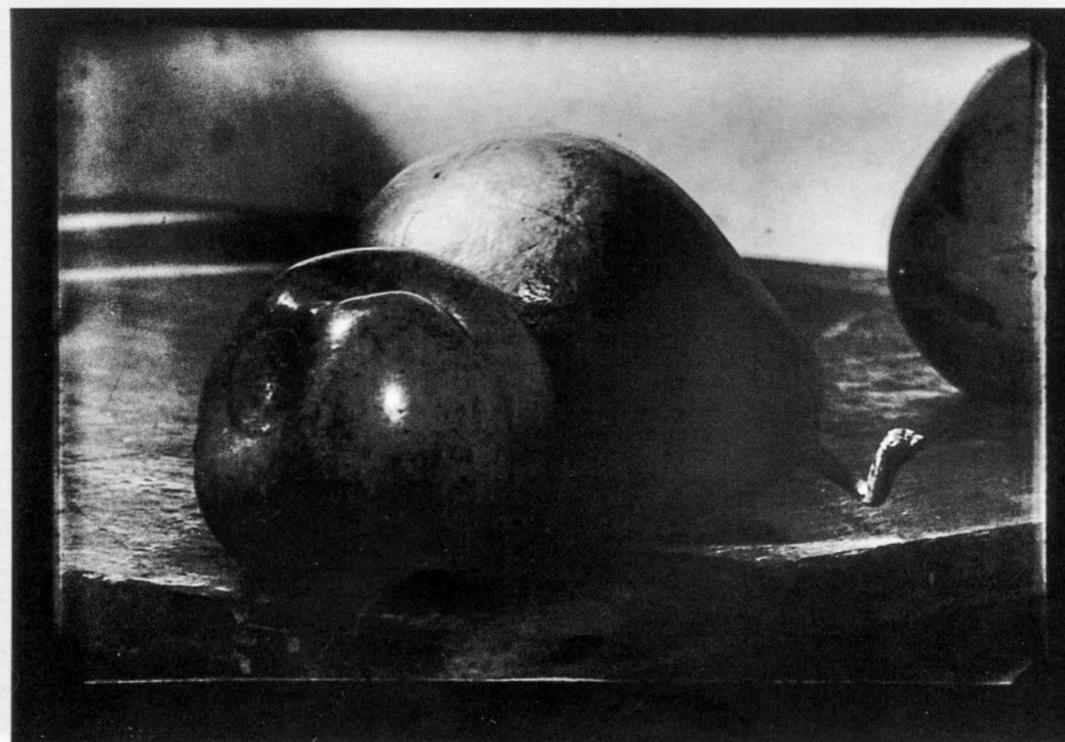
Σε πολλές φωτογραφίες των "Λαβυρίνθων", όπως αυτές των "Γυάλινων Λαβυρίνθων" βλέπουμε τον Sudek να επανέρχεται στο θέμα τού ρόλου τού φωτός. Και γενικότερα, αποτελεί κεντρικό χαρακτηριστικό τού Sudek η επιστροφή στα ίδια και στα ίδια θέματα, όπως ένα μουσικό έργο περιστρέφεται επίμονα γύρω από κάποιες μελωδίες. Φωτογραφίζει μόνο θέματα στα οποία μπορεί να επιστρέψει ξανά και ξανά. Γι αυτό και δεν τού αρέσει να ταξιθεύει μακριά. Η πεμπουσία τής καλλιτεχνικής του γλώσσας στηρίζεται σ' αυτή τη διαδικασία: θέματα και παραλλαγές. Μια ατελείωτη περιστροφή γύρω από τα ίδια μοτίβα. Γι αυτό άλλωστε και συχνά παρεμβάλλει παλιότερες φωτογραφίες σε νεότερες σειρές. Νομίζω ότι οι "Λαβύρινθοι" συμβολίζουν κατά κάποιο τρόπο αυτήν την διδαλώδη πορεία μιας ολόκληρης ζωής. Για τον Sudek η τέχνη είναι μια συνεχής και ατελείωτη διαδικασία στην οποία ο καλλιτέχνης τείνει πάντα προς το τέλειο, αλλά δεν το φτάνει ποτέ. "Τι άλλο μπορώ να κάνω; Προσπαθώ, προσπαθώ". Αυτή ήταν η συνηθισμένη του φράση για τον εαυτό του και για την δουλειά του.

Ο Sudek δεν υπήρξε διόλου ένας "γρήγορος" φωτογράφος. Για να φτάσει εκεί που ήθελε και που τον οδηγούσε η διαίσησή του, "παίδευε" πολύ τα θέματά του, τόσο στη λήψη όσο και στην εκτύπωση (χωρίς όμως να αλλοιώνει ποτέ το αρνητικό). Ήταν άφθαστος τεχνίτης, αν και χρησιμοποιούσε πάντα βαρειές και παλιές μηχανές, χωρίς κανένα φωτόμετρο, βάζοντας απλώς πάντα, όπως έλεγε, το πιο κλειστό διάφραγμα. Δούλευε σκληρά, με τεράστια υπομονή και επιμονή, περιμένοντας συχνά ώρες ολόκληρες για να έρθει π.χ. το φως από την κατάλληλη γωνία. "Γι' αυτό δεν υπάρχουν άνθρωποι στις φωτογραφίες μου, έλεγε γελώντας. Ακόμα κι αν υπάρχουν μερικοί στην αρχή, ώσπου να τελειώσω τη λήψη έχουν πια φύγει."

Τον κατηγορήσαν συχνά ότι έμενε μακριά από κάθε ρεύμα, ότι δεν είχε πολιτικά και κοινωνικά ενδιαφέροντα. Αυτό μπορεί να είναι σωστό. Αλλά ο Sudek είχε τον δικό του τρόπο να είναι σε συνεχή και γόνιμη επαφή με την πραγματικότητα: μέσα από το έργο του, μέσα από την φωτογράφιση απλών πραγμάτων τής καθημερινότητας, διαδήλωνε, θάλεγε κανείς την πίστη του στην ουσία τής ζωής. Η φράση που επαναλάμβανε συνεχώς είναι χαρακτηριστική: "Και η μουσική συνεχίζεται". Ο Sudek πίστευε στη ζωή, στη φύση, στην ομορφιά, σ' ότι "συνεχίζεται" πέρα απ' το εφήμερο, ανέγγιχτο από την ταραχή και το βουητό τής ιστορίας. •



Still life με το ύφος του ζωγράφου J. Navrátil, 1954



Still life με το ύφος του ζωγράφου J. Navrátil, 1954

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 17

Roy de Carava

ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ

ΤΟΥ ΑΝΤΩΝΗ Κ. ΚΥΡΙΑΖΑΝΟΥ

Παιδί του Χάρλεμ, ο Roy DeCarava (γεν. 1919) εκδήλωσε από μικρός το ενδιαφέρον του για την τέχνη. Σπούδασε ζωγραφική και print-making στο Cooper Union και στο Harlem Art Center. Από το 1946, σαν "κατά παραγγελίαν ζωγράφος" άρχισε να χρησιμοποιεί τη φωτογραφική μηχανή για να "αιχμαλωτίζει" τα θέματά του. Γρήγορα όμως, ανακαλύπτοντας τις δυνατότητες της φωτογραφίας, εγκαταλείπει τη ζωγραφική και αφιερώνεται με πάθος στη φωτογράφιση. Το 1952, ο Roy DeCarava είναι ο πρώτος μαύρος καλλιτέχνης που δέχεται την υποτροφία Guggenheim. Τρία χρόνια αργότερα εκδίδει το πρώτο του λεύκωμα: "Η γλυκειά μυγοπαγίδα της ζωής" (*The sweet flypaper of life*) με ένα συνοδευτικό κείμενο του ποιητή και συγγραφέα Langston Hughes. Ακολουθούν ένα πλήθος ατομικές και ομαδικές εκθέσεις, ανάμεσά τους η γνωστή "Οικογένεια του ανθρώπου" (MOMA 1955). Πολλά μουσεία και γκαλερί πλουτίζουν τις συλλογές τους με τα έργα του, ενώ δύο ακόμη βιβλία (*The Sound I saw* και *Roy DeCarava*) διαδίδουν στο ευρύ κοινό τις φωτογραφίες του. Ο ίδιος, παράλληλα με τη φωτογραφική του δραστηριότητα, διδάσκει στο Hunter College της Νέας Υόρκης.



Ζεύγαρι που χορεύει, Νέα Υόρκη, 1956

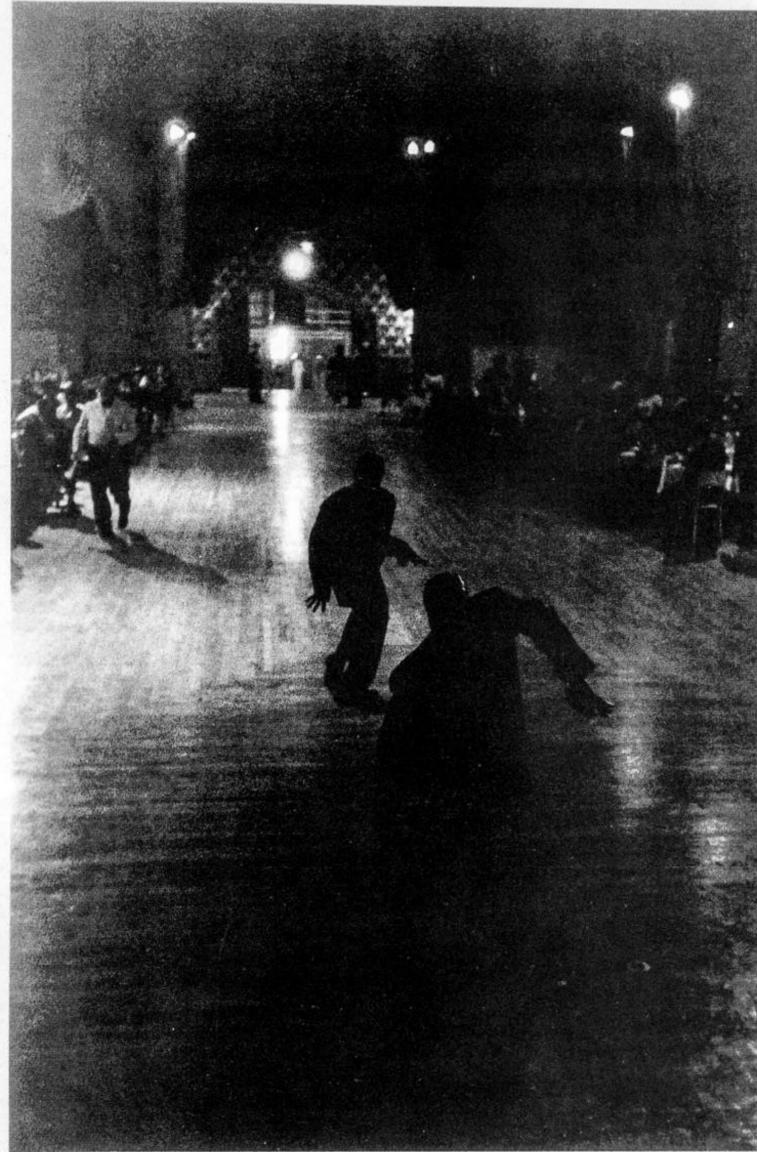
ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 18

Στην σύντομη ιστορία της, η φωτογραφία, δέθηκε σχεδόν υποχρεωτικά με τα θέματα που την συντήρησαν και την διέδωσαν. Το πορτραίτο, η αναμνηστική φωτογραφία, το ρεπορτάζ, η ταξιδιωτική τοπογραφία, με δύο λόγια, η εφαρμοσμένη της πλευρά, όχι μόνο παραμένει δημοφιλής αλλά "δηλητηριάζει" συχνά φωτογράφους με καλλιτεχνικές προθέσεις. Το θέμα και ο "εξωτισμός" του αποτελούν συχνά το αιτούμενο. Αντίδοτο σ' αυτήν την ευκολία συνιστούν τα λευκώματα του αμερικανού φωτογράφου Roy DeCarava. Τόσο το πρώτο του βιβλίο "The sweet flypaper of life", όσο και η μονογραφία που φέρει τ' όνομά του, μας διδάσκουν με τον πιο πειστικό τρόπο ότι τα φωτογραφικά θέματα αρχίζουν από την πόρτα τού σπιτιού μας, αν όχι και μέσα από το σπίτι μας.

Μ' αυτό κατά νού, ο DeCarava, δεν απομακρύνθηκε ποτέ από το Harlem, την γειτονιά του, για να συγκροτήσει το τόσο σημαντικό του έργο. Οι άνθρωποι τού περιγυρού του, το τοπίο μιας περιοχής που γεννήθηκε και ζει -και που συχνά "εξαφανίζεται" από την επανάληψη τής κάθε μέρας- στάθηκαν ικανά από μόνα τους για να γίνουν τα στοιχεία τής τέχνης του. Φορτισμένο συναισθηματικά με την τραγική ιστορία μιας μειονότητας, το Harlem θα μπορούσε να δώσει εξίσου φορτισμένες φωτογραφίες. Το μάτι τού DeCarava δεν το καταδέχεται. Αποφεύγοντας αυτή την ευκολία-πειρασμό για πολλούς- ψάχνει την μαγεία τής τέχνης του, την μεταμορφώνει, στους καθημερινούς ανθρώπους τού δρόμου, στους γείτονές του, στους περαστικούς, στα παιδιά που παίζουν αδιάφορα.

Κι αυτή ακριβώς η πενιχρότητα τού θέματος είναι που αφήνει άπλετο χώρο στα στοιχεία που συνιστούν την τέχνη τής φωτογραφίας. Η ισορροπία των μερών, η αυστηρή σύνθεση, η αρμονία και η φόρμα, αποκαλύπτονται σχεδόν "εκκωφαντικά" στον θεατή μέσα από "ήσυχες" φωτογραφίες, όσο ήσυχα είναι τα απογεύματα στις συνοικίες όλου του κόσμου. Εδώ όμως, σ' αυτήν τη σιωπή των πραγμάτων, κρύβεται και η μεγαλύτερη ένταση. Ένα δίδαγμα που για τους περισσότερους "φωτογράφους" φαίνεται ακατανόητο.

Ζωγράφος κατ' αρχήν, που χρησιμοποιεί την φωτογραφική μηχανή για να "ξεσηκώνει" τα θέματά του, ανακαλύπτει την δύναμη τής φωτογραφίας συμπτωματικά, αφιερώνεται όμως παθιασμένα σε αυτήν. Αδιαφορώντας για οικονομικά οφέλη, για την πρακτική πλευρά τής ζωής του, ο Roy DeCarava, μένει πιστός στην δημιουργία, την αντιμετωπίζει σαν οφειλή απέναντι στον εαυτό του. Φωτογραφίζοντας καθημερινούς ανθρώπους, την ίδια τη ζωή στην πιο πληκτική της εκδοχή -αλλά με τί τρόπο!- δεν επιζητεί να στρέψει τα βλέμματα τού κοινού πάνω του, να εντυπωσιάσει, να διδάξει, να μαρτυρήσει. Δεν είναι τυχαίο που οι πρώτες του φωτογραφίες, αυτές που συγκροτούν και το πρώτο του λευκώμα, το "The sweet flypaper of life" -και ο τίτλος είναι χαρακτηριστικός- ωθεί τον ποιητή και συγγραφέα Langston Hughes, να τις περιγράψει σαν την ζωή που εκτυλίσσεται



μπροστά στα μάτια μιας γιαγιάς καθισμένης στο παράθυρο τού σπιτιού της. Πράγματι, στο συνοδευτικό των φωτογραφιών κείμενο, μια γιαγιά σχολιάζει τα δρώμενα και τα πρόσωπα των φωτογραφιών. Μιλά για τη ζωή, έτσι όπως θα μιλούσε και η ίδια η ζωή, αν μπορούσε να μιλήσει. Αυτή ακριβώς η απλότητα των θεμάτων που ενέπνευσε τον ποιητή να γράψει, συνιστά και την ένταση των φωτογραφιών, καθώς δεν στέκονται απέναντί μας σαν αντίπαλη θέα αξιολοπιών ανθρώπων ή καταστάσεων, αλλά μάς αφορούν με την καθολικότητά τους.

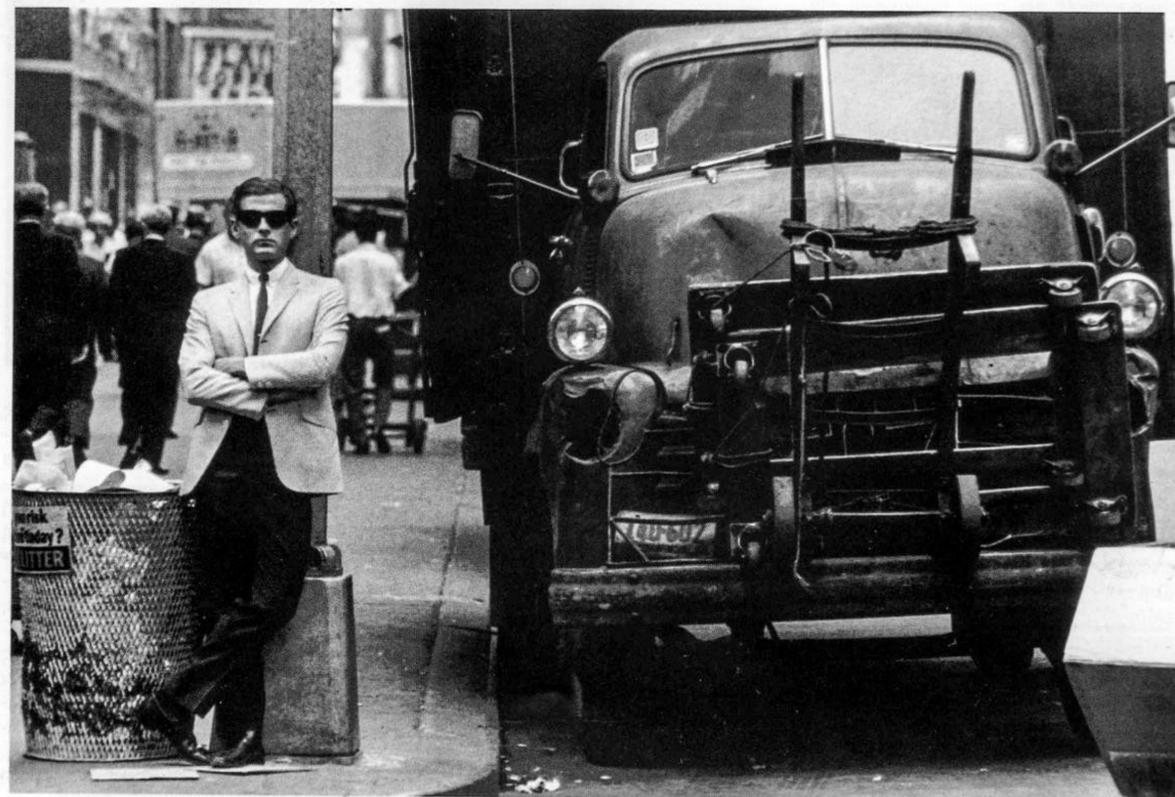
Στη μονογραφία του -μια δύσκολη επιλογή για τον φωτογράφο να διαλέξει μόνο 82 από τα χιλιάδες αρνητικά του- η γυναίκα του, ιστορικός τής τέχνης, στέκεται με το εισαγωγικό της

κείμενο σε κάθε μια ψάχνοντας τόν κρυφό τους συμβολισμό. Σαν επιστήμων νοιώθει την ανάγκη να εξηγήσει, να αναλύσει. Ο Roy DeCarava δηλώνει την "άγνοιά" του: "Δεν ξέρω να φωτογραφίζω. Ξέρω μόνο ότι η εικόνα έχει μια διττή υπόσταση. Η μία είναι η πραγματικότητα, η άλλη η αντίδρασή της". Αυτή η αντίδραση τής πραγματικότητας που εμφανίζεται στην φωτογραφία, έχει την δική της στιγμή. Ο Roy DeCarava, ψάχνει και αυτός την στιγμή του. "Οι φωτογραφίες μου είναι μια στιγμή τής πραγματικότητας και παράλληλα η διαιώνισή της. Παρουσιάζουν την στιγμή με τόση καθαρότητα που την καθιστούν αιώνια. Είναι σαν τούς νόμους τής φυσικής, περιέχουν τη διαδρομή τής δημιουργίας. Υπάρχει μια αρχή, κατόπιν έρχεται η κορύφωση

Τρεις άντρες με καρταράκια, Νέα Υόρκη, 1963



Άντρας που ακουμπάει σε ρολόνα και φορητό, Νέα Υόρκη, 1963

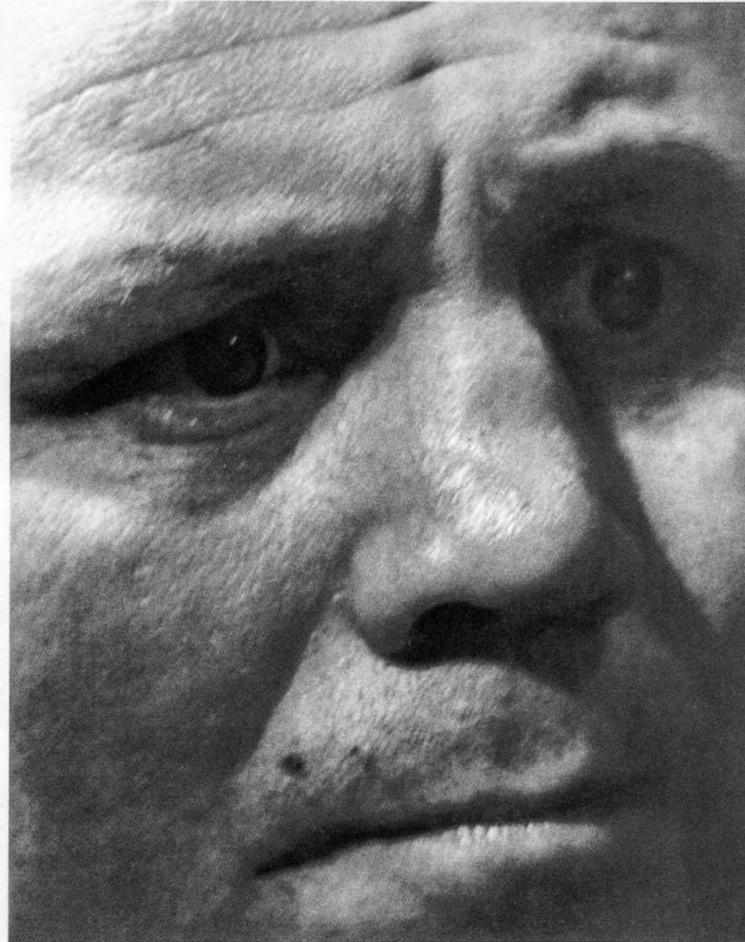


ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ 20

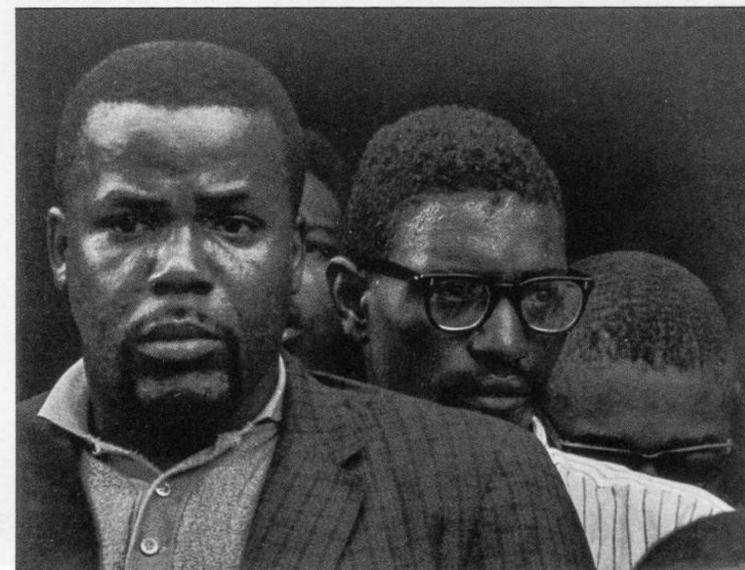
και ακολουθεί το τέλος. Είναι σαν το άλμα επί κοντώ, ο αθλητής σηκώνεται φτάνει στο πιο ψηλό του σημείο και μετά πέφτει. Στην κορυφή της διαδρομής του, όταν για ένα κλάσμα του δευτερολέπτου μένει σχεδόν ακίνητος -ούτε σηκώνεται άλλο, αλλά ούτε και πέφτει- τότε, δεν υπάρχει κίνηση. Αυτή ακριβώς την στιγμή αναζητώ, όταν έρχεται μια ισορροπία στις αντίπαλες δυνάμεις της φύσης. Την βαρύτητα, την ώθηση, την κίνηση." Το ίδιο, υποστηρίζει, συμβαίνει και στην ζωή του καλλιτέχνη. Κι εδώ υπάρχει μια στιγμή που όλες οι αντίρροπες δυνάμεις έχουν αφομοιωθεί μεταξύ τους και δημιουργούν την στιγμιαία ακινησία. Αυτήν πρέπει να εντοπίσει και να χρησιμοποιήσει όποιος θέλει να δημιουργήσει. Μια έκφραση, μια εκδήλωση της ζωής, εκτυλίσσεται μέσα στον χρόνο. Έχει, κι αυτή, την αρχή, την κορύφωση και το τέλος της. Αν την συλλάβεις (φωτογραφικά) στην κορύφωσή της, θα εμπεριέχει όλα της τα στοιχεία. Την κατάσταση της εκείνη τη μοναδική στιγμή, την αρχή που την δημιούργησε και το τέλος της που θα έρθει. Αυτό θα κάνει την φωτογραφία καθολικού ενδιαφέροντος. Αν την συλλάβεις (φωτογραφικά), πριν ή μετά την κορύφωση, θα είναι μια αδιάφορη "μεταφορά" στοιχείων, ένα πληκτικό επιμέρους. "Ο μόνος τρόπος να το κατορθώσεις αυτό", αποφαίνεται ο DeCarava, "είναι να είσαι συντονισμένος με ό,τι φωτογραφίζεις, να έχεις την ίδια αίσθηση του τόπου. Αυτό σημαίνει να δίνεις στο αντικείμενο, σαν να δέχεται τους κραδασμούς του".

Στην περίπτωση του Roy DeCarava σημαίνει "ν' αγαπάς τους ανθρώπους". Αυτό είναι εμφανές στις φωτογραφίες του. Πόσο διακριτικά χρησιμοποιεί την μηχανή του, αποφεύγοντας το δράμα της ζωής. Ακόμα και στα τυπώματά του, αποφεύγει με εμμονή το μαύρο. "Το κύριο μέλημά μου είναι πάντα πώς να χρησιμοποιώ το φως, πώς να τυπώνω τα σημεία που μ' ενδιαφέρουν, αυξομειώνοντας τους τόνους του γκρι. Η έμφαση δεν είναι ποτέ στους μαύρους τόνους. Σε πολλές από τις φωτογραφίες μου που φαίνονται μαύρες "περιοχές" δεν είναι παρά ένα βαθύ γκρι. Χρησιμοποιώ το μαύρο μόνο όταν, σαν χρώμα, ανήκει σε κάποιο αντικείμενο. Αλλά ο χώρος δεν είναι ποτέ μαύρος, εκτός κι αν είναι σκοτάδι. Όμως, και εκεί υπάρχει μια νύξη φωτός, οπότε το σκοτάδι αποβαίνει πάντα βαθύ γκρι."

Με τις φωτογραφίες του ο Roy DeCarava ανέτρεψε την στερεότυπη εικόνα του μαύρου της Αμερικής. Από τη μίζερη και δύστυχη όψη που εξασφάλιζε μια "καλή" φωτογραφία, πρότεινε μια πιο πραγματική, πιο αληθινή εικόνα. Τη ζωή σαν εμπειρία της ύπαρξης, αυτό που συμβαίνει, και που είναι η εμπειρία της στιγμής. Παράλληλα με το φωτογραφικό του έργο, πρόβαλε και τη ζωή χωρίς φυλετικούς ορισμούς, χωρίς διακρίσεις, τη ζωή όπως είναι. Αυτό τον καθιέρωσε σαν ένα μεγάλο καλλιτέχνη, έναν μεγάλο φωτογράφο, που δεν επιχείρησε να πει παρά την αλήθεια του με τον πιο απλό, τον πιο ελάχιστο τρόπο. ●



Πρόην μπλέζο, Νέα Υόρκη, 1961



Τεσσερις άντρες, Νέα Υόρκη, 1964

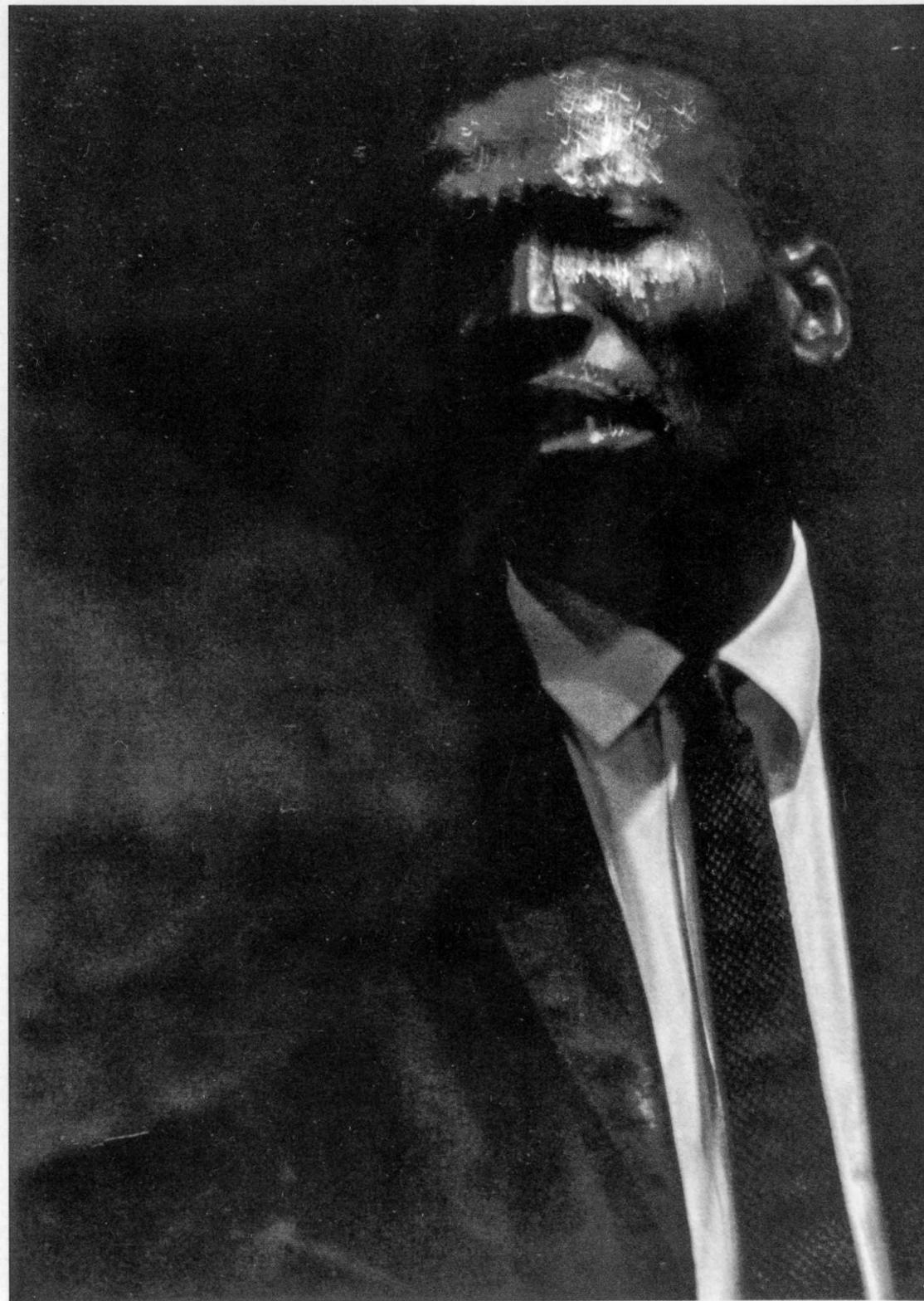


Το Εστρέας της Της Λευφόρου, Νέα Υόρκη, 1952



Μπουκάλια κέτσαπ, τραπεζι και πακέτο, Νέα Υόρκη, 1952

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 22



Άνδρας στο μετρό, Νέα Υόρκη, 1952

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 23

Felipe Martinez

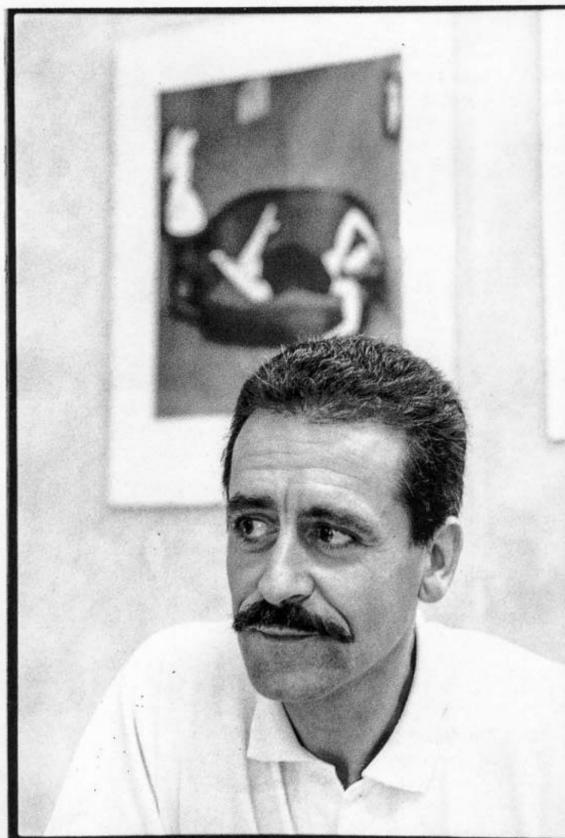
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

"Γεννήθηκα στην Ορλεάνη της Γαλλίας και ζω στο Blois, πολύ κοντά σ' αυτήν την πόλη. Η Ορλεάνη βρίσκεται στα 120 χλμ. από το Παρίσι.

"Ο πατέρας μου ήταν ισπανός πρόσφυγας και έφτασε στη Γαλλία, μαζί με άλλους πρόσφυγες, το 1936 όταν ήταν 12 ετών. Μετά από πολλές περιπλανήσεις τούς εγκατέστησαν στην Ορλεάνη. Αρχικά μέσα σε μια μεγάλη αίθουσα τελετών του Δήμου, που βρισκόταν στο νεκροταφείο. Η μητέρα μου, κάτοικος Ορλεάνης και δύο χρόνια μικρότερη, δηλαδή 10 ετών, πήγε με το ποδήλατό της να χαζέψει την άφιξη των ισπανών προσφύγων. Χρόνια μετά, το κορίτσι αυτό παντρεύτηκε έναν από αυτούς τούς πρόσφυγες. Ο πατέρας μου είναι πολύ σιωπηλός και κλειστός. Ίσως επειδή έβαλε έναν σταυρό πάνω στην Ισπανία και έκλεισε μέσα του τον πόνο του, χωρίς ποτέ να θελήσει να τον εκφράσει. Δεν θέλησε ποτέ να επιστρέψει στην γενέθλια πόλη του το Santander.

"Εδώ και 5 χρόνια ένοιωσα πως ήθελε να επιστρέψει στην πατρίδα του.. Έτσι μια μέρα αποφάσισα να πάω στην Ισπανία και να κάνω μια φωτογραφία στο Santander και να επιστρέψω πολύ γρήγορα, σα νόμιμα επισκέπτης ενός προαστείου της πόλης μου, με τον φόβο βέβαια να μην μπορέσω να βρω το σωστό σημείο γι' αυτήν τη φωτογραφία. Πέρασα μια νύχτα στο Santander. Την επομένη το πρωί φωτογράφησα έναν κήπο σκεφτόμενος ότι ο πατέρας μου είχε παίξει σ' αυτόν τον κήπο. Την μεθεπομένη γύρισα και τού χάρισα αυτήν την φωτογραφία. Νομίζω πως αυτό τού έδωσε ακόμη μεγαλύτερη επιθυμία να γυρίσει.

"Στα 17 μου πήγα σε μια Σχολή Καλών Τεχνών χωρίς να σκέφτομαι τη φωτογραφία. Λίγο χρόνο μετά βρήκα στο δρόμο μια φωτογραφική μηχανή. Τη δήλωσα στην αστυνομία. Μετά από ένα χρόνο κανείς δεν την είχε ζητήσει και έτσι



Ο Felipe Martinez στον φωτοχώρο

στές κριτικές. Τουλάχιστον όμως ένοιωθα ότι η δουλειά μου ζούσε, αφού κάποιος την κοιτούσαν. Από τότε έκανα αρκετές εκθέσεις και στη Γαλλία και στο εξωτερικό Δεν θυμάμαι ακριβώς πόσες. Σε μερικές από αυτές συμμετείχα ως ένας από τούς εκπροσώπους της σύγχρονης γαλλικής φωτογραφίας. Εκθέσεις, μεταξύ άλλων, που οργάνωνε ο Jean Claude Lemagny, ο διευθυντής τού τμήματος φωτογραφίας της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας.

την κληρονομία και μ' αυτήν άρχισα να φωτογραφίζω. Εκείνη την εποχή, το '69 ή '70, ο Lucien Clergue ήρθε να εκθέσει και να μιλήσει για φωτογραφία στο Πνευματικό Κέντρο της πόλης. Αυτό ήταν το ουσιαστικό μου ξεκίνημα ως φωτογράφου. Στη Σχολή δεν υπήρχε μάθημα ούτε δάσκαλος. Έτσι όταν έφτασα στο διπλωμα ζήτησα να εξεταστώ στη φωτογραφία, αλλά δεν το δέχτηκαν. Ο διευθυντής όμως της Σχολής μου σύστησε να ξαναγραφτώ στο πέμπτο έτος και να δουλέψω αποκλειστικά τη φωτογραφία διαβεβαιώνοντάς με ότι θα ίδρυσαν τμήμα φωτογραφίας και θα προσελάμβαναν καθηγητή.

"Μετά την αποφοίτησή μου έκανα διάφορες δουλειές, ακόμα και ζωγραφικές, αλλά πάντως με δυσκολία η φωτογραφία με ζούσε. Παράλληλα προσπάθησα να καλλιεργήσω την προσωπική μου δουλειά και να αποκτήσω την εικόνα ενός καλλιτέχνη-φωτογράφου. Την πρώτη ατομική μου έκθεση την έκανα το '74 στο Παρίσι. Είχα τυχαία γνωρίσει έναν μαέστρο, τον Bernard Thomas, ο οποίος οργάνωνε τότε σε μια εκκλησία ένα φεστιβάλ μουσικής δωματίου και μου πρότεινε να εκθέσω στον στεγασμένο περίβολο της εκκλησίας. Αυτή ήταν η πρώτη μου επαφή με το κοινό, και μάλιστα με ένα κοινό όχι ειδικό. Μου έδωσε όμως μία ώθηση, ακόμα και μέσα από τις όχι αναγκαστικά σω-

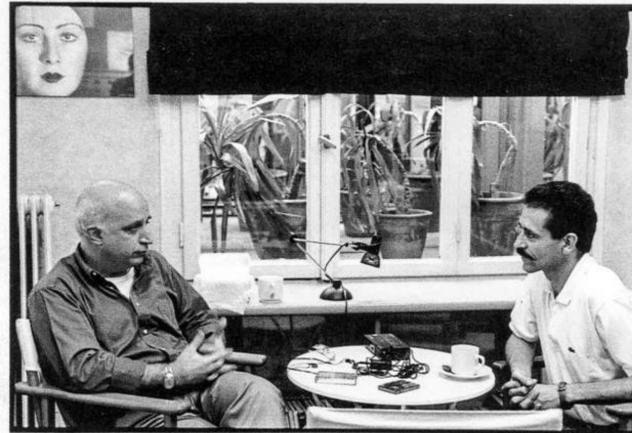
“Ο Lemagny με βοήθησε να δω καλύτερα τις φωτογραφίες μου. Ακόμα και χωρίς να μιλάει μάθαινα τα λάθη μου βλέποντάς τον να τις ξεφυλλίζει. Στην αρχή έκανα πολλές φωτογραφίες χωρίς να έχω συνειδητοποιήσει την, έστω μικρή, θέση μου στην ιστορία της φωτογραφίας, και το λέω αυτό χωρίς ίχνος φιλοδοξίας, αλλά για να βρουν οι φωτογραφίες μου μια ταυτότητα. Ο Lemagny με βοήθησε πολύ σ’ αυτό. Ο Lucien Clergue επίσης με είχε βοηθήσει στην αρχή, αφού αυτός μου πρωτομίλησε για φωτογραφία, αλλά βέβαια η φωτογραφία μου έκτοτε ακολούθησε ακριβώς αντίθετους δρόμους από τη δική του. Με βοήθησε όμως γιατί, μια και εκείνη την εποχή ίδρυσε τις Φωτογραφικές Συναντήσεις της Arles, υπήρξα από τους πρώτους που συμμετείχαν σε ομαδικές εκθέσεις και έτσι συνάντησα φωτογράφους από παντού και άκουσα κριτική, που με βοήθησε. Μπήκα έτσι σιγά-σιγά στον πυρήνα της γαλλικής φωτογραφίας. Ο Lemagny, τον οποίον επισκεπτόμουνα συχνά για κριτική, δεν ήταν ιδιαίτερα φλύαρος. Συχνά έψαχνε να μου δείξει τη δουλειά κάποιου φωτογράφου που δεν τον γνώριζα.

“Η φωτογραφία που έγινε πριν από εμένα μ’ ενδιαφέρει πολύ. Αγαπώ πολύ τον Atget, το έργο του οποίου γνώρισα αργά, το 1980 περίπου. Όταν περπατώ στο Παρίσι τον σκέφτομαι συχνά. Με ενδιαφέρει πολύ και η δουλειά του Sudek. Την δουλειά του την γνώρισα σε μια έκθεση στην Arles και ένοιωσα μεγάλη συγκίνηση. Με μάγεψε.

“Σήμερα διδάσκω φωτογραφία στη Σχολή Καλών Τεχνών της Ορλεάνης. Έχω λίγους φοιτητές αμιγώς φωτογράφους και άλλους που χρησιμοποιούν τη φωτογραφία για διαφήμιση, για ζωγραφική κ.α. Ξεκίνησα να διδάσκω το 1988. Έκανα ένα διήμερο το 1992 μέχρι το 1994, κάτι που έκανε καλό και σε μένα και στους μαθητές μου. Έτσι κι αλλιώς πάντως δεν σκοπεύω να συνταξιοδοτηθώ ως καθηγητής. Δεν νομίζω πως είμαι παιδαγωγός. Το μόνο που επιδιώκω είναι να μεταδώσω την επιθυμία μου για φωτογραφία.

“Όταν ήμουνα νέος βιαζόμουνα. Θυμάμαι την γκαλερίστα Agathe Gaillard που μου έλεγε πως για να γίνει κάποιος καλός φωτογράφος χρειάζονται τουλάχιστον 15 χρόνια. Εγώ ήμουνα τότε 25 ετών και δεν ήθελα να περιμένω μέχρι τα 40. Πίστευα επομένως ότι είχε άδικο. Τώρα όμως έχω περάσει τα 40 και αναρωτιέμαι αν κι αυτό είναι αρκετό. Και λέω στον εαυτό μου, κάθε φορά που ξεκινάω κάτι καινούργιο, ότι ήρθε η ώρα να γίνω επιτέλους φωτογράφος και πως άλλωστε είναι πολύ αργά για να γίνω κάτι άλλο. Είμαι πάντοτε ανικανοποίητος. Αν και αισθάνομαι φωτογράφος. “Η δουλειά μου έχει σχέση με τον χρόνο, άρα είμαι φωτογράφος. Έχω την πεποίθηση ότι αυτή είναι η ταυτότητα της φωτογραφίας και αυτό με καθησυχάζει λίγο. Μερικές φορές θάθελα νάμπαινα στο πετσί ενός φωτογράφου τού περασμένου αιώνα, που, χωρίς να ξέρει τίποτα για φωτογραφία, ξεκινάει να φωτογραφίζει μνημεία.

“Σήμερα, πέρα από τη διδασκαλία, ζω από τη φωτογραφία. Έχω βρεθεί όμως πολλές στιγμές με την πλάτη στον τοίχο από το οικονομικό αδιέξοδο. Έμαθα όμως πως ξαφνικά έρχεται ένα τηλεφώνημα, όταν δεν το περιμένεις πια, και σε ξελασπώνει. Μου λείπει συχνά η ενέργεια να κτυπάω πόρτες για να προτείνω τη δουλειά μου. Δεν είμαι καλός στις δημόσιες σχέσεις. Οι παραγγελίες έρχονται συχνά από δημοτικές αρχές πόλεων. Ή από ανθρώπους που έχουν εκτιμήσει τη δουλειά μου σε εκθέσεις. Κάτι βέβαια που με συγκινεί. Μου συμβαίνει επίσης να φωτογραφίζω για λογαριασμό ενός θεάτρου που εκτιμάει τη δουλειά μου. Τελευταία μου ανέθεσαν να φωτογραφίσω ένα παλιό εργοστάσιο σοκολατοποιίας. Μου έδωσαν τα κλειδιά και με άφησαν εν λευκώ να κάνω ό,τι θέλω. Το αποτέλεσμα θα εκτεθεί. Κάνοντας αυτή τη δουλειά προσπάθησα να μείνω ανεπηρέαστος από το παρελθόν τού εργοστασίου, από τούς εργάτες, από τη ζωή τους. Προσπάθησα να βλέπω μόνον μεγάλους άδειους χώρους. Μου αρέσει να συγκρούομαι μ’ αυτό που φωτογραφίζω. Να γίνομαι μέρος του, αλλά και να





Blois, Γαλλία, 1984



Santander, Ισπανία, 1989

το αφήνω να με διαλέγει. Αυτό πρέπει να γίνεται χωρίς προσπάθεια, από μόνο του, επειδή το κοιτάς, επειδή είσαι εκεί. Επειδή το κοιτάς, και δεν το παρατηρείς.

“Είναι φανερό πως δεν ασπάζομαι την μεταμοντέρνα ή εννοιολογική φωτογραφία. Προπαθώ να ευαισθητοποιούμαι σε όσα γίνονται, αλλά μερικές φορές συλλαμβάνω τον εαυτό μου να αντιδρά, ίσως γιατί είναι ένα φαινόμενο μόδας, που με κουράζει. Υπάρχουν πράγματα που συμβαίνουν και με κουράζουν, γιατί αναγκάζομαι να σκέφτομαι κάτι που δεν αξίζει. Για παράδειγμα, μετά από μια έκθεση, ή μια συζήτηση με έναν εννοιολογικό φωτογράφο, νοιώθω μια χωρίς λόγο σπατάλη. Μού αρέσει να κάνω παρέα με άλλους καλλιτέχνες, όχι φωτογράφους, που αναζητούμε ίδιες κατευθύνσεις και που η διαφορά τού μέσου εξαφανίζει τους ψευδοανταγωνισμούς. Αισθάνομαι πιο κοντά σ’αυτούς από όσο σε φωτογράφους που μας συνδέει μόνον η ίδια τεχνική.

“Για μένα ερασιτέχνης (amateur) είναι ο φωτογράφος που αγαπάει τη φωτογραφία, και που φωτογραφίζει, μόνο που δεν την κάνει επάγγελμα. Το να είσαι ερασιτέχνης είναι θέμα επιλογής. Μερικές φορές σκέφτομαι ότι για να διαφυλάξω τη δουλειά μου θάπρεπε να βρω ένα οποιοδήποτε άλλο επάγγελμα. Από σεβασμό στις φωτογραφίες μου. Σκέφτομαι τον πορτογάλου συγγραφέα Pessoa, ο οποίος για να διαφυλάξει το έργο του έκανε μια τεράστια θυσία, έμεινε λογιστής σε μια μικρή επιχείρηση. Και είναι σύγχρονός μας. Πιστεύω ότι είχε δίκιο. Μερικές φορές η επιλογή μου να βγάλω χρήματα από τη φωτογραφία είναι ίσως υπερβολή. Σα να της ζητώ πολλά. Δεν αποζητώ βέβαια να πλουτίσω. Ίσα-ίσα να ζήσω.

“Μερικές φορές αισθάνομαι κουρασμένος και θάχα την επιθυμία να αποτραβηχτώ. Συχνά θέλω να γελάσω, αλλά με ένα γέλιο πικρό, όταν βλέπω καλλιτέχνες, που συχνά έχουν πολύ ταλέντο, να υποκύπτουν σε μια σύγχυση φιλοδοξιών, και να γίνονται σταρ, πλάι σε μια σταρ της τηλεόρασης. Είναι μια σύγχυση που μεταδίδεται και στο κοινό. Πολλοί καλλιτέχνες πέφτουν σ’ αυτήν την παγίδα. Αισθάνομαι συχνά ότι είμαι σε λάθος συντονισμό με αυτόν τον κόσμο, όπου υπάρχουν μερικά πράγματα που αρνούμαι.

“Οι πρώτες μου φωτογραφίες ήταν πορτραίτα ηλικιωμένων. Ήμουν στο πέμπτο έτος της Σχολής. Δούλευα με 35άρα μηχανή με τρίποδο. Επισκεπτόμουν οίκους ευγηρίας. Στη συνέχεια αφοσιώθηκα στα τοπία. Τοπία κοινά που με περιέβαλλαν. Μετά προχώρησα στα εσωτερικά σπιτιών με μηχανή πλέον 6x9 και λίγα χρόνια μετά απέκτησα κάμερα στούντιο. Αποφάσισα να μεγαλώσω το φορμά, γιατί αισθάνθηκα ότι ενώ με την επιλογή των 24x36 φωτογραφιών ήμουν υποχρωμένος να κάνω μια επιλογή στο κοντάκι, με τη μηχανή στούντιο έπρεπε να επιλέγω αυστηρότερα κατά τη λήψη. Διάλεγα μια πλατεία της πόλης και πήγαινα συνέχεια επί ένα μήνα, χωρίς να έχω την θέση ενός παρατηρητή κρυμμένου όπως με την 35άρα μηχανή. Τελικά ο όγκος της μηχανής παραδόξως με έκανε να νοιώθω πιο ελαφρύς, με έκανε να είναι μέρος τού χώρου. Από κεί μετέφερα το ενδιαφέρον μου στις πόλεις. Τα πράγματα με συγκινούν μέσα στην κοινοτυπία τους.

“Το 1990 μού πρότειναν να συμμετάσχω σε μια επιστημονική αποστολή στην Μογγολία. Εκεί χρειάστηκε να κάνω διαφορετικά τοπία. Έρημα και αχανή. Αυτό το ταξίδι με επηρέασε πολύ, ακόμα και μέσα από τις βουβές συζητήσεις με τούς νομάδες, που έμοιαζαν να βρίσκονται εκεί από την γέννηση τού κόσμου. Άνθρωποι που δεν κτίζουν, που δεν αποκτούν. Με πολλή αφέλεια ανακάλυψα έναν άλλο πολιτισμό. Οι μετακινήσεις μας γινόντουσαν με άλογα και με αυτά μετέφερα και τη μηχανή στούντιο και τον εξοπλισμό. Κάναμε περισσότερα από 1000 χλμ. με το άλογο.

“Όταν επέστρεψα, για 2 περίπου χρόνια, δεν μπόρεσα να ξανακάνω φωτογραφία, μέχρι να εκθέσω αυτές τις φωτογραφίες και να τις βγάλω κατά κάποιο τρόπο από πάνω μου. Έτσι οδηγήθηκα και πάλι στο ενδιαφέρον που είχα, όταν ξεκίνησα. Δηλαδή



στους ανθρώπους. Και αυτή τη φορά άρχισα να φωτογραφίζω αυτούς που είναι γύρω μου. Ένα φιλικό γεύμα, μια παρέα.

“Η ίδια η φωτογραφία εν τέλει με καθοδηγεί. Όταν βρέθηκα στη Μογγολία, αφού ξεκίνησα με τοπία, αναγκαστικά έκανα και πορτραίτα ανθρώπων. Πάρα πολύ απλά. Μια μέρα βρέθηκα στη μέση ενός χωριού μέσα σε καμιά πενήνταριά παιδιά. Εγώ λευκός και με μεγάλη μηχανή. Δεν ήξερα πώς να τους απομακρύνω για να φωτογραφίσω το χωριό. Σχεδίασα τότε στο έδαφος τη γωνία λήψεως του φακού μου και τούς έκανα νόημα ότι δεν επιτρέπεται να περάσουν τα όρια που χάραξα. Πήραν όλα θέση, τότε, έξω από τα όρια, ή πίσω από την μηχανή. Ύστερα έβαλα σημάδι μια πέτρα, στάθηκα μπροστά της και τούς κάλεσα νάρθουν. Σιγά-σιγά ήρθαν δύο κοριτσάκια που τα τράβηξα. Κι ύστερα άλλα δύο αγόρια και άλλα δύο. Κι ύστερα κανένας άλλος. Δηλαδή στους πενήντα ήρθαν 6-7 μόνο να φωτογραφηθούν. Από τότε κοιτάζω αυτά τα παιδιά και τα σκέφτομαι. Τι νάχουν απογίνει, πόσο νάχουν μεγαλώσει. Έτσι σκέφτηκα ξαφνικά ότι είχα ξεχάσει όσους αγαπούσα. Τους γύρω μου. Κι άρχισα να φωτογραφίζω αυτούς. Δεν θέλω πλέον να είμαι αυτός που αποφασίζει τις στιγμές. Θέλω να υπάρχει μια στιγμή ζωής χωρίς σκηνοθεσία. Πιστεύω ότι υπάρχει μια σχέση με όσα έκανα στο παρελθόν. Βλέποντας τις φωτογραφίες μου, όμως, νοιώθω πως έκανα ζαβολιές, πως έχω λάθος βλέμμα. Και πως φωτογραφίζοντας τούς φίλους μου συνεχίζω απλώς τις ζαβολιές μου.

“Εδώ στην Αθήνα δούλεψα για πρώτη φορά το χρώμα, όταν ήρθα πριν από μερικά χρόνια το 1988. Μελέτησα ένα χάρτη της πόλης. Κι ύστερα άρχισα να ανοίγω τον κύκλο γύρω από το σπίτι που έμενα. Αυτές τις εικόνες δεν τις έχω δείξει ποτέ. Τώρα δουλεύω και πάλι στην Αθήνα με την ίδια άποψη. Η Αθήνα έχει πολύ έντονη ταυτότητα. Σαν πόλη δεν προβάλλει την ομορφιά της όπως το Παρίσι. Έχω την αίσθηση ότι η πόλη κτίστηκε γρατζουνώντας το χρώμα. Τα πράγματα είναι υπαινικτικά και αντιθετικά.” ●



Πορτραίτα παιδιών, Μογγολία, 1990



Dimitris Livas

Ο Δημήτρης Λίβας γεννήθηκε το 1950. Εκτός από τη φωτογραφία έχει ασχοληθεί με την ποίηση. Έχει εκδόσει τις συλλογές: "Η πέτρα του Έκτορα", 1977 και "Κοντινό Πλάνο", 1985.

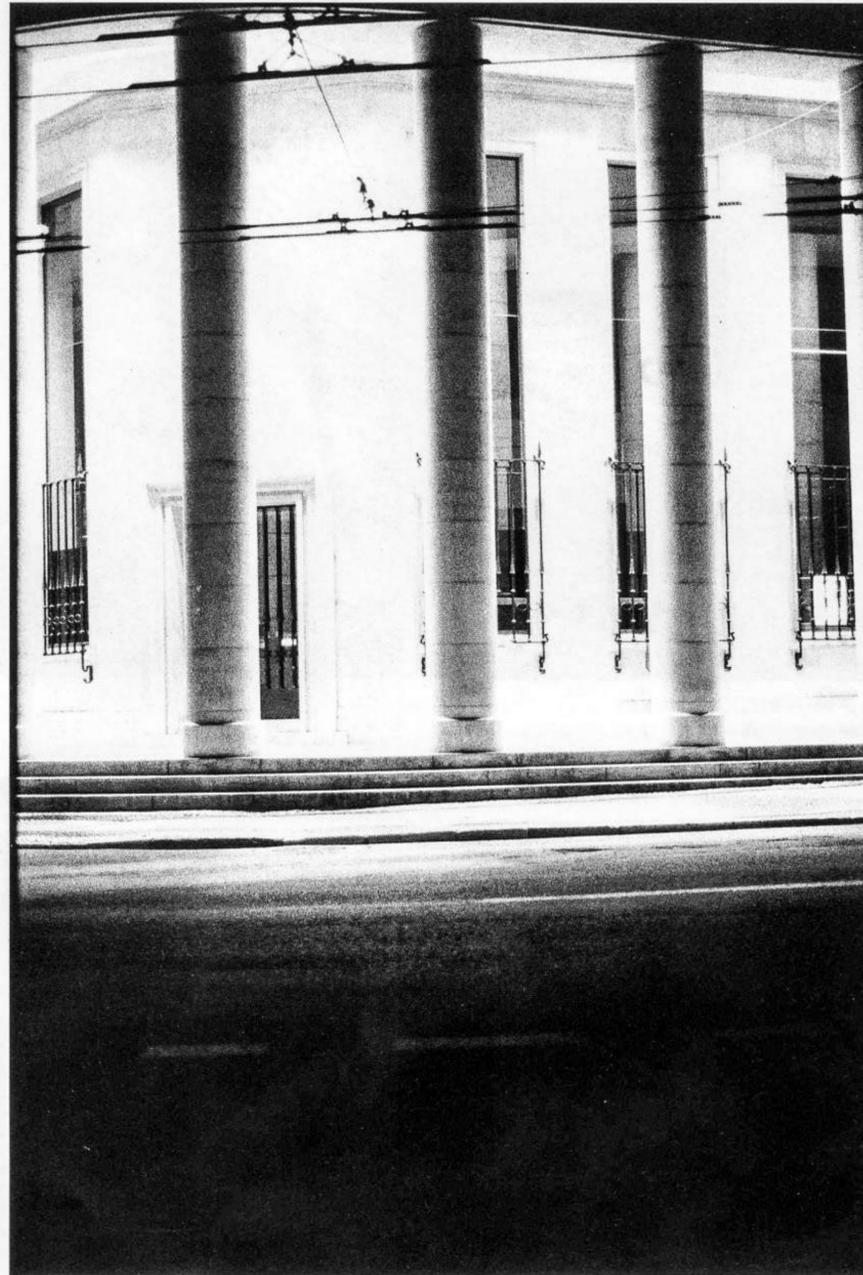
PORTFOLIO

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΛΙΒΑΣ







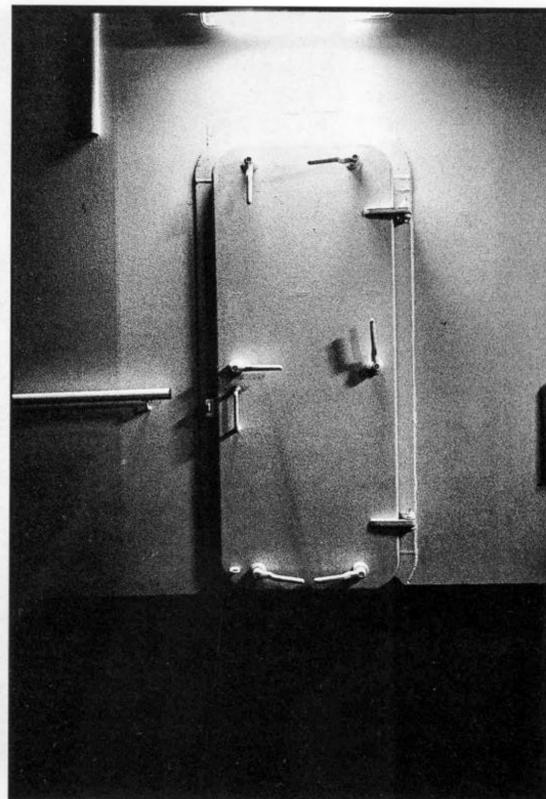


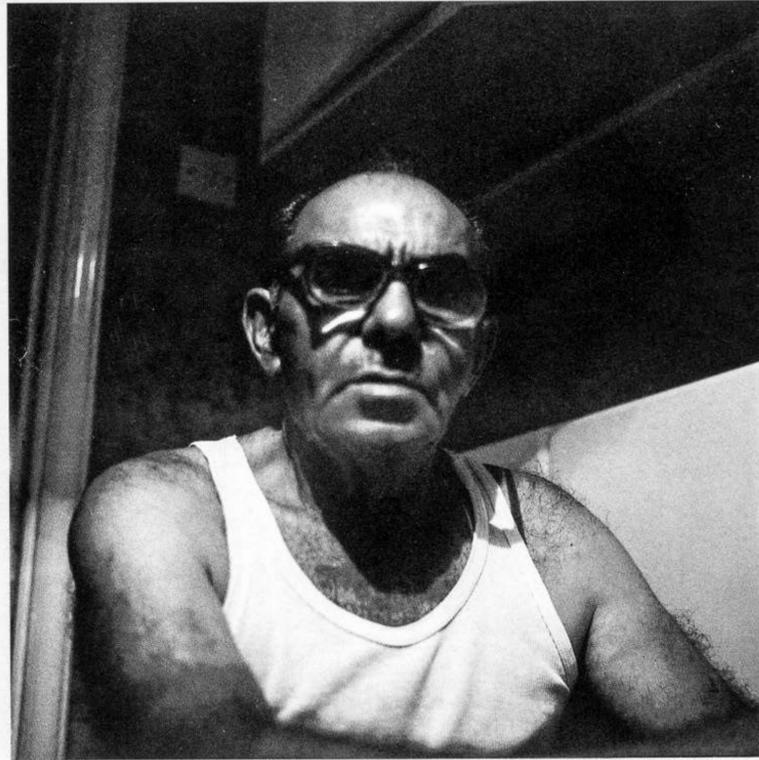
MANOS MARGARITIS

Ο Μάνος Μαργαρίτης γεννήθηκε το 1965. Εργάζεται ως ηλεκτρολόγος - μηχανικός. Με τη φωτογραφία ασχολείται από πενταετίας. Έχει εκθέσει τη δουλειά του σε πολλές ομαδικές και ατομικές εκθέσεις στην Ελλάδα.

PORTFOLIO

ΜΑΝΟΣ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ







Periodiko 5_037

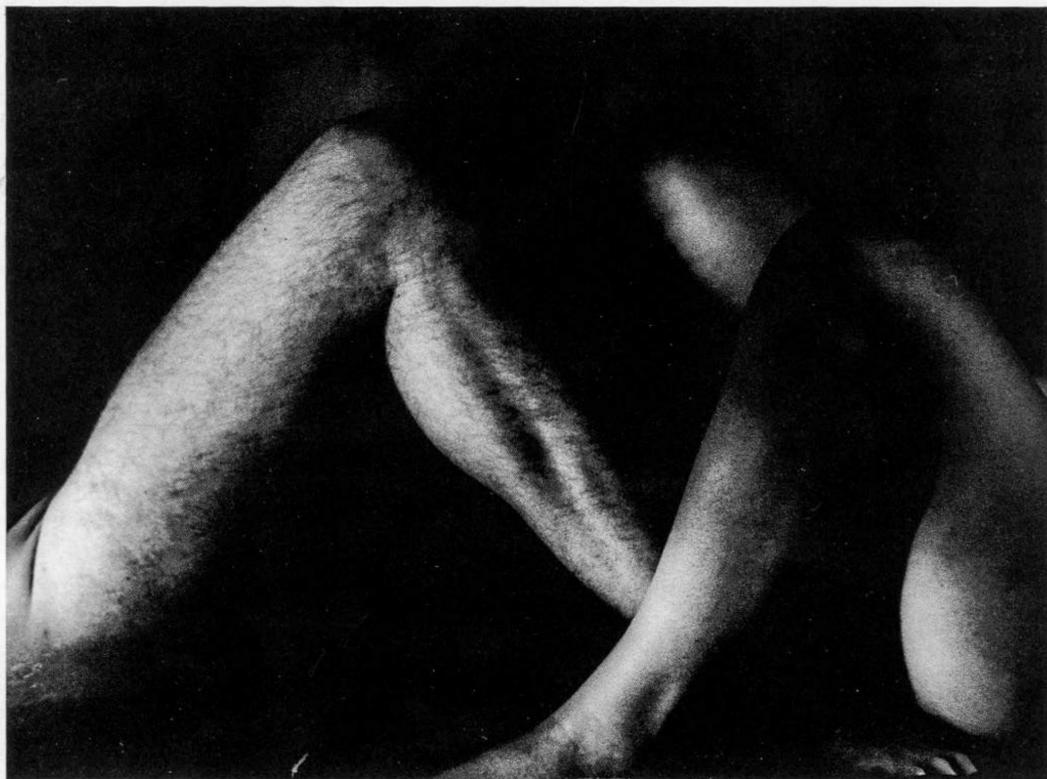
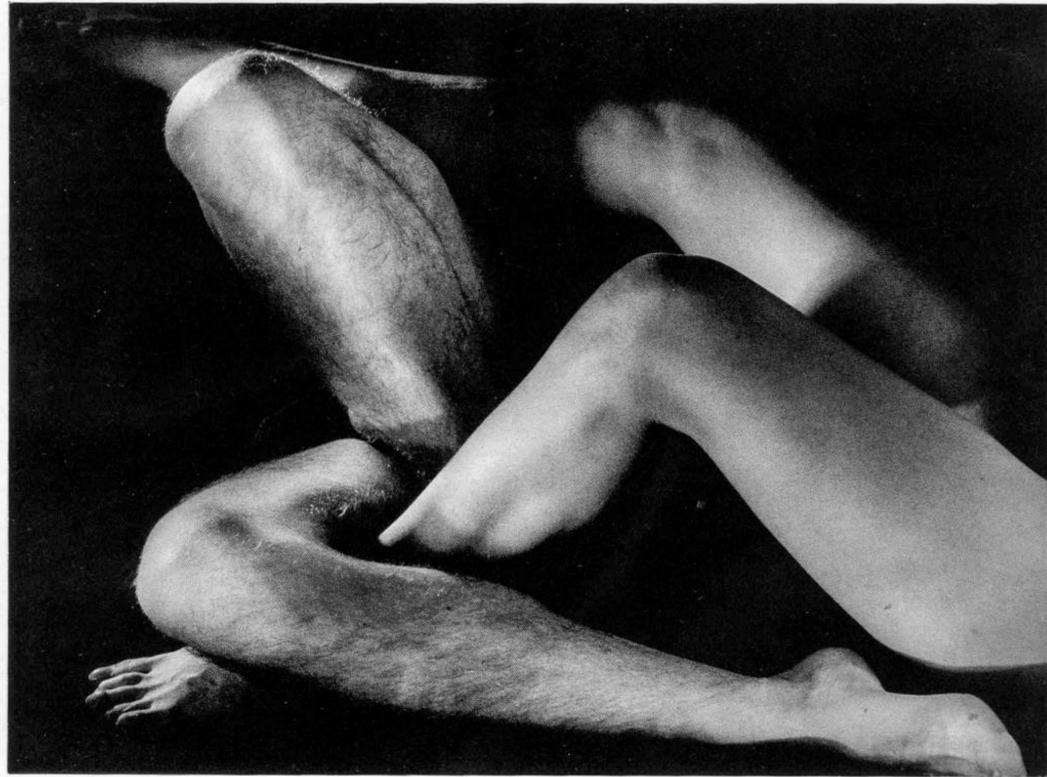


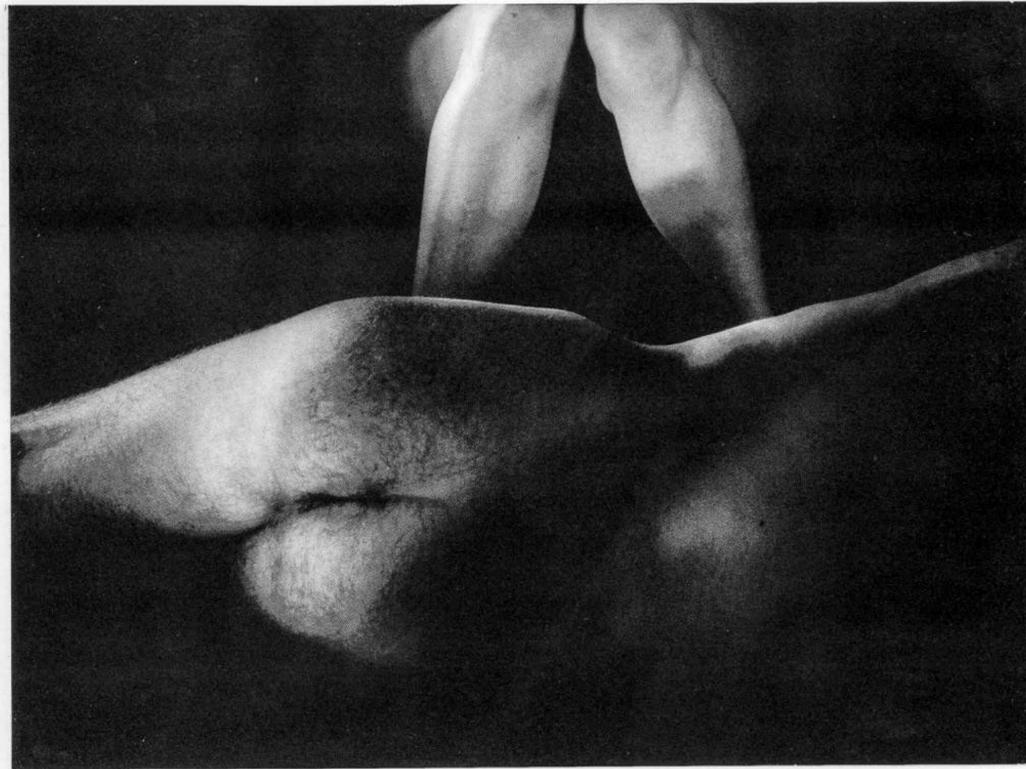
MAURO MENIN

Γεννήθηκε στη Βενετία το 1959. Εργάστηκε ως ζαχαροπλάστης μέχρι τα 26 του χρόνια. Εγκατέλειψε τη ζαχαροπλαστική για τη φωτογραφία. Εμαθε φωτογραφία σε ένα φωτογραφικό στούντιο της Βενετίας. Σήμερα ζει και εργάζεται ως φωτογράφος στη Βενετία. Ασχολείται αποκλειστικά με το ασπρόμαυρο.

PORTFOLIO

MAURO MENIN





Periodiko 5_040





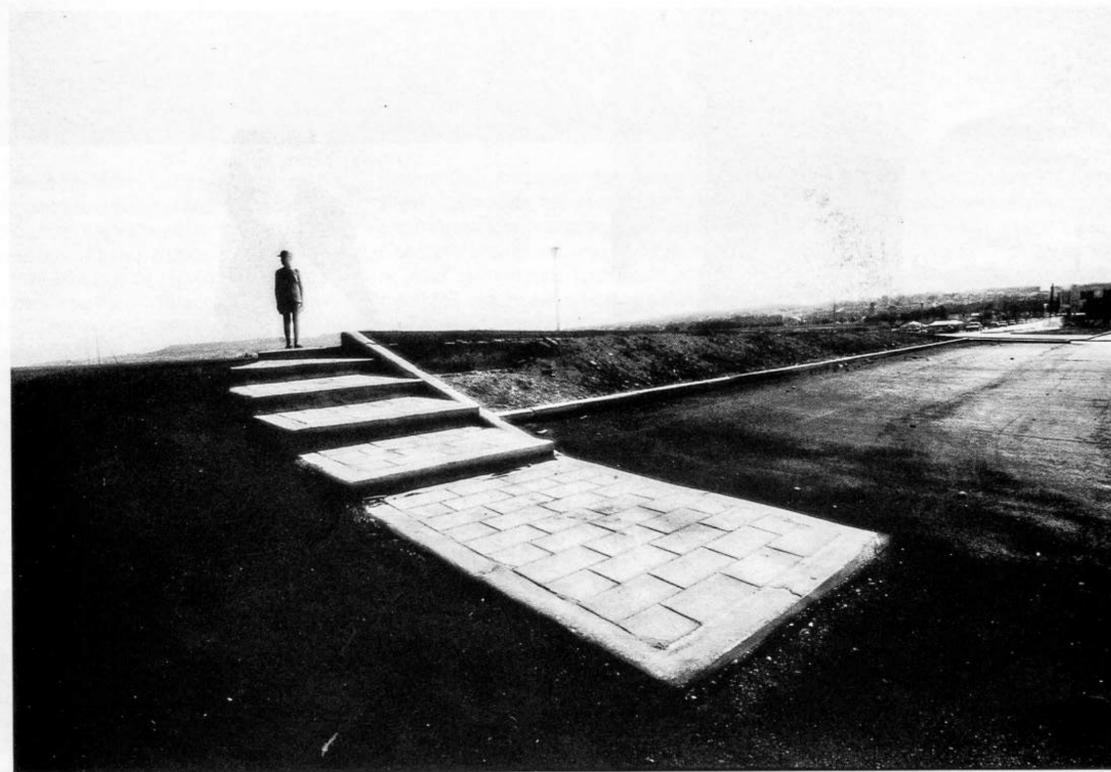
KOSTAS CHATZIPETROS

Γεννήθηκε στο Σίδνεϋ το 1963. Σπούδασε και εργάστηκε ως γραφίστας για αρκετά χρόνια. Με τη φωτογραφία ασχολείται από το 1987. Ζεί και εργάζεται στη Ρόδο.

PORTFOLIO

ΚΩΣΤΑΣ ΧΑΤΖΗΠΕΤΡΟΣ







Pjeter Marubi,
"Albanie, visage des Balkans"

Εκδόσεις "Ecrits de Lumiere", ISBN 2-7003-1062-4



Θυμάστε την εικόνα των χιλιάδων απελπισμένων Αλβανών που προσπαθούσαν να ανέβουν στα καράβια για την Ιταλία; Που κρέμονταν σαν τσαμπιά από τις κουπαστές και έρχονταν αντιμέτωποι με τους καραμπινιέρους; Ε, λοιπόν τα πράγματα δεν ήταν πάντοτε έτσι για τους βόρειους γείτονές μας. Μάλιστα, πριν από 150 χρόνια συνέβαινε ενίοτε και το αντίστροφο. Ιταλοί, δηλαδή, που έψαχναν μόνιμη κατοικία και δουλειά στην Αλβανία! Ένας από αυτούς τούς εκπατρισμένους Ιταλούς, ο Πιέτρο Μαρούμπι είχε τη

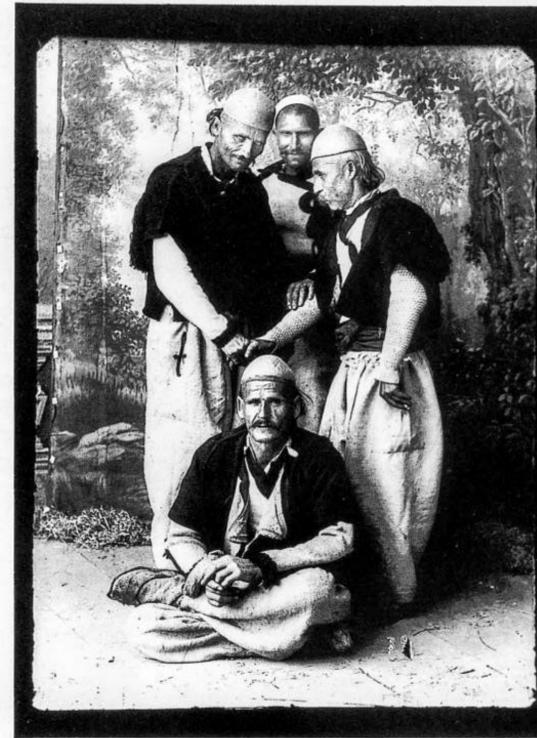
φαινή ιδέα να ανοίξει στα Σκόδρα το πρώτο φωτογραφικό στούντιο της αλβανικής ιστορίας - και όλα αυτά πίσω, στο μακρινό 1858.

Ο Πιέτρο Μαρούμπι μετονομάστηκε σε Πιέτερ -επί το αλβανικότερον-, έστησε το στούντιο του σε κάποιο σκονισμένο στενό της πόλης και άρχισε να φωτογραφίζει την τοπική κοινωνία. Κοιτάξτε τις εικόνες του βιβλίου και θα καταλάβετε γιατί τα Βαλκάνια (ένα ευρωπαϊκό melting pot) έγιναν θέατρο συγκρούσεων και αφετηρία πολέμων: δύο διαφορετικοί λαοί, πρόσωπα και κουλτούρες παρελαύνουν μπροστά στη φωτογραφική μηχανή: αλβανοί μυστακοφόροι με μάτι άγριο, ορθόδοξοι ιερείς με τις οικογένειές τους, καλυμμένες μουσουλμάνες. Δερβίσηδες και πασάδες με τους υποτακτικούς. Επαναστάτες από το Μαυροβούνιο και Γάλλοι στρατιώτες σε ταραγμένες εποχές. Ένα ανθρώπινο μωσαϊκό που ποζάρει αγέλαστο και με όλες τις επισιμότητες.

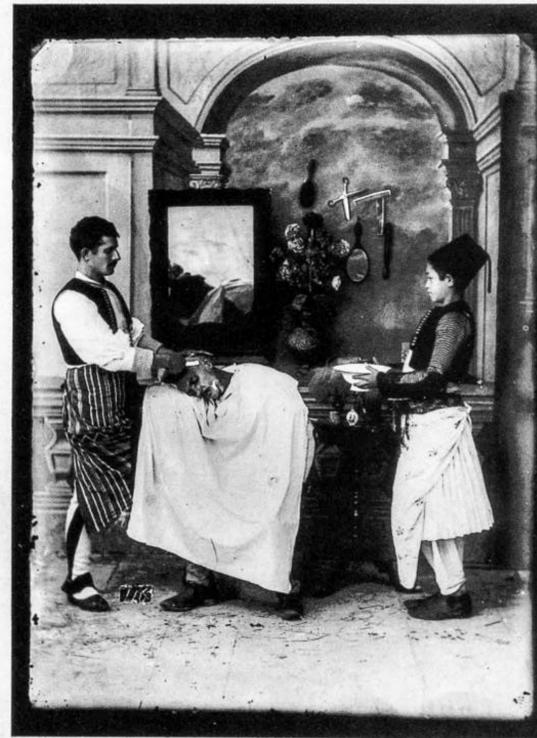
Ανάμεσα στα πρόσωπα υπάρχουν ορισμένες σημαίνουσες προσωπικότητες της αλβανικής ζωής. Συγγραφείς, όπως ο Ερνεστ Κολίκι και Άλεξ Ντρενόβα, στρατιωτικοί, ιερωμένοι. Ακόμη και ο ίδιος ο βασιλιάς Ζόγου. Απεικονίζεται στην πλαζ, όπου αναλύεται σε προσπάθειες... άρσης βαρών! Σε άλλες φωτογραφίες ποζάρει μαζί με την οικογένειά του ή επιθεωρώντας στρατιωτικά αγήματα. Σε ορισμένες νεώτερες φωτογραφίες (των επιγόνων του Μαρούμπι) βλέπουμε τους εκπροσώπους του Μουσολίνι σε επίσημες επισκέψεις στη "φίλη και σύμμαχο" Αλβανία. Διακρίνονται ακόμη μίζερές και κακοφτιαγμένες αψίδες, τις οποίες η κυβέρνηση είχε κατασκευάσει για να τιμήσει τους ιταλούς φασίστες. Εκτός από πορτραίτα ο Μαρούμπι και οι συνεχιστές του απεικόνισαν σκηνές της αλβανικής υπαίθρου και της αγροτικής ζωής, γεγονός που προσδίδει στο βιβλίο ξεχωριστή λαογραφική αξία.

Χαρακτηριστικό του φωτογραφικού στυλ του Μαρούμπι είναι το σφιχτό κάδρο. Στις περισσότερες από τις φωτογραφίες κυριαρχεί το προκάτ φόντο του στούντιο, ενώ πολλές είναι φαγωμένες από την πολυκαίρια. Μια πολυκαίρια που ενδυναμώνει την αίσθηση της νοσταλγίας. Το επεξηγηματικό κείμενο του μεγάλου αλβανού συγγραφέα Ισμαήλ Κανταρέ, που "Ξαναδιαβάζει" με τον τρόπο του ορισμένες από τις φωτογραφίες, βοηθάει την ανάγνωση των εικόνων.

Περίπου εκατό χρόνια ζωής πέρασαν μπροστά από την κάμερα του Μαρούμπι. Σχεδόν ολόκληρη η νεώτερη ιστορία της Αλβανίας. Οστόσο, ο φωτογράφος παρέμεινε παραγνωρισμένος, την ίδια στιγμή όπου άλλοι σύγχρονοί του, του ίδιου ύφους και είδους, έγιναν ευρύτερα γνωστοί. Η δουλειά του Μαρούμπι, κατ' αντιστοιχία με αυτή του Ναντάρ ή του Ατζέ, διηγείται μια ολόκληρη εποχή που πέρασε και άφησε σημάδια και πληγές. Και ίσως, αν τα Βαλκάνια δεν ήταν τόσο στη μόδα, οι εικόνες αυτές να έμεναν ακόμη κρυμμένες σε κάποιο ξεχασμένο συρτάρι. ΓΔ



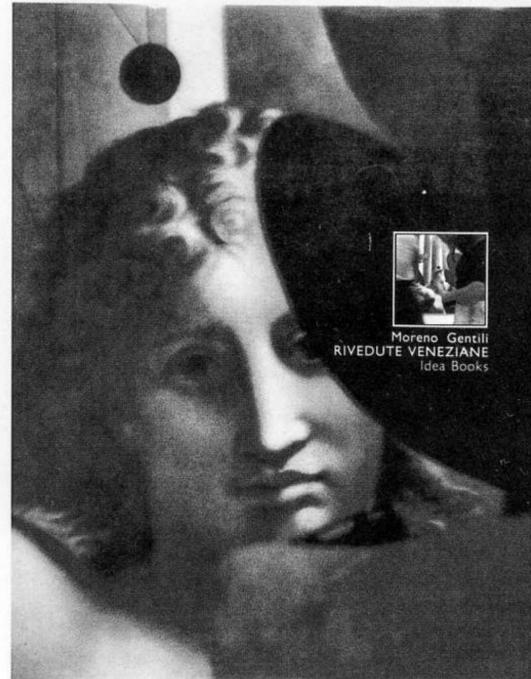
Κελ Μαρούμπι, Χωρικό από τα βουνά της Zadrime, 1915



Κελ Μαρούμπι, Κουρέας ποζάρει μπροστά σε ζωγραφισμένο ντεκόρ, 1900-1915

Moreno Gentili "Rivedute Veneziane"

Εκδόσεις Idea Books ISBN 88-7017-105-1

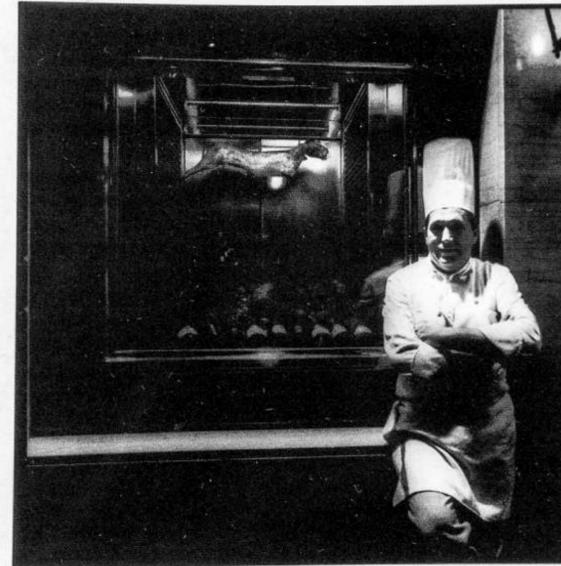


Βενετία δεν σημαίνει μόνο παλάτια και κανάλια. Υπάρχουν -παρεμπιπτόντως!- και άνθρωποι που ζουν στην πόλη των δόγηδων, υπάρχει καθημερινή ζωή που απλώνεται σα θέατρο ανάμεσα σε πανέμορφα κτίρια και στο βάθος της παράδοσης.

Για έναν φωτογράφο είναι διπλά δύσκολο να απεικονίσει την Βενετία χωρίς να πέσει στα κλισέ που αφειδώς προσφέρει η πόλη. Χωρίς, δηλαδή, γιαπωνέζους τουρίστες, παλάτια, γόνδολες. Ο 35χρονος Μορένο Τζεντίλι το καταφέρνει. Εξοπλισμένος με μια κάμερα έξι επί έξι εξερευνά τους δρόμους, το λιμάνι και τα περίχωρα της πόλης, προτείνοντας μια άλλη, μαγική θέαση της καθημερινής ζωής. Όχι πως στις φωτογραφίες του δεν υπάρχουν κάποια από τα "τουριστικά" σημάδια. Όμως αυτά δεν κατέχουν τον πρωτεύοντα ρόλο στην εικόνα. Αντιθέτως, βοηθούν το κάδρο και την εξιστόρηση του μύθου της πόλης.

Το βιβλίο εντυπωσιάζει, αρχικά, με το τετράγωνο κάδρο των εικόνων. Το μάτι μας, εξοικειωμένο στο κλασικό κάδρο των 35 χιλιοστών, εξερευνά το τετράγωνο κάδρο του Τζεντίλι με άλλο ενδιαφέρον. Βοηθούν σε αυτό οι εκπληκτικές εκτυπώσεις και τα αρκετά "στραβά" κάδρα, που ευρέως χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης.

Το βιβλίο χωρίζεται σε θεματικές ενότητες-περιόδους. Της "επίκλησης", της "μεταμόρφωσης", του "έρωτα", του "ιερού και βέβηλου", της "ισορροπίας" και της "κρύας εποχής". Κάθε ενότητα, εκτός από τις τετράγωνες φωτογραφίες, περιέχει ένα τρίπτυχο που τυπώνεται σε διπλή σελίδα. Ο Τζεντίλι αφιερώνει ορισμένες από τις εικόνες του σε αγαπημένα πρόσωπα: η φωτογραφία ενός καρβιού αφιερώνεται στον ταξιδιάρη συγγραφέα Τζόζεφ Κόνραντ. Η εικόνα της πυρκαγιάς σ' ένα αραγμένο πλοίο, στον δαιμόνιο φωτορεπόρτερ Γουίτζι, που αποτύπωσε ανάλογες στιγμές στο λιμάνι της Νέας



Gentili, Πάσχα στο Raspo de Uva



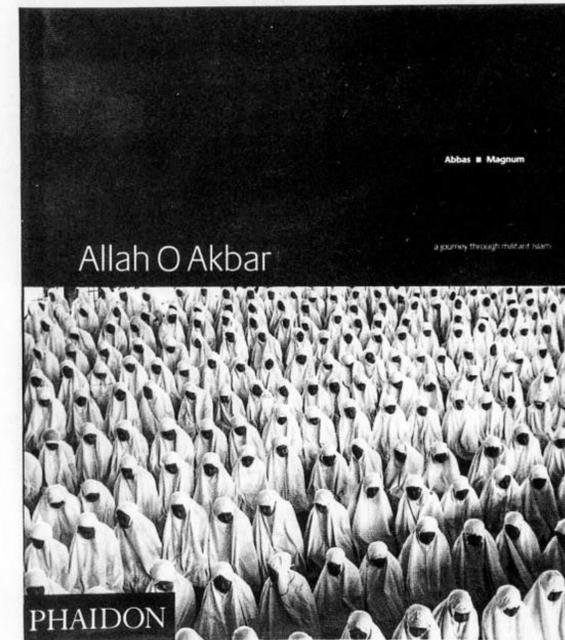
Gentili, Τουρίστες

Υόρκης. Η φωτογραφία της μοναχικής σερβιτόρας στο σκοτεινό Americano μπάρ, στον Ρόμπερτ Φρανκ. Την φωτογραφία του Harry's bar την αφιερώνει στον καλύτερό του θαμώνα, γενναίο πότη και συγγραφέα Έρνεστ Χέμινγουει.

Ο φωτογράφος παρατηρεί με τρυφερότητα τους συν-περπατητές του, ωστόσο σπάνια γίνεται αντιληπτός από τα μάτια τους. Περιπατάει σχεδόν αόρατος μέσα στους δρόμους της Βενετίας και καταγράφει το παραμύθι της ζωής. Ενδιαφέρον το ασπρόμαυτο οδοιπορικό του φωτογράφου. Ξεχάστε τις όποιες τουριστικές φωτογραφίες φίλων και γνωστών και δείτε το χωρίς προκαταλήψεις. Το "ταξίδι" θα είναι σίγουρα όμορφο. ΓΔ

Abbas "Allah O Akbar"

Εκδόσεις "Phaidon", ISBN 0-7148-3162-X.



"Αλλάχ ο άκμπαρ" σημαίνει ο "Αλλάχ είναι μεγάλος" - και ακούγεται από άκρη σ' άκρη σε ολόκληρο τον μουσουλμανικό κόσμο την ώρα που ο Μουεζζίνης λέει την προσευχή. Ο Αμπάς είναι ένας Ιρανός φωτογράφος, μουσουλμάνος και μέλος του φημισμένου πρακτορείου Magnum. Διαθέτει, δηλαδή δύο βασικά χαρακτηριστικά που τού επιτρέπουν να παρακολουθεί με οξυδέρκεια, μακριά από φανατισμούς ή ενθουσιώδεις απλουστεύσεις και να καταγράφει τον μουσουλμανικό κόσμο (κάτι ανάλογο με αυτό που έκανε ο Πατρίκ Ζακμάν, τού ίδιου πρακτορείου, σε σχέση με τον παγκόσμιο ιουδαϊσμό). Για πολλά χρόνια αυτός ο "πιστός" τής φωτογραφίας ακολούθησε τον μουσουλμανικό κόσμο σε 29 χώρες τής υφηλίου. Κατέγραψε τη ζωή και τις συνήθειές του, μα πάνω απ' όλα απεικόνισε τη θρησκευτική λατρεία, την κατάνυξη των εκατομμυρίων πιστών τού Μωάμεθ.

Η μελέτη τού Αμπάς πάνω στον θρησκευτικό κόσμο τού Ισλάμ είναι



Abbas, Από το νεκροταφείο Behert Zahra τής Τεχεράνης.



Abbas, Νύφη στην Καμπούλ. Ο γαμπρός, μετανάστης στη Γερμανία, είναι παρών μόνο στη φωτογραφία

πραγματι επίπονη και επίμονη. Ο φωτογράφος δουλεύει το θέμα του όπως ένας εντομολόγος παρατηρεί το αντικείμενό του: με πολλή προσοχή, κοιτάζοντας όλες τις πιθανές λεπτομέρειες. Προσπαθεί να μην αφήσει έξω από την λεπτομερή αυτή καταγραφή καμμία πλευρά, πιστός στο "δόγμα Magnum". Τα κείμενα που συνοδεύουν αυτό το ογκώδες βιβλίο -τού ίδιου τού φωτογράφου- εξηγούν με απλότητα και αμεσότητα τον ερμητικό αυτό κόσμο, τον "δαιμονικό" για πολλές δυτικές χώρες. Ο Αμπάς περνάει από το Πακιστάν, το εξουθενωμένο από τον πόλεμο Αφγανιστάν, το Ιράν που βρίσκεται στις πρώτες του μετεπαναστατικές στιγμές. Ταξιδεύει στην Αίγυπτο, όπου η λατρεία τού Αλλάχ μπλέκεται με τον φαραωνικό μυστικισμό, στην Ινδία των 1.000 θρησκειών, στην Μαλαισία και την Ιάβα, το Σουδάν και το Ισραήλ. Φωτογραφίζει, ακόμη, τις μουσουλμανικές κοινότητες τής Ευρώπης. Τα παρισινά προάστια τού "Μίσοος" και των τσαντόρ. Το Μπράντφορντ, στην Αγγλία. Ακόμη και την Ανδαλουσία και το Σεράγιεβο. Παντού όπου υπάρχει μουσουλμανικό στοιχείο ο Αμπάς είναι εκεί. Κοιτάζει τε ευαισθησία τους ομοθρήσκους του. Σχολιάζει με τις εικόνες και τα κείμενα.

Οι φωτογραφίες τού Ιρανού δεν έχουν το ίδιο ειδικό βάρος σε όλη τη διάρκεια τής φωτογραφικής περιπλάνησης. Ορισμένες από τις εικόνες -όπως αυτή τού εξωφύλλου- είναι πραγματικά συγκλονιστικές. Άλλες είναι απλώς περιγραφικές. Ωστόσο, εντάσσονται θαυμάσια στο ντοκιμαντερίστικο (ή ρεπορταζιακό, αν προτιμάτε) ύφος βιβλίου. Που αποδεικνύεται το magnum opus τού φωτογράφου. ΓΔ

Diane Arbus "Untitled"

Εκδόσεις "Thames and Hudson"
(ISBN 0-500-54198-1)



Η Diane Arbus έψαχνε πάντοτε αυτό που κρύβεται στην ανθρώπινη ψυχή. Και όσο πιο μπερδεμένη ήταν αυτή η ψυχή, τόσο το καλύτερο γι' αυτήν. Η φωτογράφος, βέβαια, απεικόνισε και πλευρές της καθημερινής ζωής, των συνηθισμένων ανθρώπων. Ωστόσο, στάθηκε με περισσή υπομονή απέναντι στη ζωή των

ανθρώπων που ζουν έξω από το φυσιολογικό πλαίσιο, έξω από τη λογική και εντός ενός δικού τους μικρόκοσμου. Η αμερικανίδα καλλιτέχνης φωτογράφησε ανθρώπους που πάσχουν από κάθε είδους πνευματική καθυστέρηση. Τροφίμους ψυχιατρικών ιδρυμάτων, ανθρώπους με χρόνιες καθυστερήσεις, παραμορφωμένους από το βάρος των προβλημάτων τους. Σε αυτούς, η Άρμπους -όπως η ίδια παραδέχτηκε- έδωσε το μεγαλύτερο μέρος της τρυφερότητας της. Το βιβλίο της "Untitled" είναι μια τέτοια καταγραφή εικόνων. Απλές ασπρόμαυρες φωτογραφίες τετράγωνου φορμά, τραβηγμένες μέσα σε ιδρύματα και κλινικές, από το 1969 μέχρι το 1971. Όλες προσωποκεντρικές. Το βιβλίο έχει ως τίτλο έναν μή τίτλο! Γιατί; Ίσως επειδή τα φωτογραφιζόμενα πρόσωπα μιλάνε από μόνα τους, χωρίς να έχουν ανάγκη να συστηθούν από εξωφύλλου.

Στις 51 φωτογραφίες η Άρμπους απεικονίζει με λιτότητα τα "τέρατά" της. Γυναίκες παραμορφωμένες, χαμένες μέσα στον λαβύρινθο του παραλόγου, κοιτούν το φακό με αθωότητα. Οι περισσότερες από αυτές φορούν αποκριάτικες μάσκες, ψηλά καπέλα αρλεκίνου. Γελούν στο φακό, αγκαλιάζονται, προσφέρουν μια σχεδόν σουρεαλιστική πλευρά του σκοτεινού κόσμου της διαταραγμένης τους ψυχής. Μελετώντας αυτό το βιβλίο εύκολα μπορεί κανείς να διερωτηθεί το γιατί η Άρμπους διάλεξε ένα τόσο αβανταδόρικο αλλά και στενάχωρο θέμα. Γιατί επέλεξε να δείξει τούς δυστυχείς των ψυχιατρικών ιδρυμάτων. Η απάντηση είναι διττή: Αφενός, επειδή η φωτογράφιση αυτών των ανθρώπων σίγουρα έχει τεράστιο ενδιαφέρον. Το παιχνίδι με το άγνωστο, το παράλογο, η προσπάθεια να δείξεις κάτι παραπάνω από το πρωτοφανές, έχουν κατά καιρούς γοητεύσει πολλούς φωτογράφους, άλλοι εκ των οποίων τα κατάφεραν κι άλλοι που απλώς έμειναν στην επιφάνεια. Αφετέρου, επειδή η ίδια η Άρμπους νοιώθει, όπως προκύπτει από τις φωτογραφίες της, αγάπη για τους ανθρώπους αυτούς. Σίγουρα, η ενασχόλησή της μαζί τους δεν πηγάζει από μια υστερόβουλη θεωρία. Για να περάσεις, άλλωστε, τόσο μεγάλα διαστήματα μπαίνοντας και βγαίνοντας -έστω και ως επισκέπτης!- σε τέτοια ιδρύματα δεν φτάνει μόνο αυτό.

Σε ότι αφορά στην ουσία των πραγμάτων: για άλλους η δουλειά της Άρμπους είναι μια πραγματική αποκάλυψη. Το βιβλίο αυτό α-



Arbus.

ποτελεί την πιο συγκροτημένη δουλειά της πάνω στο θέμα, με το οποίο η φωτογράφος καταπιάστηκε σχεδόν σε όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής της ζωής. Για κάποιους άλλους η εικόνα θα περάσει μάλλον απαρατήρητη. Σκοτεινιά, παραμόρφωση και τρέλα ανήμικτες με εικόνες χαράς (απόκριες, μεταμφίεση), δημιουργούν ένα αλλόκοτο -οξύμωρο- φωτογραφικό αποτέλεσμα. Τέλος, κάποιοι θα προσπεράσουν αδιάφοροι αυτό το τρελό παραμορφωμένο παζλ. Ίσως ενοχληθούν κιόλας από τις "αποκάλυπτες" μεταμφιέσεις των δυστυχισμένων.

Όπως και να έχουν τα πράγματα, πάντως, η Άρμπους υπηρετεί με ειλικρίνεια και τιμιότητα το θέμα της, όποιες και αν είναι εν τέλει οι προθέσεις της. Και παραμένει μια από τους πρώτους φωτογράφους που ασχολήθηκαν τόσο επίμονα με τον ερμητικό κόσμο της τρέλας.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ



Arbus.

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.

Παραθέτουμε αποσπάσματα από δύο συνεντεύξεις του Garry Winogrand, αφενός γιατί συμπληρώνουν την εικόνα της προσωπικότητάς του, όπως ακιαγραφήθηκε στο πολύ ενδιαφέρον άρθρο της Γκλόρυς Ροζάκη που δημοσιεύτηκε στο περασμένο τεύχος μας, αλλά και γιατί θεωρούμε ότι προσεγγίζει πολλά γενικότερα θέματα που απασχολούν τούς φωτογράφους αναγνώστες μας.

Αποσπάσματα από συνέντευξη του Garry Winogrand στον David Fahey στις 29-10-1980 στο Los Angeles.

Είπατε κάποτε ότι το βιβλίο σας, “Δημόσιες Σχέσεις”, αναφερόταν εν μέρει στην επίδραση των μέσων επικοινωνίας πάνω στα γεγονότα.

G.W. Όχι, ποτέ δεν είπα κάτι τέτοιο. Η αίτησή μου για την υποτροφία Guggenheim περιέγραφε το αντικείμενο πάνω στο οποίο θα εργαζόμουν. Αναφερόταν στην επίδραση των μέσων επικοινωνίας πάνω στα γεγονότα. Ποτέ δεν είπα ότι οι φωτογραφίες είχαν σχέση με αυτό. Αναμφισβήτητα υπάρχουν γεγονότα που προκαλούνται από τα μέσα επικοινωνίας. Αλλά ουδέποτε ισχυρίστηκα ότι οι φωτογραφίες αναφερόντουσαν σ’αυτό. Έτσι περιέγραφα το ενδιαφέρον που έχω για αυτό το θέμα, αλλά δεν ξεκίνησα να εικονογραφήσω αυτήν την ιδέα. Όχι. Τα γεγονότα πάντοτε με ενδιέφεραν. Πήγα στο συνέδριο του Δημοκρατικού Κόμματος το 1956, όταν ο Κένεντυ πήρε το χρίσμα, και είχε εκλεγεί και απευθυνόταν σε όλους τούς συνέδρους. Τοποθετήθηκα πίσω του και τράβηξα μια όμορφη φωτογραφία από την πλάτη του, με το αριστερό του χέρι εκτεταμένο, το κεφάλι του και τα μαλλιά του ωραία φωτισμένα και ακριβώς πίσω του προς εμένα, είναι ένα μόνιτρο με το πρόσωπο του. Αν θέλετε να μιλήσετε για την επιρροή των μέσων επικοινωνίας πάνω στα γεγονότα τότε έχετε όλο το θέμα σας σε μια μόνο φωτογραφία. Υπερβολικά εύκολο. Όχι. Ουδέποτε είπα ότι οι φωτογραφίες είχαν σχέση μ’αυτό. Αυτή ήταν η γλώσσα που χρησιμοποίησα στην αίτησή μου για την υποτροφία. **Υπάρχει κάποια συγκριμένη “εστίαση” στο βιβλίο σας “Stock Photographs”;**

G.W. Στ’αλήθεια δεν θέλω έτσι εύκολα να ερμηνεύω. Αυτό που εννοώ είναι ότι αλήθεια δεν μ’αρέσει να λέω στους ανθρώπους ποια θάπρεπε να είναι η εμπειρία τους όταν έρχονται σε επαφή με ένα έργο. Όταν αρχίζω να δουλεύω πάνω σε κάτι δεν προσπαθώ να κάνω τίποτε περισσότερο από μία ενδιαφέρουσα φωτογραφία. Αλλά σε κάποιο σημείο καταλαβαίνεις ότι το υλικό παίρνει κάποιο νοήμα ως βιβλίο.

Τα βιβλία σας, “Τα ζώα” είναι μια συνεχής ιδέα ανθρώπων σε σχέση με τα ζώα;

G.W. Δεν ξέρω για τη σχέση τους. Ποιάς στην ευχή μπορεί να ξέρει; Αφού μιλάμε για ζωολογικό κήπο και βέβαια οι άνθρωποι κοιτάνε τα ζώα. “Τα Ζώα” θα μπορούσαν να είχαν ονομαστεί “Κοιτάζοντας τα ζώα”, αλλά ο τίτλος παραείναι νόστιμος.

Πώς ξεκίνησε αυτό το σχέδιο;

G.W. Είχα τότε δύο μικρά παιδιά και τα πήγαινα στον ζωολογικό κήπο. Κι εκεί τότε τότε τραβούσα και καμμία φωτογραφία που δεν ήταν των παιδιών μου. Σε κάποιο σημείο άρχισα να ενδιαφερόμαι. Είδα κάτι να συμβαίνει στις φωτογραφίες που δεν καταλάβαινα, αλλά που με τραβούσε. Συνέχισα να πηγαίνω, ακόμα και μόνος μου. Κάποια στιγμή συνειδητοποίησα ότι είχα υλικό για βιβλίο.

Από τότε που ξεκινήσατε, πώς άλλαξε ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζετε τις φωτογραφίες;

G.W. Πάντοτε μ’άρεσε το πώς έδειχναν οι φωτογραφίες. Όσο πιο φωτογραφικές είναι τόσο μεγαλύτερη χαρά και ενδιαφέρον νοιώθω.

Είναι κάτι που αποκτάει κάποιος με γνώση, ή τόχει και το αναπτύσσει;

G.W. Δεν ξέρω. Δεν γνωρίζω την απάντηση. Έχω την τάση απ’τη μια μεριά να νοιώθω ότι υπάρχουν έμφυτες τάσεις στους ανθρώπους. Αισθάνομαι ότι δεν είχα ποτέ δυνατότητα εκλογής. Δοκίμασα να γίνω ζωγράφος και ξαφνικά συνάντησα κάτι που φάνηκε πιο ενδιαφέρον για μένα. Δεν αποφάσισα ποτέ να γίνω φωτογράφος προτού μάθω ο,τιδήποτε για τη φωτογραφία.

Προσπαθώ να σκεφτώ τι εμπειρίες είχατε που άλλαξαν τα αρχικά σας συναισθήματα προς τη φωτογραφία.

G.W. Στην αρχή ήταν ελκυστική για ένα λόγο, ή μάλλον για περισσότερους από ένα λόγο. Κι ύστερα έγινε ελκυστική με έναν πιο ενδιαφέροντα και πολύπλοκο τρόπο. Στην αρχή η όλη διαδικασία με μάγευε. Οι μηχανές με μάγευαν. Υπάρχει κάτι στις μηχανές που είναι ελκυστικό. Και ύστερα το απλό γεγονός ότι βγαίνεις και εκθέτεις το φιλμ, το εμφανίζεις και βγαίνουν οι φωτογραφίες σιγά-σιγά στην λεκάνη, με μαγεύει, κι αυτό ήταν αρκετό. Δεν γνώριζα τίποτα για φωτογραφίες, ούτε με ενδιέφεραν. Αλλά για να φτάσεις να χαρείς την επεξεργασία πρέπει να βγεις να κάνεις κάτι. Πρέπει κάτι να φωτογραφίσεις. Πρέπει να βγεις στον κόσμο.

Τι ήταν οι πρώτες φωτογραφίες που κάνατε;

G.W. Όλα είναι ντοκουμέντα. Ήταν φωτογραφίες. Δοκίμαζα τα πάντα. Γύρναγα παντού. Δεν γνώριζα πολλά πράγματα. Δεν γνώριζα τι με ενδιαφέρει. Είχα μια μηχανή 20X25 για ένα διάστημα. Είχα μια Graflex 9x12 και μια Zeiss. Είχα μία 120 Rolleiflex ή κάτι παρόμοιο, αλλά εκείνη την εποχή δοκίμαζα διάφορα γιατί πώς να ξέρεις; Δεν γεννιέσαι με μία Leica στα χέρια. Ακόμα και αν θέλεις να γίνεις φωτογράφος, δεν έχεις ιδέα τι είδους φωτογράφος. Πώς να ξέρεις, αν δεν δοκιμάσεις διάφορους τρόπους. Είναι μια διαδικασία να βρεις πως λειτουργείς. Υπάρχουν άνθρωποι που για κάποιους λόγους δεν βγαίνουν ποτέ από το

στούντιο. Ο,τι κι αν φωτογραφίζουν γίνεται πάνω στο τραπέζι. Το ονομάζουν “νεκρές φύσεις”. Δεν βγαίνουν ποτέ από το στούντιο είμαστε διαφορετικοί. Πιστεύω πως αυτός που ξέρει αμέσως τι θέλει είναι σπάνιος. Οι δύο άνθρωποι που γνωρίζω πως ήξεραν τι ήθελαν είναι ο Atget και ο Brassai. Ξεκίνησαν μετά τα σαράντα τους. Δεν ήταν παιδιά. Είχαν βγει στον κόσμο. Είχαν και στις δύο περιπτώσεις πολύ σοβαρό λόγο να φωτογραφίζουν όταν ξεκίνησαν. Όταν είσαι νέος δεν ξέρεις.

Στην εισαγωγή των “Δημοσίων Σχέσεων” ο Tod Papageorge Αναφέρει την αντίδρασή σας στο βιβλίο του Walker Evans “Αμερικανικές Φωτογραφίες” “Είναι η πρώτη φορά που συνειδητοποιούσα ότι φωτογραφίες μπορούν να περιγράψουν την ευφύια”. Μιλάτε για την ευφύια της οπτικής αντίληψης του φωτογράφου, ή την εν γένει ευφύια;

G.W. Πιστεύω ότι σε τελευταία ανάλυση πρόκειται για την ευφύια της ίδιας της φωτογραφίας. Ήταν η πρώτη φορά που συνειδητοποίησα την οργανικότητα της φωτογραφικής ιδέας. Πράγματι, το συνειδητοποίησα με έναν πολύ σπβαρό τρόπο. Το είχα δει προηγουμένως στο έργο του Bresson, αλλά πιστεύω πως το έργο του Bresson βρισκόταν κοντά σ’αυτά που έβλεπα στο περιοδικό Life, κι έτσι δεν παρουσιάζταν τόσο δραματικό όσο το έργο του Evans. Αυτό ήταν έξω από τον ωχρό εκδοτικό κόσμο.

Αλλά πάλι δεν ήταν το είδος της καλλιτεχνίζουσας φωτογραφίας τύπου Weston που είχα μέχρι τότε δει. Γι αυτό μου φάνηκε πολύ πιο δυνατή. Πιστεύω ότι ο Weston Evans είναι ο καλύτερος. Βρίσκεται μέσα σε μια μικρή σπάνια ομάδα, με τον Atget, τον Bresson, λίγους ανθρώπους. Βρίσκεται σε μια σπάνια, σπάνια ομάδα.

Τί ξεπηδάει από το έργο του;

G.W. Η οργανικότητα της φωτογραφικής ιδέας. Αυτό είναι που κάνουν οι φωτογραφίες. Υπάρχουν φωτογραφίες του που συνεχίζουν μέχρι σήμερα να μου χτυπούν το μυαλό.

Οι φωτογραφίες σας συχνά θεωρούνται από λάθος, σαν “αρπαχτές”, τραβηγμένες χωρίς σκόπευση. Ξέρουμε και οι δύο ότι δεν είναι έτσι. Πως αντιδράτε σε τέτοια σχόλια;

G.W. Τι εννοείτε πώς αντιδρά; Πιστεύω ότι αυτοί οι άνθρωποι είναι ηλίθιοι. Όσοι χρησιμοποιούν αυτό τον όρο βρίσκονται σε πλήρη σύγχυση γιατί όταν μιλούν για “αρπαχτές” εννοούν φωτογραφίες οικογενειακού λευκιώματος. Εγώ χρησιμοποίηω το σκόπευτρο, δεν τραβάω στην τύχη. Δεν ξέρω τι εννοούν ακριβώς, αλλά αν εννοούν χαλαρή οργάνωση της εικόνας, κακώς νομίζουν ότι είναι χαλαρή. Παρεξηγούν κι απ’αυτή την πλευρά την φωτογραφία. Οι οικογενειακές φωτογραφίες, άλλωστε, στις οποίες αναφέρονται, είναι από τις πιο σφηγτά συντεθειμένες. Όλα βρίσκονται στα πέντε μέτρα και όλοι κοιτούν χαμογελώντας στη μηχανή. Ασχολείστε με τους ανθρώπους που λεν τέτοια πράγματα, ενώ ανάμεσα σ’αυτά τους δεν έχουν τίποτα. Ίσως μάλιστα να είναι και τυφλοί.

Νομίζω ότι τους το εξηγήσατε εδώ.

G.W. Αυτό που συμβαίνει είναι ότι δεν φαντάζονται φωτογραφία καθραρισμένη όπως την καθάρω εγώ. Μιλάμε για ανοησίες.

Σας κατηγορούν επίσης ότι επίτηδες στραβώνετε το κάδρο.

G.W. Φυσικά. Το ελέγγω απολύτως. Ξέρω τι κάνω. Υπάρχουν λόγοι που το κάνω όταν το κάνω. Μερικές φορές δεν λειτουργεί. Αυτές τις φωτογραφίες δεν τις βλέπετε. Η εντύπωση ότι όλα είναι χαλαρά. Στην πραγματικότητα, όταν παίζεις με αυτό το είδος τού κάδρου, έχεις πολύ μικρότερο περιθώριο λάθους, απ’όσο όταν καθάρεις πάντα με την οριζόντια γραμμή παράλληλη

με τον οριζόντιο. Μπορώ να υποστηρίξω μάλιστα την άποψη ότι τα κάδρα μου δεν είναι ποτέ στραβά.

Οτι έχετε πάντοτε μια γραμμή τού οριζόντιο;

G.W. Κοιτάχτε, το να διαλέγετε την οριζόντια πλευρά σαν σημείο αναφοράς είναι αυθαίρετο. Μπορείτε εξίσου αυθαίρετα να διαλέξετε μια κάθετη πλευρά.

Όπως στη φωτογραφία τού Robert Frank, με τον άνθρωπο και τον στουρό στο Μισισσιπή;

G.W. Ακριβώς. Ελέγξτε αυτήν τη φωτογραφία και θα δείτε ότι είναι πολύπλοκη. Η ανθρώπινη μορφή αναφέρεται στην κάθετη πλευρά και η κοντινή πλευρά του ποταμού στην οριζόντια. Είναι πολύ ενδιαφέρον και πολύπλοκο έργο. Θαυμάσιο έργο.

Όταν φωτογραφίζετε, πόσο μεγάλη σημασία έχει ότι τοποθετήσετε την κατάλληλη στιγμή στην κατάλληλη θέση;

G.W. Μέσα στην ιστορία τής φωτογραφίας το νήμα που συνδέει όλες τις καλές φωτογραφίες είναι ότι η μηχανή βρίσκεται πάντοτε στην σωστή θέση. Κι αυτό είναι λιγότερο αυθαίρετο από όσο ακούγεται. Βασικά αυτό που φωτογραφίζεται βάζει το ίδιο τους όρους. Αυτό που περιγράφεται από τη μηχανή βάζει τούς όρους. Ταυτοχρόνως, κι αυτό μπορεί να ηχεί σαν παράδοξο, υπάρχουν περισσότερες από μια σωστές θέσεις για κάθε περίπτωση. Για παράδειγμα ο Robert Frank είναι κοντός, και ο Lee Friedlander ψηλός. Χρησιμοποιούν και οι δύο Leica. Θα μπορούσαν και οι δύο να πάρουν εξαιρετικές φωτογραφίες τού ίδιου πράγματος από δύο διαφορετικές θέσεις.

Ο ένας λίγο ψηλότερα απ' τον άλλο;

G.W. Ο Friedlander λόγου χάρι μπορεί να τοποθετήσει τη μηχανή όχι απλώς ψηλότερα αλλά σε διαφορετική γραμμή. Και επειδή είναι ψηλός, κοιτάζει το αντικείμενο και το βλέπει διαφορετικά και έχει μια διαφορετική σωστή θέση. Αυτό είναι πολύ σημαντικό σημείο σχετικά με το καθάρισμα, για να προχωρήσει κανείς και να καταλάβει τον Walker Evans σαν συλλέκτη εκλεκτών Αμερικανικών στιγμών. Να καταλάβει κανείς έτσι τις φωτογραφίες. Έτσι, αν καταλάβεις το καθάρισμα ως κάτι που θέλεις να συλλέξεις, περιλαμβάνεις μέσα σ' αυτό ό,τι θέλεις, και αποκλείεις ό,τι δεν θέλεις, να συλλέξεις. Με άλλα λόγια ο φωτογράφος δεν έχει στο μυαλό του ιδέες για ωραίες φωτογραφίες. Κοιτάζει εκεί έξω και αποφασίζει τι επιθυμεί να συλλέξει και αφήνει τη φωτογραφία να φροντίσει για τον εαυτό της. Κι έτσι πετυχαίνει πρωτότυπο έργο, με την πιο βαθειά σημασία τού όρου.

Πόσο από τη φωτογραφία σας ασχολείται με την κοινωνική ιστορία;

G.W. Ολόκληρη, είναι αναπόφευκτο. Είναι η ίδια η φύση τού μέσου. Πραγματεύεται τον κόσμο. Μια φωτογραφία τούρτας ή σαπουνιού για διαφήμιση είναι όσο κοινωνική ιστορία είναι ο,τιδήποτε άλλο. Κάθε φορά που κάποιος τραβάει μια φωτογραφία λειτουργεί σαν ιστορικός.

Ποιοί καλλιτέχνες σάς έχουν εμπνεύσει;

G.W. Δεν τους κοιτάω για έμπνευση, αλλά για χαρά. Αγαπάω πολύ τον Goya, τον Velasquez, τον Bosch, τον Picasso, τον Rubens, τον Matisse, τον Cezanne, αυτοί είναι οι πρώτοι που θυμάμαι, αλλά και τον Franz Hals, Θεέ μου, τώρα θυμάμαι τον Miro, τον Muiillo, είναι τόσοι οι θαυμάσιοι άνθρωποι, και ο Rauschenberg και ο Frank Stella και πολλοί περισσότεροι.

Από φωτογράφους;

G.W. Χωρίς σειρά προτεραιότητας, ο Evans, ο Weston, ο Frank, ο Bresson, ο Kertesz, ο Brassai και φυσικά ο Atget. Και πολλοί, πολλοί άλλοι.

Τι δίνει έμπνευση;

G.W. Το ίδιο το μέσον. Δεν χρειάζεται έμπνευση για

να δουλέψω. Πιστεύω ότι υπάρχουν έργα απ'τα οποία μαθαίνω. Αυτή είναι η χαρά μου.

Πόση τεχνική χρειάζεται για μια καλή φωτογραφία; Ποιά είναι τα όρια;

G.W. Η τεχνική δεν είναι μια αφηρημένη ιδέα. Όταν διδάσκω ρωτάω μια ερώτηση: "Ποιάς είναι καλύτερος τεχνίτης ο Robert Frank, ο Walker Evans ή ο Edward Weston;" Αν σκεφτείτε λίγο καταλαβαίνετε ότι είναι ερώτηση παγίδα. Κανένας δεν είναι καλύτερος τεχνίτης, όταν καταλαβαίνεις τι σημαίνει τεχνική. Καλή τεχνική είναι αυτή που ταριάζει στο πρόβλημα.

Συνδιάζετε κάποια απ' τις φωτογραφίες σας με σουρεαλιστικές ιδέες, με αυτοματισμό και ελεύθερο συσχετισμό ιδεών;

G.W. Δεν ξέρω. Δεν άκουσα ποτέ αυτούς τους όρους. Όσο για τον σουρεαλισμό, κάθε φωτογραφία είναι στιγμιαίος σουρεαλισμός, γιατί έτσι δείχνουν τα πράγματα στη φωτογραφία, "υπερ-πραγματικά".

Είναι η ιδέα που έχουν οι σουρεαλιστές ότι αντιδράς διαισθαντικά και με ένστικτο στα πράγματα όπως συμβαίνουν.

G.W. Δεν καταλαβαίνω τι θά πεί γρήγορη αντίδραση. Είναι πάλι αυτή η ιστορία να χρονομετράς την αντίδραση του καλλιτέχνη, του φωτογράφου. Πιστεύω πως είναι άσχετο. Ξέρω ότι ο τρόπος με τον οποίο δουλεύω συνήθως λειτουργεί σωστά. Υπάρχουν πολλά πράγματα που έχουν σχέση με γρήγορες αντιδράσεις. Ασχολούμαι με πολλά πράγματα περαστικά, κι αν σκεφτώ προηγουμένως τα πράγματα χάνονται. Είμαθα πολύ καιρό πριν, ότι η στιγμή για να σκεφτείς είναι όταν κοιτάξεις το κοντάκι, όχι όταν τραβάς. Αν κάτι με ενδιαφέρει, συνήθως θα προσπαθήσω να το κάνω φωτογραφία.

Ξέρω πώς εργάζεστε. Έχει σχέση με μίαν άμεση, ενστικτώδη αντίδραση σε ό,τι είναι μπροστά σας. Δεν είναι σαν κάτι υπολογισμένο.

G.W. Φυσικά και είναι υπολογισμένο. Το μέρος που διαλέγετε να πάτε, η πόλη στην οποία διαλέγετε να ζήσετε αυτό είναι υπολογισμένο.

Αλλά εννοώ ότι, όταν βρεθείτε εκεί και συμβαίνουν πράγματα μπροστά σας, είναι πιο πολύ ενστικτώδης η αντίδρασή σας.

G.W. Εντάξει, αλλά σκεφτείτε το εξής: Μπορεί να μιλάμε για τελειώς διαφορετική διαδικασία υπολογισμού. Η ψυχολογία μου, όποια και αν είναι, με οδηγεί σε ορισμένα μονοπάτα, με εσπάζει σε ορισμένα πράγματα και με αναγκάζει να αντιδράσω μπροστά σε ορισμένα πράγματα. Αντδρώ με μια μηχανή κι έτσι δεν βλέπω κανέναν. Με άλλα λόγια υπάρχει ένας υπολογισμός, ένα διαφορετικό είδος διαδικασίας υπολογισμού. Είμαστε όλοι προγραμματισμένοι να αντιδρούμε αυθόρμητα με διαφορετικά στοιχεία μέσα από το πλήθος.

Πόσο συχνά ενορχηστρώνετε μίαν επίκαι;

G.W. Εξαρτάται από τη σκηνή.

Σε ποιά βαθμό;

G.W. Μπορεί να παρατηρώ κάτι, ύστερα κάτι με ενδιαφέρει και το βάζω στο σκόπευτρο μου. Στο σημείο αυτό βλέπω άλλα πράγματα να συμβαίνουν γύρω. Αρχίζει κανείς τότε να παίρνει αποφάσεις, συνήθως αποφάσεις για το πώς μπορεί να το δείξει όσο γίνεται πιο καθαρά. Και μπορεί να χρειαστεί να κάνω ένα βήμα προς τα εδώ γιατί κάτι με ενοχλεί. Καταλαβαίνετε; Συνήθως έχει σχέση με τί αποφασίζω να περιλάβω στο κάδρο και πόσο καθαρότερα να το δείξω.

Άρα υπάρχει ένα στοιχείο ενορχήστρωσης.

G.W. Πολύ συχνά. Απολύτως. Και έπειτα, όταν κοιτάς το κοντάκι, μπορείς να δεις οκτώ καρέ με λίγο περισσότερο και λίγο λιγότερο, ανάλογα με το πόσο κράτησε η

σκηνή. Επίσης, δουλεύεις τα πράγματα, γιατί ξεκινάς όταν κάτι συμβαίνει βάσει μιας αντιδράσεώς σου και όσο περισσότερο δουλεύεις τόσο πιο πολλά βλέπεις. Και ίσως κάποιος κάνει μια κίνηση και περιμένεις να ξανασυμβεί γιατί το είδες όταν πρόσεχες κάτι άλλο. Μπορεί να γίνει πολύ ενδιαφέρον.

Νομίζω ότι ο Bresson συνήθιζε να φωτογραφίζει μέχρι τού σημείου όπου η τελευταία φωτογραφία ήταν η πιο ενδιαφέρουσα.

G.W. Δεν μπορώ να πω το ίδιο για τον εαυτό μου. Κάποια στιγμή σταματώ. Είτε εμφανίζεται το πράγμα, είτε χάνω το ενδιαφέρον μου, είτε πάλι τράβηξα αρκετά. Πού να ξέρω; Αλλά για κάθε καρέ που τράβηξα, κάτι που είδα με ενδιαφερε αρκετά για να το τραβήξω. Αλλά ακόμα δεν έχω δει τη φωτογραφία, και δεν είναι αναγκαστικά ή τελευταία φωτογραφία, μπορεί να είναι οποιαδήποτε ή και όλες.

Μοιάζει σαν να ρυθμίζεις σωστά έναν σταθμό στο ραδιόφωνο.

G.W. Δεν νομίζω. Διότι δεν έχεις δει ακόμα τις φωτογραφίες. Μόνο και μόνο επειδή φωτογραφίζεις μιαν ενδιαφέρουσα φάτσα ως ενδιαφέρουσα φάτσα δεν σημαίνει ότι έγινε καλή φωτογραφία.

Βγαίνει κυρίως στο κοντάκι.

G.W. Να το πω ως εξής. Δεν βλέπω φωτογραφίες μέχρι να δώ φωτογραφίες. Όταν φωτογραφίζω βλέπω ζωή. Αυτό που βρίσκεται μέσα στο σκόπευτρο δεν είναι φωτογραφία, είναι ζωή.

Είναι μια διαδικασία επιλογής στο κοντάκι.

G.W. Είναι το ίδιο με την λήψη. Ένα νέο είδος απόψεων.

Τί σας δίνει τη μεγαλύτερη ικανοποίηση στη φωτογραφική σας καριέρα;

G.W. Το να φωτογραφίζω.

Αυτό ακριβώς ήθελα.

G.W. Αυτή είναι η αλήθεια.

Μόνον η πράξη τής φωτογραφίας;

G.W. Και το να βλέπω φωτογραφίες. Είναι απίστευτο τί συμβαίνει μέσα σε ένα κάδρο. Με εντυπωσιάζει με ποιά τρόπο μερικά πράγματα μπορούν να υπάρξουν σε μια φωτογραφία. Η φωτογραφία είναι καταπληκτική.

Πιστεύω ότι είναι πραγματικό δώρο να μπορεί κανείς να ενθουσιάζεται έτσι.

G.W. Είμαι ευγνώμων. Αν βλέπετε τη ζωή σαν μια πάλη με την βαρεμάρα, σπανίως βαριέμαι.

Πώς μπορείτε να κρατάτε την ανωνυμία σας; Η παρουσία σας στις φωτογραφίες σας δεν γίνεται πάντα αισθητή.

G.W. Ελπίζω όχι. Πριν απ' όλα είμαι γρήγορος. Κάποιος που με είδε να φωτογραφίζω είπε πως είμαι παίκτης τού μπάσκετ. Κάνω κινήσεις. Πράγματι ο Maxime Wolf μούπε κάποτε: "Gamy είσαι ηθοποιός". Το γνωρίζω αυτό από καιρό. Όταν δουλεύω, είμαι ηθοποιός, performer, και πολύ επαγγελματίας. Ξέρω τί κάνω. Γυρνάω έξω συχνά και φωτογραφίζω κυρίως αγνώστους και δουλεύω συνήθως με μικρούς φακούς, άρα σχετικά κοντά. Έχω αναπτύξει πολλά παιχνίδια και κινήσεις και γίνομαι αόρατος.

Έτσι, μεγάλο μέρος τού έργου σας έχει σχέση με την κίνηση.

G.W. Όχι, πιστεύω πως έχει σχέση με την ακινησία.

Με την ακινησία;

G.W. Κοιτάζτε τις φωτογραφίες.

Μπορεί κανείς να γίνει μεγάλος φωτογράφος μόνον με επιμονή;

G.W. Πιστεύω ότι καθένας μπορεί να κάνει ευφείς φωτογραφίες. Αρκεί να χρησιμοποιήσει το μέσον με ευφυή τρόπο. Με άλλα λόγια να το χρησιμοποιήσει για να κάνει

αυτό που κάνει καλύτερα: να περιγράψει. Μη με ρωτήσετε γιατί υπάρχουν άνθρωποι με πάθος, ευφυΐα, ενέργεια και ταλέντο που δεν κάνουν μεγάλο έργο. Δεν έχω απαντήσεις.

Είναι σημαντικό νάχει κανείς ιστορική άποψη;

G.W. Τί θα πει αυτό;

Μια γνώση τής ιστορίας τής φωτογραφίας. Είναι απαραίτητο;

G.W. Δεν νομίζω πως θα έβλαπτε. Ίσως μάλιστα σε κάποιο σημείο νομίζω πως είναι απαραίτητο να γνωρίζει κανείς τί έχει ήδη γίνει. Αξίζει να ξέρει τί έχει γίνει, όχι για να συνθλιβεί ή να το παπαγαλίσει, αλλά για να μορφωθεί απ' αυτό.

Οι φωτογραφίες δείχνουν καλύτερες σε μούρο-άσπρο από ότι σε χρώμα;

G.W. Έχω κάνει κάτι ενδιαφέρουσες έγχρωμες. Δεν έχω ποτέ δει τις μαυρόασπρες φωτογραφίες μου έγχρωμες, έτσι δεν μπορώ να σας πω.

Ποιός νομίζετε ότι κάνει καλό έγχρωμο έργο σήμερα;

G.W. Ο Bill Eggleston. Λίγο και ο Stephen Shore. Και η Helen Levitt. Υπάρχουν άνθρωποι, που κάνουν σωστό, όμορφο χρώμα, αλλά δεν υπάρχει ένταση, είναι άτονα. Πολλά τέτοια έργα γίνονται σήμερα.

Μπορεί οι φωτογραφίες να είναι "πνευματικές";

G.W. Αν κοιτάς μια φωτογραφία και έχεις μια πνευματική εμπειρία, ποιός το αρνείται; Θα μπορούσε να είναι ο,τιδήποτε. Θα μπορούσε να σε κάνει να ξεράσεις κιάλας. Ο καθένας έχει την προσωπική του εμπειρία. Αστεία ερώτηση. Οι φωτογραφίες δεν έχουν συγκεκριμένο περιεχόμενο.

Ποια είναι η αντίδρασή σας στη φράση του Marcel Duchamp ότι "αν το ονομάσω τέχνη, γίνεται τέχνη";

G.W. Ανοησίες. Αυτό μοιάζει με το "Είναι στο μάτι του παρατηρητή". Είναι ένας τρόπος να αποφεύγεις το πρόβλημα. Καταλαβαίνετε τί εννοώ. Είναι σα να λες δεν υπάρχει τίποτε να μάθω. Γιατί να μην πάρω μια σελίδα να πετάξω λέξεις πάνω της; Αν το ονομάσω ποίηση, τότε είναι ποίηση. Ελάτε τώρα! Εντάξει κύριε Duchamp μπορείτε να κάνετε ό,τι θέλετε, αλλά μακριά από μένα. Κρατήστε το στο σπίτι σας.

Βλέπετε φωτογραφίες σε μούρο-άσπρο;

G.W. Βλέπω μαυρόασπρες φωτογραφίες όταν είμαι μαυρόασπρες και έγχρωμες όταν είναι έγχρωμες.

Τί λόγο βρίσκετε στους τίτλους και στις λεζάντες των φωτογραφιών;

G.W. Αν πάρετε για παράδειγμα τον Duane Michals και κοιτάξετε όλες τις σειρές του, ίσως βρείτε μία ή δύο ενδιαφέρουσες φωτογραφίες. Αρχικά κάθε σειρά είχε ένα τίτλο, και ο λόγος που είχαν τίτλο είναι ότι δεν λειτουργούσαν ως σειρές. Ο τίτλος ήταν εκεί, γι αυτό απαγορεύεται να χαθεί το μήνυμα, ή ό,τι τελοστάντων υποτίθεται πως λένε. Κι ύστερα, έφτασε στο σημείο να γράφει ένα σωρό ανοησίες κάτω από κάθε φωτογραφία. Παραμένουν πληκτικές φωτογραφίες. Το γεγονός είναι ότι οι σειρές δεν λειτουργούν. Άλλωστε, τα μηνύματα είναι βαρετά. Δεν καταλαβαίνω να συζητάει κανείς και να παίρνει σοβαρά αυτά τα πράγματα. Ακόμα χειρότερα να ξεδεύει λεφτά.

Ο Andre Malraux είπε ότι στον χώρο τής ανθρώπινης μοίρας το βάθος των ερωτημάτων είναι πιο σημαντικό από τις απαντήσεις. Οι φωτογραφίες σας ερωτούν;

G.W. Δεν έχω την παραμικρή ιδέα. Δεν ξέρω. Οι φωτογραφίες μου περιγράφουν ορισμένα πράγματα.

Τί είναι αυτό που κάνει μια συγκεκριμένη φωτογραφία αρκετά σημαντική για να γίνει;

G.W. Τί είναι σημαντικό στις φωτογραφίες; Εγώ

φωτογραφίζω ό,τι με ενδιαφέρει. Βασικώς το ενδιαφέρον έχει σχέση με το πώς δείχνουν τα πράγματα. Σε κάποιο σημείο, αν η φωτογραφία είναι αρκετά ενδιαφέρουσα, θα την τυπώσω.

Τί κάνει μια φωτογραφία να λειτουργεί;

G.W. Η ένταση ανάμεσα στη φόρμα και στο περιεχόμενο.

Είναι μια συνεχής μάχη ανάμεσά τους;

G.W. Έτσι πρέπει.

Το ένα ξεπερνάει το άλλο, ή συνυπάρχουν;

G.W. Στα καλύτερα έργα συνυπάρχουν, αλλά στο πιο ενδιαφέροντα η απειλή του ενός να ξεπεράσει το άλλο είναι αυτό που κάνει το έργο σε μεγάλο βαθμό να έχει ένταση και ενέργεια. Το μέγεθος του κινδύνου καθορίζει την ποιότητα του προβλήματος.

Έχετε κάποια μεγαλύτερη σχέση με το ένα από τα δύο;

G.W. Μόλλον με το περιεχόμενο. Στις περισσότερες φωτογραφίες μου το περιεχόμενο απειλεί τη φόρμα. Αυτό όμως είναι μόνο γλώσσα. Στο τέλος, στα καλύτερα έργα, αυτό δεν συμβαίνει. Τίποτα δεν ξεπερνιέται. Το πρόβλημα ουδέποτε λύνεται. Στα καλύτερα έργα το πρόβλημα πάντοτε τίθεται και ουδέποτε, ουδέποτε λύνεται.

Πώς τοποθετούνται οι φωτογραφίες σας στην ιστορία τής φωτογραφίας;

G.W. Δεν ξέρω.

Πρέπει νάχετε κάποιαν ιδέα. Βλέπω μian εξέλιξη απ' τον Atget, τον Evans, τον Frank στον Winogrand.

G.W. Πιθανόν. Δεν είναι παράλογο. Υπάρχουν και πολλοί άλλοι φωτογράφοι. Ξεχάσατε τον Kertesz και τον Bresson. Και τούσους άλλους. Τον Sullivan, τον Brassai, τον Brandt, τον Weston. Εμείς οι φωτογράφοι είμαστε τυχεροί, γιατί υπάρχει τόσος πλούτος από σούπερ καλά έργα που έγιναν από σούπερ καλλιτέχνες. Ας τους αποκαλέσουμε έτσι, αφού αυτό είναι. Είμαστε τυχεροί. Υπάρχει αληθινή φιλολογία απ' την οποία μπορούμε να μορφωθούμε.

Υπάρχει κάποια πίεση να κάνετε νέο έργο;

G.W. Όχι δεν έχω καμία πίεση. Απλώς δουλεύω. Είναι γεγονόςς ότι μου ζητούν πολλοί να δούν αυτό που κάνω αυτήν την εποχή. Δεν αισθάνομαι γι' αυτό κάποια πίεση. Το αγνώ και εργαζομαι. Έχω τον δικό μου ηλίθιο ρυθμό. Κάνω τις δικιές μου βλακειές. Απλώς δουλεύω. Αυτή είναι η ευχαρίστησή μου. Εμφανίζω μόνο τα φιλμ. Δεν έχω κάνει καθόλου κοντάκτ.

Για δύο ολόκληρα χρόνια;

G.W. Και πολύ περισσότερο. Έχω τόνους απ' το Τέξας.

Πόσα απ' αυτά που φωτογραφίζετε στηρίζονται στην τύχη, στην τύχη ότι είστε εκεί με τη μηχανή και φωτογραφίζετε;

G.W. Πολλά. Είναι ανάμικτα. Υπάρχουν άνθρωποι που με ξέρουν και λένε ότι περισσότερα πράγματα συμβαίνουν, όταν είμαι εκεί. Ένας φίλος είπε σπ θα φωτογράφιζε περισσότερο αν ήταν μαζί μου συνέχεια, χωρίς εγώ να φωτογραφίζω. Μερικές φορές αισθάνομαι ότι ο κόσμος είναι ένα μέρος όπου αγόρασα εισιτήριο για να μπω. Μια μεγάλη παράσταση, που δεν θα συνέβαινε, αν δεν ήμουνα εγώ με τη μηχανή μου. Το αισθάνομαι μερικές φορές, κι έτσι μπορέι να μην είναι τύχη. Δεν ξέρω. Απλώς δεν ξέρω. Με κάνει να νοιώθω τρελλός.

Υπάρχει κάποιο γενικότερο σχέδιο για το έργο σας στο σύνολό του;

G.W. Δεν έχω ιδέα.

Τι ρόλο παίζει η κριτική τέχνης;

G.W. Μιλώ βέβαια για τον εαυτό μου. Πιστεύω ότι είναι κάτι τελείως άσχετο. Ίσως κάτι έξυπνο, που

γράφεται, μπορεί να φωτίσει τούς θεατές. Αν το πρόσωπό που γράφει είναι κάπως έξυπνο, καταλαβαίνω λίγο πώς κάποιοι άλλοι αντιλαμβάνεται τα πράγματα, ή, αν πρόκειται για τις δικές μου φωτογραφίες, πώς τις συλλαμβάνει, που είναι πάντοτε τελείως διαφορετικό από το πώς τις βιώνω εγώ. Συνεχώς αντιλαμβάνομαι πως δεν είμαι καθόλου ευαίσθητος. Δεν συλλαμβάνω τα πράγματα με τον τρόπο που το κάνουν μερικοί από αυτούς που γράφουν.

Αλλά αναγνωρίζετε τη δική τους σύλληψη;

G.W. Δεν τόκανα, αλλά δεν έχω δικαίωμα εκλογής. Αν εκεί που κάθεστε, αρχίσετε να μασάτε αυτό το χαρτόνι και μου πείτε σπ έχει ωραία γεύση, δεν μπορώ να συζητήσω πάνω σ' αυτό. Δεν μπορώ να διαφωνήσω. Είναι δικός σας τρόπος αντίληψης και δική σας εμπειρία, κι αν μου πείτε σπ αισθάνεστε ωραία ή άσχημα, πάλι δεν μπορώ να συζητήσω. Καταλαβαίνετε; Πάντως είναι ενδιαφέρον το πώς ο κόσμος αντιλαμβάνεται τα πράγματα. Αυτό όμως δεν έχει καμμία σχέση με το πώς λειτουργώ εγώ. Αυτό που δείχνει είναι πως δεν αισθάνομαι πολύ ευαίσθητος. Έτσι οι προσωπικές μου εμπειρίες από τα πράγματα, τουλάχιστον αυτές που μπορώ να αρθρώσω, είναι πολύ περιορισμένες. Ίσως μάλιστα χοντροκομμένες.

Ο John Szarkowski στο βιβλίο του " Το μάτι τού Φωτογράφου" λέει σπ "η φωτογραφία μας διδάσκει να βλέπουμε από απρόσμενη γωνία και μας δείχνει εικόνες που δίνουν το νόημα μιας σκηνής."

G.W. Οι φωτογραφίες δεν έχουν αφηγηματική ικανότητα. Αν θέλετε μπορείτε να μάθετε από μια φωτογραφία πώς ένα κομμάτι χώρου και χρόνου φαίνονται στην μηχανή. Το τί συνέβη δεν το μαθαίνετε από τη φωτογραφία. Μπορεί νάχετε μια φωτογραφία δύο ανθρώπων που φιλιούνται, αλλά θα μπορούσαν να δαγκώνονται. Η εικόνα τού υποψήφιου που δίνει χειραψία με τον πρόεδρο θα μπορούσε να είναι σκηνή πάλης, γι αυτό γράφουν λεζάντα σπ δίνουν τα χέρια. Δεν ξέρεις απ' τη φωτογραφία. Δεν υπάρχει ούτε μία φωτογραφία με αφηγηματική ικανότητα.

Ο Douglas Davis που γράφει στο Newsweek λέει σπ το "το φωτογραφικό μέσο μιλάει σε πολύ βαθύ και παράλογο επίπεδο στα ένστικτα τού ανθρώπου περισσότερο από όσο στον έλλογο κριτικό του μηχανισμό". Συμφωνείτε με αυτό;

G.W. Δεν πιστεύω πως είναι τόσο απλό. Ανάλογα με τον συγκεκριμένο θεατή μπορεί με πολλούς διαφορετικούς και πολύπλοκους τρόπους.

Είναι αναγκαίο να ζεί κάποιος εκεί όπου φωτογραφίζει;

G.W. Όχι αναγκαστικά.

Μήπως είναι ευκολότερο να στραφεί σε ορισμένο στυλ;

G.W. Αν έρθεις απ' τη Νέα Υόρκη στο Λος Άντζελες και σού 'χουν μιλήσει για τον κεντρικό δρόμο Rhode Drive, μπορείς να πας εκεί και να κάνεις φωτογραφίες, όσο καλά και ένας που έχει πάει εκεί αρκετές φορές. Έχω ακούσει φωτογράφους να λένε σπ πρέπει να γνωρίσουν ένα μέρος καλά, προτού το φωτογραφίσουν. Δείξτε μου μία φωτογραφία απ' την οποία να φαίνεται πόσο καλά γνωρίζει το μέρος ο φωτογράφος, αν γνώριζε τη γλώσσα, αν γνώριζε τον λαό, ο,τιδήποτε. Βασικώς ο φωτογράφος, που λέει σπ πρέπει να γνωρίζει το μέρος προτού φωτογραφίσει, συζητάει για τη δική του άνεση. Δεν αισθάνεται βολικά, αν δεν έχει προχωρήσει σε κάποιο βαθμό οικειότητας.

Δουλέψατε στη Νέα Υόρκη, στο Τέξας, στη Νότια Καλιφόρνια. Πολλοί διαφορετικοί τρόποι ζωής, υποκειτούρες, συμπεριφορές. Φαίνεται πως το είχατε προσχεδιάσει.

G.W. Είμαι Νεοϋορκέζος. Γεννήθηκα, μεγάλωσα, έζησα και φωτογράφησα πολύ εκεί. Αλλά παράλληλα ταξίδεψα πολύ μέσα στις ΗΠΑ. Και το Τέξας με τράβηξε. Το ίδιο και το Λος Άντζελες. Αυτό είναι όλο. Πήγα και είδα πολλά άλλα μέρη που δεν με τράβηξαν με τον ίδιο τρόπο. Τώρα ζω εδώ. Αυτό είναι όλο. Δεν υπάρχει μεγάλο σχέδιο. Με ενδιαφέρουν οι οργανικές διαφορές. Και το Λος Άντζελες είναι οργανικά διαφορετικό απ' τη Νέα Υόρκη. Τα φοινικόδενδρα, η αρχιτεκτονική, τα αστεία σπίτια. Η αυτοκινητιστική κουλτούρα. Είναι παράξενο. Είναι ριζικά διαφορετικό.

Σαν τον Bresson που ταξίδεψε σε πολλές χώρες, που μπλέχτηκε σε πολλές διαφορετικές κουλτούρες,

G.W. Είμαι πολύ πιο περιορισμένος απ' αυτήν την άποψη.

Αλλά μοιάζει να ακολουθείτε μια πλευρά της ίδιας ιδέας.

G.W. Κοιτάχτε, δεν είμαι ζωγράφος ή συγγραφέας, κι αν θέλω να φωτογραφίσω πρέπει να βρίσκομαι εκεί.

Πάμε έτσι πίσω στην ερώτηση, αν πρέπει να ζεις εκεί όπου φωτογραφίζεις.

G.W. Έκανα μερικές φωτογραφίες πολύ καλές από δω, ταξιδεύοντας μέσα έξω, κι αυτό είναι ένας απ' τους λόγους που ζω εδώ.

Στην ουσία περιορίζεται στο ζήτημα της άνεσης.

G.W. Απλώς αν θές να κάνεις πολλά, δεν μπορείς να μένεις μόνο στην Νέα Υόρκη. Αν είχα λεφτά, κάθε δεύτερο μήνα θαρχόμουνα εδώ και θα έμεινα στο ξενοδοχείο. Αλλά έτσι θα ξόδευα μια περιουσία. Ο πιο πρακτικός τρόπος να είσαι εδώ, είναι να ζεις εδώ.

Κάνσατε το βιβλίο “Οι γυναίκες είναι όμορφες”. Μπορείτε να περιγράψετε αυτή σας την έλξη;

G.W. Μα είχα δίκιο. Οι γυναίκες είναι όμορφες, με γοητεύουν.

Με ποιά τρόπο;

G.W. Με ποιά τρόπο; Μα, με κάθε τρόπο. Είναι χαρά να τις βλέπεις να κινούνται. Είναι ενέργεια. Κοιτάξτε τις φωτογραφίες του βιβλίου. Οι περισσότερες δεν είναι γυναίκες εξωφύλλων, αλλά δείχνουν όσο καλά μπορούν να δείξουν. Έχει σχέση με την ενέργεια. Σε κάποιο σημείο κατάλαβα ότι μπορούσε να βγει βιβλίο. Ίσως τώρα νάχω αρκετές φωτογραφίες για ένα βιβλίο “Ο γιός του Οι γυναίκες είναι όμορφες”.

Περιμένσατε ποτέ πως οι φωτογραφίες θα πουλιόντουσαν ως Καλή Τέχνη;

G.W. Όχι, ούτε το περιμένα, ούτε το σκέφτηκα ποτέ.

Όταν φωτογραφίζετε ανθρώπους, υπάρχει κάτι που κάνετε για να νοιώσουν πιο άνετα;

G.W. Δεν ξέρω την απάντηση. Ενωώ, οτι είμαι γρήγορος με την μηχανή. Υπάρχουν φορές που νοιώθω οτι κάποιος θα αισθανθεί δυσφορία να φωτογραφηθεί, και τότε συνήθως τον αφήνω.

Ο John Szarkowski είπε οτι “ τα τρία πιο σημαντικά γεγονότα στην αμερικάνικη φωτογραφία στην δεκαετία του 50 είναι η ίδρυση του εκδοτικού οίκου και περιοδικού Aperture, η έκθεση η “Οικογένεια του Ανθρώπου” και οι “Αμερικανοί” του Robert Frank.”. Συμφωνείτε;

G.W. Ποτέ δεν σκέφτηκα ότι είναι τα τρία μεγαλύτερα φωτογραφικά γεγονότα. Θα συμφωνούσα αμέσως για τον Frank. Αναμφισβήτητα οι Αμερικάνοι είναι το πιο σημαντικό. Την Aperture, εγώ τουλάχιστον, ποτέ δεν την πήρα στα σοβαρά. Όσο για την “Οικογένεια του Ανθρώπου” το μόνο που έκανε ήταν να προπαγανδίσει

την φωτογραφία στα διαφημιστικά πρακτορεία. Άλλαξε τη φύση τής διαφήμισης. Μετά την έκθεση αυτή άρχισαν να κάνουν διαφημίσεις που έμοιαζαν με δημοσιογραφικές. Πολύ ενδιαφέρον. Αλλά ύστερα απ' αυτό, έκανε δημοφιλέστερη τη φωτογραφία τύπου περιοδικού Life, λες και χρειαζόταν κάτι τέτοιο. Πιστεύω πως η “Οικογένεια του Ανθρώπου” ήταν κακή λειτουργία του Μουσείου, την ώρα που ένα μουσείο πρέπει να κάνει πράγματα που να δείχνουν στα μέσα δρόμους απ' τους οποίους θα μορφώνονται. Εδώ το Μουσείο λειτούργησε σαν περιοδικό Life. Εικονογράφησαν μιαν εκδοτική άποψη περιοδικού. Το μουσείο ακολούθησε τα μέσα επικοινωνίας. Ήταν μια κακή έκθεση. Και είχε τεράστια προβολή.

Είχε σχεδιαστεί για πλατύ κοινό.

G.W. Δεν ξέρω γιατί είχε σχεδιαστεί. Ήταν ιδέες του Steichen. Πιστεύω πως οι αντιλήψεις του ήταν πολύ συγκεχυμένες και αντιφατικές.

Ο Szarkowski λέει οτι οι φωτογραφίες του Frank έδειξαν “αυτό που ήταν παντού ορατό, αλλά κανείς δεν παρατηρούσε και αποτέλεσαν πρόκληση των δεδομένων του φωτογραφικού ύφους και της φωτογραφικής ρητορικής”.

G.W. Πράγματι αποτέλεσαν μια τέτοια πρόκληση. Δεν ξέρω για τα υπόλοιπα. Ίσως εννοεί οτι δεν είχαν φωτογραφηθεί από άλλους φωτογράφους.

Πόσο ευθεία είναι η σχέση σας με τον Frank και τη συνεισφορά του;

G.W. Αν έμαθα απ' το έργο του αυτά που ελπίζω οτι έμαθα, τότε τού χρωστώ πολλά. Ο Walker Evans με έκανε να συνειδητοποιήσω την ύπαρξη ενός άλλου φωτογραφικού κόσμου με άλλες φωτογραφικές δυνατότητες. Το βιβλίο του Frank ήταν αυτό που μου ταιριάζει περισσότερο σε σχέση με την προσπάθεια μου να λύσω τα φωτογραφικά μου προβλήματα.

Ο Szarkowski λέει επίσης οτι τα πιο σημαντικά ζητήματα δεν μπορούν να φωτογραφηθούν. Το διαβάσατε αυτό;

G.W. Και είναι σωστό. Δεν μπορείς να φωτογραφίσεις ένα ζήτημα, ένα πρόβλημα. Ας το δεκτούμε. Όλοι οι φωτογράφοι που θέλουν να φέρουν κοινωνικές αλλαγές με τις φωτογραφίες τους, πηγαίνουν να φωτογραφίζουν σε φτωχογειτονιές. Και όλα δείχνουν όμορφα. Μια πέτρα ή ένα πεδίο μάχης, όλα δείχνουν όμορφα στις φωτογραφίες.

Αυτό που λέτε είναι πως δεν κάνουν πράγματι αυτό που ισχυρίζονται πως κάνουν.

G.W. Αυτό που ελπίζουν να κάνουν. Στο τέλος, αν δεν την συνοδεύσουν με πολλά λόγια, χάθηκε. Τα λόγια λένε την ιστορία. Όλες αυτές οι φωτογραφίες του Lewis Hine, που βοήθησαν να βγούν οι νόμοι εναντίον τής εργασίας των παιδιών, κυκλοφόρησαν με πολλά λόγια. Αυτός είναι ο Joe Smith. Είναι 8 ετών, πουλάει εφημερίδες, δεν πάει σχολείο, ο πατέρας του κάνει αυτό ή εκείνο, ο αδερφός του γυαλίζει παπούτσια. Έτσι κυκλοφόρησαν αυτές οι φωτογραφίες. Από μόνες τους δεν μπορούσαν να κάνουν τίποτα. Οι φωτογραφίες του μπορεί συχνά να είναι πολύ καλές, αλλά ... λυπούμαι.

Οι φωτογραφίες έχουν μιαν οριστική ταυτότητα ή επαναπροσδιορίζονται συνεχώς; Υπάρχει κάποια οριστική ταυτότητα σχετικά με το ποιά είναι η λειτουργία μιας φωτογραφίας;

G.W. Ξεχάσατε τη λειτουργία. Λειτουργία είναι αυτό που κάνετε με την φωτογραφία κάθε στιγμή. Ας πάρουμε αυτές τις φωτογραφίες τού Lewis Hine. Όταν

έγιναν, έγιναν για μια συγκεκριμένη λειτουργία. Τώρα απλώς τις κοιτάμε ως φωτογραφίες. Δεν φτάνουν πλέον σε μιάς με τη ρητορική.

Σκεφτήκατε ποτέ κάποια άλλη εποχή στην ιστορία, στην οποία θα θέλατε να φωτογραφίζετε;

G.W. Ποτέ δεν το σκέφτηκα. Έτσι που είναι η τεχνολογία σήμερα δεν νομίζω οτι θάθελα να πάω προς τα πίσω.

Ενωώ μια άλλη εποχή που θα σας ενέπνεε.

G.W. Υπάρχουν πολλές. Η Αναγέννηση λόγω χάρη, αλλά ποτέ δεν το σκέφτομαι. Στην πραγματικότητα κάθε φορά που βυθίζομαι στην σημερινό κόσμο είναι πολύ ωραία. Υπάρχουν τόσα πράγματα να κάνεις. **Υπάρχει μία λέξη που να περιγράφει το στυλ σας;**

G.W. Νομίζω οτι η στρατηγική μου μοιάζει με τού Frank. Οι φωτογραφίες μοιάζουν εύκολα, τυχαία τραβηγμένες. Δείχνουν οτι συνέβησαν και όχι οτι φτιάχτηκαν. Ταυτοχρόνως υπάρχει κάτι σαν σκηνικό. Πιστεύω οτι το έργο μου είναι θεατρικό.

Υπάρχουν καθόλου ηθικές ή πολιτικές συνέπειες στη φωτογραφία σας;

G.W. Αν τις προσέξεις πολύ, ναι. Αλλά ποιός τις προσέχει τόσο. Είμαστε πνιγμένοι από εικόνες, φωτογραφικές εικόνες, εικόνες στην τηλεόραση, περιοδικά, στις εφημερίδες, στις ταινίες, στις αφίσες κ.λ.π. Ποιάς δίνει μεγάλη σημασία στις φωτογραφίες; Ο πόλεμος του Vietnam ήταν στο σαλόνι κάθε ανθρώπου στις 6 το απόγευμα, έγχρωμος, κι αυτή η χώρα δεν ξεσηκώθηκε παρά μόνον όταν αμερικανόπαιδα σκοτώθηκαν από αμερικανόπαιδα τής Εθνοφρουράς στην πολιτεία του Kent.

Πώς περιγράφατε έναν καλλιτέχνη;

G.W. Όταν μιλάμε για ζωγραφική, φωτογραφία ο,τιδήποτε, μιλάμε για τεχνική. Είμαστε όλοι τεχνίτες. Πού και πού υπάρχει κάποιος που κάνει με πάθος έργο ιδιαίτερο, και συχνά ευτυχώς, εντυπωσιακά προβληματισμένο. Αυτός είναι και καλλιτέχνης.

Μπορούμε να μιλήσουμε για τη διαδικασία επιλογής απ' το κοντάκι;

G.W. Είναι το ίδιο με τη λήψη. Το τράβηγμα είναι μια διαδικασία επιλογής όμοια με των κοντάκι. Έχει σχέση με το τί είναι ενδιαφέρον. Τί βρίσκω ενδιαφέρον. Και η πειθαρχεία έγκειται στο να βρίσκομαι σε απόσταση από την εμπειρία τής λήψεως. Όταν τραβάω είμαι σε διέγερση. Όταν κρίνω εικόνα πρέπει να την κρίνω με τους όρους της. Είναι κάτι διαφορετικό. Η διέγερση που ένοιωσα πριν, έχει σχέση με την εμπειρία τής λήψεως. Η φωτογραφία μπορεί να μην είναι το ίδιο ενδιαφέρουσα. Η επιλογή στα κοντάκι είναι μια πειθαρχία. Είναι και μια ευχαρίστηση. Δεν θέλω να την κανω να μοιάζει επίπονη.

Υπάρχει κάποιο κριτήριο, όταν κοιτάει κανείς φωτογραφίες;

G.W. Ξέρω τί κάνω εγώ. Και έχει πάλι σχέση με την ευφύια τού μέσου.

Είναι απαραίητο να κοιτάει κανείς μια ομάδα φωτογραφιών σας για να τα αντιληφθεί καλύτερα;

G.W. Δεν έχω ιδέα. Δεν μπορώ να μιλήσω για άλλους. Για μένα υπάρχουν η κάθε μία χωριστά. **Νομίζετε οτι μπορεί κανείς να κάνει το ίδιο είδος εικόνων με μια μηχανή 20x25 όπως με μία 35χιλ.**

G.W. Άλλες ναι, άλλες όχι. Τις περισσότερες απ' τις φωτογραφίες με τη μεγάλη μηχανή μπορεί να τις κάνεις και με τη μικρή. Όχι το αντίθετο. Για μένα οι 20x25 είναι πολύ χρήσιμες για να φυλάς μέσα σ' αυτές τα πολύ μεγάλα σάντουιτς.

Αποσπάσματα από συνέντευξη του Garry Winogrand στην Barbaralee Diamostein, που δημοσιεύτηκε το 1981 στο βιβλίο Visions and Images.

G.W. Είμαι πολύ γρήγορος με τη φωτογραφική μηχανή, όταν χρειάζεται. Εν τούτοις πιστεύω σπι είναι άσχετο. Δηλαδή, τι κι αν σας πω σπι κάθε φωτογραφία που έχω κάνει ήταν στημένη. Αν την φανταστείς, μπορείς και να την στήσεις. Όλη η ιστορία είναι μη μιλάμε για φωτογραφίες.

Με ποιά τρόπο θα το περιγράφατε καλύτερα;

G.W. Ο χρόνος δεν παίζει κανένα ρόλο στο πώς έγινε το πράγμα. Είναι σα να λές: “Να, εκεί είμουνα 40.000 πόδια ψηλά” ή ο,τιδήποτε. Πρέπει να ασχολείσαι με το πώς δείχνει η φωτογραφία, όχι με το πώς έγινε. Ούτε με ποιά μηχανή.

Αυτό δηλαδή που είναι σημαντικό...

G.W. Είναι η φωτογραφία.

..... είναι το πώς οργανώνει κανείς πολύπλοκες καταστάσεις και υλικό για να κάνει μια εικόνα.

G.W. Σωστά, η εικόνα. Όχι το πώς κάνω κάτι. Στο τέλος ίσως η σωστή γλώσσα θάταν πως το γεγονός τού να βάζεις τέσσερις γωνίες γύρω από μία συλλογή πληροφοριών ή γεγονότων την μεταμορφώνει. Μιά φωτογραφία δεν είναι αυτό που φωτογραφήθηκε, είναι κάτι άλλο.

Παίζει ρόλο τί μηχανήματα χρησιμοποιεί κανείς;

G.W. Ξέρω τί μ' αρέσει να χρησιμοποιώ εγώ. Χρησιμοποιώ Leica, αλλά όταν κοιτάζω μια φωτογραφία δεν τής υποβάλλω ερωτήσεις. Δική μου ή αλλοιού. Η μόνη φορά που ασχολούμαι με τέτοια πράγματα, είναι όταν διδάσκω. Μιλάς τότε σε ανθρώπους που ενδιαφέρονται για το “πώς”. Καταλαβαίνεις;

Τί κοιτάτε λοιπόν;

G.W. Κοιτάω απλώς μια φωτογραφία. Τί συμβαίνει φωτογραφικά. Αν είναι ενδιαφέρουσα. Και προσπαθώ να καταλάβω το γιατί.

Και πως περιμένετε να αντιδράσει ο θεατής στις φωτογραφίες σας;

G.W. Δεν περιμένω τίποτα.

Τί θέλετε να υπαινιχθείτε μ' αυτές;

G.W. Δεν έχω καμμιά ιδέα σχετικά μ' αυτό το θέμα. Δύο άνθρωποι μπορεί να κοιτούν τα ίδια λουλούδια και να αισθάνονται διαφορετικά. Γιατί όχι; Δεν φτιάχνω διαφημίσεις. Δεν με ενδιαφέρει. Ο καθένας δικαιούται νάχει τις δικές του εμπειρίες.

Πόσο σημαντικό είναι το χιούμορ και η ειρωνεία στο έργο σας;

G.W. Δεν ξέρω. Κοιτάζτε: Είλικρινά δεν ανακατεύομαι με τέτοιο τρόπο. Όταν βλέπω κάτι, ξέρω αν είναι ή αν μοιάζει αστείο. Αλλά στο τέλος για μένα δεν είναι παρά μια ακόμη φωτογραφία.

Η μηχανή σας είναι στραβή, όταν τραβάτε;

G.W. Όχι, δεν είναι στραβή.

Τί κάνετε;

G.W. Κοιτάζτε. Υπάρχει μια αυθαίρετη ιδέα σύμφωνα με την οποία η οριζόντια πλευρά στο κάδρο αποτελεί το σημείο αναφοράς. Κι αν μελετήσετε τις φωτογραφίες μου θα δείτε σπι συχνά χρησιμοποιώ την κάθετη πλευρά. Δεν το κάνω χωρίς λόγο. Εσείς βλέπετε αυτές πούχουν πετύχει. Υπάρχουν πολλοί λόγοι να το κάνει κανείς. Πάντως, δεν είναι στραβές. Για παράδειγμα, έχω μια φωτογραφία ενός ζητιάνου, όπου υπάρχει ένα μπράτσο, που μπαίνει στο κάδρο απ' αριστερά.

Το μπράτσο είναι παράλληλο με την οριζόντια πλευρά και το κάνει να λειτουργεί. Είναι όλα αυτά παιχνίδια, αλλά αυτά κάνουν το όλο πράγμα πιο ενδιαφέρον, για να συνεχίζεις να παίζεις.

Υπάρχει μια άλλη φωτογραφία, όπου ένα μπράτσο μπαίνει από μισν άκρη, όπως στην Capella Sixtina. Το χέρι αυτό ταίζει μια προβοσκίδα ελέφαντα απότην άλλη άκρη.

G.W. Αυτό δεν έχει καμμιά σχέση μ'αυτό που έλεγα. Απλώς κουβαλώ πάντοτε μαζί μου ένα τέτοιο χέρι. Ούτε νεκρό θα με πιάσετε χωρίς αυτό το χέρι.

Αρκετά χρόνια πίσω ένας φοιτητής σάς ρώτησε ποιές ιδιότητες κάνουν μια φωτογραφία ενδιαφέρουσα κι όχι νεκρή. Κι απαντήσατε περιγράφοντας το τί είναι η Φωτογραφία. Είπατε πως δεν ξέρατε πώς δείχνει κάτι σε μια φωτογραφία, μέχρι να φωτογραφηθεί. Μιά άλλη απλή φράση που χρησιμοποιήσατε ταυτίστηκε με σας. Και η φράση ήταν: “Φωτογραφίζω για να δω πώς δείχνει κάτι φωτογραφημένο.” Αυτό τόπατε πριν 5-6 χρόνια. Και ξέρω σπι υπάρχουν λίγα πράγματα που σας δυσχερατούν περισσότερο από το να βარიέστε. Πιστεύω σπι θάχετε τροποποιήσει και επεκτείνει την ιδέα;

G.W. Δεν νομίζω καταρχάς σπι ήταν, έστω τότε, τόσο απλή η φράση. Υπάρχουν πράγματα που φωτογραφίζω γιατί μ' ενδιαφέρουν. Είπα λίγο πριν σπι η φωτογραφία δεν είναι αυτό που φωτογραφίζεται, αλλά κάτι άλλο. Έχει σχέση με την μεταμόρφωση. Αυτό δεν άλλαξε. Αλλά και δεν είναι απλό. Ας το θέσουμε ως εξής: Φωτογραφίζω πάντοτε ο,τι με ενδιαφέρει. Ζω με τις φωτογραφίες για να δω πώς δείχνουν τα πράγματα αυτά φωτογραφημένα. Λέω το ίδιο πράγμα. Δεν το αλλάζω. Φωτογραφίζω ο,τι με ενδιαφέρει.

Τί είναι αυτό που κάνει μια φωτογραφία ζωντανή ή νεκρή;

G.W. Πόσο προβληματική είναι. Έχει σχέση με τη συνύπαρξη φόρμας και περιεχομένου. Αυτή είναι υπεύθυνη για την ενέργεια, την ένταση, το ενδιαφέρον. Υπάρχουν φωτογραφίες που λειτουργούν μόνον ως παροχή πληροφοριών. Δεν είδα ποτέ μου πυραμίδες, αλλά είδα φωτογραφίες τους. Ξέρω πώς μοιάζουν οι πυραμίδες ή οι Σφίγγες. Υπάρχουν φωτογραφίες που κάνουν κάτι τέτοιο, αλλά εξυπηρετούν ένα αλλοιώτικο είδος ενδιαφέροντος. Οι περισσότερες φωτογραφίες έχουν σχέση με τη ζωή, με το τί γίνεται στον κόσμο. Και γενικάς αυτό είναι βαρετό. Η ζωή είναι κοινοτοπή, ξέρετε. Ας πούμε όμως σπι ο καλλιτέχνης ασχολείται με τις κοινοτοπίες.

Και πως βρίσκετε μυστήριο στην καινοτοπία;

G.W. Αυτό ακριβώς είναι το ενδιαφέρον. Γιατί υπάρχει μια μεταμόρφωση μόλις βάλετε τέσσερις πλευρές γύρω - γύρω. Αυτό την αλλάζει. Ένας νέος κόσμος δημιουργείται.

Μήπως αυτό το διακριτικό περιεχόμενο την κάνει πιο περιγραφική, και μετασμορφώνοντας την, προσθέτει ένα καινούργιο νόημα;

G.W. Μ ε ρωτάτε γιατί αυτό συμβαίνει. Πέρα από το γεγονός σπι βγάζει τα πράγματα απ'το περιβάλλον τους, δεν ξέρω γιατί. Αυτό είναι μέρος τού μυστηρίου. Η μεταμόρφωση είναι ένα μυστήριο για μένα. Αλλά υπάρχει μια μεταμόρφωση κι αυτό είναι συναρπαστικό.

B.D. Διδάσκατε στο Τέξας κι έτσι είχατε κάποια εξοικείωση με τους καουμπόυδες και το Γουέστ. Ελέγχθη σπι οι φωτογραφίες σας από τα ροντέο δεν λένε ευχάριστες αλήθειες. Οτι η εικόνα του ήρωα τού ροντέο είναι ξεφουσκωμένη. Ποιά υπήρξε η πρόθεση σας;

G.W. Η πρόθεσή μου είναι να κάνω ενδιαφέρουσες φωτογραφίες. Αυτό είναι. Δεν την καμουφλάρω.

Είναι ένας κόσμος που δεν έφτιαξα εγώ. Αυτό ήταν μπροστά μου.

Αλλά παρολ' αυτά διαλέγετε τι να φωτογραφίσετε και τι όχι.

G.W. Αν κοιτάζετε προσεκτικά το βιβλίο, θα δείτε πως είναι μια σειρά από φάτσες. Φάτσες που βρίσκω νάχουν δραματικό ενδιαφέρον. Και μερικές έγιναν και καλές φωτογραφίες. Αυτό είναι όλο. Υπάρχει κόσμος που χορεύει, μερικές σκηνές ροντέο λίγα ζώα. Έτσι ζούμε. Είναι ένας κόσμος μέσα σ'αυτόν τον κόσμο. Αλλά δεν “καλύπτω” τίποτα. Είναι ένα αρχείο τών υποκειμενικών μου ενδιαφερόντων.

Κι ύστερα θα κοιτάζετε αυτά τα κοντάκι και θα διαπιστώσατε σπι το σύνολο της δουλειάς ενοποιείται για να γίνει βιβλίο ή κάτι άλλο.

G.W. Προσπαθώ να πάρω διαζύγιο από οποιάδήποτε σκέψη πιθανής χρήσεως τής δουλειάς μου. Αυτό είναι μέρος της πειθαρχίας μου. Ο μόνος μου σκοπός όσο εργάζομαι είναι να προσπαθώ να κάνω ενδιαφέρουσες φωτογραφίες. Το τί θα τις κάνω είναι άσχετο. Έρχεται ως μεταγενέστερη σκέψη. Όταν δουλεύω, θέλω να είμαι όσο περισσότερο άχρηστος γίνεται.

Τι θα συμβουλευάτε έναν νέο φωτογράφο που πρέπει να κερδίσει την ζωή του: να διδάξει ή κάνει εμπορική δουλειά, όπως διαφήμιση;

G.W. Πρέπει να αντιμετωπίζετε κάθε φορά το συγκεκριμένο άτομο. Υπάρχουν τόσο δάσκαλοι που δεν αξίζουν δεκάρα. Το ίδιο και διαφημιστές φωτογράφοι. Κι ύστερα, υπάρχουν άλλοι που τα καταφέρνουν. Γι' αυτό δεν έκανα γενικεύσεις. Πιστεύω σπι, αν κάποιο συγκεκριμένο άτομο με ρωτούσε σχετικά, θα ήξερα αρκετά τί πρέπει να του πω. Ή μπορεί πάλι να μην έλεγα τίποτα.Δεν ξέρω.

Τί γενική συμβουλή θα δίνατε σε νέους φωτογράφους; Τί να κάνουν;

G.W. Το πρώτιστο πρόβλημα είναι να μάθουν να γίνουν οι πιο αυστηροί κριτικοί τού εαυτού τους. Πρέπει να μελετούνε τα ευφυή έργα και ταυτόχρονα να δουλεύουν. Ενωώ πως πρέπει να βγάζουν ακόμα καλύτερο έργο απ'αυτά. Είναι θέμα δουλειάς.

Φωτογραφίζετε κάθε μέρα.

G.W. Σχεδόν κάθε μέρα.

Έχετε τεράστια περιέργεια που σας σπρώχνει από το ένα σχέδιο, από τη μία φωτογραφική δουλειά στην άλλη.

G.W. Δεν τα σκέφτομαι σαν σχέδια. Το μόνο που κάνω είναι να φωτογραφίζω.

Πιστεύετε σπι οι περισσότεροι φωτογράφοι έτσι δουλεύουν;

G.W. Δεν ξέρω. Ξέρω τί συμβαίνει σε μένα. Έχω τόνους φωτογραφιών που δεν θα χρησιμοποιηθούν πουθενά. Ακόμα και με τις “Public Relations”. Ενωώ σπι πήγαινα σε γεγονότα και δεξιώσεις πολύ πιο πριν, και συνεχίζω να πηγαίνω.

Είχατε ποτέ δύσκολες φωτογραφικές στιγμές;

G.W. Όχι. Το μόνο δύσκολο είναι να ξαναφορτώνεις τη μηχανή, όταν συμβαίνουν πράγματα. Μπορείτε να το κάνετε αρκετά γρήγορα; **Θάχετε κάποιο μυστικό, γιατί είσατε γνωστός ως “η πιο γρήγορη μηχανή” που υπάρχει.**

G.W. Δεν ξέρω αν είμαι ο πιο γρήγορος. Δεν παίζει ρόλο. Θάταν ίσως δύσκολο αν κουβαλούσα κάτι βαρύ, αλλά εγώ κουβαλώ Leica. Δεν φτυαρίζω.

Είπατε σπι μερικές φορές αισθάνεσατε σαν μηχανικός. Αισθάνεσατε σαν μηχανικός. Αισθάνεσατε όμως και καλλιτέχνης;

G.W. Πιθανόν να είμαι. Δεν το σκέφτομαι. Αλλά αν πρέπει να το σκεφτώ, υποθέτω πως είμαι. ●

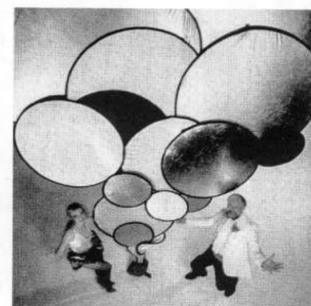


Omega®

MADE IN U.S.A.

OMEGA C 760:
σύστημα μεγεθυντήρα
Στιβαρή ποιοτική κατασκευή
από την γνωστή εταιρία.
Τέλεια διάχυση του φωτός.

Έγχρωμος & A/M



Lastolite

Ανακλαστήρες πτυσσόμενοι,
χρυσασφί, ασημί, λευκοί και
διαχύσεως.

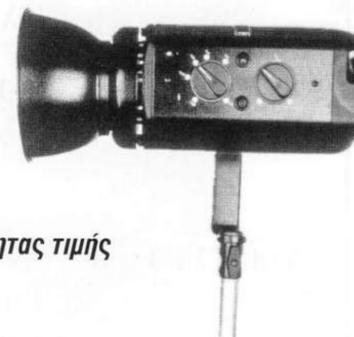


BOWENS INTERNATIONAL

ESPRIT

Ιδανικός συνδυασμός ποιότητας τιμής

ESPRIT 125 88.000 δρχ.
ESPRIT 250 120.000 δρχ.
ESPRIT 500 158.000 δρχ.
ESPRIT 1000 228.000 δρχ.
ειδικές τιμές στα KIT



Ασύγκριτα χαρακτηριστικά
Μεταλικό περίβλημα
Ρύθμιση ισχύος μέχρι 1/32
Χρόνος επαναφόρτισης 1.4 sec
Πιλότος 275ws κ.α.

Kit για εύκολη μεταφορά.
Περιλαμβάνει 2 αυτοκέφαλα ESPRIT 500ws,
2 ομπρέλλες, 2 τρίποδα ανακλαστήρες και
πρακτική τσάντα μεταφοράς.
Τιμή 380.000 δρχ.



POLARIS

Ψηφιακό
φλασόμετρο - φωτόμετρο

RODENSTOCK



Η κορυφαία ποιότης φακών

* Οι τιμές δεν περιλαμβάνουν Φ.Π.Α.

ΚΟΦΙΝΑΣ - ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ

Ορμηγίου 9, 115 28 Αθήνα, Τηλ: 7236847, Fax: 7249848

Φωτογραφικός Κύκλος

“Συναντήσεις - Μεταβάσεις”

16 και 17 Μαρτίου 1996

Διήμερο σεμινάριο για τους φίλους της καλλιτεχνικής φωτογραφίας

Σάββατο 16 Μαρτίου

5.00 - 7.00 μ.μ. **Πλάτων Ριβέλλης** (Καθηγητής Φωτογραφίας):
Εκλεκτικές συγγένειες και συγκρούσεις στην καλλι-
τεχνική φωτογραφία

8.00 - 10.00 μ.μ. **Malvina Bompert** (Ιστορικός της Τέχνης):
Μοντερνισμός και Φωτογραφία

Κυριακή 17 Μαρτίου

5.00 - 7.00 μ.μ. **Ανδρέας Ιωαννίδης** (Ιστορικός της Τέχνης -
Επιμελητής της Εθνικής Πινακοθήκης): Τέχνη:
τρόποι προσέγγισης.

8.00 - 10.00 μ.μ. **Λορέντα Ράμου**: Goya και Beethoven (Εισήγηση και
ρεσιτάλ πιάνου με έργα Beethoven)

**Αίθουσα του Συλλόγου Υπαλλήλων της Τράπεζας της Ελλάδος
(Σίνα 16)**

Τιμή συμμετοχής: 10.000 δρχ.

Πληροφορίες: Δημήτρης Λίβας τηλ. 36 96 321 - 52 50 533

Εγγραφές (έως τις 10 Μαρτίου): Φωτογραφικός Κύκλος 1.00 - 10.00μ.μ.
(Τσακάλωφ 44)

Όσοι επιθυμούν μπορούν να παρακολουθήσουν μόνο την τελευταία
εκδήλωση (εισήγηση και ρεσιτάλ) με πρόσκληση των 1.000 δρχ.

Φωτογραφικός Κύκλος

Ο Κύκλος

- Σωματείο καλλιτεχνικής φωτογραφίας με έδρα την Αθήνα (Τσακάλωφ 44, Κολωνάκι, τηλ:01-3645577, 3615508, fax:01-3645151 και παράρτημα στη Θεσσαλονίκη (κατάστημα Κούνιο, Βενιζέλου 15, Τηλ:031-275763). Έτος ίδρύσεως 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 φωτογράφων 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 κάθε χρόνο.

Τα σεμινάρια

- Σεμινάριο καλλιτεχνικής φωτογραφίας. Για την Αθήνα: 80 ώρες. Κάθε Τετάρτη 5.30-10.30 επί τέσσερις μήνες. Κόστος 160.000 δρχ. σε τρεις δόσεις (συμπεριλαμβάνεται τετράμηνη εγγραφή στο σωματείο, διδάκτρα 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, διδάκτρα 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 παρακολουθήσει το τετράμηνο σεμινάριο).
- Σεμινάριο για προχωρημένους ένα τετράωρο το μήνα (για όσους έχουν παρακολουθήσει 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. ΣΤ' Μαθήματα φωτογραφίας.
- 2) Μονόλογος για τη Φωτογραφία εκδ. Γ' (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 Σχοινιά) Μονογραφία.
- 10) Φωτογραφίες (Σιλουανού) Μονογραφία.
- 11) Περιπλανήσεις (Νίκου Δημολίτσα) Μονογραφία.
- 12) Ροδοπού (Αλεξάνδρου Βούτσα) Μονογραφία.
- 13) Βύθιση (Πάνου 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.

K I R J U H E L
FRAGMENTS ΕΠΙΚΕΣ

ΕΠΙΚΑ ΘΡΑΥΣΜΑΤΑ

Λεύκωμα που περιλαμβάνει

3 compact discs

3 ώρες μουσικής και ποίησης

80 σελίδες με κείμενο και φωτογραφίες

Ένα έργο σύγχρονης μουσικής σε 13 ενότητες, ήχοι βυζαντινοί σαν ανάδυση των μουσικών νόμων της Αρχαίας Ελλάδας ενσωματωμένοι στην ηλεκτροακουστική έρευνα και στην τεχνική του στούντιο

- άσμα του χρυσόμαλου δέρατος -

Ένα αφηγηματικό ποίημα γραμμένο μεταξύ 1980 και 1995

σε γαλλική γλώσσα με αγγλικές εισαγωγές, παραπομπές σε στίχους Ομήρου, Ντάντε, Χέλντερλιν, Χουάν ντε Λα Κρουζ, στα αρχαία Αιγυπτιακά, στα Λατινικά, στα Βρετανικά,

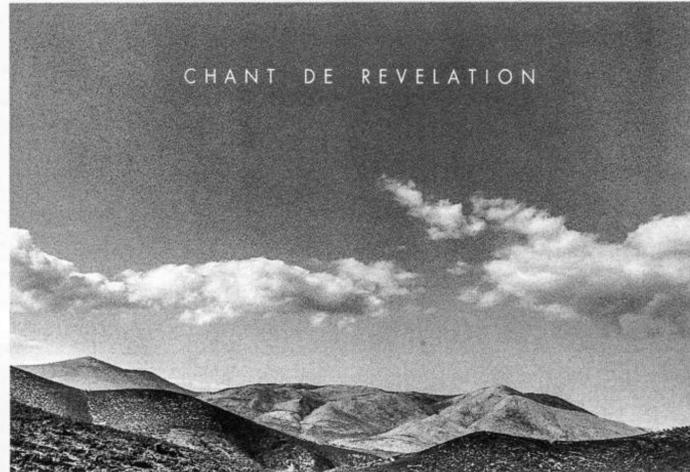
ερμηνεία στις πρωτότυπες γλώσσες σε παράδοση αρχαίας ραψωδίας με μεταφράσεις και αναφορές στα γαλλικά.

Ένα βιβλίο με ολόκληρο το κείμενο και 35 πρωτότυπες ολοσέλιδες μαυρό-ασπρες φωτογραφίες

- γραφή του φωτός στην καρδιά του έργου -

εικόνες μυθικών τοπίων σαν αντανάκλαση μιας σιωπηλής συνέχειας,

Μυκήνες και Επίδαυρος, Σίγρι στη Λέσβο και Σίδρα στην Πορτογαλία, η θάλασσα στην Υδρα και ο κόλπος των χαμένων ψυχών στη Βρετάνη.



Jean-Frédéric Kirjuhel
στίχοι, μουσική, φωνή, κέλτικη άρπα, κιθάρα, χορωδία, καλλιτεχνική επιμέλεια

Fanchon Daemers

πολλαπλές φωνές, χορωδία

Jean-Paul Auboux

φλάουτο Ινδιάν, γκονγκ, ηλεκτροακουστικές συνθέσεις, έδακα

Bruno Caillat ζαμπι Philippe Beaucamp τονικά μπάσα

Στούντιο Adam

εγγραφή, μιξάζ

Solveigh Kaehler

φωτογραφίες

Μια παραγωγή REVOE

Παρίσι και Υδρα

Για την απόκτηση του λευκώματος Revoe: Επικοινωνήστε μαζί μας με μια ταχυδρομική επιστολή αξίας 18000 δραχ. (σύν έξοδα αποστολής: 2000 δραχ. για το εσωτερικό και 4000 δραχ. για το εξωτερικό) στο όνομα Solveigh Kaehler Τ.Θ. 44 18040 Υδρα Τηλ.: (0298) 53432 Fax (0298) 53960

Παραγγέλια

Όνομα

Διεύθυνση

Ποσότητα Λευκωμάτων



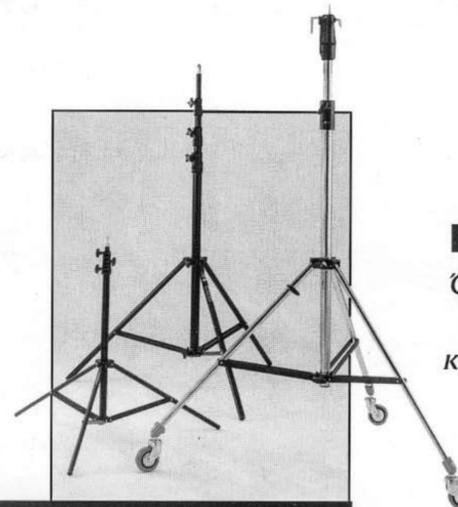
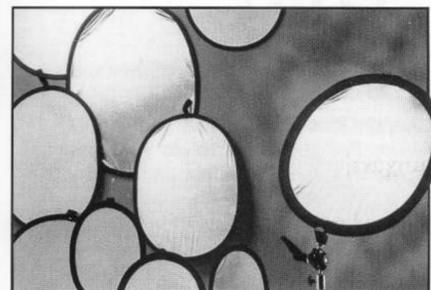
ARTWORK (09) 29140 1B. KOLANZES, G.I. MEIDONS



MANFROTTO

Τρίποδα
Κεφαλές.
Στάντς φωτισμού
και αξεσουάρ.

- Μέγιστη σταθερότητα
- Μέγιστη ικανότητα
- Μέγιστη αντοχή
- Μέγιστη δυνατότητα επιλογής
- Ελάχιστο βάρος
- Κορυφαίο στην αγορά



Manfrotto

Όνομα συνώνυμο
με την ποιότητα
και την αξιοπιστία

ΣΑΛΚΟΦΩΤ α.ε.
BENIZELOY 15, 546 24 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ.
ΤΗΛ: (031) 275.763, 278.600
ΣΤΑΔΙΟΥ 43, 105.59 ΑΘΗΝΑ.
ΤΗΛ:(01) 3217506, 3251294.

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

KODAK POLYMAX RC
ΑΣΠΡΟΜΑΥΡΟ ΧΑΡΤΙ ΠΟΛΛΑΠΛΟΥ ΚΟΝΤΡΑΣΤ



Φωτογραφία: Kent Barker, 1989

Μία 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 μεγεθυντήρα. Έκθεση 25sec με f/11. Η εμφάνιση έγινε σε λεκάνη με Dektol 1:2 για 1,5 min.

 **PROFESSIONAL**
IMAGING

