

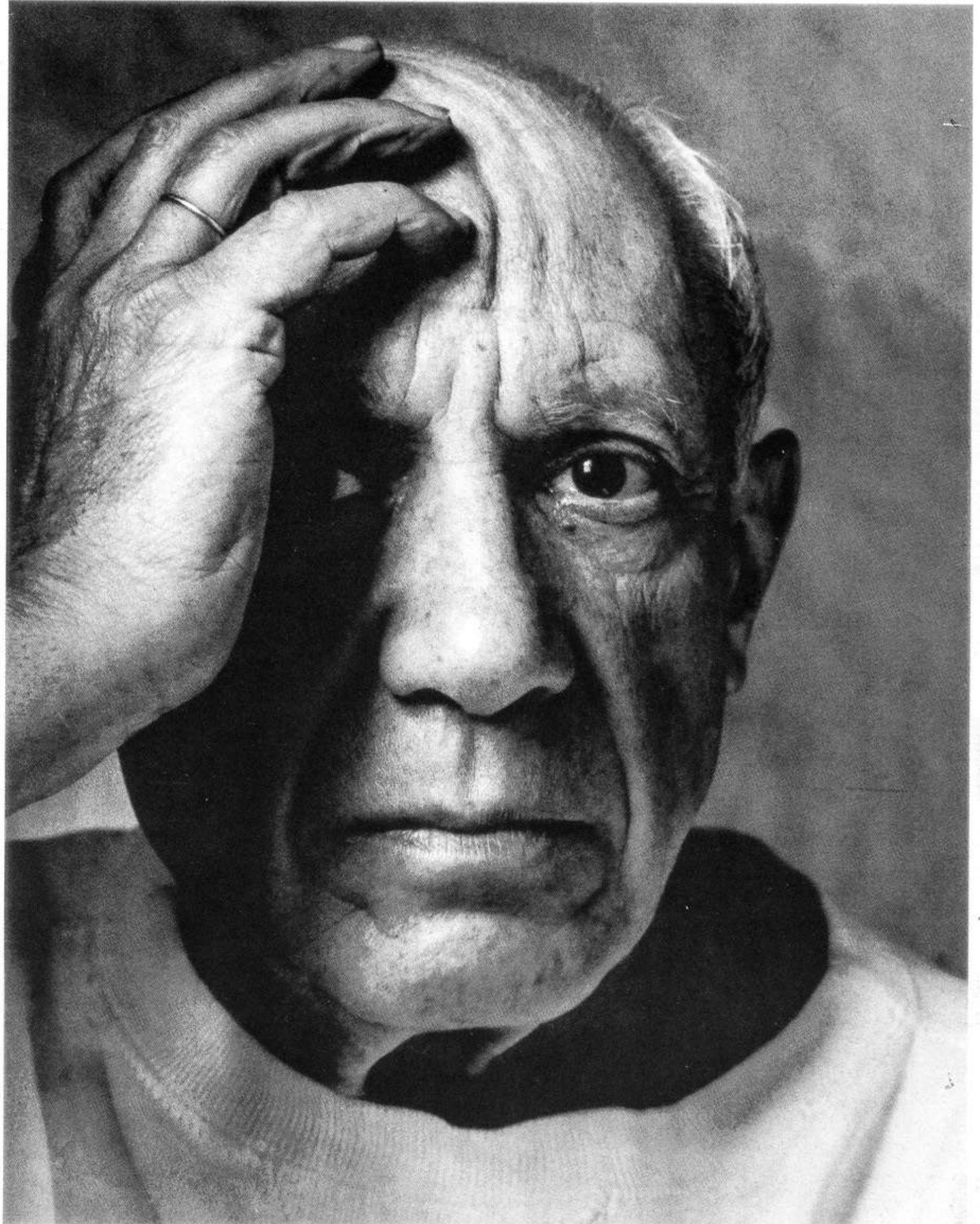
# ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ



ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΓΙΑ ΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ, ΤΕΥΧΟΣ 13 -1999, ΤΙΜΗ 1.500 ΔΡΧ.

# MGIV

THE FIRST PAPER TO THINK LIKE A PRINTER



**ILFORD**  
Δ ΔΑΜΚΑΛΙΔΗΣ

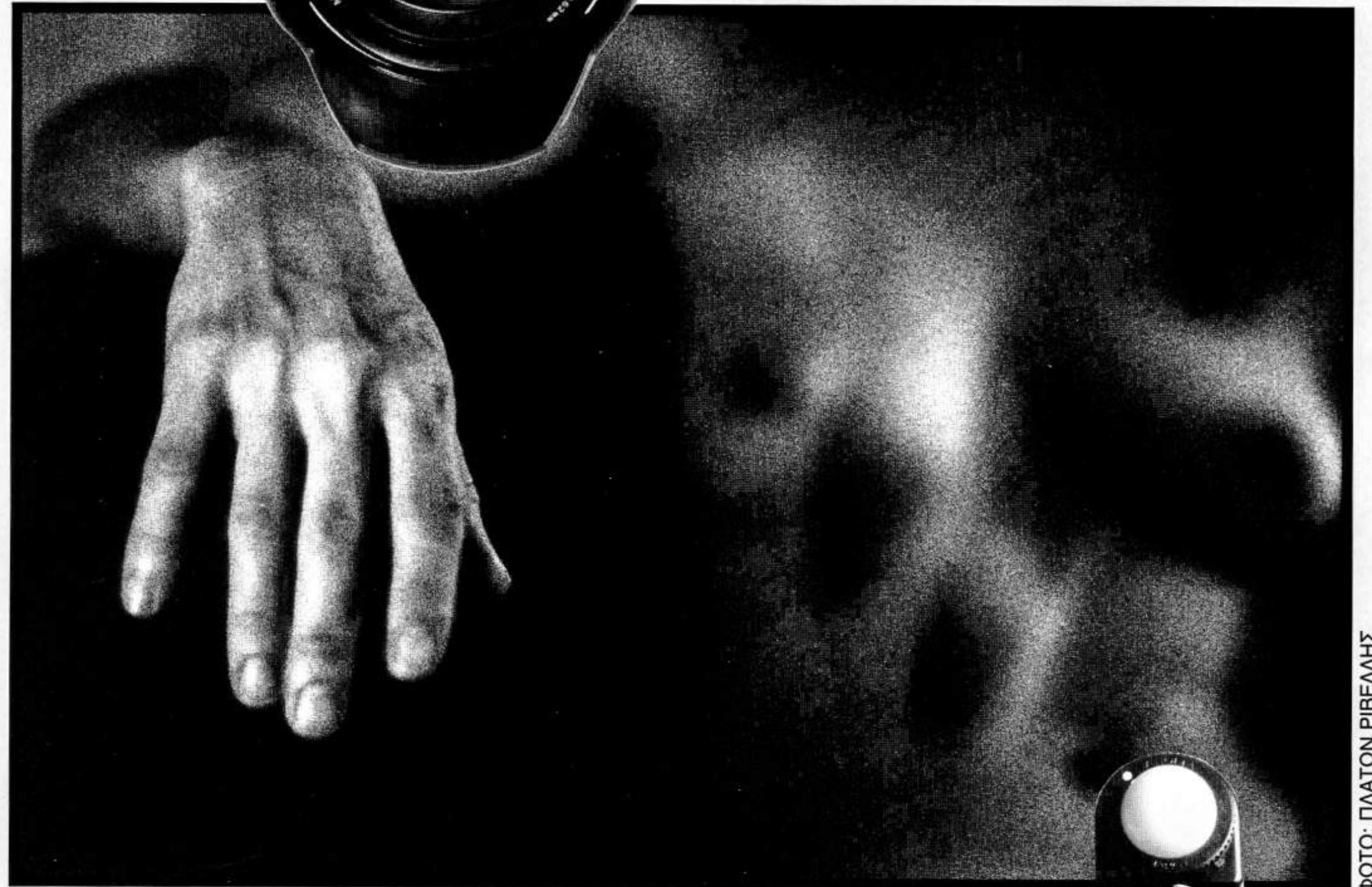
**ILFORD**  
**MULTIGRADE IV**  
**RC DE LUXE**

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

MINOLTA



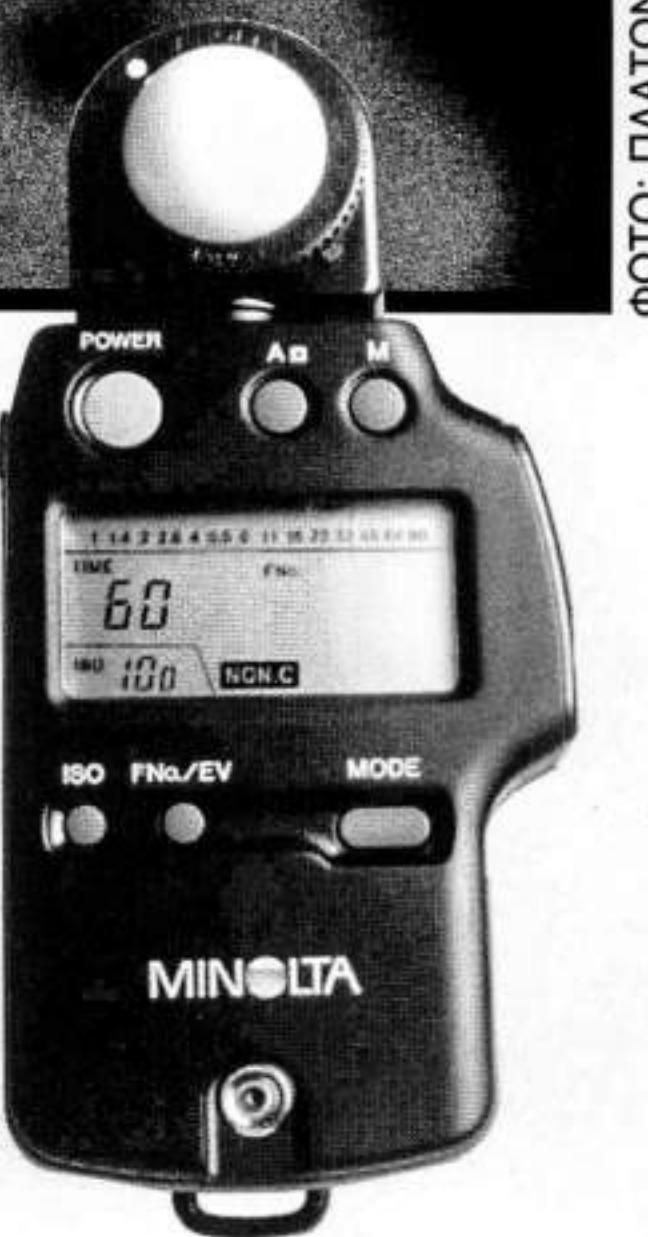
ΚΛΑΣΣΙΚΟ ΑΓΓΙΓΜΑ



ΦΩΤΟ: ΠΛΑΤΩΝ ΡΙΒΕΛΗΣ

ΑΚΡΙΒΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑ

**prisma**  
Γ. Καπουάνο & Σια Ο.Ε.



ΕΠΙΣΗΜΗ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

ΚΟΛΩΝΟΥ 1, 104 36 ΑΘΗΝΑ - ΤΗΛ.: (01) 5200411 - FAX: 5200414



**Billingham**

ΕΜΜ. ΜΠΕΝΑΚΗ 34, 106 78, ΑΘΗΝΑ ΤΗΛ.: 33.03.411-13, FAX: 33.03.417



BOWENS  
INTERNATIONAL

Lastolite

POLARIS

R  
RODENSTOCK

Omega

Metz

## ΚΟΦΙΝΑΣ - ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ

Ορμηνίου 9, 115 28 Αθήνα. Τηλ.: 7236847, Fax: 7249848

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ



Φωτογραφία εξωφύλλου:  
Ελένη Μουζακίτη

Χειμώνας 1999-2000  
Φωτοχώρος τεύχος 13  
τιμή τεύχους δρχ. 1.500.

Εκδόσεις Φωτοχώρος  
Αθηνά Καραμαγκιώλη,  
Τσακάλωφ 44 Αθήνα 106 73  
τηλ. 3645577, 3615508,  
3608349, Fax 3645151.

Διευθυντής:  
Πλάτων Ριβέλλης,

Αρχισυντάκτης:  
Αντώνης Κ. Κυριαζάνος,

Γραμματεία:  
Λία Ζαννή,

Art Director:  
Κατερίνα Πατέλη,

Εκτύπωση:  
Επικοινωνία ΕΠΕ, Πάρνηθος 51,  
Πειραιάς, τηλ. 4130901.

**Συνδρομές:** Ετήσια συνδρομή (τρία τεύχη)  
Εσωτερικού 4.500 δρχ., Εξωτερικού 6.000 δρχ..  
Ταχυδρομική επιταγή στο όνομα Ανδρέας  
Σχονάς Τσακάλωφ 44 Αθήνα 106 73.  
**Photochorus** is a magazine on creative photography. Director: Plato Rivellis. Annual subscription (3 issues) Drs. 6.000. Cheques addressed to Andreas Schinas, 44 Tsakalof Street, Athens 106 73, Greece. Fax: 01-3645151, Tel: 01-3645577.



6. Οι πιο συνηθισμένες  
ερωτήσεις-απορίες  
γύρω από το καλλιτεχνικό  
γεγονός  
τού Πλάτωνος Ριβέλλην

12. Bruce Davidson  
Τής Γκλόρις Ροζάκη

20. Keiichi Tahara  
Τού Χρήστου Κοψαχεύλη

24. Ελένη Μουζακίτη

30. Σύλλας Ζήλιας  
Από τον Αντώνη Κ. Κυριαζάνο

36. Διεθνής Μήνας Φωτογραφίας

38. **Portfolio**  
Κώστας Λέκκας

42. **Portfolio**  
Δημήτρης Μυτάς

46. **Portfolio**  
Πηγή Ψημένου

50. Η δομή και το περιεχόμενο  
των σεμιναρίων φωτογραφίας  
τού «Φωτογραφικού Κύκλου»

52. Πρόγραμμα εκθέσεων και  
σεμιναρίων καλλιτεχνικής  
φωτογραφίας

54. Ενημέρωση βιβλιοθήκης  
«Φωτογραφικού Κύκλου»

# Οι πιο συνηδισμένες ερωτήσεις-απορίες γύρω από το καλλιτεχνικό γεγονός

Του Πλάτωνος Ριβέλλη

## Ο μηχανισμός των ερωτήσεων

Μετά από είκοσι περίπου χρόνια διδασκαλίας της καλλιτεχνικής φωτογραφίας μπορώ να πω ότι γνωρίζω πλέον τον μηχανισμό των ερωτήσεων και αποριών, καθώς και το περιεχόμενό τους. Ερωτήσεις που ακούω, στη δάρκεια ενός μαθήματος ή μιας διάλεξης, να επαναλαμβάνονται σχέδον με σταθερούς ρυθμούς και σε προβλεπόμενες στιγμές. Μερικές φορές θέλω να τις προλάβω, άλλοτε τάλι με διασκεδάζει να τις περιμένω. Οι ερωτήσεις αυτές λιγότερο έχουν να κάνουν με την ίδια τη φύση και τη γλώσσα τού φωτογραφικού μέσου, και περισσότερο με την τέχνη γενικότερα, τον ρόλο της και τη λειτουργία της σε σχέση με το άτομο και την κοινωνία.

Η σταθερή αυτή επανάληψη θα κινδύνευε να μετατρέψει το μάθημα σε ρουτίνα, αν δεν είχα συνειδητοποίησε τη γοητευτική μοναδικότητα της προσπάθειας τού δασκάλου, να μεταφέρει σε νέο κάθε φορά δεκτή αυτό που έχει ο ίδιος κατακήσει. Έτσι, η ερώτηση που ακούω για χιλιοστή φορά, φαντάζει καινούργια για μένα, μια και προέρχεται από έναν νέο μαθητή και είναι προϊόν της δικής του αποκλειστικά περιέγειας και αθώστης. Για λόγους που δεν μπορώ απόλυτα να εξηγήσω δεν αισθάνομαι την ίδια ανοχή και υπομονή, όταν αυτές οι ερωτήσεις τεθούν στο πλαίσιο μιας συζήτησης σαλονιού. Πιθανόν επειδή στην περιπτώση αυτή, όσοι θέτουν τις ερωτήσεις, μού δίνουν την εντύπωση ότι δεν εμπιστεύονται την περιέργεια και την αθώστητά τους, αλλά ότι παρακινούνται περισσότερο από αλλοινεία και προκλητικότητα απέναντι σε κάτι που τους ξερεύει και δεν εντάσσεται στα οικεία εμρημεντικά τους σχήματα. Ήσως πάλι τους μαθητές να τους εξαγνίζει στα μάτια μου το γεγονός ότι η παρουσία τους σε ένα μάθημα είναι από μόνη της αποδέξη τού ενδιαφέροντος και της ταπεινότητας με την οποία αντιμετωπίζουν έναν άγνωστό τους χώρο.

Έτσι κι αλλιώς όμως η πρώτη διαπίστωση στην οποία καταλήγει κανείς μπροστά σ' αυτές τις ερωτήσεις είναι η πασίγνωστη απουσία κάθε καλλιτεχνικής διδασκαλίας (και τού απορρέοντος προβληματισμού) στο πλαίσιο τής βασικής παιδείας των νεοελλήνων. Οι περισσότερες από αυτές τις ερωτήσεις θα έπρεπε να έχουν απαντηθεί, ή τουλάχιστον τεθεί, σε ηλικίες πολύ πιο πρώμες από αυτές των πάσης φύσεως συνομιλητών μου. Και αυτό όχι για να

έχει επέλθει μια (σπάνια και δύσκολη) ταύτη στην απόψεων, αλλά για μπορούμε να προχωρήσουμε σε πιο ουσιαστικά θέματα προβληματισμού γύρω από την τέχνη και τη σχέση της με την συγκεκριμένη εν προκειμένῳ φωτογραφική της εκδοχή.

Το χειρότερο είναι πως το πλέγμα αυτών των ερωτήσεων δεν προέρχεται συνήθως από μια γνήσια πρωτογενή απορία ενός ανθρώπου που για πρώτη φορά έρχεται σε επαφή με το καλλιτεχνικό γεγονός, αλλά συνήθως είναι αποτέλεσμα κοινών (και μάλλον εσφαλμένων) τόπων, που όλοι οι ημιαθείς των σαλονιών αναμασούν με αυταρέσκεια. Αν σ' αυτό προστεθεί το γεγονός ότι ουδείς αποδέχεται την άγνοιά του, ειδικά σε μη επιστημονικά θέματα, τότε δεν είναι παράξενο ότι βομβαρδίζουμε από παραπτήσεις τού τύπου: ο καλλιτέχνης εκφράζεται, ο καλλιτέχνης υπηρετεί, η τέχνη πρέπει να έχει παιδαγωγικό χαρακτήρα, η τέχνη είναι επικοινωνία, τα κριτήρια είναι υποκειμενικά, ότι μου αρέσει είναι τέχνη, το γούστο μου είναι το κριτήριο, ότι είναι ωραίο είναι τέχνη, η τέχνη πρέπει να είναι για όλους, η τέχνη πρέπει να είναι δημοκρατική και όχι ελιτίστικη και άλλα πολλά, που έχουν ως φαίνεται αποτέλεσμα έναν κοινό κώδικα περί τέχνης. Θα επιχειρήσω στη συνέχεια να ανασκευάσω μερικούς από τους ακλόνητους αυτούς τόπους των «καυτών» περί την τέχνη θεμάτων.

## Η τέχνη και η χρηστική της διάσταση

Ένα από τα πιο βασικά και συνηθισμένα ερωτήματα είναι αυτό που έχει σχέση με τη χρησιμότητα τής τέχνης και με τους λόγους που προκαλούν τη γέννησή της. Η ενασχόλησή μου με τη διδασκαλία άρχισε ευτυχώς μετά την αρχή τής χρεωκοπίας τής μαρξιστικής παντούναμας. Γιατί αλλιώς θα σκόνταφτα συνέχεια στην (τυφλή αποδεκτή από την μεγαλύτερη μερίδα του στρατεύμενου αριστερού κόσμου) άμεση σχέση τής τέχνης με το κοινωνικό της αποτέλεσμα και τη κοινωνικο-κονομική της προσέλευση. Σήμερα πια έχει γίνει μάλλον ευρέως αντιληπτό, ότι ο μαρξισμός, παρά τις αναμφισβήτητα ενδιαφέρουσσες απόψεις του προς την κατεύθυνση τής οικονομικής ανάλυσης, δεν τα καταφέρει το ίδιο καλά με την προσέγγιση του καλλιτεχνικού φαινομένου. Το αίτιο και το αιτιατό δεν αποδείχτηκαν ικανά εργαλεία για την ερμηνεία τής ιδιοφυΐας. Άλλα και οι πολιτικοκοι-

νωνικοί στόχοι, ακόμα και όταν είχαν ευγενή ελατήρια, δεν αποδείχτηκαν αποτελεσματικά καλλιτεχνικά κίνητρα.

Στο μαλαρό μάρω πολλών ανθρώπων έμεινε ριζωμένη η αντίληψη του κοινωνικού ρόλου της τέχνης, ο οποίος την δικαιώνει στα μάτια τους. Οι άνθρωποι αυτοί, σκεπτικιστές απέναντι στο καλλιτεχνικό γεγονός, εφαρμόζουν και στην τέχνη το χρηστικό επιχείρημα, που διέπει όλη την σύγχρονη καθημερινότητα. Η τέχνη επομένως κατ' αυτή την αντίληψη πρέπει να τείνει είτε προς τη διακόσμηση και πάντοτε με παραδαγωγικά αποτελέσματα απέναντι στο κοινωνικό σύνολο. Η τέχνη βέβαια αυτή πρέπει να εκφράζει έναν ελάχιστο κοινό παρονομαστή, που θα αγκαλίζει τον μέγιστο αριθμό πολιτών.

Η απόψη αυτή αγνοεί ή περιφρονεί την προνομιούχο σχέση του δημιουργού με το καλλιτεχνικό έργο. Μέσα σ' αυτήν τη σχέση το έργο είναι ο καθρέφτης του δημιουργού του. Ο θεατής θα χρησιμοποιήσει τον καθρέφτη σαν παράθυρο στον κόσμο, μόνον όμως μέσα από το παραμορφωτικό προσωπικό φίλτρο που έχει παρεμβάλει ο καλλιτέχνης. Κατά συνέπεια η σχέση του θεατή με το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα θα είναι πάντοτε εξίσου μοναδική με αυτην του δημιουργού. Ο ελάχιστος κοινός παρονομαστής δεν θα είναι ποτέ εφικτός, μια και θα έπρεπε οι μοναδικές αυτές σχέσεις να υποταχθούν σε ένα όμιοι και κοινό πλαίσιο. Τότε η παρουσία του προσωπικού φίλτρου του δημιουργού θα εξαφανίζεται σε εμπάδιο.

Η ύπαρξη τής τέχνης «καθ' εαυτήν», δηλαδή με μόνο αιτιολογικό της την ίδια της την γέννηση, δεν αναιρεί τις πιθανές και ευκταίες άλλες επιπτώσεις της, αλλά παραπέμπει στην εξίσου άγνωστη, αν όχι παράλογη, παρουσία του κόσμου και του ανθρώπου μέσα σ' αυτόν. Ο καλλιτέχνης ανακαλύπτει ότι τη τέχνη είναι μία (και όχι ίσως η μοναδική) απάντηση του στην αδικαιολόγητη παρουσία του στον κόσμο. Για τον λόγο αυτόν ο «θρησκευτικός» καλλιτέχνης παράγει τέχνη περί μεγίστην του θεού δόξαν - μια και η τέχνη εκφράζει τη σχέση του με την ύπαρξη του, όπως η θρησκευτική του συνειδήση τού επιβάλλει. Μόνο που ούτε αυτή η πρόθεση αποτελεί χρηστική αιτία τής παρουσίας τής τέχνης, η οποία δεν δικαιολογείται από την εμβέλεια του αποτελέσματός της, αλλά από τη σύνδεση του δημιουργού της με τον κόσμο και ενδεχομένως τον Δημιουργό του.

## Εγωισμός και ελιτισμός

Οι προηγούμενες σκέψεις οδηγούν σχεδόν με βεβαιότητα στο ερώτημα περί τού εγωισμού και τού ελιτισμού τού καλλιτέχνη, μια και το έργο του δεν έχει ως στόχο την κοινωνία και δη το μεγαλύτερο ποσοστό της. Ο καλλιτέχνης ενεργεί πρωτίστως αθούμενος από μια προσωπική ανάγκη και επιθυμία. Κίνητρα τόσο ασαφή και για τον ίδιο, ώστε η ενασχόληση του με την τέχνη είναι ταυτόχρονα και η προσπάθειά του να τα αποσαφήνισε. Η απόπειρα για την ικανοποίηση αυτής τής επιθυμίας και των κινήτρων της δηγεί στο καλλιτεχνικό έργο, η λειτουργία και ο ρόλος τού οποίου μέσα στην κοινωνία αλλάζουν από εποχή σε εποχή. Ο καλλιτέχνης παρακολουθεί την τύχη τού έργου του, εύχεται διακάως την κοινωνική του αποδοχή και ένταξη, αλλά ποτέ δεν τής δίνει, ούτε πρέπει να τής δίνει, την πρώτη σημασία. Αυτή δεν πάει να είναι η δική του ανάγκη και επιθυμία. Και μόνον αν παραμείνει καλλιτεχνικά εγωιστής έχει την πιθανότητα να είναι και καλλιτεχνικά ειλικρινής, άρα και δημιουργικά ενδιαφέρων. Η αλλαγή τής ιεράρχησης των στόχων θα νόθευε τα αποτέλεσμα.

Ο εγωισμός αυτός δεν βλάπτει τον πλησίον του και την κοινωνία, δεδομένου ότι η τέχνη δεν αποτελεί (και ευτυχώς) απαραίτητο στοιχείο για την επιβίωση και την ευτυχία τού συνόλου των ανθρώπων. Η τέχνη είναι μια τραγική πολυτέλεια που χρειάζονται ορισμένοι άνθρωποι και που δεν πρέπει να επιβάλλεται σε όλους. Οποιος την επιθυμεί θα την αναζητήσει, είτε ως δημιουργός είτε ως δέκτης. Το μόνο χρέος τής Πολιτείας είναι να υποδείξει στα μέλη της τους δρόμους που οδηγούν σ' αυτήν, ώστε όποιος την χρειάζεται να την αναζητήσει.

Ο δημιουργικός και θετικός εγωισμός τού καλλιτέχνη ερμηνεύεται από πολλούς ως ελιτισμός. Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται της περισσότερες φορές με αρνητική χροιά, σα να φοβάται ο κόσμος την ύπαρξη και την αποδοχή τής γνώμης των βελτίστων. Αν δεχτούμε πάντως για τις ανάκες τού συλλογισμού μας αυτή την αρνητική προσέγγιση, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο (κακός) ελιτισμός αρχεί να δείχνει το πρόσωπό του από τη στιγμή που περιφρονεί και θεωρεί κατώτερες όλες τις λοιπές γνώμες και προσεγγίσεις.



Οι απόψεις εκείνες που υποστηρίζουν ότι η κοινωνία και όχι το άτομο έχει την πρωτοκαθεδρία, νομιμοποιούνται να τοποθετούν το άτομο και την τέχνη του σε δεύτερη μοίρα υποταγμένη σε ένα κοινωνικό «καλό», ανεξάρτητο και υπέρτερη τής ατομικής ύπαρξης. Οι υπέρμαχοι τέτοιων αντιλήψεων δικαιούνται να κρίνουν τον εγωισμό τού καλλιτέχνη ως «άχρηστο» και «ανώφελο» (βλαπτικός δεν μπορεί πάντως να γίνεται). Το ζήτημα επομένων ανάγεται σε βασικότατη διαφορά φιλοσοφικών αντιλήψεων και όχι τόσο σε καλλιτεχνικό προβληματισμό.

Ο ασχολούμενος με την τέχνη πρέπει να προστατεύει τον εγωισμό του, όχι για να τον ασκήσει σε βάρος των τρίτων, αλλά για να τον χρησιμοποιήσει ως αστιδά απένanti σε αυτούς που επιδιώκουν να προσαρμόσουν τον ίδιο σε έναν ελάχιστο κοινό παρονομαστή, διαλύοντας την ειλικρίνειά του και αρνούμενοι τη διαφορά του. Ο μεγάλος αμερικανός φωτογράφος Walker Evans δίκαιως έλεγε ότι τον καλλιτέχνη απασχολούν σκέψεις, στις οποίες ο ίδιος δίνει μεγάλη σημασία, ενώ αυτές είναι αδιάφορες για την πλειοψηφία.

## Η τέχνη ως επικοινωνία

Η αίσθηση τής διαφοράς από την πλειοψηφία γεννάει στον καλλιτέχνη την αίσθηση μιας μοναξίας και αποξένωσης. Το συναίσθημα αυτό, οδυνηρό εξ ορισμού, γίνεται ολοένα οδυνηρότερο όσον αυξάνει το βάθος τού καλλιτεχνικού προβληματισμού και τής αναζήτησης. Δεν υπάρχει καλλιτέχνης που να μην επιθυμεί την αποδοχή του από το κοινωνικό υπόνοιο, αλλά και δεν υπάρχει χειρότερος τρόπος να καλλιεργήσει την τέχνη σου από την επιδιώξη αυτής τής αποδοχής. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι ο καλλιτέχνης δεν επιθυμεί την επικοινωνία με τους συνανθρώπους του. Όσοι όμως νομίζουν ότι η τέχνη είναι πριν από όλα μια μορφή επικοινωνίας διαπράττουν το σφάλμα να αναγορεύουν ως πρωτεύοντα έναν ενδεχόμενο στόχο. Το έργο τέχνης έχει ως κύρια αφετηρία και κύριο προορισμό τον δημιουργό του. Η πορεία του από εκεί και πέρα μοιάζει με το μπουκάλι στη θάλασσα που πετάει ένας ναυαγός. Ελπίζει, περιμένει και δεν γνωρίζει. Μήτως όμως αυτό δεν συμβαίνει και με όλες τις σημαντικές πράξεις μας; Η ζωή μας είναι γεγάπη από ενέργειες που πιστεύουμε ότι οφελούμε ή ότι έχουμε ανάγκη να κάνουμε, οι ευτυχείς ή δυστυχείς συνέπειες

των οποίων μας επηρεάζουν, χωρίς όμως να καθοδηγούν τη συμπεριφορά μας. Ο καλλιτέχνης ελπίζει να βρει υποστηρικτές, θαήθελε να ζει από την εκμετάλλευση των έργων του, θα επιθυμούσε πάνω από όλα να κερδίζει τον θαυμασμό των αγαπημένων του προσώπων, θα θεωρούσε μεγάλη τιμή και χαρά το έργο του να τέρπει και ακόμα καλύτερα να παιδαγωγεί τους συνανθρώπους του, όλα όμως αυτά είναι ενδεχόμενα και ανεξέλεγκτα αποτελέσματα τής μόνης και κυρίαρχης επιθυμίας του για δημιουργία. Αν κάποιος τον διαβεβαίωνε πως τίποτα από όλα αυτά δεν θα πετύχαινε, ο γνήσιος καλλιτέχνης δεν θα είχε άλλη επιλογή από το να συνεχίσει τη δημιουργία του.

### ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΚΡΙΣΗ ΚΑΙ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΓΝΩΣΗ

Η ημμάθεια, σε συνδυασμό με τον συμπλεγματισμό, και με την άρνηση κάθε αυτογνωσίας και αυτοκριτής συνιστούν ένα μείγμα εκρηκτικής προκλητικότητας. Έχω συναντήσει πολύ συχνά αυτό το θράσος τής ημμάθειας και σχέδιον πάντοτε μου έχει προκαλέσει περισσότερη λύπη από οργή. Και τούτο διότι αισθάνομαι ότι κρίμει περισσότερο φόβο από κακία ή βλακεία. Ο σημερινός άνθρωπος δεν μπορεί να δεχτεί την άγνοιά του. Τα μέσα επικοινωνίας και ο τρόπος τής ανατροφής του έχουν δώσει μια ψευδή αυτοπεποίθηση και μιαν αμυντική θρασύτητα ανάλογη με αυτήν που επιχειρούν μερικοί ψυχολόγοι να μεταφεύσουν τεχνητών πους αιθενείς τους.

Η τέχνη, καθε τέχνη, έχει τη δική της γλώσσα, τη δική της πειθαρχία, τους δικούς της νόμους. Και ο καθένας μας έχει πάντοτε πολλά να μάθει, όσα και αν ξέρει ήδη. Άλλωστε η περιπτέτεια τής δημιουργίας είναι ταυτόχρονα και μια περιπτέτεια στον κόσμο τής γνώσης. Η τέχνη μάλιστα ξεφεύγει από τη λογική διάσταση τής καθεωραμένης γνώσης, και απαιτεί και διαφορετικά εργαλεία για να την εκπορθήσεις. Ο δέκτης τής τέχνης δεν μπορεί παρά να είναι δέκτης ενεργητικός. Και αυτό απαιτεί γνώση, σκέψη και κόπο. Ο μέσος άνθρωπος στην εποχή μας δεν έχει μάθει να επενδύει για τις απολαύσεις του ούτε γνώση, ούτε σκέψη και κυρίως καθόλου κόπο. Θεωρεί κατά συνέπεια ότι κάτι που δεν απολαμβάνει είναι κακό. Ή, στην καλύτερη περίπτωση, ότι είναι γι αυτόν κακό. Και οχιρώνεται πάνω από τα τείχη τού πυκνεμενισμού. Αυτό τον απαλλάσσει από κάθε καταβολή προσπάθειας, αλλά και από κάθε μελλοντική πιθανότητα να το θεωρήσει καλό. Μια και η γνώμη του δεν στηρίζεται σε γνώση και σκέ-



ψη, η μόνη άλλη βάση δεν μπορεί παρά να είναι το «γούστο» του. Το «γούστο» όμως δεν είναι πάρα το τελευταίο (και όχι βέβαια ασήμαντο) στάδιο των επιλογών μας. Και μάλιστα είναι λιγότερο αυθαίρετο από όσο φαίνεται. Σημίζεται σε πολλές παραμέτρους που είτε μάς επιβάλλονται εν αγνοία μας, είτε (σχήμα οιδύμωρο αλλά βάσιμο) εν αγνοία μας επιλέγουμε. Το «γούστο» δηλαδή διαμορφώνεται. Στη διαμόρφωσή του η γνώση και η πνευματική προσπάθεια παίζουν σημαντικό ρόλο.

Επομένως τα κριτήρια στον χώρο τής τέχνης μπορεί να μην είναι λογικώς περιγράψιμα, δεν παύουν όμως να στηρίζονται σε μια βάση αντικειμενικότητας, που συνιστά τη γνώση και δη η γνώση τού παρελθόντος. Ιδιώς όταν δεχτούμε ότι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά τής τέχνης είναι η γραμμική της (ευθεία ή κυκλική) πορεία μέσα στον χρόνο και η

αδιάκοπη σύνδεσή της με το ίδιο της το παρελθόν. Η κρίση γι αυτήν είναι πάντοτε συγκριτική. Το αριστούργημα δεν θα νοητό χωρίς το τερατούργημα. Ούτε το σημερινό αριστούργημα χωρίς το αντίστοιχο του τού παρελθόντος. Η γνώση αυτής τής πορείας και τής σχέσης καθορίζει την κρίση μας απέναντι στο έργο τέχνης, αλλά - ακόμα σημαντικότερο - την απόλαυσή μας.

Κατ' ακολουθία ουδείς προσπαθεί να αποκλείσει τις προσωπικές επιλογές και προτιμήσεις τού κάθε ανθρώπου απέναντι στην τέχνη. Μόνο που πρέπει να δεχτεί και να καταλάβει ότι αυτές είναι λιγότερο υποκειμενικές και περισσότερο αντικειμενικές από όσο νομίζει. Το δικαίωμα στον υποκειμενισμό θα τού το δώσει η αντικειμενική γνώση. Και όσο αυτή μεγαλώνει θα διαπιστώνει ότι ο υποκειμενισμός του υφίσταται σοβαρά πλήγματα προς όφελος τής τεκμηριωμένης κρίσης. Χωρίς όμως ποτέ η αντικειμενική γνώση να εξαφανίσει την προσωπικότητα τού δημιουργικού δέκτη. Άλλωστε σ' αυτό ακριβώς οφείλεται και η διαφορά ανάμεσα στον μέτριο και στον ιδιοφυή δημιουργό ή δέκτη.

### Ένα «ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΟ» μέσο

Πριν ακόμα και από τη μόδα τής επικοινωνίας η τέχνη εύρισκε αναγγώριση στα μάτια των πολλών σαν μέσο με το οποίο ο άνθρωπος «εκφράζεται». Αν όμως με την επικοινωνία αναγκάστηκα να πάρω τις αποστάσεις που προανέφερα, ακόμα μεγαλύτερες θα πάρω από την μονομερή εκμετάλλευση τής «έκφρασης» από την τέχνη. Και τούτο διότι δεν μου επιτρέπεται να αρνηθώ σε οποιαδήποτε ανθρώπινη δραστηριότητα την εκφραστική τής δυνατότητα. Ο άνθρωπος ζει και εκφράζεται συνεχώς.

Αν πάλι με αυτόν τον κοινό τόπο, που αναμασούν όλοι με ευκολία, υπονοείται ότι η τέχνη είναι ο μόνος τρόπος να εκφράζει κανείς με «αυθορμητισμό» τον ψυχισμό του, η πλάνη είναι ακόμα οικτρότερη. Παραγωρίζεται είτε ότι η τέχνη δεν είναι αυθορμητισμός, αλλά χώρος άσκησης, πειθαρχίας, μαθητείας και σκληρής δουλειάς. Ότι η τέχνη υπάγεται σε κανόνες και ότι ο αυθορμητισμός παίζει πολύ μικρό ρόλο στη δημιουργία. Εκτός και αν η τέχνη συγχέεται στο μαλά των περισσότερων με τις ευκαριακές, εκδηλώσεις τραγουδιού, χορού και παιχνιδιού που συνοδεύουν συχνά τη ζωή μας σαν μια προέκταση τής παιδικής μας ηλικίας. Εκδηλώσεις εκτονωτικές και αναγκαίες, που δεν σχετίζονται με την δημιουργία καλλιτεχνικού έργου. Θαήταν άλλωστε τελείως αυθαίρετο και εγωιστικό να μονοπαλήσουμε αυταρχικά την εκφραστική ανάγκη και δυνατό-

πητα, κπίμα τού κάθε ανθρώπου, περικλείοντας την μόνον στον χώρο τής καλλιτεχνίας, χώρο επιλογής και άσκησης.

### Στην υπηρεσία τής τέχνης

Όσο ισχυρές είναι στην κοινή αντίληψη οι βάσεις τής σχέσης τέχνης και έκφρασης, άλλο τόσο βαθιές είναι οι ρίζες που θέλουν τον καλλιτέχνη υπηρέτη τής τέχνης του. Η αντίληψη αυτή σφάλλει πολλαπλώς. Και πριν από όλα διότι προσδιδει στην τέχνη μια αξία πέραν τού ανθρώπου, αξία πιθανόν θεϊκή ή θεόστατη, πην οποία ο ανθρώπος, ως νέος ιερεύς, καλείται να υπηρετήσει. Από την άλλη πάλι πλευρά απαλλάσσει τον άνθρωπο από την δική την ευθύνη. Δεν είναι πλέον ο κυριαρχός και υπεύθυνος τού παιχνιδιού, αλλά το όργανο που σχεδόν θελοντάς και μη υπηρετεί μιαν υπέρτερη δύναμη. Γίνεται ο εργάτης που βάζει λιθαράκια σε ένα οικοδόμημα, κατά το διαδεδομένο σχήμα κάθε παιδαγωγικής καταπίσης.

Αντιθέτως όμως η τέχνη υπάρχει μόνον επειδή υπάρχουν οι καλλιτέχνες. Και η ιστορία της δεν είναι παρά η ιστορία των καλλιτεχνών. Και η σημασία των καλλιτεχνών είναι διαφορετική ανάλογα με την ποσότητα τής προσφοράς τους, αλλά και ίση εκ του γεγονότας και μόνον ότι δημιουργούν. Το οικοδόμημα δεν είναι το σύνολο των «λιθαράκιων», αλλά το σύνολο πολλών μικρών ανεξάρτητων και αυτοτελών ατομικών κατασκευών.

### Ορισμοί και ορολογία

Η μορφή τής μεταξύ μας επικοινωνίας και ο τρόπος οργάνωσης των γνώσεων μας ευνοούν τη διατύπωση ορισμών και απαιτούν τον προσδιορισμό των όρων. Όταν αναφερόμαστε στην τέχνη, είναι καλό να δεχόμαστε αυτούς τους περιορισμούς αλλά και απαραίτητο να τους επιτρέπουμε πλατιά περιθώρια κινήσεων. Η τέχνη, όπως και όλες οι περιοχές της πνευματικής δραστηριότητας τού ανθρώπου, κινούνται σε χώρους όπου κυριαρχεί η μεταφυσική και η αφαίρεση. Για τούτο και κάθε απόπειρα ορισμού αφήνει πάντοτε απέξω κάτι πολύ σημαντικό, ενδεχόμενο μάλιστα και το πιο σημαντικό. Η διαπίστωση αυτή δεν πρέπει να μας αποτρέψει να διατυπώνουμε ορισμούς, αλλά πρέπει να μας κάνει ταυτόχρονα να συμπληρώνουμε κάθε ορισμό με ένα μόνιμο ερωτηματικό. Ο ορισμός να αποτελεί αφετηρία σκέψης και εργασίας και ποτέ αφοριστική κατάληξη.

Ακόμα όμως μεγαλύτερη είναι η ανάγκη για προσδιορισμό τής περιμέτρου των λέξεων. Διότι παρόλη την αφηρημένη και μεταφυσική διά-



που θα μας έκανε να προσδώσουμε σε ένα έργο, άσχετα από την ποιότητά του, τον χαρακτηρισμό τού έργου τέχνης, είναι αυτό που γενάει και τις μεγαλύτερες αντιδράσεις από μέρους τού κοινού. Και τούτο διότι αφέντος τα όρια είναι δυσδιάκριτα και αφετέρου το περιεχόμενο τής διαφοράς αφηρημένο. Το περιεχόμενο αυτό γίνεται, μέσα από τη γνώση και την εξουκείωση, πολύ πιο ξεκάθαρα ορατό, χωρίς όμως να μπορέσει ποτέ να περιβληθεί τον τύπο ενός ορισμού.

Τα πρόγματα θολώνουν ακόμα περισσότερο στην εποχή μας, όπου κάθε δραστηριότητα, τής οποίας τα εξωτερικά στοιχεία παραπέμπουν σε καλλιτεχνική εργασία, σπεύδει να αυτοπροσδιορισθεί ως τέχνη. Αυτό υποτίθεται πως την εξευγενίζει και τής προσδίδει κοινωνικό κύρος. Έτοις όποιος σχεδιάζει θεωρείται ζωγράφος, όποιος γράφει θεωρείται λογοτέχνης κ.ο.κ. Στη σύγχυση αυτή έρχεται να προστεθεί και η ασάφεια για τα χαρακτηριστικά τής τέχνης. Για παράδειγμα η καλαισθησία θεωρείται από τους περισσότερους καλλιτεχνική διάσταση, ενώ αφενός καλαισθησία συναντάει κανείς (ευτυχώς) σε πολλά αντικείμενα και δραστηριότητες (μη καλλιτεχνικές) τής καθημερινής ζωής, και αφετέρου δεν βλέπω πώς θα μπορούσε να χαρακτηρίσει κανείς τις Δεσποινίδες τής Αθηνών του Πικάσσο έναν «καλαισθητο» πίνακα.

Εκείνα τα χαρακτηριστικά που θα μας ξεκαθάριζαν κάπως το τοπίο είναι και πάλι τόσα αφρημένα, ώστε ο σχετικός ορισμός να καταλήγει πάλι σε ασάφεια. Η «πνευματικότητα», λόγου χάριν, τού έργου τέχνης, ενώ είναι κάτι υπαρκτό, δεν είναι κάτι ορισμένο. Όπως επίσης αν αναφερθούμε στην απαραίτητη ένταξη τού έργου τέχνης πάνω στον κορμό τής ιστορίας τής συγκεκριμένης μορφής τέχνης, ή στη διαμόρφωση προσωπικών στοιχείων γλώσσας, και πάλι στο μυαλό ενός λογικού, αλλά μη εξοικειωμένου με το καλλιτεχνικό γεγονός, παραπρητή όλα αυτά θα ακούγονται αυθαίρετα.

Συχνά ο σκοπός τής τέχνης βοηθάει να την προσδιορίσουμε. Και τούτο διότι η τέχνη είναι στην ουσία της «άσκοπη». Κατά συνέπεια όταν ένα έργο έχει έναν κύριο σκοπό εκτός τέχνης μπορούμε να πούμε ότι τα τυχόν καλλιτεχνίζοντα στολίδια υπάρχουν για να υπηρετηθεί ο κύριος και μη καλλιτεχνικός σκοπός. Μια φωτογραφία τής οποίας ο κύριος στόχος είναι η διαφήμιση ενός εμπορεύματος και η στον ευρύτερο βαθμό διάδοση και πώλησή του είναι λογικό να θέτει στην υπηρεσία αυτού τού σκοπού όλα της τα εκφραστικά εφόδια. Ακόμα και η πρωτοτυπία της ή η καλαισθησία της πρέ-

πει να υποταγούν στα κελεύσματα των βασικών προθέσεών της. Το γεγονός ότι σε οριακό επίπεδο μια τέτοια εικόνα μπορεί ενδέχομένως, αφού υπερτήσει τον βασικό της στόχο, να υπάρξει και ως έργο τέχνης, αποτελεί τόσο μοναδική εξαιρεση, ώστε να μη τη λαμβάνουμε υπόψη. Η άποψη των τελευταίων μεταμοντέρνων κινημάτων που θεωρεί ότι δεξιοί εφαρμοσμένες εκδηλώσεις τής καθημερινότητάς μας, μεταξύ των οποίων και η διαφήμιση, αποτελούν μέρος τής τέχνης (και με την οποία βεβαίως διαφωνών) μπορεί να συζητηθεί, αλλά σίγουρα δεν μπορεί να γίνει άλλοισι τής ημμάθειας, κάπι του ούτε οι υποστηρικτές της θα ήθελαν.

Η εξ ορισμού εμπορικότητα τής διαφήμισης βοηθάει μερικούς να κρατήσουν από αυτήν τις (καλλιτεχνικές) αποστάσεις τους. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο με τη διασκέδαση. Συνήθως μάλιστα η πλειοψηφία τού κόσμου θεωρεί την τέχνη διασκέδαση και τούπαλιν, έτσι ώστε οι δύο αυτοί χώροι σχεδόν να ταυτίζονται. Η διασκέδαση όμως, ειδικά στην εποχή μας, υπακούει σε νόμους και κατευθύνσεις που με πολύ συγκεκριμένες προθέσεις τίθενται από ανθρώπους έξω από τον καλλιέργην. Άλλα και εμείς οι ίδιοι γνωρίζουμε πως η τέχνη δεν είναι ο ιδανικός τρόπος για διασκέδαση, αν με αυτή τη λέξη εννοούμε και μια χαλαρότητα, μιαν άναπαυλα του νου, μιαν ηρεμία των αισθήσεων. Η τέχνη αντιθέως μάλλον μας κουράζει, μας προβληματίζει, απαιτεί ενεργό παρουσία (την ώρα μάλιστα που η διασκέδαση ρέπει προς την παθητική παρουσία) και αν η τέχνη τέρπει δεν το κάνει μόνο μέσω των αισθήσεων, αλλά κυρίως μέσω του πνεύματος. Ακόμα και ο σοβαρός φιλότεχνος επιθυμεί και έχει ανάγκη τη διασκέδαση στη ζωή του, και γνωρίζει ότι αυτήν δεν θα τού την προσφέρει συνήθως η τέχνη. Τα όρια και πάλι είναι δυσδιάκριτα. Και χάριν τής καλύτερης σαφίνειας των διαφορετικών θέσεων είναι σκόπιμο να επιλέγει κανείς παραδείγματα ακριά, ώστε οι θέσεις να γίνονται αντιληπτές και όχι παραδείγματα που να κινούνται στο όριο ανάμεσα στις δύο δραστηριότητες. Είναι ανώφελο και εν τέλει κουραστικό να επαναλαμβάνουμε μονίμως ότι όλες οι αφηρημένες διακρίσεις στη ζωή (που είναι και οι πιο σημαντικές) έχουν όρια (ευτυχώς) ασαφή. Ακόμα και η επιστήμη στις προχωρημένες της ένονεις αποφέύγει τις απόλυτες οροθετήσεις. Μόνον ο Νόμος (και όχι το Δίκαιο) οφείλει να έχει όρια σαφή και γι αυτό είναι (δυστυχώς) συχνά άδικος.



### Αναπαράσταση και αφαίρεση

Μια από τις μεγάλες συχνήσεις που προκαλεί τη τέχνη στο ευρύ κοινό βασίζεται στην πεποιθηση πως η τέχνη υπάρχει για να αναπαριστά με επιδειξίτη την πραγματικότητα. Η διάδοση τής μη αναπαραστατικής ζωγραφικής δεν στάθηκε αρκετή για να ξεριζώσει αυτήν την αντίληψη. Η σκηνή μιας κινηματογραφικής ταινίας που αναπαριστά με ρεαλισμό ένα γεγονός που ο θεατής έχει ζήσει, ανεβάζει στην εκτίμηση του τον σκηνοθέτη, ακριβώς όπως εκτιμάται ιδιαιτέρως το απολύτως ρεαλιστικό παίζιμο ενός θεατρικού ηθοποιού. Η τέχνη, κατά την εδραιωμένη αυτή άποψη, πρέπει να μάλιστι για τη ζωή αντιγράφοντάς την με υψηλή πιστότητα. Ο καλλιέργης δεν είναι τίποτε άλλο από ένας μάστορας τής αναπαράστασης. Το έργο τέχνης δεν είναι παρά ένα κουκλόσπιτο, η

αληθοφάνεια τής επίπλωσης του οποίου γεννάει τον θαυμασμό.

Η τέχνη όμως, κι αυτό δεν είναι εύκολο να γίνει ουσιαστικά αντιληπτό, παραπρεί τη ζωή όχι για να την αντιγράψει, αλλά για να εφεύρει «σημεία» βάσει των οποίων θα αναγάγει την παρατήρησή της σε νέο δημιουργήμα. Αυτή περίπου είναι και η τόσο παρεχημημένη έννοια τής υπέρβασης. Το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα παραπέμπει στη ζωή. Δεν την αποδίδει. Γι αυτό κανένα έργο τέχνης δεν είναι ουδέποτε ρεαλιστικό. Ακόμα κι αν υιοθετείνατουραλιστική μορφή. Η μέθοδος για να επιτευχθεί αυτή η υπέρβαση είναι η αφαίρεση. Η αναγωγή δηλαδή τής μορφής σε εκείνο το όριο, όπου τα εναπομένα σημεία, οι λεπτομέρειες, απελευθερώνονται από τον ρόλο που κατέχουν στον πραγματικό κόσμο για να υιοθετήσουν τον νέο ρόλο που τους αποδίδει ο δημιουργός. Γι αυτό άλλωστε τού αποδίδουμε και τον όρο «δημιουργός». Άλλις θα τον ονομάζαμε ακριβέστερα «αναπαραγώγο».

### Η «επιφοίτηση»

Οι γνωστές εικονίτσες, που απεικονίζουν τους Αποστόλους με το Αγιο Πνεύμα σαν γλωσίσα πάνω από το κεφάλι τους να τους «επιφοίτα», φαίνεται πως έχουν επιτρέψει τον πολύ κόσμο, που πιστεύει ότι κάπως έτσι εμπνέει ο «Θεός της Τέχνης» και τους καλλιέργες. Η αντιληψη ότι ο καλλιέργης περιμένει ανήματος την έμπνευση να τον αγγίξει προσδίδει στην τέχνη μια γοητευτική μεταφυσική διάσταση, αλλά απέχει πολύ από την αλήθεια.

Ο καλλιέργης παράγει έργο συνδυάζοντας τον νου, τις αισθήσεις και τον ψυχισμό του. Απαιτείται η επιμέρους καλλιέργεια αυτών των τριών στοιχείων, αλλά και ο συντονισμός τους, για να παραχθεί έργο. Η καλλιέργεια των τεχνικών μέσων, η σκέψη πάνω στη φύση του καλλιτεχνικού μέσου και πάνω στον κόσμο, η απελευθέρωση και ο σεβασμός του ψυχισμού λειτουργούν μόνο μέσα στην καλλιτεχνική πράξη. Η έμπνευση είναι προϊόν τής καλλιέργεικης πράξης. Διαπιστώνεται δηλαδή το φαινόμενο να ανακαλύπτει κανείς αυτό που επιθυμεί μέσα και όχι έξω από την καλλιτεχνική διαδικασία. Ούτε πριν, ούτε μετά, ούτε παράλληλα με αυτήν.

Η έμπνευση επομένως, η ύπαρξη τής οποίας διαπιστώνεται αναμφισβήτητα εκ τού αποτελέσματος, δεν πρέπει να απασχολεί τον καλλιέργη. Η καλλιτεχνική δουλειά θα τού την αποκαλύψει. Έχω από αυτήν δεν υπάρχει. Η άσκηση τού μέσου είναι ταυτόχρονα μέρος τής έμπνευσης. Ο καλλιέργης θέτει δηλαδή τον εαυτό του σε συνθήκες έμπνευσης, που δεν είναι τίποτε άλλο από συνθήκες δουλειάς.

## Θέμα, μορφή και περιεχόμενο

Το κοινό απέναντι στη φωτογραφία είναι πλήρως δέσμιο της αληθοφάνειάς της και τού εικονιζόμενου θέματος. Κι αυτό παρά το γεγονός ότι ειδικά η φωτογραφία (πολύ περισσότερο από τον κινηματογράφο, το θέατρο ή τη λογοτεχνία) δεν είναι παρά ένα ίχνος (με την έννοια του σημείου) πραγματικότητας, μέσα από ένα ίχνος (με την έννοια του ελάχιστου) αλήθειας.

Ο πρώτος τρόπος να αρχίσει κάποιος να προσεγγίζει την ιδιαιτερότητα του φωτογραφικού αποτυπώματος είναι να αρχίσει να αντιλαμβάνεται τη σημασία των μορφολογικών στοιχείων που συνθέτουν μια φωτογραφική εικόνα. Να καταλάβει δηλαδή ότι μια φωτογραφία, για να υπάρξει και πέρα από τη διάσταση ενός αποτυπώματος, πρέπει να συντίθεται («σύνθεση») από στοιχεία μορφής («φόρμα») που να προσδίδουν βάρος στην επιλογή και στην απόρριψη των στοιχείων της. Να αντιληφθεί τη σημασία των τεσσάρων πλευρών, της γωνίας λήψης, της επιλογής τού συγκεκριμένου φακού, τού βάθους πεδίου, τού βαθμού αντιθέσεων («κοντράστ»), της διάταξης και αντιπαράθεσης των ογκών κλπ.

Η συνειδητοποίηση αυτών των στοιχείων είναι μια τόσο σημαντική αποκάλυψη για τον θεατή, ώστε να κατευθύνει πλέον το ενδιαφέρον του, σχεδόν αποκλειστικά, στην περιοχή της φόρμας, με τάση εκμπδένισης της σημασίας τού θέματος. Η τάση αυτή (αναγκαία κατά την πορεία) είναι εξίσου εσφαλμένη και δίκη με την προηγούμενη που αγνοούσε τη μορφή. Η σύνδεση θέματος και μορφής πρέπει να αναγκαστικά να καταλήγει στο περιεχόμενο, που λογικά είναι και ο πυρήνας τού έργου. Η κατανόηση της έννοιας «περιεχόμενο» στην τέχνη προκαλεί και τις μεγαλύτερες δυσκολίες στο κοινό. Η πρώτη και εύκολη διέξοδός του είναι να καταφύγει στον συμβολισμό. Μετά τη μορφή αυτής είναι το πρώτο που αντιλαμβάνεται και αγκαλιάζει ο μέσος θεατής. Εν τούτοις ο συμβολισμός συνήθως παραμένει στο επίπεδο τού μηνύματος. Άλλωστε, αυτό ακριβώς αντιλαμβάνεται το κοινό. Και ένας τέτοιος συμβολισμός δεν έχει κανένα ενδιαφέρον μετά την αποκρυπτογράφησή του.

Η κατανόηση τής ουσίας και τής σημασία τού «περιεχόμενου» ανήκει στον χώρο των «μυστηρίων» τού καλλιτεχνικού γεγονότος. Διότι αν το περιεχόμενο μπορούσε να ορισθεί και να περιγραφεί, τότε το έργο τέχνης δεν θα είχε



αδαείς όσο και τους μυημένους σε παρακαμπτήριους δρόμους ευκολίας. Οι απόψεις κατά τις οποίες η τέχνη αποτυπώνει μόνον σημάδια της εποχής της και δεν συνδέεται με τον δημιουργό της, ή ότι η τέχνη αποτελεί εικονογράφηση εννοιών που υπάρχουν πριν από την κατασκευή τού έργου, ως πρόθεση, και μετά, ως αποτέλεσμα, καθώς και ότι η φωτογραφία δεν είναι παρά ένας ακόμα τεχνικός νεολογισμός της ζωγραφικής επανέρχονται από καιρό, γίνονται μόδα και εναλλάσσονται με άλλα παρόμοια σε μια γενική τάση παράδοσης στη γοητεία τού προφανούς και τού επιφανειακού. Οι τάσεις αυτές μπορούν με μεγάλη ευκολία να απαντήσουν στα διάφορα περι τέχνης ερωτήματα και να καθησυχάσουν την αγωνία των ερωτώντων, που δεν μπορούν να αποδεχτούν ότι στα σημαντικά πράγματα της ζωής (και η τέχνη για μερικούς είναι ένα από αυτά) δεν υπάρχουν πάντα, τουλάχιστον εύκολες και σαφείς, απαντήσεις. Άλλωστε, σε όλα αυτά τα σημαντικά όσο περισσότερο ακριβείς και συγκεκριμένοι επιχειρούμε να γίνουμε, τόσο περισσότερο απομακρύνομαστε από την αλήθεια τους.

## Κόπος και ανταμοιβή

Αν και όλες οι παραπάνω ερωτήσεις-απορίες, σχεδόν χωρίς εξαίρεση, υποβάλλονται σε κάθε μάθημά μου και μολονότι η απάντηση τους οδήγησε ενίστε και σε διχογνωμίες τόσο οξείες, που μόνον αυτά τα σημαντικά ζητήματα της ζωής, εκείνα που ξεφεύγουν από τη λογική, μπορούν να προκαλέσουν, σπάνιες φορές βρέθηκε κάποιος να μου υποβάλει την παρακάτω ερώτηση.

Για ποιο λόγο άραγε πρέπει να ασχολούμαστε με την τέχνη; Είτε σαν δέκτες είτε σαν δημιουργού; Γιατί να βυθίζομαστε σε κάπι που μας αποξένωνται από τον ελάχιστο κοινό παρονομαστή τού κόσμου, που μας περιορίζει την επικοινωνία με τον ευρύτερο κύκλο ανθρώπων, που απαιτεί πνευματική βάσανο και συνεχείς απορίες, που μας γεμίζει συχνότερα με απογοτεύσεις παρά με ικανοποίησεις, που μας προβληματίζει χωρίς, πάντα, να μας διασκεδάζει;

Η απάντηση είναι μία και απλή. Ουδόλως πρέπει. Αν όμως έχει κάποιος γευτεί την ανείπωτη χαρά και απόλαυση, σταν γεμίζει το μωαλό και την ψυχή του με ένα σπουδαίο έργο ή όταν θγάζει από το δίκου του μωαλό και τη δική του ψυχή το πιο μικρό δείγμα δημιουργίας, τότε θέλει να ξαναζήσει αυτή τη βαθιά και διαρκή χαρά όσους κόπους, απορίες και ερωτήματα κι αν κρύβει. •

\*Οι φωτογραφίες είναι των Πλάτωνα Ριβέλλη

# Bruce Davidson

Τής Γκλόρις Ροζάκη

Ο Bruce Davidson γεννήθηκε το 1933 κοντά στο Σικάγο. Η οικογένειά του ήταν εβραϊκή προερχόμενη από την Πολωνία. Οι γονείς του έκαναν δύο παιδιά, αλλά χώρισαν όταν αυτά ήταν πολύ μικρά, λίγο πριν από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Στο σχολείο ο Davidson ήταν μέτριος μαθητής, πράγμα που ο ίδιος θα αποδώσει αργότερα στον χωρισμό των γονιών και στον θάνατο της γιαγιάς του, γεγονότα που του ενίσχυσαν επίσης μιαν έμφυτη τάση μοναχικότητας. Κι αυτό παρόλο που η μητέρα του αγαπούσε πολύ τα παιδιά της και δουλεύει σκληρά για να τα μεγαλώσει.

Σε ηλικία μόλις δέκα ετών έρχεται σε επαρχία με τη φωτογραφία μέων ενός φίλου του και με τις οικονομίες του αγοράζει μια φωτογραφική μηχανή και στήνει έναν υποτυπώδη σκοτεινό θάλαμο. Λίγα χρόνια αργότερα πάνει δουλειά βοηθού σε ένα φωτογραφικό κατάστημα. Γνωρίζεται με έναν επαγγελματία φωτογράφο, που τον παίρνει ωριθό στο εργαστήριό του, και έτσι μαθαίνει όλα τα μυστικά της τεχνικής της φωτογραφίας. Παραμένει πολύ μέτριος μαθητής παρά τις προσπάθειες της μητέρας του. Όταν αυτή ξαναπατρεύεται, ο νέος της σύζυγος θα τον βοηθήσει να φτάσει έναν σωστό σκοτεινό θάλαμο και ότι τού χαρίσει τη δική του καλή φωτογραφική μηχανή, μια Kodak medalist.

Παρόλα αυτά ο μακρός Davidson νοιώθει μόνος και μελαγχολικός και το μόνο που τον ευχαριστεί είναι να φωτογραφίζει στους δρόμους του Σικάγο, κυρίως τη νύχτα. Τον τελευταίο χρόνο του σχολείου κερδίζει το πρώτο βραβείο σε έναν διαγωνισμό της Kodak. Ο πατριός του καταφέρνει να τον δεχτούν ως υποψήφιο στη φωτογραφική σχολή του Ινστιτού Τεχνολογίας του Rochester (RIT) και ο ίδιος

προετοιμάζεται δουλεύοντας πολύ σκληρά, έτσι που τελικά γίνεται δεκτός. Είχε την τύχη να μαθητεύει σε έναν πολύ καλό καθηγητή και για πρώτη φορά έρχεται σε επαφή με τη δουλειά του Cartier-Bresson, τον Eugène Smith και τον Robert Frank. Η ίδια της οργάνωσης της εικόνας και της φωτογραφίας ως δημιουργίας αρχίζει να μορφοποιείται μέσα του. «Έρωτεύτηκε ταυτόχρονα», λέει ο ίδιος, «τον Cartier-Bresson και μια κοπέλα που είχε μάλιστα το βιβλίο "Η απαφασιτική σπηλιή". Ήθελα να βγάλω φωτογραφίες σαν τις δύκες του, που να τής αρέσουν, αλλά εκείνη ερωτεύθηκε τον καθηγητή των Αγγλικών και εγώ έμεινα με τον Cartier-Bresson. »

Μετά το τέλος των σπουδών του βρίσκει δουλειά σε ένα σπουντού διαφημιστικής φωτογραφίας της Kodak στη Νέα Υόρκη, αλλά σύντομα θα τα παραπήσει και το 1954 τον δέχονται στο πανεπιστήμιο του Yale για να παρακολουθήσει μαθήματα σχεδίου και ζωγραφικής. Παράλληλα, κάνει τη στρατιωτική του θητεία και έχει την τύχη να βρεθεί για ένα διάστημα στο Παρίσι, όπου θα φωτογραφίζει μεταξύ άλλων τη χήρα του ψηφιονομιστή ζωγράφου Fauchet στη Μονμάρτρη και θα συναντήσει τον Cartier-Bresson.

Μετά το στρατιωτικό του επιστρέψει στη Νέα Υόρκη. Εμπνευσμένος από τη δουλειά του Eugene Smith στο Life θα επιχειρήσει κι αυτός να εργαστεί εκεί στο πλαίσιο του free lance προγράμματος του περιοδικού, αλλά όπως και ο Smith έται κι εκείνος θα αντιδράσει στις ποικίλες δεσμεύσεις που επιβάλλει το πανόρχυ περιοδικό και θα παραπηθεί.

Το 1958 γίνεται μέλος τού

πραγματοποιείται δουλεύοντας πολύ σκληρά, έτσι που τελικά γίνεται δεκτός. Είχε την τύχη να μαθητεύει σε έναν πολύ καλό καθηγητή και για πρώτη φορά έρχεται σε επαφή με τη δουλειά του Cartier-Bresson, τον Eugène Smith και τον Robert Frank. Η ίδια της οργάνωσης της εικόνας και της φωτογραφίας ως δημιουργίας αρχίζει να μορφοποιείται μέσα του. «Έρωτεύτηκε ταυτόχρονα», λέει ο ίδιος, «τον Cartier-Bresson και μια κοπέλα που είχε μάλιστα το βιβλίο "Η απαφασιτική σπηλιή". Ήθελα να βγάλω φωτογραφίες σαν τις δύκες του, που να τής αρέσουν, αλλά εκείνη ερωτεύθηκε τον καθηγητή των Αγγλικών και εγώ έμεινα με τον Cartier-Bresson. »

Μετά το τέλος των σπουδών του βρίσκει δουλειά σε ένα σπουντού διαφημιστικής φωτογραφίας της Kodak στη Νέα Υόρκη, αλλά σύντομα θα τα παραπήσει και το 1954 τον δέχονται στο πανεπιστήμιο του Yale για να παρακολουθήσει μαθήματα σχεδίου και ζωγραφικής. Παράλληλα, κάνει τη στρατιωτική του θητεία και έχει την τύχη να βρεθεί για ένα διάστημα στο Παρίσι, όπου θα φωτογραφίζει μεταξύ άλλων τη χήρα του ψηφιονομιστή ζωγράφου Fauchet στη Μονμάρτρη και θα συναντήσει τον Cartier-Bresson.

Μετά το στρατιωτικό του επιστρέψει στη Νέα Υόρκη. Εμπνευσμένος από τη δουλειά του Eugene Smith στο Life θα επιχειρήσει κι αυτός να εργαστεί εκεί στο πλαίσιο του free lance προγράμματος του περιοδικού, αλλά όπως και ο Smith έται κι εκείνος θα αντιδράσει στις ποικίλες δεσμεύσεις που επιβάλλει το πανόρχυ περιοδικό και θα παραπηθεί.

Το 1958 γίνεται μέλος τού

πραγματοποιείται δουλεύοντας πολύ σκληρά, έτσι που τελικά γίνεται δεκτός. Είχε την τύχη να μαθητεύει σε έναν πολύ καλό καθηγητή και για πρώτη φορά έρχεται σε επαφή με τη δουλειά του Cartier-Bresson, τον Eugène Smith και τον Robert Frank. Η ίδια της οργάνωσης της εικόνας και της φωτογραφίας ως δημιουργίας αρχίζει να μορφοποιείται μέσα του. «Έρωτεύτηκε ταυτόχρονα», λέει ο ίδιος, «τον Cartier-Bresson και μια κοπέλα που είχε μάλιστα το βιβλίο "Η απαφασιτική σπηλιή". Ήθελα να βγάλω φωτογραφίες σαν τις δύκες του, που να τής αρέσουν, αλλά εκείνη ερωτεύθηκε τον καθηγητή των Αγγλικών και εγώ έμεινα με τον Cartier-Bresson. »

Μετά το τέλος των σπουδών του βρίσκει δουλειά σε ένα σπουντού διαφημιστικής φωτογραφίας της Kodak στη Νέα Υόρκη, αλλά σύντομα θα τα παραπήσει και το 1954 τον δέχονται στο πανεπιστήμιο του Yale για να παρακολουθήσει μαθήματα σχεδίου και ζωγραφικής. Παράλληλα, κάνει τη στρατιωτική του θητεία και έχει την τύχη να βρεθεί για ένα διάστημα στο Παρίσι, όπου θα φωτογραφίζει μεταξύ άλλων τη χήρα του ψηφιονομιστή ζωγράφου Fauchet στη Μονμάρτρη και θα συναντήσει τον Cartier-Bresson.

Μετά το τέλος των σπουδών του βρίσκει δουλειά σε ένα σπουντού διαφημιστικής φωτογραφίας της Kodak στη Νέα Υόρκη, αλλά σύντομα θα τα παραπήσει και το 1954 τον δέχονται στο πανεπιστήμιο του Yale για να παρακολουθήσει μαθήματα σχεδίου και ζωγραφικής. Παράλληλα, κάνει τη στρατιωτική του θητεία και έχει την τύχη να βρεθεί για ένα διάστημα στο Παρίσι, όπου θα φωτογραφίζει μεταξύ άλλων τη χήρα του ψηφιονομιστή ζωγράφου Fauchet στη Μονμάρτρη και θα συναντήσει τον Cartier-Bresson.

Μετά το τέλος των σπουδών του βρίσκει δουλειά σε ένα σπουντού διαφημιστικής φωτογραφίας της Kodak στη Νέα Υόρκη, αλλά σύντομα θα τα παραπήσει και το 1954 τον δέχονται στο πανεπιστήμιο του Yale για να παρακολουθήσει μαθήματα σχεδίου και ζωγραφικής. Παράλληλα, κάνει τη στρατιωτική του θητεία και έχει την τύχη να βρεθεί για ένα διάστημα στο Παρίσι, όπου θα φωτογραφίζει μεταξύ άλλων τη χήρα του ψηφιονομιστή ζωγράφου Fauchet στη Μονμάρτρη και θα συναντήσει τον Cartier-Bresson.

Το 1965-66

πραγματοποιείται δουλεύοντας πολύ σκληρά, έτσι που τελικά γίνεται δεκτός. Είχε την τύχη να μαθητεύει σε έναν πολύ καλό καθηγητή και για πρώτη φορά έρχεται σε επαφή με τη δουλειά του Cartier-Bresson, τον Eugène Smith και τον Robert Frank. Η ίδια της οργάνωσης της εικόνας και της φωτογραφίας ως δημιουργίας αρχίζει να μορφοποιείται μέσα του. «Έρωτεύτηκε ταυτόχρονα», λέει ο ίδιος, «τον Cartier-Bresson και μια κοπέλα που είχε μάλιστα το βιβλίο "Η απαφασιτική σπηλιή". Ήθελα να βγάλω φωτογραφίες σαν τις δύκες του, που να τής αρέσουν, αλλά εκείνη ερωτεύθηκε τον καθηγητή των Αγγλικών και εγώ έμεινα με τον Cartier-Bresson. »

Το 1965-66

πραγματοποιείται δουλεύοντας πολύ σκληρά, έτσι που τελικά γίνεται δεκτός. Είχε την τύχη να μαθητεύει σε έναν πολύ καλό καθηγητή και για πρώτη φορά έρχεται σε επαφή με τη δουλειά του Cartier-Bresson, τον Eugène Smith και τον Robert Frank. Η ίδια της οργάνωσης της εικόνας και της φωτογραφίας ως δημιουργίας αρχίζει να μορφοποιείται μέσα του. «Έρωτεύτηκε ταυτόχρονα», λέει ο ίδιος, «τον Cartier-Bresson και μια κοπέλα που είχε μάλιστα το βιβλίο "Η απαφασιτική σπηλιή". Ήθελα να βγάλω φωτογραφίες σαν τις δύκες του, που να τής αρέσουν, αλλά εκείνη ερωτεύθηκε τον καθηγητή των Αγγλικών και εγώ έμεινα με τον Cartier-Bresson. »

Το 1965-66

πραγματοποιείται δουλεύοντας πολύ σκληρά, έτσι που τελικά γίνεται δεκτός. Είχε την τύχη να μαθητεύει σε έναν πολύ καλό καθηγητή και για πρώτη φορά έρχεται σε επαφή με τη δουλειά του Cartier-Bresson, τον Eugène Smith και τον Robert Frank. Η ίδια της οργάνωσης της εικόνας και της φωτογραφίας ως δημιουργίας αρχίζει να μορφοποιείται μέσα του. «Έρωτεύτηκε ταυτόχρονα», λέει ο ίδιος, «τον Cartier-Bresson και μια κοπέλα που είχε μάλιστα το βιβλίο "Η απαφασιτική σπηλιή". Ήθελα να βγάλω φωτογραφίες σαν τις δύκες του, που να τής αρέσουν, αλλά εκείνη ερωτεύθηκε τον καθηγητή των Αγγλικών και εγώ έμεινα με τον Cartier-Bresson. »

Το 1965-66

πραγματοποιείται δουλεύοντας πολύ σκληρά, έτσι που τελικά γίνεται δεκτός. Είχε την τύχη να μαθητεύει σε έναν πολύ καλό καθηγητή και για πρώτη φορά έρχεται σε επαφή με τη δουλειά του Cartier-Bresson, τον Eugène Smith και τον Robert Frank. Η ίδια της οργάνωσης της εικόνας και της φωτογραφίας ως δημιουργίας αρχίζει να μορφοποιείται μέσα του. «Έρωτεύτηκε ταυτόχρονα», λέει ο ίδιος, «τον Cartier-Bresson και μια κοπέλα που είχε μάλιστα το βιβ

Μετρος Αρχαιοτοι, 1962-1965 (Αλεξανδρα, 1965)



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 13



ανακοινώντας ύστερα από πολλά χρόνια τις φωτογραφίες του Bruce Davidson - ιδίως τις παλιότερες - ένοιωσα ένα έντονο αίσθημα νοσταλγίας για τα τότε πρώτα φωτογραφικά σκηνήματα μιας μικρής συντροφιάς φίλων, αλλά ταυτόχρονα και χαράς για το ότι υπήρχε ακόμα μέσα μου ζωντανή - ανακατεμένη με μυρωδίες σκοτεινού θαλάμου - η γοντεία που μου είχαν προδεινήσει τότε οι φωτογραφίες αυτές. Κι αναρωτήθηκα μήπως μεγαλύτερη ωριμότητα που κανείς ελπίζει ότι έχει μετά από μια σχεδόν εικοσαετία θα μπορούσε να μου διαλευκάνει τι ήταν εκείνο που τότε με είχε συγκινήσει.

Φαίνεται όμως πως διαφέρουμε σε ωριμότητα το χάνουμε σε αθωότητα και αυθορμητισμό. Έτσι είναι δύσκολο να ξανασυναντήσεις κανείς εντυπώσεις αλλοτίνες κι ακόμα που δύσκολο να τις μεταδώσεις σε τρίτους, εκτός κι αν καταφύγει στον μύθο με την έννοια τής «κατασκευής», αφού όπως διοι γνωρίζουμε παί, «η Τέχνη είναι το ψέμα που λεει την αλήθεια», μια φράση άλλωστε προσφύλξης και στον Bruce Davidson. Μπορώ πάντως να πω με αρκετή βεβαιότητα ότι ο φωτογράφος αυτός ήταν όχι μόνον ένα



«documentary», όπως την αποκαλούσε o Walker Evans αναφερόμενος στη δική του περίπτωση. Είναι μια καπηγορία ευρύτερη, που μπορεί να καλύπτει διάφορες υπο-καπηγορίες ανάμεσα σ' αυτές και τη φωτογραφία δρόμου. Το κύριο χαρακτηριστικό της είναι η σημασία που έχει για τους φωτογράφους τού ειδους αυτού η αναζήτηση της φόρμας, δεδομένου ότι η φωτογραφία είναι γι αυτούς, είτε το λένε είτε όχι, μια μορφή Τέχνης και οπωδήποτε ένα πολύ συγκεκριμένο μέσο έκφρασης. Από εκεί και πέρα η σημασία, που έχει για τον κάθε φωτογράφο το συγκεκριμένο θέμα που φωτογραφίζει κάθε φορά, εξαρτάται

βέβαια από το θέμα αυτό καθεαυτό, αλλά και από την ιδιοσυστασία τού ίδιου του φωτογράφου. Για άλλους συχνά αποτελεί απλή αφορμή (π.χ. για τον Winogrand), για άλλους πηγή έμπνευσης, για άλλους όμως το «πάως» θα το φωτογραφίσουν αποτελεί πρωταρχικό μέλλημα.

Η φωτογραφία τού Bruce Davidson ανήκει στον ευρύτερο χώρο τού ρεπορτάζ με τον ίδιο τρόπο που αυτό ισχύει, λόγου χάριν, στην περίπτωση τού Cartier-Bresson, τού Robert Frank ή τού Garry Winogrand. Θα μπορούσαμε να την αποκαλέσουμε και δημιουργικό ρεπορτάζ - για να τη διακρίνουμε από το κοινό φωτορεπορτάζ - και φωτογραφία ενός ύφους

περιπτώσεις εκείνες των φωτογράφων, για τους οποίους το θέμα έχει μεγάλη σημασία. Το θέμα όμως όχι σαν κάποια τρέχουσα και παρόδική εκδήλωση τής πραγματικότητας, αλλά σαν μια βαθύτερη αίσθηση, είτε



The Brooklyn Gang, 1959

ενός χώρου και των ανθρώπων που ζουν και συχνάζουν σ' αυτόν, είτε μιας ιδιάζουσας κατάστασης. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι δεν έχει δουλέψει και πάνω σε πιο «δημιουργαφικά» θέματα, αλλά ακόμα και σ' αυτή την περίπτωση οι φωτογραφίες του εμπεριέχουν συχνά μια διάσταση πέρα από τα αμέσως φανόμενα, γεγονός που οφελεται στον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει και φωτογραφίζει τα θέματά του.

Ο τρόπος επιλογής και προσέγγισης τού θέματος από τον Davidson

και στη συνέχεια ο τρόπος δουλειάς του συνδέονται φυσικά με τον χαρακτήρα του και την ιδιοσυγκρασία του, όπως αυτά προκύπτουν έμμεσα από τα στοιχεία που μας δίνει κυρίως ο ίδιος στα κείμενα που συνοδεύουν τα βιβλία του. Και πρέπει να προσθέσουμε εδώ ότι με ελάχιστες εξαιρέσεις όλα τα βασικά του βιβλία - που έχουν γίνει παρεμπιπόντως και εκθέσεις - δεν αποτελούν εκ των υστέρων ομαδοποίηση των εικόνων, όπως συμβαίνει συχνά. Το καθένα από αυτά είναι αποτέλεσμα πολλών χρόνων δουλειάς πάνω σε ένα θέμα. Η επιλογή τού θέματος, όταν δεν προκύπτει από συγκεκριμένη ανάθεση, γίνεται από τον Davidson κατά βάσιν αυναίσθητα, προκύπτει κατά κάποιο τρόπο από κάποια ερεθίσματα τής ίδιας του τής ζωής κάθε φορά, σαν ένα κάλεσμα που σιγά-σιγά μορφοποιείται μέσα του και ταΐρνει σάρκα και οστά. Δεν γίνεται δηλαδή εν ψυχρώ με κάποια εκ των προτέρων λογική επεξεργασία. Όπως και στον τρόπο που δούλευε, έτσι και στον τρόπο που στρέφεται προς ένα θέμα,



The Brooklyn Gang, 1959



The Brooklyn Gang, 1959

έχει τη σπάνια ικανότητα να αφουγκράζεται τα πράγματα, να αφήνεται να παρασυρθεί από αυτά και στη συνέχεια να τα αγκαλιάζει ενεργητικά με όλες τις πνευματικές και ψυχικές δυνάμεις σε μια προσπάθεια να αποκαλύψει τη βαθύτερη αλήθεια τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι φωτογραφίες για τον υπόγειο της Νέας Υόρκης. Στον πρόλογο αυτού τού βιβλίου μάς λέει ότι στο πλαίσιο μιας κινηματογραφικής δουλειάς που έκανε πάνω σε ένα μυθιστόρημα ενός εβραίου συγγραφέα, πήγαινε συχά να παρακολουθεί στον εβραίο αντιγραφέα παπύρων την ώρα της δουλειάς του. Αυτό κράτησε καμποσ καιρό. Ταυτόχρονα, νοιώθοταν την ανάκη «να επιστρέψει στις ρίζες του», όπως λέει, μετά από αρκετά χρόνια στον κινηματογράφο, είχε αρχίσει να φωτογραφίζει συχνάζοντας στις μικρές νησίδες πρασίνου του Δυτικού Μανχάταν, τις περιστοχιζόμενες από πολλή κίνηση («αυτές τις οάσεις...που πάντα είχαν ένα νότιμα για μένα») καβάς και στο εβραϊκό καφενείο, που είχε φωτογραφίσει πριν από χρόνια. «Σύχνα», συνεχίζει, «επιστρέφοντας από το εργαστήρι (τού εβραίου γραφέα) την ώρα της κυκλοφοριακής αιχμής έβλεπα τους ανθρώπους στοιβαγμένους σαν ζώα στα βαγόνια του πλεκτρικού, μοιάζοντας καταδίκασμένοι σε κάποια τρομερή μοίρα, ο καβάνος απορροφημένος στον φόβο μιας άγνωστης τύχης...Αρχισα σιγά-σιγά να αισθάνομαι ότι αναπτυσσόταν μια σχέση ανάμεσα στις νησίδες, το καφενείο και τον εβραϊο γραφέα. Η σχέση αυτή ήταν ο υπόγειος σιδηρόδρομος.» Έτσι ξεκίνησε η φωτογράφιση τού «Subway», για την οποία ο Davidson θα ακυρώσει όλα του τα συμβόλαια, και που έμελλε να διαφέσει πέντε σχεδόν χρόνια.

Αλλά και ο τρόπος δουλειάς τού Davidson προχωράει με μιαν αντίστοιχη διαδικασία. Ο φωτογράφος ανιχνεύει αργά το θέμα του κινούμενος εν μέρει με τη διαίσθηση, αλλά συγχρόνως με προσοχή, σεβασμό και αγάπη, ακριβώς όπως ένας καλός φίλος παρακαλούθει τον μονόλογο τού όλου. Καθώς δουλεύει, το ενδιαφέρον του εντείνεται και μεταβάλλεται σε ένα είδος εμμονής και εθισμού. Ολένα και περισσότερο η μέρα του ξεκινάει με την αναμονή και τη λαχτάρα, όπως λέει χαρακτηριστικά και ο ίδιος, του σκύλου, που τρέχει στα τυφλά για τη βόλτα του. Διακριτικός, προτιμάει να ωρτάει τους ανθρώπους αι θέλουν να φωτογραφηθούν και τους στέλνει πάντα τις σχετικές φωτογραφίες αναλώνοντας πολύτιμο χρόνο και δυνάμεις. Με την ευγένεια και την απλότητά του αφοτίλιζει συ-

Αγγλία και Σουητζια, 1960



νήθως και τις πιο δύσκολες περιπτώσεις ανθρώπων και με πολλούς από αυτούς συνέδεται με μια βαθιά, αν και ιδιότυπη φιλία, είτε χωρίς καθόλου περιττά λόγια, είτε με μιαν έκρηξη μονόλογων και εκμυστηρεύσεων από τη μεριά τους.

Ο Davidson είχε φωτογραφίσει για διάφορα περιοδικά σχεδόν όλη την κλίμακα των θεμάτων, που ένας αμεβόμενος φωτορεπόρτερ συνήθως καλείται να φωτογραφίσει. Οι προσωπικές του τάσεις φάνηκαν όμως από την αρχή, με θέματα που άγγιζαν κάτι βαθύτερο και που του έδιναν μιαν ολική αίσθηση ζωής, όπως η μονοχρήστη χήρα τού ψηφισιονιστή Fauchet στη Μονμάρτρη, που τού μετέδωσε όλη την ατμόσφαιρα τού ψηφισιονισμού και τού παρισινού παρελθόντος γενικότερα. «Η όπως το τύρκο στο New Jersey, όπου θα φωτογραφίσει τον Jimmy τον Ανθρωπάκο, τον σπαρακτικό εκείνο νάνο με το θλιψμένο βλέμμα. Για να τον φωτογραφίσει ταΐδευει μαζί με το τύρκο και συχνά τα βράδια τρώνε οι δυο τους έξω, ενώ οι άνθρωποι γύρω τους χλευάζουν. Την ίδια στάση ακολουθεί και με τους Jokers, τη «συμμορία» των νεαρών παιδιών τού Brooklyn. Κερδίζει την εμπιστοσύνη τους και εισχωρεί στα άδυτά τους, δηλαδή στην καφετέρια όπου συχνάζουν, στις γωνιές των δρόμων που τους «ανήκουν» και στην παραλία τού Coney Island, όπου χορεύουν και ξενυχτάνε πίνοντας μπύρες. Με το ίδιο τρόπο κατάφερε να

Τούρκος δρόμων αντολού, 1966-1968



Central Park, 1991-1994



Central Park, 1991-1994

μπει στα σπίτια των ανθρώπων - πράγμα για το οποίο συχνά ντρέπεται - τού Εκατοστού Δρόμου Ανατολικό στο Harlem και μάλιστα να γίνει μέλος της γειτονιάς, «κάτι σαν τοπικός επισκευαστής τηλεοράσεων», όπως λέει ο ίδιος, αφού οι κάτοικοι τού ζητάνε συνέχεια να φωτογραφίσει ό,τι δεν πάει καλά στα σπίτια τους ντο το δουνά οι αρμόδιοι. Το ίδιο συμβαίνει και με τις φοιτητικές πορείες για τα ατομικά δικαιώματα, και με τις εκδηλώσεις διαμαρτυρίας των μάρτυρων του Νότου, στις οποίες ο Davidson διεισδύει καταρχάς με την ειλικρινή πρόθεση να συμμετάχει και να βοηθήσει με τον τρόπο του, δηλαδή φωτογραφίζοντας.

Καθώς περνούν τα χρόνια εδραιώνται ολόενα και περισσότερο η τάση του να φωτογραφίζει τους μη ευνοημένους και τους ταπεινούς αυτού τού κόσμου, είτε πρόκειται για κοινωνικές ομάδες, είτε για περιθωριακά και μοναχικά άτομα, είτε για τους ανώνυμους θαμώνες της καθημερινότητας. Τα συναισθήματά του απέναντι σε όλους αυτούς τους ανθρώπους είναι ανάμεικτα από συμπόνια, δέος, γοττεία, έλξη και πάνω από όλα θαυμασμό για την αξιοπρέπεια και την καρτερικότητα με την οποία αντιμετωπίζουν τη ζωή. Δεν τους βλέπει με συ-

γκατάβαση, αλλά αντιθέτως με ένα είδος παιδικής αθωότητας και αποδοχής. Στο σημείο αυτό ο Davidson μοιάζει με τη φίλη του Diane Arbus, με τη βασική διαφορά ότι η δική του τοποθέτηση εμπεριέχει και κάποια αισιοδοξία, ένα κράμα ανθρωπισμού και ψυστικισμού, όλα βέβαια σε εξαιρετικά συγκρατημένους τόνους και συχνά μετριασμένα από ένα διάρροτο συμπαθές χιούμορ. Ειδικότερα στα νεανικά του χρόνια, κάτω και από την επιρροή τού Eugene Smith, ο Davidson πιστεύει ότι «η φωτογραφία δεν πρέπει μόνο να μεταδίδει μια συγκίνηση, αλλά και να υπηρετεί τον άνθρωπο», υπονοώντας προφανώς ότι δεν πρέπει να οδηγεί σε αδιεξόδα. Είναι χαρακτηριστική η αντίδραση που είχε όταν ειδεί, το 1959, τους «Αμερικανούς» τού Robert Frank.

μόνοι μας. Η «αισιοδοξία» του έγκειται μάλιστα σε μια βαθύτερη αποδοχή τού ότι η ζωή είναι ούτως ή άλλως μια υπόθεση μοναχική και δύσκολη, αλλά μπορεί να βιωθεί με αξιοπρέπεια και αυθεντικότητα, χωρίς προκαταλήψεις και ψευτιές.

Οι φωτογραφίες τού Bruce Davidson διαγράφουν μια πολύ ενδιαφέρουσα πορεία με κύρια γνωρίσματα την εντυπωτή και τη συνεχή αναζήτηση σύνδεσης περιεχομένου και ύφους. Σε σχέση με τη μετέπειτα δουλειά του οι φωτογραφίες τής νεότητάς του είναι πιο αρμονικά δομημένες, με άψογο κάρδρο και με μια διακριτική απόσταση από τα πράγματα. Είναι πιο τρυφερές στη διάθεση και μορφικά πιο εύπεπτες. Καθώς ωριμάζει ηλικιακά και φωτογραφικά, η φόρμα γίνεται περισσότερο πολύπλοκη, τα οπτικά στοιχεία, με τα οποία συνδιαλέγεται για να κατασκευάσει τις εικόνες του, πυκνώνουν. Διαπιστώνει κανείς συνεχώς ότι το περιεχόμενο, ή καλύτερα ο τρόπος που συλλαμβάνει τα θέματά του, τού υπαγορεύει τη φόρμα και το ύφος του. Δουλεύοντας πάνω στο Subway, φωτογραφίζει αρχικά ασπρόμαυρα, αλλά σύντομα θα στραφεί στο έγχρωμο, για να αποδώσει καλύτερα την ατμόσφαιρα και το ειδικό φως, που επικρατεί

Μάρος Αμερικανός, 1962-1965 (Mao Yoko, 1962)



εκεί κάτω. Στην τελευταία μεγάλη δουλειά του, το Central Park, ο Davidson μοιάζει να έχει κατακτήσει μια φωτογραφική γραφή, που διαθέτει δύναμη, σιγουρία, τόλμη και προπάντων ενότητα ώρους. Επιπλέον είναι μια δουλειά που συνιστούν διαχρονικά το ύφος αυτό. Γιατί, παρά τη χρήση πανοραμικών και ευρυγώνιων φακών, που φαινομενικά διαφοροποιούν τις φωτογραφίες του Central Park από εκείνες του παρελθόντος αλλοιώνοντας κάτιας την πραγματικότητα και συγχέοντας τα όρια ανάμεσα στο αληθινό και στο φανταστικό, η δουλειά αυτή τού Davidson φανερώνει μιαν εσωτερική συνέχεια στον τρόπο έκφρασης τού κόσμου και στην επεξεργασία τής φόρμας. Δείχνει ότι ο φωτογράφος αυτός δεν προσπαθεί να είναι πρωτότυπος ή διαφορετικός, παρά μόνο στον βαθμό που κάτι τέτοιο ανταποκρίνεται λειτουργικά στις ανάκες τής συγκεκριμένης δουλειάς. Το πανοραμικό φορμά τού χρειαζόταν για να εκφράσει το νόημα που είχε γι αυτόν το συγκεκριμένο θέμα,

για να αποδώσει δηλαδή τη διάσταση τής βαθιάς αναπνοής, τού ανοιχτού φυσικού ορίζοντα και τού ευλογημένου καταφύγου, που το πάρκο αποτελεί για τους κατοίκους τής Νέας Υόρκης. Από κει και πέρα, ο φωτογραφείς αυτές περιέχουν τον γνωστό μας Bruce Davidson και συνυψίζουν όλα όσα υπήρξε ο ίδιος και όσα αγάπησε στη φωτογραφία. Δεν προσπαθεί να κρύψει οποιαδήποτε σχέση με τους φωτογράφους που θάμασε, αφού άλλωστε αυτή έχει πια αφομοιωθεί και μετουσιωθεί σε δικό του έρ-

γο μέσα από την ολοένα πιο σοφή ματιά του και το αδιαμφισβήτητο ταλέντο του, κι αφού, στην ουσία, πρόκειται πάντα για μια σχέση εσωτερικής και βαθιάς συγγένειας. Θα μπορούσε μάλιστα να πει κανείς, ότι είναι ωραίο να διαβλέπουμε αυτή την δύναση μέση στο έργο των μεγάλων φωτογράφων, κυρίως γιατί είναι μια δύσωστη, ένα πάρε-δώσεις επιδράσεων που υπάρχουν πρώτα από όλα μέσα σε μας τους ίδιους, τους αποδέκτες τού έργου αυτού. Έτοι, αν τα παιδάκια που κρέμονται από τα κλαριά των δέ-

ντρων με φόντο το ιερό, εμένα προσωπικά μου θυμίζουν τη φωτογραφία των παιδιών στη θάλασσα τού Martin Munkacsi (γνωστή μας κυρίως μέσω τού Cartier-Bresson), ή αν τη κυρία με τα δύο σκυλάκια στο παγκάκι μου φέρνει ασφάλς στο νου την αγαπημένη μου Diane Arbus, αυτό είναι κάτι που αφορά περισσότερο εμένα και λιγύτερο τον δημιουργό των εικόνων αυτών.

Οι εξαίρετες φωτογραφίες του Central Park ανανεώνουν την πίστη μας στον Bruce Davidson με τρόπο πανηγυρικό. Πρόκειται για ένα θαυμάσιο κράμα ρεαλισμού και ονείρου, όπου ο φωτογράφος αποφεύγει με μαεστρία τις βλαβερές συνέπειες, που θα μπορούσαν να έχουν πάνω στις εικόνες του οι παγίδες των συμβολισμών και των μεταφορών, που καταλύζουν το έργο αυτό. Επιβεβαιώνεται έτσι για άλλη μια φορά, πόσο όλα κρέμονται από μια κλωστή, από την κλωστή τής φόρμας. Οι αιγμηρές, απροσδόκητες λεπτομέρειες, η μαγική ισορροπία ανάμεσα στην κίνηση και την ακινησία τού κάδρου, το

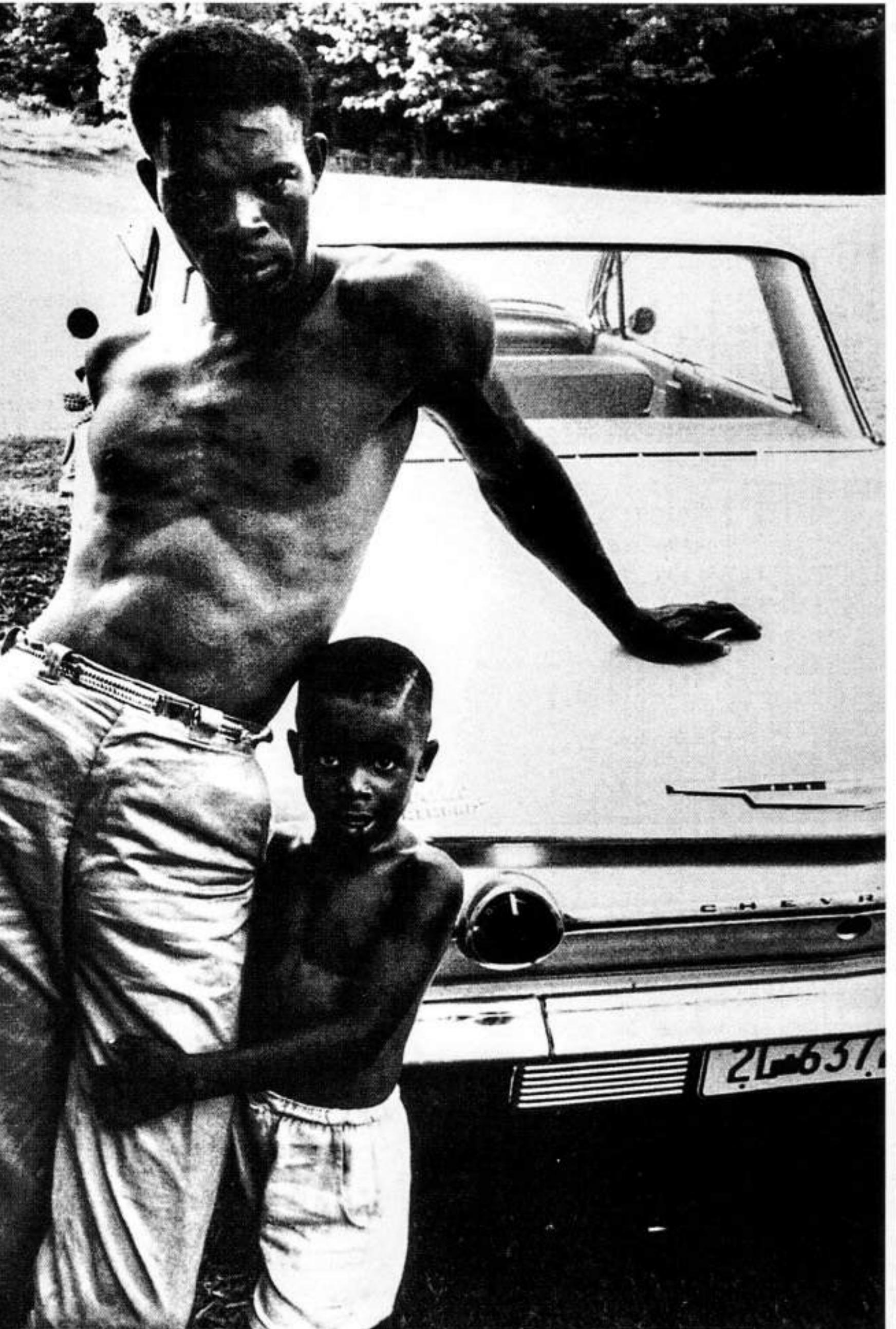


Central Park, 1961-1964

δύσκολο παιχνίδι ανάμεσα στα κοντινά και στα μακρινά σημεία των πλάνων - γνωστό ήδη από το Subway, αλλά πάσο πιο εξελιγμένο - είναι όλα στοιχεία φωτογραφικά, που συνεχώς μας εκπλήσσουν ευχάριστα και μας προετοιμάζουν ψυχικά για να κατανοήσουμε καλύτερα το περιεχόμενο τής δουλειάς του, για να συγκινθούμε κι εμείς, όπως κι εκείνος, από το ωραίο φτιασιωμένο πρόσωπο τής Λόλας, τής γυναίκας που ταιζει τα πουλιά καθημερινά, από τους διάφορους άστεγους φίλους του, που κατοικούν μονίμως στο πάρκο και γενικότερα από αυτήν τη λογική αλληλεπίδρασης φύστη-ανθρώπου-πόλης. Χωρίς τη μαγεία της φόρμας θα χάναμε τη μαγεία τού περιεχόμενου, έτσι όπως τη βιώνει ο φωτογράφος και σπήν οποίς χαρακτηριστικά αναφέρεται ως την «αλήθεια τού πάρκου που προσπαθώ να φέρω στο φως».

Στα σύντομα και απολαυστικότατα κείμενα, που συνοδεύουν τα βιβλία του, ο Davidson παραθέτει ένα πλήθος από ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες για το πρακτικό σκέλος τής δουλειάς του, για τις δυσκολίες που αντιμετώπισε, για τους ανθρώπους που γνώρισε και φωτογράφισε. Περιγράφει με συγκινητική απλότητα την εκάστοτε διάδρομή του, το αντικείμενο της έλξης του. Οι αναφορές του στη φωτογραφία ως Τέχνη, ή στην Τέχνη γενικότερα, είναι ελάχιστες, αλλά η πάλη του με τη φόρμα και το φωτογραφικό μέσο προκύπτει συχνά με έναν έμευσο τρόπο. «Ηθελα να μεταμορφώσω την θλιβερή... και βίαιη πραγματικότητα», γράφει στο Subway, «σε ζωντανό χρώμα... Δεν ήθελα όλη αυτή η ομορφία να περάσει απαραπτηρή». Στο Central Park μας λέει ότι θέλει να φωτογραφίσει εκεί όπου «τα οριά ανάμεση στην πραγματικότητα και την ψευδοίσθηση αρχίζουν να συγχέονται». Στο Subway επίσης γράφει ότι «αν υπάρχει κάποια δύναμη σ' αυτές τις φωτογραφίες, αυτή έγκειται στο γεγονός ότι η Τέχνη είναι το φέμα που λέει την αλήθεια».

Αλλά ίσως το πιο αληθινό πράγμα που έχει πει ο Davidson για τον μυστηριώδη ρόλο της Τέχνης προκύπτει έμμεσα από τη συγκινητική αναφορά του στη συνάντηση που είχε τυχαία μετά από τριάντα τουλάχιστον χρόνια με το δεκαπεντάχρονο τότε κορίτσι που διόρθωνε τα μαλλιά του στον καθέρη στο «Brooklyn Gang». Γράφει χαρακτηριστικά: «Μου είπε: Είχαμε όλοι ένα όνειρο



Μάρτιος Αμερικών, 1962-1965 (τεριό), 1962

τότε, αλλά το χάσαμε...». Τής είπα ότι η φωτογραφία της βρισκόταν κρεμασμένη σε διάφορα μεγάλα μουσεία ανά τον κόσμο. Τότε γύρισε προς την έφηβη κόρη της, που μπήκε την ώρα εκεί-

νη στο δωμάτιό της και τής είπε: «Κοίτα, εδώ σ' αυτή τη φωτογραφία είναι η μαμά σου στην ηλικία σου». Και μου χαμογέλασε λέγοντας: «ίσως το όνειρό μου να μη χάθηκε τελείως». •



Οδοιλος αφρικανικού, 1965

# Keiichi Tahara

Τού Χριστου Κοψαχείλη

Ο Keiichi Tahara γεννήθηκε στο Κυότο τής Ιαπωνίας στις 21 Αυγούστου 1951. Τελείωσε το γυμνάσιο της Οσάκα και επηρεασμένος από τον παππού του, τον φωτογράφο Yoshitaro Miyagawa, άρχισε να ασχολείται και αυτός με την φωτογραφία, από τα πρώτα εφήβικά του χρόνια. Αυτοδιδάκτος, έστρεψε το ενδιαφέρον του αρχικά στα τοπία. Σε ηλικία 20 ετών συμμετείχε σαν υπεύθυνος φωτισμού και φωτογράφος της θεατρικής ομάδας Red Buddha, με την οποία επισκέφτηκε το 1972 την Ευρώπη για παραστάσεις. Έτοτε ο Tahara παρέμενε στο Παρίσι επιδιώκοντας να εργαστεί σαν φωτογράφος και κατάφερε σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα να αναγνωρισθεί η δουλειά του και να διακριθεί κερδίζοντας το βραβείο νέου φωτογράφου στην Αρλ το 1977 και το βραβείο της Kodak Γαλλίας το 1978. Ακολούθησαν από τότε και άλλες πολλές διακρίσεις, εκθέσεις σε όλο τον κόσμο και εκδόσεις βιβλίων, ήταν ώστε σήμερα ο Tahara να θεωρείται σημαντικός δημιουργός με έργο ιδιαίτερο και άξιο προσοχής.

Η δουλειά του Tahara έρχεται να μας υπενθυμίσει ότι δεν χρειάζεται να καταφύγει κανείς σε τεχνώματα έξω από τη φύση της φωτογραφίας, για να πρωτοτυπήσει και να εντυπωσιάσει, αλλά αρκεί να χρησιμοποιήσει τα δεδομένα του μέσου του με ευφύΐα και δημιουργικότητα, ώστε να φτάσει στο ζητούμενο, στην υπέρβαση της περιγραφής. Σαν απάντηση στις «φωτογραφίες» χωρίς μηχανή, στις εννοιολογικές κατασκευές, στις πολύπλοκες εγκαταστάσεις, στις εικαστικές επειμβάσεις, ο Tahara στρέφει το βλέμμα του σε απλά, χιλιοφωτογραφημένα θέματα και καταφέρνει να τα παρουσιάσει πρωτότυπα.

Το θέμα με το οποίο καταπινέται τον πρώτο καιρό της παραμονής του στην Ευρώπη είναι ο ουρανός και τα κτήρια του Παρισιού, όπως τα αντικρίζει από τη σοφίτα που μένει, καδραρισμένα όμως από τα πλαίσια των παραθύρων και παραμορφωμένα από τα θολά τζάμια, έτσι που να σε οδηγούν σε έναν άλλο ονειρικό κόσμο. Σε αυτό βοηθά και η βαριά, καταθλιπτική, απειλητική ατμόσφαιρα του παρισινού ουρανού που φλέρρεται μέσα από τις σκονισμένες ή υγρές γυάλινες επιφάνειες και αποτυπώνεται στην χονδρόκοκκη εμουλσιόν του TRI-X. Ο Tahara μετατρέπει όλα αυτά τα επερόλητα ενοχλητικά στοιχεία - την παρουσία τής βρωμιάς στα τζάμια, τα κάγκελα του παραθύρου, τις στέγες που εμποδίζουν το βλέμμα να επεκταθεί στο άπειρο - σε αισθητικά πλεονεκτήματα που προσθέτουν μια υφή,

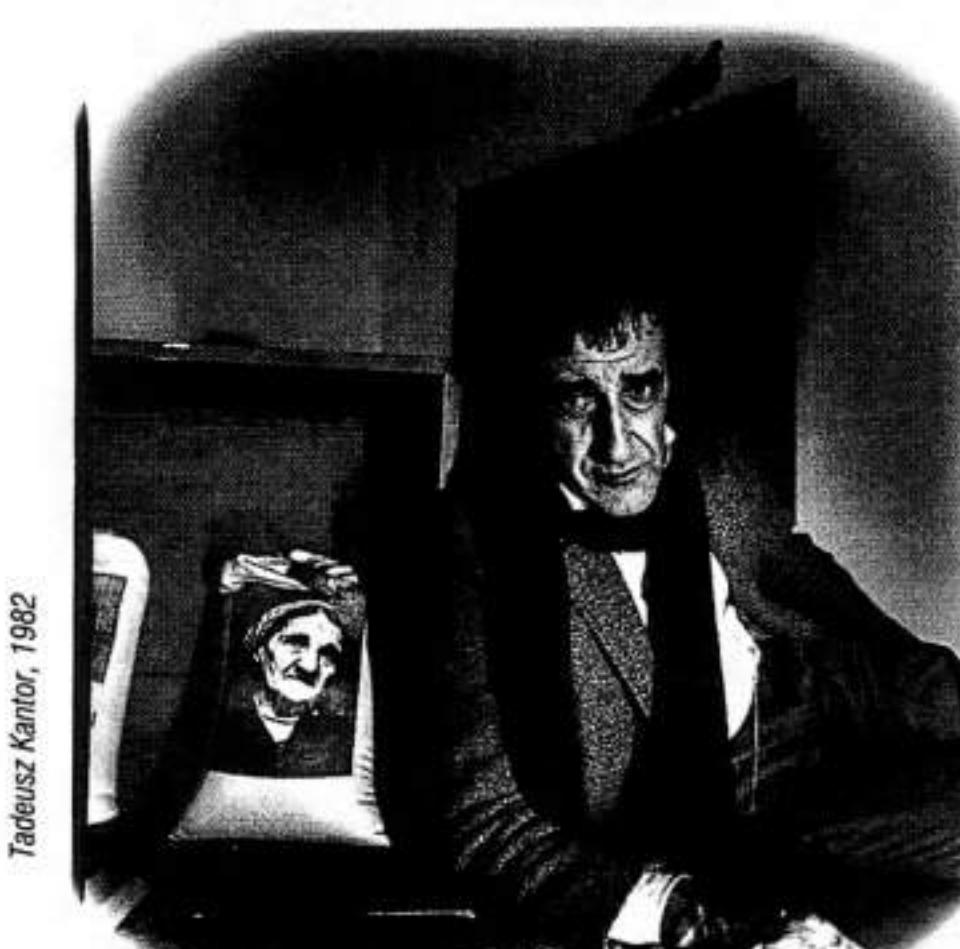
μια επικάλυψη πατίνας, ένα νέο καδράρισμα στα φανομενικά τυχαία στιγμότυπα. Η λιτότητα στη σύνθεση των εικόνων αυτής της σειράς, που την ονομάζει «Παράδυμα» (Fenêtres - Windows), υπογραμμίζει την οξύτητα τής παραπήρησης τού φωτογράφου και αναδεικνύει αυτές τις φωτογραφίες περισσότερο σε «απεικονίσεις συναισθημάτων».

Ο Tahara συνέχισε τις αναζητήσεις του, αυτή τη φορά με έναν εντελώς αριθμητέο τρόπο, στη σειρά «Eclats» (Λάμψεις αλλά και Εκρήξεις). Για τη δημιουργία αυτών των φωτογραφιών στρέφεται τώρα στο εσωτερικό τού δωματίου του και φωτογραφίζει τις λαμπτέρες αντανακλάσεις τού φωτός πάνω στους τοίχους ή στα άλλα αντικείμενα γύρω του. Αποτυπώνει ένα φως που εκρήγνυται βίαια και τα θραύσματα του πλημμυρίζουν τον χώρο. Οι σκιές, οι οποίες είναι και οι μόνες παρουσίες στην εικόνα, έχουν πάψει να είναι σκοτεινές και έχουν μετατραπεί σε εκτυφωτικές λάμψεις. Αυτή του την ίδια τη συνεχίζει, σαν στείρα επανάληψη όμως, χωρίς την αρχική της πρωτοτυπία, χρησιμοποιώντας μεγάλη μηχανή Polaroid (20X25), πάντα με ασπρόμαυρο φίλμ. Τώρα πια γίνεται περισσότερο εικαστικός με επεμβάσεις πάνω στην εμουλσιόν του φίλμ, με κατασκευές, που περιλαμβάνουν σπασμένα τζάμια, καθρέπτες, ή τσαλακωμένα αλουμινόχαρτα σε σκούρο φόντο και πάντα με ένα έντονο φως να αντανακλάται πάνω τους.

Από την επιλογή των πρώτων του θεμάτων θα μπορούσε να τον θεωρήσει κανείς εσωστρεφή, αφού πέρασε τουλάχιστον τρία χρόνια (1976-1979) φωτογραφίζοντας δύτι μπορούσε να δει μέσα από το παράθυρό του δωματίου του, πριν στραφεί για να μελετήσει για άλλα πέντε χρόνια (1979-1983) τις αντανακλάσεις τού φωτός μέσα στο ίδιο το δωμάτιο του. Οι φωτογραφίες εκείνης της περιόδου χαρακτηρίζονται περισσότερο σαν εσωτερικές ανχυδύσεις πάρα σαν εξωτερικές ανακαλύψεις, αν και ο Tahara καταφέρνει να γεμφρώσει το χάσμα ανάμεσα στις δύο αυτές προοπτικές.

Εκείνο που γίνεται εύκολα αντιληπτό στο έργο του από τη πρώτη ματιά είναι η συνεχής αναζήτηση των έντονων τονικών αντίθεσεων συνέπεια μιας λαμπερής παρουσίας ενός εκτυφωτικού φωτός.

Ο ίδιος μας λεει : «...Όταν έφτασα στην Ευρώπη εντυπωσιάστηκα από την ισχυρή δύναμη της ενέργειας τού φωτός με την οποία δεν είχα μέχρι τότε πειραματισθεί. Η σφοδρότητά του ιδιαίτερα στο δειλινό, ήταν τόσο βίαιη, που είχα την αισθητή ότι τα



Tadeusz Kantor, 1982



Iannis Xenakis, 1979

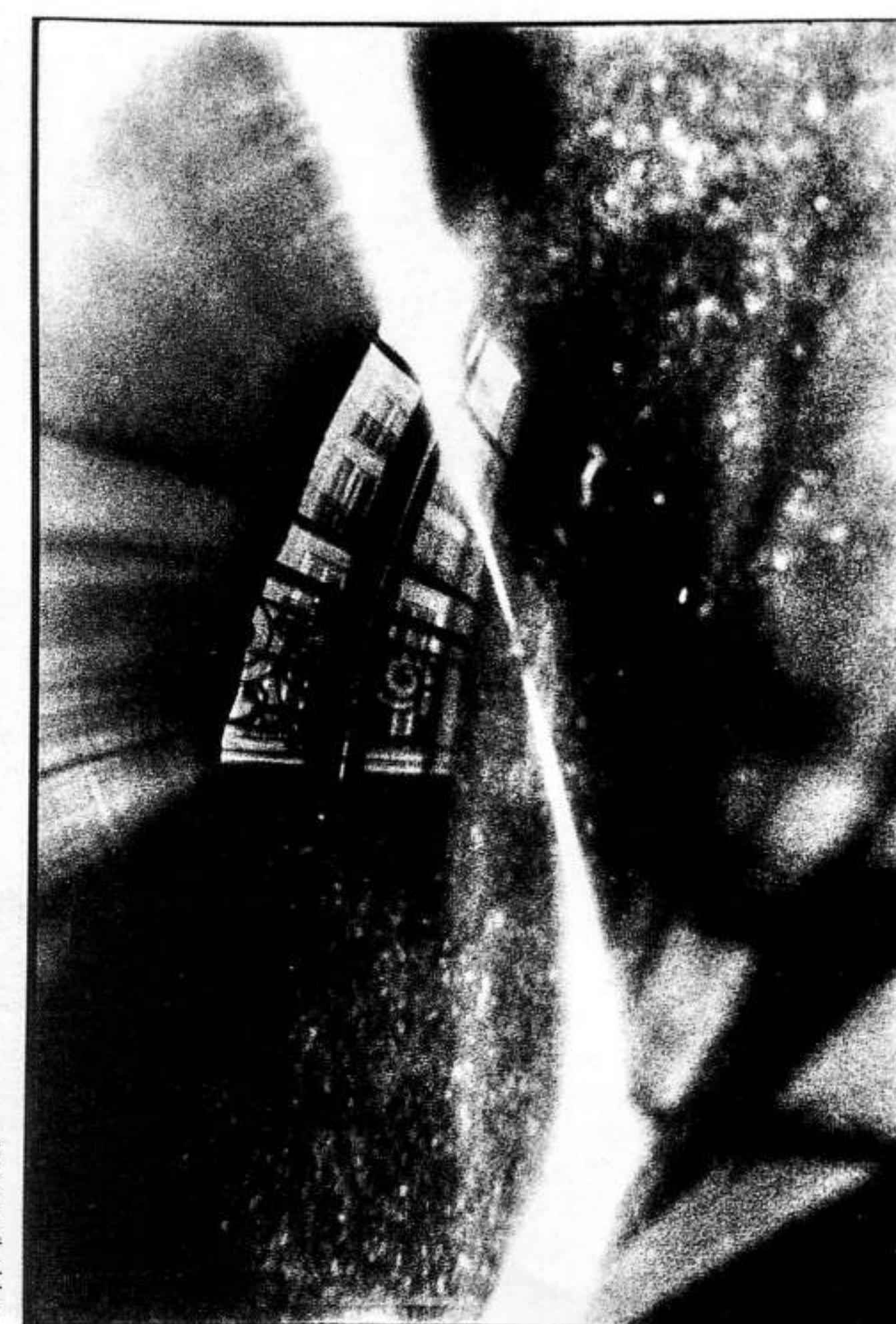
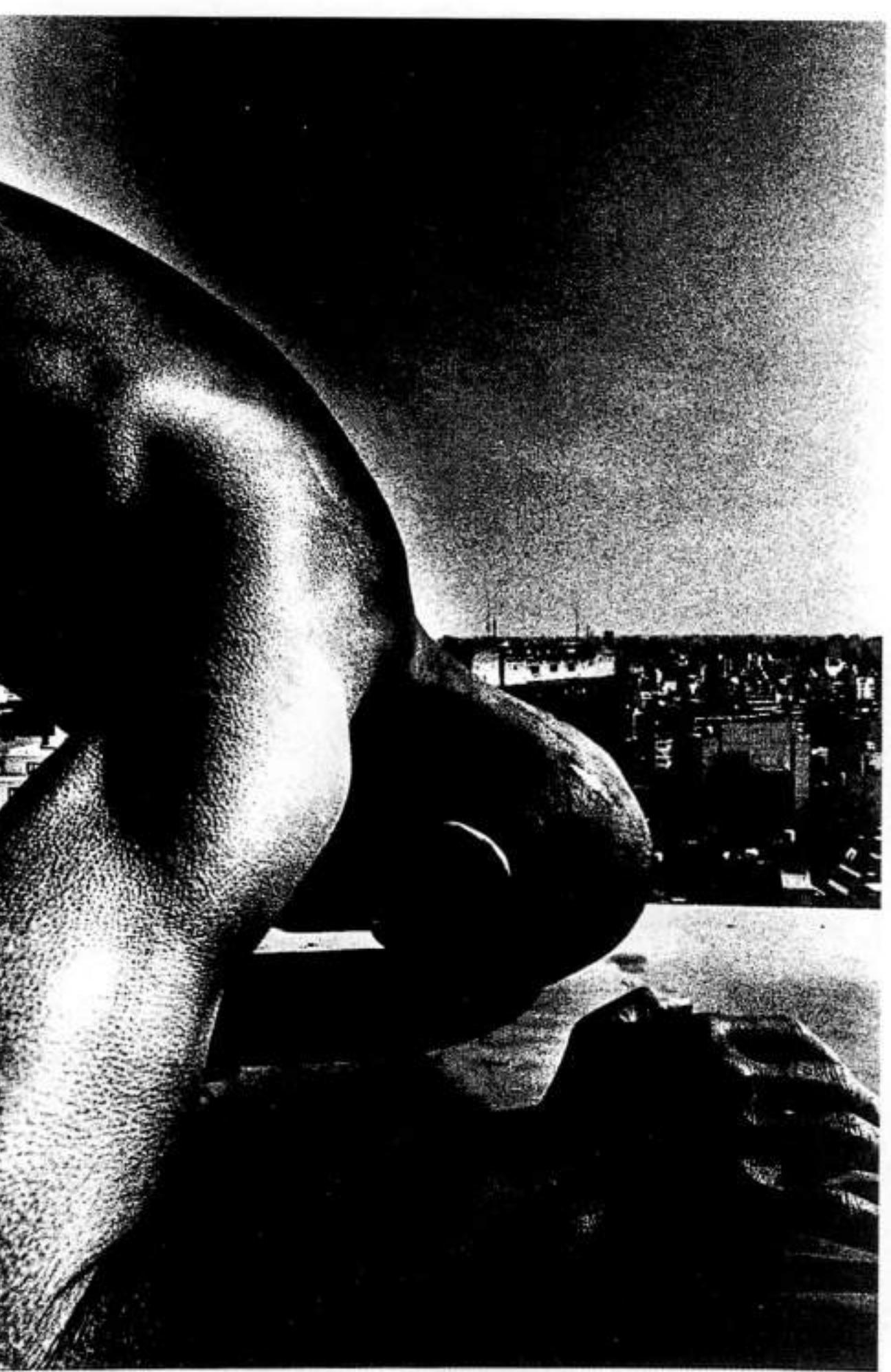


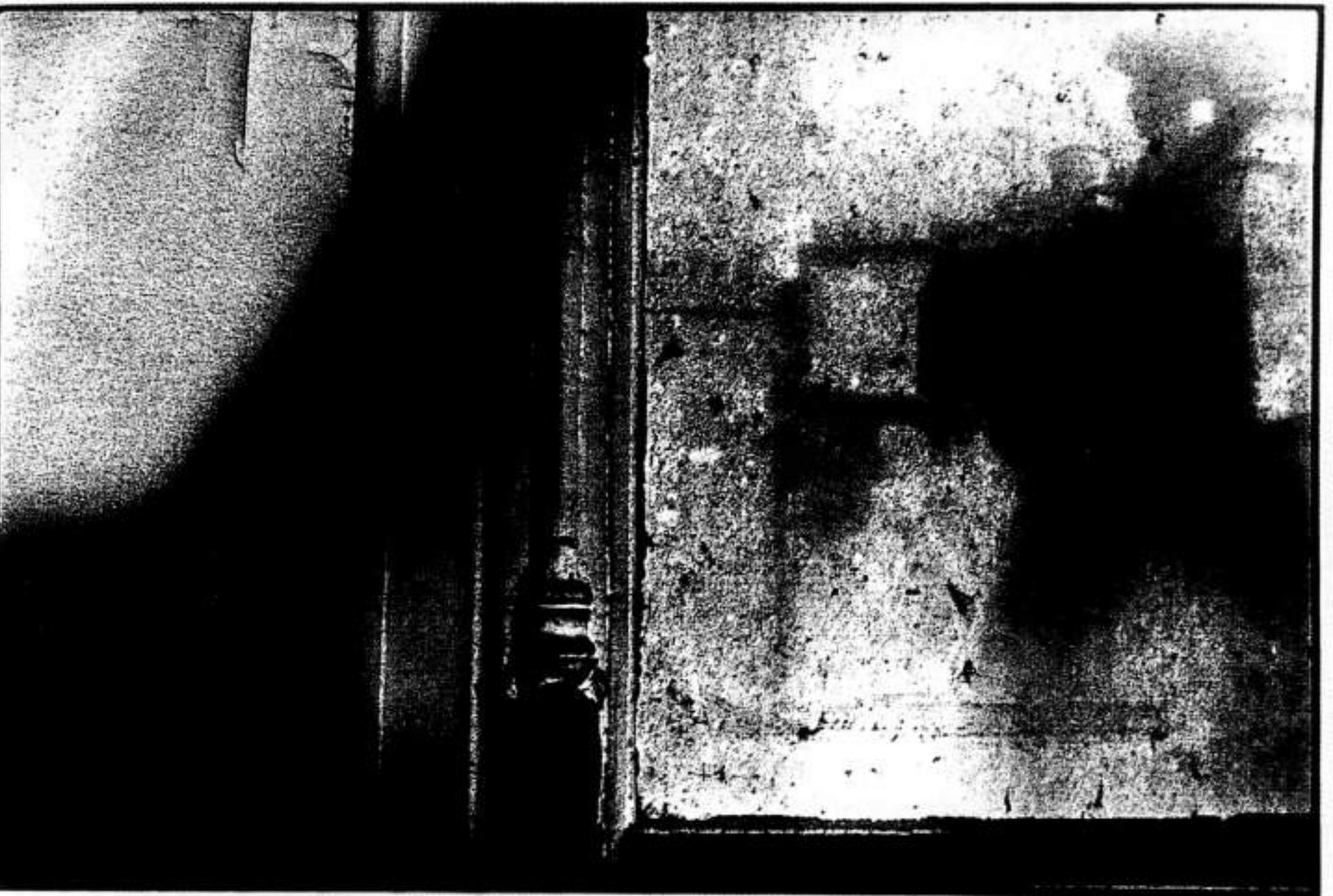
Joseph Beuys, 1981



Tarax, 1985

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 21





Πορτραίτο, 1976-1981

μόρια τού φωτός κατείχαν μια τρομερά καταστρεπτική δύναμη, που επετίθετο σε όλα τα σχήματα, τους όγκους και τα χρώματα και μετέτρεπε τον κόσμο γύρω μου σε δυνατές αντίθεσεις τού άσπρου και τού μαύρου.

«Παραπρώντας συνεχώς κατανόσα ένα πολύ ενδιαφέρον πράγμα. Ότι αυτό που κοίταζα δεν ήταν τίποτα περισσότερο από τον αέρα που υπήρχε ανάμεσα σε μένα και το παράθυρο, ή τη σκόνη που κολλούσε στο τζάμι, ή άλλοτε πάλι το κάδρο που δημιουργούσε το παράθυρο, ή το τοπίο πέρα στον ορίζοντα ή ακόμη και το ίδιο το φως που κυριαρχούσε πάνω σε όλα αυτά. Το βλέμμα μου μετακινούταν συνεχώς αναζητώντας αυτό που ονομάζουμε «απόσταση» και το οπικό μου πεδίο διευρυνόταν ή ελαττωνόταν συνεχώς, ακόμη και αν αυτό δεν γινόταν συνειδητά. Εκείνες τις στιγμές τα αντικείμενα και ο ενδιάμεσος χώρος τους περιορίζοντουσαν στο κάδρο τού σκοπεύτρου και με την επίδραση των σκέψων και των συναισθημάτων, που προκαλούσε τη σύραση, συχνά γίνονταν διφορούμενα και ασαφή.»

«Επειδή η έκπληξη μου ήταν τόσο μεγάλη, ή ίσως επειδή το είχα πάντα στο πίσω μέρος του μυαλού μου, όλα το τοπίο που αντίκριζα, με την επίδραση τού φωτός άρχισαν βαθμηδόν να μετατρέπονται σε σκηνικά. Τα κτήρια διαβρώνονταν από την επίδραση τού φωτός και οι σκιές φαίνονταν να ξεπετάγονται από την επιφάνεια των τοίχων. Τα αντικείμενα γύρω μου απορροφούσαν αυτή την ενέργεια τού φωτός, αποκούναν ζωή από αυτήν και όταν την εξέπνεαν πίσω δημιουργούσαν σκιές, οι οποίες αποστώμενες από τα ίδια τα αντικείμενα σχημάτιζαν μια άλλη ανεξάρτητη ύπαρξη σφιγκόυσα από ζωή...»

Κοντά στην αντίληψη του Bill Brandt, που χρησιμοποίησε πρώτος τη φωτογράφηση γυμνού σε φυσικούς χώρους με έντονο κοντράστ, ευρυγώνιους φακούς, και την αντίληψη του ώματος σαν μέρους του φυσικού τοπίου, έρχονται να σταθαύν οι φωτογραφίες του Tahara με μοντέλο τον γνωστό χορευτή Min Tanaka, που πραγματοποίησε στην τριετία 1979-1982. Το ακάλυπτα σώμα του Min, το ξυρισμένο γυαλιστερό κεφάλι, οι γυμνασμένοι μυς, ενσωματώνονται πλήρως στο αστικό περιβάλλον που

φωτίζεται πάλι με έναν έντονα δραματικό πλάγιο φυσικό φωτισμό.

Με αφορμή ένα ημερολόγιο κατά παραγγελία της Tamron ο Tahara έκανε το 1985 μια σειρά γυναικείων γυμνών. Επρεασμένος από τη προηγουμένη δουλειά του ανακατέυει το γυμνό σώμα, ή μάλλον ακριβέστερα οριμένων μέρη του, με διάφορα υλικά περισσότερο ή λιγότερο διαφανή, αλλά πάντα αστραφτέρα. Οι συνθέσεις του θυμίζουν τους πειραματισμούς του στις εκρήξεις φωτός των «Eclats». Η πραγματικότητα συναντά την αντανάκλαση της, το σώμα εννέαται με τη σκιά του που προβλέπεται πάνω σε τοίχους ή στην επιφάνεια τεντωμένων υφασμάτων. Το φως είτε εισβάλει ορμητικά απ' έξω, είτε παρουσιάζεται στο κάδρο με τη μορφή ενός ηλεκτρικού λαμπτήρα, πρωταγωνιστεί και πάλι, μετατρέποντας τη φωτογραφία σε ένα πεδίο πλαστικών πειραματισμών. Η ανθρώπινη ύπαρξη χάνεται μέσα σε αυτά τα αφηρημένα υλικά, που είναι τοποθετημένα σε πολλά επίπεδα. Το γυμνό περισσότερο υπονοείται με την ύπαρξη ενός προφίλ, μιας πλάτης, ενός στήθους, παρά απεικονίζεται, προσθέτοντας γοητεία και μυτήριο, έννοιες συνυφασμένες με τη γυναικεία παρουσία.



Πορτραίτο, 2005, 1984

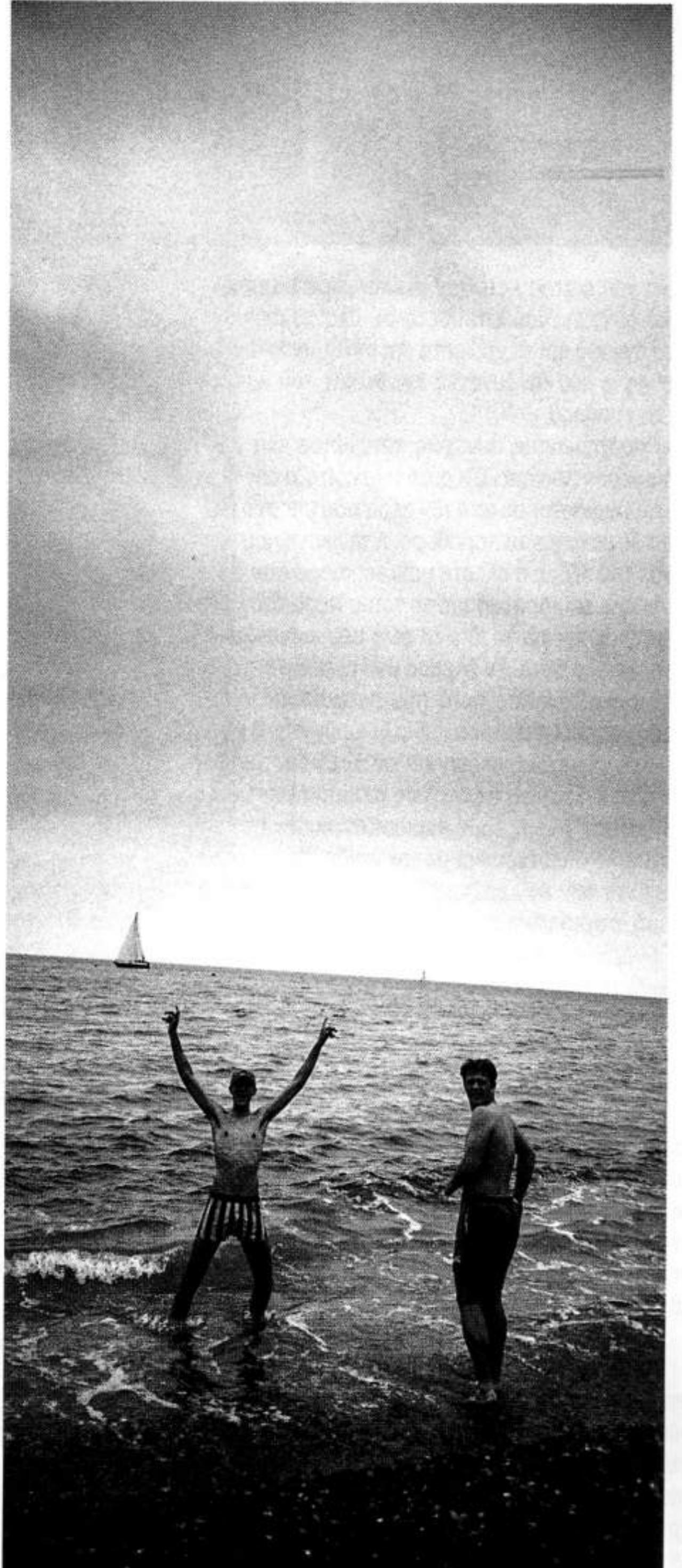
Η ωριμότητα όμως του Tahara αποκαλύπτεται στη σειρά πορτραίτων με ανθρώπους της Τέχνης, την οποία ξεκίνησε το 1981 και την συνεχίζει ως τις μέρες μας. Σε αυτές τις φωτογραφίες συμπυκνώνονται οι απόψεις του πάνω στην αισθητική διαμάχη του λαμπτρού φωτισμού με το πυκνό σκοτάδι, ενώ συγχρόνως προσθέτει και τον προβληματισμό του για τον τρόπο απεικόνισης ενός προσώπου στη φωτογραφία. Στα πορτραίτα ο Tahara αρχικά φαίνεται να ενδιαφέρεται μόνο για τις αδρές γραμμές των χαρακτηριστικών τού προσώπου, όπως αυτές αναδεικνύονται από τον κυριαρχούντο το φωτισμό, και τις χρησιμοποιεί για να τις εντάξει στο κάδρο του συμπληρωματικά μαζί με τα άλλα στοιχεία που περικλείει, ώστε να ολοκληρώσει μια ισορροπημένη σύνθεση. Είναι φορές που δημιουργεί μία ασφεία, χρησιμοποιώντας ανεστίσταστα κάδρα, ή θολώνοντας την εικόνα πίσω από ένα πέπλο καπνού από τανάρο. Άλλοτε πάλι η κίνηση μένει μετέωρη, ενώ συνήθως υπάρχει μια αισθητηριασμένη αρεβαϊστήρας στη σχέση ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο πλάνο, ανάμεσα στο υποκείμενο, τον εικονιζόμενο και στα αντικείμενα του φόντου. Χρησιμοποιεί τον σκληρό φωτισμό με τον οποίο τεμαχίζει τα πρόσωπα. Ουσιαστικά υπάρχει μονάχα μια κάθετη φωτεινή δέσμη που φωτίζει ένα μικρό τμήμα του προσώπου συμπιέζοντας το υπόλοιπο στο σκοτάδι. Σπανιότερα η φωτεινή δέσμη κινείται οριζόντια. Η ανθρώπινη φιγούρα χάνει το περίγραμμά της και ενσωματώνεται στο κενό που την περιβάλλει, με μόνη εξαίρεση τη μάτια που προσπαθούν να αποσπαστούν από την εικόνα. Τα μάτια ήταν και η αφορμή για να ξεκινήσει ο Tahara τα πορτραίτα. «...Η επιθυμία μου να φωτογραφίσω πορτραίτα γεννήθηκε όταν έφαγα μέσα στα βλέμματα των ανθρώπων για ένα κόσμο καθαρό πλασματικό. Στάθκαν αφορμές για να δημηγορθώ ιστορίες. Πιστεύω πως ήθελα να δώσω στα τοπία που οι άνθρωποι έχουν στο βάθος των ματιών τους και έπειτα να δώ τη σκηνή φωτισμένη από το βλέμμα τους.»

Κοιτώντας προσεκτικά τα πρόσωπα στα πορτραίτα του Tahara ανακαλύπτει την υπέρβαση του φωτογράφου. Αντί να είμαστε εμείς, οι θεατές, αυτοί που παρατηρούμε την φωτογραφία, είναι η ίδια η φωτογραφία, ο εικονιζόμενος στο πορτραίτο αυτός που μας εκπλήσσει, που μας κοιτά ερευνητικά, που μας εξετάζει, που μας ρωτά, θέλοντας να διεισδύσει μέχρι το βάθος της ψυχής μας.

Η δουλειά του Tahara μας πειθεί ότι πηγάζει από την προγονική Ιαπωνική παράδοση, που αρνείται τη θεώρηση του χώρου σαν ένα διεύριο δοχείο μέσα στο οποίο πρέπει να τοποθετηθούν σε προκαθορισμένες θέσεις τα έμψυχα και τα άψυχα αντικείμενα. Όπως στην παραδοσιακή Ιαπωνική αρχιτεκτονική, στο θέατρο, στην καλλιγραφία, στην τελετουργία του τσαγιού, στην σύνθεση των λουλουδών, κάθε τι θέτει πάντα το ζήτημα τής κίνησης, της μετάβασης, της κορύφωσης της έντασης. Το εσωτερικό με το εξωτερικό, το μικρό με το μεγάλο, το φωτεινό με το σκιερό, το μαύρο με το άσπρο, το φυσικό με το μεταφυσικό δεν έρχονται σε αντίθεση, δεν εναντιώνονται με ανταγωνιστική διάθεση, αλλά συνδυάζονται αρμονικά μεταξύ τους. Το ίδιο συμβαίνει και στο έργο του Tahara. ●

# Ελένη Μουζακίτη

Η Ελένη Μουζακίτη γεννήθηκε στην Αθήνα το 1966. Σπούδασε γερμανική φιλολογία στο Πανεπιστήμιο τής Αθήνας και στα Πανεπιστήμια τού Βερολίνου και τής Χαιδελβέργης. Φωτογραφία σπούδασε στη σχολή AKTO, στον "Φωτογραφικό Κύκλο" και (με υποτροφία τού IKY) στο Goldsmiths College τού Πανεπιστημίου τού Λονδίνου (Masters of Art). Μέλος τού "Φωτογραφικού Κύκλου" από 1991, έχει συμμετάσχει σχεδόν σε όλες τις ομαδικές εκθέσεις και εκδόσεις του. Έχει επίσης συμμετάσχει στις ακόλουθες ομαδικές εκθέσεις: "Browser Project", Tate Gallery of Modern Art, Λονδίνο - 10 Έλληνες Φωτογράφοι, Αθάνα, Κούβα - Αισχύλεια, Φεστιβάλ Τεχνών Ελευσίνας - Νέα Ελληνική Φωτογραφία, Σπιλιμπέργκο, Βενετία - Αίθουσα Τέχνης του Δήμου Σκιάθου, Σκιάθος - Alte Aula, Πανεπιστήμιο Χαιδελβέργης, Γερμανία. Ατομικές εκθέσεις της έχουν διοργανωθεί στον Φωτοχώρο (Αθήνας και Θεσσαλονίκης), στη Ροδιακή έπαυλη στη Ρόδο και στο Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης. Έχουν κυκλοφορήσει δύο λευκά- ματα με φωτογραφίες της, το ένα από τη "Μικρή Σειρά" τού "Φωτοχώρου" με τίτλο "Επισκέπτες" και το άλλο από το Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης με τίτλο "Πίσω από τη σκηνή". Στις 27 Σεπτεμβρίου 1999 εγκαινιάζεται έκθεσή της στο πλαίσιο τού "Φωτογραφικού Μήνα" με τίτλο "Σαββατοκύριακο". Η έκθεση εντάσσεται στο γενικότερο θέμα "Προσωπικό ημερολόγιο" που αποτελεί μια από τις δύο κατευθύνσεις τού Φωτογραφικού Μήνα αυτού τού έτους. Μέρος των φωτογραφιών τής έκθεσης παρουσιάζεται στο portfolio που δημοσιεύεται στο παρόν τεύχος.





Periodiko 13\_026\_



*“Η αιώνια σιωπή αυτού του απέραντου χώρου με τρομάζει.”*

**Blaise Pascal**

“Η αιώνια σιωπή αυτού του απέραντου χώρου με τρομάζει.”  
(Πασκάλ, Σκέψεις, αρ. 233). Η Ελένη Μουζακίτη θε μπορούσε να είχε εμπνευστεί από αυτήν τη φράση τη σειρά φωτογραφών που τράβηξε στη νότια ακτή της Αγγλίας. Τον Πασκάλ τον τάραζε η ιδέα του απέραντου χώρου, ενός πελώριου αλλού. Τον τάραζε πέρα από την απλή λογική. Και μόνο η

επίκληση του Θεού μπορούσε να περιορίσει τον τρόμο τής “αιώνιας σιωπής”. Αναγνωρίζουμε και εδώ τον Θεό σε αυτή τη πρωτότυπη σειρά εικόνων, ιδιαίτερα σε εκείνη τη σκηνή όπου ένας άντρας κουβαλάει στα χέρια του ένα παιδί και το οδηγεί στην όχθη του νερού σαν σε προετοιμασία για Βάπτιση. Υπάρχει ακόμη ένα κορίτσι που στέκεται στην ακτή αγκαλιάζοντας ένα ανήσυχο σκυλί, μια υπόγεια αναφορά στην Παρθένο και το Τέκνο.

Η φωτογράφος δεν δίνει έμφαση σε αυτά τα θρησκευτικά στοιχεία. Είναι εδώ για να τα δει μόνο όποιος έχει την προδιάθεση για θεολογικές αναγνώσεις. Από την στιγμή όμως που τα διακρίνεις, το σύνολο του έργου αρχίζει να πάρνει σχήμα και δύσκολα μπορείς να αντισταθείς στην ιδέα ότι πρόκειται μάλλον για συνειδητή επιλογή. Ένας βραδινός ουρανός πάνω από έναν ανεμοδαρμένο λόφο. Μια λωρίδα σκοτεινιασμένης θάλασσας που μοιάζει με δέρμα προϊστορικού θηρίου. Αυτές οι δύο φωτογραφίες, που επέχουν θέση λεξικολογικών υποσημειώσεων, μοιάζουν να αντιπροσωπεύουν αντίστοιχα τον “απέραντο χώρο” του Πασκάλ από τη μια, και τη Σωτηρία και τη Βάπτιση από την άλλη, κάποια από εκείνα τα λυτρωτικά στοιχεία που παραδοσιακά σχετίζονται με το νερό. Από τη στιγμή που εγκατασταθεί αυτή η ιδέα είναι δελεαστικό να σκεφτείς τη ‘λοεζή’ φωτογραφία με τα παιδά στην ακροθαλασσιά ως μία πλάγια ή διακριτική αναφορά στον Κατακλυσμό: η γη δείχνει να έχει γείρει κι ένα πραγματικό βουνό από νερό μοιάζει να χύνεται στην ακτή προς την μεριά δύο μορφών που η μα γυρνάει την πλάτη σα να δοκιμάζει να το σκάσει.

Μπορείς μετά να σκεφτείς το σύνολο ως έναν κατάλογο αντιδράσεων στην υπερβατική μορφή που σχηματίζεται από τη συνένωση τής γης και των υδάτων.



Το άπειρο απλώνεται κατά μήκος και πέρα από τον ορίζοντα, αλλά δίχως την συνεπικουρία τής πασακαλίκης σίγουρης γνώσης τού Θεού, το άπειρο έχει διαταρακτικές επιππώσεις. Βρίσκουμε καταρύγιο ο ένας στην συντροφιά τού άλλου, προστηλωνόμαστε και αντιδράμε. Υπάρχουν εδώ ορισμένες εικόνες συνομιλίας, μεγάλες και μικρές, οικογενειακές ομάδες και σκηνές πλήθους. Οι φωτογραφίες μοιάζουν

να υπονοούν ότι η οικογενειακή και κοινωνική εγκαρδιότητα μας βοηθά να διώσουμε μακριά τη σκέψη τής "αιώνιας σιωπής". Μπορεί βέβαια να είναι εξίσου αλήθεια ότι η ενασχόληση με τους άλλους μας έχει κατά κάποιο θεμελιακό τρόπο επιβληθεί, μας έχει ενσταλαχθεί από αυτήν την ανησυχητική ιδέα τού μεγάλου αλλού. Είναι ίσως ενδεικτικό ότι η πιο γυμνή και η πιο υπέροχη φωτογραφία τής σειράς

δείχνει έναν σκύλο στην άκρη τής θάλασσας να κοιτάει έξω προς την μακριά γραμμή τού ορίζοντα. Οι άνθρωποι, από την άλλη, σημάδι τής προνομιούχου και ανώτερης θέσης τους, έχουν μάθει να τα βγάζουν πέρα απορροφημένοι σε συνομιλίες και βραχυπρόθεσμα οικογενειακά ζητήματα.

Αν πρέπει με κάτι να παραβάλλουμε αυτές τις

φωτογραφίες θα μπορούσε να είναι η σειρά "Οι Αμερικανοί" του Robert Frank, ένα τολμηρό εγχείρημα τής δεκαετίας τού '50, το οποίο είναι σήμερα αντικείμενο τέτοιου σεβασμού, που σχεδόν δεν επιδέχεται σύγκριση. "Οι Αμερικανοί", ωστόσο, υπήρξαν πάντα κάτι σαν θρησκευτικό ντοκουμέντο. Τα πρόσωπα τού Φράνκ ζουν ανάμεσα σε διασκορπισμένα θρησκευτικά



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 27



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 28



Central Park, 1991-1994

εμβλήματα, σχεδόν σαν ο πολιτισμός να έχει φτάσει στην καταστροφή. Πρόκειται για μια μελαγχολική ματιά, πάνω σε ανθρώπους - άνδρες, γυναίκες, παιδά- αποξενωμένους και αποσυρμένους στον εαυτό τους, δίχως καν συνείδηση του πασκαλικού "απέραντου χώρου". Η Ελένη Μουζακίτη διερευνώντας την ίδια κατάσταση πηγαίνει πιο πίσω, ακριβώς στην αφετηρία, όταν για πρώτη φορά συνειδητοποιήσαμε όλην αυτήν την απεραντότητη εκεί έξω πέρα από τον ορίζοντα. Στοχάζεται τις απαρχές και προσφέρει μιαν εξηγηση. Ο Φράνκ, αντίθετα, σχολιάζει το αποτέλεσμα, αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί παιχνίδι του τέλους ή τέλος τού παιχνιδιού - σκέφτομαι 'το τέλος τού παιχνιδιού' τού Samuel Beckett, που εκδόθηκε στα αγγλικά το 1958 και είναι περίπου σύγχρονο με τους Αμερικανούς.

Το έργο τού Μπέκετ - σε σχέση με τη σειρά

φωτογραφιών τής Ελένης Μουζακίτη - διαδραματίζεται σε ένα κλειστό δωμάτιο με δύο παράθυρα ψηλά στους τοίχους από τα οποία ο Κλόβ, ο υπηρέτης τού Χάμ, μπορεί να κατοπτρεύει τη θάλασσα με ένα κυάλι. Το θέαμα τού κόσμου που βλέπει ο Κλόβ είναι κάτι νεκρό (ψύφιο είναι η λέξη που χρησιμοποιεί), με τίποτα στον ορίζοντα, τα κύματα μολυβένια και τον ήλιο να έχει δώσει τη θέση του σε μια γενική γκριζάδα. Ο Χάμ, ο τυφλός αφέντης τού Κλόβ, μάταια ελπίζει για κάτι παραπάνω, για ένα ίχνος μεγαλείου στην περιγραφή τού υπηρέτη του. Στην πραγματικότητα ελπίζει ακριβώς για τον τόνο τής φωνής που χαρακτηρίζει τις φωτογραφίες τής Ελένης Μουζακίτη.

Εξάλλου, το αξιοσημείωτο σ' αυτή τη σειρά φωτογραφιών είναι ότι είναι προϊόν σαφούς πρόθεσης, εδώ υπάρχει θέμα και ανάπτυξή του. Οι ποιητές φωτογράφοι συνήθως

υποτάσσονται σε κάποια ειδική κοινωνική στιγμή. Σκέφτονται τον εαυτό τους σαν διαμεσολαβητή ικανό να εκφράσει μια ποιότητα που ενυπάρχει στη στιγμή. Ο χρόνος, ωστόσο, κυλά και συχνά μένουν πίσω χαμένοι. Η τέχνη τής Ελένης Μουζακίτη αντανακλά μια άλλη διαδικασία τής σκέψης. Ενδιαφέρεται να δει πέρα από το εδώ και τώρα και να καταγράψει την ανθρώπινη κατάσταση στην γενικότητά της. Αυτές οι τόσο εύθραυστες φωτογραφίες, που μοιάζουν με σπιγμότυπα, μας οδηγούν πολύ πέρα από την εποχή τής φωτογραφικής μηχανής. Μπορούν να βρουν τη θέση τους πλάι στα έργα που μιλάνε για τη Δημιουργία, τα οποία από παλιά θέλουμε να νομίζουμε ότι ανήκουν αποκλειστικά στη θρησκευτική τέχνη.

Ian Jeffrey\*  
\* Ιστορικός Τέχνης και  
Κριτικός Φωτογραφίας



# Σύλλας Ζήλιας

Από τον Αντώνη Κ. Κυριαζάνο

Ο Σύλλας Ζήλιας γεννήθηκε στην Αθήνα το 1952.  
Είναι ηλεκτρολόγος-μηχανολόγος.  
Με τη φωτογραφία άρχισε να ασχολείται το 1986.

«Φωτογραφία: Ένα έμφραγμα τής ομαλής ροής των πραγμάτων,  
που ανοίγει μια αιωνιότητα»

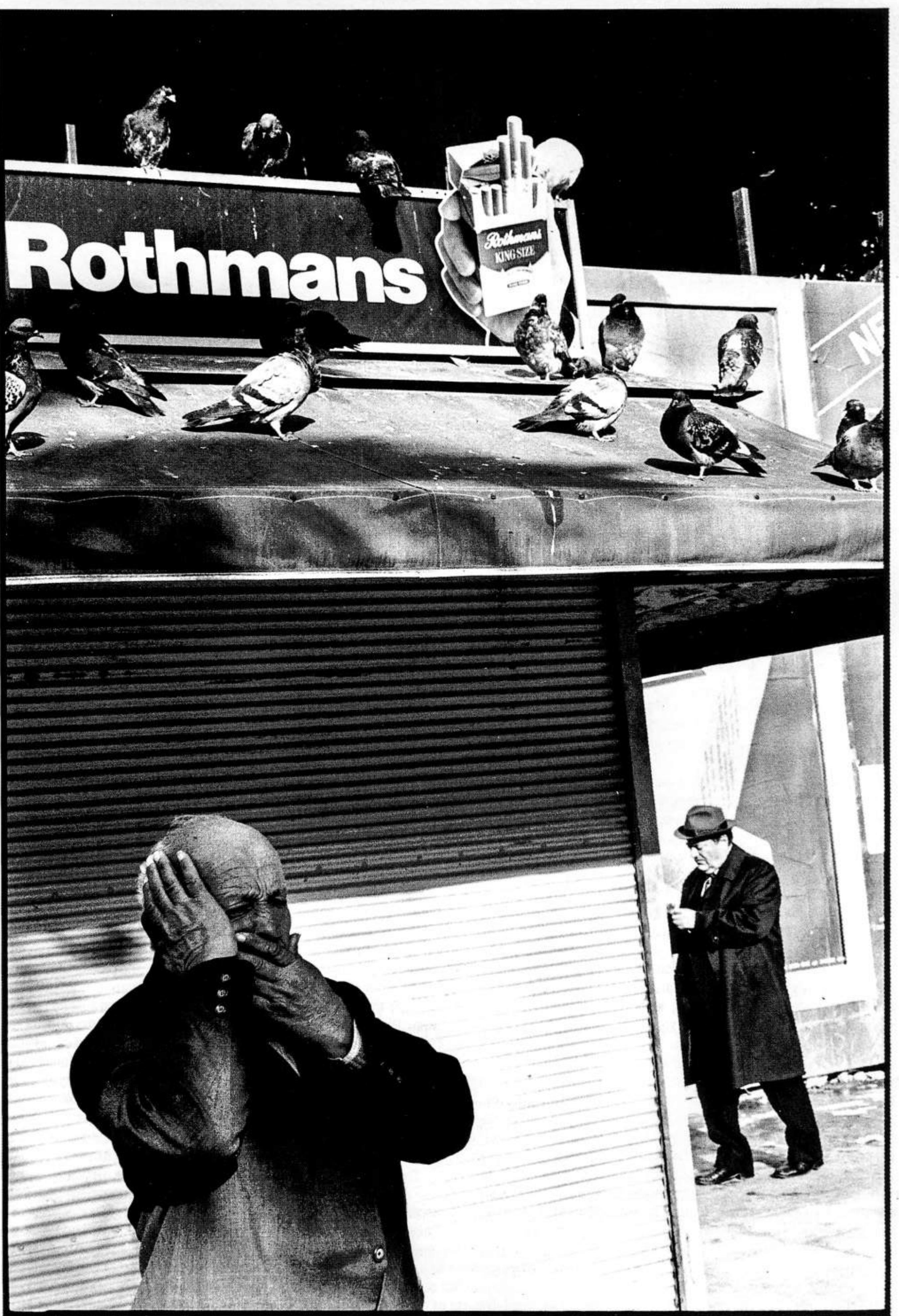
**Ποια ήταν η πρώτη σου επαφή με τη φωτογραφία;**  
Ξεκίνησα απότομα χωρίς κάποια προπαδεία. Η μετάβαση μου δεν ήταν ομαλή, από τη λεγόμενη δηλαδή αναμνηστική φωτογραφία, που εν συνεχείᾳ συνειδητοποιείς και κάνεις κάτι πιο καθαρό. Ξεκίνησα κατευθείαν, μόνος, αλλά σε διάστημα μερικών ώρων ήμερα σε επαφή με τον «Φωτογραφικό Κύκλο», όταν ακόμα ήταν ως Studio Quark στην Αραχώβη.

**Μόνος σου πώς «μπήκες» στη φωτογραφία;**  
Είχα μια μικρή επαφή με τη φωτογραφία ως θεατής. Είχα δει μερικά βιβλία και κάποιου φύλο, που ασχολούνταν με τη φωτογραφία, μου δείχνανε και τους έλεγα τη γνώμη μου. Αμέσως την αναμνηστική φωτογραφία. Ακόμα και τα παιδιά μου, τώρα, παρόλο που γενικώς φωτογραφίζω ελάχιστα, δεν τα φωτογραφίζω καθόλου. Έχω φαίνεται μια αδύναμια.

**Ξεκίνησες με ασπρόμαυρο φίλμ;**  
Με έγχρωμο. Είχα πάει στο Άγιον Όρος. Όμως οι φωτογραφίες που έκανα δεν με ικανοποιήσαν και άλλαξα αμέσως στο ασπρόμαυρο. Πήρα κάποιες συμβουλές από το κατάστημα «Φωτοχώρος», ήταν τότε ο παλιός Ανδρέας (σ.α. Ανδρέας Υφαντής) και τού είχα ζάλισε το κεφάλι με τα πώς και τι. Μετά από λίγους μήνες έκανα και τα μαθήματα στο υπόγειο της Αραχώβης. Εκεί ήρθα σε επαφή με τους μεγάλους φωτογράφους. Ήταν μια κατάσταση που απλώς την υποψιαζόμουνα. Αρχίζω να φωτογραφίζω προσανατολισμένος σ' αυτό το περιεχόμενο. Άλλωστε εκ των υστέρων αποδεικνύεται ότι δεν με ενδιέφερε και τίποτε άλλο. Από την άποψη αυτή τάχθηκα εντελώς φυσιολογικά στην κατεύθυνση αυτής τής φωτογραφίας.

Από τους φωτογράφους που είδες κάποιοι σου πήγαν περισσότερο;  
Από τότε μέχρι τώρα αυτοί που με ενδιέφεραν και με συγκίνησαν περισσότερο ήταν ο Robert Frank και ο Walker Evans.

**..που είναι δύσκολοι φωτογράφοι.**  
Δεν ξέρω. Εμένα μου πήγαν. Δεν μ' ενδιέφερε η κοινή προσέγγιση τής φωτογραφίας. Με απωθούσα τη «πορνογραφική», δηλαδή η ηδονοβλεπτική προσέγγιση τής φωτογραφίας. Στον Frank από την αρχή, και εν συνεχείᾳ πιο καθαρά, είδα ότι μπορούσε να έχει μια υποκειμενική άποψη στα πράματα, χωρίς το βλέμμα του να γίνεται ηδονοβλεπτικό. Η καθαρή φωτογραφία και ο Frank δεν καλείται να ανακαλύψει κάποια κρυμένα νοήματα της πραγματικότητας. Αυτό εγώ λέω «πορνογραφία». Και επομένως ο δημιουργός τής φωτογραφίας αυτής δεν βγαίνει «εκτός», προκειμένου στη δέση του να μπει ο θεατής τής φωτογραφίας. Αυτό κάνει η φωτογραφία μόδας, ή η αναμνηστική. Στον Frank είδα έναν φωτογράφο που ασκούσε τη δύναμη του με μιαν υπέροχη σχοινοβασία. Ήταν κοντά στα πράματα, ίσως επειδή ήταν πολύ κοντά και στον εαυτό του. Η ματά του Frank όταν χάνεται σ' αυτό το γκρίζο τοπίο των πόλεων, στην αποδένωση, που συνεχώς γοητεύει, γιατί είναι πάντα οικεία, με ενδιέφορη πάρα πολύ. Ο Evans ήταν μια άλλη προσέγγιση, πολύ πιο δύσκολη να την καταλάβω στην αρχή. Άλλα όσο τον έβλεπα αντιλαμβανόμουνα ότι μπορείς να κάνεις φωτογραφία με μιαν επιμέλεια, όσον αφορά την υποκειμενική σου προσέγγιση, χωρίς αυτό να εκπίπτει σε μιαν αδιάφορη περιγραφή. Όσο περνούσε ο καιρός είδα ότι το εγχείρημα του Evans είναι δυσκολότερο από το εγχείρημα του Frank. Δεν πετύχαινε πάντα. Όταν όμως πετύχαινε, άγγιζε το απόλιτο παράδοξο, που είναι η φωτογραφία. Δηλαδή μια καθαρή στιγμή του χρόνου, όπου γίνεται μια αποκοπή ή ένα έμφραγμα τής ομαλής ροής των πραγμάτων και ανοίγε-



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 31



ται μια αιωνιότητα. Το παράδοξο ότι η αιωνιότητα έχει αφετηρία μια στιγμή, στον Evans, στις μεγάλες φωτογραφίες του, είναι σχεδόν απόλυτο.

#### **Εσύ προσπάθησες να τραβήξεις έτσι;**

Δεν νομίζω ότι προσπάθησα ποτέ να τραβήξω μ' αυτή τη ματιά των φωτογράφων. Δεν το μπορούσα για να σου πω την αλήθεια. Και μάλιστα γύρω μου είδα φωτογράφους, που είχαν αυτή την ικανότητα, δηλαδή με αρκετά πρωτότυπο τρόπο να φωτογραφίζουν σύμφωνα με τα πρότυπα των φωτογράφων που αγαπούσανε. Εγώ δεν μπορούσα να το κάνω. Πιθανόν να έγινε, αλλά ήταν κρίνω εκ των υστέρων.

**Τις δικές σου λήψεις μπορείς να τις εντάξεις σε κάποια πρόθεση; Υπάρχει κάποιο νοντό περιεχόμενο που προσπαθούσες να ενσαρκώσεις κάθε φορά; Ή έχεις διαφοροποιηθεί από τότε μέχρι σήμερα;**

Δεν νομίζω να έχω διαφοροποιηθεί. Για μένα η φωτογραφία, η στιγμή τής λήψεως ήταν μια κατάσταση αινιδιασμού. Μία κατάσταση εκστατική σχεδόν. Ποτέ δεν ήταν κάτι το προσχεδιασμένο. Δεν ήξερα ποτέ θα κάνω κλικ. Όχι ότι ήμουνα χαμένος, αλλά το γεγονός τής φωτογράφισης προέκυπτε αιφνιδια. Ξαφνικά φωτογράφια. Δεν προϋπήρχε μια ωρίμανση. Να παρακολουθώ μια σκηνή και την κατάλληλη στιγμή να φωτογραφίζω. Η ώρα μου, ότι η φωτογραφία είναι κάτι διαφορετικό από τις άλλες τέχνες και σε μια καθαρή στιγμή συμβαίνει ανάτια μια διακοπή και από κει ανοίγεται μια αιωνιότητα, είναι ο τρόπος που φωτογραφίζω. Άλλοι φωτογράφοι έχουν άλλη άποψη.

**Η διαδικασία τής φωτογράφισης ποια είναι; Ή ποια ήταν, αφού όπως λες δεν φωτογραφίζεις τόσο συχνά πλέον;**

Φωτογράφιζα σχεδόν καθημερινά δηλ. τα απογεύματα, ένα διώρο, στους δρόμους. Αλλά και σε περιστάσεις ειδικές, όπως οι εκλογές. Σε εκδρομές, σε πανηγύρια, τα έψαχνα για ένα διάσπιλμα.

**Σου είναι πιο εύκολο να φωτογραφίζεις στον οικείο περίγυρο της πόλης;**

Όχι. Γενικά το πολύ οικείο μου φέρνει κάτι από την αναμνηστική φωτογραφία. Ποτέ δεν το φωτογράφιζα. Τότε, από τη Νέα Σμύρνη που έμενα, πήγαινα ας πούμε στον Πειραιά, στο λιμάνι, στη Δραπετσώνα, όπου με εβράζει η άκρη. Γενικά φωτογράφιζα πράγματα και τόπους που είχαν μια απόσταση από μένα. Την ήθελα αυτή την απόσταση. Μόνο ήταν φωτογραφικά γόνιμη. Το οικείο με στόμωνε κατά κάποιο τρόπο, δεν με κινητοποιούσε.

**Ταξιδεψες επί τούτου, για να φωτογραφίσεις;**

Μερικές φορές ναι. Για ένα διάστημα πήγαινα ιδιαιτέρως σε πανήγυρια, στην Αττική κυρίως. Αλλά να φωτογραφίσω γεγονότα που είχαν μια διάσταση κοινωνική, αυτό δεν το έκανα.

**Εννοείς το ντοκουμέντο;**

Ναι, ποτέ δεν έκανα κάτι τέτοιο. Αντίθετα στην πανήγυρια - και έχω κάποιες φωτογραφίες - με συγκινούσες αυτή τη διάσταση τής θρησκευτικής τελετής μέσα στο μεσογειακό τοπίο. Δηλαδή εκεί όπου το θεολογικό στοιχείο δεν συνθίζει το όλο γεγονός, αλλά παραμένει στα μέτρα τής ελληνικής φύ-

σης και επαρχίας. Έχει μια διάσταση που μου ταιριάζει. Δεν πήγα ποτέ σε ακραίφωνά θεολογικά γεγονότα ή δαμανολογικά ή φορτισμένα πολιτικά γεγονότα. Στις εκλογές που έκανα κάποιες φωτογραφικές επιπλέοντες απλώς δεν μου βγήκε τίποτα και δεν τις θυμάμαι και τόσο ευχάριστα για να πω την αλήθεια. Ενώ τα πανηγύρια τα θυμάμαι με χάρη, ένα φως, μια αισθηση ανάλαφρη, όχι βαθιά θρησκευτική. Τα μικρά εκκλησάκια, οι χωρικοί, τα λιγοστά δεντράκια είχαν μια οικονομία πραγμάτων.

**Στο δρόμο υπάρχει ένα χάος, μια ακατάπαυστη ροή. Εκεί όμως τι αναζητούσες φωτογραφικά;** Δεν αναζητούσα τίποτα. Μπορεί μια εικόνα να προέκυπτε, μια στιγμή να έλαμψε. Όταν φωτογράφιζα, δεν προετοιμάζα κάποια στιγμή, δεν μπορούσα. Για να το πω σωστά, μπορεί να έβλεπεται ένα σκηνικό και να περίμενα. Ήξερα όμως ότι το σκηνικό από μόνο του δεν είναι φωτογραφία. Εντικτωδώς δεν με διέγειρε να το φωτογραφίσω. Μπορεί να καθόμουνα σε μια κατάσταση χαύνωσης μέχρι να συμβεί «αυτό», να συμβώσω και εγώ μαζί του και να προκύψει η φωτογραφία. Η φωτογραφία δεν ήταν προσχεδιασμένη, δεν έσπηνα μια μηχανή για να περιμένω κάτι να «πητε» μέσα στο σκηνικό τής εικόνας προκειμένου να κάνω το κλικ. Οι φωτογραφίες που έχω κάνει είναι - όπως και η άποψή μου για τη φωτογραφία - ένα ολικό πράγμα. Είναι η αμεσότητα μιας αιφνιδιας αναίτιας στιγμής, όταν κάτι συμβαίνει. Αυτό το «κάτι συμβαίνει» δεν είναι απόρροια του υποκειμένου, του φωτογράφου δηλαδή. Μπορεί σε έναν ζωγράφο τα πράγματα να είναι αποτέλεσμα μιας διαδικασίας, μιας ωρίμανσης και μιας ελεγχό-

μενης διαλεκτικής. Τέτοια διαλεκτική παραγωγή εί-  
κόνων, εγώ τουλάχιστον, δεν έχω. Ούτε από άπο-  
ψη περιεχομένου ούτε από άποψη μορφής.

**Τοπία έχεις κάνει;**

Όχι. Παρεμπιπτόντως μόνον. Η φύση μού ήταν μάλ-  
λον βαρετή. Θα ήθελα πάντως να κάνω φύση, τά-  
ρα που το αναφέρεις.

**Για τη φωτογράφιση μιλάς πάντα σε παρελθόντα  
χρόνο. Τώρα δεν φωτογραφίζεις;**

Όχι. Περιστασιακά μόνον.

**Υπάρχει κάποιος λόγος;**

Όχι. Είμαι σε ένα δομάτιο που ανοιγοκλείνω την  
πόρτα. Δεν ξέρω αν είμαι μέσα ή έξω. Παρότι τον  
δημιουργό θα πρέπει να τον διακρίνει μια ταπεινο-  
φροσύνη, εγώ απαίτησα πολλά από τον εαυτό μου,  
για αυτό σταμάτησα να φωτογραφίζω.

**Δεν μπορείς να επιστρέψεις στον «νεοφύτιστο»  
που ήσουνα, στην πρώτη αθάνα ματί;**

Αυτό είναι από τα πιο γοητευτικά. Είναι όμως δύ-  
σκολο. Στη δική μου περίπτωση ενδεχομένως είδα  
ότι αυτό που ήθελα να βγει από μένα, η ποιότητα  
της δουλειάς και τη συνήθηση που ήθελα, δεν έβγαι-  
νε και για αυτό σταμάτησα. Ενδεχομένως.

**Σε αποθάρρυναν και οι μεγάλοι φωτογράφοι;  
Αναμετρούσες το έργο σου με το δικό τους;  
Ποτέ. Αντίθετα σκέφτομαι πάντοτε με αγαλλίαση  
τις καλές φωτογραφίες τους.**

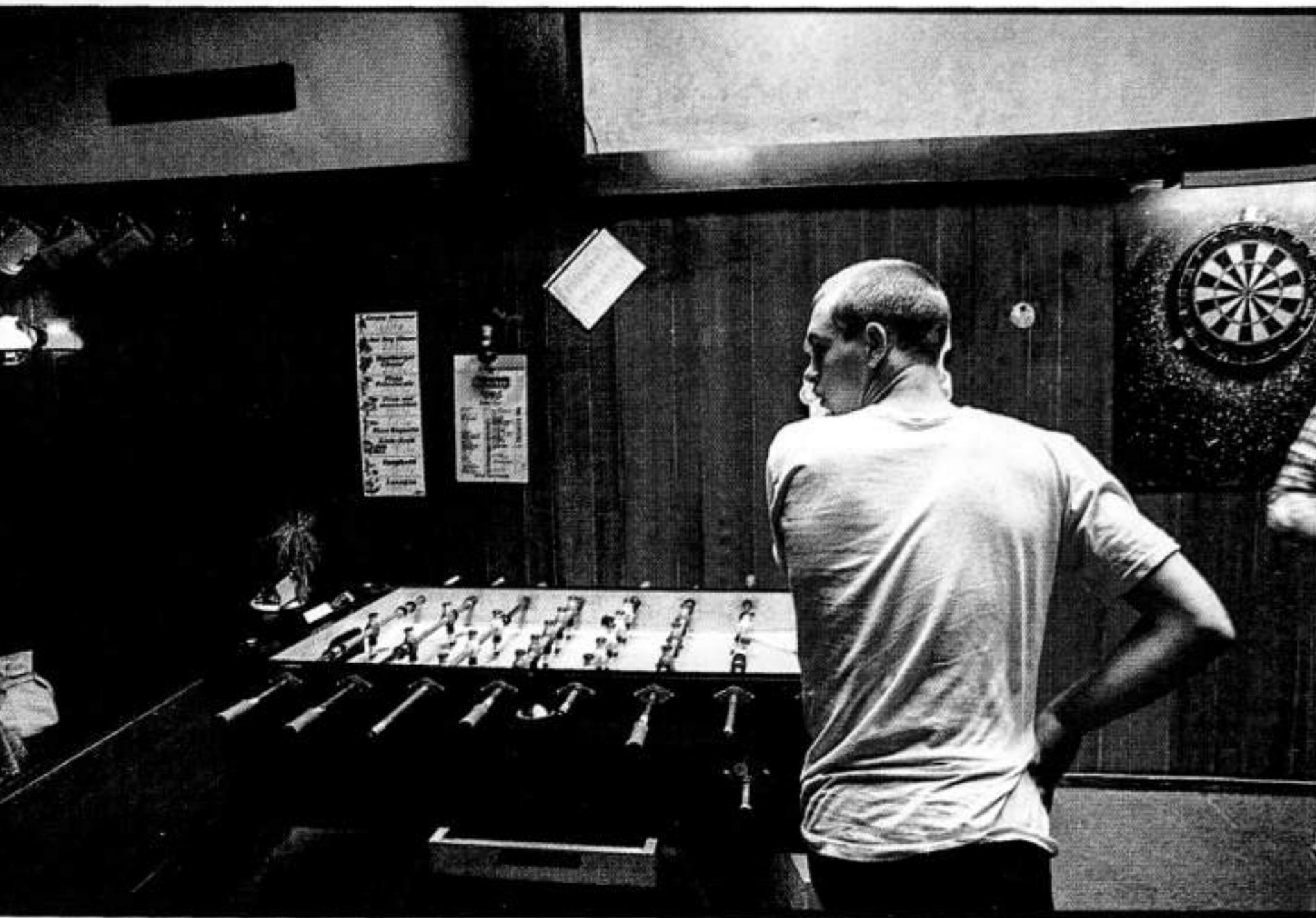
Όμως συτές έχουν βγει από πολλή δουλειά, από  
εκατοντάδες ίανων αρνητικών, που εμείς το αγνο-  
ύμε επειδή μένουμε σ' αυτές που βλέπουμε.  
Όταν είσαι καλά και βγάζεις φωτογραφίες, δεν δου-  
λεύεις. Οι φωτογραφίες δεν είναι αποτέλεσμα δου-  
λειάς. Είναι χαρά. Δεν μετράς πόσα κοντάκτ έχεις  
κάνει. Μπορεί να έχεις κάνει χίλια και να νιαθείς  
ότι έκανες ένα κλίκ. Όταν αρχίσεις να μετράς τον  
κόπο, την ποσότητα εργασίας, το τι έχασες σε χρό-  
νο, είσαι χαμένος. Έχεις τελειώσει. Όταν η φωτο-  
γραφία γίνει δουλειά έλλειξ. Αυτό μού έτυχε. Και  
δεν το τελειώνεις εσύ. Σε τελειώνεις εκείνο.

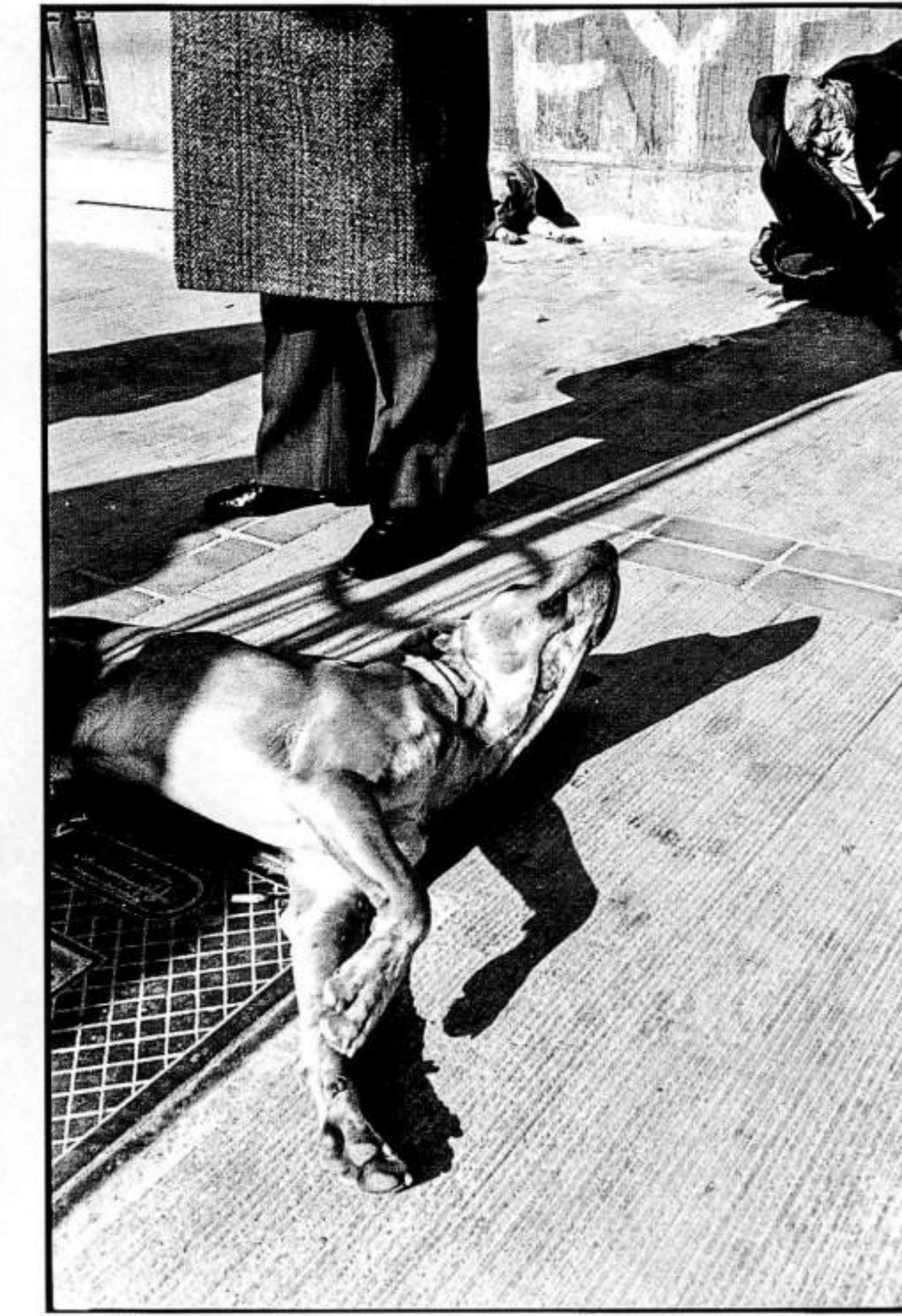
**Ας μιλήσουμε για τη μηχανή και τους φακούς που  
χρησιμοποιούσες.**

Η μηχανή μου ήταν κυρίως μια τηλεμετρική Leica.  
Στην αρχή με έναν πεννητάρη φακό και μετά με έναν  
τριανταπεντάρη, με τον οποίο έκανα και το 90% των  
φωτογραφιών μου. Ο τριανταπεντάρης μού προσέ-  
φερε μια πιο άμεση επαφή με τα πράγματα λόγω  
τού κάδρου και τής απόστασής. Ο πενηντάρης ήταν  
για μένα δύσκολος φακός. Απαιτούσε μια πιο γεω-  
μετρική άποψη πραγμάτων. Οι φωτογραφίες μού  
έβγαιναν δύσκολα. Θυμάμαι πως η επιλογή από τα  
κοντάκτ με τον πενηντάρη ήταν μια οδύσσεια. Είναι  
αλήθεια όμως πως με τον πενηντάρη, όταν έβγαι-  
νε φωτογραφία, έβγαινε πραγματικά. Για ένα διά-  
στημα φωτογράφιζα και με μια Nikon με φακό εικο-  
σιτεσσάρη και μάλιστα εκ των υστέρων, βλέποντάς  
τα, έκανα μάλλον σωστή χρήση του φακού, χωρίς  
παραμορφώσεις και άλλα τέτοια ατοπήματα. Μετά  
κόλλησα στον τριανταπεντάρη.

**Τετράγωνο έχεις κάνει ποτέ;**

Όχι δεν έχω κάνει και δεν μπορώ να πω τίποτα.  
Γενικά όμως σε τοποθετεί διαφορετικά απέναντι  
στα πράγματα.





**Μιλώντας για τη φωτογράφιση στο δρόμο είχες κάποιες δυσκολίες μ' αυτή την κατά μέτωπο «συνάντηση» με τους ανθρώπους;**

Είναι μεγάλο πρόβλημα αυτό. Νομίζω όμως ότι αν παραμένει πρόβλημα για καιρό είναι μια εμπλοκή του τρόπου φωτογράφησης. Γι αυτό εάν χρονίζει καλύτερα ν' αλλάξεις τρόπο. Αν πάλι είσαι μέσα σ' αυτόν τον τρόπο, αν δηλαδή μπορείς να μην είσαι παρείσακτος, τότε δεν υπάρχει πρόβλημα. Τώρα αν συμβεί και καμιά αψιμαχία, δεν χάλασε κι ο κόσμος.

**'Όλο τον καιρό που φωτογράφιζες προσπαθούσες να φτάσεις τη φωτογραφία σου κάποια; Η απλώς σε ικανοποιούσε αυτό που έκανες και ήθελες να το πολλαπλασιάσεις;**

Ήθελα να κάνω φωτογραφίες πιο δυνατές, πιο καθαρές. Δεν είχα κάποιο σαφή στόχο. Σαφή από την άποψη, ας πούμε τής μορφής, του περιεχομένου ή τής προσέγγισης των πραγμάτων κλπ. Τέτοιες ταξινομήσεις δεν με απασχόλησαν ποτέ.

**Βιβλία έβλεπες;**

Βιβλία πολλά. Ό, τι υπήρχε στη βιβλιοθήκη του «Κύκλου» το έβλεπα.

**Κι αυτό πώς λειτούργησες; Σου δημιουργούσες ανταγωνισμό;**

Ποτέ. Κανένα ανταγωνισμό. Είχε μια θεωρητική πλευρά, έβλεπε τι είναι φωτογραφία. Επειδή όταν φωτογράφιζα δεν υπήρχε τίποτα μέσα μου. Κενό. Μηδέν. Ούτε εγώ υπήρχα, ούτε κάποια άποψη, ούτε και η φωτογραφία. Δεν αντιπαρέβαλλα τον εαυτό μου με αυτούς τους ανθρώπους. Νομίζω όμως ότι λειτουργούσε υπόγεια.

**Η φωτογραφία έχει κάποια όσμωση με άλλες τέχνες. Το ότι ακούς πολλή μουσική μπορεί να σε επηρέασει, ας πούμε, στη φωτογράφηση;**

Οι τέχνες προφανώς έχουν σαν αποτέλεσμα μια καλλιέργεια, μια διεύρυνση του πνευματικού ορίζοντα, μια διεύσδυση στον πυρήνα των πραγμάτων, όπου εκεί είναι κοινά τα πράγματα για όλες τις τέχνες. Με την έννοια αυτή υπάρχει μια συνάφεια. Άλλα ειδικότερα, μορφές, περιεχόμενα και τεχνικές των άλλων τεχνών, δηλαδή τής ζωγραφικής ή του λόγου, δεν τα χρησιμοποίησα στη φωτογραφία. Η φωτογραφία είναι από τις ελάχιστες και ίσως η μόνη τέχνη, που δεν έχει συνάφεια με τον λόγο. Είναι μια εντελώς αυτόνομη τέχνη που έχει εντελώς τον δικό της θερό. Δεν έχει κανόνες σχηματισμού, ούτε μια διαλεκτική παραγωγής αποτελεσμάτων και νοημάτων και γι αυτό έχω την εντύπωση πως είναι η μόνη άμεση τέχνη.

**Η γνώμη σου για την έγχρωμη φωτογραφία ποια είναι;**  
Όσες φορές βλέπω έγχρωμη φωτογραφία το χρώμα έχει να λογοδοτήσει είτε για εικαστισμό είτε για ρεαλισμό. Δηλαδή ό, τι στέρωσέ από την πραγματικότητα η μαρούση πρέπει έρχεται τώρα να το αναπληρώσει η έγχρωμη ως καλό παίδι τής πραγματικότητας. Η καθαρή φωτογραφία όμως είναι η αμεσότητα. Δεν είναι ούτε αναπαράσταση, ούτε ρεαλισμός. Στην καθαρή φωτογραφία όταν θέλεις να απεικονίσεις μια πόρτα δεν την περιγράφεις πλήρως. Αν μπορείς να περιγράφεις οπτικά τον ξερό κρότο τής πόρτας, αυτό το κρακ, τότε θα έχεις τη φωτογραφία τής πόρτας. Οι καλύτερες έγχρωμες φωτογραφίες που έχω δει, θα έλεγα πως είναι οι περιπτωσιακές φωτογραφίες, όπου η φωτογραφία εσπιάζεται στο φευγαλέο των πραγμάτων. •

\* Οι φωτογραφίες είναι του Σάλλα Ζήλια





# 60<sup>ος</sup> Διεθνής Μήνας Φωτογραφίας

27 Σεπτεμβρίου - 27 Οκτωβρίου '99

Η έκτη διοργάνωση του Διεθνούς Μήνα Φωτογραφίας στην Αθήνα εγκαινιάστηκε επίσημα στις 27 Σεπτεμβρίου στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών και θα διαρκέσει μέχρι την 27η Οκτωβρίου 1999. Στο διάστημα αυτό θα πραγματοποιηθούν σαράντα δύο εκθέσεις φωτογραφίας σε γκαλερί και άλλες αιθουσες της Αθήνας. Η πατρότητα τής ιδέας και η ευθύνη τής διοργάνωσης του Μήνα ανήκει στον Σταύρο Μωρεσόπουλο, ο οποίος συνεργάζεται με τον Πανελλήνιο Σύνδεσμο Αιθουσών Τέχνης και με φωτογραφικούς οργανισμούς τού εξωτερικού. Το Υπουργείο Πολιτισμού υποστηρίζει οικονομικά τη διοργάνωση. Το πρόγραμμα φέτος περιλαμβάνει δύο κύριες ενότητες με τους τίτλους "Αποσπάσματα" (Fragments) και "Προσωπικό ημερολόγιο" και αντίστοιχους επιμελητές τους Κωστή Αντωνιάδη και Πλάτωνα Ριβέλλη. Μία Τρίτη ενότητα "Ελευκώ" ("Carte blanche") περιλαμβάνει εκθέσεις των οποίων η θεματολόγια δεν εντάσσεται στις προηγούμενες ενότητες. Όπως συνέβη και στις προηγούμενες διοργανώσεις, θα παρουσιαστεί και ομαδική έκθεση με τους "Νέους Έλληνες Φωτογράφους". Τέλος οι εκδηλώσεις συμπληρώνονται με σειρά εκθέσεων σε αθηναϊκά καφέ-μπαρ (Art Cafes) και με έκθεση (και βράβευση) φωτογραφικού βιβλίου στη Στοά του Βιβλίου. Για πληροφορίες οι ενδιαφερόμενοι μπορούν να απευθύνονται στο Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας Τηλ. 3243753, 3234217. Fax 3232082

## Αποσπάσματα

Η αποσπασματικότητα είναι το ιδίωμα της φωτογραφικής απεικόνισης και με αυτή την έννοια το θέμα της "αποσπασματικότης" πάνω στην οποία θα αναπτυχθεί ο ένας από τους δύο εκθετολογικούς άξονες της φετινής διοργάνωσης του Μήνα Φωτογραφίας της Αθήνας θα μπορούσε να συμπεριλάβει οποιαδήποτε φωτογραφία.

Η αποσπασματικότητα της απεικόνισης μπορεί να είναι χωρική ως προς το μέρος του χώρου που συμπεριλαμβάνεται στο φωτογραφικό κάδρο ή / και χρονική ως προς τη στιγμή της φωτογράφησης. Είναι φανέρω πως σε όλες αυτές τις περιπτώσεις η αποσπασματικότητα αναφέρεται στην απεικόνιση του χώρου ή του γεγονότος, δεν αφορά όμως τη μορφή της φωτογραφικής έκφρασης. Στα "Αποσπάσματα", που έχουν επιλεγεί ως θέμα του Μήνα Φωτογραφίας περιλαμβάνονται αποκλειστικά έργα που αρθρώνονται μέσα σε σύνολα εικόνων. Σύνολα εικόνων που περιγράφουν, εξηγούν, ερωτούν ή αφηγούνται.

Μπορεί κανείς να βρει τέτοια δείγματα εικόνων πολύ πίσω στην ιστορία της φωτογραφίας, όπως για παράδειγμα στις φωτογραφίες του Eadweard Muybridge ή του Etienne-Jules Marey. Η ανάπτυξη αυτής της μορφής έκφρασης φαινεται πως είχε να κάνει αρχικά περισσότερο με την επιθυμία μας, πλασματικής έστω, διεύρυνσης της χρονικής διάρκειας της φωτογραφίκης απεικόνισης. Στην σύγχρονη πάλι εποχή, ο David Hockney εξηγήσαται την αποσπασματικότητα των "JOINERS" (έργα που πραγματοποίησε πριν από μία δεκαετία όπου χώρι και συμβάνται απεικονίζονται μέσα από πολυμελείς συνθέσεις φωτογραφικών εικόνων) διατύπωσε την άποψη πως η σύντομη (σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις εξαιρετικά σύντομη) χρονική διάρκεια της φωτογραφίας είναι εκφραστικά και καλλιτεχνικά ανεπαρκής.

Είτε πρόκειται για επιθυμία διεύρυνσης της εκφραστικής δυνατότητας της φωτογραφίας είτε προτείνεται ως διέξοδος στην εκφραστική αδυναμία της, η αποσπασματική εικόνα έχει διαμορφώσει εδώ και ενάμιση περίπου αιώνα ένα δικό της "είδος" φωτογραφικής εικόνας. Το μικρό αφέρεμα σε αυτό το ιδιαίτερο φωτογραφικό είδος ελπίζουμε πως θα σταθεί αφορμή ενός διαλόγου ανάμεσα στους φωτογράφους και το κοινό.

Κωστής Αντωνιάδης



Φωτογραφίες: Χάρης Διαμαντίδης



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 36

Φωτογραφία: Davide Carrari

## Προσωπικό Ημερολόγιο

Τη διδακτικά μου και τις φωτογραφικές μου πεποιθήσεις λίγο τις έχω αλλάξει στα τελευταία είκοσι χρόνια που ασχολούμαι με τη φωτογραφία. Σε ένα όμως βασικό σημείο έδειξα τάσεις μεταστροφής, κι αυτό όχι γιατί οι αρχικές μου απόψεις βασιζόντουσαν σε λάθος εκτίμηση, αλλά γιατί η ρεαλιστική αντιμετώπιση τού καλλιτεχνικού φωτογραφικού χώρου απαιτούσε αυτή μια τέτοια μικρή διόρθωση. Αναφέρομαι στο ζήτημα τού "Θέματος", όπως αυτό έχει επικρατήσει στη διεθνή πρακτική των εκθέσεων. Ένα φωτογραφικό "Θέμα" χωρίς να είναι απαραίτητο, είναι χρήσιμο. Χρήσιμο για τον φωτογράφο που βρίσκεται σε δημοσιογραφικό αδεέξodo και ακόμα πιο χρήσιμο για τον διοργανωτή εκθέσεων, τον θεωρητικό τής φωτογραφίας ή τον δημοσιογράφο που καλούνται συνήθως να κάνουν το φωτογραφικό έργο αντιληπτό από το ευρύτερο κοινό.



Ο Σταύρος Μωρεασόπουλος, εμπνευστής και διοργανωτής εδώ και χρόνια τού Διεθνούς Μήνα Φωτογραφίας στην Αθήνα, ευθυγραμμίζομενος με την συνήθη πλέον διεθνή πρακτική, στράφηκε στον Κωνσταντίνο Αντωνιάδη και σε μένα με την παράκληση να προτείνουμε από ένα θέμα για τον φετινό μήνα φωτογραφίας. Τα θέματα που προτείνουμε δείχνουν κατά το φαινόμενο διαφορετικά, χωρίς να είναι τόσο και κατά την ουσία. Τα Fragments (Αποσάματα ή θραύσματα ή μπορούσαν ελευθερά να μεταφρασθούν) τού Κωνσταντίνου Αντωνιάδη παραπέμπουν εκ πρώτης φύσεως σε μια προσφύλη στον ανάδοχο τους εικαστική φωτογραφία. Όσο και το "Προσωπικό ημερολόγιο", που πρότεινα ο ίδιος, αναφέρεται στην προσφύλη σε μένα καθαρή αναπαραστατική φωτογραφία. Εν τούτοι δεν νομίζω ότι γνωρίζω φωτογραφίες που να μην συνιστούν ταυτόχρονα προσωπικό ημερολόγιο και fragments τού φωτογραφικού βλέμματος του δημοσιογράφου. Ο σχεδόν αυθαίρετη κατηγοριοποίηση, αναγκαία για τους λόγους που προαναφέρθηκαν, δεν πρέπει να μας κρύβει το γηραιευτικό γεγονός ότι το έργο κάθε φωτογράφου αποτελεί μια ειδική κατηγορία από μόνο του.

Κατά τον διάσημο διαχωρισμό τού John Szarkowski η φωτογραφία είναι πότε ένα παράθυρο μέσα από το οποίο κοιτάμε τον κόσμο και πότε ένας καθρέφτης μέσα στον οποίο κοιτάμε (και ταυτόχρονα μέσα από τον οποίο ανασύρουμε) τον εαυτό μας. Η μεγάλη παράδοση τής κοινωνικής φωτογραφίας, που έλκει την καταγωγή της από το δημοσιογραφικό ρεπορτάζ, αντιπαρατάχθηκε σε μια φωτογραφία, την οποίας η σύνθεση και η σκηνοθεσία παρέπεμπαν αμυδρά σε κόσμο άλλοτε ονειρικό και άλλοτε εικαστικό. Μια άμως από τις πολλές σύγχρονες τάσεις που παραπρούνται στη φωτογραφία, τάσεις ευτυχώς τόσο πολλές και ευμετάβλητες, ώστε καμιά τους να μην είναι κυριάρχη, επιχείρησε να ανασύρει από την λήθη, και μερικές φορές την συγκατάβαση, μια πηγή τής φωτογραφίας από τις πιο γόνιμες και σταθερές. Αυτήν της αναμνηστικής φωτογραφίας που εξ ορισμού συνδέεται πη την παρατήρηση τού έξω κόσμου με την παρατήρηση τού έων κόσμου του φωτογράφου. Μερικές μάλιστα φορές με τρόπο οριστοτεχνικό συνδύασε όχι μόνο τη σύνθετη πρόκληση τού παραθύρου και τού καθρέφτη, αλλά και την διαπλοκή των μορφών, όπως συνέβη στην περίπτωση τού Ralph Eugene Meatyard, όταν με τη φωτογράφηση τής καθημερινότητάς του και τής οικογένειάς του μας μετέδωσε έναν πραγματικό και μαζί ονειρικό κόσμο.

Είναι πολλοί πλέον οι φωτογράφοι που έστρεψαν την πλάτη τους σε ένα προσφύλες μετά τον πόλεμο καθήκοντας κοινωνικής καταγραφής, είτε γιατί οι ελπίδες τους για δικαιοσύνη διαψεύστηκαν, είτε γιατί η ιδεολογία μετατράπηκε σε παραγωγή, είτε γιατί πίστεψαν ότι όλα έχουν γίνει και ένας κύκλος κλειστείς, είτε τέλος (και κυρίως) γιατί συνειδητοποίησαν ότι η τέχνη μπορεί να γίνει τόσο που αποτελεσματική, όσο που προσωπική είναι. Η στροφή στην καταγραφή του απολύτως προσωπικού χώρου και περιγύρου δεν παύει να κρύβει έβδοια και μαν ευκολία. Είναι δηλαδή εκ προοιμίου "προσωπική" και πιθανώς συναίσθιμα φορτημένη. Μπορεί επομένως να ειλικρίνεια τού φωτογράφου, αν συναντήσει το ενδεχόμενο ταλέντο του, να αποδώσει με σχετική ευκολία έργο σημαντικό και ευαίσθητο. Τίποτα μάως δεν αποκλείει ο μεγάλος φωτογράφος να μπορέσει να συντάξει ένα αποκλειστικό προσωπικό το ημερολόγιο φωτογραφίζοντας την περιοχή, που βρίσκεται πέρα τού αυτηπώρου προσωπικού του χώρου, με την επιθυμία να τής προσδώσει τα δικά του χαρακτηριστικά.

Στο σημείο αυτό φτάνουμε στην ανατροπή τής σημασίας των φωτογραφικών θεμάτων. Η τέχνη είναι ολόκληρη ένα προσωπικό ημερολόγιο. Το προσωπικό ημερολόγιο είναι ένας ερμηνευτικός κλειστός μικρόκοσμος, που περιλαμβάνει μόνιμα την ίδια στήγη την φήμητα μεγάλου εξωτερικού κόσμου. Ο δημιουργός δεν κάνει τίποτε άλλο από το να δίνει ζωή σε έναν νέο δικό του κόσμο, που δεν μπορεί να ενσφράξει παρά μοναχά με τα εξωτερικά στοιχεία τού υπαρκτού κόσμου. Αυτή η διαπίστωση οδήγησε σε πολλές και συχνά κωμές ακρότητες, δεδομένου ότι η εφαρμογή τής και μετατροπή της σε πραγματικό έργο τέχνης απαιτεί δύο σπάνιες αρετές: ειλικρίνεια και ιδιοφυΐα. Και όταν λείπει η δεύτερη συχνά εξαφανίζεται και η πρώτη.

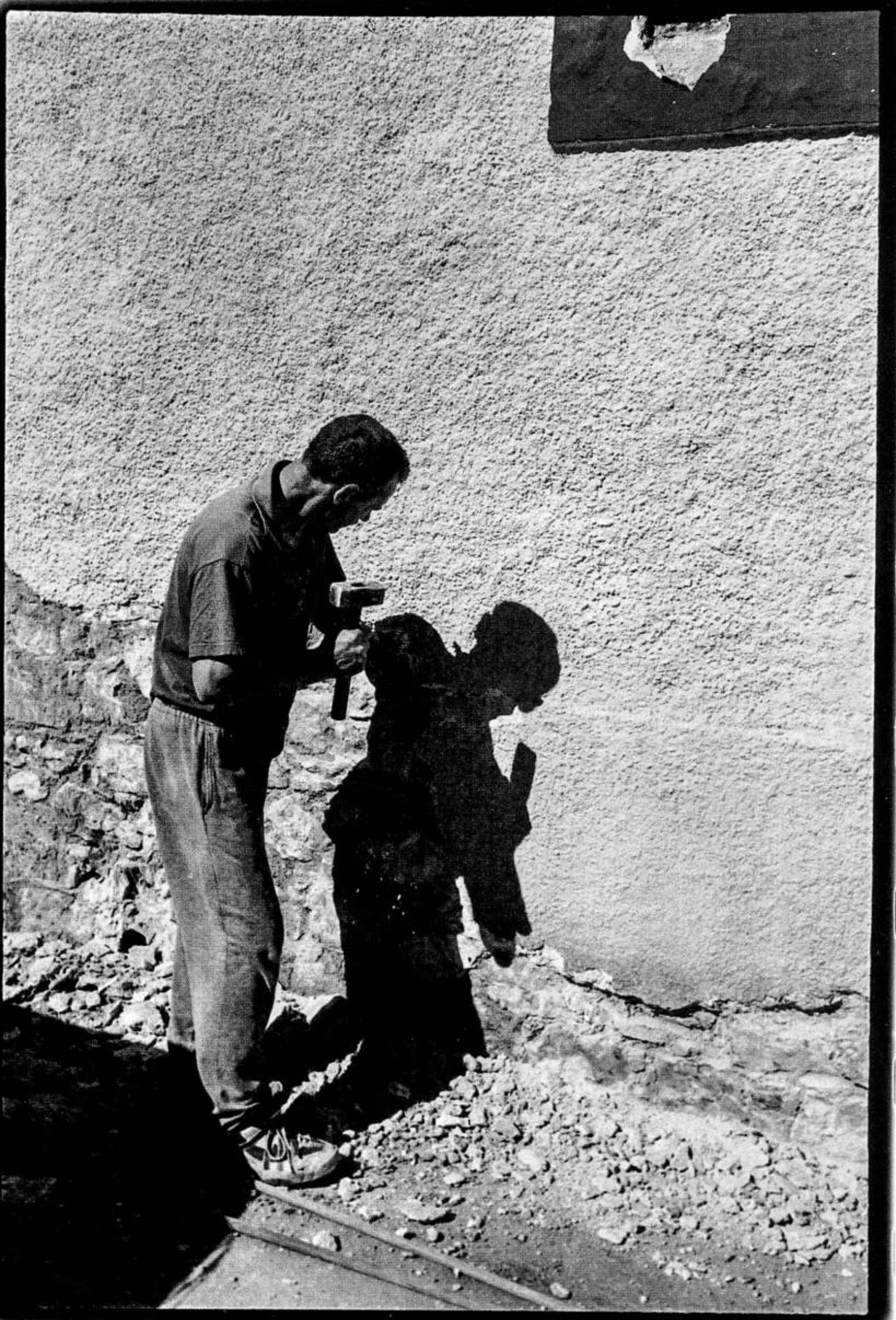


Φωτογραφία: Κώνσταντινος Αντωνιάδης

Τα τελευταία χρόνια είναι πολλοί οι φωτογράφοι που στρέφονται στον περιγύρο τους όχι με την υπερφίαλη απαίτηση να γεννήσουν μεγάλο έργο, αλλά με την εύλογη και ευφύη ελπίδα να στραφούν και πάλι στο ξεκίνημά τους. Στην γηραιευτική αρχή όπου κατέγραφαν ότι αγαπούσαν για να "σταματήσουν" τον χρόνο. Εξαφαλίζαν έτσι ένα ποσοστό ειλικρίνειας και ένα ποσοστό ενδιαφέροντος. Η σχέση τους με το θέμα και με τον χρόνο μπορούσε με τον τρόπο αυτόν να αποκατασταθεί. Η αφετηρία αυτή πολύ γρήγορα έστρεψε πολλούς από τους φωτογράφους σε χώρους που παρέπεμπαν ή αναφερόντουσαν στον περίγυρό τους, όπως σε άλλους προσέδωσες αντιθέτη κατεύθυνση κάνοντάς τους να επιβάλλουν στον έξω κόσμο στοιχεία και μνήμες τού δικού τους.

Ο θεατής των εκθέσεων τού Μήνα θα έχει άλλοτε την αίσθηση ότι ξεφύλιζει το δικό του οικογενειακό λεύκωμα, άλλοτε ότι κάποιος τού περιγράφει την καθημερινή του ζωή και άλλοτε ότι παρακολουθεί μια φανταστική και ακτινοθετημένη ιστορία. Άλλωστε ο Jacques Héritier είχε πει προς το τέλος της ζωής του ότι δεν έφτιαξε το οικογενειακό του λεύκωμα, αλλά το δικό του προσωπικό λεύκωμα, το οποίο δεν χρειάστηκε ποτέ να γυρίσει πίσω να ξανακοιτάξει, μα και το έφτιαξε μόνον για να υπάρχει. Και πρόσθετο: "ακριβώς με τον τρόπο που μια νοικοκυρά κάνει μαρμελάδα τα παραπανήσια φρούτα από τον κήπο της για να μη χαλάσουν, τα βάζει στο ράφι και την επόμενη χρονιά μαζεύει φρέσκα φρούτα".  
Πλάτων Ριβέλλης

Kostas Lekkas

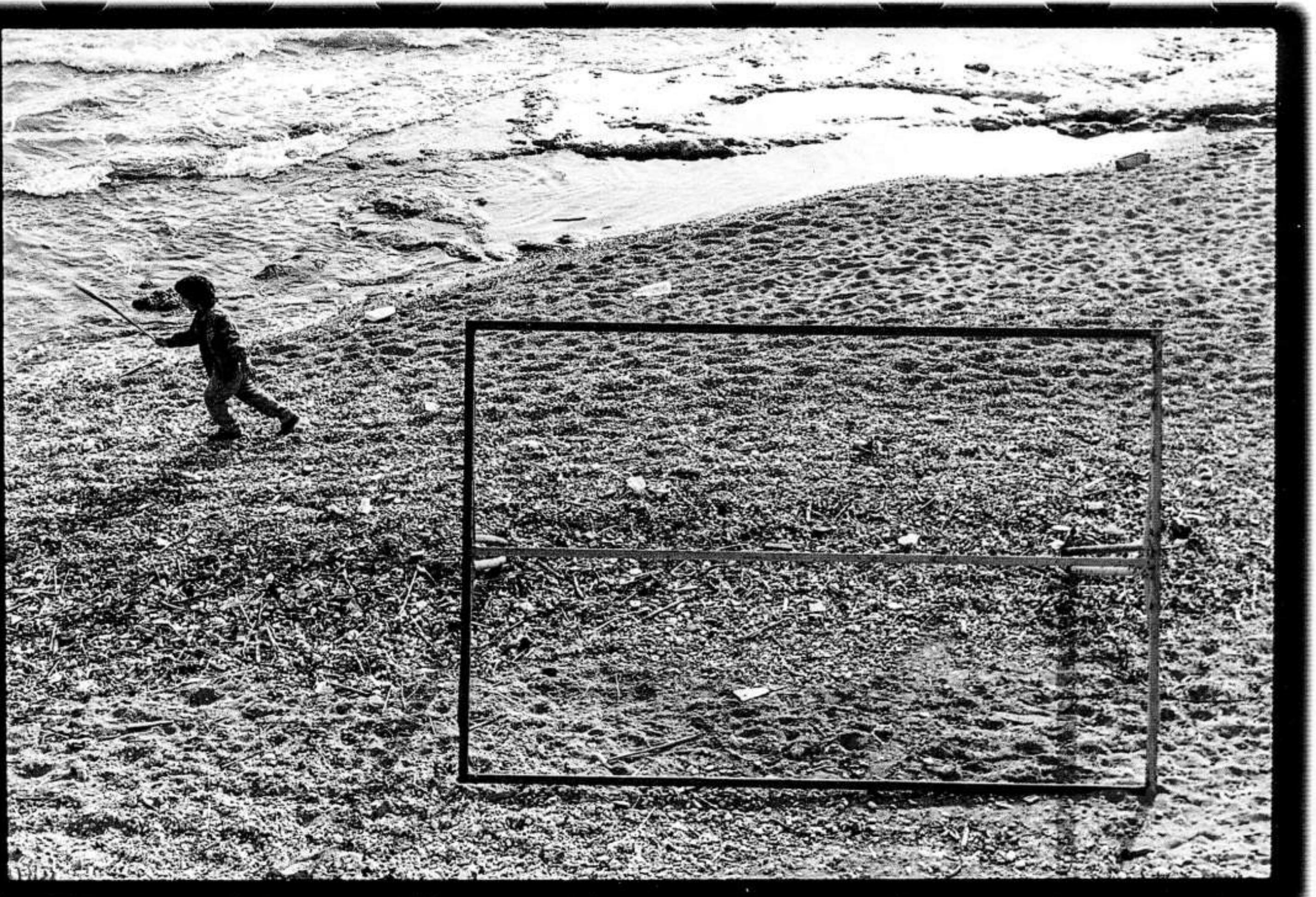


Ο Κώστας Λέκκας γεννήθηκε στη Μεσσηνία το 1959. Με τη φωτογραφία ασχολείται από το 1992, όταν παρακολούθησε τα σεμινάρια στο Πνευματικό Κέντρο στού Ζωγράφου.

Portfolio

ΚΩΣΤΑΣ ΛΕΚΚΑΣ

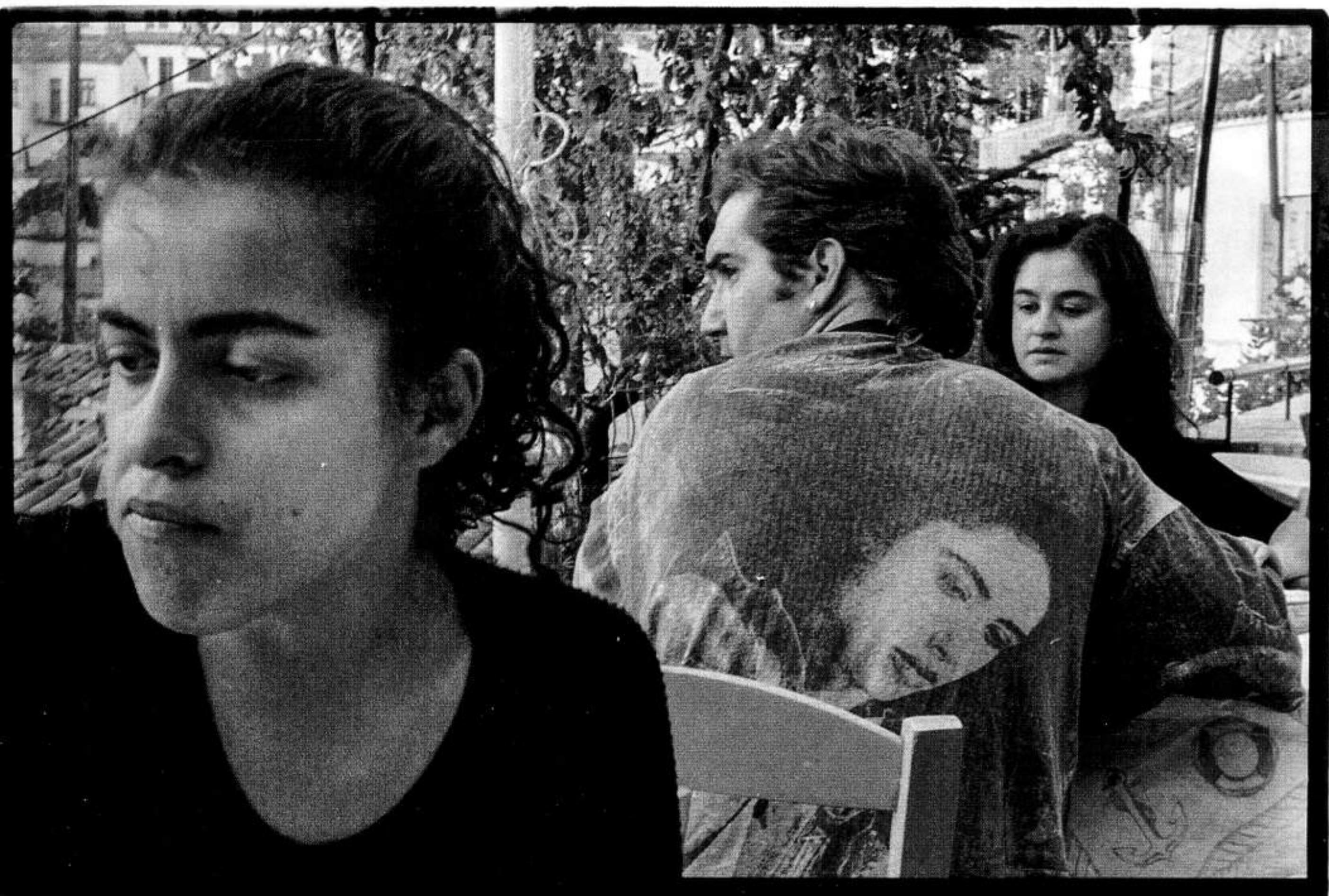
ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 38



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 39



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 40



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 41

## Dimitris Mytas



Ο Δημήτρης Μυτάς γεννήθηκε το 1970 στην Αθήνα και μεγάλωσε στο Καπαρέλι Αργολίδας. Σπούδασε ιατρική στην Αθήνα και ασκεί το επάγγελμα του ιατρού. Με τη φωτογραφία ασχολείται από το 1992, όταν παρακολούθησε τα μαθήματα φωτογραφίας στο Πνευματικό Κέντρο στού Ζωγράφου. Έχει συμμετάσχει σε ομαδική έκθεση του «Φωτογραφικού Κύκλου». Ατομική έκθεση έκανε το 1998 στην Αθήνα. Από τη «Μικρή Σειρά» του «Φωτοχώρου» έχει κυκλοφορήσει το 1998 το φωτογραφικό του λεύκωμα με τίτλο «Πρόσωπα».

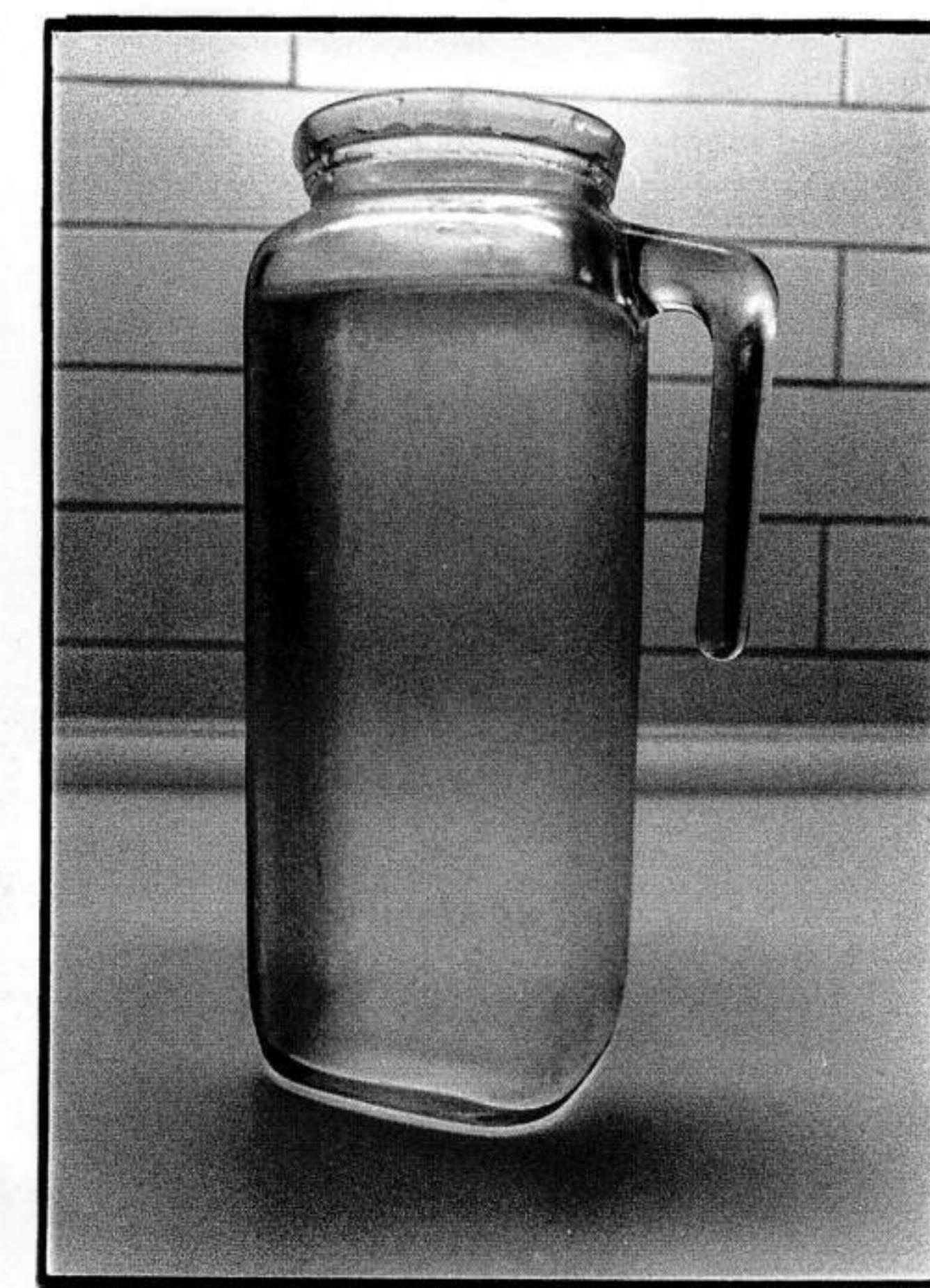
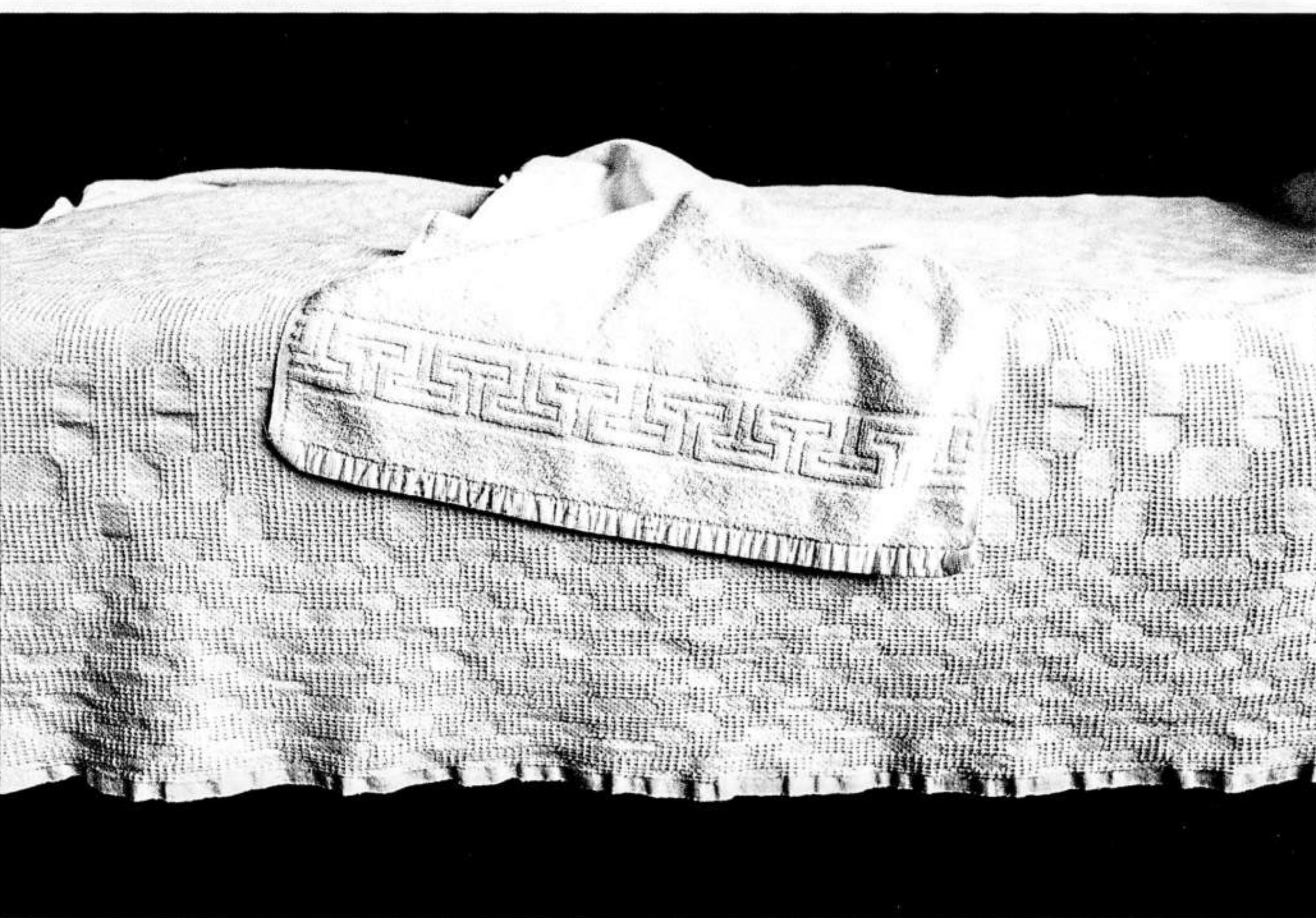
**Portfolio**

**ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΤΑΣ**

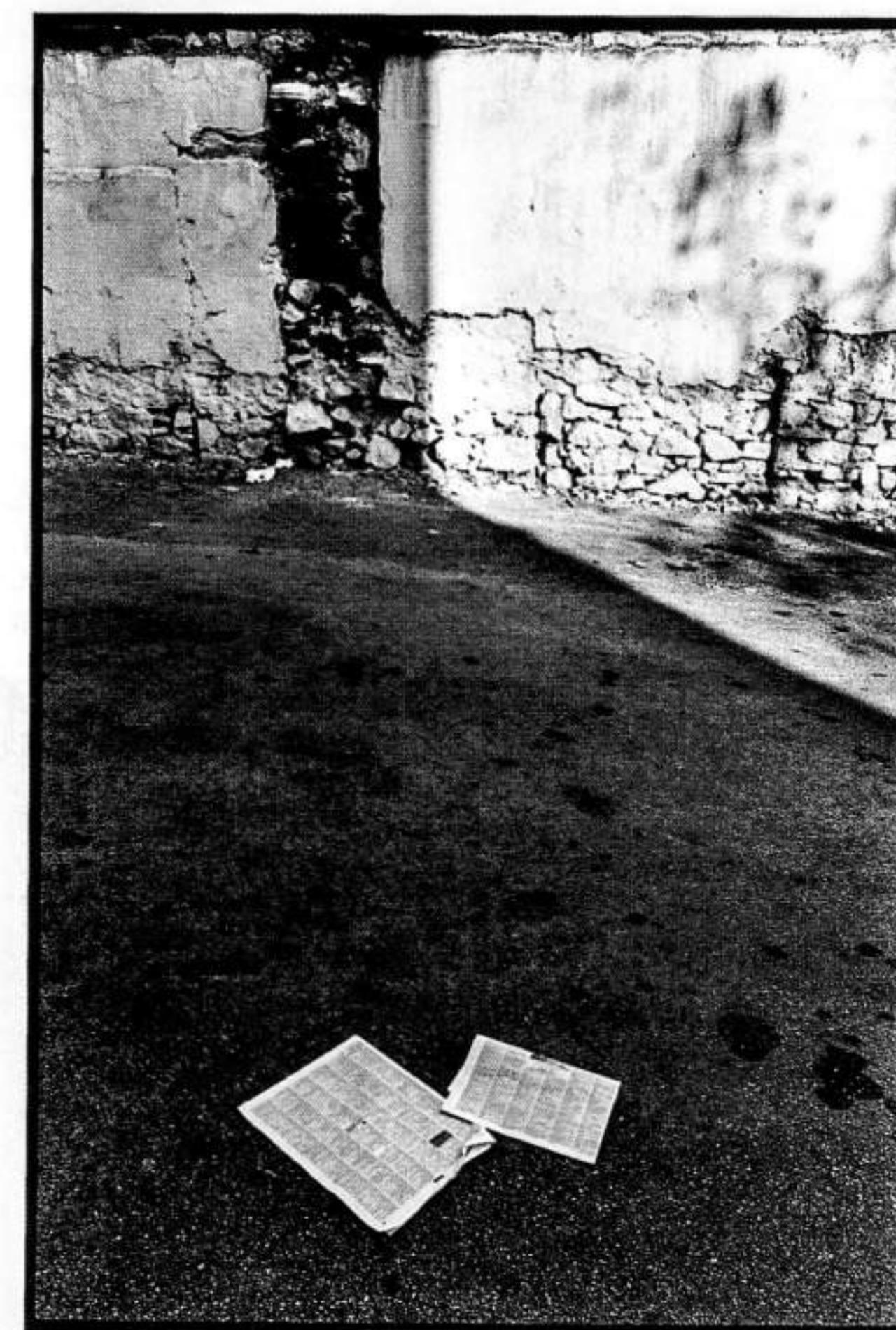
ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 42



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 43

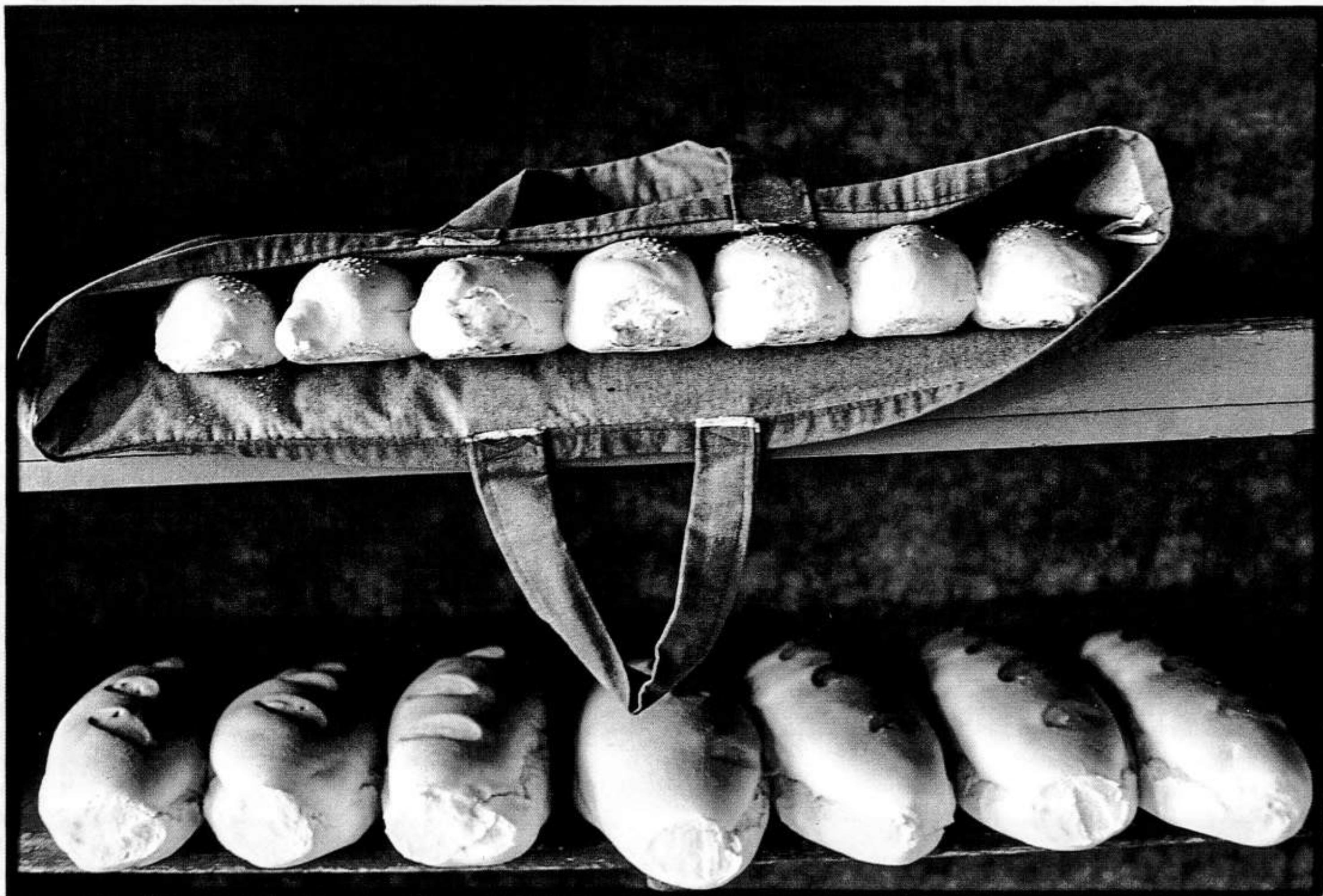


ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 44



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 45

## Pighi Psimenou



Η Πηγή Ψημένου γεννήθηκε το 1968 στην Οκλαχόμα (ΗΠΑ). Με τη φωτογραφία ασχολείται από το 1995. Οι φωτογραφίες τού πορτφόλιο τραβήχτικαν το καλοκαΐρι τού 1999 σε ένα φούρνο της Ερμούπολης στη Σύρο, στο πλαίσιο τού θερνού προχωρημένου σεμιναρίου, που διοργανώνει ο «Φωτογραφικός Κύκλος».

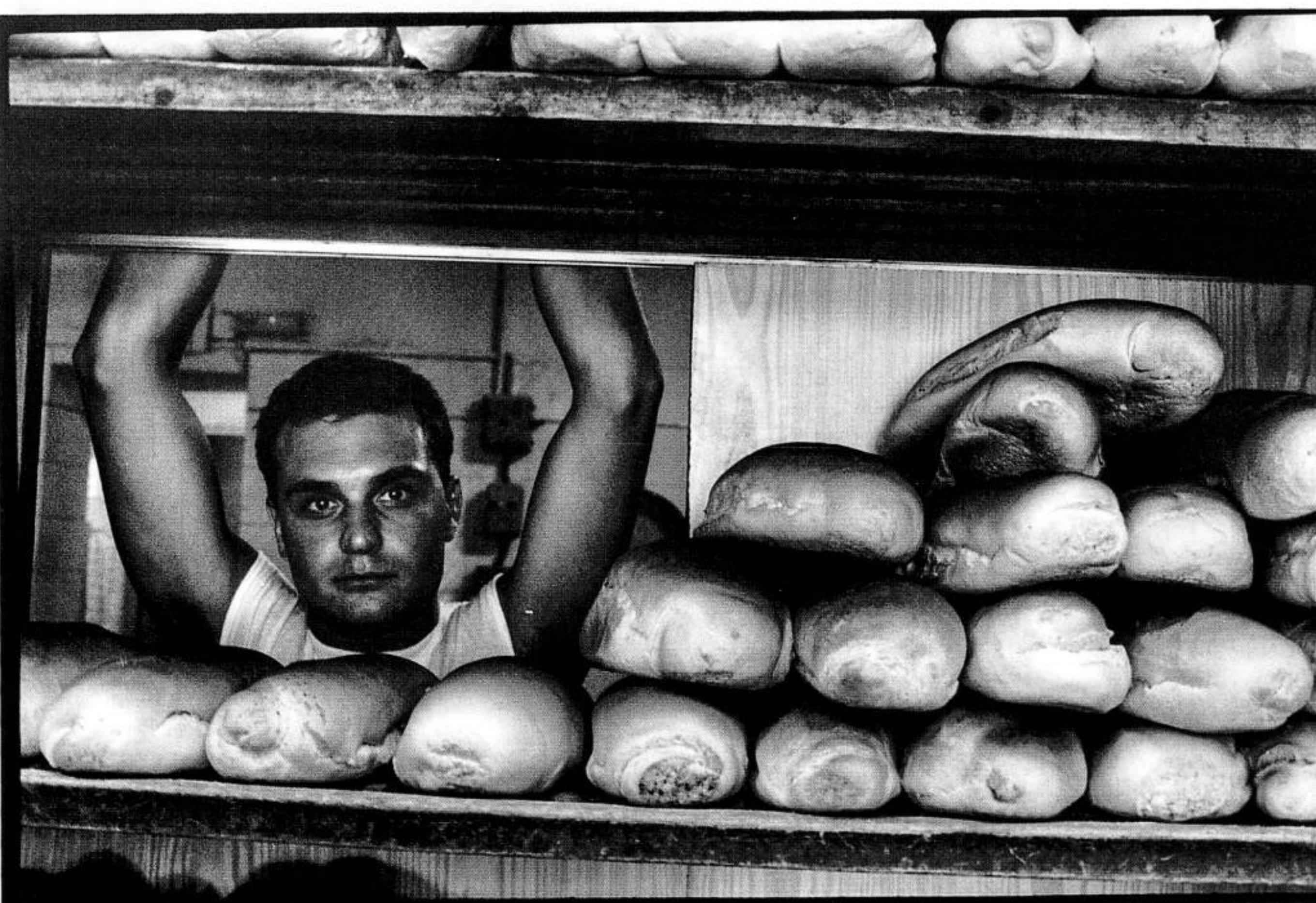
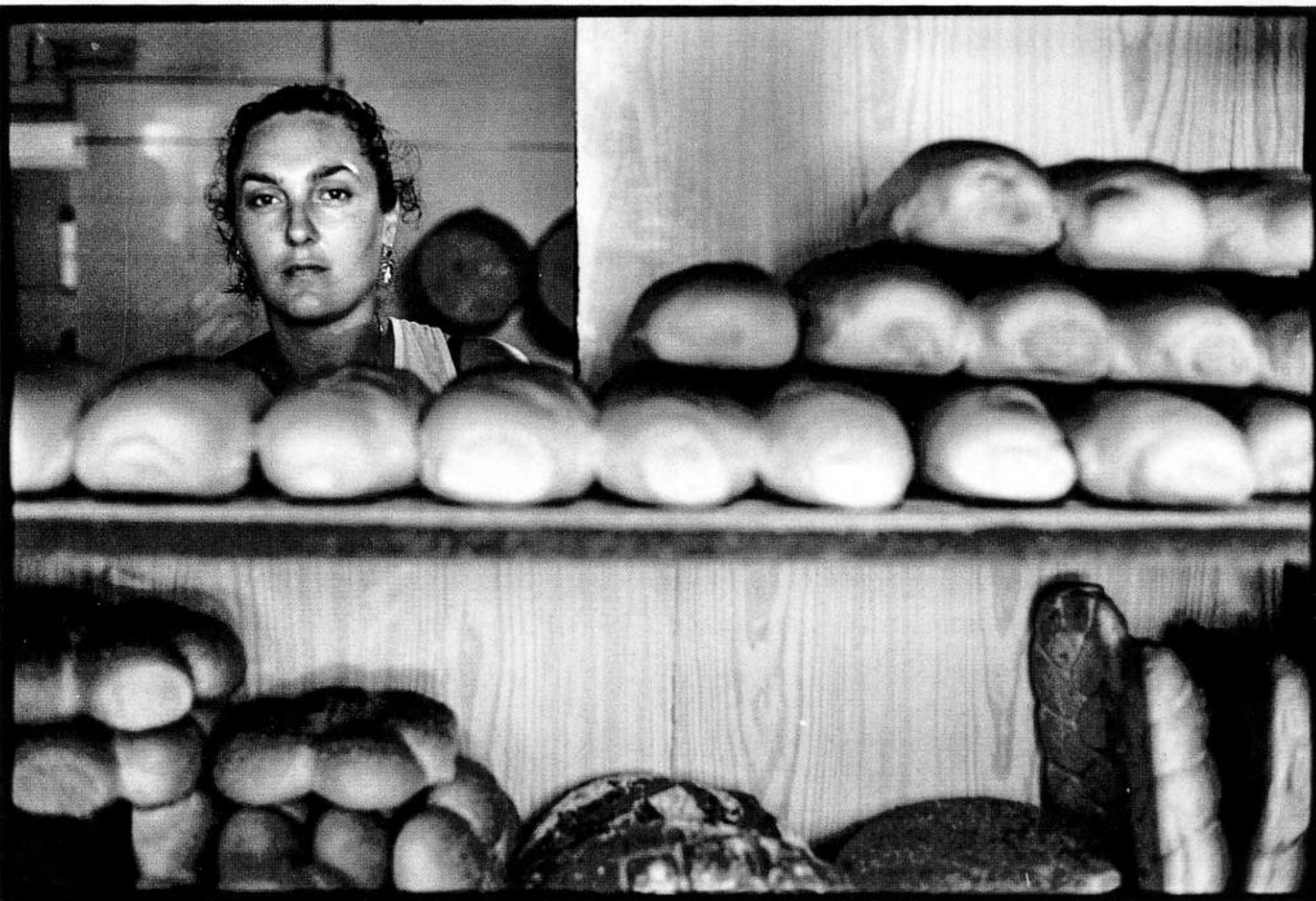
Portfolio

ΠΗΓΗ ΨΗΜΕΝΟΥ

ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 46



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 47



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 48



ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ 49

## Η δομή και το περιεχόμενο των σεμιναρίων

Από τον Πλάτωνα Ριβέλλην

Την εποχή που διδασκα σε σχολές φωτογραφίας, σε σχολεία και σε πανεπιστήμια, οι διάφορες γραμματείες των σχολών είχαν δισκολία να τιτλοφορήσουν το μάθημά μου. Και πολύ σωστά. Διότι ένα καλλιτεχνικό μάθημα είναι τόσο διαφορετικό από δάσκαλο σε δάσκαλο, όσο και οι διαφορετικές προσωπικότητές τους. Ακόμα κι αν ένα υπουργείο επεβάλλει μια διδακτική ώλη και πάλι το μάθημα θα είχε την ταυτότητα και την επικείματα του συγκεκριμένου δασκάλου.

Όταν ξεκίνησα να διδάσκω φωτογραφία δεν το έκανα αντλώντας διδάγματα και πείρα από άλλους δασκάλους, αφού ήμουν αυτοδίδακτος, όπως άλλωστε οι περισσότεροι της δικής μου γενιάς. Δεν είχα μάθημα να αντιγράψω, ούτε δάσκαλο να ακολουθήσω. Δεν ξεκίνησα καν να διδάσκω με απώτερο σκοπό να γίνω δάσκαλος. Είχα απλώς την επιθυμία να μάθω σε πολύ λίγους κοντινούς μου ανθρώπους αυτά που είχα μόνος μου, με χαρά και έκπληξη, ανακαλύψει. Όταν ο χρόνος έδειξε ότι οι δάσκαλοί μου έδινε ικανοποίηση και ότι ως δάσκαλος είχα καλά αποτελέσματα, σκέφτηκα με ποιο τρόπο να διαμορφώσω από το μηδέν ένα δικό μου μάθημα φωτογραφίας. Μετά από μερικές μικροδιορθώσεις κατέληξα στο σημερινό σχήμα των σεμινάριων του "Φωτογραφικού Κύκλου". Έχουν περάσει σχεδόν είκοσι χρόνια από το ξεκίνημά τους και η πείρα δείχνει ότι βρίσκομαι στη σωστή (για μένα) κατεύθυνση, χωρίς όμως να πάω να αναρριχείμαι συνεχώς ποιες είναι οι μικρές αλλαγές που περέασι λαντάνωνται.

Το σεμινάριο του "Κύκλου" διαμορφώθηκε πάνω στα μέτρα του δασκάλου του. Απευθύνεται σε ένα κοινό του οποίου το καθοριστικό στοιχείο δεν είναι ούτε η ήλικιά, ούτε το επίπεδο των γνώσεων, ούτε ο ενδεχόμενος επαγγελματικός στόχος. Οι διαφορετικές ηλικίες δεν ενδιαφέρουν, αρκεί να μην είναι ακραίες. Εκείνες των σχολικών χρόνων είναι κάτιούς άγνωστων για τέτοιους είδους διδασκαλία και αυτές που πληριάζουν στην τριτη ή τέταρτη πολύ προχωρημένες για να ολλάξει κάτιον χρειαστεί. Το επίπεδο των φωτογραφικών γνώσεων είναι επίσης αδιάφορο. Αν στην τεχνική υπάρχουν σημαντικές διαφορές, στον καλλιτεχνικό τομέα οι διαφορές εξαφανίζονται κάτω από την ίδια και συνήθη σε όλους άγνοια. Ακόμα δεν συνάντησα τη γενιά των μαθητών, οι οποίοι, είτε προέρχονται από σχολές είτε όχι, θα ξεκινούν με βάσισες τουλάχιστον ιστορικές γνώσεις της καλλιτεχνικής φωτογραφίας. Όσο για το επάγγελμα, ούτε όμως ότι είναι αυτό που πάνω από όλα χρειάζεται. Θεωρώ ότι όλοι είμαστε και πρέπει να παραμείνουμε, σε σχέση με την προσωπική μας φωτογραφική δουλειά, αιώνιοι εραστέχνες.

Υποθέτω επομένως ότι το μέρο "προφίλ" των μαθητών μου ανταποκρίνεται στο δικό μου, όταν ξεκίνησα το φωτογραφικό μου "ψάξμο". Γενικό ενδιαφέρον για την τέχνη, στοιχεώδης τεχνική κατάσταση, ανύπταρες ιστορικές/καλλιτεχνικές γύρω από τη φωτογραφία γνώσεις (τον Kertesz των γνώσιας έκτηλητος, αφού είχα ήδη φτιάξει τον πρώτο μου θάλαμο) και άγνοια για την επαγγελματική ή μη προσπτική μου στον φωτογραφικό κόσμο. Τα χρόνια που πέρασαν, και μέσα από αυτόν σημαντικό πλέον στατιστικό δείγμα, έδειχναν ότι το κοινό κατάλαβε τον στόχο των σεμινάριων αυτών και έρχεται περιμένοντας να πάρει αυτό που πράγματι μπορούν να τού δώσουν. Σ' αυτά ουδέποτε θέλησα να συμπεριλάβω κάτιον που δεν γνώριζα ότι έναν με ενδιέφερε. Θεωρώ ότι η ιστορική γνώση των μαθητών και να διαβέβαινον περισσότερα στην τηλεόραση κάνω ζάπινη μόλις πέσουν οι διαφημίσεις και στα γυναικεία περιοδικά μόδας προτυπών να διαβάζω συμβουλές για την κουζίνα.

Η σοβαρή ενασχόληση μου με τη φωτογραφία ξεκίνησε από τη στιγμή που διαπιστώσω αύτη μπορούσε να μέφει σε έναν διάλογο και προβληματισμό με τον κόρμο της τέχνης. Η ενασχόλησή μου με αυτήν θα συμπληρωθεί μόλις καταλάβω το αντίθετο. Κάτιον που ευτυχώς δεν φάνεται πιθανόν. Κατά συνέπεια αυτή τη φωτογραφία διδάσκω, αφού αυτήν γνωρίζω κι αυτή με ενδιαφέρει.

Οργανώνοντας το μάθημά μου ακολουθών την πορεία που χάραξα στη διάρκεια του δικού μου φωτογράφου. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι στα σύντομης διάρκειας μαθήματα που ονομάζω "μαθήματα των παλαιών" μεταφέρω στους παλαιούς μαθητές μου κάθε φορά τις τελευταίες σκέψεις μου γύρω από την τέχνη και τη φωτογραφία. Το μάθημά μου, δηλαδή, είναι ένα "μάθημα σε εξέλιξη". Και πολλοί μαθητές μου, που το ξαναπαρακολουθούν μετά από χρόνια, διαπιστώνουν μικροαλλαγές, που οφείλονται σε μικρές μεταβολές αντλήσεων ή διαπιστώσεων μου.

Το πρώτο σκέλος του σεμιναρίου μου το αποκαλώ "Βασικό" ή "Εισαγωγικό" σεμινάριο καλλιτεχνικής φωτογραφίας. Η ασφαίρει των όρων ανταποκρίνεται στο εύρος τού

μαθήματος. Καλλιτεχνική είναι (για μένα) η φωτογραφία που έχει για αφετηρία και καταλήξη τον δημιουργό της, με στόχο την παραγωγή έργου που να συνδέεται με τον κόσμο, με τον φωτογράφο και με την αισθητική ιστορία του φωτογραφικού μέσου. Εισαγωγικό και βασικό είναι το μάθημα που θέτει τα σημεία, πάνω στα οποία θα αναπτυχθεί όλη τη καλλιτεχνική αυτή ανάζητηση του φωτογράφου.

Το πρώτο απαραίτητο κομμάτι είναι η γνώση της βασικής τεχνικής. Η φωτογραφική τεχνική είναι αρκετά απλή, ώστε να βρίσκεται μέσα στις δυνατότητες κάθε ανθρώπου και παράλληλα να μην μπορεί να γίνει "φετίχ" ή αυτοσκοπός τού φωτογραφικού έργου. Η βασική τεχνική κατακτάται εύκολα και ανοίγει τον δρόμο σε ποι εξειδικευμένες τεχνικές μεθόδους, που ο φωτογράφος μπορεί με σχετική ευκολία να ερευνήσει μόνος του από τη στιγμή που κατέχει τις γενικές αρχές.

Το δεύτερο κομμάτι του βασικού σεμιναρίου αφορά την γνώση τού φωτογραφικού καλλιτεχνικού χώρου τόσο του παρελθόντος, όσο και τού παρόντος. Τρεις είναι οι λόγοι που καθιστούν, κατά την αντίληψή μου, απολύτως αναγκαία αυτή την αναδρομή. Ο πρώτος είναι ότι δεν μπορεί κανένας να ασχοληθεί με μια τέχνη, αν δεν αγαπηθεί πρώτα έναν ή περισσότερους εκπροσώπους της. Αυτό συμβαίνει με όλους τους επιδόξους καλλιτέχνες, παραδόξως όμως δεν φαίνεται να απασχολεί τους επιδόξους φωτογράφους και (πράγμα ακόμα χειρότερο) πολλούς από τους δασκάλους τους. Ο δεύτερος λόγος είναι ότι ο θαυμασμός, η ταύπιση, οι επιρροές, ακόμα και η μάχη ενάντια στις επιρροές, είναι αναγκαία να υπάρχουν καν δίνονται και μάλιστα μέσα από έναν διάλογο με το παρελθόν. Η τέχνη είναι μια αέναη σύγκριση και αναφορά. Ο καλλιτέχνης τοποθετείται διαρκώς απέναντι στον κόρμο της τέχνης, από τον οποίο γεννηθήκε και στον οποίον υποσυνειδήτη αναφέρεται. Ο τρίτος λόγος είναι ότι σάν μαθαίνει για τη φωτογραφία πρέπει να τα μαθαίνει μέσα από οπτικά δείγματα φωτογραφικής δουλειάς και όχι μόνον μέσα από τον στείριο θεωρητικό χώρο μιας προφορικής ανάλυσης. Κάθε θεωρητικός λόγος για την τέχνη πρέπει να ξεκινάει και να καταλήγει στο αυτίν. Άλλως είναι ένας λόγος πουθενάν ενδιαφέρων, ίσως επιστημονικός, αλλά όχι λόγος καλλιτεχνικός. Επομένως στη διάρκεια τού βασικού σεμιναρίου επιβάλλεται η γνωριμία με το έργο των σημαντικών εκπροσώπων της φωτογραφικής τέχνης.

Η γνωριμία αυτή δεν μπορεί παρά να είναι "εισαγωγική". Ο μαθητής οφείλει να αναπτύξει και να εκμεταλλευτεί τους δικούς του ρυθμούς και τον δικό του χρόνο για την περιστέρευση επαρή με το έργο εκείνων των φωτογράφων, που νομίζει ότι τον ενδιαφέρουν περισσότερο. Εξ ου και η βαθύτατη ανάγκη για την ύπαρξη μιας πλούσιας φωτογραφικής βιβλιοθήκης. Άλλωστε, στο πλαίσιο της λογικής που προανέφερα, στη διάλαχη το σεμινάριο δεν είναι παρά το δικά μου βήματα μέσα στη φωτογραφία, θα ήμουνα ανακόλουθος, αν δεν έδινα τόση σημασία στη φωτογραφική βιβλιοθήκη τού "Κύκλου", όπως οι δικές μου γνώσεις βασιστήκαν ακριβώς στα φωτογραφικά βιβλία.

Η επιλογή των φωτογράφων που παρουσιάζονται στη διάρκεια τού βασικού σεμιναρίου στηρίζεται στην προσπάθεια να καλυφθούν οι κλασικοί και μεγάλοι φωτογράφοι, οι "φάροι" που μας φωτίζουν, παράλληλα με τους μετριότερους, αλλά ζέι-ους, δημιουργούς, που βρίσκονται ποιο κοντά στα δικά μας "ανθρώπινα" μέτρα. Δεν πρέπει όμως να παραμεληθούν τα γνωστά ονόματα, ακόμα κι αν κατ' εμέ δεν υπάρχουν σε καμιά από τις παραπάνω κατηγορίες, έτσι ώστε να είναι πληρέστερη η ιστορική γνώση των μαθητών και να διαβέβαινον περισσότερα στην τηλεόραση κάνω ζάπινη μόλις πέσουν οι διαφημίσεις και στα γυναικεία περιοδικά μόδας προτυπών με διαβάζω συμβουλές για την κουζίνα.

Στο παρελθόν με απασχόλησε το ερώτημα αν η παρουσίαση των φωτογράφων έπρεπε να γίνεται ασχολίαστη ή όχι. Νωρίς όμως κατέληξε στη συμπέρασμα ότι η σωτηρή παρουσίαση δίνει μια φεύγτικη ελευθερία γνώμης στον μαθητή, μα και ο ίδιος δεν διέθετε τις γνώσεις, τη απαραίτητη εργαλεία, για να διαμορφώσει άποψη πάνω στα διαφορετικά έργα. Άλλωστε, ένα καλλιτεχνικό μάθημα φέρνει, όταν είπαμε, τη σφραγίδα του δασκάλου, αρκεί αυτός να τονίζει ότι η εκάστοτε εκφραζόμενη άποψη είναι αισιοπρός δική του. Είναι προφανές ότι για κάθε θέμα θα υπάρχουν περισσότερες γνώμες, κρίσεις και προσεγγίσεις, τόσο μέσα στην καλλιτεχνική κοινότητα, όσο και μέσα στην τάξη. Στο σύντομο όμως

## Φωτογραφίας τού «Φωτογραφικού Κύκλου»

λάβουν") το έργο μερικών πολύ μεγάλων, αλλά "εμπητικών", φωτογράφων. Όπως άλλωστε συνέβη και σε μένα και σε δύος δύος ασχολούνται με την τέχνη.

**Η συζήτηση γύρω από φωτογραφικά και γενικότερα καλλιτεχνικά προβλήματα** είναι το τρίτο κομμάτι του βασικού σεμιναρίου. Η συζήτηση αυτή καλλιεργεί και ερεθίζει το πνεύμα, δίνει κατευθύνσεις στον φωτογράφο και τον τοποθετεί απέναντι στον κόσμο, σπήν τέχνη και στο μέσον.

Στη σύντομη διάρκεια ενός εισαγωγικού σεμιναρίου δύσκολα χωράει και τη πρακτική εξάσκηση. Εν τούτοις πάντοτε θεωρήσας απαραίτητο οι μαθητές μου να φωτογραφίζουν παράλληλα με τα θεωρητικά μαθήματα. Και τούτο ακόμα και αν κάποιος δεν δηλώνει φωτογράφος, αλλά επιθυμεί μόνον να μορφωθεί θεωρητικά γύρω από τη φωτογραφία. Ως καλλιτεχνικό μέσον η φωτογραφία παρουσιάζει πολλές ιδιαιμορφίες. Η κυριότερη από αυτές είναι ότι εργαλείο της δεν είναι η φωτογραφική μηχανή αλλά το μάτι μας. Κι αυτά ασκείται μόνο με τη βοήθεια του φωτογραφικού σκοπεύτρου. Αλλά ακόμα περισσότερο αναγκαία είναι η φωτογραφική λήψη, όταν διαπιστώσει κανείς πως είναι ο μόνος τρόπος να αντιληφθεί τι κάνουν οι μεγάλοι φωτογράφοι και ο καλύτερος τρόπος να ασκήσει το κριτικό του βλέμμα. Γι αυτό αφερώνται πάντοτε και ώρες για την κριτική των φωτογραφιών, που παράγονται κατά τη διάρκεια του σεμιναρίου.

Ανήκω στη μειοψηφία των δασκάλων που δεν αναθέουν συγκεκριμένες φωτογραφικές εργασίες, ή θέματα στους μαθητές τους. Στην τεχνική εξάσκηση δεν το κάνω διότι πιστεύω ότι σιγά-σιγά μέσα από απότιμες καλλιτεχνικές λήψεων οι επιδόξου φωτογράφοι θα μαθούν τα περι βάθους πεδίου, φωτομέτρησης, φακών κλπ., χωρίς να περάσουν από την ανά των αποκλειστικά τεχνικών λήψεων. Όσο για το καλλιτεχνικό μάθημα πιστεύω ότι οι μαθητεύμενος πρέπει να ανακαλύψει, και πάλι σιγά-σιγά, αβοήθητος τον κόσμο και να αντιληφθεί ότι το "τι" φωτογραφίζει έχει βαρύνουσα σημασία ως προσωπική του επιλογή, ανάλογη με τον τρόπο με το οποίο αυτό το "τι" από "κόσμος" θα γίνει "φωτογραφημένος κόσμος".

**Η διάρκεια ενός τέτοιου σεμιναρίου** θα μπορούσε να είναι απεριόριστη, μα και με εξαιρεσία την τεχνική, τα υπόλοιπα τμήματα τού μαθήματος δεν είναι τίποτε άλλο από αυτό που θα ειχόταν κάποιος να κάνει συνεχώς στη ζωή του. Η διάρκεια που έχει επιλεγεί (80 ώρες διδασκαλίας σε διάστημα τεσσάρων μηνών) είναι μάλλον αυθαιρετητή και έχει κυρών σχέση με πρακτικούς πειριορισμούς πάρα με μαθητικές ανάγκες. Είναι πάντως αρκετή για να πάρει κανείς μιαν ίδεα και όχι αρκετή για να ιδρυματοποιηθεί. Άλλωστε στη διάρκεια του τετραμήνου συμμετέχουν στο σεμινάριο, μια και είναι ταυτόχρονα δύο μέλος του "Φωτογραφικού Κύκλου", έχει τη δυνατότητα να χρησιμοποιεί τη βιβλιοθήκη και να μελετάει με μεγαλύτερη επιμονή και προσοχή το έργο των φωτογράφων που αναφέρονται στο σεμινάριο, καθώς και να χρησιμοποιεί σχες ώρες θέλει τον σκοτεινό θάλαμο, για να εξασκείται τεχνικά και να παράγει φωτογραφίες, που θα κρίθουν μετά στις ώρες διδασκαλίας.

**Με το τέλος τού σύντομοι αυτού σεμιναρίου** ο μαθητεύμενος έχει πάρει μια πολύ μεγάλη δόση νέων στοιχείων, τα οποία δυνατούνται να αφομοιώσει, ακόμα και αν τα έχει αποδεχτεί. Απαιτείται χρόνος και προσωπική δουλειά. Δεν έχω πλέον την ψευδαισθηση (όπως είχα στα παρελθόν) ότι μετά το πέρας του σεμιναρίου έχω αποκτήσει μαθητές με τους οποίους υπάρχει ταύτιση και απόλυτη συνεννόηση. Έχει όμως παρόλα αυτά επιτευχθεί μια βαθιά συνειδητοποίηση της σοφροράτης και της δυσκολίας του φωτογραφικού μέσου και έχει αναπτυχθεί ένας ελάχιστος αλλά σημαντικός κώδικας συνεννόησης, που στηρίζεται αφενός στην ποικιλία των έργων που έχουν παρουσιαστεί και αναλυθεί και αφετέρου στις συζητήσεις που έχουν μεσολαβήσει πάνω σε διάφορα καλλιτεχνικά προβλήματα. Αυτό όμως που δυστυχώς έχει επαρρότητο συμβεί είναι και μια φωτογραφική δυστοκία, που οφείλεται στο βάρος των νέων γνώσεων και στην χαμένη φωτογραφική αθωάτητη.

Οι απολύτως αναγκαίοι συμπλήρωμα έρχεται το δεύτερο σεμινάριο, που ονομάζεται "Προχωρημένο σεμινάριο φωτογράφησης και κριτικής". Δεν κατέφερα μέχρι σήμερα να βρω τόπο να πείσω τους μαθητές μου ότι το δεύτερο αυτό σεμινάριο αποτελεί ένα τόσο απαραίτητο συμπλήρωμα τού πρώτου, ώστε η μη παρακολούθηση του να συνειπέτει μειωση τής αποτελεσματικότητας του βασικού σεμιναρίου κατά 50%. Όσοι το έχουν παρακολούθησε, όλοι χωρίς εξαιρέση, έχουν αναγηγνώσει τρόπους να εξηγήσουν στους επόμενους τη σημασία του, την οποία και οι ίδιοι κατάλαβαν μόνον στην πράξη. Θα μπορούσα, και το έχω σκεφτεί σοβαρά, να θεωρήσω το σεμινάριο αυτό αναπότομα τμήμα τού πρώτου. Αφενός όμως οι συμμετέχοντες στο προχωρημένο θέλω να είναι απολύτως πεπεισμένοι και αφοριωμένοι, ώστε το σεμινάριο να αποδώσει τα μέγιστα, αφετέρου είναι κρίμα, δούς δεν μπορούν να επενδύσουν τον πολύ περισσότερο χρόνο που απαιτεί το προχωρημένο, να στερηθούν έστω τις σημαντικές θεωρητικές γνώσεις του βασικού.

Το προχωρημένο σεμινάριο στρίζεται στη λογική τής αναπαράστασης σε χρονική αμήκυνση τής καλλιτεχνικής φωτογραφικής διαδικασίας στη ζωή του φωτογράφου. Οι συμμετέχοντες αφιερώνουν έναν αριθμό ημερών (13 ημέρες για το θερινό σεμινάριο στη Σύρο) κατά τη διάρκεια των οποίων ασχολούνται αποκλειστικά με τη φωτογραφία, απεριτίσταστο κατά τη διάρκεια των διανοτήτων από κάθε άλλη καθημερινή ασχολία τους. Για τον λόγο αυτό είναι προτυπότερο να επιλέγεται ως χώρος τελεσεως του σεμιναρίου ένας χώρος μακριά από τη μόνη κατοικία τους, έτσι ώστε να μπορούν δύο ευκολότερα να συγκεντρωθούν στο έργο τους. Επειδή όμως οι ελεύθερες μέρες είναι μάλλον μετρημένες στη ζωή ενός εργαζόμενου, γι' αυτό επιλέγεται ένας χώρος και ένας χρόνος, όπως εν προκειμένω ένα νησί των Κυκλαδών το καλοκαίρι, που να μπορεί να προσδώσει σ' αυτό το διάστημα κατόπιν την χαρακτηρισμό των διακοπών.

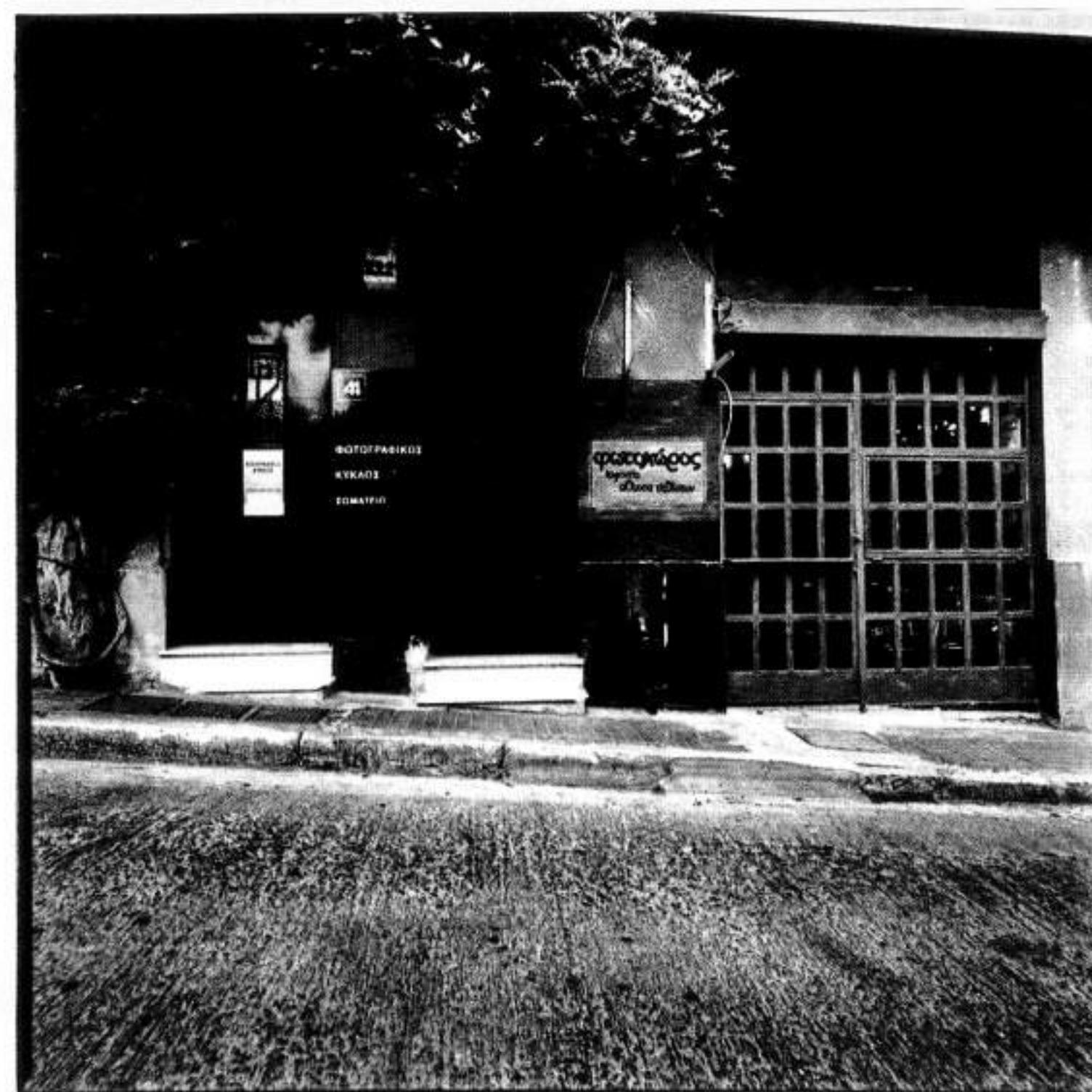
Κατά τη διάρκεια του σεμιναρίου οι συμμετέχοντες φωτογραφίζουν καθημερινώς. Εν συνεχείᾳ όλες ανεξιρέως που λήψεις υποβάλλονται στην κριτική του δασκάλου και των υπόλοιπων συμμετεχόντων. Δεν χρειάζεται η εκτύπωση φωτογραφιών, αρκεί τη εμφάνιση των φιλμ και τη προβολή τους σε οθόνη μεσάν σκάνερ. Με την αδάκοπη αυτή διαδοχή φωτογραφικής πρακτικής και κριτικής ο φωτογράφος αντιλαμβάνεται ότι η φωτογραφική διαδικασία είναι περισσότερο μια μέθοδος και μια πειθαρχία από μια σημαντική έμπνευση, απομοθοποιεί τον ενθουσιασμό και την απογοήτευση, αφού τα συναισθήματα αυτά εναλλάσσονται ανά ημέρα, ασκεί το κριτικό του βλέμμα κατά τη σχολιασμό των φωτογραφιών των συναδέλφων του, έχει την ευκαιρία να εφαρμόσει αμέσως τις κριτικές παραπρήσης και έχει επιτελούς τη δυνατότητα να καταλάβει στην πράξη όλα όσα είχε αποθηκεύσει στο θεωρητικό μάθημα.

Το προχωρημένο μάθημα είναι μια ευκαιρία και για μένα να γνωριστώ καλύτερα με τους μαθητές μου μέσα από εκτενέστερες συζητήσεις, αλλά και από την επίτιμες συμβίωσή μας. Είναι όμως και η ευκαιρία να εξηγήσω, ειδικά σ' αυτούς στους μαθητές, που ανανέωσαν την εμπιστοσύνη τους σε μένα, πάνω σε ποιες σκέψεις και σε ποιες καλλιτεχνικές βάσεις έχω στηρίξει την απόντε μου και τα φωτογραφικά μου κριτήρια. Η ανάλυση του έργου μεγάλων φωτογράφων που θαυμάζω, όπως η Julia Margaret Cameron, ο Carleton Watkins, ο Andre Kertesz, ο Henri Cartier-Bresson, ο August Sander, ο Eugène Atget, ο Walker Evans, ο Robert Frank, ο Josef Sudek κ.ά., ανάλυση που έχει γίνει στο πλαίσιο του βασικού σεμιναρίου, δεν είναι αρκετή να εξηγήσει πλήρως την τοποθετημένη μου. Για τον λόγο αυτόν τα βράδια του προχωρημένου σεμιναρίου αφερώνται στην προβολή βιντεοταινίων με θέματα και καλλιτέχνες, των οποίων το έργο με έχει εμπνεύσει και διμορφώσει. Οι προβολές αυτές γίνονται βέβαια αφορμή για αναλύσεις και συζητήσεις. Είναι, τέλος, και ένας τρόπος να καλυφθούν αρκετά κενά που υπάρχουν στη βασική καλλιτεχνική παιδεία των νέων Ελλήνων.

Στη διάρκεια αυτών των νυκτερινών προβολών προβάλλονται και συζητούνται τανίες που συνήθως οι νέοι δύοτα παρακολουθούν και καταλαβαίνουν, όπως το "Tokyo Story" του Yasujiro Ozu, ο "Λόγος" και η "Γερτρουόδη" του Carl Dreyer, το "8 1/2" του Fellini, ο "Άγιοιφράουλες" ή το "Συντροφία με έναν κλούβ" του Ingmar Bergman, η "Θυσία" ή η "Νοσταλγία" του Andrei Tarkovsky, ο "Θάνατος στη Βενετία" ή το "Conversation Pieces" του Luchino Visconti κ.ά. Προβάλλονται επίσης θέματα που σχετίζονται με τον χορό, όπως η χορογραφία "Café Muller" της Piña Bausch, ή τα "Events" του Merce Cunningham, ή με το θέατρο, όπως συνέντευξη και αποστάματα από έργα του Tadeusz Kantor, ή συγκριτικές ερμηνείες του ίδιου θεατρικού έργου (αποστάματα Τσέχωφ ή Σαΐζπρ), ή με τα εικαστικά, όπως συνέντευξη του André Malraux ή του Francis Bacon, ή με την κλασική μουσική, όπως η εκτέλεση και ανάλυση των Cello Suites του J.S.Bach από τον Rostropovich, ή μια πρόβα ορχήστρας με τον Nikolaus Harnoncourt, ή η εκτέλεση από τον ίδιο των Παθών κατά Ιωάννη το Bach κ.ά.

Στο τέλος αυτού του σεμιναρίου όλοι, και εγώ ο δάσκαλος, έχουμε την πεποιθηση ότι ζήσαμε ένα κομμάτι ζωής όπως θα ονειρεύμαστε να είναι αλόκητη. Κουραστική και ευχάριστη, επειδή είναι δημιουργική. Μπορεί η ζωή να μην είναι όλη έτσι, ούτε η δημιουργία συνεχής. Όλοι όμως διαπιστώνουν ότι μετά από το σεμινάριο κριτικής έχουν μια βαθύτερη εξουσίωση με

# ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ **Κύκλος** Φωτοχώρος



## ***Σωματείο***

για την καλλιέργεια της  
καλλιτεχνικής  
φωτογραφίας.



## ***Iδρυθηκε***

στην Αθήνα το 1988  
από τον Πλάτωνα Ριβέλλη.



## ***Διαθέτει***

σκοτεινό θάλαμο, φωτογραφική βιβλιοθήκη  
3.000 τόμων, εντευκτήριο,  
γκαλερί - καφενείο ("Φωτοχώρος")

## ***Διοργανώνει***

σεμινάρια, εκθέσεις, διαλέξεις, προβολές

## ***Εκδίδει***

φωτογραφικά βιβλία και περιοδικό  
("Φωτοχώρος").

ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ : ΤΣΑΚΑΛΟΦ 44 (ΚΟΛΩΝΑΚΙ), ΤΗΛ. 3645577, 3615508,  
3608349 ΦΑΧ 3645151, ΔΕΥΤΕΡΑ ΕΩΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 12-22, ΣΑΒΒΑΤΟ 12-20

ΣΤΟΝ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΥΚΛΟ  
**ΣΕΜΙΝΑΡΙΑ**  
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ



**Περιεχόμενο:**

Τεχνικές πληροφορίες για λήψη και εκτύπωση (30 ώρες). Ιστορία, αισθητική τής φωτογραφίας και κριτική τής δουλειάς των συμμετεχόντων (50 ώρες).

**Διδάσκει:**

Ο Πλάτων Ριβέλλης

**Διάρκεια:**

80 ώρες σε τέσσερις μήνες.

*Πρώτος κύκλος:*

Νοέμβριος - Φεβρουάριος,

*Δεύτερος κύκλος:*

Μάρτιος - Ιούνιος.

**Παραδόσεις:**

Κάθε Τετάρτη 5.30 έως 10.30.

Ελεύθερη χρήση σκοτεινού θαλάμου και βιβλιοθήκης όλη την εβδομάδα.

**Συμμετέχοντες:**

Ασχέτως ηλικίας αρχάριοι ή προχωρημένοι, ερασιτέχνες ή επαγγελματίες. Δυνατή και η παρακολούθηση μόνον του καλλιτεχνικού μέρους (7.30 έως 10.30 κάθε Τετάρτη).

**Αλλασεμινάρια:**

Καλοκαιρινό σεμινάριο εισαγωγής στη καλλιτεχνική φωτογραφία (τεχνικό και καλλιτεχνικό) διάρκειας δέκα ημερών στη Σύρο.

Καλοκαιρινό προχωρημένο σεμινάριο λήψεως και κριτικής στη Σύρο. Σεμινάρια καλλιτεχνικής φωτογραφίας στα αγγλικά και γαλλικά

ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ: ΤΣΑΚΑΛΟΦ 44 (ΚΟΛΩΝΑΚΙ), ΤΗΛ. 3645577, 3615508,  
3608349 FAX 3645151, ΔΕΥΤΕΡΑ ΕΩΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 12-22, ΣΑΒΒΑΤΟ 12-20

**ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ ΤΟΥ**

● 69	AUERBACH ELLEN	Berlin - Tel Aviv - London - New York	Prestel
● 70	ABEELE MAARTEN VANDEN	Pina Bausch	Plume
● 71	ASTIER LOUIS	Photographies du pays salonais 1900-1930	Musee de Salon & de la Crau
● 72	ALIX GARCIA ALBERTO	Fotografias	Salamanca
● 73	ALGAZE MARIO	Portfolio Latinoamericano	Gina Kehayoff Munich
● 74	ARAKI NOBUYOSHI	Tokyo Novelle	Cantz
● 75	AGOUDJIAN ANTOINE	Reves Fragiles	Actes Sud
● 76	ACKERMAN MICHAEL	End Time City	Nathan / Delpire
● 77	ΑΓΙΑΚΑΤΣΙΚΑ ΣΜΑΡΑ	Διπλές Όψεις	
● 132	ABOHM DOROTHY	Walls and Windows	Lund Humphries Publishers - RPS
● 133A	BRANDT BILL	Photographs	British Council
● 134A	BURKHARD BALTHASAR	Eloge de l' ombre	Lars Muller
● 135A	BUTLER LINDA	Italy, In the Shadow of Time	Rizzoli
● 136A	BENGE HARVEY	Not Here. Not There.	Dewi Lewis
● 137A	BOUBAT EDOUARD	Lella	Paris Audiovisuel
● 138A	BURRI RENE		Photo Poche
● 139A	BORGHESAN GIANNI	Friuli Paese	Motta Craf
● 203A	CAPA ROBERT	Photographs	Aperture PMA
● 204A	COURREGES CHRISTIAN	1983-1993: Movement, sounds	Nord Pas-de Calais
● 205A	CHERY LUC	1994-1998: Immobility, silence	Arpa
● 206A	CAMERON JULIA MARGARET	Cameron's Women	Wolf
● 207A	CATALA PERE I PIC	Fotografia y Publicidad	Lunwerg
● 208A	CHAMORRO KOLDO		Photo Bolsillo
● 209A	CANOGAR DANIEL		Obra Social - Caja Madrid
● 210A	CAMPANO JAVIER		Obra Social - Caja Madrid
● 211A	CARAMES VARI		Universidade de Santiago de Compostela
● 212A	CASULA CARMA	La noche	Club Diario Levante
● 213A	CLAASS ARNAUD	Precaire 1992-1996	Salamanca
● 214A	CALLE SOPHIE	Relatos	"la Caixa"
● 215A	CASASOLA FONDO	Jefes, Heroes y Caudillos	Coleccion Rio de Luz
● 216A	COLLINS HANNAH	"In the course of time"	KM
● 217A	COUTURE CHARLELINE	Do not disturb	Plume & Marval
● 218A	CORCIA PHILIP-LORCA DI	Streetwork	Salamanca
● 219A	CASULA CARMA	El Eo	Mestizo
● 220A	CATANY TONI	Cossiols	Mestizo
● 221A	CANAS PEDRO LOPEZEI	Diario Imaginario	Mestizo
● 222A	CARAMES VARI	Nadar	Mestizo
● 223A	CITROEN PAUL	1896-1983	Focus Publishing
● 224A	COBURN ALVIN LANGDON	Photographs 1900-1924	Stemmle
● 225A	CARROLL LEWIS	Reflections in a Looking Glass	Aperture
● 226A	CROCENZI LUIGI	Cultura della Fotografia	Craf
● 227A	CAPELLINI LORENZO	Luoghi e persone dell' Arte	Allemandi & C.
● 228A	CAPP KRISTIN	Hutterite, A World of Grace	Stemmle
● 371D	OWNSBROUGH PETER		Nord Pas-de Calais
● 372	DEPARDON RAYMOND		Hazan
● 373	DEFORGES REGINE	Ces sublimes objets du desir	Stock
● 374	ΔΙΚΑΙΟΣ ΠΟΡΦΥΡΙΟΣ	Ψηφίδες στον Χρόνο	Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού
● 375	DEGAS EDGAR	Photographer	The Metropolitan Museum of Art
● 376	DAVILA RICK	Photo Bolsillo	
● 377	DONIZ RAFAEL	Casa Santas	Colección Rio de Luz
● 378	DANE BILL	Outside and Inside America	Deputación Provincial de Granada
● 379	DAVIDSON BRUCE	Brooklyn Gang	Twin Palms
● 380	DIEUZAIDE JEAN	Portugal 1950	En Vues
● 381	DELAHAYE LUC	L' Autre	Phaidon
● 568	FRIEDLANDER LEE		D.A.P.
● 569	FRANCK MARTINE		Seuil
● 570	FREIXA FERRAN	Fotografías 1977-1994	Salamanca
● 571	FONTCUBERTA JOANE	l imperio de los signos	Mestizo
● 572	FIORIO GIORGIA	American Firemen	Marval
● 573	FIORIO GIORGIA	Legio Patria Nostra	Marval
● 625A	GREENFIELD LOIS	Airborne	Thames and Hudson
● 626A	GRASSI MARCELL		Fotografie
● 627A	ΓΛΑΣΤΑ ΠΑΝΟΡΑΙΑ		Δήμος Μυκόνου
● 628A	GIBSON RALPH		Stemmle
● 629A	GOMEZ FRANCISCO	La emocion construida	Lunwerg
● 630A	GOMIS JOAQUIM	Fotografo	Generalitat Valenciana
● 631A	GALARAGA GERARDO LOPEZ DE GUERENU	Fotografías	Departamento de Cultura y Euskera

# «Φωτογραφικού Κύκλου»

● 632A GONZALEZ RICARDO		Salamanca
● 633A GENOVES PABLO	Extravios	Salamanca
● 634A GUANAES LUCIA VILLAR	Brasil - Bresil	Marval
● 635A ΓΕΡΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	Periorasis	Hotel de Ville
● 636A ΓΕΡΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	Theory of the Nude	Planodion
● 772 HARA CRISTOBAL	Vanitas	PhotoVision
● 773 HARA CRISTOBAL	Lagarto, Lagarto	Mestizo
● 774 HORVAT FRANK	Fifty one photographs in black & white	Dewi Lewis
● 775 HUJAR PETER	A retrospective	Scalo
● 776 HAWARDEN CLEMENTINA	Studies from life 1857-1864	V&A
● 777 HOLLAND DAY	Suffering the ideal	Twin Palms
● 826 JOSEPH BERNARD	Des Visages	Centre Regional de la Photographie
● 827 JOSEPH BERNARD		Art&
● 828 JODICE MIMMO		Federico Motta Editore
● 829 JODICE MIMMO		Leonardo Arte
● 830 JODICE MIMMO	Eden	Arena
● 831 IZU KENRO	Still life	National Galleries of Scotland
● 832 JOHNSTON MURRAY	Landscape	Aperture
● 916A KUZNETSOVA LJALJA	Shaking the Dust of Ages	Monacelli Press
● 918A KRATOCHVIL	Broken Dream	Αγρά
● 919A KAPABIA MAPIA	Οδησσός - Η Απομονωμένη Πατρίδα	Nazraeli
● 920A KENNA MICHAEL	Monique's Kindergarten	Art&
● 921A KORTH SABINE	Da Sud a Nord	Marta Motta
● 922A KINCSÉS KAROLY	Made in Hungary	Stemmle
● 923A KEEL PHILIPP	Look at me	Norton
● 924A KUBOTA HIROJI	Out of the East	Elefanten Press
● 925A KUZDAS HEINZ	Mauer Kunst Berlin	Delphie
● 1072 LARTIGUE JACQUES-HENRI	Photographe	Schirmer / Mosel
● 1073 LYNCH DAVID	Images Bilder	Centre National de la photographie
● 1074 LEONARD ZOE		"la caixa"
● 1075 LLOYD OTHO		Galeria Antonia Puyo
● 1076 LELE OUKA		Mestizo
● 1077 LEIVA ANA	Nahual	Photo Poche
● 1078 LONDE ALBERT		Doubletake
● 1079 LEVITT HELEN	Mexico City	Dewi Lewis
● 1080 LEOUSSI ELENI	Rehearsal - Photographs of Dance	Artecontexto
● 1191A MORATH INGE	Espana anos 50	Charta
● 1192A MULLER MARIANNE Scalo		Camera Obscura
● 1193A ΜΠΟΥΤΟΣ ΠΕΡΙΚΛΗΣ	Venice, Carnival Unmasked	Photo Bolisillo
● 1194A ΜΟΣΧΟΒΗ ΛΑΖΑΝΔΡΑ	Rus in Urbe	Photo Bolisillo
● 1195A ΜΑΡΑΠΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	Πορτραΐτα	Schirmer / Mosel
● 1196A MULLER NICOLAS		Salamanca
● 1197A MISERACHS XAVIER		Mestizo
● 1198A MAPPLETHORPE ROBERT	Photographien 1984-1986	Aperture
● 1199A McMURDO WENDY		Marval
● 1100B MADÓZ CHEMA	Mixtos	Photo Poche
● 1101B MUNKACSI MARTINA	n Aperture Monographe	La Caixa
● 1102B MINKKINEN ARNI RAFAEL	Waterline	ISGM
● 1103B MOON SARAH		Prestel
● 1104B MISERACHS XAVIER	Fotografies	Assouline
● 1105B MORELL ABELARDO	Face to Face	Dr. Phantasme
● 1106B METZKER RAY	City Stills	Schirmer
● 1107B MADÓZ CHEMA		World without men
● 1249 MNEWTON HELMUT		Portraits
● 1250 NEWTON HELMUT	Pola Woman	Pantheon
● 1251 NEWTON HELMUT	Selections from his photographic work	Menno van de Koppel
● 1252 NEWTON HELMUT		Taschen
● 1253 NEWTON HELMUT	One	Μανδραγόρας
● 1254 NIEKUS THEO	Φωτογραφίζοντας τις πρόβες του "Μισανθρώπου"	Απόκτι - Αγγελικό και Μαύρο Φώς
● 1315 OHARA KEN		Ινδικός
● 1316 ΟΡΔΟΛΗΣ ΚΩΣΤΑΣ		Los encuentros
● 1317 ΟΡΔΟΛΗΣ ΚΩΣΤΑΣ		Collection Rio de Luz
● 1318 OLEA VICTOR FLORES		Ινδικός
● 1319 ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΣ	Λιγνιτώρχοι	Scalo
● 1496 PERESS GILLES	The Graves	

**ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ ΤΟΥ**

● 1497	POITEVIN ERIC		Actes Sud
● 1498	ΠΕΤΡΙΔΗΣ ΠΑΡΙΣ	Καθ' οδόν, Ηγουμενίτσα - Έβρος	Ιστός
● 1499	ΨΗΜΕΝΟΥ ΛΗΓΗ	Μια μέρα χωρίς χρόνο	Εποχεία Θεάτρου "Διπλούς Έρως"
● 1400A	PRIETO JUAN MANUEL CASTRO		Obra Social - Caja Madrid
● 1401A	PUCH GONZALO	1991-1996	Salamanca
● 1402A	PESARESI MARCO	Underground - Travels on the global metro	Aperture
● 1403A	PARR MARTIN	Common Sense	Dewi Lewis
● 1404A	PERESS GILLES	The Silence	Scalo
● 1405A	PRATT CHARLES	The edge of the City	Nazraeli Press
● 1406A	PALMA LUIS GONZALEZ	Poems of sorrow	Arena
● 1500A	RISTELHUEBER SOPHIE		Hazan
● 1501A	RITTS HERB	Form by Herb Ritts	Tag Heuer
● 1502A	ROBERTSON JAMES	Αθήνα και Ελληνικές Αρχαιότητες, 1853-1854	Μουσείο Μπενάκη
● 1503A	RAUSCHENBERG ROBERT	Photoms / Fotografias	Electa
● 1504A	POZAKH ΓΚΛΟΡΥ	Όταν οι δρόμοι	Ολκός
● 1505A	REDONDO MARIA JOSE GOMEZ		Ediciones Universidad de Salamanca
● 1506A	RUIBAL BEATRIZ	Geometria de los mundos posibles	Xunta de Galicia
● 1507A	ROH FRANZ	Teorico y fotografo	Generalitat Valenciana
● 1508A	RIBAS XAVIER		Salamanca
● 1509A	ΡΙΒΕΛΗΣ ΠΛΑΤΩΝ	Άνω Τελεία	Φωτοχώρος
● 1510A	RIO BRANCO MIGUEL		Aperture
● 1511A	RAULT JEAN	Du portrait	Marval
● 1512A	RAULT JEAN	Unes-Nues	Marval
● 1513A	REVERDOT JEAN-PHILIPPE	L' Epreuve	Marval
● 1671A	STETTNER LOUIS		Photo Poche
● 1672A	SUDEK JOSEF	Praga, En Panoramica	Odeon
● 1673A	STRUTH THOMAS	Portraits	Schirmer
● 1674A	STRAND PAUL	Circa 1916	Abrams
● 1675A	SAXGREN HENRIK	Point of view	Aperture
● 1676A	SHEIKH FAZAL	The victor weeps - Afghanistan	Scalo
● 1677A	SMITH EUGENE W.	The camera as conscience	T&H
● 1678A	SUGIMOTO HIROSHI	Fundacion	"la Caixa"
● 1679A	STRBA ANNELIES	Shades of Time	Lars Muller Publishers
● 1680A	SONSECA MANUEL		Obra Social - Caja Madrid
● 1681A	STERNFELD JOEL	On this site - Landscape in memoriam	Chronicle Books
● 1682A	STRUTH THOMAS	Still	Schirmer / Mosel
● 1683A	SENTIS MARTA	Habitaciones i migracions	La Caixa
● 1684A	SERRANO CARLOS	Carne demonio y mundo	Galleria Valle Quintana
● 1685A	SIQUIER PEREZ	Proteccion Solar	Mestizo
● 1686A	SONSECA MANUEL	Viento Sur	Mestizo
● 1687A	SANDER AUGUST	Ein Reise nach Sardinien - Fotografien 1927	
● 1688A	ΣΑΛΤΙΑ ΣΙΜΟΣ	Τα Ταξίδια 1994-1997	Φωτογραφική Συγκυρία
● 1689A	SUDEK JOSEF		Kehayoff
● 1690A	SHIBATA TOSHIO	Visions of Japan	Korinsha Press
● 1691A	SZILASI GABOR	Photographs 1954-1996	
● 1692A	SCHOMMER ALBERTO	Antologica 1955-1998	Lunwerg
● 1693A	STEINER ANDRE	L'homme curieux	Marval
● 1733	TOWELL LARRY	Then Palestine	Marval
● 1746	TISSERON SERGE	Resonance - Ecrire pour une image	Filigranes
● 1747	TERRE RICARD		Lunwerg
● 1748	TRIGO DANIEL DIAZ	En transito + C59	Salamanca
● 1749	THEVOZ JACQUES		Benteli
● 1750	ΤΣΑΡΜΠΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	Pouvta - Na ζεις	Κοστονιώτης
● 1751	TERZIAN FREDERIC VARTAN	A Vartan	Filigranes
● 1828	VALLEJO BORIS	Bodies	Paper Tiger
● 1829	VIELBA GERARDO		Obra Social - Caja Madrid
● 1830	URSULIAK HOWARD	Nostalgia del objeto - A sadness without the Object	Salamanca
● 1831	VALLHONRAT JAVIER	Cajas	Mestizo
● 1832	UNWERTH ELLEN VON	Couples	Schirmer / Mosel
● 1987	YAGUE JULIO ALVAREZ		Obra Social - Caja Madrid
● 1988	YAMPOLSKY MARIANA	Salamanca	
● 1989	WOOD TOM	All zones off peak	Dewi Lewis
● 1990	ZANE ARNIE	Continuous replay	ucr/cmp
● 1991	WINOGRAND GARRY	The Man in the crowd	D.A.P.
● 1992	WEBB BOYD	Works: 1988-1990	Limousin

# “Φωτογραφικόύ Κύκλου”

● 1993 WAPLINGTON NICK	The Indecisive Moment	Booth Clibborn
● 2663	Πάτρα - Μια πόλη σε 13 ιστορίες	Πανεπιστήμιο Πάτρας - Ιδρυμα Τοπάλη
● 2664 MAGNUM	50 years at the front line of history	Russell Miller
● 2665	Sensible - Decembre 1997	Centre Regionale de la Photographie
● 2666	Aperture - Photographers on photographers	Aperture 151
● 2667	Reflets d' alpheo	Aubagne 1998
● 2668	"Φωτοποίηση"	ΝΕΛΕ Σερρών
● 2669	Οπτική Ενέργεια	ΔΕΗ
● 2670	Φωτογραφήματα	ΝΕΛΕ Έβρου
● 2671	Γραφή με φώς - Τεύχος για τη σκιά (17)	Πιλότος
● 2672	Γραφή με φώς - Τεύχος για το χώρο (18)	Πιλότος
● 2673	Γραφή με φώς - Το κείμενο στη φωτογραφία (19)	Πιλότος
● 2674	Γραφή με φώς - Για τη συνεργασία στη φωτογραφία (20)	Πιλότος
● 2675	Γραφή με φώς - Για τη φεμινιστική τέχνη (21)	Πιλότος
● 2676	Jocadas - Conduites de Balle	Centre Regionale de la Photographie
● 2677 STEPHEN SHORE	The nature of photographs	Johns Hopkins
● 2678	16 Νέοι Ελλήνες Φωτογράφοι 1998	Ε.Κ.Φ.
● 2679	Όψεις τής Ελληνικής Φωτογραφίας	Ελλ. Υπουργ. Πολιτισμού - Δήμος Νίκαιας
● 2680	5ος Διεθνής Μήνας Φωτογραφίας 1998	Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας
● 2681	Continental Drift - 10 Photographic Commissions	Prestel
● 2682	Alexandria revisited	Revue Noire
● 2683	New York	Bill Harris
● 2684	Οικειότητες - Intimacies	RCA
● 2685	Φωτοεπορτάζην, 5 Έλληνες ρεπόρτερ	
● 2686	Φωτογραφική Εταιρεία Μυτιλήνης, Έκθεση 3-10/8/97	ΔΕΠΑΜ
● 2687	Φωτογραφική Εταιρεία Μυτιλήνης, Έκθεση Λεσβιακό Καλοκαίρι '98	
● 2688	History of Photography - A bibliography of books	Mansell
● 2689	Photography - A critical introduction	Routledge
● 2690	Το μικρό - Περιοδικό για τη φωτογραφία στη "Στροφή" Νο 1	Κ.Ε.Θ.Ε.Α
● 2691	1Impressions d' Afrique du Nord	Noire
● 2692	Collages 1930s - Unknown Hungarian Artist	Gallery 292, ltd
● 2693	La photographie Plasticienne	Regard
● 2694	Fotografia - Imagenes jóvenes 1994	Instituto de la Juventud
● 2695	Fotografia - Imagenes jóvenes 1997, Ano Europeo contra el racismo	Instituto de la Juventud
● 2696	Madonna Megastar, 1988-1993	Schirmer
● 2697	Theory and documents of Contemporary Art	California
● 2698 ΜΠΑΛΑΦΑΣ ΚΩΣΤΑΣ	Διαλέξεις για τον Κυνηγατούρο	Leica Academy
● 2699	CARTIER-BRESSON HENRIH Αποφασιστική Στιγμή	Αγρά
● 2700	The promise of Photography	Prestel
● 2701	"Στιγμές" (Έκθεση των "18 άνω στις Βρυξέλλες 30/11/98	
● 2702 BEAHAN VIRGINIA & McPHEE LAURA	No ordinary Land	Aperture
● 2703	C' est la vie	Salamanca
● 2704	Mujeres - 10 Fotografas / 50 Retratos	
● 2705	Photovision 28	Photovision
● 2706	Portuguese Photography since 1854	Stemmle
● 2707	Crossing Borders: Contemporary Czech and Slovak photography	Aperture
● 2708	Photographers International No 40	Photographers International
● 2709	De rien De tout	Actes Sud
● 2710	sourires d'alpheo	Aubagne 1999
● 2711	Images 1998 No39	Objectif Image
● 2712	Images d' Arles	G.A.R.I.
● 2713	Τα φωτογραφικά αρχεία και οι φορείς τους	Ε.Λ.Ι.Α.
● 2714	Campus /Art Gallery Cross Roads - Κατάλογος έκθεσης	Campus
● 2715	Osmosis	
● 2716	Fotologia 16-17	Fratelli Alinari Editrice
● 2717	Fotografia e Comunicazione	Craf - Esa
● 2718	L'io e il suo-Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895/1995	Alinari
● 2719 BALDINI ANTONIO - MARTINA UMBERTO	Pittori & Fotografi	Craf
● 2720	Οδηγός Ελληνικής Φωτογραφίας 1999-2000Φωτογράφος	
● 2721 SOULACES FRANCOIS	Esthetique de la photographie	Nathan
● 2722	Sourires d' alpheo/Aubagne 1999	
● 2723	Voyages mediterraneens	Alphée
● 2724	Le Sacre du regard / Arles 1996	Culture
● 2725	Φωτογραφική Εταιρεία Μυτιλήνης, Έκθεση Λεσβιακό Καλοκαίρι '99	
● 2726	Errance(s)	La Ciotat

Πλάτων Ριβέλλης / Άνω τελεία  
Point-virgule / Semicolon / Platon Rivellis



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΦΩΤΟΧΩΡΟΣ EDITIONS «PHOTOHOROS» PUBLISHING

# Εκθέσεις στον Φωτοχώρο για την περίοδο 1999-2000



Δημήτρης Μυτάς



Πάνος Κοκκινιάς



Μαρία Παυλάκη

## Ελένη Μουζακίτη

28-9-99 / 31-10-99

## Μαρία Παυλάκη

1-11-99 / 11-11-99

## Δημήτρης Μυτάς

12-11-99 / 25-11-99

## Πάνος Κοκκινιάς

26-11-99 / 9-12-99.

## Ανδρέας Σχοινάς

10-12-99 / 6-100

## Νανά

## Καραμαγκιώλη

7-100 / 20-100

## Σύλλας Ζήλιας

21-100 / 3-2-00

## Πάνος Ροζάκης

4-200 / 17-2-00

## Χάρης Κακαρούχας

18-2-00 / 2-3-00

## Μάνος Μαργαρίτης

3-3-00 / 16-3-00

## Μιχάλης

## Πολιτόπουλος

17-3-00 / 30-3-00

## Λάμπρος

## Παπανικολάτος

313-00 / 13-4-00

## Λία Ζαννή

14-4-00 / 11-5-00

## Σταμάτης Λαγάνης

12-5-00 / 25-5-00

## Κατερίνα Παττακού

26-5-00 / 8-6-00

## Solveigh Kaehler

9-6-00 / 22-6-00

## Πηγή Ψημένου

23-6-00



φωτογράφος

\*Η μηχανή είναι διαθέσιμη με όλη τη γκάμα φακών Carl Zeiss

# CONTAX 645

*Επιλέξτε την τελειότητα*

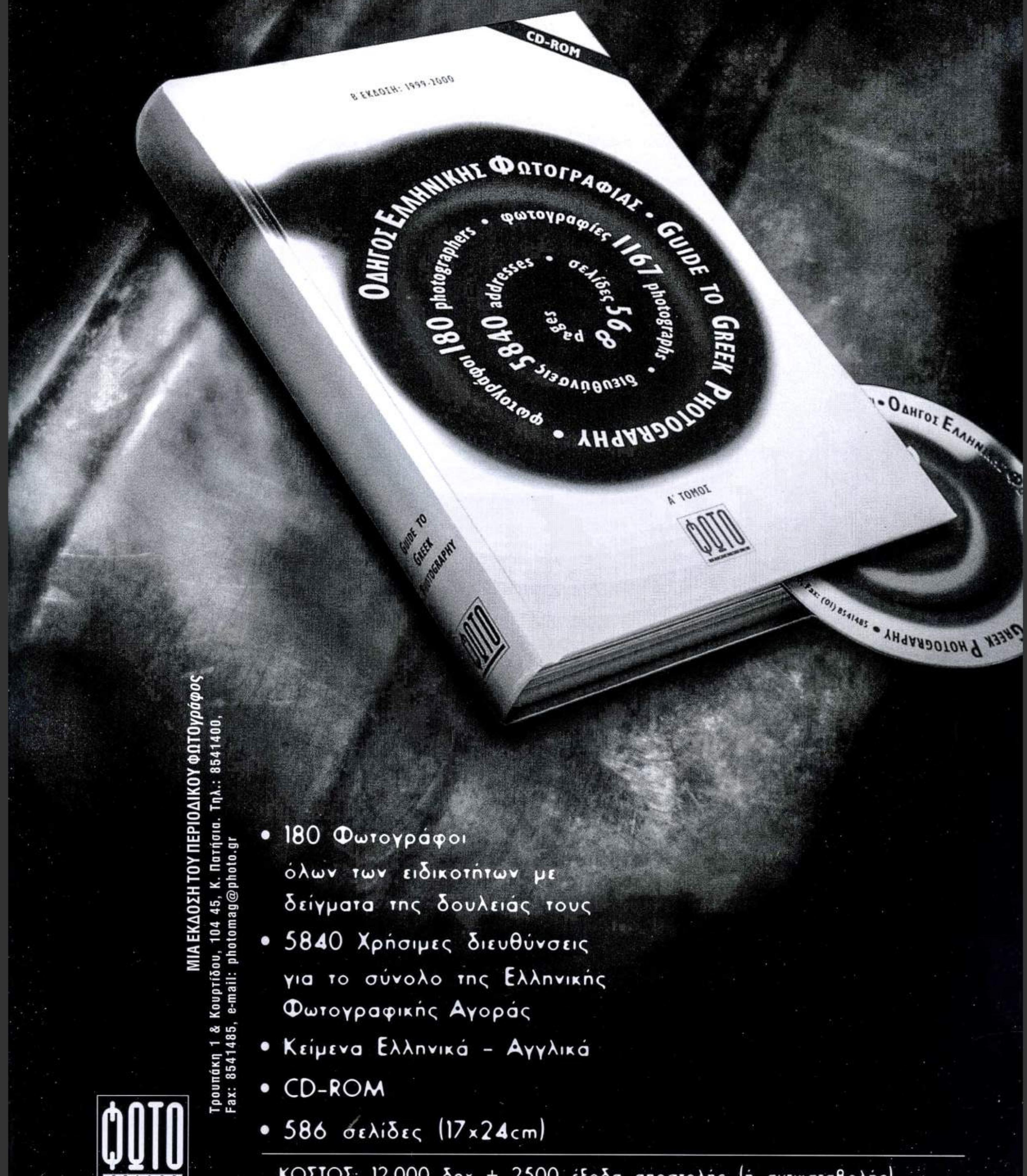
Η απαίτηση του φωτογράφου για ένα απόλυτο εργαλείο ικανοποιείται σε κάθε περίπτωση από την CONTAX. Η παρουσίαση της καινούριας SLR Auto Focus μηχανής μεσαίου φορμά 645 αποτελεί το πιο εξελιγμένο δείγμα της υψηλής ποιότητας με την οποία έχει ταυτιστεί η CONTAX. Όλα τα χαρακτηριστικά που έφεραν την CONTAX 35mm στην κορυφή διευρύνονται στην καινούρια CONTAX 645. Η εξαιρετική ποιότητα της σειράς των φακών CARL ZEISS T\* συνεργάζεται με τεχνολογικά χαρακτηριστικά όπως autofocus, επιλογή τρόπου φωτομέτρησης, φλασμομέτρηση, TTL φλας, ταχύτητα κλειστρου 1/4000, X sync: 1/125, motor drive (2.5 fr/sec) και μία σειρά άλλων καινοτομιών στο μεσαίο φορμά καθιστώντας την CONTAX 645 ορόσημο στην εξέλιξη των μηχανών μεσαίου φορμά.

ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΗ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ ΕΛΛΑΣΑΣ

**V.G.I. INTERNATIONAL ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ Α.Ε.**

**Κεντρικό:** Πλάτωνος 10 & Δελμούζου, 546 31 Θεσσαλονίκη, Τηλ./Fax: 241691, 241988, 242859, 242357  
**Dealer:** ΠΑΠΑΣΠΥΡΙΔΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Κ. Παλαιολόγου 78, 231 00 Σπάρτη, Τηλ.: 0731-29245, Λεωφ. Αλεξάνδρας 81, 114 74 Αθήνα, Τηλ.: 6454974

ΟΔΗΓΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ  
Με ένα τηλεφώνημα στο γραφείο σας  
01-8541400



ΜΑΪΕΚΔΟΣΗ ΠΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ

Τριαντάφυλλη 1 & Κουρήδου, 104 45, Κ. Πατήσια. Τηλ.: 8541400.

Fax: 8541405, e-mail: photomag@photo.gr



- 180 Φωτογράφοι  
όλων των ειδικοτήτων με  
δείγματα της δουλειάς τους
- 5840 Χρήσιμες διευθύνσεις  
για το σύνολο της Ελληνικής  
Φωτογραφικής Αγοράς
- Κείμενα Ελληνικά - Αγγλικά
- CD-ROM
- 586 σελίδες (17x24cm)

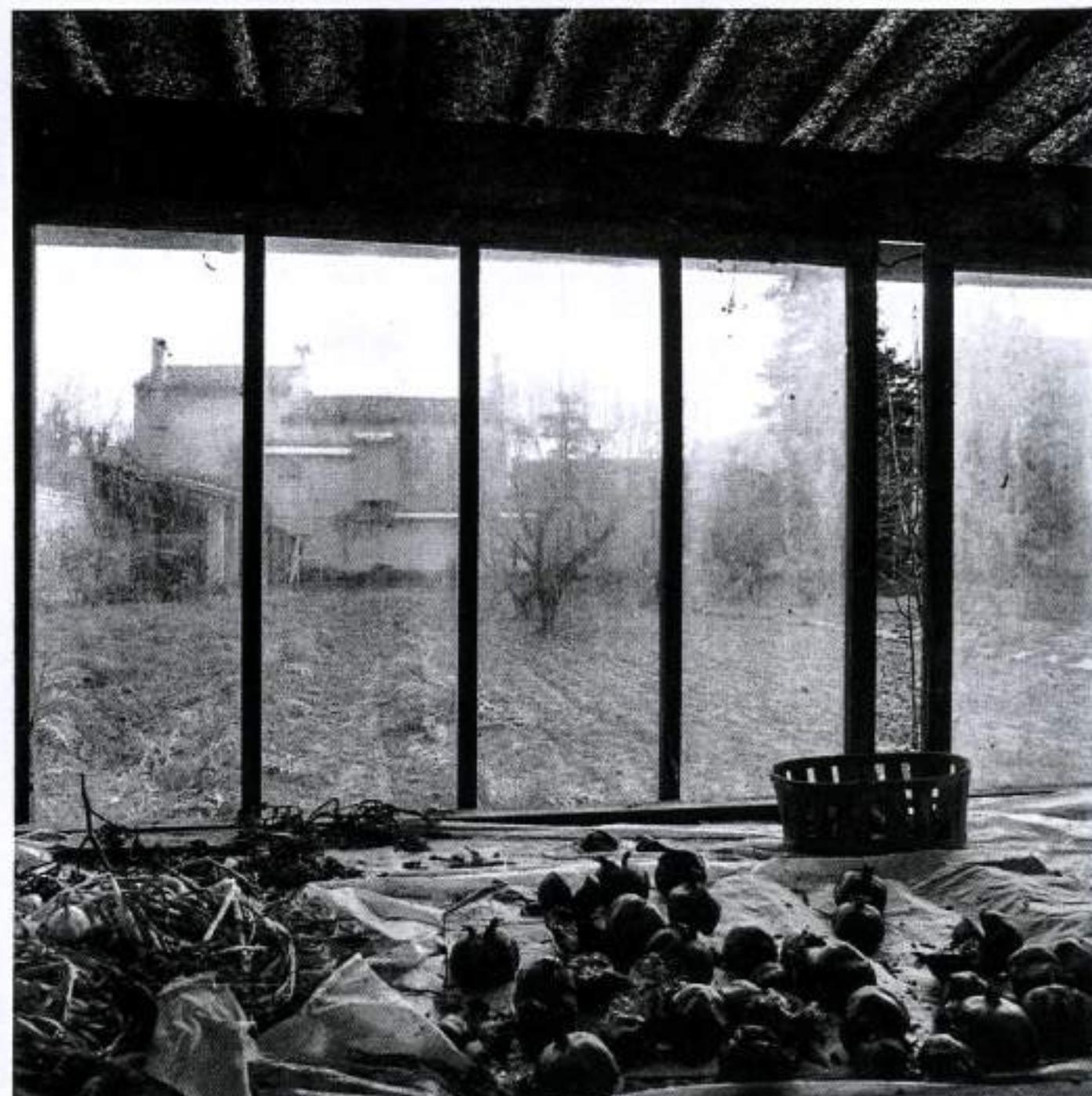
ΚΟΣΤΟΣ: 12.000 δρα + 2500 έξοδα αποστολής (ή αντικαταβολής)

# ΕΝΑΛΛΑΚΤΙΚΗ ΕΚΤΥΠΩΣΗ

Η 160-χρονη παρουσία της φωτογραφίας μάς επιβάλλει τη διαφύλαξη τής ιστορικής πορείας της μέσω της διατήρησης εκείνων των πρώτων τεχνικών, των οποίων η ροή και επιρροή τους ορίζουν αποκαλυπτικά τη συνέχεια τής φωτογραφικής τέχνης και τεχνικής. Θέλουμε να γνωρίσουμε στο ελληνικό κοινό μιαν άλλη πτυχή της τεχνικής τής φωτογραφικής επεξεργασίας, η οποία προϋπήρχε των «γρήγορων» τεχνολογικών σπουδειών μεθόδων.

Αναβιόνουμε κάποιες τεχνικές του προπογούμενου αιώνα, γιατί πιστεύουμε πως δεν υπήρχαν κατά τύχη, ούτε επειδή ήταν εύκολες, αλλά έγιναν και διατηρήθηκαν με γνώμονα την καλαισθοσία τους κυρίως. Επιλέγοντας ανάμεσα στις αριστότερες μεθόδους εκτύπωσης τού 19ου αιώνα προτείνουμε τις εξής: την μέθοδο τής αραβικής γόμας (1855) και την πλατινοτυπία (1879).

Χαρακτηριστικό των μεθόδων αυτών είναι η προσωπική επιλογή και δημιουργία τής επιφάνειας πάνω στην οποία θα εκτυπωθεί το αρντικό. Το χρώμα και η υφή του χαρτιού καλής ποιότητας βοηθάει την εικόνα να αποκτήσει δύναμη και πλαστικότητα. Η εναλλακτική εκτύπωση είναι δυνατόν να γίνει από οποιοδήποτε αρντικό, ασπρόμαυρο ή έγχρωμο, μικρό ή μεγάλο, αλλά και από μία υπάρχουσα φωτογραφία.



## ΑΣΠΡΟ-ΜΑΥΡΟ

Εμφανίσεις: 135, 120, πλάκες, αντιστροφές Α/Μ φίλμ.

Εκτυπώσεις: 13x18 έως 50x60 σε πλαστικοποιημένο χαρτί ή σε χαρτί ινώδους βάσης για καλύτερη απόδοση των τόνων.

Εκτύπωση φωτογραφιών ανά τετραγωνικό μέτρο.

Τονισμός φωτογραφιών για επιλογή αποχρώσεως και καλύτερη συντήρησης τής εικόνας.

**ALTER PRINT**  
ΜΠΟΡΙΣ ΚΙΡΠΟΤΙΝ

Γ. Καραβαγγέλη 12, 11523 Αμπελόκηποι – τηλ. 6423538



## LEICA minilux zoom

Η πολυτελής φωτογραφική μηχανή κόμπακτ από τιτάνιο με καινούργιο φακό, VARIO-ELMAR f3.5-6.5 / 35-70 mm.  
Η πρώτη κόμπακτ LEICA με ενσωματωμένο φλας αλλά και με δυνατότητα χρήσης, ως προαριθμητικόν εξωτερικό flash LEICA CF.



# TETENAL

## A/M ΕΜΦΑΝΙΣΤΕΣ ΓΙΑ FILM

**NEOFIN BLUE:** Εμφανιστής μας χρίσης για αρνητικά με εξαιρετική οξύτητα. Για αργά και μεσαία φιλμ.

Συσκευασία: 5x500ml

**NEOFIN RED:**

Ίδιες ιδιότητες με τον BLUE. Για μεσαία και γρίγορα φιλμ. Συσκευασία: 5x500ml

**NEOFIN DOKU:**

Εμφανιστής ιδανικός για φιλμ όπως το Technical Pan και το Agfaortho.

Συσκευασία: 5x500ml

**EMOFIN:**

Εμφανιστής σε δύο στάδια, σε σκόνη, λεπτόκοκκος με υψηλή απόδοση ταχύτητας και εξαιρετικά ισορροπημένο αποτέλεσμα. Συσκευασία: 1lt.

**ULTRAFIN SF:**

Γνήσιος υπερλεπτόκοκκος εμφανιστής σε σκόνη. Αποδίδει εξαιρετική οξύτητα περιγραμμάτων. Συσκευασία: 1lt, 2x2,5lt.

**ULTRAFIN PLUS:**

Υπερλεπτόκοκκος εμφανιστής, ειδικά σχεδιασμένος για φιλμ T-crystal τεχνολογίας. Ιδανικός και για συμβατικά A/M φιλμ. Εξαιρετικός για πουσαρίσματα. Συσκευασία: 0,2lt, 1lt.

## A/M ΕΜΦΑΝΙΣΤΕΣ ΓΙΑ ΧΑΡΤΙΑ

**EUKOBROM LIQUID:** Εμφανιστής χαρτιού. Αποδίδει πλούσια μαύρα και γυαλιστερά λευκά

Συσκευασία: 0,25lt, 1lt, 5lt.

**VARIOSPEED W:**

Εμφανιστής χαρτιού για ουδέτερους έως θερμούς τόνους. Συσκευασία: 0,25lt, 1lt.

**CENTABROM S:**

Επαγγελματικός εμφανιστής που δίνει μαλακούς τόνους εκτύπωσης.

Εμφανίζει τα χαρτιά βαρύτου σε 2 τόνους πο μαλακά και τα πλαστικά σε 1 τόνο πο μαλακά. Συσκευασία: 0,25lt

## ΣΤΕΡΕΩΤΕΣ ΚΑΙ ΒΟΗΘΗΤΙΚΑ

**VARIOSPEED SUPERFIX:** Υπερσυμπικνωμένος και γρίγορος στερεωτής. Ιδανικός για τα χαρτιά πολλαπλού κοντράτο. Συσκευασία: 0,25lt, 1lt, 5lt.

**HARDENER YPRO:**

Σκληρυντικό πρόσθετο υγρών στερεωτών και stop bath. Συσκευασία 1lt.

**STOP BATH: STOP BATH ΛΟΣΜΟ.**

Περιέχει δείκτη. Συσκευασία 1lt.

**LAVAQUICK:**

Μειώνει τον χρόνο τελικού πλυσίματος των A/M φιλμ και των χαρτιών βαρύτου κατά 50% περίπου. Συσκευασία 1lt.

**MIRASOL 2000 ANTISTATIC:**

Αντιστατικός, βακτηριοκτόνος, υγροποιητικός παράγοντας. Συσκευασία 0,25lt.

**GLANZOL:**

Συνθετικό γυαλιστικό διάλυμα για χαρτιά βαρύτου. Συσκευασία 1lt.

**DRYSONAL:**

Για γρίγορο στέγγωμα φιλμ και RC χαρτιών. Συσκευασία 1lt.

**PROTECTAN SPRAY:**

Προστατεύει εμφανιστές και διαλύματα από την οξείδωση, μεγαλώνοντας το χρόνο ζωής τους. Συσκευασία 400ml.

**TONISETES:**

Μπλε, Κοκκινοχάλκινος, Σέπια και Χρυσός

**SILVER BRONZE MIRROR DEVELOPER:** Ειδικός εμφανιστής για όλα τα A/M χαρτιά. Δημιουργεί μεταλλικό ασημί ή χάλκινο φόντο. Συσκευασία 8,4L.

**PHOTOGRAPHIC EMULSION:** Φωτευαίσθητη εμουλσίον για επιφάνειες όπως γυαλί, ύφασμα, κεραμικά, πλαστικό. 7 Νορμά διαβάθμιση. Συσκευασία 0,25L

ΧΑΡΤΙΑ ΠΟΛΛΑΠΛΟΥ ΚΟΝΤΡΑΣΤ TT VARIO COMFORT

ΕΙΔΙΚΑ ΧΑΡΤΙΑ TT ART COLLECTION

ΔΙΑΒΑΘΜΙΣΜΕΝΑ ΧΑΡΤΙΑ WORK.

ATLANTIC ΗΠ. ΦΑΡΑΣΟΠΟΥΛΟΣ ΚΑΙ ΣΙΑ ΟΕ ΝΙΚΗΤΑΡΑ 6, 10678 ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ. 3809710, 3811781

ΤΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΘΑ ΣΑΣ ΚΑΤΑΠΛΗΞΟΥΝ ...



*Oliver Boehm, Chairs.*

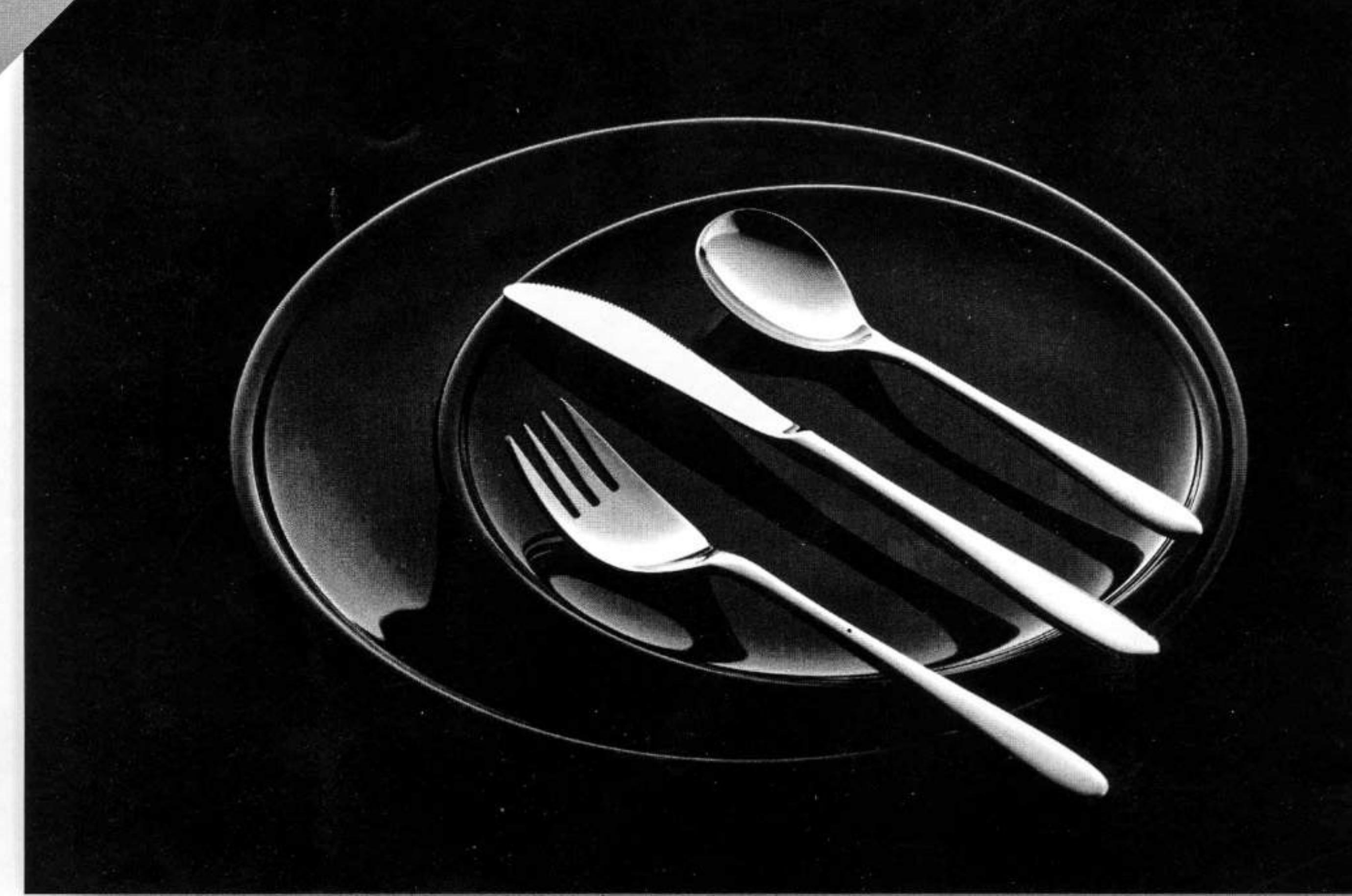
## *Agfa Multicontrast Paper*

**Ασπρόμαυρο χαρτί για λαμπερά λευκά, κορεσμένα μαύρα και λεπτά διαβαθμισμένα γκρίζα.**

**ΤΙΠΟΤΑ ΔΕΝ ΞΕΦΕΥΓΕΙ ΑΠΟ ΤΗΝ AGFA**

**AGFA** 

NEO



## KODAK POLYMAX II RC

### ΑΣΠΡΟΜΑΥΡΟ ΧΑΡΤΙ ΠΟΛΛΑΠΛΟΥ ΚΟΝΤΡΑΣΤ



Η ιδανική λύση για εύκολη και παράλληλα υψηλής ποιότητας εκτύπωση ασπρόμαυρων φωτογραφιών.

Το νέο βελτιωμένο ασπρόμαυρο χαρτί πολλαπλού κοντράστ με μεγάλο εύρος αντίθεσης, που δίνει εικόνα με ουδέτερους μαύρους τόνους και μεγάλη οξύτητα.

Προσφέρει εξαιρετική αναπαραγωγή τόνων στα φωτεινά σημεία της εικόνας και όριστη απόδοση της λεπτομέρειας στα σκιερά σημεία ενώ παράλληλα προσαρμόζεται σε ευρύτατη γκάμα χρόνων και θερμοκρασιών αποδίδοντας πολύ καλά αποτελέσματα.



**Kodak Professional**

**KODAK (NEAR EAST) INC.** Χειμάρας 10-12, 151 25 Παράδεισος Αμαρουσίου, Τηλ.: (01) 6898620-34, Fax: (01) 6898 635  
Κατσιμήδη 2, 546 39 Θεσσαλονίκη, Τηλ.: (031) 855523, Fax: (031) 855763

# Pentax MZ-M

Η εταιρεία Pentax, που δικαιούται να περηφανεύεται για πολλές «πρωτιές» στον τεχνολογικό στίβο, φρόντιζε πάντοτε να προσφέρει στους φωτογράφους και ένα τουλάχιστον σώμα μηχανής με τα απαραίτητα και βασικά χαρακτηριστικά και μάλιστα σε προσιτή τιμή. Η μακρά και ένδοξη ιστορία τής Spotmatic και τής K-1000 το

αποδεικνύει. Η κατάργηση τής τελευταίας γέννησε την MZ-M, μηχανή που προσφέρει όσα κρίνονται σήμερα βασικά και απαραίτητα και που είναι βεβαίως λίγα περισσότερα από εκείνα που χαρακτηρίζαν την προκάτοχό της, σε σχεδίαση όμως και εργονομία κλασικού τύπου με περιστροφικούς επιλογείς λειτουργιών.



•SLR 35mm

•Μηχανή ελαφριά και μικρή  
(305γραμμ., 135 X 90.5 X 55  
χιλ.).

•Συμβατότητα με όλους τους φα-  
κούς Pentax K, KA, KA2, και KAF2.

•Χειροκίνητη λειτουργία έκδεσης.  
•Αυτόματη λειτουργία έκδεσης.  
(Πλήρης αυτοματισμός, προτεραιό-  
τητική διαφράγματος ή ταχύτητας).

•Ένανωματωμένο winder.  
(2 καρε/δευτ.)

•Σκόπευτρο με κάλυψη 92% και  
πληροφορίες για ταχύτητα,  
διάφραγμα, διόρθωση έκδεσης,  
ετοιμότητα φλας, για υπό ή υπερέ-  
θεση, για κλειδώματα μνήμης.

•Κλείστρο ηλεκτρονικό κάθετης  
διαδρομής. Κλειδώμα του διακόπη  
απελευθέρωσης του κλείστρου.

•Ταχύπτες στην αυτόματη λειτουρ-  
γία από 30 δευτ. μέχρι 1/2000  
δευτ. και στη χειροκίνητη  
λειτουργία από 2 δευτ. μέχρι  
1/2000 δευτ. [και B]. Συγχρονισμός  
φλας 1/1000 δευτ.

•Φωτομέτρηση από δύο ζώνες  
(με φακούς Pentax K φωτομέτρηση  
με έμφαση στο κέντρο του  
κάρδου). Δυνατότητα για κλειδώματα  
μνήμης (memory lock).

• Διόρθωση έκδεσης συν/πλην 3EV  
σε διαθασμίσεις 0.5 EV.

•Αυτόματη επαναφορά  
(χειροκίνητη έναρξη επαναφοράς)  
του φύλου και αυτόματη προώθηση  
στο πρώτο καρέ. Επιβεβαίωση  
για την ύπαρξη φύλου.

•Ελεγχος βάθους πεδίου.  
Ηλεκτρονικός αυτοχρονομέτρης.  
Ένδειξη μπαταρίας. Οθόνη LCD

## Έχει όλα όσα γράμματι χρειάζεστε