

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

Μορφές της αναλογικής και ψηφιακής φωτογραφικής εικόνας στην



ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ Μ. ΜΠΑΜΠΟΥΣΗΣ



© Μανώλης Μπαμπούσης 2004

Οι σημειώσεις είναι μέρος της προσεχούς έκδοσης:

Διαδρομές της φωτογραφίας στην τέχνη

ISBN 960-7980-81-6

Απαγορεύεται η εν όλω ή η επί μέρους αναπαραγωγή κειμένων του παρόντος με οποιαδήποτε μορφή.

Διαδρομές της φωτογραφίας στην τέχνη

Μέρος Ι

Μανώλης Μπαμπούσης

Καθηγητής Φωτογραφίας της ΑΣΚΤ



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος, σ. 5

ΕΙΣΑΓΩΓΗ, σ. 6

Οι ιστορίες της φωτογραφίας, σ. 6

Η ιστορία της τεχνολογικής εξέλιξης του εξοπλισμού, των υλικών της

Η ιστορία των «δημιουργικών» δραστηριοτήτων των διάφορων χρηστικών εφαρμογών της φωτογραφίας

Η Φωτοδημοσιογραφία

Η Κοινωνική ιστορία της φωτογραφίας

Η ιστορία σμίκρυνσής της σε σημεία

Η αυτόνομη δημιουργική φωτογραφική ιστορία

Τα θεμέλια μιας σύγχρονης ιστορίας

ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Μια σύντομη αναδρομή στον 19^ο αιώνα, σ. 16

Η αποδοχή

Η πρακτική του νέου σύμφωνα με τους κανόνες του παλιού

Η ρομαντική υποκειμενική σχολή και η μηχανική ακρίβεια της φωτογραφικής συσκευής. Η ψευδαίσθηση της πραγματικότητας

Ο Charles Baudelaire και οι απόψεις του -αναθέματα για τη φωτογραφία στην έκθεση του Παρισιού το 1859

Ο μοντερνισμός

Οι πικτοριαλιστές (pictorialists)

Τα πορτραίτα

Ο Gaspard Felix Tournachon Nadar, η Julia Margaret Cameron, ο Lewis Carrol

Η μελέτη της φυσιολογίας της κίνησης

Edward J. Muybridge, Jules Marey, Etienne- Albert Londe

Η διερεύνηση του κόσμου στη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, μέσα απ τον φακό της φωτογραφικής συσκευής

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Η γέννηση του φωτογραφικού μοντερνισμού στη στροφή του αιώνα, σ. 42

Alfred Stieglitz

Paul Strand

Οι επιρροές των κυβιστών και οι πρώτες αντιφάσεις

Η φωτογραφία και πρωτοπορίες, σ. 53

Φουτουρισμός-φωτογραφία

Νταντά (Hans Arp, Max Ernst, Tristan Tzara)

Marcel Duchamp

Σουρεαλισμός (υπερρεαλισμός) και φωτογραφία 1924-1950, σ. 58

André Breton, Georges Bataille, Man-Ray, André Kertesz, Brassai

Το σώμα στις φωτογραφίες των Σουρεαλιστών, σ. 63

Man-Ray, André Kertesz, Jacques-André Boiffard, Raul Ubac Maurice Tabard, Hans Bellmer.

Το έργο της Claude Cahun, σ. 79

Το Bauhaus, σ. 89

Moholy-Nagy

Κονστρουκτιβισμός, σ. 93

Το φωτομοντάζ, σ. 95

Raul Haussman, John Heartfield, Hannah Hoch, Florence Henry

Η υποκειμενική, αφηρημένη και πειραματική σχολή του Otto Steinert 1950-1960, σ. 103

Η σχολή του Σικάγου-συνέχεια του Bauhaus, σ. 104

Η καταγραφική περιγραφική αντικειμενική φωτογραφία 1900-1945, σ. 104

Η νέα αντικειμενικότητα (Neue Sachlichkeit), σ. 104

Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt, August Sander

Η διεύρυνση του εύρους των υπαρχόντων μοντέλων, σ.111

Eugène Atget, Walker Evans, Arthur Weege

Martin Chambi, Renè Burri, Josef Koudelka

Henry Cartier Bresson, σ.122

Lee Frielande, Garry Winogrand, Lisette Model

Ο Κόσμος της Diane Arbus

Η «αποφασιστική σκέψη», σκηνοθεσία, αφήγηση, σ. 151

Robert Frank, William Klein, Le Krims, Duane Michals

Η έγχρωμη φωτογραφία, μια σύντομη ανασκόπηση, 153

Hellen Levitt, William Eggleston, Stephen Shore, Konstantinos Manos, Philip

Lorca DiCorcia



ΠΡΟΛΟΓΟΣ

«Ένα έργο προκαλεί δύο στάσεις ή εκείνη της απόλυτης σιωπής, ή την άφθονη ομιλία που καθησυχάζει από το άγχος να είμαστε μέσα στο έργο, να εγκαταλειφθούμε να μαγευτούμε. Η μαγεία είναι ο χρόνος που χωρίζει την πρώτη ματιά από την πρώτη λέξη».¹

Το περιεχόμενο των σημειώσεων προέρχεται από τα μαθήματα: *Διαδρομές της φωτογραφίας στην τέχνη*, που έγιναν το διάστημα, 1999-2004, στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών των Αθηνών, με προβολή διαφανειών στα πλαίσια της θεωρητικής ενότητας του κατ' επιλογή εργαστηριακού μαθήματος φωτογραφίας.

Φωτογραφία και τέχνη, ένας τίτλος, δύο έννοιες, μας ενδιέφερε η διερεύνηση αυτών των σχέσεων, η διαφορετική προσέγγιση του κάθε καλλιτέχνη, από όποιο χώρο και αν προέρχεται, στο βαθμό που δημιουργεί έργο με μέσο τη φωτογραφία. Στις σημειώσεις της ενότητας επιδιώχθηκε μια επιλογή αναφορών που δεν καλύπτει όλους τους καλλιτέχνες που αναφέραμε στο μάθημα, μια παράθεση απόψεων, μια ανθολογία, γύρω από τα έργα. Είναι φανερό πως η απουσία ή η περιορισμένη αναφορά σε καλλιτέχνες που έχουν ένα ευρύ έργο τους αδικεί, αλλά οι διαδρομές, αν και είναι άθροισμα από μονογραφίες, δεν είναι δυνατό να τις συμπεριλάβουν όλες. Για μια εκτενέστερη μελέτη υπάρχει στο τέλος βιβλιογραφία.

Κάποιοι καλλιτέχνες δεν ανήκουν μόνο σε ένα κίνημα, μια τάση, ή μια κατηγορία, καθώς το έργο τους είναι πολυδιάστατο. Αλλά και το έργο όσων αναφέρονται κάτω από την ίδια ενότητα, όπως θα δούμε, διαφοροποιείται σημαντικά. Οι ομάδες, οι κατηγορίες, οι διαφορές, διευκολύνουν στο βαθμό που προσφέρουν δυνατότητες ανάλυσης, φανερώνοντας, κατ' εκτίμηση, πρωτεύουσες ενέργειες μιας δεδομένης δουλειάς και δεν στοχεύουν σε μια αυστηρή και περιορισμένη ταξινόμηση. Η ιστορία και η ανάλυση, από μόνες τους δεν προωθούν τη δημιουργία. Υποστηρίζεται ότι βοηθούν το δημιουργό να τοποθετηθεί ιστορικά, απέναντι στα συσσωρευμένα έργα του παρελθόντος, να κάνει τις συγκρίσεις να βγάλει τα δικά του συμπεράσματα. «Ο λόγος-θέλω να πω- είναι προϊόν πολιτισμού».² «*En αρχή ήν η πράξις.*»

Μιλάμε για διαδρομές, σχέσεις, μέσα. Τι αξία έχει το οποιοδήποτε μέσο, αν δεν θέλουμε να πάμε κάπου; Αν δεν έχουμε έναν προορισμό; Ένα στόχο, ο οποίος είναι να κατανοήσουμε τη σκέψη των άλλων, να αντιληφθούμε την προοπτική σαν κάτι που είναι πέρα από εμάς.

Οι Ελληνικές διαδρομές

Η αναφορά στη διαδρομή της Ελληνικής φωτογραφίας με την τέχνη, είναι σημαντική. Όταν δεν αγνοούνται οι ευρύτερες οικουμενικές αναζητήσεις και αξίες της τέχνης. Τα διάφορα επίπεδα λειτουργούν αλληλοδραστικά, όχι ξεχωριστά. Άλλωστε η τέχνη δεν είναι οι ολυμπιακοί αγώνες μεταξύ αντίπαλων καλλιτεχνών, παρ' όλο που εδώ κι αρκετό καιρό, την διαχειρίζονται τα υπουργεία εξωτερικών των κυριάρχων ανεπτυγμένων κρατών.

Παράλληλα πιστεύω ότι είναι συζητήσιμο δεοντολογικά και διερωτώμαι αν είναι σκόπιμο, σαν ενεργός καλλιτέχνης, να οριοθετήσω *σήμερα*, τις οποίες αναφορές στον Ελληνικό χώρο όπου ζω και εργάζομαι. Θα το κάνουν οι ιστορικοί και αυτό θα είναι πολύ ενδιαφέρον. Προτιμώ προς το παρόν, απλώς να θέσω στη διάθεση της βιβλιογραφίας στην Ελλάδα, διάφορες παλαιότερες και τρέχουσες απόψεις.

¹Francois Soulagès, *Esthétique de la photographie*, Nathan, 1998.

²Ludwig Wittgenstein, *Πολιτισμός και αξίες*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα. Αθήνα 1986

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Οι ιστορίες της φωτογραφίας

«...Στην διάρκεια των 140 χρόνων που ο μοντερνισμός άδειαζε σταδιακά τον κόσμο από το κάδρο της εικόνας, στερώντας την τέχνη από μερικά στοιχεία της, την ίδια στιγμή υπήρξε κάτι άλλο που δούλευε σιγά-σιγά για να τον ξαναγεμίσει. Γιατί ο μοντερνισμός και η φωτογραφία καλύπτουν, όχι μόνο την ίδια περίοδο, αλλά μοιράζονται και ένα πρόβλημα ίσως μια απειλή, μια κατάρα.(...) .Την κατάρα της απάτης»... αναφέρει η Rosalind Krauss.³

Τι εννοεί μ' αυτό; Διερωτάται πως μπορούμε να διαπιστώσουμε αν ένας πίνακας π.χ. ο γνωστός πίνακας του Malevitch, "Το λευκό τετράγωνο" πάνω σε ένα λευκό φόντο, είναι αυθεντικός ή είναι πλαστός; Το πρόβλημα, παρατηρεί, δεν είναι να διαπιστώσουμε την αυθεντικότητά του ή όχι, αλλά ότι από την στιγμή που η τέχνη απελευθερώνεται από μια ορισμένη παράδοση, είναι δύσκολο να επιβεβαιώσουμε την καλλιτεχνική του αυθεντικότητα.

«...Η πιθανή απάτη ενός λευκού τετραγώνου πάνω σ' ένα λευκό φόντο οφείλεται ακριβώς στην απουσία δεσμών που είχε η τέχνη με τα ως τότε μοντέλα. Η απουσία δεσμών ανοίγει τον δρόμο σε κάθε είδους κατηγορία, όπως ότι δεν έχει αρκετή δουλειά, άρα δεν είναι ένα έργο τέχνης, ότι είναι πολύ μηχανικό για να απεικονίσει τέχνη, ότι έχει μια πολύ ερμητικά κλεισμένη γλώσσα, ότι δεν έχει καθόλου γλώσσα...».

Είναι ακριβώς οι ίδιες κατηγορίες που αντιμετώπισε η φωτογραφία, ήδη από τη γέννησή της. Στο περίφημο σαλόνι του Παρισιού το 1859 ο Charles Baudelaire, ο ποιητής κι ο φιλόσοφος, μας έλεγε ότι η φωτογραφία είναι μια εικόνα τετριμμένη που δεν κάνει τίποτε άλλο από το αναπαράγει τη φύση, χωρίς εξυπνάδα, χωρίς τέχνη, με την πλέον θλιβερή ακρίβεια. Αντικαθιστά την τέχνη του χεριού και του ματιού. Έλεγε ότι η φωτογραφική τεχνική κι η βιομηχανία απειλούν να γίνουν η απόλυτη τέχνη. Αυτά τα έλεγε ο ποιητής το 1859, αλλά η μοντέρνα εποχή αργότερα δεν άργησε να μετατρέψει το ίδιο το βιομηχανικό αντικείμενο κι όχι πλέον την εικόνα του, με τον Marcel Duchamp, στην «απόλυτο τέχνη».

Γνωρίζουμε ότι από τότε υπήρξε μια τεράστια εξέλιξη, διαγράφηκε μια νέα οπτική του κόσμου και νέα ικανότητα επέμβασης στην πραγματικότητα. Μια νέα συσώρευση όχι μόνο εικόνων, αλλά κι αντιλήψεων και νέων συμπεριφορών. Μια από τις μορφές που πήρε αυτή η συζήτηση συνεχίζει η Rosalind Krauss, είναι η ψευδοκριτική. «...Είτε από εκείνους που προσπαθούν να περιορίσουν την εικόνα στα τεχνικά της δεδομένα, είτε από εκείνους που αποφεύγουν την ιστορία και την παράδοση όταν βρίσκονται μπροστά σε ένα έργο».

Αυτή η προσέγγιση, μας λέει, τοποθετεί τα έργα σαν άδειες μοτιλίες πάνω στο φιλοσοφικό ράφι που περιμένουν να τις γεμίσουμε. «...Το ζήτημα να γνωρίζουμε πότε και γιατί γεμίζουν, βρίσκονται γεμάτες κι από ποιον, τείνει να αφήνεται σαν ένα επιμέρους θέμα...». Και καταλήγει ότι μόνο οι καλλιτέχνες και μόνο ορισμένα έργα κάνουν ένα μέσο, ένα φορέα για την τέχνη.

Για να προσεγγίσουμε αυτά τα έργα, διατυπώνουμε ερωτήματα. Είναι δυνατό να φαντασθούμε μια ιστορία της φωτογραφίας, αφού η ίδια η φωτογραφική διαδικασία δεν έχει ένα κοινό παρονομαστή; ποια ιστορία της φωτογραφίας θα εξετάσουμε;

Η ιστορία της τεχνολογικής εξέλιξης: του εξοπλισμού, των υλικών της

«Αυτές οι αναλύσεις αντιπαραθέτουν γενικά τα αποτελέσματα του μηχανισμού είτε για να τα καταγγείλουν, είτε για να τα υπερασπιστούν... Δείχνουν μια ικανότητα υποκειμενικής απόφασης μπροστά στην εικόνα...Η δράση του τεχνολογικού – υποσυνείδητου η δουλειά του Franco Vaccari ή του Vilém Flusser γύρω από τη φωτογραφία, βάζουν σ' έργο ένα πρόγραμμα ενάντια στο οποίο ο καλλιτέχνης είναι ο μόνος που μπορεί να επέμβει. Δεν καταλήγουν σε ένα συμπέρασμα. Βάζουν ερωτήματα για τη δυνατότητα μιας ιστορίας».⁴

³ Rosalind Krauss *Le photographique*, Editions Macula, 1990

⁴ Régis Durand, *Le temps de l' image*, La Différence.

Στην *Μικρή ιστορία της φωτογραφίας*, ο Walter Benjamin διερεύνησε, την ιστορία της φωτογραφίας με τους δεσμούς της τεχνικής, αναδεικνύοντας τον αντιφατικό τους χαρακτήρα. Η τεχνολογία της φωτογραφίας προκάλεσε σύμφωνα με τον Benjamin, τον πολλαπλασιασμό του έργου, την πανταχού παρουσία του, την αναπαραγωγικότητα του, την απώλεια του πρωτότυπου και της αίγλης του. Η χειραφέτηση του έργου από τη λατρευτική του αξία, προκάλεσε μια ποιοτική αλλαγή της φύσης του. Τοποθέτησε το έργο σ' ένα νέο αισθητικό και κοινωνικό πλαίσιο.

Ο Merleau-Ponty, στη *Φαινομενολογία της αντίληψης*, το 1945, παρατηρεί πως η οπτική αντίληψη, όποια κι αν είναι, ανεξάρτητα της εφαρμοζόμενης τεχνικής, ενεργεί σαν υποκείμενο απρόσωπο που διαχέεται σε ένα είδος ανωνυμίας. Ο Pierre Francastel, στο βιβλίο του *Τέχνη και τεχνολογία*, το 1979, σημειώνει πως υπάρχουν κοινές αισθήσεις και δραστηριότητες, που χρησιμεύουν το ίδιο σαν βάσεις σ' όλες τις ιδιαίτερες μορφές της ανθρώπινης δραστηριότητας σε ένα ιδιαίτερο χρόνο.

Σε μια ενδιαφέρουσα μελέτη των σχέσεων μεταξύ των τεχνικών του αυτοματισμού και της υποκειμενικότητας ο Edmond Couchot⁵ *Η Τεχνολογία στην Τέχνη*, 1999, αναφέρει ότι η εικόνα, είναι μια δραστηριότητα που εμπλέκει τις τεχνικές κι ένα υποκείμενο, ένα δημιουργό. Ο χρήστης ελέγχει και διαχωρίζει τις τεχνικές, αλλά ζει με αυτές μια προσωπική εμπειρία που μεταβάλλει την οπτική του κόσμου που έχει. Ονομάζει αυτήν την εμπειρία ως «τεχνο-αίσθηση».

Η επαναλαμβανόμενη π.χ. συστηματική οδήγηση του αυτοκινήτου, πλάθει την αντίληψή μου συνολικά του χώρου και του χρόνου, την αντίληψη της ταχύτητας, της επιτάχυνσης. «Δεν μπορώ παρά να βιώσω αυτήν την εμπειρία σαν τον τρόπο μιας γενικής ύπαρξης, της οποίας ούτε εγώ ούτε κανείς άλλος είναι ο δημιουργός. Αυτή η εμπειρία αποτελεί μια κοινή αναπαράσταση για εκατομμύρια άλλους οδηγούς».

Οι τεχνικές δεν είναι μόνο οι τρόποι παραγωγής είναι επίσης και οι τρόποι της οπτικής αντίληψης. Ιδιαίτερα οι τεχνικές που παρουσιάζουν τις εικόνες του κόσμου. Και ο E. Couchot συνεχίζει: «(...) Βέβαια οι αντιλήψεις πλάθονται από την συνείδηση, από διαφορετικές αιτίες, που τις οξύνουν και τις αμβλύνουν, όποια και αν είναι τα άτομα, οι ψυχολογίες, οι ιδιοσυγκρασίες των μεν και των δε, οι μνήμες ή οι ιδέες. Οι χρήσεις της τεχνικής κατασκευάζουν τον καθένα σύμφωνα με ένα μοντέλο οπτικής αντίληψης, που το μοιράζονται όλοι, μια κοινή κατοικία».

(...)Το πλάσιμο της αντίληψης είναι περισσότερο προφανές όταν πρόκειται για παραστατικές τεχνικές, γιατί οι τεχνικές συμμετέχουν στην σκηνοθεσία της πραγματικότητας. Κατά την διάρκεια των διαδοχικών κρίσεων που αλλάζουν βίαια τον χώρο της τέχνης, κάθε τεχνική μεταβάλλει την αντίληψη του κόσμου, των πραγμάτων και της κοινωνίας.(...)Η τεχνική δεν είναι ένας παράγων καθοριστικός στο καλλιτεχνικό πεδίο, η τεχνική προδιαθέτει αλλά δεν καθορίζει. Μια νέα παραστατική τεχνική δεν κάνει μια νέα τέχνη αλλά αναδεικνύει τις συνθήκες εμφάνισής της. Πλάθει την αντίληψη, ενεργεί στο φανταστικό, επιβάλλει μια παραστατική λογική, μια οπτική του κόσμου. Αλλά τελικά είναι ο δημιουργός εκείνος, που του ανήκει η άσκηση της ελευθερίας του, σαν αυτόνομο υποκείμενο αντιμέτωπος με την αυτονομία της τεχνικής να διαπραγματευτεί ανάμεσα στο ο καθένας, ο «κάποιος» και το εγώ. Αλλά αυτή η ελευθερία κατακτάται, κερδίζεται».⁶

Η ιστορία των «δημιουργικών» δραστηριοτήτων διάφορων χρηστικών εφαρμογών της φωτογραφίας

Όπως για παράδειγμα είναι η διαφήμιση, η μόδα, το φωτορεπορτάζ, ένα αρχείο, που ο χρόνος, άλλοτε ορίζει ως έργο και άλλοτε ως ντοκουμέντο, που εκτίθεται στα Μουσεία στην προσπάθεια μιας ιστορικής ανακατασκευής. Είναι μια ιστορία της φωτογραφίας βασισμένη σε υλικό, που κάποτε τραβήχτηκε για κοινωνική έρευνα ή για επιστημονικούς ή διαφημιστικούς λόγους και με τα σημερινά μοντέλα αποκτά επικαιρότητα.

Ενώ η στρατηγική της διαφημιστικής φωτογραφίας ιδιοποιείται από το χώρο της τέχνης συνήθως μια επίκαιρη, αλλά σχεδόν μόνιμα προηγούμενη μορφολογική λύση, και προσπαθεί να δημιουργήσει ανάγκες- και να «λύσει» τις ατομικές επιθυμίες μας, να αποκτήσουμε «ό,τι μας λείπει», η τέχνη, αντίθετα, διερευνά και τοποθετεί

⁵ Ο Edmond Couchot είναι διευθυντής του τμήματος ΑΤΙ (Τέχνες και Τεχνολογίες της Εικόνας) και του UFR Τέχνη, αισθητική και φιλοσοφία του Πανεπιστημίου Paris-8.

⁶ Edmond Couchot *Η Τεχνολογία στην Τέχνη*, 1999

τα προβλήματα,- ακόμα και όταν ιδιοποιείται τους κανόνες της διαφημιστικής γραφής για να κοινωνικοποιήσει τα μηνύματα της.

Είναι παραχαράξεις που μπορούν να φτάσουν τα όρια της αντιστροφής ιστορικών γεγονότων.

«...Σε ένα άρθρο των «New York Times» Κυριακή 13-11-1977 ο κριτικός Hilton Kramer σχολιάζει τα παράδοξα επακόλουθα της μουσειοποίησης της φωτογραφίας που έγινε πρόσφατα. Αυτή έλαβε χώρα λέει ο Kramer βγάζοντας από το πλαίσió τους εικόνες που δημιουργήθηκαν για τους πλέον διαφορετικούς σκοπούς, από το κοινωνικό ρεπορτάζ, ως την πολιτική προπαγάνδα. Από τη διαφημιστική προώθηση ως τον ερωτικό ερεθισμό. Από την επιστημονική έρευνα ως την προσωπική ανάμνηση. Με την είσοδό τους στο ναό της τέχνης, ο πορνογράφος, ο δημοσιογράφος, ο εστέτ και ο ερασιτέχνης γίνονται αντικείμενο ίσης καλλιτεχνικής θεώρησης. Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνεται ο στόχος που οι προφήτες της καλλιτεχνικής φωτογραφίας είχαν προτείνει, παρ' όλο που αυτό γίνεται με διαφορετικό τρόπο από εκείνο που είχαν προκαθορίσει...»

Πράγματι, ενώ οι μανδαρίνοι του φωτογραφικού αισθητισμού, όπως ο Stieglitz έτειναν να συμμορφωθούν στα κριτήρια των άλλων τεχνών, η είσοδος των φωτογράφων που δεν είχαν προκαθορισμένες καλλιτεχνικές προθέσεις δημιουργεί μια νέα έννοια της ομορφιάς και τείνει να μεταβάλλει την καλλιτεχνική γλώσσα». ⁷

Η φώτο-δημοσιογραφία

Η περίφημη «αποφασιστική στιγμή», το στυλ ή το δόγμα 'Bresson', έγινε για μεγάλο χρονικό διάστημα το ευαγγέλιο φωτογραφικών σχολών. Πολλοί φωτογράφοι το υιοθέτησαν.

Οι λόγοι είναι αρκετοί. Πρώτα από όλα γιατί ο Henry Cartier Bresson, είναι σημαντικός. Υπήρχε πίσω του ένα θεωρητικό πλαίσιο, μια παράδοση. Υιοθέτησε από τον Alfred Stieglitz την άποψη ότι η φωτογραφία είναι μια ανεξάρτητη τέχνη από τη ζωγραφική, και από τον Paul Strand την άμεση φωτογραφία δρόμου. Ο Henry Cartier Bresson, με τον Robert Capra, ιδρύουν το φωτοειδησιογραφικό πρακτορείο Magnum.

Σε μια εποχή που η τηλεόραση δεν ήταν διαδεδομένη, όπως είναι σήμερα, τα περιοδικά ήταν το κύριο μέσο διάδοσης της φωτογραφικής εικόνας. Ας θυμηθούμε το περιοδικό Life, και τόσα άλλα που αργότερα ακολούθησαν. Παράλληλα είχε διαμορφωθεί ήδη μια ισχυρή ανθρωπιστική παράδοση, που συμμετέχει συγκινησιακά σε ευαίσθητα θέματα.

Μια καθαρή φωτογραφία η οποία επικαλείται τα ουμανιστικά ιδεώδη, ως αναφορά όταν περιγράφει τον ανθρώπινο πόνο, τη δυστυχία, την πείνα, τα αδύναμα άρρωστα παιδιά. Αλλά και την τρυφερότητα, τον έρωτα, όλα τα κλισέ μιας ένοχης κοινωνίας. Τότε όλα παραπέμπονται στην έτοιμη συγκίνηση, σε μια φευγαλέα αναστάτωση. Η φωτογραφία αυτή εικονογραφεί, περιγράφοντας μ' ένα «υπολογισμένο αυθορμητισμό». Έλκεται: από το συμβαντολογικό και το τυχαίο, την έκπληξη και το διαφορετικό. Τον τρίτο κόσμο, την παράδοση, τις μειονότητες, την εθνογραφική και λαϊκογραφική φύση ενός τόπου. Ακολουθεί μια μορφή γενικά αποδεκτή και δοκιμασμένη, κατανοητή και «ρεαλιστική», επιδιώκοντας και απολαμβάνοντας την 'πολιτικά ορθή' κοινωνική αποδοχή.

Αν και η εικόνα που παράγεται μ' αυτόν τον τρόπο είναι συχνά μορφολογικά πλούσια, «ωραία» και πλήρης σημασίας, διατηρεί μια προνομιακή σχέση με τη φαινομενικότητα, την περιγραφή, την αναφορά και το συμβάν. Ευαίσθητοποιεί αλλά και προσφέρει ορατά τόσο τα αισθητικά πλαίσια και όρια, όσο και εκείνα της προσφοράς και ζήτησης.

Είναι ενδεικτικό πως μέχρι το 1970, η θεωρητική φωτογραφική βιβλιογραφία εξαντλείται στο κοινωνιολογικό βιβλίο της διπλωματικής εργασίας της φωτογράφου Gisèle Freud και στο βιβλίο της δημοσιογράφου Susan Sontag, με μια καθαρά κοινωνιολογική προσέγγιση. Αγνοούνται όλη η ιστορία και η προβληματική για τη σύγχρονη τέχνη, για τη χρήση της από τις πρωτοπορίες, για την έρευνα της φωτογραφίας την εποχής τους.

Γεγονός που δεν αποφεύγει και ο Roland Barthes, σημειολόγος και φιλόσοφος στα τέλη της δεκαετίας του 1970, στο περίφημο βιβλίο του *Ο φωτεινός θάλαμος*, αν και ο Roland Barthes αποτελεί ένα άλλο σημείο αναφοράς για τη φωτογραφία, όπως θα δούμε. Συχνά ένας λογοτεχνικός λόγος για τη φωτογραφία, αυτοσχεδιάζει αυτόρεσκα,

⁷ Daniela Palazzoli, *Fotografia, cinema, e videotape: L' arte nell' eta dei media*, L arte moderna Fabri editori

αλλά δεν έχει καμία σχέση με τα πλαστικά ζητήματα. Αρκεί να δει κανείς τις επιλογές των εικόνων που συνοδεύουν τα φιλολογικά περί φωτογραφίας κείμενα.

Η φωτο-δημοσιογραφία είναι ένας απαραίτητος ισχυρός κοινωνικός θεσμός. Μια εποχή έγινε αντιληπτή και σαν η περισσότερο διαδεδομένη εκδοχή ενός στυλ της φωτογραφίας με κοινωνική ευαισθησία.

Καθιέρωσε ένα στυλ, με την ευρεία υποστήριξη ενός δημοσιογραφικού και βιοτεχνικού χώρου της φωτογραφίας. Ενός χώρου που ιστορικά και θεωρητικά επεδίωξε την αυτονομία του από τον ευρύτερο χώρο της τέχνης και τους καλλιτέχνες. Υιοθέτησε μια φιλοσοφία, και μια χρήση της εικόνας, από ένα ή περισσότερα πρακτορεία με ικανούς συνεργάτες που σε αυτά τα πλαίσια, καταθέτουν την προσωπική τους ματιά. Αυτό είναι κάτι θετικό. Γίνεται αρνητικό όταν, όπως κάθε φορά που υποστηρίζεται πως αυτός είναι ο δρόμος, όταν μένει αποκομμένη από τις άλλες έρευνες, από τον ευρύτερο χώρο της τέχνης, όταν γίνεται δόγμα.

«...Εμείς ασχολούμαστε με την ζωή, τον άνθρωπο, αυτή είναι η τέχνη και όχι με νεκρές φύσεις, αντικείμενα και αφηρημένες συνθέσεις, ή προσωπικές έρευνες», ακούγεται για παράδειγμα. Φυσικά ένα ή περισσότερα πρακτορεία ή κέντρα δεν υπάρχουν ως ρυθμιστές, για του τι είδους φωτογραφία είναι τέχνη.

Η τέχνη αναρωτιέται για το είναι και για την ίδια. Η αισθητική, η φιλοσοφία της τέχνης, διερωτάται κάθε εποχή για την τέχνη «πού αρχίζει και που τελειώνει» και μόνο οι καλλιτέχνες κάνουν ένα μέσο φορέα του έργου τέχνης.

Στην τέχνη γνωρίζουμε ότι δεν υπάρχει ένα στυλ, μια αλήθεια, μια θεματική, ένας δρόμος, « υπάρχουν πολλοί δρόμοι και κάθε δημιουργός τους δίνει το όνομα του». (Γιάννης Κουνέλλης). Όταν είναι γνωστός, τότε τον αναγνωρίζουμε πιο εύκολα. Αν είναι ανώνυμος, ίσως θα κουρασθούμε να τον βρούμε, αλλά μπορεί να κρύβει μια γοητεία.

Οι διαδρομές όπως θα δούμε είναι μια συνεχής ανατροπή-αντιπαράθεση, μια παράθεση διαφορετικών δρόμων, ερευνών και ιδεών.

Η κοινωνική ιστορία της φωτογραφίας

Η κλασική μελέτη της Gisèle Freund, *Φωτογραφία και κοινωνία*, την οποία προτείνει σαν τη διπλωματική της διατριβή στη φωτογραφία το 1930, αναφέρεται κυρίως στην κοινωνική διάσταση της φωτογραφίας στη Γαλλία του 19^{ου} αιώνα. Τόσο το έργο της Freund όσο και το δοκίμιο *Γύρω από τη φωτογραφία* της διηγηματογράφου και δημοσιογράφου Susan Sontag, που εκδόθηκε το 1978, θα συμφωνήσουμε με την Dominique Baqué, ότι «προσεγγίζουν ιστορικά και κοινωνιολογικά τη θέση, τη λειτουργία, τις ηθικές εξουσίες, ιδεολογικές και κοινωνικές του μέσου, χωρίς να μελετούν και να αναδεικνύουν μια φωτογραφία ενταγμένη στις πλαστικές τέχνες. Αναφέρονται σε μια φωτογραφία αποκομμένη από τον διάλογο και την οπτική της τέχνης».

Η ιστορία σμίκρυνσής της σε σημεία

Μια προσέγγιση που παρήγαγε έναν αξιόλογο και οξυδερκή θεωρητικό λόγο για τη σημειολογική διάσταση της φωτογραφίας, «το φωτογραφικό» σαν ένδειξη.

Η φωτογραφία σαν ένα ίχνος της αποκοπής ενός κομματιού του χώρου-χρόνου από την συνέχεια του κόσμου. «Ενός συμπαγούς κομματιού του παρόντος που διαιώνίζεται». Ο Philippe Dubois, θεωρητικός της φωτογραφίας, επιχειρεί μια σημειολογική προσέγγιση, που στηρίζεται στη θεωρία του Charles Sanders Peirce.

«Πρώτα υπήρξε η αντίληψη της φωτογραφίας σαν μια μίμηση του κόσμου, σαν αντιγραφή της πραγματικότητας, σαν καθρέπτης του κόσμου. Αντίληψη του 19^{ου} αιώνα. Μετά σε αντίδραση σ' αυτήν τη θέση, γεννήθηκε η φωτογραφία σαν μεταμόρφωση – ερμηνεία της. Μια πραγματικότητα όμως πολιτιστικά και, ιδεολογικά, κωδικοποιημένη...

...Η φωτογραφική εικόνα δεν αναπαριστά την εμπειρική πραγματικότητα, δεν υπάρχει πραγματικότητα έξω από τις συζητήσεις για αυτήν. Η φωτογραφία είναι ένα σύνολο κωδικών, ένα σύμβολο, μια γενική σύμβαση. Και ύστερα η φωτογραφία είναι αδιαχώριστη από την αναφορική της εμπειρία, από την πράξη που τη θεμελιώνει. Είναι πρώτα ένδειξη, μετά γίνεται εικόνη και μετά αποκτά έννοια, γίνεται σύμβολο».

Αργότερα με τις νέες πρωτοπορίες του 1960 «η εικόνα θα αναλύεται και θα ερμηνεύεται σαν μεταμόρφωση της πραγματικότητας, πολιτιστικά και ιδεολογικά κωδικοποιημένα, που δεν μπορεί να αποκαταστήσει την εμπειρία».⁸

Η φωτογραφία εξαρτάται από μια ανταλλαγή μεταξύ δύο σωμάτων στον ίδιο χώρο, στην αναλογική φωτογραφική διαδικασία. Είναι ουσιώδης η συνύπαρξη του υποκειμένου και του θέματος .Η συνείδηση της φυσικής συν-παρουσίας, αλλά και της απουσίας σαν αποτέλεσμα της πραγματικότητας την ίδια χώρο-χρονική στιγμή. Οι σχέσεις της με την πραγματικότητα, καθώς έρχεται πάντα δεύτερη σε σχέση με κάτι που υπήρξε εκεί πρώτο.

Η δια-μιας χώρο-χρονική αποκοπή ενός κομματιού της συνέχειας του ορατού υλικού κόσμου, μεταφέρεται σημείο-σημείο με ένα φυσικό τρόπο στην αναλογική φωτογραφία, σε μια φωτοευαίσθητη επιφάνεια. Είναι ενδεικτικά μερικά από τα θέματα που έχουν παραγάγει τα τελευταία χρόνια ένα άφθονο θεωρητικό λόγο, γύρω από τη βαθιά φύση της φωτογραφικής πράξης.

Το *φωτογραφικό*, μετατρέπεται σ' ένα κομμάτι 'ουδέτερο', ιδανικό για σημειολογική και φιλολογική ανάλυση, για θεωρητικό λόγο. Η δυνατή κριτική σκέψη της Rosalind Krauss γύρω από τη φωτογραφία, παρατηρεί η Dominique Baqué, έχει σαν αφετηρία ένα διπλό σημείο κριτικής θεώρησης.

« Από τη μια πλευρά, υποστηρίζει την ιδέα ότι ο Marcel Duchamp είχε διανείμει τη ζωγραφική και γλυπτική του δραστηριότητα, σύμφωνα με το μοντέλο της ένδειξης...σαν μια μεγάλη και πολύπλοκη φωτογραφία. Από την άλλη, αρνείται να συμπεριλάβει τη φωτογραφία στην ιστορία της τέχνης και να την θεωρήσει σαν μια λογική προέκταση μιας εσωτερικής ανάπτυξης της ίδιας της ζωγραφικής».⁹

Η σημειολογική ιδιαιτερότητα της ένδειξης, στηρίζεται στο γεγονός ότι όπως το ίχνος μιας πατημασιάς ή του καπνού που προέρχεται από μια φωτιά, η φωτογραφία διατηρεί με το αντικείμενο αναφοράς, μια σχέση πραγματικής ένωσης, μιας φυσικής σύνδεσης. Ο Peirce την ορίζει με μεγάλη ακρίβεια με τον ακόλουθο τρόπο: «Μια ένδειξη είναι ένα σημάδι η μια αναπαράσταση που παραπέμπει στο αντικείμενο, όχι τόσο γιατί αυτό έχει κάποια ομοιότητα ή αναλογία με αυτό, ούτε γιατί ενώνεται με τα γενικά χαρακτηριστικά που το αντικείμενο αυτό κατέχει. Αλλά γιατί έχει μια δυναμική (και χωρική) σύνδεση με το ίδιο το αντικείμενο, από τη μια μεριά και με τις έννοιες ή τις μνήμες των ανθρώπων για τους οποίους χρησιμεύει σαν σημάδι, από την άλλη».¹⁰ Με αυτό τον τρόπο, γίνεται φανερό το σημειολογικό στίγμα: δεν χρειάζεται να γράφει κανείς για τη φωτογραφία, αλλά για τη φύση και τα διακυβευόμενα της ένδειξης, ή ακόμα, όπως το υπογραμμίζει η Rosalind Krauss, για τη λειτουργία του ίχνους, στη σχέση του με τη σημασία και τις συνθήκες ενδεικτικών σημαδιών...

Αντίληψη που γεννά μια σειρά από ερωτήματα. Είναι μόνο ένα σημάδι, μια ένδειξη, ένα κομμάτι βγαλμένο, τραβηγμένο από συνέχεια του ορατού, υλικού κόσμου; Όμως τίποτ πράγματος; Μόνο ενός φυσικού αποτυπώματος που βρίσκεται έξω από την ιστορία; Στη φωτογραφία παίρνουμε μόνο το αποτέλεσμα της δράσης από το φως, ενός ίχνους που του διαβάζουμε την αισθητική-συμβολική σημασία;

Για τον Jean Marie Schaeffer¹¹ η εικόνα της φωτογραφίας είναι αβέβαιη, εκτός όλης της ιστορίας. Αναφέρει σαν αντιληπτική σύγχυση το θρόισμα του οπτικού ίχνους από το οποίο προέρχεται. Είναι αβέβαιη γιατί, από τη μια, ακολουθεί τα «πραγματικά» αντικείμενα και από την άλλη δεν είναι το ακριβές αντίγραφο τους.

«Τη φωτογραφική τέχνη δεν την ψάχνεις ξεκινώντας από ενδεικτικά σημάδια / σημειολογικά, αλλά από την κάθοδο προς το σημάδι, προς το θρόισμα του οπτικού ίχνους».¹² αναφέρει ο Régis Durand και παρατηρεί:

« Από τη μια η φωτογραφία, για τον Schaeffer καταλήγει σε μια ανάγνωση «λαϊκή», ανοιχτή στον ορίζοντα του πραγματικού, του «ανίδεου» που ικανοποιείται για αυτό που του δίνεται, χωρίς υποσχέσεις για κάπου αλλού όπου θα είναι πιο ουσιώδες. Αυτό αποκλείει την υπερβατικότητα, κάθε εκτίμηση, και διανοητική γνώση, γιατί όλα παραπέμπονται στη συγκίνηση, σε μια φευγαλέα αναστάτωση... Σ' επαφή με ένα ιδιαίτερο έργο, διακόπτεται η συμβολική και η ερμηνευτική ικανότητα, κυριαρχεί η υποταγή στην «οπτική αναστάτωση»...

⁸ Philippe Dubois, ό.π.

⁹ Dominique Baqué., *La Photographie Plasticienne*, Regard.

¹⁰ Charles Sanders Peirce, *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

¹¹ Jean Marie Schaeffer, *L' image Précaire*

¹² Régis Durand, ό.π.

...Αλλά από την άλλη οδηγεί σε μια επανόγκωση της ιστορίας της φωτογραφίας ξεκινώντας από τη θεωρία της ένδειξης και του δείκτη. Ενώ παραμένει το εκπληκτικό σημειολογικό εργαλείο που ανασκευάζει ασταμάτητα μοντέλα και ερμηνείες, αυτό που ο Schaeffer ονομάζει την κιβωτό της φωτογραφίας, αυτό το εργαλείο επαναφέρει μια μορφή υπερβατικότητας «λαϊκή» για ορισμένους». ¹³ Αυτό το διφορούμενο καταλήγει στο ότι κάνει δυνατή μια μορφή ιστορίας.

Η αυτόνομη δημιουργική φωτογραφική ιστορία, και η διαίρεση των τεχνών

Μια «δημιουργική» αυτόνομη φωτογραφική ιστορία, είναι η ιστορία με αφετηρία τις ιδέες του Alfred Stieglitz, ιδρυτή του φωτογραφικού μοντερνισμού, που θεμελιώνουν τον διαχωρισμό της φωτογραφίας από τις άλλες μορφές τέχνης πάνω στον ιδιαίτερο χαρακτήρα του φωτογραφικού εργαλείου και της φωτογραφικής πράξης.

Ιδέες ανανεωτικές για τη φωτογραφία των αρχών του αιώνα, σε σχέση με τις αντιλήψεις του 19^{ου} αιώνα, αλλά από τότε μέχρι σήμερα έχουν αλλάξει πολλά, όχι όμως αναγκαστικά προς το χειρότερο, όπως υποστηρίζεται κάθε φορά που εμφανίζεται το καινούργιο. Ανά τους αιώνες ακούμε συνέχεια για το χάσμα των γενεών, για το τέλος της τέχνης, για την ανάγκη να την φέρουμε στον 'ίσιο δρόμο.'

Όλες οι εποχές γνώρισαν διαμάχες, αντιφάσεις και κρίσεις γύρω από τη ζωντανή καλλιτεχνική δημιουργία. Στην Αναγέννηση η διαμάχη ήταν γύρω από την προοπτική. Η αντίθεση ανάμεσα στο χρώμα και το σχέδιο, η διαμάχη του παλιού και του μοντέρνου στο τέλος του 17^{ου} αιώνα. Αργότερα του κλασικού και του ρομαντικού, ή τον εικοστό αιώνα, εμφανίζεται σαν διάκριση, ανάμεσα στο έργο και την άρνηση του. Ανάμεσα στον Πικάσο και τον Duchamp. Βλέπουμε ότι οι κρίσεις συγκροτούν ένα παράγοντα δυναμισμού στη δημιουργία. Θα έπρεπε λοιπόν να κατανοούμε, πριν από όλα, την ιδιαιτερότητα της κρίσης της λεγόμενης «σύγχρονης τέχνης». Από πολλές μεριές πολυάριθμες καταγγελίες απευθύνονται στη σύγχρονη τέχνη. Καταγγέλλεται η έλλειψη αισθητικής αξίας, υπονοώντας τη μηδενική της αξία.

Τα αναμφισβήτητα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του φωτογραφικού μέσου, έγιναν το θεμέλιο πάνω στο οποίο κτίστηκε ο φωτογραφικός μοντερνισμός. Ακολούθησε μια αυτόνομη διαδρομή σαν αντανάκλαση της ιστορίας του μοντερνισμού με τον οποίο χρονολογικά συμπίπτει, η εφεύρεση της και υποστηρίζει την διαίρεση των τεχνών. Ακολουθεί όλες τις κρίσεις, τις αντιφάσεις και τις προσπάθειες να τις ξεπεράσει.

Ενώ ο φωτογραφικός μοντερνισμός επεδίωξε μια αισθητική εντελώς ανεξάρτητη από το στυλ της ζωγραφικής του 19^{ου} αιώνα και στηρίζεται στη λεγόμενη καθαρή φωτογραφία, η ειρωνεία είναι πως οι σημαντικές φωτογραφίες που έδωσαν οι Weston, Stieglitz και Strand, μοιάζουν πολύ με την αφηρημένη ζωγραφική των ημερών τους. Όλοι τους ήταν επηρεασμένοι από το έργο και τη σκέψη του Braque και του Picasso.

Η φωτογραφία φάνηκε για μια άλλη φορά να περπατά κατά μήκος των ίδιων δρόμων της ζωγραφικής ακόμα και όταν πάλευε για την ανεξαρτησία της.

« Παράλληλα ενώ η ίδια δημιουργεί ένα χωριστό κριτικό μοντέλο, υπερασπιζόμενη την αυτονομία του μέσου, δηλώνει αντίθετη στον ίδιο το λόγο και τη θεωρητική σκέψη». ¹⁴ Πράγμα που δεν εμποδίζει την ίδια να παράγει έναν άφθονο θεωρητικό λόγο, αλλά και να χειρίζεται την κληρονομημένη γλώσσα της ζωγραφικής, από την οποία ουδέποτε απομακρύνθηκε. Από τη μια έχουμε την τεράστια επίδραση της φωτογραφίας στον τρόπο που διαμόρφωσε τις ευαισθησίες μας. Ένα μεγάλο μέρος των οπτικών τεχνών χρησιμοποιεί σήμερα στρατηγικές δομημένες στη φωτογραφία. Ο Jean Clair το 1973 δήλωνε ότι η ιστορία της μοντέρνας τέχνης παραμένει προς γραφή γιατί καμία από τις υπάρχουσες ιστορίες, δεν αποδίδει στη φωτογραφία το θεμελιώδη ρόλο που έπαιξε. Από την άλλη η φωτογραφία με τη σειρά της, κληρονόμησε και υιοθέτησε την τεράστια πλαστική παράδοση.

Καθιερώνονται μια σειρά αποκλεισμοί και άκαμπτα κριτήρια. Ένας μακρύς κατάλογος κανόνων. Αναφέρουμε για παράδειγμα τη χρήση αποκλειστικά του ασπρόμαυρου φιλμ, ή την απόρριψη της σκηνοθετημένης φωτογραφίας, ενώ προτείνεται σαν εξ ίσου αναγκαίο, πέρα από την αυτονομία, την καθαρότητα και τους αποκλεισμούς, ένα προϋπάρχον στυλ ως το πλέον κατάλληλο για το μέσο. Προτείνεται να ακολουθείται δογματικά

¹³ Régis Durand, ό.π

¹⁴ Photography and art interactions since 1946, Grandberg Gauss, Los Angeles, Museum of art, 1987

με θρησκευτική ευλάβεια για να είναι μια φωτογραφία κατανοητή και αποδεκτή ως τέχνη, αποκλείοντας κάθε διαφορετικότητα. Πίστη και ετερότητα, όμως, δεν μπορούν να συνυπάρχουν.

Μια τάση που υιοθετεί την ιδιάζουσα μορφή του μέσου, την «μαστοριά» και ένα μορφολογικό λεξιλόγιο της “Δημιουργικής φωτογραφίας” όπως εκφέρεται από τον Jean Claude Lemagny που «σήμερα έχει αναλάβει να επουλώσει τα ελαττώματα και τα λάθη τις ‘πληγές’ της σύγχρονης τέχνης...προς μια νέα σχέση με το πραγματικό και την ύλη». ¹⁵ Η Βαυαί αναφέρει ότι:

Η «δημιουργική» φωτογραφία πρέπει να αποκτήσει ένα αληθινό βάθος, ένα πάχος και μια πυκνότητα του είναι. Μια οικειότητα, με τη σκιά και την ύλη. Πρέπει να εξερευνησει τον πλούτο, την «οπτική λαμπρότητα», σε εικόνες ενός παραδοσιακού μεγέθους όπου η κυριαρχία του άσπρου-μαύρου, φαίνεται αντίθετη στην απελευθέρωση του χρώματος του *cibachrome* ή του *rolaroid* που πρόθυμα υιοθετούνται από τους πλαστικούς. Είναι ενάντια σε «χυδαίες» και «φλύαρες» φωτογραφίες. Η «δημιουργική» φωτογραφία, βάζει τον παρατηρητή «απέναντι στην παρουσία της σιωπής της γης και των προσώπων».

Ανακαινίζει την αύρα, για την οποία ο Walter Benjamin είχε διαγνώσει την οριστική ακύρωση της, εγκαινιάζει την επαναδραστηριοποίηση μιας σιωπηλής σχέσης με τον κόσμο, τα πράγματα και τις υπάρξεις. «Το τρεμούλιασμα της συγκίνησης» γίνεται το αναγκαίο εξάρτημα μιας λατρευτικής στάσης απέναντι στην εικόνα.

Η «δημιουργική» φωτογραφία, στοχεύει να αποκαταστήσει με μια διπλή προσέγγιση το έργο τέχνης, στους πλέον παραδοσιακούς προσδιορισμούς του και να διατηρήσει την λογική ενός μέσου, του οποίου όχι μόνο η ιστορία είναι δυνατή αλλά και αναγκαία. Υπερασπίζει την αυτονομία του μέσου και αρνείται εκ των προτέρων την ετερογένεια που είναι ένας από τους χαρακτηριστικούς προσδιορισμούς της σύγχρονης τέχνης». ¹⁶

Όταν γνωρίζουμε ότι ο πλαστικός χώρος της δεκαετίας του 90 είναι εκείνος μιας γενικευμένης υβριδοποίησης των μέσων, η θέση αυτή δύσκολα υποστηρίζεται σημειώνει ο Régis Durand. ¹⁷

Μια ιδιαιτερότητα του χώρου της σύγχρονης φωτογραφίας είναι η διάσπαση της σε μια συνέχεια από άκαμπτα δίπτυχα:

- Οι καθαροί φωτογράφοι
- οι καλλιτέχνες που χρησιμοποιούν την φωτογραφία
- η δημιουργική φωτογραφία
- η πλαστική φωτογραφία και άλλοι επίσης διαχωρισμοί
- η υποκειμενική φωτογραφία γραμμένη σαν προσωπικό διήγημα και
- η φωτογραφία που διεκδικεί καθαρά την αντικειμενικότητα και σκοπό έχει να αποδώσει την καθαρή παρουσία των πραγμάτων.

Από την μια πλευρά η αυτονομία γίνεται αυτοσκοπός. Η διαίρεση των τεχνών τηρείται πιστά, για την προάσπιση κεκτημένων. Μ’ αυτή την αντίληψη, το θέατρο, όταν έχει χορό δεν θα ήταν θέατρο, ο χορός αν έχει ομιλία ή παύσεις, δεν θα ήταν χορός, η μουσική στο θέατρο, δεν θα ήταν μουσική, οι μουσικοί δεν μπορούν να είναι ηθοποιοί. Το ντεκόρ αν δεν είναι κατασκευασμένο και είναι προβολή, δεν είναι ντεκόρ. Ο κινηματογράφος που έχει εικαστικά ή θεατρικά στοιχεία δεν είναι κινηματογράφος, κ.ο.κ.

Η υπέροχη κλασική φωτογραφική δουλειά των σουρεαλιστών αναφέρεται από τους θιασώτες της «δημιουργικής» φωτογραφίας, για παράδειγμα, σαν «γελοιότητες», φανερώνοντας την απόσταση που τους χωρίζει από την κατανόηση των θεμάτων της τέχνης. Το χρώμα υποστηρίζεται είναι για τους ζωγράφους, «λερώνει» τη φωτογραφική εικόνα και το αποφεύγουν.

Η Βαλερί Πικοντέ αναφέρει δύο ιστορίες. Η πρώτη είναι εκείνη που αναφέρεται στην ανάμειξη των ειδών και την ανάγει στον ρομαντισμό, ο οποίος υβριδοποιεί δύο κατηγορίες του Αριστοτέλη. Το τραγικό και το κωμικό, σε τραγι-κωμικό. Η υβριδοποίηση δεν είναι διάχυση, αλλά σύνθεση, δηλαδή μια νέα ενότητα που περιλαμβάνει δύο διαφορετικά μέρη, χωρίς να αλλοιώνει το ένα το άλλο.

¹⁵ Régis Durand, ό.π.

¹⁶ Dominique Baque, ό.π.

¹⁷ Régis Durand, ό.π.

Τον 20^ο αιώνα έχουμε το γκροτέσκο, όρος που δεν νοείται ως υβρίδιο, αλλά αφορά όλες τις τέχνες. Στην κορφή είναι το θέατρο που δείχνει το ετερόκλητο, σε όλο του το μεγαλείο.

Η δεύτερη ιστορία ανάγεται στον Λέσσινγκ, ο οποίος το 1766, στον Λακοόντα, ανέφερε τη σύγχυση των ειδών. Ένας ζωγραφικός πίνακας και ένα ποίημα μπορούν να ανταλλάξουν τις αξίες τους. Ήταν θεμιτό να μιλά κανείς για είδη εικόνων όπως κάποιος μιλούσε για είδη λόγου όπου είχαμε όχι μόνο μια ρητορική, αλλά και μια ποιητική της ζωγραφικής. Η εξέλιξη αυτή της ιδέας στον 20 αιώνα είναι η θεωρία του μοντερνισμού του Γκρίνμπεργκ.

«...Η θεσμοποίηση της διαίρεσης των τεχνών στους εξειδικευμένους χώρους βασίστηκε σε μια θεωρία του μοντερνισμού που ξέχασε γρήγορα τις πειραματικές αξίες των αλληλεπιδράσεων(...). Το 1934 ο Moholy-Nagy, σε μια ανοικτή του επιστολή έλεγε : χθες υπήρχαν πολλοί πρωτοπόροι στον κόσμο σήμερα παντού υπάρχει η έρημος το κενό!(...) Η βιομηχανία κατέστρεψε ότι μπορούσε να είναι πειραματικό και μέχρι το 60, μέχρι την έκρηξη των τεχνών της στάσης και της έννοιας, είχε ξεχασθεί ο ρόλος αυτής της πειραματικής κολώνας(...). Η ιστορία λοιπόν της φωτογραφίας που κληρονομούμε σήμερα είναι εκείνη που γράφτηκε ξεκινώντας από το 30 και συγκροτείται στον άξονα πήγαινε – έλα μεταξύ δυο περιόδων καλά ορισμένων: το 1920 και το 1950 κεντραρισμένες η μια στην έρευνα της φωτογραφικής άμεσης όρασης (straight) και της πειραματικής. Η άλλη στη μεταβολή μιας παράδοσης της ψευδαίσθησης με ένα περιγραφικό ρεαλισμό. Κατά αυτόν τον τρόπο μπορούμε να βρούμε τους άξονες που ορίζουν τους καλλιτέχνες που χρησιμοποιούν τη φωτογραφία χωρίς να είναι φωτογράφοι. Ο Duchamp, ο Munch, ο Schieler, ο Wietkiewicz, ο Magritte, οι ιταλοί φουτουριστές. Όλους τους είχε ξεχάσει ο Newhall, τη σχέση με τον κινηματογράφο,... το φωτομοντάζ...! Αγνόησε τη σειρά, την αναλυτική μορφή, την ίδια την πειραματική λογική σαν μορφή παιχνιδιού με τις οπτικές διαδικασίες ή σαν μια προϋπάρχουσα εικονοποίηση. Το ζήτημα του ρεαλισμού φάνηκε υπό νέο πρίσμα και οι ανταγωνισμοί του 70 δεν είναι τίποτε άλλο τώρα παρά οι συμμετρικοί συμβιβασμοί της πορείας της τέχνης και του φωτογραφικού χώρου...»¹⁸

Από την άλλη πλευρά, ο Λουτσιάνο Φάμπρο αναρωτιέται, αν υπάρχει σήμερα ένα επάγγελμα, μια δουλειά του καλλιτέχνη ή αν υπάρχουν πολλές. Το θέμα γεννιέται, συνεχίζει, από το γεγονός ότι ενώ παλαιότερα μιλούσαμε για την ιδιότητα του ζωγράφου, του γλύπτησήμερα είναι δύσκολο να πούμε τι κάνει ένας που αφιερώνεται στην τέχνη. Κάνει για παράδειγμα μια ζωγραφική και, ύστερα από μια ώρα, ένα βίντεο ή μια φωτογραφία. Το θέμα είναι τι βίντεο θα είναι.

Οι ορισμοί της ζωγραφικής, γλυπτικής, φωτογραφίας, αρχιτεκτονικής, φιλολογίας κτλ, δίδονται όταν εντοπίζονται κάθε φορά οι ειδικότητες. «Οι όροι ζωγραφική, γλυπτική, εγκατάσταση, φωτογραφία είναι κατηγορίες που χρησιμεύουν για να διανείμουν τα έργα σε κατηγορίες αντικειμένων. Χθες αυτές οι διαφορές των καλλιτεχνικών κατηγοριών, διατηρούνταν σε κόσμους αυτόνομους και παράλληλους: σήμερα φαίνονται σαν εργαλεία που χρησιμεύουν σε ακριβείς ενέργειες».¹⁹

Κάποιοι κάνουν καλύτερα εκείνο ή το άλλο. Με το χρόνο άρχισαν οι ορισμοί, εκείνος είναι ζωγράφος, ο άλλος γλύπτης. Ύστερα στην αναγέννηση είχαμε τις συζητήσεις του Μπενεντέτο Βάρκι, αν είναι καλύτερη η ζωγραφική από την γλυπτική(...). Κάποιος λοιπόν, αναφέρει ο Φάμπρο, έχει επάγγελμα αν γνωρίζει τον τρόπο, ο οποίος ήταν μυστικός, μοναδικός. Η απώλεια του μυστικού ήταν απώλεια της ελευθερίας. Δημιουργούνται τα επιμελητήρια, και περιχαράκωνονται τα κεκτημένα επαγγέλματα. Το ζητούμενο από τους εργοδότες ήταν τότε η διαίωση της μορφής τους από τους καλλιτέχνες. Για να κατακτήσουν την αθανασία. Στην αναγέννηση γεννιέται το επάγγελμα του καλλιτέχνη.

Αν θεωρήσουμε ότι η δουλειά βάζει σε κίνηση τα πράγματα, αν θεωρήσουμε την ελευθερία επιλογών ανάμεσα σ' αυτό, ή εκείνο, έχουμε μια άλλη τέχνη, μια άλλου τύπου δουλειά. Η ελευθερία γίνεται κινητικότητα. Είμαι ελεύθερος να πάω εκεί η αλλού, αλλά αν παντού βρίσκουμε τα ίδια, η ελευθερία ακυρώνεται από την ομοιογένεια. Αισθάνεται κανείς ψεύτικα ότι είναι ελεύθερος γιατί μπορεί να μετακινηθεί από την δουλειά του και ο Φάμπρο καταλήγει ότι το πέρασμα από την ελευθερία στην κινητικότητα καθόρισε σήμερα την αντίληψη της ελευθερίας σαν αλλαγή του ενδιαφέροντος.

¹⁸ Jean François Chevrier, Photo Kunst, Arbeiten aus 150 Jaren.

¹⁹ Nicolas Bourriaud, ό.π.

Στις δραστηριότητες της τέχνης και του πνεύματος έχουμε ανάγκη ενός κέντρου ενδιαφερόντων, μιας συνέχειας αλλά αυτό είναι αντιφατικό με τη σημερινή έννοια της ελευθερίας. Αν ελευθερία είναι κινητικότητα, δεν είμαστε ελεύθεροι μόνο όταν αλλάζουμε ενδιαφέροντα. Το πρόβλημα είναι η σύνθεση των μέσων, από εκείνους που χειρίζονται ταυτόχρονα διαφορετικά, με τέχνη και συνέπεια. Η ελευθερία επιλογής διαφορετικών μέσων δικαιώνεται από το αποτέλεσμα. Δημιουργώ δεν σημαίνει για τον Καστοριάδη, *αρνούμαι τα άπειρα, όσα δεν θέλω να δημιουργήσω, ούτε αρνούμαι ορισμένους καθορισμούς.*

Ο Κουνέλλης αναφέρει ότι

«Το μέλλον ενός καλλιτέχνη είναι μια ανεκπλήρωτη εμπειρία ανοιχτή σ' όλους τους νεωτερισμούς, είναι η σύγκριση με άλλες έρευνες σε ένα κλίμα απόλυτης ανεκτικότητας, χωρίς ανταγωνισμούς στην κοινή επιθυμία μιας αλήθειας, όχι απόλυτης, που μας επιτρέπει να κατανοήσουμε και να απορροφήσουμε τη σκέψη των άλλων. Τα σύνορα πρέπει να πέσουν σε μια ερμηνεία πιο διεθνή, που πρέπει να αντιμετωπίσουμε και ένας καλλιτέχνης πρέπει να ξέρει να ερμηνεύει και να εκφράζει»

Τα θεμέλια μιας σύγχρονης ιστορίας

«Τι γίνεται λοιπόν; Πώς μπορούμε να αντιληφθούμε την ετερογενή κατάσταση όπου προβληματικές υπό εξαφάνιση, συνυπάρχουν με θεωρίες που βρίσκονται υπό επεξεργασία, και με αρχαϊσμούς που επανεμφανίζονται;»²⁰ Αναρωτιέται ο Régis Durand. Σήμερα, στον ίδιο χώρο ενός μουσείου, στην ίδια αίθουσα, εκτίθενται ταυτόχρονα έργα αρχιτεκτονικής, γλυπτικής, ζωγραφικής, φωτογραφίας, βίντεο, πολυμέσα αναμειγμένα σε ζωντανό διάλογο ανάμεσα τους.

Όπως αναφέρει ο Nicolas Bourriaud, η ζωγραφική μετατρέπεται σε επιφάνεια, η γλυπτική σε όγκο, η δράση σε μορφή, η συμπεριφορά σε έργο, το έργο σε συμπεριφορά. Όταν οι συζητήσεις περί αυτονομίας, την εποχή της διάδρασης, της συνύπαρξης των μέσων και της ψηφιακής εικόνας, που ανατρέπει παγιωμένες οντολογικές και φιλοσοφικές αντιλήψεις, φαίνεται να εξυπηρετούν μόνο την υπεράσπιση κεκτημένων θέσεων, ενός χώρου που αισθάνεται υπό απειλή.

Η απάντηση δεν μπορεί να είναι μοναδική. Κανείς καλύτερα από τον Walter Benjamin, δεν έχει αποδείξει ότι όλη η ιστορία της φωτογραφίας προϋποθέτει, υπονοεί μια γενική ιστορία. Όχι όμως για να συγκρίνουμε τις αξίες, δεν μπορούμε να συγκρίνουμε εκείνα τα έργα με τα άλλα, οι συνθήκες κι οι αφετηρίες κάθε εποχής είναι τόσο διαφορετικές.

Το 1969 γίνεται στην Kunsthalle της Βέρνης η έκθεση του Harald Szeemann *«Ζήσε στο κεφάλι σου, όταν οι στάσεις γίνονται μορφές»* (Live in Your Head when attitudes become forms) με 69 καλλιτέχνες διαφορετικών εθνικοτήτων. Το 1970 στην Κολωνία έγινε η έκθεση – Happening and Fluxus.

Συγχρόνως η φωτογραφία μπαίνει στο πεδίο της τέχνης και δεν είναι πια ένα μέσο εγκλωβισμένο στην ιστορία του, ανίκανο να πλέξει μια διαλεκτική με τις τέχνες, τις οποίες ονομάζουμε εικαστικές. Πρώτα η φωτογραφία, ήταν εικόνα, ίχνος, κειμήλιο. Εικόνα πρόσκαιρη και εύθραυστη.

Το 1980 αυτό που ακολούθησε δεν θα είναι παρά η παραλλαγή με διαφορετικές πολεμικές αυτού που καθορίστηκε στην αυγή της δεκαετίας του '70.(...)Το τέλος της αυτονομίας του φωτογραφικού πεδίου ανοίγει τη δυνατότητα -που θα αναπτύξει επ' άπειρον ο μεταμοντερνισμός-, του υβριδισμού, της ανάμιξης και της επιμειξίας, της μόλυνσης των μέσων από ένα άλλο, που αποτελούν έναν από τους προσδιορισμούς της σύγχρονης τέχνης. (...)Το 1990 στην Μπιενάλε της Βενετίας, δίνεται το βραβείο γλυπτικής στους Bernd και Hilla Becher, δηλαδή σε φωτογράφους που προέρχονται από την εννοιολογική τέχνη, οι οποίοι με μια αντικειμενική αντίληψη αρχειοθετούν μεθοδικά βιομηχανικά κτίρια που εξαφανίζονται. Το 1991 η έκθεση του φωτογραφικού έργου της Susanne Lafont γίνεται στην Galerie Nationale du jeu de Paume στο Παρίσι, χώρος αποκλειστικά για εκδηλώσεις ζωγράφων και γλυπτών. Το παράδοξο στην κορύφωσή του, δύο έργα καθαρά φωτογραφικά και ταυτόχρονα επίσημα συνδεδεμένα στη γλυπτική και στη ζωγραφική.

²⁰ Régis Durand., *Le temps de l' image*, ed. La Différence

Η μετουσίωση, η μετατροπή της φωτογραφίας σε ζωγραφική ή γλυπτική, γίνεται υπό την αιγίδα των θεσμών. (Μπιενάλε της Βενετίας, Μουσείο του Jeu de Paume), (...) Από την άλλη, είναι έργα, εν μέρει, συνδεδεμένα με τη θεωρητική και κριτική άνοδο αυτού που ο Jean François Chevrier ονόμασε η «μορφή-πίνακας».

Η μορφή πίνακας έχει σαν κριτήρια: την καθαρή οριοθέτηση του ενός επιπέδου, τη μετωπικότητα, τη συγκρότηση ενός αυτόνομου αντικειμένου. Ο όρος «πίνακας-φωτογραφία» ή «φωτογραφία-πίνακας» εμφανίστηκε το 1980 σε καλλιτέχνες όπως ο Καναδός Jeff Wall ή ο Γάλλος Jean Marc Bustamante.

Οι δύο εκθέσεις – μανιφέστο υπήρξαν οι:

Μια άλλη αντικειμενικότητα, (Une autre objectivité) στο Παρίσι και Φωτογραφία-τέχνη (Photo-kunst), στην Στουτγάρδη, και οι δύο το 1989. Η μορφή πίνακας γνώρισε την πλαστική επιτυχία και κριτική που γνωρίζουμε...»²¹

Οι αναφορές στο λογοπαίγνιο «Καλλιτέχνης – Φωτογράφος» αναφέρεται για να ορίσουν ορισμένοι θεωρητικοί δύο ξεχωριστές τάσεις. Γενικά μπορούμε να πούμε «ότι υπάρχουν εκείνοι που επιλέγουν-επιλέγονται να εγγράψουν τη δραστηριότητά τους στο θεσμοθετημένο χώρο της τέχνης και εκείνοι που επιλέγουν-επιλέγονται στον καθαρό χώρο της φωτογραφίας».²²

Οι λόγοι διατήρησης αυτού του λογοπαίγνιου είναι πολλαπλοί. Έχει ιστορικές ρίζες και οφείλεται στις διαφοροποιήσεις που ξεκίνησαν τη δεκαετία του 70, με τη χρήση του φωτογραφικού μέσου από τους καλλιτέχνες της νέας πρωτοπορίας, από τα κινήματα της στάσης και της συμπεριφοράς σαν καταγραφή των δράσεων τους.

Γεγονός όμως είναι, ότι υπάρχουν πολυάριθμοι «καθαροί φωτογράφοι» που προέρχονται κύρια από σχολές καλών τεχνών, όπως π.χ. ο Andrea Gursky, ο Thomas Struth, ο Sugimoto, ο G. Horsfield, ο Jeff-Wall, και άλλοι με σκηνοθετημένη φωτογραφία. Εντάσσουν τη δουλειά τους στο θεσμοθετημένο χώρο της σύγχρονης τέχνης και ορίζουν τον εαυτό τους ως καλλιτέχνες. Υπάρχουν παράλληλα οι σύγχρονοι πικτοριαλιστές, ενώ άλλοι δουλεύουν με το πνεύμα του μεταμοντερνισμού, ακολουθούν τις τάσεις της επιμειξίας, της ιδιοποίησης, τα υβριδικά μοντέλα τέχνης, ή χρησιμοποιούν τη φωτογραφία σαν objet-trouné. Άλλοι είναι ανοιχτοί σε κάθε πειραματισμό. Αντίθετα με εκείνους που πιστεύουν σε μια αυτονομία του φωτογραφικού χώρου, όπου για ορισμένους δεν είναι μόνο αναγκαία η καθαρή χρήση της φωτογραφίας, αλλά είναι εξ' ίσου αναγκαία η ανάπτυξη ενός προκαθορισμένου στυλ σύμφωνα με το μέσο.

Η Dominique Baqué έγραψε στον κατάλογο του Maison Européenne της φωτογραφίας (Παρίσι 1997), επ' ευκαιρία του εορτασμού για τα 150 χρόνια της φωτογραφίας, ότι οι διαχωρισμοί, οι ορισμοί και οι αυθαίρετες ομαδοποιήσεις έχουν αποδειχθεί ιστορικά εύθραυστοι και εφήμεροι. Δεν αντέχουν. «*Ιστορικά αυτές οι συζητήσεις γίνονται κάθε φορά που οι ερμηνείες ψάχνουν μια αξία ειδικότητας δίπλα στο μέσο και όχι δίπλα στις καλλιτεχνικές διαδικασίες*».

Αναφέρονται όμως και σε διαφορετικές αντιλήψεις για την ιστορία της τέχνης και των ορισμών της, όπως αυτοί εξελίσσονται και θα μεταβάλλονται διαρκώς. «*...Όταν δύο μαλώνουν, δεν μπορούμε να πούμε αυτό είναι αλήθεια και αυτό είναι ψέμα, ή τουλάχιστον δεν είναι αυτός ο λόγος για τον οποίο αυτοί οι δύο μαλώνουν. Μαλώνουν γιατί στέκονται σε δύο επίπεδα, μη γειτονικά, γιατί δεν στέκονται στο ίδιο επίπεδο του νοήματος, γιατί ο ένας περπατά επί μακρόν σ' έναν λαβύρινθο διαφορετικό από εκείνο που περπατά ο άλλος, γιατί οι δύο λαβύρινοι διατέμνονται κατά μήκος μιας γραμμής που επιτρέπει τη διαφυγή σ' ένα άλλο επίπεδο, αλλά σε σχέση με τα υπόλοιπα δεν ταιριάζουν.*»²³ Σε περιόδους όπως η σημερινή, όπου σταδιακά με τις νέες τεχνολογίες αναπροσδιορίζεται το μέσο με τη μείωση της χημικής διαδικασίας σε όφελος της ψηφιακής εικόνας, αναδιαρθρώνεται και ένας αντίστοιχος βιοτεχνικός χώρος. Στις διαδρομές μας ενδιαφέρει η διαφορετική προσέγγιση του κάθε καλλιτέχνη, από όποιο χώρο και αν προέρχεται, στο βαθμό που δημιουργεί έργο με μέσο τη φωτογραφία.

²¹ Dominique Baque, ό.π.

²² Jean François Chevrier, ό.π.

²³ Franco Berardi, *Μοριακότητες, 'Χαρτογραφώντας δρόμους που ανοίγονται'*, Ελευθεριακή κουλτούρα.

ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Μια σύντομη αναδρομή στον 19^ο αιώνα

Η αποδοχή

Ας θυμηθούμε την επιστολή – αίτημα που 136 χρόνια πριν, το 1863, η Φωτογραφική εταιρεία της Μασσαλίας έστειλε στον τότε Υπουργό. *«Να γίνουν δεκτά στην έκθεση καλών τεχνών, τα έργα τέχνης που είναι αποτέλεσμα της φωτογραφικής εφαρμογής».*

Τα θέματα που ανακινούν είναι ότι πρέπει να γίνει μια σαφή διάκριση ανάμεσα στη φωτογραφική επιστήμη που προέρχεται από τη χημεία και τη φωτογραφική τέχνη, που είναι η τέχνη της φωτογραφικής διαδικασίας.

Έγραφαν τότε: *«Η τέχνη γενικά έχει σαν στόχο να εκδηλώνει προς τα έξω, με διαφορετικά μέσα, την σκέψη..... τα αισθήματα, τα πάθη του ατόμου. Τώρα αν αυτά τα μέσα θα είναι η γραφή, η γραμματική, η προοπτική και το πινέλο ή η φωτογραφία ο στόχος είναι ο ίδιος (...) εξ' άλλου, η διαδικασία στην τέχνη είναι δευτερεύουσα.*

*Είναι η ιδέα, είναι η επιλογή του τρόπου για να εκφρασθεί κανείς αυτό που είναι ουσιώδες».*²⁴

Η πρακτική του νέου σύμφωνα με τους κανόνες του παλιού

«Μια νέα παραστατική τεχνική δεν κάνει μια νέα τέχνη αλλά αναδεικνύει τις συνθήκες εμφάνισής της. Πλάθει την αντίληψη, ενεργεί στο φανταστικό, επιβάλλει μια παραστατική λογική, μια οπτική του κόσμου.»

Μια δυνατότητα που προσφέρει η μηχανή είναι η αύξηση της ποσότητας χωρίς όμως να την ακολουθεί αναγκαστικά και η αντίστοιχη ποιότητα. Η προκαθορισμένη τεχνική της: *«πιέστε το κουμπί, εμείς κάνουμε τα υπόλοιπα»*²⁵ ενώνεται άμεσα με μια δοκιμασμένη εικονογραφία που μεταφέρεται στον τρόπο καταγραφής της πραγματικότητας. Η γρήγορη διάδοση της φωτογραφίας δεν προέρχεται από τη νέα οπτική που προσφέρει η φωτογραφική συσκευή, αλλά από την ταχύτητα και το χαμηλό κόστος χρήσης της.

«Όταν οι εφευρέτες ενός νέου εργαλείου το χρησιμοποιούν για να παρατηρήσουν τη φύση, αυτό που ελπίζουν να εξαγάγουν, είναι πάντα ελάχιστο σε σύγκριση με τη σειρά των διαδοχικών ανακαλύψεων, των οποίων το εργαλείο υπήρξε η καταγωγή», παρατηρούσε ο φυσικός Arago στις 3 Ιουλίου του 1839, στην ομιλία του που έγινε στη βουλή της Γαλλίας για να τους πείσει να αποκτήσουν την εφεύρεση του Daguerre και να *«την κάνει δώρο στον κόσμο»*.

²⁴Dominique Baque Le Documents de la modernité, Anthologie de textes sur la Photographie de 1919 à 1939, Ed. Jacqueline Chabon, 1993

²⁵ Διαφήμιση της Kodac τον 19ο αιώνα

«Παρ' όλα αυτά ποτέ όπως σε εκείνες τις πρώτες δεκαετίες δεν υπήρξε τόσο προφανές, ότι, αν η φωτογραφική μηχανή μπορούσε να αντικαθιστά το χέρι, τίποτε δεν μπορούσε να αντικαταστήσει το μάτι που βρίσκεται πίσω από το φακό και έκανε τις πιο σημαντικές επιλογές, μάτι – μυαλό – σκέψη.

Έτσι τα μάτια που αρχίζουν να ξαναπαίρνουν φωτογραφικά τη φύση, ήταν γεμάτα από μοντέλα νεκρών φύσεων και ζωγραφικών τοπίων, συντεταγμένων, όχι σύμφωνα με την πραγματικότητα, αλλά σύμφωνα με τους συνθετικούς νόμους που είχαν οριστεί από τις διάφορες ζωγραφικές σχολές. Το ίδιο ίσχυε και για το πορτραίτο, που ως επί το πλείστον ο φωτογράφος είχε να κάνει με τα γούστα του πελάτη, ο σκοπός του οποίου ήταν να μπει με το χαμηλότερο έξοδο στο αριστοκρατικό προνόμιο που του επέτρεπε τη διαφύλαξη των χαρακτηριστικών του. Ήθελε λοιπόν να έχει ένα πορτραίτο το οποίο να είναι σύμφωνο με μια ήδη δοκιμασμένη εικονογραφία.

Η δαγκεροτυπία - η φωτογραφική εγγραφή σε μια μεταλλική πλάκα- που παράγει μόνο ένα θετικό, ήταν το μέσο με το οποίο αρχικά διαδόθηκε το φωτογραφικό πορτραίτο. Ο τρόπος παρουσίασης της δαγκεροτυπίας κορνιζαρισμένος σε φόντο βελούδου και συχνά σε κλειστά κουτιά, ανακατασκευάζει την πολύτιμη ατμόσφαιρα του κάδρου και της μινιατούρας που προτείνει να αντικαταστήσει. Σε λίγα μόνο χρόνια, το επάγγελμα του μινιατουρίστα κατεστράφη και πολλοί για να επιβιώσουν έγιναν φωτογράφοι, ή χρωμάτιζαν και ρετουσάριζαν τις δαγκεροτυπίες». ²⁶

Σήμερα μπορούμε να κρατάμε αποστάσεις από την ατμόσφαιρα μυστηρίου και μαγείας που περιέβαλλε την εμφάνιση της φωτογραφίας. Ο πνευματισμός, η δεισιδαιμονία, συνδέθηκαν με τη φωτογραφία που αποκάλυπτε, έδινε μορφή στα αόρατα στρώματα του ανθρώπινου σώματος. Σύμφωνα με τη θεωρία των φασμάτων. Την ιδέα που υποστηρίζει πως ο άνθρωπος αποτελείται από μια σειρά από εικόνες, που αναπαριστούν τις ίδιες και ξεκολλούν η μια μετά την άλλη. Ο Nadar έγραφε για τον Balzac, συγγραφέα της θεωρίας των φασμάτων, στα απομνημονεύματα του με τίτλο *Όταν ήμουν φωτογράφος* ²⁷.

«Σύμφωνα με τον Balzac, κάθε σώμα στη φύση αποτελείται από μια σειρά φασμάτων, τοποθετημένα το ένα πάνω στο άλλο, σαν απειροελάχιστα φιλμ ως το άπειρο, σε όλες τις κατευθύνσεις που πραγματοποιεί η ανθρώπινη όραση. Ο άνθρωπος βρίσκεται σε αδυναμία να δημιουργήσει –να ορίσει δηλαδή ένα στέρεο πράγμα, με αφητηρία μια παρουσία και το αόρατο, το τίποτε, να κάνει κάτι, με κάθε ενέργεια του ο Daguerre επενέβαινε, αποκολλούσε και κρατούσε ένα από τα στρώματα του φωτογραφικού σώματος, με αποτέλεσμα αυτό το σώμα και σε κάθε επαναλαμβανόμενη ενέργεια να χάνει ένα από τα φάσματά του, το θεμελιώδες μέρος της ύπαρξης που το συνέθετε».

Η R. Krauss αναφέρει ότι ο Barbey d'Aurevilly έλεγε πως ο Balzac έχει περιγράψει «την αρρώστια του δέρματος των ρεαλιστών» και «πως αν η γραπτή περιγραφή είχε σαν στόχο να απογειώσει την επιφάνεια ενός υποκειμένου και να τη μεταφέρει στη σελίδα ενός διηγήματος, είναι γιατί ο Balzac πίστευε ότι αυτή η επιφάνεια μιλούσε η ίδια, στο βαθμό που είναι η πιστή εσωτερική αναπαράσταση του ανθρώπου. Η εξωτερική ζωή, έγραφε, είναι ένα είδος οργανωμένου συστήματος που αναπαριστά έναν άνθρωπο με τόση ακρίβεια όσο είναι εκείνη που αναπαράγει τα χρώματα στο καθούκι του σαλιγκαριού» ²⁸. Αυτού του είδους η μεταφορά, παράγει τον τύπο του ρόλου της ανθρώπινης κωμωδίας.. « Το ένδυμα του προτρέπει τόσο καλά στον τρόπο ύπαρξης και στα ελαττώματα του και εκφράζει με τόση πληρότητα την ζωή του ώστε φαίνεται σαν να γεννήθηκε ντυμένος...» ²⁹.

Όπως εξηγούσε ο Balzac, η φυσική περιγραφή με την οποία προσπαθούσε να εξηγήσει τον χαρακτήρα, προέρχεται από τη μελέτη των δέκα τόμων του βιβλίου του Lavater ³⁰ *Η τέχνη να γνωρίζεις τους ανθρώπους από την φυσιογνωμία* ο οποίος υποστήριζε πως ο χαρακτήρας συγκρίνεται με μια γεννήτρια προβαλλόμενων εικόνων στον κόσμο, με τη μορφή πολλαπλών σκιών του υποκειμένου τους....Οι σιλουέτες αυτά τα πορτραίτα του προφίλ, ήταν κυριολεκτικά η υλοποίηση της προβαλλόμενης σκιάς... πορτραίτα που παράγονται με σχεδόν μηχανικά μέσα, και αναφέρονται σαν το προπομπό της φωτογραφικής διαδικασίας στις περισσότερες ιστορίες της φωτογραφίας... Ήταν αρκετό στον Balzac να προσθέσει ένα συμπληρωματικό στοιχείο στο φυσιογνωμικό σύστημα των ιχνών του Lavater για να μπορέσει να αναπτύξει τη θεωρία των φασμάτων.

²⁶ Daniella Palazzoli

²⁷ Nadar, *Quand j' étai s photographe*, ed. d'Aujourd'hui, Plan de la Tour 1979.

²⁸ H. de Balzac, *Traite de la vie élégante*, στο *Oeuvres complètes*, vol.xx, Calmann-Lévy, Paris 1871

²⁹ G.M.Fess, *The Correspondence of Physical and Material Factors with Character in Balzac*, University of Pennsylvania, Philadelphia 1924 σελ. 90.

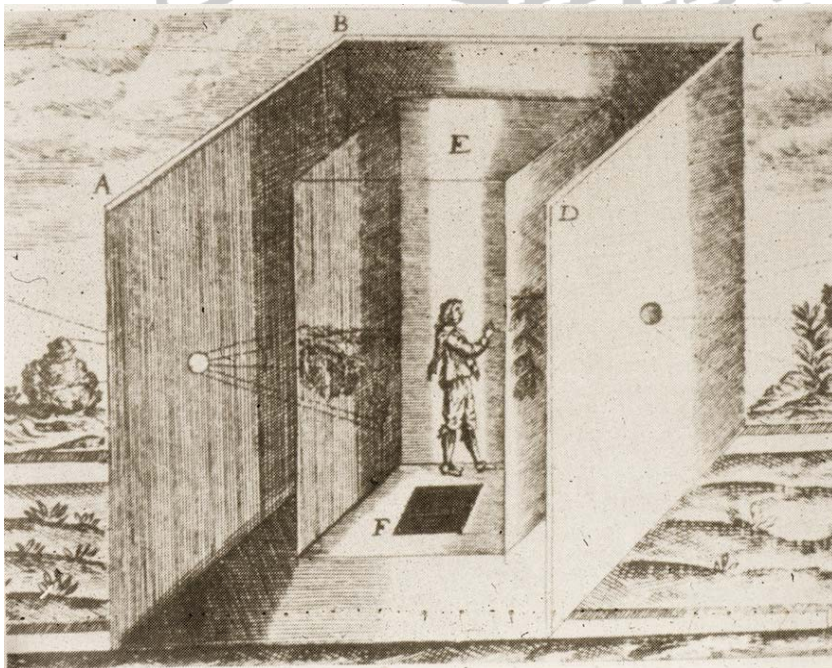
³⁰ J.K. Lavater, *L' art de connaître les homes par la physionomie*, vol.I,L. Pruhomme,Levrault, Schoell and Co, 1806,p.127.

Ένα στοιχείο που μεταμόρφωσε την έννοια της φυσικής εκδήλωσης του χαρακτήρα, σε μια ιδέα του ανθρώπου, αντιληπτού σαν ένα σύνολο φασματικών εικόνων. Το στοιχείο αυτό είναι το φως...Το μέσο, που με την ορολογία του Nadar, «Κάνουμε ένα πράγμα από το τίποτε».³¹

Η ρομαντική υποκειμενική σχολή και η μηχανική ακρίβεια της φωτογραφικής συσκευής. Η ψευδαίσθηση της πραγματικότητας

«Όλη η τέχνη που προσανατολίζεται στο 'ρεαλισμό' από την αναγέννηση ως τον μετά-μπρεσιονισμό προσπαθεί να δημιουργήσει μια ψευδαίσθηση. Κυρίως τη ψευδαίσθηση ότι βλέπει κανείς-σαν μέσα από ένα παράθυρο- ένα κομμάτι της πραγματικότητας, που το ίδιο αποκαλύπτεται πέρα από το ζωγραφικό επίπεδο, τη ζωγραφισμένη επιφάνεια. Η εφεύρεση της φωτογραφίας έφερε τη ψευδαίσθηση της πραγματικότητας στο υψηλότερο σημείο»³²

«Τον 19^ο αιώνα, ο κανόνας και ο προσανατολισμός στα πλαίσια της όρασης ήταν η άποψη της ψευδαίσθησης. Η φωτογραφική αντικειμενικότητα, γίνεται κατανοητή, σαν την υποκειμενική συμφωνία με μια φύση, που επιδιώχθηκε να της αποδοθεί το πρωτόγονο μεγαλείο της. Αντίληψη που δημιούργησε τη ρομαντική υποκειμενική σχολή».³³



Athanasse-Kircher-1646-Camera-Obscura



Profils-d'-ombre-18th-century

³¹ R. Krauss, ό.π.

³² Michal kohler, *Arranged, Constructed and Staged photography*, Σελ. 20 Edition Stemmler

³³ F.Chevrier, ό.π.

Στο χώρο της τέχνης η εφεύρεση της φωτογραφίας το 1839, προκάλεσε μια επανεκτίμηση της αντίληψης για την πραγματικότητα. Ο στόχος της απόδοσης της αυθεντικότητας πραγματοποιείται 'αντικειμενικά' από τη φωτογραφία που εξαρτάται από το φως. Η ζωγραφική αναπαράσταση της ίδιας λεπτομέρειας παρμένης από την πραγματικότητα, μετατίθεται από τη φωτογραφία στο επίπεδο της 'υποκειμενικής' μεταβολής, των 'αντικειμενικών' γεγονότων της εμπειρίας. Οι συζητήσεις έφεραν αντιμέτωπους τον ιδεαλισμό της ρομαντικής υποκειμενικής σχολής με το ρεαλισμό και τη μηχανική ακρίβεια της φωτογραφικής συσκευής.

Η φωτογραφία γίνεται αντιληπτή ως ο καθρέπτης του κόσμου. Υπερισχύει η έννοια της ομοιότητας, της μίμησης, της πραγματικότητας. Το υλικό αντικείμενο γίνεται για πρώτη φορά σαφές, κατανοητό, και ευκρινές. Ο υλικός κόσμος αφήνει άμεσα, τις ίδιες του τις ενδείξεις, αυτόματα στην εικόνα. Πρόκειται για μια απατηλή αληθοφάνεια.

«Η φωτογραφία έδωσε από την αρχή την εντύπωση ότι είναι αληθινή. Ότι είναι η ίδια η αλήθεια. Όχι μόνο για την ομοιότητα, αλλά γιατί δίνει την ευκαιρία στον παρατηρητή να ξαναζήσει εκείνη την πρωταρχική στιγμή της συν-παρουσίας, στον ίδιο τόπο και χρόνο, του υποκείμενου, του αντικείμενου και της λανθάνουσας εικόνας, με ένα τρόπο περίπου αυτόματο... Γεγονός που την διαφοροποιεί από τη ζωγραφική,(...). Όμως και στις δύο περιπτώσεις έχουμε την ίδια διαδικασία, ο εικονοπλάστης δίνει ζωή και ο παρατηρητής ξαναζεί ένα ίδιο αρχικό θεμελιώδες παρόνλιγο έως πολύ εκτεταμένο, ανάλογα αν κοιτάζει κανείς έναν πίνακα ή μια φωτογραφία, στους οποίους βασίζεται η χρονική έννοια της εικόνας. Τη λέξη «ανα-παράσταση» πρέπει να τη πάρουμε κατά γράμμα... Στη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα η φωτογραφία επέβαλε ένα κοινό μοντέλο αντιληπτικής συμπεριφοράς, ισχυρά ενοποιητικό και ομοιόμορφα συμμετοχικό στο οποίο ορθώνεται μια νέα συνήθεια.....»³⁴

Από την άλλη πλευρά, ο Edmond Couchot παρατηρεί ότι η φωτογραφία έκανε ένα αποφασιστικό και συμπληρωματικό βήμα προς τον αυτοματισμό της αναπαράστασης. Η φωτογραφική συσκευή έχει πλέον αναλάβει σχεδόν το σύνολο της δουλειάς που γίνεται από το μάτι και το χέρι για τη κατασκευή της προοπτικής.

«...Η φωτογραφική πλάκα λειτουργεί όπως ο ενδιάμεσος μηχανισμός που χρησιμοποιούσε ο Alberti για την κατασκευή της προοπτικής. Γράφει αυτόματα στην επιφάνεια της, δεν ερμηνεύει τις εικόνες που έχουν 'καδραρισθεί' από την ορατή πραγματικότητα....Η διαφορά τώρα είναι ότι ο αυτοματισμός επεκτείνεται και στη δουλειά της διανομής του φωτισμού,...ο φωτογράφος, σαν οργανωτής, αντιλαμβάνεται ότι στερείται ένα μεγάλο μέρος του έως τότε ρόλου του ζωγράφου, να είναι ο κύριος της σύνθεσης, τώρα εναπόκειται σ' αυτόν να την ανανεώσει» Αναλύσεις όμως που όπως και εκείνης του Bazin στοχεύουν να καθορίσουν τη μηχανική διαδικασία της γέννησης της φωτογραφικής εικόνας και όχι το δημιουργικό αποτέλεσμα, την ίδια την εικόνα.

³⁴ Edmond Couchot, ό.π.



William-Wollaston-1806-Camera-Lucida

Στον αυτοματισμό της αναπαραστάσης, η φωτογραφία προσθέτει τον αυτοματισμό της αναπαραγωγής, που εκατό χρόνια μετά την ανακάλυψη της το 1936, θα αναλύσει ο Walter Benjamin, σε ένα δοκίμιο του με τίτλο *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του*³⁵ το οποίο θα εξετάσουμε εκτενέστερα στη συνέχεια.

Ο Charles Baudelaire και οι απόψεις του-αναθέματα για τη φωτογραφία, στην έκθεση του Παρισιού το 1859. Η φωτογραφία γεννήθηκε τον 19ο αιώνα, ταυτόχρονα με τον μοντερνισμό ανάμεσα στις πιο βίαιες καταγγελίες.

Η γενικότερη άποψη της εποχής ήταν ότι η φωτογραφία είναι μια μίμηση της πραγματικότητας. Η αντίληψη αυτή διαμορφώθηκε λόγω της μηχανικής και τεχνικής της φύσης η οποία της επέτρεπε να υλοποιεί εικόνες «αντικειμενικές» και «φυσικές».

Θεωρήθηκε ένα προϊόν το οποίο δημιουργείται χωρίς κόπο, «εύκολα», χωρίς δεξιότητα, χωρίς την επέμβαση του χεριού.

Στο σαλόνι του Παρισιού το 1859 ο Baudelaire έλεγε ότι η Φωτογραφία αντικαθιστά την τέχνη του χεριού και του ματιού, είναι μηχανική, εύκολη, αναπαράγει τη φύση με την πλέον θλιβερή ακρίβεια, χωρίς φαντασία, αντίθετα με το έργο που προέρχεται από το πνεύμα, τη φαντασία, το ταλέντο, την επιδεξιότητα...

Η βιομηχανία που θα μας δώσει ένα αποτέλεσμα ταυτόσημο με την φύση θα είναι η απόλυτος τέχνη. Η καταγραφική φωτογραφία ταυτίζεται με την πραγματικότητα λόγω της θεωρούμενης πιστότητας, της αυτόματης γραφής, άρα της απουσίας του δημιουργού.

³⁵ Walter Benjamin, Δοκίμια για τη τέχνη εκδόσεις 'Κάλβος' Μετάφραση Δ.Κούρτοβικ.



Louis-Jacques-Mandé Daguerre 1839 : η πρώτη φωτογραφία ανθρώπου

Το έργο αντίθετα που προέρχεται από το πνεύμα, ασχολείται με την εσωτερικότητα του κόσμου και το βαθύτερο περιεχόμενο του, με πλαστική έρευνα και ελευθερία που αντανακλά την προσωπικότητα του καλλιτέχνη.

Η αντίληψη αυτή του διαχωρισμού του έργου τέχνης από τη φωτογραφία, ιδέα του μοντερνισμού, γίνεται η αφετηρία των επικρίσεων, απωθεί, απομονώνει την φωτογραφία η οποία στερείται θεωρητικού λόγου για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, μέχρι τα κείμενα του Walter Benjamin το 1931 και 1936 που θα απαντήσουν στον Baudelaire.

Η φωτογραφία παραμένει η «μηχανή», η εικόνα τεχνολογικού χαρακτήρα, που έπρεπε να διατηρηθεί στην υπηρεσία των τεχνών και της επιστήμης, σαν ένα δευτερεύον συμπληρωματικό τους μέσο. Είναι ένα εργαλείο αρχειοθέτησης ντοκουμέντων και καταγραφικής μνήμης της πραγματικότητας. Επομένως δεν μπορεί να είναι η ίδια τέχνη, εφ' όσον δεν είναι μια δημιουργία που βασίζεται στη φαντασία.

Το περιεχόμενο της υπάρχει μόνο λόγω του αναλογικού της χαρακτήρα, εκείνου της μίμησης, του καθρέπτη της πραγματικότητας, της πλατωνικής αντίληψης για την ζωγραφική αναπαράσταση, η οποία για τον Baudelaire ήταν το κύριο και πρακτικά το μοναδικό της χαρακτηριστικό.

« Προτιμώ να ατενίζω το ψεύτικο ντεκόρ του θεάτρου. Επειδή είναι ψεύτικο είναι απείρως πιο κοντά στην αλήθεια... Οι περισσότεροι ζωγράφοι τοπίου είναι ψεύτες γιατί έχουν παραμελήσει να ψεύδονται». Προσανατόλισε την αξία της ψευδαισθήσης, την 'ιλουζιονιστική' παράδοση, ως τον κανόνα και το πλαίσιο όρασης.

Η αντικειμενικότητα που προσέφερε η φωτογραφία μετατρέπεται σε μια εφεύρεση της υποκειμενικής συμφωνίας με μια φύση της οποίας επιδιώχθηκε να αποδοθεί το πρωτόγονο μεγαλείο, αναφέρει ο J.F.Chevrier. Συμφωνία η οποία διαλύεται στις αρχές του αιώνα.

Ο Baudelaire κατήγγειλε την λατρεία της φύσης που ενθαρρύνεται από την φωτογραφία: « ανοίγουν ένα παράθυρο και όλος ο χώρος που περιέχεται στο τετράγωνο του παραθύρου, δένδρα, ουρανό, αποκτούν για τους φωτογράφους την αξία ενός έτοιμου ποιήματος... μας δείχνουν ένα δένδρο και μας λένε: να ένα τοπίο». Ακριβώς ότι κάνουν οι περισσότεροι σύγχρονοι φωτογράφοι, παρατηρεί ο Chevrier.³⁶

Σε κάθε κριτική υπάρχει θεωρία και ηθική. Ο Baudelaire είναι αντίθετος με το ρεύμα των νατουραλιστών και των ρεαλιστών.

³⁶ J.F. Chevrier, ό.π.

Εκφράζει μια ιδεαλιστική αντίληψη της τέχνης σαν μια δραστηριότητα απαλλαγμένη από κάθε ιστορική και κοινωνική λειτουργία.

«Υπάρχει η ιδέα ότι η τέχνη πρέπει να μας επιτρέπει να έχουμε πρόσβαση στη φύση, ότι ο ιδανικός τρόπος να την βλέπουμε προϋποθέτει μια έννοια ιδανική για τη τέχνη... είναι ο ιδεαλισμός, αυτή η πίστη στην πρωταρχικότητα του πνεύματος η οποία εμπνέει τη στάση αυτή για τη φωτογραφία η οποία θεωρείται ότι είναι «υλιστική και ευθυγραμμισμένη με την αλήθεια».³⁷

Το φωτογραφικό βλέμμα πραγματοποιείται, γιατί εκχωρεί την πρωτοκαθεδρία στο αποσπασματικό και τη μηχανική φύση της μηχανής» θα του απαντήσει ο Μπένγιαμιν

Την ίδια εποχή όμως δημιουργείται και μια νέα αντίληψη η «θετική», η « αισιόδοξη», που θα διαρκέσει και ως το μισό του επόμενου αιώνα. Η σκέψη ότι επιτέλους με αυτή την εφεύρεση θα μπορούσε πλέον η τέχνη, η ζωγραφική, να απελευθερωθεί, μέσα από τη φωτογραφία, από το συγκεκριμένο, από την περιγραφή, την άμεση πραγματικότητα, από την χρηστικότητα και να αφιερωθεί απρόσκοπτα στην δημιουργία.

Θέση που θα υποστηρίξουν όπως θα δούμε οι κυβιστές πολύ αργότερα. Ο Picasso σε μια συζήτηση με τον Brassai³⁸ το 1939 αναφέρει:

« αφού βλέπετε όλα εκείνα που μπορείτε να εκφράσετε μέσα από τη φωτογραφία, ανακαλύπτετε όλα εκείνα που δεν μπορούν να μείνουν πλέον στον ορίζοντα της ζωγραφικής αναπαράστασης».

Το 1840, πράγματι, ένα μεγάλο μέρος από τους μινιατουρίστες και τους ζωγράφους τοπίου έγιναν φωτογράφοι. Ο ίδιος ο Baudelaire έκανε το φωτογραφικό του πορτραίτο από τον Nadar. Οι περισσότεροι ζωγράφοι κατηγορούσαν τη φωτογραφία για καθαρά βιοποριστικούς λόγους. Όταν ο Igres ρωτήθηκε τι σκέπτεται για τη φωτογραφία είπε: *«νομίζω ότι είναι θαυμάσια αλλά δεν πρέπει να το λες».*³⁹ Ο ίδιος χρησιμοποιούσε, όπως και άλλοι, κρυφά φωτογραφίες για τη ζωγραφική του.

Ο μοντερνισμός απορρίπτοντας τον πικτοριαλισμό, αμφιταλαντεύεται στο ενδιάμεσο των δύο πολέμων ανάμεσα στην αποδοχή της φωτογραφίας σαν ντοκουμέντο του μοντερνισμού, και της απόστασης που μπορεί να έχει από εκείνο που απεικονίζει, από την αναφορικότητα την παραπομπή της στο πραγματικό. Από τη φανταστική ονειρική παραπομπή των σουρεαλιστών μέχρι την καταγραφική 'αντικειμενική' φωτογραφία. Αναδεικνύοντας τις αντιφάσεις.

³⁷ Régis Durand, ό.π.

³⁸ Brassai, *Conversation avec Picasso*, ed. Gallimard, 1964.

³⁹ Dialogue with photography, interviews by Paul Hill, and Thomas Cooper, Dewi Lewis publishing 1998, N.Y, σ. 19



Jean-Gabriel-Eynard-Lullin-1843



Ο καλλιτεχνικός μοντερνισμός, του τέλους του 19ου αιώνα και σε όλη τη διάρκεια του 20ου έως πρόσφατα, βρίσκει την πιο προκλητική, διεκδικητική, και θεαματική του έκφραση, στα λεγόμενα κινήματα της πρωτοπορίας. Κάθε ρεύμα του αναπτύσσει την δική του οπτική για τη προοπτική της μοντέρνας τέχνης

Ο όρος μοντερνισμός για τον Jimenez δεν ορίζει με τη στενή έννοια μια καθορισμένη ιστορική περίοδο. Όλες οι εποχές, και η αρχαιότητα, γνώρισε τους αρχαίους και τους μοντέρνους. Τους υπέρμαχους ενός νέου πνεύματος και τους συντηρητικούς, τους λίγο έως πολύ οπισθοδρομικούς. Είναι ακριβώς στο τέλος του 17ου αιώνα όταν αποδίδεται στον όρο «μοντέρνο» μια ιδιαίτερη έννοια ως τον επόμενο αιώνα την εποχή του διαφωτισμού.

Οι μοντέρνοι δεν είναι μόνο αυτοί που αντιτίθενται στο κλασικό συναίσθημα, την πίστη, την αρχαία μυθολογία. Αλλά οι καρτεσιανοί που κατακτώνται από την επιστημονική πρόοδο και τεχνική, πεπεισμένοι για την πρωτοκαθεδρία της λογικής πάνω στις άλλες ανθρώπινες αισθήσεις.



Desive-Channey-1858

Στην τέχνη και αισθητική, είναι η φιλοσοφία του Hegel, εκείνη που ενέπνευσε την τωρινή επίκαιρη έννοια του μοντερνισμού. Ο Hegel επιβεβαιώνει την απόλυτη ελευθερία του δημιουργού στο τέλος της ρομαντικής εποχής. Ο καλλιτέχνης σύμφωνα με τον Hegel είναι πλέον ελεύθερος να διαλέξει τις μορφές, τα θέματα, τα υλικά, χωρίς να υποβάλλεται στο σεβασμό κανόνων και προηγούμενων συμβάσεων. Ο φιλόσοφος προλέγει μια τέχνη η οποία δεν υπήρχε ακόμα.

Μια τέχνη μεταρομαντική, ανοιχτή σε μορφολογικές έρευνες στο δεύτερο μισό του αιώνα. Αυτές οι μορφές ήλθαν σε ρήξη με την παράδοση. Ερεύνησαν μια διφορούμενη ομορφιά άλλοτε αιώνια, άλλοτε εφήμερη. Είναι οι ίδιες που γοήτευσαν τον Baudelaire, ζωγράφος της μοντέρνας ζωής.

Σήμερα βλέπουμε τον συγγραφέα του βιβλίου *Τα άνθη του κακού*, (Fleurs du Mal), ως τον πρόδρομο του σύγχρονου καλλιτεχνικού μοντερνισμού, αλλά δεν θα πρέπει να αποσυνδέσουμε την ανάδειξη αυτού του μοντερνισμού από το κοινωνικό, ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο, το οποίο δεν είναι άλλο από τη βιομηχανική επανάσταση.

Το έργο του Baudelaire κριτικό, οξύ για την εποχή του, μαρτυρά για τη στιγμή που ο μοντερνισμός συνειδητοποιεί το διφορούμενο του και πιστεύει ότι δεν πρέπει όλα να είναι αναγκαστικά μοντέρνα στο μοντερνισμό. *Η τέχνη από εδώ και στο εξής για να επιβιώσει πρέπει να είναι μοντέρνα παρ' όλο που αυτό το μοντέρνο είναι η μισή τέχνη η άλλη μισή είναι για τον ποιητή αιώνια και αμετάβλητη.* Το άτομο, ο καλλιτέχνης, δέχεται τις αντιφάσεις της μοντέρνας εποχής του. Κατανοεί τις προσδοκίες άλλα αντιλαμβάνεται τις απογοητεύσεις και τους πρώτους -ισμούς. Οι εμπρεσιονιστές, οι φωβιστές, οι κυβιστές και κύρια οι εξπρεσιονιστές μεταφράζουν ήδη την ανησυχία τους εμπρός στην πολυπλοκότητα του κόσμου.

Τα κινήματα αυτά προαναγγέλλουν ήδη τα πολύ ριζοσπαστικότερα ρεύματα τα οποία εμφανίζονται λίγο πολύ μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο και καθορίζουν τις πρώτες αληθινές πρωτοπορίες του 20ου αιώνα. Αφαίρεση, σουπρεματισμός, κονστρουκτιβισμός, ντανταϊσμός και σουρεαλισμός.⁴⁰



William-Henry-Fox-Talbot-1838

Για τον Michel Foucault, ο μοντερνισμός δεν έχει ξεπερασθεί, βρίσκεται σε μόνιμη κριτική του ιστορικού μας είναι. Το να είσαι μοντέρνος δεν σημαίνει ότι ακολουθείς μια παράδοση.

⁴⁰ M. Jimenez, *L'esthétique contemporaine*, ed. Klincksieck, 1999.

Ο Clement Greenberg αναφέρει πως είναι μια πορεία που έχει ως αρχή της, την ιδεολογία του *tabula rasa*, της καμένης γης. Τοποθετεί την αισθητική της στην τομή, την ρήξη και τον στόχο της, στην αυστηρή έρευνα της ειδικότητας του κάθε μέσου.

Με όρους του Walter Benjamin: Η άρνηση του ευσεβούς οράματος της τέχνης να αντικαταστήσει την λατρευτική τέχνη με μια νέα καλλιτεχνική συνείδηση.

Ο ιστορικός της τέχνης Nicolas Bourriaud, αναφέρει ότι για τον Baudelaire ο μοντερνισμός είναι ένα πάθος της εποχής, μια ηθική της μόδας, που φέρνει αρχές δράσης και μια γενική φιλοσοφία της ύπαρξης. Ο Bourriaud, υποστηρίζει ότι η μοντέρνα στάση πρώτα από όλα συνδέεται με ό,τι γίνεται στο παρόν.

«... Η εφεύρεση της ζωγραφικής με λάδι και σωληνάρια το 1830 - 1840 συνεισφέρει στη μεταφορά της ζωγραφικής έξω από το ατελιέ. Όπως κάνουν οι Degas, Seurat, Toulouse – Lautrec. Ο Monet δούλευε πολλούς πίνακες κάθε φορά, για να πάρει την ακρίβεια μιας φωτεινής ανάκλασης. Με τη φημισμένη ανατολή του Gustave Moreau, αρχίζει ο μεγάλος ζωγραφικός τουρισμός. Ο Delacroix φεύγει στο Maghreb το 1832. Ο Gauguin στην Πολυνησία το 1891. Παρ' όλο που ο Dürer το 1495 είχε κάνει υπέροχες ακουαρέλες μεταξύ Βενετίας και Νυρεμβέργης. Αλλά δεν έχουν την ίδια σημασία. Για τους ιμπρεσιονιστές είναι τελειωμένα έργα. Η τελειοποίηση των μέσων μετακίνησης, η εφεύρεση της ζωγραφικής με σωληνάρια και της φωτογραφίας, γίνονται νέα εργαλεία και επιτρέπουν νέους τρόπους ζωής που θα επηρεάζουν την ζωγραφική πρακτική.

· (...) Οι ιμπρεσιονιστές ισορροπούν την οπτική που δίνει η φωτογραφία με τις ανάγκες της ζωγραφικής παράδοσης. Είναι σύγχρονοι με τη φωτογραφία λόγω της άρνησης του βάθους, τον πλούτο των οπτικών εφέ, τον ορισμό της μορφής, των παιχνιδιών του φωτός. Η φωτογραφική συσκευή ώθησε τη ζωγραφική δραστηριότητα. Η μηχανή αντικαθιστά το εύρος της καλλιτεχνικής δραστηριότητας πέρα από την ίδια τη ζωγραφική»⁴¹.

Ο W. Benjamin έβλεπε μεταξύ του ζωγράφου και του camera-man τη διαφορά του χειρουργού με τον μάγο. «...Ο ένας παρατηρεί, ζωγραφίζοντας από μια φυσική απόσταση, μεταξύ του ίδιου και της δεδομένης πραγματικότητας»⁴².

Ενώ ο κινηματογράφος αναφέρει ο Bourriaud

(...) έσπρωξε τη λογική της φωτογραφίας στη δυνατότητα της αναπαράστασης της πραγματικότητας έξω από τη μεσολάβηση της γλώσσας. Τοποθετούνται αντικείμενα μπρος στο φακό και εγγράφονται. Η πραγματικότητα περνά μπροστά από τη μηχανή. Γεννιέται η ιδέα μιας αυτόνομης έκφρασης της πραγματικότητας σ' αντίθεση με τη ζωγραφική που παραπέμπει, από τη μια, στη φύση του αντικειμένου και, από την άλλη, στην αξία ενός σημείου(...) Εκφράζεται η πραγματικότητα μέσω της ίδιας. Δεν χρειάζεται η εφεύρεση ενός σημαδιού για να περιγραφεί ένα έργο, είναι αρκετό να τη δείξεις»⁴³.

⁴¹ Nicolas Bourriaud *Formes de vie*, p 32 edition Denoel 1999.

⁴² W. Benjamin, " L'ouvre d'art à l' ère de sa reproductibilité technique", in *Essais 2* Denoel-Gonthier, p.112

⁴³ Nicolas Bourriaud *Formes de vie*, p 33, edition Denoel 1999.

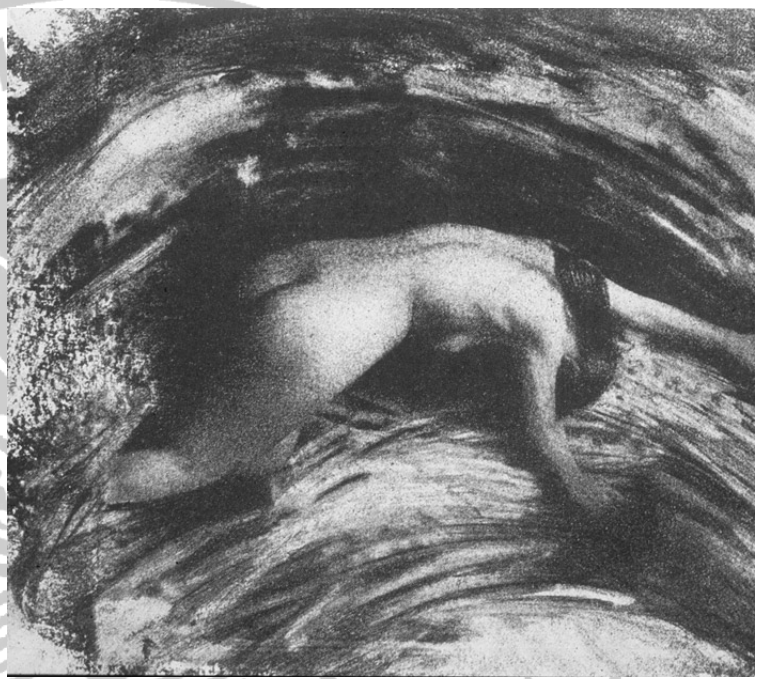
Οι πικτοριαλιστές (pictorialists)

Οι πρώτες επιμειξίες ζωγραφικής - φωτογραφίας. Η αντίδραση στη λατρεία της φωτογραφίας σαν μια απλή αυτόματη τεχνική καταγραφή.

Η επιβεβαίωση της επιδεξιότητας μέσα από τη ζωγραφική χειρονομία και των άλλων επεμβάσεων στη φωτογραφία, για την αναγωγή της σε ισάξια τέχνη, στα όρια του γραφικού και της νοσταλγίας, για την αισθητική και ζωγραφική του 19ου αιώνα, σε ρήξη με την προοδευτική ιδεολογία του μοντερνισμού



Demachy-1900



Demachy-1904

Ορισμένοι φωτογράφοι, οι οποίοι πίστευαν πως η φωτογραφία μιμείται τη φύση, για να αποφύγουν τα αναθέματα του Baudelaire, μετακινούν το βλέμμα τους από την μηχανική ακρίβεια της φωτογραφικής μηχανής. Επιζητούν να επιβεβαιώσουν τις φυσικές επιδεξιότητες τους. Το ταλέντο του χεριού. Να ανυψώσουν τη φωτογραφία σε τέχνη, αλλοιώνοντας ένα βασικό χαρακτηριστικό της φωτογραφίας, την ακρίβεια της αναπαράστασης. Εισηγάγαν τις πρώτες επιμειξίες της ζωγραφικής με τη φωτογραφία, οι οποίες όμως έγιναν κάτω από ένα τελείως διαφορετικό πρίσμα και σκεπτικό από τις αντίστοιχες επεμβάσεις των ζωγράφων στη φωτογραφία στα μέσα του επόμενου αιώνα από καλλιτέχνες όπως για παράδειγμα ο Gerhard Richter ή ο Arnulf Reiner.

Οι πικτοριαλιστές πιστεύουν πως η φωτογραφία που παραπέμπει, που είναι αναφορική στη πραγματικότητα δεν μπορεί να είναι ένα έργο τέχνης. Από την άλλη ασπάζονται τη διαδεδομένη αντίληψη ενάντια στη μηχανή και την βιομηχανική επανάσταση. Ενώ υιοθετούν μια στάση, η οποία θα προφύλαγε την ανθρωπότητα και την τέχνη από τη βιομηχανία, την αναπαραγωγή, και τη μηχανή, δεν απέφυγαν τελικά να χρησιμοποιήσουν από τη μια πλευρά τη φωτογραφική συσκευή για τη λήψη, έστω και αλλοιωμένη, και από την άλλη το φιλμ, αν και ήταν τεχνολογικό προϊόν.

Η 'πειραγμένη' φωτογραφία είναι μοναδική. Τοποθετείται έξω από τους μηχανισμούς της φωτογραφικής αναπαραγωγής. Έρχεται αντιμέτωπη η αντικειμενική ακρίβεια με την υποκειμενική ιδιαιτερότητα.

Επεμβαίνουν με τη ζωγραφική χειρονομία, με τους χειρισμούς των υλικών. Προσαρμόζουν τη φωτογραφική εικόνα στα επίσημα παραδοσιακά 'ακαδημαϊκά' ζωγραφικά ρεύματα της εποχής.

Δεν φωτογραφίζουν αντικειμενικά όπως ζωγραφίζει ο David, ο Delacroix, ή ο Ingres, οι οποίοι θα αποτελέσουν πηγή έμπνευσης για τον Jeff Wall εκατό χρόνια αργότερα, αλλά μιμούνται τους λιγότερο ταλαντούχους εμπορικούς ζωγράφους. Πιστεύουν ότι αποκτούν έτσι την ουσιαστική και όχι την επιφανειακή πρόσβαση στη φύση, που νομίζουν ότι προσφέρει η καθαρή φωτογραφία επειδή την αντιγράφει μηχανικά .



Henry-Peach-Robinson-1858

Έρχονται όμως σε αναπόφευκτη ρήξη με το μοντερνισμό που πορεύεται στο μοντέρνο, αντίθετα με τον πικτοριαλισμό που αναδεικνύει μια νοσταλγική αισθητική του παρελθόντος. Μιμούνται το ζωγραφικό πίνακα που είναι σε απόσταση από την έρευνα των κυβιστών ή της αφηρημένης ζωγραφικής, έρευνες σύγχρονες.

Δημιουργούν τις πρώτες 'μεταμοντέρνες' επιμειξίες του μέσου με τη ζωγραφική, για να αναδείξουν τα κλασικά τοπία ή τα γυμνά, μέσα από μια διαχεόμενη 'καλλιτεχνικά σβησμένη' ατμόσφαιρα, σε αντίθεση με τα ρεαλιστικά και πρωτοποριακά για την εποχή τους γυμνά των Charles-François Jeandel, Pierre Louys, Pierre Bonnard, Ernest James Bellocq, Charles Nègre.

Επιμειξίες, αναμειξίες των μέσων που θα επαναφέρουν στο τέλος του 20ου αιώνα, οι νεοπικτοριαλιστές, όπως ο J.P.Witkin, μάστορας στο είδος του, και οι άλλοι «φωτογράφοι του καβαλέτου» με άλλες τεχνικές αλλά με παρόμοιο αρχαϊκό σκεπτικό, την αναστήλωση μιας καθιερωμένης ακαδημαϊκής αναπαραστατικής ζωγραφικής του 19ου αιώνα, μακριά από την έννοια των πρωτοποριών του 20 ή του 30 ή με τη σύγχρονη έρευνα για μια νέα σχέση φωτογραφίας –ζωγραφικής-γλυπτικής στην παραγωγή έργων.

« ...οι πικτοριαλιστές καθιερώνουν την αισθητική του flou. Η αντίθεση ανάμεσα στην αισθητική του net, δηλαδή της ευκρίνειας και του φλου είναι καθοριστική για το μοντερνισμό που ασπάζεται την αντικειμενικότητα και τον πικτοριαλισμό.

Η διαφορά τους δεν ορίζει μόνο δύο ποιότητες της όρασης αλλά πιο ριζοσπαστικά δύο χρήσεις της φωτογραφικής μηχανής, δύο αισθητικές. Χωρίς αμφιβολία δύο διακριτές εμπειρίες, δύο θέσεις απέναντι στον κόσμο. Το net αποδέχεται το ίδιο το περιεχόμενο της πραγματικότητας όπως δίνεται χωρίς προσθαφαιρέσεις. Μόνο

η φωτογραφική συσκευή, επειδή αποσυνθέτει, κομματιάζει, γιατί από τη φύση της είναι αναλυτική, μπορεί να αναρωτηθεί με το πραγματικό και ιδιαίτερα με το πραγματικό του μοντερνισμού φανερώνοντας την δομή του».⁴⁴

Ο πικτοριαλισμός υπερασπίζει μια όραση υποκειμενική, συναισθηματική, συγκινησιακή. Μια στάση αποφυγής, απόκρυψης ή ωραιοποίησης του ανυπόφορου της μοντέρνας ζωής.

«Η φλου όραση σήμαινε τότε, να μη βλέπεις επίσης τη μηχανή, τη βιομηχανία, την πόλη, να κρατάς το βλέμμα σου στο πρόσωπο, το τοπίο, ένα τοπίο χωρίς αλλαγές και χρόνο. Πρόσωπα και τοπία φτιαγμένα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής ζωγραφικής».

Κάνουν ακριβώς το αντίθετο των φωτορεαλιστών ζωγράφων της δεκαετίας του 60, όπως θα δούμε, οι οποίοι ζωγραφίζουν 'φωτογραφικά' τις δικές τους φωτογραφίες ή φωτογραφίες άλλων.



⁴⁴ Dominique Baqué, ό.π.



Nadar-Sarah-Bernhardt-1860

Άλλοι καλλιτέχνες

Peter Henry Emerson, James Craig Annan, Robert Demachy, Edward Steichen, Heinrich Kuehn, Henry Peach Robinson, Clarence White, Alvin Langdon Cobu

Τα πορträίτα

Η τέχνη του φωτογραφικού πορτραίτου ξαναβρίσκεται εκεί όπου τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της τεχνικής διαδικασίας συνδυάζονται με μια ερμηνεία του θέματος

Είναι γεγονός ότι στις περισσότερες περιπτώσεις, οι τεχνικοί περιορισμοί ευνοούν μια στάση αντί-φωτογραφική όπως την εννοούμε σήμερα. Ο φωτογράφος για να πάρει μια ευκρινή εικόνα των πραγμάτων, κατέληξε να βάζει την

πραγματικότητα να ποζάρει, να την σταματάει και ίσως να την επανατοποθετεί με τρόπο που να έδινε την αίσθηση της κίνησης.

« Μόνο με την στιγμιαία χρήση της, η φωτογραφία βγαίνει από την διαλεκτική χέρι –μάτι και ελευθερώνεται μερικά από το ζωγραφικό μοντέλο –για να προταθεί άμεσα σαν μια επέκταση του ματιού στην χρονική διάσταση». ⁴⁵

Αν θεωρήσουμε ως δυο πόλους που ασχολήθηκαν συστηματικά με αυτή την τέχνη του 1880, τον Nadar και την Julia Margaret Cameron, αλλά και τον Lewis Carrol, βλέπουμε πως η έννοια της ομορφιάς συνδέεται με τον εξοπλισμό με τρόπο αντιστρόφως ανάλογο. Ο Nadar χρησιμοποιούσε τη διερευνητική δύναμη της φωτογραφικής μηχανής. Υπήρξε «ο πρώτος που ανακάλυψε το ανθρώπινο πρόσωπο με τη βοήθεια της φωτογραφικής μηχανής. Ο φακός βασίστηκε στην ίδια την οικειότητα της φυσιγνωμίας.

Ο Gaspar Felix Tournachon Nadar, η Julia Margaret Cameron, ο Lewis Carrol

Ο **Gaspard Felix Tournachon Nadar, (1820-1910)**, είναι Γάλλος. Το 1854, άνοιξε ένα φωτογραφικό στούντιο, και έγινε ο φωτογράφος των διασημοτήτων του Παρισιού. Ονομάζεται Tournachon, και υπογράφει σαν Nadar. Έδινε στα θέματα του, πορτραίτα, μια στάση χαλαρή, σχεδόν καθημερινή θα έλεγε κανείς, αν τα συγκρίνει με τις άκαμπτες πόζες και τα φορτωμένα ντεκόρ των άλλων φωτογράφων της εποχής του. Τον διέκρινε μια κλασική απλότητα. Ήταν από τους πρώτους φωτογράφους που δούλεψε με τον τεχνητό φωτισμό. Έλεγε τον φωτισμό, τη λεπτομέρεια στις σκιές, τις λεπτομέρειες στο χώρο. Είναι σχεδιαστής, φωτογραφίζει, γίνεται κριτικός θεάτρου, γελοιογράφος, διαφημιστής. Υπολογίζεται ότι τράβηξε τετρακόσιες χιλιάδες γυάλινες πλάκες. Έγραψε τα απομνημονεύματα του με τίτλο *Όταν ήμουν φωτογράφος* ⁴⁶. Στο κεφάλαιο για τον Balzac αναφέρεται γύρω από τη δεισιδαίμονη αντίδραση του στην ανακάλυψη της φωτογραφίας. Η μεγάλη του αγάπη ήταν τα αερόστατα. Κατασκεύασε ένα τεράστιο αερόστατο και ήταν ο πρώτος που φωτογράφησε πάνω από τη γη, με τ' αερόστατο που συνήθως χρησιμοποιούσε.

Η **Julia Margaret Cameron (1815-1879)**, ήταν Αγγλίδα και είχε γεννηθεί στην Καλκούτα. Όταν γύρισε στην Αγγλία, στην ηλικία των σαράντα-οκτώ ετών, κατασκεύασε ένα πρόχειρο στούντιο στο κήπο του σπιτιού της.

Τότε άρχισε να φωτογραφίζει συστηματικά τα μέλη της οικογένειάς της, ζωγράφους, συγγραφείς, τους φίλους της. Σκηνοθετούσε εικόνες, την θεματολογία των οποίων αντλούσε από τη Βίβλο, από την Αναγέννηση, ιδίως τον Ραφαήλ, από θεατρικά διηγήματα. Επηρεασμένη από τους προραφαελίτες ζωγράφους υιοθέτησε την αισθητική τους. Μεταμόρφωσε σε εκφραστική ποιότητα ένα από τα ελαττώματα της φωτογραφίας της εποχής.

⁴⁵ Daniela Palazolli, ό.π.

⁴⁶ Nadar, *Quand j'étais photographe*, ed. d'Aujourd'hui, Plan de la Tour 1979.



Nadar-Baudler-1855



Malville-1860



Julia-Cameron-Truth-1872



9 Alethea
1872

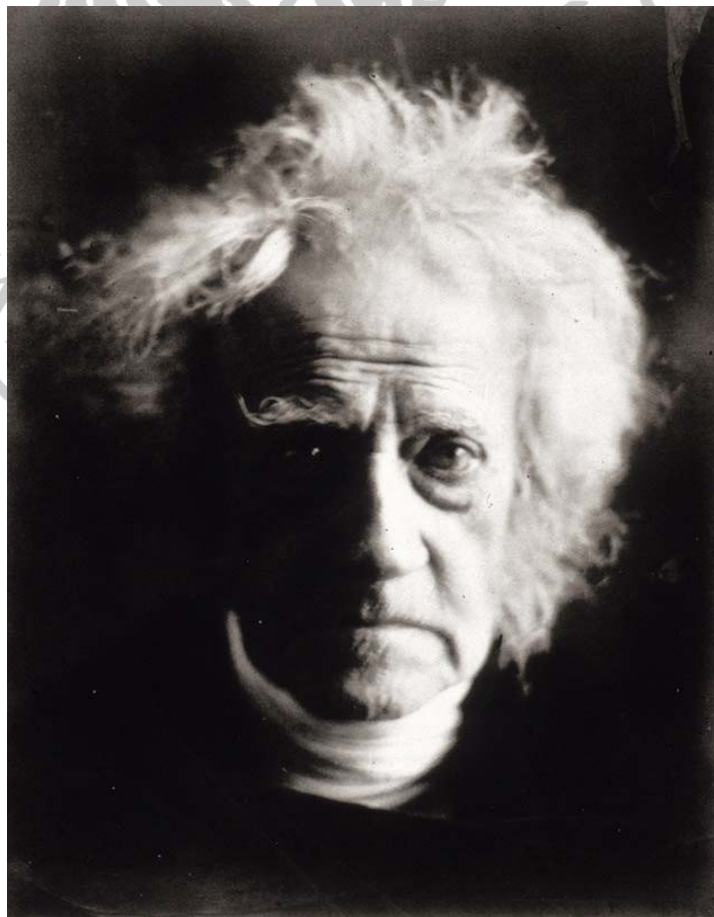
Julia-Cameron-Truth-1872

Το λίγο «κουνημένο» το οποίο οφείλεται στους μακρούς χρόνους έκθεσης που υποβάλλονται τα κοντινά της θέματα. Αυτό το μειονέκτημα ανατράπηκε από την Cameron, χάρις στην κλασική πόζα και το φως, που χρησιμοποιούσε για να αυξήσει την συγκινησιακή σχέση με το θέμα της.

Οι ελαφρά φλου εικόνες της, προαναγγέλλουν τον πικτοριαλισμό, και η υιοθέτηση ιστορικών θεμάτων τη σκηνοθετημένη αφήγηση. Παρόλο που χρησιμοποιεί ένα δυνατό κοντράστ σκιών και φωτός, τα πορτραίτα της διατηρούν ευαισθησία και γλυκύτητα.



Julia-Cameron-1866-Madonna



Julia-Cameron-1867-Hersel

Ομορφιά, που την ενισχύει η προσεκτική επιλογή των προικισμένων με εκλεπτυσμένα αναγεννησιακά χαρακτηριστικά μοντέλων της. «*Η Cameron αναδεικνύει σε κάθε πρόσωπο τον υπέροχο ανώτερο χαρακτήρα της ανθρώπινης ύπαρξης. Τα πιο πρωτότυπα μοναδικά πρόσωπα. Ο Nadar, γυρίζει την πλάτη σε αυτήν τη μεταφυσική, κοιτάει τους ανθρώπους, τους κατανοεί και θέλει να τους σεβαστεί απόλυτα*»⁴⁷. Η αλλοίωση της φυσιογνωμίας, μέσα από το σταθερό ανοικτό-σκοτεινό και το ελαφρά θολό των εικόνων της, φανέρωνε τον εσωτερικό ρομαντικό χαρακτήρα των προσώπων, και άφηνε ανέπαφη την αίσθηση της επιδερμίδας τους.

Lewis Carroll, (1832-1898), Το πραγματικό όνομα του, ήταν Charles Lutwidge Dodgson. Εκκεντρικός καθηγητής των μαθηματικών στην Οξφόρδη. Συγγραφέας του μυθιστορήματος Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων.



⁴⁷ André Jammes, *L'œil et l'esprit de Nadar*, Paris Photo –Phoce, n 1, 1982



Lewis Carroll 1860

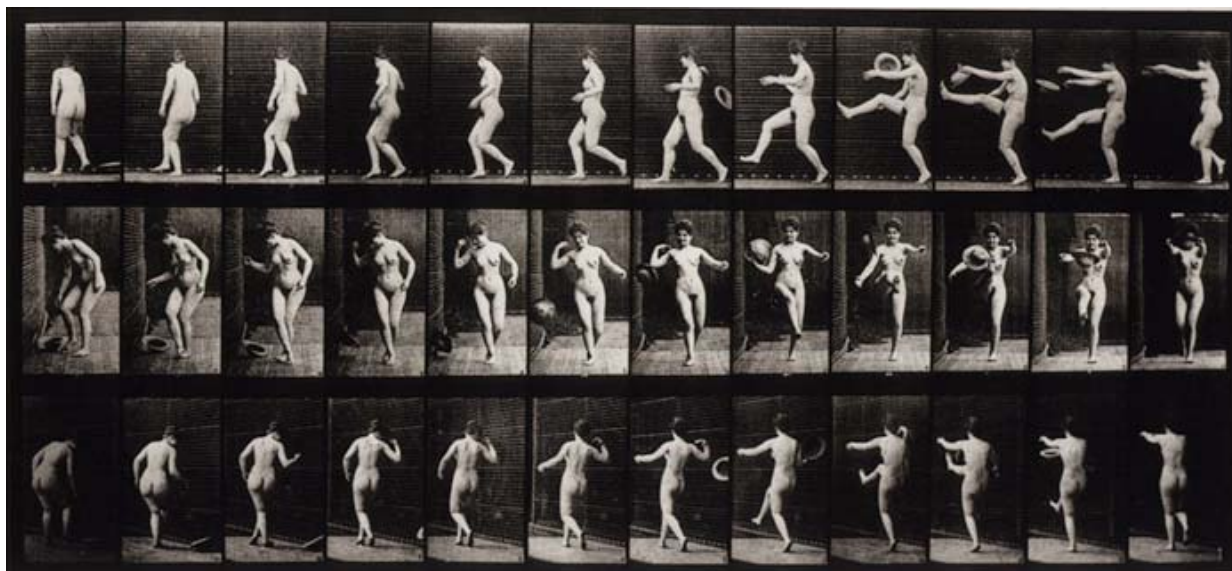
Η ικανότητά του να λέει παραμύθια, η αγάπη του για τα κορίτσια, ο ίδιος δήλωνε αγαπώ τα παιδιά εκτός από τα αγόρια, τον έφερε κοντά τους. Φωτογράφιζε συστηματικά στην Βικτοριανή εποχή, πορträιτα χαριτωμένων κοριτσιών, ηλικίας 10-12, ετών, παρουσία των γονέων τους. Κάποια από τα κορίτσια όταν μεγάλωναν γίνονται τα μοντέλα της Κάμερον. Πίστευε, όπως και η Κάμερον, ότι η φωτογραφία είναι ένα μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης. Επέλεγε τα μοντέλα του. Τα τοποθετούσε σε απόσταση. Υπήρχε απόσταση. Ο απωθημένος έρωτας, ύψωνε ένα αδιόρατο τείχος ανάμεσα τους. Όψεις ντροπαλών, συχνά λυπημένων παιδιών, σ' έναν εσωτερικό ή εξωτερικό χώρο, όπου έκανε και τις πλέον γόνιμες εικόνες του.

Η μελέτη της φυσιολογίας της κίνησης

Eadweard J. Muybridge Jules Marey, Etienne- Albert Londe, πρόδρομοι του κινηματογράφου.

Eadweard J. Muybridge (1830-1904, Η.Π.Α)

Από τη φωτογραφία, που διακόπτει τη χώρο-χρονική συνέχεια για να στερεώσει την προσοχή μας σε ένα δευτερόλεπτο της πραγματικότητας, γεννιέται ο κινηματογράφος που εμπλέκει στον ρυθμό τις ακατάπαυστα οπτικές του ψευδ αισθήσεις

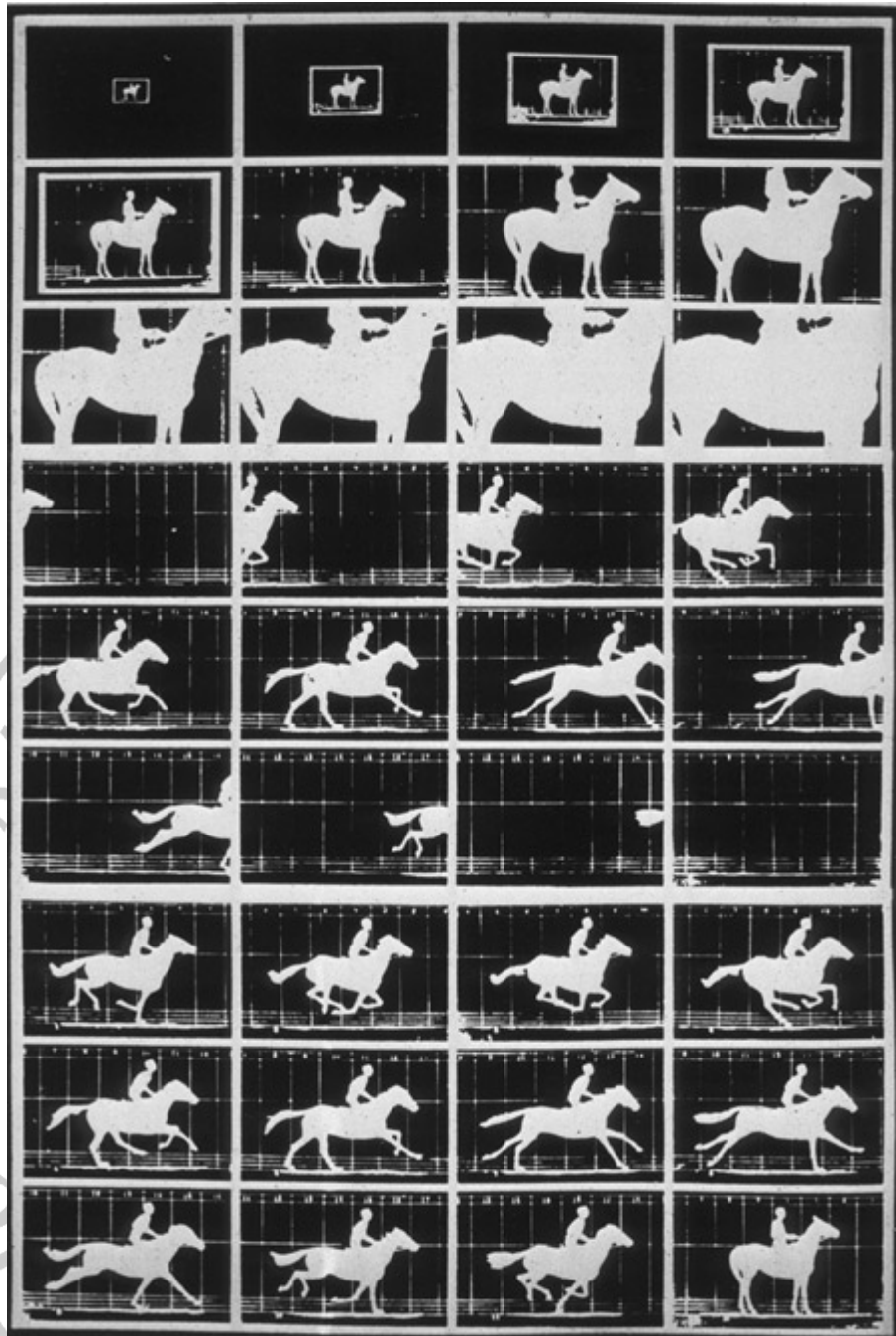


Edward-Muybridge-1887

«Όταν το 1878 οι εφημερίδες άρχισαν να δημοσιεύουν τις πρώτες στιγμιαίες του Muybridge που αναπαρήγαγαν «Το άλογο σε κίνηση» τα σχόλια υπήρξαν υποτιμητικά. Το άλογο με τα 4 πόδια λυγισμένα, κάτω από το στομάχι του, δεν αντιστοιχούσε στην παραδοσιακή γραφή της ζωγραφικής.

Παρατηρήσεις όπως «όταν φωτογραφίζετε ένα αντικείμενο σε κίνηση, κάθε αίσθηση κίνησης χάνεται, το αντικείμενο ξαφνικά γίνεται ακίνητο» (Joseph Pennell εικονογράφος, χαράκτης). «Η αποστολή του φωτογράφου καλλιτέχνη είναι να απεικονίζει αυτό που βλέπει και τίποτε περισσότερο» (H. I. Robinson φωτογράφος). «Τίποτε το πιο άτεχνο από μερικές στάσεις ενός αλόγου που τρέχει, αυτές δεν ειδώθηκαν ποτέ από το μάτι, αλλά υπάρχουν στην πραγματικότητα και καταγράφηκαν από τον Κύριο J. Muybridge» (H. Emerson φωτογράφος).

Αντιλήψεις που δείχνουν την υπνωτική εξουσία των στερεότυπων στην ιστορία των εικόνων που σχηματίζονται στο μυαλό, με βάση τις κωδικοποιημένες σχηματοποιήσεις. Έχουν μια δύναμη πειθούς πολύ μεγαλύτερη από την πραγματικότητα, ιδιαίτερα αν αυτή είναι άγνωστη.



Edward-Muybridge

Η δουλειά του Muybridge υπήρξε κολοσιαία, όχι μόνο για τις εκπληκτικές τεχνικές του διαιοθήσεις που ανέπτυξε και τελειοποίησε πρακτικά σε δυο δεκαετίες ερευνών, αλλά και για την πνευματική ελευθερία που έπρεπε να εξασκήσει για να απεικονίσει το οπτικό υποσυνείδητο, υπερνικώντας τις αντιστάσεις, σίγουρα όχι κατώτερες με εκείνες που συνάντησε εναντίον της η ψυχανάλυση, για να ορθολογικοποιήσει το υποσυνείδητο ένστικτο.

Άλλοι, ταυτόχρονα ή μετά από αυτόν, από τον Marrey στον Eakins ως τον Edgerton αφοσιώθηκαν στο να στερεώσουν φωτογραφικά την κίνηση των σωμάτων. Ο Muybridge, είναι μόνο ο πιο αντιπροσωπευτικός από αυτούς τους πρωτοπόρους. Η δουλειά του συγκεκριμενοποιήθηκε σε 781 πίνακες καθορίζοντας ένα οπτικό λεξικό των ανθρώπινων μορφών και των ζώων σε κίνηση.

Κάθε ένας απ' αυτούς, αποτελείται από δυο ή περισσότερες λωρίδες φωτογραφιών που αναπαράγουν την ίδια δράση που την παίρνει ταυτόχρονα από μπροστά και από το πλάι. Αυτές οι λωρίδες κολλημένες στους τοίχους ή απλά κομμένες και μονταρισμένες σε ένα βιβλίο, με το γρήγορο γύρισμα των σελίδων, ανασυνθέτουν στα μάτια του θεατή τη δράση που είχε παγώσει η ασυνέχεια των μεμονωμένων στιγμιαίων. Είναι η αρχή του κινηματογράφου. Το μάτι δεν κατάφερνε να ξεχωρίσει τις φάσεις της κίνησης πάνω από το 1/10 του

δευτερολέπτου. Η συσκευή δεν επεμβαίνει στην πραγματικότητα αλλά στην εικόνα για να αναπαράγει την αυταπάτη της κίνησης».⁴⁸

Ενώ η φωτογραφία στιγμιαία, αφαιρεί από τη χωροχρονική συνέχεια, ένα κομμάτι πραγματικότητας, ο κινηματογράφος ενώνει τις μεμονωμένες εικόνες σε κίνηση την οποία δεν μπορούμε να σταματήσουμε, για να στις σκεφτούμε μία μία ξεχωριστά

όπως αναφέρει ο Marshall McLuhan, «με τον κινηματογράφο τυλίγουμε τον πραγματικό κόσμο σε μια μπομπίνα για να τον ξεδιπλώσουμε σαν ένα χαλί μαγικό στη φαντασία.

Jules Marey, (1830-1904, Γαλλία)

Μελετητής του καρδιογραφήματος και της φυσιολογίας της κίνησης, ήταν καθηγητής στο κολέγιο της Γαλλίας, ειδικός στη μελέτη της ανθρώπινης κίνησης. Μετά την επιτυχία του Muybridge, που αναπαρήγαγε φωτογραφικά «Το άλογο σε κίνηση», ο Jules Marey εφάρμοσε ο ίδιος τη φωτογραφική λήψη, χρησιμοποιώντας πλάκες με επάλειψη ζελατίνης, του βρωμιούχου αργύρου, για να μελετήσει την πτήση των πουλιών. Η χρήση αυτής της φωτογραφικής πλάκας επέτρεπε σ' ελάχιστο χρόνο την εγγραφή μιας στιγμιαίας εικόνας. Το 1882, κατασκευάζει «ένα φωτογραφικό ντουφέκι», με το οποίο μπορεί να κάνει δώδεκα λήψεις το δευτερόλεπτο. Το ίδιο έτος εφευρίσκει τη χρονοφωτογραφία.

Πρόκειται για μια σειρά λήψεων, οι οποίες αποτυπώνονται επικαλύπτοντας η μια την άλλη και μας δίδουν, σε μια φωτογραφική πλάκα, μια εικόνα, multiple, δηλαδή ένα μεγάλο αριθμό διαδοχικών πραγματικών καταστάσεων ενός αντικειμένου σε κίνηση. Παίρνουμε δηλαδή σε μια φωτογραφία πολλές διαδοχικές εικόνες της ίδιας κίνησης. Η αρχή της χρονοφωτογραφίας μπορεί να εφαρμοστεί και σε ένα αντικείμενο που κινείται, θα χρησιμεύσει και σε μια θεωρία για τα αεροπλάνα.

Ο Marey αναλύει αλλά και συνθέτει, παγώνοντας την κίνηση στο χρόνο και στο χώρο, την προσδιορίζει επιστημονικά. Η κίνηση εισέρχεται στο υποσυνείδητο της μοντέρνας όρασης των πραγμάτων, δεν ανήκει μόνο στο θέμα αλλά προέρχεται και από την κίνηση του φωτογράφου στο χώρο.

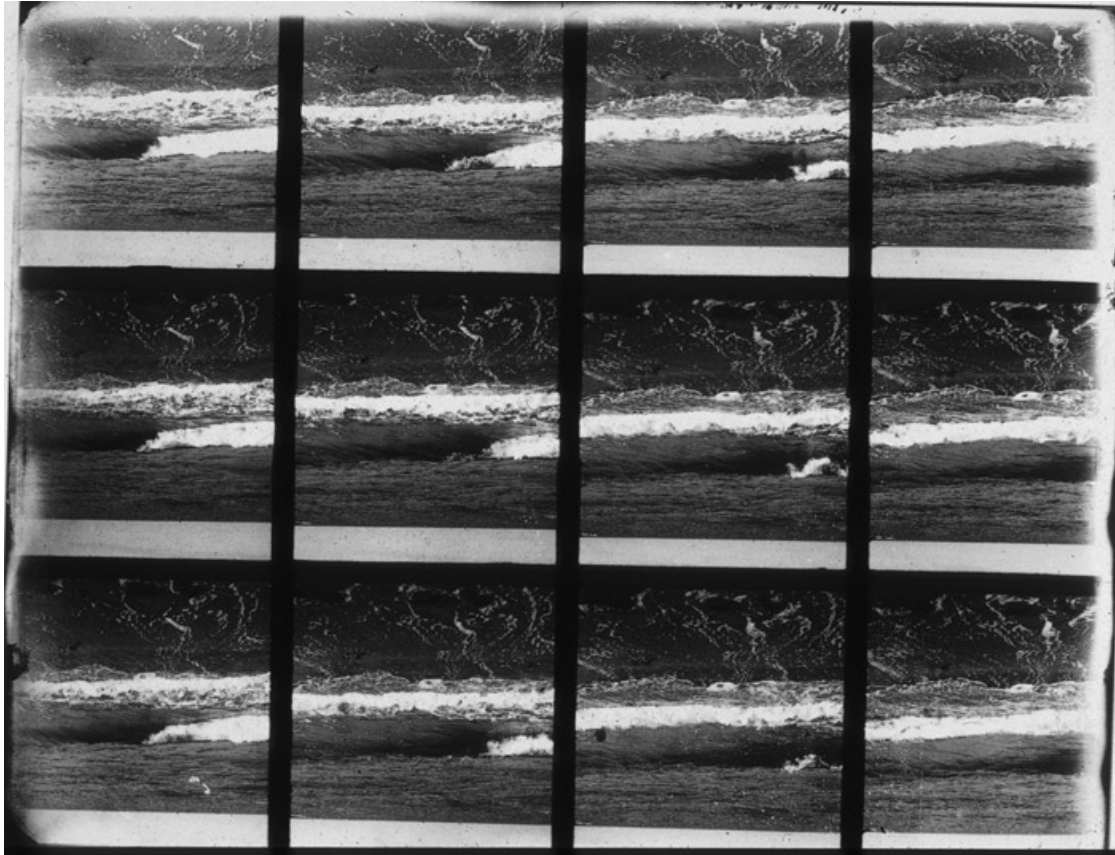
Η χρονοφωτογραφία, όπως συμβαίνει και στον κινηματογράφο, τεμαχίζει σε πολλαπλές εικόνες τη συνεχή αντίληψη που έχουμε μιας κίνησης. Πέρα από την επιστημονική της σημασία, θα αποτελέσει αντικείμενο μελέτης από τους Ιταλούς φουτουριστές, ιδιαίτερα από τον Boccioni και τον Marcel Duchamp, με το περίφημο έργο του *Το γυμνό που κατεβαίνει τη σκάλα*, (1911-1912).



tienne-jules-marey

⁴⁸ Daniela Palazzoli op. cit.

Albert Londe, (1858-1917, Γαλλία)



Albert-Londe-1903-La-Nague

Διευθυντής του φωτογραφικού τμήματος του νοσοκομείου του Salpêtrier, οργανώνει ένα στούντιο φωτογραφικών λήψεων, όπου φωτογραφίζει τους ασθενείς. Είναι ο πρώτος που εφαρμόζει τη χρονοφωτογραφία στην ιατρική. Κατασκευάζει μια φωτογραφική μηχανή με δώδεκα φακούς.

Σε συνεργασία με τον Paul Richer, καθηγητή της Σχολής Καλών Τεχνών του Παρισιού, αναλύει τη φυσιολογία των χειρονομιών του ανθρώπου. Ο Paul Richer διαδίδει στους καλλιτεχνικούς κύκλους τις φωτογραφίες του Albert Londe. Το 1903 ο Londe, δημοσιεύει ένα βιβλίο με τίτλο, *Άλμπουμ χρονοφωτογραφιών για χρήση καλλιτεχνών*. Θεωρείται τεχνικός, αλλά ανάμεσα στις οκτώ χιλιάδες πλάκες που άφησε υπάρχουν ορισμένες όπως η υπέροχη διαδοχή δώδεκα εικόνων με τίτλο, *Το κύμα*, 1903, που *σήμερα* δεν θα ονομάζαμε εννοιολογική, γιατί τότε δεν ήταν στην πρόθεση του δημιουργού της.

Η διερεύνηση του κόσμου στη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, μέσα απ τον φακό της φωτογραφικής συσκευής

Θα αναφερθούμε επιγραμματικά σε γνωστούς φωτογράφους και καλλιτέχνες που λίγο πολύ συστηματικά ασχολήθηκαν με την εικόνα του κόσμου το 19^ο αιώνα. Ορισμένοι άφησαν ένα σημαντικό και πλούσιο έργο, στο οποίο μπορεί να ανατρέξει κανείς για παραπέρα μελέτη .

Η διερεύνηση του κόσμου άρχισε με τους εφευρέτες Louis-Jacques-Mande Daguerre, Nicéphore Niepce, William Henry Fox Talbot, Octavius Hill, Hippolyte Bayard, και άλλων. Τα ταξίδια και τις ανταποκρίσεις των Felice Beato, Desire Charnay, Roger Fenton, Felix Teynard, Alexander Gardner, Timothy O' Sullivan, και άλλων. Τα τοπία των Jean-Gabriel Eynard-Lullin, Charles Marville, Carleton E. Watkins, Gustave Le Gray. Οι νεκρές φύσεις των Charles Aubry, Adolphe Braun. Η πολεοδομική καταγραφή, τα μνημεία, των Henry le Secq, Edouard-Denis Baldus, Louis-Emille Durandelle, Bisson Frères, Alinari. Η επιστημονική χρήση της φωτογραφίας από τους Philippe Potteau, Paul Richer, Paul & Prosper Henry, Alfonse Bertillon Τα πορτραίτα, των Adolphe-Eugene Disderi, Mayer & Pierson, Adam-Salomon, Oscar Gustave Rejlander, Romualdo Garcia. Ο κοινωνικός χώρος με τους Jacob August Riis, Lewis Hin.

Τα γυμνά, των Eugène Durieu, Charles- François Jeandel, Pierre Louys, Pierre Bonnard, Ernest James Bellocq, Charles Nègre.



Francois-Jondel-1890



Jacques-Beloque-1912



Pierre-Loys-1897



Charles-Nègre-1850



ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1900-1950

Η γέννηση του φωτογραφικού μοντερνισμού στη στροφή του αιώνα.

Ο ιδιαίτερος χαρακτήρας των ιδιοτήτων του φωτογραφικού μέσου, γίνεται το θεμέλιο πάνω στο οποίο κτίσθηκε ο φωτογραφικός μοντερνισμός.

Η επιδίωξη μιας αισθητικής εντελώς ανεξάρτητης από τα στυλ ζωγραφικής, στηρίζεται στη λεγόμενη καθαρή φωτογραφία και την υιοθέτηση ενός ιδιαίτερου αυτόνομου μοντέλου κριτικής.

«Ένας νέος κόσμος διαδέχεται τον παλαιό. Η πόλη και η μοντέρνα κοινωνική πραγματικότητα αντικαθιστούν την έρευνα, τα πλαστικά χαρακτηριστικά, που είναι υποταγμένα στη νοσταλγία του πικτοριαλισμού και του νατουραλισμού. Η φωτογραφική εικόνα γίνεται στο παρόν. Γεννιέται μια άμεση φωτογραφία (μια καθαρή φωτογραφία), χωρίς τη βοήθεια μιας άλλης πραγματικότητας, πέρα απ' αυτής που ορίζουν το φως και το καδράρισμα. Ο Stieglitz, ο Steichen, ο Strand, την ανταμώνουν. Το 1935 τους ακολουθούν οι ιδρυτές της ομάδας F/64, η Imogen Cunningham, ο Ansel Adams και ο Edward Weston, ο οποίος δηλώνει: « Ένας καλός φωτογράφος βλέπει και σκέπτεται τη γλώσσα του μέσου του».⁴⁹

Στην αισθητική της καθαρότητας βρίσκουμε την ουσία του φωτογραφικού μοντερνισμού. Δηλαδή την πεποίθηση ότι η φωτογραφία είναι μια τέχνη διαφορετική από τη ζωγραφική, ότι έχει τις δικές της μοναδικές ποιότητες, ή καλλιέργεια των οποίων είναι «η πρόποση» δραστηριότητα του φωτογράφου

«Θα χρησιμεύσει ως ο ορθολογισμός για πολλά στυλ, παρέχοντας νομιμοποίηση για εικόνες τόσο διαφορετικές όπως εκείνες του Henri Cartier Bresson, του Paul Strand και του Walker Evans. Ενώ σήμερα η αισθητική τους φαίνεται σε έκλειψη, για τα μεταπολεμικά χρόνια ήταν πλατιά αναγνωρισμένη σαν η φωτογραφία που είναι αντιληπτή σαν τέχνη, και έδωσε μορφή στη φωτογραφία των δεκαετιών του '40, '50, '60...»⁵⁰

Σταδιακά όμως ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, με την επιρροή των κυβιστών ζωγράφων, η αποσπασματική εικόνα που βλέπουμε, γίνεται η αυτόνομη πραγματικότητα που μεταφέρεται από την εξωτερική, στην εσωτερική δομή των πραγμάτων. «Γίνεται άορατη, μυστική, αφηρημένη. Η αντικειμενική ένδειξη ή η δύναμη της ψευδαίσθησης τεμαχίζονται. Δημιουργείται μια νέα υποκειμενικότητα με τα βγαλμένα κομμάτια της πραγματικότητας και τις μικροσκοπικές αναφορές»⁵¹.

⁴⁹ Bernard Blistene, *Un Histoire del' art du xx siecle*, Centre Pompidou.

⁵⁰ Grandberg Gauss, *Photography and art interactions since 1946*, Los Angeles, Museum of art, 1987.

⁵¹ Nicolas Bourriaud, ό.π.

Alfred Stieglitz, (1864-1946, Η.Π.Α)

Δημιουργός-θεωρητικός- εκδότης -γκαλερίστας, χρησιμοποίησε όλες τις έως τότε δομές για να ανυψώσει τη φωτογραφία σε τέχνη στις αρχές του αιώνα. Το συνολικό του έργο του συνέβαλλε καθοριστικά σε μια νέα αντίληψη για τη φωτογραφία σε σχέση με τις ιδέες τ19 αιώνα.



Stieglitz-1907-Steerage

Σπούδασε στο Βερολίνο μηχανολόγος το 1890. Την ίδια εποχή στη Βιέννη την οποία είχε επισκεφθεί η ένωση των πλαστικών διαχωριστών (secessionists) υιοθετούσε μια νέα αισθητική αντίληψη της τέχνης και της ζωής, αντιληπτές σαν μια ενότητα, σαν μια μουσικιστική ένωση.

. Στη στροφή του 19^{ου} στον 20^ο αιώνα γίνεται στη Βιέννη το 1902, μια έκθεση που αντανακλά τις σκέψεις και την κληρονομιά του παρελθόντος και προαναγγέλλει την έκθεση σαν μοναδικό συνολικό αισθητικό γεγονός.

Όταν επέστρεψε στην Αμερική ιδρύει τη «foto-secession» (φωτο – ανεξαρτησία), το δικό του διαχωρισμό, αφιερώνει τη ζωή του για να καθιερώσει τη φωτογραφία σε αξιοπρεπή τέχνη και συγκεντρώνει γύρω του τον Edward Steichen, τον Clarence White. Ο Steichen προέρχεται από τους πικτοριαλιστές.

«*To secession*, λατινικά σημαίνει απελευθερώνω την ποιότητα από την ποσότητα, διαχωρίζω τους ανικανοποίητους από εκείνους που δεν είναι πολύ ικανοποιημένοι. Τους προοδευτικούς από τους συντηρητικούς».⁵² Τι είναι ο διαχωρισμός του Stieglitz; Ο Stieglitz είναι ο θεμελιωτής του φωτογραφικού μοντερνισμού που αντικαθιστά την ποιητική φλου ατμόσφαιρα των πικτοριαλιστών, τη μίμηση μιας ζωγραφικής με τη λεπτομερή περιγραφή. Πιστεύει ότι η φωτογραφία έχει τις δικές της δυνατότητες έκφρασης, χωριστές από τις άλλες τέχνες.

Στην αρχή πίστευε ότι «η φωτογραφία είναι μια διαδικασία όχι μια τέχνη, αλλά παρατηρεί ότι αν τη βαθμολογήσουμε σαν τέχνη, πρέπει να στηρίζεται στις δικές της δυνατότητες». Μετά αφιερώνει τη ζωή του για να την καθιερώσει ως τέχνη. Είναι φοβερά συγκεντρωτικός και οργανωτικός. Γίνεται ταυτόχρονα εκδότης των περιοδικών, πρώτα του *Camera-note*, ύστερα του *Camera work*, του οποίου εκδίδει 50 τεύχη. Ιδρυτής της «*Foto-secession*», διευθυντής και ιδιοκτήτης της γκαλερί 291, στην οποία εξέθετε και ο ίδιος ως καλλιτέχνης.

Η κριτική αντιπαράθεση με οτιδήποτε παράγεται στη ζωγραφική, του επέτρεψε να τοποθετήσει τη φωτογραφία σε ένα χώρο σκέψης άγνωστο έως τότε, στον φωτογραφικό κύκλο του παραδοσιακού ερασιτεχνισμού. Πράγμα που δεν συνέχισαν οι πολλοί, έως τη δεκαετία του 1970, ανά τον κόσμο μιμητές του, απομονώνοντας το διάλογο της φωτογραφίας από το χώρο της τέχνης.

Είχε παρουσιάσει τους πρωτοπόρους Ευρωπαίους καλλιτέχνες της εποχής του, πριν τη μεγάλη έκθεση του «*Armory show*» το 1913, την πιο σημαντική έκθεση της ιστορίας της τέχνης έως τότε, πολύ πιο διευρυμένης από εκείνη της Κολωνίας του 1911. Είχε εκθέσει στη γκαλερί του τους Matisse, Cezanne, Rodin, Braque, Picabia, Severini, Brancusi. Το 1911 εξέθεσε τα σχέδια και τις ακουαρέλες του Picasso για πρώτη φορά στην Αμερική.

Η ποιητική του Stieglitz βασιζόταν στην καθαρότητα, στην άρνηση της εμπορικής φωτογραφίας, των εντυπωσιακών θεμάτων, και των κοινότυπων τεχνικών. Εισήγαγε την ευκρινή εστίαση, το αβερνίκωτο στυλ, το γνωστό σαν καθαρή φωτογραφία.

Για τον Stieglitz η φωτογραφία σαν μορφή τέχνης είναι η βαθύτερη έκφραση της λαχτάρας για την πιο εύγλωττη αλήθεια. Ευνοούσε την υποκειμενική και εκφραστική φωτογραφία. Έλεγε πως η τέχνη είναι πάνω από όλα: «η ερμηνεία του χαρακτήρα του καλλιτέχνη, της συγκίνησης, της διανοητικής του δύναμης. Πίστευε πως πρέπει να πάει βαθιά στην καλλιτεχνική του φύση, όχι στη μίμηση. Έλεγε ότι: «Η φωτογραφία, αν είναι τέχνη, πρέπει να συγκρίνεται και να κρίνεται με τις άλλες τέχνες». Υποστήριζε πως η φωτογραφία «δεν είναι η μίμηση των φαινομένων του κόσμου, αλλά η έκφραση του πνεύματος του καλλιτέχνη». Το σημαντικό έγγραφε, πως είναι «η έκφραση των αισθημάτων και των σκέψεων του φωτογράφου».

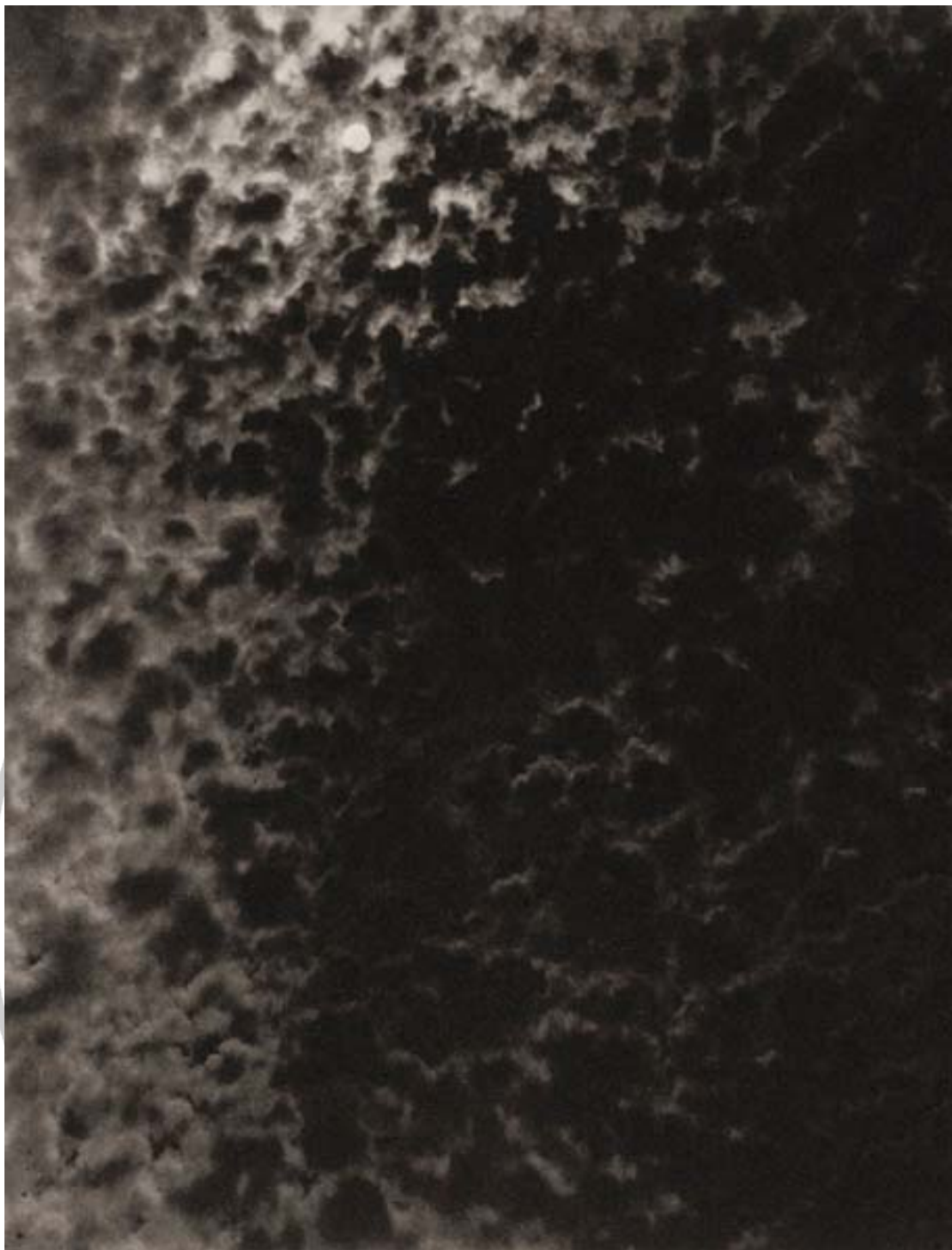
Το φωτογραφικό του έργο.

Στην πρώτη του περίοδο τον ενδιαφέρει η τεχνική, το φως, η καθαρότητα και η ευκρίνεια.

Στις φωτογραφίες της O'Keefe, της συντρόφου του, καταγράφει την φυσική και ψυχολογική εξέλιξή της, με μια σειρά πορτραίτα. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως στόχος του ήταν να αναδείξει της εσωτερικές ιδιότητές της. Φωτογραφίζει, εστιάζοντας σε τμήματα του κορμιού της που δεν τα συσχετίζει με το υπόλοιπο σώμα της. Οι φωτογραφίες μπορούν να ιδωθούν και από τις τέσσερες πλευρές, τονίζοντας ιδιαίτερα το στοιχείο αποκοπής που εμπεριέχει το μέσο.

Τα έργα του όμως που εξαρτώνται με τον πιο προφανή και ριζοσπαστικό τρόπο με την έννοια της αποκοπής, είναι τα ισοδύναμα, (equivalents)

⁵² L' Art de l'exposition. Une documentation sur trentes expositions exemplaires du XXe siècle, ed. du Regard 1998



Stieglitz-1929-Equivalents

«Αποκόπτει ένα κομμάτι ουρανού, μια ποιότητα ουρανού με σύννεφα, μια ποιότητα που ο Stieglitz μας δείχνει.. Ακόμα και με τον οπτικό του πουριτανισμό, έψαξε να συλλάβει τη φωτογραφική ζωντάνια της φυσικής φόρμας. Φωτογραφίζει, δημιουργεί εικόνες, τις οποίες εκθέτει σε σειρές, που δίδονται, με επαναληπτικό τρόπο, σαν μια ολότητα Στιγμές των φυσικών εναλλαγών των σύννεφων, που είναι από τη φύση τους χωρίς σταθερή σύνθεση. Αυτά τα έργα, που ονόμασε ισοδύναμα, είναι στιγμιαία από σύννεφα: «φαντάσματα της πραγματικότητας πιο αληθινά και ορατά στην ισοδύναμη οπτικό-μηχανική διάσταση παρά στη συνεχή τους φυσική αλλαγή.»⁵³

Δίνουν μια ιλιγγιώδη εντύπωση αποπροσανατολισμού σε σχέση με το επίπεδο της γης. Είναι εικόνες χωρίς σημεία αναφοράς.

⁵³ Philippe Dubois, ό.π.

«Δείχνει τον κόσμο αποκλειστικά μέσο μιας εικόνας αποκομμένης από τα σημεία αγκυρωσής της. Μια εικόνα που έχει σαν θέμα το σήκωμα της άγκυρας».⁵⁴

Χρησιμοποιεί τα σύννεφα για να εκφράσει αλήθειες για τον ίδιο. «Έχω ένα όραμα ζωής και ψάχνω κάτι ισοδύναμο γι' αυτό». Δεν του αρκούσε πλέον η περιγραφή των μορφών.

Θεωρητικά προσπάθησε να συνδέσει τη φωτογραφική μορφή στο φυσικό κόσμο και το δικό του όραμα ζωής σε μια συμμαχία «κάτι σαν τη χριστιανική έννοια της μετουσίωσης, όπου το ψωμί και το κρασί, ενώ διατηρούν την εμφάνισή τους, μυστικιστικά μεταμορφώνονται σε σώμα και αίμα του Χριστού». Για να ολοκληρώσει αυτήν την ένωση ο Stieglitz προσέγγισε την αφαίρεση.

Η ιστορικός τέχνης R.Krauss γράφει για τον Stieglitz

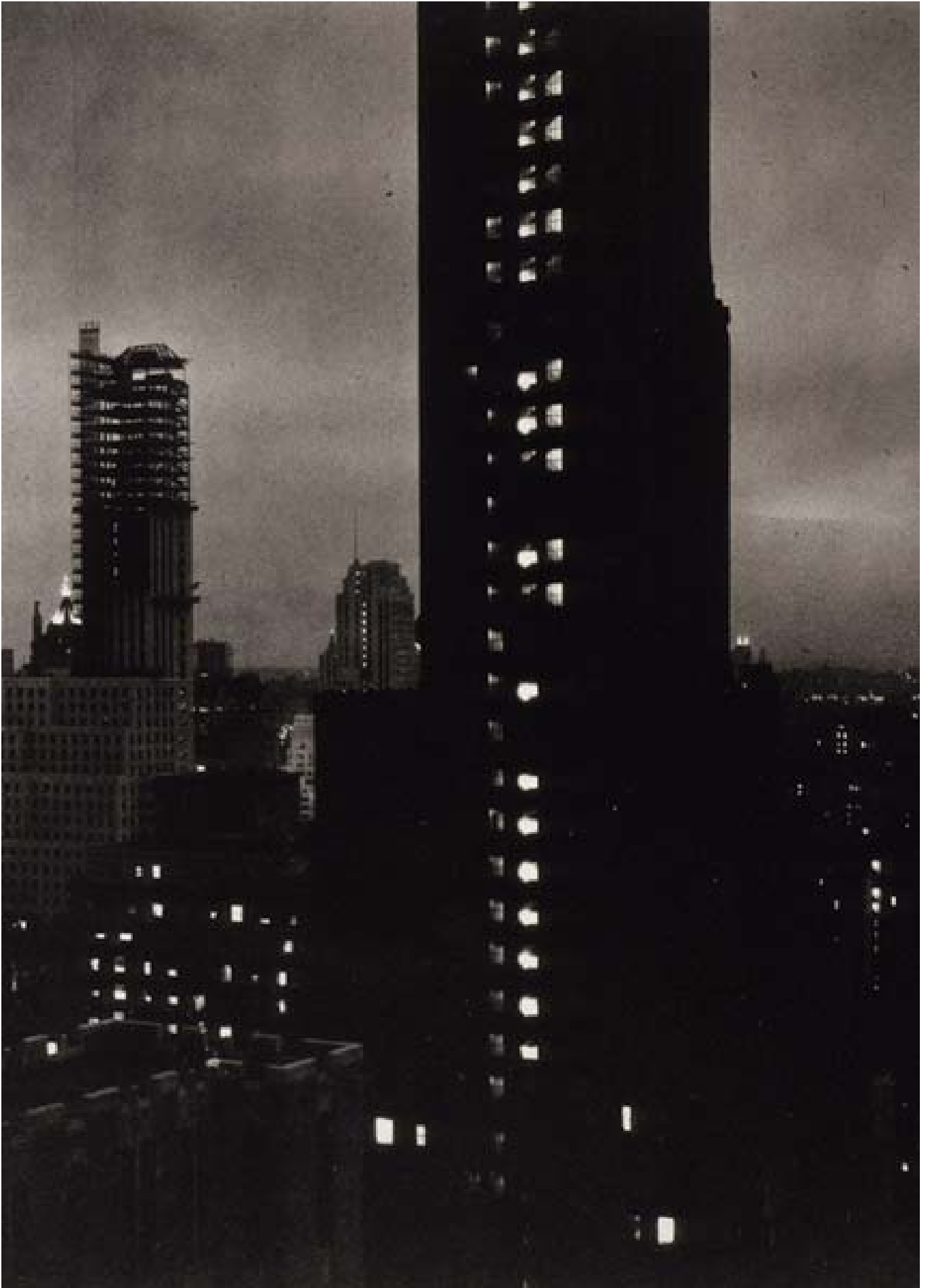
«.....Σ' αυτή τη φωτογραφία λοιπόν η αποκοπή δεν είναι απλά ένα μηχανικό φαινόμενο. Είναι το μοναδικό πράγμα που συγκροτεί την εικόνα και για να την συγκροτήσει η φωτογραφία είναι μια απόλυτη μεταβολή της πραγματικότητας.

Ονομάζοντάς την «ισοδύναμα», ο Stieglitz αναφέρεται στη γλώσσα του συμβολισμού και τις έννοιες των αντιστοιχιών και των ιερογλυφικών. Η αποκοπή είναι ένα δεδομένο της φωτογραφίας αλλά δεν είναι πιο ουσιαστική από τις αισθητικές δυνατότητες αυτού του μέσου και των άλλων δεδομένων του όπως η αναπαραγωγή του ή η σημειολογική του υπόσταση ως ίχνους. (.....) Με το να αναφερόμαστε στην οντολογική επιχειρηματολογία ενός μέσου μπορούμε να καταστρέψουμε όλη την αντίληψη για ένα μέσο είτε είναι φωτογραφία, ζωγραφική, θέατρο εφ' όσον είναι τέχνη..»⁵⁵

Στην τελευταία του δουλειά, οι φωτογραφίες του απ' τους Ουρανοξύστες εικονογραφούν τις συνεχείς αλλαγές της Ν. Υόρκης, τις ιδέες της αλλαγής, του χάους του κόσμου, τη σχέση του με τη ζωή του. Ο χρόνος και το πέρασμά του είναι τα κεντρικά σημεία. Το '37 αρχίζει να φωτογραφίζει τον εαυτό του.

⁵⁴ Rosalind Krauss, *Le photographique*, ed. Macula, 1991.

⁵⁵ Rosalind Krauss, *Photography and surrealism*, Livingston, Arts Council 86



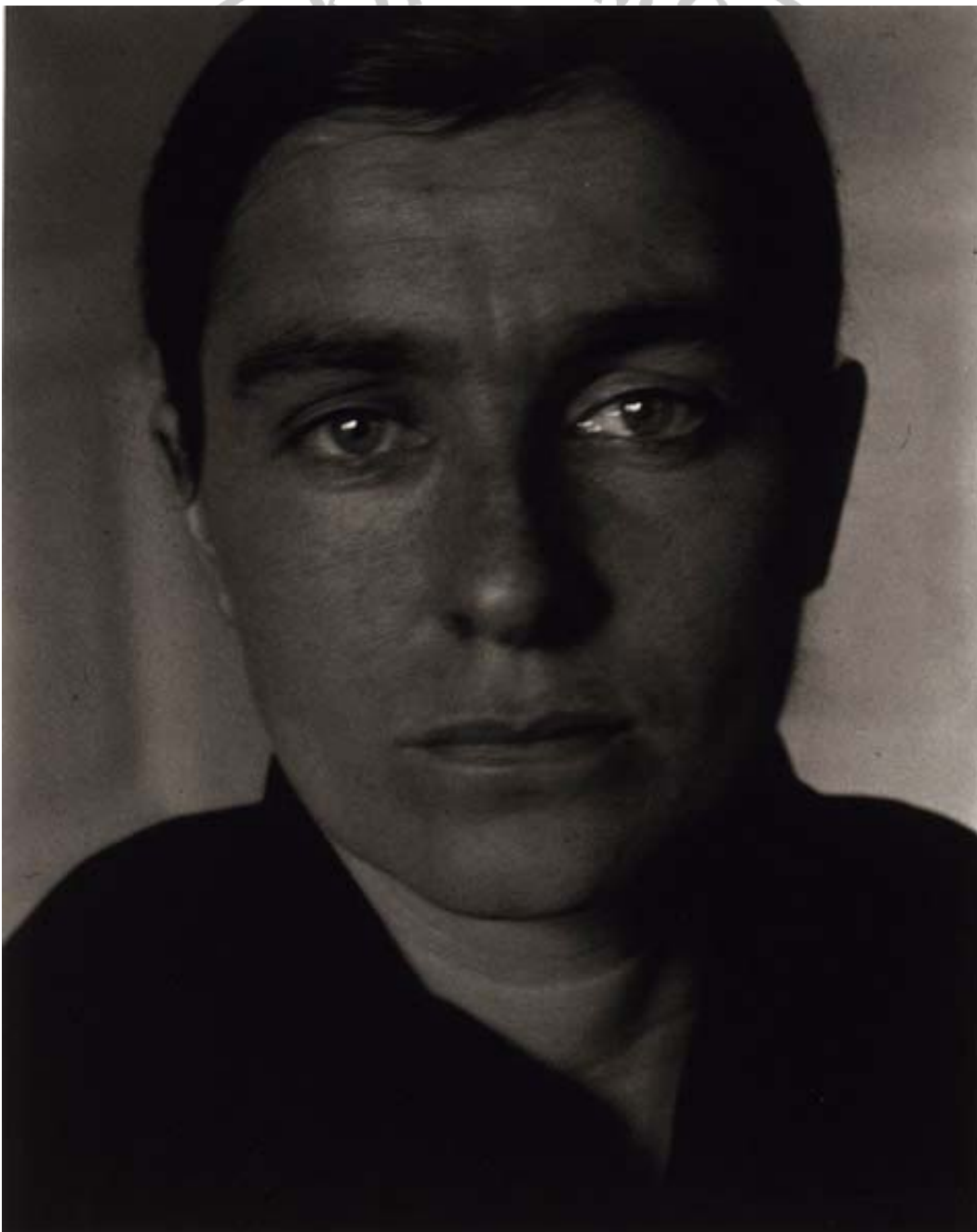
Stieglitz-1931-N.Y.Work-Window

Η άμεση φωτογραφία (Straight)

Paul Strand, (1890-1976, Η.Π.Α.)

Τη στιγμή του δευτερολέπτου της λήψης τα αντικείμενα διατίθενται σύμφωνα με σχέσεις και μορφές έξω και πέρα από κάθε προηγούμενη σύμβαση που σιγά – σιγά επιβάλλονται σαν μια νέα αισθητική δύναμη .

Τα δυο τελευταία νούμερα του περιοδικού του Stieglitz, ήταν αφιερωμένα στα πρώτα έργα του Paul Strand, δημιουργό φωτογραφιών αρκετά διαφορετικών από εκείνες στις οποίες η *Camera work* ήταν συνηθισμένη. Για παράδειγμα μια γριά τυφλή στο δρόμο ζητούσε ελεημοσύνη με την καρτέλα κρεμασμένη στο λαιμό της να γράφει τυφλή. Όλη η κομψότητα του περιοδικού, όλη η δουλειά του σκοτεινού θαλάμου, όλες οι εκλεπτύνσεις του τυπώματος πήγαιναν στο καλό!



Paul-Strand

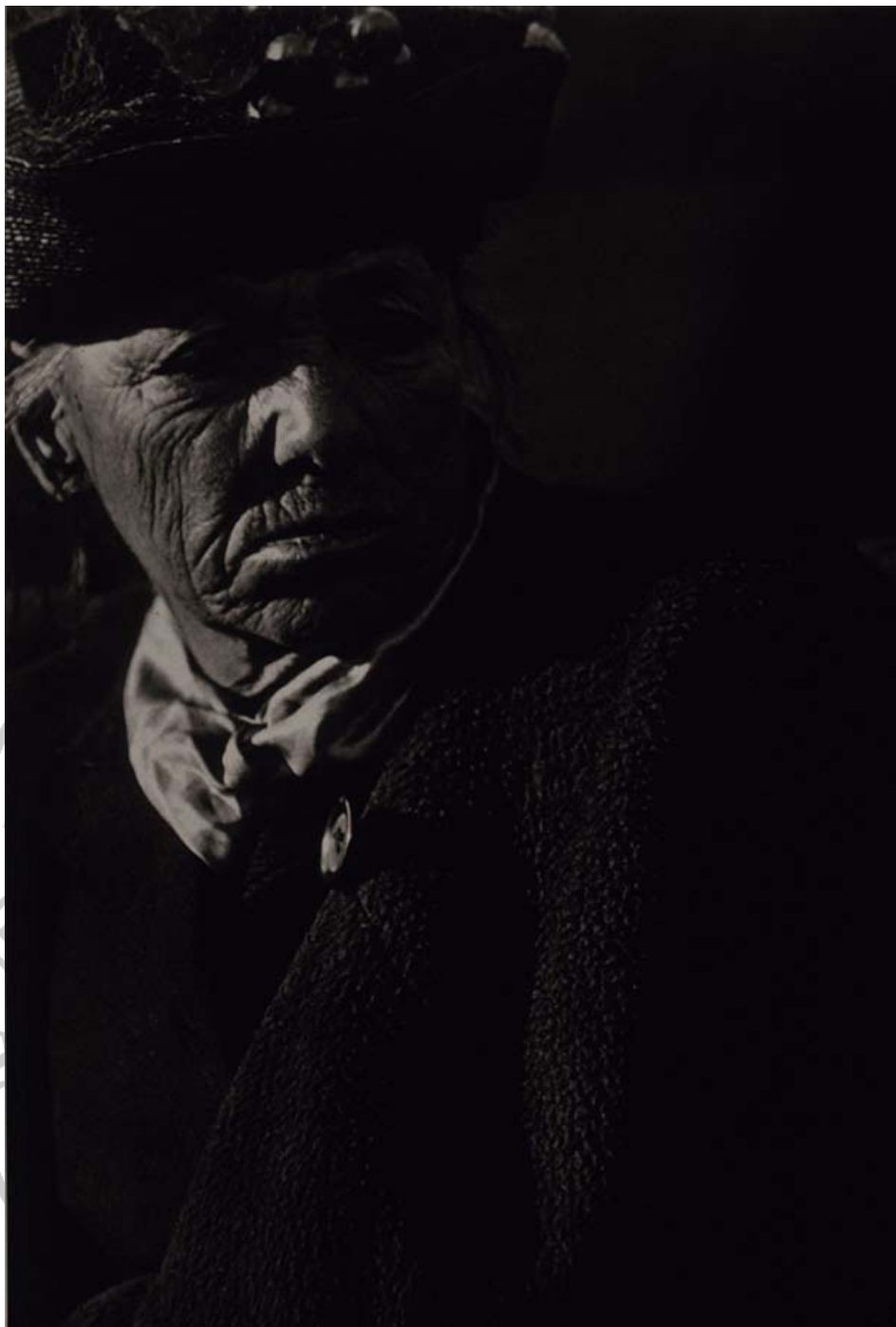
Ο Paul Strand ήταν ευθύς, άμεσος, « *straight photography*» θα ονομασθεί το φωτογραφικό κίνημα που εμπνεύσθηκε από αυτόν και φαινομενικά δεν είναι καθόλου επεξεργασμένο.

Ο Alfred Stieglitz εντόπισε με ενθουσιασμό στις εικόνες του Paul Strand, όχι μόνο τις μορφολογικές του λύσεις, αλλά και, την εντύπωση της αποκοπής που πρόσφεραν. Μοναδικό του κίνητρο, σαν καλλιτέχνης της φωτογραφικής μηχανής, ήταν η δημιουργία ενός φωτογραφικού έργου τέχνης.

Ο τρόπος του να κατανοεί το μέσο, του επέτρεψε να συνδέσει την καλλιτεχνική φωτογραφία με την χρηστική φωτογραφία ειδικότερα με το ρεπορτάζ, ανέφερε ο ίδιος:

«Η φωτογραφία, η μοναδική και σημαντική συνεισφορά, ως τώρα, της επιστήμης στην τέχνη, βρίσκει το λόγο ύπαρξής της, όπως όλα τα μέσα, σε μια πλήρη ενότητα των μέσων(...). Έχουμε πριν από όλα μια μηχανή που δόθηκε στα χέρια από την επιστήμη. Η αναπαράσταση των αντικειμένων μπορεί να εγγραφεί, με αυτό το λεγόμενο νεκρό μάτι, σε ένα ευαίσθητο γαλάκτωμα. Από αυτό το αρνητικό μπορούμε να βγάλουμε ένα θετικό τύπωμα και χωρίς καμιά μεσολάβηση του χεριού θα καταγράψουμε μια κλίμακα αξιών, σε άσπρο μαύρο, πολύ πέραν της δύναμης του χεριού και του ανθρώπινου ματιού.»





Paul-Strand-N.Y.-16str

Οι μορφές των αντικειμένων και οι σχετικές αξίες του χρώματος, η δομή και η γραμμή είναι τα στενά φωτογραφικά εργαλεία της ορχήστρας μας. Ο φωτογράφος πρέπει να μάθει να καταλάβει και να ελέγχει, να δημιουργεί αρμονίες. Αλλά η φωτογραφική μηχανή δεν μπορεί να αποφύγει τα αντικείμενα που είναι μπροστά της. Ο φωτογράφος μπορεί να τα διαλέξει ή να τα ταξινομήσει, ή και να τα αποκλείσει πριν τη λήψη, αλλά όχι μετά. Αυτό είναι το πρόβλημά του, αυτά είναι τα εκφραστικά εργαλεία με τα οποία μπορεί να το λύσει. Αλλά όταν διαλέγει τη στιγμή, το φως, τα αντικείμενα, πρέπει να τους είναι πιστός. Αν εντάξει στο χώρο του μια λουρίδα γης, πρέπει να την αισθανθούμε σαν ζωντανή σαν διαφοροποιημένη και σαν έτσι γραμμένη. Πρέπει να πάρει τη θέση της στο βαθμό που είναι μορφή και κατασκευή σε σχέση με κάθε βουνό, δέντρο, ή κάτι άλλο που περιέχεται στην εικόνα. Πρέπει να ελέγχετε και να χρησιμοποιείτε την αντικειμενικότητα μέσα από την φωτογραφία, γιατί δεν μπορείτε να την αποφύγετε ή να την ξεπεράσετε με μεθόδους που δεν είναι φωτογραφικές.»⁵⁶ Ο Paul Strand αναγνωρίζει αυτό που ο Benjamin ονομάζει «οπτικό ασυνείδητο», δηλαδή το γεγονός ότι το φιλμ εγγράφει όλα όσα περνούν στο

⁵⁶Paul Strand

πεδίο του, χωρίς να ενεργεί το μηχανισμό επιλογής και της συγκέντρωσης σε ένα τυπικό σημείο της διαδικασίας παρατήρησης της σχέσης μάτι – ανθρώπινο μυαλό, το κεντρικό σημείο του ελέγχου στη δημιουργία της εικόνας.



Paul-Strand

Ενώ η 'ζωγραφική' φωτογραφία του πικτοριαλισμού, χρησιμοποιούσε διαδικασίες πάνω από όλα στη φάση του τυπώματος αλλά και της λήψης για να μηδενίσει εκείνες τις λεπτομέρειες που έβγαιναν έξω από μια προγραμματισμένη οπτική, η άμεση φωτογραφία χρησιμοποιεί τα χαρακτηριστικά της φωτογραφίας για να δώσει ζωή σε ένα νέο στυλ και σε ένα νέο τρόπο όρασης. Τη στιγμή του δευτερολέπτου της λήψης τα αντικείμενα διατίθενται σύμφωνα με σχέσεις και μορφές έξω και πέρα από κάθε προηγούμενη σύμβαση που σιγά-σιγά επιβάλλονται σαν μια νέα αισθητική δύναμη .

«Η φωτογραφία δεν εκθέτει πλέον μια μορφή οπτικά προκαθορισμένη για την όραση, αλλά επιτρέπει την εξερεύνηση και τη δραστήρια συμμετοχή στην ανάγνωση της εικόνας. Αυτό φυσικά στην περίπτωση στην οποία η διαδικασία της προσοχής δεν μπλοκάρεται από τη διδασκαλία που επιστρέφει για να ορίσει εκ νέου την υποκειμενική οπτική.»⁵⁷

Οι επιρροές των κυβιστών και οι πρώτες αντιφάσεις

«Η ζωγραφική για την εσωτερικότητα, η φωτογραφία για την πραγματικότητα» (Picasso).

⁵⁷ Daniela Palazzoli, L' arte moderna Ed. Fratelli Fabbri Editori, 1975

Ο κυβισμός, η μεγαλύτερη επανάσταση των μορφών στην ιστορία της ζωγραφικής μετά την αναγέννηση, κυριαρχείται από τις προσωπικότητες του Pablo Picasso και του Georges Braque. Ο κυβισμός επηρέασε βαθιά και άλλαξε τόσο την οπτική όσο και τη γενικότερη αντίληψη μας για το κόσμο. Οι κυβιστές έβαλαν ένα μεγάλο ερωτηματικό μπροστά από την αναγεννησιακή θεωρία της προοπτικής, όπως διατυπώθηκε από τον Alberti και τον Brunelleschi.

Ο όρος κυβισμός χρησιμοποιήθηκε από τον κριτικό Louis Vauxcelles για να καταγγείλει τη «φοβερή απλοποίηση», τη σμίκρυνση όλων των τοπίων σε «τόπους, φιγούρες και σπίτια, σε γεωμετρικά σχήματα σε κύβους»

«Στο έργο του σταθμό στη ζωγραφική του 20 αιώνα, 'οι δεσποινίδες της Αβινιόν' την άνοιξη του 1907, ο Picasso απλοποιεί τις μορφές και τονίζει τους όγκους, μια επαναστατική αλλαγή που οφείλεται τόσο στο έργο του Cezanne, όσο και στην πρωτόγονη τέχνη της Ιβηρικής, της Ωκεανίας ή της Αφρικής. Ο Braque προτείνει πάλι την κατασκευή των μορφών του Cezanne, με την συγκέντρωση διαφορετικών ανοιχτών επιπέδων. Ο Picasso και ο Braque σύμφωνα με τον Kanweiler «διαρρηγνύουν την ομοιογένεια της μορφής.»⁵⁸. Μεξύ του 1912-1915, έπειτα από τη διάσπαση της μορφής και του όγκου σε ανοιχτά και διαφανή επίπεδα, οι κυβιστές τα συνθέτουν εκ νέου, τα απλοποιούν, τα στυλιζάρουν. Επαναφέρουν στα έργα τους τα σημάδια της πραγματικότητας. Το χρώμα εμφανίζεται πάλι για να ορίσει τα υλικά και τις επιφάνειες.

Όπως ήδη αναφέραμε στην αίθουσα τέχνης 291, του Alfred Stieglitz στην Νέα Υόρκη, εξέθεσε έργα του για πρώτη φορά στην Αμερική ο Picasso, όπως και οι περισσότεροι Ευρωπαίοι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας της εποχής, πριν τη μεγάλη έκθεση του Artwork show, στη Νέα Υόρκη το 1912. Οι φωτογραφίες και οι σκέψεις των Stieglitz, Weston, Strand, επηρεάστηκαν από τους κυβιστές. «Η ειρωνεία είναι ότι οι φωτογραφίες που έδωσαν οι Weston, Stieglitz και Strand μοιάζουν πολύ με την αφηρημένη ζωγραφική των ημερών τους. Όλοι τους ήταν επηρεασμένοι από το έργο και τη σκέψη του Braque και του Picasso.»⁵⁹

Η φωτογραφία φάνηκε για μια άλλη φορά να περπατά κατά μήκος των ίδιων δρόμων της ζωγραφικής ακόμα και όταν πάλευε για την ανεξαρτησία της. Υποστηρίχθηκε ότι όχι μόνο ήταν αναγκαία η αυτονομία της φωτογραφίας, ή η καθαρή της χρήση, αλλά και η υιοθέτηση ενός συγκεκριμένου στυλ που να είναι σύμφωνο με το μέσο. Προκαλώντας το παράδοξο, ότι ενώ ο αυτόνομος καθαρός χώρος της επηρεάζεται έμμεσα και υιοθετεί τις έννοιες του μοντερνισμού, αποκηρύσσεται ταυτόχρονα απ' αυτόν.

Ο Dezayas κριτικός τέχνης και θεωρητικός του κυβισμού, έλεγε για τον Picasso ότι «δέχεται μια άμεση εντύπωση από την εξωτερική φύση, την αναλύει, την αναπτύσσει, την μεταφράζει και την εκτελεί με το δικό του στυλ, με στόχο και πρόθεση η εικόνα να είναι το ζωγραφικό ισοδύναμο της συγκίνησης που παρήχθη από τη φύση». Το μοτίβο του μουσαμά δεν είναι η απεικόνιση της φύσης, αλλά η μετάφραση της διανοητικής και συγκινησιακής ανταπόκρισης σ' αυτήν. Επιθυμεί ο θεατής να κοιτά την ιδέα ή τη συγκίνηση που γεννάται από τη θέαση και όχι από το ίδιο το θέμα.

Ο Alfred Stieglitz δέχθηκε την ιδέα ότι η τέχνη, για να απεικονίσει κάτι περισσότερο από την υλική παρουσία, πρέπει να είναι αφηρημένη, ότι η αφηρημένη τέχνη είναι ένα νέο μέσο έκφρασης, το αληθινό μέσο και πως πρέπει να αναπαριστά κάτι περισσότερο από την εξωτερική εμφάνιση των πραγμάτων

Για τον Dezayas η φωτογραφία δεν είναι τέχνη. Τέχνη είναι η έκφραση της σύλληψης μιας ιδέας. Φωτογραφία είναι η πλαστική επαλήθευση του γεγονότος.

Για το Stieglitz και τον Weston, ο φωτογράφος προσπαθεί να εξαγάγει μια αληθινή κατάκτηση συνθηκών, να φτάσει σε μια «κατανόηση του αντικειμένου». Στόχος του δεν είναι να μας δώσει αισθητικές απολαύσεις αλλά να αποκτήσουμε μια αλήθεια. Η αντικειμενική αλήθεια προηγείται στη δουλειά του.

Πιστεύουν ότι η καθαρή φωτογραφία θα μπορούσε να αναδείξει την αντικειμενική πραγματικότητα της μορφής, την αλήθεια γύρω από τον κόσμο.

⁵⁸ Bernard Blistene, ό.π.

⁵⁹ Grandberg Gauss, ό.π..

Στην αντικειμενικά καθαρή φωτογραφία, ο φωτογράφος εκφράζει την δημιουργικότητά του, όχι μέσω των χειρισμών της μηχανής ή των εκφραστικών τεχνικών εκτύπωσης, αλλά μέσω της όρασής του, της ιδιαίτερης και αποφασιστικής οπτικής του κόσμου.

Οι καθαροί φωτογράφοι πίστευαν τότε ότι η φωτογραφία μπορεί να αποκαλύψει όχι μόνο την αληθινή συνθήκη, την κατάσταση της μορφής, αλλά και την ουσία του βγαλμένου αντικειμένου. Στόχευαν να αποδώσουν «την πολυουσία» του ίδιου του αντικειμένου. Έψαχναν τη σύνθεση του αντικειμένου και της έννοιας που του έδιδαν. Της πνευματικής και συγκινησιακής σημασίας του. Επεδίωκαν να φωτογραφίζουν όχι μόνο το ίδιο το πράγμα αλλά και την οικουμενική σημασία που είναι κρυμμένη πίσω από την επιφάνεια.

Ήδη από το 1905 ο Kandinsky γράφει για την πνευματικότητα στη τέχνη. Αναφέρει πως «η εσωτερική ανάγκη είναι άλλοτε υποκειμενική και άλλοτε αντικειμενική. Μας λέει ότι προέρχεται από μυστικιστικές ανάγκες. Οι μυστικιστικές ανάγκες, που είναι στη πηγή της εσωτερικής ανάγκης, είναι τρεις τον αριθμό. Δύο απ' αυτές είναι υποκειμενικές, είναι το στοιχείο της ίδιας της προσωπικότητας του καλλιτέχνη, η γλώσσα της εποχής και του έθνους. Η τρίτη είναι αντικειμενική. Είναι η « η καθαρή και αιώνια καλλιτεχνική»

Αν οι δύο πρώτοι παράμετροι σύμφωνα με τον Kandinsky, διευκολύνουν την είσοδο στην ψυχή των σύγχρονων, γεννούν και την συνθήκη εμφάνισης του τρίτου.

Οι περί τον Alfred Stieglitz, ήταν πιστοί στην αντικειμενική πραγματικότητα, αλλά αν η αντίληψη του αντικειμένου ήταν αρκετά έντονη, πίστευαν ότι θα μπορούσαν να ανακαλύψουν μια βαθύτερη πραγματικότητα, αυτό που ο Paul Klee, είχε ήδη ονομάσει την ουσία που κρύβεται πίσω από το τυχαίο.

«Το πιστεύω της εποχής ήταν ότι: ένα αληθινό θέμα ενός φωτογράφου τοποθετείται πέρα από την προσέγγιση της γλώσσας ή της λογικής σκέψης. Έκφραση χωρίς δόγματα, έλεγε ο φωτογράφος Ansel Adams για τις εικόνες του «οι φωτογραφίες απεικονίζουν εικόνες ατέλειωτων στιγμών του κόσμου» (η ίδια όμως η δήλωσή του είναι ένα δόγμα).

Η άρνησή τους να υιοθετήσουν οποιαδήποτε αισθητική θεωρία είναι συμπτωματικό του φωτογραφικού μοντερνισμού που ήταν αντίθετος σε κάθε κριτική και τη γλώσσα γενικά»

Ενώ αρνείται το λόγο και κάθε θεωρητική σκέψη, το ίδιο παράγει έναν άφθονο και ασταμάτητο θεωρητικό λόγο στήριξης των θέσεων του.

«Η έννοια ότι οι καλύτερες φωτογραφίες είναι ανέκφραστες, είναι μέρος της θεωρίας των ισοδύναμων. Λόγω της εξάρτησης της φωτογραφίας από την αφαίρεση και λόγω της αποκήρυξης της κατασκευής τους από κάθε ειδικό νόημα μπορούμε να μιλάμε για ατέλειωτες στιγμές του κόσμου». Αυτό όμως δεν εμπόδισε το ατέλειωτο θεωρητικό γράψιμο του Stieglitz και των απογόνων του για τη φωτογραφία».

Minor Withe (1908-1976, Η.Π.Α.), Edward Weston (1886-1958, Η.Π.Α.)

Η φωτογραφία και οι πρωτοπορίες

Φουτουρισμός, Ντανταϊσμός, Σουρεαλισμός, Μπαουχάουζ (Bauhaus), Κονστρουκτιβισμός, Σουπρεματισμός, και φωτογραφία 1910-1933

Η χρήση της φωτογραφίας στις πρωτοπορίες αναδεικνύει περισσότερο από ποτέ – ειδικά λόγω της σχέσης της με την πραγματικότητα – την στάση των μεμονωμένων κινημάτων και των εκπροσώπων της.

Με τις νέες συνθήκες που διαμορφώνονται μετά τον καταστροφικό πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, ενισχύονται οι αμφισβητήσεις, που προϋπάρχουν από τα πρώτα έτη του αιώνα, ενάντια στην αποδεκτή συμβατικότητα. Εμφανίζονται στην Ευρώπη ριζοσπαστικά κινήματα, στην αρχή το κίνημα νταντά, « αληθινή πολεμική μηχανή ενάντια στη παραδοσιακή τέχνη», έπειτα ο σουρεαλισμός (υπερρεαλισμός) που συστηματικά αποδιοργανώνει τις μορφές της οπτικής αντίληψης και τις δυνάμεις του υποσυνείδητου, που ανακάλυψε ο Φρόιντ. Πέρα από την αντίδρασή τους ενάντια στα καθιερωμένα, αναζητούν νέες μορφές. Αναπτύσσουν μια ελευθερία σε σχέση με τον κόσμο των αντικειμένων. Καθορίζουν νέες σχέσεις, νέες συγκινήσεις και περιεχόμενα. Στα κινήματα αυτά και ιδιαίτερα στον σουρεαλισμό η φωτογραφία παίζει κυρίαρχο ρόλο.

Είναι η εποχή που η ψυχανάλυση εμφανίζεται σαν κίνημα απελευθέρωσης από κάθε ηθικό κανόνα και γνωρίζει τη μεγαλύτερη επιτυχία. Είναι ο χρόνος που εκδίδονται τα έργα του Marcel Proust «Σε αναζήτηση του χαμένου χρόνου» το 1913-1928 και του James Joyce «Οδυσσέας» το 1922.

Οι νέοι δραματικοί συγγραφείς του ρεαλισμού όπως ο Luigi Pirandello, αναδεικνύει με απαισιόδοξο τρόπο, την αντίθεση ανάμεσα στις προθέσεις, τα αισθήματα του ανθρώπου και την πραγματικότητα των πράξεων του. Υπογραμμίζει την ασυναρτησία του ανθρώπου, μέσα σε ένα ασυνάρτητο κόσμο.

Η φυγή είναι ένα άλλο χαρακτηριστικό της εποχής. «...Είναι το χαρακτηριστικό όσων θέλουν να παραμείνουν ελεύθεροι» λέει ο Pappini ή καταφεύγουν σε ένα φανταστικό κόσμο (Κοκτώ). Ο Χιλανός Pablo Neruda φεύγει για την άπω ανατολή. Αναζητούν νέους κόσμους ή επιδίδονται σε περιπέτειες του πνεύματος.

«Στο περιοδικό *Foto-auge*, σε ένα δημοσίευμα του 1929, «γύρω από τους ουσιώδεις χαρακτήρες και τις αξίες της φωτογραφίας» ο κριτικός Franz Roh ανακεφαλαιώνει τις πέντε κύριες μορφές της αισθητικής χρήσης της φωτογραφίας: εκείνη της πραγματικότητας, το φωτογράμμα, το φωτομοντάζ, τη φωτογραφία σε σχέση με το σχέδιο και τη ζωγραφική, τη φωτογραφία στις σχέσεις με την τυπογραφία.

Οι κυριότεροι πρωταγωνιστές των πρωτοποριών είναι παρόντες σε αυτό το άλμπουμ, που δείχνει τη χρήση αυτών των δημιουργικών εφαρμοσμένων τεχνικών όχι μόνο για τη παραγωγή έργων τέχνης, αλλά και για τις αφίσες, διαφημίσεις, βιβλία». ⁶⁰

Πράγματι, η χρήση της φωτογραφίας στις πρωτοπορίες αναδεικνύει περισσότερο από ποτέ – ειδικά λόγω της σχέσης της με την πραγματικότητα – τη στάση των μεμονωμένων κινήματων και των εκπροσώπων της.

Θα αναφέρουμε σύντομα δύο λόγια για τις πρωτοπορίες του 20, για να αντιληφθούμε τη σχέση που αναπτύσσουν με τη φωτογραφία

Φουτουρισμός-φωτογραφία

«Ένα αυτοκίνητο που τρέχει είναι πιο ωραίο από τη Νίκη της Σαμοθράκης»

⁶⁰ Daniella Palazzoli, *L' arte moderna*, Ed. Fratelli Fabbri Editori, 1975



Marinetti

Ο Μαρινέτι φωτογραφίζει από ψηλά, μέσα από ένα αεροπλάνο, τη σκιά του αεροπλάνου που προβάλλεται στο έδαφος, όπου ένα αυτοκίνητο τρέχει στο δρόμο με μεγάλη ταχύτητα. Έλεγε ότι όταν βλέπω ένα αυτοκίνητο να τρέχει είναι πιο ωραίο από το να βλέπω το άγαλμα της Νίκης της Σαμοθράκης.

Οι Ιταλοί φουτουριστές δοξάζουν τα νέα μέσα της τεχνολογικής ανάπτυξης. Την ομορφιά, τον αγώνα, την τόλμη, το κουράγιο. Ο φουτουρισμός ενάντια σε κάθε ηθικολογία υμνούσε τα πλήθη, τη χαρά, την ανατροπή, αντίθετα από τη μεταμόρφωση του κόσμου από το απαισιόδοξο συναίσθημα των εξπρεσιονιστών. Στους φουτουριστές η μεταβολή του κόσμου βασίζεται στην αίσθηση του καλλιτέχνη που προέρχεται από τις νέες τεχνολογίες. .

Όταν περπατάμε με τα πόδια έχουμε οπτική αντίληψη του χώρου διαφορετική από ότι όταν είμαστε πάνω σ' ένα άλογο. Έχουμε άλλη αντίληψη, όταν είμαστε στο τρένο ή όταν ταξιδεύουμε με αυτοκίνητο ή όταν βλέπουμε από το αεροπλάνο. Άρα η τεχνολογική εξέλιξη του μέσου το οποίο χρησιμοποιούμε τις δημιουργεί συνθήκες για να έχουμε καινούργιες οπτικές αντιλήψεις, να έχουμε καινούργιες αισθήσεις. Η φωτογραφία, ως νέο μέσο, μας προσφέρει νέα οπτική αντίληψη.

Το 1909 συγκεντρώνονται γύρω από τον ποιητή Φίλιππο Μαρινέτι, συγγραφέα του πρώτου μανιφέστου των φουτουριστών, μια ομάδα καλλιτεχνών, όπως ο Umberto Boccioni, ο Giacomo Balla, ο Gino Severini, ο Carlo Carrà και ο Luigi Foscolo. Υποστήριζαν ότι η ζωγραφική χειρονομία που θέλουν να αναπαράγουν πάνω στον μουσαμά είναι απλά η αίσθηση της ίδιας της δυναμικής της. Πίστευαν ότι η αναπαράσταση της κίνησης, της νέας οπτικής αντίληψης της ταχύτητας, μπορεί να επιτευχθεί μέσα από τις γραμμές της γεωμετρίας.

Το 1913 στην ομάδα των ζωγράφων και των γλυπτών προστέθηκαν οι αδελφοί φωτογράφοι **Anton Giulio** (1890-1960) και **Arturo Bragaglia** (1893-1962).



Arturo Bragaglia

Οι φουτουριστές ζωγράφοι μελέτησαν τις χρόνο-φωτογραφίες του Etienne-Jules Marey και είχαν κατανοήσει την αληθινή φύση της κίνησης του αλόγου που καλπάζει. Οι αδελφοί Bragaglia εξελίσσουν αυτήν την τεχνική. Σ' αντίθεση με τη μελέτη των κανονικών κινήσεων σε διαφορετικές φάσεις του Marey, το ενδιαφέρον τους συγκεντρώθηκε στις ακανόνιστες κινήσεις. Ανέλυαν τους τρόπους που συνδυάζονται ανάμεσα τους και υπερκαλύπτει η μια την άλλη στην εικόνα, κατά τη διάρκεια μιας δράσης... Θέλουν να εκφράσουν την δυναμική φύση της ανθρώπινης κίνησης. Μελετούν το ανθρώπινο σώμα. Ο A.G. Bragaglia φωτογραφίζει μια σειρά πορτραίτα, όπου τα πρόσωπα διαλύονται μέσα στην κίνηση. Επιδιώκει να αποδώσει τις συγκινήσεις και τις παλλόμενες κινήσεις του. Το 1916, ο Boccioni εξηγήσε ότι «το ιδανικό του για μια δυναμική ζωγραφική δεν είναι άλλο από την αναπαράσταση των αισθήσεων μέσα από τις δυναμικές γραμμές με στόχο να αποδώσει την δυναμική του ορατού κόσμου»⁶¹.

Οι αδελφοί Bragaglia ενδιαφέρονται περισσότερο για το ρυθμικό πολλαπλασιασμό του αντικειμένου και λιγότερο για τις γεωμετρικές δυναμικές γραμμές. Οι ασπρόμαυρες, γκρι, φλου και σε κίνηση (όχι κουνημένες) εικόνες τους μας δείχνουν το αντικείμενο σε μια εικόνα ταυτόχρονα από διαφορετικές πλευρές. Το «ξεφυλλίζουν» και αναπαριστούν την τροχιά της κίνησης του. Την αναπαραγωγή της αίσθησης. Ονομάζουν τη φωτογραφία τους φωτοδυναμική. Αποτέλεσμα αυτής της διαφορετικής αντίληψης και των ανταγωνισμών ήταν ο αποκλεισμός τους από τον Μαρινέτι, από την έκθεση των φουτουριστών που έγινε στη Ρώμη, τον Φεβρουάριο του 1913.

Ντανταϊσμός (Hans Arp, Max Ernst, Tristan Tzara)

⁶¹Histoire de la Photographie, Molly Nesbit

«Ο όρος νταντά είναι μια λέξη που βρέθηκε τυχαία σ' ένα λεξικό και επιλέχθηκε από τους ιδρυτές του κινήματος στη Ζυρίχη το 1916 ακριβώς για το χωρίς σημασία νόημα του. Αναπτύσσεται στη διάρκεια του πολέμου στη Βαρκελώνη, το Βερολίνο, την Κολονία, το Παρίσι, τη Ν. Υόρκη. Είναι ένα διεθνές κίνημα.»⁶² Το χαρακτηρίζει ένα πνεύμα απομυθοποίησης, κριτικό, προκλητικό, επαναστατικό Αναδεικνύει την ανωμαλία του κόσμου, εκείνου που θεωρείται ότι είναι υγιές και κανονικό.



Depero-1916-Fortunato

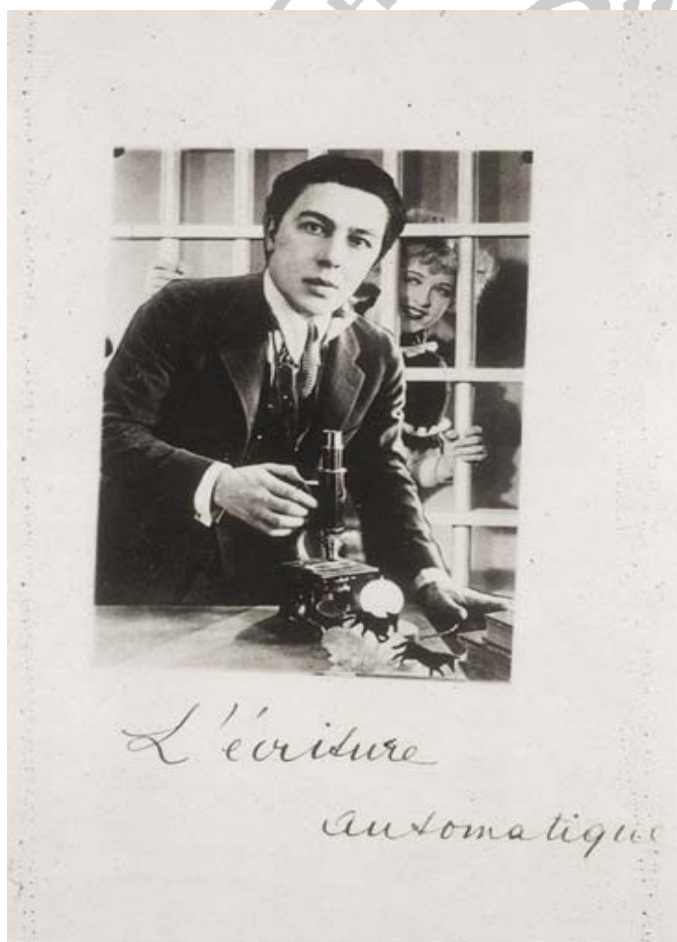
Ο ντανταϊσμός εκφράζεται ενάντια στους κώδικες της αστικής αισθητικής. Εφευρίσκει νέους τρόπους έκφρασης. Ταιριάζει ετερογενή κομμάτια, μέρη της υλικής πραγματικότητας που τα συνθέτει πάλι, για να δημιουργήσουν μια νέα, ετερογενή, παράλογη και αντιφατική πραγματικότητα. Ποιητές και ζωγράφοι απαγγέλλουν 'απίθανα' ποιήματα, δημιουργούν μουσικά θεάματα, θεατρικά και χορευτικά κομμάτια, όλα προορίζονται να δημιουργήσουν σκάνδαλα. Ανοίγουν μια γκαλερί νταντά όπου οργανώνουν εκδηλώσεις και εκθέσεις στις οποίες αποσταθεροποιούν τις παραδοσιακές καλλιτεχνικές κατηγορίες. Μια αρχή που αποδιοργανώνει και την ενότητα της φωτογραφίας

Marcel Duchamp, (1887-1968)

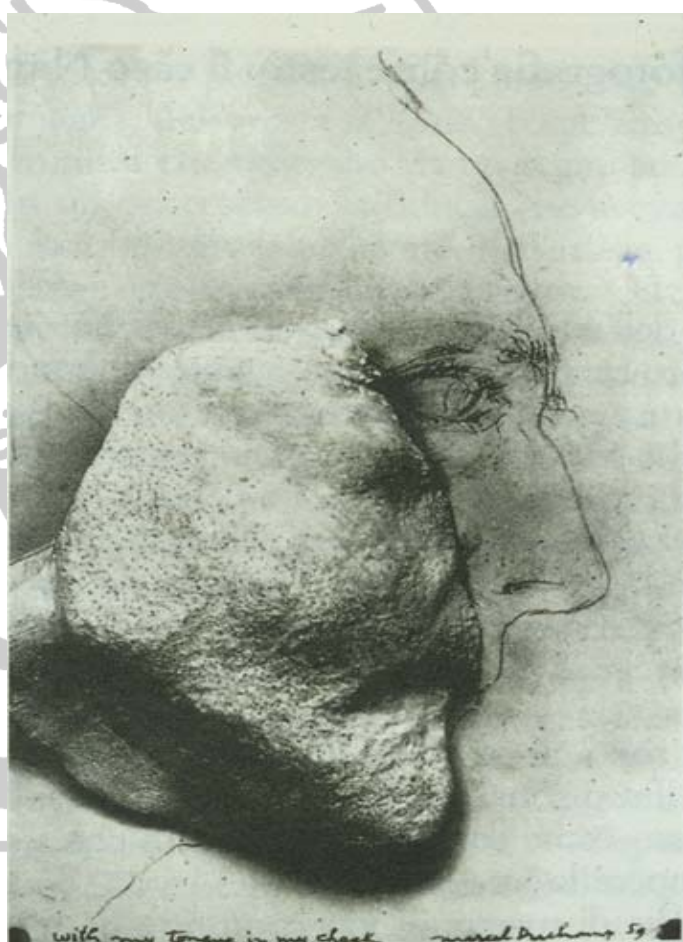
⁶² Κατάλογος εκθεμάτων του Μουσείου Μοντέρνας τέχνης, Centre Pompidou 2000

Η πραγματικότητα αρχίζει να ταυτίζεται με την ίδια την τέχνη. Η απόσταση ανάμεσα στο αντικείμενο και την εικόνα καταργείται, ταυτίζεται. Τα πρώτα κολάζ σημειώνουν αυτή τη θέληση ταύτισης, καθώς και τα Ready – made του M. Duchamp. Ο M. Duchamp όπως δήλωνε εύρισκε πολύ πιο ενδιαφέρον να ζει και να αναπνέει, παρά να δουλεύει. Ένα άτομο, σύμφωνα με τον Duchamp είναι πιο ενδιαφέρον από εκείνο το οποίο φτιάχνει. Υπερασπίζει μια τέχνη που θα ήταν τέχνη ζωής. «Κάθε δευτερόλεπτο, κάθε αναπνοή, είναι ένα έργο που δεν είναι ούτε οπτικό, ούτε εγκεφαλικό». Συγκεντρώνει το ενδιαφέρον του σε μια ζωή όπως είναι η ίδια και όχι όπως την αναπαριστούμε. Και από εδώ ξεκινούν για άλλη μια φορά οι συζητήσεις για το τέλος της τέχνης, οι οποίες επαναλαμβάνονται συνεχώς σταθερά για ένα αιώνα.

Ο Nicolas Bourriaud αναφέρει ότι για τον Marcel Duchamp: «Είναι το Μουσείο που παίζει το ρόλο του φιλμ. Το Μουσείο είναι ένας τρόπος εγγραφής και οι νέο-ρεαλιστές για τον Pierre Restany, θεωρούν τον κόσμο σαν ένα μεγάλο πίνακα, ένα μεγάλο θεμελιώδες έργο που ιδιοποιούνται κομμάτια του, τα οποία μεταφέρουν οικουμενική σημασία. Η δουλειά τους είναι μια αντίληψη που χρησιμοποιεί τον κόσμο σαν πλατό γυρίσματος. Δημιουργώ σημαίνει καδράρω. Ο βιωμένος χρόνος και εκείνος της δημιουργίας επικαλύπτονται. Ο τόπος της έκθεσης γίνεται η camera και η καλλιτεχνική δημιουργία προστρέχει σε βοήθεια μιας επιλογής θεμάτων (casting), μιας σκηνοθεσίας. Το ready made είναι η ζωγραφική που έγινε κινηματογραφικό γύρισμα.»⁶³



Andre-Breton



Marcel-Duchamp_With-my-tongue-in-my-cheek

Σουρεαλισμός (υπερρεαλισμός) και φωτογραφία

⁶³Nicolas Bourriaud, ό.π.



Man-Ray-1912-Rose-Selavy

«Οι Σουρεαλιστές είδαν το φωτογραφικό μέσο σαν διάχυση του πραγματικού με το εξωπραγματικό, της καθημερινής κοινοτοπίας, με το όνειρο. Του προγράμματος και της τύχης που συνυπάρχει στη διπλή φύση των αυτοματισμών της μηχανής και του ελέγχου που τους εξασκεί ο άνθρωπος.»⁶⁴

«...Ο σουρεαλισμός συγκεντρώνει σταδιακά όλους εκείνους που θέλησαν να εναντιωθούν στον ορθολογισμό μέσα από «φантаστικές λύσεις» .

Γεννήθηκε την δεκαετία του 1920, από τον André Breton, Philippe Soupault, και τον Paul Eluard, όταν δημιούργησαν μαζί την *Literature* και πήραν αποστάσεις από το κίνημα Dada, από τον μηδενισμό και την πρόκληση. Ο σουρεαλισμός δημιουργήθηκε από τη γραφή και με τη γραφή επιδιώκει να υπάρξει

⁶⁴ Daniela Palazzoli, ό.π.

«Με την απουσία κάθε ελέγχου που εξασκεί η λογική, έξω από κάθε αισθητική και ηθική ανησυχία». Το μανιφέστο του 1924 προσδιορίζει τις προθέσεις: Ψάχνουν να καταργήσουν όλα τα σύνορα ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα (...), εγκαλούν τη «συνολική χειραφέτηση του ανθρώπου»... Ο Breton ανακαλύπτει τα ξεχασμένα έργα και κείμενα. Το κίνημα του εγγράφεται στην συνέχεια του ρομαντισμού και του συμβολισμού, εορτάζει τον ιδεαλισμό σαν αναγκαίο εφόδιο. «Η τέχνη είναι στην υπηρεσία της επανάστασης», γράφει... Ο Georges Bataille καταγγέλλει τον ιδεαλισμό του. Αργότερα αποσυνδέεται από το κομμουνιστικό κόμμα(...) Γεννημένος από την επανάσταση που κληρονόμησε από το κίνημα Dada, καταλήγει χωρίς να έχει «αλλάξει τη ζωή»... αλλά για να ξαναπάρουμε τα λόγια του Julien Gracq, «να της δώσει λίγο οξυγόνο». ⁶⁵

Εντόπισαν, αρχικά στις φωτογραφίες του Atget όπως και σε εκείνες του Man Ray, την αντικειμενικότητα της φωτογραφικής μηχανής, σαν το διφορούμενο ανάμεσα στα στοιχεία της πραγματικότητας και τις ορμές της επιθυμίας, όπου διαχέονται το ψυχικό και οπτικό υποσυνείδητο.

Ο κριτικός τέχνης Rubin William υποστηρίζει ότι ο André Breton, το 1924, επεξεργάστηκε την έννοια της μεταφορικής εικόνας με την οποία μπορούν να ενοποιηθούν, όχι χωρίς αντιφάσεις, οι ετερογενείς δουλειές των σουρεαλιστών όπως είναι τα έργα με την γραμμικότητα του Magritte ή το χρώμα του Miro.

Σύμφωνα με την αναλυτική μελέτη της Rosalind Krauss⁶⁶, το φωτογραφικό μέσο γίνεται το κεντρικό σημείο αναφοράς, το κατ' εξοχήν μέσο που ενοποιεί τις διαφορετικές δουλειές των σουρεαλιστών. Ο André Breton γίνεται ο κυριότερος θεμελιωτής της σουρεαλιστικής πρότασης. Απορρίπτει τα υιοθετημένα μοντέλα των αφηρημένων ζωγράφων, όπως και την αντίληψη ότι οι ακουστικές εικόνες είναι ανώτερες από τις οπτικές. Αντιπαραθέτει κατ' αρχάς την αμεσότητα της όρασης, τον αυτοματισμό της οπτικής αντίληψης απέναντι στην προϋπάρχουσα σκέψη.

Στη συνέχεια θεωρεί τη γραφή ανώτερη της όρασης, επειδή πιστεύει ότι η αναπαράσταση ψεύδεται. Αναφέρει:

«...Όταν το στυλό γράφει ή το μολύβι τρέχει πάνω στο χαρτί σχεδιάζοντας, διοχετεύουν, όπως κάνει ένας σειсмоγράφος ή ένας καρδιογράφος, μια ρυθμική ενότητα, μια πολύ πιο πολύτιμη ουσία που αποδίδεται χωρίς προεπιλημμένες αποφάσεις και στόχους.»

Σύμφωνα με τον William Rubin, όπως αναφέρει η Krauss, η σουρεαλιστική πρόταση έχει δύο πόλους έλξης: τον αφηρημένο αυτοματισμό και την ακαδημαϊκή ψευδαίσθηση. Αντιστοιχούν στα δύο θεμέλια της θεωρίας του Sigmund Freud, τον ελεύθερο συνειρμό και το όνειρο, που ενώνονται γύρω από την αντίληψη της εικόνας σαν μεταφορική και ανορθολογική. Αυτό δεν σημαίνει, σύμφωνα με την Krauss, πως η σύνθεση είναι και αρίθμηση.

Ο αυθορμητισμός του αυτοματισμού αποδιοργανώνει τις μορφές, αναδεικνύοντας τις δυνάμεις του υποσυνείδητου, σε αντιστοιχία με την έννοια του ελεύθερου συνειρμού του S. Freud. Αναφέρει η Krauss, και συνεχίζει:

«Η θέση του Breton ότι το πλαστικό έργο για να υπάρχει, πέρα από την απόρριψη των κυρίαρχων αξιών, πρέπει να ανταποκρίνεται και σε ένα μοντέλο αποκλειστικά εσωτερικό, βασίζεται στην αντιπάθεια του για την ακριβή αναπαράσταση των αντικειμένων του κόσμου. Αυτή η άποψη έρχεται σε φαινομενική αντίφαση με την εμπιστοσύνη που πρόσφερε στο φωτογραφικό μέσο, το οποίο θεωρούσε πώς μιμείται την πραγματικότητα.» Υιοθέτησε πράγματι το φωτογραφικό μέσο για να εικονογραφήσει τα κείμενα των σουρεαλιστικών περιοδικών, της “Σουρεαλιστικής επανάστασης”, με τον Man Ray και του “Μινώταυρου” με τον Brassai.

⁶⁵ Bernard Blistene, ό.π.

⁶⁶ ,. Rosalind Krauss, *Photography and surrealism*, Livingston, Arts Council 86

Ο Salvador Dali έλεγε η φωτογραφία είναι το ουσιαστικά ασφαλέστερο ποιητικό μέσο γιατί πιάνει μια μυστική πραγματικότητα. «Μετατρέπει ένα κομμάτι ζάχαρη σε ένα γιγαντιαίο κτίριο».

Με τι προσέγγιση όμως χρησιμοποιείται το φωτογραφικό μέσο; Με ποιο πνεύμα;

« Σ' αντίθεση με το φωτογραφικό μοντερνισμό του A. Stieglitz, που ευνοούσε μια υποκειμενική και εκφραστική αδιαχείριστη καθαρή φωτογραφία, οι σουρεαλιστές θεωρούσαν την ίδια την πραγματικότητα σαν μια αναπαράσταση, σαν μια κωδικοποιημένη κατασκευή... Θέλησαν να διευρύνουν την πραγματικότητα, να την αντικαταστήσουν με τη βοήθεια της φωτογραφικής γραφής... Η φωτογραφία αποτελούσε γι' αυτούς την πρώτη είσοδο στην πραγματικότητα, που επιθυμούν να αντικαταστήσουν... Αν η ποιότητα η αυθεντικότητα, η καθαρή καταγραφή των Stieglitz, Strand, Weston, αντιπροσωπεύει το κύρος, την αξία, το κανονικό, τον ανδρισμό,... ο σουρεαλισμός ...θα αντιστοιχούσε στη θηλυπρέπεια, στην ανωμαλία.»⁶⁷

Χρησιμοποίησαν τη φωτογραφία σαν μέσο πειραματισμού, προσέγγιση που τους ενώνει με το 1860, την εποχή των εφευρέσεων, των πρώτων φωτογραφικών πειραματισμών με τα υλικά τα χημικά και τις διάφορες τεχνικές διαδικασίες.



⁶⁷ Rosalind Krauss, ό.π.



Man-Ray-1930-Andre-Breton

Ανακαλύπτουν νέες διαδικασίες. Τα φωτογράμματα, τα διπλοτραβήγματα, τη σολαρισσιόν. Όμως, δεν τις διαχειρίζονται όπως οι πικτοριαλιστές, που επεμβαίνουν στην καθαρότητα της φωτογραφίας, γιατί θεωρούν ότι η τέχνη δεν γίνεται με την μηχανή αλλά με το χέρι (μιμούμενοι τη ζωγραφική του 19 αιώνα). Οι Σουρεαλιστές προτείνουν μια νέα αισθητική.

«Το ίδιο κάνουν όταν φωτογραφίζουν χωρίς να επεμβαίνουν στη διαδικασία της λήψης ή της εκτύπωσης. Δημιουργούν καθαρές φωτογραφίες αλλά σαφώς μ' ένα άλλο πνεύμα, στόχο και αισθητική από εκείνη, να γνωρίσουν την ουσία του αντικειμένου, να σεβασθούν την ακριβή προσέγγιση του φωτογραφικού μοντερνισμού».

Αναπαριστούν την ανατροπή. Κατασκευάζουν τη διάλυση, συνθέτουν την αποδόμηση.

«Οι φωτογραφικοί χειρισμοί των σουρεαλιστών αναζητούν την «Ενορμητική ομορφιά» (*la baute impulsive*) του αντικειμένου. Με ποιο στόχο; Προσπαθούν να ανατρέψουν τη γνώριμη εικόνα του. Θέλουν να πάρουν το διαφορετικό της φυσικής του ύπαρξης».

Πώς; Η ανατροπή επιτυγχάνεται με φαντασία, όνειρο, σαρκασμό, με χιούμορ και ειρωνεία. Δημιούργησαν μια νέα οπτική, ένα νέο σύστημα, ένα λεξιλόγιο του σουρεαλισμού, με το οποίο αλλοιώνουν, παραμορφώνουν, μεταβάλλουν, αποσυντονίζουν, αποδιοργανώνουν τις μορφές, υπογραμμίζοντας το ασυνείδητο, το διφορούμενο.

Οι καλλιτέχνες του σουρεαλισμού που χρησιμοποιούσαν τη φωτογραφία υιοθέτησαν συχνά το διπλασιασμό ενός κομματιού της πραγματικότητας. Δημιουργούν ένα ομοίωμα. Το επαναλαμβάνουν με τα διπλό-τραβήγματα, τους καθρέπτες που δείχνουν το διπλό, την αποδιάθρωση του εγώ.



Επηρεασμένοι από τη θεωρία του μιμητισμού του *Caillois*, υιοθετούν τον μιμητισμό, την μεταφορά. Εντοπίζουν αντικείμενα που με τη μορφή τους μιμούνται άλλα. Αυτό μοιάζει σαν...εκείνο. Το αντικαθιστούν. Ανακαλύπτουν τα αντιπροσωπευτικά αντικείμενα της επιθυμίας τους. Μεταβάλλουν την όψη του αντικειμένου. Δημιουργούν την έννοια του «άμορφου»(*inform*). Σταματούν την κίνηση. (το 'πάγωμα' είναι μια καθαρά φωτογραφική διαδικασία).

Η μηχανική όμως φύση της μηχανής γίνεται ο λόγος της αντιπαράθεσης ανάμεσα στους σουρεαλιστές και ιδιαίτερα ανάμεσα στον Breton και τον Bataille. Ενώ ο Breton υιοθετεί μια στάση παθητικής αναμονής απέναντι στον αυτοματισμό, ο Bataille δημιουργεί μια στρατηγική και ένα μηχανισμό για να μιμηθεί το ντελίριο και να επιτεθεί με βία στην πραγματικότητα.

Για τον Bataille, το άμορφο είναι το σάλιο, τα υγρά, η σήψη, η καταστροφή «*όρος που αποδομεί κάθε κατηγορία. Είναι μια έννοια που μάς επιτρέπει να σκεφθούμε το πέσιμο κάθε συνόρου με το οποίο οι έννοιες οργανώνουν την πραγματικότητα... στην σπηλιά δεν γεννήθηκε για τον Bataille η μορφή, αλλά ο λαβύρινθος, που είναι ο θάνατος της μορφής. Το πρωτόγονο δεν το χαρακτηρίζει η δημιουργική ορμή η κατασκευή, αλλά η βία...Υποστηρίζει μια τέχνη όχι σαν τον Νάρκισσο αλλά σαν τον Μινώταυρο...»*

Οι σουρεαλιστές εκθέσαν τα έργα τους στη γκαλερί σουρεαλιστικής τέχνης, στη γκαλερί Jeanne Bucher στο Montparnasse, στη γκαλερί Gradiva που άνοιξε ο Breton. Δημοσίευαν τα έργα τους στα περιοδικά *La Revolution surrealiste*, *Minotaure*, *Documents*.

Ο σουρεαλισμός, για τον Walter Benjamin, είναι «*η τελευταία στιγμή της Ευρωπαϊκής ευφυΐας*».

Το σώμα στις φωτογραφίες των Σουρεαλιστών.

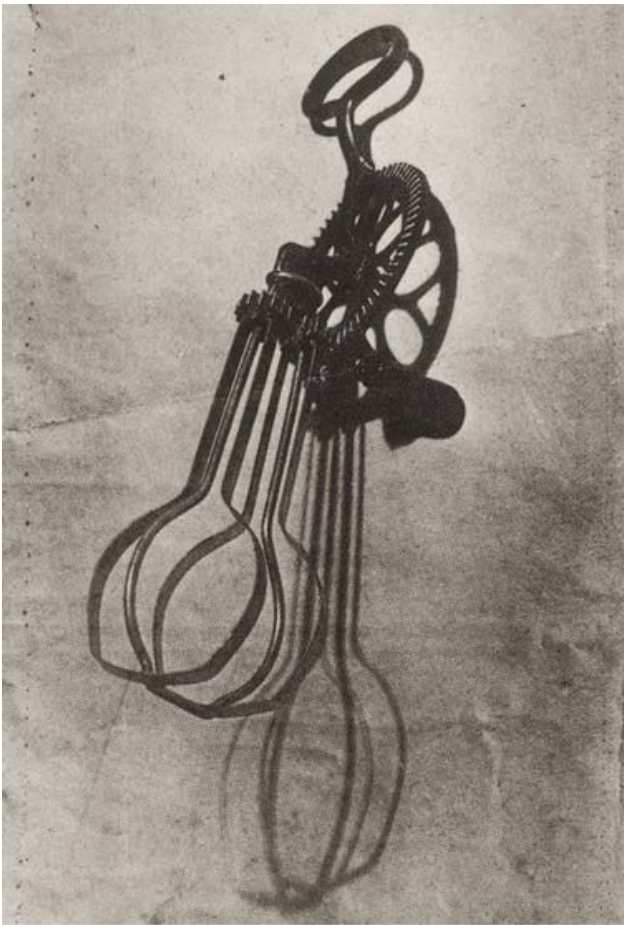
Οι διαφορετικές προσεγγίσεις, οι διαφορετικές σκέψεις του κάθε καλλιτέχνη ενοποιούνται κάτω από το σουρεαλιστικό πνεύμα της αλλοίωσης και αποδιοργάνωσης, της μεταμόρφωσης, της μίμησης και του διπλασιασμού. Κατασκευάζουν με τη βοήθεια της αποδόμησης. Αποδομούν το σώμα για να προτείνουν ένα νέο, «άμορφο» (*Inform*) σώμα. «*Η γοητεία της σήψης και της αποσύνθεσης του καπνού είναι η ουσία του άμορφου*», αναφέρει ο Bataille.

Το ευνοημένο θέμα της σουρεαλιστικής φωτογραφίας είναι οι γυναίκες και ο ερωτισμός. Ο Man-Ray με μια απλή σκέψη μεταμορφώνει το γυναικείο σώμα, αλλάζει τη γνώριμη όψη του, την ανθρώπινη μορφή του, με μια απλή καθαρή φωτογραφία, «*με δύο απλές κινήσεις, ένα πρώτο επίπεδο και μια περιστροφή... το σώμα σαν κρέας πέφτει για να γίνει ζώο*» Στην φωτογραφία του με τίτλο *Ανατομία* του 1930, ή στην φωτογραφία του με τίτλο *Κεφάλι*, του 1923 και άλλες, γέρνει το σώμα ή το φακό και χωρίς καμία άλλη επέμβαση, με την περιστροφή, το ανθρώπινο σώμα μεταβάλλεται, δημιουργεί την έκπληξη, το διφορούμενο.

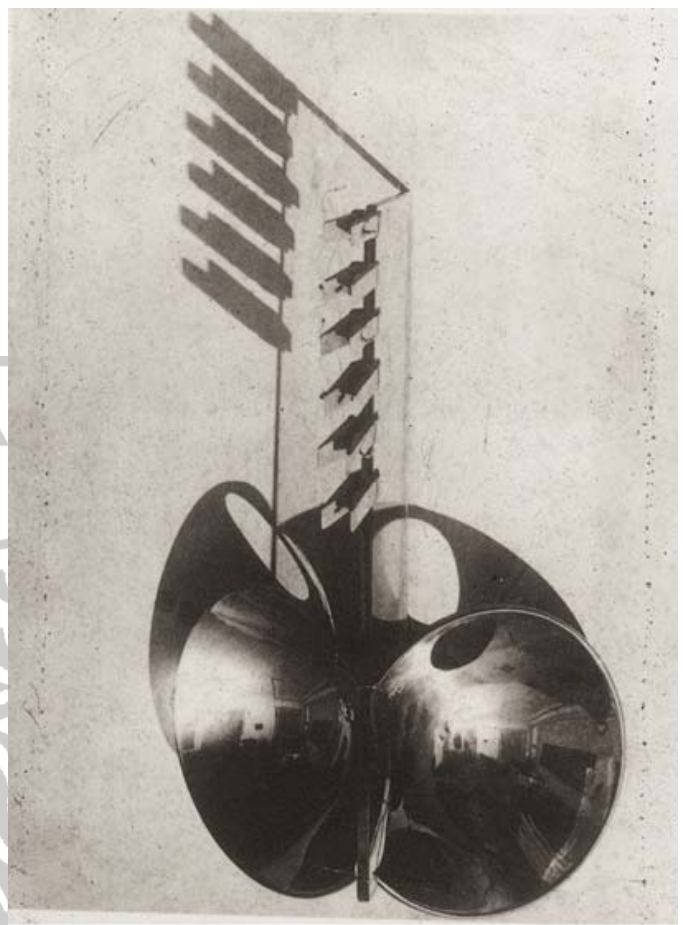
Οι σουρεαλιστές επιτίθενται στο σώμα με φώτο-χημικές επεξεργασίες. Το φθείρουν, καταναλώνουν την ύλη. Ο Kertesz, το κατορθώνει με τη χρήση παραμορφωτικών φακών, η C.Sahun με τις μεταμφιέσεις και τους διπλασιασμούς. Ο H. Bellmer τεμαχίζει, αποδομεί, διαλύει τις κούκλες, τις μεταφέρει σ' άλλο χώρο και τις επανασυνθέτει, αποδιοργανώνει το νέο χώρο. Κατηγορήθηκε για σκηνές βίας.

Αναφέρουμε συνοπτικά τα βιογραφικά των πρωταγωνιστών της σουρεαλιστικής φωτογραφίας, για να γίνει φανερό τόσο η διαφορετική τους προέλευση, η κινητικότητα τους όσο και το πολυδιάστατο των ενδιαφερόντων τους.

Man-Ray, (1890-1976 Η.Π.Α)



Man-Ray-1919-Man



Man-Ray-1918-Woman

Σημαντικός ζωγράφος και γλύπτης, αλλά και φωτογράφος και κινηματογραφιστής. Ένας ολοκληρωμένος καλλιτέχνης που χρησιμοποιούσε ταυτόχρονα πολλά μέσα της εποχής του. Ξεκίνησε τη φωτογραφία όταν δεν ήταν ευχαριστημένος με τον τρόπο που οι επαγγελματίες φωτογράφοι, φωτογράφιζαν τα έργα του. Όπως έκανε και ο γλύπτης Μπρανκούζι. Ο Man-Ray ασχολήθηκε συστηματικά με τη φωτογραφία και επαγγελματικά για την επιβίωση του, φωτογραφίζοντας τα έργα του Picasso, του Marcel Duchamp, του Braque, του Matisse κ.ά.



Man-Ray-1924



Man-Ray-1930

Ο Man-Ray είχε άμεση επαφή με τις εμπειρίες του ready-made, του objet trouvé, τους ντανταϊστές, τους σουρεαλιστές και τον Marcel Duchamp, ο οποίος αντιπροσωπεύει μια τελείως διαφορετική αντίληψη για την τέχνη από τον Πικάσο. Στην ουσία αναφέρει η R.Krauss, η φωτογραφία ήταν ένα φτωχό μέσο και ο Duchamp με τον Man-Ray το αντιμετώπιζαν με χιούμορ, με σαρκασμό, με ανατρεπτικότητα, με ειρωνεία, αντίθετα με τη σοβαρότητα και τον ακαδημαϊσμό του Πικάσο. Το 1922 ανακαλύπτει την rayo-graphie, (ήδη την χρησιμοποιούσε από το 1918 ο Cristian Schaden), ένα είδος κολάζ, της αρχικής φυσικής παρουσίας του αντικειμένου. Το αντικείμενο τοποθετείται πάνω στο φωτοευαίσθητο υλικό, (το φωτογραφικό χαρτί) και αφήνει ένα ίχνος, ένα αρνητικό, ένα αποτύπωμα της πραγματικότητάς του. Πρόκειται για μια παλαιά μέθοδο που χρησιμοποίησαν τον 19ο αιώνα ο Talbot και ο Bayard.

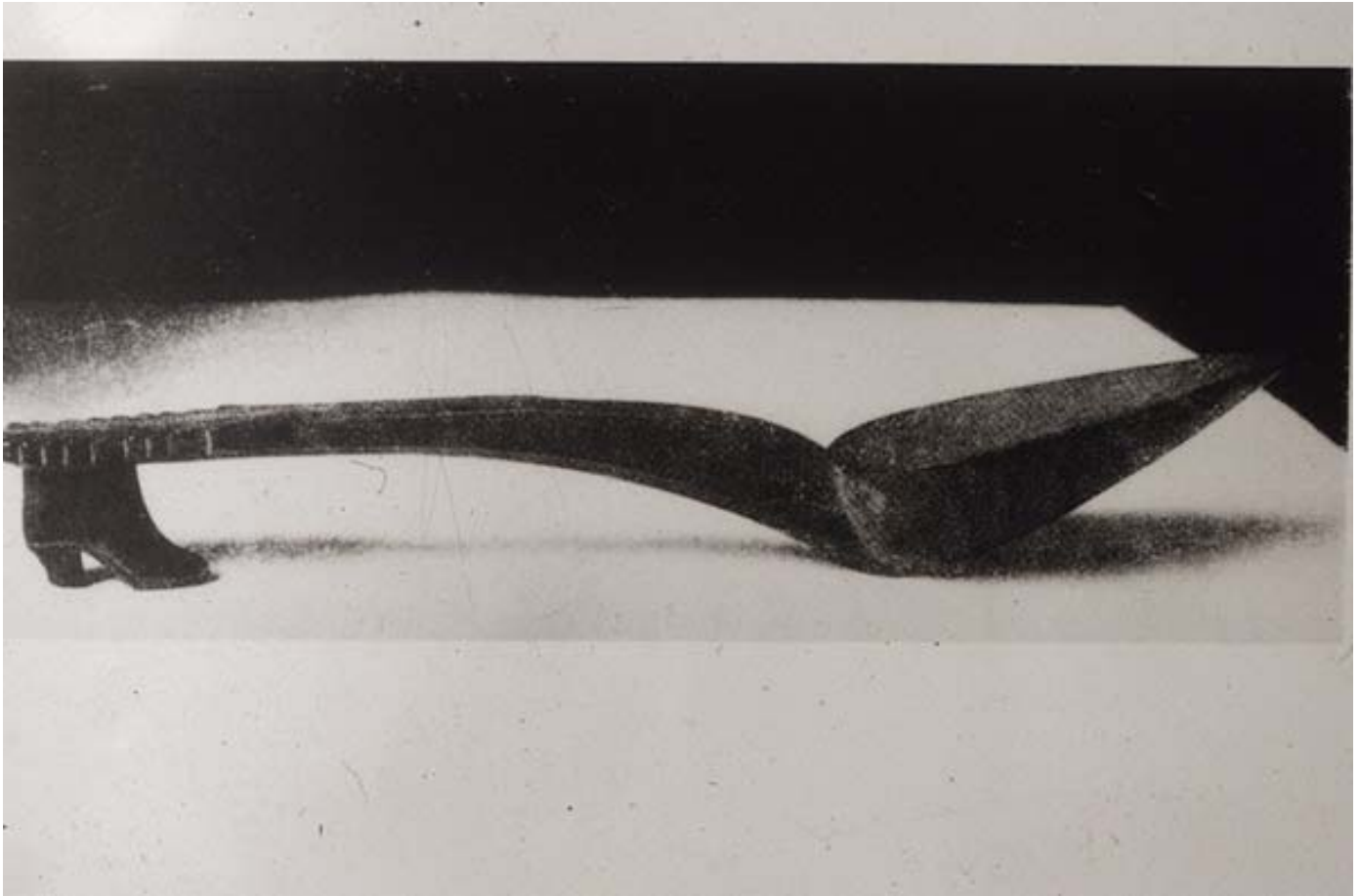


Man-Ray-1924

Δεν πρέπει όμως να ταυτίζουμε τον Man-Ray και τους άλλους σουρεαλιστές μόνο με πειραματικές έρευνες. Με πολύ απλά μέσα, με ιδέες και τέχνη έχουν κάνει ανατροπές με κλασικές «καθαρές» φωτογραφίες, όπως για παράδειγμα, η φωτογραφία του 1929 με τίτλο *Φαρδιά γη* όπου ο Man-Ray, «αντιπαραθέτει έναν εξωτερικό κόσμο απονευρωμένο, σαν ένα σκελετό, που το βλέμμα διαπερνά. Τον σκελετό ενός δένδρου το οποίο είναι μεταμορφωμένο στην παράστασή, του πλέον στοιχειώδους σχήματος, δηλαδή ενός Υ, όπως σ' ένα παιδικό σχέδιο. Σκελετός μιας σκάλας στο πλάι, σκελετός ενός ομοιόμορφα γκρι ουρανού Σκελετός και η γη γύρω. Ο κόσμος είναι σαν να έχει χάσει την ουσία του με μια χειρονομία που έρχεται από τον τάφο»⁶⁸

Οι πειραματισμοί του Man-Ray δεν περιορίζονται στη φωτογραφία, αλλά επεκτείνονται στις έρευνες του, στη ζωγραφική και τη γλυπτική, όπου άφησε ένα σημαντικότερο σύγχρονο και πλούσιο έργο.

⁶⁸ Denis Roche, *Le boîtier mélancolie*, Hazan, 1999



Man-Ray-1937

Ο ίδιος έλεγε : «ζωγραφίζω ό,τι δεν μπορεί να φωτογραφηθεί, όπως κάτι από τη φαντασία ή από ένα όνειρο, ή μια υποσυνείδητη ορμή. Φωτογραφίζω τα πράγματα που δεν θέλω να ζωγραφίσω. Πράγματα που υπάρχουν ήδη». ⁶⁹ Όταν ρωτήθηκε αν η φωτογραφία είναι τέχνη απάντησε: « Δεν γνωρίζω τι είναι τέχνη, νομίζω ότι οι παλιοί δάσκαλοι δεν ήταν καλλιτέχνες ήταν μόνο καλοί φωτογράφοι προτού εφευρεθεί η φωτογραφική μηχανή. Οτιδήποτε είναι τέχνη, δεν συζητάω πλέον αυτά τα θέματα».

Ο Man-Ray ήταν πρωτοπόρος. Πολλά έργα του απετέλεσαν αργότερα τις αφετηρίες άλλων καλλιτεχνών για άλλα έργα. Ο ίδιος το αρνείται αναφέροντας: « Μ' ενδιαφέρει ο δρόμος της ελευθερίας(...), όταν λένε ότι είμαι μπροστά από τον καιρό μου, απαντώ όχι δεν είμαι. Είμαι του καιρού μου, πάντα είσαι πίσω από το χρόνο».

⁶⁹ *Dialogue with photography*, interviews by Paul Hill, and Thomas Cooper, Dewi Lewis publishing 1998, N.Y

Andrè Kertesz (1894-1985, Ουγγαρία)

Ο Andrè Kertesz πήγε το 1925 στο Παρίσι, όπου η φωτογραφία γίνεται το μέσο της επιβίωσης του. Κάτοικος στη συνοικία του Montparnasse, συχνάζει σε πολλά καλλιτεχνικά ατελιέ και εργάζεται για διάφορα Γερμανικά και Γαλλικά περιοδικά, όπως τα *Frankfurte Illustrierte*, *Die Woche*, *Vu*. Δημοσίευσε επίσης εικόνες του στο περιοδικό *Minotaure*.



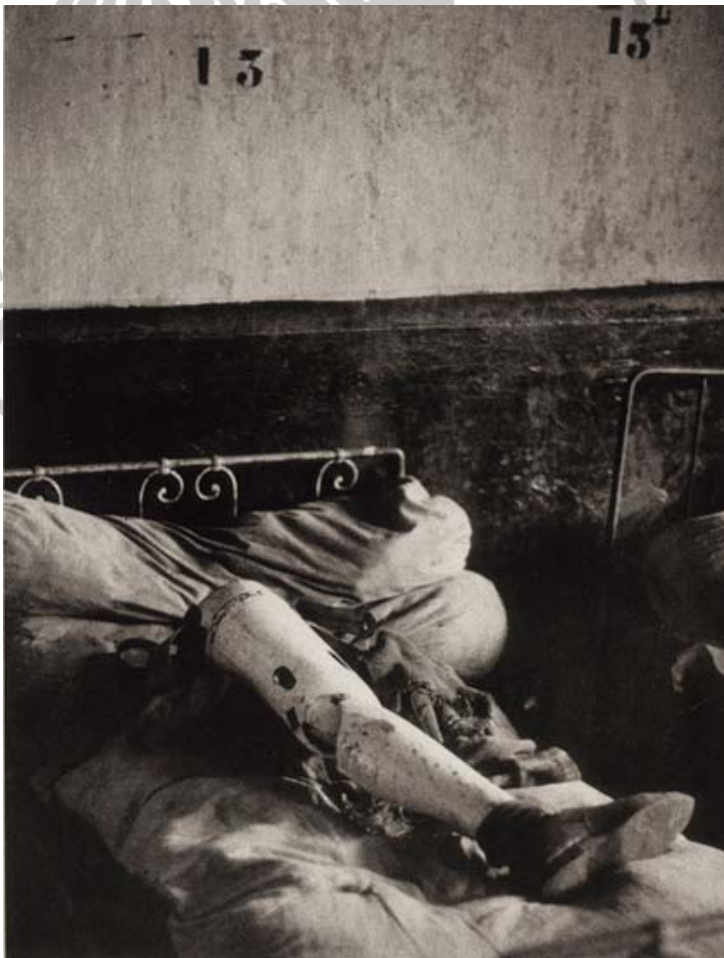
Andre-Kertesz-1929

Ανάμεσα σε στιγμιότυπα και μορφολογικές έρευνες, οδηγήθηκε στη δημιουργία της σειράς των διαστρεβλώσεων, φωτογραφίες αντανάκλασεων που πήρε με τη βοήθεια ενός παραμορφωτικού καθρέπτη, το 1933 για λογαριασμό του χιουμοριστικού περιοδικού *Sourire*. Το 1936 δημοσιεύει αρκετά βιβλία και εγκαθίσταται στην Ν.Υόρκη, όπου δουλεύει ανάμεσα σ' άλλα για το *Harpers Bazaar*, ύστερα για το *Vogue*, αλλά δεν είναι ικανοποιημένος από την αισθητική του περιοδικού *Life*, το οποίο υποστηρίζει ότι πρέπει: «να βλέπεις για να εκπλήσσει».

Ανάμεσα σε δύο μητροπόλεις, ο Kertesz είναι ο φωτογράφος του ευαίσθητου βλέμματος, στην έρευνα της στιγμής και της παρουσίας της μορφής στο χώρο. Ο ίδιος θεωρεί ότι δεν είναι σουρεαλιστής: «Η φωτογραφία πρέπει να είναι ρεαλιστική» .



Kertesz-1929



Kertesz-1927

Brassai (1889-1984, Ουγγαρία)



Brassai



Brassai-1932

Είναι Γάλλος που γεννήθηκε στην Ουγγαρία, έζησε στη Γερμανία, γνώρισε τον Kandisky. Έγραψε ένα βιβλίο για τον Picasso. Δουλεύει ταυτόχρονα σαν γλύπτης, ζωγράφος, και φωτογράφος. Πήγε στο Παρίσι το 1924 σαν ανταποκριτής. Εικονογράφησε με τις φωτογραφίες του το διήγημα του Breton, *Τρελός έρωτας* (Amour Fou). Ο Πικάσο όταν είδε τα σχέδια του το 1939, του είπε: «είσαι τρελός Brassai, έχεις ένα χρυσωρυχείο και σπαταλάς το

χρόνο σου με ένα ορυχείο αλάτων!»⁷⁰. Το ορυχείο αλάτων ήταν-φυσικά- η φωτογραφία. Αντίθετα με τις σκέψεις του Πικάσο ο Brassai θεώρησε τη φωτογραφία σαν το αληθινό χρυσωρυχείο του καιρού του, σαν το καλύτερο μέσο έκφρασης του, παρ' όλες τις δυσκολίες που αντιμετώπιζε στους χώρους τη τέχνης.

Γνωστός νυκτερινός περιπατητής, αποσυντονίζει τη συνηθισμένη όψη της πόλης, τη μεταμορφώνει με τα νυκτερινά φωτογραφικά τοπία του. Με μια καθαρή φωτογραφία, διπλασιάζει τις ανώνυμες ανθρώπινες μορφές μέσα στους καθρέπτες των Παρισινών café, και των οίκων ανοχής. Το 1933 δημοσιεύεται το βιβλίο του *Παρίσι τη νύκτα*. Ο συγγραφέας Henry Miller, ανακάλυψε στις φωτογραφίες του, ότι αγαπούσε στο Παρίσι. Έγραψε το 1934, το ίδιο διάστημα που έγραφε τον *Τροπικό του καρκίνου*, ένα δοκίμιο για τον Brassai, με τίτλο *Το μάτι του Παρισιού*.

Στις φωτογραφίες του με τίτλο: *Ζευγάρι ερωτευμένων σε ένα μικρό Παρισινό καφέ* του 1932 ή στην εικόνα του με τίτλο: *Το κορίτσι του μπιλιάρδου* του 1932 ή στη φωτογραφία του 1932 με τίτλο: *Γιορτινή ομάδα σ' ένα χώρο χορού*, «...τοποθετεί στο εσωτερικό μιας αναπαράστασης, μια άλλη, παρόμοια που διπλασιάζει την πρώτη... Ο καθένας αναπαριστά την σημασία του άλλου, ... δεν διακρίνεται το ψέμα από την αλήθεια.»⁷¹



Brassai-1932

Θα είναι ο Pistoletto τη δεκαετία του 1970 που θα αναπτύξει τελείως διαφορετικά, με άλλες αφετηρίες και αισθητική, μια ανάλογη μεταφορά.

Ο Brassai, αργότερα δημιουργεί μια ενδιαφέρουσα ενότητα φωτογραφιών με έντονα ζωγραφικά στοιχεία, που απεικονίζουν graffiti, σε άσπρο-μαύρο, τη νύκτα στους τοίχους του Παρισιού. Τα εντάσσει σε ομάδες με διάφορα ονόματα όπως «η γέννηση του ανθρώπου, αγάπη, μαγεία, μάσκες και πρόσωπα, πρωτόγονη εικόνα.»

⁷⁰ *Dialogue with photography*, ό.π.

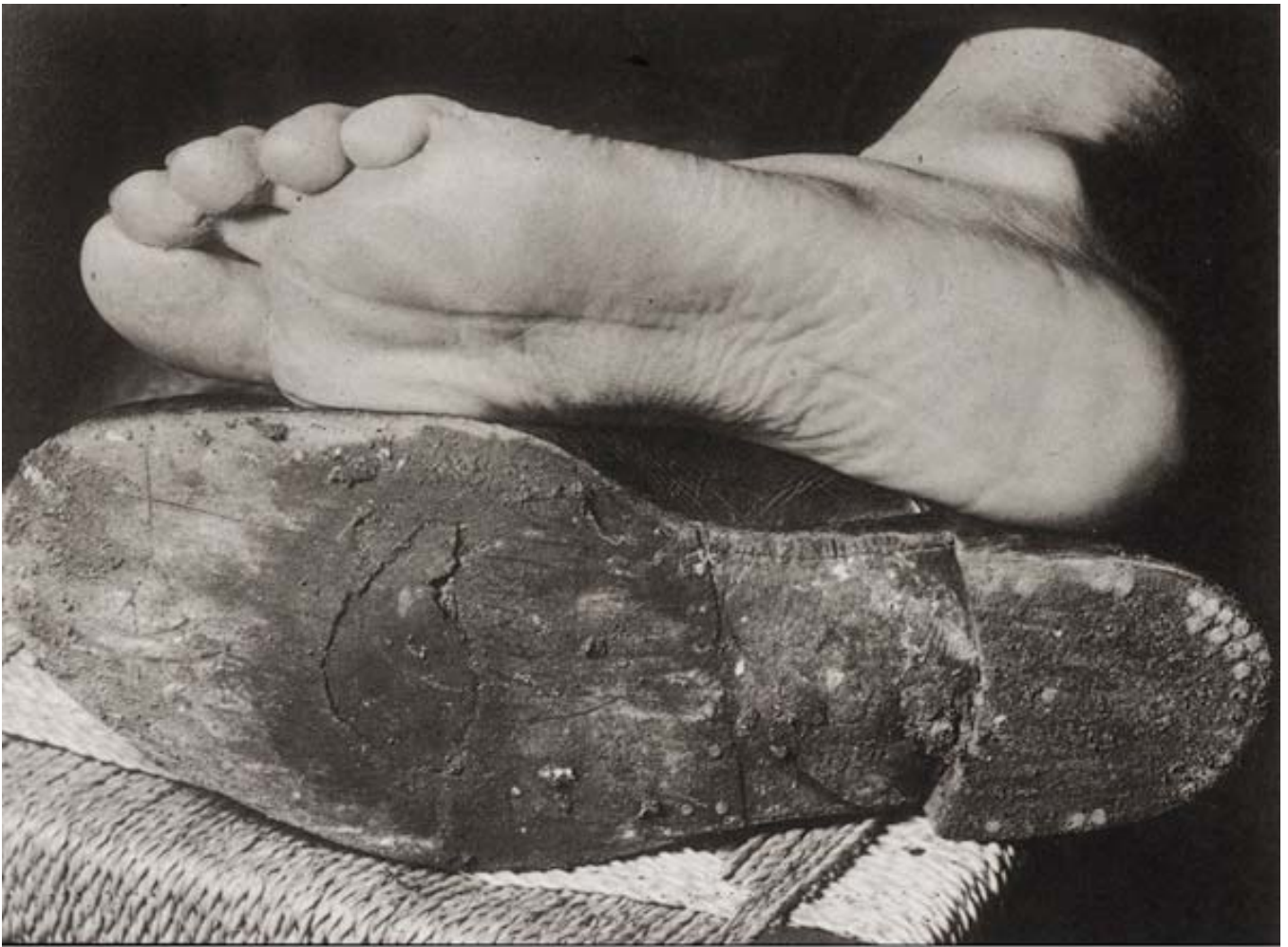
⁷¹ Rosalind Krauss, ό.π.



Boiffard-1930

Ασκή την ιατρική πριν μπει στο σουρεαλιστικό κίνημα. Υπήρξε βοηθός του Man Ray από το 1924 ως το 1929. Σταμάτησε τη συνεργασία του με τον Breton και συνεργάστηκε με τον Bataille, για το περιοδικό του. Δημοσίευσε στο περιοδικό *Document*, τις πρωτότυπες φωτογραφίες του που απεικονίζουν δακτύλα των ποδιών. Τα δάκτυλα ενώνονται, συνομιλούν, αναπαύονται, αγαπιούνται, εκστασιάζονται μεταμορφώνονται σε μια σειρά από συμβολικές συνθέσεις, με έντονο γλυπτικό χαρακτήρα.

Στη φωτογραφία, *Χωρίς τίτλο* του 1930, ο Jacques- André Boiffard, απεικονίζει οριζόντια και «κοντινά» μια γυμνή πατούσα την οποία βλέπουμε από κάτω να ακουμπά στην άλλη, που φοράει ένα παπούτσι του οποίου βλέπουμε τη σόλα. Η γυμνή και η ντυμένη πατούσα με το παπούτσι ακουμπάνε και οι δύο σε μια ψάθινη καρέκλα. Η γυμνή πατούσα με τα νύχια στα δάκτυλα, προβάλλει φωτεινή σε ανοικτό χρώμα γκριζου σ' ένα μαύρο πένθιμο φόντο. Αντιπαρατίθενται σ' ένα μάλλον θλιβερό διάλογο, τρεις παράλληλες στρώσεις: το ξηρό ανθρώπινο δέρμα, το χρησιμοποιημένο δέρμα του πεθαμένου ζώου της σόλας, και η φυτικής προέλευσης πλέξη της καρέκλας.



Boifard-1929

Raul Ubac, (1902-1961, Βέλγιο)

Σπούδασε ιατρική. Ζωγράφος, γλύπτης και γραφίστας. Πηγαίνει στο Παρίσι το 1928. Παρακολούθησε τα γυρίσματα μιας ταινίας του Bunuel. «Η φωτογραφία που έκανε ο Ubac, για να συνοδέψει ένα κείμενο του Pierre Mabilie, «οι Καθρέπτες» του 1939, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό Μινώταυρος σαν διάδοση της θεωρίας για τον καθρέπτη του Lacan, είναι μια εκπληκτική απόδειξη της αναδιάρθρωσης του εγώ που προκαλείται από το διπλό του στον καθρέπτη. Βλέπουμε το ηλιόλουστο πρόσωπο μιας γυναίκας στον καθρέπτη, η καταστραμμένη επιφάνεια του οποίου αποδίδει με ένα απρόσμενο τρόπο, μια αλλοιωμένη εικόνα της. Τα μάτια, το μέτωπο και ένα μέρος των μαλλιών είναι σκούρα, φαίνονται διαβρωμένα και χάνονται λόγω της ίδιας της αντανάκλασης του καθρέπτη. Το θέμα που βλέπει και «βλέπεται» φαίνεται την ίδια στιγμή σαν ένα «κάδρο» πάνω στην επιφάνεια του καθρέπτη. Την ακριβή στιγμή της εγγραφής, όπως ακριβώς σε ένα διπλασιασμό που μας θυμίζει την θεωρία του μιμητισμού του Caillouis, αποκαλύπτεται μια εικόνα του άμορφου, η παραβίαση των ορίων και η εισβολή στο χώρο».⁷² Εδώ εντοπίζεται το ενδιαφέρον για τον καθρέπτη που συναντάμε και στη δουλειά του Maurice Tabard και άλλων.

⁷²Rosalind Krauss, ό.π.

Maurice Tabard, (1887-1984, Γαλλία)



Tabiard-1920

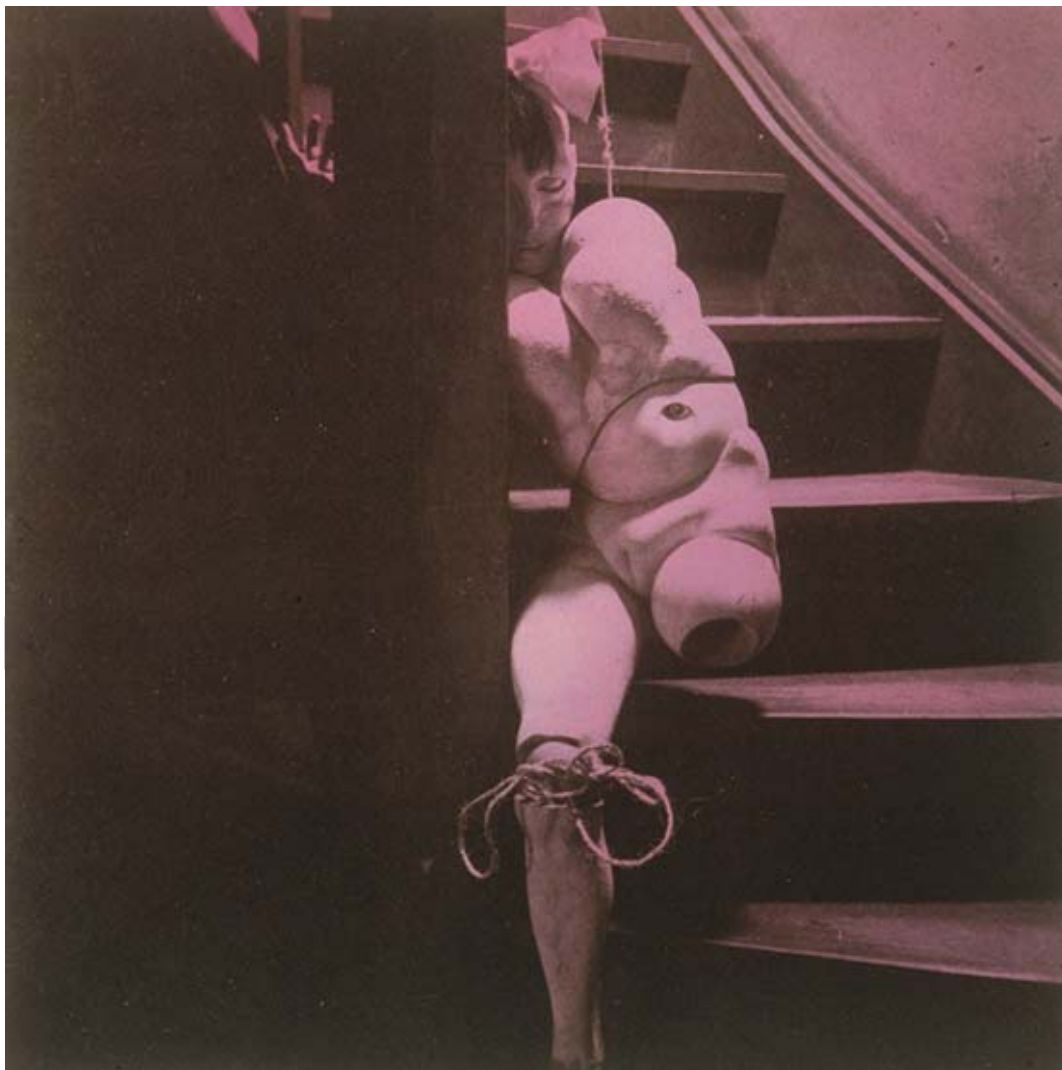
πατέρας του ήταν ερασιτέχνης φωτογράφος, ο ίδιος σπούδασε τέχνη. Έγινε σχεδιαστής. Το 1928 μετακινήθηκε στο Παρίσι όπου συνάντησε τον Man Ray και ήταν φίλος του Magritte. Το 1933 έγραψε, ένα τεχνικό κείμενο για τη φωτογραφική μέθοδο τυπώματος, την σολαρισαζιόν και το 1948, ένα θεωρητικό, *Η γεωμετρία και η θεμελίωση των τεχνών*. Φωτογράφιζε επαγγελματικά για τη μόδα. Υπήρξε καλλιτεχνικός διευθυντής του περιοδικού *Harper's Bazaar* (1934-1958).

Ήταν παρών στην έκθεση *Film -Foto* του 1929 στη Στουτγάρδη. Χρησιμοποίησε τεχνικά τα διπλό-τραβήγματα, (δηλαδή την μια εικόνα πάνω στην άλλη), τα φωτο-γράμματα ή τοποθετούσε δύο αρνητικά μαζί, αλλά έλεγχε απόλυτα το αποτέλεσμα, με ακρίβεια.

Δημιουργεί με δραματικούς φωτισμούς, μια ανήσυχη και απειλητική ατμόσφαιρα, όπως στην εικόνα του με τίτλο: *Χέρι και γυναίκα* του 1929. Χρησιμοποιεί τις γεωμετρίες της σκιάς. Τα θέματα του δείχνουν με αφαίρεση συμβολικές σχέσεις όπως γυναικεία χέρια, γάντια, γυμνά, σώματα, καθρέπτες.

Hans Bellmer, (1902-1975 Γερμανία-Πολωνία.)

Συνθέτει συνέχεια ένα παρόμοιο αντικείμενο, με τα μέλη της κούκλας, και το τοποθετεί κάθε φορά σ' ένα διάλογο με ένα διαφορετικό χώρο.



Bellmer-1938

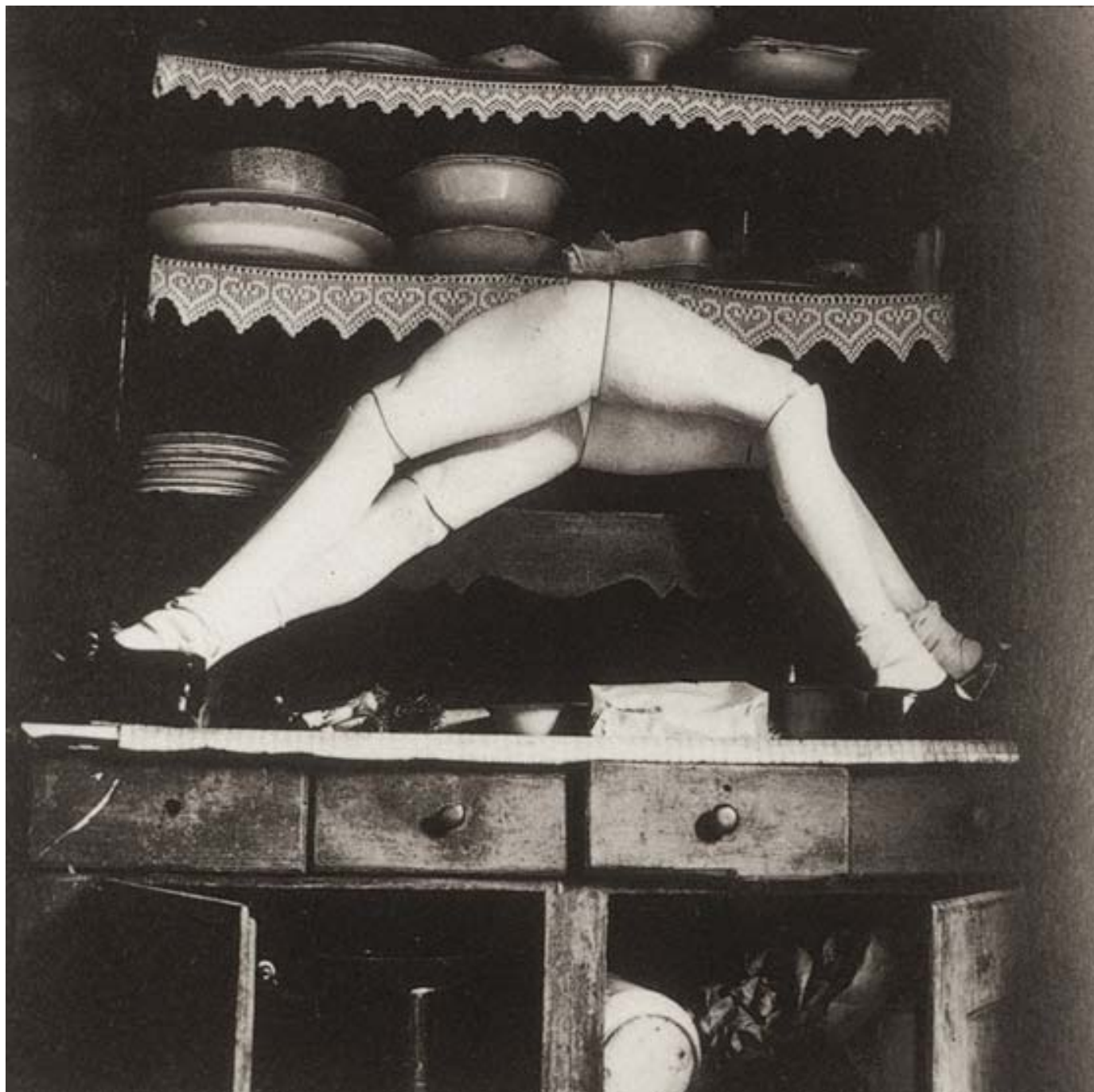
Ο Bellmer είναι σχεδιαστής, ζωγράφος και φωτογράφος. Στο σχολείο είχε κάνει σχέδιο με τον George Grosz. Είχε σχέσεις με τους Otto Dix, τον Hartfield. Ο πατέρας του τον πίεζε να γίνει μηχανικός.

«Η εξαδέλφη του Ursula, συμμετείχε στις παιδικές του φαντασιώσεις και ήταν πηγή έμπνευσης για τις φωτογραφίες του με την κούκλα...Ο Bellmer είχε δει επίσης την *Olympia* στα Παραμύθια του Hoffmann στην όπερα του Offenbach. Μια αυτόματη κούκλα παίζει κύριο ρόλο... «ένα τεχνητό κορίτσι με ανατομικές δυνατότητες ικανές να αναπλάσουν τους ήλιγγους του πάθους μέχρι να εφεύρουν επιθυμίες»⁷³

Με την άνοδο των ναζί σταμάτησε όλες του τις δουλειές και με τη βοήθεια της γυναίκας του, άρχισε την κατασκευή της πρώτης κούκλας από διάφορα κομμάτια παιχνιδιών της παιδικής του ηλικίας, σε ανθρώπινες διαστάσεις. Το 1934 προχώρησε σε μια χρωματιστή έκδοση. Πολλές φωτογραφίες των πολυάριθμων μεταμορφώσεων της δημοσιεύονται στο νούμερο 6 του περιοδικού *Μινώταυρος* το Δεκέμβριο του 1934, τονίζοντας

⁷³ J.F.Chevrier, ό.π.

την γοητεία που ασκεί στους σουρεαλιστές αυτή «η μοντέρνα κούκλα». Ο Paul Eluard θα γράψει τα δεκατέσσερα ποιήματα που δημοσιεύονται στο περιοδικό *Messages* με τίτλο τα παιχνίδια της κούκλας. Την περίοδο 1937-1938, κατασκεύασε τη δεύτερη έκδοση, για την εικονογράφηση ποιημάτων του Paul Eluard. Το 1938 πέθανε η γυναίκα του και πήγε στο Παρίσι, όπου πιάστηκε και φυλακίστηκε από τους ναζί, μαζί με τον Max Ernst. Γύρισε φτωχός στο Βερολίνο.



Bellmer

Το έργο της Claude Cahun (Lucy Schwob, 1894-1954, Γαλλία)

Τα αυτοπορträίτα της, μια συνεχής αποδόμηση της γυναικείας μορφολογίας, διαπραγματεύονται επίκαιρες συζητήσεις γύρω από το ζήτημα της ταυτότητας.

Με βλέπω άρα υπάρχω, Claude Cahun





Claude Cahun-1915

Η Claude Cahun, καλλιτέχνης, συγγραφέας, έζησε στην Γαλλία στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα, εβραϊκής καταγωγής μεγάλωσε σε ένα κοινωνικό πλαίσιο εχθρικό τόσο για την τέχνη της, για τα θέματα ομοφυλοφιλίας τα οποία προσεγγίζει, όσο και για την καταγωγή της.

Ξεκινά με την καταστροφή του οικογενειακού της ονόματος και ακολουθεί έναν αδιάκοπο δρόμο ανακατασκευής μιας νέας ταυτότητας επικεντρωμένης στην σχέση της με την Suzanne Malherbe (Marcel Moore).

Το σημαντικό στη δουλειά της ήταν ότι εισήγαγε στην τέχνη, μέθοδους, μορφές και αντιλήψεις πρωτοποριακές για την εποχή της. Ταύτιζε την ίδια της τη ζωή με την καλλιτεχνική της δραστηριότητα, προσέγγιζε θέματα ταυτότητας με έναν τρόπο προκλητικό για την εποχή της.

Άλλαζε συνεχώς με ευρηματικό τρόπο τις μάσκες και χρησιμοποιούσε το ίδιο της το σώμα σαν μια ποιητική προέκταση του χώρου. Δημιούργησε σημαντικά φωτογραφικά έργα με μία σύγχρονη καλλιτεχνική γλώσσα, η οποία εκπλήσσει για την ανατρεπτική για την εποχή της. Ερμηνεύει την σουρεαλιστική ιδέα με τον πιο επαναστατικό και ουσιαστικό τρόπο. Το έργο της συνδέεται με την λογοτεχνία, το θέατρο και την ψυχανάλυση, με πολιτικούς αγώνες και με την συμμετοχή της στην αντίσταση κατά των ναζιστών.

Πρόκειται για μια πολυεδρική καλλιτέχνη, η οποία ααγωνίσθηκε έναντια στις αστικές αξίες οι οποίες εμπόδιζαν την καλλιτεχνική και ιδιωτική της ύπαρξη.



Claude Cahun

Η Claude Cahun, είναι το παράδειγμα του παραγνωρισμένου καλλιτέχνη που αν και δημιούργησε ένα πρωτοποριακό έργο, σημαντικό όχι μόνο για την εποχή του, παρέμεινε μέχρι πρόσφατα γενικότερα άγνωστη. Δεν πήρε την ιστορική θέση που της άξιζε για διαφορετικούς λόγους. Όμως επηρέασε άλλους καλλιτέχνες όπως τον σύγχρονο της Hans Bellmer και ιδιαίτερα την Cindy Sherman, η οποία εμπνεύστηκε και μετέφερε σε έκταση με τον τρόπο της όπως θα δούμε στη συνέχεια το έργο και των δύο.

«Κάτω από τη μάσκα μια άλλη μάσκα. Ποτέ δεν θα τελειώσω να βγάζω τις μάσκες»⁷⁴.

⁷⁴ Claude Cahun, Bilder Schirmer/Mosel, 1997

« ...Στις μεταμφιέσεις της, -αλλαγές ταυτότητας- εγγράφει στο σώμα της μια τυπολογία ερωτισμού, που δεν το ταυτίζει, όπως οι σουρεαλιστές συνάδελφοι της, με μια έμμονη γυναικεία εικόνα.

Τοποθετεί μεθοδικά το έργο της σε μια επίπονη αναλυτική κριτική, που ξεπερνά τους στιλιστικούς περιορισμούς των ντανταϊστών και των σουρεαλιστών. Η συνειδητή αποστασιοποίηση κι η απόρριψη από τις ομάδες της εποχής, συνέβαλλε στην άγνοια του έργου της.



Claude Cahun

Οι προβληματισμοί της ήταν διαφορετικοί, ακατανόητοι στην εποχή της. Ως γυναίκα, ομοφυλόφιλη, εβραία, και καλλιτέχνης- μόνο μαύρη δεν ήταν- η προσωπική της ταυτότητα ήταν περιορισμένη από την κυρίαρχη κοινωνική αντίληψη. Η ίδια όμως αντλούσε απ' αυτή τη δυνατότητα για να διαμορφώσει μια ριζοσπαστική ταυτότητα, που την όριζε πέρα από τους περιορισμούς του σώματος ή του φύλλου. Οι συζητήσεις που προκλήθηκαν από τον φεμινισμό έκανε δυνατές τις συνθήκες για την αναγνώριση της.

Σαν νέα συγγραφέας η Cahun ήταν σε άμεση επαφή με λογοτεχνικούς κύκλους και αντιλήψεις για μια εκκεντρική ποιητική.

Ακολουθούσε μια ποίηση, που στόχος της ήταν να υποδαυλίσει κάθε είδος ορισμών. Παράλληλα με την λογοτεχνική της καριέρα, δημιουργεί τα φωτογραφικά της έργα που αρχικά δείχνουν κυρίως σκηνοθεσίες.

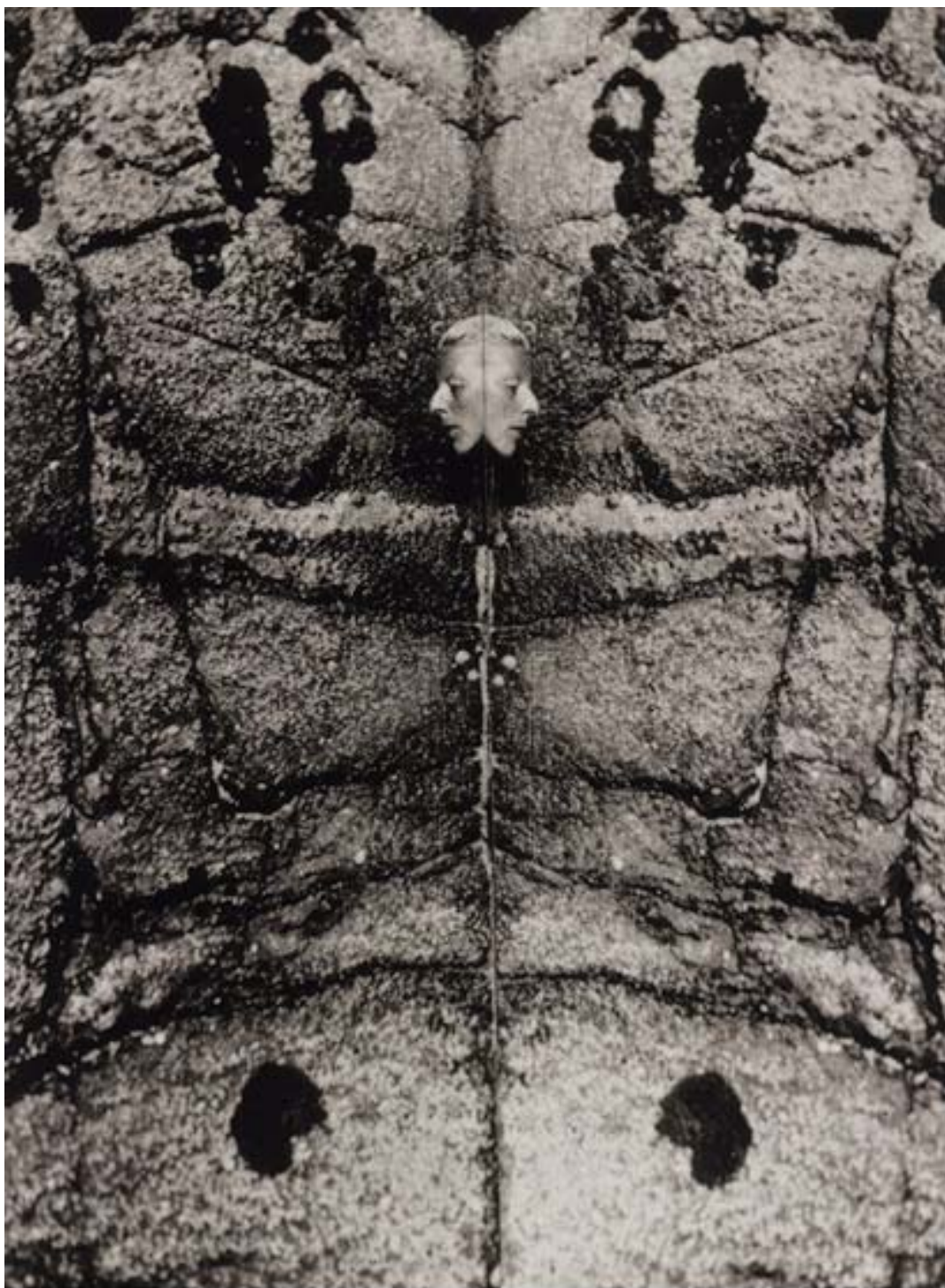


Claude Cahun

Σκηνοθετεί με συμβολικό χαρακτήρα εικόνες όπως για παράδειγμα η Οφηλία, η Σαλώμη, το κεφάλι της γοργόνας, ο άγγελος, ο δαίμονας.

Αργότερα κατασκευάζει εικόνες της καινούργιας γυναίκας της δεκαετίας του 1920. Χειρίζεται με αυτοπεποίθηση την σεξουαλικότητα της, όπως για παράδειγμα τα αυτό-πορträίτα της κοντά στη θάλασσα. Δημιουργεί μια σειρά από αυτοπορträίτα στα οποία υποδύεται διάφορους ρόλους, μεταμφιεζόμενη σε Βούδα, ναύτη, αρσιβαρίστρια, και άλλα. Υπάρχουν παιγνίδια με αναφορές στο εξωτικό, το πρωτόγονο, μέσα από αφρικάνικες μάσκες ή σαν ηθοποιός σε διάφορους θεατρικούς ρόλους.

Σουρεαλιστικές συγγένειες βρίσκουμε στις φωτογραφίες από το σώμα της, όταν το συνδυάζει με κομμάτια της φύσης, όπως σε εκείνες που το αντιπαραθέτει με το σκληρό πέτρωμα των βράχων της ακτής. Οι λήψεις αυτές δείχνουν φανερά τον τρόπο εργασίας της Cahun που χρησιμοποιούσε το σώμα της σαν προβολή για να υποσκελίσει πολιτιστικά στερεότυπα της θηλυκότητας.



Claude Cahun

Οι πιο έντονες λήψεις είναι εκείνες όπου εμφανίζεται με πολύ κοντά χρωματιστά μαλλιά ή με εντελώς ξυρισμένα τα μαλλιά της. Εικόνες που ταράζουν με την μετωπική τους αμεσότητα. Τις αποκαλούσε «τα τερατουργήματα». Η σεξουαλική ταυτότητα είναι απροσδιόριστη. Η Cahun συσχετίζεται με την εικόνα του εαυτού

της και όχι με τα φυσικά της χαρακτηριστικά. Ασχολείται με το παράδοξο ανάμεσα στο αυτοπορταίτο και την αναπαράσταση.

Τα διπλά της πορτραίτα εμφανίζουν με τη μετωπικότητα τους έναν εαυτό πολυμορφικά δομημένο που βρίσκει την πιο κατάλληλη μορφή να εκτεθεί. Παρατηρεί και παρατηρείται. Μας κοιτά με μια ματιά γεμάτη αυτοπεποίθηση. Αισθανόμαστε την άμεση επικαιρότητα που σπάνια απεικονίζεται σε εικόνες γυναικών.

Όμως υπάρχει ένα πρόβλημα. Είναι πράγματι αυτοπορταίτα; Ερμηνεύονται σαν σκηνοθετημένες αλληγορίες που διαλύουν προκαθορισμένες ταυτότητες.

Στα πορτραίτα της απωδικοποιεί το παιγνίδι του πόθου και της αποπλάνησης. Καταστρέφει το θηλυκό σώμα σαν σύμβολο ενός αισθητικού, ερωτικού θαυμασμού και πόθου, κοιτάζοντας με αυτοπεποίθηση στο φακό. Φανερώνει με την διαπεραστική της ματιά την τελετή της ηδονοβλεψίας και της επιδειξιμανίας.

Για να αντιληφθούμε το μέγεθος τού προσωπικού της έργου θα μπορούσαμε να αντιπαραθέσουμε τη ματιά της στις καλοσκηνοθετημένες εικόνες από τις ντίβες του Χόλυγουντ. Αυτές οι ντίβες, που με μεγάλη τεχνική προσπάθεια και μαπαρόκ σκηνοθεσία αποδίδουν εικόνες 'θεών,' στέκονται αντιθετικά στο έργο της.



Claude Cahun-1936



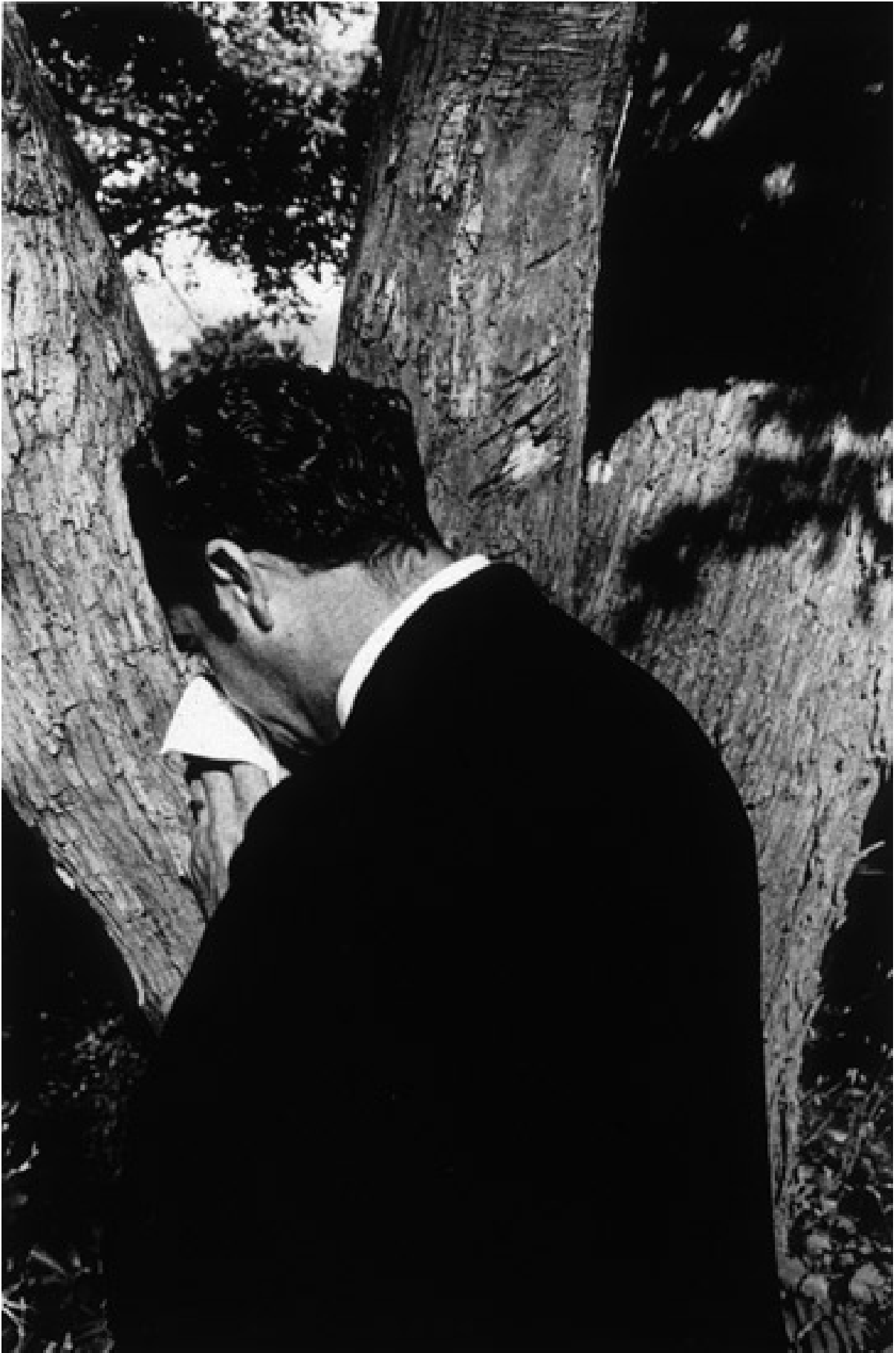
Claude-Cahun-1939

Τίθεται το ερώτημα. Γιατί η Cahun, δεν δημοσιοποίησε τις λήψεις της παρ' όλο που είχε λόγους να τις δημιουργήσει; Εκτός από δύο φωτογραφίες της και ένα μικρό βιβλίο δεν δημοσιεύτηκε τίποτε άλλο, αν και είχε άμεση πρόσβαση στο διανοητικό και λογοτεχνικό κύκλο του Παρισιού. Η αισθητική ποιότητα των φωτογραφιών της ήταν συγκρίσιμη με εκείνες του Man Ray ή της Florence Henry. Είναι μόνο γνωστό πως μερικές φωτογραφίες της κάνουν ένα μικρό κύκλο γύρω από τα σαλόνια του Παρισιού.

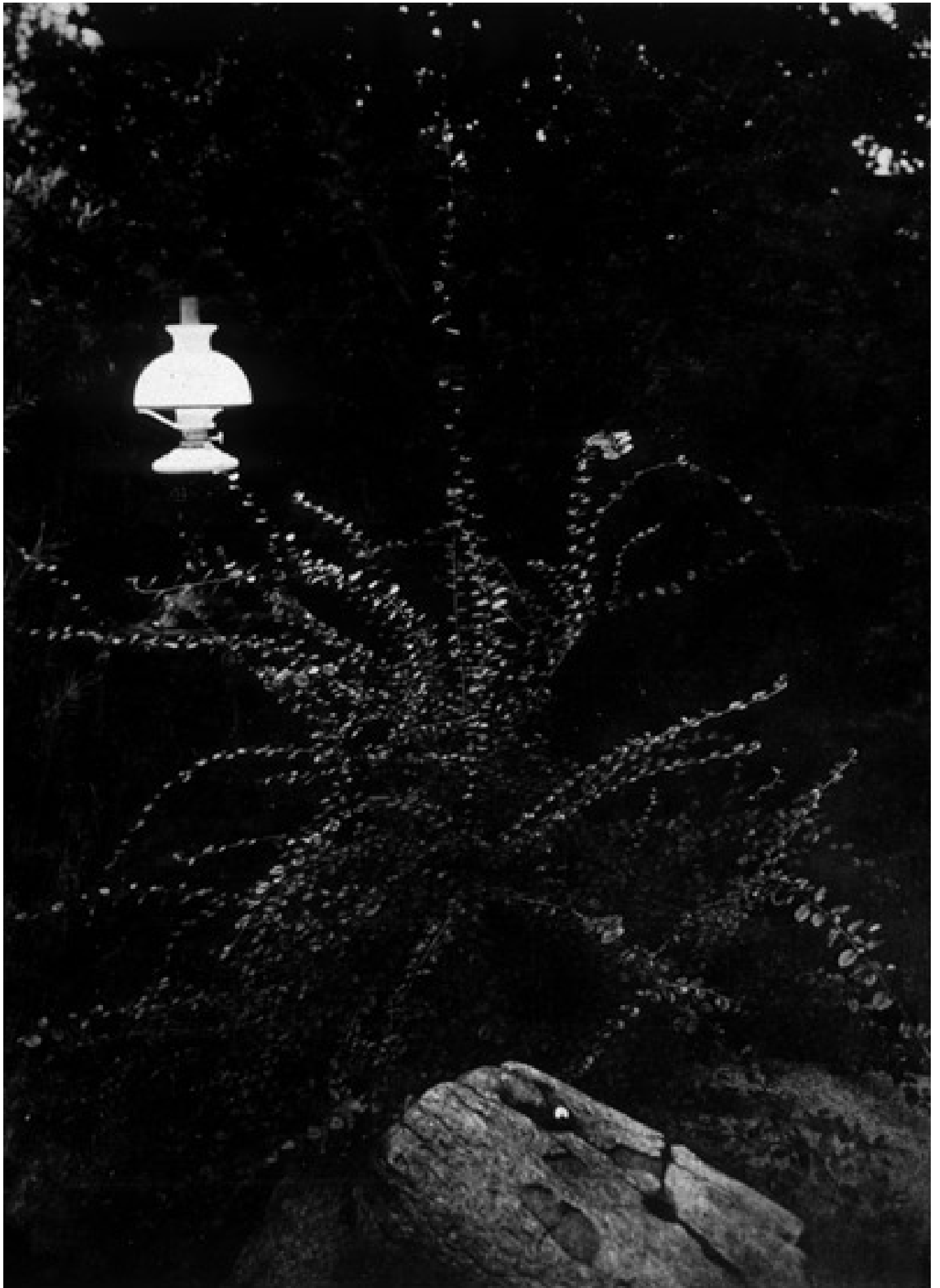
Η Cahun, αντίθετα από την Cindy Scherman που κρατά την γυναικεία της υπόσταση, εγκαταλείπει την διπολική φαλλική αντιπαράθεση. Ο φωτογραφίες της δεν είναι ναρκισσιστικές εκφράσεις θηλυκότητας, ούτε ο καθρέφτης του κοινωνικού υποσυνείδητου και απωθημένου. Η Cahun είναι ίσως η πρώτη καλλιτέχνης που πανηγυρίζει με την ταυτότητα της γυναίκας μέσα από τον άνδρα. Η κοινωνικά κατασκευασμένη θηλυκότητα είναι στη πραγματικότητα μια αιώνια αυτοκρατορία. Η Cahun ξεφεύγει από αυτή τη δικτατορία αρνούμενη την ταυτότητα, αποδικοποιώντας το σώμα της.»⁷⁵

Ερμινιες του Σουρεαλισμου

⁷⁵ Claude Cahun, ό.π.



Ralf-Gibson-1971



Sudek-Joseph-1961



Graciellui-1988



Το Bauhaus

«Μετά τον πόλεμο, η ελιτίστικη ιδέα του πρωταρχικού ρόλου της αισθητικής στη ζωή παραχώρησε τη θέση της σε περισσότερο πρακτικές και κοινωνικές αντιλήψεις. Αλλά ο ιδεαλισμός που έβλεπε στην τέχνη ένα ηγετικό ρόλο δεν έλειψε, απλά εισήλθε σε τεχνολογικά και δομικά πλαίσια με τις ίδιες προθέσεις.»⁷⁶

Ο Le Corbusier είχε επισημάνει και επικρίνει στο περιοδικό του *L'Esprit nouveau*, τις αντιλήψεις του Μπαουχάουζ οι οποίες βασιζόταν πάνω στην ιδεαλιστική γερμανική παράδοση, στον αστικό φιλελευθερισμό, με καταγωγή την Πρωσία του Humboldt και του Schinkel. Τοποθέτηση η οποία δεν θεωρούσε το Bauhaus σαν τον μοναδικό χώρο ριζοσπαστικής πρωτοπορίας. Το Μπαουχάουζ θεμελίωσε ο αρχιτέκτονας Walter Gropius, Με κεντρική ιδέα την « αρχιτεκτονική», ως χώρος αντιληπτό από τις αισθήσεις, τόσο σαν πνευματικό όσο και πραγματικό, σαν ένα ενιαίο ολοκληρωμένο μέγεθος.

Για τον Walter Gropius η ένωση ανάμεσα στη τέχνη και τη ζωή βασίζεται στον έλεγχο που γίνεται με αρχιτεκτονικά μέσα στο χώρο της ανθρώπινης ύπαρξης.

«Οι αρχές του Μπαουχάουζ βασίζονται σ' αυτήν την ιδεολογία του χώρου και της αποϋλοποίησης.(...)Η χωρικότητα αρχίζει να γίνεται η Λυδία λίθος της μοντέρνας αισθητικής, με την έννοια πως ο τρόπος της μορφολόγησης του χώρου τίθεται σε αντιστοιχία με την συνείδηση του ανθρώπου στον κόσμο(...)»

Την ώθηση για αυτή τη γερμανική ιδεολογία του χώρου, την έδωσε ο γλύπτης Adolf Hildebrand. Έγραψε το βιβλίο με τίτλο το πρόβλημα της μορφής στις καλές τέχνες το 1893 που έγινε η θίβλος για μια γενιά καλλιτέχνες.

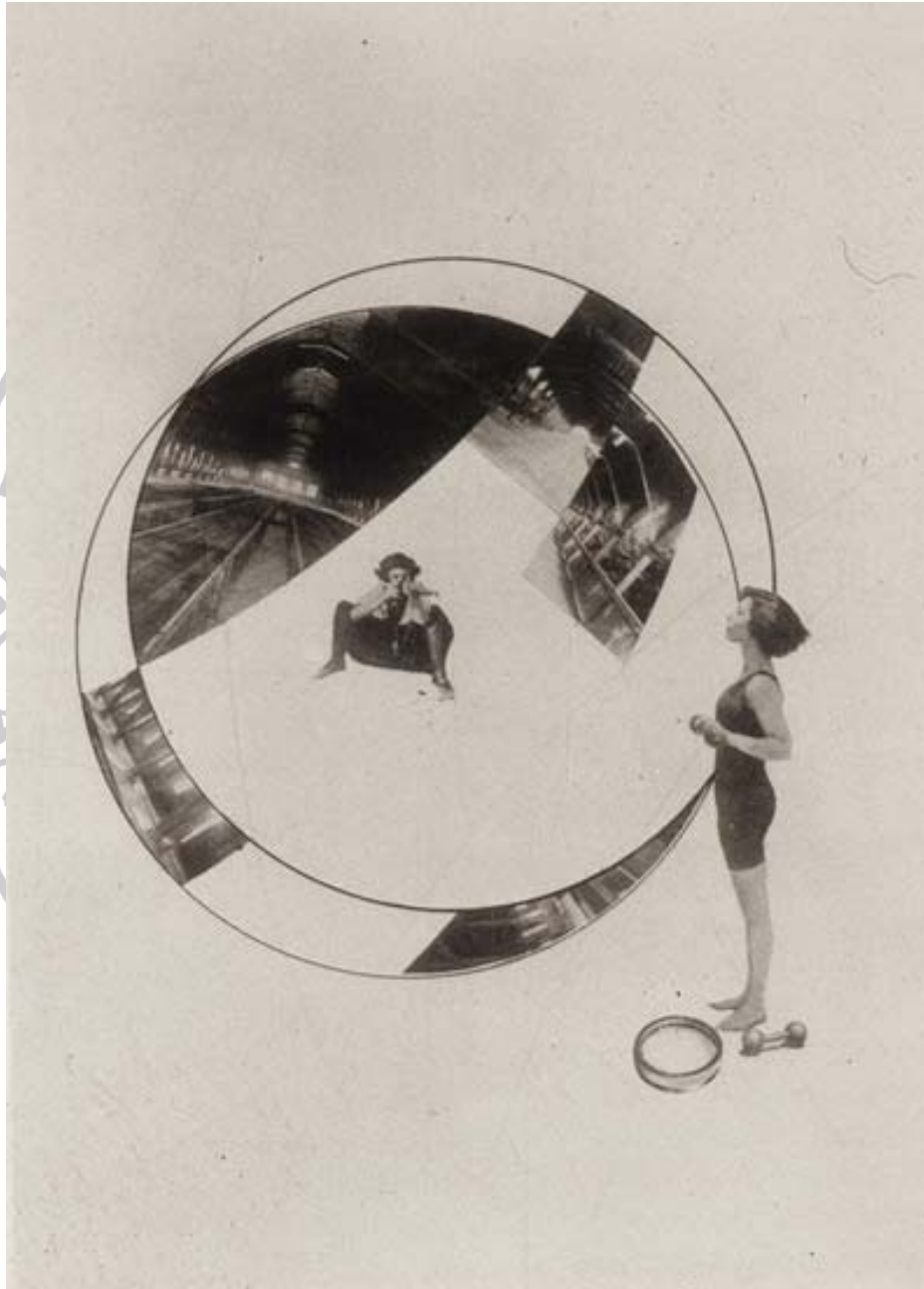
Ο Hildebrand, καθόρισε πως το πλαστικό έργο δεν πρέπει να θεωρείται σαν ένα αντικείμενο με σώμα, αλλά πριν από όλα, σαν την αφορμή για να ζωντανέψει την εσωτερική όραση μιας οπτικής πραγματικότητας, που για τον Hildebrand είναι η χαρακτηριστική σχέση των όγκων μέσα στον οικουμενικό χώρο.

Το πλαστικό έργο πρέπει, πάντα σύμφωνα με τον Hildebrand, να οικοδομήσει τον οικουμενικό χώρο,(μιλά για τη σκαλωσιά του οικουμενικού χώρου) με την κατασκευή ενός συνόλου, που να αποτελείται από τα ατομικά πλαστικά στοιχεία. Η σχέση ανάμεσα στο ατομικό έργο και τον οικουμενικό χώρο είναι για τον Hildebrand, ο προσωπικός ανώτατος στόχος του πλαστικού έργου(...). Όλο το δόγμα του θεμελιώνεται στην ιδέα του χώρου αυτού καθ' εαυτού, δομημένου από τις σχέσεις και όχι από τα στερεά σώματα.(δεν εκτίθεται εδώ όλη η θεωρία του, αλλά το ουσιαστικό της τμήμα)...

⁷⁶ Andreas Hauss Materiau, *Lumiere et espace Sculpter-Photo-Graphier*, Louvre1993, σελ 57,58,.

Ο Moholy-Nagy (1895-1946, Ουγγαρία)

Για τον Moholy Nagy η φωτογραφία, αντίθετα από την υποκειμενική και εκφραστική αντίληψη του Stieglitz ήταν ένα ριζικό εργαλείο ανασχηματισμού της ατομικής συνείδησης και συγχρόνως της κοινωνικής πραγματικότητας.



Moholy-Nagy

Επεδίωξε νέους ορίζοντες για τη φωτογραφία και τον κινηματογράφο, με την εφαρμογή μιας νέας χρήσης, απαλλαγμένης από την αναπαραγωγική και καταγραφική τους λειτουργία.

«Την παραγωγική δημιουργία.», τη «μόνιμη εφεύρεση νέων σχέσεων» ανάμεσα στα «οπτικά φαινόμενα», όπου το φωτογράμμα θα είναι το κυρίαρχο στοιχείο.

« Ο σχηματισμός του χώρου σαν μορφή της ανθρώπινης έκφρασης(...).Είναι σημαντικό να ασχοληθούμε σε βάθος με αυτό το θέμα, γιατί είναι εδώ που ανοίγονται νέα πεδία για την απελευθέρωση του ανθρώπου του σήμερα».⁷⁷

Από τα χρόνια του 20, ο Moholy Nagy είχε ήδη διαπιστώσει το διασπασμένο και αναλυτικό τρόπο όρασης που ευνοεί η φωτογραφία. Η φωτογραφία αντιπροσώπευε το πλέον ευνοημένο πεδίο πειραματισμού του Bauhaus, αναφέρει ο Chevriier και προσθέτει ότι η φωτογραφική μηχανή δεν ήταν πλέον ένα συνοδευτικό εργαλείο, έγινε η ίδια ένα νέο όργανο της αντίληψης.



Moholy-Nagy

Ο Moholy Nagy έλεγε πάντα πως ήταν ζωγράφος παρόλο που ήταν και γλύπτης, σκηνογράφος, σχεδιαστής και τυπογράφος. Είχε εφεύρει, όπως ο Man Ray, τη φωτογραφία χωρίς φωτογραφική μηχανή. Την ονόμαζε φωτόγραμμα, ο Man Ray ακτινόγραμμα. Αντίθετα με τον Man Ray που απέδιδε στο αντικείμενο ένα μαγικό χαρακτήρα, ο Moholy επεδίωκε να ελαχιστοποιεί την υλική εντύπωση του αντικειμένου με το φως. Δημιουργούσε

⁷⁷ Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, Vol 14 Passau 1929.σελ 216,217

μορφές που έχουν χάσει τη βαρύτητα τους και επιπλέουν στο χώρο. Η φωτογραφία γίνεται ένα στοιχείο παραστατικό, ο χώρος πλαστικός, η πλαστική οπτική.

Το 1922 ο Walter Gropius τον καλεί στο Bauhaus όπου αφήνει ένα σημαντικό θεωρητικό και παιδαγωγικό έργο.

«Ο Moholy-Nagy βασίζεται στη χωρικότητα, τη φωτεινότητα και την αποϋλοποίηση, στην πίστη του στην τεχνολογία, για να υλοποιήσει τις πιο ριζοσπαστικές ιδέες. Το πνεύμα του ήταν ντανταϊστικό.

(...) Συνέδεε, διασταύρωνε διαφορετικές προοπτικές όπως έκανε ο κυβισμός, την μια επάνω στην άλλη. Η φωτοχωρική συνείδηση ήταν για τον Moholy η έκφραση της ανθρώπινης συνθήκης. Ήταν επηρεασμένος από τον El Lissitzky, από τον νεοπλαστικισμό του Mondrian (η ομάδα του De Stijl, οργανώνει τις μορφές σε στοιχειώδεις σχέσεις. Δεν αποσυνθέτει τα κομμάτια αλλά τα βάζει σε νέες σχέσεις στον χώρο. Τον τρόπο με το οποίο το κάνει τον ονομάζει πλαστικό. Το φωτοπλαστικό εξηγεί, βασίζεται σε γυμναστική των ματιών και του εγκεφάλου που ζωντανεύει από την ταυτόχρονη όραση του μοντέρνου ανθρώπου. Ο φωτοπλαστικισμός του Moholy-Nagy είναι μια διαδικασία που οργανώνει αληθινά σώματα όπως τα προσφέρει η φωτογραφία. Θεωρεί πως είναι ένας νέος τρόπος αναφοράς στις ανάγκες και τις συνθήκες της μοντέρνας ζωής.

(...) Η φωτογραφική μηχανή τού επέτρεψε την απελευθέρωση της ιδεολογίας του χώρου από τη συμβατική του ταύτιση με την αρχιτεκτονική και τη γλυπτική, διεύρυνε την φωτογραφία. Δεν είναι πλέον το αντικείμενο, αλλά η οργάνωση των οπτικών στοιχείων που παρουσιάζουν ένα σύνολο από πραγματικότητες, όπου ο θεατής είναι κυρίαρχος. Η φωτογραφία περιέχει ένα νέο δόγμα, εκείνο της πλαστικής χωρικότητας...»⁷⁸



Moholy-Nagy-1928

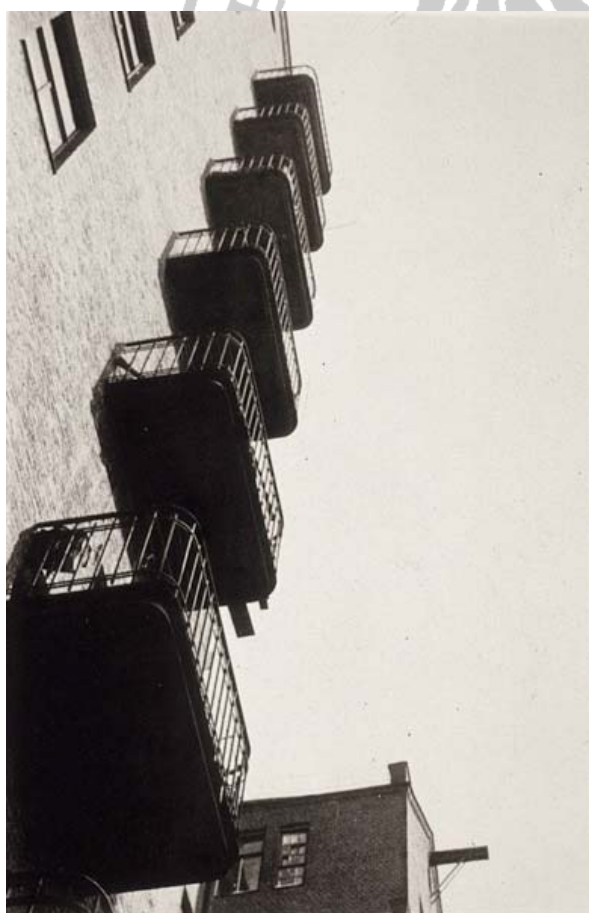
⁷⁸ Andreas Hauss Materiau, ό.π.

Κοστρουκτιβισμός

Στην αισθητική του κοστρουκτιβισμού, κάθε στοιχείο καθορίζει σχέσεις παραγωγικής έντασης με τα κοντινά του δημιουργώντας μια δυναμική αλυσίδα από δυνάμεις. Κάθε στοιχείο έχει ένα δικό του δυναμικό φορτίο. Η σχέση των διάφορων δυναμικών φορτίων ορίζει τη δομή, τη σύνθεση του έργου, τη σπονδυλική του στήλη, το σκελετό του.

Ο Rotchensko και ο El Lissitzky πραγματοποιούν, σαν μάρτυρες και ηθοποιοί ενός νέου κόσμου, μέσα από το περιοδικό *Novi LEF*, μια σειρά από εικόνες όπου οι λήψεις από τα κάτω, τα καθραρίσματα και οι αρχές του φωτομοντάζ ορίζουν « τις απίθανες οπτικές γωνίες ».

Alexandre Rotchensko, (1891-1956, Ρωσία), αφού το 1916 ζωγράφισε μια σειρά αφηρημένους γεωμετρικούς πίνακες, αφιερώθηκε αργότερα στον κυβισμό. Ήταν επίσης γλύπτης, τυπογράφος και σχεδιαστής επίπλων.



Rodchenko-1926



Florence Henri

Καλλιτέχνης του κοστρουκτιβισμού, υποστήριζε την άποψη του Arp και El Lissitzky ότι ανάμεσα σε ένα αντικείμενο τέχνης και μια τεχνική εφεύρεση, τα όρια δεν είναι καθορισμένα. Ο Alexandre Rotchensko ευνοεί την τεχνική, η φωτογραφική μηχανή είναι ένα νέο τεχνολογικό μέσο, με άμεση κοινωνική χρήση. Το κάδρο στις φωτογραφίες του Rotchensko είναι σημαντικό, τοποθετεί πλάγιους άξονες, διαγώνιες, ανατρέπει συχνά τη γραμμή

του ορίζοντα, δημιουργεί δυναμικές φυγές, με λήψεις από τα χαμηλά από ψηλά από πάνω, διανέμει έντονα τις σκιές και τους όγκους. Υπάρχει έντονη διάθεση διερεύνησης κάθε νέας δυνατότητας που προσφέρει η λήψη από τις πλέον απίθανες θέσεις. Μια νέα όραση του κόσμου. Το ύφος του, το οποίο προέρχεται από τη γεωμετρική αφαίρεση, το συναντάμε σε αρκετούς ρεπόρτερ και κινηματογραφιστές της εποχής του και πέρα από τα σύνορα της Σοβιετικής Ένωσης.



Rodchenko-1924



Rodchenko-1924

Το φωτομοντάζ

Το 1912 ο Picasso και ο Braque, επεξεργάστηκαν νέες τεχνικές καθοριστικές για την εξέλιξη του κυβισμού. Τα κολάζ, είναι διαδικασίες που πολλαπλασιάζουν τις πλαστικές δυνατότητες, φέρνουν το πραγματικό αντικείμενο με την υλικότητα, την υφή και τον όγκο του στον πίνακα.

Το 1907 ο Braque, εισάγει στη ζωγραφική του τυπογραφικά στοιχεία. Το 1912 ο Picasso δημιουργεί τον πρώτο πίνακα –αντικείμενο «νεκρή φύση με ψάθινη καρέκλα».

Ο όρος μοντάζ προέρχεται από την λέξη monter που σημαίνει συνδέω.

Το φωτομοντάζ αλλάζει τελείως την αισθητική και σημασιολογική του συμπαραδήλωση ανάλογα αν χρησιμοποιείται από ένα σουρεαλιστή, έναν ντανταϊστή, έναν καλλιτέχνη του Μπαουχάουζ, ή από ένα κονστρουκτιβιστή.

Η Rosalind Krauss αναφέρει ότι μια διαφορά ανάμεσα στα ζωγραφικά κολάζ και τα φωτομοντάζ των ντανταϊστών είναι το φόντο. Στα ζωγραφικά κολάζ οι εφημερίδες ή τα χαρτιά είναι οργανικό μέρος της σύνθεσης του έργου, ενώ το λευκό φόντο των ντανταϊστών λειτουργεί περισσότερο σαν ο ενδιάμεσος χώρος της εγγύτητας ή της απόστασης των εικόνων, οι οποίες διατηρούνται απομονωμένες. Η φωτογραφία χάνει με αυτόν τον τρόπο μια από τις πολλές ψευδαισθησιακές της ιδιότητες, εκείνης της αίσθησης της παρουσίας ενός συνόλου ή λεπτομέρειας σε μια δεδομένη στιγμή. Τα λευκά διαστήματα μας υπενθυμίζουν ότι δεν κοιτάμε την πραγματικότητα, αλλά ένα κόσμο μολυσμένο από την ερμηνεία και τη σημασία ή ακόμα καλύτερα από την παρουσία μεταμορφωμένη σε απουσία όσον αφορά την αναπαράσταση τη γραφή.⁷⁹

Ο Raul Hausman, στην παρουσίαση μιας έκθεσης φωτομοντάζ στο Μουσείο Επιτηδευμάτων τέχνης του Βερολίνου, τον Απρίλιο του 1931 έγραφε:

«Στη διαμάχη των απόψεων για το φωτομοντάζ λέγεται συχνά ότι οι δυνατότητες του είναι μόνο δύο: η πολιτική και οι εφαρμοσμένες γραφικές τέχνες. Αφετηρία των πρώτων φωτομοντέρ, των ντανταϊστών, αποτέλεσε το αδιαμφισβήτητο κατά την άποψη τους γεγονός ότι η ζωγραφική της εποχής του πολέμου, ο μεταφουτουριστικός εξπρεσιονισμός, κατέρρευσε εξαιτίας της έλλειψης αντικειμένου και της κενότητας της ιδεολογίας του και όχι μόνο

⁷⁹Rosalind Krauss, ό.π.

η ζωγραφική, αλλά και κάθε άλλη τέχνη και καλλιτεχνική πρακτική χρειαζόταν ριζική αλλαγή, εφόσον ήθελαν να έχουν σχέση με τη σύγχρονη ζωή.»⁸⁰

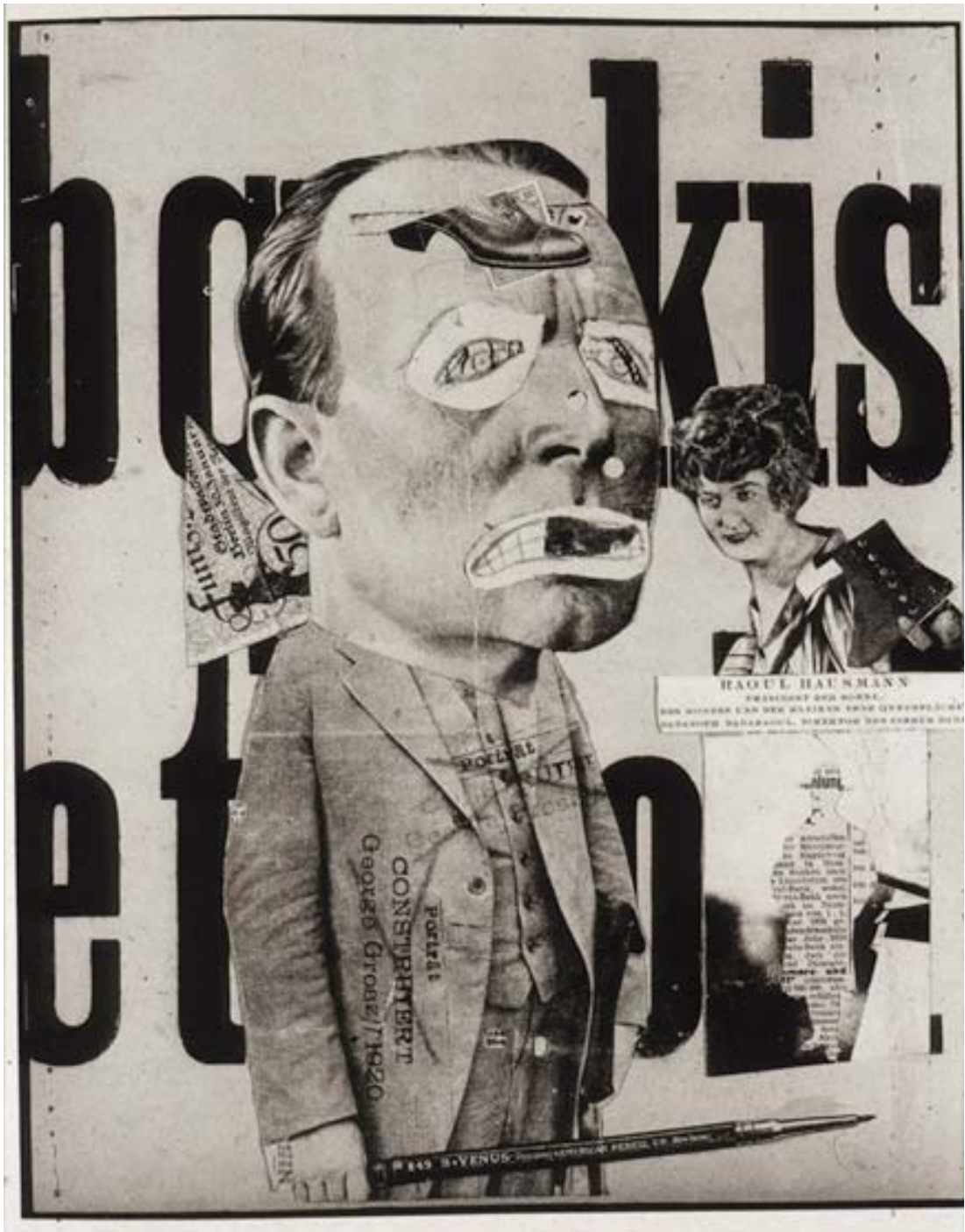
Συχνά για τους **ντανταϊστές**, η τεχνική του φωτομοντάζ συνίσταται στο σχηματισμό μιας νέας εικόνας. Ενώνουν δυο ή περισσότερα φωτογραφικά θετικά ή αρνητικά, τα οποία προσλαμβάνουν μια καταστροφική συμπαράδηλωση. Το κομμάτιασμα των εικόνων είναι απειλητικό, τα νοήματα συγκρούονται συχνά με παράλογο τρόπο. Οι φωτογραφίες είναι ένα μόνο μέρος των διαφορετικών στοιχείων που συνθέτουν την εικόνα. Τοποθετούνται η μια δίπλα στην άλλη, χωρίς να σέβονται τις χωρικές και προοπτικές σχέσεις. Ιδιαίτερα στους Γερμανούς ντανταϊστές, από την Hanna Hoch και τον George Grosz στον Heartfield, το μοντάζ καθιερώνεται ως η προνομαχική μορφή πολιτικής σάτιρας και προπαγάνδας.

«**O George Grosz**, το 1919 με το έργο του «Remember Uncle August, the Unhappy Inventor» (Θυμήσου τον θείο Αύγουστο, τον δυστυχή εφευρέτη), αντανακλά τον κυνισμό και τη βία του ντανταϊστικού πνεύματος, χρησιμοποιώντας ασυνήθιστες τυπογραφίες ή καθημερινά υλικά, γύψοκεντήματα, χαρτόνι, ξύλα, όπως και ο Hans Arp και η Sophie Taube. Οι καλλιτέχνες της ομάδας της Ζυρίχης δημιουργούν αλληγορικά κολάζ χρησιμοποιώντας ακατέργαστο ξύλο. Όλα τα υλικά είναι καλά αν αποσυντονίζουν το θεατή και τις βεβαιότητες του. Το παράλογο, το τυχαίο, η αναζήτηση του σκανδάλου είναι η έκφραση της απόλυτης ελευθερίας»

Raul Hausman, (1886-1971, Γερμανία)

Ο Raul Hausman, στα πλαίσια των ντανταϊστών δημιουργεί τη λέσχη του Βερολίνου η οποία είναι ενάντια σε κάθε μορφή τέχνης. Το φωτομοντάζ είναι «συγκέντρωση και συνδυασμός εκφραστικών στοιχείων βγαλμένων από φωτογραφίες»(Stapanova), ενώ ο Raul Hausman, το αντιλαμβάνεται σαν: «μία νέα ενότητα που εκφέρει το χάος του πολέμου και της επανάστασης, μία νέα οπτικά και εννοιολογικά όραση-αντανάκλαση». Ο Hausman, μιλούσε ήδη για πολυμέσα τα οποία προσαρμόζονται και ανανεώνονται «ανάμεσα στην όραση και την κατανόηση».

⁸⁰ Από το περιοδικό 'a-bis z', όργανο της ομάδας προοδευτικών καλλιτεχνών Εκδότης Χάινριχ Χαίρλε



Hausman-1919



Hausman- 1934

John Heartfield, (Helmut Herzfelde,1891-1968, Γερμανία)

Στον John Heartfield, γραμματέα της ένωσης κομμουνιστών καλλιτεχνών, το φωτομοντάζ είναι φορέας κυρίως πολιτική προπαγάνδας. Τα φωτομοντάζ του διακρίνονται από την ικανότητα του να δίνει μια πραγματική αίσθηση χώρου. Δημιουργεί μια δική του οπτική γλώσσα στην οποία εισάγει σύντομα ανατρεπτικά πολιτικά κείμενα με στόχο την ανατροπή του φασισμού. Το 1933 φεύγει για την Πράγα και ύστερα πηγαίνει στο Λονδίνο.

Ο Aragon λέει για το έργο του John Heartfield, «Στο βαθμό που έπαιζε με τη φωτιά της φαινομενικότητας, η πραγματικότητα πήρε φωτιά γύρω του(...) Τα κομμάτια της φωτογραφίας που χρησιμοποιούσε ένα καιρό για την ευχαρίστηση που του προκαλούσε η έκπληξη, κάτω από τα δάκτυλά του άρχισαν να σημαίνουν». ⁸¹

Αντίθετα ο Bertolt Brecht, εννοούσε τη φωτογραφία διαφορετική από την πραγματικότητα, όταν έλεγε: «Μια φωτογραφία της βιομηχανίας Krupp ή AEG, δεν μας λέει σχεδόν τίποτε αναφορικά με αυτούς τους θεσμούς (...) Πρόκειται μάλλον για την κατασκευή κάποιου πράγματος, κάτι το τεχνητό...»⁸²



34. John Heartfield: *Duh Ženeve*, 27. november 1932, fotomontaža.

John-Heartfield-Duh-eneve-1932

Hannah Hoch, (1889-1978, Γερμανία)

⁸¹ L. Aragon, *John Heartfield, et la beauté révolutionnaire*, στο *Le collages*, Hermann Paris 1965.

⁸² W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, Einaudi Torino 1966 σελ. 75-76



Hannah-Collins_1992_Hair-with-eyes

«το dada θριαμβεύει!» Αυτό το σλόγκαν χρησιμοποιούσε η Hannah Hoch

Το 1912 σπουδάζει εφαρμοσμένες τέχνες. Το 1914 επισκέπτεται την έκθεση του Werkbund στην Κολωνία. Το 1915 συναντά στο Βερολίνο τον Raul Hausman και από το 1922 συνεργάζεται μαζί του. Ανήκει στον κύκλο των ντανταϊστών με τον John Heartfield, George Grosz, Carl Jung . Το 1919 ταξιδεύει στη Ρώμη. Το 1921 στην Πράγα με τους Helmut και Kurt Switters. Το 1924 συναντά στο Παρίσι τον Mondrian και τον Theo-Van Doesburg. Το 1926-28 μένει στη Χάγη με την Ολλανδέζα ποιήτρια Till Brugman. Το 1935 εγκαταστάθηκε στο Βερολίνο. Το 1947 κάνει το πρώτο της φωτομοντάζ με έγχρωμες φωτογραφίες. Στο έργο της με τίτλο «Der Kleine PG», του 1931 «*Το μικρό μέλος του κόμματος*», βγάζει τη μάσκα τη στιγμή που αφήνει να κυλήσει ένα δάκρυ ενθουσιασμού. «*Η κεντρική αρχή της καλλιτεχνικής δουλειάς της Hannah Hoch έγκειται στο κόψιμο του ψαλιδιού. Προηγείται της πραγματοποίησης του φωτομοντάζ, γιατί με ένα κόψιμο του ψαλιδιού τα μέρη της εικόνας χωρίζονται από την ολότητά τους και από την αρχική τους συνέπεια, για να φανούν στο μοντάζ διαφορετικά, νέα παράξενα ανακατασκευασμένα*»⁸³ Ο **Moholy** τονίζει τον κοινωνικό χαρακτήρα αυτής της επικοινωνιακής μορφής που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να κάνει ένα έργο τέχνης με τη φωτογραφία σαν ένα διαφημιστικό μανιφέστο. Πράγματι το **Μπαουχάουζ** με το πρόγραμμά του να εφαρμόσει την τέχνη στη ζωή, ερεύνησε δραστήρια και πειραματικά νέες μορφές οπτικής επικοινωνίας, απορρόφησε την πειραματική φωτογραφία, την τεχνική της εφημερίδας και των περιοδικών που κατασκευάζονται επίσης σαν ένα μωσαϊκό από διαφορετικές καταστάσεις, μονταρισμένες σε μια μοναδική σελίδα σαν εκείνη του μανιφέστου ή της διαφημιστικής απεικόνισης» Οι Ρώσοι **κονστρουκτιβιστές** τόνισαν ακόμα περισσότερο αυτή τη θετική λειτουργία. Στην προσπάθειά τους να κατασκευάσουν μια συλλογική

⁸³ E Roters στο Götz Adriani, Hannah Hoch, Fotomontagen, Köln, 1980

ταυτότητα της Ρωσίας, που έβγαινε από την επανάσταση με ένα υψηλό ποσοστό του πληθυσμού αναλφάβητο, είδαν στη φωτογραφία ένα εκπληκτικό εργαλείο διδασκαλίας, όπως είχε ήδη προβλέψει ο Aragon σχετικά με τη δαγκεροτυπία η οποία επέτρεπε την ανάγνωση ακόμα και σε αυτόν που δεν μπορούσε να διαβάσει και να εκφραστεί σε όποιον δεν ήξερε να γράψει. Το φωτομοντάζ έγινε ένας τρόπος για να κατασκευασθεί ο λόγος: οι μεμονωμένες φωτογραφίες ήταν οι λέξεις, τα νέα ιδεογράμματα που το συνέθεταν οπτικά.



Hannah-Collins_1992_The-truth

Η Florence Henri, (1893-1982, Η.Π.Α)

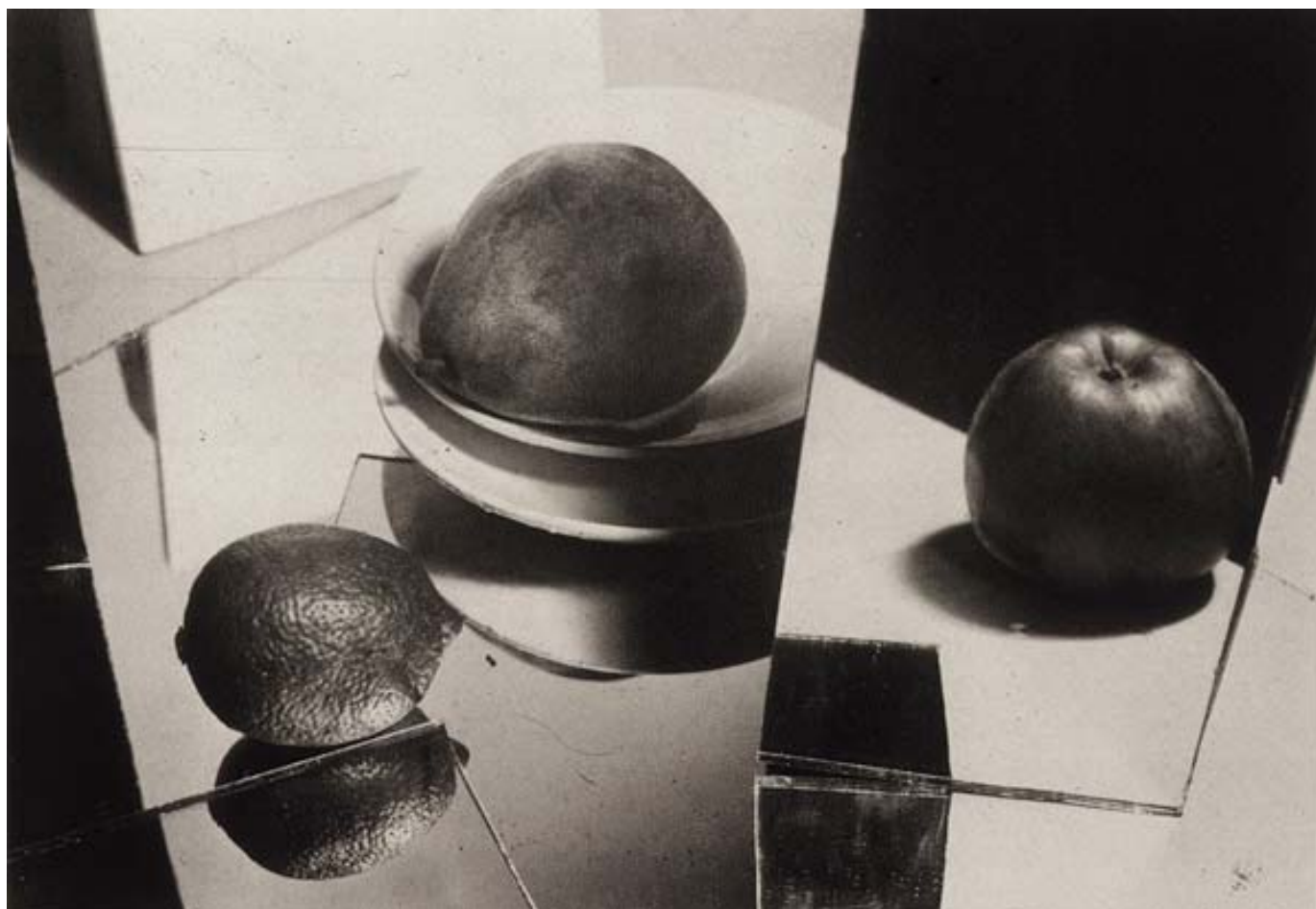


Henry-Florence

Ο καθρέπτης γίνεται για την Henri, το αντικατάστατο της φωτογραφικής μηχανής, που αναπαράγει τον κόσμο μέσα από το κάδρο, αλλά ο μηχανισμός του.

Αν και γεννήθηκε στη Ν. Υόρκη, πέρασε όλη της τη ζωή στην Ευρώπη. Δουλεύει στο Βερολίνο με τον γλύπτη Alexandre Archipenko, και παρακολουθεί στη Γαλλία τη μοντέρνα ακαδημία του Fernand Leger και του Amedée Ozenfand. Ζει στη Γερμανία από το 1895 μέχρι το 1902, στη Γαλλία από το 1902-1909, στην Ιταλία από το 1909-1914, πάλι στην Γερμανία στο Βερολίνο το 1923, στο Dessau στο Bauhaus, όπου σπούδασε το 1927 και γνώρισε τις απόψεις του Moholy-Nagy και της Germaine Krull,

ειδικευμένηςστηναρχιτεκτονική φωτογραφία: Το 1930 συναντά τον Mondrian και τελικά επιστρέφει στη Γαλλία.



Henri-Florence

Ο κονστρουκτιβισμός εκφράζεται φωτογραφικά από την Florence Henri. Την ενδιαφέρει η δομή του ορατού χώρου, στις *συνθέσεις* όπως ονομάζει κάποιες φωτογραφίες της, όπου διακρίνει κανείς μια επιρροή των μορφών του Braque και του Picaso. Τις εικόνες της υποστηρίζουν η αυστηρή σύνθεση απλών γεωμετρικών σχημάτων, τα οποία πολλαπλασιάζει με τη βοήθεια του καθρέπτη. Κάθε μία από τις εικόνες της, προσφέρει μια αξιοσημείωτη ισορροπία του άσπρου και του μαύρου. Είναι μια καλλιτέχνης που δείχνει ευαισθησία και κατέχει το μέσο της.

Στην φωτογραφία της με τίτλο *Αυτοπορταίτο* του 1928, απεικονίζεται μετωπικά το μπουστό της ίδιας μέσα σε έναν παραλληλόγραμμο καθρέπτη. Η Florence Henri ακουμπά τα χέρια της σταυρωτά σε ένα τραπέζι που αποτελείται από οριζόντιες τάβλες. Ο καθρέπτης στηρίζεται σε έναν λευκό τοίχο και ακουμπά σε ένα δάπεδο που φαίνεται σαν να είναι η προέκταση του τραπεζιού που απεικονίζεται στον καθρέπτη. Στη βάση του καθρέπτη υπάρχουν δύο μεταλλικές σφαίρες, οι οποίες διπλασιάζονται απ' αυτόν.

Η Rosalind Krauss στο βιβλίο της *Το φωτογραφικό* συγκρίνει αυτήν την εικόνα της Henri με μία του Man – Ray με τίτλο *Μνημείο στο Σάντ*, 1933. Στην εικόνα του Man – Ray, βλέπουμε έναν σταυρό που σχηματίζουν έντονα στο κέντρο της εικόνας οι γλουτοί με τα μπούτια ενός γυμνού σώματος και έναν περιγεγραμμένο λεπτό σταυρό ζωγραφισμένο από πάνω στη φωτογραφία. Η Kraus υπογραμμίζει την κοινή δομή που έχουν οι δύο τόσο διαφορετικές εικόνες. Δύο φωτογραφίες που απέχουν χρονικά πέντε χρόνια και προέρχονται από δύο διαφορετικές σχολές, το σουρεαλισμό του Man – Ray, και την ιδεολογία της αφαίρεσης και της αυστηρής μορφής της Henri. Ο λόγος για τον οποίο η Krauss τις συγκρίνει αναφέρει ότι είναι για να αποσπάσει την προσοχή του θεατή, από το περιεχόμενο της φωτογραφίας στο περιέχων, σ' αυτό που θα μπορούσε να ονομασθεί σημειολογικά, το περίγραμμα, το καδράρισμα. Γιατί και οι δύο φωτογραφίες έχουν όχι μόνο κοινό το περίγραμμα (το περίγραμμα του καθρέπτη στην Henri, το σταυρό στον Man – Ray), για να ορίσουν ένα φωτογραφικό θέμα, αλλά και την ίδια τη μορφή του περιγράμματος. Αναδεικνύουν μια κοινή φωτογραφική πρακτική στην Γερμανία και Γαλλία τα χρόνια του 20 και του 30.

Willy Zielke, Piet Zwart, Germaine Krull, Umbo, Heinz Loew

Η υποκειμενική, αφηρημένη και πειραματική σχολή του Otto Steinert 1950-1960



Otto-Steinert-1925

Στις αρχές του 1950, ο Otto Steinert καθιερώνει την «υποκειμενική φωτογραφία», γύρω από την οποία συγκεντρώνονται δημιουργοί διαφορετικών εθνικοτήτων. Είναι μια έννοια πολύ σημαντική, αν τοποθετεί στο ιδιαίτερο πολιτιστικό περιβάλλον από το οποίο προέρχεται, το γενικό πολιτικό πλαίσιο της γερμανικής ανοικοδόμησης και του ψυχρού πολέμου.

Η πρώτη έκθεση γύρω από την «υποκειμενική φωτογραφία», που οργανώθηκε από τον Otto Steinert με την συνεργασία του ιστορικού της τέχνης J.A. Schmall το 1951, μονολότι παρουσίαζε κύρια σύγχρονα έργα, περιείχε και ενενήντα δύο φωτογραφίες του Moholy-Nagy, του Man Ray, και του Herbert Bayer. Αλλά γεγονός με ιδιαίτερη σημασία ήταν ότι ο Albert Renger-Patzsch, και ο August Sander που το 1920 ήταν οι δύο κύριοι φωτογράφοι μέλη της «νέας αντικειμενικότητας» αποκλείστηκαν από την έκθεση παρ' όλο ότι ήσαν ακόμη δραστήριοι

« Οι δημιουργοί που ανήκαν σ' αυτήν την ομάδα υποστήριζαν τη δυνατότητα της τεχνικής σαν ένα «δημιουργικό εργαλείο, αποβάλλοντας ταυτόχρονα την ιδέα μιας καλλιτεχνικής παραγωγής όπως και της λειτουργικής, χρηστικής, ή εμπορικής παραγωγής της φωτογραφίας... Η πειραματική, αφηρημένη και υποκειμενική φωτογραφία ήταν προτιμότερη από την αντικειμενική και καταγραφική περιγραφή. Το ρεπορτάζ ήταν τελείως απόν. Η έκθεση είχε μεγάλη επιτυχία και παρουσιάστηκε στις Η.Π.Α. από τον Beaumont Newhall, και τον Minor White, τη στιγμή ακριβώς που ίδρυε το περιοδικό «Aperture», τον κυριότερο φορέα της λυρικής και εξπρεσιονιστικής φωτογραφίας τα χρόνια του 1950 και 1960, το οποίο ευνοούσε συστηματικά την ενατένιση και την ποιητική επεξεργασία σε σχέση με την μαρτυρία και την κοινωνική δέσμευση. Καθορίστηκε, έτσι, η σύγκλιση ανάμεσα σ' αυτά τα δύο φωτογραφικά ρεύματα της «δημιουργικής» φωτογραφίας, στην Ευρώπη και στην Αμερική, στα κοινά πλαίσια του ψυχρού πολέμου που ευνοούσε –πάνω απ' όλα στη Γερμανία και στις Η.Π.Α- την αναδίπλωση των φωτογράφων, γύρω από τις αξίες του ατομικισμού.

Στη Γερμανία την αντικειμενικότητα την έβλεπαν με καχυποψία –όπως και τον πικτοριαλισμό–γιατί η τάση ήταν να τον ταυτίζουν με τον κοινότοπο επαγγελματισμό... Στα πλαίσια της ανοικοδόμησης έπρεπε να λησμονηθεί το παρελθόν και τα αποτελέσματά του, ώστε να αποφευχθεί από τη μια πλευρά να δειχθεί η κοινωνία που είχε υποστηρίξει το ναζισμό και από την άλλη η καταστροφή της χώρας. Οπουδήποτε στον δυτικό ματαπολεμικό κόσμο η

πρωτοποριακή έκφραση, κυρίως η αφηρημένη, εθεωρείτο σαν μια ριζοσπαστική αντίσταση στην ακαδημαϊκή αισθητική των ολοκληρωτικών ιδεολογιών.»⁸⁴

Η σχολή του Σικάγου-συνέχεια του Bauhaus

Οι εκδοχές της Σουρεαλιστικής και υποκειμενικής φωτογραφίας ως το 1970.

Η σχολή του Σικάγου μπορεί να θεωρηθεί σήμερα, σύμφωνα με τον Chevrier, σαν μια ζώνη ανάμεσα στη παράδοση του Bauhaus, που αναδημιουργείται στο Σικάγο από τον Moholy-Nagy, και τη φωτογραφία 'δρόμου'(street photography) που προέρχεται από τους Walker Evans και τον Robert Frank

Imogen Cunningham, Harry Callahan, Aaron Siskind, Lotte Jakob, Joseph Jachna, Clarence John Lauglin, Bill Brant, Val Telberg, Frederick Sommer, Nathan Lyon, Jerry Welsman, Ralf Gibson, Daug Prince, Ray Metzker

Οι Arno Fischer, Mario Giacomelli, André Gelpke, Sibylle Bergemanne, Mario Cravo Neto, Graciela Iturbide, Andreas Muller-Pohle.

Η καταγραφική περιγραφική αντικειμενική φωτογραφία 1900-1945

Αντίθετα από τους πικτοριαλιστές, που όπως είδαμε, επεδίωκαν να αλλοιώσουν ένα βασικό χαρακτηριστικό της φωτογραφίας την ακρίβεια της αναπαράστασης. Μια φωτογραφία είναι και μια ένδειξη της πραγματικότητας. 'L'objective' σημαίνει στη γαλλική γλώσσα, χώρα που γεννήθηκε η φωτογραφία, 'αντικειμενικό' είναι δηλαδή η λέξη που χρησιμοποιείται για να δώσει όνομα στην ομάδα φακών που αποτελούν το φωτογραφικό μάτι, το φακό της φωτογραφικής μηχανής. Ο μοντερνισμός αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στο ντοκουμέντο, τη δύναμη, την ένταση της χρηστικής μαρτυρίας που προσφέρει και τη φαντασική της ανάγνωση. Η φωτογραφία, μας λέει ο Soulage⁸⁵, δεν μπορεί να είναι η αναπαραγωγή της πολύπλοκης πραγματικότητας. Ο ρεαλισμός είναι συνδεδεμένος σε σχέση με μια ιδέα του ρεαλισμού σε μια δεδομένη ιστορική κατάσταση "Ένα έργο είναι ρεαλιστικό όταν χρησιμοποιεί τα συστήματα αναπαράστασης που ισχύουν σε μια εποχή. Δεν υπάρχει ο απόλυτος ρεαλισμός. Το 1900, η καταγραφική φωτογραφία ενώνεται με μια ετερογενή πραγματικότητα ανοιχτή σε ένα χώρο εκτός πεδίου, εκτός του κάδρου, που της δίνει την «ορατότητα» του, δηλαδή μια μορφή (ακολουθίας, αφήγησης, αποσπάσματος).

Η νέα αντικειμενικότητα (Neue Sachlichkeit)

Karl Blossfeldt, August Sander, Albert Renger-Patzsch

Το 1925, η έκθεση Η νέα αντικειμενικότητα που έγινε στο Mannheim σηματοδοτεί την επιστροφή στο ρεαλισμό στη ζωγραφική (κοινωνικός ρεαλισμός, αλλά και μαγικός ρεαλισμός, που δεν αποκλείει την επιρροή της μεταφυσικής του De Chirico) γύρω από τους Otto Dix, George Grosz, Christian Schad. Η νέα αντικειμενικότητα δεν εννοεί την φωτογραφία ως οργανωμένο κίνημα, είναι επιστροφή στην φωτογραφική τάξη και στην αντικειμενικότητα της φωτογραφικής μηχανής. Ορίζεται η αντικειμενικότητα σαν μια ορθολογιστική χρήση της φωτογραφικής μηχανής και των τεχνικών της παραμέτρων, «η αυστηρή αναπαραγωγή του αντικειμένου, η ακριβής ανάδειξη των αξιών του, η απομόνωση του από το περιβάλλον και για τη μετωπική του λήψη, (...) η προτίμηση για στέρεα αντικείμενα, τα οποία είναι ξεκάθαρα αντιληπτά. Χρησιμοποιούν φωτογραφικές μηχανές μεγάλου μεγέθους με αρνητικά 10 X12,5 ή 20X25.»⁸⁶

⁸⁴ Jean François Chevrier, *Une autre objectivité*, Paris, Milan Idea – Books 1980.

⁸⁵ François Soulages, *Esthétique de la photographie*, ed. Nathan, 1999

⁸⁶ *Histoire de voir*, collection Photo poche, 1989 Centre national de la photo, Paris



Blossfeldt

Καθηγητής στη σχολή εφαρμοσμένων τεχνών του Βερολίνου τοποθετήθηκε στο χώρο της αντικειμενικής φωτογραφίας λόγω του βιβλίου του *Urfformender Kunst*, 1928, το οποίο συγκεντρώνει τις μακροφωτογραφίες του από φυτά. Σε διάστημα τριάντα ετών ο Karl Blossfeldt συγκέντρωσε ένα καταγραφικό υλικό απλησίαστης τεχνικής, (ουδέτερο ενοποιημένο φόντο, μετωπική λήψη, ανάγνωση της λεπτομέρειας), χρήσιμο για τη διδασκαλία των εφαρμοσμένων τεχνών. Αργότερα διέκρινε με τη βοήθεια του δασκάλου του Meuer στις μορφές των φυτών του ένα σύστημα ανάπτυξης αρχέτυπων με αναφορές τόσο στο άτομο όσο και στην εξέλιξη της αρχιτεκτονικής, που υπονοούσαν μια φιλοσοφία μορφολογικής ή δημιουργικής ανάπτυξης, «μια πλήρη δομή καλλιτεχνική, αρχιτεκτονική». Ο Blossfeldt, ήταν πιο κοντά στην Art Noveau παρά στη διδασκαλία του Bauhaus. Το σημαντικό είναι οι φωτογραφίες του που διακρίνονται από καθαρότητα μορφής, κλασική σύνθεση και αρμονία, ενώ κάποιες δεν αποφεύγουν τη διακόσμηση. Πήρε μέρος στην έκθεση *Film und Foto* του 1929 στη Στουτγάρδη.⁸⁷ Η Μίμηση

⁸⁷ *Histoire de voir*, ό.π.

μορφών, το «μοιάζει με», θυμίζει κάποιες δουλειές των σουρεαλιστών την ζωική όψη του Max Ernst και την «Γλώσσα των λουλουδιών» του Bataille το 1933.

August Sander, (1876-1964, Γερμανία)



Sander-1928

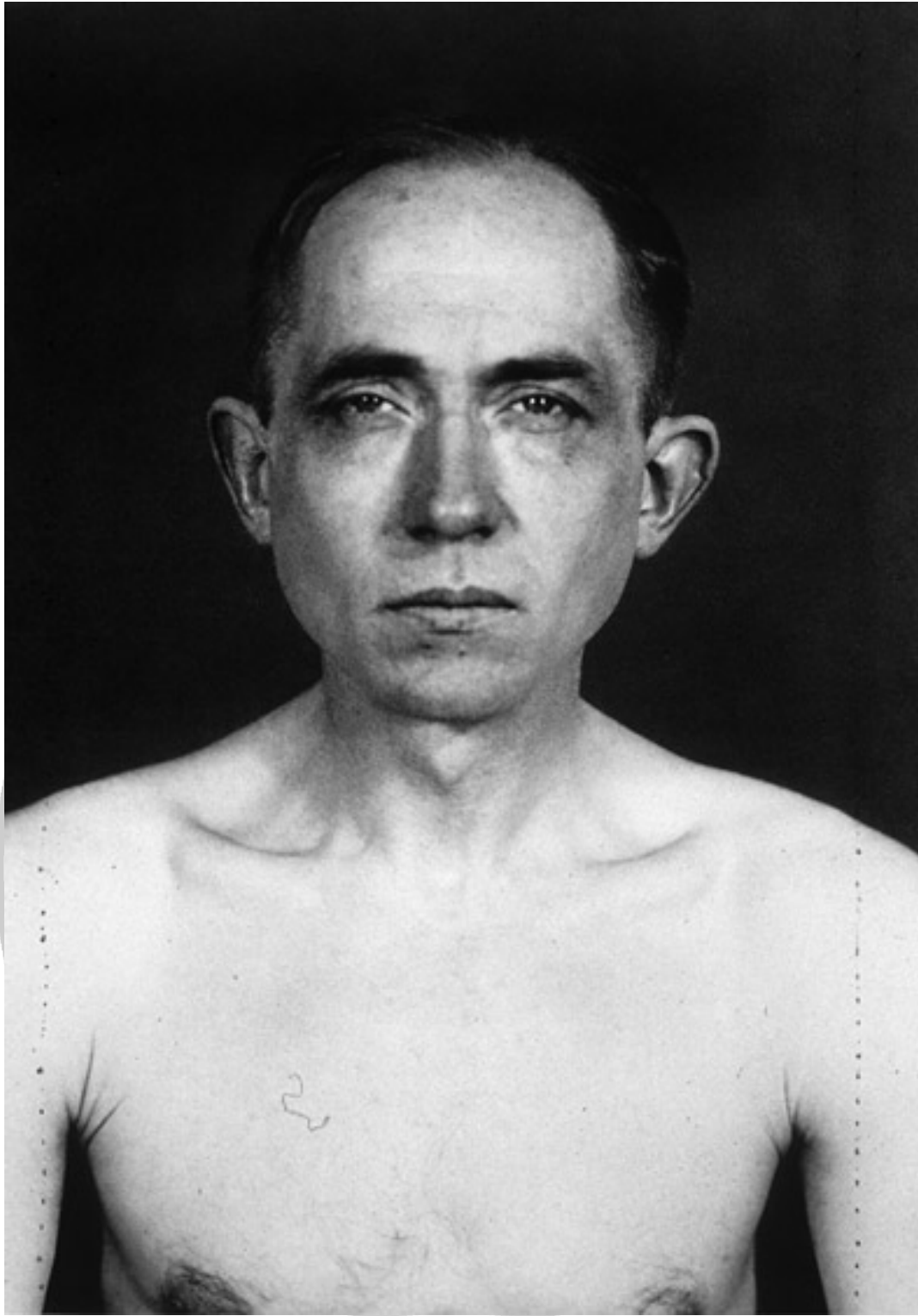
Ενώ ο μοντερνισμός εορτάζει την πρωτοτυπία του βλέμματος του Atget πάνω σ' ένα χαμένο κόσμο ο August Sander ενσαρκώνει, όπως ο Albert Renger-Patzsch, τη νέα ανθρωπολογική και κοινωνική αντικειμενικότητα της φωτογραφίας του καιρού του.

Από το 1918, ο Sander, με καταγραφικό τρόπο, με την πρόθεση « να δει, να παρατηρήσει και να σκεφθεί» εφευρίσκει και συνθέτει τυπολογίες των ανθρώπων του εικοστού αιώνα.



Sander

Οι εικόνες του πρωτοεμφάνιστηκαν το 1929 με τον τίτλο *Πρόσωπα αυτών των χρόνων*, επίκαιρα πρόσωπα. Αν και η έρευνά του διακόπηκε από τον Hitler το 1933, τράβηξε 2500 φωτογραφίες ατόμων που προέρχονται από διαφορετικές κοινωνικές τάξεις, έχουν διαφορετικά επαγγέλματα, και τις μοίρασε σε 45 άλμπουμ.



Sander

Ο August Sander δεν τραβάει στιγμιότυπα, τοποθετεί *συστηματικά* τα θέματα μπροστά του, τα οποία *ποζάρουν* συνήθως σε μια ουδέτερη όρθια στάση και τα φωτογραφίζει μετωπικά. Η ζωή τους δεν έχει άλλο τόπο πέρα από την επιφάνεια της φωτογραφίας. Μετατρέπει το εφήμερο σε εικόνα χωρίς χρόνο, την καταγραφή σε εικόνα. Σε πολλές φωτογραφίες του γίνονται εμφανή τα επαγγέλματα και οι διαφορετικές κοινωνικές τάξεις προέλευσης των θεμάτων του. Ο ίδιος πίστευε και επεδίωκε την ακρίβεια της φωτογραφικής εικόνας, διέθετε ακριβή και αναλυτική ματιά γύρω από την κοινωνική κατάσταση της εποχής του στη Γερμανία. Στις επιλογές των θεμάτων του τα «υψηλότερα επαγγέλματα, εναλλάσσονται με τα «χαμηλότερα» σε κυκλική ανάπτυξη. Η άνοδος και η πτώση της «σύγχρονης φυσιογνωμικής εικόνας του Γερμανικού» λαού γίνεται ένα από τα θέματα του.

Albert Renger-Patzsch, (1897-1966,Γερμανία)



Pantzer-1936

Το 1928 δημοσίευσε το βιβλίο του *Ο κόσμος είναι ωραίος, τίτλος αισιόδοξος και χαρούμενος, που πρότεινε ο εκδότης του, αντί του αρχικού Τα πράγματα.. Η ενότητα της δουλειάς του δεν χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερες θεματικές ενότητες, αλλά από το ύφος της ματιάς του Patzsch, η οποία καδράρει σε όλες τις κατευθύνσεις και τραβάει καθαρά, δομημένα και αντικειμενικά το γύρω χώρο του, σε αντίθεση με τον Moholy Nagy με τον οποίο ήταν σε πολεμική.*

Ο Albert Renger-Patzsch, έλεγε ότι η νέα φωτογραφία υπακούει «στο νόμο της τεχνικής και του υλικού», στην ευκρίνεια της εστίασης, και διαθέτει αποκλειστικά «το φυσικό ή το τεχνητό φως, το φακό, το αρνητικό, την εμφάνιση, το χαρτί τυπώματος, το μάτι και το γούστο του» Η φωτογραφία του Patzsch, ευνοεί την απεικόνιση της

μορφής, των γραμμών, του όγκου και του βάθους των πραγμάτων καθιστώντας κάθε εικόνα μια διερευνητική και απρόσμενη «άποψη». ⁸⁸



Pantzer-1926

⁸⁸ *Histoire de voir*, ό.π.

Η διεύρυνση του εύρους των υπαρχόντων μοντέλων

Eugène Atget (1890-1927, Γαλλία).



Eugène Atget-1924

Ήταν ζωγράφος. Ζωγράφιζε τοπία. Ο Walter Benjamin έλεγε για τον Atget «ότι παίρνει από ένα τόπο οτιδήποτε έχει εν δυνάμει». Όλα τα χαρακτηριστικά, τις λεπτομέρειες. Η φωτογραφία του Atget μετατρέπει οποιοδήποτε νεκρό σε σκηνή όπου θα μπορούσε να είχε γίνει ένα έγκλημα. Ένα τόπο γεμάτο ιστορία και σημασία. Ο φανταστικός χαρακτήρας της φωτογραφίας αφήνει ανοιχτά τα σενάρια για ό,τι μπορεί να γίνει. Ένα σενάριο στη προοπτική αυτού που υπήρξε. Φέρνει στην φωτογραφία τη παρουσία –απουσία, τη μελαγχολία.

Ο Walter Benjamin αναγνώριζε στον Atget μια μορφή έξω από συμβάσεις, σαν τον θεμελιωτή του μοντέρνου βλέμματος πάνω στο αντικείμενο.

Η αρχιτεκτονική φωτογραφία αντιπροσώπευε για τον Atget αυτό που σήμαινε για τον Evans η φωτο-δημοσιογραφία, ένα σημείο εκκίνησης. Έχει διατυπωθεί η άποψη (R.Krauss) πως ο Atget δεν είχε συνείδηση ότι παρήγαγε έργα τέχνης. Άφησε πίσω του περίπου 10.000 φωτογραφικές πλάκες και οι περισσότερες αφορούν την αρχιτεκτονική καταγραφή του Παρισιού, φωτογραφίες κατά παραγγελία του κρατικού οργανισμού ιστορικών μνημείων. Ο Man Ray, γοητευμένος από τις εικόνες του και τον ίδιο, τις αγοράζει και τις δημοσιεύει στο περιοδικό *Σουρεαλιστική επανάσταση*.



Eugène Atget-1925

Η φωτογράφος Berenice Abbott, βοηθός του Man Ray, διάλεξε από τα αρχεία του γύρω στις 200 που τον έκαναν γνωστό.

Σύμφωνα με άλλους αυτό είναι παράλογο. Χρησιμοποίησε ένα είδος αρχιτεκτονικής φωτογραφίας, γιατί ήταν αποδεκτό, κανείς δεν του είχε παραγγείλει φωτογραφίες από τρώγλες. Σήμερα οι εικόνες του βρίσκουν θέση στα πολεοδομικά, τα τοπιογραφικά, τα κοινωνικό-ιστορικά μοντέλα. Όταν ζούσε αυτές οι κατηγορίες δεν υπήρχαν.

Είναι εύκολο να δεχθούμε την ιδέα ότι ένας φωτογράφος, όπως ο Atget, έκανε χρηστική φωτογραφία, που του επέτρεπε όμως να αξιολογήσει την αισθητική της δύναμη. Ο ίδιος παρέμεινε ένας φτωχός διακριτικός και απλός δημιουργός που δούλευε καθημερινά σκληρά.

Martin Chambi(1891-1973,Περού)

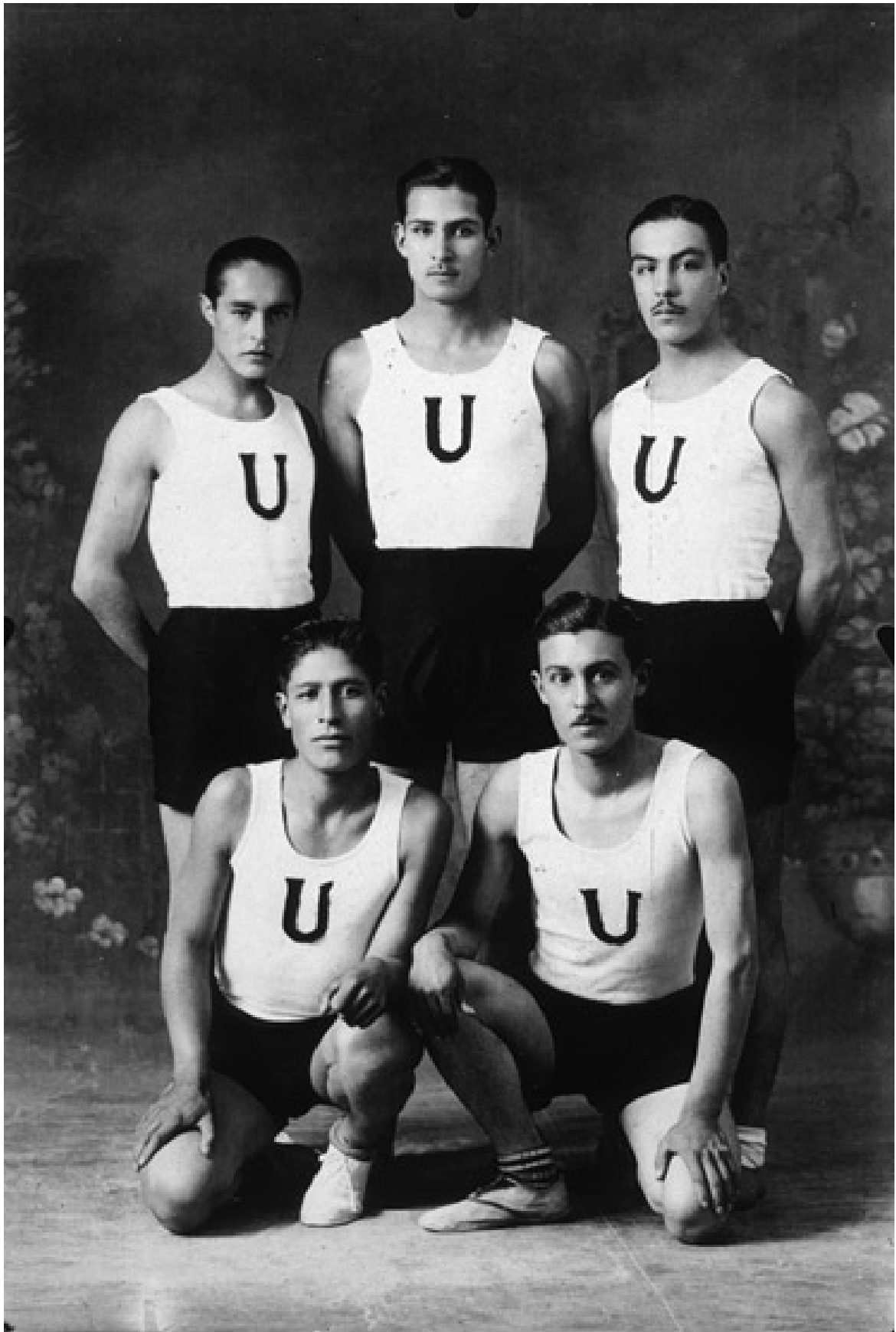


Nandin-Chambi-1928

Το φωτογραφικό στούντιο που ανοίγει ο Martin Chambi το 1920, στο Guszco του Περού, γίνεται, όπως σε κάθε μικρή πόλη, ένας τόπος συνάντησης...*Επίσης οι κάτοικοι χωρίς να το ξέρουν συμμετέχουν σε μία ανθρωπολογική έρευνα που βασίζεται σε πάνω από 10.000 γυάλινες πλάκες που άφησε ο φωτογράφος. Ο Chambi δεν περιορίζεται να δέχεται στο στούντιο του φτωχούς και πλούσιους πελάτες του, αλλά τους επισκέπτεται στα σπίτια και στους χώρους εργασίας, στα γεγονότα, στους γάμους και τις εορτές. Ταξιδεύει τη χώρα τα ορεινά χωριά, τους αρχαιολογικούς τόπους. Ο Martin Chambi δεν ήταν άγνωστος από τους σύγχρονους του. Εκθέτει τις φωτογραφίες του και τι δημοσιεύει στον τύπο της Λατινικής Αμερικής και δημιουργεί μία σχολή πλαστικών τεχνών*⁸⁹...Ο Martin Chambi ,όπως και ο μεξικάνος φωτογράφος Romualdo Gracia μας άφησε σημαντικές εικόνες, τεχνικά άρτιες. Ήταν ιδιαίτερα ικανός να αποτυπώνει με μία αυστηρή και κλασσική σύνθεση τους χώρους και τους ανθρώπους και α κάτω από ιδιαίτερες φωτιστικές συνθήκες. Αξιοσημείωτές είναι οι εικόνες των ομαδικών πορτραίτων που έκανε σύμφωνα με επαγγελματικές κατηγορίες.

⁸⁹ *Histoire de voir, Martin Chamber, Photo Poche n.42σελ. 50*





Nantin-Chambi-1930

Το καταγραφικό στυλ

Walker Evans, (1903-1975, Η.Π.Α)

Μεθοδική καταγραφή των αρχέτυπων των Η.Π.Α, με σταθερή μετωπικότητα. Η ανακάλυψη της παραδοσιακής κουλτούρας.

Τα πορτραίτα του μετρό το 1940, προαναγγέλλουν την εννοιολογική τέχνη του 1970.

Ο Evans ασχολήθηκε με όλα τα υπάρχοντα μοντέλα. Από την στιγμιαία ερασιτεχνική, το πορτραίτο στο δρόμο και στο στούντιο, την αρχιτεκτονική, την ανθρωπολογική φωτογραφία, τη φωτογραφία για το τύπο, τις φωτογραφίες των καθημερινών αντικειμένων, των εργαλείων.

Το ενδιαφέρον είναι πως τις ενοποίησε, χάρις στο στυλ του.

«Κατάφερε να παράγει στη φωτογραφία το ισοδύναμο του ποιήματος της πρόζας, μ' ένα ρεαλιστικό μοντέρνο αποτέλεσμα»⁹⁰ Είναι γνωστή η αγάπη του για τον Φλαυμπερ και το γαλλικό ρεαλιστικό διήγημα. Ο Evans σπούδασε στη Σορβόνη λογοτεχνία.

Ρεαλιστικός, αντικειμενικός, εκτιμούσε την απουσία του συγγραφέα, την αφανή παρουσία του δημιουργού. Πίστευε σε μια τέχνη ουδέτερη, πάνω από προσωπικά αισθήματα. Όταν έκανε τις φωτογραφίες των αντικειμένων της αφρικανικής τέχνης για το Μητροπολιτικό μουσείο μοντέρνας τέχνης, τα κατέγραψε με τέτοιο τρόπο ώστε να εξαλειφθεί κάθε ατμόσφαιρα, αισθητική θεωρία και ανάλυση. Τα μετέτρεψε σε ανώνυμα ουδέτερα αντικείμενα, όπως είχε κάνει με τις φωτογραφίες του στούντιο. Ανέφερε για το μουσείο που είναι ο δρόμος για τον δρόμο που είναι η ζωή. Μιλά για την ανωνυμία, την απομόνωση, για το άτομο μέσα στο πλήθος.



Walker Evans_Alabama-1936

⁹⁰ Jean François Chevrier, ό.π.



Walker Evans -1936



58 Walker Evans, *Untitled [Subway Passengers, New York]*, 1938. Film negative, 35mm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Walker Evans Archive, 1994 (1994.253.502.3)

Walker Evans, *Untitled (Subway Passengers, New York)*-1938



Walker Evans-Studio-1936

Οι περισσότερες αναφορές στις φωτογραφίες του Evans είχαν τονίσει την κοινωνική διάσταση και είχαν μειώσει την αισθητική τους αξία.

Το απλό καταγραφικό στυλ του αντανακλά τη στάση του καλλιτέχνη την δεκαετία του 20.

Ποτέ δεν εκτίμησε το χρηστικό ή στρατευμένο χαρακτήρα της φωτογραφίας, έδωσε αξιοπρέπεια τόσο στις φωτογραφίες όσο και στα θέματα του, ενώ άλλοι θέλησαν να δώσουν αξιοπρέπεια περισσότερο στον κόσμο παρά στις φωτογραφίες.

Στην αρχή στα πλαίσια του πικτοριαλισμού του Weston, η τεχνική του Evans θεωρείται αντικαλλιτεχνική, γι' αυτό το λόγο εκτιμάται σαν συνεισφορά στη κοινωνική πρακτική. Κατά τη διάρκεια της ζωής του απέτυχε να αγωνισθεί ενάντια σ' αυτή τη ταξινόμηση, σήμερα είναι φανερό πως η τεχνική του ήταν τέλεια. Δεν ήταν οπαδός ούτε μιας καλής τεχνικής ούτε μιας κακής. Ήταν ανοιχτός στη δυνατότητα πως κάτω από κάποιες συνθήκες η τεχνική αρτιότητα δεν είναι σημαντική και κάτω από άλλες είναι ουσιαστική. Μπορούσε να δουλέψει και με τις δύο προσεγγίσεις σε μια εποχή που η δεξιοτεχνία ήταν προϋπόθεση να σε πάρουν στα σοβαρά, έτσι είχε την επιλογή δηλαδή την ελευθερία να επιλέγει.



Walker Evans-1936

Αντιμέτωπος όμως με την επιβίωση, μαζί με άλλους φωτογράφους, την Dorothea Lange, τον Ben Stahn, είχε συμμετάσχει σε μια δουλειά καταγραφής της αμερικανικής υπαίθρου με εργοδότη το F.S.A., που είναι τα αρχικά της αμερικανικής αγροτικής κοινωνικής ασφάλειας.

Οι επίπεδες, μετωπικά κεντραρισμένες, ουδέτερες φωτογραφίες του, προσόψεων κτιρίων, χωρίς σκιές ή άλλα δραματικά στοιχεία είναι ο πρόδρομος ενός είδους καταγραφικής φωτογραφίας που θα γνωρίσει πολλούς οπαδούς στη Γερμανική σχολή του Düsseldorf κι αλλού, τη δεκαετία του 1980.



Kovotkin-1923

Μια αυτόνομη πορεία, με ουμανιστική διάθεση.

Η ισορροπία, ανάμεσα στη διακίνηση πληροφοριών από τα πρακτορεία, και την προσωπική δημιουργία.

Η συμβαντολογική-επίκαιρη διάσταση, ο εορτασμός του ευρήματος. Η οπτική έλξη στο απρόσμενο, στο σοκ. Η άσκηση της αναμονής, της διαθεσιμότητας. Η λατρεία της τύχης, και της περιγραφής

«Η Φωτοδημοσιογραφία χρησιμοποιεί τη φωτογραφία με τον ίδιο τρόπο που χειρίζεται το γραπτό λόγο η τηλεόραση και το ίντερνετ.»

Η ιδέα μιας καλλιτεχνικής αντίληψης της ειδησεογραφίας ή της φωτογραφικής τέχνης, ορίζεται από τους φωτογράφους που δεν θέλουν η δουλειά τους να περιορίζεται από την φωτοειδησεογραφία παρόλο που παραμένουν στο ρεπορτάζ. Η φωτοδημοσιογραφική φωτογραφία ήταν και παραμένει ένας κοινωνικός θεσμός.

Οι καλύτερες φωτοειδησιογραφικές φωτογραφίες είναι απελευθερωμένες από την ρητορική και τον συνηθισμένο συναισθηματισμό.



Lindbergh-1935





Weege

Ο Arthur Weege, γύρω στα τέλη του πρώτου παγκόσμιου πολέμου, φωτογραφίζει τουρίστες για αναμνηστικές φωτογραφίες, ύστερα δουλεύει για δεκαπέντε χρόνια σαν τεχνικός σ' ένα φωτογραφικό στούντιο.

Αργότερα προμηθεύει τον ημερήσιο τύπο της Ν. Υόρκης με φωτογραφίες από τα πιο βίαια και σκληρά γεγονότα της επικαιρότητας. Είναι γνωστή, μία κινηματογραφική ταινία με βάση τη ζωή του. Ήταν συνδεδεμένος με την συχνότητα, αλλά και το χώρο, της αστυνομίας και έτσι κατόρθωνε να φθάσει, πολλές φορές πριν από αυτήν, στον τόπο του εγκλήματος για να τραβήξει, απερίσπαστος, τις φωτογραφίες του τις οποίες τις εμφάνιζε, αμέσως μετά, στο κατάλληλα διαμορφωμένα αυτοκίνητο του. Ο τολμηρός και μακάβριος Weege, έκανε τις καλύτερες εικόνες του, όταν έστρεφε τη μηχανή του στον περίγυρο χώρο του εγκλήματος. Κατέγραφε τους χώρους και πάγωνε, με το φλας που χρησιμοποιούσε, όπως ο Jacob Riis εντελώς στο σκοτάδι σαν τυφλός, τις συγκινησιακές εκφράσεις του κόσμου, μάρτυρα ενός βίαιου γεγονότος, όπως φόνο, αυτοκινητιστικό δυστύχημα, πυρκαγιά.

Παρόλο ότι οι τα θέματά του ήταν γεμάτα πόνο και καταστροφή, η ζωή στις εικόνες του δεν είναι τραγική. Τα διαφορετικά βλέμματα δεν συγκεντρώνονται σ' ένα σημείο, στο γεγονός, φεύγουν σε αντίθετες κατευθύνσεις. Το 1945, δημοσιεύεται το βιβλίο του naked city. Άνθρωπος της νύχτας ο ίδιος, αποτύπωσε τους θαμώνες των καμπαρέ, διάφορα κέντρα διασκέδασης και εστιατόρια, σημεία συνάντησης κοσμικών, όπως ο Brassai, αλλά με άλλη ματιά, στον Weege, είναι ο ανορθολογισμός που επικρατεί. Στα τέλη του 1940 φωτογραφίζει στο Χόλυγουντ,

τα αστέρια του κινηματογράφου. Ο ίδιος έπαιξε ένα ρόλο δολοφόνου σε μία ανακατασκευή ταινίας του Fritz Lang, και έναν ρόλο ενός φωτογράφου στη ταινία του Cary Grant κάθε κορίτσι θα έπρεπε να παντρευτεί.

Henry Cartier Bresson, (1908-Γαλλία)



Henry-Cartier-Bresson-1948-India

«Η αποφασιστική στιγμή».

Ένας τρόπος όρασης. Τοποθετεί στην «ίδια ευθεία σκόπευσης, τον νου, το μάτι, την καρδιά». Το γεγονός στη πληρότητα της ακμής του. Η συνέπεια, της υποταγής του χρόνου στη κίνηση. Ένα στιλιστικό παιχνίδι, προγραμματισμένων παραβιάσεων»



Henry-Cartier-Bresson-1932-Liborno

Ο Henry Cartier Bresson είναι Γάλλος και άρχισε την καριέρα του σαν ζωγράφος. Από το 1980 δεν φωτογραφίζει, αντίθετα συνεχίζει να σχεδιάζει.

Οι φωτογραφίες και οι απόψεις του έπαιξαν κυρίαρχο ρόλο πριν το 1950 μέχρι το 1975. Άρχισε να φωτογραφίζει το 1932. Το 1952 με τίτλο *Αποφασιστική στιγμή* δημοσιεύεται το πρώτο του βιβλίο με *στιγμιότυπα* από το Παρίσι, και τα ταξίδια του στην Ισπανία και την Ιταλία.

Φωτογραφίες, βγαλμένες από την ορατή συνέχεια του κόσμου που διαφεύγουν από τον θεατή. Ήθελε να αποσυνδέει τα θέματα του από τον πραγματικό χώρο-χρόνο, από τα αντικειμενικά τους πλαίσια, από τις αρχικές, τις πραγματικές περιστάσεις της λήψης.



Henry-Cartier-Bresson-1953-Holland

Ένα βλέμμα, μια κίνηση, μια χειρονομία, μια κατάσταση, ένα γεγονός, που διαφεύγει, μια ανώνυμη φιγούρα αξιοποιείται με τη θαυμαστή του αυτοσυγκέντρωση και πειθαρχία, το διεισδυτικό του βλέμμα, το ταλέντο του, σε μια αίσθηση, χάρις τη γεωμετρία, την οργάνωση του χώρου, τη σύνθεση, που γίνεται σε μια στιγμή.

Ονομάζει αποφασιστική τη στιγμή όταν τοποθετεί στην «ίδια ευθεία σκόπευσης, τον νου, το μάτι, την καρδιά». Έλεγε «φθάνεις στον εαυτό σου στοχεύοντας τον εξωτερικό κόσμο». Κατασκευάστηκε και κατασκεύασε ένα μύθο. Ποια είναι η καρδιά του μύθου του;

Για τον Bresson, η φωτογραφία συνίσταται στο ότι τραβά ένα χαρακτηριστικό γεγονός ενός πράγματος, μιας ύπαρξης, μιας κατάστασης. «...Περπατάω όλη μέρα με τεντωμένο το πνεύμα, ψάχνοντας στους δρόμους να πάρω ζωντανά –αυτόφωρα μια φωτογραφία». Γίνεται ο οπλισμένος κυνηγός με τη μηχανή, για να πάρει το ουσιαστικό που βγαίνει ξαφνικά από μια σκηνή.

Σε μια στιγμή συμπεραίνει πως η ουσία είναι ορατή. Η φωτογραφία περιμένει την εικόνα. Είναι σε αναμονή. Ο κατάλληλος χρόνος αποφασίζει την ουσία της.

Ευνοεί τη διαίσθηση από τη σκέψη. Λέει πως ένας φωτογράφος πρέπει να γίνει ευαίσθητος και διαισθητικός, αλλά η ζωντανία η διαίσθηση κι η γεωμετρία δεν διδάσκονται. « Για να αισθανθούμε όμως έχουμε ανάγκη εικόνες που να μοιάζουν μ' αυτό που αισθανόμαστε;»



Henry-Cartier-Bresson-1948-India

Συγκρίνει την φωτογραφία με ένα παίκτη του τένις, που στέλνει το μπαλάκι την καλή στιγμή (χρόνος) στην καλή κατεύθυνση (χώρος)

Πέρα λοιπόν από τον καλό φωτογράφο, χρειάζεται να βοηθήσει τη λήψη η ευκαιρία, η στιγμή και ο καιρός παρατηρεί ο F. Soulage: « *όλα τελειώνουν καλά όταν είναι καλά*»

Βοηθά όμως και ο φωτογράφος με το ταλέντο του, και ιδιαίτερα όταν τραβά δεκάδες φιλμ την ημέρα, όταν φροντίζει να ταξιδεύει, να περπατά να κυνηγά τη φωτογραφία, την ευκαιρία. Είναι μια στάση, με την εμπειρία, η διαθεσιμότητα στο απρόοπτο ελέγχεται και γίνεται ένα στυλιστικό παιχνίδι προγραμματισμένων παραβιάσεων από τους ανά τον κόσμο μιμητές του.

Για τον Henry Cartier Bresson, η φωτογραφία *πρέπει* να βρει την ισορροπία της, στη κίνηση και την έκφραση, στην από-φασιστική στιγμή που γίνεται η γόνιμη στιγμή, όταν υλοποιείται η ένωση ανάμεσα στη ροή των πραγμάτων στη θεωρούμενη πληρότητα της ακμή τους και την εμπειρία του φωτογράφου. *Τον ενδιαφέρει η τάξη, η αυστηρή διάταξη, η μορφή, ο Καρτέσιος, όχι ο Ηράκλειτος κι η έννοια πως τα πάντα-ρει.*

Για τον Regis Durand, ο χρόνος συμπυκνώνεται στις φωτογραφίες του. «*Είναι τόσο τέλεια η σύμπτωση ανάμεσα στη σύνθεση και το γεγονός που μηδενίζει όλη τη χρονική εμπειρία και κάθε αίσθηση την υποτάσσει, την κλείνει στην κίνηση.*»



Henry-Cartier-Bresson-1947-Truman-Capote

Ο Henry Cartier Bresson, καθιερώνει μια λίστα με κανόνες-εντολές, θα αναφέρουμε μερικούς και θα σημειώσουμε ότι ακολουθούνται λίγο πολύ από τους οπαδούς της δικής του ευαισθησίας.

-Να μην φωτογραφίζεις σαν πυροβόλο, να διαλέγεις τη στιγμή με σεβασμό στον άνθρωπο. (ουμανιστική διάθεση)

-Να διαλέγεις από το κόντακτ, αλλά ποτέ να μην ρετουσάρεις, να μην κόβεις θέμα, να μεγεθύνεις ή να τροποποιείς τη σύνθεση.

-Να αφήνεις γύρω από την φωτογραφία τη μαύρη γραμμή του μαρζέρ σαν κάδρο, απόδειξη πως δεν έχεις επέμβει πάλι στο καδράρισμα στη διαδικασία της εκτύπωσης.

(Για να μην μπερδευτεί ο Θεατής-κριτής και κάνει λάθος; Εκτός του ότι δεν χρειάζονται οι φωτογραφίες τη μορφή αγγελίας θανάτου. Για τον R.Barthes κάθε φωτογραφία είναι και μια προαναγγελία ενός μελλοντικού θανάτου από μόνη της.)

-Να μην σκηνοθετείς και να μην κατασκευάζεις την φωτογραφία σου γιατί αυτό είναι θέατρο και όχι φωτογραφία.(ο χορός με απαγγελία κατά ακολουθία δεν είναι χορός, η μουσική με θέατρο δεν είναι μουσική, κ. ο. κ. Η μη ανάμειξη των μέσων)

-Να είσαι αθέατος όταν φωτογραφίζεις, απαρατήρητος.(Τι γίνεται με τα πολλά πορτραίτα που έχει κάνει και τον κοιτάζουν στα μάτια;)

-Να μην χρησιμοποιείς το χρώμα. Η συγκίνηση είναι στο άσπρο και στο μαύρο, γιατί είναι αφαιρετικά. Το χρώμα είναι για τη ζωγραφική(Έχουμε πάλι τις συζητήσεις του 19 αιώνα)

Όσες αντιρρήσεις και αν διατυπωθούν ο Henry Cartier Bresson υπήρξε ένας σημαντικός καλλιτέχνης.

Renè Burri, (1933,-Ελβετία)



Renne-Burri-1961

Ο Renè Burri, ασχολήθηκε αρχικά με τον κινηματογράφο, ύστερα ταξίδευσε σε όλο τον κόσμο. Τα θέματα του είναι πολυποίκιλα και αναφέρονται από το πολιτικό ρεπορτάζ, στα τοπία, στην αρχιτεκτονική, στη πόλη έως τα πορτραίτα. Ένα από τα σημαντικότερα είναι του Che Guevara. Φωτογραφίζει με ασπρόμαυρο αλλά και έγχρωμο φιλμ. Από το 1960 και ύστερα, δούλεψε στη Γερμανία όπου εκδόθηκε το βιβλίο του οι Γερμανοί



Renne-Burri

Οι εικόνες του είναι ιδιαίτερα ευρηματικές, τις περισσότερες χαρακτηρίζει μία κινηματογραφική ματιά. Η εικόνα του με τίτλο Tankstelle Westdeutschland του 1960, απεικονίζει με ένα ανοιχτό πλάνο ένα βενζινάδικο τη νύχτα, διακρίνουμε τους φωτιστικούς πυλώνες της οροφής τις αντλίες, ένα αυτοκίνητο σταματημένο και μόλις διακρίνεται μια ανθρώπινη φιγούρα δίπλα στην πόρτα του αυτοκινήτου, μία ατμόσφαιρα μυστήριου και αόρατης πλοκής.

Josef Koudelka, (1938, Τσεχία)



Josef Koudelka-1964

Ένας μοναχικός σιωπηλός νομάδας. Στις φωτογραφίες του κυριαρχεί ο ορίζοντας, το βάθος, τα πολλαπλά επίπεδα, το φως η σκιά. Ήταν μηχανικός, μετά φωτογράφος θεάτρου στη Πράγα. Γίνεται γνωστός πρώτα από το ρεπορτάζ της εισβολής της Σοβιετικής ένωσης στην Πράγα το 1968, και μετά από τις σημαντικές φωτογραφίες που έκανε, από το 1961, της ζωής και της μοίρας των τσιγγάνων. Ενώ ο ίδιος υποστήριζε, με μετριοφροσύνη, ότι *δείχνει τα πράγματα όπως είναι*, θα έλεγε κανείς καλλίτερα, όπως τα βλέπει ο ίδιος. Από το 1971 είναι μέλος του πρακτορείου της Μάγκνουμ.

Οι φωτογραφίες του χαρακτηρίζονται από μία εξαιρετική σύνθεση και ισορροπία πολλαπλών μορφών στο κάδρο του. Υπογραμμίζει τελετουργικά, την αβεβαιότητα αλλά και την πλαστικότητα των ανθρώπινων κινήσεων, που τις εντοπίζει σαν μια αόρατη στυλιζαρισμένη χορογραφία, εισάγοντας συχνά στις άκρες του κάδρου ή σ' ένα πρώτο επίπεδο, ένα τμήμα του ανθρώπινου σώματος ένα χέρι, ένα μάτι, τονίζοντας την αποκοπή αλλά και τη συνέχεια ενός εκτός κάδρου της εικόνας του

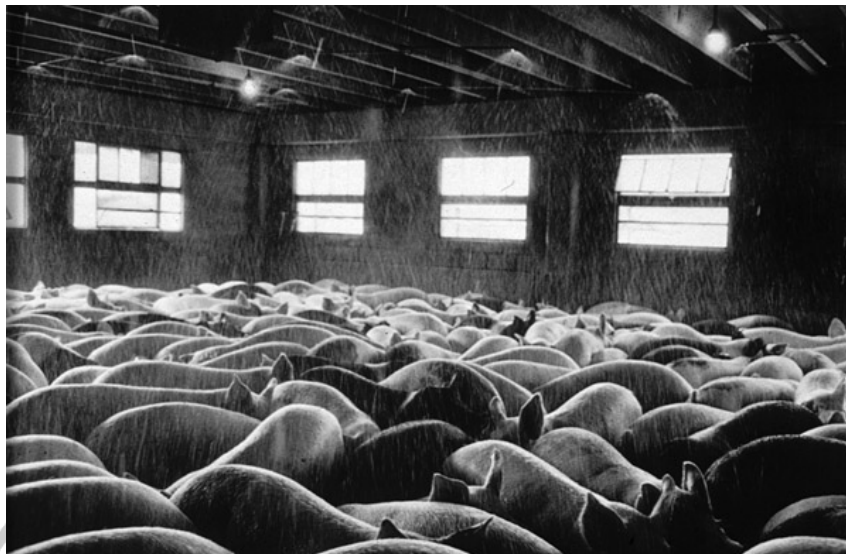


Jozef Koudelka-1971-Spain



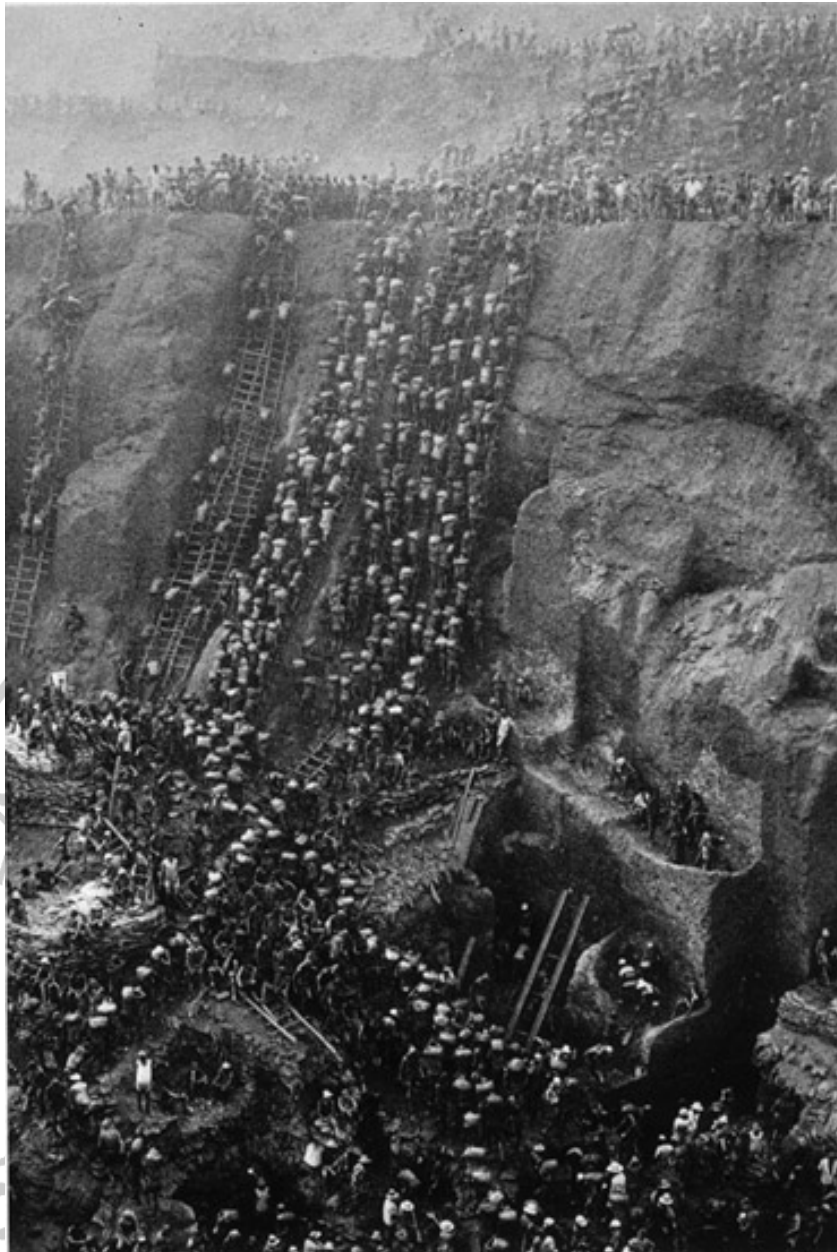
Jozef-Koudelka_1971_Spain

Sebastian Salgado, (1944, Βραζιλία)



Sebastian-Salgado-1986





Sebastian-Salgado-1986

Bruce Davidson, (1933, Η.Π.Α.)



Bruce-Davidson-1958

Eugene Smith, Robert Doisnaeux, Martin Chamber, Renè Burri, Werner Bischof, Sebastio Salgado.

Άμεση φωτογραφία. (1950-1970)

Οι φωτογράφοι που θ' αναφέρουμε στη συνέχεια έδειξαν την ευστροφία με την οποία είναι δυνατό να χρησιμοποιηθεί το μέσο της φωτογραφίας, σαν εργαλείο λυρισμού, σαν αυθόρμητη απάντηση στις οπτικές έλξεις και εκπλήξεις, χωρίς άλλη επιδίωξη, αλλά με τη θέληση να ενοποιήσουν, ο καθένας με τον τρόπο του τον υπολογισμένο οπτικό αυθορμητισμό τους με την κατασκευή μιας φωτογραφικής μορφής.

Οι διαφορετικές χρονικές στιγμές στην άμεση φωτογραφία και οι προσεγγίσεις της εποχής.

Ποιος καθορίζει πια είναι η γόνιμη στιγμή. Η απόλυτη ακινησία χωρίς γεγονός ποια στιγμή είναι; Υπάρχουν πολλές σημαντικές στιγμές. Υπάρχουν οι δεδομένες στιγμές. Τώρα ενδεικτικά αναφέρουμε πως ο Klein αντιπαράτασσει στην αποφασιστική στιγμή το αποφασιστικό θέμα.

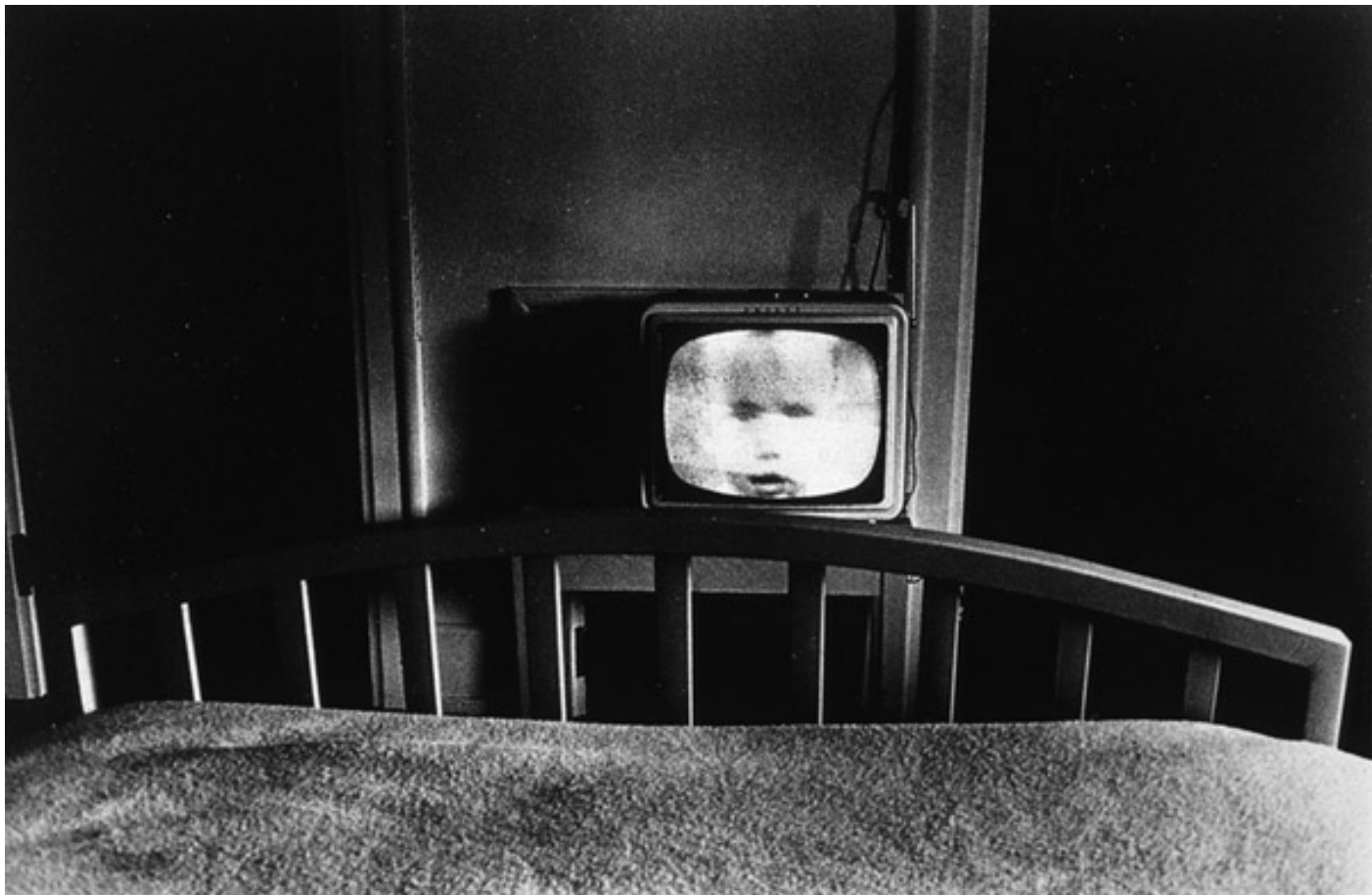
Ο Frielandier είναι ο πρώτος που συνθέτει χωρίς να ιεραρχεί τα πυκνά σημάδια της πολεοδομικής ζωής. Η Diane Arbus ισορροπεί ανάμεσα στο τεχνητό-φυσικό, ανάμεσα στον αυθορμητισμό και το κάλεσμα. Ενώ ο Bresson παίρνει από το χάος την τάξη, τη δομή, την απόλαυση της μορφής, η Arbus παίρνει την αταξία το χάος. Την πόζα. Δεν ευνοεί το γεγονός.

Ο Frank εκφράζει μια νέα αίσθηση χρόνου, έξω από την στιγμή της λήψης. Ο Duane Michals στον οποίο θα αναφερθούμε στη συνέχεια, λέει ότι η αποφασιστική στιγμή είναι μια στιγμή λίγο πριν και μια λίγο μετά. Γι' αυτόν σημαντική στιγμή είναι η αποφασιστική σκέψη.

«Η ακολουθία, η φωτογραφική σειρά δημιουργεί χρόνους καθαρά εικονικούς, χρόνους που δεν αναφέρονται ούτε στην ψευδαισθηση, ούτε στη διάρκεια, αλλά στην αφηρημένη λογική των κύκλων και των μεταμορφώσεων.»⁹¹

Ήδη από τη δεκαετία του 1960, αλλά ιδιαίτερα μετά τη δεκαετία του 1970, με την ολοένα αυξανόμενη χρήση της φωτογραφίας από τους πλαστικούς καλλιτέχνες, την έρευνα των νέων πρωτοποριών της δεκαετίας του 1960, των αλληλοεπιδράσεων της φωτογραφίας με την τέχνη, όπως είχε συμβεί με γόνιμο τρόπο με τις πρωτοπορίες και τους πειραματισμούς του 1920 και του 1930. Η φωτογραφία συνεχίζει την παράδοση της νέας αντικειμενικότητας του Albert Renger-Patzsch, του Karl Blossfeldt, του August Sander, την καταγραφική φωτογραφία του Atget και του Evans, τη σκηνοθετημένη φωτογραφία, το ανανεωμένο σουρεαλιστικό λεξιλόγιο.

Εμπλουτίζεται η εκθεσιμότητά της, βγαίνει από τις στάνταρτ διαστάσεις, τη χρήση αποκλειστικά του ασπρόμαυρου φιλμ από περιοριστικούς νόμους και αντιλήψεις κλείνει μια εποχή, και, όπως θα δούμε στο δεύτερο μέρος, συνεχίζει μια παράδοση, κάτω από τις νέες διαμορφωμένες συνθήκες που προσωρινά επιβραδύνθηκε .



Lee-Frieland-1962

Οι άνθρωποι, οι δρόμοι, τα πολεοδομικά σήματα (το κοινωνικό τοπίο) φωτογραφίζονται σαν σημάδια και εικόνες στη διπλή τους φύση και καμία δεν υπερτερεί της άλλης. Ενορχηστρώνει, μεταμορφώνει και πολλαπλασιάζει τα κομματιασμένα ίχνη, τα εφήμερα σημάδια του αστικού χώρου, τους κώδικες του αμερικάνικου κοινωνικού τοπίου, σε απρόβλεπτα γεγονότα, που αποκρυπτογραφούνται σε δεύτερο επίπεδο.

Το 1960 κερδίζει μια υποτροφία από το Guggenheim Memorial Foundation
Άρχισε την καριέρα του το 1955 σε διάφορα περιοδικά.



Lee-Frieland-1970

Τα θέματα του δεν τα χειρίζεται με την απλή αποστασιοποιημένη καθαρή, και μετωπική ματιά του Evans, αλλά περισσότερο φορμαλιστικά, μεταφέρει σημειολογικά στην εικόνα τη διφορούμενη ανησυχία των μορφών του χώρου με εφευρετικές συνθέσεις. Στα άδεια δωμάτια με το φως της τηλεόρασης ανοιχτό, στους άδειους αυτοκινητόδρομους και κύρια στον διασπασμένο αστικό χώρο. Οι άνθρωποι γίνονται ανώνυμα κομμάτια του. Σχολιάζει τις ομοιότητες, υπογραμμίζει και διασταυρώνει, επανατοποθετεί τα επίπεδα, τις οπτικές γωνίες, τις σκιές τους, χωρίς να τα ιεραρχεί, αλλά ούτε να δημιουργεί αυθαίρετες συνθέσεις. Τις ενορχηστρώνει.



Lee-Frieland-1966

Απορρίπτει την παραδοσιακή σύνθεση. Φέρνει σε πρώτο επίπεδο τους πολλούς 'δευτερεύοντες' χώρους, για να τον ισορροπήσουν. Αυτή η προσέγγιση δημιουργεί κίνηση. Εγγράφει στις συνθέσεις του τις κομματιασμένες αντανάκλασεις από καθρέπτες που διαλύουν κάθε χωρική μορφή.

Ένα βλέμμα σημειολογικό που ξεφλουδίζει τις 'διαστρώσεις' του ορατού. Στις τελευταίες του δουλειές, εκείνες των φωτογραφιών των λουλουδιών, εγγράφει τη διάρκεια, μια ήρεμη αίσθηση ενατένισης.

Το 1970 ασχολείται με ένα άλλο θέμα του « Τα Αμερικάνικα Μνημεία»

Garry Winogrand, (1928-1984, Η.Π.Α)



Garry-Winogrand-1980-81

Ο καλλιτέχνης του δρόμου, γνώστης των χειρονομιών και των διαδρομών, που συγκροτούν την πολεοδομική χορογραφία της φωτογραφικής διαδικασίας.

Ο Winogrand, συνειδητός γνώστης της πολεοδομικής εικονογραφίας, αποσυντονίζει χωρίς την δεξιοτεχνία του Frieland, την εικόνα του κόσμου που επιλέγει να τραβήξει. Μια κατάσταση στα όρια ενός γεγονότος, της φαινομενολογίας. Έλκεται από το διφορούμενο ανάμεσα στο φαινομενικά αδιάφορο και την διάχυτη ανησυχία. Σε κάποιες εικόνες στα όρια ενός κινηματογραφικού θρίλερ.

Καθημερινοί χώροι της πόλης χρησιμεύουν σαν σκηνικό ενός κοινωνικού τοπίου όπου ο άνθρωπος, αν και παρών, εξαφανίζεται στη ανωνυμία και τον πολλαπλασιασμό του. Έμεινε γνωστή η φράση του, *φωτογραφίζω για να δω με τι μοιάζει κάτι στις φωτογραφίες μου.*



Garry-Winogrand-1965

Παρατηρεί στον δρόμο από απόσταση τις γυναίκες, τους δρόμους, τα ροντέο, τα αεροδρόμια, όλα αυτά που αποκαλεί κομμάτια ενός πραγματικού κόσμου. Εγκαθιστά έναν οπτικό διάλογο. Όταν κοιτάζει τα θέματα του, τον παρατηρούν και του επιστρέφουν το βλέμμα τους.

«Η χρονική εμπειρία σε σχέση με τον Bresson είναι περισσότερο αισθητή στον Winogrand που γρήγορα και ατημέλητα θέλει να μας δώσει την επιθυμία του τη συγκεκριμένη στιγμή μιας συνάντησης. Εντοπίζουμε την θέση του στο χώρο.. κάτι από αυτή την επιθυμία και τα αισθήματα που την γέννησαν, πέρασε στη φωτογραφία του Winogrand. Μια ασταθής ανυπόμονη επιθυμία, πολλές φορές υστερική» παρατηρεί ο R. Durand.⁹²

⁹² Régis Durand, ό.π.

William Klein,(1928- Η.Π.Α)



William-Klein

«Οι ζωγράφοι είναι ελεύθεροι από κανόνες, γιατί όχι και οι φωτογράφοι;... Το να κάνει κανείς φωτογραφίες είναι το ίδιο ακατανόητο όπως είναι η ζωή»⁹³

« Ο καλλιτέχνης αποφασίζει τι θα είναι μια φωτογραφία και όχι ο χρόνος· στην τελευταία περίπτωση ο φωτογράφος δεν είναι παρά ένας κυνηγός εικόνων...όλες οι στιγμές είναι αποφασιστικές, η ελευθερία του πράττειν είναι άπειρη. αναφέρει ο Klein.

Στην αντίθετη κατεύθυνση από τον Bresson, εγκαταλείπει τον μύθο της αποφασιστικής στιγμής, αντιπαραθέτει το αποφασιστικό θέμα, την αποφασιστική σκέψη. Σπούδασε κοινωνιολογία, τον ενδιέφερε να γίνει ζωγράφος, θαύμαζε τους ιμπρεσιονιστές τον Cezanne, τον Picasso.

⁹³ Κατάλογος του centre G.Pompidou, 1983.



Willian-Klein-1959

Τον ενδιαφέρουν οι δυναμικές μορφές τις οποίες μεταφέρει στις φωτογραφικές του εικόνες. Μεταμορφώνει βίαια την πραγματικότητα μέσα από το φλου, τη χρήση ευρυγώνιων ή τηλεφακών, την κίνηση της φωτογραφικής μηχανής, χωρίς όμως να αλλοιώνει την πραγματικότητα της εικόνας του. Μεταφέρει την πολεοδομική αναρχία. Τονίζει την εκρηκτικότητα, την ένταση, την κίνηση και τους δίνει ρυθμό. Κατασκευάζει το βάθος άλλοτε σε μια επίπεδη επιφάνεια κι' άλλοτε το επίπεδο σ' ένα απρόσμενο βάθος. Προσπαθεί να

ελευθερώσει την εικόνα, να την βγάλει από τα όρια της μηχανής.«Η φωτογραφική μηχανή μπορεί να μας προσφέρει εκπλήξεις πρέπει να την βοηθήσουμε» αναφέρει ο ίδιος. Εργάζεται αρχικά σαν φωτογράφος, εκδίδει τρία φωτογραφικά βιβλία και ύστερα, από το 1962, ασχολείται σαν σκηνοθέτης αποκλειστικά με τον κινηματογράφο.



William-Klein

Ο Klein, όπως και ο Frank, προέρχονται από τον φωτογραφικό χώρο, παρ' όλο αυτό ταρακούνησαν τα γαλήνια νερά του θεωρητικού εφησυχασμού της επικρατούσας τότε αντίληψης στον φωτογραφικό χώρο, της άμεσης φωτογραφίας αλά Μπρεσσόν. Στον εικαστικό χώρο, όπως θα δούμε στο τρίτο κεφάλαιο, αρκετά πιο νωρίς, όπως και στις πρωτοπορίες του 20, οι αντιλήψεις και οι προσεγγίσεις ήταν τελείως διαφορετικές

Robert Frank, (1924-Ελβετία)

Η φωτογραφία για τον Frank, είναι ένα μοναχικό ταξίδι « On the road». Τον ενδιαφέρει όπως λέει ο ίδιος «η έρευνα μιας ιδέας, μια ιδέα πάνω σ' αυτό που μπορεί να σημαίνει το να είσαι εδώ». Είναι ο ίδιος μέσα στην εικόνα. Εισάγει στη φωτογραφία του, την υποκειμενική όψη του θεατή, μια κινηματογραφική ματιά.



Robert-Frank-1956

Ο Frank, γεννήθηκε στη Ζυρίχη της Ελβετίας όπου, στα δεκαέξι του χρόνια, έκανε φωτογραφίες σε κινηματογραφικά πλατό. Το 1959 θα γυρίσει ένα φιλμ με τίτλο *Pull my daisy* με τον Kerouac. Επηρεασμένος από τον Ελβετό σκηνοθέτη Leopold Lindtberg, τον Γαλλικό κινηματογράφο, το film-noir, την beat generation, τον Ginsberg και τον Barroughs,



Robert-Frank

Κερδίζει μια υποτροφία από το Guggenheim, με προτροπή του Evans. Ταξιδεύει στο Περού και στην Αμερική το 1955-56. Εκδίδει με δυσκολία τις φωτογραφίες του σε βιβλίο με τίτλο *Americans Photographs*. Στην Αμερική ο Frank δεν βρήκε εκδότη να δεχτεί να το εκδώσει. Τελικά το εκδίδει στο Παρίσι το 1958, με την βοήθεια του Delpire. Το βιβλίο του επανεκδίδεται στην Αμερική με ένα κείμενο του Kerouac. Ενώ το βιβλίο του Evans, *The Americans*, είναι ένα φωτογραφικό βιβλίο, του Frank θεωρείται ότι δεν είναι ένα κλασικό ρεπορτάζ. Θεωρείται αντιφωτογραφικό. «*Η φωτογραφία του Frank, είναι ανοιχτή σε μια νέα αίσθηση του χρόνου και της εμπειρίας, που βρίσκεται έξω από τις συνθήκες της λήψης. Μαρτυρά την πνευματική του κατάσταση, δεν έχει τίποτε το θεαματικό το ευγενές, είναι χωρίς στυλ*»⁹⁴.

Τον ενδιαφέρουν οι ενδιάμεσες στιγμές ανάμεσα σ' ότι φαίνεται με νόημα και αρμονία. Ο Victor Burgin⁹⁵ αναφέρει ότι έως τότε (στη φωτογραφία «δρόμου»), σκεπτόμαστε το φωτογράφο, σαν τον κυνηγό των στιγμών που έχουν σημασία, όπως τους λαγούς μέσα στο δάσος, τους οποίους ψάχνουμε να εντοπίσουμε, να στοχεύσουμε και να τους φέρουμε στο σπίτι. Η φωτογραφία μετά τον Frank, γνωρίζει ότι δεν υπάρχουν στιγμές με σημασία. Εμείς τους δίνουμε σημασία.

Τα γεγονότα δεν ορίζονται (όπως στον Μπρεσσόν). Βλέπει, μέσα από τον φακό της Leica, τα μικρά ασήμαντα καθημερινά, την εγκατάλειψη, τη μοναξιά. Είναι ανοικτός στο κοινότυπο.

⁹⁴ Régis Durand, ό.π.

⁹⁵ Victor Burgin, *Two Essays on Art, Photography and Semiotics*, London, 1976.



Robert-Frank-California





Robert-Frank-1979

Ο Colin Osman⁹⁶ αναφέρει ότι ο Frank εντυπωσιάζεται από το γεγονός ότι ο ζωγράφος Willem De Kooning περνάει περισσότερη ώρα να σκέπτεται από το να ζωγραφίζει. Μελετά τους Jasper Jones, Franz Kline, De Kooning. Αργότερα το 80, αρχίζει να γράφει πάνω στα τυπώματα του, στα αρνητικά. Προχωρά σε κολάζ. Κρεμάει τα αρνητικά του, σε ένα σχοινί, τα παρατηρεί και τα φωτογραφίζει. Δουλεύει πάνω στα αρνητικά, τα ξύνει, δημιουργεί πάνω σ' αυτά νέα παράθυρα και ο Denis Roche⁹⁷, διερωτάται αν είναι θλιμμένος ή διασκεδάζει.

⁹⁶ Colin Osman, *L'ombre et le temps, Essais sur la photographie comme art*, ed. Nathan.

⁹⁷ Denis Roche, *Le boitier melancolie*, Hazan, 1999

Lisette Model, (1906-1983,Αυστρία)



Lisette-Model

Είναι μουσικός, μαθήτρια του Sconberg, αργότερα ζωγράφος, μια μεγάλη φυσιογνωμία. Αυτοδίδακτη στη φωτογραφία. Προικισμένη με οξεία οπτική αντίληψη, που την βοηθά τόσο στην επιλογή των θεμάτων όσο και στην συνθετική της προσέγγιση. Ανακαλύπτει τη φωτογραφία στο Παρίσι το 1937, πριν αναχωρήσει για την Αμερική. Εκεί διδάσκει. Ανάμεσα στους μαθητές της είναι και η Arbus.

Η Lisette Model, πληθωρική η ίδια, εισβάλλει, επεκτείνεται στο χώρο του φωτογραφικού κάδρου. Τον γεμίζει μ'ένα μόνο θέμα της, ένα σώμα. Απελευθερώνει τη φωτογραφία από τον πουριτανισμό της εποχής της. Πλησιάζει τα θέματα της πολύ κοντά, με μια συνθετική ελευθερία και ανοικτή διάθεση, κοινωνικό ενδιαφέρον, συχνά με χιούμορ. Δημιουργεί κατηγορίες θεμάτων. Φωτογραφίζει χαρακτηριστικά πορτραίτα μουσικών, διαφόρων κυριών, εικόνες του πλήθους, καδράροντας μόνο τα πόδια τους, τον βηματισμό τους.

Ο Κόσμος της Diane Arbus, (1923-1971, Η.Π.Α)



Diane-Arbus-1967

« Η Φωτογραφία της δεν είναι παιγνίδι μορφής και υλικών. Είναι όψη του κόσμου δημόσια, εξωτερική, απρόσωπη, οικουμενική και ιδιωτική. Μοναδική ενός καλλιτέχνη που δημιουργεί έναν κόσμο όπου η ζωή και ο θάνατος είναι πανταχού παρόντες»⁹⁸.

« Τίποτε δεν δίνεται ποτέ, όπως είπε κάποιος ότι υπήρχε. Είναι αυτό που ποτέ δεν είδα πριν το αναγνωρίσω...Κάτι που με ξάφνιασε αμέσως είναι το γεγονός ότι δεν τοποθετείται στη φωτογραφία ότι πρόκειται

⁹⁸ Daniela Palazolli, *Contemporanea*, Roma 1973, Centro D

να βγει. 'Η αντίστροφα, ό,τι βγαίνει δεν είναι ό,τι έχετε βάλει... Ποτέ δεν πήρα τη φωτογραφία που είχα πρόθεση να πάρω .Είναι πάντα καλύτερες ή χειρότερες».⁹⁹



Diane-Arbus-1967

Ξεκίνησε να φωτογραφίζει μόδα. Από την ηλικία των 14 χρόνων. Η δουλειά της ωφελήθηκε από την διδασκαλία της Model. Από το 1955, ασχολείται με την προσωπική της έρευνα.

«Η Arbus σε σχέση με τον Winogrand δίνει στη φωτογραφία μια άλλη μορφή της επιθυμίας της. Υπολογίζει, βρίσκει την ισορροπία ανάμεσα στο φυσικό-τεχνητό, τον αυθορμητισμό και το κάλεσμα σε πόζα, την ηδονοβλεψία και το διάλογο, την κατανόηση.

Κυριαρχεί στο αποτέλεσμα. Το ελέγχει. Ρυθμίζει την σωστή απόσταση. Θεωρείται η δεξιότεχνης της απόστασης του συναισθήματος. Είναι πρόδρομος της σύγχρονης φωτογραφίας, όσο αφορά τη μεθοδολογία επιλογής του θέματος, τη σχέση της με αυτό, τον τρόπο διευθέτησης της εικόνας».¹⁰⁰

⁹⁹ D.Arbus, Από το εισαγωγικό κείμενο της μονογραφίας της από την Γαλλική έκδοση Chene 1973.

¹⁰⁰ Regis .Durand, ό.π.

Τα πορτραίτα της γεννούνται από διάλογο. Δεν 'κλέβει στιγμές'. Διατηρούν τη ψυχολογική φόρτιση. Αναφέρει πως δεν της αρέσει να προσαρμόζει τα θέματα της. «Όταν είμαι μπροστά σε κάτι, αντί να το προσαρμόζω τακτοποιώ τον εαυτό μου». Αυτό που απελευθερώνεται από τις φωτογραφίες της είναι η εντυπωσιακή κοινωνική καταγραφή. Δεν συλλέγει ούτε ταξινομεί όπως ο Sander, του οποίου τη δουλειά γνωρίζει.



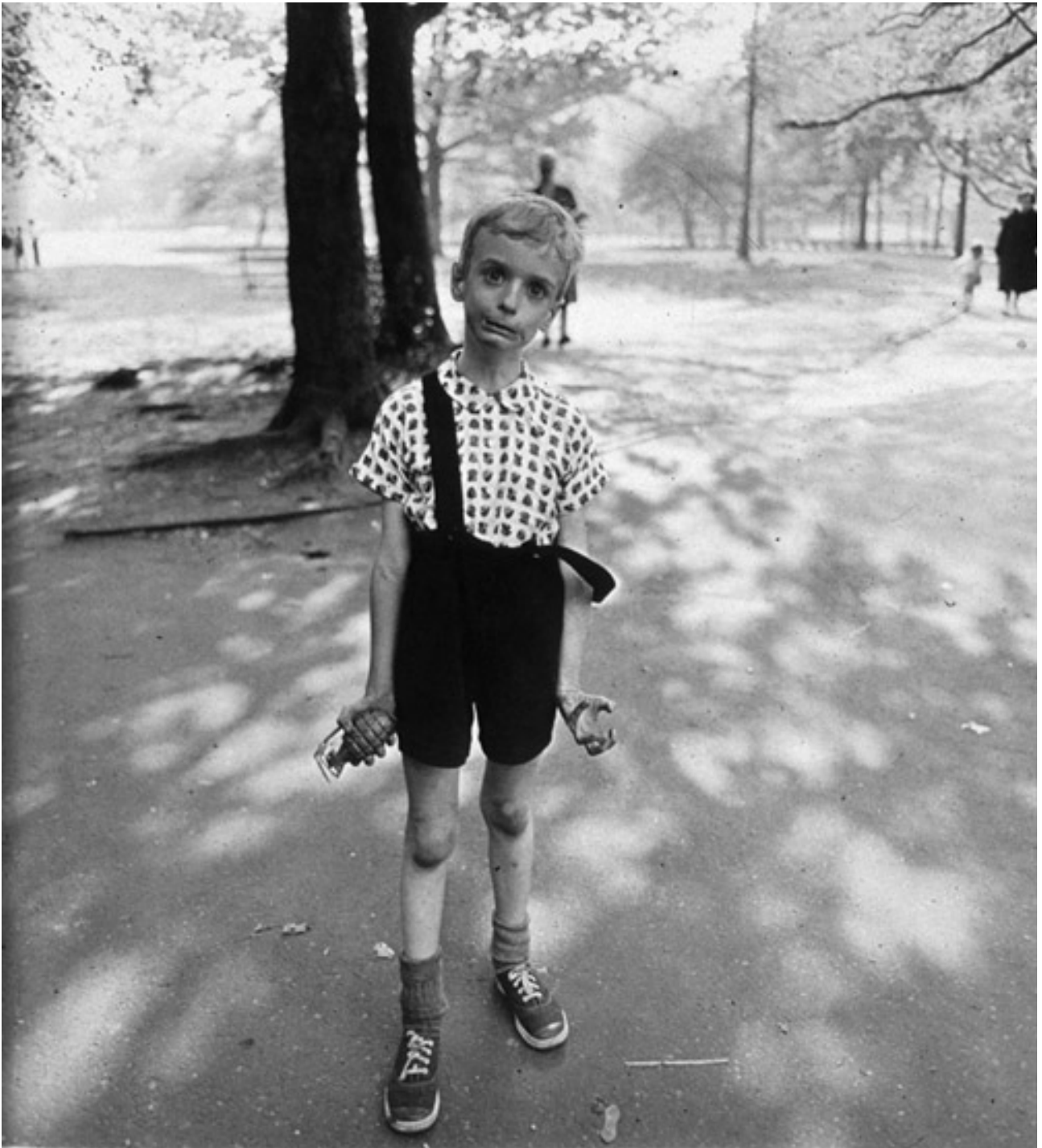
Diane-Arbus-1976

«Αν αυτό που ο Benjamin έλεγε για τον Atget, πως οι φωτογραφίες του φαίνεται να καταγράφουν τον τόπο εγκλήματος, ισχύει, τότε τα σώματα της Arbus τα διαπερνά ένα αργό βασανιστήριο...» αναφέρει η Daniela Palazolli.

Ο τόποι είναι τα πάρκα, οι χώροι των γυμνασίων, τα ψυχιατρεία, οι απόκριες, οι χοροί, τα παρασκήνια, τα φθηνά ξενοδοχεία, οι τοξικομανείς, οι εκδιδόμενοι άντρες, γυναίκες, τραβεστί, το τσίρκο, οι γίγαντες, οι νάνοι. Ένα τοπίο ετερογενές που κάνει ορατό ότι τα μάτια μας το κάνουν αόρατο, που το ενώνει η ματιά της, η μοναξιά, η κενότητα των κοινωνικών σχέσεων .Η δική της απόγνωση. Με την επιθυμία της, όχι να καταγγείλει αλλά να συγκριθεί μαζί του. «Υπάρχει μια στιγμή που ταυτίζομαι μαζί τους...». Χρησιμοποιεί το φωτογραφικό μέσο σαν «ένα είδος διαβατηρίου...» για να διηγηθεί «ένα μυστικό που μιλά για ένα άλλο μυστικό...που όσο πιο σαφές φαίνεται, τόσο λιγότερο το φανταζόμαστε». Στις φωτογραφίες δεν διακρίνουμε τους ρόλους, τις διαφορές του τρελού από τον κανονικό.

Ένα 'τοπίο' κάποιας Αμερικής της δεκαετίας του 1960.

Ο Heidegger λέει: Μακριά από εμάς ο ισχυρισμός να λύσουμε το αίνιγμα της τέχνης, το σημαντικό είναι να το δούμε.



Diane-Arbus-1962

Θα αναφέρουμε περιεκτικά αποσπάσματα μιας ενδιαφέρουσας ανάλυσης του έργου της από τον François Soulage «...Είναι νύκτα. Βλέπω τα ομοιόμορφα φωτισμένα παράθυρα από τους ουρανοξύστες στη Ν. Υόρκη... Πώς ξεφεύγω από την ισοπέδωση του εγώ; Έχω τέσσερις λύσεις: Πέφτω από το παράθυρο. Ανοίγω ένα νέο παράθυρο (την τηλεόραση). Γίνομαι παράθυρο (φωτογραφίζοντας). Ή απλά υποφέρω τη νύκτα...

Η Arbus αυτοκτόνησε σε ηλικία 48 χρονών σαν τον Van-Gogh.

Πριν το σταμάτημα της ζωής της, στιγμιαία στιγμή, που στερεώνει την αιωνιότητα σαν φωτογραφία, αρνούμενη το θάνατο και τον θάνατο διαλέγει να φωτογραφίζει για να αποφύγει τον θάνατο, τον πόνο και το θάνατο, για να ξεφύγει από την εντύπωση της μη πραγματικότητας...



Diane-Arbus-1964

....Η φωτογραφία είναι ένα ταξίδι που μας οδηγεί τόσο πιο μακριά όσο περισσότερο μένουμε στην αφετηρία, γιατί η αφετηρία είναι ήδη συνολικά σημαδεμένη από την διαφορά. Από τους άλλους πέρα από εμάς. Ποίος είναι ο μεγαλύτερος αποπροσανατολισμός από το να ανακαλύψουμε στον άλλο αυτό που μας φαίνεται το ίδιο; ... Είναι φαινομενικά ένα τέχνασμα. Πρέπει να βάλουμε μια μάσκα για να δούμε ... η φωτογραφική μηχανή είναι η ίδια μια μάσκα. Η Arbus, ξεσκεπάζει τις μάσκες....

....Τα θέματα της ποζάρουν με την θέση που τα ίδια παίρνουν μπρος το φακό, με την επιτηδευμένη στάση, την προσποίηση μπροστά στον άλλο...η πόζα ακινητοποιεί τη ζωή. Ο μοντερνισμός σημαδεύτηκε από την κίνηση και τον αθεράπευτο θάνατο.. Για τον Baudelaire το 1863 ο μοντερνισμός είναι το φευγαλέο πέρασμα, το μισό της τέχνης, το άλλο μισό είναι το αιώνιο και το αμετάβλητο. Η πόζα είναι να μετατρέπεις σε απόλυτο, αναγκαίο ότι δεν είναι παρά φευγαλέο....

....Η Arbus, χρησιμοποιεί την επανάληψη, φωτογραφίζει τρεις ίδιες αδελφές, τρία ίδια κρεβάτια για να πάρει το παράλογο, επαναλαμβάνει το φαινόμενο...»¹⁰¹

Le Krims, (Leslie Robert Krims,1942- Η.Π.Α)

Από το 1970, έκανε σειρές προκλητικών σκηνοθετημένων φωτογραφιών, στην αρχή με ασπρόμαυρο φιλμ, μετά με έγχρωμο και αργότερα με πολαρόιντ. Φωτογραφίες που σχολιάζουν τον αμερικάνικο τρόπο ζωής, χρησιμοποιώντας καθημερινά του σύμβολα. Η Krims διερωτάται με χιούμορ γύρω από τον αμερικάνικο μύθο. Οι εικόνες της απεικονίζουν ετερόκλητα στοιχεία, με αναφορές στην ιστορία της ζωγραφικής. Στην εικόνα της χωρίς τίτλο, του 1969, μια νέα γυμνή κοπέλα μας κοιτάζει μετωπικά, φορώντας μια μάσκα του Mickey Mouse. Στέκεται όρθια, με μια ελαφρά κλίση και κλασική πόζα, μπροστά από έναν τοίχο όπου είναι αναρτημένα σε σχήμα σταυρού, μπαλόνια του Mickey. Το γυμνό της σώμα αναδεικνύεται από το φως μέσα στον μισοσκοτεινό άδειο δωμάτιο. Το σώμα της γίνεται η προέκταση της κάθετου του σταυρού. Βλασφημία σε δύο ιερά σύμβολα. Ένας προκλητικός συνδυασμός, αλλά και μια ενδιαφέρουσα εικόνα.

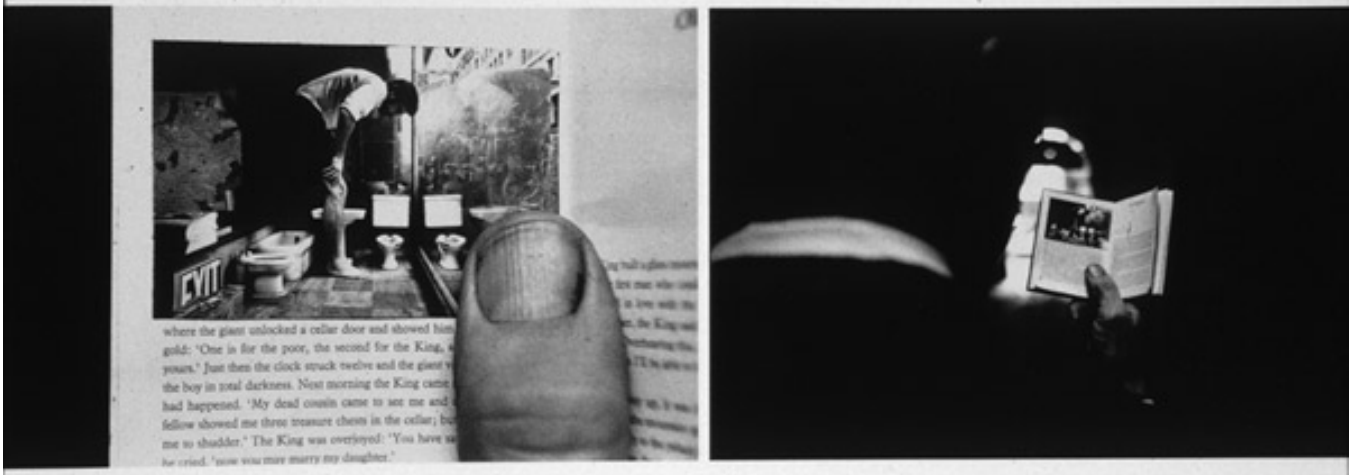
Η «αποφασιστική σκέψη»

«Αντί να φωτογραφίζω την αποφασιστική στιγμή, έγραφε ο Michals, φωτογραφίζω την στιγμή που προηγείται και την στιγμή που ακολουθεί. Η φωτογραφία δεν είναι μια αναφορά της πραγματικότητας, αλλά μια σκηνοθετημένη ιστορία.»

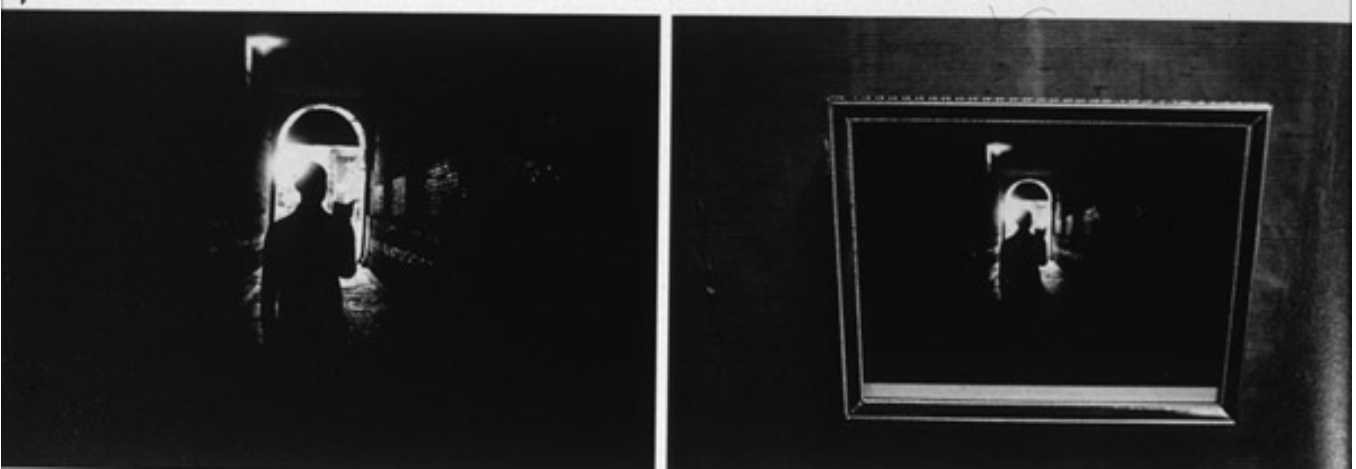


Duane-Michals-1973

¹⁰¹ François Soulages, ό.π.



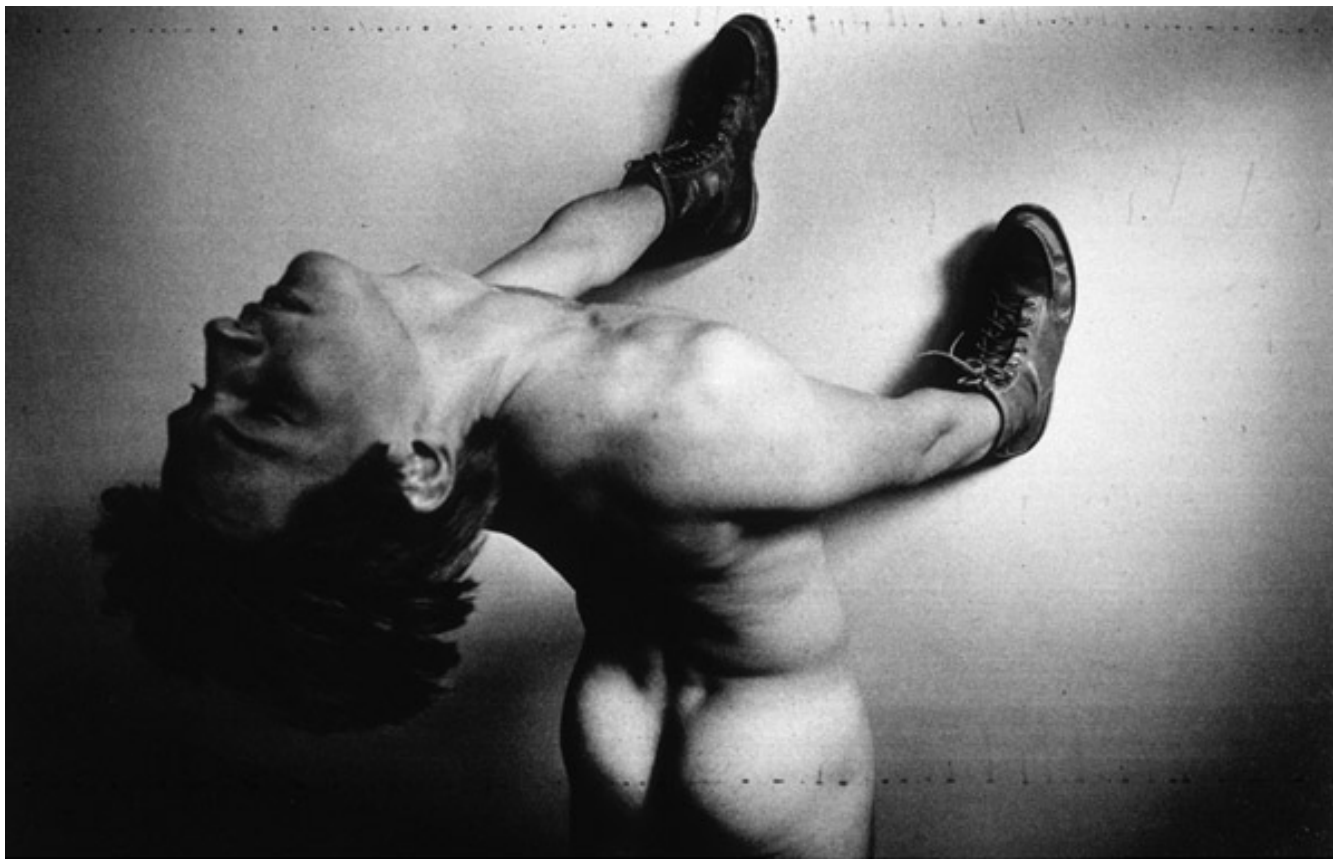
Duane-Michals



Duane-Michals



Duane-Michals



Duane-Michals

Σπούδασε τέχνη στο πανεπιστήμιο του Denver και στο Parsons school of Design.

Ο Michals μελετά, σχεδιάζει και σκηνοθετεί μια σειρά, μια ακολουθία από φωτογραφικές εικόνες, φωτοϊστορίες με βάση μια έννοια. Τους δίνει ρυθμό με μια τεχνική σκιάς-φωτός. Ωθεί την φωτογραφία, η οποία απεικονίζει πραγματικούς χώρους, σε σύγκρουση με την πραγματικότητα, την ανοίγει στο χώρο του παράλογου του φανταστικού. Δανείζεται στοιχεία από το σουρεαλισμό, από τον Lewis Carroll, από την Αλίκη στην χώρα των θαυμάτων, από το όνειρο το φόβο. Οι φωτοϊστορίες του έχουν τη σχέση με τον κινηματογράφο που έχει το ποίημα με το διήγημα.

Το ποίημα με τρόπο μεταφορικό συμβολικό δίνει άλυτες ψευδαισθήσεις. Ο Michals διηγείται ότι « τη μόνη πραγματικότητα που γνωρίζω με βέβαιο τρόπο, είναι εκείνη που περνά από μέσα μου, είναι οι συγκινήσεις μου. Ο κόσμος πιστεύει την πραγματικότητα της φωτογραφίας αλλά όχι εκείνη της ζωγραφικής. Το πρόβλημα είναι πως οι φωτογράφοι πιστεύουν την πραγματικότητα της φωτογραφίας.....Οι φωτογράφοι πρέπει να τοποθετηθούν στο ίδιο επίπεδο με τους ζωγράφους για να προσεγγίσουν το ζήτημα της πραγματικότητας, είναι μια από τις συνθήκες για να κάνουν τέχνη..»

Η φωτογραφία για τον Michals είναι μια ποιητική πράξη με την έννοια του ποιείν, του κατασκευάζω, οι εικόνες μου λέει είναι πνευματικές. Τα όρια τους είναι τα όρια του πνεύματος. Κοντά στη σκέψη του Paul Valéry, ο Michals έλεγε «Ο φωτογράφος δεν παίρνει τις εικόνες, τις κατασκευάζει. Ξεκινά όχι απαραίτητα από τα ορατά, αλλά από μια εσωτερική ψυχική εικόνα που εφευρίσκει ... βρίσκω πως οι περισσότερες φωτογραφίες μου δείχνουν εικόνες που ήδη γνωρίζω τέλεια ... δεν πρέπει να τις επαναλαμβάνουμε σαν απλές όψεις, πρέπει να τις πολεμάμε ... οι περισσότεροι δεν θέλουν να ανακαλύπτουν, θέλουν να ξέρουν μόνο ό,τι ήδη γνωρίζουν.»

Δεν πιστεύει στα ιδιαίτερα γεγονότα. « όλα είναι απόλυτα ενδιαφέροντα όταν χρησιμοποιούμε την ενέργεια μας». Η εικόνα εορτάζεται συνειδητά σαν μορφή σαν έννοια. Το υποσυνείδητο διατηρεί ανέπαφη την ενδιαφέρουσα αστάθεια και κινητικότητα έλεγε ο Argan για τον Man Ray.

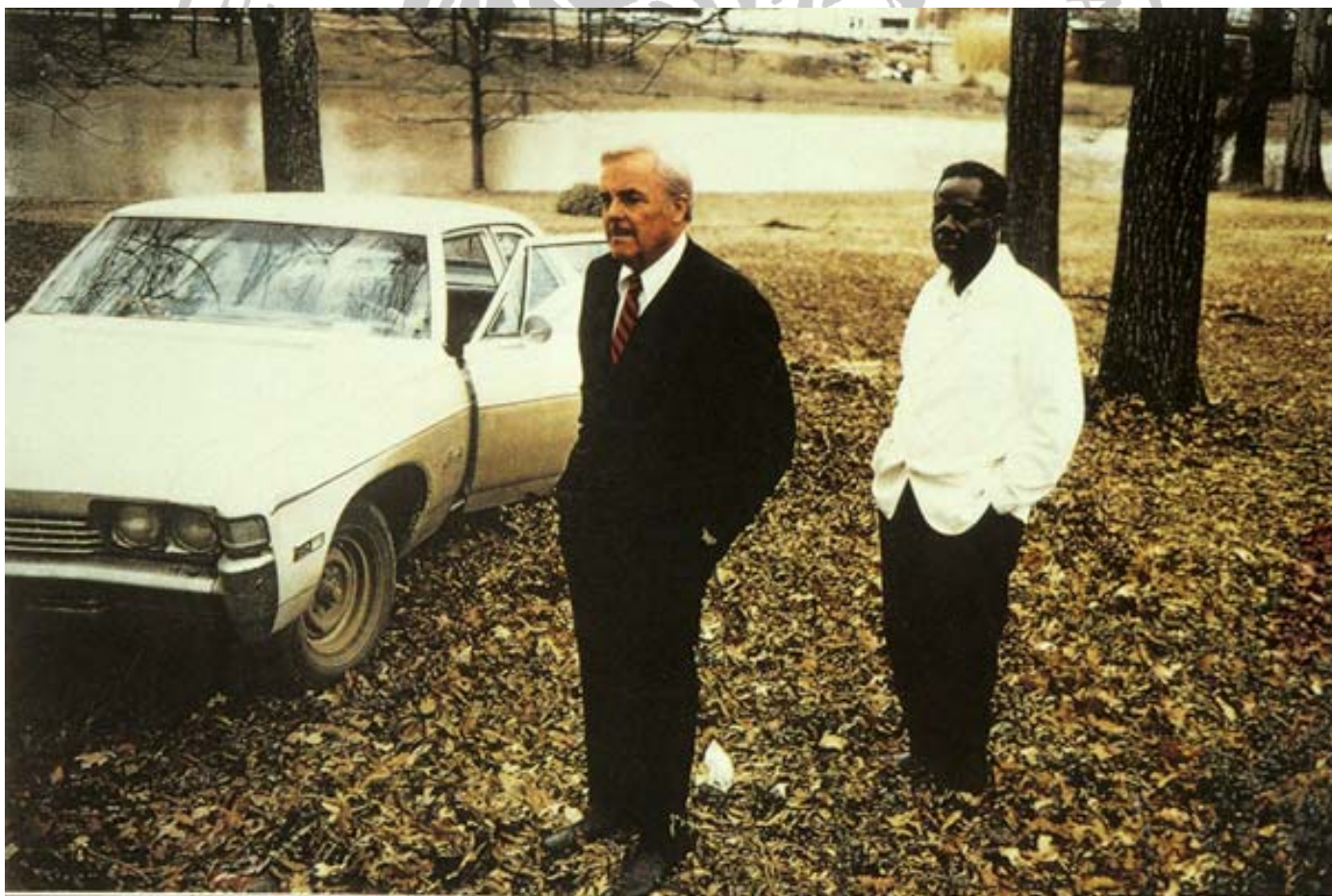
Η έγχρωμη φωτογραφία. Μια σύντομη ανασκόπηση

Η έγχρωμη φωτογραφία εφευρέθηκε, όπως και η ασπρόμαυρη και ο κινηματογράφος, στη Γαλλία το 1867, από τον Charles Cross. Βιομηχανοποιήθηκε από τον Louis Ducos du Hauron και τον Louis Lumiere το 1907. Το 1930 εφευρέθηκε στις Η.Π.Α, το έγχρωμο φιλμ με τις πολλές στρώσεις, περίπου με τη μορφή που το γνωρίζουμε σήμερα. Η Gisel Freud στο μεσοπόλεμο φωτογραφίζει πορτραίτα με έγχρωμο φιλμ. Ο Ernst Haas το 1955, επηρεασμένος από τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό, κάνει ένα ρεπορτάζ στην Ν, Υόρκη. Το 1952 το περιοδικό Life, δημοσιεύει τις έγχρωμες φωτογραφίες μόδας του Cecil Beaton. Το 1965 η Ελληνικής καταγωγής πολύ καλή φωτογράφος Marie Cosindas φωτογραφίζει στις Η.Π.Α, έγχρωμα, τα πορτραίτα της.

Η γενικότερη αντίληψη της εποχής διαμορφωμένη από «το δόγμα Μπρεσσόν», και όχι μόνο, θεωρούσε ότι το χρώμα στη φωτογραφία, προσθέτει ρεαλισμό στην ήδη ρεαλιστική εικόνα, σε βάρος της μορφολογικής και συμβολικής της έκφρασης. Υποστήριζε ότι στην καθημερινή χυδαιότητα προστίθεται η χυδαιότητα του χρώματος. Συνέχεια της άποψης ότι «το χρώμα για τη ζωγραφική, το ασπρόμαυρο για τη φωτογραφία».

Το 1958 ανακαλύπτεται το τύπωμα κατ ευθείαν από το θετικό, (το σλάιντ). Από το 1969 τα χρώματα διαχωρίζονται καλύτερα. Η ποιότητα των φιλμ επιτρέπει μεγαλύτερες μεγεθύνσεις. Μια σειρά καλλιτεχνών αρχίζουν να το χρησιμοποιούν αποκλειστικά, όπως οι William Eggleston, η Hellen Levitt, ο Stephen Shore, ο Philip Lorca DiCorcia. Ο Garry Winogrand το δοκιμάζει για λίγο, το 1963, με την ίδια αντίληψη όμως που είχε για το ασπρόμαυρο. Ο Evans θα κάνει αργότερα μια σειρά ενδιαφέροντα έγχρωμα αφηρημένα πολαρόιντ. Ο Joel Meyerowitz, το 1970. Από το 1980 αρχίζει να χρησιμοποιείται ευρέως. Όπως από τον Konstantinos Manos, τον Miguel Rio Bravo και άλλους.

Ο **William Eggleston**, γεννήθηκε το 1939 στις Η.Π.Α. Χρησιμοποίησε το χρώμα από το 1966 σαν φυσικό μέσο έκφρασης. Το χρώμα έγινε στα έργα του αισθητική καθοριστική δύναμη.



William-Eggleston

Ένα αδιάσπαστο μέρος του ορατού κόσμου που ξέρουμε, όπως η δουλειά του. Οι λεπτομέρειες της καθημερινής ζωής, τα κοντινά του θέματα, γεμάτα από ίχνη, υπόλοιπα της ανθρώπινης παρουσίας, στα άδεια εσωτερικά, στους κήπους, τους δρόμους, στις έρημες πόλεις και τα τοπία στην εξοχή των Η.Π.Α., έως το τείχος του Βερολίνου. Οι εικόνες του φαινομενικά αποφεύγουν τον κοινωνικό σχολιασμό. Συγκεντρώνει την προσοχή του στα πυκνά πολεοδομικά σημάδια, στα στέρεα κόκκινα και τα γήινα χρώματα.

Η δουλειά του ανέπτυξε παρόμοιες στρατηγικές με την ποπ-αρτ, την αισθητική της τηλεόρασης και των εικονογραφημένων περιοδικών. Αναδεικνύει ένα μύθο, την κοινοτυπία του αμερικάνικου τρόπου ζωής. Τον ανορθολογισμό του, με μια προσωπική και φρέσκια ματιά.

Ο ίδιος αναφέρει «η άγνοια είναι πάντα δυνατόν να καλυφθεί με μια στιγμιαία φωτογραφία, ο κόσμος δεν είχε ποτέ ένα νόημα. Είμαι σε πόλεμο με το προφανές».¹⁰² Οι κλασικοί κριτικοί της φωτογραφίας θεωρούσαν τη δουλειά του ακατέργαστη.



William Eggleston

¹⁰² William Eggleston, *The democratic forest*, Doubleday



William Eggleston

Το 1974 πήρε υποτροφία από το Μουσείο του Guggenheim. Το 1976 εκθέτει στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης. Παράλληλα σχεδιάζει και ζωγραφίζει. Άσκησε μεγάλη επιρροή στη σύγχρονη έγχρωμη φωτογραφία.



William Eggleston



Η Hellen Levitt γεννήθηκε στο Χάρλεμ το 1913



Hellen-Levitt

Φωτογραφίζει από το 1936 με ασπρόμαυρο φιλμ και από το 1960, με έγχρωμο, με τη ίδια λογική. Παρατηρεί τη ζωή στους δρόμους του άμεσου περιβάλλοντός της: τη συνοικία του Harlem στη Ν. Υόρκη. Εστιάζει τον φακό της σ' απλές καθημερινές χειρονομίες, του οικείου και του ιδιαίτερου. Αποτυπώνει ιδιαίτερα της δραστηριότητας των παιδιών στους δρόμους του Harlem, που είναι και οι πλέον γνωστές φωτογραφίες της, ενώ παράλληλα κάνει και πορτραίτα ηλικιωμένων.

Ο σκηνοθέτης Luis Bunuel θέλησε να συνεργασθεί μαζί της, ένδειξη του γεγονότος ότι οι φωτογραφίες της μεταφέρουν τη φυσικότητα αναμειγμένη με σουρεαλιστικά στοιχεία. Η ίδια έχει κάνει φιλμ σε συνεργασία με τον συγγραφέα James Agee και τον Janice Loeb.

Ο **Stephen Shore**, γεννήθηκε το 1947 στη Νέα Υόρκη των Η.Π.Α



Stephen-Shore

. Γίνεται γνωστός με τις ασπρόμαυρες φωτογραφίες που τράβηξε το 1965-66, στο εργοστάσιο του Warhol, στη Νέα Υόρκη. Χρησιμοποιεί το χρώμα, όπως ο Eggleston, ως ποιότητα φωτός. Ενώ η ασπρόμαυρη φωτογραφία αφαιρεί το χρώμα και συγκεντρώνει το βλέμμα στη σύνθεση του φωτός με τη σκιά και στη γραμμική μορφή της εικόνας, η έγχρωμη απαιτεί άλλη αντίληψη. Το φωτογραφιζόμενο θέμα είναι μια ολότητα με τα διαιρετά του χρώματα.



Stephen-Shore

Ο Shore το 1971 εξέθεσε έργα του, στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης. Το 1976 έκανε ατομική έκθεση στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της ίδιας πόλης. Στις αρχές της δεκαετίας του 70, στην ηλικία των είκοσι τριών ετών εξερευνά τη βόρεια Αμερική μ' ένα αυτοκίνητο.



Stephen-Shore

Τα αστικά τοπία και τη φύση. Μια συστηματική καταγραφή όπως εκείνης του Walker Evans. Από το παράθυρο του αυτοκινήτου, εστίασε το βλέμμα του στους δρόμους, τα αυτοκίνητα, τα μοτέλ, ιδιαίτερα στις διασταυρώσεις. Το φως όταν αλλάζει μεταμορφώνει ένα τόπο. Η εναλλαγή του δείχνει τελείως διαφορετικές τις πολλές παρόμοιες λήψεις των διασταυρώσεων των μικρών επαρχιακών πόλεων των Η.Π.Α.



Stephen-Shore



Stephen-Shore

Το χρώμα αλλάζει. Αποκτά τάξη που ενώνεται με την ησυχία, την ηρεμία, την έλλειψη οποιοδήποτε συμβάντος. Η ακινησία και η αναμονή των διαβατών, κάνουν τις εικόνες του, χώρους ενατένισης. Σημείο

σύγκρουσης ανάμεσα στην κίνηση μιας οικείας κατάστασης και την αυτοσυγκέντρωση. Δημιουργεί αυτόνομες φωτογραφικές εικόνες και τις μετατρέπει σε τέχνη.



Stephen-Shore-1979

Ο **Konstantinos Manos** γεννήθηκε στις Η.Π.Α από Έλληνες γονείς. Εργάστηκε στο Life και σε διάφορα άλλα περιοδικά. Το 1961 δημοσίευσε το βιβλίο *A Greek Portfolio*. Από το 1963 εργάστηκε για το φωτογραφικό πρακτορείο Magnum. Το 1975 εκδόθηκε το βιβλίο του, *The Bostonians*.



Kwnstntinos-Manos-1982

« Πιστεύω πως σε μερικές φωτογραφίες η εικόνα είναι πιο σημαντική από το θέμα -το θέμα της εικόνας είναι η φωτογραφία», έλεγε.

Στο βιβλίο του *American color*, ο Manos περιγράφει με έγχρωμες φωτογραφίες τη λαϊκή κουλτούρα των Η.Π.Α. Την ανιχνεύει σε δημόσιους χώρους και γεγονότα. Χρησιμοποιεί το χρώμα για να κατασκευάσει τις μορφές. Το χρώμα γίνεται συνθετικό στοιχείο του παρατηρητικού του βλέμματος. Το μετατρέπει σε σχόλιο της φυσικής σκηνογραφίας, του ανοιχτού θεάτρου, των εκπλήξεων του. Ο Manos – παρατηρητής -κυνηγός « ...της ροής του κόσμου...των διαρκών αλλαγών των εκφράσεων και των κινήσεων...», διασχίζει το χώρο της Αμερικής, επιλέγει το ντεκόρ και τους 'ηθοποιούς' την αποφασιστική στιγμή. Όταν το απρόβλεπτο σηματοδοτεί την αίσθηση τότε η εικόνα γίνεται το θέμα του. « ...Ο φωτογράφος διαλέγοντας την ακριβή διασταύρωση ανάμεσα στο θέμα και το χρόνο μπορεί να μετατρέψει το καθημερινό σε θαυμάσιο και το πραγματικό σε υπερρεαλιστικό.»

Ο Philip Lorca DiCorcia, (1954- Η.Π.Α)



Philip-Lorca-di-Corcia-1978

Ο Philip Lorca DiCorcia, διαθέτει καλή τεχνική, χρησιμοποιεί έγχρωμο φιλμ και διατηρεί στις εσωτερικές του λήψεις την ισορροπία του πραγματικού φωτισμού, ενώ είναι πολύ προσεκτικός στο να καταγράψει τις ελάχιστες φωτιστικές και χρωματικές διαφορές. Είναι επηρεασμένος από τα κλασικά φιλμ, των Lang, Renoir, Hitcock, Truffault και από την διαφημιστική φωτογραφία. Δημιουργεί μεμονωμένες εικόνες στις οποίες μας μεταφέρει από την πραγματικότητα στη φαντασία, σε μια άγνωστη κατεύθυνση. Τα πρόσωπα που φωτογραφίζει γίνονται οι άγνωστοι ηθοποιοί ενός κρυμμένου δράματος, την ιστορία του οποίου δεν γνωρίζουμε



Philip-Lorca-di-Corcía

. Κατασκευάζει παγωμένες εικόνες από ανεκπλήρωτες ιστορίες. Τις εξωτερικές του λήψεις στο δρόμο, ενώ τις προετοιμάζει με προσοχή, επιλέγοντας τους τόπους, το χρόνο, το κάδρο και το φως, δεν τις σκηνοθετεί, αλλά η φωτογραφία του, παρόλο που είναι αντικειμενική, δεν έχει καμία σχέση με την καταγραφή ή με την άμεση φωτογραφία δρόμου. Περιμένει την κατάλληλη στιγμή. Χρησιμοποιεί το φλας για να παγώσει την κίνηση του ανώνυμου διαβάτη, να τον απομονώσει από τους γύρω του και να τον αναδείξει σε κεντρικό πρωταγωνιστή μιας ιστορίας που δεν γνωρίζουμε. Ο Philip Lorca DiCorcía εξελίσσει τη χρήση του χρώματος του φωτός στα όρια ανάμεσα στο φυσικό - τεχνητό και ωθεί τον θεατή να αναρωτηθεί αν είναι μπροστά σ' ένα ντεκόρ ή μια πραγματική σκηνή.

Σε μια εικόνα του, βλέπουμε τον Μάριο, τον αδελφό του, από το πλάι, να στέκεται όρθιος στην κουζίνα, και να κοιτάζει απορροφημένος, κρατώντας την πόρτα ενός ψυγείου μισάνοιχτη, το εσωτερικό του. Υπάρχει μια ένταση την οποία υπογραμμίζει το χρώμα από το φως του ψυγείου που πέφτει στο πρόσωπο του, από την έλλειψη ενός

γεγονότος. Τι κοιτάζει, γιατί είναι απορροφημένος; Ο ίδιος λέει: « Όσο περισσότερο η ερμηνεία που προκαλεί μια εικόνα είναι σαφής, τόσο λιγότερο με κάνει ευτυχισμένο»¹⁰³



¹⁰³ Philip Lorca DiCorcia, *Emotions & Relations*, ed. Hamburger Kunsthalle Taschen



Philip-Lorca-di-Corcia

