

John Szarkoski (1973) *Looking at Photographs*. New York: MOMA

Όγδοη έκδοση 2009

Εισαγωγή

Αυτό είναι ένα βιβλίο εικόνων, και σαν πρώτο στόχο του έχει την παροχή ευχαρίστησης μέσα από την παρουσίαση του φωτογραφικού υλικού. Πέρα από αυτό φιλοδοξεί να δείξει κάποιες πλευρές του χαρακτήρα και των προθέσεων των φωτογραφικών συλλογών του Μουσείου, και να υποδείξει κάποιες προσεγγίσεις μέσα από τις οποίες η μελέτη της φωτογραφίας αγγίζει τα ευρύτερα θέματα της μοντέρνας τέχνης και της μοντέρνας ευαισθησίας.

Το βιβλίο αυτό δεν αποτελεί ιστορία, αν και χρησιμοποιεί ιστορικές αναφορές, και δεν επιχειρεί μια συστηματική κριτική προσέγγιση. Είναι, ταπεινότερα, μια προσωρινή εικαστική αναφορά –αν και ιδιαίτερα συμπυκνωμένη– πάνω στο υλικό της για περισσότερο από σαράντα χρόνια συλλογής φωτογραφιών του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης [της Νέας Υόρκης].

Η πρωταρχική και κυριότερη λειτουργία ενός μουσείου είναι αυτή της συλλογής και διαφύλαξης έργων που, σύμφωνα με την κρίση του, είναι τα ίδια εξαιρετικά, ή ιδιαίτερα σημαντικά, σε σχέση με την εξέλιξη της τέχνης. Η διατήρηση αυτών των έργων δίνει την δυνατότητα της έκθεσης, αναπαραγωγής, μελέτης, ερμηνείας, επαναξιολόγησης, απόλαυσής τους, και –ίσως το κυριότερο– του δανεισμού από αυτά από νεότερους καλλιτέχνες.

Έργα άξια συλλογής συχνά διακρίνονται από μια γενική και διαχρονική αποδοχή. Τα χαρακτηριστικά, για παράδειγμα, θεωρούνται εδώ και αιώνες αντικείμενα τέχνης προς συλλογή: ο Picasso με τις στάμπες του είναι με αυτόν τον τρόπο ο διάδοχος του Rembrandt, τόσο εμπορικά όσο και καλλιτεχνικά. Οι φωτογραφίες, από την άλλη πλευρά, αν και συχνά αντικείμενο θαυμασμού, σπάνια αποτελούν μέρος σοβαρών συλλογών. Σαν αποτέλεσμα, το έργο του Alfred Stieglitz είναι λιγότερο διατηρημένο και γνωστό από το έργο του Rembrandt, πραγματοποιημένο τρεις αιώνες πριν.

Από την στιγμή της εφεύρεσής της, η φωτογραφία αποτέλεσε το πανταχού παρόν διεθνές σύστημα παραγωγής εικόνων. Η διαδικασία επέφερε έναν βαθύ μετασχηματισμό της γνώσης μας και των απόψεών μας σχετικά με την δομή και το νόημα της εικαστικής εμπειρίας. Παρ' όλα αυτά, το μέσο μελετήθηκε με σοβαρότητα σε μικρό βαθμό. Η κοινοτυπία της φωτογραφίας, και οι ριζικές διαφορές της από τις παραδοσιακές τέχνες, την έκαναν ένα ανεξέλεγκτο πρόβλημα για τους θεωρητικούς, πρόβλημα που δεν επιλύθηκε από τις παραδοσιακές σπουδές της ιστορίας της τέχνης. Για ένα μουσείο τέχνης, ακόμα και σήμερα, μια σοβαρή κίνηση προς την κατεύθυνση της φωτογραφίας τέχνης απαιτεί κάποια δόση φαντασίας, και την διάθεση αποδοχής κάποιων

διανοητικών κινδύνων. Το 1929, όταν η αγορά ενός έργου του Cézanne θεωρούνταν ακόμα ριψοκίνδυνη, η υπόθεση ανάγκης σοβαρής κριτικής μελέτης της φωτογραφίας πρέπει να φαινόταν ακατανόητη στους διευθυντές των περισσότερων μουσείων τέχνης.

Ο Alfred H. Barr, Jr., που έγινε εκείνο τον χρόνο ο πρώτος διευθυντής του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης [Νέας Υόρκης], πίστευε ότι οι εικαστικές τέχνες ήταν τόσο στενά αλληλοεξαρτημένες που ένα μέσον δεν μπορούσε να μελετηθεί με επάρκεια αν ήταν απομονωμένο. Πίστευε ότι ένα πραγματικό μουσείο μοντέρνας τέχνης έπρεπε να δίνει την ίδια σημασία στην αρχιτεκτονική, τον κινηματογράφο, το βιομηχανικό σχέδιο και την φωτογραφία, όσο και στην ζωγραφική, την γλυπτική, το σχέδιο και τις παραδοσιακές στάμπες. Κάποτε είπε πως το κύριο ενδιαφέρον του στρέφονταν σε σύγχρονα αντικείμενα πριν θεωρηθούν αξιόλογα. Είναι γεγονός ότι το εικοστό τρίτο απόκτημα της συλλογής του Μουσείου, τον Απρίλιο του 1930, ήταν μια φωτογραφία του Walker Evans (*Lehmbruck: κεφάλι άνδρα*).

Το 1937 το Μουσείο εγκαινίασε την ιστορικού ενδιαφέροντος έκθεση *Photography 1837 – 1937* οργανωμένη από τον Beaumont Newhall. Η έκθεση αποτέλεσε το θεμέλιο πάνω στο οποίο βασίστηκε η πρωτοποριακή *Ιστορία Φωτογραφίας* του Newhall. Παράλληλα σήμανε την αφητηρία για το συστηματικό και συνεπές ενδιαφέρον του Μουσείου προς την φωτογραφία. Το Τμήμα Φωτογραφίας ιδρύθηκε επίσημα σαν μια ανεξάρτητη διεύθυνση το 1940. Μετά τον Beaumont Newhall, οι επόμενοι διευθυντές του τμήματος φωτογραφίας του μουσείου ήταν οι Nancy Newhall, Willard Morgan, Edward Steichen, και ο συγγραφέας.

Οι εκατό φωτογραφίες που παρουσιάζονται σε αυτό το βιβλίο αντιπροσωπεύουν λιγότερο από το 1% της φωτογραφικής συλλογής του μουσείου. Συνεπώς η επιλογή αυτή αποτελεί ένα μικρό δείγμα ενός μικρού μέρους των επιτευγμάτων της φωτογραφίας. Για τον καθορισμό του χαρακτήρα αυτού του δείγματος έπρεπε να απαντήσω πρώτα στην πιο κάτω ερώτηση: θα έπρεπε να εστιάσω στις ηρωικές φυσιογνωμίες του μέσου, αντιπροσωπεύοντας τον καθένα μέσα από έναν αριθμό εικόνων που θα σκιαγραφούσε σε γενικές γραμμές τον χαρακτήρα της μοναδικής συνεισφοράς του, ή θα έπρεπε η επιλογή των εικόνων να είναι όσο το δυνατόν ευρύτερη, επιχειρώντας να περιγράψω την φωτογραφία μέσα από μια πιο ελεύθερη και διερευνητική προσέγγιση; Επέλεξα να προσπαθήσω το δεύτερο. Το Μουσείο δεν θεωρεί την φωτογραφική συλλογή του σαν μια απομονωμένη νησίδα που αποτελείται από μεγάλης αξίας αναλλοίωτα έργα, αλλά μάλλον σαν εργαλείο που θα μπορούσε να συνεισφέρει σε μια πληρέστερη κατανόηση των επιτεύξεων και των δυνατοτήτων του μέσου. Η φωτογραφία έμαθε για την φύση της όχι μόνο από τους μεγάλους φωτογράφους, αλλά και από το νεωτεριστικό έργο λιγότερο γνωστών φωτογράφων με μέτριες φιλοδοξίες. Αυτοί οι φωτογράφοι έχουν συνεισφέρει όχι μόνο χάρη στην ικανότητά τους, αλλά και λόγω του μεγάλου τους αριθμού, της

δραστηριότητάς τους και κάποιες φορές της καλής τους τύχης. Και αυτών το έργο αξίζει να μελετηθεί, και στην διαδικασία προκύπτει όφελος.

Αποφασίσθηκε λοιπόν ότι κανένας φωτογράφος δεν θα παρουσιαζόταν εδώ με παραπάνω από μία εικόνα, ανεξάρτητα από την σημασία της συνεισφοράς του, ή την ποσότητα των εικόνων του στην κατοχή του Μουσείου.

Θα μπορούσε να προστεθεί ότι θα ήταν ατυχής η παρουσίαση της σημασίας του έργου ενός Atget ή ενός Stieglitz ή ενός Weston μέσα από πέντε – έξι μόνο εικόνες. Παρά το ότι μια τέτοια επιλογή θα μπορούσε να εντοπίζει τις βασικές εικαστικές ιδέες που διερευνήθηκαν στην διάρκεια μιας ολόκληρης ζωής, η διαδικασία της συμπύκνωσης σε έναν τόσο μικρό πυρήνα φαίνεται να αντιτίθεται στο πνεύμα της φωτογραφίας, που είναι ιδιαίτερα παραγωγική, και που αντλεί ευχαρίστηση από τις απεριόριστα διαφορετικές παραστάσεις μέσα από τις οποίες υλοποιείται μια συγκεκριμένη ιδέα. Για την επαρκή παρουσίαση του έργου ενός μεγάλου φωτογράφου χρειάζονται όχι πέντε ή δέκα εικόνες, αλλά εκατό.

[...]

Παρατηρώντας Φωτογραφίες



σ.88

László Moholy-Nagy. Ούγγρος, 1895 – 1946

Ascona 1926

Ο László Moholy-Nagy υπήρξε ένα από τα πιο γόνιμα και πολυδιάστατα μυαλά που παρήγαγε η επανάσταση στον χώρο της τέχνης όπως αυτή εκδηλώθηκε στην Ευρώπη μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο. Εκτός από ζωγράφος, σχεδιαστής και φωτογράφος, ο Moholy ήταν ίσως ο πειστικότερος και αποτελεσματικότερος θεωρητικός στην κατεύθυνση της εκπαίδευσης στην τέχνη που δημιούργησε το Bauhaus, η πειραματική σχολή σχεδίου που άνθισε για ένα μικρό χρονικό διάστημα στην Γερμανία τις μέρες της δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Μέσα από την δουλειά του, την διδασκαλία του και τα γραπτά του, και μέσα από την επιρροή των συναδέλφων και των υποστηρικτών του στο Chicago Institute of Design (που ο Moholy ίδρυσε το 1938), οι ιδέες του επηρέασαν σημαντικά την τέχνη και την θεωρία της τέχνης της περασμένης γενιάς. Σε καμία από τις περιοχές του ενδιαφέροντός του η επιρροή του δεν ήταν περισσότερη από ότι στην φωτογραφία. Η δουλειά του στα φωτογράμματα και τα φωτομοντάζ, τεχνικές ανάμεσα στην φωτογραφία και την ζωγραφική, αποτέλεσε πρόκληση για την κατεύθυνση της άμεσης φωτογραφίας [*straight photography*] που, ιδιαίτερα στις Ηνωμένες Πολιτείες, χαρακτήριζε τον χώρο της σοβαρής φωτογραφίας. Παρ' όλα αυτά, η άμεση φωτογραφία του ίδιου του Moholy ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα και ξεχωριστή. Στην ουσία ήταν άμεση μόνο ως προς την τεχνική της πλευρά, με την έννοια ότι οι εικόνες ήταν εκτυπωμένες χωρίς αλλοιώσεις, έτσι όπως είχαν καταγραφεί από την μηχανή. Με την έννοια της οπτικής αντίληψης που χαρακτήριζε τις φωτογραφίες, αυτές ήταν διαφορούμενες, αντίθετες, και ηθελημένα παραπλανητικές. Η αγάπη του Moholy για την φωτογραφική μηχανή βασιζόταν στο ότι μπορούσε να αποδείξει ιδιαίτερα πειστικά ότι τίποτα δεν ήταν όπως φαινόταν. Σύμφωνα με ακαδημαϊκά κριτήρια, οι εικόνες του ήταν απελπιστικά κακές. Το θέμα της συγκεκριμένης εικόνας προκύπτει να είναι μισοχαμένο στην μάζα φαινομενικά τυχαίων σχημάτων, αλλοιωμένων από μια ασυνήθιστη προοπτική, και καθραρισμένων σαν ο φωτογράφος να μην είχε τελικά αποφασίσει ποιό ήταν πραγματικά το θέμα του. Μια τέτοια άποψη για αυτήν την εικόνα θα ήταν αρκετά φυσική αν αυτή ήταν μια φωτογραφία δυο παιδιών, αλλά δεν είναι. Είναι η φωτογραφία μιας ασυνήθιστης οπτικής εμπειρίας, στην οποία ο χώρος ανταγωνίζεται τα σημάδια για κυριαρχία. Η προσπάθεια ερμηνείας της αντίφασης που δημιουργείται ανάμεσα στο επίπεδο της εικόνας και την ψευδαίσθηση του χώρου είναι μια από τις βασικές ανησυχίες της τέχνης του εικοστού αιώνα. Η φωτογραφία του Moholy είναι ένα γοητευτικό μέρος αυτής της ιστορίας.



σ.166

Harry Callahan. Αμερικανός, 1912 – 1999

Eleanor, Port Huron, 1954

Από τουλάχιστον τα μέσα του 19^{ου} αι., ο καλλιτέχνης έτεινε κατά κανόνα να βρίσκει τα θέματά του κοντά στο σπίτι του, διαλέγοντας από πράγματα στον ίδιο οικεία. Δεν υπάρχουν πολλοί μεγάλοι ζωγράφοι αυτής της περιόδου που, όπως ο Gauguin, θα μπορούσαν να δώσουν την έμπνευση για ένα μυθιστόρημα του Somerset Maugham. Αντίστοιχα, οι περισσότεροι από τους φωτογράφους που συνεισέφεραν στην εξέλιξη του μέσου το έκαναν μέσα από θέματα της καθημερινότητάς τους, ένα αντικείμενο που ήξεραν καλά.

Παρ' όλα αυτά, το έργο των περισσότερων καλλιτεχνών στοχεύει ξεκάθαρα στην απόσπασή του από τις προσωπικές τους εμπειρίες με σκοπό αυτό να αποτελέσει το όχημα για μια ευρύτερης αποδοχής δήλωση. Μια τέτοια δουλειά μας προσκαλεί να κινηθούμε με κατεύθυνση προς τα έξω, από την σφαίρα το προσωπικού και του εξειδικευμένου σε αυτήν του ευρύτερου κόσμου. Η δουλειά του Harry Callahan αποτελεί εξαίρεση, γιατί μας τραβά με όλο και μεγαλύτερη επιμονή προς τα μέσα, προς το κέντρο της προσωπικής του ευαισθησίας. Αυτή η ευαισθησία εκφράζεται μέσα από τον προσδιορισμό του αντικειμένου του, που είναι έντονα προσωπικό και περιορισμένης ευρύτητας. Για τριάντα χρόνια ο Callahan φωτογράφησε την γυναίκα του και το παιδί του, τους δρόμους των πόλεων στις οποίες ζούσε, και λεπτομέρειες των βουκολικών τοπίων στα οποία κάθε τόσο δραπέτευε – υλικά τόσο κοντά του, τόσο εύκολα προσβάσιμα, που θα μπορούσε να υποτεθεί ότι ένας παραγωγικός φωτογράφος μπορούσε να εξαντλήσει το δυναμικό τους σε ένα μικρό χρονικό διάστημα. Και όμως ο Callahan επανειλημμένα έφερε αυτές τις απλές εμπειρίες πάλι στο προσκήνιο μέσα από την ακρίβεια των αισθημάτων του. Το θέμα δεν είναι μόνο ότι ο Callahan ανταποκρίθηκε με επάρκεια σαν φωτογράφος στην ποιότητα της ίδιας του της ζωής, ή ότι η φωτογραφία αποτελούσε την μέθοδό του για την ερμηνεία του νοήματος της ζωής του. Το θέμα είναι ότι για τον Harry Callahan η φωτογραφία ήταν ένας τρόπος ζωής – ο τρόπος του να αντιμετωπίζει την καθημερινότητα.



σ.164

Ken Domon. Ιάπωνας, 1909 – 1990

Ο κύριος και η κυρία Kotani: δύο θύματα της βόμβας, 1957

Στην Ιαπωνία, όπως και αλλού, οι ζωγραφικές και οι θεωρητικές αξίες της ζωγραφικής δημιούργησαν τόσες διευκολύνσεις όσες και δυσκολίες στην φωτογραφία, ιδιαίτερα όταν ένας αριθμός από γιαπωνέζους φωτογράφους απέκτησε βλέψεις καλλιτεχνικότητας. Το πρόβλημα στην Ιαπωνία ήταν ίσως ακόμα δυσκολότερο από ό,τι στην Δύση, επειδή κατά κάποιο τρόπο η φωτογραφία μπορεί ευκολότερα να μιμηθεί επιφανειακά τον Hokusai παρά τον Constable. Έτσι, η γιαπωνέζικη φωτογραφία πριν τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο ταυτίστηκε κατά ένα μεγάλο μέρος με τα έντονα και απλά γραφικά σημεία που χαρακτήριζαν τα τοπία – με την σειρά τους ξεπερασμένα αισθητικά πολύ πριν το 1850.

Ο Ken Domon αποσχίστηκε από αυτήν την ρομαντική παράδοση, και έδειξε ότι μια ξεκάθαρη απεικόνιση των γεγονότων μπορούσε να αποτελέσει μεγαλύτερη πρόκληση, και να παράγει

μεγαλύτερες εκπλήξεις, από άλλη μια ρομαντική άποψη του βουνού μέσα στην ομίχλη. Αξίζει να αναφερθεί ότι διαμόρφωσε την ρεαλιστική και σύγχρονη προσέγγισή του μέσα από την φωτογράφιση της γλυπτικής και των ναών της παλιάς Ιαπωνίας. Οι σπουδαστές της παραδοσιακής ιαπωνικής τέχνης πρέπει να γνωρίζουν αυτή την πλευρά της δουλειάς του, που παρέμεινε το κεντρικό θέμα της φωτογραφικής του δραστηριότητας. Αυτές οι εικόνες χαρακτηρίζονται από ισορροπία, ακρίβεια, συνετή αντικειμενικότητα, και παντελή απουσία ρητορικής ζωγραφικότητας. Μας πείθουν ότι βλέπουμε τα ίδια τα έργα και όχι μια φωτογραφική τους ερμηνεία, μολονότι πρόκειται φυσικά για απεικονίσεις.

Το 1957 ο Domon επισκέφθηκε την Hiroshima για να φωτογραφήσει τους επιζήσαντες της πόλης. Λέγεται ότι εργάστηκε με την χαρακτηριστική του στάση, μέθοδο, και συστηματική έλλειψη εγωισμού, φωτογραφίζοντας την ζωή των κατεστραμμένων οικογενειών, και τα παιχνίδια των τυφλών παιδιών. Λέγεται επίσης ότι συχνά έκλαιγε όσο δούλευε.



σ.172

Robert Doisneau. Γάλλος, 1912 – 1994

Στο καφενείο, chez Fraysse, Rue de Seine, Παρίσι, 1958

Οι περισσότεροι φωτογράφοι της παλιότερης γενιάς έδειξαν απεριόριστη συμπάθεια για τα θύματα σκληρών ή ατελών κοινωνιών, αλλά πολύ λίγη συμπάθεια, ή έστω ενδιαφέρον, για αυτούς που υποφέρουν εξ αιτίας της ανθρώπινης αδυναμίας τους. Ο Robert Doisneau είναι ένας

από τους λίγους που η δουλειά τους έδειξε ότι ακόμα και σε περιόδους μεγάλων καταστροφών, η παλιά αδυναμία και οι γλυκές συγχωρητέες αμαρτίες των συνηθισμένων ανθρώπων επιβιώνουν. Κοιτώντας τις εικόνες του φανταζόμαστε ότι στον Doisneau αρέσουν οι άνθρωποι, ακόμα και με τις αδυναμίες τους.

Έχει ήδη παρατηρηθεί ότι οι φωτογραφίες συχνά φαίνονται να σημαίνουν κάτι αρκετά διαφορετικό από ότι θα σήμαινε το ίδιο το γεγονός εάν βρισκόμασταν εκεί. Είναι πιθανό ο κύριος στην εικόνα να λέει απλά στην κοπέλα ότι δεν την χρειάζεται άλλο στο μαγαζί, επειδή οι δουλειές δεν πάνε καλά. Ανεξάρτητα από το γεγονός, πάντως, μια φωτογραφία είναι ότι εμφανίζεται ότι είναι, και αυτή φαίνεται να αφορά μια ερωτοτροπία.

Μπορεί να υποστηριχθεί ότι ούτε οι ζωγράφοι του 18^{ου} αιώνα δεν κατάφεραν να αποδώσουν αυτό το θέμα τόσο καλά. Η μυστική γνώμη της κοπέλας για την υπόθεση μέχρι τώρα είναι κρυμμένη στην εκπληκτική της αυτοσυγκράτηση: προς το παρόν απολαμβάνει την ασφάλεια της απόλυτης δύναμης. Ένα μπράτσο προστατεύει το σώμα της, το χέρι της αγγίζει το ποτήρι της τόσο δοκιμαστικά σαν να ήταν το απαγορευμένο μήλο. Ο άντρας είναι προς το παρόν ανυπεράσπιστος και ευάλωτος: πιασμένος στο αγκίστρι της ίδιας του της επιθυμίας, έχει χρησιμοποιήσει όλα του τα μέσα, και δεν του μένει ικανοποιητικός τρόπος υποχώρησης. Ακόμα χειρότερα, είναι μεγαλύτερος από ότι θα έπρεπε, και ξέρει ότι με όποιο τρόπο και αν συνεχίσει η περιπέτεια θα τελειώσει σίγουρα άσχημα. Για να ξεγελάσει την προαίσθησή του, πίνει το κρασί του γρηγορότερα από ότι θα έπρεπε.

Η φωτογραφία πάντως δεν περιέχει νύξεις για το μέλλον. Αυτό το ζευγάρι, αν και παρουσιασμένο λιγότερο ρομαντικά από τους εραστές στο βάζο του John Keats, είναι προφυλαγμένο, εδώ στην εικόνα, από τις επιπτώσεις της πραγματικής ζωής.



σ.174

Minor White. Αμερικανός, 1908 – 1976
Capitol Reef, Utah, 1962

Σαν κανόνας, η φωτογραφία δεν δείχνεται ιδιαίτερα γενναιόδωρη σε όσους υποστηρικτές της διακατέχονται από ρομαντική φαντασία, αλλά κάθε σπουδαστής του μέσου θα έχει τον δικό του

κατάλογο από σημαντικές εξαιρέσεις. Το ρομαντικό ταμπεραμέντο χαρακτηρίζεται από την βιασύνη με την οποία ανάγει συγκεκριμένα γεγονότα σε παγκόσμιες αλήθειες. Θα έλεγε κανείς ότι αυτή η τάση έχει χρησιμοποιηθεί περισσότερο στην λογοτεχνία παρά στις εικαστικές τέχνες, ίσως επειδή οι εικόνες είναι πιο χειροπιαστές από τα λόγια, και έτσι λιγότερο υποκείμενες σε εύκολους συμβολικούς μετασχηματισμούς. Ένα ζήτημα είναι να γράφεις ότι βλέπεις τον κόσμο σε έναν κόκκο άμμου, και την αιωνιότητα σε ένα λουλούδι, και άλλο είναι να κάνεις μια πειστική φωτογραφία της ίδιας ιδέας. Ειδικά η φωτογραφία λειτουργεί καλύτερα όταν προσπαθεί να ανακαλύψει τις διαφορές ανάμεσα στον κόσμο και σε έναν κόκκο άμμου, όχι όταν επεξεργάζεται τις ομοιότητές τους.

Από την άλλη μεριά, εικόνες που έχουν σαν αντικείμενο μόνο την λεπτομέρεια είναι άχρηστες, αν όχι αδιανόητες: σε κάποιο βαθμό η οποιαδήποτε τέχνη κινείται ανάμεσα στο ιδιαίτερο και στο γενικό. Στην φωτογραφία ο Alfred Stieglitz ήταν ίσως ο πρώτος που έδειξε με τον εμφανέστερο τρόπο ότι μια φωτογραφία μπορεί να σημαίνει περισσότερα πράγματα (ή ότι η σημασία μιας εικόνας μπορεί να έχει διαφορετικές όψεις) όταν αποκάλυψε τις τελευταίες του φωτογραφίες των σύννεφων και άλλων κοινών αντικειμένων «ισοδύναμα», εννοώντας ότι εμπειρείχαν επιλεγμένες, ανάλογες, διαφορετικές σημασίες.

Ο φωτογράφος της προηγούμενης γενιάς που πιο συγκεκριμένα ακολούθησε αυτή την πλευρά της σκέψης του Stieglitz είναι ο Minor White. Η πρώτη φάση της καριέρας του White ήταν επίσης έντονα επηρεασμένη από την στενή του επαφή με τον Edward Weston και τον Ansel Adams. Ο White προσέδωσε τεχνική αρτιότητα στην προσέγγιση του Stieglitz, όπως επίσης μια εξεζητημένη αίσθηση στον χειρισμό της απόλυτης μορφής, και μια ευαισθησία στην απόδοση του φυσικού τοπίου.

Σ' αυτή την εικόνα του White είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ότι παρά την ακρίβεια της φωτογραφικής καταγραφής, δεν είναι αρκετά καθαρό ποια αντικείμενα περιγράφονται: πέτρα, πάγος, παλιά κόκαλα, ξερά φύλλα, απολιθωμένο ξύλο – ή τι άλλο; Ούτε μπορούμε να καταλάβουμε το σημείο όρασης: αυτό το τοπίο βρίσκεται κάτω από τα πόδια μας, ή δύο χιλιάδες μέτρα πάνω από το κεφάλι μας, ή στον τοίχο απέναντί μας; Είναι παρ' όλα αυτά σαφές ότι παρατηρούμε μια αληθινή και τρομακτική όψη της φύσης: την αναπόφευκτη και ασυμβίβαστη σύγκρουση που διαμορφώνει την επιφάνεια του κόσμου μας.



σ.176

Robert Frank. Ελβετός, γεν. 1924
Πολιτική εκστρατεία, Chicago, 1956

Το έντονο μαύρο χιούμορ του Robert Frank για την αμερικάνικη πολιτική σκηνή μπορεί να διαβαστεί σαν μια φάρσα ή σαν μια αγωνιώδης διαμαρτυρία. Είναι πιθανό ότι ούτε ο ίδιος ο Frank ήξερε τι εννοούσε. Το 1956 ήταν ακόμα νεοφερμένος στις Ηνωμένες Πολιτείες, και η αντίδρασή του μπορεί να ήταν η έκπληξη απέναντι στην επιδεικτική παραξενιά και τις απρόσμενα συγκινητικές αντιφάσεις του αμερικάνικου πολιτισμού. Είναι συνηθισμένα τέτοια σοκ σε ανθρώπους που βρέθηκαν ξαφνικά ενήλικοι σ' αυτό το εξωτικό μέρος. Ένας μικρός αριθμός από καλλιτέχνες και διανοούμενους κατάφερε παρ' όλα αυτά να στρέψει την εμπειρία προς όφελός του, σαν να μην είχε διαγραφεί ήδη εντελώς η κατεύθυνσή τους, σαν η καινούργια χώρα να μπορούσε να λειτουργήσει έτσι ώστε να ξαναγεννηθούν.

Είναι πιθανό ότι η επιτυχία του Frank στα χρόνια '50 σαν ενός φωτογράφου βαθιά καινοτόμου οφείλεται στο ότι κατάφερε να αντιμετωπίσει στο επίπεδο της τέχνης την πολύ δύσκολη πρόκληση ενός δραστικά διαφορετικού πολιτισμού. Είναι πάντως αναμφισβήτητο ότι η δουλειά του υπέστη μεγάλες αλλαγές μέσα σε εκείνα τα χρόνια. Η προγενέστερη, ευρωπαϊκή δουλειά του είχε συγκριτικά μια διάσταση πολυτέλειας: γραφικά πλούσια, ποιητικά ελλειπτική, πνευματικά ευγενής, επιφανειακά σχεδόν ζωγραφική. Την εποχή της δεύτερης πολιτικής εκστρατείας του Adlai Stevenson αυτές οι αναφορές σε γνωστές καλλιτεχνικές αρετές είχαν εξαφανιστεί: η δουλειά του Frank είχε γίνει ξερή, λεπτή, και διαφανής. Είχε διαμορφώσει ένα καινούργιο στυλ: ένα όπλο που ήταν τόσο ευθύ και λειτουργικό και αμερικάνικο όσο ένα δίκοπο τσεκούρι. Το θέμα των εικόνων του Frank δεν ήταν από μόνο του συνταρακτικό. Όλοι ήξεραν για ατσάλениους και πλαστικούς πάγκους μπαρ, και juke boxes και μοτέλ και μοτοσυκλέτες και όλα τα υπόλοιπα. Αλλά κανείς δεν είχε αποδεχτεί ουσιαστικά τα παραπάνω σαν μια συνεπή εικονογραφία του καιρού μας.

Ο Frank θέσπισε ότι κάποιος μπορεί να πάρει προς όφελός του στα σοβαρά ό,τι ο κόσμος έπαιρνε στα σοβαρά. Η πρότασή του ήταν επιτυχής επειδή η ματιά του ήταν δυνατή και διαπεραστική. Η εικόνα που προτείνεται εδώ είναι ένα τέλειο δείγμα του τι ήταν για την εποχή ένα νέο είδος εικόνων. Η ανθρώπινη κατάσταση που περιγράφεται δεν είναι απλώς απρόσωπη, αλλά ανεγκέφαλη. Από το ωραίο γυαλιστερό πνευστό ανυψώνεται ένα αστείο μπαλόνι που αναγγέλλει για μια ακόμα φορά τις αρετές του τελετουργικού πατριωτισμού. Στις δυο πλευρές του παίκτη της τούμπας είναι οι συνάδελφοί του, ανώνυμοι και εξαρτημένοι όσο και αυτός. Κατά κάποιο τρόπο είναι σωστό –πιο παράξενο, πιο θλιβερό, και πιο αληθινό– ότι επρόκειτο για μια καμπάνια του Adlai Stevenson.



σ.178

Roy DeCarava. Αμερικανός, γεν. 1919

Χωρίς τίτλο, 1959

Ήταν ίσως ο André Kertész που έδειξε πρώτος τον τεράστιο φωτογραφικό πλούτο του δρόμου. Για την επόμενη γενιά φωτογράφων ο δρόμος υπήρξε το αληθινό ζωντανό θέατρο, όπου χοντροκοπιές και τραγωδίες και κάθε άλλο είδος θεάματος προσφέρονταν σε υπεραφθονία, όλα προσβάσιμα και δωρεάν. Αν ο ίδιος ο φωτογράφος είχε γράψει τα σενάρια, δεν θα μπορούσε να τα είχε κάνει τόσο καλά.

Στην διάρκεια αυτών των σαράντα χρόνων το θέατρο του δρόμου άλλαξε, αν βασιστούμε στις μαρτυρίες των φωτογραφιών, και οι αλλαγές φαίνεται κατά κάποιον τρόπο να είναι αντίστοιχες με αυτές που συνέβησαν στο επίσημο θέατρο. Η πλοκή έγινε όλο και πιο αδύνατη, η δράση όλο και πιο αυθαίρετη (ή κάποιες φορές αθέατη), και οι ηθοποιοί φαίνεται σαν να αντιπροσωπεύουν όλο και λιγότερο διακεκριμένους χαρακτήρες. Πέρα από αυτό, και τα δύο θέατρα φαίνεται να

επικεντρώνονται όλο και περισσότερο στα παράδοξα και ανεξήγητα θραύσματα της ζωής, τα μυστηριώδη κομμάτια που περισσεύουν όταν είχαμε θεωρήσει ότι η συναρμολόγηση του μοντέλου είχε τελειώσει.

Η εικόνα του Roy DeCarava είναι μια τέτοια περίπτωση. Η αντίδρασή μας αιωρείται ανάμεσα στον τρόμο και το νευρικό γέλιο: ποιό είναι αυτό το παράδοξο, αθέμιτο ον που γαντζώνεται με δυσκολία στο άκρο της τσάντας του; Ίσως ένας επίσκοπος, με τον φάκελό του γεμάτο με νόμους και λατινικά. Που θα τον στείλει ο αρχηγός του στην συνέχεια;



σ.186

George Krause. Αμερικανός, γεν. 1937

Από την σειρά «Qui riposa». Χωρίς τίτλο. San Francisco, 1962

Από τον καιρό του David Octavius Hill οι φωτογράφοι έδειξαν ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα νεκροταφεία, και όχι τυχαία. Το φως αναδεικνύεται με τον καλύτερο τρόπο πάνω στις παλιές μαρμάρινες πλάκες, και τα πέτρινα μνήματα όπως ανορθώνονται από το χορταριασμένο έδαφος προσφέρουν μια εξαιρετική ευκαιρία για ασκήσεις οργάνωσης των διαφορετικών επιπέδων στον χώρο. Επί πλέον, οι φωτογράφοι (δεσμευμένοι καθώς είναι στο αιώνιο παρόν) βρήκαν στα παλιά μνημεία έναν τρόπο να αγγίξουν τουλάχιστον μια σκιά του παρελθόντος.

Εν πάση περιπτώσει το θέμα δεν είναι ανεξάντλητο, και μετά από τις καταπληκτικές εικόνες ταφικών πλακών του Paul Strand θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι τα νεκροταφεία δεν θα αποτελούσαν πια θέμα για σοβαρούς φωτογράφους. Κάτω από αυτό το πρίσμα η μεγάλη σειρά του George Krause με τίτλο "Qui Riposa" αποτέλεσε έκπληξη και προβλημάτισε. Τραβηγμένες στα χρόνια '60, οι εικόνες δεν αποτελούσαν καινοτομίες ούτε ήταν διανοητικά ξεχωριστές: θα φαινόταν απλά σαν ωραίες εικόνες συμβατικών αντικειμένων. Αλλά συγκινούσαν και ήταν μυστηριώδεις. Ήταν σαν οι εικόνες του Krause με κάποιο τρόπο να αφορούσαν όχι την κοινωνική ιστορία, ή παλιά κόκαλα, ή την τέχνη του λιθοξόου, ή ζητήματα αφηρημένης φόρμας, αλλά το παρόν κάποιων ιδιαίτερων πνευμάτων.

Εικόνες καινοτόμες από την πλευρά της φόρμας ή της ιδέας μπορούν να αναλυθούν σχετικά εύκολα. Πιο συγκεκριμένα, δεν αναλύεται η ίδια η εικόνα αλλά ζητήματα πάνω στην κατασκευή της φόρμας ή στις διανοητικές επιλογές που συνδέονται λίγο ή πολύ με αυτήν, όπως ένα βιογραφικό σημείωμα ή μια νεκρολογία συνδέονται με έναν άνθρωπο. Τέτοιου είδους συζητήσεις δεν πρέπει να αποθαρρύνονται, γιατί μας πλησιάζουν στο περιβάλλον της εικόνας. Αλλά το ζήτημα της ίδιας της εικόνας πρέπει τελικά να αντιμετωπίζεται χωρίς λόγια.



σ.188

Garry Winogrand. Αμερικανός, 1928 – 1984

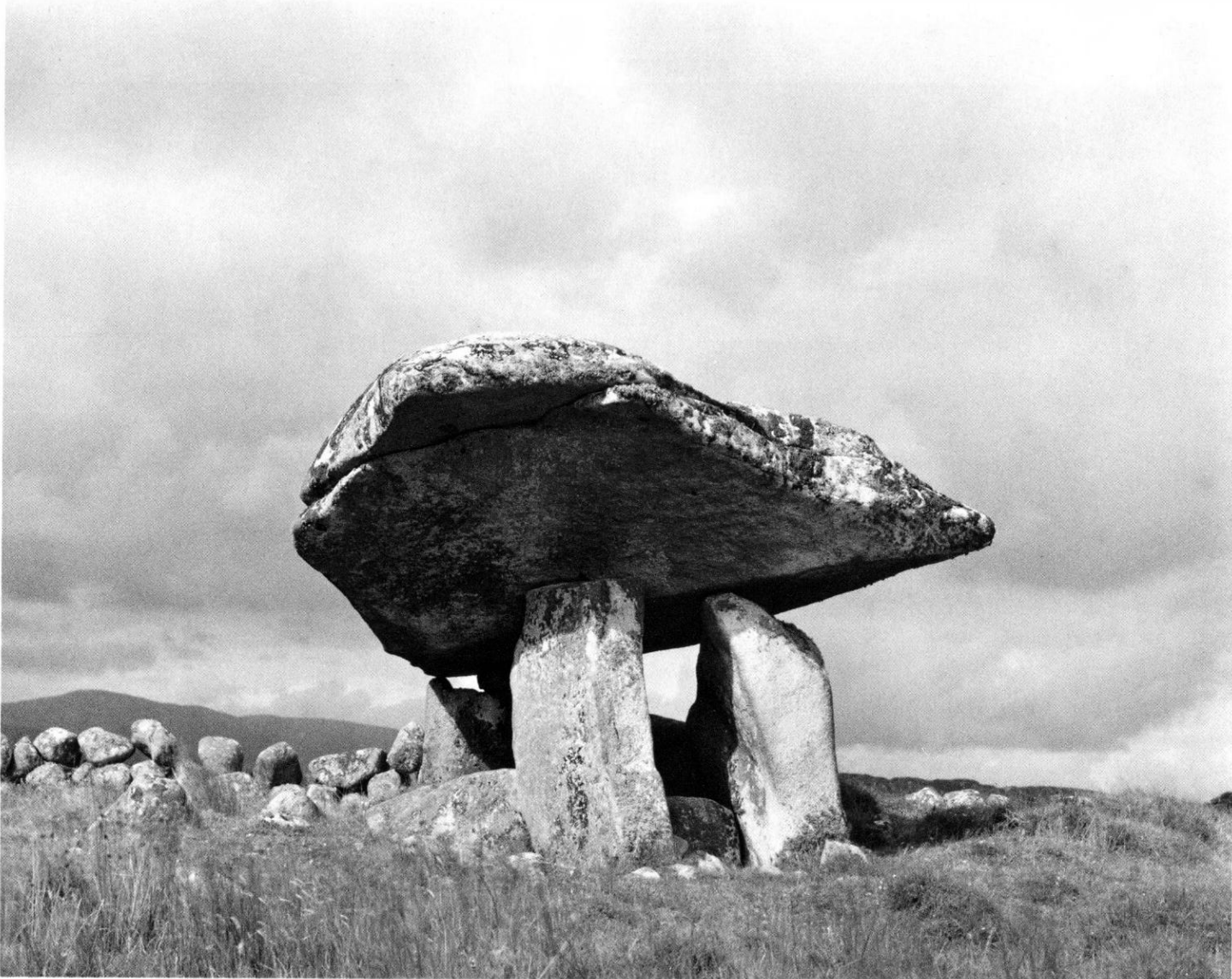
Χωρίς τίτλο, 1962

Ας θεωρήσουμε σαν δεδομένο ότι η απλότητα είναι αρετή: οποιαδήποτε παραπέρα δήλωση αποτελεί ένα ιδιαίτερα πολύπλοκο ζήτημα για γενίκευση. Κάποιος θα μπορούσε να παρατηρήσει ότι απλό δεν σημαίνει κενό, εμφανές, πλήρες, συνηθισμένο, εύκολο, μορφοποιημένο, ή άδειο. Η ικανότητα παραγωγής εικόνων πολύπλοκων στην περιγραφή τους φαίνεται ότι αποτελεί μια εγγενή ιδιότητα της φωτογραφίας: πράγματι, αυτό το χαρακτηριστικό θα έπρεπε να θεωρηθεί δεδομένο για το μέσο. Παρ' όλα αυτά, ένα μεγάλο μέρος της ενέργειας των φωτογράφων στην διάρκεια των τελευταίων εβδομήντα χρόνων στράφηκε στην προσπάθεια περιορισμού του βαθμού πληροφορίας που η μηχανή ούτως ή άλλως καταγράφει αν αφεθεί να δράσει από μόνη της, με σκοπό την παραγωγή απλούστερων –αφού λείπει μια καλύτερη λέξη– εικόνων. Αυτό επιτεύχθηκε με διάφορους τρόπους: με τεχνικές εκτύπωσης που επέτρεπαν έντονη

επεξεργασία, χρήση φακών απαλών περιγραμμάτων (soft focus), χρήση φωτισμού σκηνής, αρνητικά υψηλής τονικής αντίθεσης (contrast), υπερβολικό κόκκο, διορθωτικά φίλτρα, ή προοπτικές του ματιού του πουλιού ή του σκουληκιού. Φωτογραφίζοντας λεπτομέρειες από μικρή απόσταση, ή δισδιάστατα αντικείμενα (όπως παλιούς τοίχους). Ή απλά τυπώνοντας την εικόνα πολύ σκούρα ή πολύ ανοιχτή. Έτσι παρουσιασμένα, αυτά τα πειράματα φαίνονται λιγότερο ενδιαφέροντα ή παραγωγικά (και απλούστερα) σε σχέση με την ιστορική τους σημασία. Πρακτικά η προσπάθεια του φωτογράφου για οπτική συνέπεια είναι συνεχής: όταν επιλύεται ένα πρόβλημα, ένα άλλο δυσκολότερο μπαίνει στην θέση του.

Στην φωτογραφία το ζήτημα της φόρμας μπορεί να διατυπωθεί ως εξής: Πόση από την θαυματουργό περιγραφική δύναμη της μηχανής είναι ικανός να διαχειριστεί ο φωτογράφος; Ή πόση πολυπλοκότητα μπορεί να κάνει απλότητα; Ή, αντίθετα, πόση διαφοροποίηση μπορεί να θυσιάσει για χάρη της τάξης;

Παρατηρείστε την εικόνα του Winogrand: τόσο πλούσια σε γεγονότα και υπαινιγμούς, και τόσο σωστά επιλυμένη: πλουσιότερη και ωραιότερη από μια ταινία που ο Alfred Hitchcock θα μπορούσε να δημιουργήσει από αυτήν.



σ.192

Paul Caponigro. Αμερικανός, γεν. 1932

Ardara Dolmen, County Donegal. Ιρλανδία, 1967

Υπάρχουν φορές που η φωτογραφική διαδικασία φαίνεται σαν να έχει μια μαγική διάσταση. Σ' αυτές τις περιπτώσεις είναι σαν η μηχανή να οδηγεί τον φωτογράφο στο μέρος που η ίδια θα δημιουργήσει την αποκάλυψή της. Ο Paul Caponigro έκφρασε με λόγια την φύση αυτών των περιπτώσεων:

«Από όλες τις φωτογραφίες μου, αυτές που έχουν μεγαλύτερη σημασία για μένα είναι όσες έκανα από συγκεκριμένα σημεία όρασης, σε συγκεκριμένες και όχι τυχαίες στιγμές, για τις

οποίες δεν επιστράτευσα την ικανότητά μου να κατασκευάσω μια εικόνα, ούτε από συνθετική ούτε από καμία άλλη άποψη. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι κάτι με είχε συνεπάρει».

Το ότι κάποιος έχει «συνεπαρθεί» αποτελεί μια ιδιαίτερα αμφισβητήσιμη φράση, που θα μπορούσε να ανάγει στον καλό Σαμαρείτη ή στον έμπορο μεταχειρισμένων αυτοκινήτων: και στις δύο όμως περιπτώσεις εμπλέκεται η ιδέα της πίστης. Είναι στο πνεύμα της πίστης που ένας φωτογράφος διερευνά το εφήμερο της εμφάνισης, πιστεύοντας ότι η εμφάνιση των πραγμάτων είναι συχνά όχι μόνο ενδιαφέρουσα αλλά μερικές φορές αληθινή, με μια έννοια απρόσβατη στον συλλογισμό.

Αυτό που κάνει μια φωτογραφία να λειτουργεί είναι σε τελική ανάλυση ένα μυστήριο, όπως είναι αναμφίβολα η επιτυχία σε οποιαδήποτε τέχνη. Ωραία επεξεργασμένες αρχές κριτικής μπορεί να μας βοηθούν να εξηγούμε το αξιοθαύμαστο, αλλά ανάμεσα στο αξιοθαύμαστο και στο ωραίο παρεμβάλλεται ένα χάσμα μέσα από το οποίο μπορούμε να δούμε, μόνο που δεν υπάρχει χάρτης να μας οδηγήσει. Η φωτογραφία, όντας μόνο μερικά κάτω από τον έλεγχο του φωτογράφου, αποτελεί ένα εργαλείο κατάλληλο για την διερεύνηση αυτών των περιοχών της συνείδησής μας που αναγνωρίζουμε αλλά που δεν καταλαβαίνουμε το νόημά τους. Αυτό το νόημα, αν το καταλαβαίναμε θα είχε σχέση με ζητήματα τόσο ευαίσθητα όσο η αντίθεση ανάμεσα στην εποχή της πέτρας και στην φρεσκάδα του φωτός. Κάποιες -λίγες- φορές, το νόημα θα είναι τόσο οριακά ορατό που θα είναι παρόν σε μια εκτύπωση ενώ θα απουσιάζει από μια άλλη, ελάχιστα διαφορετική, προερχόμενη από το ίδιο αρνητικό, παρά το γεγονός ότι και οι δύο εκτυπώσεις μπορούν να θεωρούνται υποδειγματικές σύμφωνα με τα ακαδημαϊκά κριτήρια. Η φωτογραφία, όταν γίνεται με μεγάλη σοβαρότητα, είναι ένας διαγωνισμός ανάμεσα στον φωτογράφο και στις συμβάσεις της κοντινής και της συνηθισμένης όρασης. Ο διαγωνισμός μπορεί να διεξάγεται οπουδήποτε – σε ένα πεζοδρόμιο της πόλης, ή σε ένα επιστημονικό εργαστήριο, ή ανάμεσα στα σημάδια των αρχαίων νεκρών θεών.



σ.196

Ken Josephson. Αμερικανός, γεν. 1932

Season's Greetings, 1965

Το βασικό τεχνικό ζήτημα που αγγίζει τον φωτογράφο είναι η σχέση ανάμεσα στην εμφάνιση των φωτογραφιών και την εμφάνιση του εξωτερικού κόσμου. Το δευτερεύον (και στενά συνδεδεμένο) ζήτημα είναι η σχέση νέων με παλιότερες εικόνες. Και τα δύο ζητήματα είναι γνωστά με έναν πλήρη αν και απλό τρόπο στα παιδιά όταν έρχονται σε επαφή με το νόημα της συσκευασίας ενός γεύματος που έχει πάνω την φωτογραφία του που έχει πάνω την φωτογραφία του κοκ.

Το γενικό αυτό ζήτημα έχει πάρει μια ιδιαίτερη μορφή στην περίπτωση της φωτογραφίας. Σε όλη την διάρκεια της ιστορίας της φωτογραφίας έχει ισχύσει η γενική υπόθεση ότι ένα βουνό και η

φωτογραφία του είναι βασικά το ίδιο πράγμα. Προφανώς κανείς δεν πίστεψε πραγματικά κάτι τέτοιο, αλλά αυτό αποτέλεσε μια χρήσιμη και συμφέρουσα σύμβαση. Δεν ήταν γενικά συμφέρον για τον φωτογράφο να υποστηρίξει ότι η φωτογραφία του βουνού ήταν μόνο μια προσωπική άποψη, γιατί οι πελάτες του δεν ήθελαν απόψεις. Ήθελαν αδιαμφισβήτητες και αντικειμενικές αλήθειες. Η λαϊκή διατύπωση αυτής της σύμβασης εκφραζόταν μέσα από την άποψη ότι η μηχανή δεν λέει ψέματα. Το ψέμα δεν ήταν φυσικά η ουσία του ζητήματος: η σημαντική ερώτηση θα έπρεπε να ήταν, «γιατί οι αναρίθμητες αλήθειες της μηχανής είναι τόσο κατακερματισμένες και τόσο φαινομενικά αντιφάσκουσες»; Αλλά η διερεύνηση αυτής της ερώτησης θα σήμαινε την υπονόμηση της αξιοπιστίας της φωτογραφίας σαν αντικειμενικού μάρτυρα.

Όσο ο κόσμος και οι λεπτομερείς φωτογραφίες θεωρούνταν ουσιαστικά ταυτόσημες, ο φωτογράφος με καλλιτεχνικές βλέψεις ήταν τοποθετημένος σε μια πολύ δύσκολη θέση. Έπρεπε να προσπαθήσει ώστε η δουλειά του να μην θυμίζει το βουνό τόσο πολύ, διαφορετικά θα θεωρούνταν απλή πληροφορία και όχι τέχνη.

Στην προηγούμενη γενιά, πάντως, από την στιγμή που τα φωτογραφικά γεγονότα αποδείχθηκαν όλο και περισσότερο σχετικά, οι εικόνες έγιναν καλλιτεχνικά πιο ενδιαφέρουσες. Μετατράπηκαν σε *απόψεις*. Σήμερα ένας φωτογράφος μπορεί να κοιτάξει την ακριβή και λεπτομερή εικόνα ενός συνηθισμένου συμβάντος και να αναρωτηθεί για το νόημά της.

Πολλές από τις εικόνες του Ken Josephson επιχειρούν να διερευνήσουν το ζήτημα του πως οι φωτογραφίες διαφέρουν από την πραγματικότητα. Ένας φιλόσοφος θα έλεγε ότι η προσπάθεια διερεύνησης ενός τέτοιου ζητήματος μέσα από φωτογραφίες αποτελεί ένα σφάλμα λογικής, αν όχι το ψάξιμο ενός ψύλλου στα άχυρα. Όπως και μια καλή φωτογραφία, αυτή η δήλωση είναι σαφής, αλλά όχι αναγκαστικά αληθινή.



σ.200

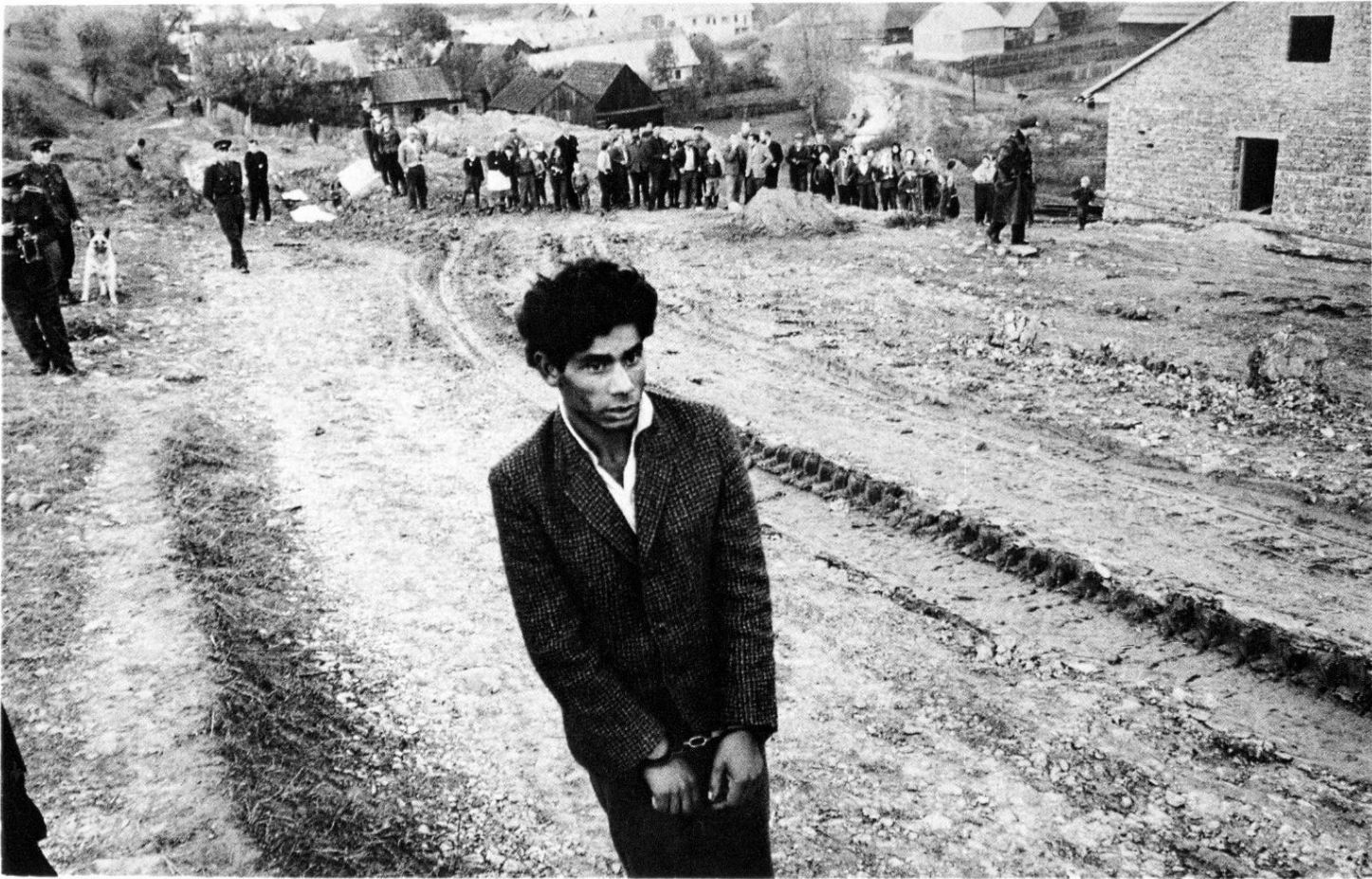
Ray K. Metzker. Αμερικανός, γεν. 1931

Χωρίς τίτλο, 1969

Μια σελίδα κοντάκτ είναι η εκτύπωση πολλών αρνητικών πάνω σε ένα φωτογραφικό χαρτί. Πολλοί φωτογράφοι ανακάλυψαν κατά καιρούς πάνω στις εκτυπώσεις των κοντάκτ τους γεινιάσεις εικόνων που λειτουργούσαν μαζί για να παράγουν νοήματα διαφορετικά από αυτά των μεμονωμένων εικόνων. Αυτά τα νοήματα μπορεί να εξαρτώνται από μια τυχαία σύμπτωση γεινιάσης, ή από έναν αναπάντεχο επαναπροσδιορισμό χωρικών σχέσεων, ή και από τα δύο. Από την στιγμή που το αποτέλεσμα πάνω στο κοντάκτ δεν ήταν ηθελημένο, ο φωτογράφος συνήθως το παρατηρούσε στα γρήγορα, και μετά το ξεχνούσε.

Ο Roy Metzker αποδέχτηκε την υπόδειξη, και χρησιμοποίησε αυτήν την δυνατότητα ηθελημένα. Από την αρχή της δεκαετίας του '60 επεξεργάστηκε έξι παραλλαγές πάνω στην βασική ιδέα του αθροιστικού νοήματος όπως αυτό διαμορφώνεται από πολλαπλές εικόνες, χρησιμοποιώντας τις σε διάφορους συνδυασμούς, πολλαπλά εκτυπωμένες εικόνες, διαδοχικές εικόνες, επανάληψη των ίδιων ή αντίστοιχων αρνητικών, επανάληψη με τονική διαφοροποίηση, κοκ – όλα αυτά εκτελεσμένα τόσο φωτογραφικά όσο και μηχανικά. Οι πιο φιλόδοξες από αυτές τις εικόνες είναι έργα με περίπλοκη δομή προορισμένα για έκθεση. Άλλες, καταλληλότερες για αναπαραγωγή σε βιβλία, είναι τόσο απλές όσο αυτή που δείχνεται εδώ, που προτείνει την ιδέα στην απλούστερη μορφή της: την θεώρηση δυο διαδοχικών εικόνων σαν μιας μοναδικής φωτογραφίας.

Η θεώρηση των δυο κάδρων σαν μία εικόνα επιφέρει μια βαθιά αλλαγή στον εικαστικό χαρακτήρα των δυο μερών. Ειδομένη ξεχωριστά, κάθε εικόνα αναπαριστά μια φιγούρα σε ένα επίπεδο που υποχωρεί προς το βάθος. Όταν τις βλέπουμε μαζί το έδαφος δεν έχει πια βάθος. Από την στιγμή που παρατηρούμε και τις δυο φιγούρες από την ίδια απόσταση, θεωρούμε ότι αυτές ανήκουν στο ίδιο επίπεδο, και η παραλία μετατρέπεται σε ένα φόντο, λειτουργώντας το ίδιο παράξενα όπως ο ουρανός. Οπτικά, οι δύο φιγούρες δεν ξεκουράζονται αλλά πέφτουν, ή μάλλον καλύτερα επιπλέουν: χωρίς βάρος και κατεύθυνση σαν δυο αστροναύτες, ή δυο ασυνήθιστους αγέλους σε μια οροφή του Correggio.



σ.202

Josef Koudelka. Τσέχος, γεν. 1938

Χωρίς τίτλο, αχρονολόγητη

Ο Josef Koudelka πέρασε τον περισσότερό του χρόνο σαν φωτογράφος κάνοντας εικόνες των τσιγγάνων της ανατολικής Ευρώπης. Το έκανε αυτό όχι επειδή του το ζήτησαν, ή επειδή σκέφτηκε ότι θα έκανε καλό στον κόσμο, αλλά επειδή βρήκε το θέμα ανεξάντλητα ελκυστικό, και ίσως επίσης επειδή οι τσιγγάνοι φαίνονται σαν ένα είδος υπό εξαφάνιση, χωρίς ιδιαίτερη ελπίδα επιβίωσης στην ανατολική Ευρώπη ή αλλού.

Αν και πολλές από τις εικόνες του Koudelka περιέχουν πληροφορίες για την καθημερινότητα της ζωής των τσιγγάνων, η βασική τους επιδίωξη δεν φαίνεται να βρίσκεται στην καταγραφή αυτών των ανθρωπολογικών στοιχείων. Φαίνεται αντίθετα να στοχεύουν σε μια εικαστική απόσταση ενός αποτυπώματος ανθρώπινων αξιών: ένα αποτύπωμα που περικλείει θέατρο, έντονες χειρονομίες, γενναιότητα, συντροφικότητα, και πικρή μοναξιά. Το αποτύπωμα και η υφή των εικόνων του σχηματίζουν το σιωπηλό ισοδύναμο ενός επικού δράματος.

Αυτή η εικόνα δεν είναι τυπική με την έννοια ότι το αντικείμενο έχει ένα έντονο αφηγηματικό ενδιαφέρον, αλλά περιέχει όπως και η υπόλοιπη δουλειά του Koudelka μια μυθική διάσταση και έναν αδρό λυρισμό σαν αυτόν των ρυθμών των αρχαίων τροβαδούρων.

Ο νέος άνδρας στην φωτογραφία κρίθηκε ένοχος δολοφονίας, και οδηγείται στο μέρος της εκτέλεσής του. Οι αστυνομικοί που τον συνοδεύουν δεν φαίνονται στην εικόνα. Ακόμα και σωματικά παρουσιάζεται μόνος του όπως προχωρά προς τον προορισμό του. Οι χειροπέδες έχουν πιέσει την σιλουέτα του στο σχήμα ενός απλού ξύλινου φέρετρου. Το ίχνος του λάστιχου ενός φορτηγού στην γη, σαν ένα σχοινί από τον λαιμό του, τον οδηγεί μπροστά. Μέσα στο κεκλιμένο πλαίσιο το σώμα του γέρνει προς τα πίσω, σαν να αναγνωρίζει τον τρόπο.

Στο βάθος το χωριό πληροί τον ρόλο του σαν μάρτυρα. Αστυνομικοί κρατούν τα παιδιά και τους ενήλικες στην πρέπουσα απόσταση. Οι υψηλόβαθμοι αξιωματικοί βηματίζουν, χωρίς να κρατούν τίποτα. Ο στρατιώτης στα αριστερά σκοπεύει με την αναδιπλούμενη μηχανή του για να καταγράψει το γεγονός.



σ.204

Lee Friedlander. Αμερικανός, γεν. 1934

Νέα Ορλεάνη, 1968

Έχει γενικά υποστηριχθεί ότι η φωτογραφία είναι χρήσιμη, με την ίδια έννοια που είναι χρήσιμο το κινίνο. Εξαιρετικά και πειστικά δοκίμια έχουν γραφτεί πάνω σ' αυτή τη γραμμή: αυτά είναι γνωστά και δεν χρειάζεται να αναφερθούν εδώ. Θα έπρεπε παρ' όλα αυτά να προστεθεί ότι κάποιες από τις καλύτερες φωτογραφίες χρησιμεύουν με τον ίδιο τρόπο που είναι χρήσιμη η ταχυδακτυλουργία, η θεολογία ή τα αφηρημένα μαθηματικά – με άλλα λόγια χρησιμεύουν μόνο σαν τροφή για το ανθρώπινο πνεύμα.

Όταν ο Lee Friedlander έκανε αυτή την φωτογραφία έπαιζε ένα είδος παιχνιδιού. Το παιχνίδι είναι ασαφούς κοινωνικής χρησιμότητας και επιφανειακά θα μπορούσε να θεωρηθεί ασήμαντο. Οι κανόνες του παιχνιδιού είναι τόσο δοκιμαστικοί που αυτόματα (αλλά με λεπτό τρόπο) τροποποιούνται κάθε φορά που το παιχνίδι παίζεται με επιτυχία. Ο επικεφαλής διαιτητής του παιχνιδιού είναι η Παράδοση, που καταγράφει τα αποτελέσματα των προηγούμενων παρτίδων, έτσι ώστε κανείς από τους προηγούμενους νικητές να μην μπορεί να κερδίσει ξανά. Ο σκοπός

του παιχνιδιού είναι η γνώση, αγάπη, και εξυπηρέτηση της όρασης, και το βασικό στρατηγικό πρόβλημα είναι η εξεύρεση ενός άλλου είδους ευκρίνειας μέσα από τα βάτα της ανοργάνωτης αίσθησης. Όταν μια παρτίδα ολοκληρώνεται με επιτυχία, ο παίκτης μπορεί να μετακινηθεί σε μια άλλη συστάδα βάτων.

Η μεγαλύτερη, σκούρα σιλουέτα μέσα στην ανάκλαση της βιτρίνας είναι (προφανώς) ο φωτογράφος. Ο Friedlander έκανε πολλές τέτοιες φευγαλέες και ελλειπτικές αυτοπροσωπογραφίες, εν μέρει αναμφίβολα λόγω της εύκολης πρόσβασης του θέματος, εν μέρει λόγω της έλξης του από την διαφάνεια και την αντανάκλαση σε σχέση με το επίπεδο της εικόνας, και εν μέρει επειδή τέτοιες εικόνες του θυμίζουν αργότερα σε ποια μέρη ήταν και πως αισθανόταν όταν ήταν εκεί. Η μικρή φιγούρα στο λευκό τετράγωνο πάνω από την καρδιά του φωτογράφου είναι επίσης ο φωτογράφος, όπως αντανάκλαται από ένα καθρέφτη στο πίσω μέρος του μαγαζιού. Ο άνθρωπος που στέκεται δίπλα στο αυτοκίνητο (όπως ο δωρητής στην αγιογραφία του ιερού) είναι απλά ένας περαστικός, που αναρωτιέται τι κοιτάζει ο φωτογράφος. Θα ήταν φυσικά δυνατόν να σχεδιαστεί ένα διάγραμμα, με γραμμές και βέλη και σκιασμένα επίπεδα, που να εξηγεί χοντρικά ότι η ίδια η εικόνα εξηγεί ακριβώς. Αλλά ποιόν λόγο θα εξυπηρετούσε μια τέτοια βαρβαρότητα;



σ.206

Diane Arbus. Αμερικανίδα, 1923 – 1971

Αγόρι με ψάθινο καπέλο και σημαία περιμένοντας να βαδίσει σε μια διαδήλωση υπέρ του πολέμου, Νέα Υόρκη, 1967

Μέσα σε λιγότερα από δέκα χρόνια δουλειάς η Diane Arbus επέφερε μια βαθιά αναθεώρηση στις προθέσεις της φωτογραφίας. Η δουλειά της απομακρύνθηκε από τις βασικές αναζητήσεις της περασμένης γενιάς. Έδωσε μεγαλύτερο βάρος στην ψυχολογική από την μορφολογική ακρίβεια, στην ιδιωτική σφαίρα από τα κοινωνικά προβλήματα, στο διαρκές και το πρωτότυπο από το εφήμερο και το τυχαίο, και στο θάρρος από την λεπτότητα. Πάνω σ' αυτές οι επιλογές

εργάστηκε με μεγάλη εξυπνάδα και ιδιαίτερη θέληση – η τελευταία κρυμμένη καλά από το χιούμορ, και από μια προσεκτικά υπολογισμένη δόση αυτο-αποδοκιμασίας.

Με ελάχιστες εξαιρέσεις, η Arbus φωτογράφησε μόνο ανθρώπους. Η δύναμη αυτών των προσωπογραφιών μπορεί να είναι ένα μέτρο του βαθμού με τον οποίο το υποκείμενο και η φωτογράφος συμφώνησαν να ριψοκινδυνεύσουν την αμοιβαία εμπιστοσύνη και αποδοχή. Ενδιαφερόταν για αυτούς για ότι ακριβώς ήταν: όχι αντιπρόσωποι φιλοσοφικών θέσεων ή τρόπων ζωής ή ανθρώπινοι τύποι αλλά μοναδικά μυστήρια. Τα υποκείμενά της σίγουρα καταλάβαιναν την στάση της, και παρουσίαζαν τους εαυτούς τους χωρίς υπεκφυγές, ξέροντας ότι δεν επιστρατεύονταν για να υπηρετήσουν έναν ξένο σκοπό. Αναμφίβολα τους ενδιέφερε και η ίδια. Σε κάποιες περιπτώσεις δεν θα πρέπει να ήταν καθαρό ποιος ήταν ο γαμπρός και ποιος ο κουμπάρος.

Οι ιδιαίτερες, ξεχωριστές παρουσίες στις εικόνες της υπερβαίνουν τις σχηματοποιήσεις των τύπων: τα σήματα που φορούν τα υποκείμενά της θυμίζουν συχνά στολές που κρύβουν από τον τυχαίο παρατηρητή μια πιο εσωτερική αλήθεια.