

**Η φωτογραφία ντοκουμέντου ως σύγχρονη τέχνη
μέσα από τη μελέτη περίπτωσης ενός διεθνούς φεστιβάλ
φωτογραφίας με θέμα το προσφυγικό και την κρίση**

Πάσκουα Βοργιά

A.M.: 4114M002

Επιβλέπων καθηγητής: Γιάννης Σκαρπέλος

**Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
Πολιτιστική Διαχείριση**

Αθήνα

Μάιος 2016

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

A. Εισαγωγή.....σελ.	2
B. Μεθοδολογία.....σελ.	5
Γ. Ιστορικό και θεωρητικό συγκείμενο.....σελ.	7
Γ1. Φωτογραφία και Τέχνη: μια μικρή αναδρομή.....σελ.	7
Γ2. Τί είναι φωτογραφικό ντοκουμέντο;.....σελ.	10
Γ3. Η σχέση του ντοκουμέντου με την αλήθεια.....σελ.	13
Δ. Το Μεσογειακό Φεστιβάλ Φωτογραφίας Ρεθύμνου.....σελ.	16
Δ.1. Παρουσίαση του φεστιβάλ.....σελ.	16
Δ.2. Μια κριτική ανάγνωση του φεστιβάλ.....σελ.	18
Δ.3. Οι εκθέσεις και οι αφηγήσεις του φεστιβάλ.....σελ.	20
Ε. Συζήτηση/Συμπεράσματα.....σελ.	34
Ε.1. Ο ιδεολογικός πόλεμος του μετα-μοντερνισμού: «Κοινωνική διορατικότητα» εναντίον «εκλεπτυσμένου σολιψισμού».....σελ.	34
Ε.2 Μια απόπειρα ανακωχής: «The Pictorial Turn».....σελ.	42
Ε.3. Το Σύγχρονο Ντοκιμαντέρ (New Documentary).....σελ.	44
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....σελ.	46
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....σελ.	50

Η φωτογραφία ντοκουμέντου ως σύγχρονη τέχνη μέσα από τη μελέτη περίπτωσης ενός διεθνούς φεστιβάλ φωτογραφίας με θέμα το προσφυγικό και την κρίση

Το να κοιτάζεις δεν μεταφράζεται απαραίτητα στο να πιστεύεις, να νοιάζεσαι ή να δρας. Αυτή είναι η διαλεκτική, στην καρδιά της φωτογραφίας του πόνου.
(Susie Lienfield, 2011)

Η ανάγκη να δοθεί φωνή στον πόνο είναι συνθήκη κάθε αλήθειας.
(Theodor Adorno, 1973)

A. Εισαγωγή

Στην παρούσα μελέτη θα επιχειρηθεί μια διερεύνηση του πολιτισμικού νοήματος του σύγχρονου φωτογραφικού ντοκιμαντέρ στο πλαίσιο της σύγχρονης τέχνης, μέσα από τη μελέτη περίπτωσης ενός διεθνούς φεστιβάλ φωτογραφίας. Πρόκειται για το Φεστιβάλ Μεσογειακής Φωτογραφίας (Medphoto) που πραγματοποιείται για πρώτη φορά το καλοκαίρι του 2016 στο Ρέθυμνο Κρήτης, με τίτλο «Borders & Crossroads». Θέμα του φεστιβάλ είναι το προσφυγικό ζήτημα και η θέση της Μεσογείου στη σημερινή Ευρώπη.

Το φεστιβάλ, σαν είδος πολιτιστικού θεσμού, έχει τη δική του ιδιαίτερη προέλευση και αυτόνομη υπόσταση, με ιστορικά κοινωνικοποιητικό και κοινοτικό χαρακτήρα. Όμως από το 19^ο αιώνα και μετά, και ιδιαίτερος στα δυτικά αστικά και ημι-αστικά κέντρα, τείνει να αποκτήσει μια διάσταση αμιγώς καλλιτεχνική, όπως συμβαίνει και με τα μεγάλα φεστιβάλ που αποτελούν τους πιο επιδραστικούς θεσμούς σύγχρονης τέχνης σήμερα (βλ. Ντοκουμέντα, Μανιφέστα, Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης, Μήνας Φωτογραφίας, κλπ.).

Στο κόσμο της σύγχρονης τέχνης, όπου κυριαρχεί η σχεσιακή αισθητική¹, και στις απανταχού καλλιτεχνικές μπιενάλε της κοινωνικής συμμετοχής, της διαδικασίας και της συνεργασίας, η φωτογραφία καταλαμβάνει πλέον μία προνομιούχο θέση στο μουσείο αλλά και στην αγορά τέχνης. (James, 2005).

Ενδεικτικά, ένα από τα πιο καθιερωμένα φεστιβάλ φωτογραφίας είναι ο Μήνας Φωτογραφίας του Παρισιού, που δημιουργήθηκε το 1980 και εξακολουθεί να πραγματοποιείται κάθε δύο χρόνια με τη συμμετοχή πολλών πολιτιστικών ιδρυμάτων και γκαλερί της πόλης (Markidou, 2015). Στην Ελλάδα αντίστοιχοι σημαντικοί θεσμοί είναι η Φωτογραφική Συγκυρία που ξεκίνησε το 1988, και που συνέχειά της είναι η PhotoBiennale του Μουσείου Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, ενώ ο Διεθνής Μήνας Φωτογραφίας που διοργανώθηκε για πρώτη φορά το 1987

¹ Στο ομώνυμο βιβλίο του ο επιμελητής Nicholas Bourriaud όρισε την έννοια της σχεσιακής αισθητικής και τέχνης ως ένα σύνολο καλλιτεχνικών πρακτικών που παίρνουν ως θεωρητικό και πρακτικό σημείο εκκίνησης το σύνολο των ανθρώπινων σχέσεων και το κοινωνικό τους πλαίσιο, παρά έναν ανεξάρτητο και ιδιωτικό χώρο.

από το Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας με χρηματοδότηση από το Υπουργείο Πολιτισμού, συνεχίζεται και σήμερα.

Θα έλεγε κανείς, ότι ένα από τα κοινά χαρακτηριστικά τέτοιων φεστιβάλ είναι ότι εκτείνονται σε πάνω από ένα σημεία παρουσίασης εκθέσεων και εκδηλώσεων μέσα σε μία πόλη – άλλοτε και σε πάνω από μία πόλη, όπως π.χ. θα συμβεί με την Ντοκουμέντα του '17 που θα γίνει σε Αθήνα και Κάσελ-, δηλαδή υπάρχει εμπλοκή πολλών γκαλερί και άλλων εκθεσιακών χώρων, συμβολή των τοπικών αρχών, επιχειρήσεων, συλλογικοτήτων, και άλλων φορέων της τοπικής κοινότητας, αλλά και πληθώρα εκδηλώσεων και καλλιτεχνών που συμμετέχουν. Ο χαρακτήρας ενός φεστιβάλ είναι συνήθως πέρα από πολιτιστικός και έντονα κοινωνικός.

Σε ένα φεστιβάλ σύγχρονης φωτογραφίας, όπως είναι το Medphoto, και μάλιστα με έμφαση στο είδος του ντοκιμαντέρ, όπως θα παρουσιαστεί στη συνέχεια, συνδιαλέγονται φωτογραφικές πρακτικές που σχετίζονται με την καταγραφή κοινωνικών θεμάτων, μαζί με μεθόδους δημιουργίας παρουσίασης και θέασης που παραδοσιακά πραγματώνονται μέσα στο πλαίσιο θεσμών της σύγχρονης τέχνης, όπως π.χ. στην γκαλερί, το μουσείο, κλπ. Έτσι, παρατηρεί κανείς μια μίξη των διαφόρων φωτογραφικών ειδών (ντοκιμαντέρ, δημιουργική/καλλιτεχνική φωτογραφία, φωτορεπορτάζ, κλπ.) και μια διάχυση των ορίων και συμβάσεων που δημιουργεί ερωτήματα σχετικά με την αλληλεπίδραση πλαισίου, χρήσης και περιεχομένου της φωτογραφίας, τα οποία και θα μας απασχολήσουν στην παρούσα μελέτη.

Στο φεστιβάλ υπό εξέταση, ιδιαίτερη σημασία έχει η θεματική εστίαση σε ένα ζήτημα κρίσιμο της εποχής και του τόπου με επείγουσες κοινωνικές και πολιτικές προεκτάσεις, κάτι που δεν παρατηρείται συχνά σε τέτοιους θεσμούς. Σε ένα τέτοιο νοηματικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο έχει ενδιαφέρον να μελετηθεί πως αλληλεπιδρούν οι λειτουργίες της τεκμηρίωσης καθώς και το κοινωνικό νόημα του περιεχομένου και των ιστοριών που αφηγούνται οι δημιουργοί, με την αισθητική διάσταση των εικόνων. Αυτή η αισθητική διάσταση εντείνεται από τον τρόπο παρουσίασης των φωτογραφιών στις εικαστικές εκθέσεις του φεστιβάλ. Με άλλα λόγια, να μεν παρουσιάζονται ιστορίες και ανθρώπινες καταστάσεις με ιδιαίτερο κοινωνικο-πολιτικό φορτίο, αλλά με μια αισθητικοποιημένη διάσταση που είναι συνέπεια του πλαισίου παρουσίασης κυρίως, και το οποίο επιδρά με διαφορετικούς τρόπους σε δημιουργό και θεατή.

Στόχος λοιπόν της έρευνας είναι να αναλυθούν το περιεχόμενο, η θεματολογία, οι αφηγηματικές πρακτικές, αλλά και το βλέμμα (του δημιουργού και του θεατή της εικόνας), η φωτογραφική και εικαστική φόρμα της εικόνας, ο τρόπος επιλογής των καλλιτεχνών και η μορφή παρουσίασης του φωτογραφικού έργου μέσα στον καλλιτεχνικό θεσμό ενός διεθνούς φεστιβάλ φωτογραφίας – κατά προέκταση μέσα σε μια οικολογία που περιλαμβάνει την γκαλερί, το μουσείο, την κριτική τέχνης, την αγορά τέχνης, κ.ο.κ.

Σε ένα τέτοιο περιβάλλον λοιπόν, πώς «συμπεριφέρεται» το φωτογραφικό ντοκιμαντέρ σαν είδος; Πως επηρεάζεται, πώς αλλάζει, πώς αλληλεπιδρά με το περιβάλλον του και με άλλη συγγενικά είδη; Ειδικά το φωτογραφικό ντοκιμαντέρ, από την πρώτη εμφάνισή του είναι ένα είδος που παραδοσιακά συνδεόταν με την αντικειμενικότητα και την αλήθεια, αλλά και αξιολογούνταν συχνά με κριτήριο την κοινωνική του λειτουργία και χρησιμότητα. Μέσα σε αυτή τη ρητορική της

αυθεντικότητας και της ηθικότητας, άλλοτε αποσιωπούσαν η σημασία του πλαισίου και τρόπου χρήσης της φωτογραφίας από διάφορες δομές εξουσίας και επιρροής, άλλοτε απορρίπτονταν με ηθικολογικού τύπου επιχειρήματα η αισθητική και καλλιτεχνική διάσταση του φωτογραφικού έργου. Εξάλλου, τις περισσότερες φορές η υποκειμενικότητα του δημιουργού, ήταν σημείο αμφιλεγόμενο για διάφορες μετα-νεωτερικές και μετα-μαρξιστικές κριτικές θεωρίες που κατά το μεγαλύτερο μέρος τους έβλεπαν τη φωτογραφία τουλάχιστον με καχυποψία. Σε αυτή τη μελέτη και οι τρεις προαναφερθέντες παράγοντες – πλαίσιο χρήσης, αισθητική διάσταση και το προσωπικό, υποκειμενικό στοιχείο του δημιουργού – συνιστούν βασικά κριτήρια ανάλυσης νοήματος των φωτογραφικών εικόνων, καθώς θεωρούνται αναπόσπαστες διαστάσεις αυτού που λέμε φωτογραφία ντοκουμέντου σήμερα.

Στην εποχή μας, ενώ η οντολογική σχέση της φωτογραφίας με την πραγματικότητα συνεχίζει να είναι πάντα στο προσκήνιο των συζητήσεων περί του μέσου, έχει προ πολλού κορυφωθεί η συνειδητοποίηση για την πολιτική της δύναμη και τη θέση της ως η σημαντικότερη σύγχρονη μορφή επικοινωνίας. Πλέον πολιορκούμαστε καθημερινά από χιλιάδες εικόνες, η αναπαράσταση των γεγονότων του κόσμου γίνεται κυρίως μέσα από φωτογραφικές λήψεις, άλλοτε δημοσιογράφων, άλλοτε πολιτών που χρησιμοποιούν το κινητό τους και διαδίδουν φωτογραφίες μέσα στα κοινωνικά δίκτυα, μέσω τηλεοράσεων και εφημερίδων, έντυπων αλλά και ψηφιακών. Η πολιτισμική σημασία και η δύναμη της φωτογραφίας για την κατανόησή μας του κόσμου είχε επισημανθεί ήδη από τον Benjamin (1978) ο οποίος μίλησε για την μαζική και τεχνική αναπαραγωγή της και τον εκδημοκρατισμό της τέχνης. Πλέον η φωτογραφία δεν αναπαράγεται μόνο μαζικά, αλλά και χρησιμοποιείται μαζικά από τους εκατομμύρια ανθρώπους στον κόσμο που διαθέτουν κινητά ή κάμερες. Ίσως ζούμε στην εποχή της τηλε-όρασης, όπου αντικρύζουμε τον κόσμο από μακριά. Για κάποιους, η εποχή των εικόνων σημαίνει επιστροφή στον μαγικό κόσμο μιας σκέψης κυκλικής (και όχι γραμμικής) (Flusser, 1998) ενώ η εικόνα είναι μια αυθύπαρκτη ολότητα που διαφεύγει τις όποιες προσπάθειες γίνονται να ερμηνευτεί με βάση τη γλώσσα, εφόσον είναι πέρα από το πραγματικό, και πέρα από το συμβολικό (Mitchell, 1996): δεν είναι ούτε πράγμα, αλλά ούτε και γλώσσα, παρά όπως λέει και ο Barthes (1978), είναι ένα μήνυμα χωρίς κώδικα.

Το σίγουρο είναι ότι η εικόνα στην εποχή μας αποτελεί τον πιο σημαντικό και μαζικό τρόπο ανθρώπινης επικοινωνίας. Ακριβώς αυτή η αυτοσυνειδητότητα του ότι βρισκόμαστε σε έναν πολιτισμό που βασίζεται στην κάμερα είναι ένα θεμελιώδες γνώρισμα της σύγχρονης φωτογραφίας, που αποδίδεται στον μεταμοντερνισμό (Wells, 2003), δηλαδή στην εποχή μας.

Με βάση τα παραπάνω, παίρνοντας ως παράδειγμα το συγκεκριμένο φεστιβάλ, θα διατυπωθούν γενικότερα ερωτήματα, που «ταλαιπωρούν» το φωτογραφικό μέσο από την γέννησή του: Ποιά είναι η χρήση της φωτογραφίας; Τι σημαίνει τεκμηρίωση; Πότε μια φωτογραφία είναι ντοκουμέντο και πότε καλλιτεχνικό έργο; Τι συνιστά κριτική ματιά και ποια είναι η ερμηνευτική διαδικασία που μπορεί να κατανοήσει επαρκώς το πολιτισμικό νόημα ενός φωτογραφικού έργου; Και πως όλα αυτά προσδιορίζονται από το εκάστοτε πλαίσιο δημιουργίας, ερμηνείας και παρουσίας; Με άλλα λόγια θα διατυπωθούν ερωτήματα για την σχέση της φωτογραφίας με την πραγματικότητα, τις διαδικασίες

που συνιστούν το νόημα μέσα στη φωτογραφία, την κοινωνική χρησιμότητα των φωτογραφιών και τα θεσμικά πλαίσια μέσα στα οποία παράγονται και καταναλώνονται (Burgin, 1982).

Όσον αφορά τη δομή της μελέτης αυτής, θα ξεκινήσουμε με μια σύντομη ιστορική ανασκόπηση και θεωρητική πλαίσισωση της φωτογραφίας ως τέχνης από τον 19ο αιώνα μέχρι σήμερα, προκειμένου να γίνει σαφής η εξέλιξη των ιδεών και του πλαισίου που επηρέασαν όχι μόνο τη δημιουργική διαδικασία του φωτογράφου αλλά και το βλέμμα και την αισθητική πρόσληψη του θεατή, δίνοντας βεβαίως ιδιαίτερη έμφαση στο είδος του φωτογραφικού ντοκιμαντέρ. Στη συνέχεια, θα συζητηθεί το σύγχρονο πλαίσιο μέσα στο οποίο δρα το φωτογραφικό ντοκιμαντέρ, σε σχέση με άλλα είδη, όπως τη φωτοειδησεογραφία και την καλλιτεχνική φωτογραφία. Έπειτα θα περιγράψουμε συνοπτικά το φεστιβάλ υπό εξέταση, αλλά και τη διαδικασία οργάνωσης, επιλογής και παρουσίασης των έργων. Τέλος, μέσα από τις αναλύσεις έργων και εικόνων, αλλά και εκθέσεων και άλλων δράσεων που παρουσιάζονται στο φεστιβάλ, θα επιχειρήσουμε να αναδείξουμε τις πολύ ενδιαφέρουσες συνάψεις και αλληλεπιδράσεις που συμβαίνουν στο φωτογραφικό ντοκιμαντέρ μέσα στο πλαίσιο της σύγχρονης τέχνης, μέσα στο οποίο εξελίσσεται ως δημιουργική διαδικασία.

Συνοπτικά, θα επιχειρηθεί μια ανάλυση των πολιτισμικών προεκτάσεων και ανα-νοηματοδοτήσεων που προκύπτουν από τη σύζευξη του φωτογραφικού ντοκιμαντέρ με τη σύγχρονη τέχνη: τις πρακτικές, τα εργαλεία, τις συμβάσεις της.

B. Μεθοδολογία

Η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε στην παρούσα ανάλυση είναι η μελέτη περίπτωσης του Μεσογειακού Φεστιβάλ Φωτογραφίας Ρεθύμνου. Ο χρόνος που χρειάστηκε για την μελέτη εκτείνεται από την αρχική σύλληψη του φεστιβάλ ως ιδέα από τους διοργανωτές του, μέχρι και λίγο πριν το στήσιμο των εκθέσεων, δηλαδή από το φθινόπωρο του 2015, μέχρι το Μάιο του 2016. Η συλλογή των δεδομένων προέκυψε από την παρατήρηση των συναντήσεων της οργανωτικής και επιμελητικής ομάδας, από πολλαπλές συναντήσεις και συζητήσεις με τον καλλιτεχνικό διευθυντή και τους επιμελητές, ενώ χρησιμοποιήθηκε η θεωρητική, μουσειολογική και εικαστική ανάλυση των διαφόρων εκθέσεων, καθώς και η παρακολούθηση όλων των σταδίων της προετοιμασίας, από τον σχεδιασμό του αρχικής σύλληψης, την επιλογή των φωτογράφων και των έργων τους, την διαδικασία του editing και του σχεδιασμού των εκθέσεων, τη συγγραφή των κειμένων, αλλά και την επικοινωνία της οργανωτικής ομάδας εσωτερικά και εξωτερικά, με καλλιτέχνες, χορηγούς, μίντια, εθελοντές, πολιτιστικούς οργανισμούς, κλπ.

Για την ανάλυση των εκθέσεων και των εικόνων, χρησιμοποιήθηκε η μέθοδος που προτείνει η Wells στο Handbook of Visual Analysis (2001), μια μεθοδολογία που προκύπτει από τις πολιτισμικές σπουδές. Χαρακτηρίζεται από την ίδια «εκλεκτική» καθώς συνδυάζει στοιχεία από διαφορετικές προσεγγίσεις της οπτικής ανάλυσης εικόνων (φωτο-ανάλυση, σημειωτική ανάλυση, ανάλυση περιεχομένου, εικονογραφική ανάλυση, κοινωνική σημειωτική ανάλυση, κλπ). Υπό αυτό το πρίσμα, εξετάστηκαν το πλαίσιο της θέασης των εικόνων, το πλαίσιο

δημιουργίας των εικόνων, αλλά και οι υπό χρήση φωτογραφικές συμβάσεις που αφορούν το μέσο, όπως το κάδρο, το βλέμμα, το φως, το φόντο, η εστίαση, κλπ. Επιπλέον εξετάζονται οι κοινωνικές συμβάσεις που προκύπτουν από το ευρύτερο κοινωνικο-ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο, προκειμένου να δοθεί εξίσου έμφαση στο ιδεολογικό μήνυμα και τη ρητορική των εικόνων.

Σύμφωνα με τη Wells, αυτή η μέθοδος που προκύπτει από τις πολιτισμικές σπουδές επιτρέπει στον ερευνητή να ακολουθήσει τα διάφορα στάδια στον κύκλο της παραγωγής, της κυκλοφορίας, και της κατανάλωσης της εικόνας, όπου στοιβάζονται και αλληλεπιδρούν διαφορετικά επίπεδα νόηματος. Έτσι, οποιαδήποτε φωτογραφία μπορεί να ειπωθεί, αναλυθεί και ερμηνευτεί από πολλές διαφορετικές σκοπιές: να αντιμετωπιστεί ως στοιχείο κοινωνικής ή ιστορικής μαρτυρίας και να ερευνηθεί με βάση τις προθέσεις του φωτογράφου και το συγκεκριμένο πλαίσιο παραγωγής της, να συσχετιστεί με την πολιτική και την ιδεολογία, να αξιολογηθεί μέσω αναφορών στη διαδικασία και την τεχνική, να εξεταστεί από την άποψη της αισθητικής και των παραδόσεων της αναπαράστασης στην τέχνη, να συζητηθεί σε σχέση με την τάξη, τη φυλή και το κοινωνικό φύλο, να αναλυθεί μέσω αναφορών στην ψυχανάλυση ή να αποκωδικοποιηθεί ως σημειολογικό κείμενο (Wells, 2007). Περισσότερο από μια συγκεκριμένη μεθοδολογία, οι οπτικές πολιτισμικές σπουδές², θέτουν μία ατζέντα ερωτήσεων και ζητημάτων προκειμένου να καλυφθεί στο πλήρες εύρος της η ανάλυση της εικόνας, είτε πρόκειται για έναν πίνακα της Αναγέννησης, είτε για μια διαφημιστική καμπάνια.

Στόχος μιας τέτοιας προσέγγισης είναι να αναγνωριστεί η πολυπλοκότητα της εικόνας, η οποία σε αυτήν την εργασία αντιμετωπίζεται ως πολυσχιδές πολιτισμικό τεχνούργημα. Έτσι λαμβάνονται υπόψη και πολιτικά ζητήματα, θεσμοί και ιδεολογικοί μηχανισμοί και σύμβολα, κάτι που καθιστά αυτήν την προσέγγιση δύσκολο να τυποποιηθεί. Η εξερεύνηση νέων κατευθύνσεων και συσχετισμών και η δημιουργική διαδικασία του αναλυτή εξυπηρετεί την εγκυρότητα αυτού του μεθοδολογικού μοντέλου.

Τα πολλαπλά επίπεδα της εικόνας συνάδουν με τα πολλαπλά επίπεδα και της συγκεκριμένης μεθοδολογικής προσέγγισης. Άλλωστε όπως μας λέει και ο Becker (1995), οι φωτογραφίες, όπως και όλα τα έργα τέχνης, αποκτούν το νόημά τους από τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι που εμπλέκονται μαζί τους τις κατανοούν, τις χρησιμοποιούν και έτσι τους αποδίδουν νόημα. Αυτό ακριβώς το νόημα είναι που αυτή η εργασία αποπειράται να διερευνήσει, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο δημιουργείται.

Στην παρούσα μελέτη λοιπόν, η εικόνα αναλύεται σαν αναπόσπαστο μέρος των κοινωνικών διεργασιών και διαδικασιών που την καθορίζουν. Η φωτογραφία δεν μπορεί να ειπωθεί σαν μία οντότητα που αρχίζει και τελειώνει στο κάδρο της, παρά σαν ένα κομμάτι ενός πολυεπίπεδου «παζλ», που εκτείνεται και πέρα από τη σύλληψη του δημιουργού, στις κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες της εποχής. Η κάθε εικόνα έχει την δική της πολιτιστική και πολιτισμική ιστορία, ενώ μέσα της

² Οι οπτικές πολιτισμικές σπουδές είναι υπο-πεδίο των πολιτισμικών σπουδών και εκκινούν από την πρωταρχική σημασία των οπτικών τεχνολογιών στη σύγχρονη κοινωνία.

αντανακλάται η εποχή και ο τόπος που δημιουργήθηκε καθώς και το ευρύτερο πλαίσιο που τη νοηματοδοτεί.

Γ. Ιστορικό και θεωρητικό συγκείμενο

Γ1. Φωτογραφία και Τέχνη: μια μικρή αναδρομή

Η φωτογραφία είναι γέννημα του 19^{ου} αιώνα³. Μάλιστα, σύμφωνα και με τη σχετική επισήμανση του Barthes, ο συγκεκριμένος αιώνας μας έδωσε και την ιστορία (1984), ενώ και η κοινωνιολογία χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά σαν όρος το 1827, λίγα μόνο χρόνια πριν την ανακάλυψη της φωτογραφίας. Την εποχή που ανακαλύφθηκε η φωτογραφία, βρισκόταν στο απόγειό της η βιομηχανική επανάσταση, και οι θεωρίες του Μαρξ για το κεφάλαιο και το προλεταριάτο⁴, ενώ λίγο αργότερα θα επιδράσει καθοριστικά στην ανθρώπινη συνείδηση με τη θεωρία του για το ασυνείδητο, ο Σίγκμουντ Φρόυντ. Στην καρδιά της νεωτερικής περιόδου, έχει ήδη συμβεί μια στροφή στην ανθρώπινη σκέψη και μια ιστορική αναμέτρηση με νέες τεχνολογίες, την αυτοματοποίηση της εργασίας και τις κοσμικές φιλοσοφικές θεωρίες, ενώ σιγά-σιγά δύνει η ρομαντική περίοδος και εισάγεται το κίνημα του ρεαλισμού (ενώ προετοιμάζονται οι ευρωπαϊκές δημοκρατικές εξεγέρσεις του 1848).

Έτσι λοιπόν, η φωτογραφία είναι κύημα της βιομηχανικής επανάστασης και της τεχνολογίας, ένα εν γένει μέσο δημιουργικής έκφρασης αλλά και κοινωνικής τεκμηρίωσης. Ως συνέπεια, από το πρώτο ξεκίνημά της αυτή η μεγάλη τεχνολογική εφεύρεση έγινε το επίκεντρο προβληματισμού γύρω από την αισθητική της υπόσταση και τις κοινωνικές χρήσεις της, κάτι που, όπως θα αναδείξει και η παρούσα μελέτη, συνεχίζεται ως φαινόμενο με αμείωτη ένταση και σήμερα. Αρχικά, καθώς η φωτογραφία ήταν μία πρωτοπόρος τεχνική που μπορούσε να αποτυπώνει με ακρίβεια και ευκολία την πραγματικότητα, θεωρήθηκε από το πολιτιστικό κατεστημένο της εποχής ότι δεν θα μπορούσε να είναι τέχνη, καθώς η υποτιθέμενη αμεροληψία του μέσου ερχόταν σε σύγκρουση με την δημιουργικότητα και την υποκειμενικότητα της σύνθεσης ενός έργου τέχνης. Έτσι η φωτογραφία αντιμετωπίστηκε κυρίαρχα ως μια μέθοδος «φυσιοκρατικής τεκμηρίωσης» και θεωρούνταν κατώτερη από την υψηλή σφαίρα της τέχνης, όπως άλλωστε προειδοποιούσε και ο Baudelaire (Wells, 2007).

Σε μια διαρκή αναζήτηση της ταυτότητας του φωτογραφικού μέσου και αντιδρώντας σε τέτοιου είδους αφορισμούς, οι φωτογράφοι της εποχής έδωσαν το έναυσμα για την τάση του πικτοριαλισμού (1885-1915) και του φορμαλισμού λίγο αργότερα που μιμούνταν τη ζωγραφική και πειραματίζονταν αισθητικά. Σε μια άλλη παράλληλη κατεύθυνση την ίδια περίοδο στην Αμερική ξεκίνησε το κίνημα της «καθαρής φωτογραφίας», που έδωσε έμφαση στην τεκμηρίωση και τις εγγενείς

³ Η ανακάλυψη της φωτογραφίας ανακοινώθηκε το 1839 από τους Daguerre και Fox Talbot, ως μια νέα τεχνολογία σταθεροποίησης εικόνων από το φως, επάνω σε σταθερή επιφάνεια.

⁴ Ο Berger (2011) έχει σχολιάσει ότι ο Μαρξ – και η θεωρία του για το προλεταριάτο – «ωρίμασε τη χρονιά που εφευρέθηκε η φωτογραφία».

δυνατότητες του μέσου, συνεχίζοντας όμως να το ενσωματώνει ως καλλιτεχνική πρακτική μέσα σε αίθουσες τέχνης και περιοδικά της εποχής.

Η πρώτη μεγάλη έκθεση φωτογραφίας έγινε το 1889 στη Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου με τίτλο «Η Τέχνης της Φωτογραφίας», ενώ για κάποιους η πρώτη προσπάθεια προσέγγισης της φωτογραφίας ως καλή τέχνη έγινε στην έκθεση Camera Club στη Βιέννη το 1881. Ακόμα πιο πριν υπάρχει η φωτογραφική έκθεση του Παρισιού το 1855, όπου εξέθεσαν οι Nadar και Bayard μεταξύ άλλων. Το σίγουρο είναι ότι από την εφεύρεση της φωτογραφίας και μετά οι φωτογραφίες εκτίθονταν συχνά στην Ευρώπη, αλλά και στην Αμερική όπως φαίνεται από τη μακρόχρονη συλλογή του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης στη Νέα Υόρκη (MOMA). Και ιστορικά, από την αρχή αυτής της διαφιλονικούμενης καλλιτεχνικής πορείας του μέσου, όπως μας λέει και η Wells, η διαφορά ανάμεσα στη φωτογραφία ντοκουμέντο και στην προσωπική εκφραστικότητα της τέχνης ήταν στο επίκεντρο όλων των προβληματισμών σε σχέση με τη φωτογραφία ως τέχνη (2007).

Μια εκ νέου καθιέρωση της φωτογραφίας ντοκουμέντο «ως μιας καλλιτεχνικής πρακτικής συνδεδεμένης με την ιστορία και την καθημερινότητα» συμβαίνει με το κίνημα του New Objectivity τη δεκαετία του '20 στη Γερμανία – με έναν από τους πιο επιφανείς εκπρόσωπους στη φωτογραφία τον August Sander (Markidou, 2015). Η αποστασιοποίηση του βλέμματος του δημιουργού και η αρτιότητα της φόρμας, σε συνδυασμό με την αποτύπωση κοινωνικών θεμάτων άρχισε να δίνει στο φωτογραφικό ντοκουμέντο μια ισάξια θέση στον κόσμο της τέχνης.

Αργότερα, καθώς το μέσο έτεινε προς το να αυτονομηθεί ιδεολογικά και μορφολογικά από την απλή τεκμηρίωση ή παραδοσιακές καλλιτεχνικές συμβάσεις, στην Αμερική τις δεκαετίες του '50 και του '60 καθιερώθηκε με τον Robert Frank, τον Lee Friedlander και άλλους, αυτό που θα ονομαστεί «υποκειμενικό» ντοκιμαντέρ. Ο πρώτος εκφραστής αυτής της τάσης ήδη από τη δεκαετία του '30 φωτογράφος Walker Evans τονίζοντας αυτή τη δημιουργική διάσταση του μέσου, σε μία από τις πιο γνωστές φράσεις του μας λέει ότι το ντοκιμαντέρ, σαν όρος, είναι αποπροσανατολιστικός, και ότι πιο σωστά αποδίδεται το είδος με τη φράση «στυλ ντοκιμαντέρ», καθώς «το τεκμήριο έχει μια χρήση, ενώ η τέχνη είναι πραγματικά άχρηστη. Επομένως η τέχνη δεν είναι ποτέ ντοκουμέντο, ενώ μπορεί βεβαίως να υιοθετήσει αυτό το στυλ». (1965). Το «υποκειμενικό ντοκιμαντέρ» λοιπόν σαν όρος χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει ένα ντοκουμέντο πιο «απελευθερωμένο» από πολιτικά και κοινωνικά προτάγματα, που διεύρυνε τη δημιουργική διαδικασία και τον τρόπο αποτύπωσης των θεμάτων, τα οποία μπορούσαν να είναι ευρύτερου πολιτισμικού ή/και ανθρωπολογικού ενδιαφέροντος. Παράλληλα αυτή η εκ νέου οριοθέτηση του είδους, αποδομούσε δια παντός τις πεποιθήσεις πολλών ετών για τη φύση της φωτογραφίας ντοκουμέντου, και την άρρηκτη και περιοριστική σχέση της με την αποτύπωση της αλήθειας, την αντικειμενικότητα και την αυθεντικότητα όσον αφορά στην ακριβή αναπαράσταση της πραγματικότητας.

Για παράδειγμα, στη διάσημη και πολύ σημαντική έκθεση New Documents που έγινε στο MOMA της Νέας Υόρκης το 1967, ένα νέο, «καθαρό» φωτογραφικό ντοκουμέντο ερχόταν να διεκδικήσει και πάλι τη θέση του σαν μια έγκυρη καλλιτεχνική φόρμα, αλλά και ανοίγοντας νέους ορίζοντες στην πολιτισμική σημασία του. Τότε πρωτοχρησιμοποιείται και η φράση «κοινωνικό τοπίο» από τον Friedlander, για να σηματοδοτήσει ακριβώς αυτό το νέο ύφος αποτύπωσης της

κοινωνικής πραγματικότητας (Baltz, 2014). Έτσι, η φωτογραφία στην εξελικτική της πορεία απενοχοποιούνταν όλο και περισσότερο στο να χρησιμοποιεί καλλιτεχνικές συμβάσεις που άλλαζαν τη γλώσσα αλλά και το νόημά της, αλλά και στο να ενσωματώνει την υποκειμενική ματιά και το προσωπικό στυλ του εκάστοτε δημιουργού.

Οι επιρροές αυτής της ευαισθησίας και λογικής της εποχής εκείνης είναι φανερές έως σήμερα, όπου «στο σύγχρονο καλλιτεχνικό ντοκουμέντο το ενδιαφέρον για τη φόρμα είναι προϊόν μιας υποκειμενικής ανάγνωσης και απεικόνισης της πραγματικότητας, μιας αντίληψης για το ρόλο του φωτογράφου που έχεις τις ρίζες της στη δεκαετία του '50 και στην υπαρξιακή περιπλάνηση του Robert Frank στην αμερικανική ήπειρο» (Markidou, 2015, p. 166).

Τα τελευταία χρόνια δε, με το ρεύμα των σκηνοθετημένων εικόνων και τα εικονοκείμενα, καθώς και την εννοιολογική χρήση της φωτογραφίας, διευρύνθηκε ακόμα περισσότερο η εκφραστική γλώσσα των καλλιτεχνών-φωτογράφων, ενώ παράλληλα, για μια ακόμα φορά αποδομήθηκε εκ νέου η σχέση της φωτογραφίας με την πραγματικότητα, την αυθεντικότητα και την αλήθεια. Σε αυτό συνέβαλε και η ψηφιακή φωτογραφία και οι νέοι τρόποι επεξεργασίας και επέμβασης στην εικόνα που αυτή τη φορά συνέβαινε μετά τη λήψη μέσα στον υπολογιστή.

Ένα παράδειγμα οικειοποίησης από τη φωτογραφία καλλιτεχνικών συμβάσεων είναι φωτογράφοι (ή «visual artists») που τυπώνουν σε μεγάλο φορμά, και είναι ιδιαίτερα επιτυχημένοι στην αγορά τέχνης, όπως ο Jeff Wall ή ο Andreas Gurski, του οποίου το έργο Rhein II (1999) θεωρείται η πιο ακριβή φωτογραφία όλων των εποχών⁵. Πέρα από την αισθητική διάσταση αυτής της επιλογής, η υιοθέτηση της πρακτικής του μεγάλου μεγέθους στην τελική παρουσίαση του έργου συνιστά επίσης έναν παράγοντα που συμβάλλει στην τήρηση απόστασης του θεατή από το έργο. Ο θεατής καλείται να απομακρυνθεί από την εικόνα, για να παρατηρήσει καλύτερα και να κατανοήσει αυτό το οποίο βλέπει. Πρόκειται για μια νέα εμπειρία της αναπράστασης, η οποία κατά τον θεωρητικό και κριτικό Michael Fried αποτελεί ρήξη με τον συμβατικό τρόπο ανάγνωσης των φωτογραφιών που είναι συνδεδεμένος με παραδοσιακούς τρόπους παρουσίασης, όπως τα βιβλία και τα περιοδικά. (Markidou, 2015). Για να περιγράψει αυτή τη σύμβαση ο Chevrier καθιέρωσε τον όρο «tableau» στο κείμενό του «The Adventures of the Picture Form in the History of Photography» (1989) – ο οποίος αφορά μία επίπεδη κατασκευή η οποία αναρτάται στον τοίχο σε κάδρο, είναι αυτόνομη και τοποθετείται ακριβώς απέναντί από τον θεατή: ο τρόπος θέασής του είναι απόλυτα σημαντικός.

Κάποιοι ονομάζουν αυτό το είδος φωτογραφίας που ανταγωνίζεται ισάξια άλλες εικαστικές τέχνες στην αγορά τέχνης «δημιουργική φωτογραφία». Ένα άλλο τέτοιο παράδειγμα είναι η δουλειά του φωτογράφου Luc Delahaye ο οποίος φωτογραφίζει σε τόπους σύγκρουσης και πολέμων, όπως το Ιράκ ή το Αφγανιστάν, σε πανοραμικό φορμά και αισθητική που θυμίζει πίνακες ζωγραφικής μεγάλων διαστάσεων. Ο Delahay «στήνει» τα θέματά του και τους ανθρώπους που φωτογραφίζει, ενώ τυπώνει σε μνημειώδεις διαστάσεις (περίπου 2.5 μέτρα σε πλάτος). Η κάθε του εικόνα στέκει μόνη της ως αυτόνομο έργο τέχνης και οι συγκεκριμένες φωτογραφίες ανήκουν σε μία σειρά που ονομάζει «History». Το έργο

⁵ Η εικόνα είναι τυπωμένη σε διαστάσεις 1.90 επί 3.60 μέτρα και πουλήθηκε το 2011 για 4.3 εκατομμύρια δολάρια.

του είναι μια υβριδική μορφή που συνδυάζει την ιστορική με τη σκηνοθετημένη φωτογραφία.

Πάντως, πέρα από τις καλλιτεχνικές συμβάσεις των δημιουργών, το να ισχυρίζεται κανείς ότι η φωτογραφία είναι τέχνη, δεν σημαίνει μόνο το να αναζητά διαφορετικές μορφές παρουσίασης, να διευρύνει την απήχηση του μέσου ή να διεκδικεί μια ισάξια θέση στην αγορά τέχνης, αλλά και να αναζητά ένα διαφορετικό πολιτισμικό νόημα.

Γ2. Τί είναι φωτογραφικό ντοκουμέντο;

Είναι δύσκολο να ορίσει κανείς τα όρια του είδους του φωτογραφικού ντοκιμαντέρ, καθώς η φωτογραφία είναι άμεσα συνυφασμένη με τη δεικτική λειτουργία της, συνδέεται δηλαδή με το άμεσο ανάφορό της, αυτό που αναπαριστά κάθε φορά. Άρα θα μπορούσε κάποιος να ξεκινήσει από το ερώτημα: τι δεν είναι ντοκιμαντέρ; Και, εφόσον, η υποκειμενική διάσταση της πραγματικότητας και των αναπαραστάσεών της σε ένα βαθμό ετεροκαθορίζεται από τα εκάστοτε πλέγματα εξουσίας και κυριαρχικών λόγων, όπως έχει αναλύσει και ο Φουκώ, ποια «πραγματικότητα» δεν είναι κατασκευασμένη και μπορεί να τεκμηριωθεί ευθέως και αδιαμεσολάβητα, ακόμα και σε είδη των οποίων τα όρια είναι λιγότερο ρευστά, όπως η πολεμική, ταξιδιωτική φωτογραφία, ή η φωτοδημοσιογραφία; Έτσι οι περισσότερες φωτογραφίες, καταλήγουν να είναι ή να μην είναι ένα είδος (υποκειμενικού) ντοκουμέντου και τίποτα άλλο.

Ιστορικά, ο όρος «ντοκουμέντο» πρωτοχρησιμοποιήθηκε το 1926 από τον John Grierson για να περιγράψει ένα είδος κινηματογράφου που ερχόταν σε αντίθεση με τις ονειρικές αναπαραστάσεις του Χόλυγουντ. Σε ύστερες προσπάθειες να οριστεί το φωτογραφικό ντοκουμέντο, επισημάνθηκε η σχέση του με το κοινωνικό όραμα, ή την επιθυμία για κοινωνική αλλαγή, εξού και η χρήση του όρου «κοινωνική φωτογραφία» από κάποιους μελετητές, μεταξύ των οποίων και ο Σκαρπέλος (2011). Σε αυτήν την περίπτωση, στόχος του φωτογράφου ήταν να στρέψει την προσοχή του κοινού του σε ένα συγκεκριμένο θέμα κοινωνικής σημασίας και να αναδείξει τα ζητήματα που θεωρούσε προβληματικά. Άλλωστε όπως επισημαίνει και η Wells (2007), η παραδειγματική μορφή του ντοκουμέντου δημιουργήθηκε κατά τη δεκαετία του '30: ήταν η τοποθέτηση των θεμάτων στο πλαίσιο ενός «κοινωνικού προβλήματος» και η υποστήριξη μιας πολιτικής ρυθμίσεων και πολιτικής διαπαιδαγώγησης.

Για παράδειγμα, την εποχή της Μεγάλης Ύφεσης στην Αμερική ένας ειδικός τομέας του Υπουργείου Γεωργίας με τίτλο Farm Security Administration είχε στόχο να επηρεάσει την κοινή γνώμη ώστε να περάσει νομοθεσία προς όφελος των φτωχών γεωργών (στο πλαίσιο του προγράμματος «New Deal»). Στα 7 χρόνια της ύπαρξης του FSA (1935-1942), ο διευθυντής του φωτογραφικού του τμήματος Roy Emerson Stryker ανέθεσε σε σημαντικούς φωτογράφους της εποχής, όπως την Dorothea Lange και τον Walker Evans μεταξύ άλλων, να αποτυπώσουν τις δύσκολες συνθήκες του γεωργικού πληθυσμού της εποχής. Αποτέλεσμα ήταν να δημιουργηθεί ένα αρχείο με 180.000 περίπου φωτογραφίες, που αποτέλεσαν σημαντικό εργαλείο κρατικής προπαγάνδας, αλλά και πολύτιμη πολιτισμική παρακαταθήκη της ιστορικής συνθήκης της εποχής. Μέσα σε αυτές τις εικόνες

υπάρχει γνώση και περιέργεια, ιδεολογία και πραγματισμός, πολιτική και προσωπική επιθυμία. Αποτελούν έναν συνδυασμό δυνάμεων θα έλεγε κανείς, που αποτελεί κυρίαρχη στιγμή στην ιστορία του φωτογραφικού ντοκιμαντέρ, μέχρι και σήμερα.

Αντίστοιχα, στο άρθρο του “Οπτική κοινωνιολογία, φωτογραφία ντοκουμέντου, και φωτοδημοσιογραφία: είναι (σχεδόν) όλα ζήτημα πλαισίου» ο Becker (1995) μας συστήνει να εκμαιεύουμε το νόημα των φωτογραφιών από τον τρόπο με τον οποίο τις καταλαβαίνουν οι άνθρωποι που εμπλέκονται με αυτές, και τους αποδίδουν το νόημά τους. Από τη μία η φωτογραφία ντοκουμέντου συνδέθηκε από το 30’ στην Αμερική με την κοινωνική μεταρρύθμιση. Από την άλλη, η φωτοδημοσιογραφία καθορίζεται (και περιορίζεται) από το χώρο στο έντυπο ή στο μέσο, και τη στενή οπτική γωνία των συντακτών του εκάστοτε ρεπορτάζ, ενώ οι εικόνες στοχεύουν στο να μπορούν να ερμηνευτούν εύκολα από τον θεατή. Στη μία εκδοχή του το ντοκιμαντέρ όφειλε να ενθαρρύνει την κοινωνική αλλαγή, ή να πειθεί το κοινό για κάτι, σε μια άλλη εναλλακτική μορφή, αυτή που ο επιμελητής των New Documents John Szarkowski θα ονόμαζε πιο υποκειμενική, το ντοκιμαντέρ δεν οφείλει να κάνει τίποτα συγκεκριμένο. Έχει μια πιο διερευνητική στρατηγική χωρίς όμως να χάνει την κοινωνική του ευαισθησία.

Στη φωτοδημοσιογραφία, ιστορικά, μέχρι και το 1930, το φωτογραφικό δοκίμιο, ήταν το βασικό μέσο επικοινωνίας και εμβάθυνσης των ειδήσεων προς ένα ευρύ κοινό. Πλέον με λίγες εξαιρέσεις, οι εφημερίδες και τα περιοδικά στηρίζονται στη χρήση μιας μόνο εικόνας που λειτουργεί εικονογραφικά και υποστηρικτικά στο ρεπορτάζ. Ανάμεσα στους λόγους που συμβαίνει αυτό είναι ότι η δίψα του κόσμου για εικόνες άρχισε να ικανοποιείται από την τηλεόραση, και πλέον από το διαδίκτυο, κι έτσι το photo-essay (ή φωτογραφικό δοκίμιο)⁶ σαν τρόπος ενημέρωσης ατόνησε. Από την άλλη, και η ίδια η φωτογραφία σαν πρακτική άλλαξε με την έλευση της 35άρας κάμερας, και την επισφράγιση του μέσου αυτού από τον Robert Bresson ως το εργαλείο για την καταγραφή της «αποφασιστικής στιγμής», που γέννησε ένα νέο στυλ στη φωτοδημοσιογραφία. Έτσι άρχισε να δίνεται όλο και περισσότερη έμφαση στη μία εικόνα που αφενός περιέγραφε κάπως, αλλά και συνέπαιρνε επίσης. Η μεταφορική και μετωνυμική λειτουργία της φωτογραφίας συνέτεινε επίσης σε αυτήν την διαμόρφωση. Έτσι στα ΜΜΕ ευρείας κυκλοφορίας, αλλά κι στο Ίντερνετ σε ένα μεγάλο βαθμό, η φωτογραφία χρησιμοποιείται ως εικονογράφηση σε κείμενα. Αυτή η χρήση συνήθως ενθαρρύνει μια γρήγορη και εύκολη πρόσληψη της εικόνας, με αποτέλεσμα η ερμηνευτική προσέγγιση και ο κριτικός αναστοχασμός να μπαίνουν σε δεύτερη μοίρα, ή και να αποθαρρύνονται ακόμα. Σε συνδυασμό με την πληθώρα των πληροφοριών και την ασύλληπτη ταχύτητα της ροής των απείρων εικόνων με τις οποίες βομβαρδιζόμαστε ειδικά στο διαδίκτυο, δεν προλαβαίνει κανείς να εμβαθύνει στα θέματα της επικαιρότητας.

Ως απάντηση σε αυτούς τους περιορισμούς και ως αποτέλεσμα της προσπάθειας για εναλλακτικούς τρόπους και τρόπους έκφρασης και δημιουργίας πέρα από τα ασφυκτικά πλαίσια των ΜΜΕ που συρρικνώνονταν και άλλαζαν μορφή, αρκετοί φωτογράφοι κατέφυγαν στις αίθουσες τέχνης και τα φεστιβάλ. Σε αυτά τα πλαίσια τους επιτρεπόταν να οριοθετήσουν μια πιο προσωπική και

⁶ Στο φωτογραφικό δοκίμιο στο πλαίσιο της φωτοειδησιογραφίας, η αφήγηση πραγματοποιείται μέσα από σειρά εικόνων με ελάχιστη χρήση κειμένου.

υποκειμενική τοποθέτηση μέσα από αφηγήσεις πιο εκτενείς, με μορφολογικά στοιχεία που ανέτρεπαν ενίοτε επιτυχώς τους φωτοδημοσιογραφικούς κώδικες περί αυθεντικότητας και αποτελεσματικότητας. Επιπλέον, μπορούσαν να στοχεύσουν και σε ένα διαφορετικό κοινό με άλλες δυναμικές αισθητικής πρόσληψης και κριτικής αντίληψης. Μέσα σε αυτό το νέο πλαίσιο, ενδεχομένως θα έπρεπε να συμπεριλάβουμε και την αναζήτηση μιας νέας αγοράς προς διάθεση των έργων, της αγοράς τέχνης.

Από μια άλλη σκοπιά, και πέρα από τη φωτογραφία, οι εθνογραφικές επιστημονικές μέθοδοι, όπως η έρευνα πεδίου, η έρευνα αρχείου και οι συλλογή μαρτυριών, μέσω συνεντεύξεων π.χ. είχαν σχεδόν ταυτόχρονα αρχίσει να εισρέουν στους κόλπους της σύγχρονης τέχνης και να αλλάζουν το τοπίο της πρακτικής των εικαστικών καλλιτεχνών. Το τεκμήριο σαν είδος, άρχιζε να αντιμετωπίζεται ως ένα σημαντικό στοιχείο στις καλλιτεχνικές πρακτικές του μετα-μοντερνισμού. Και η φωτογραφία ας μην ξεχνάμε ότι πάνω από όλα ήταν και θα ήταν πάντα ένα είδος οπτικού τεκμηρίου.

Εξάλλου, η εννοιολογική τέχνη, ήδη από τη δεκαετία του '60 προετοίμαζε το έδαφος για κάτι τέτοιο, ενώ στις μέρες μας, έχει αρχίσει να χρησιμοποιείται και ο όρος «εννοιολογικό ντοκιμαντέρ», ένα είδος στο οποίο θα κατέτασσε κανείς καταξιωμένους καλλιτέχνες όπως η Αμερικανίδα Taryn Simon, οι Βρετανοί Broomberg & Chanarin, ο Paul Graham και άλλοι. Σε αυτούς τους καλλιτέχνες, ενώ τα θέματα είναι πάντα κοινωνικά και έντονα πολιτικοποιημένα (π.χ. ανεργία, θανατική καταδίκη, πόλεμοι, κλπ.) υπάρχει έντονο το στοιχείο της έρευνας, της μακροχρόνιας ενασχόλησης με το θέμα, της συναισθηματικής αποστασιοποίησης μέσα από την αποφυγή δραματικών εντάσεων και κορυφώσεων, και της αναζήτησης ανατρεπτικών τεχνικών αφήγησης. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Wells (2003), «το ντοκουμέντο άρχισε να εγκαταλείπεται προς όφελος της επινόησης και του τεχνάσματος» κάτω από το ιστορικό βάρος της πρακτικής του και την αληθοφανή αξίωση διαφάνειας που το συνόδευε από τις απαρχές του. Έτσι το μέσο αναδεικνύεται ως μια σύνθετη σημασιοδοτική διαδικασία, στην οποία ο δημιουργός αλλά και ο θεατής συμμετέχουν ενεργά.

Γενικότερα στις μέρες μας παρατηρείται ότι, στην «καλλιτεχνική φωτογραφία ντοκουμέντου», δεν καταγράφεται το γεγονός, αλλά ο φωτογράφος φτάνει συνήθως στον τόπο του γεγονότος μετά από το συμβάν και αναστοχάζεται πάνω σε αυτό με διάφορους ευρηματικούς τρόπους συνθέτοντας μια πολυεπίπεδη αφήγηση. (Αυτό είναι και ένα κοινό στοιχείο του ντοκιμαντέρ με την κοινωνιολογική φωτογραφία όπου δεν αξιολογείται με τον ίδιο τρόπο η σημασία της στιγμής ή της μοναδικής φωτογραφίας.) Σε αυτό το νέο σχετικά είδος, είναι συχνή η χρήση του αρχειακού υλικού, η οικειοποίηση και αναταξινόμηση ήδη υπαρχόντων τεκμηρίων, η ενδεδειγμένη έρευνα, η χρήση της τυπολογίας και του κειμένου, και άλλα αφηγηματικά εργαλεία που ενσωματώνουν ερμηνείες και ανα-νοηματοδοτήσεις. Χαρακτηριστική προς αυτήν την κατεύθυνση είναι η δουλειά της Αμερικανίδας Taryn Simon, η οποία πέρα από τις εκθέσεις, σαν μορφή παρουσίασης χρησιμοποιεί κατά κόρον το βιβλίο, που κάποιες φορές θυμίζει μια εναλλακτικού τύπου εγκυκλοπαίδεια μιας νεοσύστατης, υποκειμενικής αλλά και έντονα πολιτικοποιημένης γνώσης. Αυτού του είδους το βιβλίο είναι ένα αυτόνομο και περιεκτικό έργο τέχνης, όπως μας εξηγεί και η Miles στο άρθρο της «The drive to archive: Conceptual documentary photobook design» (2010).

Αυτό το στοχαστικό «βλέμμα» του νέου φωτογράφου εμπεριέχει την ανοικείωση ή *ostranerie*: είναι η καλλιτεχνική τεχνική του να αναγκάζεις το κοινό να βλέπει κοινότοπα πράγματα με έναν ανοίκειο ή παράξενο τρόπο, έτσι ώστε να ενταθεί η συνειδητοποίηση περί του οικείου. Μια βασική σατιρική τακτική, πρόκειται για κεντρική έννοια της τέχνης του 20^{ου} αιώνα, που απλώνεται σε κινήματα όπως το Dada, τον μετα-μοντερνισμό, το επικό θέατρο, και την επιστημονική φαντασία. Ο Benjamin, σχολιάζοντας τη σουρρεαλιστική φωτογραφία που ασπάστηκε τη μέθοδο της αποστασιοποίησης, όσο κανένα άλλο καλλιτεχνικό κίνημα, την επαινεί λέγοντας ότι απελευθερώνει το πολιτικά εκπαιδευμένο μάτι, μέσα στο βλέμμα του οποίου κάθε οικειότητα θυσιάζεται προκειμένου να φωτιστεί η λεπτομέρεια. Άλλωστε, στο βάθος η φωτογραφία είναι ανατρεπτική όχι όταν φοβίζει, διεγείρει ή και στιγματίζει, αλλά όταν είναι στοχαστική (Skarpelos, 2011) και αυτός ακριβώς είναι ο στόχος του σύγχρονου φωτογραφικού ντοκουμέντου, ενώ «η Ιστορία είναι υστερική: δεν συγκροτείται παρά μόνο όταν την κοιτάζουμε – και για να την κοιτάζουμε πρέπει να έχουμε αποκλειστεί από αυτήν» (Barthes, 1984).

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι η φωτογραφία ως μέσο, - ντοκιμαντέρ η μή - από την εφεύρεσή της στα μέσα του 19^{ου} αιώνα μέχρι σήμερα προκαλεί πολύ έντονους ιδεολογικούς προβληματισμούς και θεωρητικές συζητήσεις που την ξεχωρίζουν από άλλες μορφές τέχνης. Αυτοί οι προβληματισμοί και οι διεκδικήσεις στο πεδίο των ορισμών εστιάζουν στη σχέση της φωτογραφίας με την κοινωνία και τα προβλήματά της, στην ένταση που δημιουργείται μεταξύ αντικειμενικότητας (ανάφορο στην πραγματικότητα εκεί έξω) και υποκειμενικότητας (το προσωπικό στοιχείο του δημιουργού), επομένως και στη διάκριση της φωτογραφίας ως κοινωνικό τεκμήριο ή ως έργο τέχνης. Στη φωτογραφία ντοκουμέντου αυτοί οι ανταγωνισμοί εντείνονται ακόμα περισσότερο, καθώς η τεκμηριωτική της διάσταση την έχει συνδέσει με κινήματα κοινωνικών μεταρρυθμίσεων και διάφορα ιδεολογικά φορτία κατά καιρούς, ανατρεπτικά η μη. Αυτή ακριβώς είναι και η δύναμη της φωτογραφίας ντοκουμέντου: στη σύγχρονη διανοήση, η διάστασή της ως μιας κοινωνικά κατασκευασμένης δομής και φόρμας είναι δεδομένη. Έτσι εγγενώς της δίνεται η δυνατότητα να αμφισβητεί τη στεγανότητα των ορίων και τις κοινωνικές συμβάσεις που τη θέλουν να είναι το ένα ή το άλλο πράγμα. Η φωτογραφία ντοκουμέντου πολλές φορές έχει δεθεί στο άρμα κρατικών προγραμμάτων και κυρίαρχων ιδεολογιών, άλλες φορές όμως είναι ένα από τα πιο επιδραστικά εργαλεία κριτικής σκέψης και αμφισβήτησης. Το κατά πόσο η ενσωμάτωση του φωτογραφικού ντοκουμέντου στον κόσμο της τέχνης – και όχι η οικειοποίησή του από αυτόν, όπως θα δείξουμε παρακάτω – συντελεί προς αυτήν την συνθήκη απελευθέρωσης από τα δεσμά συντηρητικών συμβάσεων, μένει να αναλυθεί σε αυτήν εδώ τη μελέτη.

Γ3. Η σχέση του ντοκουμέντου με την αλήθεια

Ακολουθεί μία σύντομη αναφορά στο World Press Photo που αποτελεί ίσως τον κορυφαίο θεσμό επικύρωσης της φωτοδημοσιογραφίας διεθνώς καθώς για περισσότερα από 51 χρόνια απονέμει ετήσια βραβεία σε επαγγελματίες φωτογράφους. Ο αντίκτυπος και η επίδραση του θεσμού είναι πραγματικά

τεράστιος καθώς η έκθεση των εικόνων που βραβεύονται προσελκύουν κοινό της τάξεως των 2 εκατομμυρίων που συρρέουν για να τις δουν, ενώ 45.000 αντίτυπα του βιβλίου κυκλοφορούν σε έξι γλώσσες.

Στη κριτική διαδικασία, όπως αποκαλύπτουν οι καλλιτέχνες Broomberg & Chanarin (2008), οι οποίοι είχαν προσκληθεί να συμμετέχουν ως κριτική επιτροπή, κάθε εικόνα αξιολογείται με βάση αισθητικά κριτήρια, έξω από το πλαίσιο για το οποίο πρωτοδημιουργήθηκε και χωρίς λεζάντα ή οποιαδήποτε άλλη εξήγηση για το που, πώς, πότε και γιατί τραβήχτηκε η κάθε φωτογραφία. Έτσι η διαδικασία απαιτεί μόνο φορμαλιστικές συσχετίσεις που έχουν να κάνουν με τη σύνθεση, το φως και την εστίαση της εικόνας. Σύμφωνα μάλιστα με την παράδοση του World Press Photo, «μια φωτογραφία που βασίζεται στη λεζάντα της για να παράξει νόημα είναι ανίσχυρη».

Εύλογα δημιουργείται το ερώτημα: αν η φωτογραφία είναι πολιτισμικό τεχνούργημα της οποίας το νόημα αναδύεται μέσα από το πλαίσιο χρήσης της, τι συμπέρασμα συνάγεται για το νόημα αυτών των φωτογραφιών που βραβεύονται στο World Press Photo; Μοιάζει αυτό το νόημα που προσπαθεί να δηλώσει ο δημιουργός μέσα από τη λεζάντα όπου καθορίζονται οι ιστορικο-κοινωνικές συνθήκες να μην έχει καμία απολύτως σημασία. Αντιθέτως όταν τα κριτήρια αξιολόγησης βρίσκονται στη φόρμα της εικόνας, ουσιαστικά ψάχνουμε για φωτογραφίες που εντυπωσιάζουν στη στιγμή, είτε με την ομορφιά τους, είτε με μια ανοίκεια αίσθηση που μας προκαλούν, ένα μυστήριο που συναρπάζει. Και ο Becker προειδοποιεί για αυτό: Αυτό που εκ πρώτης όψεως μοιάζει καλλιτεχνικό μυστήριο είναι μόνο η άγνοια που προέρχεται από την έλλειψη πληροφοριών. Ενώ η βαθύτερη κατανόηση για ένα γεγονός, δεν μπορεί να προέρχεται από την έκπληξη, αλλά από τις πολιτικές, ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες παράγεται η εικόνα.

Όταν οι φωτογραφίες παρουσιάζονται απερίσκεπτα ως ιστορικά τεκμήρια, μετασηματίζονται σε αισθητικά αντικείμενα. Συνεπώς, παραμένει μια προσποίηση ιστορικής κατανόησης, αν και η κατανόηση έχει αντικατασταθεί από την αισθητική εμπειρία (Sekula, 1991, p. 123).

Ο Tod Parageorge φωτογράφος και καθηγητής φωτογραφίας στο Yale University, παραποιώντας το ρητό του Robert Capa ότι «αν οι φωτογραφίες σου δεν είναι αρκετά καλές, τότε δεν είσαι αρκετά κοντά», έχει δηλώσει: «αν οι φωτογραφίες σου δεν είναι αρκετά καλές, τότε δεν διαβάζεις αρκετά». Αυτή η δήλωση κατά τους Broomberg & Chanarin σηματοδοτεί μια νέα κατεύθυνση – μια νέα γλώσσα στη φωτοδημοσιογραφία, που παρουσιάζει εικόνες που είναι περισσότερο συνειδητές ως προς αυτό που αποτυγχάνουν να δείξουν, που επικοινωνούν την αδυνατότητα της αναπαράστασης του πόνου και του τρόμου της προσωπικής τραγωδίας, σε αντίθεση με αυτό που βραβεύεται από το θεσμό του World Press Photo.

Όπως επισημαίνει εύστοχα και η Νατάσα Μαρκίδου (2015), ένας από τους βασικούς στόχους του ντοκιμαντέρ, όταν χρησιμοποιείται από το κράτος (όπως στο FSA) ή από μεγάλα ΜΜΕ, δεν είναι η μετάδοση πληροφοριών, αλλά η διαμόρφωση της κοινής γνώμης. Στο World Press Photo βραβεύονται οι «αυθεντικές» φωτογραφίες, μεμονωμένα και χωρίς αναζήτηση του πλαισίου, γιατί αυτές είναι οι εικόνες που χρησιμοποιούνται από τα ΜΜΕ που διεξάγουν πολιτική μέσα στο δικό

τους πλαίσιο. Η «αλήθεια» λοιπόν δεν μπορεί υπό αυτές τις συνθήκες παρά να εκληφθεί ως μια μορφή εξουσίας, όπως θα έλεγε και ο Foucault.

Άλλωστε, η δομή της αναπαράστασης – σημείο θέασης και κάδρο – είναι στενά συνυφασμένη με την αναπαραγωγή της ιδεολογίας (frame of mind, point of view). Περισσότερο από οποιαδήποτε άλλο κειμενικό σύστημα, η φωτογραφία παρουσιάζεται σαν μια «προσφορά που δεν μπορείς να αρνηθείς». Τα χαρακτηριστικά της φωτογραφικής μηχανής τοποθετούν το υποκείμενο με τέτοιο τρόπο που το φωτογραφιζόμενο αντικείμενο τείνει να καλύπτει την κειμενικότητα της φωτογραφίας – υποκαθιστώντας την ενεργή (κριτική) ανάγνωση με παθητική αποδοχή (Burgin, 1982).

Είναι στη φύση του μέσου η φωτογραφία να αποκόπτει ένα μικρό μέρος της πραγματικότητας, για να πει μια ιστορία, να βασίζεται δηλαδή στη λειτουργία της μετωνυμίας: τη χρήση ενός σημαινόμενου ως αντιπροσωπευτικό ενός άλλου σημαινόμενου που έχει άμεση σχέση, ή που σχετίζεται στενά με αυτό με κάποιο τρόπο (Margolis, 2011). Τέτοια μετωνυμική χρήση της εικόνας ενός θύματος π.χ., οδηγεί σε απώλεια της ειδικότητάς της, και συνεισφέρει σε ένα μιντιακό περιβάλλον όπου όλες οι εικόνες τείνουν να είναι ανταλλάξιμες η μία με την άλλη, δημιουργώντας αρχετυπικά θύματα. Φαίνεται ότι στο μιντιακό περιβάλλον, - κάτι που επιμελώς αποσιωπείται - η τεκμηριωτική αξία είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη χρήση της, με την ερμηνεία που της δίνεται μετά από το γεγονός, παρά με την πρόθεση τη στιγμή της φωτογράφισης (Chevrier, 2003).

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι τα όρια των φωτογραφικών ειδών δεν είναι αυτόνομα ή αυτοκαθοριζόμενα, και «ο ορισμός ενός μέσου πηγάζει λιγότερο από το τεχνολογικό από ό,τι από το πολιτισμικό. Η φωτογραφία είναι ό,τι κάνουμε με αυτήν» (Campany, 2003, p. 130), ενώ το ντοκιμαντέρ είναι η αποτύπωση μιας υποκειμενικής «αλήθειας», μια συγκεκριμένη οπτική θέασης του κόσμου, που προβάλλεται σαν αντικειμενική. Τι ακριβώς είναι λοιπόν αυτό που τεκμηριώνεται με στη φωτογραφία-ντοκουμέντο; Ο κριτικός Regis Durand (1994) μας λέει: «Όχι μόνο δεν είναι προφανές, αλλά μπορεί να μετατοπιστεί και ανασυγκροτηθεί ξανά και ξανά κατά τη διάρκεια της ιστορικής μας αντίληψης για αυτό».

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αναφέρεται στο σημαντικό κείμενο της Susan Sontag "Fascinating Fascism" (1975): Η Leni Riefenstahl, στη συνέντευξη που έδωσε στο γαλλικό περιοδικό *Cahiers du Cinema* το Σεπτέμβριο του 1965, αρνήθηκε ότι η δουλειά της ήταν προπαγανδιστική, επιμένοντας ότι αντιθέτως ήταν cinema verité. «Καμία σκηνή δεν ήταν σκηνοθετημένη» μας λέει η Riefenstahl για το *Triumph of the Will*. «Όλα είναι αυθεντικά. Και δεν υπάρχει μεροληπτικό σχόλιο, για το απλό λόγο ότι δεν υπάρχει καθόλου σχόλιο. Είναι ιστορία – καθαρή ιστορία». Από τη στιγμή όμως που η ίδια η πραγματικότητα, που η ταινία της Riefenstahl καταγράφει, αποτελεί μια σκηνοθετημένη διασκευή του κόσμου, δεν μπορεί παρά και η τεκμηρίωσή του να είναι ακριβώς το ίδιο, μια μηχανή προπαγάνδας, η οποία προβάλλεται ως αντικειμενική αλήθεια. Η «πραγματικότητα» μας λέει η Sontag, έχει κατασκευαστεί προκειμένου να εξυπηρετήσει την εικόνα. Και έτσι η ιστορία γίνεται θέατρο.

Στην εποχή του μεταμοντερνισμού, η αποκλειστική σχέση της φωτογραφίας με το ανάφορό της, αμφισβητήθηκε σθεναρά, και με επιρροές από τη σημειολογία, δόθηκε περισσότερη προσοχή στον τρόπο που οργανώνεται εσωτερικά και αισθητικά η εικόνα από το δημιουργό της, ενώ αμφισβητήθηκε η θεώρηση της

πραγματικότητας ως κάτι έξω από το άτομο που μπορεί να εκτιμηθεί αντικειμενικά. Έτσι γίνεται μια προσπάθεια να αποδομηθεί η δύναμη της φωτογραφίας, η οποία αναλύεται κυρίως ως πρακτική νοηματοδότησης, και ως προς την ένταση που δημιουργείται μεταξύ αυτού που αναπαριστάται (καταδήλωση) και του βαθύτερου νοήματός της (συμπαραδήλωση).

Σε γενικές γραμμές πάντως, η φωτογραφία ντοκουμέντου κρίθηκε αυστηρά και όταν έμπαινε στον κόσμο των μίντια αλλά και όταν έβγαινε από αυτόν για να μπει στον κόσμο της τέχνης. Από τη μία γινόταν εύκολο εργαλείο εντυπωσιασμού και προπαγάνδας για τους σκοπούς των εκάστοτε συντακτών και των ιστοριών τους, από την άλλη, μέσα στο σύστημα της τέχνης συχνά απο-πολιτικοποιούνταν καθώς απο-πλαισιώνονταν για να ενσωματωθεί μαζί με άλλα έργα στα μουσεία και τις γκαλερί με κριτήριο την ομορφιά ή τις φορμαλιστικές αναζητήσεις. Μένει να δούμε αν σε ένα φεστιβάλ όπως το Μεσογειακό Φεστιβάλ Φωτογραφίας, η φωτογραφία ντοκουμέντου υπερβαίνει τελικά τον κίνδυνο της αισθητικοποίησης με στόχο τον εντυπωσιασμό και μόνο. Κατά πόσο μπορεί σε ένα τέτοιο περιβάλλον το συγκεκριμένο φωτογραφικό είδος ή αυτό το είδος τέχνης να ευαισθητοποιήσει και να ενθαρρύνει την κριτική σκέψη;

Δ. Το Μεσογειακό Φεστιβάλ Φωτογραφίας Ρεθύμνου

Δ.1. Παρουσίαση του φεστιβάλ

Το Μεσογειακό Φεστιβάλ Φωτογραφίας διοργανώνεται από αστική μη-κερδοσκοπική εταιρία η οποία ιδρύθηκε το 2011 από Έλληνες φωτογράφους με έδρα την Αθήνα⁷. Θα διεξαχθεί στην πόλη του Ρεθύμνου, το καλοκαίρι του 2016 (Ιούνιος-Αύγουστος). Το Medphoto είναι ένα διεθνές πολιτιστικό project που απευθύνεται στη διεθνή καλλιτεχνική κοινότητα και συνεργάζεται με πολιτιστικούς φορείς από όλον τον κόσμο.

Για τον πρώτο χρόνο του φεστιβάλ το θέμα είναι «Σύνορα / Σταυροδρόμια». Το πρότζεκτ πραγματεύεται τις αλλαγές στην Ευρώπη καθώς και το μέλλον της περιοχής με βάση τα καίρια προβλήματα της εποχής και του τόπου: την οικονομική και προσφυγική κρίση. Επιπλέον, το φεστιβάλ θα διερευνήσει την κατάσταση της Ελλάδας καθώς και μια πιο συμβολική ιδέα των συνόρων, αυτή των εσωτερικών ή προσωπικών ορίων που αφορούν την αντίληψη και την ταυτότητα. Οι εκθέσεις υπάγονται στις παρακάτω τέσσερις βασικές θεματικές ενότητες:

Crossings: Alfredo D'Amato, Loulou d'Aki, Αχιλλέας Ζάβαλλης, Δημήτρης Μιχαλάκης, Γιώργος Μουτάφης, Σωκράτης Μπαλταγιάννης, Μυρτώ Παπαδοπούλου, Alessandro Penso, Giulio Piscitelli, Jerome Sessini, Άγγελος Τζωρτζίνης, Emilien Urbano.

⁷ Η KOLEKTIV8 ιδρύθηκε στην Αθήνα το Μάρτιο του 2011. Είναι μη κερδοσκοπικός οργανισμός που δραστηριοποιείται στο πεδίο της τέχνης και του πολιτισμού. Σύμφωνα με το καταστατικό της, ο σκοπός της εταιρίας είναι μη κερδοσκοπικός, πολιτιστικός και καλλιτεχνικός. Η KOLEKTIV8 ευθύνεται και για τη σύσταση της καλλιτεχνικής κολεκτίβας Depression Era, με στόχο την καταγραφή των ραγδαίων μετασχηματισμών που συντελούνται κατά τη διάρκεια της Ελληνικής κρίσης. Ιστορικό των δράσεων της ομάδας υπάρχει στην ιστοσελίδα: www.depressionera.gr.

Alien Territory: George Awde, Νικόλας Βεντουράκης, Γιώργος Γαβριλάκης, Όλγα Γκόρτσα, Αντώνης Δαμολής, Κωσταντίνος Δουμπενίδης, Πέτρος Ευσταθιάδης, Αντώνης Θεοδωρίδης, Γιώργος Καραηλίας, Γιάννης Καρπουζής, Χαράλαμπος Κυδωνάκης, Μαρίλυ Κωνσταντοπούλου, Randa Mirza, Μαρίτα Παππά, Georges Salameh, Ορέστης Σεφέρογλου, Κοσμάς Σταθόπουλος, Eliza Tamo, Βαγγέλης Τάτσης, Serkan Teycan, Μαρίνος Τσαγκαράκης.

Critical Archives I: Ruins: Adam Broomberg & Oliver Chanarin, Antoine D'Agata, Νίκος Μάρκου, Davide Monteleone, Hrair Sarkissian, Francesco Zizola. Depression Era (Λουκάς Βασιλικός, Πάσκουα Βοργιά, Γιάννης Θεοδωρόπουλος, Κώστας Καψιάνης, Δημήτρης Μιχαλάκης, Δημήτρης Ραπακούσης, Σπύρος Στάβερης, Ζωή Χατζηγιαννάκη), Φωτογραφική Ομάδα Μονάδας Απεξάρτησης 18 Ανω.

Critical Archives II: Testimonies: Απόστολος Ζερδεβάς, Γιώργος Μουτάφης, Issa Touma.

Η βασική επιμέλεια ανήκει στους φωτογράφους Παύλο Φυσάκη, Γιώργο Πρίνο και Γιώργο Μουτάφη, ενώ συμπληρωματικό επιμελητικό ρόλο έχουν και η διευθύντρια του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης Ρεθύμνου Μαρία Μαραγκού, όπως και η διοργανώτρια του φεστιβάλ φωτογραφίας *Circulations* στο Παρίσι Marion Hislen. Καλλιτεχνικός διευθυντής είναι ο φωτογράφος Παύλος Φυσάκης.

Εκτός από τις εκθέσεις, που θα πραγματοποιηθούν στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Ρεθύμνου και σε άλλα μνημειακά κτίρια της περιοχής του Ρεθύμνου (όπως στη Fortezza και το τζαμί Kara Moussa), το Medphoto θα οργανώσει παρουσιάσεις, εργαστήρια, ειδική έκδοση-κατάλογο, συζητήσεις, έκθεση με φωτογραφίες επικολλημένες στους δρόμους της πόλης, ένα διεθνές βραβείο φωτογραφίας (σε ισχύ για πρώτη φορά στην Ελλάδα). Σύμφωνα με τους διοργανωτές, η ενεργός συμμετοχή της τοπικής κοινότητας αποτελεί βασικό άξονα του στρατηγικού σχεδιασμού και έχει στόχο την ενεργή διάδραση με τον τοπικό πληθυσμό, σε καλλιτεχνικό αλλά και επαγγελματικό επίπεδο, την εκπαίδευση, και την ανάπτυξη της δημιουργίας και επιχειρηματικότητας. Συγκεκριμένα, στις δράσεις του Medphoto έχουν προβλεφθεί συνεργασίες με την τοπική αυτοδιοίκηση (Περιφέρεια Κρήτης, Δήμος Ρεθύμνου), την Παγκόσμια Ένωση Κρητών, με σχολεία, τοπικές επιχειρήσεις, σχολές φωτογραφίας, κοινωνικούς φορείς και εθελοντές, αλλά και με ευαίσθητες πληθυσμιακές ομάδες, όπως τη μονάδα απεξάρτησης 18ΑΝΩ. Οι παραπάνω δράσεις αναδεικνύουν την προσπάθεια του φεστιβάλ να εμπλέξει την τοπική κοινότητα, να αναλάβει εκπαιδευτική δράση, και να δημιουργήσει ένα συμβάν πολιτιστικό με επίδραση όχι μόνο στην καλλιτεχνική κοινότητα, αλλά και στο ευρύτερο κοινό.

Οι πηγές χρηματοδότησης, σύμφωνα με τους διοργανωτές προέρχονται από την ιδιωτική πρωτοβουλία – από επιχειρηματική οντότητα που πραγματοποίησε δωρεά, με αντάλλαγμα την αναφορά του εμπορικού σήματός της στην επικοινωνία του φεστιβάλ.

Το Μεσογειακό Φεστιβάλ Φωτογραφίας συνεργάζεται στενά με τους εξής πολιτιστικούς φορείς: το φεστιβάλ *Circulations* στο Παρίσι, το Μουσείο Μπενάκη, την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών και τη διεθνή διαδικτυακή πλατφόρμα φωτογραφίας *Lens Culture*, ενώ στην κριτική επιτροπή του βραβείου συμμετέχουν συντελεστές από το Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, το πρακτορείο *Magnum* και άλλα φεστιβάλ και πολιτιστικούς οργανισμούς. Αυτές οι συνεργασίες επιβεβαιώνουν την καλλιτεχνική και θεσμική διάσταση του φεστιβάλ, ότι δηλαδή

πρόκειται για μια διοργάνωση με «έγκυρες» αναφορές στον κόσμο της σύγχρονης τέχνης – κάτι που άλλωστε προκύπτει και από τα βιογραφικά των συμμετεχόντων καλλιτεχνών, επιμελητών και διοργανωτών. (Βλ. και τη σχετική ιστοσελίδα: www.medphoto.gr).

Το συγκεκριμένο φεστιβάλ αναδεικνύει τη θέση της τεκμηριωτικής φωτογραφίας στον κόσμο της τέχνης, όπου ως συνέπεια συμβαίνουν δύο πράγματα: αφενός προβάλλεται ένα μείζον κοινωνικό θέμα της εποχής και του τόπου, αφετέρου τονίζεται η αισθητική διάσταση του φωτογραφικού ντοκουμέντου, ως καλλιτεχνικού είδους. Στη συνέχεια θα δούμε το πως και το γιατί.

Δ.2. Μια κριτική ανάγνωση του φεστιβάλ

Πολύ μεγάλη σημασία έχει να αναρωτηθούμε: ποιος φωτογραφίζει; ποιος επιλέγει τις εικόνες και τους καλλιτέχνες; ποιος φιλοξενεί τα έργα και τις εκδηλώσεις; Όσον αφορά την καλλιτεχνική επιμέλεια και την οργάνωση αυτού του φεστιβάλ, τον πρώτο λόγο έχουν φωτογράφοι, και μικρότερο ρόλο άλλοι επαγγελματίες του χώρου, όπως π.χ. επιμελητές, ιστορικοί τέχνης, γκαλερίστες, κλπ. Πρόκειται δηλαδή για ένα φεστιβάλ που διοργανώνεται από φωτογράφους και για φωτογράφους.

Μεγάλη σημασία έχει επίσης ότι οι περισσότεροι φωτογράφοι προέρχονται από τον ελλαδικό χώρο, τη Μεσόγειο και τη Μέση Ανατολή. Ανήκουν δηλαδή στις ίδιες ευρύτερες περιοχές που πλήττονται από την κρίση, είναι μέσα από την κρίσιμη περιοχή της Μεσογείου και τη Νότιο Ευρώπη, που μοιάζει να υποκύπτει κάτω από το βάρος της τωρινής κατάστασης. Ναι μεν δεν είναι πρόσφυγες ή μετανάστες οι ίδιοι, όμως ανήκουν σε χώρες που πλήττονται από πολέμους και βαθιά κρίση όπως η Ελλάδα και η Συρία για παράδειγμα, ενώ μέσα στο δίκτυο συνεργασιών και καλλιτεχνών συμμετέχει και η Βυρηντία, η Κύπρος, η Τουρκία, η Ιταλία και η Ισπανία. (Ενώ παραδοσιακά, στο μεγαλύτερο μέρος της η φωτοδημοσιογραφία και η κοινωνική φωτογραφία αντιμετωπίζουν το ζήτημα του φωτογράφου που λειτουργεί σαν ένας αποστασιοποιημένος, ανώτερος και «αντικειμενικός» μάρτυρας του ανθρώπινου πόνου, που τελικά καταναλώνεται από την αγορά).

Μια ακόμα ιδιαιτερότητα αυτού του φεστιβάλ – σε αντίθεση με άλλα φωτογραφικά φεστιβάλ – έγκειται στο ότι οι δράσεις του, όλες οι εκθέσεις του και οι φωτογραφίες και τα κείμενα μέσα σε αυτές, ξεδιπλώνονται πάνω στο νήμα ενός πολύ ειδικού θέματος: του μεταναστευτικού ζητήματος ιδωμένου μέσα στο συγκεκριμένο κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο όπου συντελείται, στο εδώ και το τώρα. Διαβάζοντας ένα από τα κείμενα παρουσίασης του φεστιβάλ:

Όπως μαρτυρά και ο τίτλος του φετινού Medphoto: «Σύνορα / Σταυροδρόμια» («Borders / Crossroads»), το φεστιβάλ εστιάζει στο ζήτημα της προσφυγικής κρίσης, την απεγνωσμένη αναζήτηση ασφάλειας και μιας καλύτερης ζωής, τη δραματική προσπάθεια κοινωνικής ενσωμάτωσης των ανθρώπων αυτών στις δύσκολες συνθήκες των καιρών. Το φεστιβάλ πραγματεύεται την ανθρωπιστική κρίση και την κοινωνική αναταραχή στην περιοχή της Μεσογείου, καθώς και το ρόλο της Ευρώπης, αναδεικνύοντας τα καίρια προβλήματα της εποχής και του τόπου: την οικονομικό και πολιτικό αδιέξοδο, τους

πολέμους και τη φτώχεια στη Μέση Ανατολή και την Αφρική, τον εντεινόμενο ρατσισμό, τις κοινωνικές συγκρούσεις και τη διάχυτη μισαλλοδοξία. Στο επίκεντρο του Φεστιβάλ βρίσκονται οι 4 βασικές εκθέσεις του, οι οποίες «φωτογραφίζουν» ένα ολόκληρο δίκτυο σχέσεων και διαδρομών που συνιστούν το πολύπλοκο ζήτημα των μετακινήσεων πληθυσμών και της κρίσης.

Σε ένα τόσο συγκεκριμένο αφηγηματικό πλαίσιο, δεν είναι μόνο τα κείμενα των εκθέσεων και των δελτίων τύπου που έχουν σημασία για να μπορέσει ο θεατής να μπει στο νοηματικό πλαίσιο που του προτείνεται. Οι συμπαραδηλώσεις πραγματώνονται ιδιαιτέρως μέσα από την επιλογή και την αλληλουχία των εικόνων η οποία είναι βαθιά μελετημένη και βασίζεται σε κειμενικά, συμβολικά και φορμαλιστικά κριτήρια. Άλλοτε η ιστορία ξεδιπλώνεται σαν σε βιβλίο, γραμμικά, άλλοτε οι σχέσεις μεταξύ των εικόνων λειτουργούν λίγο πιο διαισθητικά αφήνοντας μεγαλύτερα περιθώρια για ερμηνεία. Οι εκθέσεις αλληλεπιδρούν η μία με την άλλη, και αποπειρώνται να καταγράψουν αλλά και να ερμηνεύσουν την κατάσταση με το προσφυγικό και την κρίση σε πολλαπλά επίπεδα.

Πώς ακριβώς επιτελείται αυτή η διαφορετική αφήγηση; Ή μάλλον από που ξεκινάει; Αφενός από την αρχική επιλογή των καλλιτεχνών και των έργων από τους επιμελητές και τον καλλιτεχνικό διευθυντή. Τα έργα επιλέγονται με ειδικά κριτήρια: Το πως το περιεχόμενο εξυπηρετεί την συνολική αφήγηση (κειμενική διάσταση), αλλά και ποιο ακριβώς είναι το βλέμμα του δημιουργού (αισθητική διάσταση). Η έντονη αφηγηματικότητα του φεστιβάλ απλώνεται σε όλες τις εκθέσεις και όλες τις δράσεις, όπως αντίστοιχα συμβαίνει και σε κάποιους μεγάλους φεστιβαλικού τύπου θεσμούς σύγχρονης τέχνης (π.χ. το θέμα της επόμενης Documenta είναι «Learning from Athens» και αφορά τη σχέση της Γερμανίας με την Ελλάδα, μεταξύ άλλων). Αντιθέτως, στα περισσότερα φωτογραφικά φεστιβάλ, οι φωτογραφοί επιλέγονται με βασικό κριτήριο την «ποιότητα» της δουλειάς τους χωρίς συγκεκριμένη θεματική⁸.

Πέρα από την επιλογή των έργων με κριτήριο τη συνολικότερη αφήγηση που θέλει να συνθέσει ο επιμελητής-καλλιτεχνικός διευθυντής, ο δεύτερος σημαντικός παράγοντας που επιδρά στο ύφος τους φεστιβάλ, και σε κάθε καλλιτεχνική επιτέλεση ή παρουσίαση, είναι ο τρόπος παρουσίασης των φωτογραφιών. Ο τρόπος που τυπώνονται και καδράρονται (ή όχι) οι δουλειές, το που και πως τοποθετούνται στο χώρο και με ποια σειρά ή τονισμό, τι κείμενα συνοδεύουν τα έργα, πως αλληλεπιδρούν με το χώρο.

Ο πρώτος παράγοντας, αυτός της επιλογής των έργων αφορά το βλέμμα του δημιουργού. Ο δεύτερος παράγοντας, αυτός του τρόπου παρουσίασης των έργων αφορά το βλέμμα του θεατή. Στη μέση αυτών των δύο, υπάρχει ο επιμελητής που καθορίζει και τα δύο, και που διαμεσολαβεί μεταξύ δημιουργού και θεατή. Οι φορείς λοιπόν νοήματος είναι τρεις: Ο δημιουργός, ο τρόπος παρουσίασης (στον οποίο περιλαμβάνεται η διαμεσολάβηση του επιμελητή), και ο θεατής.

⁸ Διαβάζοντας για παράδειγμα στο σάιτ του Μήνα Φωτογραφίας «Athens Photo Festival 2016»: «Το εκθεσιακό πρόγραμμα του Φεστιβάλ επικεντρώνεται με διερευνητικό και κριτικό χαρακτήρα γύρω από τα ζητήματα και τους προβληματισμούς της σημερινής κοινωνικής πραγματικότητας, διασταυρώνοντας φωτογραφικά έργα, οπτικοακουστικό υλικό και φωτογραφικές εκδόσεις.»

Σύμφωνα με τα λεγόμενα του καλλιτεχνικού διευθυντή, ένα βασικό κριτήριο με το οποίο επιλέγονται οι καλλιτέχνες είναι το αν οι εικόνες τους αφήνουν περιθώρια ερμηνείας από το θεατή. Επιλέγονται εικόνες που έρχονται μετά τις πρώτες, τις πιο προφανείς που θα έβλεπε κανείς στα ΜΜΕ, μοιάζουν σαν να εμπεριέχουν τις άλλες, επομένως έχουν πολλαπλά επίπεδα πρόσληψης, είναι κάτι σαν «μετα-εικόνες», όπου κυριαρχεί το στοιχείο της συμπαραδήλωσης. Πρόκειται για έργα που εξυπηρετούν την συνολικότερη αφήγηση, η οποία έχει σαφή πολιτική στάση και ιδεολογικό πλαίσιο. Κριτήριο δεν είναι το να είναι όλες εικόνες «καλές», ή να στέκονται μόνες τους, ή να επιβάλλονται στο θεατή με την «πληρότητά τους» ή τον αιφνιδιασμό τους. Ή το αν ανήκουν στη «δημιουργική φωτογραφία» ή στο «φωτορεπορτάζ». Τα είδη αναμειγνύονται και έτσι οι εικόνες αναπλαισιώνονται. Υπάρχουν φωτογραφίες από δουλειές περισσότερο φωτοδημοσιογραφικές, που «δεν έχουν γίνει για τον τοίχο», αλλά που με ένα νέο editing, αναδεικνύουν μια εναλλακτική αφήγηση από αυτή που θα εξυπηρετούσε μια ρεπορταζιακή αφήγηση. Η άλλη κατηγορία αφορά εικόνες που έχουν δημιουργηθεί από «καλλιτέχνες-φωτογράφους» με στόχο δηλαδή εξαρχής να παρουσιαστούν σε πλαίσια σύγχρονης τέχνης. Αυτές οι εικόνες ήδη χρησιμοποιούν πιο εικαστική αισθητική γλώσσα, όμως αλληλεπιδρούν με τις πιο «φωτοειδησιογραφικές», που έχουν παραχθεί κυρίως από «επαγγελματίες φωτογράφους», δημιουργώντας ρήξεις και ερωτηματικά σε σχέση με τα εκφραστικά μέσα και τα πλαίσια χρήσης τους.

Για παράδειγμα, όταν η φωτογραφία ντοκουμέντου επηρεάζεται από τη σύγχρονη τέχνη, απεικονίζει θέματα λιγότερο επίκαιρα ή οξεία εκ πρώτης όψεως, όπως το τοπίο, η νεκρή φύση, λεπτομέρειες, ή το πορτρέτο. Σε τέτοιες δουλειές, πολλές φορές κυριαρχεί το μεγάλο μορμά και η υψηλή ευκρίνεια. Απεναντίας, το ειδησιογραφικό ντοκουμέντο τείνει να εστιάζει στο γεγονός και στις περιθωριοποιημένες κοινωνικές ομάδες, όπως στην περίπτωση αυτή είναι οι πρόσφυγες, και τα θέματα συνήθως δουλεύονται με πιο μικρά μορμά. Θα λέγαμε ότι στην πρώτη περίπτωση απεικονίζεται το ευρύτερο κοινωνικό και πολιτισμικό «τοπίο» μιας εποχής ή και ενός τόπου, ενώ στη δεύτερη περίπτωση εξετάζεται πιο εστιασμένα ένα πολύ συγκεκριμένο θέμα που άπτεται πιο στενά της κοινωνικής πραγματικότητας ή της επικαιρότητας. Σε αυτό το φεστιβάλ, αυτά τα είδη, σε όλες τους τις αποχρώσεις, συνομιλούν, συνυπάρχουν και μπλέκονται για να αμφισβητήσουν τα όρια μεταξύ των ειδών και των εκφραστικών γλωσσών. Το φωτοδημοσιογραφικό και το καλλιτεχνικό ντοκουμέντο παρουσιάζονται με την ίδια σοβαρότητα και στοχαστικότητα. Κι έτσι η σχέση μεταξύ κόσμου της τέχνης και της τεκμηριωτικής πρακτικής είναι αμφίδρομη και ισότιμη. Όπως και αυτή μεταξύ νοήματος και αισθητικής, όπως θα δούμε παρακάτω.

Δ.3. Οι εκθέσεις και οι αφηγήσεις του Φεστιβάλ

Από τις «φανταστικές γεωγραφίες της αυτοκρατορίας» (Ryan, 1997), όπου στις βικτωριανές φωτογραφίες απεικονίζονταν οι αποικιοκρατούμενες χώρες και οι άνθρωποί της σαν τρόπαια της δυτικής ανωτερότητας και ευμάρειας, στην παρούσα συνθήκη απεικονίζονται άνθρωποι που συρρέουν προς τη «Δύση» σηματοδοτώντας την πραγματική κατάρρευση μιας αυτοκρατορίας, του ευρωπαϊκού πολιτισμού ο οποίος εν τη γενέσει του ορίστηκε σε αντίθεση με τον «Άλλο» των

αποικιοκρατούμενων λαών. Στη μετα-αποικιοκρατική εποχή, ο κατατρεγμένος Άλλος, ως υπενθύμιση των συνεπειών του παγκοσμιοποιημένου ιμπεριαλισμού, έρχεται να διαπραγματευτεί τα όρια και τα σύνορα μιας απειλούμενης αυτοκρατορίας, που κλείνει τα σύνορά της για να υπερασπιστεί με κάθε τρόπο την υπερεθνική και οικονομική της κυριαρχία. Έτσι ο τίτλος της πρώτης έκθεσης *Crossings* που πραγματεύεται τις διαδρομές των μεταναστών και προσφύγων προς και δια μέσου της Ευρώπης, συμβολίζει μια λανθάνουσα επιθυμία, μια κοινωνική φαντασίωση για την κατάρρευση αυτών των αόρατων αλλά πολύ πραγματικών τειχών που εμποδίζουν την ενσωμάτωση του Άλλου αποσιωπώντας την κοινή μας ανθρώπινη εμπειρία.

Στην έκθεση «Alien Territory» αντιστικτικά σχεδόν με τον υποτιθέμενο «ξένο» του *Crossings*, αναπαριστάται η εσωτερική μας κατάσταση. Ξένος γίνεται ο ίδιος ο εαυτός μας, όσοι κατοικούν μέσα από τα σύνορα, ενώ προσπαθούν να ορίσουν τη δική τους ταυτότητα. Σε μια εποχή βίαιης ρευστότητας και επισφάλειας, κρίσης, εντεινόμενων ανισοτήτων, αυταρχικών πολιτικών και δημοκρατικού ελλείμματος, η ίδια η Ευρώπη, και ακόμα περισσότερο ο Νότος της, συμβολίζει τις χαρτογράφητες, ανεπιθύμητες περιοχές μιας κοινωνίας που καταρρέει από μέσα.

Σε αυτές τις δύο εκθέσεις η έννοια των συνόρων και των ορίων, ταυτοτήτων, εθνικοτήτων και άλλων ετεροκαθορισμών, δυναμιτίζεται σε μια προσπάθεια να αναδειχθεί η επιβολή αυθαίρετων εξουσιών και συστημάτων εποπτείας, ελέγχου και καταστολής που λειτουργούν απάνθρωπα και σπασμωδικά, και εις βάρος όλων μας, ανεξαιρέτως προέλευσης ή τόπου κατοικίας. Η έκθεση *Depression Era*, μια προσπάθεια καταγραφής των ραγδαίων κοινωνικο-πολιτικών μετασχηματισμών της εποχής και του τόπου, ως τρίτο κομμάτι του παζλ έρχεται να επιβεβαιώσει την κοινή μας εμπειρία στην εποχή της Ύφεσης. Είμαστε όλοι ανέστιοι, σε ένα ευρύτερο πλαίσιο όπου μέσα σε απανωτές ρήξεις και ρήγματα αναζητάται η ταυτότητά μας και η αρμονική μας συνύπαρξη.

Παρακάτω, θα αναλυθούν οι εκθέσεις πιο διεξοδικά ακολουθώντας τη μεθοδολογία της ανάλυσης των εικόνων.

Έκθεση *Crossings*

Διαβάζοντας από το εισαγωγικό κείμενο της έκθεσης:

«Η έκθεση πραγματεύεται τις διαδρομές των προσφύγων προς και δια μέσου της Ευρώπης. Φιλοξενείται στο κτίριο της πρώην Εμπορικής Τράπεζας, ένα στοιχείο που σηματοδοτεί τη σχέση της οικονομικής κρίσης με το προσφυγικό ζήτημα. Οι φωτογραφίες προέρχονται από τα παράλια της Λέσβου, το λιμάνι του Πειραιά, τα περάσματα των μεταναστών στην Αφρική, τη ρημαγμένη Συρία, τη Ζούγκλα του Καλαί, τους καταυλισμούς στην Πάτρα και την Ειδομένη, τα ξενοδοχεία των διακινητών στη Σμύρνη.»

Αν δει κανείς προσεκτικά τις φωτοδημοσιογραφικές αφηγήσεις των μεγάλων ΜΜΕ και πρακτορείων θα παρατηρήσει την αναπαραγωγή φυλετικών, θρησκευτικών και άλλων κοινωνικών στερεότυπων. Αυτές οι στενά ρεπορταζιακές προσεγγίσεις, αφενός ενθαρρύνουν τις νεο-φιλελεύθερες και συντηρητικές αναγνώσεις, καθώς εντείνουν τους διαχωρισμούς και εγκλεισμούς του Άλλου, αυτού που έρχεται από αλλού, του αλλόθρησκου κλπ. Αυτό φαίνεται π.χ. από την

πληθώρα των εικόνων που δείχνουν τους πρόσφυγες και τους μετανάστες να προσεύχονται π.χ.. Χαρακτηριστική είναι και η πολυ-χρησιμοποιημένη φράση «ροές μεταναστών» (σε αντίθεση πχ. με τις «αφίξεις» τουριστών), όπου όλοι οι άνθρωποι που μετακινούνται ομαδοποιούνται και μετατρέπονται σε ανώνυμο μπουλούκι που έρχεται αντιμέτωπο με την πολύτιμη ατομικότητα του Δυτικού πολιτισμού. Από τη ροή των εικόνων που έχουν επιλεχθεί, αλλά και σύμφωνα με τα κείμενα των επιμελητών και των ίδιων των φωτογράφων η αποφυγή τέτοιων στερεότυπων και η παρουσίαση μιας εναλλακτικής αφήγησης είναι ένας βασικός στόχος της έκθεσης. Η πολιτική στάση του όλου εγχειρήματος δεν είναι κάτι που αποκρύπτεται, παρά διατυπώνεται ξεκάθαρα σε κάθε ευκαιρία, και κυρίως στα κείμενα των εκθέσεων.

«Η μεγάλη φιλοσοφική και επιστημολογική τομή της Ευρώπης, οχυρωμένη απέναντι στην ετερότητα, αρνούμενη να εντάξει στην αφήγηση της το τραύμα της προσφυγιάς, καταρρέει η ίδια...όχι μ' έναν κρότο αλλά με το λυγμό των σωμάτων που ταυτοποιήθηκαν και ταξινομήθηκαν ως εσαεί διωκόμενα και ανεπιθύμητα. Σώματα που δε μετράνε, μόνο μετριούνται» (Louka, 2016).

Η δε επιλογή του κτιρίου της πρώην Εμπορικής Τράπεζας για να φιλοξενήσει την έκθεση συνιστά από μόνη της ένα στοιχείο που δημιουργεί ένταση και σημασιοδοτεί τη σχέση της οικονομίας με το προσφυγικό θέμα. Ως ένα βασικό πέρασμα η Ελλάδα, που οδηγεί στην ποθητή Ευρώπη η οποία όμως βρίσκεται και αυτή σε οικονομική ή μάλλον καπιταλιστική κρίση, και η ανάμνηση του συνθήματος σύσσωμου του νεο-φιλελεύθερου πολιτικού κόσμου για την ανάγκη διάσωσης των τραπεζών, αλλά όχι των ανθρώπων. Στο πλαίσιο ενός συστήματος όπου το χρέος του καπιταλισμού επιβαρύνει τελικά την κοινωνία και καταπονεί τους ανθρώπους της. Μια Ευρώπη που καταρρέει ηθικά και όχι μόνο οικονομικά, και όπου η αλληλεγγύη και η προστασία των αδυνάτων, είναι στο ναδίρ των προτεραιοτήτων της.

Στην έκθεση επιλέγονται φωτογράφοι που εργάζονται στα επίμαχα σημεία για μακρά χρονικά διαστήματα. Ανήκουν στο πεδίο της φωτοδημοσιογραφίας και του ρεπορτάζ, καθώς είναι επαγγελματίες φωτογράφοι που βιοπορίζονται από τις εικόνες τους, τις οποίες διαθέτουν σε φωτογραφικά πρακτορεία και ΜΜΕ. Όμως από τον κάθε έναν από αυτούς, επιλέγονται εικόνες με αυστηρό θέμα, ένα μέρος της ιστορίας που προσπαθεί να ειπωθεί. Για παράδειγμα, οι εικόνες που επιλέγονται από το σύνολο της δουλειάς του Δημήτρη Μιχαλάκη αφορούν μόνο τα σημεία όπου συσσωρεύονται οι πρόσφυγες και οι μετανάστες, στα παράλια της Λέσβου και στην Ειδομένη. Υπάρχουν εικόνες που αποδίδουν το ανθρώπινο δράμα σε όλη του την ένταση (εικ. 1 στο παράρτημα), αλλά και άλλες, όπως αυτή με τον ανοιχτό τάφο που μιλάνε με τη σιωπή και την αφαιρετικότητά τους (εικ. 2). Από τον Άγγελο Τζωρτζίνη επιλέγονται μόνο φωτογραφίες από τα hotspot της Μόρια και της Συκαμιάς (εικ. 3), ενώ ο Σωκράτης Μπαλταγιάννης προσθέτει στην ιστορία τη στιγμή της άφιξης στο λιμάνι του Πειραιά (εικ. 4).

Ένα επιπλέον αποπροσανατολιστικό χαρακτηριστικό που παρατηρείται σε ανθρωπιστικές ή ακόμα και προοδευτικές αφηγήσεις, είναι το εθνοκεντρικό βλέμμα, που δύσκολα αποφεύγεται. Όταν προτείνονται για Νόμπελ οι «καλοί» Έλληνες που σηκώνουν μόνοι στην Ευρώπη το βάρος του προσφυγικού, όταν, σύμφωνα με τον κυρίαρχο εθνικό λόγο, η Ελλάδα, η αδικημένη χώρα την οποία η Ευρώπη εγκαταλείπει, με ηρωισμό και αυτοθυσία καταφέρνει να ανταποκριθεί στο

κάλεσμα της ανθρωπιάς που κανένας άλλος δεν έχει δέχεται το ηθικό μεγαλείο να κάνει, όλα αυτά είναι λόγια που επαναλαμβάνονται στη ρητορική των εθνοκεντρικών ΜΜΕ ξανά και ξανά. Όμως το προσφυγικό δεν είναι μόνο πρόβλημα της Ελλάδας. Ούτε και πρέπει να περιορίζεται μόνο στο μέρος ή τη γεωγραφική περιοχή που αφορά μόνο την Ελλάδα, ή να χρησιμοποιείται από τις διάφορες πολιτικές παρατάξεις σαν αφορμή για πολιτικές διεκδικήσεις και συγκρούσεις με την Ευρώπη. Οι μετακινήσεις πληθυσμών που συμβαίνουν αυτή τη στιγμή γύρω από τη Μεσόγειο και από τη Μέση Ανατολή, προκύπτουν από πολύ πιο σύνθετα και ευρεία γεωπολιτικά και κοινωνικά προβλήματα που όταν μπαίνουν και αυτά στο προσκήνιο επιτρέπουν μια πολύ πιο ισορροπημένη και βαθιά ανάλυση του ζητήματος. Τα παραπάνω προσπαθεί να καταγράψει και η έκθεση Crossings μέσα από την σπονδυλωτή και πολυεπίπεδη αφήγησή της.

Για παράδειγμα, η δουλειά του Giulio Piscitelli καταγράφει τα περάσματα των ανθρώπων δια μέσου της ερήμου της Σαχάρα προς τη Μεσόγειο (εικ. 5). Η δε Συρία είναι ο ρημαγμένος, σπαραγμένος από τον πόλεμο των συμφερόντων τόπος, που παρουσιάζει με ευκρίνεια η δουλειά του Αχιλλέα Ζάβαλη, κι εξηγεί ένα μεγάλο μέρος των μετακινήσεων και της αναταραχής του μεσανατολικού κόσμου, εν μέσω εξτρεμιστικών και απολυταρχικών δυνάμεων, αλλά και εν μέσω των πυρών των δυτικών υπερδυνάμεων που μάχονται για τα γεωπολιτικά συμφέροντά τους (εικ. 6). Η εικόνα είναι ζοφερή και καθόλου απλή. Μέσω του Ζάβαλη και του Piscitelli επιχειρείται η προβολή στα αίτια, την ιστορικότητα του φαινομένου.

Μια άλλη διεθνής άποψη του ζητήματος παρουσιάζεται μέσα από τις εικόνες του Jerome Sessini, ο οποίος επιλέγεται για να δείξει τις εικόνες του από τη «Ζούγκλα του Καλαί», όπου ενώ απουσιάζει ο άνθρωπος, αποτυπώνεται εντονότατα η ανθρώπινη παρουσία, μέσα από τα σημάδια που αφήνουν πίσω τους, τα αυτοσχέδια σπίτια και τις πρόχειρες εκκλησίες, τα αντικείμενα που μένουν πίσω, τα ερείπιά τους (εικ. 7). Η Μυρτώ Παπαδοπούλου καταγράφει τις στάσεις των μεταναστών σε ξενοδοχείο που χρησιμοποιούν οι διακινητές τους στη Σμύρνη, και τις προσωπικές τους σημειώσεις καθώς περιμένουν το μεγάλο ταξίδι (εικ. 8). Τελικά όλοι οι δημιουργοί που συμμετέχουν «φωτογραφίζουν» ένα ολόκληρο δίκτυο σχέσεων και διαδρομών που συνιστούν το πολύπλοκο και πολυεπίπεδο ζήτημα των μετακινήσεων πληθυσμών αποδεικνύοντας ότι όταν η εικόνα προβάλλει την αιτιότητα, τη διαδικασία και τις σχέσεις, τότε γίνεται κριτικό εργαλείο διερεύνησης ενός θέματος και όχι αφορμή για εντυπωσιασμό ή εύκολη συγκίνηση.

Τέλος, μια αρκετά διαφορετική προσέγγιση είναι αυτή του Γιώργου Μουτάφη, ο οποίος έχει αφοσιωθεί εδώ και πολλά χρόνια στην καταγραφή των διαδρομών των μεταναστών και των προσφύγων σε όλον τον κόσμο. Ο Μουτάφης έχει την ιδιαιτερότητα ότι φωτογραφίζει κυρίως με μικρές μηχανές τύπου Holga. Έτσι παράγονται εικόνες θολές ή κουνημένες, με «λάθη» (όπως το μερικώς καμμένο φιλμ, τις υπερεκθέσεις, τις χαμηλές ταχύτητες, κλπ.). Καθώς οι εικόνες του είναι επιπλέον ασπρόμαυρες, επιτυγχάνεται ένα αποτέλεσμα σχεδόν ονειρικό. Οι διαδρομές αυτών των ανθρώπων, η αγωνία τους, το βλέμμα τους αναπαριστώνται σαν να είναι ένα όραμα η μνήμες ενός εφιάλτη που έχει ξεφτίσει από το χρόνο. Τα γεγονότα που καταγράφονται είναι φυσικά σκληρά, υπάρχουν πτώματα και κραυγές, όμως η ματιά του Μουτάφη, μας προτρέπει να αφεθούμε σε αυτό που συμβαίνει συναισθηματικά, όχι εκβιαστικά ή μελοδραματικά, να το βιώσουμε σαν μια ψυχική εμπειρία που θα μπορούσε να συμβαίνει σε εμάς (εικ. 9).

Ο Afredo D'Amato φωτογραφίζει τον καταυλισμό των Αφγανών στην Πάτρα 7 χρόνια πριν, σαν να προβλέπει τις εξελίξεις. Τότε ήταν μόνο άντρες μετανάστες, που περνούσαν από εδώ αναζητώντας μια ευκαιρία καλύτερης ζωής στην Ιταλία και τη Βόρεια Ευρώπη. Σε αντιπαράθεση με τις μαζικές μετακινήσεις ανθρώπων τώρα από τον πόλεμο στη Συρία και τον εξτρεμιστικό πόλεμο του Ισλαμικού Κράτους (εικ. 10).

Ο Alessandro Penso φωτογραφίζει ανθρώπους στη Λέσβο με έναν τρόπο που μας ταξιδεύει πίσω στην αναγεννησιακή ζωγραφική και τα λατρευτικά θέματα. Οι εικόνες του μας θυμίζουν την Αποκαθήλωση, την Παναγία και το θείο βρέφος, μόνο που στη θέση τους τώρα υπάρχουν πρόσφυγες και μετανάστες, άνθρωποι που δεν ανήκουν πια πουθενά, που δεν θα δοξαστούν από κανέναν (εικ. 11, 12).

Τέλος, μια αναπάντεχη σχεδόν στιγμή στην συνολικότερη αφήγηση είναι η δουλειά του Emilien Urbano με τίτλο «Abu Mussab-Syrie Rojana». Εδώ, ο Urbano ακολουθεί τον Κουρδικό Στρατό στις επιχειρήσεις του. Καθώς βλέπουμε την εικόνα με τους κρατούμενους με την κουκούλα, που θυμίζουν Guantanamo, τα στερεότυπα καταρρίπτονται όταν διαβάζουμε ότι είναι αιχμάλωτοι των Κούρδων που ανήκουν στο ISIS. Αυτά διαδραματίζονται στα σύνορα Συρίας-Τουρκίας. Ταυτότητες, εθνικότητες, σύνορα-όρια και οι σχετικές συμβάσεις γκρεμίζονται και αναδομούνται (εικ. 13).

Ένα πολύ σημαντικό στοιχείο που αφορά την παρουσίαση των φωτογράφων και των σειρών τους, είναι ότι περιλαμβάνεται πάντα (στον τοίχο και στον κατάλογο) το κείμενο που τις συνοδεύει από την αρχή (λεζάντες και περιγραφικά της σειράς επίσης). Έτσι, ναι μεν γίνεται αποπλαισίωση της δουλειάς τους και ένταξη σε ένα νέο πλαίσιο, όμως αυτό το αρχικό πλαίσιο, δεν αποσιωπάται, παρά προβάλλεται ρητά. Αφορά το ίδιο ερώτημα που θέτει ο Stallabrass όταν κλήθηκε να επιμεληθεί το Brighton Photo Biennial το 2008:

Είναι σωστό να χειρίζεται κανείς αυτές τις αναπαραστάσεις για λειτουργικούς σκοπούς, ή να τις παρουσιάζει για αυτό που είναι από μόνες τους, και με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη επεξεργασία των ιδιαιτεροτήτων τους; [...] Αυτό το πρόβλημα αφορά το σύνολο της επιμέλειας, γιατί δεν είναι τα έργα τέχνης από μόνα τους (υπό μια σκοπιά) λεπτές και ιδιαίτερες εκφάνσεις μοναδικής ευαισθησίας, που θα πρέπει να τα χειρίζεται κανείς τρυφερά και μακριά από τη μόλυνση άλλων έργων ή την παρεμβολή άσχετων σκέψεων;

Η απάντηση σε αυτά τα ερωτήματα, στο Medphoto προσπαθεί να δοθεί διττά. Ναι μεν η ατομικότητα της κάθε δουλειάς υπάγεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο αφήγησης που θέτει κάποιος άλλος, - ο εκάστοτε επιμελητής δηλ. - όμως αναγνωρίζεται η προέλευση και αρχική πρόθεση του δημιουργού. Αντί να αποκρύπτονται σχέσεις και πληροφορίες, αναδύονται ως μέρος μιας πολύπλοκης ιστορίας.

Έκθεση Μουσείο: Critical Archives I: Ruins

Στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Ρεθύμνου συνομιλούν για πρώτη φορά τέσσερις διεθνείς φωτογράφοι. Ο Antoine D'Agata μας παρουσιάζει μία ιδιαίτερη αλληλουχία εικόνων που αφορούν στην καθημερινότητα των προσφύγων. Στη δουλειά του Francesco Zizola, βλέπουμε μια μνημειακή φωτογραφία από το τραγικό ναυάγιο της Lampedusa, ενώ ο Davide Monteleone, φωτογραφίζει προσωπικά

αντικείμενα των μεταναστών που έχουν εγκαταλείπονται στα πλοία που έρχονται από την Αφρική. Ο Hrair Sarkissian αποκαλύπτει φωτογραφικά το συναίσθημα της αφοσίωσης στο σπίτι, σαν χώρο, σαν καταφύγιο και σαν πατρίδα, ακόμη και όταν ο κίνδυνος και η καταστροφή καιροφυλακτούν. Παρουσιάζονται ακόμη έργα από το αρχείο της κολεκτίβας καλλιτεχνών Depression Era, που συνιστά μια προσπάθεια καταγραφής των ραγδαίων κοινωνικο-πολιτικών μετασχηματισμών της Ελλάδας των τελευταίων ετών. Στο χώρο του Μουσείου πρόκειται να φιλοξενηθεί και η προβολή «Η Ζώνη/The Zone» από την ομάδα φωτογραφίας της μονάδας απεξάρτησης «18 ΑΝΩ».

Η δουλειά των Davide Monteleone και Francesco Zizola, βρίσκεται σε διάλογο, καθώς αποτελεί ένα διπλό έργο που πραγματεύεται το ριψοκίνδυνο ταξίδι μέσα στη Μεσόγειο από την Αφρική και το τραγικό ναυάγιο της Lampedusa, όπου στις 3 Οκτωβρίου 2013, βυθίστηκε στις ακτές του Ιταλικού νησιού αλιευτικό πλοιάριο με 500 μετανάστες που ταξίδευαν προς την Ευρώπη από την πολεμική ζώνη της Ερυθραίας και άλλες προβληματικές Αφρικανικές χώρες.

Ο Zizola καταδύθηκε, φωτογράφησε και κινηματογράφησε το ναυάγιο που βρίσκεται 50 μέτρα κάτω από την επιφάνεια της θάλασσας (εικ. 14). Η δουλειά αυτή αποτίει, σύμφωνα και με τα λεγόμενα του Zizola, φόρο τιμής στους ανθρώπους που έχασαν τη ζωή τους ψάχνοντας ένα καλύτερο μέλλον, όχι μόνο εκείνη την τραγική μέρα, αλλά και πριν και μετά, και σε άλλες επισφαλείς ή θανατηφόρες βάρκες με υπερβολικό ανθρώπινο φορτίο. Η εκτύπωση αυτής της εικόνας είναι μεγάλη, με διαστάσεις 1 επί 1.5 μέτρα, κάτι που προσδίδει μνημειακές διαστάσεις, και εντείνει το μετωπικό φορτίο της εικόνας: Είναι μια φωτογραφία που μιλάει για όλα τα ναυάγια των μεταναστών, ενώ συμβολίζει την άνιση και τραγική αναμέτρηση του ανθρώπου με τον θάνατο, κατά την αναζήτηση μιας καλύτερης ζωής. Καλούμαστε να την αντικρύσουμε από μακριά, και να μας εντυπωθεί στην μνήμη σαν ένα τεκμήριο που συμπυκνώνει την τραγωδία σε ένα κάδρο.

Η φωτογραφική σειρά του Davide Monteleone, φωτογραφίζει προσωπικά αντικείμενα που έχουν εγκαταλειφθεί στα πλοία που ταξιδεύουν από την Αφρική στη Lampedusa τα τελευταία δέκα χρόνια - φωτογραφίες, σημειώματα, διαβατήρια, μία οδοντόβουρτσα, ένα μπιμπερό, ρούχα, μία κασέτα, ένα πακέτο μακαρόνια, ακουστικά, ένα σπασμένο κινητό (εικ. 15, 16). Όλα αυτά τα αντικείμενα φωτογραφίζονται κεντραρισμένα σε λευκό φόντο, σαν τεκμήρια μιας εγκληματολογικής εξέτασης. Ασυνείδητα βιώνουμε τον κίνδυνο στον οποίο υπόκεινται οι επιβάτες των υπερφορτωμένων πλοιαρίων σαν ένα έγκλημα προς διερεύνηση, ενώ τα άκρως προσωπικά αντικείμενα που ανατέμνονται σε κοντινή λήψη υπό το φως του φλας μας φέρνουν πολύ κοντά στην ατομικότητα όλων αυτών των ανθρώπων των οποίων η τύχη αγνοείται και που συνήθως αναφέρονται σαν αριθμοί, ροές, ή ακόμα ως παράπλευρες απώλειες.

Ο Hrair Sarkissian στο έργο του Homesick φτιάχνει μία μακέτα του σπιτιού που μεγάλωσε στη Συρία (εικ. 17). Αναπαράγει ένα ακριβές μοντέλο από μπετόν του πατρικού του στη Δαμασκό, όπου, όπως μας λέει – στο κείμενό του που γράφτηκε το 2014 - ζουν ακόμα οι γονείς του, όπως και πολλοί άλλοι που τουλάχιστον μέχρι ένα σημείο αρνήθηκαν να εγκαταλείψουν τον τόπο τους, ακόμα κι εν μέσω του πολέμου. Στο βίντεο απεικονίζεται ο ίδιος με μια βαριοπούλα στα χέρια να καταστρέφει χτύπο-χτύπο το σπίτι του: «Την ίδια στιγμή, παίρνοντας τη

μοίρα στα χέρια μου, προσπαθώ να επανακτήσω κάποιο έλεγχο πάνω στην κατάσταση και να γκρεμίσω μια μη πραγματική φαντασίωση». Καθώς ο Sarkissian γκρεμίζει το ίδιο του το σπίτι, αναρωτιόμαστε για αυτούς που έχουν καταστρέψει τη χώρα του. Η δουλειά αυτή συνομιλεί με τη δουλειά του Ζάβαλη με την κατεστραμμένη Δαμασκό στην έκθεση Crossings, και μας προτρέπει να εστιάσουμε όχι μόνο στον τόπο προέλευσης των προσφύγων, αλλά και στο δίκτυο των γεωπολιτικών συμφερόντων που γράφουν την ιστορία μας καθημερινά, τις περισσότερες φορές ερήμην μας.

Η προσωπική «Οδύσσεια» είναι το επίκεντρο του ενδιαφέροντος της φωτογραφικής δουλειάς του Antoine D'Agata. Η στυλιστικά ακατέργαστη και βιωματική ματιά του γάλλου φωτογράφου αναζήτησε πρόσφυγες στην Βουλγαρία, την Ελλάδα, την Ουγγαρία, τη Σλοβακία, την Ουκρανία, τη Λιβύη, το Μαρόκο και την Τυνησία έτσι ώστε να βιώσει, να καταγράψει και να κατανοήσει τη συχνά σκληρή πραγματικότητα του ταξιδιού τους. Σε μια απελπισμένη αναζήτηση μιας καλύτερης ζωής στην Ευρώπη, πολλοί μετανάστες ζουν σε υποβαθμισμένες αστικές περιοχές, υπομένουν τις απάνθρωπες συνθήκες στα κέντρα κράτησης και ξεγλιστρούν από λιμάνια και σύνορα χωρίς να γίνουν αντιληπτοί, έχοντας απόλυτη συνείδηση του κινδύνου και της παραβατικότητας της κατάστασής τους, ανώνυμοι για τον υπόλοιπο κόσμο (εικ. 18).

Ο Antoine D'Agata φωτογραφίζει προκειμένου να «βιώσει, καταγράψει και κατανοήσει τη συχνά σκληρή πραγματικότητα των ταξιδιών τους. Ο τρόπος του συνίσταται από την αρχή στο να συλλέγει κομμάτια που στο τέλος θα δημιουργήσουν ένα ψηφιδωτό – συνήθως είναι άνθρωποι που περπατάνε, κοιμούνται, επιβιώνουν. Έτσι καθώς «κόβει» λεπτομέρειες από έναν ολόκληρο κόσμο, έπειτα τις ενώνει και αναδημιουργεί έναν ολόκληρο κόσμο και πάλι, μόνο που είναι οι δικές του επιλογές, το δικό του νήμα. Η επανάληψη παίζει πολύ μεγάλο ρόλο, καθώς εμμονικά σχεδόν παραθέτει τα πρόσωπα στις ίδιες πόζες και στα ίδια καρέ, τον έναν δίπλα στον άλλον, είτε είναι μετανάστες, είτε κάτοικοι πόλεων, τις σκηνές των προσφύγων, τους τάφους τους, στιγμιότυπα από κάμερες παρακολούθησης, ή τις ομάδες των μεταναστών που συναθροίζονται σε ένα γήπεδο ποδοσφαίρου. Η ιστορία επαναλαμβάνεται ξανά και ξανά. Σε κάθε κάδρο, είναι άλλοι οι άνθρωποι, αλλά σε ένα πανομοιότυπο τοπίο, κάποιες φορές επαναλαμβάνονται ακόμα και τα ίδια πρόσωπα. Όπως γράφει και ο κριτικός Francois Cheval (2013), ο D'Agata αποτυπώνει την καθημερινότητα ενός ενδιάμεσου κόσμου, φτιαγμένου από νομαδισμό και αδράνεια. Δεν υπάρχει καμία γραμμική αφήγηση, παρά μόνο πυκνές αλληλουχίες, ενώ δεν υπάρχει πουθενά «το γεγονός». Ο D'Agata δεν συμπαθεί τη φωτοδημοσιογραφία, και για αυτό είναι σαν να υπάρχει κάπου και αυτός μέσα σε αυτές τις λήψεις. «Με αυτόν, η μοντέρνα εικόνα πλησιάζει περισσότερο την απελπισία, αντιμετωπίζει τον ανθρώπινο πόνο, και μέσα σε όλα αυτά βρίσκει μια νέα ζωή» (Cheval, 2013). Οι παρουσιάσεις της Οδύσσειας του D'Agata, συνοδεύονται από πολλά και μεγάλα σε έκταση κείμενα-μαρτυρίες, όπου περιγράφεται το βίωμα και η καθημερινότητα των μεταναστών που ακολουθεί. Ο ίδιος μας εξομολογείται: «Όταν ήμουν στο πεδίο, διαρκώς αμφέβαλλα για την χρησιμότητα της παρουσίας μου. Φωτογράφιζα τους ανθρώπους που πέθαιναν, για να τους δείξω σε αυτούς που τους αφήνουν να πεθάνουν».

Μια άλλη αφήγηση που αφορά την Ελλάδα της κρίσης είναι η έκθεση της κολεκτίβας Depression Era. Η κολεκτίβα ιδρύθηκε το 2011 σε μια προσπάθεια να καταγράψει και αναλύσει με συλλογικό τρόπο τους ραγδαίους μετασχηματισμούς στην ελληνικής κοινωνίας στη διάρκεια της οικονομικής και πολιτικής κρίσης των τελευταίων 5 ετών. Περιλαμβάνει 30 καλλιτέχνες των «lens-based arts» (φωτογραφία και βίντεο) καθώς και δύο μέλη που έρχονται από το πεδίο της αρχιτεκτονικής και της δημοσιογραφίας. Ο κάθε δημιουργός παρουσιάζει μία σειρά εικόνων που καταπιάνεται με μια άποψη του σύνθετου και πολυτάραχου ελληνικού κοινωνικού τοπίου της εποχής, συνθέτοντας ένα μωσαϊκό ιστοριών. Για παράδειγμα, η σειρά του Γιάννη Θεοδωρόπουλου «The Greek Party», σχολιάζει με έμμεσο τρόπο την οικονομική ευμάρεια της εποχής του '80 και του '90, με απομεινάρια κατασκευών που δεν τελείωσαν ποτέ, ρημαγμένες οικοδομές, ή αποσπασματικά στοιχεία της ελληνικής αρχιτεκτονικής και του αστικού τοπίου που αποκαλύπτουν το αισθητικό και ηθικό χάος της εποχής, αλλά και το κιτς στοιχείο της ελληνικής κουλτούρας (εικ. 19). Ο Κώστας Καψιάνης με τη σειρά του «Bliss», αποκαλύπτει μια άλλη, σχεδόν κρυμμένη πόλη, ένα τμήμα της ελληνικής ή μάλλον περιθωριακής αθηναϊκής κοινωνίας που ζει σε ένα άλλου είδους γκέτο, μια απομονωμένη κοινότητα των νοτιών προαστίων, όπου κυριαρχούν οι λευκές απρόσωπες βίλλες, η απουσία του ανθρώπου, και ίσως ο φόβος προς ό,τι συμβαίνει γύρω και εκτός (εικ. 20). Η εργασία της Ζωής Χατζηγιαννάκη σχολιάζει την μη-προσβασιμότητα στις δομές και τα δίκτυα εξουσίας, σε όλα αυτά που συμβαίνουν κεκλεισμένων των θυρών, ενώ υπονοεί με σατιρικό τρόπο τις σκιώδεις διαδικασίες που επιτελούνται μέσα σε υπουργεία, τη Βουλή, και άλλα σημαντικά κτίρια που στέκονται στο δημόσιο χώρο σαν προσωπεία μιας τουλάχιστον ύποπτης πολιτικής εξουσίας (εικ. 21). Η χρήση της δεύτερης εικόνας που ζουμάρει μέσα σε παράθυρα, προσπαθώντας εικονικά να εισβάλλει μέσα στο πεδίο όπου λαμβάνονται οι πολιτικές αποφάσεις ερήμην του κόσμου, λειτουργεί χιουμοριστικά, αλλά και καταγγελτικά συνάμα. Ο Σπύρος Στάβερης εκθέτει κάτω από φλας και λήψεις που θυμίζουν το life style του 90' πρόσωπα δημοφιλή η μή, διάσημους αστέρες, ή πολιτικούς που έχουν διαδραματίσει σημαντικό (ή τραγικό ρόλο) στα τεκτονόμενα της χώρας και συμβολίζουν την ψεύτικη ευμάρεια των ετών εκείνων – την εποχή των Ολυμπιακών Αγώνων και των αστραφτερών χαμόγελων λίγο πριν την κάθετη πτώση (εικ. 22). Ο Στάβερης δημοσίευε αυτές τις εικόνες του στον περιοδικό τύπο με έντονα τα στοιχεία του life style. Αυτό ακριβώς το στυλ όμως είναι σε τέτοιο βαθμό τονισμένο, που όταν προβάλλεται σε ένα τέτοιο πλαίσιο και δίπλα στις άλλες εικόνες του Depression Era καταλήγει να σατιρίζει και να σαρκάζει ακόμα κάτι που άλλοτε θα φάνταζε αστραφτερό ή απλά εκκεντρικό.

Τέλος, το έργο «Ζώνη» του φωτογραφικού εργαστηρίου της μονάδας απεξάρτησης 18ΑΝΩ, βασίζεται στην ταινία «Stalker» του Tarkowsky, και είναι ένα ιδιότυπο αυτοπορταίτο. Τα μέλη της ομάδας φωτογραφίζουν τους εαυτούς τους μέσα στα χαλάσματα ενός εργοστασίου που θυμίζει το μετα-αποκαλυπτικό κινηματογραφικό τοπίο της ταινίας. Το φωτογραφικό τους έργο συμβολίζει την αναμέτρηση με τον εαυτό, όλα αυτά που αφήνουμε πίσω μας καθώς πασχίζουμε να ανασυντάξουμε μια νέα προσωπική και κοινωνική ταυτότητα. Λειτουργεί ως αλληγορία μιας υπαρξιακής διαδρομής προς ένα νέο άνοιγμα, όμως δεν παύει να είναι και αυτό ένα ντοκουμέντο μιας προσωπικής εμπειρίας και μιας σημαντικής κοινωνικής πραγματικότητας.

Έκθεση Alien Territory

Με μια πιο συμβολική θεματολογία, η έκθεση αυτή – μέσα στο φρούριο της πόλης – επιχειρεί να διερευνήσει την εσωτερική μας κατάσταση, όλων όσων κατοικούν μέσα από τα σύνορα, Ελλήνων και αλλοδαπών, την αναζήτηση νοήματος σε μια εποχή ρευστότητας, επισφάλειας, κρίσης και εντεινόμενων ανισοτήτων. *Alien Territory* είναι η αχαρτογράφητη περιοχή του οικείου περιβάλλοντός μας, όπου ξένος είναι ο ίδιος μας ο εαυτός.

Αντιπαραβάλλοντας μια άποψη που αφορά τη φωτογραφική αναπαράσταση γενικά, ο θεωρητικός Simon Watney έχει πει χαρακτηριστικά ότι

«μπορούμε με ασφάλεια να εγκαταλείψουμε τη Ρομαντική αναζήτηση για έναν τέλειο φωτογραφικό καθρέπτη της πραγματικότητας, εφόσον είναι ξεκάθαρο, ότι τα κομμάτια του είναι σκορπισμένα μέσα στις ζωές όλων μας.» (Burgin, 1982)

Προς αυτή την κατεύθυνση της αναζήτησης ενός σημείου συνάντησης μεταξύ του έξω και του μέσα κόσμου, του προσωπικού και του κοινωνικού, του οικουμενικού και του επίκαιρου, είναι η δουλειά του Ελληνολιβανέζου Γιώργου Σαλαμέ που αναφέρεται στην έννοια της περιπλάνησης, της αναζήτησης εστίας, της ονειροπόλησης μέσα στη σκληρότητα του πραγματικού κόσμου που μας περιβάλλει (εικ. 23). Ο Σαλαμέ απεικονίζει ανθρώπους που κοιμούνται σε δημόσιους χώρους, είτε είναι άστεγοι, είτε πρόσφυγες, είτε κάποιιοι που κλείνουν τα μάτια για να ονειροπολήσουν. Ο Σαλαμέ στο κείμενό του μας εξομολογείται:

«Κατασκεύασα αυτές τις φωτογραφίες, εν μέρει εμπνεόμενος από την μετανάστευση και την προσφυγιά του παππού μου, γύρω από ταξίδια μέσα από πόλεις και κυρίως χώρες που συνορεύουν με τη Μεσόγειο, ταξίδια που, για πολλούς λόγους, συμπεριλαμβανομένης της απόδρασης από τον Εμφύλιο Πόλεμο του Λιβάνου, αποτελούν μεγάλο μέρος της ζωής μου. Πάντα ταξιδεύω για να γνωρίσω ανθρώπους, ποτέ για να επισκεφθώ ένα μέρος».

Στη δουλειά της Λιβανέζας Randa Mirza «Beirutopia», αναδεικνύεται και σηματοδοτείται ο χώρος, και μάλιστα ο αστικός χώρος, που βρίσκεται ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό, την ιστορία και την ουτοπία, μέσα από φωτογραφίες κτιρίων υπό κατασκευή στην πόλη της Βηρυτού (εικ. 24). Στις εικόνες αυτές υπάρχουν τοποθετημένες ψηφιακές απεικονίσεις του μέλλοντος, της ιδανικής μορφής που θα πάρουν αυτές οι αναπτυσσόμενες κτιριακές δομές όταν τα οικοδομικά έργα θα έχουν ολοκληρωθεί. Όταν αυτά τα μελλοντικά ουτοπικά στοιχεία μιας άλλης Βυρυτού - μιας πόλης αλλά και μιας ιδέας υπό ανάπτυξη - συναντιούνται με το τώρα, με το ζωντανό στοιχείο του ανθρώπου που περπατάει με αντικείμενα που τυχαίνει να βρίσκονται στο πρώτο πλάνο, με ρωγμές και σχισμές που αποκαλύπτουν τη φθορά και την πλαστότητα, τότε σε προκαλεί να “διαβάσεις” προσεκτικά: η πρώτη αντίδραση είναι το παραξένεμα του θεατή, και η αδυναμία του να το ερμηνεύσει. Εκ πρώτης όψεως οι εικόνες μοιάζουν σαν κολάζ, απόκοσμες και ανοίκειες, σαν στιγμιότυπο από ταινία επιστημονικής φαντασίας. Όταν όμως ο θεατής διαβάσει το κείμενο, τότε αποκτούν μια τελείως άλλη διάσταση ιστορική και κοινωνικο-πολιτική, ενώ αγκιστρώνονται στο εδώ και τώρα. Γίνονται ένα οξύτατο σχόλιο, ένα ντοκουμέντο της ρήξης της πραγματικότητας με την καπιταλιστική

ουτοπία, και όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Μίρζα, μεταμορφώνονται σε «τόπους αντίστασης».

Ο Γιώργος Γαβριλάκης με τη σειρά του αφηγείται

«μια ιστορία για την προσωπική ανάγνωση όσων βλέπουμε και μια αναζήτηση για την ταυτότητα (ή την απώλεια ταυτότητας) του απέναντί μας, του γνωστού ή παντελώς άγνωστου, της μάνας, του φίλου, του ανθρώπου της κρίσης ή της κρίσης μας. Ένα καθρέπτισμα στα πρόσωπα των άλλων.» (εικ. 25).

Η δουλειά αυτή ίσως εκκινείται από τα εξής ερωτήματα: Πώς αναγνωρίζουμε τους ανθρώπους γύρω μας; Πως αποδίδεται σε κάποιον η ταυτότητά του; Και μέσα από ποιες διαδικασίες, συναισθήματα; Που συναντιέται η υποκειμενικότητα με την αντικειμενικότητα; Θα μπορούσε να είναι μια ψυχολογική άσκηση, ή μια δοκιμασία αντίληψης και ανθρωπολογικής έρευνας. Όμως μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της θεματικής του «Borders and Crossroads» αρχίζουμε να κοιτάζουμε το έργο του Γαβριλάκη υπό ένα ακόμα πρίσμα. Της κοινωνικής, φυλετικής και εθνικής ταυτότητας. Αναρωτιόμαστε για τον μηχανισμό μέσα από τον οποίο γεννιέται ο ρατσισμός και η μισαλλοδοξία, ή ο φόβος του άλλου. Τι ακριβώς προβάλλει ο καθένας από εμάς ή και ολόκληροι λαοί πάνω σε κάποιον άγνωστο ή πάνω σε άλλους λαούς; Τι σημαίνει «ξένος»; Μήπως δεν είναι τίποτα άλλο παρά όλα αυτά που δεν γνωρίζουμε ή φοβόμαστε στον ίδιο τον εαυτό μας;

Προχωρώντας, ξεχωρίζει η δουλειά του Θεοδωρίδη με τίτλο «Περί ενός Ταξιδιού» (εικ. 26). Είναι μια αφηρημένη ενασχόληση με συμβολικές αναπαραστάσεις της ιδέας και της σημασίας του ταξιδιού. Αχνά αναγνωρίζουμε ενδεχομένως το τοπίο ενός ελληνικού νησιού, και μια μάλλον νεανική φιγούρα με κουκούλα που ποζάρει με γυρισμένη την πλάτη στον φακό, και στο πρώτο πλάνο έναν φοίνικα που είναι ζωγραφισμένος πάνω στο μπουφάν: ίσως κάποιος ή κάποια που κάνει καλοκαιρινές διακοπές και αγναντεύει το Αιγαίο. Στην επόμενη εικόνα, ένας χωματόδρομος σε τόπο με θέα τη θάλασσα που δεν καταλήγει πουθενά, σχεδόν πάνω από τα σύννεφα. Όμως και πάλι, η συμπαραδήλωση προκύπτει από την σύγκρουση με τη γενική θεματική, το συγκεκριμένο δηλαδή. Μέσα σε ένα φεστιβάλ με θέμα το προσφυγικό, το ασημένιο μπουφάν παραπέμπει στις κουβέρτες διάσωσης των προσφύγων και ο χωματόδρομος θυμίζει τη Συκαμιά της Λέσβου, ή τον αβέβαιο δρόμο που παίρνουν οι πρόσφυγες για τα σύνορα. Το τοπίο του ελληνικού νησιού στα μάτια κάποιου που έχει βιώσει το προσφυγικό είτε ως μετανάστης ο ίδιος, είτε ως φωτογράφος, είτε ως διασώστης ή εθελοντής, δεν θα είναι ποτέ ξανά το ίδιο. Και ο φοίνικας στην πλάτη του νεαρού ατόμου, συμβολίζει υπό αυτό το πρίσμα την ουτοπία του παραδείσου, τη Γη της Επαγγελίας που αναζητάει ο άνθρωπος από τη γέννησή του, ή την όαση μέσα στην έρημο του πολέμου και τη βία της ιστορίας.

Για άλλη μια φορά δημιουργούνται πολλαπλά επίπεδα ερμηνείας που συντίθενται από τις εικόνες, τα κείμενα των δημιουργών, το πλαίσιο της έκθεσης «Alien Territory» και την γενικότερη θεματική του φεστιβάλ «Borders & Crossings». Έτσι προκαλείται ένας συνεχής διάλογος, μια συζήτηση μεταξύ του δημιουργού μαζί με τους άλλους φωτογράφους που συν-εκθέτουν, με τις ιδέες των επιμελητών, με τα πλαίσια στα οποία ενδεχομένως να είχαν προβληθεί οι εικόνες στο παρελθόν (γκαλερί, ΜΜΕ, κλπ.), με την επικαιρότητα, αλλά και πρωτίστως με την ευαισθησία και αντίληψη του θεατή που έρχεται αντιμέτωπος με όλα αυτά. Το στήσιμο των

έργων σε τοίχο, η δυνατότητα του επισκέπτη να περιπλανηθεί με το δικό του ρυθμό και τη δική του κατεύθυνση, να δει τα έργα μόνα τους ή όλα μαζί από απόσταση, να διαβάσει, να σκεφτεί, να σταθεί και να επιστρέψει αν το επιθυμεί για να παρατηρήσει κάτι ακόμα, ή να ερμηνεύσει εκ νέου, ή να βιώσει συναισθηματικά αυτό που βλέπει και σκέφτεται, όλες αυτές οι αντιδράσεις συνιστούν προσωπικές αναγνώσεις αλλά και μια συνάντηση με το κοινωνικό και το ιστορικό. Η πολιτική τοποθέτηση των επιμελητών, όσο συνειδητή και ξεκάθαρη κι αν είναι, όσο κι αν δηλώνεται απερίφραστα στα κείμενα ή στο editing των εκθέσεων, άλλο τόσο αφήνει περιθώριο και ενθαρρύνει την κριτική αντιμετώπιση και το στοχασμό του θεατή, γιατί δεν αποσκοπεί αποκλειστικά στο συναίσθημα, ή στον εντυπωσιασμό, στο σοκ ή την έκπληξη της στιγμής. Αντιθέτως ενθαρρύνει τον στοχασμό, ενώ βεβαίως προϋποθέτει να θέλει και να μπορεί ο θεατής να περάσει αρκετή ώρα κοιτάζοντας τις εικόνες ή διαβάζοντας κείμενα.

Βλέπουμε, ότι εκεί όπου άλλοτε η φωτογραφία είχε κατηγορηθεί ότι δεν αφήνει περιθώρια στοχασμού παρά επιβάλλει τη σημασία της σχεδόν μυστικά – ένα μήνυμα χωρίς κώδικα – εδώ οι κώδικες μοιάζουν να μας αποκαλύπτονται απενοχοποιημένα και να μας προτείνουν ερμηνείες, ή να θέτουν επιτακτικά ερωτηματικά.

Σε αυτό το σημείο παρατίθεται ένα απόσπασμα από το κείμενο που συνοδεύει τη δουλειά του Γιάννη Καρούζη «Παράλληλη Κρίση» όπου αναδεικνύεται αυτή η χρήση του μέσου σαν κάτι που μας συνδέει με το βάθος του κόσμου, παρά μας απομακρύνει:

Η φωτογραφία ερευνάται ως η αιτία της κρίσης · ως η αιτία σίγουρα της αποτυπωθείσας (εντός του φωτογραφικού έργου) κρίσης. Η επιλογή ενός apparatus για την περιγραφή μίας κατάστασης σημαίνει ταυτόχρονα και την επιβολή της περιγραφικής ικανότητας του μέσου πάνω στον αναφερόμενο κόσμο. Πρόκειται για μία γνωσιολογικού τύπου συμφωνία που συνάπτουμε με το μέσο. Η φωτογραφία ξεκινάει αφελώς να παγώσει το χρόνο για να φτάσει αντιθέτως σε ένα μοναδικό διανοητικό επίπεδο όπου εντοπίζει τον ήδη παγωμένο χρόνο που κρύβεται στις κοινωνίες μας. Και αυτό το επίπεδο δεν είναι επιστημονικό ή ανθρωπολογικό αλλά πρωτίστως δημιουργικό αφού το φωτογραφικό μέσο φτάνει στην πλήρη του εκφραστική και ποιητική ικανότητα εκεί που δεν κόβει από το κόσμο αλλά εντοπίζει έναν ήδη σμπαράλια. Νεκροί χρόνοι, εξαγορασμένα μεροκάματα, φυλακισμένα θέματα, κοινωνίες σε εσωτερικό στροβιλισμό, επαναφέρουν στη γλώσσα τα λόγια του Barthes για το θανατοποινίτη Lewis Powell: *είναι νεκρός και πρόκειται να πεθάνει.*

Έκθεση Critical Archives II: Testimonies

Η έκθεση *Critical Archives II: Testimonies* παρουσιάζεται στο τζαμί Καρά Μουσά Πασά. Παρουσιάζονται βίντεο που συνιστούν καταγραφές σημαντικών διεθνών γεγονότων όπως ο πόλεμος στη Συρία, η Αραβική Άνοιξη, η δράση μιας εξτρεμιστικής οργάνωσης στη Μέση Ανατολή. Οι καλλιτέχνες γίνονται οι ίδιοι μάρτυρες – ο ένας είναι σε φωτογραφική αποστολή στη Βόρεια Αφρική, ο άλλος είναι μέσα στο ίδιο του το σπίτι και ο τελευταίος οικειοποιείται και αποδομεί τα

βίντεο άλλων. Δημιουργούν έτσι με τη δουλειά τους ένα κολάζ εμπειριών. Ειδικότερα, ο Γιώργος Μουτάφης στο “Arab Spring” λειτουργεί σαν αυτόπτης μάρτυρας, καταγράφοντας σκηνές που εκτυλίσσονται μπροστά στα μάτια του φωτορεπόρτερ. Ο Issa Touma στο video “Nine Days” μας μεταδίδει την εικόνα αλλά και την εμπειρία του ανθρώπου – εν δυνάμει θύματος – που άλλοι τελικά θα φωτογραφίσουν: βλέπει, και ταυτόχρονα καταγράφει τα συμβάντα του πολέμου στο Χαλέπι, ακριβώς έξω από το παράθυρό του σπιτιού του, εγκλωβισμένος μέσα σε αυτό. Τέλος, ο Απόστολος Ζερδεβάς στο «State 2015», οικειοποιείται και αναδομεί video εξτρεμιστών με τα οποία βομβαρδίζεται η ειδησεογραφία απομονώνοντας με τη φωτογραφική του μηχανή στιγμιότυπα – καρτέ από αυτά, επιδιώκοντας να δημιουργήσει έναν αναστοχασμό για όσα συμβαίνουν αλλά και για τον τρόπο με τον οποίο επικοινωνούνται στα MME και την επίδρασή τους στην κοινή γνώμη.

Στη συνέχεια, αναλύονται ενδεικτικά δύο εικόνες: Η πρώτη ανήκει στο φωτογράφο Alessandro Penso, η δεύτερη στο Δημήτρη Μιχαλάκη. Ο λόγος για τον οποίο επιλέχτηκαν αυτές οι δύο εικόνες είναι γιατί συμπυκνώνουν και αναδεικνύουν κάποια αντιπροσωπευτικά, σημαντικά χαρακτηριστικά αυτού που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «σύγχρονο φωτογραφικό ντοκιμαντέρ».

Η «Μαντόνα της Λέσβου»⁹

(εικ. 11). Η εικόνα ανήκει στον Ιταλό φωτογράφο Alessandro Penso, για τον οποίο διαβάζουμε στην ιστοσελίδα του ότι αφοσιώνεται μόνο σε κοινωνικά ζητήματα, ενώ τα τελευταία χρόνια εστιάζει στο ζήτημα της μετανάστευσης στη Μεσόγειο. Κίνητρό του είναι η επιθυμία του να ευαισθητοποιήσει για την κατάσταση αδικίας που επικρατεί στις μεθοριακές περιοχές της Ευρώπης, όπου αν μέρει λόγω των οικονομικών συνθηκών στις μεσογειακές χώρες παρατηρούνται φαινόμενα πολιτιστικού εγκλεισμού, ξενοφοβίας και βίας, στερώντας από τους μετανάστες βασικά ανθρώπινα δικαιώματα. Το 2012 είχε γίνει παρατηρητής και φωτογραφικός μάρτυρας του περιστατικού στην Κόρινθο όπου είχε εσκεμμένα χτυπηθεί με αυτοκίνητο ένας μετανάστης. Η εικόνα του αυτή ταξίδεψε σε όλον τον κόσμο, στα πιο σημαντικά MME μεγάλης εμβέλειας, δημιουργώντας αίσθηση και συζήτηση για την άνοδο του ρατσισμού στην Ευρώπη.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο εργασίας και λογικής, ο Penso ταξιδεύει και διαμένει για πολύ καιρό στο νησί της Λέσβου προκειμένου να καταγράψει τα όσα συμβαίνουν εκεί τον τελευταίο καιρό. Μία από τις εικόνες του, είναι αυτή με την μητέρα που κρατάει το παιδί της στην αγκαλιά της. Η λεζάντα της εικόνας: «Lesvos, Greece Oct. 18, 2015. A mother and child wrapped in an emergency blanket after disembarking on the beach of Kayia, on the north of the Greek island of Lesbos».

Σε πρώτο πλάνο τους βλέπουμε σφιχταγκαλιασμένους, καθισμένους σε ένα πέτρινο πεζούλι. Η μητέρα είναι νέα, ίσως αραβικής προέλευσης και φοράει

⁹ Ο τίτλος αυτός έχει αποδοθεί ρητορικά στην εικόνα από τη γράφουσα της παρούσας εργασίας.

μαντήλι στο κεφάλι. Είναι όμορφη με ανοιχτόχρωμα μάτια, κοιτάζει κάτω και έχει μια έκφραση λύπης. Είναι τυλιγμένη και αυτή αλλά και το παιδί της, του οποίου διακρίνεται μόνο ένα μέρος του προσώπου του, μέσα σε μία ασημένια κουβέρτα διάσωσης η οποία αντανακλά το φως και δημιουργεί φωτοσκιάσεις και λάμψεις στα πρόσωπά τους. Το παιδί, έχει γαλάζια μάτια και κοιτάζει απευθείας μέσα στο φακό (ή κατάματα τον θεατή). Το παιδί μοιάζει να έχει κουρνιαώσει ανακουφισμένο, αλλά και κάπως φοβισμένο στη σφιχτή αγκαλιά της μητέρας του. Θα μπορούσαν να έχουν φτάσει πριν από λίγο στις ακτές του νησιού. Στο φόντο της εικόνας διακρίνεται μεσογειακή βλάστηση και ένα δέντρο σε μια ηλιόλουστη απογευματινή ώρα. Στην αριστερή άκρη της εικόνας υπάρχει μια αντρική φιγούρα η οποία, αν κρίνουμε από το μικρό τμήμα του προσώπου που ίσα-ίσα που φαίνεται μέσα στο κάδρο, είναι όρθιος και γυρισμένος προς τη μητέρα, ή κοιτάζει τον φωτογράφο την ώρα που φωτογραφίζει. Στην διαμετρικά αντίθετη άκρη της εικόνας, κάτω δεξιά υπάρχει η σκιά των ποδιών κάποιου άλλου που μοιάζει να παρατηρεί την σκηνή και αυτός (μοιάζει με άντρα).

Η αίσθηση που προκαλείται σε κάποιον που κοιτάζει την εικόνα είναι ότι η μητέρα και το παιδί, ναι μεν κατάφεραν να φτάσουν στο νησί, όμως μοιάζουν σαν να προσπαθούν ακόμα να προστατευθούν από κάτι – την αβεβαιότητα; την εξουσία που караδοκεί; - ενώ στηρίζονται για την επιβίωσή τους αποκλειστικά ο ένας στον άλλον. Είναι μια εικόνα που απευθύνεται στο συναίσθημα με έναν τρόπο ήπιο αλλά βαθιά συγκινητικό.

Η εικόνα αυτή ανήκει όμως στη σειρά του Penso με τον τίτλο «Λέσβος» με πολλές άλλες φωτογραφίες που καταγράφουν αφίξεις μεταναστών στις ακτές και τις διάφορες μετακινήσεις τους, τους τόπους διαμονής, κράτησης και ύπνου τους στην ύπαιθρο του νησιού. Η σειρά αυτή, όπως παρουσιάζεται στην προσωπική ιστοσελίδα του δημιουργού, συνοδεύεται από κείμενο το οποίο δίνει δημοσιογραφικά και αλλα στοιχεία για τις αφίξεις των μεταναστών στο νησί. Αναφέρεται ότι στη Λέσβο το 2015 έφτασαν από την Τουρκική ακτή 500.000 άτομα κυρίως από την Συρία, το Αφγανιστάν και το Ιράκ, όμως το νησί δεν είχε κάτι να τους προσφέρει, καθώς έπρεπε να περπατήσουν για πολλή ώρα σε ένα δύσκολο μονοπάτι μέσα από βουνά, και να σταθμεύσουν για μερόνυχτα σε κέντρα φιλοξενίας, όπου πολλές φορές δεν υπήρχαν καν σκηνές, μπάνιο ή τουαλέτες. Οι περισσότερες φωτογραφίες του Penso είναι καταγραφικές, χωρίς συναισθηματισμούς ή απόπειρες αισθητικοποίησης, καθώς μοιάζει να θέλει να αφηγηθεί με άμεσο τρόπο την ιστορία αυτών των ανθρώπων και τις συνθήκες που επικρατούν για αυτούς στο νησί.

Όμως η εικόνα με την μητέρα και το παιδί, ξεχωρίζει, γιατί είναι μία από τις πιο συγκινητικές, αλλά και τις πιο ελκυστικές αισθητικά. Θυμίζει την «Περιπλανώμενη Μητέρα» της Dorothea Lange, και αγγίζει ένα θέμα ιδιαίτερα ευαίσθητο, σχεδόν θρησκευτικού αντίκτυπου στην ανθρώπινη κοινωνία, αυτό της μητρότητας, και της παιδικής αθωότητας που βάλλεται από την αδικία. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο Σκαρπέλος, είναι μια αναφορά σε ένα «καθαγιασμένο σύμβολο της Δυτικής τέχνης» ή ορθότερα της Δυτικής οπτικής παρακαταθήκης (2011).

Όπως και στην *Περιπλανώμενη Μητέρα*, δεν υπάρχει πουθενά το όνομα των ανθρώπων που φωτογραφίζονται, όμως στη σειρά του Penso υπάρχει η αγκίστρωση στην ιστορία του κειμένου, που με έναν τρόπο εμποδίζει την οικουμενικοποίηση

του θέματος: δεν πρόκειται για το ανθρώπινο δράμα ή την ανθρώπινη αδικία στον κόσμο, παρά αφορά μια συγκεκριμένη μειονότητα ανθρώπων σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο, όπως αναφέρεται ρητά στο κείμενο. Έτσι δύσκολα θα λειτουργούσε μετωνυμικά μια τέτοια εικόνα, αλλά ούτε βεβαίως και μεταφορικά. Ο ρεαλισμός της εικόνας έρχεται να συνομιλήσει με τον συναισθητικό αντίκτυπο που προκαλεί, αλλά και την ομορφιά που αναδύει ίσως το θέμα, η σύνθεση και η στιγμή.

Είναι άραγε αυτή μια εικόνα που θα μπορούσε να αποτελέσει αφορμή για μια αποτελεσματική κοινωνική κριτική; Ή παρερμηνεύεται και καταναλώνεται αισθητικά, όπως θα έλεγε ο Barthes; Στο πλαίσιο πολλών άλλων εικόνων με το ίδιο θέμα, όπως δηλαδή παρουσιάζεται στην έκθεση, δύσκολα θα φοβόμασταν για κάτι τέτοιο. Είναι δυνατή η πλαισίωση, υπάρχει πολύ συγκεκριμένη αφήγηση, και έτσι τονίζεται η λειτουργία της ως τεκμήριο και μαρτυρία. Από την άλλη, με καχυποψία θα αντιμετώπιζε κανείς τον ισχυρισμό ότι μια εικόνα και μόνο είναι αρκετή για μια αποτελεσματική, επομένως και βαθιά κοινωνική ή πολιτική κριτική, αν και η φωτογραφία γενικά συχνά έχει συνδεθεί με κοινωνικά οράματα και απόπειρες πολιτικών αλλαγών και μεταρρυθμίσεων, όπως π.χ. στο πρόγραμμα του Farm Security Administration. Όπως γράφει και ο Sekula «η φωτογραφία καθώς στέκεται μόνη της, παρουσιάζει μόνο την πιθανότητα του νοήματος» (Burgin 1982, p. 91). «Μόνο καθώς ενσωματώνεται σε μία κατάσταση με συγκεκριμένο λόγο μπορεί η φωτογραφία να παράξει ένα ξεκάθαρο σημασιολογικό αποτέλεσμα».

Ίσως βέβαια αν περάσουν πολλά χρόνια, αυτή η εικόνα να αποκοπεί παντελώς από το πλαίσιο της και να γίνει ένα από τα σύμβολα της δυτικής οπτικής παρακαταθήκης για την προσφυγική κρίση, όπως ακριβώς και η Μητέρα της Lange έγινε σύμβολο για την μεγάλη Ύφεση της Αμερικής.

Μια άλλη εικόνα του Penso που ξεχωρίζει και πάλι για τις θρησκευτικές της συμπαραδηλώσεις είναι αυτή που παρουσιάζει τη διάσωση ενός ναυαγού στα παράλια της Λέσβου (εικ. 12). Ο μισόγυμνος άνθρωπος μοιάζει λιπόθυμος και είναι αφημένος στα χέρια αυτών που τον μεταφέρουν: θυμίζει, σχεδόν αντιγράφει – αθελά του – τη σκηνή της αποκαθήλωσης του Χριστού. Είναι μια σύγχρονη Αποκαθήλωση.

Συνοπτικά, οι εικόνες του Penso συμπυκνώνουν την πρακτική της φωτογραφικής τεκμηρίωσης όπου απεικονίζεται μια σύγχρονη ανθρώπινη εμπειρία, την ιδεολογία της κοινωνικής φωτογραφίας που αγκιστρώνεται σε ένα όραμα βελτίωσης της ανθρώπινης κοινωνίας, ενώ εμπεριέχουν αναφορές στην ιστορία της τέχνης, χρησιμοποιώντας καλλιτεχνικές συμβάσεις που επιτρέπουν την αισθητική διερεύνηση και την προσωπική έκφραση του δημιουργού. Ο συνδυασμός όλων των παραπάνω είναι αντιπροσωπευτικός των σύγχρονων τάσεων του φωτογραφικού ντοκιμαντέρ, όπως θα δούμε και παρακάτω.

Ο Άδειος Τάφος

(Εικ. 2). Η εικόνα αυτή του Δημήτρη Μιχαλάκη τραβήχτηκε στη Λέσβο το 2015. Βλέπουμε μια στενόμακρη τρύπα μέσα στο χώμα. Αν κάποιος έβλεπε αυτήν την εικόνα χωρίς την λεζάντα, ίσως να μην καταλάβαινε περί τίνος πρόκειται. Ίσως να αναρωτιόταν τι ακριβώς είναι αυτή η τρύπα μέσα στη γη. Μια εικόνα, που στέκεται μέσα στην απόλυτη σιωπή και την έλλειψη δράσης, που αρνείται να αποκαλύψει οποιαδήποτε πληροφορία, θα μπορούσε να είναι οπουδήποτε. Είναι

επίσης μια εικόνα που δεν τραβάει το μάτι, δεν έχει αντιθέσεις και εναλλαγές, είναι ένας ομοιόμορφος μονότονος καμβάς από χρώμα, χωρίς καμία προσπάθεια να δημιουργήσει κάποια φόρμα ή να εντυπωθεί αισθητικά.

Διαβάζουμε τη λεζάντα της εικόνας:

«07/10/2015,16:26. Σήμερα το μεσημέρι στο νεκροταφείο της Μυτιλήνης θα συναντήσω έναν ανοιχτό τάφο. Είναι η εκταφή ενός νεαρού από το Ιράκ που είχε πνιγεί τον Αύγουστο, τον βρήκαν οι δικοί του και θα τον πάνε πίσω. Έφυγε ζωντανός και θα γυρίσει πεθαμένος. Στη θέση του θα θάψουν ένα κορίτσι από τη Συρία που πνίγηκε πριν λίγες μέρες κοντά στις ακτές της Λέσβου.»

Μόλις κάποιος διαβάσει την παραπάνω λεζάντα όλα αλλάζουν. Η εικόνα του Μιχαλάκη γίνεται κάτι πολύ συγκεκριμένο. Είναι ένα γεγονός που συνέβη μια συγκεκριμένη μέρα, σε έναν συγκεκριμένο τόπο. Μαθαίνουμε την ημερομηνία (7 Οκτωβρίου 2015), την ακριβή ώρα της φωτογραφικής λήψης (4:26 το απόγευμα), την ακριβή τοποθεσία (νεκροταφείο της Μυτιλήνης). Μας αποκαλύπτεται γιατί ανοίχτηκε αυτός ο τάφος, από ποιους, ποιος ήταν μέσα, που πήγε ο νεκρός, και ποιος θα τον αντικαταστήσει. Η ιστορία είναι τραγική, ο τρόπος όμως με τον οποίο την αφηγείται ο Μιχαλάκης είναι συγκρατημένος, αποστασιοποιημένος, σχεδόν ψυχρός, εκτός από μία πρόταση, όπου αφήνει να αποκαλυφθεί το πως επιδρά επάνω του το γεγονός: «Έφυγε ζωντανός και θα γυρίσει πεθαμένος». Και σε αυτό το σημείο, αυτό που καταγράφει ο Μιχαλάκης, πέρα από ιστορικό τεκμήριο γίνεται και υπόθεση προσωπική.

Αν αυτή η εικόνα διαγωνιζόταν στο World Press Photo, δεν θα τύχαινε δεύτερης ματιάς. Γιατί η δύναμή της βασίζεται στη λεζάντα, χωρίς την οποία η εικόνα σιωπά. Η στάση του Μιχαλάκη φέρνει στο προσκήνιο την πρωταρχική σημασία της φωτογραφίας ως ντοκουμέντου δηλαδή την πράξη της καταγραφής του γεγονότος που τεκμηριώνεται και που της προσδίδεται αυθεντικότητα με το ταυτόχρονο «αυτό ήταν εκεί» και «εγώ ήμουν εκεί». Όμως είναι ένα ντοκουμέντο που θυμίζει και τον αφορισμό του Jeff Wall που διαχωρίζει τους φωτογράφους σε δύο κατηγορίες: τους κυνηγούς και τους γεωργούς. Ο Μιχαλάκης δεν κυνηγά μόνο την (αποφασιστική) στιγμή, παρά καλλιεργεί την ιστορία του, αργά και με τους δικούς του ρυθμούς, ψάχνοντας στα συντρίμια των γεγονότων, αφού έχουν διαδραματιστεί και αφού οι περισσότεροι τα έχουν ήδη φωτογραφίσει. Ο εννοιολογικός τρόπος με τον οποίο πλαισιώνει την εικόνα με κείμενο προσδίδει στο έργο την αξία ενός αρχειακού τεκμηρίου.

Τέλος, η εικόνα με τον άδειο τάφο δεν μπορεί να αποφύγει τις αναφορές της στην ιστορία του φωτογραφικού ντοκουμέντου και συγκεκριμένα στη δουλειά του Walker Evans που θεμελίωσε τον όρο «υποκειμενικό ντοκιμαντέρ». Για το φωτογραφικό πρόγραμμα του Farm Security Administration της Μεγάλης Ύφεσης της Αμερικής του '30 μια από τις εικόνες του Evans που έχουν μείνει στην ιστορία είναι αυτή που απεικονίζει έναν τάφο, με ένα άδειο πιάτο επάνω του. Πρόκειται για τον τάφο ενός παιδιού, όπως μας πληροφορεί η λεζάντα: «A Child's Grave, Hale County, Alabama, 1936».

Κατά ένα περίεργο τρόπο και οι δύο αυτές εικόνες – του Μιχαλάκη και του Evans – παρά το θάνατο και τη σιωπή που υπάρχουν μέσα τους, πληρούν την απαραίτητη συνθήκη κάθε αλήθειας κατά Adorno: δίνουν φωνή στον ανθρώπινο

πόνο. Το στοχαστικό και ευαίσθητο βλέμμα του φωτογράφου, αυτή η «σιωπή», του δίνει χώρο να ακουστεί καθαρά.

Ε. Συζήτηση/Συμπεράσματα

Ε.1. Ο ιδεολογικός πόλεμος του μετα-μοντερνισμού: «Κοινωνική διορατικότητα» εναντίον «εκλεπτυσμένου σολιψισμού»¹⁰

Στη μετα-νεωτερική περίοδο, θεωρητικοί όπως ο John Tagg, ο Jullian Stallabrass, η Martha Rosler και ο Allan Sekula (οι δύο τελευταίοι φωτογράφοι και οι ίδιοι) άσκησαν έντονη και θεμελιωμένη κριτική όσον αφορά το ντοκουμέντο, αναλύοντας και αποδομώντας την υποκειμενική διάσταση της εικόνας, το ιδεολογικό φορτίο της, και την συνειδητή της τεκμηριωτικής πρακτικής με συντηρητικά μοντέλα εξουσίας, κατασκευής και οικειοποίησης της πραγματικότητας.

Για παράδειγμα ο Stallabrass σχολιάζει ότι ο Tagg παρουσιάζει τη φωτογραφία ντοκουμέντο ως ένα φιλελεύθερο, συλλογικό σχέδιο διαπραγμάτευσης των κοινωνικο-οικονομικών κρίσεων που στοχεύει στην «οικειοποίηση των διαφωνιών και τη διάσωση των απειλούμενων δεσμών κοινωνικής συγκατάθεσης» (Wells, 2003).

Από μια συγκλίνουσα οπτική η θεωρητικός και φωτογράφος Martha Rosler (1989), εκφράζει τη δυσαρέσκειά της σε σχέση με το πνεύμα φιλανθρωπίας και εξωτισμού, με το οποίο η φωτογραφία ντοκουμέντου «μεταφέρει (παλιές) πληροφορίες για κάποια ομάδα αδύναμων ανθρώπων, σε μια άλλη ομάδα δυνατών όπου κι απευθύνεται». Η αισθητικοποίηση που συμβαίνει στη φωτοδημοσιογραφία αλλά και μέσα στις αίθουσες τέχνης που παρουσιάζουν ντοκιμαντέρ, είναι πρόβλημα για την Rosler, καθώς αποκόπτεται η εικόνα από το πλαίσιο, και άρα από την πολιτική σημασία της.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η δουλειά του Βραζιλιάνου φωτογράφου Sebastiao Salgado ο οποίος είναι διάσημος για τις ασπρόμαυρες φωτογραφίες του σε χώρες της Αφρικής, όπου αποτυπώνεται η πείνα και η ανέχεια των ανθρώπων που ζουν εκεί. Οι φωτογραφίες του είναι πάντα ασπρόμαυρες και αποπνέουν μια ατμόσφαιρα ονειρική σχεδόν, καθώς οι τραγικές ανθρώπινες φιγούρες του παρουσιάζονται με έναν τρόπο έντονα αισθητικοποιημένο, σχεδόν όμορφο αλλά και τραγικό συνάμα. Σε αυτό συντελεί η επεξεργασία των εικόνων, το έντονο κοντράστ, η σύνθεση και η οπτική λήψης, οι οποίες είναι πάντα έτσι σχεδιασμένες ώστε να τονίζονται οι φόρμες. Βλέποντας κανείς τις φωτογραφίες του Salgado νιώθει συντετριμμένος μπροστά στην αδικία και την απελπισία αυτών των ανθρώπων, όμως αυτός ο πόνος οικουμενικοποιείται, μοιάζει να είναι κάτι σχεδόν

¹⁰ Πρόκειται για μια φράση του Allan Sekula που αναφέρεται στο έργο της Diane Arbus: «Νομίζω ότι ένα μεγάλο μέρος του γενικότερου αισθητικού αντίκτυπου που έχει η δουλειά της Arbus, όπως συμβαίνει και με το μεγαλύτερο μέρος της καλλιτεχνικής φωτογραφίας συνολικά, έχει να κάνει με αυτήν την απροσδιοριστία της ανάγνωσης, αυτήν την αίσθηση της αιώρησης ανάμεσα σε μια βαθυστόχαστη κοινωνική διορατικότητα, και έναν εκλεπτυσμένο σολιψισμό».

ρομαντικό, και που συμβαίνει πολύ μακριά από μας και που είναι αναπόσπαστο κομμάτι της ανθρώπινης φύσης. Ο Salgado είναι από τους πιο πετυχημένους καλλιτέχνες-φωτογράφους στον κόσμο της τέχνης – οι φωτογραφίες του εκτίθενται, συλλέγονται και αγοράζονται και πωλούνται ακριβά σε όλον τον κόσμο. Ο ίδιος ο Salgado όταν μιλάει για τη δουλειά του εκφράζει τη συμπόνοια και τον θαυμασμό του για αυτούς του ανθρώπους που φωτογραφίζει και τους οποίους ακολουθεί σε μακροχρόνιες και δύσκολες αποστολές. Οι προθέσεις του Salgado μοιάζουν βαθιά ανθρωπιστικές, όπως φαίνεται στο βιβλίο του «Migrations: Humanity in Transition» όπου φωτογραφίζει μετακινήσεις πληθυσμών σε 39 χώρες του κόσμου: Λατινοαμερικάνους που μπαίνουν στις ΗΠΑ, Εβραίους που φεύγουν από την πρώην Σοβιετική Ένωση, Αφρικανούς που ταξιδεύουν προς την Ευρώπη, Κοσοβάρους που φεύγουν από την Αλβανία και πολλούς άλλους. Η αποτύπωση του ανθρώπινου πόνου με έναν οικουμενικό τρόπο που να περικλείει όλες τις πολιτικές προεκτάσεις του φαίνεται να είναι ο πρώτιστος στόχος του Salgado και όπως λέει και ο ίδιος πολλές φορές τον συγκινεί η αξιοπρέπεια και το θάρρος των ανθρώπων μπροστά στο δράμα τους. Ακόμα και αν ο ίδιος κατανοεί το γεωπολιτικό και οικονομικό υπόβαθρο των καταστάσεων που καταγράφει, η έντονη νοσταλγία με την οποία αντιμετωπίζει το θέμα του δεν αναδεικνύει την ιστορικότητά του. Στο τέλος αυτό που μένει στο θεατή είναι ο συναισθηματικός αντίκτυπος των εικόνων του και η έλλειψη των πληροφοριών.

Αυτού του είδους η αφήγηση, έχει τεράστια διαφορά από τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται το μεταναστευτικό στο Μεσογειακό Φεστιβάλ Ρεθύμνου. Εδώ, ναι μεν, όπως και στον Salgado οι άνθρωποι απεικονίζονται ανώνυμα¹¹, όμως το που, το πως και το πότε έχει καθοριστική σημασία. Το ότι προέρχονται από τη Συρία, την Αφρική ή τη Μέση Ανατολή, ή το ότι φτάνουν στα ελληνικά παράλια εν μέσω οικονομικής κρίσης, η στάση της Ευρώπης απέναντί τους, συνιστούν διακριτικά στοιχεία που διαφοροποιούν αυτήν την κατάσταση από άλλες παρόμοιες. Η αγκίστρωση στις ιδιαιτερότητες των ιστορικών και πολιτικών συνθηκών προσδίδει πολιτικό πρόσημο, σε αντίθεση με την ανθρωπιστική αποτύπωση του Salgado, καθώς στο Medphoto υπάρχει στόχευση προς την ανάδειξη της ιστορικότητας, και όχι μια υπαρξιακή ή φιλοσοφική διάθεση να νιώσουμε τον ανθρώπινο πόνο ή την ανθρώπινη αξιοπρέπεια, και να συγκινηθούμε από αυτά. Ακόμα και στη δουλειά του D'Agata όπου απεικονίζονται οι μετακινήσεις των μεταναστών σε πάνω από μία χώρες, η ευαισθησία είναι διαφορετική. Ο D'Agata δεν θαυμάζει ενδόμυχα τους ανθρώπους για το θάρρος και την αξιοπρέπειά τους, ούτε και αποτυπώνει με δέος τη μεγαλοπρέπεια του ανθρώπινου πόνου: Αντιθέτως μας δείχνει την ανέχεια και την απελπισία τους, τη φθορά και την κατάντια του ανθρώπου όταν έρχεται αντιμέτωπος με την σκληρότητα και την αδικία της ιστορίας.

Σε κάποιες περιπτώσεις λοιπόν, όπως π.χ. στον Salgado, όταν η τέχνη γίνεται φορέας μαρτυρίας του ολέθριου και του κατακριτέου, κατακρίνεται η ίδια ότι μοιάζει «αισθητική»: δηλαδή σαν τέχνη. Όπως παρατηρεί η Susan Sontag, «η διπλή

¹¹ Το θέμα της ανωνυμίας στα φωτογραφικά πορτραίτα έχει συζητηθεί αρκετά από τη Sontag (1977). Η ανωνυμία των εικονιζόμενων ανθρώπων τις περισσότερες φορές είναι αναπόφευκτη λόγω των συνθηκών φωτογράφισης, όμως δεν παύει να είναι ενδεικτική του τρόπου με τον οποίο αντιμετωπίζουμε τον «απλό» άνθρωπο, σε αντίθεση π.χ. με διασημότητες, όπου η αναφορά του ονόματος είναι εκ των ουκ άνευ.

δύναμη της φωτογραφίας – να παράγει τεκμήρια και να δημιουργεί έργα οπτικής τέχνης – έχει πυροδοτήσει κάποιες αξιοσημείωτες υπερβολές για το τι οφείλουν να κάνουν ή όχι οι φωτογράφοι» (2003, p. 76).

Ο Sekula προειδοποιεί για τον κίνδυνο να εκλάβουμε την τεκμηριωτική φωτογραφία – που ακολουθώντας το παράδειγμα του Lewis Hine θεωρεί φιλελεύθερη πρακτική – ως φορέα ρεαλισμού, και μας διαβεβαιώνει ότι πάντα υπάρχει ένα στοιχείο εκφραστικότητας, ή εξπρεσσιονισμού σε αυτές τις «κοινωνικού τύπου» εικόνες. Ιδιαίτερος όταν αυτές αγγίζουν τη σφαίρα της υψηλής τέχνης ο φωτογράφος-ρεπόρτερ τείνει να εκλαμβάνεται ως ιδιοφυΐα, και το ρεπορτάζ ως μεταφορά στην υπηρεσία ενός φιλάνθρωπου φιλελευθερισμού.

Η φωτογραφική επικοινωνία από τις απαρχές της μοιάζει να παγιδεύεται μέσα σε ένα δίπολο. Ανάμεσα στο μύθο του «συμβολικού» και τον μύθο του «ρεαλιστικού». Μια παραπλανητική αλλά δημοφιλής μορφή αυτής της αντιπαράθεσης είναι η «καλλιτεχνική φωτογραφία» ή η «δημιουργική φωτογραφία» έναντι της «τεκμηριωτικής φωτογραφίας», ή ο φωτογράφος ως μάντης έναντι του φωτογράφου ως μάρτυρα, η φωτογραφία ως έκφραση έναντι της φωτογραφίας ως ρεπορτάζ, θεωρίες φαντασίας (και εσωτερικής αλήθειας) έναντι θεωριών εμπειρικής αλήθειας, συναισθηματική αξία και πληροφοριακή αξία, και τέλος μεταφορική σηματοδότηση και μετωνυμική σηματοδότηση (Sekula in Burgin, 1982, p. 108)

Η φωτογραφία ναί μεν είναι αποτύπωση μιας εξωτερικής πραγματικότητας, αλλά είναι και δημιουργία μιας οπτικής φόρμας με υλικότητα, μια δημιουργία εκ του μηδενός. Όπως μας λέει και η Sontag, η φωτογραφία είναι τεκμήριο και έργο τέχνης συνάμα, και εδώ έγκειται η διαλεκτική της ένταση. Αυτό ακριβώς είναι και το ερώτημα που προσπαθεί να απαντήσει η παρούσα μελέτη, και που ο Sekula επισημαίνει. Αντί να παγιδευόμαστε σε τέτοιου είδους δίπολα, θα μπορούσε να αποδειχθεί πιο αποτελεσματική μια διαδικασία πρόσληψης και κριτικής θεώρησης όπου η μία κατηγορία δεν αποκλείει την άλλη;

Ακόμα και στη φωτογραφική και εικαστική δουλειά του ίδιου του Sekula, η φαινομενική απόσταση από τις κανονιστικές αρχές της αισθητικής θεωρίας και ιστορίας της τέχνης, ο σκληρός πολλές φορές ρεαλισμός των εικόνων του και η σχολαστικότητα των αφηγηματικών του μεθόδων, τελικά δεν εξουδετερώνουν την αισθητική υπόσταση του έργου του, γιατί δεν παύει να λαμβάνεται ως «έργο» - πόσο μάλλον τη στιγμή που παρουσιάζεται σε γκαλερί και μουσεία. Συν τοις άλλοις, βασισμένος σε ποιο επιχείρημα θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι η φωτογραφία δεν είναι εξ ορισμού ένα αισθητικό αντικείμενο, ένα αντικείμενο δηλαδή που μπορεί να γίνει αντιληπτό μέσω των αισθήσεων και να πραγματωθεί καλλιτεχνικά¹²; Σύμφωνα με τον Strauss (2005) όταν αναπαριστάμε κάτι, αυτόματα το αισθητικοποιούμε, δηλαδή το μετα-μορφώνουμε. Ακόμα και ο Benjamin θεωρούσε ότι ο τρόπος με τον οποίο φτιάχνουμε κάτι (ποιητική), είναι πολιτική. Γιατί λοιπόν ένα αισθητικό αναπαραστατικό αντικείμενο δεν μπορεί να έχει πολιτική δύναμη;

¹² Η αρχαιοελληνική ρίζα της λέξης “αισθητικός” αφορά την αντίληψη μέσω των αισθήσεων σε αντιπαράβολή με την πιο διαδεδομένη χρήση της λέξης σήμερα που εστιάζει στη σχέση με την ομορφιά και την τέχνη.

Ο Boris Groys σε ένα δοκίμιό του περί αισθητικοποίησης και ακτιβισμού, αναφέρεται στο παράδειγμα της Γαλλικής Επανάστασης, όπου η απολειτουργικοποίηση των αντικειμένων που άλλοτε ανήκαν στην εξουσία, και η έκθεσή τους ως αισθητικά αντικείμενα και μόνο, καθώς και η μετατροπή του παλατιού του Λούβρου σε Μουσείο, σηματοδοτεί την κατάργηση ενός ολόκληρου status quo και την ανάδυση μιας νέας κοινωνικής δομής και συσχετισμού δυνάμεων (2014). Συμπληρωματικά με αυτό

«υπάρχει εξ αρχής μια αισθητική διάσταση στο πολιτικό και μια πολιτική διάσταση στην τέχνη... Από τη σκοπιά της θεωρίας της ηγεμονίας, οι καλλιτεχνικές πρακτικές συμμετέχουν στη συγκρότηση και τη διατήρηση ή την αμφισβήτηση μιας ορισμένης συμβολικής τάξης, και γι' αυτό έχουν απαραίτητα πολιτική διάσταση.» (Mouffe in Stavrakakis, 2008, p. 37)

Σχετικά, ο Σταυρακάκης μας εξηγεί ότι η «διακριτότητα» του αισθητικού πεδίου, ή αλλιώς η αυτονομία της αισθητικής σφαίρας, σε σχέση με άλλα πεδία της ανθρώπινης δράσης εξασφαλίζει στα έργα τέχνης ένα «ορμητήριο παρέμβασης στην κοινωνικοπολιτική ζωή». Με αυτή την έννοια τα έργα είναι τόσο αυτόνομα όσο και ετερόνομα και η τέχνη δεν μπορεί παρά να είναι πολιτική.

Όμως σε μια πιο μονοδιάστατη θεώρηση που παρατηρείται σε πολλούς θεωρητικούς και κριτικούς της κυρίαρχης μετα-νεωτερικής κριτικής, οποιαδήποτε συσχέτιση με έννοιες που παραπέμπουν σε μοντερνιστικές έννοιες, όπως η ομορφιά, η φόρμα, η σύνθεση, δεν είναι τίποτα άλλο παρά ρητορικές εκφάνσεις της αστικής τάξης που στοχεύουν στην κανονικοποίηση των ηγεμονικών τους λόγων. Για παράδειγμα, στην *Αριστοκρατία της Κουλτούρας*, ο Pierre Bourdieu αντιμετωπίζει την αισθητική διάσταση ως πολυτελή ενασχόληση των αστών και μόνο:

Η αισθητική διάθεση, μια γενικευμένη δεξιότητα να εξουδετερώνονται οι αναγκαιότητες της καθημερινής ζωής και να αποκλείονται οι πρακτικοί στόχοι, μια διαρκής τάση και ικανότητα για πρακτική χωρίς πρακτική λειτουργία, μπορεί να συσταθεί μόνο μέσα σε μια εμπειρία του κόσμου αποδεσμευμένη από την αναγκαιότητα και μέσα από την πρακτική δραστηριοτήτων που αποτελούν αυτοσκοπό, όπως οι σχολαστικές ασκήσεις ή η ενατένιση έργων τέχνης. Με άλλα λόγια, προϋποθέτει την απόσταση από τον κόσμο, και αυτό συνιστά αρχή της αστικής εμπειρίας του κόσμου.

Σύμφωνα με την Martha Rosler, η εξοικείωση του κοινού με την τεκμηριωτική φωτογραφία και η καλλιτεχνική καταξίωσή της μέσα από εκθέσεις τέχνης, η ανάδυση της υποκειμενικότητας του φωτογράφου ως δημιουργού και κάτοχου της εικόνας υπάγουν το μέσο στο ιδεολογικό πεδίο της πολιτικής Δεξιάς. (Skarpeios, 2011). Όπως όμως αναλύθηκε και παραπάνω, υπάρχει φωτογραφία που δεν είναι υποκειμενική; Και ποιό θα μπορούσε τάχα να είναι το μέσο έκφρασης και παρουσίασης της τεκμηριωτικής φωτογραφίας που θα ανήκε ιδεολογικά στην Αριστερά; Και κατά πόσο άλλα μέσα προβολής όπως το βιβλίο, τα ΜΜΕ ή το διαδίκτυο έχουν πιο ανατρεπτικό αποτέλεσμα και πιο έντονο κοινωνικό αντίκτυπο;

Παραδείγματος χάριν, κάποιος θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι στο διαδίκτυο μπορεί να κινηθεί ελεύθερα η πληροφορία άρα και η εικόνα και να αυτονομηθεί από δίκτυα ΜΜΕ και του κόσμου της τέχνης. Όμως πόσες αλήθειες δυνατότητες έχει ο φωτογράφος να προτείνει διαφορετικές μεθόδους ερμηνείας και

σημασιοδότησης της εικόνας μέσα από μια οθόνη υπολογιστή; Και ποια ακριβώς είναι η διαδικασία θέασης που ακολουθείται όταν συναντάμε μια εικόνα στα ψηφιακά μέσα; Πόση ώρα στεκόμαστε μπροστά σε μια εικόνα, και πόσο συχνά μια εικόνα συνοδεύεται από άλλες μιας φωτογραφικής σειράς, από εκτενή κείμενα, βίντεο ή άλλες τεκμηριωτικές μεθόδους που να στήσουν μια αφήγηση ικανή να διατυπώσει ερωτήματα, αντί να δημιουργήσει μόνο παροδικές εντυπώσεις ή να καθοδηγήσει τον θεατή προς ένα επιφανειακό συναίσθημα;

Ο Guy Debord (1968) σχετικά διαπιστώνει:

«Δεν έχει απομείνει κανένα μέρος όπου να μπορούν οι άνθρωποι να συζητήσουν τις πραγματικότητες που τους αφορούν, γιατί δεν μπορούν ποτέ για πολύ να απελευθερωθούν από τη συντριπτική παρουσία του λόγου των ΜΜΕ και των διαφόρων δυνάμεων που οργανώνονται για να τις μεταδώσουν. Τίποτα δεν απομένει από τη σχετικά ανεξάρτητη κρίση εκείνων που κάποτε συνέθεταν τον κόσμο της μάθησης... Εκείνοι που διαρκώς παρακολουθούν να δουν τι θα γίνει μετά δεν πρόκειται ποτέ να δράσουν: αυτή είναι η κατάσταση του θεατή».

Η Άντζελα Δημητρακάκη με τη σειρά της σχολιάζει ότι τα μέσα – έντυπη ενημέρωση, τηλεόραση και διαδίκτυο - χρησιμοποιούν μια πλατφόρμα που μετατρέπει σε κοινοτοπία την διαμεσολαβημένη καθημερινότητα που γίνεται τελικά μόνο μιντιακή πραγματικότητα. (Ένα *simulacrum* χωρίς πρωτότυπο, ακειμενικό). Αποτρέπεται έτσι η θεωρητική ανάλυση του κόσμου σαν κάτι υπερβολικά σύνθετο και αργό για τα γούστα του κοινού. Ίσως εξαιρούνται τα blog και οι προσωπικές ιστοσελίδες στο διαδίκτυο, τα οποία ανεξαρτητοποιούνται από τα μαζικά μέσα επικοινωνίας. Όμως όσο εναλλακτικός κι αν είναι ένας ιστότοπος, η θέαση είναι ατομική, και η επικοινωνία είναι μονοδιάστατη, σε αντίθεση με τις εκθέσεις και τα φεστιβάλ, όπου οργανώνεται μια εμπειρία κοινωνική και ενίοτε κοινοτική.

Καθώς λοιπόν αρκετοί φωτογράφοι βρίσκουν καταφύγιο από αυτές τις συνθήκες μέσα στα φεστιβάλ και τις αίθουσες τέχνης, αναπόφευκτα η αισθητική διάσταση των εικόνων μπαίνει περισσότερο στο προσκήνιο. Είναι όμως η αισθητικοποίηση κάτι που προκύπτει από το πλαίσιο παρουσίασης και μόνο; Ή μήπως αποτελεί εγγενές και αναπόσπαστο κομμάτι του φωτογραφικού μέσου;

Αυτό που αυτή η εργασία επιχειρεί να προτείνει σαν ένα εναλλακτικό θεωρητικό παράδειγμα είναι ότι η φόρμα και η εικαστική γλώσσα αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι του περιεχομένου και σημαντικό παράγοντα επιδραστικότητας, ενώ προσθέτουν επίπεδα ερμηνείας και ανοίγματα σε αχαρτογράφητες περιοχές που μπορεί να σημάνουν την παραγωγή πολιτικής και όχι απλά την κατανάλωσή της. Όταν δημιουργείς εικόνες και δεν τις λαμβάνεις απλά (κατά το «παίρνω μια φωτογραφία»), γίνεσαι από καταναλωτής και ο ίδιος παραγωγός και άρα φορέας πολιτικού λόγου. Και στη σύγχρονη τέχνη δίνονται πολλαπλές δυνατότητες για τέτοιου είδους πειραματισμούς και υπερβάσεις.

Όπως μας λέει και ο Stallabrass: «Ειδικότερα με τη φωτογραφία, το αισθητικό δεν μπορεί να καταργηθεί τόσο εύκολα. Όπως είχαν ανακαλύψει και οι πρώτοι φορμαλιστές, υπάρχει μια μεγάλη ταύτιση μεταξύ των φωτογραφικών χαρακτηριστικών που λαμβάνονται ως αισθητικά και των λειτουργικών χαρακτηριστικών του μέσου» (2008).

Όπως είδαμε, αυτό ακριβώς το αισθητικό στοιχείο στη φωτογραφία θεωρείται από πολλούς στοχαστές επικίνδυνο, γιατί σύμφωνα με αυτούς, αποπολιτικοποιεί και αποπλαισιώνει την εικόνα, με αποτέλεσμα να αποευσαιθητοποιεί το κοινό. Ο ίδιος ο Stallabrass κάνει μια ενδιαφέρουσα και ανατρεπτική πρόταση σχετικά με αυτόν τον κίνδυνο: Αντί να το αποφεύγουμε το αισθητικό, καλύτερα είναι να το συνειδητοποιούμε, να το τονίζουμε και να το δηλώνουμε ανοιχτά. Στόχος αυτή της εργασίας είναι να αναδείξει ακριβώς αυτή τη δυνατότητα: την πολιτισμική και κριτική λειτουργία της φωτογραφίας όταν η αισθητική και πολιτική υπόσταση της εικόνας αναγνωρίζονται και αξιοποιούνται ισότιμα, αντί να αντιμάχονται η μία την άλλη.

Ο W.J.T.Mitchell (2013) αλλά και η Susie Lienfield (2011) αναλύουν αρκετά τη μετανεωτερική καχυποψία απέναντι στην εικόνα, ο μὲν πρώτος σαν μια συγκαλυμμένη πολιτική αντιπαράθεση μεταξύ σύγχρονων εικονόφιλων και εικονομάχων (συντηρητικών και προοδευτικών δυνάμεων), αλλά και ως άμυνα της λογικής απέναντι στην πιθανότητα η εικόνα να αποτελεί ένα είδος αναπαράστασης του κόσμου που προηγείται του λόγου. Και αναρωτιέται: Γιατί έχουμε αυτήν τον ψυχαναγκασμό να συλλάβουμε τη σχέση μεταξύ εικόνων και λέξεων με πολιτικούς όρους, σαν διεκδίκηση εδάφους, σαν ανταγωνισμό αντίπαλων ιδεολογιών;

Φυσικά όταν δεν δίνεται αρκετή προσοχή στο κειμενικό και ιδεολογικό υπόβαθρο της εικόνας, μπορούμε να οδηγηθούμε σε φορμαλιστικές εμμονές και οικουμενικές, πολιτικά ορθές γενικεύσεις, με αποτέλεσμα τελικά το περιεχόμενο να αποδυναμώνεται, όπως ίσως συμβαίνει και με τη δουλειά του Salgado που αναλύθηκε πιο πάνω.

Συνέπεια τέτοιων φορμαλιστικών συμβάσεων που γίνονται αυτοσκοπός είναι ο κίνδυνος που επισημαίνει και ο Bourdieu, όπου η αισθητική ενασχόληση απομακρύνεται όλο και περισσότερο από την ανθρώπινη αναγκαιότητα και ιστορικότητα. Επομένως, όταν το φωτογραφικό ντοκουμέντο διεκδικεί τους δεσμούς της με αυτό που θα έλεγε κάποιος πολιτικοποιημένη τέχνη, η ισορροπία μεταξύ ερμηνείας της πραγματικότητας και αισθητισμού είναι πάντα ένα ζητούμενο.

Για την Lienfield που προσπαθεί να γεφυρώσει το χάσμα μεταξύ ιδεολογίας και αισθητικής, οι αμφιβολίες που εγείρονται σε αυτόν τον εικονοκλαστικό σκεπτικισμό που κυριαρχεί σήμερα είναι οι ίδιες οι αμφιβολίες που εγείρονται προς τον μοντερνισμό γενικότερα:

«Η φωτογραφία είναι ένας εκπρόσωπος της νεωτερικής ζωής και των δυσारेσκειών του, κάτι που μπορεί να εξηγήσει κάποιες από τις υψηλές προσδοκίες, τις πικρές απογοητεύσεις και το ατόφιο δηλητήριο που έχει προκαλέσει». (2011, p. 13).

Άλλωστε, συνεχίζει η Linfield, η φωτογραφία από την αρχή έτεινε προς την ανάμιξη των κατηγοριών, ενώ η δημοκρατικότητα και μαζικότητα του μέσου προκαλούσε αντικρουόμενες αντιδράσεις, όπως μπορεί κάποιος να διαπιστώσει από τις αναλύσεις του Baudelaire, του Baudrillard αλλά και του Benjamin. Σύμφωνα με τον τελευταίο, η μηχανική αναπαραγωγή απελευθερώνει το έργο τέχνης από την παρασιτική του εξάρτηση στην τελετουργία, ενώ αρχίζει να βασίζεται σε ένα άλλο πεδίο – αυτό της πολιτικής (1936). Αυτή η διττή υπόσταση της φωτογραφίας ως έργο τέχνης αλλά και πεδίο ανταγωνισμού και εκπροσώπησης συσχετισμών δυνάμεων και πολλαπλών επιπέδων ερμηνείας, είναι που επιβαρύνει τη

φωτογραφία με τόσες ηθικές και κοινωνικές επιταγές. Το πιο μαζικό και επιδραστικό μέσο επικοινωνίας μέχρι σήμερα είναι αναμενόμενο να αποτελεί μέγιστο πεδίο πολιτικής διεκδίκησης και θεωρητικών διαξιφισμών με αμείωτη ένταση. Ένα μέσο με τόσες δυνατότητες και εύκολη πρόσβαση από τους χρήστες της, καθιστά τη μεταχείρισή της διαφιλονικούμενη περιοχή.

Επιπλέον, η φωτογραφία είναι ένα μέσο που λόγω της αμεσότητάς της με το ανάφορό της, τον άνθρωπο που απεικονίζεται και την ένταση της στιγμής που αποκρυσταλλώνεται στο φακό, δεν μπορεί παρά να έχει κι έναν συναισθηματικό στον θεατή που τη βιώνει, άλλοτε πιο ήπιο άλλοτε πιο δυνατό, κάποιες φορές σαν γροθιά στο στομάχι. Αυτό για παράδειγμα συνέβη με την εικόνα του μικρού νεκρού A(y)lan που κυκλοφόρησε το Σεπτέμβριο του 2015 και σόκαρε εκατομμύρια ανθρώπων σε όλο τον κόσμο, εγείροντας μια τεράστια συζήτηση για την ηθική διάσταση της προβολής και χρήσης μιας τέτοιας εικόνας από τα ΜΜΕ, τις ακτιβιστικές οργανώσεις και το διαδίκτυο γενικότερα.

Στη κυρίαρχη κριτική ισχυρίζονται αρκετοί ότι τέτοιου είδους εικόνες, ναι μεν σοκάρουν, αλλά ότι το μόνο που καταφέρνουν είναι η εξοικείωση με το ανθρώπινο δράμα, και ίσως τελικά και η σταδιακή απο-ευαισθητοποίηση της κοινωνίας. Μια τέτοια κριτική βεβαίως υπονοεί ότι ο ρόλος της φωτογραφίας και μάλιστα του ντοκουμέντου θα έπρεπε να είναι η δραστηριοποίηση των πολιτών, και μια ευαισθητοποίηση που να μετριέται σε πράξη. Πώς όμως θα μπορούσε να γίνει κάτι τέτοιο; Και άραγε, θα ήταν καλύτερα αυτή η εικόνα να μην υπήρχε; Να ήταν μια είδηση που θα μεταδιδόταν μόνο λεκτικά; Θα είχε μεγαλύτερο αντίκτυπο στην κοινή γνώμη αυτό; Κατά τι γνώμη μου, κάτι τέτοιο δεν ισχύει. Σε αντίθεση με τον αφορισμό του Brecht ότι οι φωτογραφίες εξυπηρετούσαν πάντα τα συμφέροντα της μπουρζουαζίας, υπάρχουν πολλά παραδείγματα στην ιστορία του μέσου που επιβεβαιώνουν ακριβώς το αντίθετο. Για παράδειγμα, οι φρικαλέες εικόνες που έφταναν στην Αμερική κάθε μέρα από το μέτωπο του πολέμου στο Βιετνάμ έπαιξαν ενεργό ρόλο στο αντιπολεμικό κίνημα, ξεκινώντας από την πληροφόρηση και ευαισθητοποίηση της κοινής γνώμης. Είναι άλλωστε τυχαίο ότι στις ΗΠΑ απαγορεύεται στα ΜΜΕ να φωτογραφίζουν και να αναπαράγουν εικόνες νεκρών Αμερικανών στρατιωτών από τους πολέμους στη Μέση Ανατολή;

Είναι πια κοινοτοπία να πούμε ότι η δύναμη της εικόνας είναι μεγάλη. Η επίδρασή της στην κοινή γνώμη είναι τόσο καθοριστική, που μερικές φορές μπορεί να γίνει επικίνδυνη. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι αυτό της Leni Riefenstahl και των «ντοκιμαντέρ» της που παρουσίαζαν το Γ' Ράιχ σαν το πιο όμορφο και μεγαλειώδες επίτευγμα της «αρίας φυλής», συνιστώντας ένα σημαντικό προπαγανδιστικό εργαλείο του φασισμού της εποχής.

Στην παγκοσμιοποίηση, η απρόσκοπτη και συνεχής πρόσβασή μας στην επικαιρότητα, δημιουργεί το ηθικό βάρος της ενοχής και την συνειδητοποίηση της ευάλωτης φύσης του ανθρώπου, της πανταχού παρούσας βίας και αδικίας που οριοθετούν σε ένα μεγάλο βαθμό την κοινωνική μας εμπειρία πέρα από το στενό μας περιβάλλον. Αυτή η εκτεταμένη βίωση του κόσμου μέσω εικόνων που μπαίνουν στην καθημερινότητά μας και μας υποδεικνύουν ότι οφείλουμε να κάνουμε κάτι για αυτό, είναι θεωρώ ένας από τους λόγους που η φωτογραφία έχει επιβαρυνθεί με ένα τόσο δυσβάσταχτο ηθικό φορτίο: να αλλάξει τον κόσμο. Σε αυτό το σημείο ακριβώς έγκειται και το πρόβλημα με το επιχείρημα και την κριτική της απο-αποευαισθητοποίησης.

«Η ικανότητα της φωτογραφίας να προκαλεί βαθύ συναίσθημα είναι μία από τις μεγάλες της δυνάμεις. Όμως αυτή τους η δύναμη – ακριβώς επειδή αποσπάται από την αφήγηση, το πολιτικό πλαίσιο, και την ανάλυση – είναι και κίνδυνος. Ειρωνικά, όσο πιο οξεία είναι μια εικόνα – όσο πιο γρήγορα προκαλέσει την έμφυτη, απερίσκεπτη αίσθηση ότι «Αυτό είναι λάθος!» - τόσο πιο αποπροσανατολιστική μπορεί να είναι.» (Linfield 2011, p. 50)

Οι δημοσιογράφοι για παράδειγμα, είναι αφηγητές ιστοριών, δεν είναι ούτε κοινωνικοί επιστήμονες, ούτε ιστορικοί ούτε εγκληματολόγοι. Οφείλουν να μεταδώσουν όχι μόνο τα γεγονότα, αλλά και αυτό που οι άνθρωποι νιώθουν. Όταν τείνουν πολύ προς το συναίσθημα και δεν προσφέρουν διορατικότητα ή ανάλυση, το μόνο που κάνουν είναι να σκανδαλίζουν, και τότε το ανθρώπινο δράμα μοιάζει σχεδόν πορνογραφικό. Όταν δεν υπάρχει εξήγηση εύκολα μπορεί να οδηγηθεί κάποιος στο να παρεξηγήσει ή να διαστρεβλώσει τα γεγονότα. Η διαχείριση του συναισθήματος και η ισορροπία σε σχέση με την ψύχραιμη παρατήρηση είναι μια από τις μεγαλύτερες επαγγελματικές προκλήσεις που αντιμετωπίζει ένας φωτορεπόρτερ. (Margolis, 2011).

E.2 Μια απόπειρα ανακωχής: «The Pictorial Turn»

Οι Χαμηλάκης, Carabott και Παπαργυρίου στην πρόσφατη μελέτη τους *Camera Graeca: Photographs, Narratives, Materialities* (2015), αναγνωρίζουν με μεγάλη σαφήνεια τη σημασία της θεωρητικοποίησης του φωτογραφικού μέσου ως πολιτισμική παραγωγή από μετα-μαρξιστές μελετητές, όπως οι Benjamin, Kracauer, Tagg, Sekula και Burgin, όμως προειδοποιούν για την επισκίαση στοιχείων που δικαιωματικά ανήκουν στο μέσο, όπως είναι η υλικότητα της φωτογραφίας και η αναγνώρισή της εικόνας και του δημιουργού της ως φορείς ανεξάρτητου λόγου, η χρονική και οντολογική υπόσταση της φωτογραφίας και ως αυτόνομη οντότητα, πέρα από αναπαράσταση ή μίμηση. Οι φωτογραφίες, συνεχίζουν, είναι ίχνη πραγμάτων, γεγονότα, στιγμές και αισθητικές εμπειρίες. «Είναι σαν ο τεχνολογικός μηχανισμός της φωτογραφίας να έχει καταφέρει να αποσπάσει ένα υλικό κομμάτι από τη 'σάρκα' του κόσμου, για να τον διατηρήσει στην αιωνιότητα». (p. 10)

Στον μετα-μοντερνισμό, σύμφωνα με τον Mitchell, κυρίαρχη πολιτισμική μορφή είναι η εικόνα (όπως η γραφή ήταν για τη νεωτερικότητα), ένα φαινόμενο που παρουσιάζεται ως αλλαγή παραδείγματος:

Ό,τι κι αν είναι η «στροφή προς την εικόνα», επομένως, θα πρέπει να είναι ξεκάθαρο ότι δεν είναι μια στροφή προς μια αφελή μίμηση, αντιγραφή ή θεωρίες αντιστοιχίας περί αναπαράστασης, ή μια ανανεωμένη μεταφυσική της εικονικής «παρουσίας»: είναι μάλλον μια μεταγλωσσική, μετασημειολογική, εκ νέου ανακάλυψη της εικόνας σαν μια σύνθετη αλληλεπίδραση μεταξύ οπτικότητας, συσκευής, θεσμών, λόγου, σωμάτων, και σχηματικότητας. Είναι η συνειδητοποίηση ότι η θέαση (το κοίταγμα, το βλέμμα, η ματιά, οι πρακτικές της παρατήρησης, της εποπτείας, και της οπτικής απόλαυσης) μπορεί να είναι ένα πρόβλημα τόσο βαθύ όσο και διάφορες μορφές ανάγνωσης (αποκρυπτογράφηση, αποκωδικοποίηση, ερμηνεία, κλπ.) και ότι η οπτική εμπειρία ή «οπτική

εγγραματοσύνη» μπορεί να μην εξηγείται πλήρως με το μοντέλο της κειμενικότητας (Mitchell, 1994: 16).

Αντίστοιχα επιβεβαιώνει και ο Berger:

«Το βλέπειν εγκαθιδρύει τη θέση μας στον περιβάλλοντα κόσμο. Εξηγούμε αυτόν τον κόσμο με τις λέξεις, αλλά οι λέξεις δεν μπορούν ποτέ να ανατρέψουν το γεγονός ότι περιβαλλόμαστε από αυτόν. Η σχέση ανάμεσα σε αυτό που βλέπουμε και σε αυτό που γνωρίζουμε δεν είναι ποτέ ξεκάθαρη» (Berger, 1972: 7).

Καλό είναι βέβαια να μπορούμε να διακρίνουμε μεταξύ μιας δεδομένης κατάστασης (φύση), την μεθοδολογική διαδικασία (νους), και την ολική διαμόρφωση (ή σχηματισμό) (έργο τέχνης). Ακόμα και η κατάσταση εμπεριέχει το στοιχείο της προσωπικής ψυχικής εμπειρίας και της κοινωνικο-ιστορικής συνθήκης: η φύση, η ιστορία και το άτομο δεν συμπιπτουν ούτε έχουν αρμονικές σχέσεις αλλά συγκρούονται (Raphael, 1981).

Για παράδειγμα, στο αποστασιοποιημένο ή και εννοιολογικό ντοκιμαντέρ, η εικόνα γίνεται μέρος μιας τέτοιας συνθετικής διαδικασίας – πεδίο μιας έντασης, ενός διαλόγου και μιας διερεύνησης, και όχι μια τελική πρόταση που κρύβει την κειμενικότητά της, ή τις ελλείψεις της. Σε αυτό αναδεικνύεται η σχέση της εικόνας με την κειμενικότητά της – και δεν αποκρύπτεται, όπως στην προπαγάνδα π.χ. Ταυτόχρονα όμως η εικόνα μπορεί να την υπερβαίνει κιόλας, καθώς υπάρχει ως οντότητα και πέρα από αυτήν, είναι και κάτι ακόμα, ή μιας άλλης τάξεως: Η εικόνα δεν είναι χίλιες λέξεις, είναι μία εικόνα ή «η εικόνα είναι ένα πράγμα που δεν είναι το πράγμα» (Nancy, 2005).

Στο φεστιβάλ υπό εξέταση, υπάρχει ένα είδος εικόνων που είναι ιδιαίτερα άμεσες, μιλούν στο συναίσθημα και επιτελούν μια κοινωνική λειτουργία, αυτή της ευαισθητοποίησης για ένα κρίσιμο κοινωνικό και πολιτικό ζήτημα. Παράλληλα, μέσα από άλλες εικόνες, ενθαρρύνεται η αποστασιοποίηση, καθώς το σώμα και το βλέμμα του θεατή καλείται να περιηγηθεί στις διάφορες εκθέσεις και να συγκρίνει της εικόνες, να ακολουθήσει τις ιστορίες που λέγονται, να διαβάσει τα κείμενα, και να λειτουργήσει και διανοητικά, αξιολογώντας περιεχόμενο αλλά και βιώνοντας τη μορφή των εικόνων. Ο τρόπος που παρουσιάζονται οι φωτογραφίες ενθαρρύνουν τη μετάβαση από την εγγύτητα στην απόσταση, από την ένταση στην ψυχραιμία, από το βίωμα στη σκέψη και αντίστροφα. Η διαλεκτική αλληλεπίδραση της νόησης και του συναίσθηματος, του περιεχομένου και της φόρμας, της ιδεολογίας και της αισθητικής, της αναπαράστασης και της ερμηνείας, στις εκθέσεις του φεστιβάλ, είναι ζητούμενο.

Κρίνοντας λοιπόν από τις εναλλαγές του βλέμματος και τις αλληλεπιδράσεις φόρμας και περιεχομένου στις φωτογραφικές σειρές του φεστιβάλ, τις ανατροπές, τους χρωματισμούς νοήματος και τις υπερβάσεις που προκύπτουν, διαπιστώνουμε ότι ένα πλαίσιο σύγχρονης τέχνης μπορεί να προσφέρει αυτό το γόνιμο έδαφος για την ανοικείωση και τη ρήξη με τον κατεστημένο τρόπο θέασης της πραγματικότητας και την απομάκρυνση από κανονιστικές οπτικές γωνίες λήψης και αντιλήψεις. Μέσα από νέες φόρμες, πολλαπλές αφηγήσεις και τις αισθητικές απόπειρες υπέρβασης των κανονιστικών προτύπων ομορφιάς και αντίληψης του κόσμου, η αισθητική πρόσληψη είναι συνάμα και ιδεολογική πρόσληψη, αρκεί να μην καταναλώνεται από τον εαυτό της, σε ένα ναρκισσιστικό ντελίριο του καλλιτέχνη-ιδιοφυΐα-μάγου, που τελικά αποκόπτεται από την κοινωνία. Η φόρμα υπηρετεί το περιεχόμενο, το

νόημα δίνει ζωή στη μορφή και αντίστροφα, και η τέχνη μπορεί υπό συνθήκες να είναι μία ολοκληρωμένη και βαθυστόχαστη κοινωνική και πολιτική πρακτική. Η τέχνη, η αισθητική διάσταση των εικόνων, όταν δεν αποκρύπτει την κειμενικότητα και το κοινωνικο-ιστορικό τους πλαίσιο, εξασφαλίζει την απόσταση που χρειάζεται από την πραγματικότητα για να μπορέσουμε να τη δούμε στοχαστικά. Έτσι γεννιέται ένα ανοίκειο αλλά και στοργικό βλέμμα που κοιτάζει τον κόσμο ψύχραιμα, αλλά όχι αδιάφορα. Μια τέτοια κοινωνική διορατικότητα φέρνει και την πολύ κρίσιμη συνειδητοποίηση ότι αυτό που βλέπουμε είναι υπόθεση όλων μας. Μπορεί οι φωτογραφίες να μην μπορούν να αλλάξουν τον κόσμο, έχουν όμως καταφέρει να αλλάξουν κάτι μέσα μας.

E.3. Το Σύγχρονο Ντοκιμαντέρ (New Documentary)

Η εξέλιξη της φωτογραφίας ντοκουμέντου και η χωρίς προηγούμενο δημοφιλία της είναι για τους γνώστες του είδους κοινός τόπος. Οι σύγχρονοι φωτογράφοι ντοκουμέντου ενώ μιλούν για την πραγματικότητα, εξερευνούν καινούργιες κατευθύνσεις δοκιμάζοντας πρακτικές που διανείζονται από άλλα φωτογραφικά και καλλιτεχνικά είδη ανατρέποντας τα στερεότυπα πολλών ετών (Markidou, 2015). Αυτή η θεσμική και μορφολογική αλλαγή έχει επισημανθεί και αναλυθεί από θεωρητικούς όπως οι Julian Cotton, Julian Stallabrass, David Levi Strauss, David Campany, κ.α.

Το σύγχρονο ντοκιμαντέρ είναι πολυδιάστατο. Ο William Scott (1973), όσον αφορά τον ορισμό του, προτείνει ένα μοντέλο στο οποίο μπορούν να υπαχθούν η δημοσιογραφία, η λογοτεχνία, οι οπτικές τέχνες, η κοινωνιολογική γραφή και η φωτογραφία. Έτσι η φωτογραφία ντοκουμέντο βρίσκει τη θέση της ως ένα ιστορικό κίνημα, τεκμήριο και πολιτισμικό τεχνούργημα – αλλά και έργο τέχνης, θα προσθέταμε εμείς – που αποδέχεται την πρωταρχική σημασία του συναισθήματος. Τα «ανθρώπινα τεκμήρια» είχαν ως στόχο την αλλαγή στη συνείδηση του κοινού μέσα από μία πολύπλοκη ισορροπία μεταξύ λογικού επιχειρήματος, καλλιτεχνικής έκλαμψης και συναισθηματικής κάθαρσης. Το ντοκιμαντέρ προσφέρει την υπόσχεση μιας πραγματικότητας και την πρόκληση ενός συναισθήματος με τέτοιο τρόπο ώστε ο θεατής να μπορέσει να φανταστεί μια εναλλακτική συνθήκη, να υιοθετήσει την αναγκαιότητά της και να την υποστηρίξει. Υπό αυτήν την έννοια, δεν απέχει πολύ από την προπαγάνδα. Η διαφορά έγκειται σε αυτά τα δίπολα που εντοπίζει ο Sekula – το κατά πόσο τονίζεται πιο πολύ το συναίσθημα ή η πληροφορία, ο μυστικισμός ή η έρευνα κλπ., και τέλος ποιος είναι κάθε φορά ο στόχος αυτών των χειρισμών. Η ιδεολογία είναι πάντα μέρος ενός τέτοιου έργου με κοινωνικο-πολιτικό περιεχόμενο, επομένως διαφοροποιητικός παράγοντας είναι το κατά πόσο αποκρύπτεται ή όχι η ιδεολογική διάσταση του έργου, ή αντιθέτως αποκαλύπτεται και τονίζεται. Τα εργαλεία της φωτογραφίας ντοκουμέντου συνίστανται στην επιλογή της κάμερας, στο βλέμμα του φωτογράφου, την επιλογή του κάδρου, την ποιότητα και τα χαρακτηριστικά της εκτύπωσης, τη λεζάντα, την αλληλουχία των εικόνων το πλαίσιο και τον τρόπο παρουσίασης και διανομής. Όλα αυτά είναι ένα πολύπλοκο δίκτυο νοηματοδότησης και ανα-νοηματοδότησης, ένα σύνθετο πεδίο διεκδικήσεων και ανταγωνισμών, όπως αυτό που συνιστά την έννοια

του πολιτικού. Το ντοκιμαντέρ είναι ένα βαθιά πολιτικό και πολιτισμικό δημιούργημα γιατί βρίσκεται πάντα στην καρδιά τέτοιων σημαντικών ιδεολογικών και κοινωνικών ανταγωνισμών.

Αν το κοινωνικό ντοκιμαντέρ μπορεί να ανανήψει ως νέο ντοκιμαντέρ, είναι γιατί ακριβώς δεν είχε ποτέ αισθητικοποιηθεί πλήρως από την αρχή. Πρέπει να υπάρχει ένας πυρήνας αυθεντικής πρακτικής στο ντοκουμέντο. Φαίνεται ξεκάθαρο ότι αυτή η αυθεντικότητα συνίσταται στην ικανότητα να δρά όχι μόνο σαν τέχνη, αλλά και μέσα στους συγκεκριμένους κοινωνικούς αγώνες που του έδωσαν τον αρχικό του χαρακτήρα (Kester, 1987).

Σε μια απόπειρα να συνοψίσουμε τα βασικά χαρακτηριστικά του σύγχρονου φωτογραφικού ντοκιμαντέρ, όπως αυτό παρουσιάζεται στο Μεσογειακό Φεστιβάλ Φωτογραφίας, θα λέγαμε ότι χαρακτηρίζεται από τα εξής γνωρίσματα:

- Αποκαλύπτει το ιδεολογικό του φορτίο (και το ενσωματώνει ως κείμενο ή/και φόρμα)
- Μπορεί να χρησιμοποιεί την τεχνική της αποστασιοποίησης ή/και της αμεσότητας
- Τονίζει την αισθητική του διάσταση και προτάσσει το λειτουργικό της ρόλο
- Ενθαρρύνει τις πολλαπλές ερμηνείες, όπως και τη συναισθηματική σύνδεση (αλλά όχι τον συναισθηματισμό)
- Ενσωματώνει εννοιολογικές επιρροές (από conceptual art) και άλλες συμβάσεις από τη σύγχρονη τέχνη (π.χ. σκηνοθεσία, τυπολογίες, φορμαλισμός)
- Τείνει προς τις μεγάλες πολυεπίπεδες αφηγήσεις με τονισμένο το πλαίσιο και την ιστορικότητα
- Διακατέχει πρωταγωνιστικό ρόλο μέσα στο πλαίσιο της σύγχρονης τέχνης (βλ. σχεσιακή αισθητική, κοινοτισμός στους θεσμούς, κλπ.)
- Απευθύνεται στον κόσμο της σύγχρονης τέχνης, αλλά και στο ευρύτερο κοινό (έχει ανοιχτό και κοινωνικό χαρακτήρα)
- Προβάλλει την κειμενικότητα της φωτογραφίας, ενώ παράλληλα απενοχοποιεί τη δύναμη της εικόνας και της προσδίδει και αυτόνομη υπόσταση
- Αυτο-αποκαλείται κοινωνικό ντοκουμέντο και έργο τέχνης συνάμα

Σε αυτό το σημείο, μοιάζει σαν ο Sekula να επιβεβαιώνει τις παραπάνω προτάσεις διαπιστώνοντας από την δική του εμπειρία ότι

το απόλυτο εύρος και η ποικιλία των φωτογραφικών πρακτικών, απαιτούσαν μια πιο πολύπλοκη μηχανή παραγωγής νοήματος από αυτή που προσέφερε η ιστορία της τέχνης, η οποία εξελισσόταν μόνο ξεχωρίζοντας τις καλές από τις κακές εικόνες. (Sekula, 1984)

Συμπερασματικά, σε ένα πολυπρισματικό και πλουραλιστικό πλαίσιο όπως το Medphoto, το πολιτισμικό νόημα του φωτογραφικού ντοκουμέντου διευρύνεται: Το σύγχρονο ντοκιμαντέρ συμβάλλει στην ανανέωση των καλλιτεχνικών πρακτικών καθώς μελετά και αποτυπώνει την κοινωνική πραγματικότητα. Μας βοηθάει αυτό να αποδεχτούμε την ολότητα της εικόνας, σαν ένα πολιτισμικό τεχνούργημα που εμπεριέχει την καλλιτεχνική αλλά και πολιτική αναζήτηση, που βρίσκει τη θέση της στην κοινωνική πραγματικότητα, ενώ αμφιταλαντεύεται ασφαλώς ανάμεσα στην προσωπική έκφραση και τον διάλογο με τον κόσμο που μας περιβάλλει. Σε αυτή

την ενεργή διερευνητική διαδικασία, όπου το μέσο γίνεται κριτικό εργαλείο σκέψης και απελευθέρωσης του ανθρώπινου βλέμματος, η αισθητική αναζήτηση συμβιώνει με τη βαθιά κατανόηση και την πρόθεση για επικοινωνία ενός σημαντικού περιεχομένου, που τελικά αφορά όλους τους ανθρώπους, και όχι μόνο τον κόσμο της τέχνης. Το *κοινωνικό τοπίο* είναι ένα σύνθετο σύστημα σχημάτων, νοημάτων, σχέσεων και αλληπάλληλων στρωμάτων ιστορίας. Πως θα μπορούσε να αποδοθεί από μια φωτογραφία που δεν συνδυάζει την τέχνη με την έρευνα και την κριτική ανάλυση; Υπερβαίνοντας τα εκβιαστικά δίπολα και τη φοβία του μετα-νεωτερικού ανθρώπου για τη διαμεσολάβηση και την αισθητική πρόσληψη, η φωτογραφία μας υπενθυμίζει: Η σχέση του ανθρώπου με την πραγματικότητα ήταν πάντα διαμεσολαβημένη από αλληπάλληλες αισθητικοποιημένες αναπαραστάσεις και ερμηνείες, ενώ όταν λέμε ιστορίες – με εικόνες ή λέξεις – είμαστε δημιουργοί και καταναλωτές πολιτισμού συνάμα.

Το σύγχρονο ντοκιμαντέρ, απενοχοποιείται, απελευθερώνεται, και κάνει αυτό το ένα βήμα παραπέρα προς την εξέλιξη του ανθρώπινου βλέμματος, προς έναν κόσμο γεμάτο λέξεις αλλά και εικόνες: ευαίσθητες, σημαντικές, ζωντανές εικόνες που καθρεφτίζουν έναν κατακερματισμένο κόσμο, μέσα και γύρω μας.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Adorno, T. W. (1973). *Negative dialectics* (Vol. 1). A&C Black.

Baltz, L. (2014). *Texts*. MAPP Editions Ltd.

Barthes, R., & Heath, S. (1978). *Image-music-text*. Macmillan.

Barthes, R. (1984). *Camera lucida / Ο Φωτεινός Θάλαμος*, Ράππας.

Becker, H. S. (1995). Visual sociology, documentary photography, and photojournalism: It's (almost) all a matter of context. *Visual Studies*, 10(1-2), 5-14.

Benjamin, W. (2013), *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής αναπαραγωγιμότητας*. Επέκεινα.

Benjamin, W. (1978). *A short history of photography*.
<http://imagineallthepeople.info/Benjamin.pdf>.

Berger, J (2011). *Η εικόνα και το βλέμμα*. Μεταίχμιο.

Bourdieu, P. (1986). *The aristocracy of culture* (pp. 164-193).

Broomberg, A., & Chanarin, O. (2008). Unconcerned but not indifferent. *foto8, March*, 3.

- Burgin, V., Benjamin, W., Eco, U., Sekula, A., Tagg, J., & Watney, S. (1982). *Thinking photography*. Macmillan Education.
- Campany, D. (2003). *Art and photography*. Phaidon Press.
- Carabott, P., Hamilakis, Y., & Papargyriou, E. (Eds.). (2015). *Camera Graeca: Photographs, Narratives, Materialities* (Vol. 16). Ashgate Publishing, Ltd..
- Chevrier, F., & Gilson Michael;. (2003). *The Adventures of the Picture Form in the History of Photography* (1989).
- Cotton, C. (2004). *The photograph as contemporary art*. Thames & Hudson Ltd.
- Debord, G. (1995). THE SOCIETY OF THE SPECTACLE [1968]. *Trans. Donald nicholson-Smith. new york: Zone books*.
- Dimitrakaki, A. (2015). Elections change nothing: on the misery of democracy of equivalence. *South as a State of Mind*. Documenta 14, 1, 174-189.
- Durand, R. (1994). *Habiter l'Image Essais Sur la Photographie, 1990-1994*.
- Enwezor, O. (2008). *Archive fever: Uses of the document in contemporary art*. Steidl/ICP
- Evans, W. (1994). *Walker Evans at work*. Icon.
- Flusser V. (1998). *Προς μια φιλοσοφία της φωτογραφίας*. University Studio Press.
- Green-Lewis, J. (1996). *Framing the Victorians: photography and the culture of realism*, Cornell University Press.
- Grierson, J. (1966). First principles of documentary. *Grierson on Documentary*, 145-56.
- Groys, B. (2014). *On art activism*. <http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism/>
- James, S. (2006). *The truth about photography*. <http://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/the-truth-about-photography-by-sarah-james-dec-jan-2005-06>
- Jewitt, C., & Van Leeuwen, T. (Eds.). (2001). *Handbook of visual analysis* (pp. 134-156). Sage Publications.
- Kester G. (1987). Toward a new social documentary. *Afterimage* 14, 8, p. 14.
- Linfield, S. (2011). *The cruel radiance: Photography and political violence*. University of Chicago Press.

- Margolis, E., & Pauwels, L. (Eds.). (2011). *The Sage handbook of visual research methods*. Sage.
- Μαρκίδου, Ν. (2015). *Φωτογραφία: Κριτικές αναγνώσεις*. Αθήνα.
- Miles, M. (2010). The drive to archive: Conceptual documentary photobook design. *Photographies*, 3(1), 49-68.
- Mitchell, W. J. T. (1996). What Do Pictures "Really" Want?. *October*, 77, 71-82.
- Mitchell, W. T. (2013). *Iconology: Image, text, ideology*. University of Chicago Press.
- Nancy, J. L. (2005). *The ground of the image* (No. 51). Fordham University Press.
- Panofsky, E. (1953). The history of art. *The Cultural Migration: The European Scholar in America*, 82-111.
- Παπαϊωάννου, Η. (2015). #22 - xxi και ultra hd: Ο αφρός των εικονογραφημένων ημερών. <http://www.chronosmag.eu/index.php/pp-f-gf-22.html>
- Rosler, M. (1989). *In, around, and afterthoughts (on documentary photography)* (pp. 7-9). na.
- Ryan, J. R. (1997). *Picturing empire: Photography and the visualization of the British Empire*. University of Chicago Press.
- Scott, W. (1973). *Documentary expression and thirties America*. University of Chicago Press.
- Sekula, A. (1999). Reading an archive: photography between labour and capital. *Jessica Evans e Stuart Hall, Visual culture: the reader, London, Sage Publications*, 181-192.
- Sekula, A. (1984). Photography against the Grain. *Halifax: Nova Scotia College of Art and Design*.
- Sekula, A. (1978). Dismantling modernism, reinventing documentary (notes on the politics of representation). *The Massachusetts Review*, 19(4), 859-883.
- Shore, S. (2007). *The nature of photographs*. Phaidon Press.
- Σκαρπέλος, Γ. (2011). *Εικόνα και Κοινωνία*. Αθήνα: Τόπος.
- Sontag, S. (1975). Fascinating fascism. *Under the sign of Saturn*, 73, 105.
- Sontag, S. (1993). *Περί Φωτογραφίας*. Αθήνα: Φωτογράφος.

- Sontag, S. (2003). *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*. Scripta.
- Stallabrass, J. (2004). *Art incorporated: The story of contemporary art* (p. 5). Oxford: Oxford University Press.
- Stallabrass, J. (2008). Rearranging Corpses, Curatorially. *Photoworks*, 4-9.
- Σταυρακάκης, Γ. & Σταφυλάκης, Κ. (2008). *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Stott, W. (1973). *Documentary expression and thirties America*. University of Chicago Press.
- Strauss, D. L. (2003). *Between the eyes: Essays on photography and politics*. Aperture.
- Szarkowski, J. *The Photographer's Eye*:
<http://www.jnevins.com/szarkowskireading.html>
- Tagg, J. (1988). *The burden of representation: Essays on photographs and histories*. Macmillan.
- Tarasoff, S. (2015). *An artless biennale / Athens*.
<http://www.flashartonline.com/2015/12/an-artless-biennial-athens/>
- Wells, L. (2007). *Εισαγωγή στη φωτογραφία*, Πλέθρον.
- Wells, L. (Ed.) (2003). *The photography reader* (pp. 428-34). London: Routledge.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



Εικ. 1: Δημήτρης Μιχαλάκης, 2015. 26/10/2015,14:03. Το μεσημέρι, έφτασε μια ακόμα βάρκα στη Σκάλα Συκαμιάς.



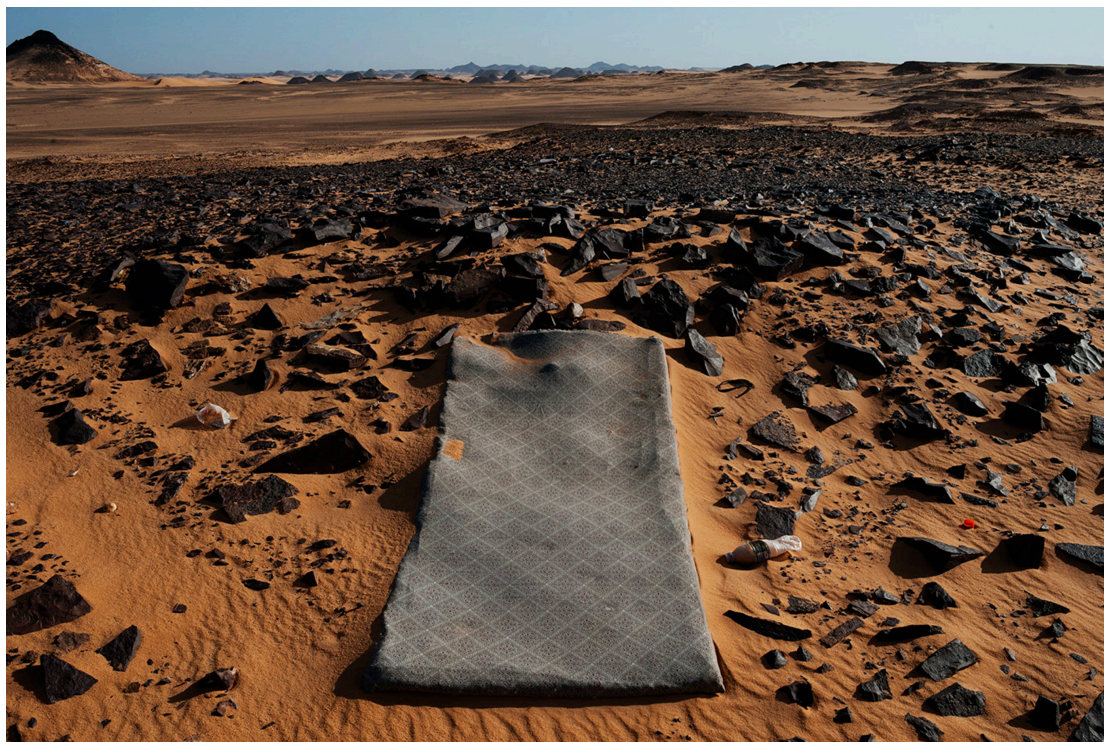
Εικ. 2: Δημήτρης Μιχαλάκης, 2015. 07/10/2015,16:26. Σήμερα το μεσημέρι στο νεκροταφείο της Μυτιλήνης θα συναντήσω έναν ανοιχτό τάφο. Είναι η εκταφή ενός νεαρού από το Ιράκ που είχε πνιγεί τον Αύγουστο, τον βρήκαν οι δικοί του και θα τον πάνε πίσω. Έφυγε ζωντανός και θα γυρίσει πεθαμένος. Στη θέση του θα θάψουν ένα κορίτσι από τη Συρία που πνίγηκε πριν λίγες μέρες κοντά στις ακτές της Λέσβου.



Εικ. 3: Άγγελος Τζωρτζίνης, 2015. *In search of the European dream.*



Εικ. 4: Σωκράτης Μπαλταγιάννης, 2016.
Refugees and migrants are waiting to disembark from Eleftherios Venizelos ferry at the port of Piraeus, Greece, on the 23rd of January 2016. Greek government has chartered Eleftherios Venizelos ferry to transfer refugees and migrants from the Greek islands to the Greek mainland.



Εικ. 5: Giulio Piscitelli, 2016. *Sahara desert, Libya, Border with Egypt – Makeshift bed abandoned in a point of passage of the vehicles that transport the immigrants on the route from Sudan to Libya.*



Εικ. 6: Αχιλλέας Ζάβαλλης, 2012. *Aleppo / Syria.*



Εικ. 7: Jerome Sissini, 2016. *FRANCE. Grande-Synthe. January 20, 2016.*
Details of frozen blankets.



Εικ. 8: Μυρτώ Παπαδοπούλου, 2010.
"La Gress" has become a migration bridge to Europe and in the mind of a migrant it becomes a dream, a dream for a new life. Turkey, Izmir



Εικ. 9: Γιώργος Μουτάφης, 2015. *The corpse of a drowned refugee found in the sea between the Turkish coast and the Greek island of Lesbos is prepared for burial at the cemetery of Lesbos September 30, 2015.*



Εικ. 10: Alfredo D'Amato, 2007.
Greece, Patras. Red cloth used as a door in a shack used by Afghan refugees.



Εικ. 11: *Lesvos, Greece Oct. 18, 2015. A mother and child wrapped in an emergency blanket after disembarking on the beach of Kayia, on the north of the Greek island of Lesvos. Alessandro Penso, 2015.*



Εικ. 12: *Alessandro Penso, 2015. A group of Syrians help a fellow Syrian who was taken ill after he swam to reach the shore of the Greek island of Lesvos.*



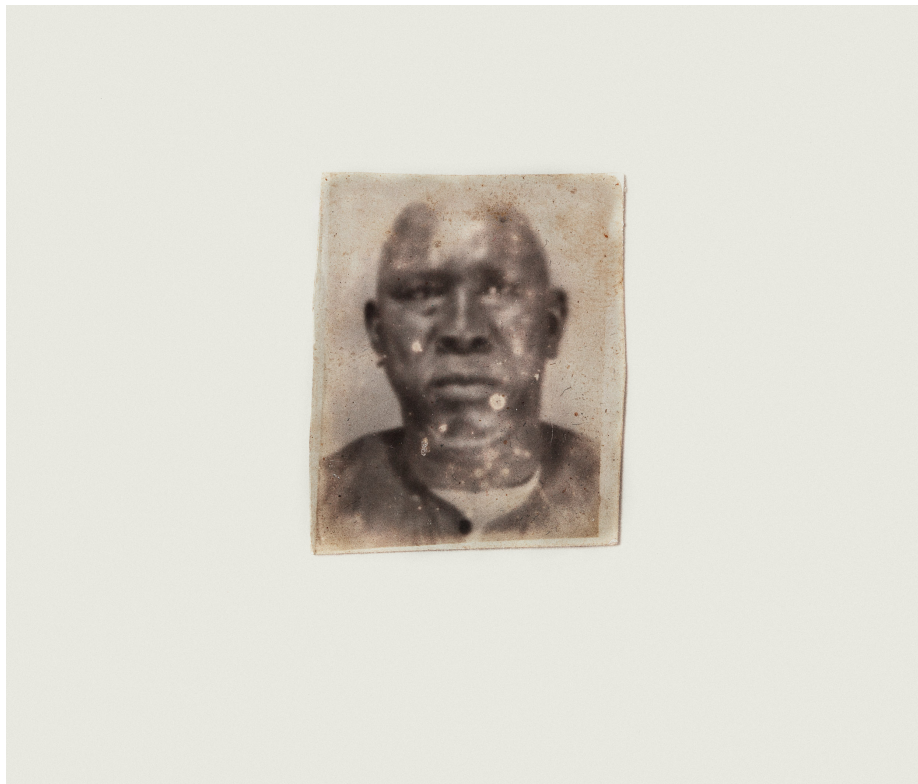
Εικ. 13: Emilien Urbano, 2015.
Derik, canton de Djezîrê, Rojava kurdistan, nord est de la Syr // 14/03/2015



Εικ. 14: Francesco Zizola, 2013. *Depth of Silence. In memory of the victims of the 3rd October 2013 Lampedusa shipwreck.*



Ек. 15: Davide Monteleone, 2011. *Lampedusa, Italy, 06/2011. Object collected by the association "Askavusa" on the boat of immigrants arriving illigaly on the island from northern Afrcia (Tunisa and Libya), in the past 3 years.*



Ек. 16: *Lampedusa, Italy, 06/2011. Object collected by the association "Askavusa" on the boat of immigrants arriving illigaly on the island from northern Afrcia (Tunisa and Libya), in the past 3 years. Davide Monteleone, 2011.*



Εικ. 17: Hrair Sarkissian, 2014. *Stills from 'Homesick' video.*



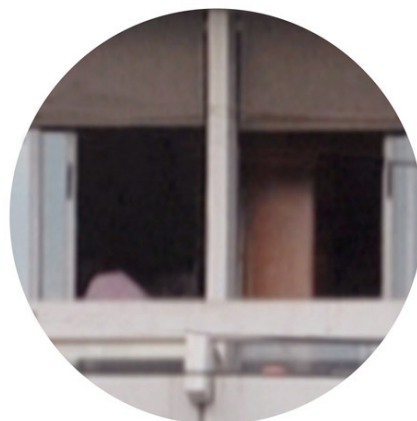
Εικ. 18: Antoine D'Agata, 2013. *Odysseia.*



Εικ. 19: Γιάννης Θεοδωρόπουλος, 2011. *The Greek Party*.



Εικ. 20: Κώστας Καψιάνης, 2012. *Bliss*.



Εικ. 21: Ζωή Χατζηγιαννάκη, 2013. *Secrets and Crises*.



Εικ. 22: Σπύρος Στάβερης, 2000. *High Society*.



Εικ. 23: Georges Salameh, 2013. *14:11 Capo d'Orlando - Milazzo, train.* "Refuge Dreamgrove" series.



Εικ. 24: Randa Mirza, 2011. *We build on values.* "Beirutopia" series.



Εικ. 25: Γιώργος Γαβριλάκης, 2014. *Mirroring*.



Εικ. 26: Αντώνης Θεοδωρίδης, 2013. *Περί ενός Ταξιδιού*.