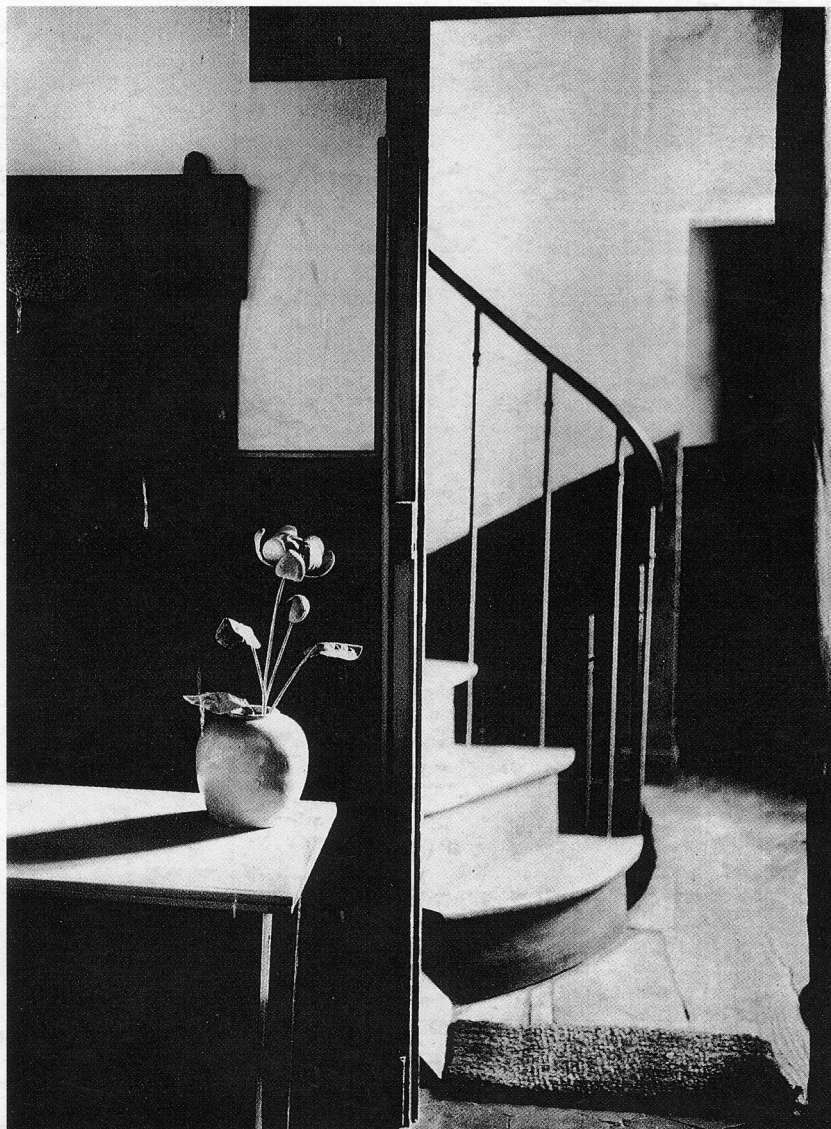


φύλλα
για τη

ΓΡΑΦΗ ΜΕ ΦΩΣ

2

Έκδοση
ΠΛΩΤΟΣ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



ΓΡΑΦΗ ΜΕ ΦΩΣ

Τεύχος δεύτερο
Ιανουάριος 1995

Δίμηνη περιοδική έκδοση
για τη φωτογραφία

Η σύνταξη της ύλης
και η επιμέλεια του
περιοδικού ανήκουν στην
Φωτογραφική Ομάδα Τριανδρίας
Μακρυγιάννη 14, 553 37,
Τριανδρία, Τηλ: 930 840

Έκδοση

ΠΙΛΟΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Αγγελάκη 11 546 21 Θεσσαλονίκη
τηλ. 272 090 fax 264 017

Διευθυντής

Βασίλης Καρκατσέλης

Art Director

Ράνια Κοκκινίδου

Συντακτική επιτροπή

Βίκυ Κοτρίκλα, Αργύρης Λιαπόπουλος,
Λουκάς Κόνιας, Ράνια Κοκκινίδου,
Φώτης Παλαιολόγος

Φιλμ

ACT - Λαγκαδά 21
Θεσσαλονίκη τηλ. 517 457

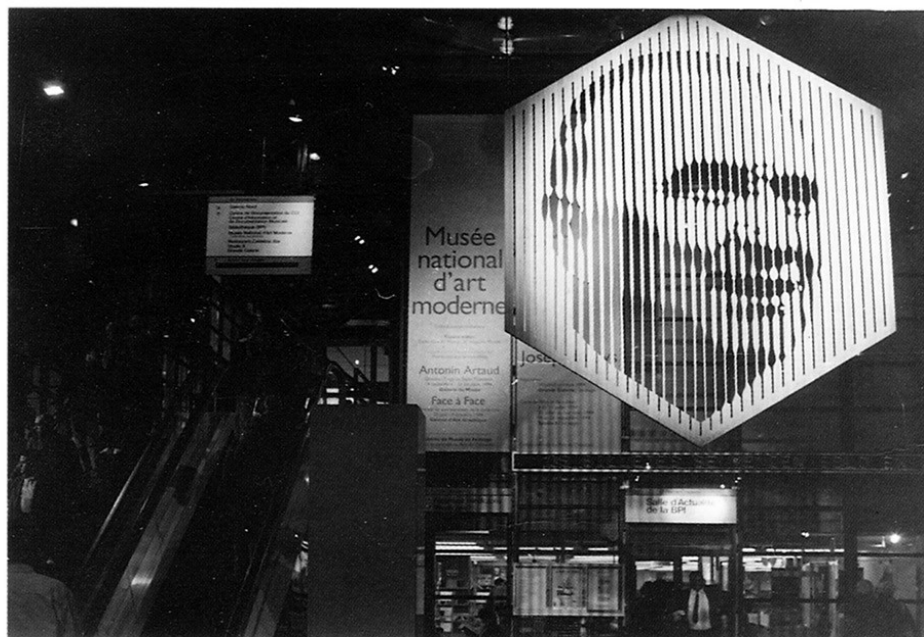
Παραγωγή εντύπου - Βιβλιοδεσία

Γραφικές Τέχνες
"Σχήμα & Χρώμα"

Η ΓΡΑΦΗ ΜΕ ΦΩΣ
κυκλοφορεί σε 1.500 αντίτυπα
και διανέμεται από επιλεγμένους χώρους
ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 1

Φωτογραφία εξωφύλλου : Andre Kertesz
Εργαστήριο του Μοντριάν, Παρίσι 1926.

EDITORIAL



Η φωτογραφία σαν πρώτη ύλη προς επεξεργασία, σαν προϋπόθεση για την πραγματοποίηση του τεράστιου αυτού γλυπτού της Οπ Αρτ (οπτικής τέχνης), που δεσπόζει στην είσοδο του Εθνικού Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης, Ζωρζ Πομπιντού, στην περιοχή Μπομπούρ του Παρισιού.

Η φωτογραφία σαν ο μεγάλος χαμένος. Παντού αναφέρεται ο δημιουργός του γλυπτού και πουθενά ο δημιουργός της αρχικής φωτογραφίας πάνω στην οποία δούλεψε.

Το γλυπτό θεωρείται σπουδαίο γιατί στηρίχτηκε σε μία ιδέα.

Η φωτογραφία, που χωρίς αυτήν θα ήταν ίσως αδύνατον να πραγματοποιηθεί η ιδέα, θεωρείται απλώς το μέσον.

Είναι η ιδέα τέχνη; Είναι η Τέχνη ιδέα;

Αν η Τέχνη είναι ιδέα, να γιατί ούτε μια φωτογραφία δεν έχει το δικαίωμα να θεωρείται τέχνη. Επειδή κανένας φωτογράφος δεν έχει ιδέα από ιδέα, γι αυτό στα μουσεία μας δεν υπάρχει έστω και μία φωτογραφία για δείγμα. Εκτός κι αν η τέχνη είναι δεξιότητα, αλλά τότε θα έπρεπε από τα μουσεία να αποκλειστούν εκατοντάδες "αδέξια" πονήματα και να γεμίσει φωτογραφίες.

Μα που άραγε αρχίζει η ιδέα και που τελειώνει; Έχει τέλος η Τέχνη; Έχει τέλος η φωτογραφία; Γιατί εάν δεν έχουν, ποιος μας λέει ότι το τεράστιο αυτό εξάπλευρο, που κρέμεται πάνω από τα κεφάλια μας, δεν είναι φωτογραφία;

Οχι δεν είναι φωτογραφία.

Γιατί εάν ήταν δεν θα βρισκόταν εκεί. Δεν θα είχε καμία δουλειά σ' ένα μουσείο σύγχρονης τέχνης. Σήμερα και ένα απλό σκονί μέτρων, μόλις αγορασμένο από το μπακάλη της γειτονιάς μας, έχει δικαίωμα και καταλαμβάνει δύο συνεχόμενες αίθουσες μουσείων, γιατί είναι Τέχνη και αν δεν είναι, είναι μία σύγχρονη προσπάθεια για Τέχνη, ενώ μία φωτογραφία είναι αδύνατον -έστω και κατά ένα απειροελάχιστο- να εμπεριέχει πρόθεση για τέχνη ή ακόμα περισσότερο να κατάφερε, να πέτυχε να γίνει τέχνη. Κάτι ξέρουν γι αυτό οι διευθυντές μουσείων. Κάποιο λόγο θα έχουν γι αυτό οι "κριτικοί" και οι "θεωρητικοί" του συστήματος παραγωγής και διακίνησης "έργων τέχνης". Σας το βεβαιώνουν τόσοι, δε θυμάμαι πόσοι, κατασκευαστές πλυντ..... συγνώμη, γκαλερί ήθελα να πω.

Άλλωστε είναι θέμα της παντοδυναμίας του κοινού (όπως λέμε ακροαματικότητας). Οι κακόμοιροι οι ινστρούχτoureς είναι πιόνια στην σκακιέρα του κοινού τους. Εάν έχουν ένα λόγο ύπαρξης είναι για να τους κάνει το "αμόρφωτο" κοινό ό,τι θέλει, αυτούς τους "σπουδαγμένους", τους ειδικούς.

-Η φωτογραφία δεν πρόκειται να θεωρηθεί τέχνη γιατί δεν αγοράζεται, λες και αγοράζονται τα χάπενινγκς.

-Η φωτογραφία δεν έχει αγοραστικό κοινό γιατί όλοι κατά βάθος πιστεύουν ότι θα μπορούσαν να τραβήξουν την ίδια ακριβώς πόζα, λες και δεν αισθάνονται το ίδιο για τους μουσαμάδες και τα χρώματα του Πόλοκ, ή τα ίχνη της μπόντυ αρτ.

-Η φωτογραφία δεν αποτελεί έργο τέχνης γιατί δεν εμπεριέχει προσωπική δουλειά του καλλιτέχνη, λες και έχουν οι μεταξοτυπίες του Γουόρχολ ή γιατί ο καλλιτέχνης δε ξοδεύει πολύ χρόνο επάνω τους, λες και ξόδευε ο Πικάσσο το ένα δέκατο απ' ό,τι αυτοί.

-Ναι. Νάτο το βρίκαμε.. Στη φωτογραφία μεσολαβεί το μηχάνημα.

-.....(μιλάει εκτός μικροφώνου).

-Οχι τα βιολιά, τα όμποε, η άρπα και οι κορνέτες είναι άλλη υπόθεση, εκτελούν την ιδέα του μουσικού. Η τέχνη της Μουσικής δε βρίσκεται στην εκτέλεση αλλά στη γραφή του έργου, ενώ η μηχανή δεν υπακούει στη θέληση του φωτογράφου για γραφή με φως, αλλά τον κάνει ό,τι θέλει, λες και είναι απαραίτητη η χρήση της κάμερας. Δική της είναι η επιλογή του κάδρου, του φιλμ, του χρώματος, του θέματος του χρόνου.

-Πάρτε το χαμπάρι φωτογράφοι. Ό,τι και αν κάνετε δε μπαίνετε στα μουσεία δε μπαίνετε και στις γκαλερί, άρα δε μπαίνετε στην αγορά, δεν πουλάτε, δε ζείτε από την τέχνη σας. Ρίξτε το λοιπόν στη διαφήμιση. Όπερ έδει δείξει. Δεν κάνετε Καθαρή Τέχνη αλλά εφαρμοσμένη φωτογραφία.

Καλά μην κλαίτε. Το πολύ -πολύ να σας κάνουμε ένα μουσείο ξεχωριστό, ένα μουσείο φωτογραφίας.

Γιατί μπορεί η Τέχνη να μην έχει τέλος και να χωράνε εκεί τα πάντα, αλλά όχι να χωρέσει και η φωτογραφία.



Στάθης Λογοθέτης
φωτογραφία, λινάτσα, ξύλο και
λαμρίνα απο ντενεκέ τυριού ή ελαιών.

HENRI CARTIER - BRESSON

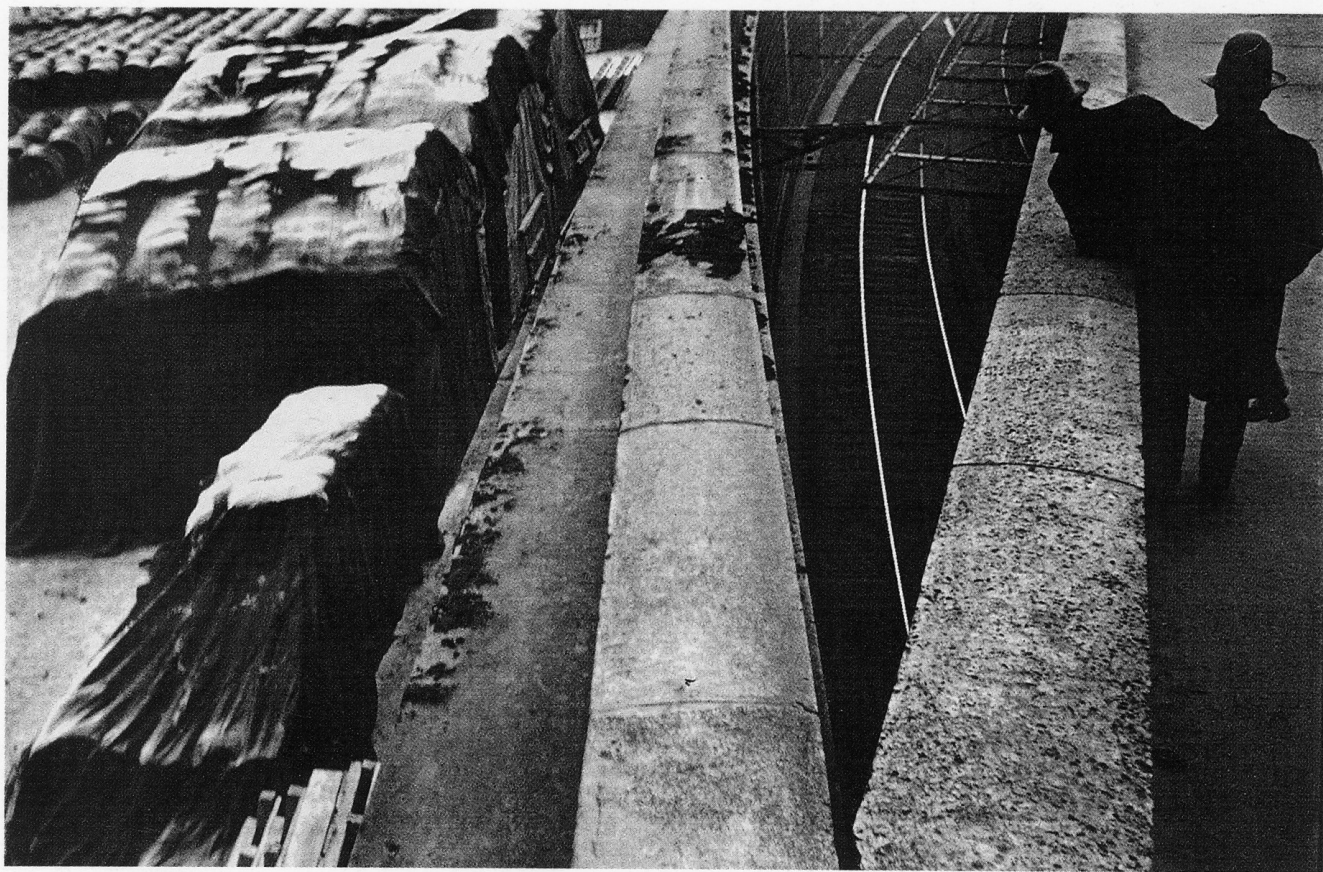
"Φοβάμαι την εξουσία"

Την Πέμπτη, στο πάρκο Retiro της Μαδρίτης, του έκλεψαν την ταυτότητα, την πιστωτική του κάρτα και μία φωτογραφική μηχανή. Όμως, δίνει εντύπωση ότι είναι ευχαριστημένος. Το ζει σα να δόθηκε έμφαση στο πάθος του για ελευθερία. "Είμαι ένας άνθρωπος ελεύθερος" λέει ένας γεμάτος ενθουσιασμό ογδονταπεντάρης Cartier Bresson, καθώς θυμάται ότι ο φύλακας που ήταν υπεύθυνος στην είσοδο του μουσείου Reina Sofia, τον έβαλε να πληρώσει για να μπει, μιας και δε μπορούσε να παρουσιάσει κανενός είδους χαρτιά για να αποδείξει την ταυτότητά του.

"Είμαι λάτρης της ελευθερίας. Φοβάμαι την εξουσία και το να είσαι γνωστός σα φωτογράφος είναι ένα είδος εξουσίας". Αυτές οι δύο εκφράσεις είναι ίσως αυτές που καλύτερα από οτιδήποτε άλλο απομυθοποιούν ένα μύθο της φωτογραφίας.

Cartier Bresson, ο άνθρωπος που έχει φέρει την επανάσταση στον κόσμο των εικόνων, ο δημιουργός του στυλ που έχει σημαδέψει τον 20ο αιώνα, ένας από τους ιδρυτές του πρακτορείου Magnum. Είναι εξ' αιτίας αυτού του φόβου της εξουσίας, που αρνείται να αφεθεί να φωτογραφίζεται. "Δεν είμαι σταρ του σινεμά. Η δουλειά μου όπως και των συνεργατών μου, είναι άγνωστη. Το σημαντικό βρίσκεται εδώ, στη φωτογραφία." Στο τέλος μας επιτρέπει να του βγάλουμε μία φωτογραφία με την πλάτη και μ' έναν όρο: να μη βρίσκεται μπροστά σε δικιά του φωτογραφία, ούτε της γυναίκας του, που είναι επίσης φωτογράφος του Magnum και ονομάζεται Martine Franck.

Ο Cartier Bresson εγκαινιάζει στις 20/6/93 στο Reina Sofia, στη Μαδρίτη, την έκθεση "Magnum 50 χρόνια φωτογραφία", μία αναδρομή μέσα από 300 εργασίες του πρακτορείου που ίδρυσε το 1947 μαζί με τον Robert Capa, George Rodger, David Seymour και άλλους. Η έκθεση συμπεριλαμβάνει ακόμα έργα από τα χρόνια του '30, όπως τις φημισμένες εικόνες του Capa από τον εμφύλιο Πόλεμο της Ισπανίας και την απελευθέρωση του Παρισιού μετά τον β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ή την εξερεύνηση της Ισπανίας ή του Μεξικού του ίδιου του Cartier Bresson.



Henry Cartier - Bresson
Quai Saint Bernard, Παρισι 1932

"Οι φωτογράφοι δεν είμαστε καλλιτέχνες. Είμαστε τεχνικοί. Πρέπει να περνάμε με μεγάλη διακριτικότητα, βλέποντας αυτό που συμβαίνει. Η πραγματικότητα έχει πάντα την τελευταία λέξη", επιμένει ο Cartier Bresson, για τον οποίο το καλύτερο παράδειγμα γι αυτά που λέει βρίσκεται στους τοίχους του Reina Sofia. "Κοιτάξτε οι φωτογράφοι που εκθέτουμε εδώ, προερχόμαστε από τελειώς διαφορετικά στρατόπεδα, αλλά έχουμε μια κοινή αντίληψη, που είναι αυτή του να παρατηρείς την πραγματικότητα. Το εκπληκτικό της φωτογραφίας είναι αυτή η διαρκής έκσταση. Σ' αυτές τις φωτογραφίες δεν υπάρχει τίποτα το εγκεφαλικό, του ανθρώπου που σκέφτεται ή εργάζεται σ' ένα εργαστήριο. Η απάντηση σ' όλα τα ερωτήματά μας βρίσκεται εδώ" λέει δείχνοντας τις εικόνες, την ώρα που δείχνει την ικανοποίησή του για το γεγονός ότι, δεν ξεχωρίζει ο ένας φωτογράφος από τον άλλον, ότι δεν υπάρχουν διαφορές μεταξύ τους. "Η φωτογραφία είναι η σύμπτωση, η έκπληξη, η στιγμή. Εδώ υπάρχει μια κοινή άποψη, δεν ξέρεις ποιος έχει κάνει τη μια ή την άλλη. Οι φωτογραφίες βρίσκονται η μια πίσω από την άλλη. Αυτό είναι το καταπληκτικό."

Επιστροφή στη ζωγραφική

Ο Cartier Bresson εγκατέλειψε πριν 20 χρόνια τη φωτογραφία του ρεπορτάζ για να επιστρέψει στις ρίζες του, τη ζωγραφική. Μόνο κάπου-κάπου με την αχώριστη φωτογραφική του μηχανή, μάρκας Leica, κάνει πορτραίτα και τοπία. "Πριν 20 χρόνια έθεσα όλη τη δουλειά μου υπό αμφισβήτηση. Αναρωτήθηκα τί είχα κάνει μέχρι εκείνη τη στιγμή και επέστρεψα στη ζωγραφική. Επιπλέον, η ζωή είναι εντελώς διαφορετική τώρα. Η φωτογραφία είναι το πάθος. Αντίθετα, με το σχέδιο εμβαθύνεις περισσότερο."

Λέει ο Cartier Bresson ότι έχει καταλάβει τον κόσμο μέσα από τη ζωγραφική και την λογοτεχνία και ότι γι αυτόν η φωτογραφία είναι ένας τρόπος για να σκισάρεις με ακρίβεια. "Δε σκέφτομαι τις φωτογραφίες μου, δε μ' ενδιαφέρουν. Το μόνο σημαντικό είναι η πραγματικότητα. Για μένα, η φωτογραφία είναι ένας τρόπος να σχεδιάζεις, είναι σα να κάνεις ένα σκίτσο. Η ευαισθησία και η έκπληξη στη φωτογραφία δε διδάσκονται. Δεν υπάρχουν σχολές που να διδάσκουν ευαισθησία. Εχω δουλέψει στην ομάδα του Jean Renoir (Γάλλος κινηματογραφιστής) κι εκεί κανένας δεν είχε πάει σε σχολή".

Ο άνθρωπος που είχε αλωνίσει ολόκληρο τον κόσμο με την Leica του, ενοχλείται όποτε βλέπει φωτογραφίες που δείχνουν με σκληρότητα ασθενείς, φορείς του AIDS. "Εμείς οδηγούμασταν από περιέργεια κι όχι από αδιακρισία, με σεβασμό. Εμένα μου κτυπάει πολύ άσχημα κάθε φορά που βλέπω βιβλία με φωτογραφίες που δείχνουν άτομα ασθενείς από AIDS. Τι συμβαίνει; Σήμερα υπάρχει μια σκληρότητα και μια κακεντρέχεια στο να δείχνεις ορισμένα γεγονότα που δεν εξηγείται. Καταλαβαίνω πως είναι αναγκαίο να δείχνεις και δυσάρεστα πράγματα, αλλά υπάρχουν διαφορετικοί τρόποι να το κάνεις".

Δε θα του άρεσε να τον θυμούνται ούτε σα φωτογράφο ούτε σα ζωγράφο, παρά μόνο σαν άνθρωπο. "Εγώ δεν είμαι τίποτα παραπάνω από έναν εξερευνητή και το μόνο που έχω κάνει είναι το να δείχνω μία απόδειξη. Με μια φωτογραφική μηχανή μπορεί κανείς να κάνει τα πάντα, αλλά εμένα αυτό που πάντα μ' ενδιέφερε είναι αυτό που είναι γνωστό σα ρεπορτάζ".

Το μαγείρεμα του κυνηγιού.

Ο Cartier Bresson πάντα μιλάει στον πληθυντικό, όπου συμπεριλαμβάνει όλους τους συναδέλφους του στο Magnum. "Εμείς είμαστε οι κυνηγοί που σκοτώνουν το θήραμα, αλλά αυτός που οργανώνει την έκθεση είναι η μαγείρισσα. Εμείς του δίνουμε την πρώτη ύλη και αυτή είναι που το μαγειρεύει και το παρουσιάζει. Αυτήν την έκθεση την έχω δει στο Λονδίνο και τώρα τη βλέπω εδώ και είναι εντελώς διαφορετική" λέει ο Cartier Bresson σε σχέση με την "Magnum, 50 χρόνια φωτογραφία", που εγκαινιάζεται στις 21/6/93 στη Μαδρίτη.

Από την εφημερίδα ELPAIS(6.93)

Απόδοση: Θανάσης Ράπτης



HENRI CARTIER - BRESSON

Οι κριτικοί και οι ιστορικοί είναι πολύ πίσω από τους φωτογράφους, που από το 1930 έχουν μελετήσει τη δουλειά του Μπρεσσόν με πολύ προσοχή.

Το ερμηνευτικό κενό έχει γεμίσει από τη βολική ετικέτα 'φωτοδημοσιογραφία'. Στα 1947, σχεδόν 20 χρόνια μετά από τότε που ξεκίνησε να πειραματίζεται με τη φωτογραφία, ο Μπρεσσόν βοήθησε να δημιουργηθεί το MAGNUM, που γρήγορα έγινε ένα πρακτορείο με δύναμη, με πρεστίζ και επιρροή στη φωτοδημοσιογραφία. Στα επόμενα 25 χρόνια ο H.C.B. προσέφερε ίσως περισσότερα από κάθε άλλο στον εμπλουτισμό των ευκαιριών και στόχων του επαγγέλματος.

Η δουλειά του, ευρύτατα δημοσιευμένη σε περιοδικά και σε μία σειρά έξοχων βιβλίων, μόνο σπάνια αναφερόταν σε γεγονότα με ειδησεογραφική αξία. Ήταν περισσότερο μία πλατιά περιγραφή ενός τόπου, των ανθρώπων του, της κουλτούρας τους και της κατάστασης της καθημερινής ζωής τους.

Η δουλειά του βοήθησε να δημιουργηθεί η εικόνα ενός φωτοδημοσιογράφου έξυπνου και συμπαθητικού, αλλά κυρίως συνειδητοποιημένου και αδέσμευτου παρατηρητή -μία εικόνα που συνδέθηκε στενά με την ιδέα της 'αποφασιστικής στιγμής', κάτι που στην πορεία περιόρισε την έννοιά της.

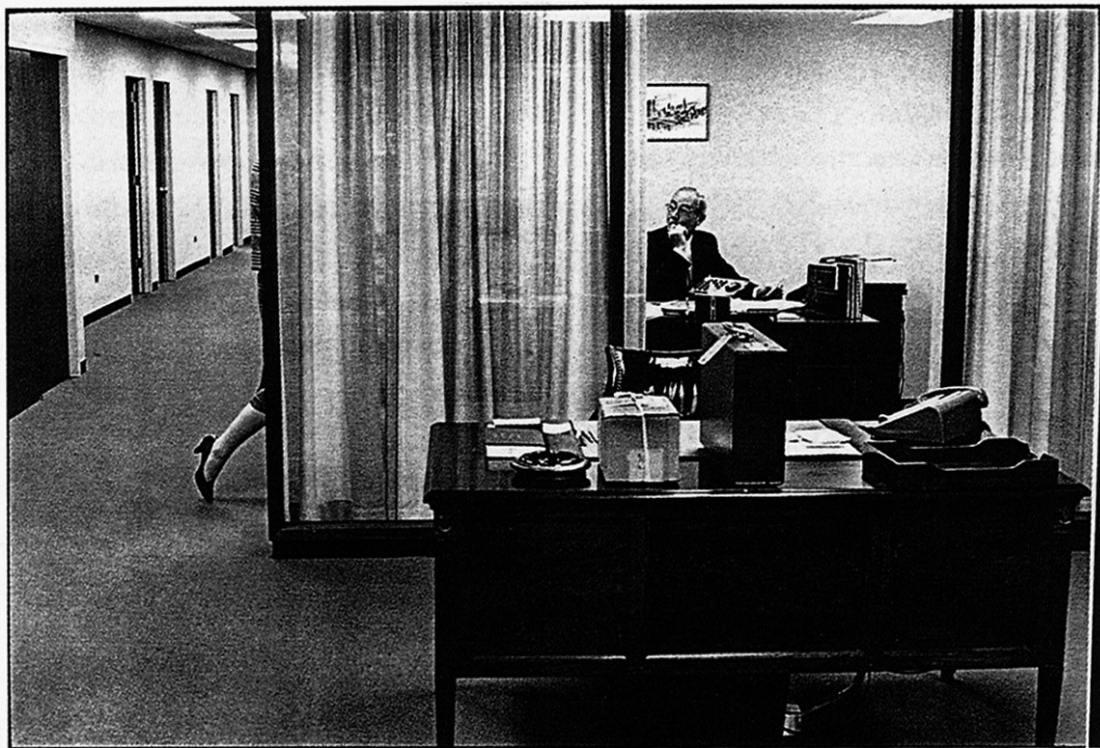
Το έργο του βοήθησε να δημιουργηθούν δύο βασικά αξιώματα, που χαρακτηρίζουν τη νέα αντίληψη της φωτογραφίας. Πρώτο, το ότι η φωτογραφία δε χρειάζεται να είναι τίποτα παραπάνω από μία καταγραφή ενός γεγονότος ή ενός συνόλου γεγονότων, τα οποία διαλέχτηκαν χωρίς την αναφορά σε μία καθιερωμένη αξιολόγηση και περιγράφηκαν χωρίς τη διαμεσολάβηση κάποιων standards εικαστικής κομψότητας ή ομορφιάς. Δεύτερο, ότι μία συλλογή τέτοιων φωτογραφιών, δημιουργημένη χωρίς σχέδιο, μπορεί να εκφράσει μία προσωπική καλλιτεχνική άποψη.

Κανένας καλλιτέχνης δεν έχει δουλέψει απομονωμένος μέσα σε μία γυάλα, κυρίως στην Ευρώπη στα χρόνια λίγο πριν και λίγο μετά το 1930, τα χρόνια στα οποία το πρώιμο έργο του Καρτιέ-Μπρεσσόν ανήκει. Στο χώρο της φωτογραφίας αυτή ήταν μία ιδιαίτερα γόνιμη και επινοητική περίοδος, εν μέρει λόγω των πλούσιων ανταλλαγών μεταξύ της φωτογραφίας και των άλλων τεχνών, μία υποδειγματική έκφραση ανταλλαγής, μία δυναμική σύνθεση από ποικίλες παρορμήσεις και καλλιτεχνικές ιδέες.

Από τον κατάλογο της έκθεσης "το πρώιμο έργο του Χένρι Καρτιέ Μπρεσσόν, στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης".

Μετάφραση: Τάσος Καραολάνης.

Henry Cartier - Bresson
Στέλεχος τραπεζίτης και η γραμματέας του.
Νέα Υόρκη 1960.



ANDRE KERTESZ

ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ

Το Σεπτέμβριο του 1925, νωρίς το απόγευμα ο André Kertész πήρε το τραίνο από την Βουδαπέστη και κατευθύνθηκε για πρώτη φορά προς Παρίσι. Μετέφερε μαζί του ένα Ουγγαρέζικο χωριάτικο φλάουτο, την κάμερά του και τα λεφτά που είχε προσεχτικά αποταμιεύσει, ώστε να επιτρέψει στον εαυτό του ένα ή δύο χρόνια ελευθερίας ώσπου να βρει το δρόμο του σαν φωτογράφος. Άφησε πίσω του την οικογένεια του και μια νεαρή γυναίκα την Elisabeth Sally, στην οποία ορκίστηκε ότι θα της τηλεφωνήσει αν τα πράγματα πήγαιναν καλά.

Το πρώτο βράδυ και πολλά που ακολούθησαν ο Kertész έμεινε σε ένα μικρό ξενοδοχείο στο Vanin, όχι μακριά από τον σταθμό του Montparnasse. Όταν ξύπνησε, στηρίχτηκε έξω από το παραθύρό του και τράβηξε τις πρώτες φωτογραφίες από το Παρίσι, μια πόλη που επιθυμούσε να δει για περίπου δέκα χρόνια.

Η θέα του παραθύρου του και η απόσταση απ' αυτό διέγειρε την φαντασία του για ότι έβλεπε. Αυτή η απόσταση θα γινόταν χαρακτηριστικό του Kertész. Αυτές οι φωτογραφίες και εκείνες που ακολούθησαν, αποκαλύπτουν την φαιδρότητα του τουρίστα - την χαρά της αποκάλυψης. Το Παρίσι, παρόλο που υπήρξε η πόλη των όνείρων του, δεν ήταν για επίσκεψη: ήταν το μέρος στο οποίο ήταν αποφασισμένος να εγκατασταθεί και να κάνει όνομα σαν φωτογράφος.

Ο Kertész έφτασε στο Παρίσι με μια δημοσιογραφική κάρτα στην τσέπη του. Η κάρτα έκανε την αναχώρηση από την Ουγγαρία ευκολότερη καθώς η πατρίδα του είχε ηγηθεί στον 1ο Παγκόσμιο πόλεμο και η Γαλλία ήταν ένας από τους προηγούμενους ανταγωνιστές της. Όμως ο Kertész δεν ενδιαφερόταν για την φωτογραφία του τύπου ή της διαφήμισης. Στην πραγματικότητα είχε μάλλον μια νεφελώδη ιδέα στο πως θα χρησιμοποιούσε την φωτογραφία του, παρόλο που τον εξουσίαζε μια δυναμική ώθηση στο να αρχίσει να ασχολείται με νέα αισθητικά μέσα ποιότητας.

Η εισαγωγή στον πρόλογο της SANDRA S. PHILLIPS στο άκρως κατατοπιστικό βιβλίο 'Ο Α. KERTESZ ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ' από τις εκδόσεις MOSEL. Μετάφραση: Χριστίνα Χατζηζωγίδου

IIA ΚΙΝΕΖΙΚΗ ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

α χρόνο μετά, ο Αυτοκράτορας της Κίνας υποδέχεται ένα μεγάλο ζωγράφο, που είχε πει ότι θα του παρουσιάσει το ομορφότερο καβούρι στον κόσμο.

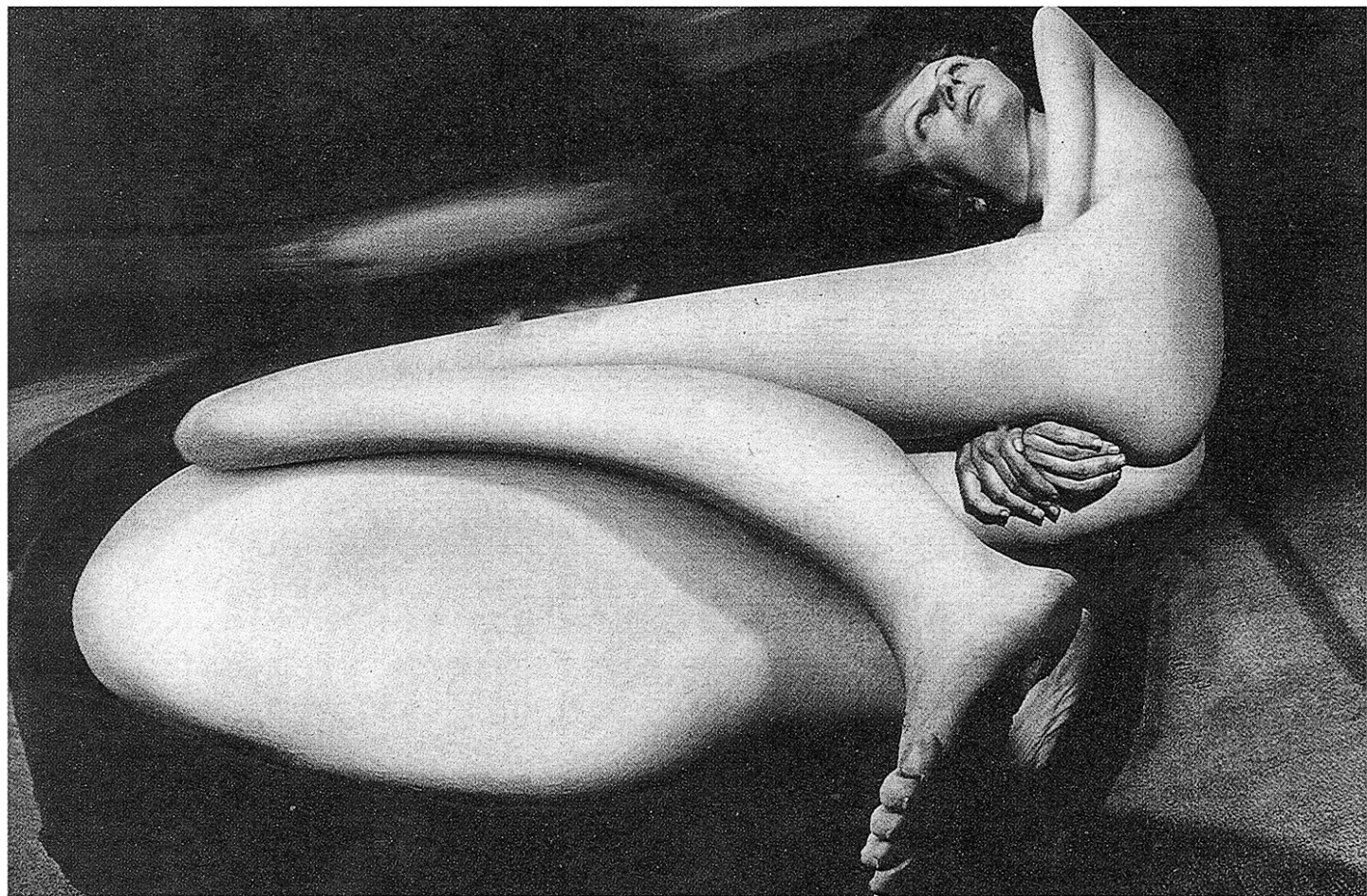
Η περιέργεια του Αυτοκράτορα είναι μεγάλη, γιατί από την ημέρα της υπόσχεσης (ένα έτη χρόνο σχεδόν), ο ζωγράφος δεν έκανε τίποτε άλλο, από το να περιπλανιέται στις άλιες χωρίς πινέλα και μελάνι.

Ζωγράφος, μπροστά στον Αυτοκράτορα, χωρίς κανένα δισταγμό βρίσκει πάνω στο χαρτί, με μόνο πινελιά, μία τόσο διακριτική γραμμή -ευάλωτη ακόμη και στην επήρεια του αέρα ή της τυχής- το σώμα και την ψυχή του κάβουρα, έτσι που ποτέ κανείς δε μπόρεσε να παρουσιάσει.

Ποιος μεγάλος αυτός ζωγράφος ενήργησε με τέτοιο τρόπο και είχε τέτοια απίθανη επιτυχία; Και γιατί, προκειμένου να συλλάβει τη μυρωδιά της άγριας θάλασσας και τον ήχο των κυμάτων, στη διάρκεια όλων αυτών των μηνών, βρέθηκε ανάμεσα στον ήχο της ατμόσφαιρας και φρώδη κύματα, έγινε τόσο οικείος (ένα σώμα) με όλες τις ζωντανές υπάρξεις στην ακτή, ε δεν χρειάζεται πλέον να τις παρατηρήσει εξωτερικά για να τις αποθανατίσει. Μπορεί να ζωντανέψει να καθοδηγείται από την καρδιά της φύσης. Δεν αφήνει τη σκέψη του, να από την οποιαδήποτε καθυστέρηση της κίνησης του χεριού, να τον οδηγήσει ξανά στα βάθη της ταξινόμησης, της σοφίας -με λίγα λόγια της γνώσης- γιατί αυτές, εάν παρουσιάζουν είναι αυτό που είναι ήδη νεκρό.

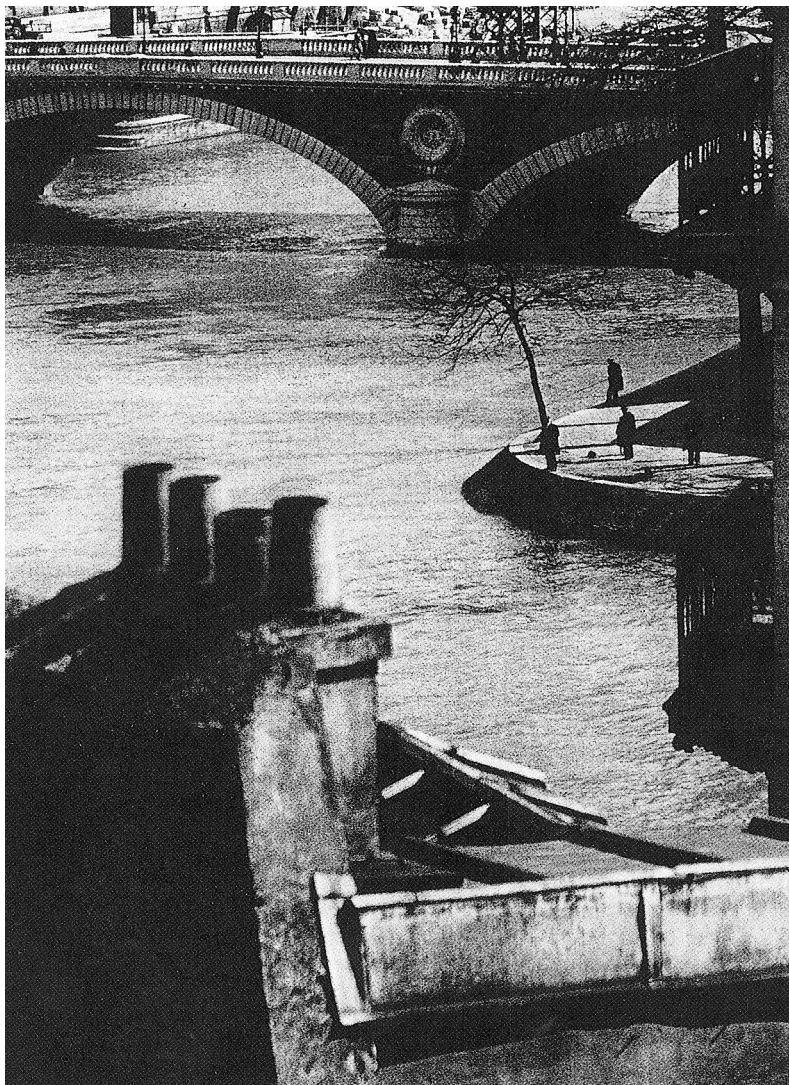
Φιγούρα την οποία ο κινέζος ζωγράφος έφτιαξε, όσο ατελής κι αν φαίνεται από την άποψη της Δυτικής Τέχνης (τόσο υτελικάτη στην αναζήτηση της αλήθειας γεμάτη λεπτομέρειες ως τουλάχιστον ήταν προ φωτογραφίας), δεν είναι αφαίρεση. Δεν είναι αφηρημένη απεικόνιση έστω κι αν φαίνεται σαν απλοποίηση της ολοκληρότητας του παρόντος ή του απόντος, ει άραγε ο καλλιτέχνης σύνθεση (συνθέτης); Αντίθετα, μαθαίνει να μην αποσυνθέτει.

Μετάφραση: Σωτηράκη Βάνα



ΑΝΤΡΕ ΚΕΡΤΕΖ

Το 1933, ο Αντρέ Κερτέζ δημιούργησε τη σειρά 'Διαστροφές' κατά παραγγελία του QUERELLE, διευθυντή του LE SOUVIRE ενός 'κοριτσιστικού περιοδικού'. Το σύνολο των διακοσίων γυάλινων πλακών 9X12 CM (δημιουργημένα με μια μηχανή πλάτης LINHOF), αποτελεί θεαματική απόδειξη του γεγονότος ότι ελεύθερη δημιουργία και δημιουργία κατά παραγγελία μπορούν να συμβαδίζουν. Ο Κερτέζ αναμφισβήτητα, δε θα παρήγαγε ποτέ αυτή την αριστουργηματική δουλειά χωρίς παραγγελία. Μερικοί ίσως να απόρησαν από το γεγονός ότι ο Κερτέζ συμφώνησε να τραβήξει γυμνές φωτογραφίες. Δεν ήταν αυτό το φυσικό του στυλ. Ήταν από τη φύση του συγκρατημένος, τείνοντας προς τη σοβαρότητα και την τρυφερότητα. Ίσως να συμφώνησε με την παραγγελία γιατί του δόθηκε μέσω ενός Ουγγαρέζου φίλου του, του Μαρσέλ Βερτέ. Είχε ήδη δείξει ενδιαφέρον για τα παραμορφωμένα σώματα με την έκθεσή του στην Ουγγαρία με τίτλο 'Κολυμβητής κάτω από το νερό' (1917) και πορτραίτα στο ίδιο στυλ. Αποφάσισε να χρησιμοποιήσει 2 παραμορφωτικούς καθρέπτες, προερχόμενους από ένα λούνα-πάρκ. Στην πραγματικότητα, ήταν ολοκληρωτικά σαγηνευμένος από ένα παιχνίδι που δημιούργησε μόνος του. Μία πόζα στο στούντιο ανάλογα με τη διάθεσή του, δεν ήταν αρκετή. Προχώρησε σε 8-9 πόζες, παίρνοντας μεγάλη ευχαρίστηση στο να μεταφέρει αυτές τις τραβηγμένες και παραμορφωμένες μορφές στο φωτογραφικό του ρεπερτόριο. Παιζοντας με την ελαστικότητα του σώματος και με το άυλο της αντανάκλασής του, ο Κερτέζ ποτέ δεν έφτασε τόσο μακριά στο απρόσμενο.



η πόλη

Σαν πρωτόγονος βωμός στη μοναξιά ξεπροβάλλουν μέσα απο μια γκρίζα μάζα οι καμινάδες. Ψυχρές, μονότονες, αλαζονικές επιβάλλουν την παρουσία τους δικτατορικά. Το μοναδικό στοιχείο που μπορεί να τις δέσει με τη ζωή - ο καπνός - απουσιάζει επιδεικτικά. Η άθλια υπάρξη τους δεσπόζει σε όλη την εικόνα και καταλαμβάνει μια θέση που δικαιωματικά και αναμφισβήτητα τους ανήκει. Συνεργαζόμενες άψογα και αρμονικά με τους κατάμαυρους μεταλλικούς εξώστες - αυτούς τους μοντέρνους Δράκους - απομακρύνουν και απαγορεύουν την υπόλοιπη πόλη απο τα μάτια μας. Σαν νέες Συμπληγάδες σε καλούν να τολμήσεις το πέρασμα ανάμεσα τους. Και να πας όμως που? Στις μοναχικές φιγούρες που ατενίζουν τα θολά νερά του ποταμού? Στον ποταμό με τα θολά νερά που καθρεφτίζει τις μοναχικές φιγούρες? Η στην μεγαλόπρεπη πέτρινη γέφυρα που σαν τελευταίο σύνορο φυλακίζει το βλέμμα μας.

Μοιραία καταλήγουμε στο θολό τρίγωνο που κυλά ασταμάτητα. Μόνο η ροή δημιουργεί μια μικρή αίσθηση ελευθερίας. Και αυτή βασίζεται στο ίδιο θολό τρίγωνο.

Και όμως η φυγή γεννιέται στο μυαλό, βρίσκει, διέξοδο, περνώντας ανάμεσα από τις Συμπληγάδες, σκαρφαλώνει στην πέτρινη γέφυρα, περνά απέναντι στην πόλη, στους ανθρώπους, στη ζωή.

Είναι όμορφη αυτή η πόλη.

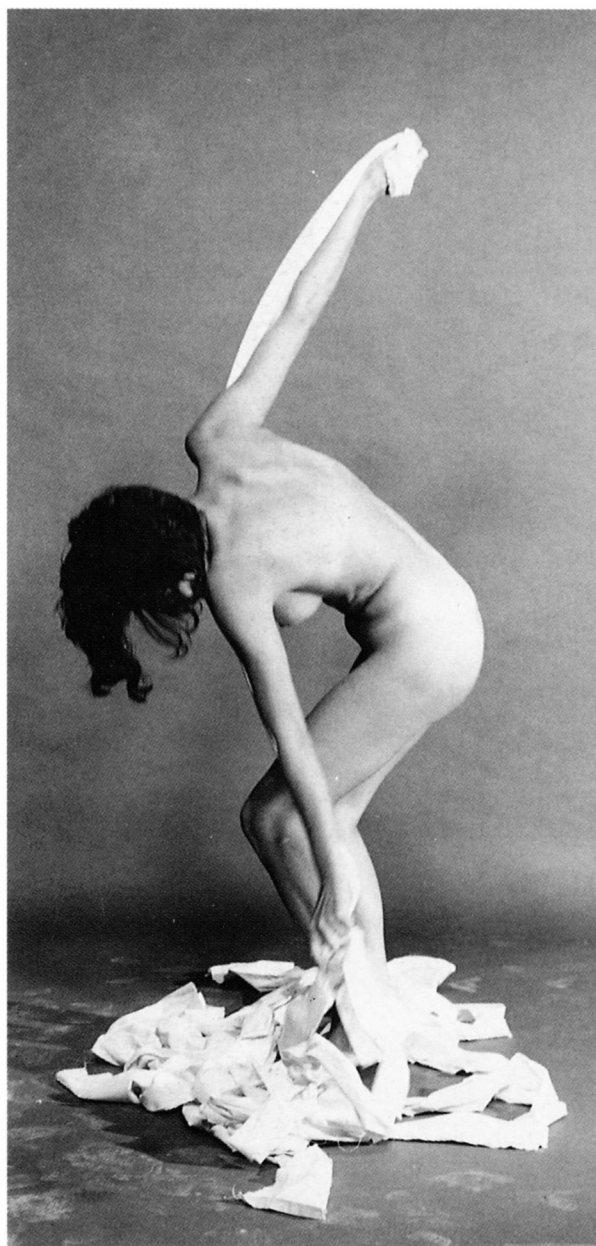
Φώτης Παλαιολόγος

Ξεδιπλώνοντας το σάβανο στον ίδιο ασφυκτικά ουδέτερο χώρο -κάτι μεταξύ υπόγειου τάφου κι άνοιξης- το γυμνό, μόνο στα επίμαχα ερωτικά σημεία γυναικειο σώμα, έρχεται να συνδέσει το ένδοξο παρελθόν της γλυπτικής κλασσικής περιόδου με το αβέβαιο παρόν.

Αυτή τη διαδοχική διαδικασία που φέρνει όλα τα στοιχεία μιας μάχης με τον εαυτό μας, μιας μάχης με την αποκάλυψη, σαν άλλος σύγχρονος Φειδίας ο φωτογράφος θα καταγράψει όχι άμεσα κινηματογραφικά αλλά οπωσδήποτε καρτέ το καρτέ.

Β. Κ. Οκτ. 1994

Ο Ανδρέας Σιαδήμας γεννήθηκε το 1970 στο Θέρμο Αιτωλίας. Σπουδάζει Οικονομικές Επιστήμες στο Α.Π.Θ. Από το 1989 ασχολείται με τη φωτογραφία και τον κινηματογράφο. Το 1993 επανασύστασε τη Φωτογραφική Ομάδα των Φοιτητικών Εστιών Θεσσαλονίκης. Είναι μέλος της Φωτογραφικής Ομάδας Τριανδρίας, μέσω της οποίας παρουσιάζει την εργασία του.



Οι φωτογραφίες που
δημοσιεύονται εδώ
είναι από την πρώτη
ατομική του έκθεση
στο 'ΚΑΦΕ Λ. ΝΙΚΗΣ
35', στα πλαίσια της
Φωτογραφικής
Συγκυρίας '95 (5-25
Φεβρουαρίου).



ΧΕΡΙΑ ΝΑ ΠΙΑΣΤΕΙΣ

Καμιά δεκαριά ψυχές όλες κι όλες,
Δεν ήθελε και πολύ. Το σήσανε.
Χέρια σφικτά ενωμένα.
Πόδια χωρίς ν' αφήνουν αποτυπώματα.
Χείλη ν' ανοιγοκλείνουν ρυθμικά.
Κεφάλια να πηγαينوέρχονται
στα φρεναρίσματα του κλαρίνου.
Ίδια χτυπούσαν οι καρδιές
και με το χαμόγελο
ξεχνούσαν και ευχαριστούσαν.
"Ελα Γερμανέ" του φώναξαν.
"Πέτα το μαύρο σου σακάκι μακριά κι έλα.
Πάντα υπάρχει χέρι λεύτερο να πιαστείς".
Αυτός καρφωμένος στο χώμα
τα είχε χαμένα,
βλέποντας να στροβιλίζεται
το παιχνίδι της χαράς.
Ίσως ζήλευε μα δεν υπήρχαν μέσα του
Διονυσιακά ρινίσματα για να τον βοηθήσουν
να κάνει ένα βήμα μπροστά.
"Νιξ φερστέν" απάντησε.
Γύρισε βιαστικά. Εβαλε μπρός τη Mercendes κι έφυγε.

Σάκης Οταμπασίδης



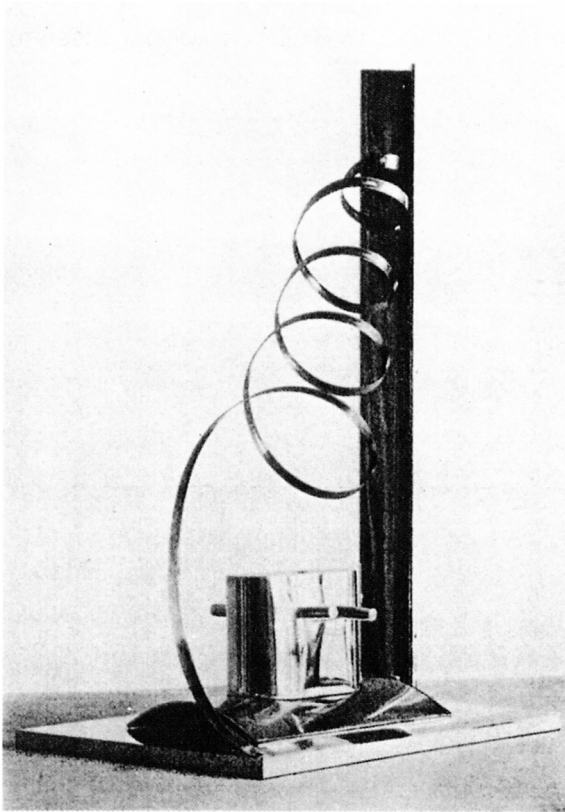
ΛΑΣΛΟ ΜΟΧΟΛΥ - ΝΑΓΚΥ

László Moholy - Nagy (1895 - 1946)

Ούγγρος καλλιτέχνης - ζωγράφος αρχικά - που ασχολήθηκε αρκετά και με τη φωτογραφία ανοίγοντας νέους εκφραστικούς δρόμους.

Είχε την τύχη να γνωρίσει στο Ντύσελντορφ από κοντά, έναν από τους σπουδαιότερους καλλιτέχνες της Σοβιετικής πρωτοπορίας και να μεταλάβει το πάθος του για το χτίσιμο του Νέου Κόσμου, τη δημιουργία της Νέας Κοινωνίας χωρίς δούλους και αφέντες. Μιάς κοινωνίας που στο κέντρο της θα είχε το Νέο Άνθρωπο, τη Νέα Σκέψη και γιατί όχι τη Νέα Τέχνη. Μιά τέχνη που αφού απέρριπτε όλο το λεξιλόγιο της παλιάς αστικής, θα έφτιαχνε το δικό της και πιασμένη χέρι-χέρι με την επιστήμη θα οικοδομούσε τη νέα πραγματικότητα στην υπηρεσία μιας Πανανθρώπινης Οικουμένης.

Η **Νέα Τέχνη** για να φέρει τίμια αυτόν τον τίτλο, έπρεπε να μπορέσει να σταθεί ισότιμα δίπλα στις δυνάμεις, που εκείνη την εποχή διαμόρφωναν τα όνειρα του πλανήτη μας. Δε μπορούσε λοιπόν να έχει άλλη επιλογή από το να είναι ανατρεπτική σε μία εποχή επαναστάσεων. Οι νέες κοινωνικές δομές που στηνόταν, απαιτούσαν κατάργηση της παραδοσιακής αντίληψης για το ρόλο και τρόπο παραγωγής του καλλιτεχνικού έργου. Οι απαιτήσεις των εργαζομένων να βρίσκονται στο κέντρο του γίνεσθαι και να γράφουν αυτοί την Ιστορία, δε μπορούσε να σημαίνει άλλο από κατάργηση της ζωγραφικής των σαλονιών και διεύρυνση των τρόπων πραγματοποίησης της φωτογραφικής εικόνας. Το πέρασμα από το εγώ στο εμείς, δε θα μπορούσε να βρεί το δρόμο του παρά μόνο μετά την αντικατάσταση της γλυκανάλατης διακοσμητικής γλυπτικής από μία νέα, δουλεμένη - εμπλουτισμένη με όλα τα σύγχρονα υλικά, τα μόνα ικανά να μας δώσουν τις απαιτούμενες σύγχρονες φόρμες. (Δεν μπορείς να εκφράσεις το καινούργιο με παλιά λόγια και νοήματα.)



Λ. Μοχόλυ - Νάγκυ
Γλυπτό από διάφορα υλικά, 1921
Ο Νάγκυ (δάσκαλος στο εργαστήριο μετάλλου του Bauhauss) ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερως για την ανάπτυξη ενός συστήματος συνδυασμού ανομοιογενών υλικών.

Δόθηκε αμέσως με όλο του το είναι σε αυτές τις ιδέες.

Έκανε ταυτόχρονα ζωγραφική, γραφιστική, χαρακτική, γλυπτική, έπιπλο, ρούχο και φωτογραφία δουλεύοντας και εξοθώνοντας το κάθε μέσον στα όρια του.

Το ενδιαφέρον του για την αντίδραση των φωτογραφικών υλικών στο φως (που συναντούσε στο εργαστήριο της φωτογράφου συζύγου του) τον έκανε σύντομα να ασχοληθεί μαζί τους και μάλιστα με το παραπάνω. Ένα μόλις χρόνο μετά από τα **φωτογράμματα** του Μαν Ρέυ, άρχισε να πειραματίζεται και αυτός, σε διαμετρικά όμως αντίθετη κατεύθυνση. Εάν ο Ρέυ περοφρονούσε τα υλικά του, αυτός τα σεβόταν. Εάν ο Ρέυ ήθελε να καταστρέψει τη φόρμα των αντικειμένων του αυτός ζητούσε να τους δημιουργήσει νέα.

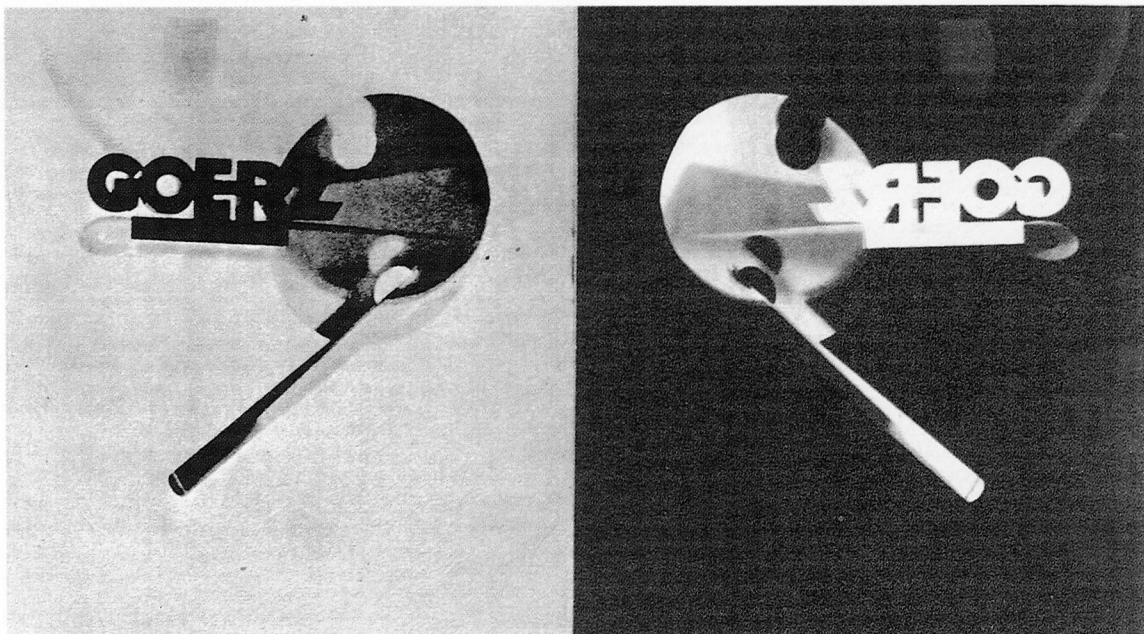
Για τον Μαν Ρέυ , η ουσιώδης σκέψη για το αίσθημα και την αντίληψη ήταν συζητήσιμη. Για να μας δείξει τη σπουδαιότητα της ιδέας

του χρησιμοποιεί τα φωτογράμματα σα μέθοδο ικανή να δημιουργήσει νέες φόρμες. Προσθέτει νέα υλικά, εισάγει κομμάτια απο έτοιμα αντικείμενα και μετακινεί, τη φωτεινή πηγή για να κρύψει την αυθεντική ταυτότητα του αντικειμένου.

Ο Νάγκυ αντίθετα, καθώς οι προθέσεις του διαφέρουν ριζικά, ζητά όχι να καταστρέψει αλλά να δώσει νέους τρόπους προσέγγισης, νέες διαδικασίες ανάγνωσης, νέες προοπτικές σκέψης. Πρόκειται δηλαδή για την κλασική περίπτωση όπου η χρήση της ίδιας τεχνικής, παράγει έργα με τελείως διαφορετικά χαρακτηριστικά, ακριβώς επειδή διαφέρουν ριζικά οι προθέσεις. Άλλωστε και η μέθοδος εργασίας είναι διαφορετική. Ο Νάγκυ δεν ενδιαφερόταν για το ξάφνιασμα, για την έκπληξη που προκαλούσε το απρόβλεπτο της κατασκευής, δεν έτρεφε καμμία συμπάθεια στον θρίαμβο του τυχαίου. (αυτά δηλαδή που ενδιέφεραν το σουρρεαλιστή Ρέυ). Ο Νάγκυ εξαντλούσε κάθε πείραμα, ανέπτυσε μεθοδικά τα υλικά του, έψαχνε συνεχώς νέους δρόμους, δούλευε ταυτόχρονα το θετικό και αρνητικό. Και τούτο γιατί ο στόχος τους (του Νάγκυ και των άλλων καλλιτεχνών της ομάδας του), η αποστολή της τέχνης, τους δεν μπορούσε να είναι άλλη από αυτή του να γεφυρώσουν το χάσμα που δημιούργησε ο αναλυτικός κυβισμός ανάμεσα στην κοινωνία και στην απομόνωση έργου και καλλιτέχνη, να δημιουργήσουν δηλαδή μιά νέα, σύγχρονη τέχνη που θα παραπέμπει σε γενικές αρχές και νόμους, ότι δηλαδή έκανε (η τέχνη) μέχρι και τις αρχές του εικοστού αιώνα.

Στα φωτογράμματα, διαφανή και αδιαφανή αντικείμενα τοποθετούνται απ'ευθείας επάνω στο φιλμ ή το φωτογραφικό χαρτί και παίρνουμε τη σιλουέτα τους καθώς εκτίθενται στο φως. Οι σκληρές ή λείπτες διαβαθμίσεις φωτός σκιάς και σκότους μας δίνουν μία νέα διαφορετική περιγραφή του αντικειμένου. Το αφαιρούν απο τον γνωστό μας πολύχρωμο κόσμο και το τοποθετούν σε ένα νέο χώρο, πέραν των συνηθειών μας, πέραν των προσωρινών μας αντιλήψεων, πέραν του μέχρι τότε πραγματικού, για μία νέα καλλίτερη πραγματικότητα.

Μιά πραγματικότητα που θα στηριζόταν στην εναρμόνηση της ζωής με την τεχνολογία. Ναι η



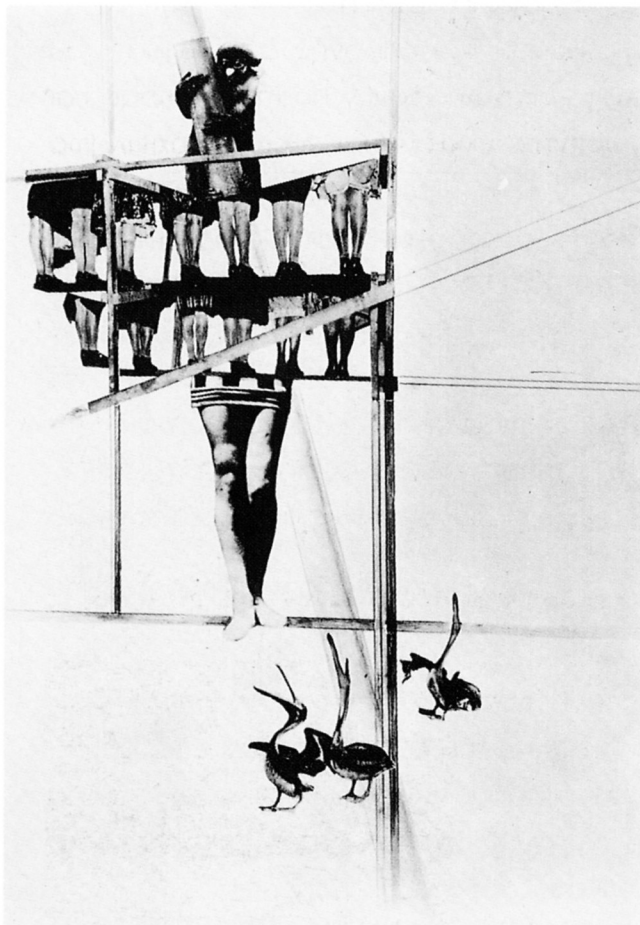
Λ. Μοχόλυ - Νάγκυ, 1925
Θετικό και αρνητικό φωτόγραμμα για διαφήμιση.

τεχνολογία είναι αυτή που καλείται να παίξει το ρόλο του συνδετικού ιστού μεταξύ τέχνης, και ζωής και θα τον παίξει με τον καλλίτερο τρόπο στη γλυπτική του. Η αποστολή των γλυπτών του είναι να επινοηθεί ο καλλίτερος δυνατός τρόπος για τη μίξη των νέων υλικών και η αποκατάσταση του διαλόγου τους με τη μηχανή. Ρομαντικές κατασκευές από "ψυχρά" μέταλλα (νέα υλικά), που συχνά περιέχουν το φωτισμό τους (σύνδεση με την πλαστικότητα της παραδοσιακής γλυπτικής) αποτελούν την πληρέστερη έκφραση ενός πνεύματος που το χαρακτήριζε ο ενθουσιασμός.

Κι όμως, γνώριζε πολύ καλά ότι οι μηχανές- γλυπτά του δεν ανέδυσαν εκείνη την απαραίτητη ζεστασιά που πρέπει να έχει ένα έργο τέχνης. Για να καλύψει το κενό ζήτησε τη βοήθεια των κονστρουκτιβιστικών φωτογλυπτών του.(ορολογία που δηλώνει σαφώς την πρόθεση να αποτελέσουν την σύνδεση των δύο τεχνών.)

Τα **φωτογλυπτά** του που πολλές φορές ξεπηδούν κατευθείαν από τα γλυπτά, μοιάζει να αποτελούν μακέτες και προτάσεις για τη χρήση των γλυπτών. Πολλές φορές μάλιστα μοιάζουν και με επεξηγηματικά σχόλια, ικανά να κάνουν κατανοητά τα γλυπτά του σ'ένα πλατύτερο (εργατικό) κοινό, να τονίσουν ίσως τη νέα αντίληψη για τη χρήση της σύγχρονης γλυπτικής. Ο άνθρωπος που στα γλυπτά απουσιάζει τώρα κυριαρχεί. Η προσπάθεια για ένα περισσότερο ρεαλισμό είναι εμφανής στα φωτογλυπτά, ακριβώς σαν αντίστιξη σε μία πορεία που ελάχιστα ενδιαφερόταν για την αναφορά στην "εξωτερική" πραγματικότητα.

Οι έρευνες του επιδιώκουν να πραγματοποιήσουν την απόλυτη τέχνη. Η διαγώνιος δίνει ένα δυναμισμό. Η επιλογή των ακραίων συνθέσεων προσδίδει κίνηση. Οι φωτογραφίες καθώς κόβονται σε κομμάτια αποκτούν νέα διάσταση. Οι ξακρισμένες φιγούρες ξεφεύγουν από την προηγούμενη υπόστασή τους και γίνονται αυτόνομες μονάδες (με τον ίδιο ακριβώς τρόπο



Λ. Μοχόλυ - Νάγκυ, 1925
Το μνημείο του κόσμου, φωτογλυπτό.

δρούν και στα γλυπτά του οι συστρεφόμενες μεταλλικές επιφάνειες που δεν παραπέμπουν πουθενά). Η επανατοποθέτηση των μερών προκαλεί τη δημιουργία νέων μεταξύ τους σχέσεων, νέων εντάσεων και νέων χωροθετήσεων.

Στους νέους αυτούς "μή φυσικούς κόσμους" τα αντικείμενα χάνουν τη στατικότητα τους από ένα νεοεισαγμένο στην τέχνη παράγοντα που προσδίδει ενέργεια και είναι το κενό. Το κενό που λειτουργεί σαν ενδυνάμειβάθως.

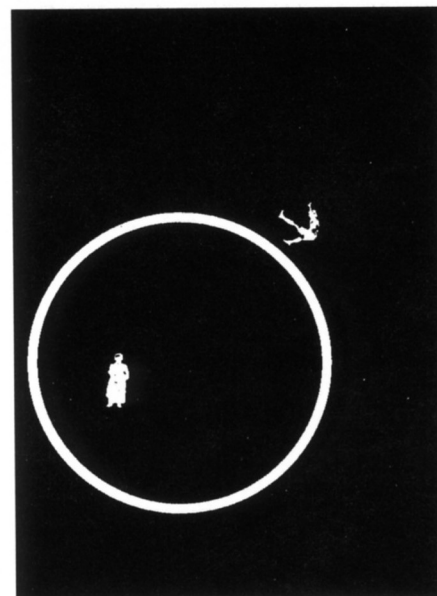
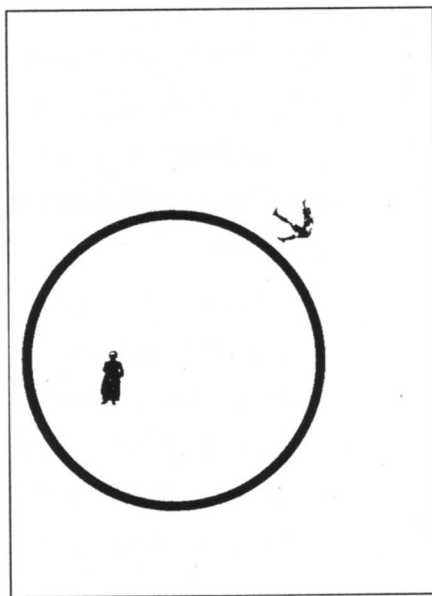
Το κενό είναι που ενεργοποιεί την ύλη, το κενό είναι που επιτρέπει στο θεατή να περιπλανάται νοητά στο εσωτερικό του έργου και να μεταπλάθει τη στατική εικόνα στις ενδεχόμενες προοπτικές των μεταβολών της. Το κενό είναι που επιτέλους βάζει στο παιχνίδι και το θεατή. Οι προοπτικές που δημιουργούν οι εσωτερικές γραμμές και ο τρόπος συγκρότησης των έργων, στήνουν τους δικούς τους όγκους. Το λευκό φόντο αποστασιοποιεί την κατασκευή και επιτρέπει στο θεατή να την τοποθετήσει εκεί όπου μπορεί ο ίδιος να τη φανταστεί

Διαδικασία δηλαδή που από μόνη της απαιτεί μια ενεργητική στάση απέναντι στο έργο, αναζήτηση και κατανόηση της διαδικασίας συγκέντρωσης και επιλογής απο μεριάς του καλλιτέχνη αυτών και όχι άλλων αντικειμένων, διερεύνηση των αιτιών που τα κράτησε και κυρίως τοποθέτηση απέναντι στους λόγους που τον οδήγησαν να συνδέσει έτσι και όχι αλλιώς τα αποσπάσματα τους.

Να τι καινούργιο φέρνει η νέα τέχνη, να τι προτείνουν τα φωτογλυπτά του Νάγκυ : Ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να είναι ο προθιερέας του παρελθόντος, που πάντα θα έχει έτοιμη στο τσεπάκι του τη λύση για το απόλυτο έργο, τη συνταγή για την καθυπόταξη των θεατών. Έτοιμες λύσεις δεν υπάρχουν, ίσως γιατί δεν υπάρχει η μία και μοναδική λύση. Στις νέες αυτές ειδικές επαναστατικές καταστάσεις που διαμορφώνονται ο δημιουργός δε μπορεί να είναι τίποτε άλλο παρά ένας εξειδικευμένος τεχνίτης που προτείνει και ο θεατής αυτός που όχι μόνο διερευνά το προτεινόμενο, αλλά και το κινητοποιεί ή όχι. Ο ενεργητικός θεατής από εδώ και πέρα θα είναι η προϋπόθεση.

Αποσπάσματα από την εργασία του
Βασίλη Καρκατσέλη για τον Λ. Μοχόλυ - Νάγκυ.

Λ. Μοχόλυ - Νάγκυ, 1925
Πως να μείνετε νέοι και υγροί.
Θετική και αρνητική εκτύπωση απο φωτομοντάζ.



COLLAGE - MONTAGE

Επιλεκτική εναλλαγή στη φαντασίωση, είναι μία τέχνη της διακοπής.

-το κολλάζ είναι η μετακίνηση υλικών από ένα οπτικό σύνολο σε άλλο και το μοντάζ είναι η αναδιανομή αυτών των δανεισμένων στοιχείων στη νέα σύνθεση (στο νέο πλαίσιο).

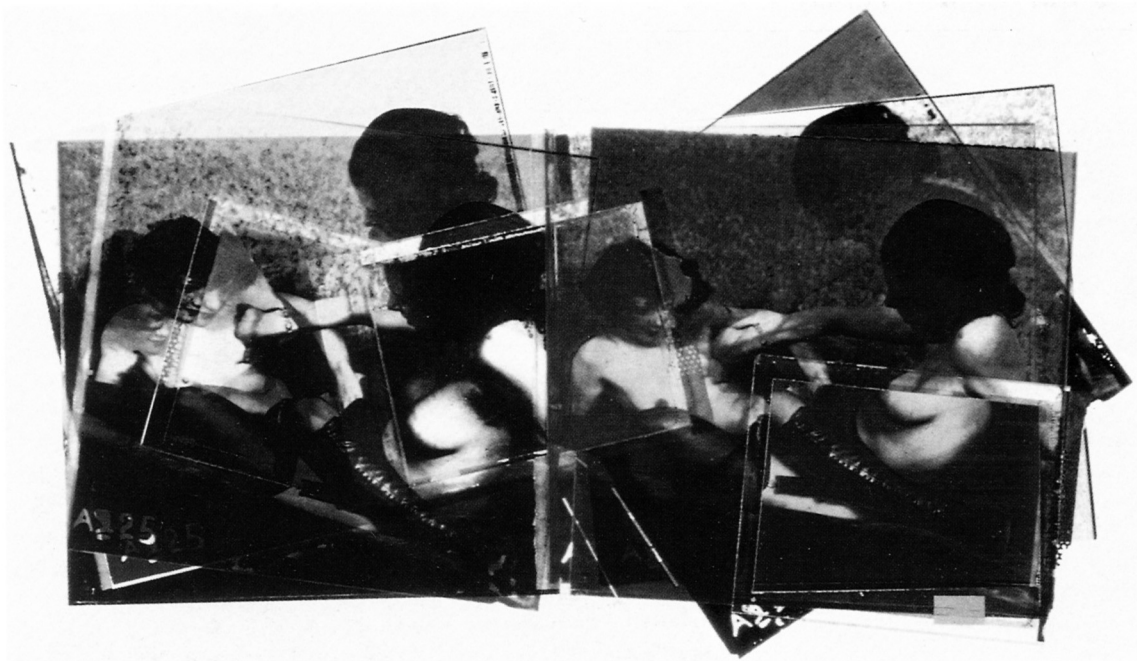
-αναιρείται η αρχή της αναφοράς, αποδομείται η ενότητα της απεικόνισης (η αυτονομία του έργου).

-το κολλάζ παίρνει τη μορφή της ρήσης, προκειμένου να ανατραπεί, να παραποιηθεί και να μεταμορφωθεί το κατάδηλο.

-οι αναφερόμενες εικόνες εκλαμβάνονται ως υλικά (μετασχηματισμός, περικοπή....) και αυτά τα υλικά υποτάσσονται όχι για αποτύπωση της αλήθειας, αλλά για μια παράθεση εντυπώσεων.

-αποσυνδέεται το δεδομένο από το νόημά του ώστε να διαφαιίνεται ένα συνεχώς διαφορετικό νόημα.





Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Πραγματική μηχανή κολλάζ που παράγει υπαρκτά είδωλα.

- η φωτογραφία επιλέγει και μεταφέρει ένα απόσπασμα οπτικής συνέχειας σ' ένα άλλο πλαίσιο.
- η φωτογραφική εικόνα αυτο-ερμηνεύεται και σημαίνει άλλο πράγμα, μετατρέπεται σε παραστατικό αναπροσδιορισμένο στο εσωτερικό ενός άλλου πλαισίου.
- η μηχανική αναπαραγωγή αποσπά τις απεικονήσεις από το οπτικό σύνολο, έτσι αποπροσδιορίζονται και μένουν χωρίς αναφορά.
- η μηχανική αναπαραγωγή όχι μόνο παράγει, αλλά προσφέρεται σε αναπαράσταση, μνημονεύει, αναθυμάται.

Η ΔΙΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΚΟΙΤΑΓΜΑΤΟΣ

Πέρασμα από μία θέαση (αδρανή), στη διεργασία του κοιτάγματος.

Η σκέψη της θέασης /γέννηση-παραγωγή ενεργητική /παθητική της όρασης.

-η όραση ως μνήμη εντυπώσεων με τη μορφή σημείων (ως αλφάβητο για ό,τι πρόκειται να συμβεί), μία γραφή παλιμψήστου.

-αντίληψη /δυναμική, υπό καταστροφή (χωρίς επίκεντρο, ούτε σταθερό σημείο)

/ανοικτή και παραταγμένη σε σειρές, γίνεται από σχήματα φόρμες, συνύπαρξη που προκύπτει από ανασύσταση.

/χωρίς προσδιορισμό της θέσης ούτε της ταυτότητας του αντικειμένου

/συνίσταται στη συνδιαστική αξία των ζευγών:

όμοιο

ταυτόσημο-άλλο

μέρος-όλο

-η αντίληψη ευνοεί τις καταστατικές αλλαγές στις αλλαγές των αντικειμένων, πρόκειται για ποιοτική στρατηγική.

-το ορατό και το λεκτικό, σε δυαδική (διπλή) διαδικασία, απεριόριστα αποκεντρωτικά. Αναδεικνύουν μίαν αεικίνητη ανάγνωση, μια κινηματογράφηση του ορατού.

-γίνεται αντιληπτός ο νόμος των μεταβολών και των ρυθμισμένων αντιστοιχιών, ανάμεσα: στο πρωτότυπο και τις εικόνες του, στο νόμο και τις μεταβολές του, στο ένα και το πολλαπλό, ενός σχήματος και των προβολών του.

-ένα μοντέλο παραγωγής φαινομενικών όψεων συντελείται:

‘το να κατασκευάζεις ισοδυναμεί με το να βλέπεις’ (‘το δημιουργεί κατασκευάζει εστί οράν’)

-τίποτα ποτέ δε δίνεται *a priori*, σε αντίθεση μ’ ένα αντιπροσωπευτικό διάστημα, ένα ομογενές πλάνο, η κατάτμηση σε επιμέρους ενότητες επιτρέπει τη διεργασία του κοιτάγματος στα όρια των πραγμάτων, στις ενώσεις.

-η προέκταση, το περίγραμμα, η καθαρή παράθεση στην αναπαράσταση αναμιγνύουν τις οπτικές αναφορές, βάθος /μορφή-σχήμα, ιεραρχημένος ορίζοντας, διαβάθμιση προοπτικής.

-γίνεται μια ασταμάτητη σύνθεση-ύφανση συσσωρεύοντας τις εικόνες και τις σχέσεις, την ‘εικόνα των συνυπαρχόντων’.

-η αβεβαιότητα, η κατάσταση ταλάντευσης, ξαναοδηγεί στην εμφάνιση του κοιτάγματος.

-διαγραφή κι αντικατάσταση, αμφιβολία, παραμερισμός, αφάνεια, απόκρυψη και κενό /η διαφορά.

ΟΨΗ ΤΟΥ ΠΑΛΙΜΨΗΣΤΟΥ

Αναρίθμητα διαδοχικά στρώματα ιδεών, εικόνες, συναισθημάτων. Φαίνεται κάθε στρώμα να εξαφανίζει το προηγούμενο αλλά χωρίς να έχει χαθεί καμιά αλήθεια.

Δύο σειρές εγγραφών προτείνονται:

-εκείνες που είναι συγκεχυμένες, ετερογενείς και παράταιρες, σε σχέση με μια αισθητική αποσπασματική.

-εκείνες που είναι ομογενείς, αρμονικές σε σχέση με μια ανάμνηση (άφθαρτη)

Αυτά τα διαδοχικά σωρευμένα στρώματα, χαραγμένες εκτυπώσεις που καταμαρτυρούν παλίμψηστο ανάμνησης, παραπέμπουν σε μια ειδική μνήμη της λεπτομέρειας και του αποσπάσματος.

-γραφή με παιχνιδίσμα κατοπτρισμού και διπλασιασμού, πρακτική της ρήσης, της εμφύτευσης και της μίξης.

-αν το παλίμψηστο παραπέμπει στο πρωτόγονο πάθος των εικόνων, υποβάλλει μια νέα σχέση στο ιστορικό παρελθόν, μια νέα σύλληψη της μνήμης σαν υπενθύμιση και ερμηνεία. Η δημιουργία είναι αυτή η ανάμνηση;

-όλες οι εντυπώσεις (συσσωρεύσεις, πολυπλοκότητες των στρωμάτων με λάμες,...) συνενώνονται για να παράγουν ένα πραγματικό μετάλλευμα, σε ανάλυση και ρήξη.

-παιχνιδίσμα παρουσίας /απουσίας, χάραξης /απόκρυψης.

Κείμενο - φωτογραφίες: Υβ Ροζέ



ex libris.....

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ
ΜΕ ΠΟΛΥ ΚΙΤΡΙΝΟ

Παρατηρούσε τα εγκόσμια με τη βοήθεια των φωτογραφικών μηχανών του. Είχε αρκετές. Φωτογράφιζε τη ζωή. Ό,τι έπεφτε στο μάτι του "ζωντανό" το αποτύπωνε, το "κρατούσε" έτσι, με τη ξεχωριστή έκφραση της στιγμής. Το "κρατούσε" μέσω της φωτογραφίας αμετάβλητο. Παγίδευε το χρόνο του.

Πραγματική του ζωή είχε γίνει η φωτογραφία. Φωτογράφιζε τα πάντα. Όλες τις στιγμές του χρόνου, όλες τις εκφάνσεις του, σε μία προσπάθεια να τον ακινητοποιήσει, να τον κρατήσει αμετάβλητο.

Ναι, ο χρόνος, παρά τις μεταμφιέσεις του, μπορεί να ακινητοποιηθεί μέσα σε μία φωτογραφία, σκέφτηκε.

.....ώσπου μία μέρα.....

Από τη φωτογραφία ο πεθαμένος του χαμογελούσε. Χαμόγελο άδαιο, χωρίς έκφραση, χωρίς συναισθήματα, θαρρείς και ο χρόνος είχε αποσυρθεί από το πρόσωπό του. Σα να πήρε μαζί του τη ζωή που απεικόνιζε κάποτε η φωτογραφία.



Σύνθεση Μαρίας Κωνσταντακίη.

"Η μνήμη ξεχνάει" μουρμούρισε, "βουλιάζει, χάνεται κι αυτή. Μόνο η φωτογραφία κρατάει, μπορεί να κρατήσει κάτι..."

Την κοίταξε πάλι. Η φωτογραφία είχε αρχίσει να κιτρινίζει στις άκρες. Μία ώρα που απλωνόταν σε όλο το λευκό φόντο και σε μερικά σημεία έμπαινε μέσα στην εικόνα. Εκεί γινόταν πιο σκούρα, σχεδόν καφέ.

Μία ιδέα περίεργη και παράλογη πέρασε από το μυαλό του. Ο χρόνος κιτρινίζει, σκέφτηκε, μαραίνεται, πεθαίνει κι αυτός κάποτε. Τότε πεθαίνουν κι οι στιγμές του, οι αιχμαλωτισμένες μέσα σε μία φωτογραφία..... Πεθαίνουν και όσα εικονίζει μία φωτογραφία..... Μάλλον αλλάζουν, που είναι το ίδιο.

Κάθε φωτογραφία που περιέχει το θάνατο είναι κιτριτισμένη. Κι αυτό άσχετα από ποιότητα χαρτιού, υγρασίες και λοιπές εξωτερικές αιτίες.

"Βλακείες", τον διέκοψε απότομα ο άλλος. "Το κιτρίνισμα του χαρτιού οφείλεται σε παράγοντες ανεξάρτητους από το περιεχόμενο μιας φωτογραφίας. Είναι τρελλό να τα συσχετίζεις. Ένα χαρτί κιτρινίζει από την πολυκαιρία ταχύτερα ή όχι, ανάλογα με την ποιότητά του και την επίδραση του περιβάλλοντος, την υγρασία, τη σκόνη, τον ήλιο και πλήθος άλλες συνθήκες".

Δηλαδή, μόλις φωτογραφίζεσαι, σκέφτηκε, τελείς υπόπροθεσμίαν. Όλοι μας τελούμε υπό προθεσμίαν έτσι κι αλλιώς, αποκρίθηκε στον εαυτό του. Ναι, αλλά η μέρα αποδημίας είναι αόρατη, δεν την ξέρεις, δεν την περιμένεις. Εδώ όμως φαίνεται. Το αχνό κίτρινο που γίνεται έντονο, όλο και πιο έντονο. Μία απόδειξη ότι ο θάνατος έχει φωτογραφηθεί μαζί σου και σιγά σιγά σε καλύπτει.

Δεν πρέπει λοιπόν να φωτογραφίζεσαι, γιατί έτσι φωτογραφίζεις το τέλος σου, το ενεργοποιείς.

Αποσπάσματα από μία πολύ ενδιαφέρουσα σκέψη, που αναπτύσσει ο Τάσος Ρούσσος στο βιβλίο του "Φωτογραφία με πολύ κίτρινο και άλλα διηγήματα", που κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Καστανιώτη το 1994.

ΒΑΣΙΛΗ ΚΑΡΚΑΤΣΕΛΗ

HENRI CARTIER - BRESSON

ΑΝΡΙ ΚΑΡΤΙΕ - ΜΠΡΕΣΟΝ

Ο φωτογράφος

Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΜΙΑΣ ΕΠΟΧΗΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΧΗΜΑ & ΧΡΩΜΑ

ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΤΟ 1ο ΤΕΥΧΟΣ ΠΟΥ ΠΡΟΣΦΕΡΟΝΤΑΙ ΣΤΟΥΣ ΦΙΛΟΥΣ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

Σελ.: 19 **Όνομα:** Θανάσης Ράπτης
Χρονιά: 1994
Είδος: Α/Μ
Διαστάσεις: 30x40

Σελ.: 21 **Όνομα:** Χρήστος Τάσιος
Χρονιά: 1994
Είδος: Α/Μ
Διαστάσεις: 30x40

Σελ.: 23 **Όνομα:** Ελευθερία Μπαφαλούκα
Χρονιά: 1994
Είδος: Α/Μ
Διαστάσεις: 20x25

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΤΟ 2ο ΤΕΥΧΟΣ ΠΟΥ ΠΡΟΣΦΕΡΟΝΤΑΙ ΣΤΟΥΣ ΦΙΛΟΥΣ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

Σελ.: 3 **Όνομα:** Βασίλης Καρκατσέλης
Πήλος: Παρίσι 1993
Είδος: Α/Μ
Διαστάσεις: 30x40

Σελ.: 18 **Όνομα:** Ανδρέας Σιαδήμας
Πήλος: (απο τη σειρά 'γυμνογραφίες')
Χρονιά: 1994
Είδος: 2 Α/Μ
Διαστάσεις: 15,5x23,3 σε χαρτί 20,5x25

Σελ.: 19 **Όνομα:** Ανδρέας Σιαδήμας
Πήλος: (απο τη σειρά 'γυμνογραφίες')
Χρονιά: 1994
Είδος: 2 Α/Μ
Διαστάσεις: 9x24 σε χαρτί 20,5x25

Οι ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ είναι μία προσπάθεια για προσέγγιση, παρουσίαση και υποστήριξη της Σύγχρονης Δημιουργικής Φωτογραφίας. Μία προσπάθεια για να φέρουμε τη φωτογραφία σ' ένα νέο πλατύτερο κοινό. Να δημιουργήσουμε συστηματικά τους αυριανούς συλλέκτες.

Συναντήστε και σεις τους φίλους της φωτογραφίας. Ενωθείτε μαζί τους. Επωφεληθείτε των παροχών του.

Μία υποστήριξη στους φίλους της φωτογραφίας δίνει τη δυνατότητα:

1. Να θεωρείται κανείς μέλος της ομάδας για ένα χρόνο.
 2. Να παίρνει δωρεάν στο σπίτι το περιοδικό ή άλλες εκδόσεις φίλων.
 3. Να ενημερώνεται εγκαίρως με προσκλήσεις για εκθέσεις, σεμινάρια, ομιλίες, διαλέξεις και ξεναγήσεις σε εκθέσεις.
 4. Να αγοράζει σε πολύ χαμηλή τιμή (10.000 δρχ. η μία) κάποια ή κάποιες από τις φωτογραφίες που παρουσιάζονται σε κάθε τεύχος του περιοδικού, αριθμημένες και υπογεγραμμένες από τον καλλιτέχνη.
- ΕΤΗΣΙΟ ΠΟΣΟ ΕΝΙΣΧΥΣΗΣ: 10.000 ΔΡΧ.

ΑΙΤΗΣΗ ΚΑΙ ΔΕΛΤΙΟ ΠΑΡΑΓΓΕΛΙΑΣ

Παρακαλώ θεωρήστε με μέλος των φίλων της ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

ΟΝΟΜΑ

ΔΙΕΥ/ΣΗ

ΠΟΛΗΤ.Κ

ΤΗΛ. ΣΠΙΤ.ΕΡΓ.

Τρόπος με τον οποίο αποστέλλω τα χρήματα.

Επιταγή έκδοσης για δρχ.

Τραπεζική επιταγή για δρχ.

Το ποσό αυτό περιλαμβάνει

A. Την ετήσια υποστήριξη των 10.000 δρχ.

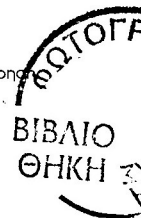
B. Το ποσό των για τις φωτογραφίες των σελίδων.....

Οι επιταγές εκδίδονται στο όνομα του Διευθυντή: ΚΑΡΚΑΤΣΕΛΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ
και αποστέλλονται στη διεύθυνση: ΚΑΡΑΙΣΚΑΚΗ 9

ΣΥΚΙΕΣ 56626

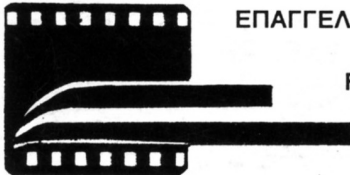
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Εάν είστε ήδη μέλος σημειώστε τον αριθμό μέλους.
(Για την παραλαβή των έργων και των σχετικών πιμολογίων υπολογίστε μία πιθανή καθυστέρηση μέχρι και ένα μήνα από την ημερομηνία παραλαβής των παραπάνω ποσών)





Σ. ΔΑΜΙΑΝΙΔΗΣ ΚΑΙ ΣΙΑ Ο.Ε.
ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 43 - ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
ΤΗΛ. 031/231244 FAX 222087



ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΑ
Studio
FLASCH

κανα φωτ

ΒΑΣ. ΚΑΜΠΑ & ΣΙΑ Ο.Ε.
ΒΑΣ. ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ 19 - ΘΕΣ/ΝΙΚΗ
ΤΗΛ. 270.813 - 231.693

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ

ΣΑΛΠΕΑΣ

ΣΑΛΠΕΑΣ Α.Ε. - ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ
Π. Π. ΓΕΡΜΑΝΟΥ 17 ΚΑΙ 13 © 277 533, 279 031



ΛΑΓΚΑΔΑ 21, Τ.Κ.: 546 29
Θ Ε Σ Σ Α Λ Ο Ν Ι Κ Η
ΤΗΛ. 031/517457 - FAX: 523425