



Ανεπίσημες φωτογραφίες - λανθάνουσες αναγνώσεις

Από τον ΗΡΑΚΛΗ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ¹

Σειρά «ΑΦΕΛΙΑ», σχεδιασμός: Διονύσης Καψάλης, επιμέλεια: Βασιλική Χατζηγεωργίου, Ματθίλδη Πυρλή. 1. *Νύφες* (εισαγωγή: Ελιάντα Χουρμουζιάδου), 2. *Το εργαστήριο του καλλιτέχνη* (εισαγωγή: Κώστας Ιωαννίδης), 3. *Η ανάγνωση* (εισαγωγή: Γιάννης Παπαθεοδώρου). Αρχείο Φωτογραφίας Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου, **Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης**, Αθήνα 2016, σελ. 66, 80, και 117 αντίστοιχα.²

Η ιστορία της φωτογραφίας έχει γραφεί κυρίως ως μια προέκταση της ιστορίας της τέχνης του 19ου και του 20ού αιώνα. Από τον μεσοπόλεμο περίπου, και με την ανάδυση του θαυμαστού καινούργιου κόσμου των εικονογραφημένων περιοδικών, η μόδα, η διαφήμιση, η φωτοδημοσιογραφία, το κοινωνικό ντοκουμέντο απέκτησαν σταδιακά ιδιαίτερη απήχηση και βρήκαν, έστω με καθυστέρηση, τη θέση τους στον ιστορικό κανόνα. Η θεώρηση αυτή άφησε επί μακρόν εκτός διαλόγου την *ανεπίσημη* φωτογραφία (*vernacular photography*), που παρήγαγε ερασιτέχνες, πλανόδιους, τεχνίτες του μεροκάματου και περιλάμβανε κυρίως πορτραίτα, απαθανάτισης κοινωνικών τυπικών, κοινότοπα θέματα. Οι εικόνες αυτές είναι συνήθως μετριότερες σε γενικές προδιαγραφές, χωρίς υψηλές πάντα αισθητικές ή τεχνικές αξιώσεις (αν και σε κάποιες διακρίνεται ένα ιδιαίτερο φωτογραφικό βλέμμα). Υφαίνουν, όμως, έναν πυκνό ιστό μορφών, σκηνών, λεπτομερειών που αναπλάθει ανάγλυφα το ήθος μιας ολόκληρης εποχής. Συνήθως αποτελούν, εντελώς ταιριαστά με το θέμα τους, έργο ανωνύμων ή απλά ασήμων φωτογράφων.

Η *ανεπίσημη* φωτογραφία είναι παλιά όσο το ίδιο το μέσον. Τα τελευταία είκοσι περίπου χρόνια, όμως, αναπτύχθηκε γύρω από αυτήν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, με αφιερώματα σε επιστημονικά περιοδικά, ειδικές δημοπρασίες, μουσειακές εκθέσεις και εκδόσεις. Ως



«Στο δωμάτιό μου, κρατώντας στα χέρια μου τη διδακτορική μου διατριβή». Ο Γιώργος Κουμάντος, στο Αμβούργο, περ. 1954. Αρχείο Κουμάντου. Φωτ. Αρχείο **ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ**.

πεδίο είναι αναμφίβολα χαοτικό σε έκταση και διασπορά, λόγω της ευκολίας παραγωγής, αναπαραγωγής και κυκλοφορίας των φωτογραφικών εικόνων. Κύρια δεξαμενή της είναι τα αζήτητα των παλαιοπωλείων και τα σφαλισμένα οικογενειακά συρτάρια. Σ' αυτό το ανεξερεύνητο σε μεγάλο βαθμό και ανεξάντλητο κοίτασμα στρέφεται η σειρά φωτογραφικών εκδόσεων *ΑΦΕΛΙΑ* του Φωτογραφικού Αρχείου **ΜΙΕΤ-ΕΛΙΑ**, με τρεις τίτλους ήδη (όλοι το 2016). Στο φιλικό, μικρό σχήμα των εν λόγω εκδόσεων, διασταυρώνονται οι πάντα φροντισμένες εκδόσεις του **ΜΙΕΤ** και ο πλούτος των φωτογραφικών αρχείων του **ΕΛΙΑ**, που εκτείνεται από τα μέσα του 19ου ως τα τέλη του 20ού αιώνα. Το σύνολο του υλικού των εκδόσεων πάντως δεν προέρχεται από το πεδίο της *ανεπίσημης* φωτογραφίας, καθώς σ' αυτές περιλαμβάνονται επίσης έργα φωτογράφων όπως η Nelly και ο Δημή-

τρης Παπαδήμος, καθώς και επώνυμες προσωπικότητες της πνευματικής και κοινωνικής ζωής της χώρας, ενίοτε και των ελληνικών παροικιών.

Το πρώτο βιβλίο της σειράς, οι *Νύφες* (εισαγωγή της Ελιάντας Χουρμουζιάδου) εξετάζει την, μάλλον υποτιμημένη, γαμήλια φωτογραφία παρότι από αυτή βιοπορίζονται οι περισσότεροι επαγγελματίες του μέσου, ενώ στο ίδιο το εικονιζόμενο τυπικό έχουν συμμετάσχει όλοι κάποια στιγμή, ως πρωταγωνιστές ή καλεσμένοι. Στην επιλογή των εικόνων διακρίνονται άκαμπτες πόζες νυφικών ζευγαριών του 19ου αιώνα, σημμένα εισηγία πορτραίτα, σχετικά σύγχρονα και πιο αυθόρμητα στιγμιότυπα, σκηνές από την ευρύτερη ατμόσφαιρα. Σε μια φωτογραφία της Nelly η ουρά ενός νυφικού ξεδιπλώνεται σαν βεντάλια σε μια ανθοστολισμένη σκάλα. Στη φωτογραφία του εξωφύλλου, αντίστοιχα, ένα νυφικό κρέμεται στη βιτρίνα ενός

συνοικιακού κομμωτηρίου, σκηνή ενδεικτική μιας παρελθούσας λαϊκότητας. Πολλές φορές οι εκφράσεις αναδίδουν μια αίσθηση σοβαρότητας για την ιδιαιτερότητα της συνθήκης, τρυφερότητας προς τον/την σύντροφο, προσμονής για την καινούργια ζωή. Απουσιάζει εύλογα, καθώς τα αρχεία έχουν κυρίως αστική προέλευση, η παλιά γαμήλια φωτογραφία των μικρών επαρχιακών κοινοτήτων, όπου χάριν οικονομίας όλοι σχεδόν οι παρευρισκόμενοι καλούνταν να συγκατοικήσουν στην ίδια λήψη. Ως αποτέλεσμα, ο φωτογράφος όφειλε να είναι ασκημένος στη δεξιότητα της σκηνοθετικής διευθέτησης καθώς και τη στιγμή αλληλεπίδρασης της συλλογικής προσοχής, αφού όλοι έπρεπε να διακρίνονται και ταυτόχρονα να παραμείνουν ακίνητοι.

Η δεύτερη έκδοση, *Το εργαστήριο του καλλιτέχνη*, εστιάζει στην αύρα του στούντιο όπου ο καλλιτέχνης μορφο-



ποιεί τις ιδέες του, σαν μια λοξή ματιά στο θερμοκήπιο της τέχνης. Ο Κώστας Ιωαννίδης στο εισαγωγικό του δοκίμιο σκιαγραφεί συνοπτικά αλλά εναργώς την ηθογραφία του στούντιο στο μεταίχμιο του αιώνα και τον μεσοπόλεμο: ένα περιβάλλον κάπως μυστέμ, με κάποια αταξία, ολιγοάνθρωπο καθώς η ιδιωτικότητα επέτρεπε την πρόσκληση. Η γκάμα των εικόνων είναι πάλι ευρεία περιλαμβάνοντας, μεταξύ άλλων, καλλιτέχνες που ποζάρουν στο εργαστήριο ή εν δράσει, απεικονίζεις μοντέλων, εσωτερικών χώρων, άλλων επισκεπτών καλλιτεχνών. Το πορτραίτο του Λύτρα, καθιστού σ' ένα λιτό δωμάτιο (1900), αποπνέει μια αίσθηση πνευματικότητας. Στο ατελιέ του Θωμά Θωμόπουλου μυείται κανείς στην ατμόσφαιρα ολοκληρωμένων και ημιτελών γλυπτών, προτύπων, πινάκων. Σε άλλη εικόνα από το ίδιο στούντιο ένας στρατιώτης ποζάρει δίπλα στην προτομή του Παύλου Μελά, φέρνοντας σε άμεση γένοια την οργανική και ανόργανη ενσάρκωση του στρατιώτη. Το μινιμαλιστικό πορτραίτο του Πάννη Μόραλη από τον Μάριο Βίττι (1967), αντίστοιχα, υπαινίσσεται πολλά για την εσωτερική ζωή του καλλιτέχνη και τη βαθιά του σχέση με την αφαίρεση.

Η τρίτη έκδοση, με τίτλο *Η ανάγνωση*, φανερώνει ενδιαφέρον για τον γραπτό λόγο και τη συνθήκη όπου αυτός ευδοκμεί, μέσα από εικόνες βιβλιοθηκών, πορτραίτα του 19ου αιώνα όπου το βιβλίο προβάλλει ως στοιχείο καλλιέργειας όσο και δικαιοσύνη πόζας, τη δημόσια βύθιση στην ανθολόγηση της επικαιρότητας. Οι εικόνες αφήνουν ως σύνολο τη γεύση μιας εποχής στην οποία η ανάγνωση θεωρούνταν τεκμήριο πνευματικότητας και η μόρφωση γέφυρα για έναν καλύτερο κόσμο, προοπτική που δεν αποδείχθηκε άκυρη αλλά έχει επαρκώς μεταλλαχθεί τόσο μέσα από τη μιντιακή κυριαρχία της εικόνας που σκοπεύει ευθέως στο θυμικό, όσο και μέσα από την εργαλειώδη σε μεγάλο βαθμό χρήση της παραγόμενης γνώσης. Ο Γιάννης Παπαθεοδώρου στο εισαγωγικό του δοκίμιο ορθά προτείνει την εκλαΐκευση της ανάγνωσης τον 19ο αιώνα ως συνέπεια της βιομηχανικής επανάστασης. Ήταν η μαζική αστυφιλία που προκλήθηκε από την επανάσταση αυτή, άλλωστε, που οδήγησε στη θέσπιση της υποχρεωτικής εκπαίδευσης, με σκοπό να λειτουργήσει αυτή ως μοχλός ανύψωσης του επιπέδου του μέσου ανθρώπου (οι δεσμοί του οποίου με τα άλλα μέλη της νέας κοινότητας ήταν ανύπαρκτοι), όσο και ως εργαλείο σχετικής κανονικοποίησης του όχλου. Δεσπόζει το πορτραίτο του Γιάννη Ψυχάρη (1918) στο εξώφυλλο, δίπλα στην επιβλητική δερματόδετη βιβλιοθήκη του, το πραγματικό εργαστήριο και οπλο-



Ο Κ. Παρθένης ποζάρει δίπλα στο πορτραίτο της γυναίκας του Ιουλία, το γένος Βαλοσαμάκη, στο σπίτι τους στο Παρίσι, περ. 1912. Φωτ. Αρχείο ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ.

στάσιο ενός λόγιου. Στο πορτραίτο του Θράσου Καστανάκη της δεκαετίας 1930, αντίστοιχα, η βιβλιοθήκη μοιάζει μεταφορικά να αναδύεται στο φως μέσα από ένα πυκνό σκοτάδι.

Στα μέσα του 19ου αιώνα η μακρά φωτογραφική εκφώτιση υπέβαλλε το σώμα σε βραχεία ακινησία, την οποία εμπλούτιζαν στοιχεία αστικής εκλέπτυνσης (μια υδρόγειος, ένα μικρό γλυπτό, βιβλία, η ευρωπαϊκή ενδυμασία). Η εξέλιξη της φωτογραφικής τεχνολογίας απελευθέρωσε τη σχέση φωτογράφου και εικονιζόμενου. Κάπως έτσι προέκυψαν αυθόρμητα στιγμιότυπα, όπως η σκηνή με την Κατίνα Παζινού να διαβάει εφημερίδα σ' ένα πεδινόριο της Ρώμης.

Δυο στοιχεία που ενοποιούν καίρια τις εκδόσεις της σειράς *ΑΦΕΛΙΑ* είναι η λιτότητα των τόνων του ασπρόμαυρου και η επιλογή των θεματικών, που επιτρέπουν την οριζόντια σάρωση στα άδυτα των αρχείων και την ανάδειξη εικόνων που διαφορετικά ίσως δεν έβλεπαν ποτέ το φως της δημοσιότητας. Τα αρχεία φωτογράφων και ιδρυμάτων είναι συχνά πολύ μεγάλα, μέρος των οποίων γίνεται γνωστό για κάποιο λόγο (ένα ιστορικό γεγονός, μια δημοφιλής περιοχή, μια ενότητα ιδιαίτερου ύφους). Ικανό μέρος του υπόλοιπου αρχείου παραμένει στο απόλυτο σκοτάδι περιμένοντας ευλαβικά τον μελλοντικό μελετητή, κάποια νέα πιθανόν κριτήρια προσπέλασης του υλικού.

Από πού αντλούν τη δύναμή τους σήμερα οι άσημες αυτές εικόνες; Γιατί γοητεύουν τόσο παρά την κοινοτοπία τους; Κατ' αρχάς ενσαρκώνουν τη θεματική λειτουργία της φωτογραφίας ως προέκταση της μνήμης, ατομικής ή συλλογικής, ως κοινωνικό τυπικό όπου ανώνυμοι και επώνυμοι, το σαλόνι και το περιθώριο, παίρνουν θέση απέναντι

στον φακό, ενωμένοι από την αγωνία της λήψης. Η γαμήλια εικόνα, η ομαδική φωτογραφία της οικογένειας προβάλλει συνεπώς ως σύμβολο συνέχειας, πολύτιμο κειμήλιο για την επόμενη γενιά. Η τετριμμένη οικογενειακή φωτογραφία ήρθε βέβαια παραδόξως στο προσκήνιο σε μια περίοδο που ο ίδιος ο θεσμός της οικογένειας δοκιμαζόταν από σφοδρή κρίση, για μια ακόμη φορά εντοπιζόντας κάτι που έμοιαζε απειλούμενο.

Κατά δεύτερον, ο εκδημοκρατισμός της αναπαράστασης που εισέφερε το φτηνό, στερεότυπο πορτραίτο επέτρεψε τη βαθιά διείσδυση της φωτογραφίας στον κοινωνικό ιστό, ως μαζική πρακτική με οικουμενική σχεδόν διάδοση. Η έρευνα τέτοιων εικόνων σήμερα ανασύρει στοιχεία για την ιστορία, την κοινωνία, το άορατο αλλά ισχυρό πλέγμα θήλων και εθίμων. Η όψιμη ανακάλυψη του φωτογραφικού αυτού πεδίου συμβαδίζει επίσης με το σύγχρονο ενδιαφέρον της φωτογραφικής τέχνης για τη μελέτη του καθημερινού και συνηθισμένου. Η *ανεπίσημη* φωτογραφία, εμβαπτισμένη ανευδοίαστα στην κοινοτοπία, συνιστά φυσικό πρόγονο αυτής της καλλιτεχνικής τάσης, χωρίς την αισθητική της ανησυχία ή τον θεωρητικό της προβληματισμό. Αντλεί επίσης δύναμη από τη μεταμοντέρνα συνθήκη που αναδιατάσσει ελλειπτικά όψεις του παρελθόντος, προκρίνοντας την οικειοποίηση και ερμηνεία διαθέσιμου υλικού (αντί της δημιουργίας νέου), που μπορεί να επιπλέει ελεύθερα σε μια θάλασσα εικόνων διαπερνώντας τα πολιτισμικά στρώματα, πλάθοντας νέες αφηγήσεις και συσχετισμούς, δεδομένο που ενισχύει η απουσία συνειδητού δημιουργού. Ως φωτογραφίες περιέχουν συχνά πολύτιμα στοιχεία *αναπόφευκτης* τεκμηρίωσης, μιας καταγραφής που λαμβάνει χώρα αμετακίνητα ως ένα βαθμό.

Η δημιουργική ανακύκλωση παρελθόντων εικόνων συνδέεται, ακόμη, με τη μερική αμφισβήτηση της κανονιστικής παράδοσης ιστορικών και αισθητικών αξιών που υποστηρίζουν οι επιμελητές, τα μουσεία, οι ιστορικοί, προτάσσοντας μια κυρίαρχη αντίληψη για τη φωτογραφική τέχνη. Όπως ευφυνώς παρατηρεί ο Τζούλιαν Στάλαμπρας, πρόκειται για μια οξείωρη εξέλιξη: η τέχνη της φωτογραφίας που επιχειρούσε να αποστασιοποιηθεί από τις ορδές ερασιτεχνών και τον σφραγισμένο μαζικής φωτογραφίας που εκφύλιζε υποτίθεται το μέσο, εναγκαλιζόταν τώρα αυτό ακριβώς το αδιαβάθμητο πεδίο δράσης¹.

Η *ανεπίσημη* φωτογραφία υπογραμμίζει, τελικά, την κοινή αγωνία των ανθρώπων απέναντι στο εφήμερο της ζωής: επιβεβαιώνει ότι η φωτογραφία ασκήθηκε σε μεγάλο βαθμό ως ανώνυμη, μαζική πρακτική που έγινε κρίκος στην αλυσίδα μιας ανθηρής βιομηχανίας: επιτρέπει την πληρέστερη μελέτη του φωτογραφικού μέσου και την αντίληψη της φωτογραφίας ως σημαντικού κοινωνικού και όχι μόνο καλλιτεχνικού φαινομένου. Οι ταπεινές αυτές φωτογραφίες άλλωστε (του εαυτού, της οικογένειας, της κοινότητας) έπαιξαν συχνά, σε ατομικό επίπεδο, συναισθηματικό ή ψυχολογικό ρόλο υπέρτερο από το καλλιτεχνικό έργο ακόμη κι ενός αναγνωρισμένου δημιουργού. Σε μια εποχή όπου τα όρια δημόσιου και ιδιωτικού τελούν υπό διαρκή αναθεώρηση, οι εικόνες αυτές προσκαλούν ακόμη την εντρυφήση σε μια άγνωστη ιδιωτικότητα, καθώς ακόμη κι όταν έχουν τραβηχτεί σε εξωτερικούς χώρους δεν προσορίζονται για δημόσια χρήση. Για όλους αυτούς τους λόγους, και ακόμη περισσότερους ίσως, η *ανεπίσημη* φωτογραφία με τις λαθάνουσες αναγνώσεις της κερδίζει έδαφος στο ενδιαφέρον του μνημένου και ευρύτερου κοινού, καθιστώντας μιας τέτοια σειρά εκδόσεων ιδιαίτερα ευπρόσδεκτη. ▲

- 1 Βασικές ιδέες του κειμένου αυτού παρουσιάστηκαν στις Φωτογραφικές Συναντήσεις Κυθήρων τον Σεπτέμβριο του 2007 με τίτλο «Ανεπίσημη φωτογραφία. Η επαναδιαπραγμάτευση του οικείου και η οικειοποίηση του ιδιωτικού».
- 2 Σημ. ARB: Ορισμένες από τις φωτογραφίες στις οποίες αναφέρεται το άρθρο του Η. Παπαϊωάννου δημοσιεύθηκαν στο προηγούμενο τεύχος στις σχετικές κριτικές των Ελένη Μαλιγκούρα, «Αναμνηστική Φωτογραφία: η αφήγηση της ζωής όπως θα θέλαμε να είναι» και Μανιώλη Σκούφια, «Διαγώνιες ματιές στην ιστορία ενός τόπου: οι αναμνηστικές φωτογραφίες».
- 3 Julian Stallabrass, "Cold Eye", *New Left Review*, no. 220, Nov.-Dec. 1996, pp. 147-152. Βλ. <https://goo.gl/WkP4bw>