

Το δυτικό βλέμμα και η ελληνική φωτογραφία: Η περίπτωση της Nelly's

Νίκος Παναγιωτόπουλος

Όπου και να ταξιδέψω η Ελλάδα με πληγώνει...

Γ. Σεφέρης

Η έκφραση αυτή, γνωστή και πολυχρησιμοποιημένη, υποδηλώνει τον ευαίσθητο, καλλιεργημένο Έλληνα που, γαλουχημένος στο δυτικοευρωπαϊκό πνεύμα και βλέμμα, αισθάνεται ξένος στον τόπο του. Μια πολιτισμική νοητική κατασκευή – η επιθυμητή, ιδεατή εικόνα της χώρας του – δεν ταιριάζει στην εικόνα της πραγματικότητας. Πριν απ' όλα, το βλέμμα είναι αυτό που πληγώνεται. Όπου και να κοιτάξει, ταξιδέψει, οι εικόνες που αναζητά δεν υπάρχουν. Αντίθετα, άλλες υποδεέστερες, αταίριαστες σε αυτό, ενοχλητικές, το πολιορκούν.

Κάθε ιδεατή Ελλάδα είναι μοιραίο πάντοτε να πληγώνεται. Η σύγκρουση αυτή, ανάμεσα σε μια ιδεατή προβολή και μια υπαρκτή οθόνη, σύγκρουση αέναη και μεταβαλλόμενη, στο τέλος του αιώνα μας εμφανίζεται ιδιαίτερα δυναμική και σύνθετη. Δύση, Βαλκάνια, Ανατολή και Μεσόγειος συμπλέκονται με αυξανόμενη ταχύτητα, δημιουργώντας αυτή τη νευρωτική μετάλλαξη της νεοελληνικής πραγματικότητας που πολλοί ονομάζουν κρίση, άλλοι παρακμή και άλλοι εκσυγχρονισμό.

Κανείς δεν αρνείται την εισβολή της Δύσης στην ελληνική κοινωνία, μια εισβολή που πάει πολύ πίσω στο χρόνο, και που σήμερα επιταχυνόμενη διαχέεται δυναμικά σε όλα πλέον τα στρώματα και τις λειτουργίες αυτής της κοινωνίας. Πολλά έχουν λεχθεί, λέγονται και θα λέγονται επ' αυτού, αλλά, ένας θεμελιώδης μηχανισμός μιας τέτοιας εισβολής έχει ελάχιστα προσεχθεί και αναλυθεί.

Πρόκειται για το “βλέμμα” που η ελληνική πραγματικότητα “πληγώνει”, ακριβώς γιατί αυτό είναι που επιτίθεται, με σκοπό να την διορθώσει, να την μεταμορφώσει και να την προσαρμόσει στο δικό του αντιληπτικό μοντέλο.

Η πραγματικότητα είναι μια κοινωνική/πολιτισμική σύμβαση (Burger, Luckman 1966), που τα μέλη αυτής της ένωσης, αναγνωρίζουν ως τη φυσική και

αληθινή τάξη των πραγμάτων. Μια συνεχώς εξελισσόμενη κοινωνική κατασκευή που κάθε φορά αυτοπροσδιορίζεται ως η αυταπόδεικτη φυσική, ορθή αντίληψη και θέαση του Κόσμου. Και επειδή, τόσο η αντίληψη όσο και η θέαση προϋποθέτουν το βλέμμα, η πολιτισμική-κοινωνική κωδικοποίηση του τελευταίου είναι θεμελιώδης όρος αυτής της κατασκευής. Ακριβώς γι' αυτό, διαφορετικές γνώσεις, αντιλήψεις και ερμηνείες του Κόσμου αντιστοιχούν και σε διαφορετικούς τρόπους θέασης και αναπαράστασής του.

Το δυτικό βλέμμα, ένα ακόμα σύστημα αξιολόγησης των όψεων της πραγματικότητας όπου η φυσικότητά του καλύπτει με επιμέλεια την ιστορική και ιδεολογική του συγκρότηση, εισάγεται στη χώρα μας μέσα από ένα πλήθος φανερών και υπόγειων διαδικασιών και μέσων. Φανερά μέσα από όλα τα συστήματα παραγωγής και διακίνησης εικόνων: φωτογραφία, κινηματογράφος, εικαστικές τέχνες, τηλεόραση, κόμικ, κλπ. Υπόγεια με κάθε αντικείμενο, ιδέα, μόδα, γνώση, ψυχαγωγία, αξία ή υπηρεσία.

Η αποδοχή του ως βλέμμα-πρότυπο, του επιτρέπει εύκολα και αθόρυβα να εκτοπίσει το προϋπάρχον. Ελέγχοντας την αντίληψή μας, επιτίθεται στην πραγματικότητα, προσπαθώντας ανάλογα να την “διορθώσει” ή να την αντικαταστήσει. Ολόκληρο το τοπίο, κοινωνικό και φυσικό, πρέπει να συμμορφωθεί σύμφωνα με τη δική του φυσική και ορθή θέαση του Κόσμου (Baudrillard 1983).¹

Η Φωτογραφία δεν είναι καθόλου αυτό που πολλοί νομίζουν – μια δηλαδή φυσική απεικόνιση του κόσμου, ένα είδος αυτόματης αυτο-αποτύπωσης της πραγματικότητας (Sontag 1979, Burgin 1982, Tagg 1988).² Περιέχοντας τον κώδικα του βλέματος και τον κώδικα τον δικό της, αποτελεί ένα περίτεχνο υπερσύστημα κατασκευής εικόνων, που κάτω απ' την αληθοφάνειά του συμπυκνώνει, μεταφέρει και επιβάλλει τη δυτική αναπαράσταση του κόσμου. Ένα βλέμμα που, καθόλου τυχαία, είναι το ίδιο που τη γέννησε, την ανέθρεψε και την επέβαλλε παγκόσμια.

Η ελληνική φωτογραφία υπήρξε και παραμένει ένας ακαταπόνητος και συχνά ενθουσιώδης μεσάζων εισαγωγής του δυτικού βλέματος. Οι έλληνες φωτογράφοι από το 1840 έως σήμερα – εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων – συνειδητά ή ασυνειδητά φωτογράφισαν και φωτογραφίζουν με αυτό ακριβώς το βλέμμα. Η Φωτογραφία καθώς μπορεί να εικονογραφεί τα πάντα, να διεισδύει και να διαχέεται σε όλα τα κοινωνικά στρώματα, να είναι υπερ κινητική, φτηνή, κατανοητή, εύκολα και μαζικά αναπαραγώγιμη, “διαπαιδαγώγησε” το βλέμμα των ελλήνων όσο κανείς άλλος πριν αρχίσει να μοιράζεται το ρόλο αυτό με την τηλεόραση. Και όλα αυτά κάτω από το καταπληκτικό καμουφλάζ της αληθοφανούς απεικόνισης της πραγματικότητας.

Οι έλληνες φωτογράφοι, υιοθετώντας το δυτικό βλέμμα αλλά και τα φαινομενικά στοιχεία της δυτικής Φωτογραφίας, έπεσαν σε μια σειρά από παγίδες και αδιέξοδα. Τα εικονογραφικά και αρχαιορομαντικά στερεότυπα των ξένων περιηγητών περί της εξωτικής χώρας των ελλήνων, από τα σχέδια, τις ζωγραφιές και τις γκραβούρες πέρασαν στις φωτοχημικές απεικονίσεις των φωτογράφων-περιηγητών.³

Ως εικόνες-πρότυπα φωτογραφικής ποιότητας και ταυτόχρονα, όψεων

της χώρας αυτής, απορροφήθηκαν απ' την ελληνική φωτογραφία. Από τότε, κάθε τι ελληνικό και ωραίο που "ανακάλυπτε" το γνήσιο δυτικό βλέμμα, το ανακάλυπτε με κάποια χρονική υστέρηση και το δικό μας βλέμμα. Και ως πραγματικότητα και ως εικόνα. Ο τουρισμός και η τουριστική φωτογραφία είναι αυτό ακριβώς. Τόποι εξορίας π.χ., για χιλιάδες χρόνια, "μεταλλάχθηκαν" σε παράδεισους. Και εάν σε αυτό το είδος της Φωτογραφίας η αποκάλυψη είναι περισσότερο εύκολη, δεν σημαίνει ότι και στις άλλες εφαρμογές της, το δάνειο-βλέμμα δεν κυριαρχεί. Απλώς είναι καλύτερα κρυμμένο και ως εκ τούτου περισσότερο αποτελεσματικό ως το σωστό και άξιο.

Καθώς όμως αυτό που αναζητούν οι καλοί φωτογράφοι μας είναι κάτι διαφορετικό απ' αυτό που η συνολική πραγματικότητά τους διαθέτει και προτείνει, είναι ευνόητο ότι οι εικόνες τους δεν μπορούν να την εκφράσουν ουσιαστικά και γνήσια. Κατά συνέπεια, δεν μπορούν να συναγωνιστούν μια δυτική φωτογραφία, που φύσει και θέσει, είναι άρρηκτα δεμένη και εναρμονισμένη με τη δική της πραγματικότητα.

Η δυσαρμονία αυτή αποκτά κρίσιμο μέγεθος και σημασία όταν η Φωτογραφία εισέρχεται στην επικράτεια της Τέχνης. Εδώ η σχέση του καλλιτέχνη με την πραγματικότητα, αλλά και με το εκφραστικό του μέσο είναι καθοριστική. Ο έλληνας φωτογράφος, και εάν ακόμα κατορθώσει να ταιριάξει κάποια στιγμή το βλέμμα του με την πραγματικότητά του, το φωτογραφικό ιδίωμα που έχει, είναι ένα ιδίωμα που κατά κανόνα έχει διατυπωθεί στη δύση πριν από καιρό· συνήθως ήδη φθίνον ή ακόμα και παρωχημένο. Έτσι με ένα βλέμμα που ανήκει σε έναν άλλο τόπο και σε έναν άλλο χρόνο, προσπαθεί να διαπραγματευθεί μια πραγματικότητα τόσο δική του αλλά ταυτόχρονα και τόσο μακρινή.

Η περίπτωση της Nelly's

Η περίπτωση της Nelly's, αυτής της εξαιρετικής φωτογράφου, είναι χαρακτηριστική: το γνωστότερο ίσως πρόσωπο της ελληνικής φωτογραφίας, ιδιαίτερα μετά την σχετικά πρόσφατη "ξανα-ανακάλυψή" της. Τα μπρομόιλ, τα ελληνικά πορτρέτα και οι εικόνες με τις χορεύτριες στον Παρθενώνα είναι γνωστά έως πασίγνωστα.

Σύμφωνα με τον Άλκη Ξανθάκη, τον ιστορικό της ελληνικής φωτογραφίας, η μοναδικότητα της Nelly's "βρίσκεται ακριβώς στο ότι δεν αντέγραψε ξενόφερτα αισθητικά στοιχεία, αλλά στο ότι κατόρθωσε να τα αφομοιώσει και να τα προσαρμόσει στον ελληνικό χώρο..."

Ο ιστορικός διαπιστώνει την "εισαγωγή βλέμματος" και την αφομοίωσή του. Πιστεύω όμως ότι, αντίθετα, ο ελληνικός χώρος είναι αυτός που προσαρμόστηκε σε μια ιδεατή δυτική εκδοχή του.

Κι αυτό γιατί, ως φορείς της ρητορικής του δυτικού βλέμματος που είμαστε, εάν αντικρούσαμε στις εικόνες της Nelly's μια περισσότερο πραγματική Ελλάδα, τότε αυτές θα μας ήταν παντελώς αδιάφορες και φτωχές. Ανάμεσα σε ισάξιους της έλληνες φωτογράφους, η Δύση την ξεχωρίζει, γιατί η εικόνα της χώρας της που προτείνει ταυτίζεται καλύτερα με την εικόνα που η Δύση έχει ή-

δη κατασκευάσει γι' αυτήν τη χώρα.

Ένα ιδεολόγημα νεοκλασικισμού, η επίμονη σκηνοθεσία και μια συγχνή ζωγραφική χειραγώγηση του φωτογραφικού μέσου, είναι οι βασικές ιδιότητες του έργου της. Η σύνθεση αυτών των ιδιοτήτων την διαφοροποιούν από άλλους μεγάλους φωτογράφους μας (Παπαϊωάννου, Μελετζής, Μπαλάφας, Τλούπας) που με “καθαρότερη” φωτογραφική γλώσσα και με διαφορετική ιδεολογία, διαπραγματεύτηκαν μια περισσότερο υπαρκτή Ελλάδα. Εξ' άλλου, μία ακόμα αποκαλυπτική και χαρακτηριστική λεπτομέρεια είναι η συνειδητή μετονομασία της από “Έλλη Σουγιουλτζόγλου-Σεραϊδάρη” σε “Nelly's”, που η ίδια επέβαλλε με επιμονή ως το τέλος.

Τα “Bromoil” και η φωτογραφία “ως πίναξ”

Αν και η Nelly's εκπαιδεύτηκε στη φωτογραφία στη Δρέσδη (1920-1925) έρχεται περιέργως στην Αθήνα με ένα συντηρητικό φωτογραφικό και αισθητικό ιδίωμα, το οποίο εδώ γίνεται δεκτό ως κάτι σύγχρονο. Παρά την καλλιέργειά της, τις γλώσσες, την αντίληψή της, την δυναμικότητά της και την συνεχή επαφή με την Ευρώπη και τη Γερμανία ειδικότερα, φαίνεται να αγνοεί τα μεγάλα καλλιτεχνικά κινήματα και τις αντίστοιχες φωτογραφικές ανακαλύψεις που σαρώνουν την Ευρώπη εκείνες τις δεκαετίες (Bauhaus, Νέα Αντικειμενικότητα, Νταντα, Σουρεαλισμός, φωτογραφία δρόμου κ.α.)

Ερχόμενη στην Ελλάδα το 1925, φέρνει μαζί της και μια φωτογραφική γλώσσα (τεχνικές, στυλ, ιδεολογήματα) γερμανικής κυρίως προέλευσης. Εισάγει την τεχνική BROMOIL, μια πικτοριαλιστική τεχνική που είχε εμφανιστεί στη Δύση την περίοδο 1907-1917. Η τεχνική αυτή, αναχρονιστική ακόμα και για εκείνη την εποχή, υιοθετήθηκε κυρίως από καλλιτεχνίζοντες ερασιτέχνες και επαγγελματίες “φωτο-ζωγράφους” που διαμέσου μιας ζωγραφικής μετάλλαξης της φωτογραφικής εικόνας, επιζητούσαν το χρίσμα της ακαδημαϊκών καλών τεχνών. Το υβρίδιο αυτό, ήδη στα μέσα της δεύτερης δεκαετίας έσβηνε κάτω από την πίεση των μεγάλων καλλιτεχνικών και κοινωνικών αλλαγών και τη συνειδητοποίηση της “καθαρής” Φωτογραφίας, ως αυθύπαρκτης και ισότιμης τέχνης.

Η ζωγραφική ποιότητα της τεχνικής κάνει θραύση στην αθηναϊκή κοινωνία, και η Nelly's την ασκεί για καιρό. Ο Σπύρος Μελάς, γράφοντας για μια έκθεση της το 1929, αποκαλύπτει εν αγνοία του όχι μόνο το τρέχον περιφερειακό πνεύμα περί τέχνης και τα περί Δύσεως, αλλά και την υποταγή της πραγματικότητας:

“...με τη μέθοδο αυτή, ο φωτογράφος παίρνει σημείωση, απλούν καμβά του τοπίου, επάνω στο οποίο πρέπει να ξαναφτιάξει με το πινέλο. Κι έτσι μπαίνει κι αυτός στη ζωγραφική... ώστε καλές μοντέρνες φωτογραφίες από καλλιτέχνες φωτογράφους, να είναι απείρως καλύτερες από πλήθος κακότεχνων ζωγραφικών πινάκων ... Η φωτογραφία σβύνει σχεδόν εντελώς, μένει μόνο το αχνό

περίγραμμα των πραγμάτων, ένα ιχνογράφημα ... αυτό πρέπει να γεμίσει, να γίνει πίναξ, ... η ελευθερία του τεχνίτη δεν είναι απόλυτη, όπως του καλλιτέχνη προστά στο μουσαμά, είναι αρκετή εν τούτοις για να φανεί μια καλλιτεχνική αντίληψις... η ελληνική φωτογραφία μπαίνει με την εξαιρετική αυτή εργασία στη σειρά των καλλύτερων ευρωπαϊκών..." (Ξανθάκης 1991).

Το παρωχημένο ιδεολόγημα

Οι αντιλήψεις αυτές εκφράζουν πιστά τις κυρίαρχες απόψεις εκείνης της εποχής περί Τέχνης, Ζωγραφικής και Φωτογραφίας. Μέσα σ' αυτό το τόσο παρωχημένο και ανυποψίαστο ιδεολόγημα, η Φωτογραφία πνίγεται. Είναι φανερό ότι τα BROMOIL (η άρνηση της φωτογραφικότητας αλλά και της πραγματικότητας) είναι η μόνη δυνατότητα που το ιδεολόγημα επιτρέπει στη φωτογραφία για να αγγίξει τα σύνορα μεταξύ "τεχνίτη" και "καλλιτέχνη". Εκεί πια, μπορεί να δεχτεί τη ύψιστη διάκριση ένας μεγάλος φωτογράφος. Να είναι καλύτερος από τον κακό ζωγράφο. Όπως ακριβώς συμβαίνει και σήμερα, 70 χρόνια μετά, στη χώρα μας.

Στη Δύση όμως η τεχνική αυτή, πολλά χρόνια πριν, αντιμετωπίστηκε ως μια καλλιτεχνίζουσα ψευδοφωτογραφική τακτική. Κάπου 20 χρόνια πριν από την κριτική του Μελά, ο Μπέρναρτ Σω έλεγε για τα BROMOIL " ...όταν ο φωτογράφος το ρίχνει στην πλαστογραφία, ο Τύπος τον ενθαρρύνει. Οι κριτικοί πηγαίνοντας στις εκθέσεις, με ανακούφιση βλέπουν, αντί για κάτι νέο που θα πρέπει να μάθουν, μια σειρά μονοχρωμών με τις οποίες η παλιά επαγγελματική τους φλυαρία ταιριάζει γάντι. Πάραυτα διακηρύσσουν ότι η φωτογραφία είναι πλέον τέχνη..." (Gurnsheim 1969).

Τα περί ελληνικότητας πορτρέτα

Όπως κάθε βλέμμα, έτσι και το βλέμμα της Nelly's είναι μια κατασκευή. Μια κατασκευή όπου δυτικά, γερμανικά ιδεολογήματα έχουν σημαντική συμβολή. Η αναζήτηση "ελληνοπρεπών" μορφών από αυτό το βλέμμα, τείνει να είναι συχνά υποσυνείδητη αναζήτηση άρειων χαρακτηριστικών. Με ιδεολογική και εικονογραφική αφέλεια, επιχειρεί να συγκρίνει προσωπογραφικά βουσκούς και χωριατοπούλες με κούρους και κόρες για να αποδείξει τη φυλετική συνέχεια των Ελλήνων. Κάποιοι εκεί στη Δύση αμφιβάλουν και η εικόνα μας θα τους πείσει: η ομοιότητα είναι εμφανής, άρα η φυλετική συνέχεια αναμφισβήτητη. Το ιδεολόγημα είναι φυσικά ισχύ. Και ενώ η ανακάλυψη και φωτογράφιση άρειων Ελλήνων είναι μάλλον μια δύσκολη υπόθεση, η Nelly's συχνά αιχμαλωτίζεται από τη "γραφικότητα" των διαφορετικών μορφών που αναγνωρίζει στους ανθρώπους της υπαίθρου. Η εικονογραφική όμως απόδοσή τους είναι πολύ διαφορετική από αυτήν των μεγαλοαστών και των επωνύμων, τόσο φωτογραφικά όσο και ιδεολογικά.

Η Nelly's, σκηνοθετεί επίμονα, προσαρμόζοντας την Ελλάδα στην εικόνα

που η Δύση είχε γι' αυτήν. Ο πατριωτισμός της, καθώς ελέγχεται από το βλέμμα και τα ιδεολογήματά της, την ωθεί να εικονογραφεί τη χώρα μας περισσότερο ως ένας φιλέλλην περιηγητής. Έτσι οι "φιλέλληνες" της Δύσης και οι "φιλέλληνες" Έλληνες, αντικρύζουν μια σχεδόν ιδανική εικονογραφική και ιδεολογική τεκμηρίωση της ιδεατής τους Ελλάδας.

Τα άρεια χαρακτηριστικά αναλλοίωτα χιλιάδες χρόνια τώρα, μέσα στο χωνευτήρι των Βαλκανίων και της Μεσογείου. Η συναλλαγή μοιάζει ισοκερδής, οι Γερμανοί συγγενεύουν με τους αρχαίους Έλληνες και εμείς με τους σύγχρονους Γερμανούς. Η απλοϊκή όμως αυτή και ιδεαλιστική προσπάθεια τεκμηρίωσης μιας φυλετικής συνέχειας και καθαρότητας, μοιάζει να είναι ένας εικονικός, καλοήθης απόηχος μιας άλλης προσπάθειας, καθόλου απλοϊκής και εικονικής που, την ίδια ακριβώς εποχή, οι άρειοι συγγενείς είχαν αναπτύξει οδηγώντας κάποια εκατομμύρια διαφορετικά προφίλ και ζυγωματικά στην φυσική εξόστωση.

Οι χορεύτριες στον παρθενώνα

Οι φωτογραφίες των χορευτριών Πάϊβα και Νικόλσκα (1925-1927) στον Παρθενώνα, είναι ίσως τα πιο γνωστά δημοφιλή καλλιτεχνικά δείγματα της ελληνικής φωτογραφίας. Τις κοιτάμε και πέρα από την εικαστική τους ποιότητα, αναγνωρίζουμε το αρχαιοελληνικό τους πνεύμα, την αρμονία, τον ερωτισμό, το κάλλος, την χάρη και την κίνηση της αρχαίας κόρης. Αντιλαμβανόμαστε κάτι πολύ δικό μας, που μιλάει στο βλέμμα μας, την ψυχή μας, το νου μας.

Φυσικά όλα αυτά, καθώς έχουμε καλά "διαπαιδαγωγηθεί". Το διάφανο πέπλο, οι πόζες, οι κινήσεις, το γυμνό σώμα, είναι εικονογραφικά και συμβολικά στερεότυπα της Δύσης: Η διαχείριση και "διάθεση" της γυναίκας όπως αυτή έχει αναπτυχθεί από αιώνες στη δυτική εικονογραφία, σε συνδυασμό με τα αντίστοιχα στερεότυπα απεικόνισης της ελληνικής αρχαιότητας. Τελικά, ένα παραδειγματικό ρεπερτόριο δυτικής εικονογραφίας βρίσκεται πίσω από κάθε σχετικό έργο, είτε αληθινά καλλιτεχνικό είτε επιπέδου "Τσιντσιτά".

Ο Παρθενώνας ως άλλοθι, εξοστρακισμένος από την Ιστορία, λειτουργεί ως ένα σκηνικό κύρως. Αλλά παρά το μαγικό ραβδί της Nelly's, παρά την "εκπαίδευσή" μας, οι Βαλκυρίες των σκοτεινών δασών του Βορρά, ακόμα και στο αττικό φως, δεν θα είναι ποτέ αρχαίες κόρες της Μεσογείου.

Το διανοητικό πλαίσιο του φωτογραφικού μέσου — το σύνολο δηλαδή αρχών, κανόνων και παραδόσεων — το οποίο με φυσικό τρόπο γεννήθηκε και διαμορφώθηκε σε συγκεκριμένες κοινωνίες, εικονογραφεί τις δικές τους αντιλήψεις για τις δικές τους πραγματικότητες. Το πλαίσιο αυτό οδήγησε εξ αρχής την ελληνική φωτογραφία σε μια ιδιαίτερα προβληματική κατάσταση. Έχοντας υιοθετηθεί ως το "φυσικό", το "ορθό" σύστημα αξιολόγησης και επιλογών της, επεβλήθη πάνω στην αναπαράσταση της ελληνικής πραγματικότητας, με συνέπεια την παραμόρφωση ή την πλαστογράφηση της. Καθώς προτείνει, λοιπόν, τι αξίζει και τι δεν αξίζει να φωτογραφηθεί, ορίζει ταυτόχρονα και τι αξίζει να βλέπουμε και να εκτιμούμε στην ίδια την πραγματικότητα και τι όχι. Νομμο-

ποιείται όμως ένα τέτοιο πλαίσιο, μια ιδεολογική κατασκευή άλλων κοινωνιών, να αποφασίζει για το ποια ελληνική πραγματικότητα είναι άξια λόγου και ποια όχι;

Αν και οι κοινωνίες της Ανατολικής Μεσογείου είναι αυτές που δημιούργησαν τις βάσεις του μεταγενέστερου Δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού, οι ίδιες αυτές κοινωνίες σήμερα δεν δείχνουν ότι μπορούν να υπακούσουν στις παραδειγματικές χρήσεις του φωτογραφικού μέσου—όπως αυτές οι χρήσεις τόσο αρμονικά λειτουργούν στην Αγγλοσαξωνική (με την ευρύτερη έννοια) επικράτεια, δηλαδή στο ίδιο τους το σπίτι.

Αντίθετα, στις μεσογειακές κοινωνίες που είναι στην περιφέρεια—όπως και αυτές του Τρίτου Κόσμου—απ' τη στιγμή που η Φωτογραφία και το αξιολογικό/ιδεολογικό πλαίσιο της απομακρύνονται από στερεότυπη επιφανειακή εικονογράφηση π.χ. ιστορικά μνημεία, γραφικοί κάτοικοι και τουριστικά “αξιοθέατα”, γίνεται φανερό πως η πραγματική ταυτότητα αυτών των κοινωνιών-τόπων δεν έχει βρει ακόμα τη δική της φωτογραφική διατύπωση. Πιο απλά, οι κοινωνίες αυτές απεικονίζουν—και αναπόφευκτα ταυτόχρονα αξιολογούν—τις δικές τους πραγματικότητες με το βλέμμα και την κρίση άλλων κοινωνιών. Το φαινόμενο του τουρισμού π.χ., δεν αλλοιώνει μόνο τις οικονομικές, κοινωνικές και πολιτισμικές παραμέτρους της πραγματικότητάς μας, αλλά και το βλέμμα μας σε αυτήν. Τα “αξιο-θέατα” των ξένων είναι πια και δικά μας. Αλλά πόσο ίδια μπορεί να είναι μια πραγματικότητα για αυτόν που είναι ενεργό συστατικό της και γι' αυτόν που είναι φύσει και θέσει έξω από αυτήν, παρατηρητής της, ο ίδιος συστατικό μιας άλλης πραγματικότητας και κουλτούρας; (Παναγιωτόπουλος 1991).

Σημειώσεις

1. Η ιδέα της πραγματικότητας ως μιας “προσομοίωσης” της αναπαράστασής της, αναπτύχθηκε διεξοδικά από τον J. Baudrillard. Κατά τον Baudrillard, τα πολιτισμικά-ιδεολογικά συστήματα αναπαράστασης της πραγματικότητας σήμερα είναι τόσο ισχυρά που τελικά καθορίζουν την ίδια την πραγματικότητα.
2. Η διαπίστωση αυτή σε σχέση με την αντικειμενικότητα και την “αλήθεια” της φωτογραφικής απεικόνισης, κυριάρχησε ευρύτατα στο χώρο της θεωρίας και κριτικής της τέχνης από την αρχή της δεκαετίας του '70. Διατυπώθηκε σε πολλά θεωρητικά κείμενα γύρω από τη Φωτογραφία και ανέτρεψε την έως τότε αντίληψη που θεωρούσε τη Φωτογραφία ένα “μηχανιστικό, πιστό αντίγραφο” του κόσμου.
3. “Η απώλεια της ιδιαιτερότητας του χώρου είναι αναπόφευκτο αποτέλεσμα των μεταρρυθμίσεων που ο καπιταλισμός επέβαλε στις κοινωνικές δομές, και είναι βέβαια φαινόμενο αμετάκλητο με τα σημερινά δεδομένα. Αντ' αυτής, και αντιμέτωπος με τον αδιαφοροποίητο πλέον φυσικό χώρο, οι αστικές τάξεις επινόησαν την έννοια του τόπου, έννοια στενά συνδεδεμένη με τη γραφικότητα” (Σταθάτος 1996: 16).

Βιβλιογραφία / Αναφορές

- Benjamin, Walter (1931). "Kleine Geschichte der Photographie". Ελληνική μετάφραση Δημοσθένης Κούρτοβικ "Συνοπτική Ιστορία της Φωτογραφίας" στο *Δοκίμια για την Τέχνη*. Εκδ. Κάλβος (1978).
- Berger, Peter και Luckmann, Thomas (1966). *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Penguin.
- Baudrillard, Jean (1983). *Simulations*. Εκδ. Semiotext (e).
- Bourdieu, Pierre (1990). "The social definition of Photography" στο: *Photography: A Middlebrow Art*. Εκδ. Polity Press.
- Burgin, Victor (1982). *Thinking Photography*. Εκδ. Macmillan.
- Gernsheim, Helmut και Alison (1969). *The History of Photography: From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*. Εκδ. Thames and Hudson.
- Levi-Strauss, Claude. *Φυλές και Ιστορία*. Εκδ. Μπάγρον.
- Παναγιωτόπουλος, Νίκος (1991). "Κοινοί Φανταστικοί Τόποι" *Camera Obscura IX*, (Μάρτιος 1991) Εκδ. Εντευκτήριο.
- Sontag, Susan (1973). *On Photography*, Harmondsworth, Penguin.
- Σταθάτος, Γιάννης (1996). "Άνθρωπος και Τοπίο" στο "Η Επινόηση του Τοπίου" (σελ. 15-18). Εκδ. Camera Obscura.
- Tagg, John (1992). *Grounds of Dispute: Art History, Cultural Politics and the Discursive Field*. Εκδ. Macmillan.
- Tagg, John (1988). *The Burden of Representation*. Εκδ. Macmillan.
- Ξανθάκης, Αλκης (1990). "Nelly's: Μια ιστορική αναδρομή", (σελ. 22), στο *NELLY'S* από τον Διονύση Φωτόπουλο. Εκδ. Αγροτική Τράπεζα της Ελλάδος.



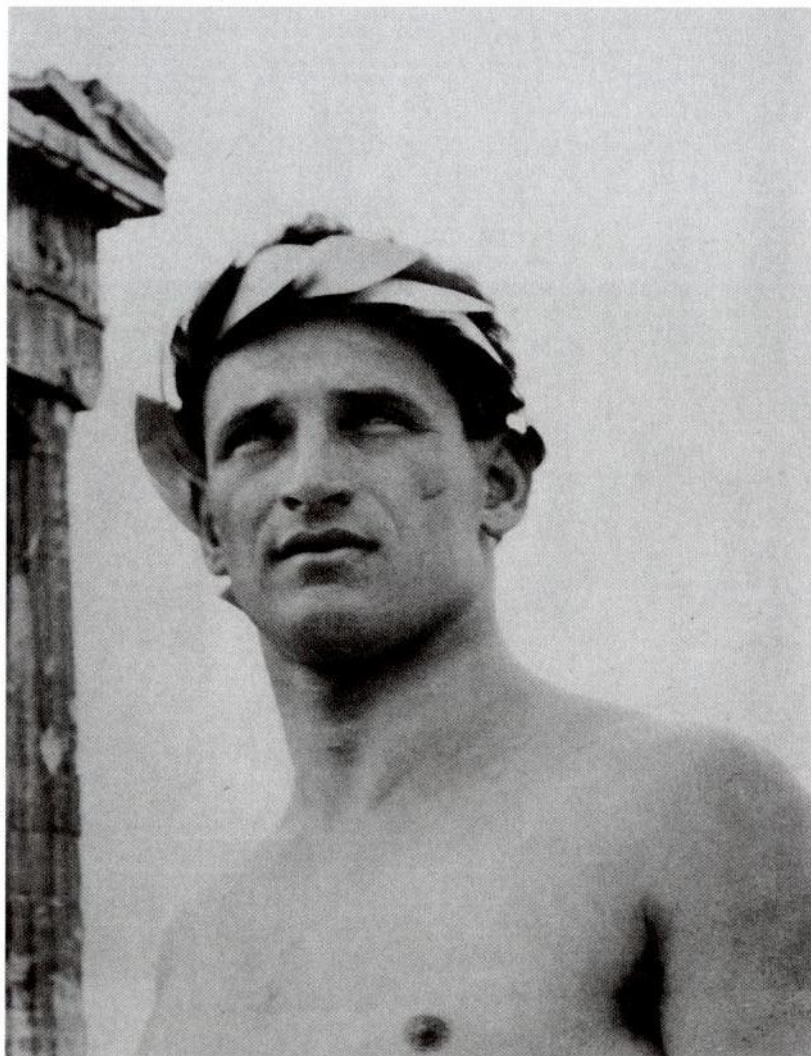
Η Nikolska χορεύει στην Ακρόπολη, 1929.



Η Nikolska χορεύει στην Ακρόπολη, 1929.



Η Nikolska χορεύει στην Ακρόπολη, 1929.



Μελέτη ανδρικού γυμνού στην Ακρόπολη, circa 1925-30.



Γιγαντιαίο κολάζ, Διεθνής έκθεση Ν. Υόρκης, 1939.



"Speaking of pictures... Greeks still look like their forbears",
 περιοδικό LIFE, 14/7/1947.