



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ
ΤΕΧΝΩΝ**

**URBANCLASS
ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΑΡΑΠΑΥΛΟΣ
ΑΜ 16112**

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: Δρ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΜΑΡΚΙΔΟΥ
ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΡΙΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ**

Σεπτέμβριος 2023

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΔΗΛΩΣΗ

Βεβαιώνω ότι είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην πτυχιακή εργασία. Επίσης έχω αναφέρει τις όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε αυτές αναφέρονται ακριβώς είτε παραφρασμένες.

Επίσης βεβαιώνω ότι αυτή η πτυχιακή εργασία προετοιμάστηκε από εμένα προσωπικά ειδικά για τις απαιτήσεις του προγράμματος σπουδών του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής.

Ο δηλών
Χρήστος Καραπαύλος



ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα καταρχάς να ευχαριστήσω την καθηγήτρια Νατάσα Μαρκίδου που επέβλεψε της εργασία μου όλα αυτά τα χρόνια, με κατεύθυνε και με παρότρυνε να συνεχίζω. Η συμβολή της στην μορφή και την αισθητική αυτής της εργασίας είναι καθοριστική. Οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ στις συναδέλφους και φίλες, την Μαργαρίτα, την Κανέλλα και την Βαγγελίτσα, που με συντρόφευσαν σε αμέτρητες φωτογραφικές εξορμήσεις στην περιοχή του Ταύρου, χωρίς τις οποίες το Urban Class δεν θα είχε υλοποιηθεί. Ευχαριστώ τη Μανώλια που ήταν η συνήθης πρώτη θεατής των πορτρέτων του Urban Class και στη ματιά της γειώνονταν οι επιφυλάξεις μου. Τέλος, είμαι πολύ τυχερός για τη φιλοξενία που μας επιφύλασσαν οι κάτοικοι των «γερμανικών» και κάθε φορά η επιστροφή μου εκεί συνοδεύεται με αίσθημα οικειότητας και χαράς.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ / SUMMARY

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

2. ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟ ΠΟΡΤΡΕΤΟ

3. ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΗ/ΕΡΓΑΤΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ (ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ)

4. ΠΑΡΕΛΘΟΝ ΚΑΙ ΠΑΡΟΝ ΤΩΝ ΕΡΓΑΤΙΚΩΝ ΚΑΤΟΙΚΙΩΝ ΣΤΟΝ ΤΑΥΡΟ

5. Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΣΧΕΣΗ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Ο υπερρεαλισμός μπορεί να καυχηθεί για μια εκπληκτική ανακάλυψη. Ήταν ο πρώτος που αντιλήφθηκε τις επαναστατικές ενέργειες που εκδηλώνονται μέσα στο «παράκαιρο», μέσα στις πρώτες κατασκευές από σίδηρο, μέσα στο πρώτα βιομηχανικά κτήρια, σε όλες τις πρώτες φωτογραφίες, στα αντικείμενα που άρχισαν να εξαφανίζονται, στα πιάνο των σαλονιών, στα ρούχα των προηγούμενων πέντε χρόνων, στα εστιατόρια όταν αρχίζουν να βγαίνουν εκτός μόδας. Τη σχέση αυτών των πραγμάτων με την επανάσταση, ιδού τι κατάλαβαν αυτοί οι συγγραφείς καλύτερα από τον καθένα. Πριν από αυτούς τους διορατικούς και τους μάντεις, κανείς δεν είδε πως η εξαθλίωση –όχι μόνο η κοινωνική εξαθλίωση, αλλά εξίσου η αρχιτεκτονική εξαθλίωση, η εξαθλίωση των εσωτερικών χώρων, τα υποδουλωμένα και υποδουλωτικά αντικείμενα- μεταλλάσσεται ξαφνικά σε επαναστατικό νιχιλισμό. Για να μην αναφέρουμε το *Passagedel' Opera* (Το πέρασμα της όπερας) του Aragon. Ο Breton και η Nadja είναι το ζευγάρι των ερωτευμένων ¹που μετέτρεψε, αν όχι σε επαναστατική πράξη, τουλάχιστον σε εμπειρία επαναστατική, όλα όσα μάθαμε από τα θλιμμένα ταξίδια με τρένο (οι σιδηρόδρομοι άρχισαν να γερνούν), από τα απεγνωσμένα κυριακάτικα απογεύματα στις εργατικές συνοικίες των μεγάλων πόλεων, από το πρώτο κοίταγμα που πέφτει μέσα από το υγρό από τη βροχή παράθυρο σ' ένα καινούριο διαμέρισμα. Φέρνουν το ισχυρό φορτίο της «ατμόσφαιρας» που κρύβουν αυτά τα αντικείμενα στο σημείο της έκρηξης. ¹

¹ Walter Benjamin, *Ο Υπερρεαλισμός, το τελευταίο στιγμιότυπο της ευρωπαϊκής διανόησης*, εκδ.

Λοκομοτιβία cooperativa, Αθήνα 2018, σ.22.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η υλοποίηση του Urban Class ξεκίνησε στο πλαίσιο των εργαστηρίων του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, από το 2018 και συνεχίζεται την άνοιξη του 2023.

Η αρχική σύλληψη της ενότητας σχετίζεται με την φωτογραφική αποτύπωση μιας οικιστικής αντίθεσης που οπτικοποιείται από τους γκρίζους τσιμεντένιους όγκους των εργατικών πολυκατοικιών που υπάρχουν σε διάφορα σημεία της Αθήνας, ως αυστηρές και απρόσωπες γεωμετρίες και τους κοινόχρηστους χώρους πράσινου, αυτές τις αστικές οάσεις χλωρίδας, με τα δικά τους χρώματα και τις δικές τους ελεύθερες γεωμετρίες.

Αυτό το ζεύγος της οπτικής οικιστικής αντίθεσης μοιράζεται ένα κοινό στοιχείο: παραπέμπει σε παλαιότερες εποχές. Αφ' ενός, οι εργατικές πολυκατοικίες θυμίζουν την εποχή της έντονης αστικοποίησης και των προσφυγικών ρευμάτων του προηγούμενου αιώνα. Αφ' ετέρου, οι κοινόχρηστοι χώροι των εργατικών πολυκατοικιών, άλλοτε ως πλακόστρωτα, άλλοτε ως πρασιές, με παγκάκια για περαστικούς και περίοικους, παραπέμπουν σε έναν οικιστικό σχεδιασμό σε πλήρη αντίθεση με τις σύγχρονες αρχιτεκτονικές -και όχι μόνο- κατευθύνσεις της πλήρους ιδιώτευσης και περίκλεισης. Αυτές οι αντιθέσεις, μεταξύ τσιμέντου και φύσης, μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, μεταξύ κοινόχρηστου και ιδιωτικού, αποτέλεσαν την αρχική ιδέα για τη δημιουργία μιας φωτογραφικής ενότητας με περιβαλλοντικό-αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον.

Ωστόσο, από τις πρώτες εξορμήσεις στην περιοχή των εργατικών κατοικιών στον Ταύρο, η συνάντηση με τους κατοίκους εμπλούτισε το ενδιαφέρον μου με ένα περισσότερο κοινωνιολογικά προσανατολισμένο περιεχόμενο. Χωρίς να εγκαταλείπεται η αρχική ιδέα, αλλά σε πρώτη φάση υποστηρικτικά σε αυτήν, έγιναν τα πρώτα πορτρέτα ανθρώπων που συναντούσα στη γειτονιά των εργατικών κατοικιών του Ταύρου. Με τον καιρό, η επαφή και γνωριμία με τους κατοίκους ήταν αυτή που κυριάρχησε και στα φωτογραφικά μου ενδιαφέροντα και έδωσε τελικά έναν περισσότερο ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα στην ενότητα. Έτσι δημιουργήθηκε το Urban Class.

SUMMARY

The implementation of the project Urban Class began in the context of the Department of Photography and Audiovisual Arts workshops, from 2018 to 2023.

The initial conception of this project is related to the photographic representation of a residential antithesis that is visualized by the gray concrete blocks of the workers' apartment buildings that exist in various parts of Athens, as strict and impersonal geometries, and the shared community green spaces, these urban oases of flora, with their own colors and their own free geometries.

This pair of visual residential antithesis share one thing in common: it refers to past times. At first, the workers' apartment buildings are reminiscent of the era of intense urbanization and refugee flows of the previous century. Furthermore, the shared community areas of the workers' apartment buildings, sometimes as paved, sometimes as plant areas, with benches for passers-by and residents, refer to a residential design in complete contrast to the modern architectural - and not only - directions of complete privatization and enclosure. These antitheses, between cement and nature, between present and past, between public and private, formed the initial idea for the creation of a photographic project with environmental-architectural interest.

However, since the first visits to the working-class housing area in Tavros, meeting the residents enriched my interest with a more sociologically oriented content. Without abandoning the original idea, but primarily supporting it, I did the first portraits of people I met in the neighborhood of the workers' housing of Taurus. Over time, the encounter and communication with the residents dominated my photographic interests and ultimately gave this project a more human-centered character. This is how Urban Class was created.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Το πορτρέτο είναι κάτι παραπάνω από “απλά μια εικόνα”· είναι ένα σημειωτικό γεγονός για την κοινωνική ταυτότητα»².

Καθετί που περιλαμβάνεται στο πορτρέτο προσδίδει στο άτομο που φωτογραφίζεται κάποια κοινωνικά χαρακτηριστικά, τα οποία γίνονται κατανοητά ως τέτοια όταν “διαβάζονται” μέσα από συγκεκριμένους πολιτισμικούς κώδικες. Για παράδειγμα, ένας άνθρωπος με μουτζούρες στα χέρια υποθέτουμε (με σχετική ασφάλεια) ότι είναι κάποιος εργάτης, κάποιος που εκτελεί χειρωνακτική εργασία. Έτσι, αφενός το πορτρέτο είναι μια σημείωση για την κοινωνική ταυτότητα εκείνου που φωτογραφίζεται. Αφετέρου, κάθε πορτρέτο αποτελεί ιστορικό ντοκουμέντο, με την έννοια ότι η ανάγνωση του προϋποθέτει την προσφυγή στους ιστορικούς κώδικες που ισχύουν στην συγκεκριμένη ιστορική εποχή που πραγματοποιήθηκε.

Η γνώση του τρόπου με τον οποίο λειτουργεί σημειωτικά η φωτογραφία και η επακόλουθη προσπάθεια (από φωτογράφους και φωτογραφιζόμενους) να χειραγωγηθεί η παραγωγή νοήματος ώστε να ανασκευαστούν κατά το δοκούν τα σημαινόμενα της, θα περιγραφεί από τον Bates ως «το να φωτογραφηθεί κάποιος κρατώντας ένα γνωστό βιβλίο, αποκάλυπτε περισσότερο τις φιλοδοξίες του παρά την πραγματική του κοινωνική ταυτότητα». Από την άλλη, ακόμα και στα πιο αποστειρωμένα και εξισωτικά πορτρέτα, όπως οι φωτογραφίες ταυτότητας, «υπάρχει πάντα ένα στοιχείο του προσωπικού, μια οικεία λεπτομέρεια»³. Μια λεπτομέρεια που θα διαφύγει της προσπάθειας χειραγώγησης του νοήματος, που περιγράψαμε παραπάνω. Αυτή η διαφυγούσα λεπτομέρεια και η κατάκτηση του ιδιαίτερου νοήματος της, θα προσδώσει στο πορτρέτο μια αινιγματική ποιότητα· τι σημαίνει αυτό το ελαφρώς λοξό βλέμμα; γιατί είναι έτσι πλεγμένα τα δάχτυλα; χαμογελάει ή μειδιάει; Οι πολλαπλές ερμηνείες του πορτρέτου και η προσπάθεια κατάκτησης τους, θα το καταστήσουν τόσο ενδιαφέρον, όσο ίσως κανένας άλλος τύπος φωτογραφίας.

² David Bate «Looking at portraits». Στο *Photography, the key concepts*, εκδ. Berg, Oxford 2009, σ.67.

³ ο.π. σ.71.

2. ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟ ΠΟΡΤΡΕΤΟ

Θα ήταν απλοϊκό να ορίσουμε το περιβαλλοντικό πορτρέτο ως τη σύζευξη των δυο επιμέρους στοιχείων του, της φωτογραφίας πορτρέτου και της φωτογραφίας τοπίου. Ωστόσο, μια τέτοια απλούστευση θα ήταν λάθος. Το περιβαλλοντικό πορτρέτο δεν είναι παρά ένα ιδιαίτερο πορτρέτο και μικρή σχέση έχει με τη φωτογραφία τοπίου· το τοπίο λειτουργεί υποστηρικτικά προκειμένου να εδαφικοποιήσει το πορτρέτο, να το τοποθετήσει σε ένα συγκεκριμένο χωρικό και κοινωνικό συγκείμενο. Έτσι, το περιβαλλοντικό πορτρέτο μπολιάζει τη φωτογραφία με κοινωνιολογικά και ανθρωπολογικά ενδιαφέροντα, αντλεί θεματολογία και παράγει αφηγήσεις σε αυτό το επίπεδο. Κάπου εκεί βρίσκεται η ουσία του και αυτός είναι, ίσως, και ο λόγος που είναι τόσο δημοφιλές.

Είναι σύνηθες οι φωτογραφικές ενότητες να περιλαμβάνουν διαφορετικά είδη φωτογραφίας σε μια απόπειρα να διευρύνουν τη ρητορική τους. Πορτρέτο, φωτογραφία δρόμου, τοπίο, νεκρή φύση, όλα αυτά τα είδη φωτογραφίας συχνά εναλλάσσονται και χρησιμοποιούνται ταυτόχρονα, στα πλαίσια μιας ενότητας, για να προσεγγίσουν και να αποτυπώσουν ποικιλοτρόπως μια κοινωνική συνθήκη. Παρακάτω θα ανατρέξουμε σε μερικές φωτογραφικές ενότητες, με το περιβαλλοντικό πορτρέτο σε κομβικό ρόλο στη ρητορικής τους.

Το 1987 εκδόθηκε η ενότητα *American Prospects*⁴, για την οποία ο Sternfeld πέρασε 10 χρόνια κάνοντας φωτογραφία ντοκουμέντο σε όλη την αμερικανική επικράτεια. Το *American Prospects* αποτέλεσε σταθμό στη φωτογραφία της εποχής και θεωρείται ότι συνεχίζει την παράδοση του *American Photographs* (1938) του Walker Evans και *the Americans* (1959) του Robert Frank, με την έννοια ότι αποδίδει ευκρινώς το πνεύμα της Αμερικής των 80s. Για τις ανάγκες αυτής της ενότητας ο Sternfeld φωτογραφίζει από μακριά περιγράφοντας όσο το δυνατόν με περισσότερες πληροφορίες το αμερικάνικο zeitgeist, ακόμα κι αν αυτό τον αναγκάζει να διατηρεί μια σχετικά μεγάλη απόσταση από τα πορτρέτα που κάνει, εκτός λίγων εξαιρέσεων. Χρησιμοποιεί μηχανή μεγάλου φορμά και ο τρόπος που χειρίζεται το χρώμα στις φωτογραφίες του είναι χαρακτηριστικός· δεν αποδέχεται απλώς την ύπαρξη χρώματος στον πραγματικό κόσμο, αλλά το αγκαλιάζει, απομονώνοντας και εξάγοντας έντονες αντιθέσεις, ώστε να εκμεταλλευτεί πλήρως τις τυχαίες συναντήσεις με τους χρωματικούς συνδυασμούς που συμβαίνουν όταν οι άνθρωποι αλληλοεπιδρούν με τον φυσικό κόσμο.

⁴ Joel Sternfeld, *American Prospects* <https://www.joelsternfeld.net/american-prospects> (23/7/2023)



Joel Sternfeld, *American Prospects*, 1987.

Στην ενότητα *Strangers Passing*⁵ (2001) ο Sternfeld πλησιάζει σαφώς περισσότερο τα πρόσωπα που φωτογραφίζει. Το *Strangers Passing* αποτελείται αποκλειστικά από περιβαλλοντικά πορτρέτα, ανθρώπων τους οποίους ο φωτογράφος φαίνεται να συναντά τυχαία στο δρόμο κατά την περιπλάνηση του. Το φόντο είναι καθαρό και αποτελεί σημαντικό μέρος της σύνθεσης και της ρητορικής του πορτρέτου. Οι άνθρωποι κοιτούν ευθεία στην κάμερα και η προσεκτικές συνθέσεις υποδηλώνουν σαφώς τη συνεργασία φωτογράφου και φωτογραφιζόμενου, σε αντίθεση με τη φωτογραφία ντοκουμέντο του *American Prospects* που ο φωτογράφος επιδίωκε περισσότερο τη λήψη ως στιγμιότυπο.

⁵ Joel Sternfeld: *Stranger Passing*
<https://stevemiddlehurstidentityandplace.wordpress.com/2016/07/25/joel-sternfeld-stranger-passing/>
(23/7/2023)



Joel Sternfeld, *Strangers Passing*, 2001.

Το 2004 κυκλοφορεί η ενότητα *Sleeping by the Mississippi*⁶ του φωτογράφου Alec Soth. Πρόκειται για μια σπονδυλωτή περιήγηση στις επαρχίες που βρέχει ο Μισισιπής και τους ανθρώπους που κατοικούν στις όχθες του⁷. Ο τίτλος (*sleeping*, κοιμάμαι) παραπέμπει σε ένα διπλό νόημα. Από τη μία το μέρος που κοιμόμαστε χαρακτηρίζεται (ή έτσι είναι σύνηθες) από συνθήκες καθαριότητας και προϋποθέτει την αίσθηση ασφάλειας, εδώ όμως ο τρόπος που παρουσιάζονται οι όχθες του Μισισιπή δημιουργούν μια έντονη αντίθεση με το αναμενόμενο αίσθημα ασφάλειας. Αντ' αυτού στην ενότητα εικονογραφείται η εγκατάλειψη, η ασθένεια και η παρακμή. Σε μια εικόνα παρατηρούμε ένα μεταλλικό σκελετό κρεβατιού που σιγά-σιγά καλύπτεται από τα αγριόχορτα που μεγαλώνουν γύρω του και ένα κρεβάτι ασθενούς και μια τηλεόραση σε ένα άδειο εγκαταλελειμμένο δωμάτιο.

⁶ Magnum Photos / Alec Soth, *Sleeping by the Mississippi*
<https://www.magnumphotos.com/arts-culture/alec-soth-sleeping-by-the-mississippi/> (24/7/2023)

⁷ the Independent Photographer / Book Review, *Sleeping By The Mississippi*
<https://independent-photo.com/news/alec-soth-sleeping-by-the-mississippi/> (24/7/2023)



Alec Soth, *Sleeping by the Mississippi*, 2004.

Επιπρόσθετα, ο ύπνος παραπέμπει σε όνειρα και ίσως εδώ υπονοείται μια μεταφορά για τα εγκαταλελειμμένα όνειρα και τις ελπίδες των ανθρώπων που φαίνεται να συνδέονται με έναν τρόπο, αν και σε τόσο διαφορετικούς και απομακρυσμένους τόπους, σαν τα νερά του ποταμού να κουβαλούν την κοινή τους μοίρα. Ο Soth χρησιμοποιεί μηχανή μεγάλου φορμά και ο τρόπος που φωτογραφίζει είναι καθαρός, διαυγής, περιγραφικός, ποιητικός και ταυτόχρονα ρεαλιστικός.

Η ενότητα *Sailboats and Swans*⁸ (2012) της Michal Chelbin περιλαμβάνει φωτογραφίες από επτά φυλακές στην Ουκρανία και Ρωσία. Στόχος της είναι να διερευνήσει τη σημασία του εγκλεισμού και της συνεχούς παρακολούθησης⁹. Ο τίτλος («ιστιοφόρα και κύκνοι») αναφέρεται στις γραφικές τοιχογραφίες που υπάρχουν στις φυλακές. Οι αντιφάσεις της ζωής στη φυλακή υπάρχουν σε αφθονία, στις λουλουδάτες στολές των φυλακισμένων, στους καταδικασμένους για φόνο που δουλεύουν ως νταντά για μωρά γυναικών επίσης φυλακισμένων γυναικών, στα

⁸ Michal Chelbin, *Sailboats and Swans* <https://www.michalchelbin.com/sailboats-and-swans/> (27/7/2023)

⁹ Musée Magazine / Exhibition Review: Michal Chelbin | *Sailboats and Swans* <https://museemagazine.com/culture/2023/3/29/exhibition-review-michal-chelbin-sailboats-and-swans> (27/7/2023)

ηλικιακά χάσματα και στο αρρενωπά μυώδη τατουάζ των φυλακισμένων ανδρών που τώρα μοιάζουν περισσότερο με ζόμπι, φθαρμένα από τις καθημερινές δοκιμασίες.



Michal Chelbin, *Sailboats and Swans*, 2012.

Η Chelbin εξηγεί πως ποτέ δε ρωτούσε το έγκλημα για το οποίο κάποιος/α έχει καταδικαστεί, ώστε να μην την εμποδίσει αυτή η γνώση να διακρίνει την ξεχωριστή προσωπικότητα του καθενός. Μερικές φορές χρειάστηκαν ώρες μέχρι ο φωτογραφιζόμενος να βγάλει το προσωπίδιο της φυλακής και να φανερωθούν μέσα στο πρόσωπο και τα μάτια οι πολυπλοκότητες της ζωής και ένα βλέμμα που υπερβαίνει το ιδιωτικό για να καταστεί κοινό. Η Michal φωτογραφίζει τους φυλακισμένους με ιδιαίτερη τρυφερότητα. Αποφεύγοντας την ευκολία του να απεικονίσει το εγκληματολογικό στοιχείο, εκείνο που τον ενδιαφέρει είναι το ανθρωπολογικό. Πέρα από τη μοναξιά, τον φόβο, τη σκληρότητα, την επίγνωση μιας ζωής κλειδωμένης για χρόνια, την απώλεια της ελευθερίας, όλα τα συναισθήματα που καταρρακώνουν τον άνθρωπο στη φυλακή, αυτό που επιχειρεί να απαθανάτισει η Michal είναι τα υπολείμματα ανθρωπιάς στον καθένα και την καθεμία που παρά τη συνθήκη της φυλάκισης, επιμένουν να υπάρχουν.

Ο πυρήνας του Urban Class αποτελείται από τα περιβαλλοντικά πορτρέτα των κατοίκων, μόνιμων και περιστασιακών, και των περαστικών στις εργατικές πολυκατοικίες του Ταύρου. Τα πορτρέτα αυτά επιχειρούν να αποτυπώσουν κάποια αλήθεια των προσώπων που απεικονίζονται, μέσα από τον τρόπο με τον οποίο τα πρόσωπα υπάρχουν στην ιδιαίτερη περιοχή της δραστηριότητάς τους. Δεν θα μπορούσαν παρά να αποτελούν, το καθένα από αυτά, μικρά θραύσματα από την κοινωνική ζωή που αναπτύσσεται στη γειτονιά των εργατικών κατοικιών. Απομένει, ίσως, να διακρίνει κάποιος από πίσω τους το νήμα που τα συνδέει. Θα μπορούσε τότε το νήμα να γίνει φιλί, η θρυαλλίδα μιας αφήγησης που θα κινητοποιήσει τον παγωμένο χρόνο της φωτογραφίας και θα αναπαραστήσει σε κίνηση την ζώσα κοινωνική πραγματικότητα της γειτονιάς των εργατικών κατοικιών του Ταύρου.

3. ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΗ/ΕΡΓΑΤΙΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ (ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ)

Στην εισαγωγή αναφερθήκαμε ήδη στο αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον που φέρουν οι γειτονιές των προσφυγικών/εργατικών κατοικιών της Αθήνας. Οι κοινόχρηστοι χώροι με την έντονη χλωρίδα και τα μικρά πάρκα επηρεάζουν σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο που οι άνθρωποι αυτοί υπάρχουν, κινούνται και λειτουργούν σε αυτές τις γειτονιές. Ένα ακόμα χαρακτηριστικό γνώρισμα των γειτονιών αυτών είναι το ιστορικό φορτίο που κουβαλούν. Δεν ξέρω αν, στα πλαίσια της εργασίας, θα ήταν εφικτό να αναλυθεί πώς το ιστορικό φορτίο επιδρά στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα, ωστόσο είμαι σίγουρος ότι, με κάποιο τρόπο, αυτό συμβαίνει. Αποτυπώνεται η σημερινή καθημερινότητα των εργατικών κατοικιών ως μια συμπαγής, διάχυτη και απανταχού αναφορά στην ιστορικότητα τους; Προφανώς όχι. Και πώς θα μπορούσε άλλωστε; Υπάρχουν, όμως, τα «απεγνωσμένα κυριακάτικα απογεύματα» που διαβάζουμε στην αναφορά του Benjamin, κι αν όχι με διαφορετική ένταση από ότι υπάρχουν σε κάθε συνοικία της πόλης, σίγουρα όμως περιρρέοντα μέσα σε μια γενεαλογία μνήμης, μεταξύ ριζωμάτων και ξεριζώματος.

Η προσφυγική κατοικία στην Ελλάδα έχει αφετηρία στα μέσα της δεκαετίας του 1920, όταν 1.200.000 πρόσφυγες από Μικρά Ασία θα βρεθούν στον ελλαδικό χώρο ως συνέπεια της ήττας της εκστρατείας του ελληνικού κράτους στα εδάφη της καταρρέουσας Οθωμανικής αυτοκρατορίας, της επικράτησης του κινήματος των Νεότουρκων και των συνεπακόλουθων εκκαθαρίσεων του ελληνικού στοιχείου. Τα πρώτα χρόνια οι πρόσφυγες θα καταφύγουν στην πρακτική της αυτοστέγασης¹⁰. Θα χτίσουν μόνοι τους πρόχειρα παραπήγματα στα οποία θα στεγάσουν τις οικογένειες τους. Το 1923 θα ξεκινήσει η ανέγερση του πρώτου προσφυγικού οικισμού στο σημείο που βρίσκεται σήμερα ο Βύρωνας. Όσο περνούν τα χρόνια η λογική της δωρεάν (ή με συμβολικό αντίτιμο) στέγασης των προσφύγων θα αντικατασταθεί από την ενοικίαση ή πώληση ακινήτων. Στα μέσα της δεκαετίας του '30 θα χτιστούν οι πρώτες προσφυγικές πολυκατοικίες στη λεωφόρο Αλεξάνδρας, απέναντι από το γήπεδο του Παναθηναϊκού. Κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου οι γειτονιές των προσφύγων θα αποτελέσουν φρούρια του ΕΛΑΣ· στους τοίχους των προσφυγικών πολυκατοικιών της λεωφόρου Αλεξάνδρας μπορεί κανείς να δει ακόμα τα σημάδια από τις σφαίρες των πολυβόλων.

¹⁰ Σπύρος Γ. Ντελέζος *Στεγαστική αποκατάσταση των προσφύγων του 1922 στις πόλεις*, εκδόσεις Αλφειός, Αθήνα 2022, σ.49.

Στο μετεμφυλιακό καθεστώς δικαιούχοι κατοικιών του Ο.Ε.Κ. είναι ασφαλισμένοι στο ΙΚΑ εργάτες και υπάλληλοι που διαθέτουν το περιβόητο «πιστοποιητικό κοινωνικών φρονημάτων». Στα μεγάλα αστικά κέντρα χτίζονται αρχικά τριώροφες ή τετραώροφες πολυκατοικίες που εναλλάσσονται με κοινόχρηστους ή κοινωφελείς χώρους και χώρους πρασίνου. Στα χρόνια που ακολουθούν ο Ο.Ε.Κ. χρησιμοποιείται ως εργαλείο ¹¹για την κατεδάφιση των πρώτων προσφυγικών συνοικισμών, την αντικατάστασή τους από νεόδμητες πολυκατοικίες προς πώληση, το διασκορπισμό των προσφύγων σε διάφορες γειτονιές της Αθήνας και τη συνεπακόλουθη διάλυση των ριζοσπαστικών κοινωνικών σχέσεων που είχαν αναπτυχθεί στις προσφυγικές γειτονιές.

Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της «μάχης της παράγκας» η οποία διεξάγεται το 1960 στη Δραπετσώνα¹², όταν οι κάτοικοι του εκεί συνοικισμού αντιδρούν στην κατεδάφιση του και συγκρούονται βίαια με την αστυνομία καταφέροντας να αναστείλουν προσωρινά τα σχέδια του κράτους. Τελικά, ο κρατικός σχεδιασμός θα προχωρήσει και το 1962 θα χτιστούν οι πρώτες 4όροφες πολυκατοικίες στη Δραπετσώνα. Ωστόσο, η "μάχη της παράγκας" θα μείνει στην συλλογική μνήμη ως μια σελίδα κοινωνικής ανυπακοής, αντίστασης και αυτοοργάνωσης και ως μια επίμονη υπενθύμιση ότι αυτό που αντιλαμβανόμαστε εμείς σήμερα ως δεδομένο, δεν είναι παρά το οικοδόμημα που έχει χτιστεί από τους νικητές πάνω στα πεδία των κοινωνικών συγκρούσεων του χθες.

¹¹ Carex Flacca: *Ιχνηλατώντας το φαινόμενο των εργατικών πολυκατοικιών από τον ευρωπαϊκό χώρο έως τις γειτονιές του Αιγάλεω* (κατάληψη Σινιάλο)

<https://sinialo.espio.net/%ce%b9%cf%87%ce%bd%ce%b7%ce%bb%ce%b1%cf%84%cf%8e%ce%bd%cf%84%ce%b1%cf%82-%cf%84%ce%bf-%cf%86%ce%b1%ce%b9%ce%bd%cf%8c%ce%bc%ce%b5%ce%bd%ce%bf-%cf%84%cf%89%ce%bd-%ce%b5%cf%81%ce%b3%ce%b1%cf%84%ce%b9/> (30/7/2023)

¹² keratsini-drapetsona.gr / 62 χρόνια από την «μάχη της παράγκας» στη Δραπετσώνα
<https://keratsini-drapetsona.gr/index.php/keratsini-drapetsona-news-gr/keratsini-drapetsona-annoncements-gr/12551-62-years-from-the-battle-of-paraga-in-drapetsona> (30/7/2023)

4. ΠΑΡΕΛΘΟΝ ΚΑΙ ΠΑΡΟΝ ΤΩΝ ΕΡΓΑΤΙΚΩΝ ΚΑΤΟΙΚΙΩΝ ΣΤΟΝ ΤΑΥΡΟ

Οι πρώτοι πρόσφυγες που φτάνουν στην περιοχή του Ταύρου το 1922 είναι πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία και εγκαθίστανται σε παραπήγματα που χτίζουν είτε οι ίδιοι (αυτοστέγαση), είτε το κράτος. Αργότερα, κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου, θα φτάσουν στην Αθήνα εσωτερικοί μετανάστες, προς αναζήτηση εργασίας, πολλοί από τους οποίους θα καταφύγουν στις εγκαταλειμμένες φυλακές Συγγρού για να βρουν στέγη ¹³. Στην περιοχή υπήρχαν ήδη πολλές βιοτεχνίες καθώς επίσης και τα Δημοτικά Σφαγεία που είχαν εγκατασταθεί εκεί το 1920 (από τα οποία πήρε το όνομα του και ο ομώνυμος συνοικισμός που αναπτύχθηκε τριγύρω τους) και στα οποία βρίσκουν εργασία οι μετανάστες. Τα σφαγεία θα δημιουργήσουν μια αγορά κρέατος στην περιοχή, με αποθήκες ζώων και χώρους κατεργασίας εντέρων και δερμάτων¹⁴. Λόγω αυτών των δραστηριοτήτων, αλλά και των βυτίων που άδειαζαν οι επιχειρήσεις εκκενώσεων βόθρων στη «χάμω στέρνα» (εξ' ου και η οδός Χαμοστέρνας), η περιοχή θα μυρίζει άσχημα και οι συνθήκες υγιεινής θα είναι κακές ¹⁵.

Το 1926 θα ιδρυθεί από τους πρόσφυγες των «γερμανικών» αθλητικός σύλλογος με το όνομα «Φωστήρας», γνωστός επίσης και ως «φονέας των γιγάντων», λόγω των καλών αποτελεσμάτων που καταφέρνει εναντίον των μεγάλων ποδοσφαιρικών ομάδων ¹⁶. Ο «Φωστήρας» αγωνίστηκε στην Α' εθνική επτά αγωνιστικές χρονιές, όμως οι δόξες εκείνες έχουν μείνει στο παρελθόν και η ομάδα αγωνίζεται πλέον στην Γ' Εθνική. Η έδρα του, το δημοτικό γήπεδο Ταύρου, βρίσκεται δυτικά από τα «γερμανικά», από την άλλη πλευρά των γραμμών του προαστιακού σιδηροδρόμου.

Εξ αρχής, η περιοχή του Ταύρου συνδέεται ισχυρά με το εργατικό και αριστερό κίνημα της εποχής του μεσοπολέμου. Συχνά καταφεύγουν εκεί απεργοί και οι συγκρούσεις με την αστυνομία είναι συχνές. Εκεί εδρεύουν και οι αριστεροί «αρχαιομαρξιστές» μέχρι το 1925, όταν

¹³ Μυωφά Νικολία-Σπυριδούλα (2019) *Κοινωνική κατοικία στην Αθήνα. Μελέτη των προσφυγικών συνοικισμών Δουργουτίου και Ταύρου από το 1922 έως σήμερα*. Διδακτορική Διατριβή, Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 2019, σ.175.

¹⁴ Τα Αθηναϊκά / Η «άγνωστη» Αθήνα: Χαμοστέρνα, Παλαιά-Νέα Σφαγεία και «Εντεράδικα» <https://www.taathinaika.gr/i-agnosti-athina-chamosterna-palaia-nea-sfageia-kai-enteradika/> (25/7/2023)

¹⁵ CityStatus / Σφαγεία, ένα τοπωνύμιο, μια ιστορία <https://www.citystatus.gr/politismos/sphageia-ena-toponymio-mia-istoria> (25/7/2023)

¹⁶ ERTNews / Από την Πόλη έως τα Σφαγεία – 95 χρόνια Φωστήρας «ο φονέας των γιγάντων» <https://www.ertnews.gr/anadromes/apo-tin-poli-eos-ta-sfageia-95-chronia-fostiras-o-foneas-ton-giganton/> (25/7/2023)

σε μια επιδρομή της Ασφάλειας συλλαμβάνονται, δικάζονται και εκτοπίζονται ¹⁷. Η περιοχή θα αποσπαστεί από το δήμο Αθηναίων το 1936, λίγο πριν τις επερχόμενες εκλογές, για να μην καταγραφεί στο δήμο της πρωτεύουσας η ριζοσπαστική ψήφος των εργατών και προσφύγων της περιοχής του Ταύρου. Έτσι θα δημιουργηθεί ο δήμος που θα ονομαστεί αρχικά Νέα Σφαγεία, σύντομα όμως θα μετονομαστεί σε Ταύρος, ονομασία που κατά πάσα πιθανότητα προέρχεται από την ομώνυμη οροσειρά στη νότια Τουρκία.

Το 1936, μετά την κατεδάφιση τμήματος της παραγκούπολης στην περιοχή της «παναγίτσας», ξεκινά η ανέγερση των πρώτων πολυκατοικιών, οι οποίες θα ολοκληρωθούν το 1950. Διώροφες και τριώροφες κατασκευές, γνωστά ως «διώροφα του Μεταξά», αφού κατασκευάστηκαν την περίοδο της μεταξικής δικτατορίας. Στη συνέχεια, το 1953-1954 θα χτιστούν άλλες πέντε πολυκατοικίες τριών και τεσσάρων ορόφων στην περιοχή «γερμανικά», κατά μήκος της οδού Κωνσταντινουπόλεως. Τα επόμενα χρόνια και μέχρι το 1971 θα χτιστούν στην περιοχή περίπου 70 νέες εργατικές πολυκατοικίες (χάρτης 1).

Η σύνθεση της περιοχής αλλάζει από τα μέσα της δεκαετίας του '90 και μετά, όταν πια οι περισσότεροι δικαιούχοι έχοντας αποπληρώσει τα διαμερίσματα τους μπορούν πλέον να τα πουλήσουν ή να τα νοικιάσουν. Φυσικά, πολλοί απόγονοι των πρώτων κατοίκων (πρόσφυγες από Μικρά Ασία ή εσωτερικοί μετανάστες) συνεχίζουν να κατοικούν εκεί, είτε χωρίς να έχουν φύγει ποτέ, είτε έχοντας φύγει και πλέον επιστρέφουν. Οι νέοι κάτοικοι που φτάνουν περισσότερο ανανεώνουν παρά διαφοροποιούν την κοινωνική σύνθεση του συνοικισμού. Η περιοχή των εργατικών κατοικιών στον Ταύρο παραμένει ακόμα και σήμερα μια γειτονιά εργατών και μεταναστών (πίνακας 1).

Ωστόσο, μια βόλτα στη γειτονιά των «γερμανικών» δίνει στον επισκέπτη την εντύπωση μιας ακόμα πιο πολυπολιτισμικής ανθρωπογεωγραφίας, σε σχέση με εκείνη που παρουσιάζεται στα δημογραφικά δεδομένα. Είναι ιδιαίτερα έντονη (και ακόμα περισσότερο ευχάριστη) η παρουσία Ινδών Σιχ, που οφείλεται στην ύπαρξη και λειτουργία στην περιοχή του λατρευτικού τους χώρου στον Πολιτιστικό Σύλλογο Ινδών Ελλάδος. Περνώντας από τη γειτονιά μια Κυριακή απόγευμα

¹⁷ Η Εποχή / Σφαγεία Ταύρου: Ζώσα ιστορία που δεν πρέπει να αφηθεί στις στάχτες <https://www.epohi.gr/article/36341/%CF%83%CF%86%CE%B1%CE%B3%CE%B5%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%B1%CF%8D%CF%81%CE%BF%CF%85-%CE%B6%CF%8E%CF%83%CE%B1-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CF%80%CE%BF%CF%85-%CE%B4%CE%B5%CE%BD-%CF%80%CF%81> (25/7/2023)

είναι πολύ πιθανό να συναντήσεις στο δρόμο σου κάποιον ή κάποια Ινδό με παραδοσιακή ενδυμασία. Συνήθως φορούν τουρμπάνια με έντονα χρώματα στο κεφάλι τους, κάτι που τους κάνει να ξεχωρίζουν από μακριά. Η πραότητα και η ευγένεια αυτών των ανθρώπων μου έκανε εντύπωση κάθε φορά, σαν να είναι η πρώτη. Λίγο πιο κάτω, απέναντι από τη στάση του προαστιακού, βρίσκεται το ένα από τα δύο παντοπωλεία της γειτονιάς των «γερμανικών», το μαγαζί του Παντελή, μετανάστης από την Ινδία ο ίδιος. Το μέρος αυτό αποτέλεσε εξαρχής το σημείο αναφοράς των εξορμήσεων μου στην περιοχή και για τη φιλοξενία τους είμαι ευγνώμων.



Χρήστος Καραπαύλος, Urban Class, 2023.

Σήμερα τα «γερμανικά», εκεί που φωτογραφήθηκε το urban class, είναι μια περιοχή μεταξύ των οδών Πειραιώς και Κωνσταντινουπόλεως με ως επί το πλείστον ψηλά πολυώροφα μπλοκ πολυκατοικιών. Ανάμεσα στους τιμωμένους όγκους βρίσκονται υπαίθριοι κοινόχρηστοι χώροι πράσινου, με παγκάκια και μονοπάτια που οδηγούν από τον δρόμο μέχρι τις πυλωτές των πολυκατοικιών. Ιδιαίτερη αναφορά αξίζει στη χλωρίδα της γειτονιάς, καθώς η πυκνότητα και η ποικιλία δέντρων και θάμνων δημιουργεί μια αστική όαση πράσινου. Περιπατώντας στα στενά των «γερμανικών», σε λίγες εκατοντάδες μέτρα συναντάμε νεραντζιές, μουριές, πεύκα, ευκαλύπτους, χαρουπιές, βραχυχίτωνες, κουτσουπιές, ακακίες, ουσαινγκτόνιες, συκιές, φοίνικες, μουσμουλιές, ροδιές, κυπαρίσσια, λεμονιές, πασχαλιές, ελιές, ράμνους, πλατάνια, βελανιδιές, πεύκα, λεύκες, πικροδάφνες και ιβίσκους και άλλα πολλά. Ένα εφήμερο τοπίο που

μεταμορφώνεται κάθε εποχή, ρίχνοντας τα φύλλα τους το χειμώνα και ανθίζοντας ξανά την άνοιξη.



Χρήστος Καραπαύλος, Urban Class, 2023.

Στο υπαίθριο πάρκινγκ του προαστιακού τρένου μπορεί μερικές φορές να βρει προσωρινό καταφύγιο κάποια οικογένεια Ρομά· διανυκτερεύουν εκεί σε αγροτικά αυτοκίνητα που έχουν μετατρέψει σε αυτοσχέδιες κινούμενες κατοικίες. Τα περισσότερα από τα πορτρέτα τους έχουν τραβηχτεί εκεί τριγύρω. Εάν οι Ινδοί είναι ευγενικοί και δεν σου αρνούνται ποτέ να τους τραβήξεις μια φωτογραφία, οι Ρομά έχουν μια πιο ιδιαίτερη, θα τολμούσα να πω εορταστική σχέση με τη φωτογραφία: ποζάρουν, φουσκώνουν, κορδώνονται, κοιτούν βαθιά μέσα στο φακό, αστειεύονται και σαρκάζονται, πάντα όμως με μεγάλη αφοσίωση, με όλες τις αισθήσεις τους συντονισμένες στην "ιεροτελεστία" της φωτογράφισης. Πέραν των εντυπωσιακών πορτρέτων, προσώπων που έχουν το δρόμο χαραγμένο σε κάθε πτύχωση του δέρματος τους, το εντυπωσιακότερο ίσως σημείο επαφής μαζί τους ήταν ακριβώς αυτή η ιδιαίτερη πρόσληψη της φωτογράφισης. Ίσως αυτή η «περιέργεια» για τη φωτογράφιση, που διατηρούν οι τσιγγάνοι, να μπορούσε να εικονογραφηθεί ευκολότερα σε μια εποχή που έχει παρέλθει, όταν ο φωτογράφος της επαρχίας, με μηχανή μεγάλου φορμά στημένη σε τρίποδο, επισκεπτόταν μια κοινότητα χωρικών για να τους φωτογραφίσει στην πλατεία του χωριού. Η εμπειρία αυτή ήταν η αιτία για να αρχίσω να σκέφτομαι τη φωτογραφία πέρα από τεχνική και σύνθεση της εικόνας, περισσότερο, ίσως, ως κοινωνική σχέση.

5. Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΣΧΕΣΗ

Το Urban Class είναι για εμένα κάτι πολύ παραπάνω από μια φωτογραφική ενότητα. Είναι κυρίως ένας διαρκής στοχασμός πάνω σε ζητήματα ηθικής της φωτογραφίας. Είναι μια προσέγγιση της φωτογραφικής διαδικασίας ως ένα πλέγμα ιδιοτήτων, αξιών και ρόλων μεταξύ φωτογράφου και φωτογραφιζόμενου που περιγράφουν μια κοινωνική σχέση, η οποία έχει αποκρυσταλλωθεί ως τέτοια μέσα από τη φωτογραφική πράξη. Πίσω από τις φωτογραφίες του Urban Class υπάρχει μια πολύ ενδιαφέρουσα συζήτηση για τη φωτογραφία ιδωμένη ως σχέση, ή αλλιώς για τη σχέση φωτογραφία.

Η συζήτηση αυτή, βέβαια, δεν είναι καινούρια, αλλά επανέρχεται πάντα όταν μας απασχολούν ζητήματα ηθικής και αισθητικής της φωτογραφίας. «Δεν φτιάχνει ο φωτογράφος την εικόνα... είναι λιγότερο ή περισσότερο καλή μέσα από τη σχέση που έχει κανείς με τους ανθρώπους που φωτογραφίζει. Οι φωτογραφίες μου είναι όλες δώρο από το πρόσωπο που εικονίζεται. Το να χτίζει κανείς μια σχέση μαζί του, του επιτρέπει να αποκτήσει πραγματικά τη δύναμη να σου προσφέρει κάτι»¹⁸.

Τα λόγια του Sebastiao Salgado περιγράφουν τη φωτογραφική σχέση με σεμνότητα και ειλικρίνεια. Σχέση σημαίνει, μεταξύ άλλων, και χρόνος. Ο ίδιος εργάστηκε ως άμισθος εθελοντής στους Γιατρούς Χωρίς Σύνορα, προκειμένου να μπορεί να αφιερώσει πολλούς μήνες στους καταυλισμούς προσφύγων του Sahel και να προσεγγίσει τους πρόσφυγες που θα φωτογράφιζε, σε αντίθεση με τους περισσότερους φωτοδημοσιογράφους που έκαναν ένα γρήγορο πέρασμα. Για εκείνους λέει χαρακτηριστικά: «σε τέτοιες περιπτώσεις δεν έχεις χρόνο να εκτιμήσεις την πραγματικότητα που φωτογραφίζεις κι έτσι φεύγοντας παίρνεις ότι έχεις φέρει μαζί σου»¹⁹. Δεν λησμονούμε, φυσικά, και τον προβληματισμό που υπάρχει γύρω από τον ίδιο τον Salgado, τις φωτογραφίες που αποτυπώνουν τον πόνο, την εξαθλίωση, τον θάνατο των ανθρώπων και την έκθεση τους σε μεγάλες γκαλερί στον ανεπτυγμένο κόσμο.

¹⁸ What Makes a Good Photograph?

<https://expertphotography.com/good-photography-tips-from-famous-photographers/> (3/8/2023)

¹⁹ Julian Stallabrass, «Ο Sebastiao Salgado και η τέχνη της φωτοδημοσιογραφίας». Στο *Ριζοσπαστικές Πραγματικότητες*, εκδ. University Studio Press, Θεσ/νίκη 2018, σ.50.



Sebastiao Salgado, *Sahel the end of road*, 2004.

Ένας άλλος μεγάλος φωτογράφος της εποχής μας, ο Josef Koudelka, είναι γνωστό πώς αφιέρωσε χρόνια για τουςτσιγγάνους σε διάφορες περιοχές της Ευρώπης²⁰ προσπαθώντας να μείνει όσο γίνεται κοντά τους, κατά τη διάρκεια των περιόδων που τους φωτογράφιζε. Κοιμόταν έξω στην ύπαιθρο, έτσι που οιτσιγγάνοι, όπως λέει ο ίδιος, τον θεωρούσαν «πιο φτωχό κι από τους ίδιους» και εν τέλει έναν από αυτούς. Το ζήτημα του χρόνου και της συνεπαγόμενης οικειότητας μεταξύ φωτογράφου και φωτογραφιζόμενου είναι κομβικά για την ηθική της φωτογραφίας (και ειδικά του πορτρέτου) και σε επίπεδο αισθητικής αποτυπώνονται ξεκάθαρα.

²⁰ Aperture / Revisiting Josef Koudelka's Photographs of Europe's Roma Communities
<https://aperture.org/editorial/aperture-josef-koudelka-gypsies/> (3/8/2023)



Josef Koudelka, *Gypsies*, 2011.

Το μεγαλύτερο και πιο ενδιαφέρον, κατά τη γνώμη μου, κομμάτι του Urban Class είναι τα πορτρέτα των ανθρώπων του. Πρόκειται για πορτρέτα με αδιαπραγμάτευτη προϋπόθεση τη συνεργασία του φωτογραφιζόμενου προσώπου. Κανένα από αυτά δεν είναι τραβηγμένο παρακάμπτοντας ή αδιαφορώντας για τη θέληση του ανθρώπου που φωτογραφίζεται. Εξάλλου, αυτό θεωρώ ότι αποτυπώνεται έκδηλα στα ίδια τα πορτρέτα. Όλοι οι άνθρωποι του Urban Class προσεγγίστηκαν και τους εξηγήθηκε ότι θα ήθελα να τους φωτογραφίσω για τους σκοπούς μιας φωτογραφικής ενότητας με θέμα τη συγκεκριμένη γειτονιά των εργατικών κατοικιών. Κάποιες φορές δέχονταν, κάποιες όχι. Σχεδόν πάντα περνούσαμε λίγη ώρα, σχολιάζοντας την επικαιρότητα, ή άλλα θέματα, πριν βγάλουμε τη φωτογραφία. Το ακριβές σημείο που θα γίνει η φωτογράφιση ήταν συνήθως επιλογή δική μου, ως ζήτημα αισθητικής, ωστόσο ποτέ δεν επενέβησα στο πώς θα στηθούν απέναντι από την κάμερα. Ακόμα και εάν εκείνος/η ήθελε να φωτογραφηθεί με τρόπο που να μην προδίδεται το επάγγελμα του, η ασχολία του ή άλλες πτυχές της προσωπικής του ζωής, από μέρους μου ήταν εντελώς αποδεκτό, έως και εξαιρετικά ενδιαφέρον· προτιμούσα και επιδίωκα πάντα να νιώθουν άνετα με το γεγονός της φωτογράφισης, ανεξαρτήτως αν η φωτογραφία θα έχανε σε γραφικότητα. Ήθελα να φωτογραφίσω εκείνο που ένιωθαν οι ίδιοι για τον εαυτό τους, παρά αυτό που περίμενε από εκείνους το αδηφάγο βλέμμα του θεατή, που ωστόσο θεωρεί πως τα γνωρίζει όλα εξαρχής.



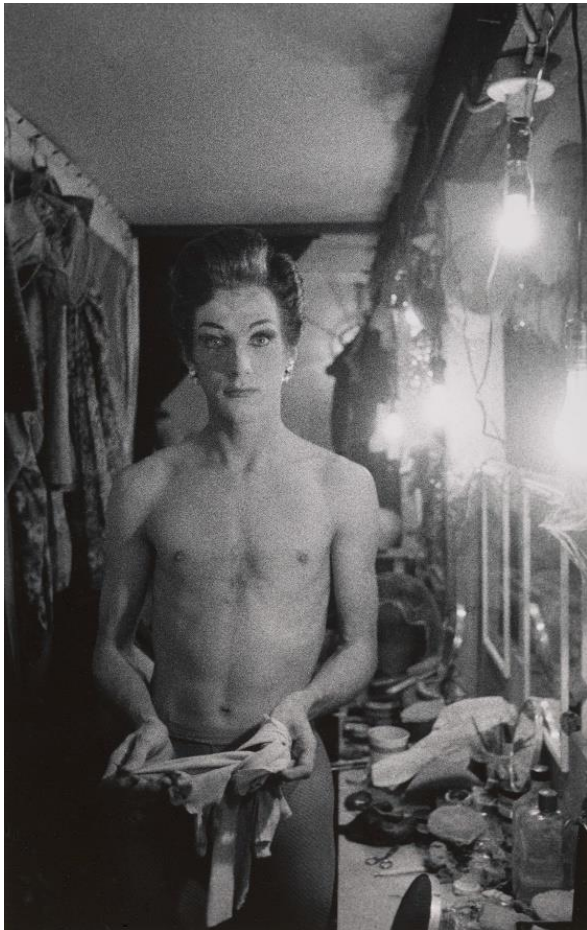
Χρήστος Καραπαύλος, Urban Class, 2023.

Σε μια συζήτηση περί φωτογραφικής σχέσης δεν θα μπορούσαμε να μην αναφερθούμε στην Diane Arbus. Η Arbus φωτογράφησε τους παρίες της μεταπολεμικής Αμερικάνικης κοινωνίας: ανθρώπους σε περιοδεύοντες θιάσους, νάνους, γίγαντες, εκκεντρικούς, τραβεστί, ανθρώπους με νοητικά προβλήματα, ψυχικά ασθενείς, αλλά και καθημερινούς ανθρώπους, που συναντούσε ως επί το πλείστον στο δρόμο. Φωτογράφησε δίνοντας στους ανθρώπους την ευκαιρία να παρουσιάσουν τους εαυτούς τους όπως εκείνοι ένιωθαν κατάλληλο²¹. «Όταν στέκομαι μπροστά από κάποιον που θέλω να φωτογραφίσω, αντί να “στήσω” εκείνον απέναντι στην κάμερα, “στήνω” τον εαυτό μου απέναντι σε εκείνον». Χρησιμοποιούσε κάμερα μεσαίου φορμά, κρατημένη στο ύψος της μέσης, έτσι που τίποτα να μην παρεμβάλλεται ανάμεσα στο πρόσωπο της και εκείνο των θεμάτων της. Σε άλλες περιπτώσεις, ειδικά όταν φωτογραφίζει ανθρώπους ανώτερου κοινωνικού στάτους, το κάνει με έναν αμείλικτο άμεσο τρόπο, σαν να προσπαθεί να αποκαλύψει τις ρωγμές στις δημόσιες μάσκες τους²². Οι φωτογραφίες της είναι χαρακτηριστικές μιας αμεσότητας τόσο έντονης, που φορές έχει γίνει αντιληπτή ως ωμότητα και παραβίαση. Μάλιστα, στη βάση αυτή έχει γίνει σκληρή κριτική στο έργο της. Η ίδια φαίνεται να έχει επίγνωση του ότι η φωτογράφιση μπορεί να είναι μια σκληρή συνθήκη: «νομίζω ότι όντως, κάπως πονάει

²¹ MoMA / Diane Arbus, American, 1923–1971 <https://www.moma.org/artists/208> (3/8/2023)

²² International Photography Hall of Fame and Museum / Diane Arbus 1923-1971 <https://iphf.org/inductees/diane-arbus/> (3/8/2023)

το να φωτογραφίζεσαι»²³. Ίσως αυτή η επίγνωση της φωτογραφικής σκληρότητας και η προσπάθεια να την αντισταθμίσει να ήταν που διαμόρφωσε τη στάση της απέναντι στους φωτογραφιζόμενους: η Arbus εμπλεκόταν με τους ανθρώπους που θα φωτογράφιζε, περνούσε χρόνο μαζί τους, μερικές φορές τους επισκεπτόταν ακόμα και στα σπίτια τους προκειμένου να τους γνωρίσει προτού τελικά τους φωτογραφίσει. Το 1957 η Arbus πηγαίνει στο Madison Square Garden προκειμένου να βρει ένα τσίρκο που θα παρέλαυε στην περιοχή. Τρεις ώρες μετά η ίδια κάθεται ακόμα στο πάτωμα μαζί με τους νάνους του θιάσου, προσπαθώντας να τους γνωρίσει, χωρίς να έχει σηκώσει ακόμα την κάμερα της²⁴.



Diane Arbus, *Female impersonator holding long gloves*, 1959.

²³ William Todd Schultz on Diane Arbus <https://www.anothermag.com/art-photography/1493/william-todd-schultz-on-diane-arbus> (3/8/2023)

²⁴ Arbus Reconsidered <https://www.nytimes.com/2003/09/14/magazine/arbus-reconsidered.html> (3/8/2023)



Diane Arbus, Φωτογραφία «Χωρίς τίτλο». Για το κορίτσι στο προσκνήνιο στη, η Arbus έγραψε: «έσκυψε το κεφάλι της στα γόνατά της και με ένα περίεργο ρίγος κάπως το υπόλοιπο σώμα της ακολούθησε σε κάτι που έμοιαζε με την πρώτη τούμπα», 1970-71.

Η Susan Sontag, η οποία πίσω από τις φωτογραφίες της Arbus διέκρινε χειραγώγηση και εκμετάλλευση των ευαίσθητων αυτών ανθρώπων, απέδιδε αυτή τη σκληρότητα στην ίδια την Arbus, και όχι στη φωτογραφική πράξη²⁵. Σε μια πρώτη ανάγνωση και λαμβάνοντας υπόψη την αμεσότητα σε συνδυασμό με τη ευαίσθητη θεματολογία του έργου της Arbus, θα ήταν ίσως αναμενόμενο να υπάρξουν τέτοιες κριτικές, περί σκληρότητας. Η Arbus αποδέχτηκε την ικανότητα της κάμερας να αποκαλύπτει τι πραγματικά υπάρχει. Βρήκε το φαινόμενο ενδιαφέρον. Δεν προσπάθησε να επενδύσει σε μια ρητορική σκληρότητας, ούτε προσπάθησε να το μετατρέψει σε ένα αυτοσυγχαρητήριο όργιο ενσυναίσθησης, πολύ περισσότερο σε μια «γιορτή»

²⁵ Julian Stallabrass, «Τι κρύβεται σ' ένα πρόσωπο». Στο *Ριζοσπαστικές Πραγματικότητες*, εκδ. University Studio Press, Θεσ/νίκη 2018, σ.104.

των «ταυτοτήτων» των ανθρώπων. Έβλεπε πάρα πολύ εσωτερικό διχασμό, στον εαυτό της και στους άλλους, για να πιστέψει στην «ταυτότητα»²⁶. Ίσως, τελικά, να είναι αυτή η αποδοχή της αμεσότητας που παρερμηνεύτηκε από τους κριτικούς ως σκληρότητα. Είναι, ωστόσο, παράδοξο για κάποιον προσεκτικό αναγνώστη, πολύ περισσότερο μάλλον για μία οξυδερκή κριτικό, να παρερμηνεύει αυτή την αμεσότητα που βασίζεται σε μια οικειότητα της φωτογράφου με τον φωτογραφιζόμενο, με εκμετάλλευση και ωμότητα.

Τα τελευταία δύο χρόνια της ζωής της, η Arbus φωτογράφησε ασθενείς με αναπτυξιακές ανικανότητες σε ιδρύματα στο New Jersey. Ο Adrian Allen προσπαθεί να περιγράψει αυτό που ένιωσε κοιτώντας τις φωτογραφίες: "στην αρχή μου φάνηκε κάπως απαίσιο να κοιτάζω αυτούς τους ανθρώπους. Έπειτα, καθώς άρχισα να κοιτάζω τις μεγαλύτερες εκτυπώσεις και διαπίστωνα πώς συνδέονταν οι άνθρωποι μαζί της σε αυτές τις φωτογραφίες, ένιωσα την παρουσία της -ήταν το είδος των ανθρώπων που δεν μπορούσαν να συνδεθούν με κανέναν, αλλά αυτή η ιδιότητα που είχε να κάνει τους ανθρώπους να την εμπιστεύονται, ακόμα κι αν ήταν τρελοί ή καθυστερημένοι. Για αυτό άρεσαν και στην ίδια οι φωτογραφίες αυτές, επειδή απεικονίζουν αυτή ακριβώς τη σύνδεση». Η Arbus είχε, με τους ανθρώπους που φωτογράφιζε, μια σχέση αμοιβαίας έλξης. Η Mary Sellers εξηγεί: «ήταν πάντα, ταυτόχρονα αφιερωμένη και αηδιασμένη από τη φωτογραφία. Πάντα αναρωτιόταν, όχι αν μια φωτογραφία είναι αρκετά καλή, αλλά αν είναι αρκετά αληθινή». Η Arbus γράφει: «για μένα το πρόσωπο της φωτογραφίας είναι πάντα πιο σημαντικό από την φωτογραφία. Και πιο σύνθετο»²⁷.

Ενδιαφέρουσα είναι και η περίπτωση της Gillian Wearing, για τον τρόπο που πραγματεύεται ζητήματα ταυτότητας, τα όρια μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου, την ανωνυμία. Στα έργα της προσπαθεί να υπερβεί την εξουσιαστική φύση της σχέσης φωτογράφου-φωτογραφιζόμενου. «Για μένα, ένα από τα μεγαλύτερα προβλήματα με την καθαρή φωτογραφία ντοκουμέντο είναι ο τρόπος με τον οποίο ο φωτογράφος κατασκευάζει κάτι ώστε να μοιάζει με ένα συγκεκριμένο είδος κοινωνικής δήλωσης –για παράδειγμα, μπορείς να κάνεις κάποιον να φαίνεται μίζερος, ωστόσο αυτή είναι μόνο μια πτυχή της προσωπικότητας του. Ίσως απλά κοιτάζουν μακριά, αλλά η έκφραση τους θα μπορούσε να ερμηνευτεί σαν ένδειξη κατάθλιψης. Δεν μπορούσα να αντέξω την ιδέα να φωτογραφίζω ανθρώπους χωρίς να το γνωρίζουν»²⁸.

²⁶ Diane Arbus was accused of exploiting 'freaks.' We misunderstood her art.

<https://www.washingtonpost.com/arts-entertainment/2022/09/26/diane-arbus-exhibit-zwirner/> (3/8/2023)

²⁷ Female Iconoclasts: The World Through the Lens of Diane Arbus <https://magazine.artland.com/diane-arbus-radical-photographer/> (3/8/2023)

²⁸ Gillian Wearing https://en.wikipedia.org/wiki/Gillian_Wearing M, De Salvo Dona (1999). "In Conversation with Gillian Wearing" Gillian Wearing. London: Phaidon. pp.1–31. (3/8/2023)

Στη σειρά “Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say” (1992–1993) η Wearing φωτογραφίζει τυχαίους περαστικούς στο δρόμο, όμως τους ζητά να γράψουν σε ένα χαρτόνι αυτό που αισθάνονται. «Όταν επέστρεφαν με αυτό που είχαν γράψει, προκαλούσαν την αντίληψη που είχα για αυτούς»²⁹. Η Wearing δίνει στους φωτογραφιζόμενους τη δυνατότητα να ελέγξουν οι ίδιοι την παραγωγή νοήματος στη φωτογραφία τους. Τελικά, αυτό που γίνεται εμφανές μέσα από αυτή την πρακτική είναι η αποσύνδεση μεταξύ της κοινωνικής ταυτότητας των φωτογραφιζόμενων και της πραγματικής εσωτερικής ψυχοσύνθεσης τους.



Gillian Wearing, *Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say*, 1992–1993.

²⁹ Gillian Wearing https://en.wikipedia.org/wiki/Gillian_Wearing Fowler, Catherine (2013). *Once More with Feeling: Performing the Self in the Work of Gillian Wearing, Kutlug Ataman, and Phil Collins*. MIRAJ, Moving Image Review & Art Journal. pp. 10–14. (3/8/2023)

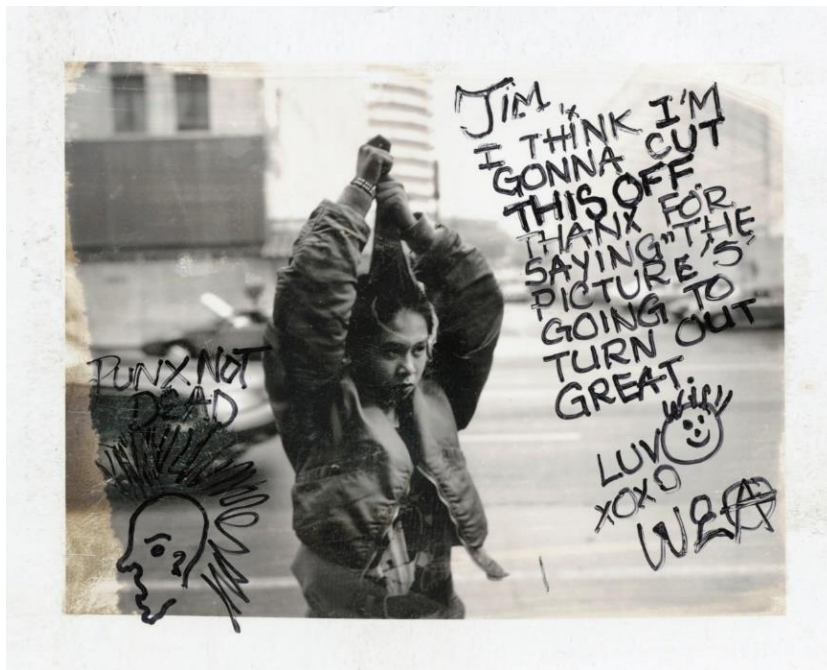
Μερικά χρόνια αργότερα η Wearing θα φωτογραφίσει αλκοολικούς ανθρώπους που συναντά στο δρόμο. Προκειμένου να το κάνει, πρώτα τους συναντά, τους εξηγεί το ενδιαφέρον της, γνωρίζετε μαζί τους, και αφότου περάσει κάποιον χρόνο ώστε να χτιστεί μια σχέση εμπιστοσύνης μαζί τους, τους φωτογραφίζει. «Με ενδιέφερε να συλλάβω τα στοιχεία της ψυχολογικής συμπεριφοράς της απελευθερωμένης αναστολής που προκαλεί το αλκοόλ»³⁰. Έτσι, θα γνωρίσει και θα φωτογραφίσει την Theresa, μια αλκοολική γυναίκα με πολλούς ταυτόχρονους ερωτικούς συντρόφους. Όταν η Theresa αρνηθεί να κάνει μια δήλωση που περιγράφει τον εαυτό της, η Wearing ζητά από τους ερωτικούς συντρόφους της να το κάνουν εκείνοι, περιγράφοντας πώς νιώθουν για την Theresa. Έτσι, προκύπτει μια σειρά 7 δίπτυχων (Theresa and ..., 1998), στα οποία συνδυάζεται μια φωτογραφία της Theresa με κάποιον σύντροφο της και δίπλα το χειρόγραφο σημείωμα του για εκείνην. Η Wearing επιχειρεί να εστιάσει στο ανθρώπινο στοιχείο που ενυπάρχει σε σχέσεις αλκοολισμού, υπερβαίνοντας τα κοινωνικά στερεότυπα και τις αυτοματοποιημένες κοινωνικές νοηματοδοτήσεις.



Gillian Wearing, *Theresa and George*, 1998.

³⁰ Wearing 2000 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wearing-theresa-and-george-p78344> (3/8/2023)

Η χρήση σημειωμάτων που πλαισιώνουν τις φωτογραφίες είναι μια πρακτική που συναντάμε και στον Jim Goldberg. Ο Goldberg περνάει δέκα χρόνια (1985 – 1995) φωτογραφίζοντας νεαρά παιδιά που το έχουν σκάσει από το σπίτι τους και ζουν στο δρόμο, στο Los Angeles και το San Francisco. «Με το *Raised By Wolves*, προσπάθησα να τραβήξω την κουρτίνα, να μιλήσω για ζητήματα παραμέλησης και κακοποίησης και να δείξω το εύρος των αιτιών για τους οποίους αυτά τα παιδιά έφευγαν από το σπίτι»³¹. Προσεγγίζει τα παιδιά σε βάθος χρόνου, χτίζει σχέσεις εμπιστοσύνης, δουλεύει μαζί τους την ενότητα και τα αφήνει να διαμορφώσουν τα ίδια το περιεχόμενο της. Κάνει ό,τι μπορεί για να δώσει φωνή στα υποκείμενα. «Κατά τη διάρκεια του *Raised By Wolves*, έδειχνα στα παιδιά τις φωτογραφίες που τους τράβηξα μέσα στη μακέτα και ρωτούσα: «Φαίνεται σωστό;» «Τι λείπει;» ή «Τι θα μπορούσα να κάνω;» και μου έδιναν συμβουλές. Βασίστηκα από αυτούς για να μου δώσουν ειλικρινή σχόλια»³².



Jim Goldberg, *Raised by Wolves*, 1995.

³¹ Fingerprint: Tracing the Roots of Jim Goldberg's *Raised by Wolves*

<https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/fingerprint-tracing-roots-jim-goldbergs-raised-by-wolves/#:~:text=%2D%20Jim%20Goldberg,-Jim%20Goldberg%20Wacky&text=With%20Raised%20By%20Wolves%2C%20I,parents%20and%20being%20kicked%20out> (6/8/2023)

³² ο.π. (6/8/2023)

Ο Goldberg επέστρεφε και έδινε στα παιδιά τυπωμένες φωτογραφίες και polaroid. Ήταν ένα αναμνηστικό από τη ζωή τους στο δρόμο και γι' αυτό ήταν κάτι ιδιαίτερο για εκείνα. Πάνω στις φωτογραφίες του *Raised by Wolves* βρίσκουμε γραμμένα σημειώματα και σχέδια, τις σκέψεις και τα συναισθήματα των ιδίων των φωτογραφιζόμενων. «Πάντα είχα στόχο να φτάσω σε ένα σημείο όπου δημιουργούνταν ενσυναίσθηση και εμπιστοσύνη. Το να γράφουν οι άνθρωποι απευθείας στις φωτογραφίες ήταν ένας τρόπος να αποκτήσω πρόσβαση στις σκέψεις τους»³³. Η ενότητα αποτελείται από φωτογραφίες, σκίτσα, χειρόγραφα σημειώματα, βίντεο και ηχογραφήσεις. Ο Goldberg χρησιμοποιεί διάφορα μέσα για να καταγράψει την πραγματικότητα αυτών των παιδιών. «Νομίζω ότι ένας καλλιτέχνης μπορεί να προσπαθήσει να δημιουργήσει μια γλώσσα που να επιτρέπει σε άλλους ανθρώπους να εκφράσουν τις ιστορίες τους, τα όνειρά τους, τις φιλοδοξίες τους, τις αξίες και τους φόβους τους με διαφορετικό τρόπο. Μέσα από αυτό, ίσως, ο κόσμος αλλάζει με μικρά βήματα»³⁴.

Ιδιαίτερη αναφορά, για τον τρόπο με τον οποίο έχει προσεγγιστεί φωτογραφικά μια κοινότητα, χρήζει η ενότητα *Imperial Courts*, της Dana Lixenberg. Η Lixenberg βρέθηκε στο Los Angeles το 1992, για να καλύψει φωτογραφικά την εξέγερση που ακολούθησε τις αθώουσες των αστυνομικών που ξυλοκόπησαν τον Rodney King ³⁵. Αυτά που βίωσε εκεί, την ώθησαν να επισκεφτεί πάλι τις ίδιες περιοχές και τελικά την οδήγησαν στην κοινότητα των *Imperial Courts*, μια περιοχή που οι περισσότεροι Αμερικάνοι είχαν δει μόνο μέσα από την κάμερα κάποιου ελικοπτέρου. Η Lixenberg εξηγεί πως: «Τα μίντια εστίαζαν στις συμμορίες, περνούσαν με κάποιο φορτηγάκι, φωτογράφιζαν κάτι στα πεταχτά και έφευγαν. Εγώ ένιωθα ότι η φωτογραφία ήταν ένας τρόπος να δω πιο καθαρά την πραγματικότητα»³⁶. Στην προσπάθεια της να φωτογραφίσει εκεί προσέγγισε τον Tony, έναν αρχηγό συμμορίας που είχε πρόσφατα καταφέρει μια συμφωνία ειρήνης μεταξύ των συμμοριών. Αρχικά διστακτικός, του έκανε μια δοκιμαστική φωτογράφιση και του άρεσε, έτσι την σύστησε με τη σειρά του στον Andre, έναν ντόπιο των *Imperial Courts*, ο οποίος θα γινόταν ο βοηθός της. Είναι πραγματικά αξιέπαινος ο τρόπος που η Lixenberg προσεγγίζει την κοινότητα και γίνεται αποδεκτή. Και πόσο αιχμηρός και εύστοχος ο καυτηριασμός της συνθήκης της –φωτογραφικής- εισβολής από τα μίντια!

³³ ο.π. (6/8/2023)

³⁴ ο.π. (6/8/2023)

³⁵ Wallpaper / Dana Lixenberg captures over 20 years in LA's Imperial Courts
<https://www.wallpaper.com/art/over-20-years-of-dana-lixenbergs-moving-photography-on-show-amsterdams-huis-marseille> (6/8/2023)

³⁶ Intimate Photos of an L.A. Housing Project

<https://www.thecut.com/2017/12/photos-dana-lixenberg-imperial-courts.html> (6/8/2023)

Η κοινότητα ήταν στην αρχή επιφυλακτική απέναντι της, τη ρωτούσαν: «είσαι με το FBI;» κι εκείνη απαντούσε «μοιάζω με πράκτορα του FBI;». Τελικά η κοινότητα την αποδέχεται, έτσι που χρόνια μετά θα πει: «Με τα χρόνια έχω γίνει μέρος της διακόσμησης, η κυρία με τις φωτογραφίες». Η Lixenberg φωτογραφίζει μια σειρά πορτρέτων το 1993 και επιστρέφει πάλι από το 2008 έως το 2015. Βρίσκει πολλούς από τους κατοίκους που είχε γνωρίσει το '93, κάποιοι άλλοι είναι φυλακή, κάποιοι έχουν σκοτωθεί, οι περισσότεροι έχουν μεγαλώσει εκεί, έχουν παντρευτεί κι άλλοι έχουν πλέον παιδιά. Η επιμονή της να επιστρέφει την τοποθετεί στην ευχάριστη θέση να απαθανατίζει τη ζωή στο βάθος του χρόνου, καθώς οι επόμενες γενεές αντικαθιστούν σιγά-σιγά τις παλιές. Τίποτα πιο ανεκτίμητο!



Dana Lixenberg, *Imperial Courts*, 1993.

Η Lixenberg φωτογραφίζει τους κατοίκους των Imperial Courts ανθρώπινα, αποφεύγοντας τους εύκολους εντυπωσιασμούς και τις γραφικότητες, αδιαφορώντας κι ενδεχομένως σαμποτάροντας

την παραγωγή εικόνων που θα εξυπηρετούσε τις ανάγκες ενός κυρίαρχου αφηγήματος. «Δεν θέλω να χρησιμοποιήσω ένα άτομο για να εικονογραφήσω απλά μια ιστορία. Θέλω κάθε εικόνα να είναι η δική της αυτοτελής ιστορία και στη συνέχεια μαζί, σαν ένα σώμα, να παρουσιάζουν την κοινότητα. Τα Imperial Courts δεν είναι η άγρια Δύση με τους ανθρώπους να πυροβολούν ο ένας τον άλλο, αλλά οι άνθρωποι εκεί ζουν με ένα μεγάλο μερίδιο απώλειας και θανάτου»³⁷. Η Lixenberg προσπαθεί να τους φωτογραφίζει σαν ανθρώπους, παρά σαν αρχέτυπα. Θεωρώ ότι αυτή η προσέγγιση λειτουργεί συμπληρωματικά με το ότι έχει γίνει αποδεκτή από την κοινότητα, μέχρι του σημείου που τα πρόσωπα που φωτογραφίζει να έχουν γίνει πλέον οι άνθρωποι της. Δεν υπάρχει μεγαλύτερη διάρρηξη του θεάματος και της φωτογραφικής σκληρότητας που απασχόλησε αρκετά και την Arbus, από αυτή την οικειότητα και την επαφή που κατάφερε να αναπτύξει η Lixenberg στα Imperial Courts.

Κάθε φορά που βρισκόμουν στα «γερμανικά» προσπαθούσα να επιστρέψω μια τυπωμένη φωτογραφία σε εκείνον/η που είχα φωτογραφίσει την προηγούμενη. Ήταν από μεριάς μου μια ειλικρινής ανταπόδοση για το πορτρέτο που μου είχε προσφέρει και ταυτόχρονα μια επιβεβαίωση της επαφής και μια δική μου μικρή χειρονομία άρνησης της συνήθως εργαλειοποιημένης σχέσης φωτογράφου-φωτογραφιζόμενου. Σε όλα τα πορτρέτα τα πρόσωπα κοιτάζουν το φακό, ποζάρουν με κάποιον τρόπο, είναι εκεί και έχουν πλήρη επίγνωση και συγκατάθεση για το ότι φωτογραφίζονται. Τελικά, αυτό που αποτυπώνεται στη φωτογραφία είναι εν μέρει η εικόνα που έχουν οι ίδιοι για τον εαυτό τους και εν μέρει η μεταξύ μας σχέση.

³⁷ 'Are you FBI?' – how I captured the everyday life of an LA housing project
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/may/17/dana-lixenberg-imperial-courts-la-project-deutsche-borse> (6/8/2023)



Χρήστος Καραπαύλος, Urban Class, 2023.

Ιδιαίτερα βοηθητικό για την προσέγγιση των φωτογραφιζόμενων ήταν ένα μικρό σπιράλ με τυπωμένες φωτογραφίες της ενότητας, σε διαστάσεις 6x9 εκ., το οποίο κουβαλούσα πάντα μαζί μου στις εξορμήσεις στις εργατικές πολυκατοικίες του Ταύρου. Κάθε φορά που ζητούσα από κάποιον να τον φωτογραφίσω, του έδυνα να ξεφυλλίσει το σπιράλ. Εκεί μέσα, μεταξύ των πορτρέτων, συνήθως αναγνώριζε κάποιον γνωστό, έναν γείτονα, κάποιον φίλο, τη μητέρα του παιδικού της φίλου, την γιαγιά της, τον γνώριμο πιτσιρικά με το ποδήλατο, την κυρία που ταιΐζει τις γάτες στην πολυκατοικία του, την παρέα των εργατών που αράζουν τα Σάββατα μετά το σχόλασμα και πίνουν μπύρες στο παντοπωλείο του Παντελή. Τόσα πορτρέτα σε τόσο περιορισμένο αστικό χώρο. Με αυτόν τον τρόπο κατάφερα κι εγώ να συνδέω μεταξύ τους πρόσωπα και ιστορίες. Ήταν κάτι που δεν είχα προβλέψει εξαρχής, σε μεγάλο βαθμό όμως ήταν αυτό που κρατούσε αναλλοίωτο και διαρκώς ανανεούμενο το ενδιαφέρον μου να επιστρέφω. Κάπως έτσι, το Urban Class έγινε για μένα κάτι παραπάνω από μια φωτογραφική ενότητα· είναι η σαββατιάτικη περατζάδα μου όλα αυτά τα χρόνια, τα μεσημέρια στο στέκι του

Παντελή, οι τυπωμένες φωτογραφίες που έδινα χέρι-χέρι ή άφηνα εκεί που είχε συμφωνηθεί, τα κυριακάτικα απογεύματα στην απλωσιά της πλατείας των «γερμανικών» την ώρα που ο ήλιος έδυε πίσω από τη δεκαώροφη εργατική πολυκατοικία.



Χρήστος Καραπαύλος, Urban Class, 2023.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Walter Benjamin, *Ο Υπερρεαλισμός, το τελευταίο στιγμιότυπο της ευρωπαϊκής διανόησης*, εκδ. Λοκομοτιβία cooperativa, Αθήνα 2018

David Bate «Looking at portraits». Στο *Photography, the key concepts*, εκδ. Berg, Oxford 2009

Joel Sternfeld, *American Prospects*
<https://www.joelsternfeld.net/american-prospects> (23/7/2023)

Joel Sternfeld: *Stranger Passing*
<https://stevemiddlehurstidentityandplace.wordpress.com/2016/07/25/joel-sternfeld-stranger-passing/> (23/7/2023)

Magnum Photos / Alec Soth, *Sleeping by the Mississippi*
<https://www.magnumphotos.com/arts-culture/alec-soth-sleeping-by-the-mississippi/> (24/7/2023)

The Independent Photographer / Book Review, *Sleeping By The Mississippi*
<https://independent-photo.com/news/alec-soth-sleeping-by-the-mississippi/> (24/7/2023)

Michal Chelbin, *Sailboats and Swans*
<https://www.michalchelbin.com/sailboats-and-swans/> (27/7/2023)

Musée Magazine / Exhibition Review: Michal Chelbin | *Sailboats and Swans*
<https://museemagazine.com/culture/2023/3/29/exhibition-review-michal-chelbin-sailboats-and-swans> (27/7/2023)

Σπύρος Γ. Ντελέζος *Στεγαστική αποκατάσταση των προσφύγων του 1922 στις πόλεις*, εκδόσεις Αλφειός, Αθήνα 2022

Carex Flacca: *Ιχνηλατώντας το φαινόμενο των εργατικών πολυκατοικιών από τον ευρωπαϊκό χώρο έως τις γειτονιές του Αιγάλεω (κατάληψη Σινιάλο)*
<https://sinialo.espiv.net/%ce%b9%cf%87%ce%bd%ce%b7%ce%bb%ce%b1%cf%84%cf%8e%ce%bd%cf%84%ce%b1%cf%82-%cf%84%ce%bf-%cf%86%ce%b1%ce%b9%ce%bd%cf%8c%ce%bc%ce%b5%ce%bd%ce%bf-%cf%84%cf%89%ce%bd-%ce%b5%cf%81%ce%b3%ce%b1%cf%84%ce%b9/> (30/7/2023)

keratsini-drapetsona.gr / 62 χρόνια από την «μάχη της παράγκας» στη Δραπετσώνα
<https://keratsini-drapetsona.gr/index.php/keratsini-drapetsona-news-gr/keratsini-drapetsona-annoncements-gr/12551-62-years-from-the-battle-of-paraqa-in-drapetsona> (30/7/2023)

Μωφά Νικολία-Σπυριδούλα (2019) *Κοινωνική κατοικία στην Αθήνα. Μελέτη των προσφυγικών συνοικισμών Δουργούτιου και Ταύρου από το 1922 έως σήμερα. Διδακτορική Διατριβή*, Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 2019.

Τα Αθηναϊκά / Η «άγνωστη» Αθήνα: Χαμοστέρνα, Παλαιά-Νέα Σφαγεία και «Εντεράδικα»
<https://www.taathinaika.gr/i-agnosti-athina-chamosterna-palaia-nea-sfageia-kai-enteradika/> (25/7/2023)

CityStatus / Σφαγεία, ένα τοπωνύμιο, μια ιστορία

<https://www.citystatus.gr/politismos/sphageia-ena-toponymio-mia-istoria> (25/7/2023)

ERTNews / Από την Πόλη έως τα Σφαγεία – 95 χρόνια Φωστήρας «ο φονέας των γιγάντων»

<https://www.ertnews.gr/anadromes/apo-tin-poli-eos-ta-sfageia-95-chronia-fostiras-o-foneas-ton-giganton/> (25/7/2023)

Η Εποχή / Σφαγεία Ταύρου: Ζώσα ιστορία που δεν πρέπει να αφεθεί στις στάχτες

<https://www.epohi.gr/article/36341/%CF%83%CF%86%CE%B1%CE%B3%CE%B5%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%B1%CF%8D%CF%81%CE%BF%CF%85-%CE%B6%CF%8E%CF%83%CE%B1-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CF%80%CE%BF%CF%85-%CE%B4%CE%B5%CE%BD-%CF%80%CF%81> (25/7/2023)

What Makes a Good Photograph?

<https://expertphotography.com/good-photography-tips-from-famous-photographers/> (3/8/2023)

Julian Stallabrass, «Ο Sebastiao Salgado και η τέχνη της φωτοδημοσιογραφίας». Στο Ριζοσπαστικές Πραγματικότητες, εκδ. University Studio Press, Θεσ/νίκη 2018.

Aperture / Revisiting Josef Koudelka's Photographs of Europe's Roma Communities

<https://aperture.org/editorial/aperture-josef-koudelka-gypsies/> (3/8/2023)

MoMA / Diane Arbus, American, 1923–1971

<https://www.moma.org/artists/208> (3/8/2023)

International Photography Hall of Fame and Museum / Diane Arbus 1923-1971

<https://iphf.org/inductees/diane-arbus/> (3/8/2023)

William Todd Schultz on Diane Arbus

<https://www.anothermag.com/art-photography/1493/william-todd-schultz-on-diane-arbus> (3/8/2023)

Arbus Reconsidered

<https://www.nytimes.com/2003/09/14/magazine/arbus-reconsidered.html> (3/8/2023)

Julian Stallabrass, «Τι κρύβεται σ' ένα πρόσωπο». Στο Ριζοσπαστικές Πραγματικότητες, εκδ. University Studio Press, Θεσ/νίκη 2018.

Diane Arbus was accused of exploiting 'freaks.' We misunderstood her art.

<https://www.washingtonpost.com/arts-entertainment/2022/09/26/diane-arbus-exhibit-zwirner/> (3/8/2023)

Female Iconoclasts: The World Through the Lens of Diane Arbus

<https://magazine.artland.com/diane-arbus-radical-photographer/> (3/8/2023)

Gillian Wearing

https://en.wikipedia.org/wiki/Gillian_Wearing /M, De Salvo Dona (1999). "In Conversation with Gillian Wearing" Gillian Wearing. London: Phaidon. pp.1–31. (3/8/2023)

Wearing 2000

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/wearing-theresa-and-george-p78344> (3/8/2023)

Fingerprint: Tracing the Roots of Jim Goldberg's Raised by Wolves

<https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/fingerprint-tracing-roots-jim-goldbergs-raised-by-wolves/#:~:text=%2D%20Jim%20Goldberg,-Jim%20Goldberg%20Wacky&text=With%20Raised%20By%20Wolves%2C%20I,parents%20and%20being%20kicked%20out> (6/8/2023)

Wallpaper / Dana Lixenberg captures over 20 years in LA's Imperial Courts

<https://www.wallpaper.com/art/over-20-years-of-dana-lixenbergs-moving-photography-on-show-amsterdams-huis-marseille> (6/8/2023)

Intimate Photos of an L.A. Housing Project

<https://www.thecut.com/2017/12/photos-dana-lixenberg-imperial-courts.html> (6/8/2023)

'Are you FBI?' – how I captured the everyday life of an LA housing project

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/may/17/dana-lixenberg-imperial-courts-la-project-deutsche-borse> (6/8/2023)

Η γειτονιά των συγκροτημάτων κοινωνικής κατοικίας στον Ταύρο

<https://www.athenssocialatlas.gr/%CE%AC%CF%81%CE%B8%CF%81%CE%BF/h-%CE%BA%CE%BF%CE%B9%CE%BD%CF%89%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B9%CE%BA%CE%AF%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CF%84%CE%B1%CF%8D%CF%81%CE%BF/>

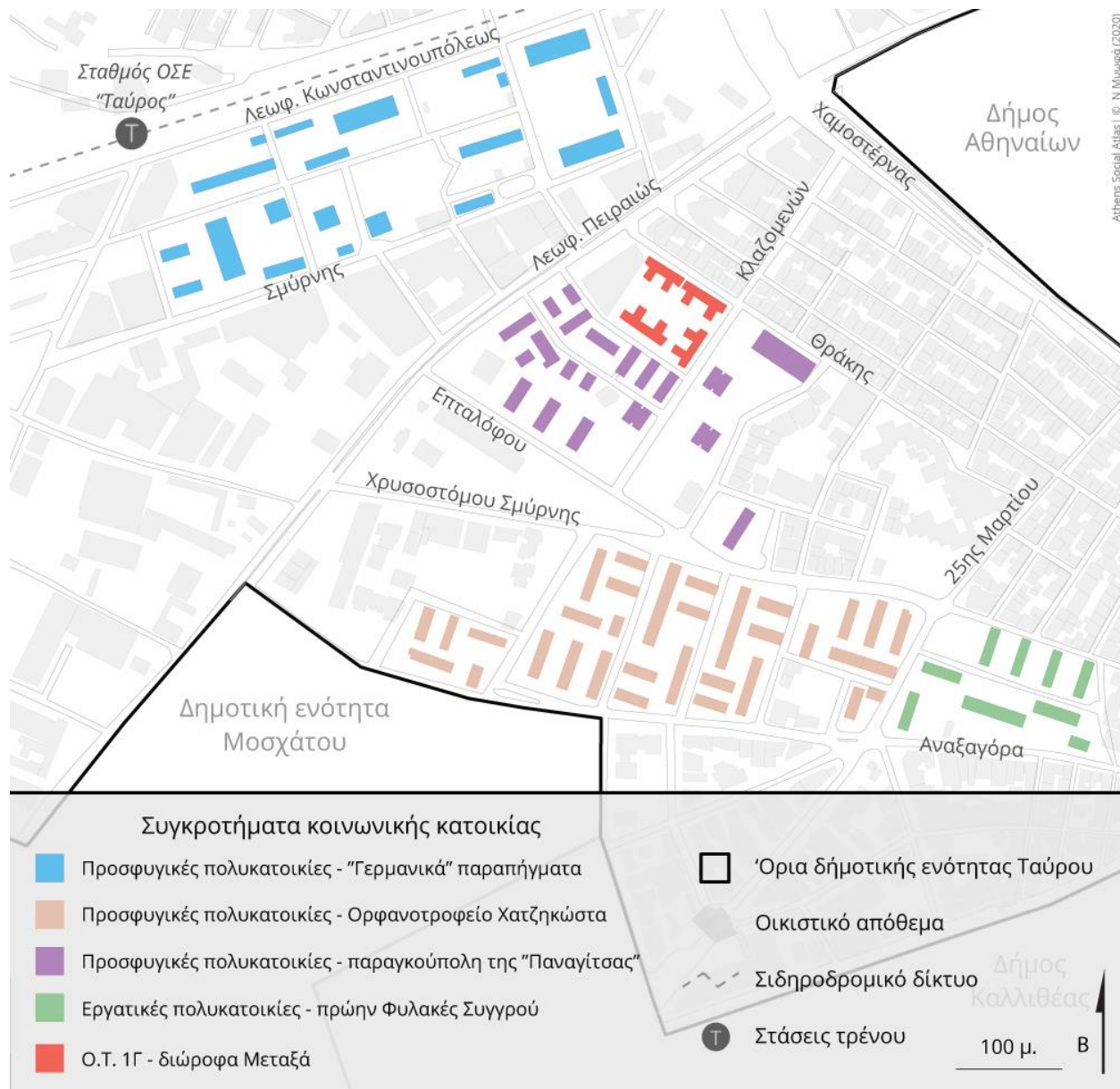
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Κοινωνικο-δημογραφικά Δεδομένα	Κοινωνική κατοικία Ταύρου	Ευρύτερη περιοχή Ταύρου	Δήμος Μοσχάτου-Ταύρου
Μετανάστες (εκτός ανεπτυγμένων οικονομικά χωρών)	12,90%	11,50%	8,30%
Άτομα ηλικίας έως 24 ετών	23,10%	25,60%	24,60%
Άτομα ηλικίας 65 ετών και άνω	18,80%	15,70%	16,20%
Μέλη μονογονεϊκής οικογένειας	16,90%	15,90%	12,00%
Επαγγελματίες	8,10%	11,30%	15,90%
Ανειδίκευτοι εργάτες, χειρώνακτες και μικροεπαγγελματίες	14,80%	13,00%	8,90%
Πτυχιούχοι τριτοβάθμιας εκπαίδευσης (25 ετών και άνω)	11,10%	14,30%	21,80%
Κάτοχοι απολυτηρίου λυκείου (25 ετών και άνω)	17,70%	19,00%	27,50%
Εγκατέλειψε το Δημοτικό αλλά γνωρίζει γραφή και ανάγνωση ή δεν γνωρίζει γραφή και ανάγνωση	4,18%	3,84%	2,47%
Επιφάνεια κατοικίας έως 15 τ.μ. ανά άτομο	12,30%	11,60%	7,50%
Κατοικία χωρίς θέρμανση	7,50%	8,10%	5,10%
Χωρίς μόνωση	45,90%	47,10%	37,50%

© Athens Social Atlas

Πίνακας 1: Σύγκριση κοινωνικο-δημογραφικών δεδομένων στα συγκροτήματα κοινωνικής κατοικίας του Ταύρου, τη γύρω περιοχή τους και το Δήμο Μοσχάτου-Ταύρου

<https://www.athenssocialatlas.gr> «Η γειτονιά των συγκροτημάτων κοινωνικής κατοικίας στον Ταύρο», Μυωφά Νικολία-Σπυριδούλα



Χάρτης 1: Τα συγκροτήματα κοινωνικής κατοικίας του Ταύρου

<https://www.athenssocialatlas.gr> «Η γειτονιά των συγκροτημάτων κοινωνικής κατοικίας στον Ταύρο», Μυωφά Νικολία-Σπυριδούλα

Urban Class

Christos Karapavlos



Urban Class

80 και πλέον χρόνια μετά τις πρώτες προσφυγικές κατοικίες, στην Αθήνα της έντονης ανοικοδόμησης και του σταδιακού, έως ολοκληρωτικού, αφανισμού των ελεύθερων χώρων και των πάρκων, οι γειτονίες των εργατικών πολυκατοικιών βρίσκονται εκεί σαν παγωμένες στο χρόνο, με τους χώρους πράσινου και τους κοινόχρηστους χώρους στα πρότυπα μιας άλλη εποχής, και με ένα διττό πρόσωπο: από τη μια αυτό της σκόνης του χρόνου κι από την άλλη εκείνο των μικρών πράσινων οάσεων στην τσιμεντένια μητρόπολη.

Μέσα από αυτή τη φωτογραφική ενότητα θέλω να αναδείξω τρία στοιχεία, που κατά τη γνώμη μου χρωματίζουν τις γειτονίες των εργατικών πολυκατοικιών. Το πρώτο είναι η έντονη χλωρίδα των περιβαλλόντων χώρων. Το δεύτερο, η αυστηρή ευκλείδεια γεωμετρία των κτιρίων, ως έκφραση της μοντερνιστικής αρχιτεκτονικής. Το τρίτο στοιχείο είναι οι άνθρωποι που ζουν, εργάζονται, περνούν τον ελεύθερο χρόνο τους σε αυτές τις γειτονίες, γιατί δεν πρέπει ποτέ να λησμονούμε ότι η γειτονιά είναι πρωτίστως οι σχέσεις που αναπτύσσονται εκεί και η αρχιτεκτονική των κτιρίων απλά το έδαφος πάνω στο οποίο θα αναπτυχθούν. Η σύνθεση των παραπάνω στοιχείων μας δίνει φωτογραφίες με έντονη την αίσθηση της αντίθεσης. Από τη μία, η ύπαρξη πράσινου σε σχέση με το το βαρύ τσιμεντένιο αστικό τοπίο. Από την άλλη, οι αυστηροί μοντερνιστικοί αρχιτεκτονικοί όγκοι σε σχέση με την ευθραυστότητα και πλαστικότητα των ανθρώπινων μορφών.

Χρήστος Καραπαύλος





















