

# Τι κρύβεται σ' ένα πρόσωπο;

Το ίχνος της εθνογραφίας  
στη σύγχρονη καλλιτεχνική φωτογραφία

Δεν υπάρχει καμία πρόθεση, όμως, να κάνουμε τη δημοκρατία φετίχ. Ίσως πραγματικά η γενιά μας μιλά και σκέφτεται πολύ για τη δημοκρατία, ενώ υποεκτιμά τις αξίες που αυτή υπηρετεί.<sup>1</sup>

Σε ένα διακεκριμένο και διακριτό, όσο πλέον και καθιερωμένο, ρεύμα σύγχρονης καλλιτεχνικής φωτογραφίας, εικονίζονται άνθρωποι σε ομοιόμορφες σειρές, ένας συνήθως σε κάθε εικόνα στο κέντρο της σύνθεσης, ατενίζοντας μετωπικά την κάμερα και τον φακό.<sup>2</sup> Η αναπαράσταση είναι άμεση, χωρίς εμφανή παρέμβαση του φωτογράφου, ενώ η σειρά εμφανίζει ξεκάθαρα ομοιότητα χαρακτηριστικά. Καθώς πολλά εικονογραφικά στοιχεία που ελέγχονται από τον φωτογράφο διατηρούνται σταθερά, η διαφοροποίηση από εικόνα σε εικόνα αφορά κυρίως στις ιδιαιτερότητες κάθε θέματος. Οι νέοι πλειοψηφούν δυσανάλογα σε τέτοιες σειρές. Σύντομες λεζάντες ενίοτε ταυτοποιούν τα πρόσωπα ή τις τοποθεσίες, ενώ άλλες φορές τις εικόνες συνοδεύουν κείμενα που μεταφέρουν απόψεις τους. Ως ρεύμα εικόνων συγγενεύει οπτικά με την εθνογραφική φωτογραφία αποικισμένων λαών σε συνθήκες ελεγχόμενες, και με τον τύπο εκείνο φωτογραφίας που πλησιάζει περισσότερο στην αντικειμενικότητα –αυτόν με τη βαθμονομημένη ράβδο ή τον κάρναβο.<sup>3</sup>

Τέτοιες απεικονίσεις απαντώνται, μεταξύ άλλων, στο έργο των Rineke Dijkstra, Céline van Balen, Thomas Ruff, Marie-Jo Lafontaine, Gillian Wearing και Jitka Hanzlova και με διαφορετικό τρόπο σ' ένα μέρος του έργου των Hellen van Meene, Joel Sternfeld, Tina Barney, Broomberg και Chanarin. Η προσέγγιση συνιστά επίσης σύνθετες χαρακτηριστικό της φωτογραφίας ντοκουμέντο, συχνά ως τμήμα ενός ευρύτερου ρεπερτορίου.<sup>4</sup>

Το κίνητρο λόγω του οποίου επιστρέφει η παλιά σκιά της αντικειμενοποίησης και της κυριαρχίας δεν μοιάζει εκ πρώτης ορατό, ενώ η τακτική πρέπει να αποσπάσει και την αποδοχή του καλλιτεχνικού κόσμου. Θεωρητικοί και καλλιτέχνες, άλλωστε, άσκησαν σφοδρή κριτική στην εθνογραφική φωτογραφία

τις προηγούμενες δεκαετίες, αποκαλύπτοντας τη σχέση της με την εξουσία και τη σχέση της με τη συνεχιζόμενη χρήση της φωτογραφίας στην παρακολούθηση, την ταξινόμηση και τον έλεγχο. Μια άμεση εξήγηση ίσως θα ήταν ότι αυτή η φωτογραφία απεικονίζει ανθρώπους που δεν είναι, φανερά τουλάχιστον, ισχυρά διαφοροποιημένοι από τους πιθανούς θεατές τους. Η εξέταση τέτοιων έργων φωτίζει ίσως ζητήματα αναπαράστασης της διαφορετικότητας και της ταυτότητας στον παγκοσμιοποιημένο χώρο της τέχνης. Ίσως, ακόμη, η επιτυχία της ανέκφραστης αλλά σαγηνευτικής αυτής τάσης να συνδέεται με την πολιτική θεώρηση του ζητήματος την εποχή του νεοφιλελευθερισμού.

Η εμφανώς αντικειμενική ματιά αυτής της προσέγγισης αποκλείει τον λυρισμό, την ανοιχτή ταύτιση με το θέμα και την προσπάθεια σύνθεσης από πλευράς φωτογράφου. Το θέμα στέκει ακίνητο απέναντι στο φακό, σχεδόν αδρανές, πλην της αυτοπαρουσίασής του. Η επίγνωση της κάμερας από το θέμα συνιστά πρόδηλο στοιχείο της εικόνας, κάτι που τεκμαίρεται από τον τρόπο που το βλέμμα αντικρίζει το φακό. (Τη βαρύτητα αυτής της άποψης καταδεικνύει μια σειρά των Adam Broomberg και Oliver Chanarin στην οποία, παρότι υιοθετούνται τα κύρια χαρακτηριστικά αυτού του ρεύματος, κανείς δε κοιτάζει τον φακό· οι θεατές καταλήγουν να αναρωτιούνται τι κάνουν τα θέματα και αν γνώριζαν την παρουσία της κάμερας.)<sup>5</sup>

Η κατάταξη των φωτογραφιών αυτών προκύπτει ίσως αν σκεφτεί κανείς τη δομική τους αντίθεση σε άλλες πρακτικές. Στο πλήρες φάσμα της φωτογραφικής απεικόνισης ανθρώπων στέκουν απέναντι από την εξεζητημένη προσωπογραφία διασήμεων, η ακραία ατομικότητα της οποίας στο ύφος και τη σύνθεση συνάδει με την υποτιθέμενη μοναδικότητα του θέματος. Το ύφος τους, αντίθετα, τείνει να καθιερώσει τον ανώνυμο χαρακτήρα. Η τυπικότητα και η τυποποίησή τους αντιστρατεύεται επίσης το ψευδο-ανθρωπολογικό μοντέλο του συμμετοχικού παρατηρητή, στο οποίο οι φωτογράφοι εικονίζουν μια κοινωνική σκηνή με την οποία έχουν επιδιώξει να αποκτήσουν οικειότητα. Η ιστορία απεικόνισης περιθωριακών, συχνά μποέμ, χαρακτήρων στο φυσικό τους περιβάλλον ανάγεται στον Ed Van Der Elskan και ακόμη περισσότερο ίσως στον Brassai, εκπροσωπείται όμως ισχυρά στη σύγχρονη φωτογραφία στο έργο των Corrine Day, Richard Billingham, Nan Goldin και Larry Clark, μεταξύ άλλων (με τη νεότερη συχνά πάλι στο προσκήνιο).<sup>6</sup> Εδώ τα θέματα μοιάζουν να ξεχνούν την παρουσία της κάμερας, η σύνθεση είναι πιο αυθόρμητη –στοιχείο μιας αυθεντικής σχέσης με ομάδες όχι ιδιαίτερα καλλιεργημένες– και τα θέματα δρουν, συχνά όμως με τρόπο που εδραιώνει τη ρητή ταυτότητα ενός αποξενωμένου εφήβου, μποέμ ή λούμπεν προλετάριου.

Καθώς αντικρίζουν το φακό και διευθετούν τον εαυτό τους μπροστά στην κάμερα, τα θέματα αυτού του ψευδο-εθνογραφικού ρεύματος συσχετίζονται επίσης με τη φωτογραφία μόδας, κάνοντας όμως μια μετατόπιση, αν όχι απο-

κλειστικά προς το κοινότοπο και συνηθισμένο, προς το ξεχωριστό ως είδος. Η αλληλεπίδραση ανάμεσα στο στερεότυπο και την απτή ανθρώπινη παρουσία, ενθαρρύνει τον θεατή να εντάξει το άτομο στο στερεότυπο όσο και να κλονίσει το στερεότυπο μέσα από το άτομο. Με αυτή την έννοια, οι φωτογραφίες αυτές αποκλίνουν από τη μόδα, που υπόσχεται μια πλήρως εξατομικευμένη έκφραση χάρη στο συνδυασμό τυποποιημένων στοιχείων, και την παρουσία εξαιρετικά όμορφων ανθρώπων και σκηνικών. Η φωτογραφία μόδας επιδίδεται σ' έναν παράδοξο αγώνα για να γλυτώσει την αύρα (το μοναδικό αυτό, κατά τον Benjamin, πλέξιμο χρόνου και χώρου), την οποία παράγει η ευρεία διανομή τυποποιημένων προϊόντων της, πασχίζοντας μέσα από τις συμβάσεις της να σαγηνεύσει τον θεατή με την απτή αίσθηση ενός ιδιαίτερου ατόμου με το οποίο μπορεί να ταυτιστεί.<sup>7</sup>

Μια από τις πιο επιτυχημένες, γνήσιες φωτογράφους της νέας αυτής «εθνογραφίας», είναι η Rineke Dijkstra. Οι γνωστότερες σειρές έργων της απεικονίζουν νέους σε φυσικό φόντο –μια ακτή, ένα δάσος, έναν θαμνότοπο. Η αμεσότητά τους μαρτυρά την μικρότερη δυνατή φανερή παρέμβαση, ακόμη και σύνθεση, με το θέμα να παρουσιάζεται ομοιόμορφα καδραρισμένο. Η Dijkstra χρησιμοποιεί πλάκες 10 x 12,5 εκ. που αποδίδουν πολλές λεπτομέρειες και πλούσια, λεπτά χρώματα ακόμη και σε πολύ μεγάλες εκτυπώσεις (το μέγεθος ποικίλλει στα αντίτυπα της έκδοσης κάθε έργου, οι μουσειακές της εκτυπώσεις όμως φτάνουν το ενάμιση μέτρο ύψος περίπου). Η κάμερα τοποθετείται σχετικά χαμηλά, στο ύψος σχεδόν της μέσης, χαμηλώνοντας τη γραμμή του ορίζοντα και προσδίδοντας στις μορφές πιο στιβαρό παράστημα. Χρησιμοποιεί φλας σε τρίποδα ως συμπληρωματικό φωτισμό, τεχνική της μόδας η οποία αμβλύνει τις σκιές και ξεχωρίζει κάπως τις μορφές από το ηλιόλουστο φόντο τους.

Ο συμβατικός τρόπος να προσλάβει κανείς την Dijkstra, και άλλους όπως αυτή, είναι μέσα από μια καλλιτεχνική γενεαλογία που διατρέχει τον August Sander, τους Bernd και Hilla Becher και τον Thomas Ruff. Οι ρίζες της παράδοσης πηγάζουν από ένα εγχείρημα ριζοσπαστικής εθνογραφίας στραμμένο σ' ένα πρώην (και σύντομα εκ νέου) αποικιστικό έθνος.<sup>8</sup> Η προσέγγιση της Dijkstra μπορεί όμως να συνδεθεί με ενδιαφέροντα και ιστορίες που αντλούνται από διάφορα πεδία της φωτογραφίας.

Μια άλλη κατεύθυνση, εγγύτερα στη φωτογραφία μόδας και περιοδικών, την οποία προτείνει η ίδια η Dijkstra, περιλαμβάνει τον Irving Penn, την Diane Arbus και τον Richard Avedon (θα επιστρέψουμε σ' αυτή σύντομα).<sup>9</sup> Μία ακόμη είναι να αντιληφθεί κανείς τη συγγένεια με το ύφος του ντοκουμέντου, τα ρητορικά μέσα με τα οποία η ίδια η φωτογραφία σηματοδοτεί την αντικειμενικότητά της, όπως οι μετωπικές απόψεις και η εμμονή με την ευκρίνεια στο έργο του Walker Evans (την επιμονή του, για παράδειγμα, στην έκδοση *Let Us Now Praise Famous Men* να φαίνονται ακόμη και οι φύλλοι στο σεντόνι του Burrou-

gh).<sup>10</sup> Ως έργο, όμως, μπορεί ακόμη να συσχετιστεί με πιο εκφραστικούς και μνημειώδεις συνδυασμούς κειμένου και εικόνας της ίδιας περιόδου, όπως το έργο των Erskine Caldwell και Margaret Bourke-White ή εκείνο των Dorothea Lange και Paul Taylor.<sup>11</sup>

Οι συνάψεις αυτές υποδεικνύουν πολύ διαφορετικές κατευθύνσεις: όπως η συσχέτιση με το ύφος του ντοκουμέντου που υποδεικνύει μια ανάγνωση εγγύτερη προς την παραγωγή οπτικής γνώσης (την ιδέα δηλαδή ότι οι φωτογραφίες, ειδικά όταν συνδυάζονται με κείμενο, μπορούν να αποδώσουν κοινωνική γνώση –άποψη που κατά τη διάρκεια της Ύφεσης κορυφώθηκε σε βαθμό αυτοεπίγνωσης στη συνεργασία των Agee και Evans)· το καλλιτεχνικό ρεύμα που επιχείρησε γενικά να υπονομεύσει τη θέση αυτή, η οποία στον μεταμοντερνισμό έγινε σύμβαση όσο και η άποψη ότι η κάμερα δεν ψεύδεται· ακόμη, η σύνδεση με τη γενεαλογία της μόδας που ίσως, αντίθετα, ωθήσει το ενδιαφέρον μας για την Dijkstra και άλλους σαν αυτή, προς τη σύγχρονη «μανία» με το crossover\* τέχνης και μόδας (με τα λόγια του Wolfgang Tillmans), και προς τη σκέψη της νεότητας ως εικόνα αλλά και θέμα της σύγχρονης τέχνης, καθώς και τις διασταυρούμενες εταιρικές ταυτότητες και προοπτικές μάρκετινγκ που ένα τέτοιο έργο παρουσιάζει.<sup>12</sup>

Ο τελευταίος αυτός συνειρμός, όμως, διαθέτει μια πλευρά λιγότερο απλή, που μας επιτρέπει να κατανοήσουμε τις μεταβλητές που χρησιμοποίησαν οι καλλιτέχνες φωτογράφοι για να συλλάβουν τα θέματά τους. Συγχρόνως, αποκάλυπτει ορισμένα αναπάντεχα αυτοκριτικά ή έστω πρόδηλα στοιχεία για τις σχέσεις των φωτογράφων με τα θέματά τους.

Έτσι, οι διάφορες στρατηγικές της παράδοσης της Dijkstra ανακαλούν εύκολα τα κύρια συστατικά του έργου της Arbus –τη δημοσιογραφική του αφηγηρία, την άποψή της για τη σκληρότητα της κάμερας, που κάποιιοι (ιδιαίτερα η Sontag) θεώρησαν δική της, την ιδέα ότι η Arbus ήταν μια ευγενικά αναθρεμμένη εβραιοπούλα σ' ένα μακρύ τουριστικό ταξίδι στην αλλοκοτο-χώρα.<sup>13</sup> ή ότι η αυτοκτονία της, αντίθετα, απέδειξε την αυθεντική της αποξένωση και συνεπώς μια σχετική συγγένεια με τα θέματά της.<sup>14</sup> Η πλευρά του έργου της Arbus που θα έπρεπε να τονιστεί εδώ είναι η δεξιοτεχνία και ο λυρισμός της, τουλάχιστον σε σύγκριση με μεγάλο μέρος του σύγχρονου έργου που ακολούθησε. Δεν είναι όμως αυτός μάλλον ο τρόπος που η Arbus ήθελε να τη βλέπουν, καθώς μάλιστα καταστρατήγησε πλήρως τη φωτογραφική σύνθεση.<sup>15</sup> Πολλές εικόνες της είναι βέβαια κεντραρισμένες και μετωπικές, και ως τέτοιες προφανώς ελεύθερες σύνθεσης ή, όπως σημειώνει διακριτικά η Carol Armstrong, ελεύθερες

\* ΣτΜ. Το crossover υποδηλώνει την αλληλοδιείσδυση στοιχείων από διαφορετικά είδη ή τάσεις τέχνης και εκφάνσεις του πολιτισμού που μέχρι πρότινος παρέμεναν πολύ πιο αυστηρά οριοθετημένες.

από το «καδράρισμα που σηματοδοτεί σαφώς την καλλιτεχνικότητα».<sup>16</sup> Με δεδομένη, όμως, τη σημαντική δεξιότητα που επέδειξε στις φωτογραφίες της, ειδικά στην ακριβή, προσεγγισμένη τοποθέτηση των μορφών απέναντι στο φόντο (όπως, για παράδειγμα, στο *Girl in a Shiny Dress*, NYC, 1967, ή το *Girl in Circus Costume*, 1970), η αντίδραση της Arbus προς τη σύνθεση μπορεί να εκληφθεί ως ρητορική στάση.<sup>17</sup> Κάθε θεματογραφία έχει ανάγκη από άλλα εργαλεία σύνθεσης, με το επιχείρημα εδώ να είναι ότι οι «παράξενοι» υπάρχουν μεταξύ των «φυσιολογικών» όσο και των περιθωριακών, ότι το όριο ανάμεσά τους δεν εντοπίζεται εύκολα και πως η κάμερα μπορεί να κάνει το κάθε τι παράξενο, ειδικά στα χέρια κάποιου όπως η Arbus.

Ο καλλιτεχνικός κόσμος έχει τιμήσει άλλα εγχειρήματα, ως συγκεκριμένες ενόττητες πρακτικών ευρύτερα προσανατολισμένων προς τη μόδα, με λιγότερο διαφορούμενο τρόπο, εν μέρει χάρη στις πολύ επιτυχημένες εμπορικές καριέρες των δημιουργών τους. Στο λεύκωμα *Worlds in a Small Room*, ο Penn φωτογράφησε διάφορους ανθρώπους σε πρόχειρα στούντιο στημένα σε νοικιασμένα δωμάτια ή αυτοσχέδιες σκηές. Ο Penn το ένωσε σαν απελευθέρωση από την υπέρμετρα επιτηδευμένη δουλειά της μόδας λαχταρώντας, μακριά από τον περιορισμό του στούντιο της Νέας Υόρκης, να δουλέψει με φυσικό φως, απλά μέσα, απλούς ανθρώπους.<sup>18</sup> Τα απλά μέσα ήταν μια διοπτική Rolleiflex 6x6 εκ., το φυσικό βορεινό φως, η διευθέτηση των θεμάτων σ' ένα λιτό φόντο. Σ' αυτές τις συνθήκες, μακριά από το οικείο περιβάλλον τους, φωτογράφος και εικονιζόμενος επικοινωνήσαν ανθρώπινα, σύμφωνα με τον Penn, και τα θέματα υιοθέτησαν «μια σοβαρότητα στην παρουσίαση του εαυτού τους απρόσμενη για απλούς ανθρώπους».<sup>19</sup> Οι άνθρωποι διέφεραν αρκετά μεταξύ τους, πάντα όμως σε ευκρινή απόσταση από τον λανθάνοντα θεατή, καθώς προέρχονταν από κοινότητες ιθαγενών, εναλλακτικούς τρόπους ζωής (όπως χίπις, μηχανόβιοι) ή άλλα κοινωνικά στρώματα (ανειδίκευτοι εργάτες, παραδουλεύτρες, πλύντες φορητών και πλανόδιοι φωτογράφοι, επιδεικνύοντας τα σύνεργα και τη στολή εργασίας τους).

Όπως και η Arbus, ο Penn κάνει αρκετές καλλιτεχνικές επιλογές, παρά τη μετωπικότητα και το κεντράρισμα: πρώτα απ' όλα επιλέγει θέματα· μετά ομαδοποιεί τις μορφές και καθορίζει την απόσταση του θέματος από την κάμερα. Ο Penn δεν κρύβει ότι χειρίστηκε άμεσα τα θέματά του, διευθετώντας τα σώματά τους για να φτιάξει τις συνθέσεις. Στο Περού, όπως εξηγεί, δουλεύοντας με ιθαγενείς και με το φράγμα της γλώσσας, έστηνε τα θέματά του με το χέρι:

...μετακινώντας και λυγίζοντάς τους. Οι μύες τους αντιστέκονταν, και η προσπάθεια που απαιτήθηκε ήταν μεγάλη...<sup>20</sup>

Στο ίδιο βιβλίο, μάλιστα, δημοσίευσε φωτογραφίες της διαδικασίας (τραβηγμένες από την Lisa Fonsagrives-Penn).

Ο Avedon βγήκε επίσης στο δρόμο για να διευρύνει το πορτραίτο των Ηνω-

μένων Πολιτειών που ως τότε φιλοτεχνούσε κυρίως με αστικές διασημότητες, σε εικόνες εσωτερικών χώρων.<sup>21</sup> Για το *In The American West* ο Avedon ταξίδεψε αναζητώντας τους δικούς του «άλλους»: εργάτες πάλι αλλά και πλάνητες, φυλακισμένους, τρόφιμους ψυχιατρείων να επιδεικνύουν σ' ένα αφανές κοινό αστών κοσμοπολιτών τα σημάδια του μόχθου τους – αίμα, βρωμιά, ακρωτηριασμοί – καθώς και το πώς η πολλή δουλειά ακόνισε και παραμόρφωσε τα σώματά τους σαν εργαλεία. Ο John Rohrbach, υπεύθυνος της ανάθεσης αυτής για το Amon Carter Museum του Fort Worth, έθεσε τη διαφορά αυτή ανοιχτά, χωρίς να νιώθει καν την ανάγκη να διαχωρίσει «αυτούς» από «εμάς», θεωρώντας τους εικονιζόμενους ανθρώπους «...που πολλοί από μας θα προτιμούσαν να παρακάμψουν ήσυχα αν διασταυρώνονταν μαζί τους».<sup>22</sup>

Ο Avedon, πέρα από το να διασφαλίσει στο έργο ισχυρή δημοσιότητα, υπήρξε επίσης ένας ευφυής και συνειδητός επαγγελματίας, το έργο του οποίου υλοποιήθηκε με πλήρη συνείδηση εκείνου της Arbus και φυσικά του Sander.<sup>23</sup> Τα μέσα και πάλι είναι ιδιαίτερα απλά: χρησιμοποίησε ένα λευκό χάρτινο φόντο· δεν επέμεινε, όπως ο Penn, στο βορεινό αλλά απέκλεισε το άμεσο ηλιακό φως, γιατί οι εντάσεις του ίσως καθοδηγούσαν το βλέμμα (σκέφτεται κανείς το επίπεδο φως των Becher και των επιγόνων τους –όχι ως συμπτωματική συσχέτιση, αλλά ως συστατικό στην εξέλιξη ενός καθαρά αντικειμενικού ύφους). Άλλο τέτοιο σημάδι αντικειμενικότητας υπήρξε η εισαγωγή του περιθωρίου του αρνητικού στην εκτύπωση για να δείξει ότι η εικόνα δεν είχε υποστεί *cropping*.<sup>24</sup>

Ο Avedon χρησιμοποίησε πλάκες 20 x 25 εκ. και στεκόταν δίπλα από την κάμερα, διατηρώντας οπτική επαφή με το θέμα σε βάρος της ακρίβειας στο καδράρισμα. Έτσι, οι κεντραρισμένες λήψεις σπανίζουν ενώ μερικές φορές το θέμα κόβεται απότομα (παρότι το κόψιμο μοιάζει σκόπιμο και κάπως επιτηδευμένο)· οι άνθρωποι τακτοποιούνται αρκετά εκφραστικά στο κάδρο –οι εκτός ισορροπίας θέσεις τους υπαινίσσονται κοινωνική και διανοητική αστάθεια, περιθώριο και αποξένωση (η παλιά, γνωστή φωτογραφική τεχνική που δηλώνει ανησυχία με το περιβάλλον όταν διαταραχθεί η αναμενόμενη θέση του θέματος στο φωτογραφικό κάδρο).

Όπως ο Penn, ο Avedon έκανε πολλές επιλογές, καλλιτεχνικές και σχετικές με τη σύνθεση: αναζητούσε θέματα σε ροντέο, στέκια φορτηγών, στέκια εργασίας, με βάση την αισθητική (αντίθετα από τον Sander με την πλήρη αντιπροσωπευτικότητα). Ο Avedon ενδιαφερόταν για «πρόσωπα που θα μπορούσαν να σταθούν στον [μουσειακό] τοίχο».<sup>25</sup> Μετά, ήταν η κυμαινόμενη απόσταση του θέματος από το φακό και το ύψος του φακού. Όπως έδειξε με τις φωτογραφίες της, η Laura Wilson, βοηθός του Avedon, χρησιμοποιήθηκαν επίσης ανακλαστήρες για τον έλεγχο του φωτός.

Ο Avedon, όπως και ο Penn, καθοδήγησε τα θέματά του:



Willy Ronis

Απεργία στο εργοστάσιο Σιτροέν, Παρίσι 1938

© The Estate of Willy Ronis / Distribution Agency Rapho



Robert Doisneau  
Οι ποδιές της οδού Ριβολί, Παρίσι, 1978  
© Robert Doisneau / Gamma Rapho





Εικόνα από την προβολή slide του Allan Sekula "Waiting for Teargas" 1999/2000  
Παραχώρηση του Allan Sekula Studio LLC.  
© The Estate of Allan Sekula



Julian Stallabrass  
Ζαπατίστιας, 1996  
© Julian Stallabrass