

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ
ΤΕΧΝΩΝ



«Η Καθιέρωση της Φωτογραφίας ως Τέχνης»

«The Establishment of Photography as an Art Medium»

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Δέσποινα Καραγιαννοπούλου - ΑΜ 16027

Επιβλέπων καθηγητής: Δρ. Δημήτριος Τζίμας, επ.καθηγητής

Αθήνα, 2021

Επιβλέπων καθηγητής και μέλος της εξεταστικής επιτροπής :
Τζίμας Δημήτριος

Μέλος της εξεταστικής επιτροπής : Βλασσάς Γρηγόρης

Μέλος της εξεταστικής επιτροπής : Κοντογεώργης Αριστείδης

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ/ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Καραγιαννοπούλου Δέσποινα του Δημητρίου, με αριθμό μητρώου 51816027 φοιτήτρια του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής/διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδικτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος.

Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του πτυχίου μου».

Η Δηλούσα,



Περίληψη

Η φωτογραφία, μετά την ανακάλυψη της αναγνωρίστηκε ως ένα μέσο με το οποίο μπορούμε να συλλάβουμε και να διατηρήσουμε μια στιγμή στον χρόνο. Σύντομα όμως, οι καλλιτέχνες άλλαξαν τον τρόπο ερμηνείας των φωτογραφικών εικόνων. Από ένα απλό εργαλείο σύλληψης εικόνων του πραγματικού κόσμου, μετατρέπεται σε μέσο τέχνης. Μέσω της φωτογραφίας δεν αποδίδουμε, ούτε και μιμούμαστε απλά την φύση αλλά την δημιουργούμε εκ νέου. Η πτυχιακή αυτή εργασία, έχει ως σκοπό να διερευνήσει την καθιέρωση της φωτογραφίας ως τέχνης, μέσω εκτενούς αναφοράς στην ιστορία της Τέχνης και της Φωτογραφίας, αλλά και φωτογραφικών παραδειγμάτων. Αρχικά, θα εξεταστούν τα πρώτα χρόνια μετά την εφεύρεση της, θα μελετηθούν οι αντιδράσεις των καλλιτεχνών, των κριτικών και των ερωτημάτων που είχαν δημιουργηθεί για τον ρόλο της φωτογραφίας στην τέχνη. Θα εξεταστούν τα φωτογραφικά κινήματα του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα και η επιρροή τους στις υπόλοιπες τέχνες. Τέλος, θα μελετηθεί η θεμελίωση της φωτογραφίας, ως θεωρητικό-καλλιτεχνικό αντικείμενο και η αντιμετώπιση της από τον θεωρητικό και κριτικό λόγο.

Εκτός από την μελέτη στην ιστορία της Τέχνης και της Φωτογραφίας, έπρεπε να γίνει έρευνα και στα πεδία της Φιλοσοφίας και της Θεωρίας της τέχνης, καθώς η έννοια της τέχνης, είναι ρευστή και δεν μπορεί να μελετηθεί χωρίς το αντικείμενο της φιλοσοφίας.

Περιεχόμενα

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	3
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	6
1. ΠΡΩΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΕΦΕΥΡΕΣΗ	7
1.1. Η πρώτη περίοδος 1839-1890.....	7
1.2. Οι αντιδράσεις των καλλιτεχνών	8
1.3. Συζητήσεις σχετικά με τον ρόλο της φωτογραφίας στην τέχνη	9
1.4. Τα πρώτα καλλιτεχνικά κινήματα του 19 ^{ου} αιώνα	12
1.4.1. Ακαδημαϊσμός	12
1.4.2. Νατουραλισμός.....	14
1.4.3. Πικτοριαλισμός.....	15
1.4.4. Photo-Secession	21
2. Η ΤΕΛΕΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΜΕΣΟΥ 1900-1945	25
2.1. Οι αλλαγές στην τέχνη του 20 ^{ου} αιώνα.....	25
2.2. Φωτογραφικός μοντερνισμός	25
2.2.1. Καθαρή φωτογραφία.....	26
2.2.2. Ομάδα F/64	31
2.2.3. Νέα Οπτική	32
2.2.4. Φωτογράμματα	33
2.2.5. Κλόουζ απ.....	36
2.2.6. Φωτομοντάζ-Κολλάζ	43
2.2.7. Σουρεαλισμός.....	44
2.3. Αντιδράσεις των καλλιτεχνών και κριτικών.....	46
2.4. Σύνοψη.....	48
3. Φωτογραφία και Μεταμοντερνισμός	49
3.1. Εισαγωγή	49
3.2. Η Φωτογραφία ως θεωρητικό αντικείμενο.....	50
3.3. Πρακτικές της Μεταμοντέρνας φωτογραφίας.....	53
3.4. Θάνατος της θεωρίας της ζωγραφικής	65

ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	66
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	68

Κατάλογος Εικόνων

EIKONA 1. NADAR, “ <i>THE INGRATITUDE OF PAINTING REFUSING THE SMALLEST PLACE IN THE EXHIBITION TO PHOTOGRAPHY TO WHOM IT OWES SO MUCH</i> ” LE JOURNAL AMUSANT, 1857, ΕΘΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΟΥ ΠΑΡΙΣΙΟΥ	8
EIKONA 2. OSCAR GUSTAV REJLANDER, <i>TWO WAYS OF LIFE</i> , ΕΚΤΥΠΩΣΗ: J DUDLEY JOHNSTON, 1857, ΕΚΤΥΠΩΣΗ 1920, THE ROYAL PHOTOGRAPHIC SOCIETY COLLECTION AT THE NATIONAL MEDIA MUSEUM, BRADFORD, ΗΝΩΜΕΝΟ ΒΑΣΙΛΕΙΟ.....	13
EIKONA 3. HENRY PEACH ROBINSON, <i>FADING AWAY</i> , 1858, ROYAL PHOTOGRAPHIC SOCIETY, ΑΓΓΛΙΑ.....	14
EIKONA 4. RENE LEBEGUE, <i>ACADEMIE</i> , 1902, METROPOLITAN MUSEUM OF ART, ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ, ΣΥΛΛΟΓΗ ALFRED STIEGLITZ, 1933.....	16
EIKONA 5. ALICE BOUGHTON, <i>CHILDREN – NUDE</i> , 1902, METROPOLITAN MUSEUM OF ART, ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ, ΣΥΛΛΟΓΗ ALFRED STIEGLITZ, 1933	17
EIKONA 6. E.J., CONSTANT PUYO, <i>SUMMER</i> , 1903, METROPOLITAN MUSEUM OF ART, ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ, ΣΥΛΛΟΓΗ ALFRED STIEGLITZ, 1933	17
EIKONA 7. EDWARD STEICHEN, <i>WOODS INTERIOR</i> , 1898, METROPOLITAN MUSEUM OF ART, ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ, ΣΥΛΛΟΓΗ ALFRED STIEGLITZ, 1933	18
EIKONA 8. FREDERICK H. EVANS, <i>KELMSCOTT MANOR: IN THE ATTICS</i> , 1896, ΜΟΥΣΕΙΟ J. PAUL GETTY, ΛΟΣ ΆΝΤΖΕΛΕΣ.....	19
EIKONA 9. HANS WATZEK , <i>STILL LIFE</i> , 1901, ART MUSEUM , PRINCETON UNIVERSITY, PRINCETON, N.J.....	19
EIKONA 10. ROBERT DEMACHY, <i>A BALLERINA</i> , 1900, BILL & DORIS RAUHAUSER	20
EIKONA 11. CLARENCE WHITE, <i>NUDE</i> , c.1909, JOHN SPENCER FUND.....	20
EIKONA 12. KARL STRUSS, <i>ARVENE LOW TIDE</i> , ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ, 1911, KARL STRUSS ESTATE, KOPEIKIN GALLERY	22
EIKONA 13. ALVIN LANGDON COBURN , <i>BROOKLYN BRIDGE FROM A ROOF TOP</i> , ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ 1905, ALVIN LANGDON COBURN / GEORGE EASTMAN HOUSE.....	23
EIKONA 14. HEINRICH KÜHN, <i>THE ARTIST’S UMBRELLA</i> , 1908, THE THOMAS WALTHER COLLECTION	24
EIKONA 15. ALFRED STIEGLITZ, <i>EQUIVALENT</i> , 1930, ESTATE OF ALFRED STIEGLITZ/ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ.....	27
EIKONA 16. ALFRED STIEGLITZ, <i>EQUIVALENT</i> , 1923, THE MUSEUM OF MODERN ART/ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ.....	27
EIKONA 17. LOUIS DUCOS DU HAURON, <i>SELF PORTRAIT</i> , 1888, SOCIETE FRANCAISE DE PHOTOGRAPHIE, ΠΑΡΙΣΙ.....	29

EIKONA 18. ANDRE KERTESZ, <i>DISTORTION No.4</i> , 1933, SUSAN HARDER GALLERY, NEA YOPKH, ESTATE OF ANDRE KERTESZ.....	30
EIKONA 19. CHRISTIAN SCHAD, <i>SCHADOGRAPH 1918</i> , ARTISTIS RIGHTS SOCIETY (ARS), NEA YOPKH 2021	33
EIKONA 20. MAN RAY (EMMANUEL RADNITZKY), MAN RAY TRUST / ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NEW YORK / ADAGP, ΠΑΡΙΣΙ.....	34
EIKONA 21. LASZLO MOHOLY-NAGY, <i>PHOTOGRAM</i> , 1925/28, THE MUSEUM OF FINE ARTS, HUSTON, HATTULA MOHOLY-NAGY / ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NEA YOPKH 2017.....	35
EIKONA 22. LASZLO MOHOLY-NAGY, <i>UNTITLED 1925</i> , ARTISTS RIGHT SOCIETY (ARS), NEA YOPKH, BONN, 2021	36
EIKONA 23. KARL BLOSSFELDT, <i>PLANTSTUDIE 1928</i> , URFORMEN DER KUNST : PHOTOGRAPHISCHE PFLANZENBILDER.....	37
EIKONA 24. KARL BLOSSFELDT, <i>PLANTSTUDIE 1928</i> , URFORMEN DER KUNST : PHOTOGRAPHISCHE PFLANZENBILDER.....	37
EIKONA 25. ALBERT RENGER- PATZSCH, <i>ECHEVERIA</i> , 1922, © 2021 / ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NEA YOPKH / VG BILD-KUNST, ΓΕΡΜΑΝΙΑ.....	38
EIKONA 26. HANS FINSLER, <i>INCANDESCENT LAMP</i> , 1928, STIFTUNG MORITZBURG, KUNSTMUSEUM DES LANDES. SACHSEN-ANHALT	39
EIKONA 27. ALEXANDER RODCHENKO, <i>PIONEER-TRUMPET PLAYER</i> , 1930, MOSCOW HOUSE OF PHOTOGRAPHY MUSEUM.....	40
EIKONA 28. ALEXANDER RODCHENKO, <i>PORTRAIT OF MOTHER</i> , 1924, MOSCOW HOUSE OF PHOTOGRAPHY MUSEUM.....	41
EIKONA 29. LUCIA MOHOLY, <i>FLORENCE HENRI 1927</i> , JULIEN LEVY COLLECTION, GIFT OF JEAN AND JULIEN LEVY	42
EIKONA 30. MAX BURCHARTZ, <i>EYES OF LOTTE 1928</i> , ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NEA YOPKH / VG BILD-KUNST, ΓΕΡΜΑΝΙΑ	42
EIKONA 31. MAN RAY, <i>DUST BREEDING</i> , 1920, ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NEA YOPKH, 2021	45
EIKONA 32. JEFF WALL, <i>THE DESTROYED ROOM</i> , 1978, COLLECTION OF THE NATIONAL GALLERY OF CANADA, OTTAWA.....	55
EIKONA 33. EUGÈNE DELACROIX, <i>THE DEATH OF SARDANAPALUS</i> , 1827, COLLECTION OF THE LOUVRE, ΠΑΡΙΣΙ	55
EIKONA 34. JEFF WALL, <i>PICTURE FOR WOMEN</i> , 1979, CENTRE GEORGES POMPIDOY.....	56
EIKONA 35. .EDOUARD MANET, <i>A BAR AT THE FOLIES-BERGERE</i> , 1882, COURTAULD INSTITUTE OF ART	56

EIKONA 36. JEFF WALL, <i>A SUDDEN GUST OF WIND (AFTER HOKUSAI)</i> , 1993, TATE GALLERY FOUNDATION & THE ART FUND 1995	57
EIKONA 37. KATSUSHIKA HOKUSAI, <i>EJIRI IN SURUGA PROVINCE (SUNSHŪ EJIRI)</i> , HENRY L. PHILLIPS COLLECTION, BEQUEST OF HENRY L. PHILLIPS, 1939	57
EIKONA 38. CINDY SHERMAN, <i>UNTITLED FILM STILL #21</i> , 1978, HORACE W. GOLDSMITH FUND THROUGH ROBERT B. MENSCHER	59
EIKONA 39. CINDY SHERMAN, <i>UNTITLED FILM STILL #25</i> , 1978, COURTESY OF THE ARTIST AND METRO PICTURES, NEA YOPKH.....	60
EIKONA 40. JOAN FONTCUBERTA, <i>KARCHOFA SARDINAE HERBARIUM</i> , BARCELONA, 1955, GENERALITAT DE CATALUNYA, NATIONAL PHOTOGRAPHY COLLECTION, 1999.....	60
EIKONA 41. KARL BLOSSFELDT, <i>ADIANTUM PEDATUM</i> , 1898-1926, 2021 KARL BLOSSFELDT / ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NEA YOPKH	61
EIKONA 42. ROBERT HEINECKEN , <i>ARE YOU REA #1</i> , 1964-68, THE ROBERT HEINECKEN TRUST, 2021	62
EIKONA 43. VICTOR BURGIN, <i>LIFE DEMANDS A LITTLE GIVE AND TAKE</i> , 1974	64
EIKONA 44. VICTOR BURGIN, <i>POSSESSION</i> , 1976.....	64

Εισαγωγή

Έχουν πραγματοποιηθεί πολλαπλές συζητήσεις περί του, αν η φωτογραφία θεωρείται τέχνη ή αν είναι ισάξια των υπολοίπων τεχνών. Άλλες μελέτες προσεγγίζουν το θέμα ιστορικά, άλλες φιλοσοφικά και άλλες μέσω ανάλυσης φωτογραφικών παραδειγμάτων. Σκοπός της πτυχιακής εργασίας μου, είναι να εξετάσει πότε και με ποιό τρόπο η φωτογραφία καθιερώθηκε ως τέχνη, μελετώντας όλα τα παραπάνω.

Στα πλαίσια αυτής της μελέτης θα δούμε, την εξέλιξη της φωτογραφίας και της έννοιας της τέχνης γενικότερα. Θα μελετήσουμε, τις αντιδράσεις της καλλιτεχνικής κοινότητας ως προς τη φωτογραφία στο πέρασμα του χρόνου, τις κατακτήσεις της σε παγκόσμιο επίπεδο και την επιρροή της στις υπόλοιπες τέχνες.

Για να πραγματοποιηθεί η παραπάνω μελέτη, έγινε έρευνα στην Ιστορία της Τέχνης και της Φωτογραφίας, σε πεδία Θεωρητικά, Φιλοσοφικά και Κοινωνιολογικά. Επιπλέον πηγή πληροφοριών, αποτέλεσε το διαδίκτυο, προσφέροντας καλλιτεχνικό υλικό, πρόσβαση σε άρθρα - έντυπα ηλεκτρονικής μορφής και κείμενα φιλοσόφων και κριτικών της τέχνης.

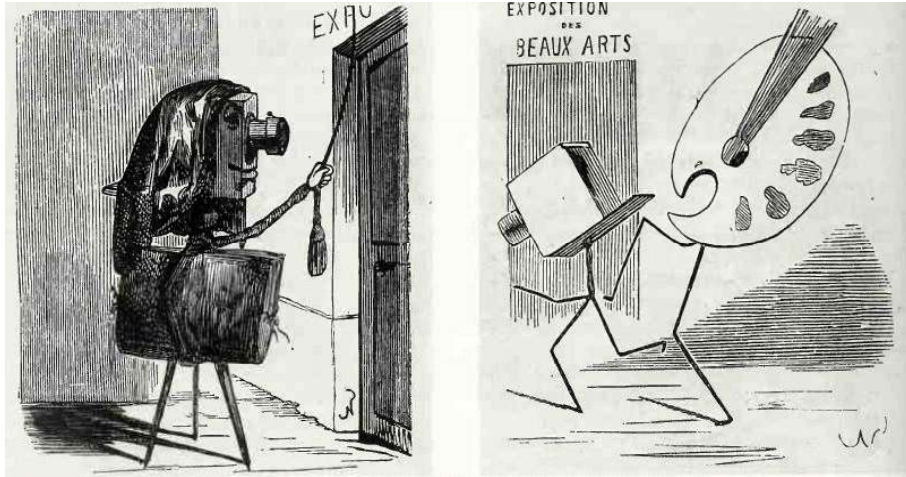
1. ΠΡΩΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΕΦΕΥΡΕΣΗ

1.1. Η πρώτη περίοδος 1839-1890

Η απάντηση στην ερώτηση «Είναι η φωτογραφία τέχνη;» σήμερα μπορεί να φαίνεται εύκολη, όμως, τις πρώτες δεκαετίες μετά την ανακάλυψή της η φωτογραφία δεν αντιμετωπίστηκε με τον ίδιο τρόπο, όπως σήμερα. Η φωτογραφία, λόγω της μηχανικής φύσης της, αποτελεί ένα διττό μέσο, που δεν μπορεί εύκολα να προσαρμοστεί στα παραδοσιακά σχήματα της καλλιτεχνικής έκφρασης. Άλλοι φωτογράφοι γίνονται καταγραφείς, άλλοι προσπαθούν να δώσουν στην φύση μια διαφορετική οπτική, κάποιοι χρησιμοποιούν την κάμερα, για να μιμηθούν τα θέματα και το στυλ της «υψηλής» τέχνης, ενώ άλλοι στράφηκαν σε φωτογραφίες για πληροφορίες και ιδέες.

Η εποχή αυτή περιγράφεται πολύ σωστά από την Susan Sontag: «Η ιστορία της φωτογραφίας μπορεί να συνοψιστεί ως η διαμάχη ανάμεσα σε δύο επιταγές, την εξιστόρηση της αλήθειας και την ωραιοποίηση των εικόνων της φύσης, που παραπέμπει στις Καλές Τέχνες.» (Sontag S., 1993, σ.88).

Στην πρώτη περίοδο στην προσπάθεια των φωτογράφων να θεωρηθεί και η φωτογραφία ως μια από τις Καλές Τέχνες, βλέπουμε αναρίθμητες, αντιφατικές δηλώσεις ως προς το μέσο. Ο ζωγράφος Paul Delaroche ισχυρίζεται ότι η δαγκεροτυπία θα σημάνει το τέλος της ζωγραφικής και συμπληρώνει αναφέροντας αργότερα σε ένα γράμμα του, πως το αντικείμενο της φωτογραφίας θα βοηθήσει πολύ τους γραφίστες (Rosenblum, 1997, σ.209). Εκείνη την εποχή η απόρριψη του μέσου αλλά και η αποδοχή του για ειδικούς σκοπούς ήταν κάτι το πολύ συνηθισμένο στον καλλιτεχνικό χώρο. Στις γελοιογραφίες του Nadar (εικ.1) βλέπουμε την καλλιτεχνική κοινότητα να αρνείται την φωτογραφία ως αντάξιο μέσο τέχνης, αλλά ταυτόχρονα να την χρησιμοποιεί για να βελτιώσει το δικό της προϊόν.



Εικόνα 1. Nadar, “*The ingratitude of painting refusing the smallest place in the exhibition to photography to whom it owes so much*” Le journal amusant, 1857, Εθνική βιβλιοθήκη του Παρισιού

1.2. Οι αντιδράσεις των καλλιτεχνών

Έτσι, λοιπόν, βλέπουμε ποικίλες αντιδράσεις από τους καλλιτέχνες ως προς την αντιμετώπιση της φωτογραφίας ως τέχνης ή όχι.

Πολλοί ζωγράφοι, που ασχολούνταν με τις μινιατούρες, αρχίζουν να ασχολούνται και με την δαγκεροτυπία. Άλλοι ενσωματώνουν τη ζωγραφική στην φωτογραφία, όπως βλέπουμε στην περίπτωση του ζωγράφου της βασίλισσας Βικτώριας, Henry Collen (Taylor R., 1840-1860), ενώ άλλοι την εγκαταλείπουν τελείως. Πολλοί, όμως, όπως και ο Ingres, χρησιμοποιούν την φωτογραφία ως βοήθημα στην ζωγραφική τους τέχνη, μαζεύοντας υλικό από πόζες και τοπία. Παρ' όλα αυτά όμως, συνεχίζουν να αρνούνται έντονα την επιρροή, που έχει η φωτογραφία στην τέχνη και στο προσωπικό τους όραμα (Gernsheim H&A, 1968, σ.92-93).

Ο Francis Wey -φιλόλογος, συγγραφέας, καλλιτέχνης αλλά και κριτικός τέχνης- παραθέτει ένα αναλυτικό κείμενο για το πώς η φωτογραφία είναι ένα πολύ σημαντικό μέσο για την συλλογή υλικού για τους ζωγράφους. Οι εικόνες της κάμερας θα καταφέρουν να εμπνεύσουν και να οδηγήσουν τους καλλιτέχνες να δημιουργήσουν έργα με μεγαλύτερη φυσικότητα και γραφική απεικόνιση της ανατομίας, της ένδυσης και της έκφρασης. Το 1851 γράφει ότι: «η φωτογραφία θα είναι ο καρπός της επανάστασης ενάντια στο σύστημα του μανάλ» (Francis W., 1851), αναγνωρίζοντας έτσι τον ρόλο της φωτογραφίας στο ανατρεπτικό κοινωνικό και καλλιτεχνικό κλίμα της εποχής.

Ο κριτικός και ποιητής Charles Baudelaire γράφει ένα κείμενο ως απάντηση σε μια έκθεση φωτογραφίας στη Διεθνή Έκθεση του 1859 αναφέροντας, ότι οι τεμπέληδες και ανεπιθύμητοι ζωγράφοι θα γίνονταν φωτογράφοι. Υποβάθμιζε την φωτογραφία ως έναν ταπεινό υπηρέτη της τέχνης και της επιστήμης και πίστευε ότι δεν θα μπορέσει ποτέ να υπερβεί την «εξωτερική πραγματικότητα» (Baudelaire C.,1859). Για αυτόν, αλλά και για πολλούς άλλους ιδεαλιστές, η φωτογραφία συνδέθηκε με την μεγάλη βιομηχανική τρέλα της εποχής, η οποία μέσα από τα μάτια τους θα ασκούσε καταστροφικές συνέπειες στον πνευματικό κόσμο της τέχνης. «Αν η φωτογραφία επιτρέπεται να συμπληρώσει την τέχνη σε κάποιες από τις λειτουργίες της, σύντομα θα αντικαταστήσει ή θα διαφθείρει και τα δύο... Είναι καιρός γι' αυτή να επιστρέψει στο αληθινό της καθήκον, το οποίο είναι να είναι υπηρέτρια των επιστημών και των τεχνών – αλλά η πιο ταπεινή υπηρέτρια όπως η τυπογραφία και η στενογραφία, οι οποίες ούτε δημιούργησαν ούτε συμπλήρωσαν την λογοτεχνία... Αν της επιτραπεί να καταπατήσει τη σφαίρα του αόριστου και της φαντασίας, του οποίου η αξία βασίζεται αποκλειστικά σε αυτό που προσθέτει η ψυχή ενός ανθρώπου, τότε αυτό θα είναι το χειρότερο για εμάς...» (Baudelaire C,1815-1900,σ.666-668).

Ο πρώτος καλλιτέχνης, που είναι ολοφάνερο, ότι καλωσορίζει την φωτογραφία αναγνωρίζοντας όμως τους περιορισμούς της, είναι ο Eugene Delacroix. Ο ίδιος δηλώνει πως λυπάται που μια τόσο υπέροχη εφεύρεση ήρθε τόσο αργά στην ζωή του. Έκανε μαθήματα δαγκεροτυπίας και έφτιαξε κάποιες κλισέ εκτυπώσεις. Σε ένα ημερολόγιό του γράφει ότι ο καλλιτέχνης θα μπορέσει να φτάσει σε ύψη που δεν μπορούμε να ξέρουμε ακόμη (Delacroix E.,1853,σ.314).

1.3. Συζητήσεις σχετικά με τον ρόλο της φωτογραφίας στην τέχνη

Το ερώτημα, αν η φωτογραφία είναι χρήσιμη μόνο ως ντοκουμέντο ή και ως τέχνη, αποτέλεσε δημοφιλές θέμα και στην Αγγλία. Στο έργο του «Treatise on the art of photography» 1841 ο Robert Hunt τόνισε την διαδικασία παρά την αισθητική του μέσου σημειώνοντας παράλληλα ότι η φωτογραφία βελτίωσε την αισθητική του κοινού, καθώς η φύση στην ωμή πλευρά της είναι πολύ πιο όμορφη από κάθε παραγωγή της από ανθρώπινο χέρι (Hunt R.,1841,σ.92).

Σε ένα από τα άρθρα της Lady Eastlake «Photography» μιλάει για την σχέση της

αλήθειας και της πραγματικότητας με αυτή της ομορφιάς. Σημειώνει ότι η αλήθεια και η πραγματικότητα είναι στοιχεία που προσφέρει η κάμερα, αλλά η τέχνη πρέπει να είναι και όμορφη. Συμπληρώνει πως η ομορφιά είναι αποτέλεσμα γούστου, πνεύματος και διάνοιας, κάτι που δεν μπορεί να υπάρξει σε ένα μέσο, που μπορεί να παράγει υπέρ ρεαλιστικές εικόνες μέσω μιας συσκευής. Καταλήγει στην άποψη πως η φωτογραφία έχει τον δικό της ρόλο να παίζει και ότι δεν πρέπει να είναι σε ανταγωνισμό με την τέχνη (A.D. Coleman,1857).

Μεταξύ του 1851 και 1862 μεμονωμένοι φωτογράφοι, ανάμεσά τους οι Antoine Claudet και Andre Adolphe Disderi, μέσω της δημοσίευσης άρθρων και επιστολών σε περιοδικά, προσπάθησαν να αναλύσουν τις αισθητικές ομοιότητες και διαφορές μεταξύ των γραφικών τεχνών και της φωτογραφίας, ώστε να αποφασιστεί αν η φωτογραφία ήταν ή δεν ήταν τέχνη. Κουρασμένοι πια από τις επαναλαμβανόμενες διαμάχες, οι φωτογράφοι και οι οπαδοί της εξέφρασαν μια άποψη για το φωτογραφικό μέσο και την αισθητική, που αποτελεί τη βάση του ακόμη και σήμερα. Η άποψη αυτή συνοψίστηκε σε ένα χωρίο που δημοσιεύτηκε στο Photographic Journal στις αρχές του 1862 από έναν άγνωστο συγγραφέα. Φαινομενικά απευθύνεται στο ερώτημα για το αν πρέπει η φωτογραφία να θεωρηθεί ως καλή τέχνη. Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι η ερώτηση δεν πρέπει να είναι, αν η φωτογραφία μπορεί να θεωρηθεί ως καλή τέχνη και ούτε η ζωγραφική ούτε η γλυπτική μπορεί να το κάνει αυτό. Το ερώτημα θα πρέπει να είναι, αν η φωτογραφία είναι ικανή για καλλιτεχνική έκφραση και αν στα χέρια ενός πραγματικού καλλιτέχνη μπορεί να γίνει έργο τέχνης (Α.Σ.,1862).

Μια παρόμοια άποψη ήρθε στο φως από τον Γάλλο νατουραλιστή Louis Figuiet στο «Catalogue of the 1859 Salon of photography». Ο Figuiet ήταν ένας από τους γνωστούς επιστήμονες της εποχής, που ήταν πεπεισμένος ότι η καλλιτεχνική έκφραση αλλά και το μαζικό γούστο θα βελτιώνονταν από την φωτογραφία. Ο φακός είναι ένα υλικό, όπως το μολύβι και το πινέλο, έτσι και η φωτογραφία είναι σαν την διαδικασία της ζωγραφικής. Αυτό που κάνει τον καλλιτέχνη δεν είναι η διαδικασία αλλά το συναίσθημα (Figuiet L.,1860,σ.14).

Στις αρχές του 1850 φωτογραφικές εκτυπώσεις άρχισαν να εμφανίζονται σε εκθεσιακούς χώρους και γκαλερί αλλά προέκυψαν προβλήματα ταξινόμησης, αφού δεν τοποθετούνταν στον τομέα των Καλών Τεχνών, αλλά των επιστημών. Όμως,

φωτογραφικές οργανώσεις άρχισαν να τοποθετούν σε εκθέσεις χιλιάδες φωτογραφίες σύμφωνα με τα πρότυπα των ακαδημαϊκών ινστιτούτων ζωγραφικής, προκαλώντας έντονη κριτική από τον Τύπο (Goodwin M.,1983).

Ενώ ο αγώνας για την αποδοχή των φωτογραφικών μηχανών ως τέχνη συνεχιζόταν από μια μικρή ομάδα φωτογράφων με ισχυρή αισθητική άποψη, μια νέα ομάδα ατόμων, που ασκούσε μεγαλύτερη επιρροή στον γενικό πληθυσμό, ήταν καθ' οδόν. Συνειδητοποιώντας ότι η ακριβής αναπαραγωγή έργων τέχνης θα μπορούσε να είναι εμπορικά και πολιτιστικά επωφελής, ένας μεγάλος αριθμός επαγγελματιών φωτογράφων από όλη την Ευρώπη ξεκινάει το 1850 να δημοσιεύει φωτογραφικές εκτυπώσεις από αριστουργήματα τέχνης της Δύσης. Έτσι, οι εικόνες της κάμερας γίνονται ο κύριος προμηθευτής οπτικών αντικειμένων, γεγονός που φέρνει επανάσταση στο κοινό, καθώς υπάρχει πια πρόσβαση στην εικαστική κληρονομιά του κόσμου. Ξεκινούν να φωτογραφίζουν και αντικείμενα τέχνης, καθώς υπήρχε η πεποίθηση ότι, αν άρχιζε να υπάρχει οικειότητα με αριστοτεχνικά έργα, τότε θα ανυψωνόταν το πνεύμα όλων των ανθρώπων, κάτι που θα επηρέαζε και την καθημερινή τους ζωή (π.χ. καλύτερη ενδυμασία, διακόσμηση και γενικότερα πιο εκλεπτυσμένο γούστο).

Οι φωτογραφικές αναπαραγωγές είχαν βαθιά επίδραση στην Ιστορία της Τέχνης. Για πρώτη φορά είχαμε ακριβή αντίγραφα, που επέτρεψαν στους μελετητές να ορίσουν χρονολογίες, να εντοπίσουν ίχνη εξέλιξης και να κάνουν αισθητική κριτική. Εκτός από το να κάνουν γνωστά στον απλό κόσμο έργα τέχνης της Δύσης, οι φωτογράφοι έκαναν και λιγότερο πιο ορατά έργα γνωστά, αφυπνίζοντας παράλληλα το ενδιαφέρον για τα αντικείμενα αρχαίων πολιτισμών και κοινωνιών. Είναι αδύνατον, λοιπόν, να φανταστούμε, πώς θα είχε γίνει η μελέτη των οπτικών τεχνουργημάτων χωρίς την φωτογραφία.

1.4. Τα πρώτα καλλιτεχνικά κινήματα του 19ου αιώνα

Κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα έργα τέχνης από όλα τα μέσα άρχισαν να προσελκύουν το ενδιαφέρον της αστικής τάξης. Ξεκίνησαν να κυκλοφορούν άρθρα από φωτογραφικές οργανώσεις αλλά και από κριτικούς τέχνης σχετικά με αυτά, που πρέπει ή δεν πρέπει να ακολουθούν οι φωτογράφοι. Παρατηρούμε μια τάση οι φωτογραφίες να είναι όμορφες και να αποτελούν έμπνευση. Οι φωτογράφοι, λοιπόν, δημιουργούν εικόνες still life, πορτραίτα με μοντέλα σε αλληγορικά κουστούμια αλλά και σύνθετες εικόνες (composite), με σκοπό να συναγωνιστούν την «υψηλή τέχνη». Ακόμη, μερικοί φωτογράφοι, για να αποφύγουν την μεγάλη ακρίβεια, που προσφέρει η μηχανή, αρχίζουν και χρησιμοποιούν διάφορες τεχνικές, όπως να λερώνουν τον φακό τους, να κουνάνε το τρίποδο κατά την διάρκεια της λήψης ή να θολώνουν την εικόνα κατά την διάρκεια της εκτύπωσης.

1.4.1. Ακαδημαϊσμός

Οι εκφραστές του Ακαδημαϊσμού (1856-1900) μετέφεραν το ενδιαφέρον στο περιεχόμενο των εικόνων τους και όχι στην τεχνική. Οι Άγγλοι φωτογράφοι αρχίζουν να δημιουργούν ιστορίες με τις εικόνες τους χρησιμοποιώντας συνδυαστική (combination) εκτύπωση. Έτσι, ενώνουν πολλές φωτογραφίες, ώστε να κοντρολάρουν καλύτερα την αφήγηση της δουλειάς τους.

Ο Oscar Rejlander, ήταν σημαντικός εκπρόσωπος του κινήματος και ο πρώτος που έφτιαξε εικόνες φαντασίας χρησιμοποιώντας την τεχνική της σύνθεσης πολλών εικόνων. Το 1857 δουλεύει πάνω σε ένα μεγάλο έργο με τίτλο «Two ways of life» (εικ. 2), μια εικόνα που δημιουργήθηκε από τριάντα διαφορετικά αρνητικά και από δεκαέξι επαγγελματίες. Αντιπροσωπεύει την αλληγορία μεταξύ καλού και κακού έχοντας σκοπό να συναγωνιστεί θεματικά και στιλιστικά τους πίνακες και τις φωτογραφίες, που είχαν εισαχθεί στην έκθεση του «Manchester art treasures exhibition» το 1857. Η υποδοχή του ήταν αμφιλεγόμενη και διχαστική. Οι επαγγελματίες φωτογράφοι το θαύμαζαν ως τεχνικό θαύμα, ενώ μερικοί ερασιτέχνες θεώρησαν ότι είναι πολύ τεχνητό (Paul Getty J.,2019). Ακόμη, απέσπασε αρνητικά σχόλια για την απεικόνιση γυμνών αντρών με γυναίκες. Παρόλο που η βασίλισσα Βικτώρια και ο πρίγκιπας Άλμπερτ αγόρασαν ένα αντίγραφο, οι κριτικοί δεν το

αναγνώρισαν σαν έργο υψηλής τέχνης, καθώς η σύνθεσή του έγινε μέσα από μηχανικές συσκευές.



Εικόνα 2. Oscar Gustav Rejlander, *Two Ways of Life*, Εκτύπωση: J Dudley Johnston, 1857, εκτύπωση 1920, The Royal Photographic Society Collection at the National Media Museum, Bradford, Ηνωμένο Βασίλειο

Ο Henry Peach Robinson βλέποντας την δουλειά του Rejlander εντάχθηκε και αυτός στο κίνημα του Ακαδημαϊσμού και άρχισε να ασχολείται με το φωτομοντάζ. Ο ίδιος υποστήριζε ότι: «Μία μέθοδος που δεν θα έχει πάρει αλλαγές από τον καλλιτέχνη δεν μπορεί να ονομάζεται τέχνη» (Rosenblum N.,1997,σ.229). Το πιο γνωστό έργο του «Fading Away» (εικ.3) δείχνει τον θάνατο μιας νέας γυναίκας και δημιουργήθηκε από πέντε διαφορετικά αρνητικά. Αποκτήθηκε από το βασιλικό ζευγάρι και το επαίνεσαν ως εξαιρετικά συναισθηματικό. Όμως, παρότι η εικόνα αποτελούσε σκηνοθετικό έργο, επικρίθηκε ως νοσηρό και δυσάρεστο (Μαρκίδου N.,2015,σ.46). Ο Robinson απέφυγε να ξανακάνει συναισθηματικά φορτισμένα έργα για περίπου τριάντα χρόνια.



Εικόνα 3. Henry Peach Robinson, *Fading Away*, 1858, Royal Photographic Society, Αγγλία

1.4.2. Νατουραλισμός

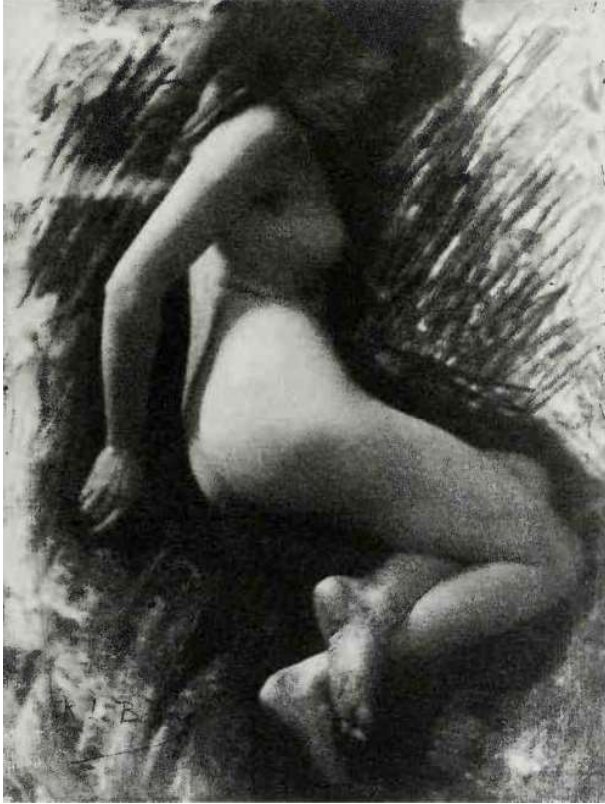
Ο Νατουραλισμός (1879-1900) αποτέλεσε ένα ακόμη φωτογραφικό κίνημα του τέλους του 19ου αιώνα. Λόγω των πολλών φωτομοντάζ και την αστικοποίηση της φωτογραφίας από εικόνες μαζικής παραγωγής όλων των ειδών, δημιουργείται το κίνημα αυτό σαν ένα είδος διαμαρτυρίας. Ο Νατουραλισμός, με κύριο εκφραστή του τον Peter Henry Emerson, είχε σκοπό να μετατρέψει την φωτογραφική όραση σε μια προσομοίωση της πραγματικής όρασης του ανθρώπινου ματιού. Έτσι, λοιπόν, όπως το μάτι εστιάζει σε ένα μόνο σημείο ενός τοπίου, έτσι πρέπει και η φωτογραφία. Κύριο χαρακτηριστικό των φωτογραφιών αυτών είναι ότι ένα σημείο είναι εστιασμένο με ακρίβεια, ενώ η διαύγεια της εικόνας γύρω από αυτό είναι μικρότερη (Μαρκίδου Ν.,2015,σ.47-48). Σε ένα άρθρο του 1889 με τίτλο «Naturalistic Photography» ο Emerson διατυπώνει την άποψη ότι όλες οι εικόνες πρέπει να αντικατοπτρίζουν την φύση «με αληθινά συναισθήματα, ψευδαίσθηση της αλήθειας και με διακόσμηση» (Α.Σ.,Britannica,2018) και ότι μόνο έτσι θα μπορούσαν οι φωτογραφίες να σταθούν στο ίδιο ύψος με τις υπόλοιπες εικαστικές τέχνες χωρίς να βασίζονται σε ειδικές τεχνικές κατά τη διάρκεια της εκτύπωσης ή πάνω στα αρνητικά. Για τον Emerson ο Νατουραλισμός αποτελούσε ένα συμπλήρωμα του Ιμπρεσιονισμού. «Η φύση είναι γεμάτη εκπλήξεις και είναι καλύτερη όταν

ζωγραφίζεται όπως είναι στην πραγματικότητα». «Ο ρεαλισμός είναι ψευδής προς την φύση, ενώ ο νατουραλισμός είναι αναλυτικός και αληθινός» (Rosenblum N.,1997,σ.238). Ο Emerson, φωτογραφίζει στις αρχές του 1882 για οκτώ χρόνια, τα μέρη στην ανατολική Αγγλία και οι νατουραλιστικές απόψεις του συναγωνίζονται τις πικτοριαλιστικές ιδέες του Robinson, στις οποίες θα αναφερθούμε αμέσως μετά.

1.4.3. Πικτοριαλισμός

Ένα από τα κύρια καλλιτεχνικά κινήματα της εποχής αποτέλεσε ο Πικτοριαλισμός (1870-1910). Ο στόχος του κινήματος ήταν η προώθηση της φωτογραφίας ως έργο τέχνης. Ξεκινώντας από την πεποίθηση ότι οι εικόνες της κάμερας μπορούν να δημιουργήσουν συναισθήματα και αισθήσεις και με την ιδέα να τρέφεται από αυτή του Νατουραλισμού, που διατυπώθηκε από τον Emerson, οι φωτογράφοι του κινήματος είχαν την άποψη ότι οι φωτογραφίες πρέπει να εστιάζουν πιο πολύ στην αναπαράσταση της ομορφιάς και όχι της πραγματικότητας. Πίστευαν ότι η οπτική ευκρίνεια και η ακριβής καταγραφή περιορίζουν το μέσο αλλά και την αυτο-έκφραση του δημιουργού και για αυτό επιτρέπουν την χειραγώγηση της εικόνας, ως ένα μέσο έκφρασης του εαυτού. Ο Robert Demachy, ένας από τους κύριους εκφραστές του κινήματος, αναφέρει ότι: «Ένα έργο τέχνης πρέπει να είναι μια μεταγραφή και όχι ένα αντίγραφο της φύσης. Η ομορφιά στην φύση δεν έχει καμία σχέση με την ποιότητα που αναδεικνύει ένα έργο σε τέχνη. Αυτή η ιδιαίτερη ποιότητα επιτυγχάνεται από τον τρόπο του καλλιτέχνη να εκφράσει τον εαυτό του. Με άλλα λόγια, δεν υπάρχει ούτε ένα ψήγμα ακόμα και στην πιο όμορφη σκηνή φύσης. Η τέχνη ανήκει στον άνθρωπο αποκλειστικά, είναι υποκειμενική και όχι αντικειμενική. Εάν κάποιος επιμελώς αντιγράφει τη φύση, ανεξαρτήτως αν το κάνει με το χέρι και το μολύβι ή με το φωτογραφικό φακό, μπορεί να είναι εξαιρετικός καλλιτέχνης γενικά αλλά αυτή η συγκεκριμένη δουλειά του δεν μπορεί να θεωρηθεί τέχνη» (Demachy R.,1907,σ.358-359). Οι καλλιτέχνες του κινήματος μέσω της δουλειάς τους ήθελαν να αλλάξουν την μέχρι τότε πεποίθηση, που υπήρχε στο κοινό, ότι η φωτογραφική μηχανή δεν μπορεί να αναπαράγει τον προσωπικό, ανθρώπινο συναισθηματισμό, που δημιουργείται μέσω της συνεργασίας του μυαλού, του χεριού και του ματιού (Pennell J.,1897,σ.51). Οι πικτοριαλιστές χρησιμοποιούσαν ειδικές τεχνικές στην εκτύπωση, για να εκφράσουν το προσωπικό τους στυλ στις εικόνες

τους, κάτι που εθεωρείτο ως σήμα κατατεθέν της καλλιτεχνικής φωτογραφίας (εικ.4,5,6). Μέσω των διαφόρων τεχνικών μπορούσαν να ελέγξουν τις τονικότητες της εικόνας καθώς και να αφαιρέσουν λεπτομέρειες, που θεωρούσαν ότι ήταν πολύ περιγραφικές.



Εικόνα 4. Rene Lebegue, *Academie*, 1902, Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη, Συλλογή Alfred Stieglitz, 1933



Εικόνα 5. Alice Boughton, *Children – Nude*, 1902, Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη, Συλλογή Alfred Stieglitz, 1933



Εικόνα 6. E.J., Constant Puyo, *Summer*, 1903, Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη, Συλλογή Alfred Stieglitz, 1933

Η θεματολογία τους ήταν όμοια με αυτή της ακαδημαϊκής ζωγραφικής και είχε παρόμοιο ύφος με το κίνημα του Ιμπρεσιονισμού (Μαρκίδου Ν.,2015,σ.44). Φωτογραφίζουν με τρόπο ειδικό, που δεν θα καταφέρει να οδηγήσει τον θεατή να συσχετίσει τα θέματα με την πραγματικότητα, το καθαρό φυσικό τοπίο, τους πραγματικούς χώρους και τα αντικείμενα, τον άνθρωπο και τη γυμνή φιγούρα (εικ.7,8,9,10,11). Τέλος, μερικοί ασχολούνται με αλληγορικά ή λογοτεχνικά θέματα, τοποθετώντας τα σε κουστούμια και με αντικείμενα παλαιότερων εποχών, κάτι όμως που δεν είχε ιδιαίτερη απήχηση και θεωρήθηκε από πολλούς σαν αποτυχία (Rosenblum Ν.,1997). Οι πικτοριαλιστές ήταν οργανωμένοι σε λέσχες και φωτογραφικούς συλλόγους αδιαφορώντας για τις εμπορικές και επιστημονικές πλευρές της φωτογραφίας. Σκοπός τους ήταν να διαφημίσουν την φωτογραφία ως τέχνη και να την καθιερώσουν ως ίση με τις υπόλοιπες εικαστικές τέχνες (Μαρκίδου Ν.,2015,σ.45).



Εικόνα 7. Edward Steichen, *Woods Interior*, 1898, Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη, Συλλογή Alfred Stieglitz, 1933



Εικόνα 8. Frederick H. Evans, *Kelmscott Manor: In the Attics*, 1896, Μουσείο J. Paul Getty, Λος Άντζελες



Εικόνα 9. Hans Watzek , *Still life*, 1901, Art museum , Princeton University, Princeton, N.J



Εικόνα 10. Robert Demachy, *A Ballerina*, 1900, Bill & Doris Rauhauser



Εικόνα 11. Clarence White, *Nude*, c.1909, John Spencer Fund

1.4.4. Photo-Secession

Έχοντας οπαδούς σε ολόκληρο το έθνος, που αγκάλιασαν μια ποικιλία προσεγγίσεων και ένα εύρος προτύπων σχετικά με την καλλιτεχνική φωτογραφία, το πικτοριαλιστικό κίνημα διαδόθηκε σε μεγάλο βαθμό τα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα. Με συνοχή και καθοδήγηση δημιουργήθηκε ο σχηματισμός του κινήματος Photo-Secession το 1902, που οργανώθηκε από τον Stieglitz, ώστε να πείσει για την σοβαρή αναγνώριση της φωτογραφίας ως ένα ακόμα μέσο εικονογραφικής έκφρασης. Η δουλειά του Stieglitz κατά τη διάρκεια αυτής της πρώτης περιόδου έδειχνε ότι κατέχει σε τεράστιο βαθμό τεχνικές χειραγώγησης των εικόνων του. Κατά κύριο λόγο τα μέλη του κινήματος παρήγαγαν τοπία, μελέτες με φιγούρες και πορτρέτα -θέματα που προτιμούν και οι πικτοριαλιστές- αλλά μια μικρή ομάδα, που περιελάμβανε τους Alvin Langdon Coburn, Paul Haviland, Edward Steichen, Alfred Stieglitz και Karl Struss, ανέλαβε να απεικονίσει την πόλη -μέχρι τότε ένα «απάτητο» πεδίο στην καλλιτεχνική φωτογραφία (Rosenblum N.,1997). Αυτοί οι φωτογράφοι βρήκαν τα θέματά τους σε γέφυρες, ουρανοξύστες και εργοτάξια, που θεωρούνταν ως μέρη ζωτικότητας της αστικής ζωής του 20ου αιώνα. Το λιμάνι με την κίνηση από εργάτες ενέπνευσε τους Coburn, Haviland και Stieglitz. Η γέφυρα του Brooklyn και άλλες διασταυρώσεις στον ανατολικό ποταμό, που ήταν ακόμη υπό κατασκευή, φωτογραφήθηκαν από τον Steichen, Struss και Coburn (εικόνα 12,13).



Εικόνα 12. Karl Struss, *Arvene Low Tide*, Ηνωμένες Πολιτείες, 1911, Karl Struss Estate, Κοπεϊκιν Gallery



Εικόνα 13. Alvin Langdon Coburn , *Brooklyn Bridge from a Roof Top*, Νέα Υόρκη 1905, Alvin Langdon Coburn / George Eastman House

Στην Ευρώπη το μεγαλύτερο μέρος των αισθητικών κινημάτων των αρχών του 20ου αιώνα πέφτει θύμα οργανωτικής διαφωνίας και προπολεμικής δυσφορίας και τερματίζεται απότομα από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ωστόσο, η νέα αισθητική και οι έννοιες είχαν γίνει ήδη ορατές και άρχιζαν να επηρεάζουν τους φωτογράφους. Εν τω μεταξύ, οι φωτογράφοι -μεταξύ τους και οι Pierre Dubreuil και Heinrich Kühn- αρχίζουν να εισάγουν φόρμες σε πιο αφηρημένη μορφή με χαρακτηριστικό παράδειγμα το έργο του Kühn «Artists Umbrella» 1910 (Εικ.14).



Εικόνα 14. Heinrich Kühn, *The Artist's Umbrella*, 1908, The Thomas Walther Collection

2. Η ΤΕΛΕΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΜΕΣΟΥ 1900-1945

2.1. Οι αλλαγές στην τέχνη του 20ου αιώνα

Με την άφιξη του 20ου αιώνα η τέχνη μπαίνει σε μια νέα και μοναδική σύγχρονη εποχή. Τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα παρατηρούνται τεράστιες βιομηχανικές, οικονομικές και πολιτιστικές αλλαγές. Η ανάπτυξη της επιστήμης, της τεχνολογίας και της ιατρικής καταφέρνουν να αλλάξουν τις ζωές του κόσμου. Οι νέες θεωρίες για τις μορφές οργάνωσης της κοινωνίας του Μαρξ, η ερμηνεία των ονείρων από τον Φρόιντ, η θεωρία της σχετικότητας από τον Αϊνστάιν και η ερμηνεία της κρίσης της δυτικής κοινωνίας του Νίτσε θεμελιώνουν νέες σχέσεις της κοινωνίας με το άτομο. Το διεθνές εμπόριο, η αστικοποίηση και η αρχιτεκτονική πρόοδος ήταν και αυτά κάποια από τα στοιχεία που χαρακτήριζαν εκείνη την περίοδο. Με το 1914 να ξεσπάει ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος αφήνοντας πίσω του εκατομμύρια νεκρούς, γεννιέται ένας νέος κόσμος χρωματισμένος από την κατάρρευση των αξιών του 19ου αιώνα. Οι καλλιτέχνες οδηγούνται στο να δημιουργήσουν νέους οπτικούς τρόπους, για να αναπαραστήσουν τον σύγχρονο κόσμο και να αμφισβητήσουν τις προϋπάρχουσες ιδέες για το τι θα μπορούσε και θα έπρεπε να είναι τέχνη. Στις αρχές του αιώνα βλέπουμε τα καλλιτεχνικά κινήματα να εμφανίζονται ταυτόχρονα ή το ένα αμέσως μετά το άλλο από χώρα σε χώρα δημιουργώντας μια πολιτισμική έκρηξη. Οι καλλιτέχνες του 20ου αιώνα αποδεσμεύονται πλήρως από τους κανόνες, που είχαν οριστεί μέχρι τότε, και στρέφονται στο να δημιουργήσουν μια νέα γλώσσα, για να αποδώσουν την πραγματικότητα.

2.2. Φωτογραφικός μοντερνισμός

Στις αρχές του 20ου αιώνα οι καλλιτέχνες μετακινούνται σε άλλες χώρες εξαιτίας του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου με αποτέλεσμα τα μεγάλα αστικά κέντρα της Ευρώπης να γίνουν πολυπολιτισμικοί τόποι φιλοξενίας των σπουδαιότερων κινημάτων του 20ου αιώνα. (Μαρκίδου Ν.,2015,σ.49). Κάποια από τα κινήματα αυτά ήταν ο Σουρεαλισμός, το Νταντά, η Αφαίρεση, ο Φουτουρισμός και ο Κυβισμός. Με τον Μοντερνισμό να αρχίζει από τα μέσα της δεκαετίας του 1910 πολλοί φωτογράφοι προσπαθούν να εισάγουν την φωτογραφία στην νέα γλώσσα του Μοντερνισμού, κάτι που μέχρι εκείνη την περίοδο εκπροσωπούσε το κίνημα του Πικτοριαλισμού.

2.2.1. Καθαρή φωτογραφία

Ενώ στο παρελθόν η διττή φύση της φωτογραφικής μηχανής και οι ιδιαιτερότητές της ως μέσο αποτελούσαν εμπόδιο στην αναγνώρισή της ως μία από τις τέχνες, στην εποχή του Μοντερνισμού γίνεται ένα από τα πιο δυνατά της όπλα. Οι καλλιτέχνες επιδιώκουν να δημιουργήσουν μια νέα αισθητική, που να μην έχει σχέση με την ζωγραφική και να υιοθετήσει ένα δικό της αυτόνομο μοντέλο κριτικής. Ο Μοντερνισμός, λοιπόν, θέλει την απόρριψη της παράδοσης, κάτι που τότε εξυπηρετούσε ο Πικτοριαλισμός, θέλει την «εξερεύνηση των δυνατοτήτων και των ορίων του φωτογραφικού μέσου» (Μαρκίδου Ν.,2015,σ.49). Έτσι, λοιπόν, δημιουργείται η Άμεση φωτογραφία ή αλλιώς Καθαρή φωτογραφία (Straight photography).

Ο Alfred Stieglitz -φωτογράφος που αναδείχθηκε μέσα από τις λέσχες των πικτοριαλιστών- κατάφερε να γίνει ένας από τους θεμελιωτές του φωτογραφικού Μοντερνισμού. Υποστηρίζει ότι η φωτογραφία έχει τις δικές της δυνατότητες έκφρασης, ότι δεν είναι η μίμηση των φαινομένων του κόσμου αλλά η έκφραση του πνεύματος του καλλιτέχνη και η έκφραση των συναισθημάτων και σκέψεων του φωτογράφου (Μπαμπούσης Μ.,2004). Ο Stieglitz στα έργα του έχει στοιχεία, που οι πικτοριαλιστές της εποχής δεν χρησιμοποιούσαν στις εικόνες τους, όπως η κίνηση και ανάδειξη των φυσικών μορφών. Τελικά, απορρίπτει τον Πικτοριαλισμό και μαζί με τους Steichen και αργότερα τους Paul Haviland και Mariys de Zayas βοηθάει να αφυπνίσει το Αμερικανικό κοινό και κριτικούς στα κινήματα του Μοντερνισμού της Ευρώπης (Rosenblum Ν.,2004). Στις αρχές της δεκαετίας του 1920 ξεκινάει την σειρά του «Equivalents» (Ισοδυναμίες), η οποία αποτελούνταν από εικόνες σύννεφων και του ουρανού (εικ.15,16). Μέσω αυτής της σειράς επιθυμούσε να αποτυπώσει πώς στις οπτικές τέχνες οι φόρμες και όχι συγκεκριμένα αντικείμενα μπορούν να περάσουν συναισθηματικές και ψυχολογικές έννοιες. Η σειρά αυτή είναι πολύ σημαντική, καθώς προτείνει την μετάθεση του ενδιαφέροντος από το θέμα στο νόημα που δίνει ο φωτογράφος σε αυτή. Η δουλειά του «Ισοδυναμίες» θα μπορούσε να αποτελεί μια υποκατηγορία του κινήματος της Καθαρής φωτογραφίας, το οποίο υποστήριζε και ο ίδιος ο Stieglitz.



Εικόνα 15. Alfred Stieglitz, *Equivalent*, 1930, Estate of Alfred Stieglitz/Artists Rights Society (ARS), Νέα Υόρκη



Εικόνα 16. Alfred Stieglitz, *Equivalent*, 1923, The Museum of Modern Art/Artists Rights Society (ARS), Νέα Υόρκη

Μαζί με τον Stieglitz ο Paul Strand καταφέρνει να θέσει τους νέους κανόνες της φωτογραφίας ως τέχνης μακριά από τις απόψεις του Πικτοριαλισμού. Ο Paul Strand ήταν φωτογράφος του κινήματος της Άμεσης φωτογραφίας και είχε μοναδικό σκοπό να δημιουργήσει φωτογραφικά έργα τέχνης. Καταφέρνει να μετατρέψει τη χρηστική φωτογραφία σε καλλιτεχνική φωτογραφία μέσω της βαθιάς κατανόησης του μέσου. «Οι μορφές των αντικειμένων και οι σχετικές αξίες του χρώματος, η δομή και η γραμμή είναι τα στενά φωτογραφικά εργαλεία της ορχήστρας μας. Ο φωτογράφος πρέπει να μάθει να καταλάβει και να ελέγχει, να δημιουργεί αρμονίες. Αλλά η φωτογραφική μηχανή δεν μπορεί να αποφύγει τα αντικείμενα που είναι μπροστά της. Ο φωτογράφος μπορεί να τα διαλέξει ή να τα ταξινομήσει, ή και να τα αποκλείσει πριν τη λήψη, αλλά όχι μετά... Πρέπει να ελέγχει και να χρησιμοποιεί την αντικειμενικότητα μέσα από την φωτογραφία, γιατί δεν μπορεί να την αποφύγει ή να την ξεπεράσει με μεθόδους που δεν είναι φωτογραφικές» (Μπαμπούσης Μ., 2004). Η Καθαρή φωτογραφία αντίθετα με τον Πικτοριαλισμό, που χρησιμοποιεί διάφορες διαδικασίες κατά τη λήψη και στο τύπωμα, ώστε να μηδενίσει τις λεπτομέρειες που ήταν εκτός της προγραμματισμένης οπτικής, χρησιμοποιεί τις ιδιότητες της φωτογραφίας, ώστε να δώσει ένα νέο στυλ και έναν νέο τρόπο όρασης. Η φωτογραφία δεν είναι πια οπτικά προκαθορισμένη, αλλά επιτρέπει τη δραστήρια συμμετοχή στην ανάγνωση της εικόνας (Palazzoli D., 1975). Ο φωτογράφος μπορεί να εκφράσει την δημιουργικότητά του μέσω της όρασής του και της αποφασιστικής στιγμής του κόσμου.

Η Νέα Οπτική, για την οποία θα μιλήσουμε παρακάτω, έδωσε δύναμη στην Καθαρή φωτογραφία, παρουσιάζοντας τον γνωστό κόσμο με αλλιώτικους τρόπους. Οι φωτογράφοι, πίστευαν ότι μέσω μιας ποικιλίας οπτικών πρωτοβουλιών θα μπορούσαν να εκφράσουν κοινωνικές και ψυχολογικές στάσεις. Κάποιες από αυτές τις τεχνικές ήταν η χρήση των αντανακλάσεων, των ασυνήθιστων γωνιών λήψης και των πολύ κοντινών πλάνων. Μέσω στρατηγικών, όπως αυτές των αντανακλάσεων, οι μοντερνιστές φωτογράφοι κατάφεραν να συγχέουν την αίσθηση του μέρους και της πραγματικότητας.

Παραμορφωμένες αντανακλάσεις με την χρήση ειδικών καθρεφτών και φακών χρησιμοποιούνταν, για να μιμηθούν τους ζωγράφους του Κυβισμού και για να εκφράσουν τις πιο στενάχωρες προσωπικές αλλά και κοινωνικές πραγματικότητες. Η

πρώτη φορά, που είχαμε σειρά πειραματικών αλλοιωμένων πορτρέτων, ήταν το 1888 από τον Ducos Du Hauron (εικ.17). Η παραμορφωμένη εικόνα επιστρέφει στα τέλη της δεκαετίας του 1920 από τον φωτογράφο Andre Kertesz (εικ.18).



Εικόνα 17. Louis Ducos Du Hauron, *Self portrait*, 1888, Societe Francaise de Photographie, Παρίσι



Εικόνα 18. Andre Kertesz, *Distortion No.4*, 1933, Susan Harder Gallery, Νέα Υόρκη, Estate of Andre Kertesz

Το 1933 με την χρήση ειδικού καθρέφτη παρήγαγε μια σειρά γυμνών, που θύμιζαν τις παραμορφώσεις του Πικάσο εκείνη την εποχή.

Το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο της εποχής στην Καθαρή φωτογραφία είναι οι μη συμβατικές θέσεις, που παίρνουν οι φωτογράφοι, για να τραβήξουν τις φωτογραφίες τους. Αυτή η εξέλιξη προμηνυόταν από τη δουλειά των φωτογράφων Stieglitz, Coburn, Steichen, Stand στη δεύτερη δεκαετία αυτού του αιώνα.

Τέλος, δεν θα μπορούσαμε να ολοκληρώσουμε το κεφάλαιο αυτό, αν δεν μιλούσαμε για τον Edward Weston. Δραστηριοποιήθηκε στη δυτική ακτή της Αμερικής και έχει επιρροές από το πρόγραμμα της Άμεσης φωτογραφίας, όπως ήταν διατυπωμένη από τον Paul Strand, αλλά και γενικά από την μοντέρνα τέχνη (Μαρκίδου Ν.,2015). Ο Weston θεωρείται ως ένας από τους πιο αναγνωρισμένους Αμερικανούς φωτογράφους και είναι ένας από τους κύριους υπεύθυνους για την αποδοχή της φωτογραφίας ως μορφή τέχνης. Φωτογραφίζει εικόνες με έντονες γεωμετρικές δομές

και με υψηλή ευκρίνεια στην απεικόνιση των θεμάτων του. Ισχυρίζεται πως τα απλά αντικείμενα στην πραγματικότητα μπορούν να δημιουργήσουν πολύ όμορφα σχήματα. Συχνά φωτογραφίζει ακτές, την φύση και το ανθρώπινο σώμα. Ο Weston είναι ο πρώτος φωτογράφος που κατάφερε να πάρει υποτροφία «Guggenheim», με το βραβείο αυτό να σημαίνει ότι οι φωτογράφοι θεωρούνταν πλέον «σοβαροί καλλιτέχνες» (Ritter M.,1886).

Νέοι φωτογράφοι από τη δυτική ακτή επηρεάζονται από το έργο του Weston και ιδρύουν την ομάδα f/64 το 1932.

2.2.2. Ομάδα F/64

Η ομάδα f/64 αποτελούσε μια άτυπη ένωση έντεκα Αμερικανών φωτογράφων συμπεριλαμβανομένων των Ansel Adams, Imogen Cunningham και Edward Weston. Το όνομα της ομάδας προέρχεται από το μικρότερο δυνατό διάφραγμα του φακού της κάμερας, το οποίο μπορεί να αποδώσει έντονη λεπτομέρεια στην απεικόνιση του βάθους πεδίου. Η ομάδα δημοσιεύει το μανιφέστο της, δημιουργώντας αίσθηση στον καλλιτεχνικό και φωτογραφικό κύκλο.

«Το group f/64 περιορίζει τα μέλη του και τους προσκεκλημένους του στις εκθέσεις, σε όσους φωτογράφους προσπαθούν να εκφράσουν την φωτογραφία ως μια τέχνη με απλή και ξεκάθαρη παρουσίαση, μέσα από καθαρά φωτογραφικές μεθόδους. Η ομάδα δεν πρόκειται να προβάλει ποτέ έργα, που δεν συμμορφώνονται με τα πρότυπα της καθαρής φωτογραφίας. Σαν καθαρή φωτογραφία ορίζεται αυτή που δεν περιλαμβάνει ιδιότητες στην τεχνική, στην σύνθεση και στις ιδέες, που προέρχονται από άλλες μορφές τέχνης. Η παραγωγή των Πικτοριαλιστών από την άλλη πλευρά, δείχνει μια αφοσίωση στις αρχές της τέχνης που σχετίζονται άμεσα με τη ζωγραφική και τις γραφικές τέχνες [...] Τα μέλη της ομάδας f/ 64 πιστεύουν ότι η φωτογραφία, ως μια μορφή τέχνης, πρέπει να αναπτυχθεί με τις ιδιότητες που ορίζονται από την πραγματικότητα και τους περιορισμούς του φωτογραφικού μέσου και πρέπει πάντα να παραμείνει ανεξάρτητη από τις ιδεολογικές συμβάσεις της τέχνης και της αισθητικής που θυμίζουν μια περίοδο του πολιτισμού που είναι προγενέστερη της ανάπτυξης του ίδιου του φωτογραφικού μέσου.» (Heyman,1992,σ.20-24).

2.2.3. Νέα Οπτική

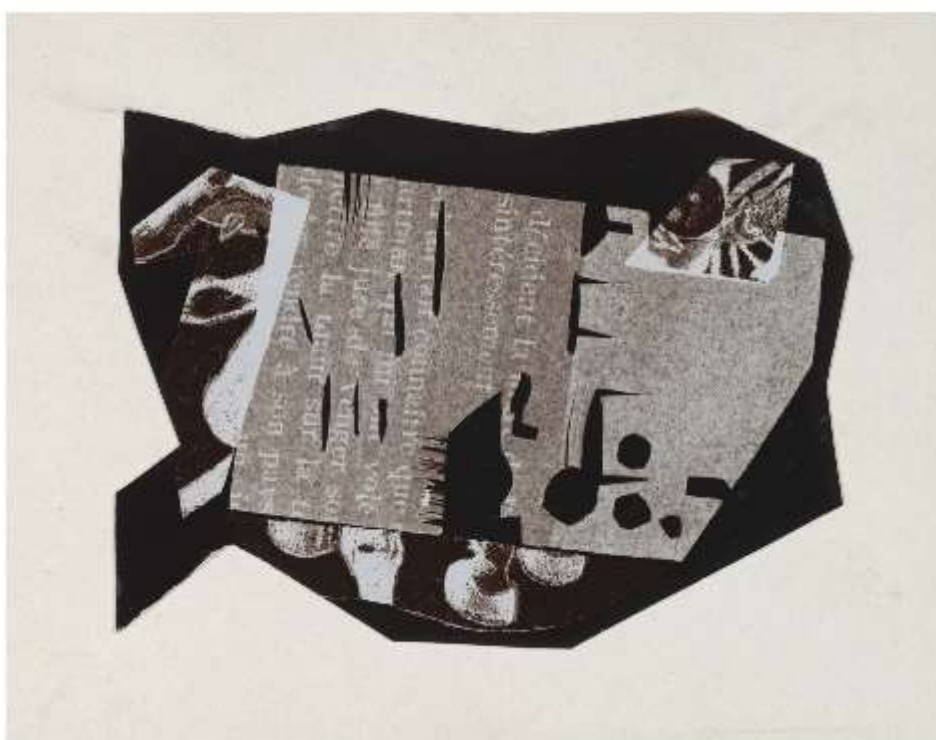
Ο Graham Clarke γι' αυτήν την περίοδο αναφέρει: «Η φωτογραφία αντιμετωπίζεται ως μια πλευρά της ακραίας αισθητικής, τόσο ψυχολογική όσο και πολιτική: μία κριτική της κυρίαρχης ιδεολογίας και μ' αυτόν τον τρόπο μία σημαντική μορφή αναπαράστασης» (Clarke, 1997, σ.189). Η φωτογραφία σταματάει πια να θεωρείται ως μέσο αναφοράς της πραγματικότητας ή ως ένας ταπεινός βοηθός της ζωγραφικής και γίνεται συστατικό στοιχείο της τέχνης.

Την περίοδο μεταξύ των δύο Παγκοσμίων Πολέμων η φωτογραφία θεωρείται ότι καταφέρνει να αξιοποιήσει το απόλυτο δυναμικό της. Οι καλλιτέχνες φωτογράφοι ανακαλύπτουν νέες χρήσεις για τις εικόνες της κάμερας και τις διατυπώνουν με εξαιρετική εφευρετικότητα και αμεσότητα. Το κύριο χαρακτηριστικό της φωτογραφίας αυτή την περίοδο - δεκαετία του 1920 - είναι η εμφάνιση μιας μεγάλης ποικιλίας τεχνικών, στυλ και προσεγγίσεων. Εκτός από το κίνημα του προπολεμικού *Avant garde*, ο Κυβισμός, οι αισθητικές έννοιες που σχετίζονται με τον Κονστρουκτιβισμό, τον Ντανταϊσμό και τον Σουρεαλισμό ενέπνευσαν ένα κλίμα πειραματισμού με φωτογραφικά κολλάζ, μοντάζ, εικόνες χωρίς την χρήση της κάμερας, ασυνήθιστες γωνίες λήψης και κλόουζ απς. Όλα αυτά σηματοδοτούν την φωτογραφική έκφραση της εποχής. Η φωτογραφία λαμβάνει υπόψη της τις θεωρίες της ψυχής και του Φρόιντ, σταματάει να είναι μέσο παραγωγής διακοσμητικών αντικείμενων και αρχίζει να αναλύει την ορθολογική ανοικοδόμηση της βιομηχανικής κοινωνίας. Έτσι, λοιπόν, εκτός από τους φωτογράφους της Καθαρής φωτογραφίας, άλλοι φωτογράφοι πειραματίζονται με τα κινήματα της ιστορικής πρωτοπορίας.

Ο Moholy Nagy, γνωρίζοντας το έργο των εξόριστων ντανταϊστών πριν το 1920, αποφασίζει να αφιερώσει την έρευνά του στην φωτογραφία. Πίστευε πως η φωτογραφία θα δημιουργούσε μια νέα παγκόσμια οπτική γλώσσα. Επινόησε τον όρο *New Vision* (Νέα φωτογραφία), που είχε στόχο να κοιτάξει τον κόσμο μέσω του φακού της κάμερας και να τον χρησιμοποιήσει ως καθρέφτη της πραγματικότητας και καθημερινότητας (Moholy L. 1913-1940).

2.2.4. Φωτογράμματα

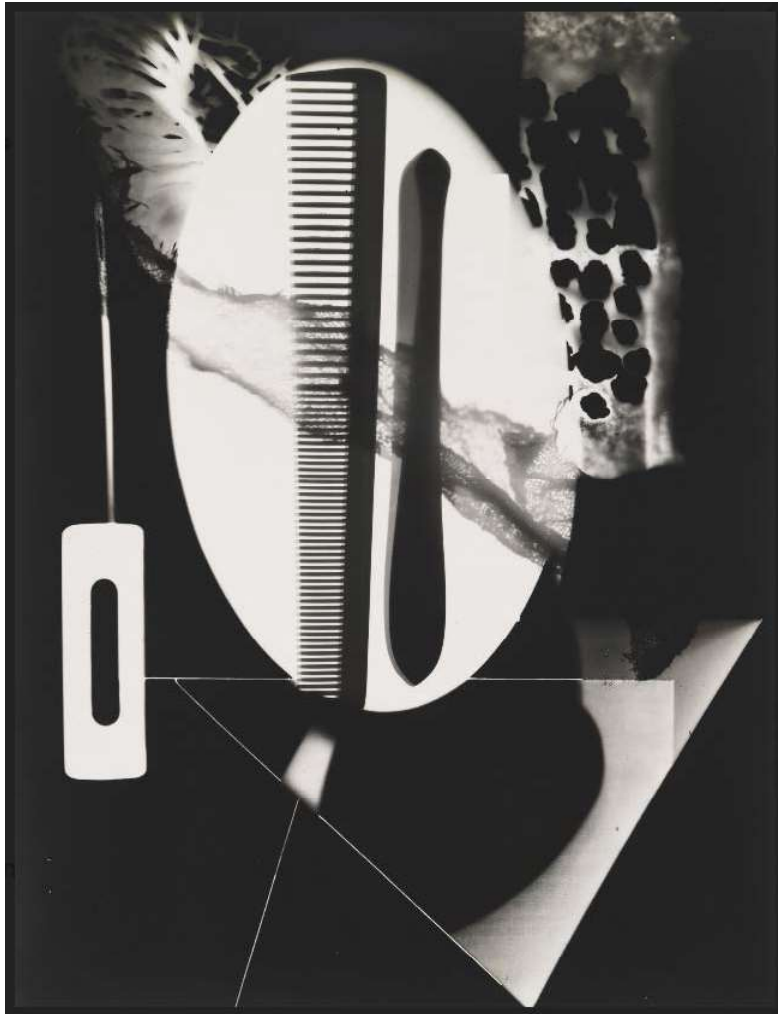
Οι φωτογράφοι της New Vision εξελίσσουν την τεχνική του Ταλμπότ . Χρησιμοποιούν μια ποικιλία ουσιών και πηγών φωτός για την δημιουργία των εικόνων τους. Το πρώτο παράδειγμα τέτοιας δουλειάς αποτελεί το έργο του Christian Schad το 1918, ενός Γερμανού καλλιτέχνη, που σύντομα θα γινόταν ένας από τους οδηγούς της νέας αντικειμενικότητας στην ζωγραφική. Εκθέτει αντικείμενα, όπως σχισμένα εισιτήρια, αποδείξεις κουρέλια στο φως σε φωτογραφικό φιλμ (εικ.19). Το αποτέλεσμα ονομάστηκε Schadographs από τον ηγέτη του Ντανταϊσμού Tristan Tzara.



Εικόνα 19. Christian Schad, *Schadograph 1918*, Artistis Rights Society (ARS), Νέα Υόρκη 2021

Ο Man Ray αναλαμβάνει και αυτός παρόμοια πειράματα, τοποθετώντας απευθείας αντικείμενα κάτω από το φως και εκθέτοντας την φωτοευαίσθητη επιφάνεια πολλές φορές. Τα έργα του ονομάζονται Rayographs (εικ.20). Οι εικόνες χωρίς κάμερα ονομάστηκαν επίσης φωτογράμματα, τα οποία είναι μοναδικά και δεν μπορούν να αναπαραχθούν. Οι καλλιτέχνες Lucia Moholy και Laszlo Moholy – Nagy ασχολούνται επίσης με τα φωτογράμματα και έχουν την άποψη ότι αυτά δεν θα

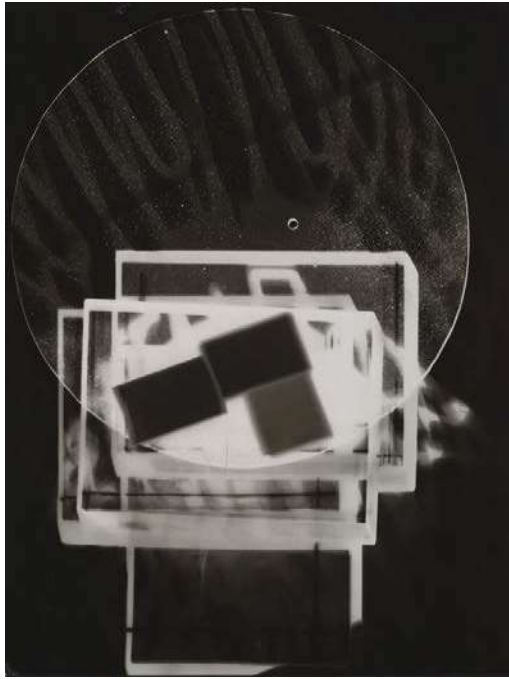
πρέπει να αντιμετωπίζονται με συναισθηματισμούς και προσωπικά αισθήματα, αλλά να δίνουν σημασία στο φως και τις φόρμες (Rosenblum N., 1997). Τοποθετούν αντικείμενα πάνω στην φωτοευαίσθητη επιφάνεια, εμποδίζοντας την εξ ολοκλήρου έκθεσή τους στο φως, δημιουργώντας έτσι αφαιρετικές εικόνες (εικ.21,22).



Εικόνα 20. Man Ray (Emmanuel Radnitzky), Man Ray Trust / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Παρίσι



Εικόνα 21. Laszlo Moholy-Nagy, *Photogram* , 1925/28, The Museum of Fine Arts, Huston, Hattula
Moholy-Nagy / Artists Rights Society (ARS), Νέα Υόρκη 2017



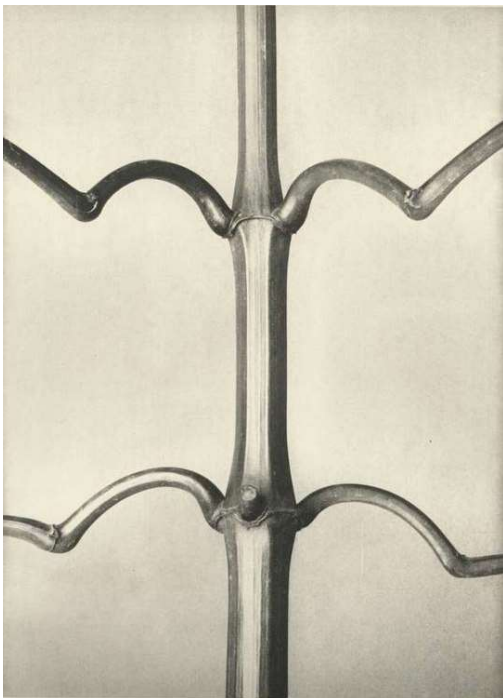
Εικόνα 22. Laszlo Moholy-Nagy, *Untitled 1925*, Artists Right Society (ARS), Νέα Υόρκη , Bonn , 2021

2.2.5. Κλόουζ απ

Άλλο ένα ακόμη στοιχείο, που παρουσιάζεται στο New Vision, είναι τα κλόουζ απ. Ο φακός λειτουργεί σαν μια συσκευή μεγέθυνσης, με την οποία δίνει σημασία στα μοτίβα, τις υφές και την δομή, που αλλιώς θα περνούσαν απαρατήρητες. Τα κλόουζ απ θεωρήθηκαν ως ένα μέσο για την παρουσίαση ενός γεγονότος, που απελευθερώνει τον θεατή από την σύγχυση της ατομικής έκφρασης. Έκαναν αισθητή την παρουσία τους στους Γερμανούς οπαδούς του New Vision, μεταξύ αυτών ο καθηγητής τέχνης Karl Blossfeldt, ο οποίος μέσα από τις εικόνες του από φόρμες φυτών ήθελε να δείξει την σύνδεση μεταξύ της φόρμας στον φυσικό κόσμο και στην τέχνη (Rosenblum N.,1997). Ο Blossfeldt δημιουργούσε τις περισσότερες φωτογραφίες του με μια χειροποίητη φωτογραφική μηχανή, με την οποία μπορούσε να μεγεθύνει το θέμα του μέχρι και τριάντα φορές περισσότερο από το φυσικό του μέγεθος. Ο συνδυασμός του ουδέτερου φόντου με την επιδέξια κατανόηση των θεμάτων του υπογραμμίζει τις περίπλοκες φόρμες των φυτών που φωτογραφίζει. Η μέθοδός του τονίζει το σχήμα και την δομή των θεμάτων του, που απεικονίζουν μια αναμφισβήτητη ομορφιά της μορφής, που εμπνέει τους φωτογράφους μέχρι και σήμερα (Εικ.23,24).



Εικόνα 23. Karl Blossfeldt, *Plantstudie 1928*, *Urformen der Kunst* : photographische Pflanzenbilder



Εικόνα 24. Karl Blossfeldt, *Plantstudie 1928*, *Urformen der Kunst* : photographische Pflanzenbilder

Ο πιο διάσημος εκπρόσωπος της New Vision Albert –Renger – Patzsch, επαγγελματίας φωτογράφος στην Γερμανία, προσπάθησε να κάνει τον φακό του να αποκαλύψει ομοιότητες μεταξύ των φυσικών σχηματισμών και των εργοστασιακών αντικειμένων, δίνοντας σαφήνεια στις γραμμές και τις φόρμες (εικ.25). Ο Hans Finsler, γεννημένος στην Ελβετία αλλά με επιρροή στην Γερμανία ως δάσκαλος και επαγγελματίας, διδάσκει στην Ελβετία τις δεκαετίες 1920-1950 το λεξιλόγιο του Μοντερνισμού και την δύναμη του οράματός του. Γίνεται γνωστός για το καινοτόμο εμπορικό του έργο, που αντικατοπτρίζει την σύγχρονη αισθητική της Νέας Οπτικής. Χρησιμοποιεί την κάμερα, για να δημιουργήσει ζωντανές γεωμετρικές συνθέσεις μαζικά παραγόμενων μηχανημάτων και αντικειμένων (εικ.26).



Εικόνα 25. Albert Renger- Patzsch , *Echeveria*, 1922, © 2021 / Artists Rights Society (ARS), Νέα Υόρκη / VG Bild-Kunst, Γερμανία

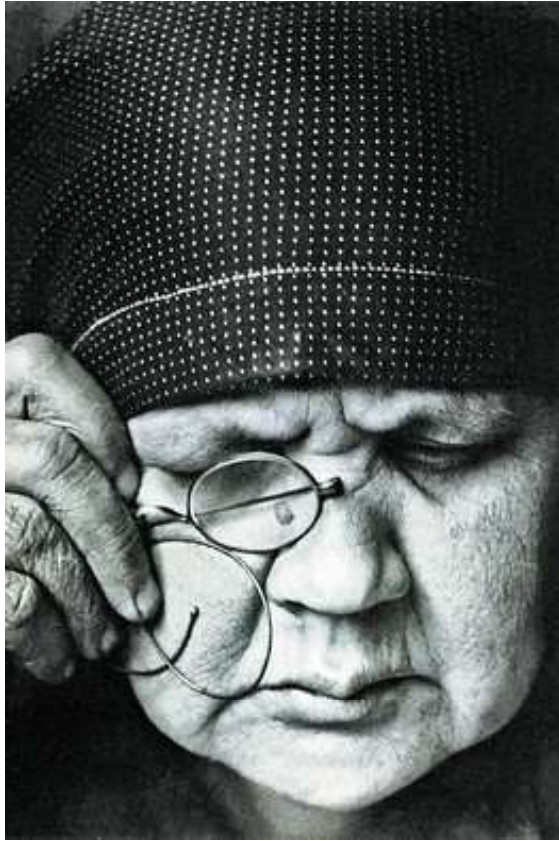


Εικόνα 26. Hans Finsler, *Incandescent Lamp*, 1928, Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes. Sachsen-Anhalt

Τέλος, ενώ τα κλούζ απ κατάφεραν να δημιουργήσουν νέους τρόπους οπτικής του πιο απλού μέρους ή αντικειμένου και της φόρμας, δεν σταμάτησαν τους φωτογράφους από το να φέρουν και προσωπικά συναισθήματα σε αυτά. Ο Alexander Rodchenko δηλώνει ότι οι άνθρωποι, για να καταφέρουν να δουν τον κόσμο από νέες οπτικές γωνίες, είναι απαραίτητο να τραβάνε φωτογραφίες καθημερινών και οικείων αντικειμένων από απροσδόκητα σημεία και θέσεις (Meyers W., 2012). Τραβάει τα θέματά του κοντά από πάνω ή από κάτω και εισάγει κεκλιμένες οριζόντιες γραμμές και διαγώνιες στις συνθέσεις του (εικ.27). Τα πορτρέτα του παρουσιάζουν συχνά τα κεφάλια των θεμάτων του σαν να είναι έργα γλυπτικής. Τα έργα του έχουν καταφέρει να δημιουργήσουν βαθιά συναισθήματα στον θεατή. Στο έργο του Rodchenko «Portrait of mother» (εικ.28) καταφέρνει να αποκαλύψει σχήματα, υφές και τις μορφές της γήρανσης εκφράζοντας παράλληλα συναισθήματα τρυφερότητας και συμπόνιας.



Εικόνα 27. Alexander Rodchenko, *Pioneer-Trumpet Player*, 1930, Moscow House of Photography Museum



Εικόνα 28. Alexander Rodchenko, *Portrait of Mother*, 1924, Moscow House of Photography Museum

Η Lucia Moholy υιοθέτησε μια μοντερνιστική προσέγγιση, που επικεντρωνόταν στις φωτογραφίες πορτρέτων και αρχιτεκτονικής. Πίστευε ότι το πρόσωπο και τα χέρια μπορούσαν να μεταφέρουν τον αληθινό χαρακτήρα του μοντέλου. Δημιουργεί μια σειρά με πορτρέτα κλούζ απ απομονώνοντας αυτά τα δύο στοιχεία.

Τονικό κοντράστ, κλίμακα μεγάλου μεγέθους και ασύμμετρη τοποθέτηση βλέπουμε στο πορτραίτο της «Florena Henri» της Lucia Moholy (εικ.29), που απεικονίζει εντυπωσιακά τον φορμαλισμό, που διακατέχει το έργο της φωτογράφου, καταφέροντας παράλληλα να δείξει και την προσωπικότητα του μοντέλου. Το έργο «Eyes of Lotte» (εικ.30) του Γερμανού δασκάλου, Max Burchartz, που αποτελούσε μεγάλη επιρροή, θεωρήθηκε το μοτίβο του κινήματος του Μοντερνισμού στην φωτογραφία, καθώς κατέχει όλα τα στοιχεία του κινήματος της εποχής: κλούζ απ, περίεργο καδράρισμα, γεωμετρικό σχεδιασμό, επιτυγχάνοντας ταυτόχρονα να δείξει την αθωότητα και την φρεσκάδα της νεότητας.



Εικόνα 29. Lucia Moholy, *Florence Henri* 1927, Julien Levy Collection, Gift of Jean and Julien Levy



Εικόνα 30. Max Burchartz, *Eyes of Lotte* 1928, Artists Rights Society (ARS), Νέα Υόρκη / VG Bild-Kunst, Γερμανία

2.2.6. Φωτομοντάζ-Κολλάζ

Τα κινήματα της ιστορικής πρωτοπορίας -όπως αναφέραμε παραπάνω- πρότειναν την διερεύνηση της φωτογραφικής οπτικής και πρόσθεσαν μια ακόμη προσέγγιση της μη-ορθής χρήσης της φωτογραφικής μηχανής. Φωτογράμματα, κολλάζ, φωτομοντάζ και περίεργες γωνίες λήψεις ήταν κάποιες από τις μεθόδους της νέας αυτής προσέγγισης. Το κίνημα Νταντά πρέσβευε την απόρριψη των καθιερωμένων αξιών της τέχνης. «Στην Ρωσία η φωτογραφία έγινε το ιδανικό μέσο για την διακήρυξη του νέου κοινωνικοπολιτικού συστήματος» (Χρήστου, 2009, σ.18). Οι καλλιτέχνες δεν πρέπει πια να ασχολούνται μόνο με την προσωπική τους έκφραση, αλλά το έργο τους οφείλει να βοηθήσει στην οικοδόμηση ενός νέου συστήματος και στον επαναπροσδιορισμό του ρόλου της τέχνης στην υπηρεσία της κοινωνίας. Μέσω του φωτομοντάζ-φωτοκολλάζ η φωτογραφία στην Ρωσία εξαπλώθηκε με πολύ γοργούς ρυθμούς. Οι πρώτοι που ασχολήθηκαν με τα φωτομοντάζ είναι οι Raoul Hausman και Hannah Hoch. Η τεχνική του φωτομοντάζ στις δουλειές τους αποτελεί ένα εργαλείο κριτικής και διαμαρτυρίας (Μαρκίδου Ν.,2015). Συνδυάζουν εικόνες εφημερίδων, ανθρώπους της πολιτικής και της επιστήμης και ενσωματώνουν και κείμενα, για να κριτικάρουν την κοινωνική θέση της γυναίκας και την αποικιοκρατική πολιτική της Γερμανίας. Ο John Heartfield χρησιμοποιεί το φωτομοντάζ, για να επικρίνει την ναζιστική Γερμανία. Τα κείμενα στις εικόνες του «λειτουργούν καταλυτικά τόσο σε επίπεδο νοήματος, όσο και ως εκφραστικό μέσο για τον καλλιτέχνη» (Χρήστου, 2009, σ.19).

Οι φωτογράφοι στην Ιταλία θεωρούν το μοντάζ ως μια ευέλικτη τεχνική, με την οποία μπορούν να εκφράσουν τον «πνευματικό δυναμισμό». Ο όρος αυτός προέκυψε μετά από το φουτουριστικό μανιφέστο του 1908 και χρησιμοποιήθηκε, για να περιγράψει το ενδιαφέρον για τον αστισμό, την ενέργεια και την κίνηση. Οι αδελφοί φωτογράφοι Anton Giulio Bragaglia και Arturo Bragaglia ενσωμάτωσαν την τεχνική της χρωμοφωτογραφίας του Etienne- Jules Marey σε μια νέα τεχνική, που την ονομάζουν Φωτοδυναμισμό. Κάνουν πολλαπλές εκθέσεις σε μονή πλάκα, για να προτείνουν έναν κόσμο που βρίσκεται σε συνεχή ροή. Μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο οι Ιταλοί μοντερνιστές συνεχίζουν να κινούνται σε αυτό το πνεύμα και συνδυάζουν έντυπα και υλικά με πολλαπλές εκθέσεις. Οι κονστρουκτιβιστές El Lissitzky και Alexander Rodchenko χρησιμοποιούν φωτογραφίες με κείμενα σαν οπτικά μηνύματα, για να αφυπνίσουν την εργατική τάξη. Στην Ρωσία υπήρχε η

έντονη άποψη ότι το μοντάζ και οι πολύ κοντινές και ασυνήθιστες λήψεις, που χρησιμοποιούσαν οι καλλιτέχνες της Καθαρής φωτογραφίας, θα μπορούσαν να επικοινωνήσουν νέες πραγματικότητες.

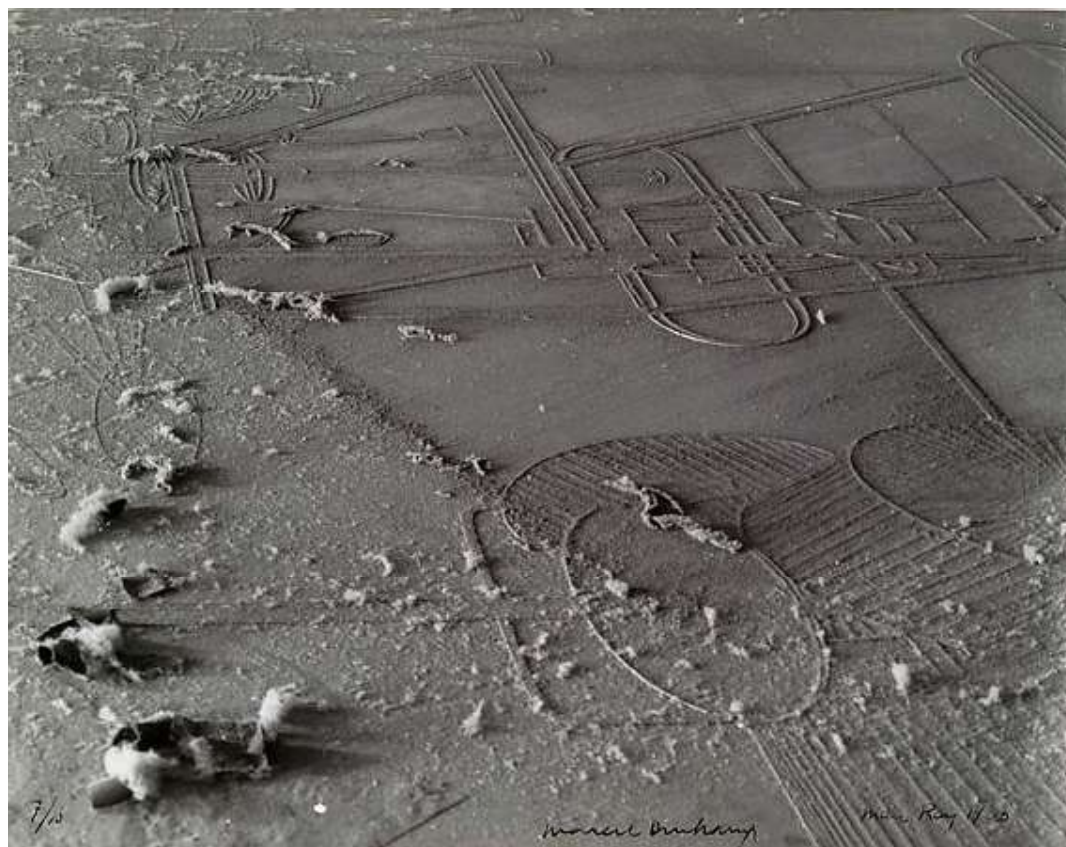
Λόγω της ελαστικότητάς του, το φωτομοντάζ είχε την δυνατότητα να εξυπηρετήσει πολλές στιλιστικές και θεματικές απόψεις, είτε προσωπικές είτε πολιτικές. Τέλος, φωτογράφοι, όπως οι Anton Stankowski, Karel Teige και Man Ray, χρησιμοποιούν το κολλάζ, για να εξερευνήσουν αινιγματικά και ψυχολογικά θέματα.

2.2.7. Σουρεαλισμός

Τα πρώτα έτη του 20ου αιώνα εμφανίζονται τα ριζοσπαστικά κινήματα, όπως το Νταντά. Ένα νέο κίνημα κάνει την εμφάνισή του, που είχε σκοπό τόσο την αντίδραση απέναντι στο καθιερωμένο αλλά και την βαθιά αναζήτηση μέσα στο υποσυνείδητο. Την εποχή εκείνη, η ψυχανάλυση και οι θεωρίες του Φρόιντ για την ερμηνεία των ονείρων και την λειτουργία του υποσυνείδητου αναγνωρίζονται με μεγάλη επιτυχία. Ο Andre Breton, που υπήρξε ηγετική μορφή του κινήματος, εμπνέεται από τον Φρόιντ και το 1924 συγγράφει το πρώτο μανιφέστο του Σουρεαλισμού. Το κυριότερο αίτημα του κινήματος ήταν η απόρριψη της λογικής και η έμφαση στην φαντασία και την δημιουργικότητα μέσω του ασυνείδητου του ανθρώπου (Μαρκίδου Ν.,2015, σ.72). Οι σουρεαλιστές είδαν το φωτογραφικό μέσο ως τέλειο εκφραστικό μέσο, καθώς η άμεση σχέση του με την πραγματικότητα μπορούσε να δώσει αποτελέσματα, που ταίριαζαν απόλυτα με το τι πρέσβευε το κίνημα. «Οι Σουρεαλιστές είδαν το φωτογραφικό μέσο σαν διάχυση του πραγματικού με το εξωπραγματικό, της καθημερινής κοινοτοπίας με το όνειρο. Του προγράμματος και της τύχης, που συνυπάρχει στη διπλή φύση των αυτοματισμών της μηχανής και του ελέγχου που τους εξασκεί ο άνθρωπος» (Μπαμπούσης, 2004, σ.62). Το μανιφέστο του Σουρεαλισμού συνοδεύτηκε με την κυκλοφορία του περιοδικού «La Revolution Surrealiste», που συνέβαλε κι αυτό με τη σειρά του, ώστε η φωτογραφία να αρχίσει να παίζει πρωταρχικό ρόλο στην διάδοση του κινήματος. Κάθε τεύχος του περιοδικού είχε ένα μεγάλο αριθμό από φωτογραφικές εικόνες, οι οποίες θα μπορούσαν να αναπαραχθούν εύκολα και να κυκλοφορήσουν μέσω άλλων εντύπων, όπως αυτό. Η φωτογραφία, λοιπόν, επέτρεψε την οπτική πτυχή του σουρεαλιστικού κινήματος, καταφέροντας να προσεγγίσει ένα ευρύτερο κοινό, που διαφορετικά θα αποτελούσε

κάτι το αδύνατο.

Μέσα από τις φωτογραφίες στις περιοδικές εκδόσεις των σουρεαλιστών μπορούμε να διακρίνουμε κάποιες από τις τεχνικές, που χρησιμοποιούσαν οι καλλιτέχνες του κινήματος. Η πρώτη από αυτές αποτελεί η απομόνωση των εικόνων από το αρχικό τους πλαίσιο ανάγνωσης και η επανατοποθέτησή τους σε ένα νέο. Με αυτή την τεχνική οι σουρεαλιστές ήθελαν να αποτρέψουν τον θεατή από το να κατανοήσει το νόημα της εικόνας μέσα από το γλωσσικό της πλαίσιο και να τονίσουν την ισχυρή σχέση που υπάρχει μεταξύ της εικόνας και της λεζάντας. Το έργο του Man Ray “Dust Breeding” (1920) αποτελούσε ένα κλούζ απ σκόνης, που είχε μαζευτεί στο έργο του Marcel Duchamp “Large Glass”. Η φωτογραφία δημοσιεύτηκε με την λεζάντα «Θέα από ένα αεροπλάνο», επισημαίνοντας τον τρόπο, με τον οποίο οι λεζάντες επηρεάζουν την κατανόηση των εικόνων (εικ.31).



Εικόνα 31. Man Ray , Dust Breeding, 1920, Artists Rights Society (ARS), Νέα Υόρκη, 2021

Η δεύτερη τεχνική ήταν αυτή των σκηνοθετημένων εικόνων και των φωτομοντάζ. Μέσω αυτών, οι καλλιτέχνες μπορούσαν να εξαλείψουν τις αρχικές έννοιες των φωτογραφιών και να επαναπροσδιορίσουν τα θέματά τους. Μέσω του φωτομοντάζ μπορούσαν να κάνουν ένα γνωστό αντικείμενο να φανεί παράξενο και ξένο αλλά και να εκφράσουν την αποσπασματική φύση των ονείρων.

Τρίτη τεχνική αποτελούσαν τα φωτογράμματα με εικόνες κατασκευασμένων αντικειμένων τοποθετημένων μαζί για τις ανάγκες της φωτογράφισης. Για τους σουρεαλιστές η χρήση των αντικειμένων σήμαινε μια διαδικασία, η οποία θα μπορούσε να απελευθερώσει τις επιθυμίες του ασυνείδητου (Μαρκίδου Ν.,2015). Τέλος, χρησιμοποιούσαν τεχνικές και χημικές παρεμβάσεις κατά την επεξεργασία της εικόνας στον σκοτεινό θάλαμο, όπως την τεχνική solarization.

Μέσω αυτών των διαδικασιών και τεχνικών, οι σουρεαλιστές θέλησαν να θέσουν ερωτήματα για την πραγματικότητα προτείνοντας μια νέα και ανατρέποντας την φωτογραφία και το τεχνικό της πρόγραμμα.

2.3. Αντιδράσεις των καλλιτεχνών και κριτικών

Έτσι, λοιπόν, βλέπουμε τους καλλιτέχνες για πρώτη φορά να δίνουν έμφαση στην δημιουργία μιας εικόνας επινοημένης είτε με φωτογραφικό τρόπο είτε με συνδυασμό σχεδιασμένων μορφών με το χέρι. Οι ντανταϊστές, μέσω του έργου τους, ασκούν κοινωνική κριτική, οι σουρεαλιστές μεταφέρουν τον θεατή σε έναν ονειρικό-φανταστικό κόσμο και οι Ρώσοι κονστρουκτιβιστές διακηρύσσουν ένα νέο πολιτικό και κοινωνικό σύστημα. Στην περίπτωση του κολλάζ, η φωτογραφία αμφισβητεί τις καθιερωμένες συμβάσεις και παίρνει κοινωνικές διαστάσεις. Ο θεωρητικός Roland Barthes, που συνέβαλε στο να επηρεάσει σημαντικά την κριτική σκέψη γύρω από την φωτογραφία, πιστεύει ότι αυτή έχει την ικανότητα να αντιπροσωπεύσει αληθινά τον ορατό κόσμο αλλά και να περάσει μηνύματα μέσα από αυτό. Έτσι, η φωτογραφία καταφέρνει να γίνει ένα μέσο διαπαιδαγώγησης του κόσμου. Για τον Barthes η φωτογραφία, όσο αντικειμενική και να είναι, έχει ως μήνυμα την υποκειμενική ματιά του δημιουργού (Barthes R.,1988). Ο David Haberstich κάνει μια συζήτηση για το αν η φωτογραφία μπορεί να θεωρείται πια ως συστατικό στοιχείο της πραγματικότητας και τεκμήριο της ιστορικής αλήθειας. Παρατηρεί ότι: «η αποσπασματικοποίηση των φωτογραφιών δίνει έμφαση στο γεγονός ότι κάθε φωτογραφία είναι ένα κομμάτι της

πραγματικότητας που απομακρύνεται από το περιβάλλον της, με αποτέλεσμα να έχει αποκτήσει ένα πέπλο ανειλικρίνειας και παραποίησης» (Haberstich, 1973).

Σε δοκίμια του κριτικού και δημοσιογράφου Paul Rosenfeld για τον Stieglitz βλέπουμε τον θαυμασμό, που είχε για το έργο του, λέγοντας πως οι εικόνες του θα μπορούσαν να γίνουν παγκόσμια σύμβολα. Κάνοντας αναφορές και συγκρίνοντάς τον με τους Schopenhauer, Goethe, Beethoven, Santayana και Bergson, ο Rosenfeld γράφει για την δύναμη της ιδιοφυίας των ανθρώπων αυτών, που καταφέρνουν να περάσουν κάτι «καθολικό, ξεχωριστό και αιώνιο στον κόσμο μέσω της τέχνης» (Eisinger J.,1999). Όπως τα δοκίμια του Rosenfeld, η πλειοψηφία των ανθρώπων που έγραψαν για τον Stieglitz τον 20ο αιώνα απαθανατίζουν το έργο του. Ο ιστορικός και κριτικός Waldo Frank θεωρούσε τον Stieglitz ως υποψήφιο για μια θέση στο πάνθεον του δυτικού κόσμου. «Φωτογράφος σαν τον Stieglitz δεν έχει υπάρξει ποτέ. Άμα πεις πως ο Shakespeare είναι ο μεγαλύτερος δραματουργός που έζησε ποτέ, κάποιος θα σε αμφισβητήσει αναφέροντας τον Αισχύλο ή τον Σοφοκλή. Αν πεις όμως ότι ο Alfred Stieglitz είναι ο μεγαλύτερος φωτογράφος που έζησε ποτέ είσαι ασφαλής» (Eisinger, 1999, σ.134). Ο Thomas Craven- ένας συντηρητικός κριτικός τέχνης- δεν ενστερνιζόταν την άποψη του Frank. Αναφέρει ότι ίσως ο Stieglitz να είναι ο πιο πετυχημένος φωτογράφος στον κόσμο, αλλά δεν το είπε για κομπλιμέντο, πίστευε πως η φωτογραφία ήταν ικανή μόνο για την καταγραφή των αντικειμένων του κόσμου και ότι είναι μια εντελώς μηχανική διαδικασία χωρίς τίποτα το ιδιαίτερο. Ο Stieglitz απαντώντας στον Craven σημείωσε ότι οι φωτογραφίες του φέρουν συναισθηματικό φορτίο όμοιο με αυτό της δημιουργικής τέχνης και ότι οι απόψεις του ήταν ξεπερασμένες (Eisinger, 1999).

Ο Walter Benjamin συνοψίζει όλες τις αλλαγές, που έφερε η εφεύρεση της φωτογραφίας με τις χρήσεις της και στην καλλιτεχνική κοινότητα αλλά και στην κοινωνική, στο δοκίμιο του: «The work of art in the age of mechanical reproduction». Αρχικά, μιλάει για την φωτογραφία και πώς αυτή κατάφερε να απελευθερώσει τον καλλιτέχνη από τον χειροποίητο ως τότε χαρακτήρα της τέχνης, για τις συνεχόμενες αντιδράσεις, που επέφερε στον κοινωνικό ρόλο του καλλιτέχνη και του έργου του και στην κριτική αξιολόγησή του. «Με τη φωτογραφία το χέρι αποδεσμεύτηκε για πρώτη φορά στην ιστορία της εικονογραφικής αναπαραγωγής απ' τα σπουδαιότερα καλλιτεχνικά καθήκοντα, που τώρα πια περιέρχονται στο μάτι που κοιτάζει μέσα στον αντικειμενικό φακό. Μια και το μάτι συλλαμβάνει ταχύτερα απ' όσο ζωγραφίζει

το χέρι, η διαδικασία της εικονογραφικής αναπαραγωγής επιταχύνθηκε τόσο αφάνταστα, που μπορούσε πια να συμβαδίζει με την ομιλία» (Benjamin W., 1978, σ.13). Ο Benjamin αναγνωρίζει τις κατακτήσεις της φωτογραφίας στον καλλιτεχνικό χώρο και στην ενημέρωση των πολιτών αλλά και την συμβολή του μέσου στην διαμόρφωση των απόψεων των ανθρώπων γύρω από κοινωνικά θέματα αλλά και γύρω από την τέχνη. «Η τεχνική αυτή αναπαραγωγή είχε φτάσει σ' ένα επίπεδο, στο οποίο όχι μόνον άρχιζε να κάνει αντικείμενό της το σύνολο των παραδοσιακών έργων τέχνης και να υποβάλλει την επίδρασή τους στις πιο βαθιές αλλαγές, αλλά κατέκτησε και μια δική της θέση στις καλλιτεχνικές μεθόδους» (Benjamin W., ό.π., σημ.19, σ.13-14).

Υποστηρίζει πως ένα έργο, για να θεωρηθεί ως τέχνη, δεν πρέπει πια να ακολουθεί τελετουργικά, όπως αυτά της εποχής της Αναγέννησης και του 19ου αιώνα. Θεωρεί ότι η φωτογραφία κατάφερε να αλλάξει την πορεία και το καθεστώς της τέχνης ως τότε και να την κάνει και πολιτική πράξη (Χρήστου, 2009, σ.25).

2.4. Σύνοψη

Η φωτογραφία της περιόδου του Μοντερνισμού επέφερε σημαντικές αισθητικές αλλαγές στην φωτογραφική παραγωγή, στην εκτίμηση του μέσου αλλά και την τέχνη γενικότερα. Η φωτογραφία καταφέρνει να προσελκύσει τις μάζες και έτσι να επιτρέψει την ταχεία τεχνολογική της ανάπτυξη. Υιοθετεί τις δικές της μορφές έκφρασης και αποκτά μια ξεχωριστή θέση στον χώρο της τέχνης. Μετά από αυτή την περίοδο, που συνέβαλε, ώστε η φωτογραφία να γίνει αποδεκτή ως μορφή επικοινωνίας, ακολουθεί η περίοδος του Μεταμοντερνισμού, στα πλαίσια του οποίου η φωτογραφία παίζει σημαντικό ρόλο στο επίπεδο της καλλιτεχνικής παραγωγής.

3. Φωτογραφία και Μεταμοντερνισμός

3.1. Εισαγωγή

Κατά το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα η φωτογραφία θεωρήθηκε ως το σημαντικότερο μέσο οπτικής επικοινωνίας, καταφέροντας να προσελκύσει καλλιτέχνες, επαγγελματίες και ερασιτέχνες και εκπληρώνοντας ρόλους επικοινωνιακούς και διαφημιστικούς. Οι παραδοσιακές φωτογραφικές μέθοδοι και τα υλικά συνεχίζουν να τελειοποιούνται μέχρι και την δεκαετία του 1980. Μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου η φωτογραφία γίνεται ακόμη πιο διαδεδομένη λόγω των εβδομαδιαίων περιοδικών εικόνων, τα οποία συνέχιζαν να είναι δημοφιλή μέχρι και την δεκαετία του 1970 παρά την εμφάνιση της τηλεόρασης. Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και αρχές της δεκαετίας του 1970 οι φωτογραφίες κερδίζουν μεγαλύτερο σεβασμό ως μεμονωμένα αντικείμενα σε βιβλία, εκθέσεις, μουσεία και γκαλερί. Ταυτόχρονα η εκτεταμένη επίδραση της φωτογραφίας στις αντιλήψεις του κόσμου και των καλλιτεχνών για την πραγματικότητα και την φύση αποτέλεσαν έναυσμα για μια νέα προοπτική.

Λόγω των κοινωνικών, οικονομικών, πολιτικών καταστάσεων και των επιστημονικών εξελίξεων οι δυναμικές μορφές καλλιτεχνικών εκφράσεων έχουν πλέον επιρροή στην τέχνη της φωτογραφίας. Η εξέταση αυτής της περιόδου και των συνεπειών της -στο πλαίσιο των κοινωνικών και καλλιτεχνικών κινημάτων- βοηθά στην καλύτερη κατανόηση της θέσης της φωτογραφίας στον χώρο της «σύγχρονης τέχνης». Οι εξελίξεις στον τομέα της επιστήμης συμβάλλουν στη πραγματοποίηση της επιθυμίας της ανθρωπότητας να προχωρήσει περισσότερο υπό το φως της γνώσης, σύμφωνα με τις αρχές του Μοντερνισμού.

Την περίοδο του Μοντερνισμού, κατά την οποία η φωτογραφία κατάφερε να γίνει αποδεκτή ως μορφή επικοινωνίας, ακολουθεί η περίοδος του Μεταμοντερνισμού. Το έργο τέχνης δεν έχει πια ιδεολογικό σκοπό και έτσι κάνουν την εμφάνισή τους η αμφισβήτηση της πραγματικότητας, η μίμηση και η εισαγωγή των εικόνων του λαϊκού πολιτισμού σε έργα τέχνης, ως συνέπειες της παραγωγής και διάδοσης της φωτογραφικής τέχνης.

Η φωτογραφία, η οποία προήλθε από την κοινωνική αλλαγή, άρχισε να διαμορφώνει η ίδια την κοινωνική αλλαγή.

Αυτή την άποψη ασπάζεται και ο Walter Benjamin, ο οποίος υποστηρίζει ότι οι

μεταβαλλόμενες μορφές της παραγωγής και της ανταλλαγής (sharing) έκαναν τα έργα τέχνης να χάσουν την μοναδικότητά τους (Benjamin W., 2002). Ο Γάλλος κοινωνιολόγος Jean Baudrillard, που ασκούσε σημαντική επιρροή στους μεταμοντέρνους καλλιτέχνες και θεωρητικούς, διαπιστώνει πως η σύγχρονη πραγματικότητα έχει αντικατασταθεί με σύμβολα και αναπαραστάσεις και ότι η ανθρώπινη εμπειρία είναι μια προσομοίωση της πραγματικότητας (Douglas, 1987).

3.2. Η Φωτογραφία ως θεωρητικό αντικείμενο

Η μεταμοντέρνα αίσθηση της τέχνης αντιπροσωπεύει την απελευθέρωση από τις ιδέες του Μοντερνισμού και αποτελεί μια στάση ενάντια σε αυτόν τον ελιτισμό και την πρωτοτυπία. Ο Γάλλος φιλόσοφος και θεωρητικός της λογοτεχνίας Jean-Francois Lyotard το 1986 στο βιβλίο του με τίτλο «The Postmodern Explained to Children» ορίζει το «μεταμοντέρνο» σε αντιπαράθεση με το μοντέρνο. Στην ερώτηση «Τι είναι ο μεταμοντερνισμός» στο «Critique» no. 419 το 1982 ο ίδιος απαντάει: «Είναι αναμφίβολα μέρος του μοντερνισμού. Όλα όσα έχουν ειπωθεί, ακόμη και αν ήταν χτες, πρέπει να λαμβάνονται υπόψη»... «Ένα έργο μπορεί να γίνει μοντέρνο μόνο αν πρώτα είναι μεταμοντέρνο» (Lyotard J.F., 1982). Η μεταμοντέρνα καλλιτεχνική αισθητική καθιερώνει τα δικά της κριτήρια για τον λαϊκισμό και τον εκλεκτισμό. Το έργο τέχνης δεν μπορεί να αρνηθεί το παρελθόν και δεν έχει υποχρέωση να αντανakλά πάντα το μέλλον. Οι καλλιτέχνες στα έργα τους κάνουν αναφορά σε εικόνες, που ο θεατής έχει ήδη δει. Η μεταμοντέρνα τέχνη δεν έχει καμία πρόθεση να κατεδαφίσει το παλιό και να χτίσει το νέο. Το έργο τέχνης δεν πρέπει να έχει αποστολή, δεν πρέπει να ψάχνει ή να δείχνει τον αληθινό δρόμο αλλά να κάνει τον καλλιτέχνη να δρα με πλήρη ελευθερία. Οι καθιερωμένες αξίες των έργων τέχνης αντικαθίστανται από την αναφορά σε άλλα έργα τέχνης. Η πρωτοτυπία αντικαθίσταται από τεχνικές μίμησης και ιδιοποίησης διαφορετικών στυλ (Μαρκίδου Ν., 2015). Η φωτογραφία και ο κόσμος της εικόνας, της τηλεόρασης, της εφημερίδας και της καθημερινής ζωής αποτελούν αντικείμενο ενός νέου τρόπου καλλιτεχνικής έκφρασης.

Ο Μεταμοντερνισμός κατάφερε να αλλάξει την εικαστική εκπαίδευση στις Σχολές

Καλών Τεχνών, που πλέον δεν ενδιαφέρονται τόσο για τις ικανότητες του καλλιτέχνη όσο για την δημιουργικότητά του. Η τέχνη έχει πια σκοπό την απελευθέρωσή της από κανόνες και θέλει να επικοινωνήσει με τον κόσμο.

Οι απόψεις που διαμορφώνουν την τέχνη εκείνη την περίοδο προχωρούν μαζί με αυτές της φιλοσοφίας. Σύμφωνα με τον φιλόσοφο Jacques Derrida οι λέξεις δεν λένε ποτέ όλη την αλήθεια και έχουν πολλά νοήματα (Derrida J., 1967). Έτσι και το έργο τέχνης δεν μπορεί να έχει ποτέ ένα μοναδικό νόημα. Το νόημα μπορεί να αλλάζει από θεατή σε θεατή, ανεξαρτήτως τι θέλει να εκφράσει ο καλλιτέχνης. Την άποψη αυτή διατυπώνει και ο Roland Barthes στο κείμενό του «Ο θάνατος του συγγραφέα» (Barthes R., ό.π, σ.143). Ο Barthes μέσω κάποιων κειμένων του επηρέασε τις ιδέες του κινήματος του Μεταμοντερνισμού. Θεωρεί πως η φωτογραφία αποτελεί μια πολιτιστική αναπαράσταση και όχι αναπαράσταση του πραγματικού, καθώς καταφέρνει να περάσει μηνύματα. Για τον Barthes κάθε φωτογραφία, όσο αντικειμενική κι αν είναι, πάντα «θα περιέχει κρυφά μηνύματα και θα διαιωνίζει τα στερεότυπα της καθιερωμένης ελιτιστικής τέχνης» (Χρήστου, 2009, σ.29).

Τα κείμενα του Walter Benjamin αποτέλεσαν, επίσης, τροφή για τις ιδεολογικές αντιλήψεις των θεωρητικών και των καλλιτεχνών της μεταμοντέρνας τέχνης. Όπως είδαμε στο δεύτερο κεφάλαιο, ο Benjamin πίστευε ότι η φωτογραφία κατάφερε να αλλάξει ολοκληρωτικά την τέχνη αλλά και τις απόψεις των ανθρώπων γύρω από κοινωνικά και πολιτικά θέματα. Το δοκίμιό του «Έργο τέχνης την Εποχή της Τεχνικής Αναπαραγωγιμότητας» γίνεται ένα από τα κύρια έργα, που επηρεάζει το έργο των καλλιτεχνών του Μεταμοντερνισμού (Μαρκίδου Ν., 2005). Ο Benjamin στο δοκίμιό του παρείχε πληροφορίες για την επιρροή, που άσκησε η τεχνολογία της πρώιμης φωτογραφίας στο σχηματισμό της Αύρας. Η έννοια της «Αύρας» περιγράφει το αποτέλεσμα ενός έργου τέχνης, που υπάρχει μοναδικά στον χρόνο και στον χώρο, και συνδέεται με την ιδέα της αυθεντικότητας. Με την μηχανική αναπαραγωγή αντιγράφων η αυθεντικότητα εξαφανίζεται (Mc Laverty A.R., 2013). Η φωτογραφία επιλέγεται, λοιπόν, από τους καλλιτέχνες και γίνεται ένα από τα πιο δημοφιλή μέσα της εποχής, λόγω της ικανότητάς της να καταργεί την Αύρα. Ο Christopher Read για αυτή την περίοδο αναφέρει: «Για τους μεταμοντερνιστές, τίποτα από όσα μπορούμε να κάνουμε δεν είναι πράγματι “πρωτότυπο”, αφού οι σκέψεις μας διαμορφώνονται από την εμπειρία μιας ζωής βασισμένης στην αναπαράσταση. Είναι λοιπόν αφελές να φαντάζεται κανείς ότι ο δημιουργός επινοεί τις φόρμες του έργου του ή ελέγχει το

νόημά του. Αντί να ομνύει την αυθεντική πρωτοτυπία, ο Μεταμοντερνισμός συγκεντρώνει την προσοχή του στον τρόπο με τον οποίο εικόνες και σύμβολα (σημαίνοντα) αλλάζουν νόημα, ή χάνουν εντελώς το νόημά τους, σε διαφορετικά συμφραζόμενα αποκαλύπτοντας (αποδομώντας) τις διαδικασίες συγκρότησης του νοήματος. Καθώς λοιπόν κανένα σύνολο σημαινόντων, από τις καλές τέχνες ως τη διαφήμιση δεν είναι πρωτότυπο, όλα εμπεριέχονται στις ιδεολογίες των πολιτισμών που τα παράγουν ή και τα ερμηνεύουν» (Christopher R., 2003, σ.377-409).

Ο Crimp Douglas γράφει περί του θέματος της Αύρας: «Φαίνεται λοιπόν πως η εξαφάνιση της Αύρας αποτελεί ένα αναπόφευκτο γεγονός της εποχής μας. Εξίσου αναπόφευκτα είναι όλα τα προτζέκτ για να την ανακτήσουμε αλλά και το να προσποιούμαστε ότι τα πρωτότυπα και τα μοναδικά έργα τέχνης είναι ακόμη δυνατά και επιθυμητά. Και αυτό δεν είναι πουθενά περισσότερο εμφανές από το πεδίο της φωτογράφισης, τον ένοχο της μηχανικής αναπαραγωγής» (Crimp D., 1980, σ.94). Η φωτογραφία έρχεται, για να εκφράσει αυτή την νέα εποχή, αφού θεωρείται ως το μόνο και το πιο σωστό καλλιτεχνικό και θεωρητικό μέσο, για να το καταφέρει. Τέλος, ο Jean Baudrillard υποστηρίζει-όπως αναφέραμε και παραπάνω- ότι: «η σύγχρονη κοινωνία έχει αντικαταστήσει την πραγματικότητα με σύμβολα, τα νοήματα με σημεία και την ανθρώπινη εμπειρία με την προσομοίωση της πραγματικότητας» και ότι η πραγματικότητά μας είναι ένα αντίγραφο «simulacra», προϊόν της μαζικής παραγωγής. Ο μεταμοντέρνος κόσμος του Baudrillard είναι ένας κόσμος, στον οποίο οι προηγούμενες διακρίσεις, όπως αυτές μεταξύ των κοινωνικών τάξεων, των φύλων και των πολιτικών τάσεων, δεν έχουν πια εξουσία. Εάν η μοντέρνα κοινωνία χαρακτηριζόταν από την διαφοροποίηση, γι' αυτόν η μεταμοντέρνα κοινωνία χαρακτηρίζεται από την κατάρρευση των διακρίσεων. Στην κοινωνία της «προσομοίωσης» η οικονομία, η πολιτική, η κουλτούρα, η σεξουαλικότητα, τα φύλα και η κοινωνία, όλα συνεισφέρουν το ένα στο άλλο. Οι καλλιτέχνες του μεταμοντερνισμού ψάχνουν τρόπους, είτε μέσω του παρελθόντος της τέχνης, είτε μέσω της σύγχρονης τεχνολογίας, για να μιλήσουν για κοινωνικά ζητήματα, τον ρατσισμό, την βία και τον σεξισμό, ξεκινώντας έτσι έναν διάλογο με τον κόσμο. Ο Μεταμοντερνισμός πρεσβεύει πως όλες οι μορφές τέχνης είναι εξίσου σημαντικές και ότι η τέχνη μπορεί να γίνει με κάθε μέσο. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο και η φωτογραφία με τη σειρά της καταφέρνει να εκφράσει την εποχή αυτή.

3.3 Πρακτικές της Μεταμοντέρνας Φωτογραφίας

Ο Douglas Crimp, για να περιγράψει τα στοιχεία της μεταμοντέρνας φωτογραφίας, την συγκρίνει με την τέχνη «performance», που ξεκίνησε στις αρχές της μεταμοντέρνας περιόδου. Σύμφωνα με αυτόν, η αισθητική ατμόσφαιρα αυτής της περιόδου επικεντρώνεται στις παραστάσεις «performance art». Οι «performances» γίνονται μπροστά σε ζωντανό κοινό με συγκεκριμένο τρόπο και σε συγκεκριμένο χρόνο, με αποτέλεσμα το κοινό να βιώνει την φυσική παρουσία σε αυτό. Έτσι, ο Crimp πιστεύει ότι η παρουσία του κοινού είναι το πιο σημαντικό. (Crimp D., 1980). Υποστηρίζει ότι η φωτογραφία εκείνη την περίοδο καταφέρνει και δημιουργεί αυτό το συναίσθημα του κοινού, που εμφανίζεται και στις «performances» (Crimp D., 1980). Για να μπορέσει η φωτογραφία να δημιουργήσει το αίσθημα της παρουσίας του κοινού, πρέπει να υπάρχει η απουσία της αναπαράστασης του θέματος του φωτογράφου αλλά και η απουσία των εσωτερικών προθέσεων του καλλιτέχνη, καθώς και της ατομικότητάς του, κάτι που αποτελούσε αρχή στην μοντέρνα φωτογραφία. Στην μεταμοντέρνα φωτογραφία είναι σημαντικοί οι παράγοντες, όπως ο πολιτισμός και τα κοινωνικά ζητήματα, όχι το θέμα του φωτογράφου. Η εννοιολογική τέχνη καθιερώνεται ως κύριο καλλιτεχνικό ρεύμα της εποχής μαζί με τον μινιμαλισμό κάνοντας την επιρροή, που είχε η φωτογραφία μέχρι τότε στις τέχνες, ακόμη μεγαλύτερη. Η φωτογραφία αποκτά τον χαρακτήρα ενός αυτόνομου είδους τέχνης, αλλά και καταφέρνει να κάνει την είσοδό της και στους μουσειακούς χώρους αποκτώντας έτσι και μουσειακή αξία (Campany D., 2003).

Στο κείμενο του θεωρητικού Abigail Solomon-Godeau «Photography after Art Photography» μπορούμε να δούμε πολλούς καλλιτέχνες του Μεταμοντερνισμού καθώς και τις πρακτικές που υιοθετούν. Οι καλλιτέχνες, λοιπόν, εκείνη την περίοδο χρησιμοποιούν στα έργα τους πρακτικές όπως: η οικειοποίηση, η σκηνοθεσία, οι εικόνες με κείμενα, η μυθοπλασία και το μοντάζ.

Η πρώτη -και ίσως πιο σημαντική- πρακτική της οικειοποίησης αποτελεί το κωδικοποιημένο μήνυμα, που βασίζεται στην ιδιοποίηση άλλων εικόνων, κάτι που είναι πολύ συνηθισμένο στην μεταμοντέρνα φωτογραφία. Το κωδικοποιημένο μήνυμα καταφέρνει και αποκωδικοποιείται από το πλαίσιο της ανάγνωσης που φέρνει ο θεατής στην εικόνα. Η πρόθεση του καλλιτέχνη και η δική μας ανάγνωση μπορεί να συμπίπτουν ή να συγκρούονται. Ένας ακόμη τρόπος, με τον οποίο οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν αυτή την πρακτική, είναι να οικειοποιήσουν μια εικόνα από μια

γνωστή διαφήμιση ή από κάτι αναγνωρίσιμο στην κοινωνία μας και να δημιουργήσουν την εικόνα του σύμφωνα με την ιδέα πίσω από αυτό. Με τον τρόπο αυτό, αναγνωρίζοντας την αρχική εικόνα μπορούμε να διαβάσουμε την νέα.

Παραδείγματα της πρακτικής της οικειοποίησης αποτελεί η δουλειά του Jeff Wall. Ο Wall παρατηρώντας το έργο του Eugene Delacroix «The Death of Sardanapalus» (εικ.33) - ένας πίνακας γεμάτος δράμα, ερωτισμό και μια σύνθεση υπερπαραγωγής- δημιούργησε το δικό του έργο «The Destroyed Room» (εικ.32). Δημιούργησε την εικόνα αυτή και άλλες παρόμοιες, ώστε να θυμίζει τα πολλαπλά στρώματα βαφής των παραδοσιακών πινάκων ζωγραφικής με φωτογραφικό πλέον τρόπο. Ανακατασκευάζει ή ανά-παρουσιάζει γνωστά έργα ζωγραφικής, που δημιουργήθηκαν την εποχή του Μοντερνισμού. Το έργο του «Picture for Women» (εικ.34) είναι η «αναδημιουργία» του γνωστού πίνακα του Edouard Manet «A Bar at the Folies-Bergere» (εικ.35).

Όπως δηλώνει ο ίδιος ο καλλιτέχνης «Ήθελα να κάνω ένα σχόλιο πάνω στον πίνακα, να τον αναλύσω μέσω μιας νέας εικόνας. Να προσπαθήσω να δημιουργήσω την εσωτερική του δομή, αυτή την διάσημη τοποθέτηση των μορφών, της γυναικείας και της ανδρικής σε μια καθημερινή κατάσταση εργασίας». Τέλος, άλλο ένα παράδειγμα αποτελεί η φωτογραφία του «A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)» 1993 (εικ.36), ακόμη μια εναλλακτική ενός παραδοσιακού πίνακα του Katsushika Hokusai «Yejiri Station, Province of Suruga», 1832 (εικ.37). Όπως η εικόνα του Hokusai, δύο άντρες κρατάνε τα καπέλα τους στο κεφάλι τους, ενώ ένας τρίτος κοιτάζει τον ουρανό, όπου το καπέλο του παρασύρεται από τον άνεμο. Αριστερά υπάρχει μια γυναίκα με το μαντήλι της, που από τον αέρα έχει πάει γύρω από το πρόσωπό της. Στην έκδοση του Wall τα καφέ χωράφια χωρίζονται από ένα ποτάμι. Έχουμε τηλεφωνικούς στύλους και κολώνες, που θυμίζουν την βιομηχανική εποχή. Η φωτογραφία του Wall αποτελεί μια εξαιρετική «αναδημιουργία» του πρωτότυπου έργου. Παρ' όλα αυτά όμως, τα δύο αυτά έργα έχουν μια πολύ διαφορετική ατμόσφαιρα, κάνοντάς τα ξεχωριστά και δείχνοντας πως ένα έργο μπορεί να σταθεί από μόνο του ανεξαρτήτως από την έμπνευσή του.



Εικόνα 32. Jeff Wall, *The Destroyed Room*, 1978, Collection of the National Gallery of Canada, Ottawa



Εικόνα 33. Eugène Delacroix, *The Death of Sardanapalus*, 1827, Collection of the Louvre, Παρίσι



Εικόνα 34. Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979, Centre Georges Pompidou



Εικόνα 35. .Edouard Manet, *A Bar at the Folies-Bergere*, 1882, Courtauld Institute of Art



Εικόνα 36. Jeff Wall, *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993, Tate Gallery Foundation & the Art Fund 1995



Εικόνα 37. Katsushika Hokusai, *Ejiri in Suruga Province (Sunshū Ejiri)*, Henry L. Phillips Collection, Bequest of Henry L. Phillips, 1939

Ένα ακόμη παράδειγμα της πρακτικής της οικειοποίησης αποτελεί η δουλειά της Sherrie Levine. Το έργο της Levine οικειοποιεί το έργο του Edward Weston αντιγράφοντας το φωτογραφικό χαρτί, τον τρόπο παρουσίασης αλλά και την σύνθεσή του. Η σειρά έγινε ορόσημο του Μεταμοντερνισμού και αντιμετωπίστηκε ως μια φεμινιστική ανάληψη της πατριαρχικής εξουσίας. Η Levine, μέσω του έργου της, δηλώνει ότι τίποτα δεν είναι εγγενώς ή μοναδικά μοναδικό, αντανakλώντας τις ιδέες των Γάλλων θεωρητικών -όπως ο Roland Barthes- που κήρυξαν τον «θάνατο του συγγραφέα». Η δουλειά της δημιουργεί ερωτήματα για το πώς μπορούν οι εικόνες να είναι ταυτόχρονα οικείες αλλά ταυτόχρονα και άγνωστες, καθώς και για τις συμβατικές αντιλήψεις της γύρω από την καλλιτεχνική δημιουργικότητα (Μαρκίδου Ν., 2005, σ.90). Η Αμερικανίδα φωτογράφος Cindy Sherman οικειοποιείται ολόκληρο το είδος των ασπρόμαυρων ταινιών της δεκαετίας του '60 και του '70 με τεχνικές σκηνοθεσίας και επεξεργασίας. Στην σειρά της «Untitled Film Stills» θέτει ερωτήματα σχετικά με τον ρόλο της γυναίκας και το πώς αναπαρίσταται στην κοινωνία, τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και τον πολιτισμό. Η Sherman συνήθως φωτογραφίζει τον εαυτό της με μια ποικιλία από κουστούμια, μακιγιάζ και χτενίσματα, θυμίζοντας τους στερεοτυπικούς ρόλους των γυναικών ηθοποιών. Ο Douglas Crimp για την δουλειά της Sherman λέει το εξής: «Όλες οι φωτογραφίες της Sherman δείχνουν εικόνες στις οποίες εμφανίζεται φορώντας μεταμφιέσεις και εκτελώντας σκηνές ενός δράματος. Επίσης η αναφορά σε λεπτομέρειες αποφεύγεται. Η παρουσία της Sherman στα έργα της συνοδεύεται από ένα κλισέ, επειδή την αντιλαμβανόμαστε μέσω της κουλτούρας που βρίσκεται σαν κύριο οπτικό σημείο και όχι μέσω των εσωτερικών συναισθημάτων και προθέσεων της ως καλλιτέχνη που διαχέονται από την ατομική της ύπαρξη. Έτσι, η πραγματική ζωή του καλλιτέχνη δεν ξετυλίγεται στις εικόνες της» (Crimp, 1980,σ.99-100). Τέλος, ο τρόπος, με τον οποίο η Sherman τοποθετεί τον εαυτό της στο κάδρο της και το βλέμμα της, μπορούν να δημιουργήσουν στο κοινό μια παραπάνω ελευθερία, ώστε να προσεγγίσει τις φωτογραφίες της δημιουργώντας τις δικές του αφηγήσεις και συμπληρώνοντας έτσι την έννοια της φωτογραφίας (εικ.38,39).

Στο έργο του Ισπανού φωτογράφου και θεωρητικού Joan Fontcuberta η οικειοποίηση έχει πρωτεύουσα σημασία. Στην σειρά του με όνομα «Herbarium» 1983 ο Fontcuberta χρησιμοποιεί διάφορα αντικείμενα, όπως καλώδια, πλαστικό ή σωλήνες, για να συνθέσει εικόνες, που να θυμίζουν εξωτικά φυτά, δημιουργώντας έτσι μια

«ψεύτικη» συλλογή βοτανολογίας (Foerstner,1987) με ασπρόμαυρες φωτογραφίες με μηχανή μεγάλου φορμά ταξινομημένες στα λατινικά (Perivolaris, 2004). Οι εικόνες του Fontcuberta θυμίζουν το έργο του φωτογράφου Karl Blossfeldt, που μελετήσαμε στο δεύτερο κεφάλαιο (εικ.40,41). Η σειρά αυτή θέτει ερωτήματα για την φωτογραφική αλήθεια και -εκτός από το έργο του Blossfeldt -οικειοποιεί την ρητορική του επιστημονικού ντοκουμέντου αμφισβητώντας την πίστη, που υπάρχει στην τεκμηριωτική ικανότητα της φωτογραφικής μηχανής (Μαρκίδου Ν., 2005, σ.88).



Εικόνα 38.Cindy Sherman, *Untitled Film Still #21*, 1978, Horace W. Goldsmith Fund through Robert B. Menschel



Εικόνα 39. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #25*, 1978, Courtesy of the artist and Metro Pictures, Νέα Υόρκη



Εικόνα 40. Joan Fontcuberta, *Karchofa sardinae Herbarium*, Barcelona, 1955, Generalitat de Catalunya, National Photography Collection, 1999



Εικόνα 41. Karl Blossfeldt, *Adiantum pedatum*, 1898-1926, 2021 Karl Blossfeldt / Artists Rights Society (ARS), Νέα Υόρκη

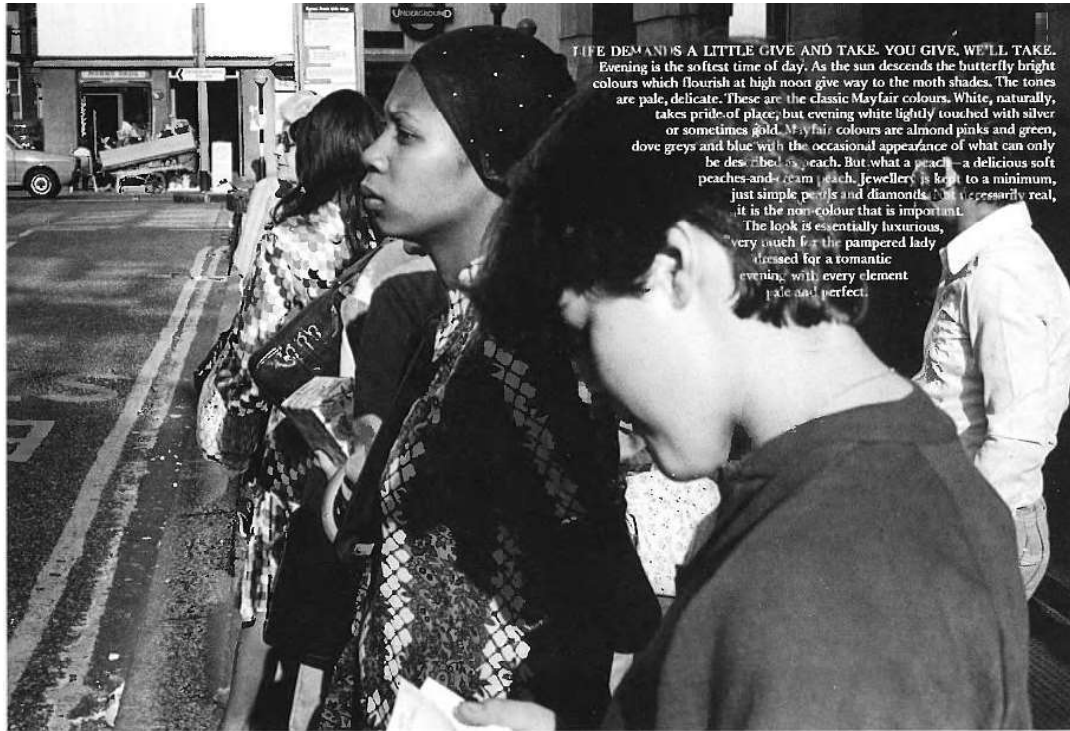
Το έργο «Are you Rea» του καλλιτέχνη Robert Heinecken αποτελεί μια σειρά εικοσιπέντε φωτογραμμάτων, που δημιουργήθηκαν τοποθετώντας σελίδες από διάσημα περιοδικά σε φωτογραφικό χαρτί και εκθέτοντάς τα στο φως. Οι τελικές εκτυπώσεις καταγράφουν το μπροστινό και πίσω μέρος των σελίδων σε μια εικόνα. Ο Heinecken χρησιμοποιώντας σαν αρχικό υλικό διαφημίσεις από τηλεοράσεις και περιοδικά πορνογραφίας επικρίνει την χειραγωγική πρόθεση πίσω από τέτοιες εικόνες (εικ.42). Ο τίτλος μπορεί να διαβαστεί με πολλούς τρόπους, όπως για παράδειγμα «Are you ready» ή «Are you real» προκαλώντας τον θεατή να συμμετάσχει στην συμπλήρωση της ερώτησης και στην ανάγνωση της εικόνας. Ο Heinecken μέσα από το έργο του κάνει και ένα σχόλιο για την αμερικανική κουλτούρα και τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, τα οποία ήταν παντού παρόντα σε σημείο που τα συγκρίνει με την φύση. «Σίγουρα δεν είναι πραγματική φύση και ίσως όχι τόσο ενδιαφέρουσα όσο η φύση αλλά είναι το πιο σημαντικό όχημα με το οποίο αποκτούμε πληροφορίες. Ως εκ τούτου, τα θεωρώ ως ένα είδος ημί-φύσης.» (Heinecken, 1964).



Εικόνα 42. Robert Heinecken , *Are You Rea #1*, 1964-68, The Robert Heinecken Trust, 2021

Στην πρακτική της εικόνας με κείμενο δεν θα μπορούσαμε να αναφερθούμε χωρίς να μιλήσουμε για το έργο του Victor Burgin. Ο Burgin πιστεύει πως κάθε φωτογραφία, είτε συνοδεύεται από μια λεζάντα είτε από ένα κείμενο, είναι η ίδια ένα κείμενο. «Είναι η όψη ενός ενδοκειμενικού (intertextual) συμπλέγματος, μια επικαλυπτόμενη σειρά προγενέστερων κειμένων που παίρνονται ως δεδομένα, σε μια συγκεκριμένη πολιτισμική και ιστορική συγκυρία. Αυτά τα κείμενα που προέρχονται από τη φωτογραφία είναι αυτόνομα, παίζουν ένα ρόλο στο πραγματικό θέμα αλλά δεν εμφανίζονται σ' αυτό. Υποβόσκουν στο έκδηλο κείμενο και μπορούν να διαβαστούν σ' αυτό μόνο συμπτωματικά» (Burgin, 1977, σ.142-153). Ο Burgin μέσω της φωτογραφίας σχολιάζει θέματα, όπως τον καταναλωτισμό, την μη ίση κατανομή του πλούτου, τον ρατσισμό και τους ρόλους των φύλων στην σύγχρονη κοινωνία. Στο έργο «Life Demands a Little Give and Take» (εικ.43) έχουμε μια φωτογραφία με ανθρώπους σε μια στάση λεωφορείου. Στο πάνω δεξί μέρος της ο Burgin έχει προσθέσει ένα κείμενο από ένα περιοδικό υψηλής μόδας. «Το απόγευμα είναι η πιο απαλή ώρα της ημέρας [...] Οι τόνοι είναι απαλοί, ευαίσθητοι[...] Το λευκό φυσικά

είναι το πιο περήφανο, ειδικά όμως το απόγευμα το λευκό, αγγίζει το ασημί ή μερικές φορές το χρυσό[...] Η εμφάνιση είναι ουσιαστικά πολυτελής για την περιποιημένη κυρία, που είναι ντυμένη για μια ρομαντική βραδιά με κάθε στοιχείο γλωμό και τέλειο». Ο Burgin τοποθετώντας αυτό το κείμενο δίπλα στην φωτογραφία απλών ανθρώπων με μια μαύρη γυναίκα στο προσκήνιο, σχολιάζει τις ρατσιστικές απόψεις του πολιτισμού και τις ιδεολογίες που υπήρχαν εκείνη την περίοδο, καθώς στο κείμενο τονίζει πολλές φορές ότι το γλωμό= όμορφο. Στο έργο αυτό ούτε η εικόνα από μόνη της αλλά ούτε το κείμενο δεν θα δημιουργούσαν το νόημα που ήθελε να δημιουργήσει ο καλλιτέχνης. Το ένα εξαρτάται από το άλλο, για να δημιουργήσει το τελικό αποτέλεσμα. Στο έργο «Possession» (εικ.44) ο Burgin χρησιμοποιεί μια εικόνα, που θυμίζει τις διαφημίσεις των περιοδικών, ενός ζευγαριού να αγκαλιάζεται ντυμένο στα λευκά στο κέντρο μιας μαύρης αφίσας. Στο επάνω μέρος της εικόνας ο Burgin έχει τοποθετήσει ένα κείμενο, στο οποίο διατυπώνει το ερώτημα τι σημαίνει η λέξη «possession», αναφέροντας στο κάτω μέρος ότι το 7% του πληθυσμού μας κατέχει το 84% του πλούτου. Με την ενδυμασία των μοντέλων να θυμίζει διαφήμιση μόδας υποδηλώνει τον πλούτο τους, ενώ στο κάτω μέρος της φωτογραφίας κάνει ένα πολιτικό και κοινωνικό σχόλιο από το περιοδικό «The Feminist». Η εικόνα του ζευγαριού από μόνη της θα στόχευε στο να προσελκύσει το κοινό του 7% . Ο Burgin μέσω του έργου του αφήνει το κοινό να ερμηνεύσει τις εικόνες του. «Από την στιγμή που έχουμε καταλάβει τι είναι το απεικονιζόμενο αντικείμενο, η φωτογραφία έχει μεταμορφωθεί για εμάς αμέσως» (Burgin, ό.π, σ.41). Το έργο των φωτογράφων την περίοδο του Μεταμοντερνισμού συνέβαλε σε αλλαγές στην φωτογραφία και στην παραγωγή της μετά την δεκαετία του '80 αλλά και στο τέλος της θεωρίας της ζωγραφικής, για το οποίο θα μιλήσουμε στη συνέχεια.



Εικόνα 43. Victor Burgin, *Life demands a Little Give and Take*, 1974



Εικόνα 44. Victor Burgin, *Possession*, 1976

3.4. Θάνατος της Θεωρίας της Ζωγραφικής

«Η σύγχρονη τέχνη δεν κατέχει πλέον την μακρόχρονη θέση που είχε παλιά καθώς η μηχανική τεχνολογία έχει ανοίξει νέους τρόπους σκέψης για την ιστορία και την φιλοσοφία της τέχνης» (Benjamin, 2005). Για τον Benjamin οι καλλιτεχνικές εμπειρίες σχηματίζονται ανάλογα με το κοινωνικό πλαίσιο της εποχής που βρίσκονται (Benjamin, 1989). Γι' αυτό η αναπαραγωγήσιμη τέχνη αναπτύχθηκε την εποχή της μηχανικής τεχνολογίας παρέχοντας σε όλο τον κόσμο την δυνατότητα να βιώσει την τέχνη. Η διάδοση των έργων τέχνης, που είχε παρατηρηθεί τα τελευταία χρόνια, κατάφερε να αλλάξει τον τρόπο, με τον οποίο αντιδρούμε στην τέχνη αλλά και την ίδια την φύση της. Η τεχνική, λοιπόν, της διάδοσης στην τέχνη κάνει την τέχνη της ζωγραφικής να διατηρεί μια χαμηλότερη θέση από ό,τι οι τέχνες των πολυμέσων. Στη μεταμοντέρνα φωτογραφία και αναπαραγωγή λαμβάνεται υπόψη η οπτική κουλτούρα του κοινού, που περνάει από το φορμαλισμό του Μοντερνισμού και φτάνει στον χώρο της κρίσης. Ο Zamīnar αναφέρει ότι: « Ο Crimp ακολουθώντας τον Benjamin πιστεύει πως ο θάνατος της ζωγραφικής γίνεται με την εφεύρεση της φωτογραφίας, επειδή η φωτογραφία έχει την δυνατότητα της αναπαραγωγής του έργου τέχνης με μηχανικό τρόπο και μια τέτοια διάδοση προκαλεί την απογύμνωση της ζωγραφικής από την πρωτοτυπία της και την μοναδικότητα της, τα οποία αποτελούσαν στόχοι του Μοντερνισμού» (Bagh-e Nazar, 2018). Επιπλέον, η εννοιολογική τέχνη των φωτογράφων των δεκαετιών του '70 και '80 αποτέλεσε απειλή για την ζωγραφική τέχνη, καθώς οι ζωγράφοι έπρεπε αναγκαστικά να στραφούν προς τα αλλά καλλιτεχνικά κινήματα, κάτι που πήγαινε ενάντια στις φορμαλιστικές προσεγγίσεις του Μοντερνισμού. «Η όρεξη για την φωτογραφία την τελευταία δεκαετία είναι ασταμάτητη. Καλλιτέχνες, κριτικοί, έμποροι και ακαδημαϊκοί εγκαταλείπουν τις παλιές ασχολίες τους και πάνε κοντά στον εχθρό της ζωγραφικής. Η φωτογραφία μπορεί να εφευρέθηκε το 1839 αλλά ανακαλύφθηκε το 1970» (Crimp, 1981, σ.76). Ο Crimp, λοιπόν, ως κριτικός της τέχνης αναγνώρισε την παρούσα εποχή ως την περίοδο του τερματισμού της ζωγραφικής.

Η φωτογραφία, πλέον, αποτελεί μια «μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης αναγνωρίσιμη μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της ιστορίας της τέχνης και του κριτικού λόγου» (Μαρκίδου Ν. 2005, σ.145.)

«Η τέχνη δεν έχει πλέον την ευθύνη του φιλοσοφικού ορισμού της. Αυτό είναι πλέον καθήκον των φιλοσόφων της τέχνης. Δεν υπάρχει ένας τρόπος με τον οποίο πρέπει να

κοιτάμε το έργο τέχνης, αφού ο φιλοσοφικός ορισμός πρέπει να είναι συμβατός με κάθε είδος και τάξη της τέχνης, όσο κι αν αυτά διαφέρουν μεταξύ τους» (Danto C., 1997, σ.36).

Γενικά Συμπεράσματα

Από την στιγμή της εφεύρεσης της, η φωτογραφία είχε προκαλέσει μια έντονη συζήτηση για το αν μπορεί να χαρακτηριστεί, ως τέχνη.

Ο ορισμός της ίδιας της τέχνης, αποτελεί ένα αμφιλεγόμενο θέμα και έχει αλλάξει πολλές φορές με την πάροδο του χρόνου. Η έννοια της τέχνης προσεγγίζεται από φιλοσόφους, από το ίδιο το περιεχόμενο της και από τις κοινωνικές συνθήκες. Στον κλασικό ορισμό της, τέχνη αποτελεί, η κάθε δημιουργική δραστηριότητα που είναι ευφάνταστη ή αποτελεί τεχνική ικανότητα. Τέχνη, είναι ένα ευρύ φάσμα ανθρωπίνων δραστηριοτήτων που δημιουργεί οπτικό υλικό, καταφέροντας να εκφράσει το ευφάνταστο μυαλό του δημιουργού. Έτσι, βλέπουμε πως η φωτογραφία, διαθέτει τα πάντα για να αποτελέσει και αυτή μια μορφή τέχνης.

Εκφράζει το πνεύμα του καλλιτέχνη, τα συναισθήματα και τις σκέψεις του.

Η φωτογραφία φέρνει επανάσταση στον κόσμο της τέχνης. Με την αναπαραγωγή έργων τέχνης να αποτελεί μια από τις πρώτες της εφαρμογές καταφέρνει να αναδείξει τον ρόλο της στην τέχνη. Μέσω αυτής, κατάφερε να επιδράσει και να αλλάξει ολόκληρη την οπτική κουλτούρα της κοινωνίας και την πρόσβαση αυτής στην τέχνη. Η έννοια, αντίληψη και εκτίμηση της τέχνης επανεξετάζεται.

Τα πρώτα καλλιτεχνικά κινήματα του 19^{ου} αιώνα, ήταν τα πρώτα που θέλησαν να δείξουν την καλλιτεχνική αξία της φωτογραφίας με σοβαρό τρόπο. Κατάφεραν να διαχωρίσουν την φωτογραφία ως μορφή τέχνης, με την φωτογραφία που χρησιμοποιούνταν για επιστημονικούς σκοπούς και έδειξαν πως το φωτογραφικό μέσο είναι ικανό για καλλιτεχνική έκφραση. Στα χέρια ενός πραγματικού καλλιτέχνη η φωτογραφία γίνεται έργο τέχνης.

Με την άφιξη του 20ου αιώνα η τέχνη μπαίνει σε μια νέα εποχή, παρατηρούνται τεράστιες βιομηχανικές, οικονομικές και πολιτιστικές αλλαγές και οι καλλιτέχνες αμφισβητούν τις προϋπάρχουσες ιδέες για το τι θα μπορούσε και θα έπρεπε να είναι τέχνη. Οι φωτογράφοι δημιουργούν μια νέα αισθητική, που δεν έχει σχέση με την ζωγραφική, απορρίπτουν την παράδοση, και εξερευνούν τις δυνατότητες και τα όρια

του φωτογραφικού μέσου. Καλλιτέχνες όπως ο Alfred Stieglitz, αλλάζουν την αντίληψη που υπήρχε μέχρι τότε για την φωτογραφία και την μετατρέπουν σε καλή τέχνη. Η φωτογραφία υιοθετεί τις δικές της μορφές έκφρασης και στις αρχές του 1940 γίνεται επίσημα μια μορφή τέχνης στις Ηνωμένες Πολιτείες. Σύντομα λαμβάνει την ίδια αναγνώριση παγκοσμίως.

Κατά το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, η φωτογραφία θεωρήθηκε ως το σημαντικότερο μέσο οπτικής επικοινωνίας και αναγνωρίζεται και ως θεωρητικό αντικείμενο. Πλέον, αποτελεί μια μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης αναγνωρίσιμη στην ιστορία της τέχνης και στον κριτικό λόγο.

Βιβλιογραφία

- A.D. Coleman / PCCA, “*Photography*” (1857) by Lady Elizabeth Eastlake, 2003-2005
- Andre Jammes, “*Histoire Terre d ‘ Images 2*”, 1964
- Andrew E Benjamin, “*The problem of modernity*”, 1989, New York: Routledge
- Andrew E Benjamin, “*Walter BenJamin and Art*”, 2005, Continuum, London, Νέα Υόρκη: Bloomsbury Academic
- Andy McLaverty-Robinson, “*Walter Benjamin : Art, Aura and Authenticity*”, Ceasefire magazine, Ιούνιος 14 2013, Αγγλία
- Bagh-e Nazar, “*Analyzing the Postmodernist Visual Art Events from Douglas Crimp’s Viewpoint*”, University of Tehran, Μάρτιος 2018
- Barthes Roland, “*Camera Lucida*”, μτφ. Richard Howard (1989, Λονδίνο, 2000)
- Barthes Roland, “*The Responsibility of Forms*”, Howard R., Strausand Giroux Inc, 1985
- Barthes Roland,” *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*”, μτφ. Σπανός Γ., Πλέθρον, Αθήνα
- Baudelaire Charles, “*The Modern Public and Photography*”, Harrison Ch, Wood P.
- Benjamin Walter, “*Illuminations: Essays and Reflections*”, 1968
- Benjamin Walter, “*The work of Art in the Age mechanical. Preproduction, in Illuminations*”, 1969, μετάφραση Zohn, H, Νέα Υόρκη: Schocken Books
- Benjamin Walter, “*Δοκίμια για την Τέχνη*”, μτφ. Κούρτοβικ Δ., Κάλβος, Αθήνα, 1978
- Burgin Victor, “*Looking at photographs*”, Screen Education, No. 24, 1977. Αναδημοσιεύεται στο Burgin V., (ed), Thinking Photography, Palgrave McMillan, Νέα Υόρκη 1982
- Campany David, “*Art and photography*”, 2003, Λονδίνο : Phaidon
- Charles Baudelaire, “*The Modern Public and Photography*”, 1859
- Charles Harrison & Jason Gaiger & Paul Wood, “*Art in Theory : 1815-1900 An Anthology of Changing Ideas*”, Blackwell Publishers, 1988

- Clarke Gr., *“The Photograph”*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη , 1997
- Crimp Douglas, *“On The museum’s Ruins”*, 1933 Νέα Υόρκη : The MII press
- Crimp Douglas, *“Pictures”*, Οκτώβριος, Vol.8 (Ανοιξη, 1979)
- Crimp Douglas, *“The End of Painting”* ,The MIT Press , Art World Follies (Ανοιξη, 1981)
- Crimp Douglas, *“The Photo-graphic Activity of Postmodern-ism”*, Οκτώβριος, (Χειμώνας, 1980)
- Crimp Douglas, *“The photographic Activity of postmodernism”*, 1980
- Daniela Palazzoli, *“L’ arte nella sovietia”*, Fratelli Fabbri Editori, 1975
- Danto C. Arthur, *“After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History”*, Princeton University Press, 1997
- Douglas Davis, *“Post-Everything”*, Art in America 68: 2 (Φεβρουάριος 1980)
- Eugene Delacroix, καταχώρηση στο ημερολόγιο του, Μάιος 21, 1853, *“The journal of Eugene Delacroix”*, Walter Pach, Νέα Υόρκη 1948
- Foerstner Abigail, *“Focus on fine art with a Spanish accent”*, 13 Φεβρουαρίου 1987
- Francis Wey, *“Du naturalism dans l’art, se don principe et de ses consequences“*, La lumiere, 6 Απριλίου 1851
- Frank, Waldo, *“The Art of the Month: Alfred Stieglitz, The World's Greatest Photographer”*, McCall's Magazine 54 (Μάιος 1927)
- Haberstich David, *“Photography and the Plastic Arts”*, 1973
- Helmut & Alison Gernsheim, *“L.J.M. Daguerre : The history of the Diorama and the Daquerrotype”*, 2ή έκδοση, Νέα Υόρκη , 1968
- Heyman, Therese Thau ,”*Seeing Straight: The f.64 Revolution in Photography”*, 1992, Oakland Museum
- J. Paul Getty Museum exhibition, *“Oscar Rejlander : Artist Photographer”*, 12 Μαρτίου- 9 Ιουνίου, the J. Paul Getty Museum, Λος Άντζελες
- Jacques Derrida, *“L’écriture et la difference, Seuil”*,1967 (Η γραφή και η διαφορά), Εκδόσεις Καστανιώτης, Αθήνα 1998
- Jean Francois Lyotard, *“Response a la question: qu’est-ce le postmoderne?”*, Critique, no.419, Παρίσι , Απρίλιος 1982
- Joel Eisinger, *”Trace and Transformation: American Criticism of Photography in the Modernist Period”*, University of New Mexico, 1999

- John Szarkowski, "Introduction to *The Photographer's Eye*," in Peninah R. Petruck, ed., *The Camera Viewed: Writings on Twentieth-Century Photography* (Νέα Υόρκη : E. R Dutton, 1979, vol. 2)
- Joseph Pennell, "Is Photography Among the Fine Arts?", *Photographic Vision*, Δεκέμβριος 1897
- Kellner, Douglas (1 February 1987). "*Baudrillard, Semiurgy, and Death*". *Theory, Culture & Society*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications
- Laszlo Moholy-Nagy, "From Pigment To Light", Vicki Goldberg (editor), *Photography in Print*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1988
- Louis Figuier, "La Photographie au Salon de 1859", Παρίσι, 1860
- Marianne Goodwin, "Aristis Pressure Agencies to Heed their rights", *Adweek*, Απρίλιος 4 1983
- Mario Ritter, produced by Caty Weaver, Edward Weston, "1886-1958: Influenced How Photography Was Seen", Transcript of radio broadcast
- Moholy – Nagy Lazlo, "Unprecedented Photography", *European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη 1989
- Naomi Rosenblum , "A world history of photography", Τρίτη έκδοση , Εκδόσεις Abbeville Press , Νέα Υόρκη , 1997
- Perivolaris, John, "Mirrors and windows: photography after postmodernism, *The Bigger Picture*", *The Redeye Newsletter* 2004, Τεύχος 17,1 Ιουλίου 2008
- Peter Henry Emerson, "Naturalistic Photography for Students of the Art", Τρίτη έκδοση, Νέα Υόρκη, 1899
- Read Christopher, "Μεταμοντερνισμός και Τέχνη της Ιδιαίτερης Ταυτότητας", αναδημοσιεύεται στο Στάγκος Ν., Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης – Από το Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό, μτφ. Παππάς Α., Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2003
- Robert Demachy, "The Straight and the Modified Print", *Camera Work*, No18, 1907. Ανατύπωση στο *Camera Work : The Complete Illustrations 1903-1917*, Taschen , Κολονία 1997
- Robert Hunt, "A Popular Treatise on the Art of Photography", 1841, Facsimile ed, Athens, Ohio , 1973
- Roger Taylor & Larry J. Schaaf, "Impressed by Light : British Photographs from Paper Negatives", 1840 – 1860, Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη 2007
- Sontag S., "Περί Φωτογραφίας", μτφ. Παπαϊωάννου Η, Εκδόσεις Περιοδικού ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ, Αθήνα , 1993

- The Art Story Foundation, “*Dada and Surrealist Photography*”, 2021
- The Editors of Encyclopedia Britannica, “*Pictorialism*”, Encyclopedia Britannica, Inc, Μάιος 29, 2018
- The Museum of Modern Art, “*Are you Rea, 1964-68/ SEEING THROUGH PHOTOGRAPHS*”, Ηχητικό απόσπασμα, 13 Φεβρουαρίου 2019
- Theodor W. Adorno, Valery Proust Museum, “*Prisms, trans. Samuel and Shierry Weber*”, London, Neville Spearman 1967
- Thomas Craven, “*Art and the Camera*”, Nation, Απρίλιος 16, 1924
- William Meyers, “*Partial Portrait of a Russian Artist*”, June 19, 2012
- Άγνωστος συγγραφέας, “*Photography in Its Relation to the Fine Arts*”, Photographic journal 117, Ιανουάριος 1, 1862

- Μανώλης Μπαμπούσης, “*Διαδρομές της φωτογραφίας στην τέχνη*”, ISBN 960-7980-81-6, 2004
- Νατάσσα Μαρκίδου, “*Φωτογραφία Κριτικές Αναγνώσεις*”, Επιμέλεια έκδοσης Νατάσσα Μαρκίδου, Αθήνα 2015
- Χρήστου Γιώτα, “*Η Υποδοχή της Φωτογραφίας ως Εκφραστικού Μέσου στη Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη*”, Θεσσαλονίκη, Νοέμβριος 2009