



Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής
Τμήμα Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών

William Beaumont

Καλλιτεχνικό Ντοκουμέντο και Αφήγηση

Πτυχιακή εργασία

Συγγραφέας: Αικατερίνη Πέρρυ (ΑΜ: 51817030)

Επιβλέπουσα: Ν. Μαρκίδου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Αθήνα, 2022

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΚΑΙ ΜΕΛΟΣ ΤΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ:

Μαρκίδου Αναστασία (Αναπληρώτρια Καθηγήτρια)

ΜΕΛΟΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ:

Βαρδόπουλος Παναγιώτης (Λέκτορας)

ΜΕΛΟΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ:

Κατσαΐτη Ευαγγελία (Λέκτορας)

Υπεύθυνη Δήλωση:

Βεβαιώνω ότι, είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της, είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην πτυχιακή εργασία. Επίσης έχω αναφέρει τις όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε αυτές αναφέρονται ακριβώς, είτε παραφρασμένες. Επίσης βεβαιώνω ότι αυτή η πτυχιακή εργασία προετοιμάστηκε από εμένα προσωπικά ειδικά για τις απαιτήσεις του προγράμματος σπουδών του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής.

Η Δηλούσα

A handwritten signature in blue ink, consisting of several overlapping loops and lines, positioned below the text 'Η Δηλούσα'.

Πνευματικά Δικαιώματα:

Στον Εσωτερικό Κανονισμό του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής στη σελίδα 50553 γίνεται αναφορά στο νόμο 2121/199 περί πνευματικής ιδιοκτησίας στον οποίο υπόκειται η πτυχιακή εργασία.

Η διπλωματική εργασία αποτελεί προϊόν συνεργασίας του φοιτητή και των μελών Δ.Ε.Π. επίσης των Ακαδημαϊκών Υποτρόφων, ΕΔΙΠ και των ΠΔ 407/80. Στα προαναφερόμενα φυσικά πρόσωπα ανήκουν τα πνευματικά δικαιώματα της δημοσίευσης των αποτελεσμάτων της διπλωματικής εργασίας στις ανακοινώσεις σε επιστημονικά συνέδρια και σε επιστημονικά περιοδικά.

Η διπλώματική εργασία και ότι άλλο έχει αναπτυχθεί στα πλαίσια της εκπόνησης ή θα προκύψει από αυτήν όπως τα πιθανά δικαιώματα ευρεσιτεχνίας ή εμπορικής εκμετάλλευσης, προστατεύονται με τη νομοθεσία Ν.2121/93 περί πνευματικής ιδιοκτησίας και ανήκουν στο φοιτητή, τον επιβλέποντα /ουσα της πτυχιακής εργασίας και στο Τμήμα Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά, την καθηγήτρια Ν. Μαρκίδου για την πολύτιμη βοήθειά της στη συλλογή του κατάλληλου ερευνητικού υλικού και την στήριξή της καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της πτυχιακής εργασίας. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τον αδερφό μου Βασίλη Πέρρου και τον πατέρα μου Βύρωνα Πέρρου, για την βοήθειά τους στο εικαστικό μέρος της πτυχιακής εργασίας.

Περίληψη

Στο πλαίσιο του σύγχρονου φωτογραφικού καλλιτεχνικού ντοκουμέντου, η εξιστόρηση γεγονότων (φανταστικών και μη), αποτελεί ελκυστική πρακτική για αρκετούς φωτογράφους. Τέτοια έργα παίρνουν συνήθως τη μορφή προσωπικών ημερολογίων και φωτο-ιστοριών. Η παρούσα εργασία μελετά αυτές τις προσεγγίσεις. Ειδικότερα, αναφέρεται στις πρακτικές αφή-γησης που έχουν χρησιμοποιηθεί σε χαρακτηριστικά παραδείγματα. Επιπρόσθετα, γίνεται μια συνοπτική ιστορική αναδρομή του φωτογραφικού ντοκουμέντου εστιάζοντας στο πώς αλλάζει η μορφή του και προσαρμόζεται, ανάλογα με τις συνθήκες και τις απαιτήσεις της κάθε εποχής. Εν συνεχεία, αναλύονται οι έννοιες της έρευνας και της αφήγησης και παραθέτονται ερμηνευτικές προσεγγίσεις των εννοιών αυτών. Τέλος, η έρευνα που πραγματοποιήθηκε για τη συγγραφή της εργασίας, βοήθησε στην εξαγωγή συμπερασμάτων και διαπιστώσεων που αφορούν την αφήγηση και τη σχέση πραγματικότητας και μυθοπλασίας.

Abstract

In the framework of artistic documentary photography, the story telling of happenings (factual and fictitious), amounts to an attractive project for many photographers. Such projects often take the form of personal diaries and photo-stories, something which I have endeavored to present in this work. Especially, it has to do with narration practices which have been used in characteristic examples. But it is also a short historical account of the photographic documentary and how it adapts or changes according to the conditions and demands of the time. Further on, research and narrative are explained together with additional interpretations. Finally, background research helped in the drawing of conclusions based on narrative and the relationship between reality and fiction.

KEY WORDS: ARTISTIC DOCUMENTARY, NARRATION, RESEARCH

Πίνακας Περιεχομένων

Εισαγωγή.....	2
Κεφάλαιο 1ο: 1.1 Ντοκουμέντο – Ιστορική αναδρομή.....	3
Κεφάλαιο 2ο: 2.1 Καλλιτέχνης σε ρόλο ερευνητή.....	7
Κεφάλαιο 3ο: 3.1 Αφήγηση (Storytelling).....	9
3.2 Παραδείγματα φωτο-ιστοριών.....	11
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	23
Παράρτημα.....	26

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία, σκοπεύει να ερευνήσει τη φωτογραφική αφήγηση στο πλαίσιο του καλλιτεχνικού ντοκουμέντου.

Μέσα από την ιστορική αναδρομή του ντοκουμέντου, θα απαντηθούν τα παρακάτω ερωτήματα:

1. Πώς ορίζεται το ντοκουμέντο και πώς αναδιαμορφώνεται διαχρονικά;
2. Ποιά είναι τα χαρακτηριστικά του σύγχρονου καλλιτεχνικού ντοκουμέντου και πώς διακρίνονται από τα χαρακτηριστικά του ντοκουμέντου στην περίοδο του μοντερνισμού;
3. Ποιός ο ρόλος της έρευνας σε ένα καλλιτεχνικό έργο;
4. Ποιές μεθόδους και τεχνικές χρησιμοποιεί η φωτογραφία για να αφηγηθεί;

Στη συνέχεια παραθέτονται φωτογραφικά έργα πέντε καλλιτεχνών, των Joan Fonctuberta, Stephen Gill, Cristina de Middel, Tacita Dean, Christian Patterson, τα οποία εντάσσονται στο πλαίσιο του καλλιτεχνικού ντοκουμέντου και ενσωματώνουν την αφήγηση και την έρευνα στις βασικές πρακτικές τους. Τέλος, αναλύεται το φωτογραφικό μου έργο που δημιουργήθηκε στο πλαίσιο της πτυχιακής μου εργασίας.

Κεφάλαιο 1ο :

1.1 Ντοκουμέντο - Συνοπτική ιστορική αναδρομή

Η φωτογραφία του κοινωνικού ντοκουμέντου εμφανίζεται στα τέλη του 19ου αιώνα. Αποτελεί ένα ιδιαίτερο φωτογραφικό είδος, τα χαρακτηριστικά του οποίου αλλάζουν στον χρόνο χάρη της εξέλιξης της τεχνολογίας, της αλλαγής της αισθητικής αλλά και των ιστορικών γεγονότων.

Η καταγραφή των ανθρώπινων καταστάσεων και τα κοινωνικά ζητήματα αποτελούν κεντρικά θέματα αυτού του φωτογραφικού είδους ενώ αρκετές φορές στοχεύει να επηρεάσει την κοινή γνώμη και να αλλάξει παγιωμένες αντιλήψεις.

Σύμφωνα με τον ορισμό του Oxford English Dictionary, «το ντοκουμέντο είναι η πράξη της τεκμηρίωσης ή της καταγραφής. Το ταυτόχρονο αυτό ήταν εκεί (το προφωτογραφικό γεγονός) και το εγώ ήμουν εκεί (ο φωτογράφος), συμβάλλει στην αυθεντικότητα της φωτογραφικής εικόνας».¹ Όπως αναφέρει ο John Tagg (1988) «κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα ο τεκμηριωτικός και περιγραφικός χαρακτήρας της φωτογραφίας οφείλεται -εκτός από τη μηχανική της φύση και τη πρωτοποριακή δράση κάποιων φωτογράφων- στην ανάδυση του αστικού δημοκρατικού κράτους που επιδιώκει την χειραγωγήση του πλήθους. Η φωτογραφία αποτέλεσε εξαίρετο μέσο σε κοινωνικές υπηρεσίες και θεσμούς που ασκούν εξουσία στους πολίτες».²

Κατά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο οι φωτογραφίες ντοκουμέντου παίρνουν τη θέση των σκίτσων στις εφημερίδες προσφέροντας στους αναγνώστες όχι μόνο πληροφόρηση αλλά και παρηγοριά. Η εικόνα λειτουργεί ως κείμενο με συνοδεία λεζάντας.

Οι συνθήκες που επικρατούν στον μεσοπόλεμο συμβάλλουν στην δημιουργία της φωτοδημοσιογραφίας η οποία παρέχει στο αναγνωστικό κοινό ενημέρωση για επίκαιρα ζητήματα. Εφημερίδες και περιοδικά που είναι τα γενικότερα μέσα μαζικής ενημέρωσης στο μεσοπόλεμο -χρησιμοποιούν την φωτογραφία εκτεταμένα ως αδιαμφισβήτητο τεκμηριωτικό υλικό. Το 1928, εμφανίζονται τα πρώτα φωτογραφικά δοκίμια σε γερμανικά περιοδικά *Berlin Illustrated Zeitung* και *Munchner Illustrierte Zeitung*, στη συνέχεια στο Γαλλικό περιοδικό *Vu*, σε Βρετανικά *Weekly Illustrated* και *Picture Post* και έπειτα στις ΗΠΑ, στο περιοδικό *Life*.³ Την περίοδο αυτή λόγω της παγκόσμιας πο-

¹ Liz Wells (επιμ.), «Εισαγωγή στη φωτογραφία», μτφρ. Π. Πετσίνη, Πλέθρον, Αθήνα 2007, σ. 29

² Ηρακλής Παπαϊωάννου, «Η φωτογραφία ντοκουμέντο και η συνθήκη post-documentary», Τμήμα εικαστικών και εφαρμοσμένων Τεχνών, Ιούνιος 2014.

³ Το φωτογραφικό δοκίμιο, ίσως να αποτελεί την πιο γνωστή μορφή φωτογραφικής αφήγησης.

λεμικής σύρραξης τα περιεχόμενα των φωτογραφικών δοκιμίων είναι κυρίως πολεμικά, όπως χαρακτηριστικά βλέπουμε στις φωτογραφίες του Robert Capa *This is War*.

Το 1936, ο εκδότης του Henry Luce, υπόσχεται πως «η φωτογραφική εικόνα θα γίνει το μέσο για να δει κανείς την ζωή και τον κόσμο, να γίνει αυτόπτης μάρτυρας των σημαντικότερων γεγονότων».⁴ Στα μέσα της δεκαετίας του '30 μια ομάδα Αμερικανών φωτογράφων στα πλαίσια της Διεύθυνσης Αγροτικής Προστασίας (Farm Security Administration) της Αμερικανικής Κυβέρνησης καταγράφουν τις συνθήκες ζωής και τις δυσκολίες των αγροτικών περιοχών ύστερα από τα οικονομικά πλήγματα που υπέστησαν λόγω ακραίων καιρικών φαινομένων. Μεγάλο μέρος αυτής της φωτογραφικής παραγωγής αποτελείται από πορτρέτα τα οποία λόγω της μετωνυμικής σχέσης της φωτογραφίας με την πραγματικότητα αδυνατούν να περιγράψουν τις κοινωνικές συνθήκες.⁵

Μεταπολεμικά, με την ραγδαία εξέλιξη της τεχνολογίας και την ανάπτυξη του καταναλωτισμού, δημιουργείται μια νέα κοινωνική συνθήκη. Σε αυτό το πλαίσιο η φωτογραφία ντοκουμέντου έρχεται να σχολιάσει αυτές τις κοινωνικές εξελίξεις. Παρατηρούμε πως η θεματολογία της πραγματεύεται την καθημερινή ζωή όπως για παράδειγμα στιγμές την οικογένεια και την εργασία. Παράλληλα, χρησιμοποιεί την οικουμενική της γλώσσα για να θεραπεύσει τα πλήγματα που υπέστη η ανθρωπότητα από τον Πόλεμο, στηριζόμενη στην ιδέα της παγκόσμιας αλληλεγγύης και του κοινού μέλλοντος.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα μελέτης αποτελεί η έκθεση *The Family of Man* (1955) που διοργανώθηκε από το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης σε επιμέλεια του Edward Steichen, φωτογράφου και διευθυντή του φωτογραφικού τμήματος του μουσείου. Η έκθεση περιελάμβανε έργα φωτογράφων από πολλές χώρες, που απεικόνιζαν τη ζωή από τη γέννηση έως το θάνατο.

Το 1970, αρχίζει να αμφισβητείται η πίστη για τον τεκμηριωτικό χαρακτήρα της φωτογραφίας. Υιοθετείται η άποψη ότι η φωτογραφική εικόνα αποτελεί μια κατασκευή καθώς η μηχανή, η γωνία λήψης, ο φακός, το κάδρο, το διάφραγμα, η επεξεργασία ακόμα και η ώρα της φωτογράφισης συμβάλλουν στον κατασκευαστικό και μη τεκμηριωτικό της χαρακτήρα.

⁴ Κωστής Αντωνιάδης, «Λανθάνουσα εικόνα», Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, Αθήνα 2014, σσ. 136-137.

⁵ Ian Jeffrey, «Φωτογραφία: Συνοπτική ιστορία», μτφρ. Η. Παπαϊωάννου, Εκδόσεις του περιοδικού Φωτογράφος, Αθήνα 1997, σ. 200.

Όπως ανεφέρει η Νατάσσα Μαρκίδου (2015) «Κυρίαρχο χαρακτηριστικό της δεκαετίας του '80 είναι ότι οι φωτογράφοι ντοκουμέντου εκφράζουν πιο σύνθετα νοήματα τα οποία ολοένα και απομακρύνουν την φωτογραφία από τις αρχές της καθαρής φωτογραφίας».⁶ Συγχρόνως, οι φωτογράφοι αρχίζουν να επηρεάζονται από άλλα φωτογραφικά είδη, τις πρακτικές των οποίων δοκιμάζουν να εμφυσήσουν στα έργα τους. Η έκθεση των έργων τους σε γκαλερί, η δημιουργία λευκωμάτων, η υιοθέτηση τεχνικών που παραπέμπουν σε καλλιτεχνική φωτογραφία όπως τα αυθαίρετα κάδρα καθώς και ο πειραματισμός σε διαφορετικές, πέρα από τις παραδοσιακές θεματολογικές ενότητες και η υιοθέτηση κανόνων που παραπέμπουν σε ακαδημαϊκή ζωγραφική, αποτελούν κάποιες από τις πρακτικές τους.

Προχωρώντας, στη σύγχρονη φωτογραφική παραγωγή, «η επιτηδευμένη αδιαφορία της ορθής λειτουργίας του προγράμματος της φωτογραφικής μηχανής και επομένως της ορθής αποτύπωσης του ορατού» φαίνεται επίσης σε αρκετά έργα καλλιτεχνικού ντοκουμέντου».⁷ Ειδικότερα, εικόνες χαμηλής ευκρίνειας, χρήση αργών ταχυτήτων, έντονες αντιθέσεις αποτελούν κάποιες μόνο από τις αισθητικές επιλογές των φωτογράφων που σαφώς παρεκκλίνουν από τους κανόνες της ορθής λειτουργίας του προγράμματος, αλλά παράλληλα συμβάλλουν στην εικαστικότητα του εκάστοτε έργου.

Παράλληλα, παρατηρείται οι θεματολογικές ενότητες του ντοκουμέντου να προσεγγίζονται με ένα ύφος τεκμηριωτικό. Η υψηλή ευκρίνεια και η χρήση μεγάλου και μεσαίου φορμά, συχνά με σκοπό την έκθεση των έργων σε γκαλερί, αποτελούν συνήθεις τακτικές. Χαρακτηριστικό έργο, αποτελεί η φωτογραφική σειρά *Sailboats and Swans* (2010) μια ενότητα από πορτρέτα φυλακισμένων στην Ουκρανία. Η σύνθεση και η αισθητική που επιλέγει η φωτογράφος Michal Chelbin στα έργα της ενότητας, παραπέμπει στην ακαδημαϊκή ζωγραφική.

Μια ακόμη αξιοσημείωτη σύγχρονη πρακτική καλλιτεχνικού ντοκουμέντου αποτελεί η δημιουργία προσωπικού ημερολογίου. Στο λεύκωμα *Ημερολόγιο* (1998-2002) του Στράτου Καλαφάτη μέσα από τοπία και πορτρέτα καταγράφεται η καθημερινότητα της τετραετούς διαμονής του στη Σκόπελο. Μια περισσότερο εσωτερική και μελαγχολική προσέγγιση της στιγμιοτυπικής καταγραφής της καθημερινότητας παρουσιάζει ο Young Kyun Lim στα έργα του. Ο ίδιος στρέφει το βλέμμα του σε μικρές λεπτομέρειες που

⁶ Νατάσσα Μαρκίδου, «Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις», Ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 2015, σ. 98.

⁷ Όπ.π., σ. 167.

υπάρχουν περιβάλλοντα χώρο του όπως τσιγάρα, κρεβάτια, φλιτζάνια, βιβλία και περιοδικά. Η αποστασιοποίησή του από τον κόσμο, φανερώνεται και μέσα από τα πορτρέτα και τα αυτοπορτρέτα του, τα οποία διακρίνονται δύσκολα μέσα από σκιές και αντικατοπτρισμούς.

Τέλος, οι σύγχρονοι φωτογράφοι αφιερώνουν μεγάλο χρονικό διάστημα για τη δημιουργία των έργων τους, των οποίων, συνήθως, η θεματολογία απαιτεί εκτενή μελέτη και έρευνα.

Κεφάλαιο 2ο

2.1 Ο Καλλιτέχνης σε ρόλο ερευνητή

Η έρευνα τόσο στον επιστημονικό όσο και στον καλλιτεχνικό χώρο ακολουθεί παρόμοιες διαδικασίες για την εκπόνησή της. Συνιστά και στις δύο περιπτώσεις, μια δημιουργική διαδικασία στα πλαίσια της οποίας παράγεται γνώση, τίθενται ερωτήματα, επιλέγονται συγκεκριμένοι μέθοδοι συλλογής δεδομένων, συλλέγεται το επιθυμητό υλικό και μέσω αυτών εκπορεύονται ιδέες. Ωστόσο, συγκρίνοντας την έρευνα στο επιστημονικό και στον καλλιτεχνικό χώρο θα διαπιστώσουμε σημαντικές διαφορές που θα αναλυθούν παρακάτω.

Πριν προχωρήσω στον καλλιτέχνη σε ρόλο ερευνητή, θεωρώ εύλογο να οριστούν οι έννοιες *έρευνα* και *ερευνητής* στο χώρο της επιστήμης. Ο λόγος που θα γίνει η εν λόγω αναφορά είναι αρχικά για να γίνει σαφής η εννοιολογική διαφορά της έρευνας και του ερευνητή στον επιστημονικό από τον καλλιτεχνικό χώρο αλλά και για να επισημανθούν στοιχεία τα οποία έχει δανειστεί ο δεύτερος από τον πρώτο.

Η έρευνα που διεξάγεται από την επιστήμη αποτελεί ένα μέσο για να μελετήσει και να εξετάσει στοιχεία συστηματικά. Στοχεύει στην αναζήτηση της γνώσης και της αλήθειας και προσεγγίζει όσο το δυνατόν περισσότερο την αντικειμενικότητα, την εγκυρότητα και την αξιοπιστία. Σύμφωνα με τους McQueen και Knussen (2006) «η έρευνα έχει ως κεντρική επιδίωξη, να περιγράψει ένα φαινόμενο ή μια διαδικασία η οποία έως εκείνη τη στιγμή είναι ακατανόητη, αόριστη ή μερικώς κατανοητή». Κατά τους Borders & Abbott (2017) «ερευνητής είναι εκείνος που εφαρμόζει επιστημονικές μεθόδους για την απόκτηση γνώσης».⁸ Αυτές οι μέθοδοι είναι συστηματικές ενώ είναι, όσο το δυνατόν, απαλλαγμένες από προκαταλήψεις και δεισιδαιμονίες και γενικά από οποιαδήποτε μέθοδο απόκτησης γνώσης που δεν είναι έγκυρη και αξιόπιστη.

Η έρευνα όπως και ο ερευνητής, δεν θα μπορούσαν να κατέχουν την παραπάνω ορολογία στο χώρο της Τέχνης. Ένας καλλιτέχνης ερευνητής, χρησιμοποιεί την έρευνα ως μια πρακτική για τη δημιουργία ενός καλλιτεχνικού έργου. Η έρευνά του, δεν παρουσιάζει καθολικές αλήθειες και θέσεις και δεν ελέγχεται από περιορισμούς και κανόνες δεοντολογίας. Διέπεται από έντονα υποκειμενικά στοιχεία καθώς έχουν παρεισφρήσει προσωπικές πεποιθήσεις, αντιλήψεις, φαντασία και η ευαισθησία του καλλιτέχνη.

⁸ Αναστάσιος Σταλίκας και Κυράζος Θεόδωρος, «Μεθοδολογία έρευνας και Στατιστική», Εκδόσεις Τόπος, Αθήνα 2019, σσ. 25-26.

Μια καλλιτεχνική έρευνα θα μπορούσε να χωριστεί -ίσως με αυθαίρετο τρόπο, σε δύο στάδια. Στο πρώτο στάδιο, ο καλλιτέχνης-ερευνητής, διερευνά ένα σύνολο αναπάντητων ερωτημάτων (αφορούν κυρίως τον άνθρωπο, κάποιο αντικείμενο ή κάποιο επίκαιρο ή ιστορικό γεγονός) χρησιμοποιώντας «καλλιτεχνικά εργαλεία» αλλά και πρακτικές άλλων κλάδων όπως εθνογραφικές, κοινωνιολογικές και εργαστηριακές πρακτικές. Θα μπορούσαμε εδώ να αναφερθούμε στην εγκατάσταση *Genesis* (1999) του Eduardo Kac. Βασικά στοιχεία αυτής της εγκατάστασης αποτελούν ένα συνθετικό γονίδιο και μια πρόταση από την Βίβλο μεταφρασμένο σε ζεύγη βάσεων DNA. Στο δεύτερο στάδιο, τα ερευνητικά δεδομένα θα συνδυαστούν με το εικαστικό κομμάτι του έργου και θα παρουσιαστούν ως ένα ενιαίο έργο τέχνης. Αυτό το έργο τέχνης δεν θα κριθεί με βάση την τεκμηριωτική του αξία, την αξιοπιστία και την εγκυρότητα του, αλλά θα αναλυθεί και θα κριθεί ως προς τα μορφικά και αισθητικά χαρακτηριστικά του, καθώς και ως προς το πώς αυτά βοηθούν στην κατανόηση και στην ανάδειξη του ερευνητικού θέματος. Δεν είναι λίγες οι φορές μάλιστα, που τέτοια έργα για την καλύτερη κατανόησή τους, συγκρίνονται με προγενέστερα έργα τέχνης που έχουν χρησιμοποιηθεί παρόμοιες πρακτικές στην έρευνα.

Κεφάλαιο 3ο:

3.1 Αφήγηση (Storytelling)

Τί είναι η αφήγηση; Αρχικά θα μπορούσαμε να τη νοήσουμε ως εξιστόρηση ενός γεγονότος, σίγουρα όμως αυτή η ερμηνεία δεν θα ήταν αρκετή ώστε να προσδιοριστεί η έννοια της αφήγησης. Η αφήγηση αποτελεί κι ένα είδος τελετουργίας καθώς προϋποθέτει την ύπαρξη αφηγητή και του ακροατή-αναγνώστη. Χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη μορφή και ύφος, στοιχεία που την διακρίνουν από την αντικειμενική πραγματικότητα. Σύμφωνα με τη Lucy Souter (2000), «ο τρόπος που παρουσιάζεται η αφήγηση, χρειάζεται να διαφέρει, έστω και σε μικρό βαθμό, από την απλή αντιγραφή γεγονότων του πραγματικού κόσμου».⁹ Άλλο ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της αφήγησης είναι ότι περιλαμβάνει γλωσσικούς και εικονικούς κώδικες επικοινωνίας. Οι εικονικοί κώδικες δεν θεωρούνται περισσότερο δυσανάγνωστοι από τους γλωσσικούς, αντίθετα ο άνθρωπος μάλλον τους ερμηνεύει πρωτύτερα από τους γλωσσικούς σε ένα πλαίσιο απλής αφήγησης. Όσο η αφήγηση περιλαμβάνει περιπλοκότερους εικονικούς και γλωσσικούς κώδικες, τόσο περισσότερο ο ακροατής-αναγνώστης χρειάζεται να είναι εξοικειωμένος με αυτούς.

Δεσπόζουσα θέση στην εικονική αφήγηση κατέχει ο κινηματογράφος. Η λανθασμένη αντίληψη της φωτογραφίας, ότι δεν μπορεί να αφηγηθεί λόγω του άχρονου χαρακτηριστικού της και της ελλειμματικής απόδοσης του χώρου, μπορεί εύκολα να αναιρεθεί χρησιμοποιώντας ιστορικά παραδείγματα και πειραματισμούς που παρουσιάζουν κάποια διαστολή του χρόνου και του χωροχρόνου. Πολύ πριν την δημιουργία του κινηματογράφου, στη δεκαετία του 1880, οι Etienne- Jules Marey και Eadweard Muybridge, δημιουργούν σειριακές χρονοφωτογραφίες, πειραματισμοί που σύμφωνα με τον Benoit Petters (1996), «δεν άνοιξαν τον δρόμο στη φωτογραφική αφήγηση αλλά στη γέννηση του κινηματογράφου».¹⁰

Παρόλα αυτά, η φωτογραφία δεν εγκατέλειψε ολοκληρωτικά την προσπάθειά της να εξιστορεί. Ας μην ξεχνάμε άλλωστε ότι και μια μοναδική φωτογραφία περιέχει αφηγηματικά στοιχεία, καθώς «τα μέρη που συνθέτουν μια φωτογραφία δημιουργούν σχέσεις και υπακούουν στους κανόνες μια γλώσσας που απορρέει, στον χαμηλότερο βαθμό,

⁹ Γιάννης Σταθάτος, «Επινοήσεις και Μαρτυρίες: Φωτογραφία και Αφήγηση», Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2004, σ. 11.

¹⁰ Οπ.π., σ. 11.

από τα τεχνικά χαρακτηριστικά του μέσου». ¹¹ Οι σχέσεις αυτές γίνονται αντιληπτές μέσα από το διάλογο των μορφικών και αισθητικών χαρακτηριστικών της εικόνας.

Αρκέτοι σημειολόγοι τοποθετήθηκαν πάνω στο προβληματισμό για το αν η φωτογραφία μπορεί να θεωρηθεί αφηγηματική εκφράζοντας τις διαφορετικές θέσεις τους. Ειδικότερα ο Christian Metz (1968) ισχυρίστηκε ότι «η φωτογραφία ποτέ δεν είχε σκοπό να πει ιστορίες.[...] Μια μεμονωμένη φωτογραφία προφανώς δεν είναι ικανή να αφηγηθεί τίποτα! Γιατί λοιπόν, δια μιας περιέργης επαγωγής, δύο φωτογραφίες η μία δίπλα στην άλλη είναι αναγκασμένες να διηγηθούν κάτι; Το πέρασμα από τη μία φωτογραφία στις δύο φωτογραφίες ισοδυναμεί με το πέρασμα από την εικόνα στη γλώσσα». ¹² Ο Kevin Halliwell (1980), υποστηρίζει ότι «με όρους σημειωτικής μια μεμονωμένη φωτογραφία δεν μπορεί να σηματοδοτήσει μια αφήγηση, και με όρους επιστημολογίας δεν μπορεί απαραίτητα να παρουσιάσει μία τετελεσμένη ιστορία». ¹³

Στον αντίποδα, βρίσκονται άλλοι θεωρητικοί μεταξύ των οποίων και ο Barthes ο οποίος στον *Φωτεινό Θάλαμο* (1980) «εισάγει τους όρους *punctum*, το μερικό αντικείμενο, μια οπτική λεπτομέρεια που καθλώνει το θεατή και που δύναται να λειτουργήσει ως σπινθήρας για αναπάντεχες αφηγήσεις, και του *studium*, τις πολιτισμικές υποδηλώσεις μιας συγκεκριμένης φωτογραφίας που υποβάλλουν αναμενόμενο πλαίσιο αφηγήσεων».

Σημειώνεται άλλωστε ότι η φωτογραφία αποτελεί ένα σύμβολο, δίνει μια εντύπωση όπου η ερμηνεία της υπόκειται στα μάτια του θεατή. Αυτό ακριβώς επιδειώκουν σύγχρονες φωτογραφικές αφηγηματικές πρακτικές.

Η παρούσα εργασία θα περιοριστεί σε φωτογραφικά έργα που έχουν τη μορφή φωτοιστορίας και ημερολογίου. Αυτά, άλλοτε στηρίζονται στο πραγματικό και άλλοτε αντλώντας στοιχεία από αυτό δημιουργούν μεικτές ή και επινοημένες αφηγήσεις. Σε πλήρως σκηνοθετημένα φωτογραφικά αφηγήματα τίθενται συνήθως θέματα που αφορούν την φαντασία, τη προφητεία και την παραφύση. Οι σκηνοθετημένες εικόνες δεν αποσκοπούν σε μια ψευδή μαρτυρία, αλλά προβάλλουν μια προσέγγιση της αλήθειας, μέσα στην οποία ο θεατής καλείται να δει τί λέει και πώς το λέει, μέσα στο δικό της πλαίσιο πραγματικότητας και ειλικρίνειας.

¹¹ Οπ.π., σ. 12.

¹² Μανώλης Σκουφιάς, «Στρατηγικές Αφήγησης στη φωτογραφία τοπίου», Φωτογραφικές Συναντήσεις, Κύθηρα 2008, σ. 3.

¹³ Οπ.π., σ.12.

Σε αυτά τα έργα, ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι πρακτικές που επιλέγει ο εκάστοτε φωτογράφος για να αφηγηθεί. Ας σημειωθεί, ότι το περιεχόμενο και οι απαιτήσεις της κάθε μελέτης, βοηθούν τον δημιουργό στην επιλογή των κατάλληλων πρακτικών που θα λειτουργήσουν σημειωτικά για την ερμηνεία της. Για παράδειγμα, χρήση μεγάλου φορμά δίνει την αίσθηση της σκηνοθεσίας και της κατασκευής σε αντίθεση με μια στιγμιτυπική φωτογραφία που τραβήχτηκε από μικρή ψηφιακή μηχανή δίνοντας την αίσθηση του τυχαίου του καθημερινού και αναπαραστατικού.

Επίσης μια άλλη συχνή πρακτική αποτελεί η ενσωμάτωση κειμένου. Η χρήση συνδυαστικών επικοινωνιακών μορφών προσδίδει πολυπλοκότητα στην αφήγηση. Το κείμενο λειτουργεί καταδηλωτικά ως προς την εικόνα, την δραματοποιεί, την ορθολογικοποιεί.

Τέλος, μια πρόσθετη πρακτική αποτελεί ο γραμμικός ή μη γραμμικός τρόπος αφήγησης. Οι φωτο-ιστορίες παρουσιάζονται συνήθως μη γραμμικά, υπάρχει δηλαδή ασυνέχεια μεταξύ του χώρου και του χρόνου.¹⁴

Παρακάτω θα παρατεθούν παραδείγματα φωτογραφικών αφηγημάτων που αρχικά εμπλουτίζουν το κεφάλαιο της αφήγησης αλλά και στη συνέχεια τεκμηριώνουν τα αφηγηματικές πρακτικές των φωτο-ιστοριών όπως αυτά αναφέρθηκαν παραπάνω.

3.2 Παραδείγματα φωτο-ιστοριών

I. Joan Fontcuberta (*Fauna Secreta*)

Το έργο *Fauna Secreta* (1988), που δημιουργεί ο Καταλανός φωτογράφος Joan Fontcuberta σε συνεργασία με τον φωτογράφο Pere Formiguera, αποτελεί μια εγκατάσταση και αναφέρεται σε μια εμπειριστατωμένη ζωολογική έρευνα του ερευνητή-ζωολόγου και δόκτορος Ameisenhaufen που εκπονήθηκε μεταξύ των δεκαετιών '30 και '40. Το εν λόγω έργο, περιλαμβάνει πληθώρα (πλαστών) τεκμηριωτικών στοιχείων όπως επιστημονικές περιγραφές, σημειώσεις, φωτογραφίες και σκίτσα που απεικονίζουν την ανατομία, την μορφή και τις συνήθειες άγνωστων σε εμάς ζώων, καθώς επίσης και μια συλλογή από ταριχευμένα φανταστικά ζώα.

¹⁴ Η φωτο-ιστορία παρουσιάζεται αντίθετα με τις χρονοφωτογραφίες και γενικά με τις φωτογραφικές ακολουθίες που παρουσιάζονται γραμμικά (συνοχή ως προς το χρόνο και χώρο).

Ο φωτογράφος έδινε σε αυτά τα φανταστικά πλάσματα, λατινικά ονόματα ώστε να παραπέμπουν σε επιστημονικές ονομασίες -ανάμεσά τους, το *Ceropithecus icarocornu* ένα ζώο που έμοιαζε με ιπτάμενη, μονόκερη μαϊμού και το *Solenoglypha polipodida* που έμοιαζε με φίδι με μήκος 3,5 μέτρων. Τα μυθολογικά αρχαιοελληνικά (Σειρήνες και η Λερναία Ύδρα) και μεσαιωνικά πλάσματα (δράκοι) αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης τόσο για τα μορφολογικά όσο και για τα συμβολικά χαρακτηριστικά των ζώων του έργου.¹⁵



1. Joan Fontcuberta, Το εξώφυλλο της *Fauna Secreta*, 1989. (Εγχρωμο Πρωτότυπο)

Επιπλέον πρακτικές που χρησιμοποιήθηκαν ώστε να προσδώσουν αληθοφάνεια αποτέλεσαν και οι ελαφρώς ανεστίαστες φωτογραφικές εικόνες, οι λεκιασμένες και ταιπωρημένες σημειώσεις καθώς και τα παλαιά κάδρα, που χρησιμοποιήθηκαν στην έκθεση.

Ο Fontcuberta, χρησιμοποιώντας επιστημονικά τεχνουργήματα, αμφισβητεί τόσο την αξιοπιστία και την εγκυρότητα της επιστήμης όσο και την αληθοφάνεια του φωτο-

¹⁵ Ζώα, όπως το φίδι και οι δράκος ενσαρκώνουν σε πολλές χώρες τις δυνάμεις του κακού.

γραφικού μέσου. Επίσης, ένας από του βασικότερους στόχους του ήταν, με μία καλλιτεχνική προσέγγιση, να προβληματίσει για την «ποιότητα» της γνώσης που μεταδίδεται. Αποτελεί γνώση έγκυρη και αξιόπιστη ή στηρίζεται σε εικασίες και υποθέσεις; Πώς θα μπορούσαμε να ξεχωρίσουμε τη αληθινή γνώση από αυτήν που κρύβει κάποιον απώτερο σκοπό;

Το έργο, έχει εκτεθεί σε μουσεία και γκαλερί στην Ευρώπη και την Αμερική. Παρόλο που η έκθεση συνοδευόταν πάντα από τη προειδοποίηση ότι το έργο αποτελεί προϊόν μυθοπλασίας, αρκετοί θεατές πίστεψαν ότι είναι πραγματικό. Μάλιστα, όταν το έργο παρουσιάστηκε πρώτη φορά, πραγματοποιήθηκε έρευνα από το μουσείο, αναφέροντας ότι το 27% πανεπιστημιακών πτυχιούχων επισκεπτών πίστεψαν ότι το έργο αναφέρεται σε πραγματικά στοιχεία.¹⁶

II Stephen Gill (Coexistence)

Ένας ακόμη φωτογράφος που χρησιμοποιεί την έρευνα και την αφήγηση ως βασικές πρακτικές δημιουργίας καλλιτεχνικού έργου αποτελεί ο Stephen Gill. Στο φωτογραφικό του λεύκωμα *Coexistence* (2011), επιχειρεί να συνδέσει, με έναν ιδιαίτερο τρόπο αφήγησης, δύο φαινομενικά ανόμοιους κόσμους τον μικρόκοσμο μιας λίμνης πρώην βιομηχανικής περιοχής στην πόλη Ντουντελάνζ του Λουξεμβούργου, με την ζωή των κατοίκων της ίδιας πόλης.¹⁷ Χρειάστηκαν έξι εβδομάδες έρευνας, εξερεύνησης και συναναστροφής του φωτογράφου με τους κατοίκους της περιοχής ώστε να δημιουργήσει αυτό το φωτογραφικό έργο.

Χρησιμοποιώντας ιατρικό μικροσκόπιο, από το Πανεπιστήμιο του Λουξεμβούργου, φωτογράφιζε τους ποικιλόμορφους μικροοργανισμούς μέσα από σταγόνες νερού της λίμνης. Η ποικιλομορφία τους οφείλονταν στη παρελθούσα χρήση της λίμνης για τη ψύξη υψικαμίνων.

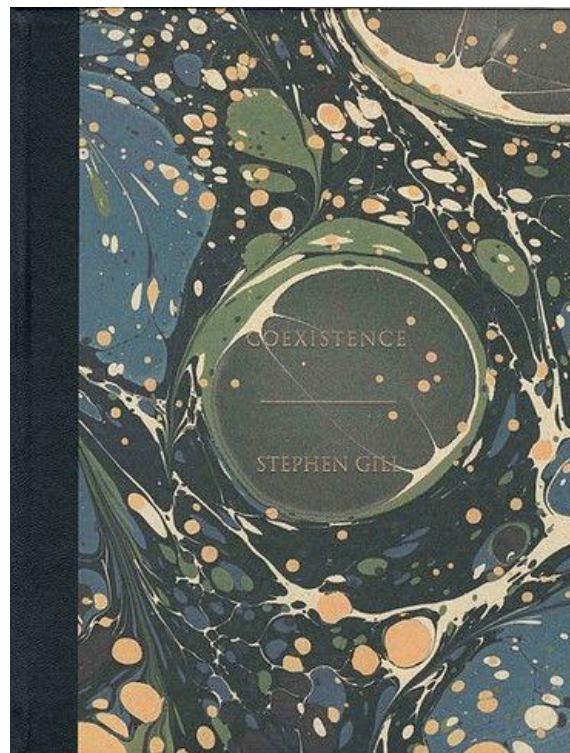
Ενδιαφέρον παρουσιάζει το φωτογραφικό κομμάτι που περιλαμβάνει τα πορτρέτα των κατοίκων. Εδώ ο φωτογράφος κάνει χρήση ιδιαίτερων τεχνικών που πέρα από εικαστική άποψη, ενισχύουν την αφηγηματικότητα και βοηθούν στην σύνδεση των δύο

¹⁶ Η εγκατάσταση *Fauna* παρουσιάστηκε πρώτη φορά στο Μουσείο της Βαρκελώνης το 1989.

¹⁷ Το έργο αυτό ανατέθηκε στον Stephen Gill από το CNA (Central National L'Audiovisuel) εν όψει των εκθέσεων που θα γίνονταν με αφιέρωμα στη φωτογραφία του Λουξεμβούργου.

κόσμων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η βύθιση της φωτογραφικής μηχανής μέσα σε νερό για τη φωτογράφιση των πορτρέτων. Με αυτή την πρακτική, ο εικονιζόμενος παραπέμπει μορφικά σε μικροοργανισμό, καθώς πρώτον, αλλοιώνονται χαρακτηριστικά του εικονιζόμενου, δεύτερον, τονίζεται η μορφή του και τα χρώματα που τον συνθέτουν και τρίτον, δημιουργείται η αίσθηση ότι ο εικονιζόμενος βρίσκεται μέσα σε νερό.

Μια ακόμη ενδιαφέρουσα πρακτική που χρησιμοποιεί είναι η βύθιση των εκτυπωμένων εικόνων στην λίμνη ώστε πάνω στην επιφάνειά τους να μεταφερθούν τα μικροσκοπικά στοιχεία της λίμνης.



2. Stephen Gill, Το εξώφυλλο του *Coexistence*, 2011.

Η οπτική γλώσσα που χρησιμοποιεί εδώ ο φωτογράφος για να αφηγηθεί την ιστορία του, αποτελεί ένα αμάγαμα επιστημονικού και εννοιολογικού περιεχομένου. Πάλι λοιπόν, παρατηρούμε και εδώ να αμφισβητείται η αναπαραστατικότητα του φωτογραφικού μέσου. Το πλήθος εννοιολογικών συνειρμών -που διαφαίνονται από τις τεχνικές που αναφέρθηκαν- έρχονται σε διάλογο με τις επιστημονικές και καταγραφικές εικόνες του μικρόκοσμου. Έτσι ο θεατής μετεωρίζεται ανάμεσα στο αναγνωρίσιμο και

δυσδιάκριτο, στο επιστημονικό και εννοιολογικό.

III. Cristina de Middel (The Afronauts)

Το 2012, η Cristina de Middel, δημιουργεί μια φωτογραφική σειρά με τίτλο *Afronauts*. Το έργο είναι εμπνευσμένο από την ιστορία ενός αποτυχημένου διαστημικού προγράμματος στη Ζάμπια τη δεκαετία του '60.

Όταν η Ζάμπια ανεξαρτητοποιήθηκε το 1964, ο Edward Makuka Nkoloso ως διευθυντής της Εθνικής Ακαδημίας Επιστημών Διαστημικής Έρευνας και Φιλοσοφίας, επιχείρησε τη δημιουργία διαστημικού πληρώματος με στόχο την προετοιμασία τους για διαστημικά ταξίδια στη Σελήνη και στον Άρη.

Ο Nkoloso, εκπαίδευσε το πλήρωμα του με μεθόδους δικής του επιμόρφωσης. Η χρήση βαρελιών όπου περιστρέφονταν για την προετοιμασία της έλλειψης βαρύτητας, η αιώρηση με σχοινί και ύστερα το κόψιμό του για την βίωση της ελεύθερης πτώσης και το περπάτημα με τη χρήση των χεριών, αποτελούν κάποιες από αυτές τις μεθόδους. Τέλικά, λόγω έλλειψης κεφαλαίου αλλά και πληρώματος, η επιχείρηση αυτή δεν τελεσφόρησε.

Το φωτογραφικό λεύκωμα *Afronauts* περιγράφει μέσα από σκηνοθετημένες αναπαραστάσεις ένα φανταστικό αρχείο αυτού του Διαστημικού προγράμματος.

Το εγχείρημα αυτό, έδωσε τη δυνατότητα στην Cristina de Middel μέσα από την καλλιτεχνική της έκφραση, να προτείνει στο υπόλοιπο κόσμο μια διαφορετική θέαση των Αφρικανών -περισσότερο ονειρική, να προβληματίσει για τις στερεοτυπικές αντιλήψεις προς αυτούς, αλλά και να μεταφέρει το μήνυμα ότι οι άνθρωποι μοιάζουν πολύ περισσότερο από όσο πιστεύουμε. Όλοι έχουν επιθυμίες και όνειρα που μοχθούν να εκπληρώσουν.

Προχωρώντας στο περιεχόμενο του φωτογραφικού λευκώματος, είναι σημαντικό να αναφερθεί αρχικά ότι συνδυάζονται πρακτικές ντοκουμέντου, καλλιτεχνικής φωτογραφίας και εικαστικών. Μετεωρίζεται ανάμεσα σε φανταστικά και πραγματικά γεγονότα, προβληματίζοντας το κοινό για τη διαφορούμενη σχέση της αλήθειας και της φωτογραφίας.



3. Christina de Middel, το εξώφυλλο του *Afronauts*, 2012.

Ξεφυλλίζοντας το λεύκωμα, γίνονται σχεδόν αμέσως αντιληπτές οι πρακτικές όπου περιλαμβάνει, όπως αυτές αναφέρθηκαν. Ειδικότερα, αρχεία όπως γράμματα και αποκόμματα εφημερίδας δίνουν της αίσθηση του τεκμηριωτικού χαρακτήρα, φωτογραφίες καλλιτεχνικού ντοκουμέντου προσδίδουν επίσης κάποια τεκμηρίωση με μια καλλιτεχνική οπτική, ενώ ζωγραφίες τύπου κόμικ πάνω σε ημιδιαφανές χαρτί τονίζουν ακόμη περισσότερο την εικαστική πλευρά του λευκώματος.

Σε αυτό το σημείο, σημαντικό είναι να αναφερθεί, ότι η φωτογράφος λόγω αρκετών ελλείψεων (κεφαλαίου, τεκμηριωτικών στοιχείων, εξειδικευμένης γνώσης για το διάστημα), εφευρίσκει εναλλακτικούς τρόπους προσέγγισης του θέματος.

Η χρήση αυτοσχέδιων εξοπλισμών (διαστημικές στολές) όπως και η χρήση αντικειμένων όπου μορφικά παρομοιάζονται με διαστημικό εξοπλισμό (λάμπες από τα φώτα των δημόσιων δρόμων για διαστημικό κράνος), αποτελούν μόνο κάποιες από τις πρακτικές της.

Η φωτογράφος παράλληλα, επιλέγει στοιχεία στα οποία έχει εύκολη πρόσβαση να φωτογραφίσει. Ένα από τα παραδείγματα είναι φωτογράφιση ελεφάντων, πλάσματα που υποθετικά βρήκε το αφρικανικό διαστημικό πλήρωμα στον Άρη. Η ιδιαίτερη μορφή τους σε συνδυασμό με παράξενες γωνίες λήψης δημιουργούν την αίσθηση ότι πρόκειται για εξωγήινα πλάσματα. Όπως ήδη αναφέρθηκε μια ακόμη δυσκολία που αντιμετώπισε η φωτογράφος ήταν η ιδιαιτερότητα του ίδιου του θέματος με τις απαιτήσεις του για εξειδικευμένες γνώσεις. Προκειμένου να δημιουργήσει αρχικά μια ιστορία ευανάγνωστη στο κοινό αλλά και για να μην της ξεφύγει μια ασφαλής προσέγγιση, αποφασίζει να κάνει κάποιες φωτογραφίες κλισέ όπως εκείνες με τη σημαία και τις πατημασιές στο φεγγάρι.

Τέλος, ανάμεσα στις φωτογραφίες-δράσεις, προσθέτονται ποιητικές στατικές εικόνες που λειτουργούν ως μικρές παύσεις της ιστορίας. Αυτές οι εικόνες, προέρχονται από διαφορετικά projects της φωτογράφου. Κάποια από τα παραδείγματα αυτών, είναι η εικόνα με το σπασμένο φτερό, η οποία λειτουργεί ποιητικά και μεταφορικά στην ιστορία και ίσως να αναφέρεται στην επιθυμία των αφρικανών να «πετάξουν» στο φεγγάρι και ταυτόχρονα στην μη πραγματοποίηση αυτής της επιθυμίας.

IV Tacita Dean (T & I)

Το 2006 δημιουργείται μια εγκατάσταση (διαστάσεων: 340,4 x 431,8 cm), με τίτλο *T&I*, από την ζωγράφο φωτογράφο και κινηματογραφίστρια Tacita Dean. Συγκαταλέγεται στις καλλιτεχνικές προσεγγίσεις οικειοποίησης έργου, καθώς είναι μια μεγάλης κλίμακας εικόνα από καρτ ποστάλ (9 x 7,5 εκ.). Αποτελείται από 25 φωτο-γκραβούρες που βρίσκονται σε μια ακολουθία συνθέτοντας μια ενιαία εικόνα.¹⁸ Κάποιες φωτογκραβούρες περιλαμβάνουν μεμονωμένες λέξεις και φράσεις πολλές από τις οποίες είναι συμβολικές καθώς και αποσπάσματα από το ποίημα του W.S. Graham με τίτλο *The Thermal Stair* στο οποίο ο Graham απευθύνεται στον καλλιτέχνη Peter Lanyon που

¹⁸ Υποδηλώνεται η αφηγηματική ακολουθία του κινηματογράφου στον οποίο κάθε 1 δευτερόλεπτο εμφανίζονται 25 φωτογραφίες

σκοτώθηκε σε ατύχημα.

Η εγκατάσταση αναφέρεται σε έναν θρύλο και σε μια πραγματική ιστορία. Ειδικότερα, συνδυάζεται ο μεσαιωνικός ρομαντικός θρύλος του Τριστάνου και της Ιζόλδης, δύο εραστών που βρήκαν τραγικό τέλος, με την πραγματική τραγωδία του Βρετανού Donald Crowhurst, ο οποίος το 1968, συμμετείχε σε έναν σόλο αγώνα γιοτ και δεν επέστρεψε ποτέ. Η θάλασσα διαδραματίζει σημαίνοντα ρόλο στην εξέλιξη των δύο αυτών ιστοριών.

Εξετάζοντας τα μορφικά και τα αισθητικά χαρακτηριστικά του έργου γίνεται αντιληπτό, ότι περιλαμβάνει πληθώρα ποιητικών στοιχείων και συμβολισμών. Ειδικότερα, η Φύση δανειζόμενη τα σύμβολά της από τον *Ρομαντισμό*, εμφανίζεται στο έργο, ως ένα στοιχείο νοσταλγικό, άγριο, απεριόριστο και μεταβαλλόμενο, ως ένα σύμβολο ελευθερίας, και εξαγνισμού του κακού. Εμπνευσμένη επίσης από την περίοδο του Ρομαντισμού αποτελεί η αναφορά σε μεσαιωνικό θρύλο. Εδώ η δημιουργός, στο οπτικό μέρος του έργου, απεικονίζει το θρύλο και το ιστορικό γεγονός μέσα σε ένα ασαφές και ακαθόριστο πλαίσιο, για να τα διασαφηνίσει στο λεκτικό του μέρος. Το λεκτικό και το οπτικό μέρος βρίσκονται σε μια διαλεκτική σχέση.

Αρκετούς συμβολισμούς παρουσιάζει και το γλωσσικό μέρος. Για παράδειγμα το *T&I* εκτός από τα αρχικά των ονομάτων του Τρίστιαν και της Ιζόλδης, «αποτελούν σύμβολα της Χημείας όπου το T= Βάση και το I= Άγνωστος Διαλύτης. Η Tacita Dean συγκρίνει τη γλώσσα της Χημείας με την καλλιτεχνική δημιουργία μεταφράζοντας τη Βάση σε Επιφάνεια και τον Άγνωστο Διαλύτη σε Έμπνευση»¹⁹.

Ένα επιπλέον στοιχείο που χρήζει προσοχής στο συγκεκριμένο έργο της Dean αφορά στον τρόπο αφήγησης. Πιο συγκεκριμένα, η κατακερματισμένη μορφή του, αφήνει στο θεατή την δυνατότητα να επιλέξει την αφηγηματική πορεία που θα ακολουθήσει. Δεν υπάρχει αφήγηση με αρχή μέση και τέλος. Οι σημειώσεις πάνω στις εικόνες, ενισχύουν αυτόν τον τρόπο αφήγησης καθώς εμφανίζονται σε διάσπαρτα σημεία των εικόνων χωρίς να παρουσιάζουν λογική αλληλουχία.

¹⁹ Christina, K. και Jackson, G., «TACITA DEAN», Dublin City Gallery The Huge Lane, 2007, σ. 16.

V Christian Patterson (Redheaded Peckerwood)

Το *Redheaded Peckerwood* (2011) του Christian Patterson, αφηγείται την ιστορία Charles Starkweather και της Caril Ann Fugate οι οποίοι δολοφόνησαν 10 άτομα στην Νεμπράσκα -μεταξύ άλλων και την οικογένεια της Fugate. Πρόκειται περισσότερο για μια ιστορία μυστηρίου την οποία ο αναγνώστης-θεατής καλείται να εξιχνιάσει με τη βοήθεια κρυμμένων στοιχείων που θα ανακαλύψει ανάμεσα στις σελίδες του έργου.

Η μείξη μυθοπλαστικών και πραγματικών στοιχείων αποτελεί και εδώ καλλιτεχνική πρακτική. Ο Patterson, συνδυάζει το προϋπάρχον τεκμηριωτικό υλικό (φωτογραφίες αρχείου και σημειώσεις) με νέες σκηνοθετημένες φωτογραφίες και επινοημένα στοιχεία. Το φωτορεπορτάζ, το καλλιτεχνικό ντοκουμέντο, φωτογραφίες τοπίου, η εγκληματολογική φωτογραφία και φωτογραφίες οικειοποίησης έρχονται να περιπλέξουν το μύθο με την πραγματικότητα και το παρόν με το παρελθόν. «Εγγραφα και αντικείμενα που ανήκουν στους δολοφόνους και στα θύματα (χάρτης, ποίημα, ομολογία, λούτρινο ζώο κ.α.) παρουσιάζονται, αρκετά απο αυτά, για πρώτη φορά, καθώς ανακαλύφθηκαν από το Patterson».²⁰ Ενώ λοιπόν το ίδιο το πραγματικό γεγονός, αποδομείται εξαιτίας των μυθοπλαστικών στοιχείων που ενσωματώθηκαν στην αφήγηση, παράλληλα εμπλουτίζεται με τη προσθήκη νέων πραγματικών στοιχείων.

VI WILLIAM BEAUMONT

Έχοντας αναλύσει τα παραπάνω έργα, θα συνεχίσω με την παράθεση του προσωπικού μου έργου που αποτελεί μέρος της πτυχιακής μου εργασίας. Το έργο αυτό με τίτλο *William Beaumont* παρουσιάζεται σε λεύκωμα και έχει τη μορφή ημερολογιακής φωτογραφικής αφήγησης. Αναφέρεται στην ζωή του William Beaumont, ενός ανθρώπου που αποφασίζει να αφήσει την οικογένεια του και την κοινωνική ζωή για να επιβιώσει στη άγρια φύση.

Το έργο κινείται στο μεταίχμιο του πραγματικού και της μυθοπλασίας. Για την σύνταξή του, επινόησα εικόνες που υφολογικά κινούνται στο πλαίσιο του καλλιτεχνικού ντοκουμέντου, αυτές, στη συνέχεια, τις συνέδεσα με τεκμηριωτικά στοιχεία που είχα στη διάθεσή μου όπως σημειώσεις επιστολές φωτογραφίες και αντικείμενα.

²⁰ Lens Culture, «Redheaded Peckerwood», (χωρίς χρόνο).

Ο λόγος που επέλεξα αυτό το υφολογικό πλαίσιο, είναι διότι ήθελα να δημιουργήσω μια *οπτική αυταπάτη*: ότι επρόκειτο για πραγματικές και όχι σκηνοθετημένες εικόνες. Αυτή η αυταπάτη εμφανίζεται χαρακτηριστικά και στο έργο *Fauna*. Το φωτογραφικό υλικό δίνει την εντύπωση του στιγμιότυπικού και μη σκηνοθετημένου. Επιπλέον, τα γραπτά στοιχεία του έργου έχουν επεξεργαστεί έτσι ώστε να φαίνονται παλαιά και μη επινοημένα. Οι επιστολές και σημειώσεις που περιλαμβάνονται στο δικό μου λεύκωμα ακολουθούν παρόμοιες τεχνικές παλαιώσης. Σε αντίθεση όμως με αυτά που παρουσιάζονται στο *Fauna*, αποτελούν πραγματικά στοιχεία τα οποία δεν είναι αυτούσια, αλλά αντίγραφα. Πλήρως επινοημένο στοιχείο είναι ο χάρτης. Για τον συγκεκριμένο χάρτη έχω πάρει χαρακτηριστικά από τους ψυχογεωγραφικούς χάρτες.

Προχωρώντας στις αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποίησα, σημαίνουντα ρόλο στην αφηγηματική ροή, διαδραματίζει ο τρόπος που αποτυπώνεται ο χρόνος. Ειδικότερα, το λεύκωμα μπορεί να χωριστεί νοερά σε τέσσερις ενότητες όπου η κάθε μια αναφέρεται σε μια εποχή, συμπληρώνοντας τη διάρκεια 12 μηνών. Με αυτή την πρακτική, προσπάθησα να δώσω την αίσθηση της χρονικής πορείας στην αφήγηση. Τέσσερις αφαιρετικές εικόνες προλογίζουν την κάθε εποχή. Η κάθε μία, εμπεριέχει χαρακτηριστικά της εποχής στην οποία αναφέρεται. Αυτή η εικαστική επιλογή, πέρα από το ότι βοηθά στην ομαλή μετάβαση των εποχών, λειτουργεί και ως μια παύση για τον θεατή. Εικόνες που λειτουργούν σαν παύσεις βλέπουμε χαρακτηριστικά στο photobook *Afronauts* όπου ποιητικές στατικές εικόνες έρχονται να διακόψουν για λίγο τη ροή της ιστορίας.

Ένας επιπλέον χωρισμός του χρόνου που επιδίωξα, είναι το παρόν με το παρελθόν. Τα πραγματικά στοιχεία, έρχονται να αφηγηθούν με την παροντική τους μορφή, (εμφανίζονται παλαιά και αλλοιωμένα μαρτυρώντας την πάροδο του χρόνου) μια ιστορία που διαδραματίζεται στο παρελθόν. Την ιστορία αυτή, έρχονται να διανθίσουν τα επινοημένα στοιχεία. Αφηγούνται το παρελθόν χωρίς καμία αναφορά στο παρόν.

Έχοντας αναλύσει της αφηγηματικές τεχνικές, θα αναφερθώ στο ρόλο που διαδραματίζει ο θεατής-αναγνώστης στο έργο. Ειδικότερα, ο θεατής παίρνει θέση και αλληλεπιδρά με αυτό, όπως ακριβώς συμβαίνει στο έργο *Redheaded Peckerwood*. Πιο συγκεκριμένα, ο θεατής δεν είναι αμέτοχος, αλλά μέσα από στοιχεία όπου θα βρει ξεφυλλίζοντας το λεύκωμα, καλείται έμμεσα, να εκφράσει της απόψεις του πάνω σε ιδεολογίες σκέψεις και συμβάντα.

Κλείνοντας με την ανάλυση του έργου, θα αναφερθώ στους προβληματισμούς και

στις σκέψεις που επιδίωξα να αναδείξω. Ειδικότερα, θέλησα να προτείνω μια διαφορετική οπτική της αντιληπτής πραγματικότητας. Σε ένα καπιταλιστικό και τεχνοκρατικό περιβάλλον μέσα στο οποίο έχουμε μάθει να αλληλοεπιδρούμε και να κινούμαστε σε γρήγορους ρυθμούς, αντιπαραθέτω μια άλλη πραγματικότητα, στραμμένη στη φύση και στους αργούς ρυθμούς της, που εστιάζει σε περιπλανήσεις, σκέψεις και σε εικόνες που έχουμε συνηθίσει να παραβλέπουμε

Αντί Επιλόγου

Η φωτογραφία ντοκουμέντου παρόλη την αμφιλεγόμενη αφηγηματική της ικανότητα, από της απαρχές της προσπαθεί να αφηγηθεί μια ιστορία, να παραθέσει και να κρίνει ένα γεγονός-συγκυρία. Περνώντας από διαφορετικές φάσεις, παίρνει τη μορφή του καλλιτεχνικού ντοκουμέντου στη σύγχρονη φωτογραφική παραγωγή για να σχολιάσει τη σχέση πραγματικότητας και μυθοπλασίας. Τα φωτογραφικά έργα τα οποία αναλύθηκαν, χρησιμοποιούν ένα αμάγαμα φωτογραφικών εικόνων, πρακτικών έρευνας και ποικίλων μη φωτογραφικών εικαστικών και γραπτών στοιχείων, αφενός για να αφηγηθούν και να προβληματίσουν ως προς τη σχέση πραγματικότητας και μυθοπλασίας και αφετέρου για να αναδείξουν σκέψεις ιδέες και προβληματισμούς των δημιουργών τους.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Ξένες μεταφρασμένες εκδόσεις

Barthes, R., *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, μετάφραση Γ. Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 2007.

Janson, H.W. και Janson, A. F., *Η ιστορία της Τέχνης: Η δυτική παράδοση*, μετάφραση Μ. Αντωνοπούλου και Ν. Κουβαράκου, Εκδόσεις Έλλην, Αθήνα 2011.

Jefrey, I., *Φωτογραφία: Συνοπτική ιστορία*, μετάφραση Η. Παπαϊωάννου, Εκδόσεις του περιοδικού Φωτογράφος, Αθήνα 1997.

Wells, L. (επιμ.), *Εισαγωγή στην φωτογραφία*, μετάφραση Π. Πετσίνη, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2007.

Ελληνικές εκδόσεις

Αντωνιάδης, Κ., *Αναθάνουσα εικόνα: Δοκίμιο για τη Φωτογραφία*, Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, Αθήνα 2014.

Καλαφάτης, Σ., *Ημερολόγιο*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2004.

Μαρκίδου, Ν., *Φωτογραφία: Κριτικές αναγνώσεις*, Ιδιωτική Έκδοση, Αθήνα 2015.

Σγουρός, Γ., *Έκφραση και Επικοινωνία μέσα από τη Φωτογραφία*, Εκδοτικός οίκος Αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2004.

Σταθάτος, Γ., *Επινοήσεις και Μαρτυρίες: Φωτογραφία και Αφήγηση*, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2004.

Σταθάτος, Γ., *Η Δικαίωση του Τλον: Φωτογραφία και Φανταστικό*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2001.

Σταλίκας, Α. και Κυράζος, Θ., *Μεθοδολογία έρευνας και Στατιστική*, Εκδόσεις Τόπος, Αθήνα 2019.

Διαδουκτιακοί τόποι

ADA, (χωρίς χρόνο), *Genesis*,

<https://www.digitalartarchive.at/database/general/work/genesis.html> (προσπελάστηκε στις 04/04/2022).

Boeck, A. και Tepe, P., (2021), *What is Artistic Research?*, WK-between science and art, <https://between-science-and-art.com/what-is-artistic-research>. (προσπελάστηκε στις 14/04/22).

Christina, K. και Jackson, G., (2007), *TACITA DEAN*, Dublin City Gallery The Huge Lane, http://www.hughlane.ie/phocadownload/exhibitions/056001_exhibguide_v14.pdf (προσπελάστηκε στις 19/04/2022).

Gill, S., (χωρίς χρόνο), *Coexistence*, Nobody Books, <https://www.nobodybooks.com/product/coexistence> (προσπελάστηκε στις 14/04/2022).

Kalvapalle, R., (2014), *41 Examples of Photo Storytelling*, Trendhunter, <https://www.trendhunter.com/slideshow/photographic-storytelling> (προσπελάστηκε στις 10/04/2022).

Ladd, J., (2013), *Coexistence by Stephen Gill*, TIME, <https://time.com/62087/coexistence-by-stephen-gill/> (προσπελάστηκε στις 14/04/2022).

MACBA, (χωρίς χρόνο), *FAUNA 1989*, <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/fontcuberta-joan-formiguera-pere/fauna> (προσπελάστηκε στις 06/01/2022).

Magnum Photos, (χ.χ.). *The Afnonauts by Christina de Middel*, <https://www.magnumphotos.com/shop/collections/the-afnonauts-by-cristina-de-middel/> (προσπελάστηκε στις 20/11/2021).

Middel, Ch., (2013), *Lecture Cristina De Middel*, [Κεντρική Ομιλία], Vienna Photobooks Festival, Βιέννη, Ιταλία, <https://youtu.be/g0gVkJZMrqM> (προσπελάστηκε στις 20/11/2021).

MoMA, (χωρίς χρόνο), *The Family of Man*, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429> (προσπελάστηκε στις 05/04/2022).

MoMA, (χωρίς χρόνο), *Tacita Dean: T&I 2006*, <https://www.moma.org/collection/works/103130> (προσπελάστηκε στις 19/04/2022).

Παπαϊωάννου, Η., (2014, Ιούνιος 3), *Η φωτογραφία ντοκουμέντο και η συνθήκη post-documentary*, [Ομιλία], Στο πλαίσιο του μαθήματος “Ιστορία Τέχνης 6”, Ιστορία των Εφαρμοσμένων Τεχνών το 19ο και 20ο αιώνα, Τμήμα εικαστικών και εφαρμοσμένων Τεχνών, Φλώρινα, Ελλάδα, <https://eetf.uowm.gr/to-kimeno-tis-dialexis-tou-irakli-paraiioannou-i-fotografia-ntokoumento-ke-i-sinthiki-post-documentary/> (προσπελάστηκε στις 18/04/2022).

Paillard, C., (2014), *Artist, Researcher, Artist-Researcher, Researcher-Artist, Researcher, Artist*, p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org, http://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?page_id=355 (προσπελάστηκε στις 10/04/2022).

Patterson, C., (χωρίς χρόνο), *Redheaded Peckerwood*, FEATURE, <https://www.lensculture.com/articles/christian-patterson-redheaded-peckerwood> (προσπελάστηκε στις 04/04/2022).

Royal Museums Greenwich, (χωρίς χρόνο), *The Zambian Space Programme*,
<https://www.rmg.co.uk/stories/topics/zambian-space-programme> (προσπελάστηκε στις 24/11/2021).

Συλαίου, Σ., Χουντάση και Μ. Λαγούδη, Ε., (2017): *Ψυχογεωγραφία στην ψηφιακή εποχή: Μια εναλλακτική θεώρηση του αστικού τοπίου*, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας,
<https://www.researchgate.net> (προσπελάστηκε στις 13/04/2022).

Σκουφίας, Μ., (2008, Σεπτέμβριος 9), *Στρατηγικές Αφήγησης στη φωτογραφία τοπίου*, [Διάλεξη], Φωτογραφικές Συναντήσεις, Κύθηρα, Ελλάδα,
<https://www.photoencounters.gr/ark/lectures/stratigikes-afigisis-sti-fotografia-topioy> (προσπελάστηκε στις 30/3/2022).

THE MET, (χωρίς χρόνο), *Bambuit, from the series The Afnonauts*,
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/811183> (προσπελάστηκε στις 24/11/2021).

Focus on, (2013, 19 Νοέμβριου), *Christina de Middel*. [Συνέντευξη], Vogue Italia,
https://youtu.be/C8R1o_S7eYg (προσπελάστηκε στις 20/11/2021).

Παράρτημα

Ψυχογεωγραφία

Οι γεωγραφικοί χάρτες, απεικονίζουν οπτικά περιοχές του πλανήτη αλλά και τις σχέσεις μεταξύ τους με αντικειμενικό τρόπο. Ως επί το πλείστον θεωρούμε τους γεωγραφικούς χάρτες αντικειμενικούς, καθώς μας παρέχουν ακριβείς πληροφορίες και σαφή προσανατολισμό. Ωστόσο, η αντίληψη αυτή καταρρίπτεται από τους καταστασιακούς στα τελέ της δεκαετίας του '50 και αρχές του '60. Αυτοί, προτείνουν έναν ανατρεπτικό, περισσότερο ποιητικό τρόπο δημιουργίας χαρτών. Ειδικότερα, προτείνουν οι χάρτες να δημιουργούνται ύστερα από προσωπικές εξερευνήσεις και εσωτερικές αναζητήσεις. Μιλούν για μια δημιουργική διαδικασία, όπου μέσω των πολυάριθμων περιπλανήσεων, συλλέγουν λεπτομέρειες, και καταγράφουν εντυπώσεις και συναισθήματα που βιώνουν περπατώντας και παρατηρώντας γύρω τους. Οι χάρτες που δημιουργούνται ύστερα από αυτή τη διαδικασία ονομάζονται ψυχογεωγραφικοί.