



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Inner Landscapes

ή

Το Τοπίο ως Νοηματοδότηση

Πτυχιακή εργασία

Κυριαζόγλου Κοραλία Παρασκευή

A.M 16038

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Ηώ Πάσχου, Ακαδημαϊκή Υπότροφος

2022

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια Πάσχου Ηώ, Ακαδημαϊκή Υπότροφος

Εξεταστική Επιτροπή

Μαχιάς Γεώργιος, Λέκτορας

Τσινάργλου Αριστείδης, Λέκτορας

Υπεύθυνη δήλωση

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Κυριαζόγλου Κοραλία Παρασκευή του Νικολάου, με αριθμό μητρώου 16038 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 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 διαδίκτυο. 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 συγκεκριμένη πτυχιακή εργασία διερευνά τις δυνατότητες της φωτογραφικής αναπαράστασης ως καλλιτεχνικό εκφραστικό μέσο τον 19ο και 20ο αιώνα. Αναφέρθηκα στην έννοια του τοπίου και στον τρόπο της ζωγραφικής του αποτύπωσης πριν τη διάδοση της φωτογραφίας. Ειδικότερα, αναλύοντας τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του φωτογραφικού μέσου, μελέτησα τη σχέση του με την πραγματικότητα μέσα από τους όρους “βαθμός απεικόνισης” και “αντι-όραση”. Στη συνέχεια, παραθέτοντας παραδείγματα, μελετήθηκε ο τρόπος υποστήριξης και παρουσίασης του φωτογραφικού έργου χρησιμοποιώντας το photobook ως μέσο προβολής των φωτογραφιών με αφορμή την προσωπική μου φωτογραφική ενότητα με τίτλο “Internal Landscapes ή Το Τοπίο ως Νοηματοδότηση”.

Λέξεις-κλειδιά: φωτογραφική εικόνα, πραγματικότητα, βαθμός απεικόνισης, πλαίσιο ανάγνωσης, αντι-όραση, photobook

Abstract

This particular research is the exploration of the possibilities of photographic representation as an artistic means of expression in the 19th and 20th century. I referred to the concept of landscape and the way it was painted before the spread of photography. In particular, analyzing the features of the photographic medium, I studied its relationship with reality through the terms "degree of visualization" and "anti-vision". Additionally, by giving examples, I looked at ways to support and present the photographic work and studied the photobook as a means of promoting the photographic work on the occasion of my personal work "Internal Landscapes or The landscape as meaning".

Key-words: photographic image, reality, degree of visualization, reading frame, countervision, photobook

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....	3
---------------	---

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

1.1 Εξετάζοντας την τοπιογραφία του 19ου αιώνα και την διερεύνηση νέων ειδών τοπίου.....	4
--	---

1.2 Το τοπίο ως αντικείμενο στη ζωγραφική (15ος και 16ος αιώνας) και η κατηγοριοποίησή του την περίοδο του Ρομαντισμού.....	6
---	---

1.2.1 Η άνοδος του Ιμπρεσιονισμού ως νέα τάση στη ζωγραφική τοπίου....	9
--	---

1.3 Από την Camera Obscura (1604) και την τεχνική της Δαγκεροτυπίας στη διάδοση της φωτογραφίας.....	9
--	---

1.3.1 Η ανάγκη για τη νέα θέαση της πραγματικότητας και τη δημιουργία καλλιτεχνικών κινημάτων τον 19ο και 20ο αιώνα.....	11
--	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

2.1 Η λειτουργία του φωτογραφικού μέσου και η αποτύπωση της πραγματικότητας.....	15
--	----

2.2 Η θεωρία της αντι-όρασης και ο βαθμός απεικόνισης της φωτογραφικής εικόνας.....	16
---	----

2.3 Το πλαίσιο ανάγνωσης και οι τρόποι υποστήριξης της παρουσίασης της εικόνας.....	19
---	----

2.4 Η σημασία του Photobook και η χρήση του ως τρόπος παρουσίασης φωτογραφικού έργου.....	25
---	----

2.5 Περιπτώσεις μελέτης photobook συγκεκριμένων καλλιτεχνών.....	27
--	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

3.1 Πώς δημιουργήθηκε το photobook “Inner Landscapes ή Το Τοπίο ως Νοηματοδότηση”.....	30
3.2 Παραγωγή και βιβλιοδεσία.....	31
Συμπέρασμα.....	32
Βιβλιογραφία.....	33
Ιστότοποι.....	34
Κατάλογος εικόνων.....	37

Εισαγωγή

Το τοπίο, άμεσα συνυφασμένο με την καθημερινή ζωή, αποτέλεσε βασικό αντικείμενο της ζωγραφικής από την περίοδο της Αναγέννησης (15ος και 16ος αιώνες), ενώ την περίοδο του Ρομαντισμού (18ος αι.) και του Ιμπρεσιονισμού (19ος αι.), βρισκόταν στην ακμή του μέσω γραφικών και ρεαλιστικών αναπαραστάσεων. Η εξέλιξη του φωτογραφικού μέσου ευνόησε την απεικόνιση του τοπίου ως στατικό θέμα και οδήγησε στη διερεύνηση του τρόπου αποτύπωσης της πραγματικότητας. Στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, επέλεξα να αναφερθώ στην εννοιολογική διαφορά του τόπου και του τοπίου, να εξετάσω ιστορικά την ζωγραφική αποτύπωσή του καθώς και να μελετήσω την ανάγκη που δημιούργησε η διάδοση της φωτογραφικής απεικόνισης για μια νέα θέαση των πραγμάτων. Το δεύτερο κεφάλαιο περιλαμβάνει μια μελέτη των λειτουργικών χαρακτηριστικών του φωτογραφικού μέσου και τη σχέση της φωτογραφίας με την πραγματικότητα, όπως προκύπτει μέσα από τον τρόπο χρήσης του. Στη συνέχεια, αναλύοντας βασικές έννοιες της θεωρίας της φωτογραφίας, όπως ο βαθμός απεικόνισης, η θεωρία της αντι-όρασης και το πλαίσιο ανάγνωσης, εξετάζουμε την εκφραστική ελευθερία της φωτογραφίας και το δημιουργικό και αισθητικό εύρος που διαθέτει. Ακόμα, μελέτησα το photobook ως τρόπο παρουσίασης και υποστήριξης της φωτογραφικής εικόνας και χρησιμοποίησα παραδείγματα νέων καλλιτεχνών. Καταληκτικά, στο τρίτο κεφάλαιο ανέλυσα το πώς δημιουργήθηκε το δικό μου φωτογραφικό έργο από την επιμέλεια μέχρι τη βιβλιοδεσία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

1.1 Εξετάζοντας την τοπιογραφία του 19ου αιώνα και την διερεύνηση νέων ειδών τοπίου

Με τον όρο “τοπίο” εννοούμε “την περιοχή, όπως αυτή γίνεται αντιληπτή από τον λαό, της οποίας ο χαρακτήρας είναι αποτέλεσμα της δράσης και αλληλεπίδρασης των φυσικών ή/και ανθρώπινων παραγόντων” (Κύρωση της Ευρωπαϊκής Σύμβασης του Τοπίου, 2010). Πρόκειται για άλλοτε μικρότερες και άλλοτε μεγαλύτερες εκτάσεις, οι οποίες είναι ταυτισμένες με μια διάδραση και είναι συνδεδεμένες με ήχους, εικόνες, βιώματα, πανίδα, χλωρίδα. Ο χαρακτήρας του όρου αυτού, είναι υποκειμενικός και ο καθένας αντιλαμβάνεται αλλιώς την ύπαρξη ενός τοπίου, ανάλογα με τις μνήμες που τον συνδέουν με αυτό.

Για να αντιληφθούμε καλύτερα την έννοια του τοπίου θα πρέπει να εξετάσουμε ταυτόχρονα και την ερμηνεία του τόπου. Η διαφορετική προσέγγιση των δύο όρων βασίζεται σε θεωρίες ιστορικών και ερευνητών του 19ου αιώνα που θέλησαν να διαχωρίσουν τις δύο έννοιες ως προς τη σχέση τους με τον ίδιο τον άνθρωπο. Από τα συμπεράσματά τους προκύπτει πως η έννοια του τόπου είναι αυτή που περιλαμβάνει τα βιώματα και τις εμπειρίες των ανθρώπων που τον κατοικούν ενώ η έννοια του τοπίου αποτελεί μια οπτική αφαίρεση, ένα προϊόν επινόησης που μπορεί ακόμη και να μην αφορά υπαρκτή τοποθεσία, στην οποία ο άνθρωπος είναι περισσότερο θεατής (Παπαϊωάννου, 2014). Ο εννοιολογικός διαχωρισμός που προκύπτει ανάγεται στη διάκριση του ανθρώπου ως “συμμέτοχος” και ως “εξωτερικός παρατηρητής” (Kissinger, 1974). Ουσιαστικά, ο άνθρωπος ως *συμμέτοχος*, αντιλαμβάνεται τον τόπο ως συνέχεια του εαυτού του όπου εκεί ζει, εργάζεται, αλληλεπιδρά σωματικά και πνευματικά και αυτή είναι μια κατάσταση την οποία βιώνει καθημερινά και είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τα βιώματά το. Γι’ αυτό και δεν μπορεί να πάρει απόσταση και να τον αντιληφθεί με διαφορετικό τρόπο. Από την άλλη πλευρά, το τοπίο δίνει στον άνθρωπο την ιδιότητα του *εξωτερικού παρατηρητή*, καθώς δεν φέρει την βαρύτητα του βιολογικού γίνεσθαι και κατ’ αυτόν τον τρόπο

επιτρέπει στον θεατή να γίνει αντικειμενικός και να το αντιμετωπίσει ως κάτι ξεχωριστό, ως ένα απόσπασμα του τόπου (Kissinger, 1974).

Η τοπιογραφία μπορεί να έφτασε στην ακμή της τον 19ο αιώνα, ωστόσο σαν αντικείμενο συνέχισε να μας απασχολεί έντονα μέχρι και το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα. Το τοπίο ως φυσικό περιβάλλον είναι άμεσα συνδεδεμένο με τον εκάστοτε λαό, επομένως και ο τρόπος απεικόνισής του. Η ανάπτυξη των πόλεων, έφερε στην επιφάνεια εκτάσεις που είτε είχαν κάποια χρήση στο παρελθόν την οποία έπαψαν να καλύπτουν, είτε πάντα ήταν τοποθεσίες που δεν υπηρετούσαν κάποιο σκοπό. Η εξέλιξη αυτή, έδωσε την βάση για την επανεξέταση όρων, όπως αυτός της κλίμακας, του χώρου και της περιφέρειας και έφερε στην επιφάνεια όρους όπως δημώδες τοπίο, μεταβατικοί χώροι και μη-τόποι. Το δημώδες τοπίο διατηρεί ένα αποτύπωμα του παρελθόντος και φέρει ακόμα συνειρμούς ενώ την ίδια στιγμή ενδείξεις «πολιτικής οργάνωσης είναι σε μεγάλο βαθμό ή και εντελώς απύσες» (Jackson, 1984). Τα μεταβατικά τοπία δεν έχουν σύνορα, στερούνται χρηστικότητας και βρίσκονται σε διαδικασία μεταβολής της αρχικής τους μορφής ή κατάστασης. Δεν συμφωνούν με τους καθιερωμένους αισθητικούς κώδικες και ο χαμηλός βαθμός γραφικότητάς τους σε συνδυασμό με την έλλειψη σημείων τα κάνει να διαφέρουν από τις συνηθισμένες φωτογραφίες τοπίου της Δύσης (Καμβασινού, 2000). Οι μη-τόποι, χωρίς να έχουν χαρακτηριστικές διαφορές με τους δύο προηγούμενους όρους, σχετίζονται με χώρους που είναι πλήρως λειτουργικοί αλλά είναι αποτέλεσμα ανθρώπινης επέμβασης και κατασκευής (Augè, 1995). Όπως γίνεται εύκολα αντιληπτό το τοπίο σαν έννοια έχει μεγάλο εύρος και όπως στο παρελθόν, έτσι και σήμερα συνεχίζει να μας απασχολεί και να προσπαθούμε να το οριοθετήσουμε. Απαρτίζεται από επιμέρους έννοιες στις οποίες εντοπίζονται όχι μόνο σημασιολογικές διαφορές αλλά και γεωγραφικές. Έτσι, τοπίο μπορεί να θεωρούνται και εκτάσεις χωρίς μεγάλη εμβέλεια, κύρια χαρακτηριστικά ή ταυτότητα, όπως τα μικρο-τοπία. Πρόκειται για κομμάτια γης, τα οποία περνάνε απαρατήρητα, δεν εξυπηρετούν κάποιο σκοπό, δεν αποσπούν βλέμματα θαυμασμού από τους περαστικούς ή, ακόμη, δεν έχουν κάποιο ρόλο (Κεσίδης, 1998).

1.2 Το τοπίο ως αντικείμενο στη ζωγραφική (15ος και 16ος αιώνας) και η κατηγοριοποίησή του την περίοδο του Ρομαντισμού

Η απεικόνιση του τοπίου εκφράστηκε από τον 15ο έως τον 16ο αιώνα με πολλούς τρόπους και από διαφορετικούς πολιτισμούς. Παραδείγματα μπορούν να εντοπιστούν στην ελληνιστική ποίηση, την αραβική ταπητουργία, ακόμα και τις ρωμαϊκές νωπογραφίες (fresco) (Mitchell, 1994). Η αποτύπωση της φύσης και του τοπίου προκύπτει ως ανάγκη έκφρασης, δημιουργίας και συχνά λειτουργούσε ως μέσο διηγήσεων τόσο καθημερινών σκηνών αλλά και βαθύτερων στοχασμών. Στη Δύση η ζωγραφική του τοπίου εδραιώθηκε ως αποδεκτό είδος τέχνης περίπου τον 14ο αιώνα (“A Quick History of Landscape Painting in Western Art”, 2017).

Η Κίνα τον 6ο αιώνα είχε ήδη εδραιώσει την αναπαράσταση της φύσης ως είδος τέχνης και βρισκόταν στην ακμή της με την τεχνική του Shan Shui. Βασικό χαρακτηριστικό του είδους αυτού ήταν η ιδέα ότι η αναπαράσταση δεν χρειάζεται να αποτυπώνει την πραγματικότητα, αλλά την ιδέα της φύσης μέσα από τα μάτια του δημιουργού. Η τεχνική αυτή είναι δομημένη με βάση τρία κοινά χαρακτηριστικά. Το πρώτο είναι το σημείο έναρξης που ονομάζεται “path” και συνήθως είναι ένα ποτάμι ή ρυάκι που καθοδηγεί τη ματιά του θεατή. Το δεύτερο είναι το “threshold”, ένα σημείο στον πίνακα που σε καλωσορίζει στη σύνθεση και πολλές φορές είναι ένα βουνό και το τελευταίο χαρακτηριστικό “heart”, είναι το σημείο της εικόνας όπου εστιάζει ο θεατής και στο οποίο οδηγούν όλα τα υπόλοιπα στοιχεία της σύνθεσης. Η θεματολογία περιείχε, τρεχούμενα νερά και θηριώδη βουνά δίνοντας βάση στη σύνθεση, την ισορροπία και τη φόρμα.

Μέσα στους αιώνες, οι τρόποι καταγραφής και προβολής του τοπίου διαφοροποιούνταν συνεχώς. Τεχνικές, θεματολογία, εικαστικές παρεμβάσεις είναι κάποια από τα χαρακτηριστικά που κράτησαν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος την αποτύπωση του τοπίου για πολλά χρόνια. Κατά την περίοδο της Αναγέννησης (15ος και 16ος αιώνας), στη ζωγραφική της Δύσης το τοπίο διαδραμάτισε για αρκετά χρόνια δευτερεύοντα ρόλο στις συνθέσεις και

λειτουργούσε συμπληρωματικά ως φόντο σε θρησκευτικά, μυθολογικά και ιστορικά θέματα (Σκούφιας, 2018). Η ανάπτυξη, ωστόσο σημαντικών τεχνικών που αφορούσαν την προοπτική, τον ρεαλισμό, την ομορφιά και την αισθητική ενίσχυσε την εξέλιξη της ζωγραφικής του τοπίου. Στην πραγματικότητα, συνόδευε τη ζωγραφική πορτρέτου, το still life και την αναπαράσταση σκηνών της καθημερινότητας, βρισκόταν όμως πολύ χαμηλά στην ιεραρχία για πολλά χρόνια (“A Brief History of Landscape Art: Focus on Famous Landscape Paintings”, 2021).

Περίπου τον 18ο αιώνα με την άνοδο του Ρομαντισμού, η ζωγραφική τοπίου ξεκίνησε να αποκτά ένα ισχυρό υπόβαθρο και σαν μέθοδος επέτρεπε στον δημιουργό την ελευθερία έκφρασης και την αποτύπωση της πραγματικότητας όπως εκείνος την βίωνε. Την περίοδο αυτή, προκύπτει μια κατηγοριοποίηση των ειδών του τοπίου σε Picturesque (*ελεύθερη απόδοση: γραφικό*), Pastoral (*ελ. απ.: ποιμενικό*) και Sublime (*ελ. απ.: υψηλό*) (Rabb, 2010).



Εικόνα 1. Philip James De Loutherbourg, Lake Scene, Evening, 1792

Αναλυτικότερα, το πρώτο (εικ.1), αναπαριστά την αγνότητα της ανέγγιχτης -από τον άνθρωπο- φύσης, με ειδυλλιακά, ατμοσφαιρικά και γραφικά τοπία με έντονη την απουσία της ανθρώπινης παρέμβασης. Τα Pastoral τοπία (εικ.2) αναδεικνύουν την αλληλεπίδραση του ανθρώπου με την φύση ως κάτι άξιο παρατήρησης και αρμονίας. Τα θέματα περιέχουν αγροτικές εργασίες όπως το

όργωμα, ζώα στο φυσικό τους περιβάλλον, προσεγμένους κήπους, με ζεστά χρώματα όπως την ώρα που δύει ο ήλιος.



Εικόνα 2. Asher Brown Durand, *A Pastoral Scene*, 1858

Αντιθέτως, το *Sublime* (εικ.3) δείχνει το μέγεθος και τη δύναμη που έχει η φύση, μέσα από εικόνες που εντείνουν αρχικά την αίσθηση του τρόμου στον θεατή προσπαθώντας να θίξει τις επιπτώσεις που έχουν οι ανθρώπινες ενέργειες στον πλανήτη. Αντιθέσεις όπως τρικυμίες, απόκρημνα βουνά, θύελλες και άνεμοι, μπροστά σε μικροσκοπικές φιγούρες ανθρώπων είναι μερικοί από τους τρόπους που σαν είδος καταφέρνει να σχολιάσει το ασήμαντο μέγεθος της ανθρωπότητας μπροστά στην οργή της φύσης (Rabb,2010).



Εικόνα 3. Philip James De Loutherbourg, *An Avalanche in the Alps* 1803

1.2.1 Η άνοδος του Ιμπρεσιονισμού ως νέα τάση στη ζωγραφική τοπίου

Προς τα τέλη του 19ου αιώνα, εμφανίζεται μια μοντέρνα εκδοχή της ζωγραφικής τοπίου. Οι καλλιτέχνες μπορούσαν πλέον να μετακινούν τα χρώματα σε σωληνάρια, κάτι που τους έδωσε τη δυνατότητα να ζωγραφίζουν στο εξωτερικό περιβάλλον χωρίς να χρειάζεται να δουλεύουν στο στούντιο. Η μέθοδος αυτή ονομάστηκε *en plein air* και τους επέτρεπε να κατανοούν καλύτερα την ενέργεια, το φως, τις σκιές, τα χρώματα των σκηνών που εκτυλίσσονταν μπροστά τους καθώς και να μπορούν να αποτυπώσουν το παροδικό και το στιγμιαίο την στιγμή που συνέβαινε μέσα από ξεχωριστές και γρήγορες πινελιές (“Understanding Impressionism”, 2019). Πρωτοπόροι του είδους ήταν οι Claude Monet (1840-1926), Camille Pissarro (1830-1903), Pierre Auguste Renoir (1841-1919), οι οποίοι αμφισβήτησαν τον ακαδημαϊκό τρόπο αναπαράστασης της φύσης που έδινε βάση στο γεγονός της απεικόνισης και μετατόπισαν το ενδιαφέρον στον τρόπο αποτύπωσης του θέματος και αντιμετώπιζαν το χρώμα, τους τόνους και την υφή σαν ξεχωριστά μέσα για την ζωγραφική τους.

Με το να ζωγραφίζουν σκηνικά της καθημερινότητας που συνέβαιναν μπροστά τους, προσπάθησαν να κατανοήσουν και να αποτυπώσουν τον τρόπο που λειτουργούσε το φως ανά χρονικά διαστήματα. Αυτό το πέτυχαν καταργώντας την χρωματική παλέτα που επικρατούσε μέχρι τότε (καφέ, σκούρο πράσινο, γκρι) και χρησιμοποιώντας πιο φωτεινούς τόνους και συμπληρωματικά χρώματα. Στόχος αυτών των επιλογών ήταν να μεταδώσουν την κίνηση και την ζωντάνια που χαρίζει το φως, τις αντανάκλασεις του νερού ανάλογα με το πως φωτίζεται εκείνη τη δεδομένη στιγμή (The Editors of Encyclopedia, 2020).

1.3 Από την Camera obscura (1604) και την τεχνική της Δαγκεροτυπίας στη διάδοση της φωτογραφίας

Η αφετηρία της μελέτης της φωτογραφικής απεικόνισης, ανέρχεται στην εφεύρεση της camera obscura, (αργότερα ονομάστηκε pinhole) ενός σκοτεινού θαλάμου για τον οποίο έκανε λόγο για πρώτη φορά ο Leonardo da Vinci τον

15ο αιώνα. Πρόκειται για ένα κουτί ανεξαρτήτως μεγέθους, σκοτεινό και φωτοστεγές με μια μικρή οπή που επιτρέπει ελάχιστο φως να περάσει και καταφέρνει να σχηματίσει ένα ανάποδο και αντίστροφο είδωλο στην απέναντι πλευρά της οπής αυτής (Taggart, 2022).

Ο Γάλλος εφευρέτης Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833), ασχολήθηκε με διάφορες χημικές μεθόδους φωτογραφικής απεικόνισης. Μετά από πολλά πειράματα, κατάφερε να αποτυπώσει την θέα από το παράθυρο της κατοικίας του πάνω σε μια πλάκα κασσίτερου, μια διαδικασία που διήρκησε περίπου 8 ώρες. Η προσπάθειά του αυτή θεωρείται η πρώτη επιτυχημένη φωτογραφία και η διαδικασία που ακολούθησε ονομάστηκε “ηλιογραφία” (Newhall, 2021).

Μερικά χρόνια πριν τον θάνατό του, συνεργάστηκε με τον Γάλλο ζωγράφο Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787–1851), ο οποίος μέχρι τότε έκανε αντίστοιχες προσπάθειες φωτογραφικής αποτύπωσης με την camera obscura. Το 1835, φαίνεται πως δημιουργείται η πρώτη επιτυχημένη δακτυλοτυπία που προέκυψε μέσω της εμφάνισης των επιστρωμένων χάλκινων πλακών ιδιούχου αργύρου και της στερέωσής της με μείγμα από αλατόνερο (Malcolm, 2004).

Η φωτογραφική απεικόνιση του τοπίου ευνοήθηκε μέσα σε όλα αυτά τα χρόνια των πειραματισμών, καθώς μια στατική σκηνή της καθημερινότητας όπως είναι το φυσικό περιβάλλον εξασφάλιζε μια σταθερή εικόνα μετά από την πολύωρη λήψη που απαιτούνταν. Το 1888, ο George Eastman (1854–1932) κυκλοφορεί την πρώτη Kodak κάμερα, μια μηχανή που δεν απαιτούσε υγρές πλάκες και χημικά, ήταν εύκολη στη μεταφορά και λειτουργούσε με φιλμ που αποτελούνταν από 100 καρέ. Η απήχηση της μηχανής αυτής ήταν πολύ μεγάλη, κάτι που σήμανε και τη ραγδαία διάδοση της φωτογραφίας στους ερασιτέχνες που ήθελαν να αποτυπώσουν στιγμιότυπα όπως γάμους, παρελάσεις, αποφοιτήσεις.

Η απότομη αυτή εξάπλωση της φωτογραφίας, ανάγκασε τους καλλιτέχνες που ασχολούνταν ήδη με το μέσο να θέσουν καινούργιες βάσεις και να αναζητήσουν νέους τρόπους και μεθόδους που θα έκαναν το έργο τους να διαφοροποιηθεί

από όσους έβλεπαν την φωτογραφία ως ενασχόληση στον ελεύθερο χρόνο τους.

1.3.1 Η ανάγκη για τη νέα θέαση της πραγματικότητας και τη δημιουργία καλλιτεχνικών κινήματων τον 19ο και 20ο αιώνα

Τα πρώτα καλλιτεχνικά κινήματα προσέγγισαν το ζήτημα της τέχνης με ποικίλους τρόπους. Μια καινούργια ιδεολογία, φιλοσοφία και αισθητική, που κατέληξε να αποτελεί ένα ισχυρότατο καλλιτεχνικό ρεύμα, είναι το κίνημα του Πικτοριαλισμού (1885-1915) το οποίο υιοθετήθηκε από μια νέα αστική τάξη η οποία διεκδικούσε να αξιολογηθεί η φωτογραφία ισότιμα με τις άλλες αναπαραστατικές τέχνες. Οι καλλιτέχνες που εντάχθηκαν στο κίνημα αυτό προσπάθησαν να αναδείξουν την φωτογραφική πρακτική ως μορφή τέχνης και ως κάτι πιο ουσιώδες από την απλή αποτύπωση του περιβάλλοντος. Έδιναν βάση στην ομορφιά του ίδιου του αντικειμένου και όχι στην άμεση καταγραφή και τεκμηρίωση του κόσμου (Σειρίδου, 2021). Η σχέση της φωτογραφίας με την πραγματικότητα έπρεπε να αλλοιωθεί με μέσα και τεχνικές που θα την έκαναν να θυμίζει περισσότερο έναν πίνακα ζωγραφικής (Μαρκίδου, 2015). Με την απόρριψη της ιδέας ότι η φωτογραφία είναι κάτι καθαρά μηχανικό, αφοσιώθηκαν σε μεθόδους που αλλοίωναν την ευκρίνεια της εικόνας, όπως η κατασκευή χρωστικών επιστρώσεων και οι εμφανείς πινελιές στην επιφάνεια της φωτογραφίας. Πειραματίστηκαν, ακόμη, με είδη εκτύπωσης και χημικά κατά τη διάρκεια της εμφάνισης στον σκοτεινό θάλαμο, παρήγαγαν εικόνες κουνημένες, θαμπές, με έντονο κόκκο και έδιναν βάση στην απαλή τονικότητα. Στην προσπάθειά τους να αναδείξουν την φωτογραφία ως τέχνη, οι επεμβάσεις του φωτογράφου στο τελικό προϊόν, σήμαιναν πως έχει προηγηθεί χειρωνακτική εργασία συμπληρωματικά της λήψης, άρα δεν υστερεί σε τίποτα από τις άλλες τέχνες (Hostetler, 2004; Morrison, 2020).

Όσο όλα αυτά συμβαίνουν στην Ευρώπη, στην Αμερική ανθίζει η υποστήριξη της *καθαρής φωτογραφίας*. Ο όρος *straight* αναφέρεται για πρώτη φορά από τον ποιητή και δημοσιογράφο Sadakichi Hartmann, ο οποίος στο κείμενο του "A Plea for Straight Photography" (1904), θίγει τη σημασία της άμεσης

καταγραφής και τη διαύγεια των εικόνων, παροτρύνοντας τους φωτογράφους να επικεντρωθούν στις δυνατότητες του φωτογραφικού τους μέσου. Οι λέσχες πικτοριαλιστών που είχαν δημιουργηθεί, έδωσαν τις βάσεις στον φωτογράφο Alfred Stieglitz (1864-1946) να διαφοροποιηθεί από τα υπόλοιπα μέλη και να εναντιωθεί στην παραδοσιακή αισθητική υποστηρίζοντας την άποψη πως η φωτογραφία πρέπει συνεχώς να εξελίσσεται και να ενισχύει την εκφραστική ικανότητα που διαθέτει ως μέσο. Ο ίδιος, δανειζόμενος τον όρο *straight*, πρωτοπόρησε στρέφοντας το ενδιαφέρον του στη σύνθεση της εικόνας, στην απόδοση των λεπτομερειών, τη διαύγεια και την ανάδειξη της φόρμας. Στα μέσα της δεκαετίας του 1910, τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Αμερική, η απόρριψη της παράδοσης που μέχρι τότε αντιπροσώπευε ο Πικτοριαλισμός, οδήγησε σταδιακά στην εμφάνιση του φαινομένου του Μοντερνισμού στα μέσα της δεκαετίας του '10, που παρά την κοινή του πορεία και στις δυο ηπείρους, κατέληξε να διαφοροποιείται ως προς την ανάπτυξή του (Μαρκίδου, 2015). Στην Ευρώπη, δείγματα μοντερνισμού συναντάμε στα μεγάλα αστικά κέντρα, όπως στην Ρωσία με τον Alexander Rodchenko και τις ιδέες του περί Κονστρουκτιβισμού, την Γαλλία και τον Σουρεαλισμό, καθώς και στη Γερμανία με το Νταντά (Bate, 2017).

Ο Μοντερνισμός εδραίωσε την μετάβαση από τις επεμβατικές μεθόδους που έρχονταν να συμπληρώσουν την διαδικασία της λήψης, στην άμεση καταγραφή του θέματος με τρόπο τέτοιο που το θέμα υποστηρίζεται από μόνο του. Η οξεία εστίαση, το αυστηρό καδράρισμα και η απομάκρυνση του περιβάλλοντος που στερούσε προσοχή από το θέμα ήταν μερικά από τα κυριότερα χαρακτηριστικά του όρου *μοντέρνο*.

Ο Stieglitz, στη Νέα Υόρκη, φανερά επηρεασμένος από όσα συνέβαιναν στην Ευρώπη και διατηρώντας τα θεμέλια του Πικτοριαλισμού που υποστήριζε πως η τέχνη της φωτογραφίας βρίσκεται στον υποκειμενικό και όχι στον αντικειμενικό παράγοντα της εικόνας, περιέγραψε την ιδέα του ρεαλισμού σχετικά με τον φωτογραφικό ρεαλισμό και ενίσχυσε αυτόν τον νέο τρόπο θέασης με την συμβολική διατύπωση πως ο καλλιτέχνης-φωτογράφος πρέπει να περικλείει τα ίδια του τα συναισθήματα μέσα στην φωτογραφία (Bate, 2017).

Το 1902 ιδρύθηκε το Photo-Secession, ένα αμφιλεγόμενο κίνημα που άσκησε έντονη επιρροή και υποστήριξε πως η φωτογραφία είναι μέσο έκφρασης και δημιουργίας και όχι εργαλείο καταγραφής. Οι ιδέες του κινήματος προωθούνταν τόσο μέσα από το περιοδικό *Camera Work*, που ανήκε στον ίδιο, όσο και μέσω της γκαλερί που ίδρυσε λίγα χρόνια αργότερα που καθιερώθηκε με το όνομα “291”, στη Νέα Υόρκη (Oden, 2016), όπου παρουσίασε πρώτος έργα μοντέρνας τέχνης προερχόμενα από την Ευρώπη, μέσα από εκθέσεις των Picasso, Cézanne και Picabia.

Από το 1922 έως το 1932, ο Stieglitz ασχολήθηκε με την φωτογράφιση νεφών. Κάτι που ενώ φαινόταν επιφανειακό σε κάποιους, ο ίδιος το αντιμετώπισε σαν πρόκληση προκειμένου να αποδείξει όλα όσα είχε μάθει για τη φωτογραφία τα προηγούμενα σαράντα χρόνια και ως μια ευκαιρία να αποτυπώσει όλα όσα είχε ενστερνιστεί και προσπαθούσε να μεταδώσει σχετικά με τις δυνατότητες του φωτογραφικού μέσου. Αναλυτικότερα, με τη σειρά αυτή που ονομάστηκε *Equivalents*, στα ελληνικά *Ισοδυναμίες*, επέλεξε ένα θέμα που είναι κοινό για όλους όπως τα σύννεφα, τα οποία δεν φέρουν τα ίδια εμπειρίες, μνήμες ή κάποιο χαρακτήρα όπως τα δέντρα, ή οι εσωτερικοί χώροι, πόσο μάλλον τα πρόσωπα. Στόχος του δεν ήταν να σταθεί ο θεατής σε μια εικόνα χωρίς μήνυμα ή ιδέα, παρά να την αντιμετωπίσει ως φόρμα και να τον κάνει να αναγνωρίσει ένα συναίσθημα το οποίο είναι για τον καθένα διαφορετικό κι εξαρτάται από τις εμπειρίες και τις μνήμες του κάθε ανθρώπου (Αντωνιάδης, 2014). Αφήνοντας εκτός κάδρου στοιχεία που θα μπορούσαν να μαρτυρούν κάτι από την πραγματικότητα, δημιουργούνται εικόνες που μπορεί κανείς να τις “διαβάσει” προς όλες τις κατευθύνσεις και αποπροσανατολίζουν τον θεατή προτείνοντας του με αυτόν τον τρόπο να αναζητήσει το νόημα της εικόνας στον ίδιο του τον εαυτό και να του δημιουργήσει ένα συναίσθημα. Ο Minor White (1908-1976) τη δεκαετία του ‘50 αναβίωσε τη θεωρία που αναπτύχθηκε από τον Stieglitz, θεωρώντας τις κοντινές λήψεις και τις φωτογραφίες τοπίων ως μεταφορές της ανθρώπινης εμπειρίας (Μαρκίδου, 2015). Σύμφωνα με τον Έλληνα θεωρητικό και φωτογράφο Κωστή Αντωνιάδη, στο βιβλίο του “Λανθάνουσα Εικόνα” (2014), “Μια φωτογραφία μπορεί να λειτουργήσει ως ισοδύναμο, αν ο θεατής που την κοιτάζει αντιληφθεί πως αυτό που βλέπει στην εικόνα αντιστοιχεί σε κάτι μέσα του, αντικατοπτρίζει κάτι από μέσα του.” Για τον White, ο

φωτογράφος που παράγει μια εικόνα η οποία παρουσιάζει ισοδυναμία, πριν ακόμα από τη λήψη, αναγνωρίζει ένα πράγμα το οποίο όταν φωτογραφηθεί με τρόπο που αποτυπώνει το μεγαλείο του, κατευθύνει τον θεατή σε ένα γνωστό συναίσθημα. Το αντικείμενο που φωτογραφίζεται, λειτουργεί ως αντανάκλαση τόσο των εξωτερικών παραγόντων που αντιπροσωπεύει (της ίδιας της φύσης) όσο και της εσωτερικής κατάστασης του δημιουργού του και θα πρέπει να φωτογραφίζεται όχι μόνο για αυτό που είναι αλλά και για το τι άλλο μπορεί να είναι (Caronigro, 2013).

Έχοντας αναφερθεί στην στροφή από τον Πικτοριαλισμό στην Καθαρή Φωτογραφία (Straight Photography) και τον Μοντερνισμό στην Αμερική, την ίδια εποχή στην Ευρώπη το κίνημα της Νέας Αντικειμενικότητας με εμπνευστή του τον Albert Renger-Patzsch υποστήριζε πως η καλή φωτογραφία εξαρτάται από τον ρεαλισμό της. Στην περίπτωση αυτή η Νέα Αντικειμενικότητα πρότεινε ένα ντοκουμενταριστικό ύφος φωτογράφισης που βασίζεται στην οξύτητα, τη μετωπική καταγραφή και την απουσία υπερβολικού φωτισμού. Το φωτογραφικό λεύκωμα του Renger-Patzsch με τίτλο *The World is Beautiful* (1928) αποτελούνταν από συνθέσεις με γεωμετρική δομή, ευκρίνεια, και λήψεις close up που κρατήσουν τις περιττές πληροφορίες του περιβάλλοντος εκτός κάδρου.

Τα close up τις δεκαετίες του '20 και του '30 χρησιμοποιήθηκαν ως επί το πλείστον στη διαφήμιση και προέκυψαν από την ανάγκη παρατήρησης και καταγραφής της φύσης για μελέτη. Συνεπώς αντιλαμβανόμαστε πως ως πρακτική προηγήθηκαν των πειραματισμών στην καλλιτεχνική φωτογραφία (Μαρκίδου, 2015).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

2.1 Η λειτουργία του φωτογραφικού μέσου και η αποτύπωση της πραγματικότητας.

Κοιτάζοντας μια φωτογραφία, το πρώτο πράγμα που μας έρχεται στο μυαλό, είναι πως το αντικείμενο που απεικονίζεται σε αυτή “είναι έτσι”. Αντίστοιχα, κοιτάζοντας έναν ζωγραφικό πίνακα, δεν μπορούμε να πούμε με σιγουριά πως αυτό που απεικονίζεται “είναι έτσι”, καθώς ο ζωγράφος μπορεί να έχει παραλείψει κάποια λεπτομέρεια, να έχει επέμβει στη σύνθεση ή στα χρώματα. Αυτό που μας κάνει να πάρουμε ως δεδομένο το ότι μια φωτογραφία μας δείχνει κάτι όπως ακριβώς είναι, ανεξάρτητα από την ακρίβεια που αποδίδονται οι λεπτομέρειες του θέματος, είναι επειδή η φωτογραφία δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς την πραγματικότητα, επομένως για να υπάρχει ένα αντικείμενο ή ένα τοπίο σε φωτογραφία, σημαίνει πως αυτό έχει πρώτα υπάρξει (Αντωνιάδης, 2014). Η θεωρία αυτή, προερχόμενη από τον Roland Barthes κι έτσι όπως τεκμηριώνεται στο βιβλίο του “Ο φωτεινός θάλαμος” (1980), αφορά την αίσθηση που μας αφήνει μια φωτογραφία, χωρίς τις περισσότερες φορές να έχει ούτε κάτι φανταχτερό, ούτε να μας συγκινεί, απλώς μας ενδιαφέρει και δεν γνωρίζουμε τι ακριβώς μας κάνει να αισθανόμαστε έλξη προς αυτή. Απάντηση στο ερώτημα αυτό έρχεται να δώσει ο ίδιος υποστηρίζοντας πως η έλξη που νιώθουμε έχει να κάνει με το γεγονός ότι αυτή έχει συμβεί ή αλλιώς “ Η αρχή του συμβάντος μου επιτρέπει να κάνω τη φωτογραφία να υπάρχει” (Barthes, 1980).

Η αναπαράσταση ως πράξη δημιουργική, δεν υφίσταται χωρίς την θέληση του δημιουργού να αποτυπώσει ένα αντικείμενο σε μια επιφάνεια, το οποίο στη συνέχεια θα έχει διαφορετικούς θεατές άρα και διαφορετικές ερμηνείες. Για να αντιληφθούμε καλύτερα τη σχέση της φωτογραφικής εικόνας με την πραγματικότητα, αρκεί να δεχτούμε πως “Η φωτογραφική εικόνα δεν είναι καθρέφτης της πραγματικότητας, αλλά μέσο ανάλυσης, ερμηνείας, μεταμόρφωσης της ορατής πραγματικότητας, στο ίδιο επίπεδο με τη γλώσσα και εξίσου κωδικοποιημένη” (Αντωνιάδης, 2014).

Ο αναγνώστης της εικόνας, τις περισσότερες φορές αναγνωρίζει το αντικείμενο της εικόνας και την θέληση του δημιουργού να το καταγράψει, δεν αντιλαμβάνεται όμως τις επιλογές που προκαθορίζουν τη μορφή της τελικής εικόνας. Σε κάθε περίπτωση ο δημιουργός έχει την ελευθερία να επέμβει στο τι θα αναπαριστά μια φωτογραφία και αυτό επιτυγχάνεται μέσω δικών του επιλογών ως προς το τι θα αποφασίσει να καταγράψει από μια σκηνή της πραγματικότητας, αλλά και από τις δυνατότητες που του δίνει το ίδιο το φωτογραφικό μέσο. Αναλυτικότερα, ο φωτογράφος πριν πατήσει το κουμπί της λήψης, έχει τον έλεγχο της τελικής εικόνας που θα αποσπάσει. Η επιλογή του θέματος και του κάδρου, η απόφαση των χαρακτηριστικών που θα δείξει και αυτών που θα αφήσει εκτός σύνθεσης, η επιλογή του φιλμ, η γωνία λήψης, η εστιακή απόσταση και το βάθος πεδίου είναι μερικοί από τους μηχανικούς παράγοντες, που αναλόγως με το πώς θα τους εκμεταλλευτεί ο φωτογράφος, διαμορφώνουν την εκάστοτε λήψη. Οι δυνατότητες αυτές της φωτογραφικής μηχανής αποτελούν επιλογές στις λειτουργίες και το πρόγραμμα της μηχανής, οι οποίες σημαδεύουν την τελική λήψη με έναν συγκεκριμένο τρόπο.

2.2 Η θεωρία της αντι-όρασης και ο βαθμός απεικόνισης της φωτογραφικής εικόνας

Η αμφισβήτηση της ορθής λειτουργίας της φωτογραφικής μηχανής και ο πειραματισμός με το πρόγραμμα του φωτογραφικού μέσου ανοίγει νέους ορίζοντες στην αντίληψη και την γνώση που έχουμε για την ορατή πραγματικότητα και μπορεί να λειτουργήσει ως πρόταση για επανεξέταση όσων θεωρούσαμε γνωστά και οικεία, μέχρι να τα δούμε με άλλη ματιά. Η προσέγγιση αυτή, πλαισιώνεται τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα όπου στην Ευρώπη, αποτέλεσμα της εκβιομηχάνισης ήταν οι ριζικές αλλαγές στον τρόπο αντίληψης του κόσμου.

Την περίοδο αυτή, η ομάδα των Ρώσων φορμαλιστών και κριτικών λογοτεχνίας προτείνει μια νέα λογοτεχνική κατεύθυνση που αφορά την έννοια του οικείου, τη θεωρία της μίμησης και την ηθικολογία της κριτικής. Αντικείμενο του

ενδιαφέροντος των φορμαλιστών και το πεδίο εφαρμογής των ιδεών τους είναι η “ποιητικότητα” της γλώσσας. Οι ίδιοι υποστήριζαν ότι η γλώσσα διαχωρίζεται μεταξύ “ποιητικής” και “πρακτικής”, όπου η πρώτη είναι αυτοτελής ενώ η δεύτερη είναι μια απλοποιημένη εκδοχή της πρώτης και χρησιμοποιείται στην καθημερινή ζωή μόνο για να καλύψει τις ανάγκες για επικοινωνία (Todorov, 1988). Ακόμη, θεωρούσαν πως η “ποιητικότητα” που αναζητούσαν επιτυγχάνεται όταν “η λέξη γίνεται αισθητή ως λέξη και όχι ως απλή αναπαράσταση του αντικειμένου” (Jakobson, 1987). Υποστήριζαν πως οι ρυθμοί της καθημερινότητας έχουν αυτοματοποιήσει τόσο τον λόγο όσο και τις ίδιες μας τις αντιδράσεις και αντιλήψεις για τον κόσμο και πως ο τρόπος να αποφύγουμε τα στερεότυπα, είναι μέσω της τέχνης. Αυτή, θα πρέπει να γίνεται απαιτητική και να μας βάζει σε μια διαδικασία συνεχούς εξέλιξης, αμφισβήτησης και να αλλάζει την πρόσληψή μας για τον οικείο κόσμο και να τον μετατρέπει σε ανοίκειο.

Η αισθητική θεωρία της απο-οικειοποίησης (ο όρος στην αγγλική γλώσσα μεταφράζεται ως *defamiliarization* ή *ostranenie*), προτάθηκε από τον ρώσο φορμαλιστή γλωσσολόγο Victor Shklovsky το 1917 (Μαρκίδου, 2015). Ο Shklovsky εισήγαγε τον όρο της απο-οικειοποίησης στο έργο του “*Art as Device*” (1917) και ειδικότερα υποστήριζε ότι “ο σκοπός της τέχνης είναι να μεταδίδει την αίσθηση των πραγμάτων έτσι όπως γίνονται αντιληπτά και όχι όπως είναι ήδη γνωστά. Η δεξιότητα της τέχνης είναι να κάνει τα αντικείμενα μη-οικεία, να κάνει τις φόρμες δυσανάγνωστες και να αυξάνει τη διαδικασία της αντίληψης καθώς η διαδικασία της αντίληψης είναι αισθητικός αυτοσκοπός και πρέπει να παρατείνεται.” (“*Defamiliarization*”, 2020).

Η θεωρία της απο-οικειοποίησης φέρει ομοιότητες με τη μεταγενέστερη φωτογραφική θεωρία του Joan Fontcuberta για την Αντι-όραση (*Countervision*), την οποία επινόησε για να περιγράψει την εναντίωση στην ορθή χρήση του φωτογραφικού μέσου με στόχο την οπτική διατύπωση μιας αντίφασης (Μαρκίδου, 2015). Η εκφραστική ανάγκη που οδηγεί στην εναντίωση του προγράμματος της μηχανής και της ορθής λειτουργίας της, πλαισιώνεται από τη θεωρία αυτή, η οποία προτείνει νέο πλαίσιο ανάγνωσης του φωτογραφικού κατεστημένου και ταυτόχρονα απορρίπτει την αποτύπωση της συμβατικής

ορατής πραγματικότητας αδιαφορώντας για το πλήθος των περιπτώσεων πληροφοριών (Αντωνιάδης, 2014; Μαρκίδου, 2015).

Ειδικότερα, η τεκμηρίωση του Fontcuberta όπως τη συναντάμε στο βιβλίο “Λανθάνουσα Εικόνα” (2014) του Κωστή Αντωνιάδη, μας δίνει μια καλύτερη εικόνα για το περιεχόμενο της θεωρίας αυτής: “Η αντι-όραση είναι το ανάλογο της οπτικής σκέψης, μια προσπάθεια πρόκλησης και αμφισβήτησης ενός συγκεκριμένου φωτογραφικού κατεστημένου...Οι αναπαραστάσεις σύμφωνα με το πρόγραμμα είναι απλά και μόνο περιττές πληροφορίες. Οι επεμβάσεις στο πρόγραμμα αυτό ή η απευθείας εξέγερση εναντίον του, θα μας δώσει νέες πληροφορίες, οι οποίες στην εικόνα θα γίνουν τώρα αμφιλεγόμενες, αφηρημένες ή, ακόμα περισσότερο, η εμπειρία μας θα τις αρνηθεί”. Βασικό χαρακτηριστικό της αντι-όρασης είναι η αμφισβήτηση και η στρέβλωση του τεχνολογικού μέσου, μέσω των οποίων ένα αντικείμενο μπορεί να ιδωθεί ως κάτι νέο και δεν είναι προϊόν απομίμησης και αντιγραφής του κόσμου. Η θεωρία αυτή εφαρμόστηκε στη φωτογραφία από τον Alexnader Rodchenko και διαδόθηκε στα κινήματα της ιστορικής πρωτοπορίας στην Ευρώπη όπως Νταντά και Bauhaus (Μαρκίδου, 2015).

Αυτό που αποτυπώνεται σε μια φωτογραφική εικόνα, εξαρτάται, όπως είδαμε, από επιλογές πριν ή μετά από τη λήψη. Σύμφωνα με τον Emerson, η πραγματικότητα υπάρχει επειδή ταυτόχρονα υπάρχει η οπτική αντίληψη που μπορεί να την συλλάβει. Ο ίδιος υποστήριξε πως όπως ο ανθρώπινος οφθαλμός μέσα από ένα πλήθος πληροφοριών, εστιάζει σε κάτι συγκεκριμένο, έτσι και η φωτογραφική μηχανή έχει την ικανότητα να στραφεί σε ένα κομμάτι της πραγματικότητας και να αποκλείσει πληθώρα στοιχείων που δεν συνεισφέρουν στην τελική σύνθεση. Ακόμη, υποστήριξε πως η φωτογραφία δεν είναι αντιγραφή της φύσης, αλλά η εκδοχή του φωτογράφου για αυτή κι ότι είναι δεν εκεί για να προσφέρει στον θεατή επεξήγηση της πραγματικότητας (Μαρκίδου, 2015).

Σε κάθε περίπτωση, δεχόμαστε πως αυτό που μας δείχνει μια φωτογραφία υπάρχει και ταυτίζουμε αυτό το αποτύπωμα με τη γνώση που κατέχουμε από πριν για το πως είναι αυτό το αντικείμενο στην πραγματικότητα. Η συμπεριφορά

μας ως προς την αναγνώριση αυτή είναι ανεξάρτητη με το πόσο αντικειμενική ή “καθαρή” είναι η καταγραφή αυτή στη προκειμένη φωτογραφική απεικόνιση.

Αφού έχουμε αναλύσει τις δυνατότητες πειραματισμού και την ελευθερία που προσφέρει το φωτογραφικό μέσο από τον 19ο αιώνα στον 20ο, καταλήγουμε στο παρακάτω συμπέρασμα. Ο παράγοντας που αφορά την ποιοτική και ποσοτική αντίληψη των επιμέρους οπτικών πληροφοριών ενός φωτογραφημένου αντικειμένου, και η ταύτιση του με την γνώση που έχουμε γι’ αυτό στην πραγματικότητα, ονομάζεται βαθμός απεικόνισης. Ο τρόπος με τον οποίο ο καθένας αντιλαμβάνεται το περιεχόμενο μια φωτογραφικής εικόνας διαφέρει και κατα συνέπεια ο τρόπος που λειτουργεί ο βαθμός απεικόνισης ποικίλει. Αυτό συμβαίνει γιατί ο κάθε θεατής ερμηνεύει κάθε εικόνα υποκειμενικά, βασιζόμενος σε επιρροές, μνήμες και ερεθίσματα που προκύπτουν από τα πρώτα κιόλας χρόνια της ζωής μας (Αντωνιάδης, 2014).

2.3 Το πλαίσιο ανάγνωσης και οι τρόποι υποστήριξης της παρουσίασης της εικόνας

Κάθε εικόνα, ανεξάρτητα από το πόσο ξεκάθαρα ορίζει το φωτογραφικό είδος στο οποίο ανήκει ή με πόση σαφήνεια μεταδίδει το μήνυμα του περιεχομένου της, επιδέχεται διαφορετικές ερμηνείες ανάλογα με τον τρόπο και τον χώρο που αυτή προβάλλεται. Το πλαίσιο ανάγνωσης είναι ο παράγοντας εκείνος που σχετίζεται με τον τρόπο που γίνονται αντιληπτές οι φωτογραφίες. Πιο συγκεκριμένα, αφορά τα στοιχεία εκείνα που περιβάλλουν την εικόνα και τον τρόπο που αυτά γίνονται αντιληπτά από τον θεατή και δεν επηρεάζει την υποκειμενική αντίληψη του θεατή. Ο χώρος στον οποίο συναντάμε μια φωτογραφία, είτε αυτός είναι μουσείο, γκαλερί είτε ιστοσελίδα, βιβλίο είναι ιδιαίτερα σημαντικός για τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την κάθε εικόνα, ποια στοιχεία της ξεχωρίζουμε ή ακόμα τι μηνύματα δεχόμαστε που ίσως δεν ανακαλύπταμε ποτέ αν η εικόνα αυτή δεν παρουσιαζόταν με τον εκάστοτε τρόπο. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει το πως περιβάλλον των εικόνων επηρεάζει δραστικά το νόημά τους, αλλά θέτει τα απαραίτητα όρια στο φωτογραφικό

μήνυμα με σκοπό να διατηρήσει, όσο αυτό είναι δυνατό, το νόημα του (Αντωνιάδης, 2014).

Ένας τρόπος να αντιληφθούμε καλύτερα το μέγεθος της σημασίας που έχει το πλαίσιο ανάγνωσης για την ίδια την εικόνα, είναι οι αίθουσες τέχνης. Στους χώρους αυτούς, οι εικόνες αυτομάτως αποκτούν μια άλλη σημασία, ένα νέο υπόβαθρο, καθώς σε αυτούς συναντάμε συχνά κόσμο με τον οποίο μοιραζόμαστε το ίδιο ενδιαφέρον για τον περιεχόμενο της έκθεσης, μας προσφέρεται οπτική ευχαρίστηση, μοιραζόμαστε απόψεις και αντιδράσεις (Wells, 2007). Πολλές φορές μέσω των συζητήσεων αυτών το εύρος του νοήματος των εικόνων μεγεθύνεται καθώς ο καθένας από εμάς τους θεατές, έχοντας διαφορετικές αντιλήψεις και ερεθίσματα, μπορεί να παρουσιάσει κάποιο χαρακτηριστικό της εικόνας με τρόπο που οι ίδιοι δεν θα το είχαμε εκλάβει το ίδιο, παρατηρώντας μόνοι μας ή σε άλλο περιβάλλον την ίδια εικόνα. Η αίθουσα τέχνης, ακόμα, ενθαρρύνει τέτοιου είδους διάδραση μεταξύ εικόνα-θεατή και των θεατών μεταξύ τους και λειτουργεί προς επιβεβαίωση όσων συμμετέχουν, ως ένας χώρος που το κοινό του μοιάζει πολιτισμικά, σε επίπεδο εκπαίδευσης, ενδιαφέροντος, δίνουν την αίσθηση διανοητικού ελιτισμού και αποτελούν τόπο πολιτιστικής και πολιτικής συμμετοχής (Wells, 2007).

Όπως εξετάσαμε παραπάνω, η φωτογραφική εικόνα επιδέχεται διαφορετικές ερμηνείες ανάλογα με τον χώρο και το περιβάλλον στο οποίο εκτίθεται. Ωστόσο, ο χώρος δεν είναι η μόνη παράμετρος που βοηθά στην περαιτέρω ανάλυση των εικόνων και στην ανάλυση του νοήματός τους. Η φωτογραφία πολλές φορές μπορεί να συνοδευτεί τόσο υποστηρικτικά όσο και απλώς συμπληρωματικά είτε από άλλες εικόνες είτε από την παρουσία κειμένου. Ειδικότερα, η παράθεση φωτογραφιών δημιουργεί ένα είδος οπτικής σύνταξης, ένα πλαίσιο ανάγνωσης που οδηγεί καλύτερα τον θεατή σε ένα συμπέρασμα και τον κατευθύνει μέσω της αφήγησης στην ερμηνεία που θέλει να δώσει ο ίδιος ο δημιουργός στο έργο του. Μέσα από τη σύνδεση αυτή, οι φωτογραφίες έχουν τη δυνατότητα να αλληλεπιδράσουν μεταξύ τους και υπάρχει ένα είδος μετάγγισης της σημασίας τους. Η κάθε εικόνα μεταφέρει κάτι από το μήνυμά της στις υπόλοιπες και αντίστοιχα παίρνει κάτι απ' αυτές (Αντωνιάδης, 2014).

Ο δεσμός που δημιουργείται βοηθά τη δημιουργία φωτογραφικών συνόλων που επεκτείνουν τις δυνατότητες καλλιτεχνικής έκφρασης και επικοινωνίας των μηνυμάτων της εικόνας. Για να συνδυαστούν εικόνες μεταξύ τους, θα πρέπει να τις συνδέει κάποιο μορφολογικό ή εννοιολογικό στοιχείο το οποίο είτε θα είναι όμοιο ή αντίθετο είτε θα έχουν κοινό περιεχόμενο. Ο φωτογράφος Jean Louis Swiners (1965), σχετικά με τον συσχετισμό των εικόνων, διατύπωσε την άποψη ότι προκύπτει ένα νέο σημαίνον, το οποίο μπορεί να στηριχθεί σε τρεις μόνο σχέσεις: τη σχέση αιτίας – αποτελέσματος η οποία είτε θα γίνεται σαφής είτε θα συμπεράνει ο θεατής, τη σχέση όμοιων και αντίθετων στοιχείων και τέλος, την αντίληψη της συνάφειας του χώρου και του χρόνου της αφήγησης των εικόνων (Αντωνιάδης, 2014).

Μπορούμε να αντιληφθούμε περισσότερα για αυτόν τον συνδυασμό εικόνων μέσα από το φωτογραφικό έργο της Alicja Brodowicz, με τίτλο “Visual Exercises: a Series of Diptychs” (2018), μια σειρά από δίπτυχα που σχολιάζουν τη σχέση του ανθρώπου και της φύσης, τις ατέλειες και την τελειότητα και των δυο (εικ.4). Πρόκειται για κάποια close up (ελ. απόδ.: κοντινά πλάνα) του φυσικού περιβάλλοντος και του ανθρώπινου σώματος που φέρουν μορφολογικές ομοιότητες και όπως υποστηρίζει η ίδια “Ανιχνεύοντας εκ νέου την ενότητα των τυπικών στοιχείων, συνθέσεων, γραμμών και σχημάτων με τη μορφή δίπτυχων, γίνεται εμφανής η αλληλεξάρτηση του ανθρώπινου σώματος και της φύσης” (Brodowicz, 2018).



Εικόνα 4. Alicja Brodowicz, Visual Exercises: a Series of Diptychs”, 2018

Μια διαφορετική κατηγορία παράθεσης εικόνων είναι η περίπτωση της “ακολουθίας” (sequence), όπου το σύνολό τους αποτελεί το ολοκληρωμένο φωτογραφικό έργο. Είναι, ουσιαστικά, εικόνες που με μελετημένη διάταξη και επιλεγμένη διαδοχή, δηλώνουν την εξέλιξη της κατάστασης ή της πράξης που έχει φωτογραφηθεί και στην περίπτωση αυτή η αφήγηση προκύπτει από μόνη της χωρίς κάποια μορφή επεξήγηση (Αντωνιάδης, 2014). Χαρακτηριστικό της φωτογραφικής ακολουθίας (photoséquence) και της φωτοϊστορίας που τις κάνει να διαφέρουν από τις υπόλοιπες μορφές σκηνοθεσίας είναι η γραμμική τους σύνταξη (κάθετη ή οριζόντια) και μπορούν να διαβαστούν από το τέλος προς την αρχή (Μαρκίδου, 2015).

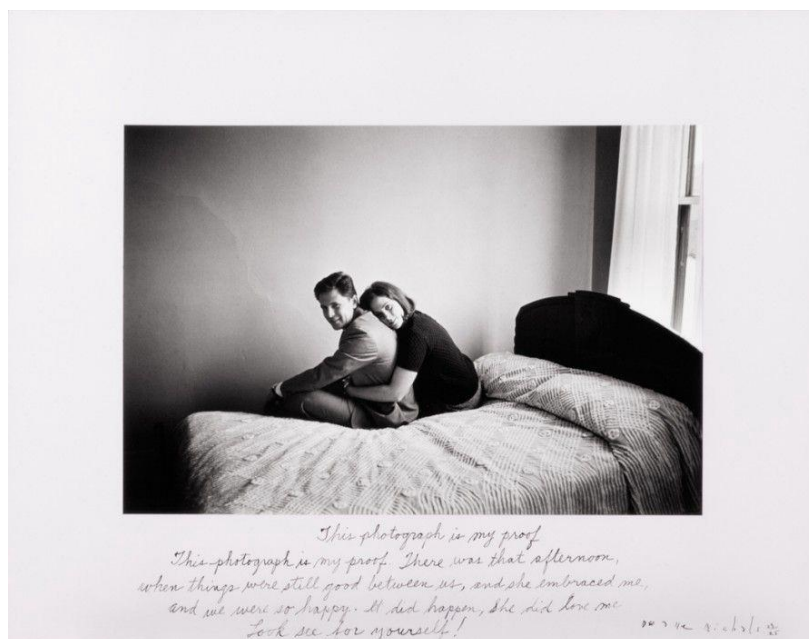
Ενδεικτικό παράδειγμα φωτογραφικών ακολουθιών είναι οι εικόνες του φωτογράφου Duane Michals (γεν. 1932), οι οποίες μέσω τις διάταξης τους μεταδίδουν μια αίσθηση αποξένωσης και ανισορροπίας. Στο *The Spirit Leaves The Body* (εικ. 5) μέσω της διπλοέκθεσης κάνει ένα σχόλιο για τη θνησιμότητα και τη μνήμη με τρόπο ποιητικό (Fineman, 2012).



Εικόνα 5. Duane Michals, *The Spirit Leaves the Body*, 1968

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει η φωτογραφική εικόνα στον τρόπο παρουσιάσής της μπορεί να συνοδεύεται και από κείμενο, τίτλο ή και σχόλιο. Από την εμφάνιση του βιβλίου, η σύνδεση του κειμένου και της εικόνας είναι συχνή, καθώς τις περισσότερες φορές λειτουργούν συμπληρωματικά το ένα του άλλου.

Όπως όταν κοιτάζουμε μια εικόνα, ο λόγος αυτομάτως εισβάλλει σε αυτή, έτσι όταν διαβάζουμε ένα κείμενο, εικόνες έρχονται στο μυαλό μας (Burgin, 1986). Ο φωτογράφος Duane Michals, πέρα από τις φωτοϊστορίες, είναι γνωστός και για τον συνδυασμό της φωτογραφικής εικόνας με το χειρόγραφο κείμενο (εικ.6), το οποίο μεταδίδει τις σκέψεις και τα συναισθήματα του τη στιγμή της φωτογράφισης. Πολλές φορές τα κείμενα του είναι χιουμοριστικά, τραγικά, ποιητικά και άλλοτε μας πληροφορούν για πράγματα τα οποία δεν μπορούν να αποτυπωθούν στην εικόνα (Oedegaard, 2017).



Εικόνα 6. Duane Michals, This Photograph Is My Proof, 1967

Ο Roland Barthes στο βιβλίο του Εικόνα-Μουσική-Κείμενο (1997) θέτει ένα ερώτημα σχετικά με το αν η εικόνα επαναλαμβάνει κάποιες από τις πληροφορίες του κειμένου, ή αν το κείμενο προσθέτει στην εικόνα κάποια καινούρια πληροφορία και στη συνέχεια αναλύει τη σχέση αυτή. Η εικόνα, για τον Barthes, είναι πολυσημική, έτσι ο θεατής μπορεί να επιλέξει ορισμένα σημειώματά της και να αγνοήσει κάποια άλλα. Για τον λόγο αυτό, η ύπαρξη λεζάντας μπορεί να λειτουργήσει βοηθητικά, περιορίζοντας το νοηματικό πλαίσιο της εικόνας, διευκολύνοντας τον θεατή να προσαρμόσει το βλέμμα του

και την αντίληψή του στο σημείο που επιθυμεί ο δημιουργός. Έτσι, η λεζάντα αποσαφηνίζει τον στόχο της εικόνας, δίνει μια κατεύθυνση, αποτρέποντας τα συμπαραδηλούμενα νοήματα της εικόνας να στερήσουν κάτι από τη δυναμική της.

Αυτή η λειτουργία του γλωσσικού μηνύματος ονομάζεται πρόσδεση και είναι η πιο γνωστή καθώς τη συναντάμε πολύ έντονα στη διαφήμιση και τον τύπο. Η άλλη λειτουργία του λεκτικού μηνύματος, είναι αυτή της αναμετάδοσης, όπου λειτουργεί συμπληρωματικά της εικόνας και η χρήση της γίνεται στα πλαίσια μιας ιστορίας, μια διήγησης και συναντάται περισσότερο σε κόμικς και γελοιογραφίες. Μπορεί αυτές οι δύο λειτουργίες να είναι δυνατό να συνυπάρξουν σε κάποιες περιπτώσεις, ωστόσο οι χρήσεις τους και ο σκοπός τους διαφέρουν πολύ μεταξύ τους, με αποτέλεσμα να μην ευνοούν το εκάστοτε έργο. Εν συντομία, η λειτουργία της πρόσδεσης χρησιμοποιείται όταν το γλωσσικό μήνυμα έχει αξία υποκατάστασης και στόχο έχει τον έλεγχο του νοήματος της εικόνας (η οποία είναι φορτισμένη με την μεγαλύτερη πληροφόρηση) μέσα από την επιλογή ενός σημαινόμενου μεταξύ άλλων. Στην περίπτωση της αναμετάδοσης, το κείμενο μεταφέρει στοιχεία τα οποία μπορεί και να μην βρίσκονται στην εικόνα και ο ρόλος του είναι βοηθητικός στο να γίνει αντιληπτό το μήνυμα της εικόνας (Barthes, 2007).

Εφόσον ορίσαμε τις δυνατότητες του κειμένου ως μέσω βοηθητικό για τη φωτογραφία, εύλογα μπορεί να αναρωτηθεί κανείς αν ισχύουν τα ίδια δεδομένα και για τις λεζάντες κάτω από τις φωτογραφίες. Ο κάθε δημιουργός υποστηρίζει το έργο του όπως ο ίδιος πιστεύει, αυτό όμως εξαρτάται από το αν θέλει να κατευθύνει τον θεατή προς ένα μήνυμα, να του εξηγήσει τι είναι αυτό που βλέπει, να του μεταδώσει αυτό που ο ίδιος είδε την στιγμή που φωτογράφησε. Λεζάντες που γίνονται αφηγηματικές ή συναισθηματικές μπορεί να καταπιούν τη φωτογραφία και ανεξάρτητα από το αν είναι μικρές ή μεγάλες, μπορεί να παρασύρουν τη φωτογραφία στο δικό τους δρόμο και στο τέλος η φωτογραφία να καταλήγει να γίνεται εικονογράφηση της λεζάντας (Ριβέλλης, 2017).

Η φωτογραφική εικόνα, όπως ήδη έχουμε εξετάσει, όταν πλαισιώνεται από κάποιο κείμενο, αποκτά μια πολύ συγκεκριμένη κατεύθυνση. Για να μπορέσει

κανείς ως θεατής να την μελετήσει ως μονάδα, θα πρέπει να την αποκόψει εντελώς από το πλαίσιο στο οποίο βρίσκεται τοποθετημένη όπως ένα περιοδικό ή γκαλερί. Ακόμη και να γίνει κάτι τέτοιο, οι φωτογραφίες φέρουν έντονα τα στοιχεία του είδους τους και την πρόθεση του δημιουργού τους (Αντωνιάδης, 2014). Στην περίπτωση ενός συνόλου φωτογραφιών, το πλαίσιο δίνει τη δυνατότητα της σειριακής ανάγνωσης των εικόνων. Στην έκθεση ή το φωτογραφικό λεύκωμα, η επιμέλεια οδηγεί στη αφήγηση. Μέσα από την διάταξη των εικόνων, ο θεατής κατευθύνεται στον τρόπο ανάγνωσης και οι φωτογραφίες συνδράμουν στην εξυπηρέτηση του συνολικού έργου.

2.4 Η σημασία του Photobook και η χρήση του ως τρόπος παρουσίασης φωτογραφικού έργου

Μέσα από την πολυσημία του φωτογραφικού μέσου και του συνδυασμού της αισθητικής και δημιουργικής φύσης του με την τεχνολογική προσέγγιση του, προέκυψε μια ιστορία για την φωτογραφία που αποτυπώθηκε στα φωτογραφικά βιβλία, γνωστά ως photobook (Parr & Badger, 2004).

Το επαναστατικό κλίμα που επικράτησε στην Ευρώπη αμέσως μετά το τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου πολέμου, σήμανε την ραγδαία ανάπτυξη του μοντερνισμού και η επαναστατική τέχνη που ξεκίνησε να αναπτύσσεται χαρακτήρισε την αρχή του 20ου αιώνα. Η ραγδαία ανάπτυξη των μέσων επικοινωνίας και των τεχνικών εκτύπωσης, επέφεραν σημαντικές και άμεσες αλλαγές τόσο στην φωτογραφία όσο και στις εκδόσεις. Η κοιτίδα του μοντερνιστικού photobook (ελ. απόδ.: *φωτογραφικό λεύκωμα*) ήταν η Ρωσία (1910-1934), ενώ στη Γαλλία και τη Γερμανία το φωτογραφικό βιβλίο εμφανίστηκε περίπου το 1920-1930 (Parr κ.ά, 2004).

Photobook ονομάζεται το βιβλίο του οποίου το μήνυμα μεταφέρουν οι φωτογραφίες και μπορεί να μην περιλαμβάνει κάποιο κείμενο. Ο χαρακτήρας του είναι πολύ συγκεκριμένος και καθορίζεται από το είδος των εκτυπώσεων που περιλαμβάνει είτε αυτές είναι ένα απλό είτε ένα fine art τύπωμα. Συνήθως συγγραφέας του βιβλίου είναι ο ίδιος ο φωτογράφος, ο οποίος έχει λόγο στη

διάταξη, το χαρτί της εκτύπωσης, τη βιβλιοδεσία, το design, σε όλες τις παραμέτρους που επηρεάζουν την αισθητική του τελικού προϊόντος και του τρόπου που θα υποστηριχθεί το φωτογραφικό του έργο. Σε ένα photobook, δεν παίζει ρόλο το συνολικό κόστος της παραγωγής του, αλλά είναι πολύ σημαντική η σωστή ποιότητα εκτύπωσης των φωτογραφιών. Μάλιστα, πολλές φορές λιγότερο φροντισμένα photobook, μπορεί να λειτουργήσουν καλύτερα υπό την προϋπόθεση ότι η προσέγγιση αυτή ταιριάζει με το σύνολο των εικόνων (Parr κ.ά, 2004).

Βασικό χαρακτηριστικό του photobook είναι ότι έχει ένα συγκεκριμένο θέμα, χωρίς να παίζει ρόλο η σημασία ή η βαρύτητα του φωτογραφικού έργου που περιλαμβάνει. Τα θέματα μπορεί να διαφέρουν και ενώ ένα φωτογραφικό βιβλίο όπως στην περίπτωση του Karl Blossfeldt με το *Art Forms in Nature* (1928) παρουσιάζει την γεωμετρία και την ακρίβεια που εντοπίζεται στα φυτά, την ίδια στιγμή ο Alfred Ehrhardt στο *Mudflats* (1937), παρουσιάζει close-ups από τους σχηματισμούς που προκύπτουν στην άμμο αφού έχει επανέλθει η παλίρροια (Parr κ.ά, 2004).

Το photobook αποτελεί σημαντικό κομμάτι στην ιστορία της φωτογραφίας και μπορεί να τοποθετηθεί μεταξύ τέχνης και μαζικής παραγωγής, του τεχνίτη και του καλλιτέχνη, της αισθητικής και της συνάφειας. Είναι ένας τρόπος διερεύνησης του φωτογραφικού μέσου καθώς επιτρέπει στον καλλιτέχνη να πειραματιστεί με τεχνικές και χαρτιά εκτύπωσης, να συνδυάσει κείμενο και να προσθέσει στοιχεία που θα συνοδεύσουν και θα αναδείξουν το φωτογραφικό του έργο (Parr κ.ά, 2004).

Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μια άνοδο του photobook και κατέχει κεντρική θέση στη σύγχρονη φωτογραφία. Η έκδοση photobook και zine από τους ίδιους τους καλλιτέχνες αποτελεί φαινόμενο τόσο στον εκδοτικό όσο και στον δημιουργικό τομέα, σε μια τεχνολογική εποχή όπου οι καλλιτέχνες δεν αρκούνται στην διαδικτυακή προβολή του έργου τους, αλλά επιστρέφουν στον παραδοσιακό τρόπο τυπώματος των φωτογραφιών. Η συγκεκριμένη μέθοδος δεν αποτελεί απλώς τρόπο παρουσίασης της δουλειάς τους, αλλά δίνει

περιθώρια για πειραματισμούς, δημιουργικότητα και προβάλλει το προσωπικό στοιχείο του καλλιτέχνη (“Photobook Phenomenon”, 2017).

2.5 Περιπτώσεις μελέτης photobook συγκεκριμένων καλλιτεχνών

Mayflies - Dimitra Dede, 2019

Το φωτογραφικό βιβλίο με τίτλο “Mayflies”(εικ.7, 8) αφορά τη μητρότητα, σχολιάζει την εφήμερη φύση της ζωής, την πολυπλοκότητα της απώλειας. Στα ελληνικά μεταφράζεται ως “εφημερόπτερα” και είναι μια αναφορά στα έντομα των οποίων η ζωή διαρκεί μια μόνο μέρα. Σε όλο το έργο σκιαγραφείται ο πόνος, οι αναμνήσεις, τα συναισθήματα και η αποδοχή μετά το θάνατο της μητέρας της κι αυτό επιτυγχάνεται μέσα από τις επεμβατικές μεθόδους που έχει δεχτεί η κάθε φωτογραφία (“Mayflies”, 2019).



Εικόνες 7 και 8. Dimitra Dede, Mayflies, 2019

Η μέθοδος επεξεργασίας των φωτογραφιών περιλαμβάνει τη χρήση χημικών, κεριού, φωτιάς και τη ζωγραφική πάνω στα αρνητικά ή τις εκτυπώσεις. Με την παρέμβασή της αυτή, επιτυγχάνει να αφήσει το στίγμα από την ίδια σε κάθε φωτογραφία και να μεταδώσει το πένθος της. Σε αντίθεση με τον “επίσημο” τρόπο που συνήθως χειρίζεται κανείς τις φωτογραφικές εκτυπώσεις, φορώντας γάντια και αγγίζοντας με μεγάλη προσοχή, το συγκεκριμένο έργο έχει δεχτεί

βίαιες παρεμβάσεις ως απόδειξη ύπαρξης της καλλιτέχνης (“Mayflies”, 2019). Το photobook αποτελείται από 112 σελίδες μεγέθους 22.5 x 32 εκ., με το μεγαλύτερο μέρος του να περιέχει ασπρόμαυρες εικόνες. Οι φωτογραφίες που περιέχονται στο βιβλίο είναι τοποθετημένες μόνες τους σε κάθε σελίδα και καλύπτουν όλο το εύρος της, κάτι που εντείνει το αίσθημα της μοναξιάς και του πόνου που απορρέει από τις πρώτες σελίδες.

Falling to Pieces - Alison McCauley, 2021

Το συγκεκριμένο photobook πρόκειται για ένα σύνολο φωτογραφιών που προέκυψαν την περίοδο του εγκλεισμού, όταν η McCauley βρισκόταν στο σπίτι της στην Ελβετία. Είναι χειροποίητο βιβλίο με ιαπωνική μέθοδο βιβλιοδεσίας¹, αποτελείται από ασπρόμαυρες εικόνες κι όπως αναφέρει η ίδια μέσα στο βιβλίο, η αφορμή για τον τίτλο της δόθηκε από μια φράση του Henri Cartier Bresson “The world is falling to pieces and all Adams and Weston photograph is rocks and trees” (ελ. απόδ.: *Ο κόσμος καταρρέει και το μόνο που φωτογραφίζουν ο Adams και ο Weston είναι βράχια και δέντρα*).



Εικόνες 9 και 10. Alison McCauley, *Falling To Pieces*, 2021

Οι αργοί ρυθμοί της ζωής σε συνδυασμό με την παραμονή στο διαμέρισμά της, την οδήγησαν στην περιήγηση στο δάσος και τη λίμνη που βρίσκονταν κοντά στο σπίτι της. Όταν δεν μπορούσε να βρίσκεται έξω, φωτογράφιζε στιγμές στο

¹ Πρόκειται για μέθοδο βιβλιοδεσίας που ξεκίνησε στην Κίνα, την Ιαπωνία και την Κορέα. Στην τεχνική αυτή δεν χρησιμοποιείται κάποιο είδους κόλλα, παρά μόνο βελόνα και κλωστή (Wikibooks, 2020).

σπίτι “τόσο ήσυχες και ασυνήθιστες που διέψευσαν την καταστροφή που συνέβαινε στην οικογένειά μας και σε όλο τον κόσμο”(McCauley, 2021).

What Are You Looking For? - Luke Le, 2021

Το συγκεκριμένο photobook αποτελεί ένα είδος παρατήρησης του καλλιτέχνη ως προς το περιβάλλον γύρω του. Οι φωτογραφίες που περιέχονται εκφράζουν την ανάγκη που έχει να δει και να επεξεργαστεί τον κόσμο καθώς και να παρατηρήσει καθημερινές σκηνές που αποσπούν την προσοχή του όπως επιφάνειες, θραύσματα, υφές, οτιδήποτε του κινεί το ενδιαφέρον, αντλώντας τα θέματά του όχι μόνο από το φυσικό περιβάλλον αλλά και από αντικείμενα. Αποτελείται από 170 ασπρόμαυρες φωτογραφίες με αυστηρό κάδρο (εικ.12), δεν περιλαμβάνει κάποιο κείμενο και οι εκτυπώσεις των εικόνων έχουν γίνει χρησιμοποιώντας τη μέθοδο της ριζόγραφιας, έχουν σκαναριστεί και έχουν τυπωθεί ξανά σε πιο σκληρό χαρτί. Η τεχνική αυτή αναδεικνύει τις εικόνες και την υφή τους, δημιουργώντας μια απτή επιφάνεια κάνοντας τες πιο αντιπροσωπευτικές. Ακόμη, σε όλη την έκταση του photobook οι φωτογραφίες είναι τοποθετημένες σε δίπτυχα που καλύπτουν την επιφάνεια του βιβλίου, τα οποία παρουσιάζουν μορφολογικές σχέσεις τόσο μεταξύ ομοίων όσο και διαφορετικών στοιχείων (Knoblauch, 2021).



Εικόνες 11 και 12. Luke Le, What Are You Looking For?, 2021

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

3.1 Πώς δημιουργήθηκε το photobook “Inner Landscapes ή Το Τοπίο ως Νοηματοδότηση”

Το photobook που δημιούργησα και που προτείνω ως τρόπο παρουσίασης του φωτογραφικού μου έργου στα πλαίσια της πτυχιακής μου εργασίας αποτελεί ένα μέσο ανάδειξης των εικόνων που δημιούργησα. Το ενδιαφέρον μου για το φυσικό περιβάλλον στάθηκε ως αφορμή να παρατηρήσω και να καταγράψω αποσπάσματα φύσης που μου τράβηξαν την προσοχή, σημεία της καθημερινότητας που περνάνε σχεδόν απαρατήρητα. Επικεντρωμένη σε λεπτομέρειες και αγνώντας το μέγεθος της ευρύτερης περιοχής που ανήκουν, ξεκίνησα να φωτογραφίζω από πολύ κοντινή απόσταση τις υφές, τους σχηματισμούς, τις επιφάνειες που συναντούσα στο νερό, στα βράχια και στους κορμούς, δίνοντας τους μια δεύτερη ανάγνωση και ερμηνεία.

Το photobook αποτελείται από 22 φωτογραφίες για τις οποίες χρησιμοποίησα την μηχανή Nikon D5200 και είναι όλες τραβηγμένες σε βάθος δύο χρόνων σε διαφορετικές περιοχές της Ελλάδας (Αθήνα, Σπάρτη, Ξυλόκαστρο, Άνδρος, Φολέγανδρος) με την πλειοψηφία αυτών να είναι από τους τελευταίους έξι μήνες.

Επέλεξα έναν συνδυασμό έγχρωμων και ασπρόμαυρων εικόνων, καθώς προτίμησα να αναδείξω τα χρώματα και τη γεωμετρία κάθε φωτογραφίας ξεχωριστά αντιμετωπίζοντάς την ως μονάδα, φροντίζοντας όμως να ταιριάζουν με το υπόλοιπο σύνολο. Με τις close-up λήψεις, κατάφερα να απομονώσω το θέμα που με ενδιέφερε, αφήνοντας τους οπτικούς θορύβους και τα περιττά στοιχεία εκτός κάδρου και παρουσιάζοντας κάποιες από τις εικόνες ως δίπτυχα, σχολιάζω τις μορφολογικές ομοιότητες ή αντιθέσεις που προκύπτουν.

Ακόμη, φρόντισα να μην προδίδεται ο χώρος στον οποίο εντάσσονται τα θέματα, έχοντας ως στόχο να χάνεται η αίσθηση της κλίμακας και να αντιμετωπίζονται σαν συνθέσεις. Το ύψος από οποίο έχουν γίνει οι λήψεις, με

την κάμερα να κοιτάει προς τα κάτω, υποδηλώνει αυτό της περιπλάνησης, της παρατήρησης και λειτουργεί σαν μια καταγραφή ημερολογιακού χαρακτήρα όσων συνάντησα στην εκάστοτε διαδρομή.

Το βασικό χαρακτηριστικό που με οδήγησε στην ενοποίηση αυτής της δουλείας, εκτός της θεματικής συνάφειας των εικόνων, ήταν η ανάγκη να μεταδώσω τον τρόπο με τον οποίο αντιμετώπισα κάθε θέμα ξεχωριστά για τις δικές του ιδιαιτερότητες και αυτές επιχείρησα να τονίσω. Μια δυσκολία που συνάντησα ήταν η επιλογή των φωτογραφιών, καθώς βασική συνιστώσα ήταν η εξυπηρέτηση της αφήγησης. Κατα τη διαδικασία αυτή κλήθηκα να απορρίψω φωτογραφίες που ήθελα να συμπεριλάβω και να προτιμήσω εκείνες για τις οποίες δεν ήμουν αρκετά σίγουρη. Αυτό συνέβη γιατί θέλησα να αποφύγω την αίσθηση της επανάληψης και να δημιουργήσω δίπτυχα που να αποτελούνται από φωτογραφίες που φέρουν κάτι κοινό ή αντίθετο.

3.2 Παραγωγή και βιβλιοδεσία

Μετά την επιλογή των 22 τελικών φωτογραφιών και την διάταξη τους στις σελίδες σε συνεργασία με την καθηγήτρια Ηώ Πάσχου, αποφασίσαμε να τυπώσω το photobook σε μέγεθος 14,85x21 εκατοστά, με κάποιες να παρατίθενται μεμονωμένες στη δεξιά σελίδα και κάποιες να αποτελούν δίπτυχα. Δοκιμάζοντας χαρτιά διαφορετικής υφής, βάρους και εκτυπωτικής απόδοσης, κατέληξα στη δημιουργία δύο εκδοχών του ίδιου photobook: το ένα έχει ως χαρτί εκτύπωσης το Old Mill Bianco 190 gr και 300 gr αντίστοιχα για το εξώφυλλο, ενώ στο δεύτερο επέλεξα να αφήσω το ίδιο χαρτί πάνω στο οποίο κόλλησα τις φωτογραφίες των οποίων οι εκτύπωση έγινε σε Fine Art Semi Gloss 260 gr. Οι διαφορές των δύο εκδοχών πέρα από τα υλικά, είναι πως στην πρώτη περίπτωση δεν υπάρχουν πλαϊνά πλαίσια στις μεμονωμένες εικόνες, ενώ στην δεύτερη περίπτωση προκειμένου να υπάρχουν τα πλαϊνά πλαίσια, άλλαξα ελαφρώς τις διατάξεις των εικόνων. Μέσα από τη διαδικασία της εκτύπωσης, διαπίστωσα πως τα μέσα της εκτύπωσης διαμορφώνουν το τελικό αποτέλεσμα, χωρίς να σημαίνει πως η μια εκδοχή υπερτερεί της άλλης.

Στα πλαίσια της βιβλιοδεσίας, αντί μιας συρραφής με καρφίτσα, επέλεξα μια απλή γιαπωνέζικη βιβλιοδεσία που συμπληρώνει τον προσωπικό χαρακτήρα του photobook και αναδεικνύει την χειρωνακτική εργασία στα πλαίσια της δημιουργίας του. Τέλος, ο τίτλος αντί να είναι τυπωμένος στο εξώφυλλο, επέλεξα να είναι χειρόγραφος στην *κουβερτούρα* που ντύνει το photobook, καθώς με ενδιέφερε να μπορεί να αφαιρεθεί έτσι ώστε να μην κατευθύνει και να επιτρέπει στον αναγνώστη να ερμηνεύσει ο ίδιος τις εικόνες.

Συμπέρασμα

Μετά την μελέτη των κινημάτων του Πικτοριαλισμού, του Μοντερνισμού, της Νέας Αντικειμενικότητας και της θεωρίας της Αντι-όρασης και του Βαθμού Απεικόνισης μπορούμε να κατανοήσουμε την εκφραστική ανάγκη που οδήγησε στην εξερεύνηση του μέσου. Από τα πρώτα χρόνια διάδοσης της φωτογραφίας, η παρέμβαση στην εικόνα τόσο κατά τη διάρκεια της λήψης όσο και στην εκτύπωση αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι. Αν θεωρήσουμε ότι η φωτογραφία μιμείται και θυμίζει την πραγματικότητα, προκύπτει η διττή άποψη για το τι θεωρείται καλή φωτογραφία: 1) η αλλοίωση και η διαστρέβλωση της εικόνας καθώς μας οδηγεί σε νέες ερμηνείες και έννοιες του ορατού κόσμου, 2) η ορθή λειτουργία του φωτογραφικού μέσου με έμφαση στον ρεαλισμό, την ευκρίνεια και την λεπτομέρεια της σύνθεσης. Πολλές φορές, το μήνυμα της εικόνας εντείνεται όταν αυτή συνδυαστεί με άλλες εικόνες του ίδιου θέματος. Σε ένα photobook, ο δημιουργός έχει τη δυνατότητα να ολοκληρώσει και να πλαισιώσει την ιδέα που τον ακολουθούσε κατά τη διάρκεια των λήψεων και να κατευθύνει την ανάγνωση των φωτογραφιών του. Έτσι η φροντίδα και η προσπάθεια ενοποίησης του έργου του αποτελεί κι αυτό ένα είδος παρέμβασης, αυτή τη φορά στον τρόπο προβολής και παρουσίασης των φωτογραφιών.

Στόχος ήταν να δημιουργήσω βάσει των παραπάνω ένα φωτογραφικό λεύκωμα που θα πλαισιώνει την προσπάθειά μου να αναδείξω το φυσικό τοπίο μέσω της άμεσης καταγραφής λεπτομερειών και να παρουσιάσω τα μικροτοπία ως μια επανερμηνεία της ρεαλιστικής απεικόνισης.

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση

Augè, M. μετ. John Howe. (1995). *Non-places Introduction to an anthropology of supermodernity*. London: Verso

Barthes, R. (2007). *EIKONA -ΜΟΥΣΙΚΗ- ΚΕΙΜΕΝΟ*. (Επιμ) Β. Πατσογιάννης. ΠΛΕΘΡΟΝ | φιλοσοφία.

Barthes, R. (1980). *Ο Φωτεινός Θάλαμος*. Σταύρου, Α. (Επιμ.). Εκδόσεις Κέδρος.

Birckenhoff Jackson, J. (1984). *Discovering the Vernacular Landscape*. London: Yale University Press

Burgin, V. (1986). *The End of Art Theory*, Macmillan Education.

Jakobson, R. (1987). *Language in Literature*. The Belknap Press, Cambridge Massachusetts, London.

Kissinger, H. (1974). *American Foreign Policy*. W.W. Norton & Co, New York.

Parr, M & Badger G. (2004). *The Photobook: A History, Volume I*. Phaidon.

Wells, L. (Επιμ.). (2007). *εισαγωγή στην φωτογραφία*. (ΠΛΕΘΡΟΝ | εικαστικά.

Ελληνόγλωσση

Αντωνιάδης, Κ. (2014). *Η Λανθάνουσα Εικόνα: Δοκίμιο για τη φωτογραφία*. 3η Έκδοση. Αθήνα. Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας

Μαρκίδου, Ν. (2015). *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*. Αθήνα. Επιμέλεια έκδοσης: Νατάσσα Μαρκίδου

Παπαϊωάννου, Η. (2014). *Η φωτογραφία του ελληνικού τοπίου: μεταξύ μύθου και ιδεολογίας*. Εκδόσεις Άγρα

ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ

A Quick History of Landscape Painting in Western Art. (2017, May 1). Ανακτήθηκε από: <https://artgeek.medium.com/a-quick-history-of-landscape-painting-d4a27d66ea32>

Bate, D. (2017). *Photography.* In The Routledge Encyclopedia of Modernism doi: 10.4324/9781135000356-REMO24-1 Ανακτήθηκε από: <https://www.rem.routledge.com/articles/overview/photography#tab-content-1.297.168.726.068-2>

Britannica, T. Editors of Encyclopedia. (2020). *Impressionism.* Encyclopedia Britannica. Ανακτήθηκε από: <https://www.britannica.com/art/Impressionism-art>

Brodowicz, A (2018). *Visual Exercises: A Series of Diptychs.* Ανακτήθηκε από: <http://alicjabrodowicz.com>

Caponigro, J.P. (2013). *Equivalence.* In John Paul Caponigro: Illuminating Creativity. Ανακτήθηκε από: <https://www.johnpaulcaponigro.com/blog/?s=equivalence>

Daniel, M. (2004). *Daguerre (1787–1851) and the Invention of Photography.* In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art. Ανακτήθηκε από: http://www.metmuseum.org/toah/hd/daqu/hd_dagu.htm

Defamiliarization. (2020, June 8). In New World Encyclopedia, Ανακτήθηκε από: <https://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Defamiliarization&oldid=1037922.pdf>

Estes, R. (2021). *A Brief History of Landscape Art: Focus on Famous Landscape Paintings.* Ανακτήθηκε από: <https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/a-brief-history-of-landscape-art-and-painting/>

Fineman, M. (2004). *Kodak and the Rise of Amateur Photography.* In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art. Ανακτήθηκε από: http://www.metmuseum.org/toah/hd/kodk/hd_kodk.htm

Fineman, M. (2012). *Faking It: Manipulated Photography Before Photoshop*. New York: The Metropolitan Museum of Art. Ανακτήθηκε από: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/294772>

FMoPA. (2021, December 13). Paul Caponigro: Impact + Influence. FMoPA Ανακτήθηκε από: <https://www.fmopa.org/paul-caponigro-impact-influence/>

Hostetler, L. (2004). *Pictorialism in America*. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art. Ανακτήθηκε από: http://www.metmuseum.org/toah/hd/pict/hd_pict.htm

Knoblauch, L. (2021). *Luke Le, What are you looking for?* Ανακτήθηκε από: <https://collectordaily.com/luke-le-what-are-you-looking-for/>

Καμβασινού, Κ. (2000). *Μεταβατικό Τοπίο*. Ανακτήθηκε από: <https://www.skoufias.com/>

McCauley, A. (2021). *falling to pieces*. Ανακτήθηκε από: <http://www.amccauley.ch/albums/falling-to-pieces>

Mitchell, W.J.T. (1994). *Landscape and Power*, (εκδ.) W.J.T. Mitchell, The University of Chicago Press, Chicago and London. Ανακτήθηκε από: <https://www.skoufias.com/texts/i-krifi-goiteia-tis-topiografias>

Morrison, P. (2020). *Picture perfect: Pictorialism and its processes*. In National Gallery of Victoria Ανακτήθηκε από: <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/picture-perfect-pictorialism-and-its-processes/>

Newhall, B. (2021). *history of photography*. Encyclopedia Britannica. Ανακτήθηκε από: <https://www.britannica.com/technology/photography>

Oden, L. (2016). *ALFRED STIEGLITZ*. In International Photography Hall of Fame and Museum. Ανακτήθηκε από: <https://iphf.org/inductees/alfred-stieglitz/>

Oedegaard, C. (2017). *Creative Use of Text in Fine Art Photography*. Academy of Art University. Ανακτήθηκε από: <http://artulens.com/ph-692/2017/10/30/creative-use-of-text-in-fine-art-photography>

Photobook Phenomenon. (2017, August 27) In CCCB Ανακτήθηκε από:
<https://www.cccb.org/en/exhibitions/file/photobook-phenomenon/225004>

Rabb, L. (2010). *19TH CENTURY LANDSCAPE – THE PASTORAL, THE PICTURESQUE AND THE SUBLIME*. Ανακτήθηκε από:
<https://artmuseum.arizona.edu/events/event/19th-century-landscape-the-pastoral-the-picturesque-and-the-sublime>

Taggart, E. (2022). *The History of Camera Obscura and How It Was Used as a Tool to Create Art in Perfect Perspective*. My Modern Met. Ανακτήθηκε από:
<https://mymodernmet.com/camera-obscura/>

Tzvetan, T. (1988). *Literature and Its Theorists, A personal view of 20th century criticism*. London. Ανακτήθηκε από:
https://apothesis.eap.gr/bitstream/repo/50517/1/ΔΓΡ65_504267_NTEPBAKOY_AΘΗΝΑ

Understanding Impressionism (2019, April 11). Ανακτήθηκε από:
<https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/understanding-impressionism/>

Κεσιδης, Τ. (1998). *Μικρο-τοπία*. Ανακτήθηκε από:
<https://www.skoufias.com/curations>

Νόμος 3827/2010, Κύρωση της Ευρωπαϊκής Σύμβασης του Τοπίου, Αθήνα (ΦΕΚ 30/Α/25-2-2010). Ανακτήθηκε από: <https://www.e-nomothesia.gr/kat-periballon/n-3827-2010.html>

Ριβέλλης, Π. (2017). *Λεζάντες φωτογραφιών και τρόπος υλοποίησής τους*. Ανακτήθηκε από: <https://www.rivellis.gr/lessons/enotita-01-kallitexnika-erotimata/item/221-19-lezantes>

Σειρίδου, Μ. (2021). *ΠΙΚΤΟΡΙΑΛΙΣΜΟΣ, το πρώτο κίνημα στην ιστορία της φωτογραφίας της Μένης Σειρίδου*. Φωτογραφικό Κέντρο Θεσσαλονίκης. Ανακτήθηκε από: <https://www.fkth.gr/el/node/1153>

Σκούφιας, Μ. (2018). *Η κρυφή γοητεία της τοπιογραφίας*. Ανακτήθηκε από:
<https://www.skoufias.com/texts/i-krifi-goiteia-tis-topiografias>

Κατάλογος εικόνων

1. Philip James De Loutherbourg, Lake Scene, Evening, 1792. Ανακτήθηκε από: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/picturesque>
2. Asher Brown Durand, A Pastoral Scene, 1858. Ανακτήθηκε από: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.56572.html>
3. Philip James De Loutherbourg, *An Avalanche in the Alps* 1803. Ανακτήθηκε από: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-james-de-loutherbourg-an-avalanche-in-the-alps-r1105560>
4. Alicja Brodowicz, Visual Exercises: a Series of Diptychs”, 2018. Ανακτήθηκε από: <http://alicjabrodowicz.com>
5. Duane Michals, The Spirit Leaves the Body, 1968. Ανακτήθηκε από: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/294772>
6. Duane Michals, This Photograph Is My Proof, 1967. Ανακτήθηκε από: <https://medium.com/@isabelval/the-proof-7dcc8bad6c22>
7. Dimitra Dede, Mayflies, 2019. Ανακτήθηκε από: <https://void.photo/mayflies>
8. Alison McCauley, Falling To Pieces, 2021. Ανακτήθηκε από: <http://www.amccauley.ch/albums/falling-to-pieces>
9. Luke Le, What Are You Looking For?, 2021. Ανακτήθηκε από: <https://la-chambre-claire.fr/livre/luke-le-what-are-you-looking-for/>
10. Luke Le, What Are You Looking For?, 2021. Ανακτήθηκε από: <https://photobookstore.co.uk/products/what-are-you-looking-for>

Inner Landscapes
ή Το Τοπίο ως Νοηματοδότηση

