



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

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**«Συνθέτοντας το διπλότυπο: αστικό τοπίο, φωτογραφία  
και το βλέμμα του Σωσία»**

Ιωάννης Θεοδώρου (Α.Μ. 18677129)

Επιβλέπον Καθηγητής: Δρ. Βασίλειος Κάντας, Ακαδημαϊκός Υπότροφος

Αθήνα, Σεπτέμβριος 2022

Επιβλέπων καθηγητής και μέλος της εξεταστικής επιτροπής: Δρ. Βασίλειος Κάντας,  
Ακαδημαϊκός Υπότροφος

Μέλος της εξεταστικής επιτροπής: Εύα Κατσαΐτη, Λέκτορας

Μέλος της εξεταστικής επιτροπής: Ηώ Πάσχου, Ακαδημαϊκός Υπότροφος

## ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ/ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Ο κάτωθι υπογεγραμμένος Ιωάννης Θεοδώρου του Πέτρου με αριθμό μητρώου 18677129 φοιτητής του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής/διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το 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».

Ο Δηλών (υπογραφή)



## Περίληψη

Η παρούσα πτυχιακή εργασία θα μπορούσε να εκληφθεί και ως ένα εικαστικό δοκίμιο λόγου και εικόνων για τη φαινομενολογία των αστικών γειτονιών. Οι χώροι που εμφανίζονται στις εικόνες του πρακτικού της μέρους γίνονται αντιληπτοί κυρίως μέσα από τις αισθήσεις του δημιουργού και λιγότερο μέσα από τον στοχασμό και την αναλυτική σκέψη. Οι γειτονιές αντιμετωπίζονται ως σκηνικό παράσταση, ως θραύσμα της ευρύτερης αστικής τοπογραφίας, άλλα ταυτόχρονα και ως ανεξάρτητος τοπολογικός χώρος. Και μέσα σε αυτή τη δομή, κινείται ελεύθερα μια ροή διπλότυπων που αποτελεί το εννοιολογικό εργαλείο για να κοιτάξει και να περιηγηθεί ο θεατής στο συγκεκριμένο χώρο. Το θεωρητικό μέρος της εργασίας εξετάζει την χρήση των εννοιών *σωσίας* και *ανοίκιο*, σε φωτογραφικές εικόνες άλλων δημιουργών που φαίνεται να συνδιαλέγονται με αυτές.

## Πίνακας Περιεχομένων

Περίληψη.....	4
προλεγόμενο .....	9
Εισαγωγή .....	10
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 .....	13
1. Το ανοίκειο .....	13
1.1. Προλήψεις και συμπτώσεις .....	28
1.2. Η μάσκα.....	29
1.3. Το άγχος & η «φαντασίωση του τεμαχισμένου σώματος» .....	32
1.4. Ο πρωτόγονος φόβος για τους νεκρούς.....	36
1.5. Η τέχνη του ψυχιατρού .....	39
1.6. Το ανοίκειο στην τέχνη του φανταστικού.....	40
1.7. Ο Freud στην Ακρόπολη και το punctum κατά τον Barthes .....	42
1.8. Μια παρατήρηση για τη σύγχρονη εποχή. Μόδα και διαφήμιση. ....	45
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.....	48
2. Διπλασιασμός- Σωσίαση .....	48
2.1 Διπλασιασμός στη φωτογραφία.....	50
2.1.1. Τυπολογία και διπλασιασμός.....	50
2.1.2. Διπλασιασμός στο ίδιο κάδρο.....	53
2.2. Διπλασιασμός άψυχου/αντικειμένων .....	61
2.2.1. Τυπολογική παράθεση φωτογραφιών του αντικειμένου.....	61
2.2.2. Διπλασιασμός του αντικειμένου μέσα στο ίδιο κάδρο.....	64
2.2.3. Μεμονωμένες φωτογραφίες με σκοπό την ανάδειξη του ανοίκειου μέσα από το διπλασιασμό του άψυχου/αντικειμένων .....	74
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.....	79
3.1. Η καταγραφή του αστικού περιβάλλοντος. ....	79
3.2. Η ανάδειξη του τετριμμένου και του καθημερινού.....	81
3.3. Η ετεροτοπία και η άδεια πόλη.....	87
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4.....	92
4.1. Παραγωγή φωτογραφιών με χρήση του διπλασιασμού ως εργαλείο προσωπικής έκφρασης .....	92
Συμπεράσματα .....	115
Βιβλιογραφία / πηγές.....	117
Πηγές από διαδίκτυο .....	120
"Mini me / Ξανά εγώ".....	121

## Πίνακας Εικόνων

Εικόνα 1. Eugène Atget, "Cabaret de l'Enfer", boulevard de Clichy, 1910. Courtesy Musée Carnavalet, Bibliothèque nationale de France.....	17
Εικόνα 2. August Sander. Αριστερά: Totenmaske von Erich Sander, 1944 (Death Mask of Erich Sander, 1944). Δεξιά: Blinder Bergmann und blinder Soldat, um 1930 (Blind Miner and Blind Soldier, c. 1930).....	18
Εικόνα 3. Cindy Sherman, Broken Dolls, 1999 .....	20
Εικόνα 4. Hans Bellmer, La Poupee (The doll), 1936. Gelatin silver print, 23,8 x 24 cm. Tate.....	21
Εικόνα 5. Pierre Molinier, Effigie (Chaman et ses créatures) , ca. 1967. Ομοίωμα, gelatin silver print, 17.9 x 12.6 cm. ....	22
Εικόνα 6. Eugène Atget, printed by Berenice Abbott, Shop, avenue des Gobelins, 1925 (negative), about 1930 (print), gelatin silver print, 22.8 cm x 17.3 cm. Courtesy of the Philadelphia Museum of Art. ....	23
Εικόνα 7. Αριστερά, The Uncanny Valley: The Original Essay by Masahiro Mori, Δεξιά, The Uncanny Valley .....	23
Εικόνα 8. Jeff Wall, Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986), 1992. Transparency in lightbox, 2290 x 4170 mm.....	25
Εικόνα 9. Luis Bunuel και Salvador Dali, Ανδαλουσιανός Σκύλος, 1929. Αφίσα και σκηνή από την ταινία .....	26
Εικόνα 10. Αριστερά: Maurice Tabard, Composition, 1929. Δεξιά: Dora Maar, Detail of Untitled (Hand-Shell), 1934.....	26
Εικόνα 11. Grace Weston, Dark silence in Suburbia, από τη σειρά House of Atlas, 2012.....	27
Εικόνα 12. Man Ray, Indestructible Object, N.J. 1923 (remade 1933). Ξύλινος μετρονόμος και φωτογραφία, 21.5 x 11x11.5 cm. Tate.....	28
Εικόνα 13. John Bear Allison, Boogers, 2018 .....	30
Εικόνα 14. James Ensor, "Self-Portrait with Masks" (1899), Credit Menard Art Museum, Komaki City, Japan. ....	31
Εικόνα 15. Bernard Faucon, Les Grandes Vacances (1976-81).....	32
Εικόνα 16. Grace Weston, Gut Reaction, Short Stories/Tall Tales .....	34
Εικόνα 17. Joel-Peter Witkin, Anna Akhmatova, Paris.....	35
Εικόνα 18. Andres Serrano, Woman's Leg, 2012 .....	36
Εικόνα 19. Ralph Eugene Meatyard, Ambrose Bierce, 1964 Gelatin silver print, 7 x 7 1/4 in. ....	37
Εικόνα 20. Francesca Woodman, (αριστερά) Space <sup>2</sup> , Providence, Rhode Island, 1976. Gelatin silver print, 14.00 x 14.00 cm και (δεξιά) Polka Dots, 1975-76, Gelatin silver print, 14.00 x 14.00 cm. Charles Woodman / Estate of Francesca Woodman and DACS.....	38
Εικόνα 21. Lauren E. Simonutti. Αριστερά: Tomorrow is my birthday and all my friends are here. 2007, Δεξιά: Puppetmaster has lost her strings, 2010 ..	40
Εικόνα 22. Σκηνή από την ταινία κινουμένων σχεδίων Coco (2017), Walt Disney Pictures .....	41
Εικόνα 23. Gregory Crewdson, Untitled, 2001, Digital C-print .....	46

Εικόνα 24. Εικόνες από τον ψηφιακό διαγωνισμό ανοικείου (The Uncanny Contest) της Vogue Ιταλίας σε συνεργασία με τον Gregory Crewdson .....	47
Εικόνα 25. Martin Schoeller, από τη σειρά Identical: Portraits of Twins, 2012 .....	52
Εικόνα 26. James Mollison, (πάνω) από τη σειρά Owls, 2018, (κάτω) από τη σειρά James & Other Apes, 2004 .....	53
Εικόνα 27. Diane Arbus, Identical Twins, Roselle, New Jersey, 1966. Gelatin silver print, 38 × 37 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago .....	54
Εικόνα 28. Diane Arbus, Triplets in their bedroom, N.J. 1963. Gelatin silver print, 37.7 x 37.7cm. With Rose Gallery, Santa Monica.....	55
Εικόνα 29. Maja Daniels, Mady & Monett, 2012. ....	56
Εικόνα 30. Maja Daniels, Mady & Monett, 2012. ....	57
Εικόνα 31. Jeff Wall, Double Self Portrait, 1979. ....	57
Εικόνα 32. Wendy McMurdo, Helen, Backstage, The Merlin Theatre (The Glance), 1996. ....	59
Εικόνα 33. Oscar Gustave Rejlander, Rejlander Introduces Rejlander..., 1865, The Royal Photographic Society Collection .....	60
Εικόνα 34. James Reynolds, από τη σειρά Last Suppers, 2009. ....	62
Εικόνα 35. James Reynolds, από τη σειρά Last Suppers, 2010.....	62
Εικόνα 36. Donovan Wylie, από τη σειρά The Maze (2002, 2007–2008) .....	64
Εικόνα 37. Henri Cartier-Bresson, Behind the Gare Saint-Lazare (1932).....	65
Εικόνα 38. Alexander Brattell, Two lamp posts.....	67
Εικόνα 39. Alexander Brattell, άπιπλη, 2022 .....	68
Εικόνα 40. Πηνελόπη Πέτσινη, Uncanny City, Blurb, 2012 .....	69
Εικόνα 41. Πηνελόπη Πέτσινη, Uncanny City, Blurb, 2012 .....	69
Εικόνα 42. Νικόλας Κατσαρίμπας. ....	70
Εικόνα 43. Seok-Woo Song, Wandering, Wondering (2019~2021) .....	71
Εικόνα 44. Seok-Woo Song, Wandering, Wondering (2019~2021) .....	71
Εικόνα 45. Χαράλαμπος Κυδωνάκης ( Dirty Harry) .....	72
Εικόνα 46. Χαράλαμπος Κυδωνάκης (Dirty Harry) .....	72
Εικόνα 47. Δήμητρα Γούναρη, από την ατομική έκθεση “Ιδιόρρυθμες προβολές – Peculiar views” στη FokiaNou Art Space, 14/9-1/10/2022.....	73
Εικόνα 48. Δήμητρα Γούναρη, από την ατομική έκθεση “Ιδιόρρυθμες προβολές – Peculiar views” στη FokiaNou Art Space, 14/9-1/10/2022.....	73
Εικόνα 49. Jeff Wall, A ventriloquist at a birthday party in October 1947, 1990, transparency in lightbox, 90 1/8 × 138 3/4 inches (229 × 352.5 cm).....	75
Εικόνα 50. Philip-Lorca diCorcia, Vogue, 2018, No4, 2018. ....	76
Εικόνα 51. Καρέ από βίντεο στο οποίο εμφανίζονται σκηνές από κινηματογραφικές ταινίες κατά τις οποίες παρεισφρεύουν ξένα πρόσωπα καθώς ο ηθοποιός κοιτάζει το είδωλο του στον καθρέπτη .....	77
Εικόνα 52. Lee Friedlander, Tallahassee, Florida 1969, gelatin silver print, 1969.....	78
Εικόνα 53 Lee Friedlander, Madison, Wisconsin 1966, gelatin silver print, 1966.....	78
Εικόνα 54. John Schott, Untitled (from Route 66 Motels), 1973.....	82
Εικόνα 55. Frank Gohlke, Landscape, Los Angeles, 1974.....	83

Εικόνα 56. Robert Adams, Colorado Springs, 1974, Από το λεύκωμα The New West, σελ.52 .....	84
Εικόνα 57. Robert Adams, Frame for a tract house. Colorado Springs, 1974, Από το λεύκωμα The New West, σελ.26.....	85
Εικόνα 58. Stephen Shore, West Fourth Street, Little Rock, Arkansas, October 5, 1974, Από το λεύκωμα Uncommon Places (1982) σελ.84 .....	86
Εικόνα 59. Stephen Shore, Natural Bridge, New York, July 31, 1974, Από το λεύκωμα Uncommon Places (1982) σελ.48.....	86
Εικόνα 60. Duane Michals, Από τη σειρά Empty New York (1964).....	88
Εικόνα 61. Duane Michals, Από τη σειρά Empty New York (1964).....	88
Εικόνα 62. Abraham Adams, Από τη σειρά Nothing in MoMA, 2018 .....	90
Εικόνα 63. Abraham Adams, Από τη σειρά Nothing in MoMA, 2018 .....	91
Εικόνα 64. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	94
Εικόνα 65. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	95
Εικόνα 66. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	95
Εικόνα 67. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	96
Εικόνα 68. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	96
Εικόνα 69. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	97
Εικόνα 70. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	98
Εικόνα 71. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	99
Εικόνα 72. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	100
Εικόνα 73. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	101
Εικόνα 74. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	102
Εικόνα 75. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	103
Εικόνα 76. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	104
Εικόνα 77. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	105
Εικόνα 78. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	105
Εικόνα 79. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	106
Εικόνα 80. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	106
Εικόνα 81. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	107
Εικόνα 82. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	108
Εικόνα 83. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	109
Εικόνα 84. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	110
Εικόνα 85. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	110
Εικόνα 86. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	111
Εικόνα 87. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	112
Εικόνα 88. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	113
Εικόνα 89. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022 .....	114



## προλεγόμενο

Αφετηρία για να ασχοληθώ με την παρούσα εργασία αποτέλεσε η επικοινωνία μου με τον καθηγητή μου στο τμήμα, Β. Κάντα. Κοιτώντας μαζί του μια σειρά από παλαιότερες φωτογραφίες που είχα εκπονήσει στο πλαίσιο εργαστηρίου του προηγούμενου έτους της σχολής με θέμα την απαγόρευση κυκλοφορίας λόγω της πανδημίας του κορονοϊού, παρατηρήσαμε ότι σε όλες τις φωτογραφίες υπεισέρχονταν, σε κάποιο βαθμό συνειδητά και σε ένα μεγαλύτερο βαθμό ασυνείδητα, το διπλότυπο, ο διπλασιασμός κάποιων αντικειμένων εντός του κάδρου. Ήταν τόσο διακριτική η παρουσία του διπλού ώστε δεν ήταν εξαρχής εύκολα παρατηρήσιμη, αλλά ταυτόχρονα ήταν τόσο «εμμονικά» επαναλαμβανόμενη που δεν έλειπε από καμία φωτογραφία της σειράς. Από τον έλεγχο των υπολοίπων φωτογραφιών της περιόδου εκείνης, οι οποίες δεν συμπεριλήφθηκαν στην ενότητα εικόνων που συζητήσαμε, διαπίστωσα ότι το διπλότυπο εμφανίζονταν διαρκώς και συγκεκαλυμένο, πολλές φορές εκούσια, αλλά τις περισσότερες ακούσια. Επιπρόσθετα από τον έλεγχο παλαιότερων φωτογραφιών διαπίστωσα ότι το διπλότυπο δεν εμφανίζονταν ιδιαίτερα (δηλαδή περισσότερο από τον βαθμό που επιτρέπει η τυχαιότητα να συμβεί) και κατά συνέπεια η έντονη εμφάνιση του περιορίζονταν στη χρονική διάρκεια του εξαμήνου που είχαν παραχθεί οι εν λόγω φωτογραφίες. Τι συνέβη όμως εκείνη την περίοδο που με έκανε να ψάχνω σε κάποιο βαθμό συνειδητά, αλλά κυρίως ασυνείδητα, την διαρκή επανάληψη του Ομοίου; Η απάντηση που δώσαμε με τον καθηγητή μου για το ελατήριο που με ώθησε σε αυτή την πρακτική, ήταν η επικείμενη - εκείνη την περίοδο - έλευση του (πρώτου) παιδιού μου. Έτσι τελικά καταλήξαμε ότι φωτογράφιζα μεν το αστικό τοπίο, άδειο από την παρουσία κόσμου λόγω της απαγόρευσης κυκλοφορίας, αλλά στην παράλληλα αυτό που με απασχολούσε βαθύτερα ήταν η επικείμενη έλευση του παιδιού η οποία και αποτυπώνονταν ακριβώς στην «επιλογή» της φωτογράφισης διπλότυπων.

Αποφασίσαμε λοιπόν να ασχοληθώ στην παρούσα πτυχιακή τόσο με τη θεωρητική ανάλυση του διπλοτύπου, όσο και με την παραγωγή νέων φωτογραφιών οι οποίες θα διερευνούν την παρείσφρηση του διπλού στο φωτογραφικό κάδρο, μέσα από την καταγραφή του αστικού περιβάλλοντος. Με αυτή την προσέγγιση, η πρώτη ανάγνωση κάθε φωτογραφίας θα αφορά

το αστικό τοπίο, ενώ θα υπάρχει μια δεύτερη, κάπως πιο κρυφή, που θα έγκειται στην διακριτική και κεκαλυμμένη παρουσία του Ομοίου. Αυτή τη φορά όμως, εντελώς συνειδητά.

## Εισαγωγή

Στην παρούσα εργασία φωτογραφίζω το αστικό τοπίο αποφεύγοντας τις ατμοσφαιρικού τύπου -σούρουπο ή νύχτα ή αυγή ή πολλαπλών φωτιστικών πηγών- λήψεις που συνήθως αποτυπώνουν την «εντυπωσιακή» εναλλαγή της σκιάς και την παρουσία του «δραματικού» τεχνητού φωτισμού. Σκοπός εδώ είναι να φανεί η πόλη στην απλότητα/καθημερινότητά της την ημέρα, τότε που κατά κύριο λόγο κυκλοφορούν οι κάτοικοι. Όμως το ενδιαφέρον μου δεν το έλκει αμιγώς η φωτογραφία δρόμου και οι ανθρώπινες φιγούρες δηλαδή το στιγμιότυπο σε κορύφωση δράσης, αλλά οι ανθρώπινες κατασκευές στο χώρο, όσο τετριμμένες και συνηθισμένες και αν είναι αυτές. Γιατί αυτές ακριβώς οι τεχνητές κατασκευές αποτελούν το αποτύπωμα του ανθρώπου πάνω στη φύση και συχνά αποκαλύπτουν πιο πολλά για αυτόν απ' ότι η παρουσία του ίδιου. Προσεγγίζω την πόλη με πολύ κοντινό σε φιλοσοφία τρόπο σε αυτόν που πρώτη φορά παρουσιάστηκε στην έκθεση *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape* (1975): το θέμα αντιμετωπίζεται αφενός με λιτότητα και αφετέρου μέσα από την αντικειμενική και αποστασιοποιημένη παρατήρηση, αποφεύγοντας κατά το δυνατόν την προσωπική-υποκειμενική ερμηνεία του δημιουργού. Σε αυτό το πλαίσιο, της φωτογραφίας ντοκουμέντου, η εικόνα λειτουργεί σε πρώτο επίπεδο μεταφέροντας κυρίως πληροφορίες του σκηνικού εμπρός του φακού, παρά την όποια συναισθηματική τοποθέτηση του φωτογράφου.

Παρόλα αυτά, σε ένα δεύτερο επίπεδο, το παραπάνω πλαίσιο ανατρέπεται καθώς η απουσία ανθρώπων φέρνει μνήμες της πρόσφατα φορτισμένης ατμόσφαιρας που δημιούργησε το άδειασμα της πόλης, λόγω της απαγόρευσης της κυκλοφορίας από την πανδημία του COVID-19. Υπάρχει όμως η πιθανότητα να εγερθεί επιπλέον συναισθηματική φόρτιση στο θεατή όταν αυτός συνειδητοποιήσει ότι όλες οι φωτογραφίες παρουσιάζουν με τον

έναν ή τον άλλον τρόπο διπλότυπα στοιχεία -τουλάχιστον αυτό συνέβη σε εμένα όταν συνειδητοποίησα στις παλαιότερες φωτογραφίες που είχα εκπονήσει την επανάληψη του Ομοίου: αναδύθηκε ένα «ανοίκειο» συναίσθημα.

Με βάση όλα τα παραπάνω, η παρούσα εργασία χωρίζεται σε ένα θεωρητικό μέρος όπου αναλύεται το διπλότυπο, το οποίο αποτελεί δομικό παράγοντα της εμφάνισης του *ανοίκειου* και ένα πρακτικό μέρος όπου παρουσιάζονται και συζητούνται οι φωτογραφίες που παρήχθησαν γύρω από το θέμα.

Στο **πρώτο κεφάλαιο** αναλύεται το ανοίκειο, κυρίως μέσα από το ομώνυμο δοκίμιο του Freud και διερευνάται ο ρόλος του στη φωτογραφία από το 1900 έως τις μέρες μας μέσα από συγκεκριμένα φωτογραφικά παραδείγματα. Αναλύονται κάποιοι παράγοντες που θεωρώ πως μπορεί να προκαλούν το ανοίκειο συναίσθημα και δίνονται τα αντίστοιχα παραδείγματα για το πως αυτοί έχουν χρησιμοποιηθεί δημιουργικά στη φωτογραφική παραγωγή.

Το **δεύτερο κεφάλαιο** επικεντρώνεται στον διπλασιασμό-σωσίαση και την επανάληψη του Ομοίου ως παράγοντα παρουσίας του ανοίκειου σε μια φωτογραφία. Παρουσιάζεται η επανάληψη του Ομοίου μέσα από την τυπολογία αλλά και μέσα στο ίδιο κάδρο, κυρίως σε περιπτώσεις φωτογράφων που στο έργο τους εμφανίζεται σχεδόν συστηματικά η σωσίαση συχνά παρουσία ανθρώπινης φιγούρας στο περιεχόμενό τους. Κατόπιν παρουσιάζεται ο διπλασιασμός αντικειμένων σε φωτογραφικές σειρές και λευκώματα, τόσο μέσα από την τυπολογική παράθεση φωτογραφιών του αντικειμένου, όσο και με το διπλασιασμό του αντικειμένου στο ίδιο κάδρο. Τέλος παρουσιάζονται κάποιες μεμονωμένες φωτογραφικές περιπτώσεις στις οποίες αναδεικνύεται το ανοίκειο μέσα από το διπλασιασμό του άψυχου/αντικειμένων.

Στο **τρίτο κεφάλαιο** αναπτύσσεται η φωτογραφική καταγραφή του αστικού περιβάλλοντος με θέμα την ανάδειξη του τετριμμένου και του καθημερινού ως βασική επιρροή των φωτογραφιών που δημιουργήθηκαν στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας.

Στο **τέταρτο κεφάλαιο** παρουσιάζεται η ενότητα εικόνων “*Mini me*” / “Ξανά εγώ” που διεκπεραιώθηκε για την πτυχιακή εργασία. Αποτελούμενη από 33 επιλεγμένες εικόνες –μεταξύ ενός μεγάλου συνόλου εικόνων που συγκέντρωσα- παρατίθεται στο τέλος. Οι προθέσεις κατά την λήψη των εικόνων αναλύονται βάση διαχωρισμού σε 4 κυρίως υποενότητες, όπου και παρατίθενται ενδεικτικές φωτογραφίες. Επίσης, κάποιες ακόμη εικόνες, που διατηρούν ίσως μια ελαφριά παρέκκλιση από το θέμα, παρατίθενται σε άλλες 3 επιπλέον υποενότητες, ως δυνητικό υλικό μελέτης μελλοντικά.

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

## 1. Το ανοίκειο

Η έκφραση του ανοίκειου μέσα από τη φωτογραφική απεικόνιση είναι τόσο παλιά όσο και η ιστορία της Φωτογραφίας. Σύμφωνα με τον Arthur Danto αυτή καθ' αυτή η τεχνική της δαγκεροτυπίας έχει κάτι το ανοίκειο όσον αφορά στον τρόπο που σχηματίζεται μια σκηνή της πραγματικότητας ως ομοίωμα στη μεταλλική πλάκα. Τη θεωρεί μαγική με την έννοια ότι καταγράφει λεπτομέρειες αόρατες στο γυμνό μάτι, σε αντίθεση με τις φωτογραφικές τεχνικές στις οποίες χρησιμοποιείται χαρτί.<sup>1</sup> Στην παρούσα εργασία η ανάλυση του ανοίκειου με έμφαση στο διπλότυπο, μέσα από φωτογραφικά έργα επικεντρώνεται στην περίοδο που ακολούθησε τον πικτοριαλισμό, δηλαδή στο μοντερνισμό και στη σύγχρονη τέχνη, καθώς πριν τον Alfred Stieglitz, τον Paul Strand και την «καθαρή» (straight) φωτογραφία η παραποίηση της εικόνας<sup>2</sup> κατά τη γνώμη μου προσέθετε επιπλέον όρους -

---

<sup>1</sup>Danto, Arthur. *What Art Is*, Yale University Press, 2013, σελ. 102

<sup>2</sup>Το βασικό στοιχείο του κινήματος του Πικτοριαλισμού (1870-1910) ήταν ότι η αναλογική σχέση της φωτογραφίας με την πραγματικότητα έπρεπε να αποκρυφθεί μέσω διάφορων τεχνικών οι οποίες έδιναν στη φωτογραφία την εντύπωση της ζωγραφισμένης εικόνας. Κύρια τεχνική προς αυτή την κατεύθυνση αποτελούσε η επιτηδευμένη απαλή εστίαση (soft focus) και το συνακόλουθο θόλωμα της εικόνας. Με αυτό τον τρόπο π.χ. σε ένα πορτρέτο γενικεύονταν τα χαρακτηριστικά του προσώπου και κατά συνέπεια γενικεύονταν η διάθεση και

πέρα από τις εγγενείς ιδιότητες του φωτογραφικού μέσου - για τη διαμόρφωση του ανοίκειου.

Κομβικής σημασίας έργο για την ανάλυση του ανοίκειου αποτέλεσε η ομώνυμη μελέτη του Sigmund Freud η οποία δημοσιεύτηκε στα γερμανικά το 1919 υπό τον τίτλο *Das Unheimlich (Το ανοίκειο)*. Όπως σημειώνει η μεταφράστρια Έμη Βαϊκούση ο όρος ανοίκειο διαθέτει εννοιολογικό πυρήνα (οίκος) ταυτόσημο με αυτόν του γερμανικού επιθέτου Unheimlich (Heim είναι υπό την ευρεία έννοια το σπίτι, Heimat η πατρίδα, Heimweh η νοσταλγία για την πατρίδα), παρόλο που στα ελληνικά το νόημα της λέξης συρρικνώνεται στο πεδίο της συμπεριφοράς και δεν καλύπτει το νοηματικό εύρος του γερμανικού όρου που υποδηλώνει μια απροσδιόριστη ανησυχία, ανάμικτη με φόβο και μια ιδιαίτερη απόχρωση του τρομαχτικού. Unheimlich σημαίνει παράδοξο, αλλόκοτο, απόκοσμο, δυσοίωνο, τρομακτικό έως φρικιαστικό, αυτό που ξενίζει, που αλαφιάζει, που προκαλεί ρίγος ανησυχίας ή και τρόμου.<sup>3</sup> Ο Freud θεωρεί ότι για να αναπτύξει πλήρως την έννοια του ανοίκειου δεν αρκεί μόνο η στενά επιστημονική προσέγγιση, αλλά παράλληλα με αυτή οφείλει να ερευνήσει την ανοίκεια αίσθηση σε συνάρτηση με την αισθητική. Η αισθητική θεωρία είναι σύμφωνα με το Freud όχι απλώς η έννοια του ωραίου, αλλά η θεωρία για τις ιδιότητες του αισθάνεσθαι.<sup>4</sup>

---

η στάση του. Αυτή ήταν η απάντηση του πικτοριαλισμού στη δυνατότητα του ζωγράφου ή του γλύπτη να αποδώσει διαφορετικά μέρη μιας μορφής σε διαδοχικά στάδια της πορείας μιας κίνησης έτσι ώστε ο θεατής να αντιλαμβάνεται αυτήν την κίνηση. Ταυτόχρονα η απαλή εστίαση βοήθησε στην ενοποίηση του εικαστικού χώρου λύνοντας το πρόβλημα του φορμαλιστικού κατακερματισμού της εικόνας από τα επιμέρους στοιχεία της. Αντίθετα όταν για πρώτη φορά παρουσιάστηκαν οι φωτογραφίες του Paul Strand στο Camera Work (στα δυο τελευταία τεύχη του περιοδικού, το 1916 και το 1917) ήρθαν σε ευθεία ρήξη με τον πικτοριαλισμό. Ο Strand κατάφερε να ομογενοποιήσει τον εικονογραφικό χώρο όχι μέσα από την απαλή εστίαση, αλλά με κυβιστικές αντιθέσεις αντιπαραβάλλοντας παράλληλα ή φαινομενικά παράλληλα επίπεδα. Έτσι η πιο σαφής κατανόηση της φύσης και της σημασίας της εικονογραφικής ενότητας έδωσαν μια σειρά εναλλακτικών μεθόδων ενοποίησής του εικονογραφικού χώρου αποδεικνύοντας ότι ο φωτογραφικός χώρος θα μπορούσε να ομογενοποιηθεί χωρίς να αποκρύψει τις ιδιότητες της και χωρίς να βαίνει σε βάρος της «αντικειμενικότητας». Πηγή: Batkin, N. "Paul Strand's Photographs in Camera Work", *Midwest Studies in Philosophy*, Vol. 16, No. 1, 1991, σελ. 322

<sup>3</sup>Βαϊκούση, Έμη. *Σημείωμα της μεταφράστριας* στο Freud, Sigmund. *Το ανοίκειο*, εκδόσεις Πλέθρον, 2009, σελ. 9-12

<sup>4</sup>Freud, Sigmund. *Το ανοίκειο*, μετάφραση Έμη Βαϊκούση, εκδόσεις Πλέθρον, 2009, σελ. 13

Ο Ernst Jentsch στην πραγματεία του *Η ψυχολογία του ανοίκειου* (1906) – η μοναδική πραγματεία για το θέμα μέχρι την έκδοση της μελέτης του Freud - σημείωσε το στοιχείο της συγκάλυψης/κρυφότητας ως χαρακτηριστικό γνώρισμα του ανοίκειου. Μια μορφή τρομαχτικού που ανάγεται σε κάτι παλαιόθεν γνωστό και οικείο. Το παρακάτω απόσπασμα είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα από τη λογοτεχνία όπου μια από τις αποχρώσεις του οικείου συμπίπτει με το ανοίκειο:

«-Τι εννοεί η οικογένεια σου με τη λέξη οικειότητα;

-Η εντύπωση που έχω είναι όπως με ένα θαμμένο πηγάδι ή με ένα αποξηραμένο έλος. Όταν περνάς από πάνω έχεις πάντα την αίσθηση του νερού που νομίζεις ότι θα αναβλύσει ξανά. Εμείς το λέμε οικείο, εσείς ανοίκειο».<sup>5</sup>

Ο Γερμανός φιλόσοφος Friedrich Wilhelm Joseph Schelling έγραψε το 1835 ότι το ανοίκειο είναι κάθε τι που αναδύεται στην επιφάνεια, ενώ όφειλε να παραμείνει κρυφό. Αυτή τη ρήση μνημονεύει και ο Freud και παρατηρεί ότι στη γερμανική λογοτεχνία και γλώσσα κάποιες φορές το κρυμμένο, το επικίνδυνο εκφράζεται με την ίδια λέξη με το οικείο, αναγνωρίζει μια αμφισημία όπου το ανοίκειο συμπίπτει με το οικείο. Σύμφωνα με τον Κύρκο Δοξιάδη η σωστή απόδοση του heimlich είναι το *μύχιος* που περιέχει την έννοια του μυστικού, παραπέμποντας ταυτόχρονα στο μυχό που σημαίνει κόλπος και το ενδότερο χώρο της οικίας στην αρχαία ελληνική. Επειδή όμως το αντίθετο του, το unheimlich είναι αδόκιμο να μεταφραστεί αμύχιο, διατηρείται ο πιο δόκιμος όρος ανοίκειο. Έτσι στέκει και γλωσσολογικά στα ελληνικά η παρατήρηση του Freud: κάτι μύχιο μπορεί ταυτόχρονα να είναι και ανοίκειο, όχι μόνο για τους άλλους, αλλά και για το ίδιο το υποκείμενο.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup>Freud, Sigmund. *Το ανοίκειο*, μετάφραση Έμη Βαϊκούση, εκδόσεις Πλέθρον, 2009, σελ. 20

<sup>6</sup>Δοξιάδης, Κύρκος. *Επίμετρο* στο Freud, Sigmund. *Το ανοίκειο*, μετάφραση Έμη Βαϊκούση, εκδόσεις Πλέθρον, 2009, σελ. 69

Κατά τη γνώμη μου χαρακτηριστικό παράδειγμα εμφάνισης του ανοικείου με τον τρόπο που το εκφράζει ο Schelling και μνημονεύει ο Freud, αποτελεί το δοκίμιο του Junichiro Tanizaki *Το εγκώμιο της σκιάς* (αγγλ. *In Praise of Shadows*, Ιαπ. *In'ei Raison*, 1933) στο οποίο διερευνάται η ομορφιά της Ιαπωνικής και κατ' επέκταση της ανατολίτικης αισθητικής. Σύμφωνα με τον Tanizaki η φύση της ομορφιάς είναι αυτή των σκιών, του ομιχλώδους και της ασάφειας. Στην παραδοσιακή ανατολή η ομορφιά υπονοείται σε αντίθεση με τη δυτική κουλτούρα όπου η ομορφιά τονίζεται και αναδεικνύεται. Το οικείο για τον ανατολίτη γίνεται ανοίκειο για τον δυτικό και αντίστροφα, ως δυο όψεις του ίδιου νομίσματος.

Με τον ίδιο τρόπο ο **Eugene Atget** παρουσιάζει το παλιό Παρίσι που χάνονταν, κρύβονταν πίσω από το μοντέρνο. Ο Walter Benjamin περιγράφει τις φωτογραφίες του Atget ως παραδείγματα της αύρας της τέχνης που εξαφανίζεται.<sup>7</sup> Το οικείο εμφανίζεται αλλαγμένο, το γνωστό ως ξένο. Ο Atget φωτογραφίζει ένα Παρίσι που αλλάζει καθώς τα παλαιά κτήρια δίνουν τη θέση τους στα μοντέρνα. Αδιαφορεί όμως για τα τελευταία και εστιάζει σε αυτά που χάνονται, αυτά που κρύβονται λίγο πριν εξαφανιστούν, την τρομαχτική αίσθηση της απώλειας, του περιορισμού και του περιθωρίου. Οι συχνά άδειοι δρόμοι στις φωτογραφίες του εμφανίζουν ένα ανοίκειο Παρίσι.

---

<sup>7</sup>Benjamin, Walter. *Little history of Photography* (1931) στο *Selected Writings, Volume 2, 1927-1934*, Translated by Rodney Livingstone and Others, Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith, The Belknap Press of Harvard University Press, 2005, σελ. 518





*Εικόνα 1. Eugène Atget, "Cabaret de l'Enfer", boulevard de Clichy, 1910. Courtesy Musée Carnavalet, Bibliothèque nationale de France.*

Με αντίστοιχο τρόπο, αλλά στη σφαίρα της προσωπικότητας αυτή τη φορά, λειτουργεί και ο **August Sander**, ιδιαίτερα στη σειρά του «Οι Έσχατοι των Ανθρώπων». Είναι η αίσθηση της μετακίνησης έξω από το επιφανειακό βλέμμα της συνήθειας που κάνει το έργο του Sander ανοίκειο. Ασχολείται με τους ανθρώπους εντός του κοινωνικού χώρου και ιδιαίτερα με το πώς ο κοινωνικός χώρος αντικατοπτρίζεται και αποκαλύπτεται στα πρόσωπα και τα σώματα των ανθρώπων. Στόχος του Sander είναι να αποκαλύψει αυτό το μυστικό. Θέλει να δείξει τον τρόπο που διαμορφωνόμαστε από τα μέρη που ζούμε εργαζόμαστε και κατοικούμε. Να αποκαλύψει το εσωτερικό μυστικό, μέσα από τον τρόπο που εμφανίζεται στο πρόσωπο και το σώμα, στα ρούχα και τη στάση του ατόμου. Μια από τις κατηγορίες ανθρώπων που φωτογραφίζει είναι όπως αναφέρθηκε παραπάνω οι «Έσχατοι των Ανθρώπων». Τα πρόσωπα και τα σώματα των αστέγων, των περιθωριοποιημένων, των έγκλειστων ακόμη και των πεθαμένων απεικονίζονται σε αυτές τις φωτογραφίες του Sander, ενώ δεν θα “έπρεπε” να

παρουσιάζονται, ιδιαίτερα μετά την άνοδο του εθνικοσοσιαλισμού στη Γερμανία.



Εικόνα 2. August Sander. Αριστερά: Totenmaske von Erich Sander, 1944 (Death Mask of Erich Sander, 1944). Φωτογραφία της νεκρικής μάσκας του γιου του Erich, ο οποίος φυλακίστηκε από το Τρίτο Ράιχ ως ανιφρονών και πέθανε στη φυλακή. Δεξιά: Blinder Bergmann und blinder Soldat, um 1930 (Blind Miner and Blind Soldier, c. 1930)

Ο David Bates, στο βιβλίο του *Photography and Surrealism. Sexuality, Colonialism and Social Dissent* (2004) συγκεντρώνει και συνοψίζει τους παράγοντες που προκαλούν το ανοίκειο αίσθημα κατά τον Freud στους παρακάτω:<sup>8</sup>

1. Ο φόβος της απώλειας των ματιών
2. Άψυχα αντικείμενα τα οποία έρχονται στη ζωή (π.χ. κούκλες και μανεκέν)
3. Πανομοιότυποι χαρακτήρες (π.χ. διπλασιασμός σε κούκλες ή πορτρέτα)
4. Η επανάληψη χαρακτηριστικών ή ενεργειών (π.χ. επανάληψη του ίδιου πράγματος, αριθμών κ.λπ.)
5. Ακούσιες επαναλήψεις που είναι κάτι περισσότερο από απλή «τύχη» («συμπτώσεις»)

<sup>8</sup>Bates, David. *Photography and Surrealism. Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I. B. Tauris, 2004, σελ. 40

6. Ο φόβος για το «κακό μάτι»
7. Ο θάνατος, τα πτώματα και η επιστροφή των νεκρών (π.χ. πνεύματα, φαντάσματα και επαναφορά στη ζωή των νεκρών)
8. Οι καταστάσεις τρέλας και επιληψίας (π.χ. υστερία, «σπασμωδική ομορφιά -convulsive beauty»<sup>9</sup>)
9. Το να θαφτεί κανείς ζωντανός (π.χ. δωμάτια κλειδωμένα ή χωρίς πόρτες, παράθυρα χωρίς τζάμι)
10. Το σκοτάδι, η σιωπή ή η μοναξιά (π.χ. ο φόβος του παιδιού για το σκοτάδι που δεν ξεπερνιέται ποτέ).

Ο διπλασιασμός και η επανάληψη του Ομοίου είναι το θέμα στο οποίο επικεντρώνεται η παρούσα εργασία και θα παρουσιαστεί αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο. Παρακάτω θα αναλυθούν συνοπτικά οι υπόλοιποι παράγοντες και θα δοθούν παραδείγματα από φωτογράφους που τους έχουν χρησιμοποιήσει στα έργα τους.

Ο Ε.Τ.Α. Χόφμαν στα *Νυχτερινά* αφήνει ασαφές εάν μια μορφή είναι ζωντανό πρόσωπο ή μηχανικό παιχνίδι, ενώ στον *Ζάντμαν* (*Santmann*) η αίσθηση του ανοικείου οφείλεται τόσο στην παρουσία μίας κούκλας ως έμβιου όντος, όσο και στην αρπαγή των ματιών αυτής που ψυχαναλυτικά αντιστοιχεί σε φόβο ευνουχισμού, έννοια κεφαλαιώδους σημασίας στην ψυχανάλυση. Το βλέμμα (το οποίο τρυπά, διαπερνά, διεισδύει κτλ) συσχετίζεται με ανδρικό μόριο και κατά συνέπεια η αφαίρεση των ματιών αντιστοιχεί σε ευνουχισμό (όπως στην περίπτωση του Οιδίποδα). Η ιστορία του Ζάντμαν εμφανίζει το ανοίκειο στη βάση του φόβου του ευνουχισμού, του διπλού ρόλου του πατέρα, της αντανάκλασης της προβληματικής σχέσης πατέρα-γιου στην ερωτική ζωή του γιου, του ναρκισσισμού, της φαινομενικά έμψυχης κούκλας και εν τέλει φανερώνεται ότι το ανοίκειο συσχετίζεται με ένα παιδικό ψυχικό τραύμα. Σύμφωνα με τον Freud , η κούκλα παραπέμπει στην παιδικότητα καθώς το

---

<sup>9</sup>Ο André Breton στα μυθιστορήματα του *Nadja* (1928) και *Mad Love* (1937) υποστηρίζει ότι η ομορφιά πρέπει να είναι «σπασμωδική» (convulsive) δηλαδή βίαια και ανεξέλεγκτη σαν ακούσιος σπασμός ή αλλιώς να μην υπάρχει καθόλου. Αυτή η προσέγγιση συνοψίζει τον συνδυασμό έλξης και απώθησης που συναντάται σε πολλές σουρεαλιστικές φωτογραφίες (Πηγές: Hutchison, Sharla. "Convulsive Beauty: Images of Hysteria and Transgressive Sexuality: Claude Cahun and Djuna Barnes", symplokē, University of Nebraska Press, Volume 11, Numbers 1-2, 2003, pp. 212-226 και <https://www.photopedagogy.com/convulsive-beauty.html> προσπελάστηκε 5/6/2022)

μικρό παιδί δεν διαχωρίζει de facto τα έμψυχα από τα άψυχα και αρέσκεται να μεταχειρίζεται την κούκλα ως έμψυχο ον. Ο Freud μας ενημερώνει ότι υπάρχουν κορίτσια έως και 8 χρονών, που πιστεύαν πως εάν κοιτάζαν με τρόπο διεισδυτικό την κούκλα θα της έδιναν ζωή. Ισχυρίζεται ότι η ψυχή είναι ο πρώτος σωσίας του σώματος. Εν τέλει στο παιδί δεν υπάρχει η αίσθηση του φόβου όπως στην περίπτωση του Ζαντμαν (το παιδί όχι μόνο δε φοβάται μήπως ζωντανέψει η κούκλα, αλλά το επιθυμεί και είναι η παιδική επιθυμία από την οποία πηγάζει η αίσθηση του ανοίκειου).<sup>10</sup>

Η **Cindy Sherman** έχει φωτογραφήσει τη σειρά από κούκλες *Broken Dolls* (1999) και έχει δημιουργήσει ένα art video πάνω στο θέμα της εμφύσησης ζωής σε μια άψυχη κούκλα το *Doll Clothes* (1975).



Εικόνα 3. Cindy Sherman, *Broken Dolls*, 1999

<sup>10</sup>Freud, Sigmund. Το ανοίκειο, μετάφραση Έμη Βαϊκούση, εκδόσεις Πλέθρον, 2009, σελ. 36

Κυρίως όμως έχει ασχοληθεί εντατικά με το αντικείμενο ο **Hans Bellmer** και μάλιστα σε βαθμό που έχει επικρατήσει ο όρος *Bellmer dolls* για να περιγράψει το έργο του στη δεκαετία του 1930 όπου κατασκεύασε και φωτογράφησε μια σειρά από κούκλες που αναπαριστούσαν νεαρά κορίτσια. Το στοιχείο του ανοίκειου βρίσκεται στο ότι παρά την άψυχη και συχνά **τεμαχισμένη** φύση τους, οι κούκλες αποπνέουν άλλοτε ερωτισμό, άλλοτε αποστροφή, άλλοτε εγείρουν βουαγιαριστικά<sup>11</sup> ένστικτα και τελικά λειτουργούν βαθιά εκφραστικά και προσωπικά για τον καλλιτέχνη. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Bellmer που θεωρούνταν σουρεαλιστής φωτογράφος είχε επηρεαστεί ιδιαίτερα από τον Oskar Kokoschka ο οποίος ήταν εξπρεσιονιστής, ως τυπικό παράδειγμα της επίδρασης του εξπρεσιονισμού στη διαμόρφωση του ανοίκειου μέσα στην τέχνη του 20<sup>ου</sup> αιώνα.



Εικόνα 4. Hans Bellmer, *La Poupee (The doll)*, 1936. Gelatin silver print, 23,8 × 24 cm. Tate

<sup>11</sup>Ως βουαγιαρισμός (voyeurism) μπορεί να οριστεί η απόλαυση που αντλείται από την κρυφή παρακολούθηση σεξουαλικών καταστάσεων άλλων ανθρώπων ή γενικότερα από την παρακολούθηση της ιδιωτικής ζωής άλλων ανθρώπων. Πηγή: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/voyeurism> (προσπελάστηκε 5/6/2022)

Ο **Pierre Molinier** δημιουργεί ερωτικές, φετιχιστικές και σαδομαζοχιστικές εικόνες που πραγματεύονται την έννοια της έμφυλης ταυτότητας και εκφράζουν την ιδιαιτερότητα πολλά χρόνια πριν αυτά γίνουν ζητούμενα στο σύγχρονο δημόσιο λόγο. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σειρά του *Ο Σαμάνος και τα πλάσματα του*, ένα ημιτελές έργο του 1967, αποτελούμενο από πάνω από 70 φωτομοντάζ όπου παρουσιάζει ομοιώματα σαν ερωτικά αντικείμενα προκειμένου να δώσει οπτική μορφή σε ονειρικά πλάσματα που έρχονται στην επιφάνεια, μπροστά στο φακό, από τον εσωτερικό-ψυχικό του κόσμο. Στη σειρά αυτή ο καλλιτέχνης λειτουργεί ως Σαμάνος που αλλάζει και πολλαπλασιάζει το σώμα και το φύλο.



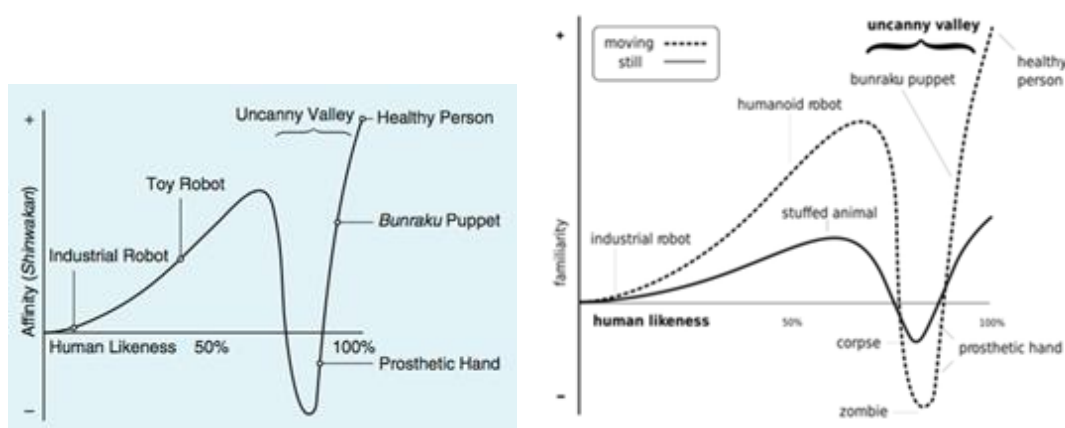
Εικόνα 5. Pierre Molinier, *Effigie (Chaman et ses créatures)*, ca. 1967. Ομοίωμα (Σαμάνος και τα πλάσματα του), *gelatin silver print*, 17.9 x 12.6 cm.

Μια ακόμη περίπτωση φωτογραφικής πρακτικής σχετικής με το θέμα του ανοίκειου, μπορεί να θεωρηθεί η παρακάτω φωτογραφία του **Eugène Atget**, στην οποία τα μανεκέν παρόλο που δεν είναι ζωντανά, μοιάζουν σχεδόν ζωντανά, σαν κάτοικοι της πόλης πίσω τους. Τέτοιες μορφές πλησιάζουν αυτό που ο Masahiro Mori αποκαλεί «την κοιλάδα του ανοίκειου» (the uncanny valley).



Εικόνα 6. Eugène Atget, printed by Berenice Abbott, Shop, avenue des Gobelins, 1925 (negative), about 1930 (print), gelatin silver print, 22.8 cm x 17.3 cm. Courtesy of the Philadelphia Museum of Art.

Ο **Masahiro Mori** δημιουργεί τον όρο «κοιλιάδα του ανοίκειου» για να τονίσει το παράδοξο ότι όσο περισσότερο ένα άψυχο αντικείμενο μοιάζει με άνθρωπο, τόσο πιο ανοίκειο γίνεται. Ο Mori ανέπτυξε αυτό το επιχείρημα αρχικά για το γνωστικό πεδίο της ρομποτικής, σήμερα όμως έχει βρει εφαρμογή σε πολλούς τομείς και ιδιαίτερα στη στοχευμένη διαφήμιση όπου εξηγεί γιατί συχνά αυτή η μοντέρνα πρακτική συχνά αποτυγχάνει: η επανάληψη ενδιαφερουσών αγγελιών μας κεντρίζει την προσοχή με έναν ανοίκειο τρόπο για διαφήμιση και μας ξενίζει.



Εικόνα 7. Αριστερά, *The Uncanny Valley: The Original Essay* by Masahiro Mori, Πηγή: <https://spectrum.ieee.org/automaton/robotics/humanoids/the-uncanny-valley>, Δεξιά, *The Uncanny Valley*, Πηγή: <http://www.navigatorstheater.com/blog/2017/5/15/the-uncanny-valley>

Στο σύγχρονο ηλεκτρονικό κόσμο το ανοίκειο όχι μόνο δεν εξαλείφεται αλλά προσαρμόζεται στα νέα τεχνολογικά δεδομένα, φανερώνοντας ότι το ασυνείδητο του ανθρώπου παραμένει αμετάβλητο σε σχέση με τις αλματώδεις τεχνολογικές εξελίξεις. Ο Oscar Schwartz, ένας ανεξάρτητος συγγραφέας από τη Νέα Υόρκη διηγείται ότι ένας φίλος του, του έδωσε ένα μαχαίρι από την Ιαπωνία ως δώρο. Το ίδιο απόγευμα, καθώς ξάπλωσε στο κρεβάτι κοιτάζοντας το Instagram, είδε μια διαφήμιση που έμοιαζε ακριβώς με το μαχαίρι που είχε. Σηκώθηκε από το κρεβάτι, έβγαλε το μαχαίρι από την κουζίνα και το συνέκρινε με αυτό της οθόνης του: ήταν ακριβώς το ίδιο, ένα Masomoto KS. Δεν είχε ψάξει σε μηχανή αναζήτησης για το μαχαίρι, δεν έβγαλε φωτογραφία του, ούτε έστειλε ηλεκτρονικό κείμενο για αυτό. Η μόνη αλληλεπίδραση που είχε αναφορικά με το μαχαίρι ήταν πρόσωπο με πρόσωπο με τον φίλο του όταν του το έδωσε. Αυτό έμοιαζε ως κάτι πολύ περισσότερο από σύμπτωση, ένιωθε σαν να τον άκουγαν. Ερευνώντας το φαινόμενο διαπίστωσε ότι αυτό είναι κάτι γενικευμένο στον σημερινό άνθρωπο μέσα στο σύγχρονο ψηφιακό κόσμο.<sup>12</sup>

Πρέπει σε αυτό το σημείο να σημειωθεί ότι το τρομακτικό, αυτό καθαυτό, δεν προκαλεί απαραίτητα ανοίκεια αίσθηση. Κατά τη γνώμη μου ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το έργο του **Jeff Wall** *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)* (1992) - μια εικόνα που είναι επηρεασμένη από τον Goya – η οποία δεν προκαλεί την αίσθηση του ανοικείου. Αυτό συμβαίνει γιατί ακριβώς δεν αναφέρεται σε κάτι που κάποτε ήταν οικείο. Οι φιγούρες στο έργο του Wall είναι «ρεαλιστικές», αλλά η εικόνα δεν είναι. Στην πραγματικότητα οι νεκροί δεν μιλούν, στην εικόνα όμως το κάνουν: συζητούν, αστειεύονται, φοβούνται αλλά κυρίως νιώθουν φρίκη. Η Susan Sontag αναρωτιέται:

«γιατί οι “νεκροί” στρατιώτες πρέπει να αναζητήσουν το βλέμμα μας; Τι θα έπρεπε να μας πουν; "Εμείς" (όπου "εμείς" είναι όλοι όσοι δεν έχουν βιώσει ποτέ κάτι σαν αυτό που πέρασαν οι

---

<sup>12</sup><https://theoutline.com/post/5380/targeted-ad-creepy-surveillance-facebook-instagram-google-listening-not-alone?zd=1&zi=2t23razw> (προσπελάστηκε στις 26/6/2022)



στρατιώτες) δεν καταλαβαίνουμε. Δεν μπορούμε να φανταστούμε πώς είναι να ζεις κάτι σαν και αυτό, πόσο φοβερό, πόσο τρομακτικό είναι ο πόλεμος και πόσο φυσιολογικός γίνεται. Αυτό είναι που αισθάνεται επίμονα ο κάθε στρατιώτης, δημοσιογράφος, νοσοκόμος και ανεξάρτητος παρατηρητής που πέρασε από πεδίο μάχης και είχε την τύχη να ξεφύγει από το θάνατο που βρήκε τους διπλανούς του. Και έχουν δίκιο.»<sup>13</sup>



Εικόνα 8. Jeff Wall, *Dead Troops Talk* (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986), 1992. Transparency in lightbox, 2290 x 4170 mm

Μια από τις πιο κλασσικές περιπτώσεις που αφορούν στο φόβο της απώλειας των ματιών αποτελεί η αντίστοιχη σκηνή στον *Ανδαλουσιανό Σκύλο* (*Un chien andalou*) (1928).

---

<sup>13</sup>Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Picador, 2003, σελ. 69



Εικόνα 9. Luis Bunuel και Salvador Dalí, Ανδαλουσιανός Σκύλος, 1929. Αφίσα και σκηνή από την ταινία

Σε αυτό το σημείο και καθώς ο *Ανδαλουσιανός Σκύλος* αφορά σε μια σουρεαλιστική ταινία του **Luis Bunuel** σε συνεργασία με τον **Salvador Dali**, αξίζει να υπογραμμιστεί ότι ο ρόλος που έπαιξε η παρουσία του ανοίκειου στο έργο των σουρεαλιστών, των ντανταϊστών, των φουτουριστών και όμορων κινημάτων της πρωτοπορίας λίγο μετά τις αρχές του προηγούμενου αιώνα, είναι κεφαλιώδης. Από την από-οικειοποίηση που υιοθέτησε ο Alexander Rodchenko, έως το έργο του **Maurice Tabard** και της **Dora Maar** το ανοίκειο αποτέλεσε συστατικό στοιχείο της εποχής των μανιφέστων στην τέχνη.



Εικόνα 10. Αριστερά: Maurice Tabard, *Composition*, 1929. Δεξιά: Dora Maar, *Detail of Untitled (Hand-Shell)*, 1934

Σημειώνεται δε, ότι από τη δεκαετία του 1970 και μετά ο **David Levinthal** αρχικά και η **Laurie Simmons** έπειτα, αρχίζουν τη συστηματική φωτογράφιση

παιχνιδιών και μινιατουρών ακολουθούμενοι από μια νέα γενιά φωτογράφων που λειτουργούν σε ανάλογο πλαίσιο. Αυτό δε σημαίνει ότι το έργο τους χαρακτηρίζεται από ανοίκειο συναίσθημα – το αντίθετο, καθώς συχνά φωτογραφίζουν τους μύθους της αμερικάνικης κουλτούρας και αναπαριστούν οικεία γεγονότα και μυθοπλασίες. Σε κάποιες περιπτώσεις όμως υπάρχει εμφανείς η ανοίκεια ατμόσφαιρα.

Η **Grace Weston**, η οποία ανήκει σε αυτή την κατηγορία, φωτογραφίζει παιχνίδια και μινιατούρες με το έργο της να διαθέτει μια νότα νοσταλγίας, ενώ απαρτίζεται από αφηγηματικές σκηνές που στηρίζονται στις ψυχολογικές ανατροπές. Στο *Short Stories/Tall Tales* παρουσιάζονται επίσης πολλά σουρεαλιστικά στοιχεία όπως ανθρωπόμορφες κούκλες με κεφάλια ζώων, ακέφαλες κούκλες προσεκτικά καθισμένες σε πολυθρόνες, συνθέσεις με κούκλες που ενσωματώνουν κλουβιά με φυλακισμένα πουλιά ενώ περιβάλλονται από σύννεφα κ.α. Οι εικόνες αυτές αγγίζουν τα όρια του ανοικείου ούσες ταυτόχρονα οικίες και απόμακρες.



Εικόνα 11. Grace Weston, *Dark silence in Suburbia*, από τη σειρά *House of Atlas*, 2012

### 1.1. Προλήψεις και συμπτώσεις

Ο ανιμισμός<sup>14</sup> μπορεί να θεωρηθεί μια φάση ατομικής εξέλιξης του κάθε ανθρώπου, ένα στάδιο που αντιστοιχεί στον πρωτόγονο άνθρωπο και που αφήνει ίχνη και υπολείμματα πάνω μας. Μια ανοίκεια εντύπωση συχνά εδράζεται την παντοδυναμία της σκέψης και τον ανιμισμό από τον οποίο μας απομακρύνει ο ορθός λόγος. Ο Freud έχει περιγράψει σε μετέπειτα συγγράμματα τον ψυχαναγκασμό της επανάληψης που είναι κυρίαρχος στο ασυνείδητο, πάνω από την Αρχή της Ηδονής (Ευχαρίστησης) σηματοδοτώντας μια στροφή στην ερευνά του και εισάγοντας μια έννοια περισσότερο πρωτόγονη, καθοριστική και ζοφερή, την ενόρμηση του θανάτου. Ο ψυχαναγκασμός της επανάληψης προσδίδει δαιμονικό χαρακτήρα σε πλευρές του ψυχικού βίου και οδηγεί στο ανοίκειο.

Ο **Man Ray** έχει δημιουργήσει κατασκευές που η δύναμη τους βασίζεται πάνω στην προκατάληψη και τον ανιμισμό (το κακό μάτι κτλ)



Εικόνα 12. Man Ray, *Indestructible Object, N.J. 1923 (remade 1933)*. Ξύλινος μετρονόμος και φωτογραφία, 21.5 x 11x11.5 cm. Tate

<sup>14</sup>Ανιμισμός: η πίστη σε αναρίθμητα πνευματικά όντα που εμπλέκονται στις ανθρώπινες υποθέσεις και είναι ικανά να βοηθήσουν ή να βλάψουν τα ανθρώπινα συμφέροντα. Πηγή: <https://www.britannica.com/topic/animism> (προσπελάστηκε στις 26/6/2022)

## 1.2. Η μάσκα

Τόσο η κούκλα, όσο και η μάσκα είναι στοιχεία που συχνά μπορεί να επιφέρουν την αίσθηση του ανοίκειου. Κάποια από τα στοιχεία του κάδρου των φωτογραφιών της παρούσας εργασίας, γίνονται διπλότυπα και λειτουργούν κι αυτά όπως οι κούκλες και οι μάσκες, ως μέσα πρόσβασης στο ανοίκειο. Ο John "Bear" Allison, ινδιάνος στην καταγωγή, έχει δημιουργήσει μια σειρά φωτογραφιών που ονομάζει Boogers, χρησιμοποιώντας τις ομώνυμες παραδοσιακές μάσκες χορού των Cherokee από άνδρες που φορούν μάσκες αυτές. Ο όρος *Booger* προέρχεται από το κέλτικο *Bogey* που στις νοτιοανατολικές Ηνωμένες Πολιτείες σημαίνει διαβολική φιγούρα. Σύμφωνα με τους Cherokee ο αντίστοιχος χορός είναι ένα τελετουργικό προστασίας από το θάνατο και την ασθένεια. Ο χορός είναι νευρικός, μανιώδης και απόκοσμος. Η σειρά Boogers τραβήχτηκε ως επί το πλείστο στα βουνά της Βόρειας Καρολίνας, χρησιμοποιώντας για μοντέλα φίλους και την οικογένεια του. Το πιο σημαντικό πράγμα στην τελετουργία θεωρείται η δυνατότητα ίασης που λειτουργεί μόνο εάν ο «ασθενής» δεν γνωρίζει ποιος είναι πίσω από τη μάσκα. Οι άντρες/μάγοι που χορεύουν μασκαρεμένοι έχουν ενδυθεί όχι μόνο τη μορφή αλλά και την οντολογία των πνευμάτων και παύουν να είναι τα άτομα που ήταν πριν φορέσουν τη μάσκα, ενώ οι ασθενείς (το κοινό) είναι αυτοί που θα θεραπευτούν. Ο Allison δεν φωτογραφίζει το χορό, αλλά τους μάγους (Boogers) όταν κινούνται έξω από την κοινότητα και τους ιερούς χώρους των Cherokee για να τους προστατεύσουν.



Εικόνα 13. John Bear Allison, *Boogers*, 2018

Η μάσκα εκτελεί ένα είδος μεταμόρφωσης όταν φωτογραφίζεται. Μέσω της εικόνας, εμφανίζεται ένας διπλός μετασχηματισμός: το φωτογραφικό θέμα εμφανίζεται και κρύβεται. Παρόλο που ο Baudrillard υποστηρίζει ότι το να βλέπει κανείς το διπλό είναι ένα σημάδι επικείμενου θανάτου, η μάσκα προστατεύει και εκτρέπει αυτή τη συνάντηση.<sup>15</sup>

Ο **James Ensor**, πρόδρομος του γερμανικού εξπρεσιονισμού μαζί με τους Edvard Munch, Vincent van Gogh κ.α., προχωρώντας από τον ιμπρεσιονισμό στην έκφραση του ψυχισμού του καλλιτέχνη εξέφρασε το ανοίκειο με υποδειγματικό τρόπο. Στην παρακάτω εικόνα εμφανίζεται το πρόσωπο του καλλιτέχνη μέσα από ένα πλήθος από μάσκες.

---

<sup>15</sup>Raymond, Claire. *The Photographic Uncanny. Photography, Homelessness, and Homesickness*, Springer International Publishing - Palgrave Macmillan, 2019, σελ. 195



Εικόνα 14. James Ensor, "Self-Portrait with Masks" (1899), Credit Menard Art Museum, Komaki City, Japan.

Ο **Bernard Faucon** φωτογραφίζει συστηματικά κούκλες σαν να ήταν ζωντανές και κούκλες μαζί με ζωντανά παιδιά, θολώνοντας τα όρια του ρεαλισμού. Στην παρακάτω εικόνα αναγνωρίζεται η αντίστοιχη αντιμετώπιση του θέματος με αυτή του Ensor.



Εικόνα 15. Bernard Faucon, Les Grandes Vacances (1976-81)

### 1.3. Το άγχος & η «φαντασίωση του τεμαχισμένου σώματος»

Ο Freud αναφέρει ότι:<sup>16</sup>

1. Η απώθηση κάθε συναισθήματος που πηγάζει από μια ψυχική διέγερση το μετατρέπεται σε άγχος. Μερίδα ασθενών του αποφαίνεται ότι στις καταστάσεις έκλυσης άγχους που βιώνει, το αγχογόνο στοιχείο είναι κάτι απωθημένο που επανέρχεται στην επιφάνεια. Αυτό είναι στην ουσία το ανοίκειο, αδιάφορο εάν ήταν εξαρχής τέτοιο ή αν φορέας του ήταν άλλο συναίσθημα.
2. Η κρυφή αυτή φύση του ανοίκειου γλωσσικά επιτρέπει τη σημασιολογική μετάβαση του οικείου στο αντίθετό του το ανοίκειο, αφού στην πραγματικότητα το ανοίκειο δεν είναι κάτι νέο ή ξένο αλλά κάτι παλαιόθεν

<sup>16</sup>Freud, Sigmund. Το ανοίκειο, μετάφραση Έμη Βαϊκούση, εκδόσεις Πλέθρον, 2009, σελ. 48



οικείο στην ψυχική ζωή που η απώθηση αποξένωσε από αυτή. Μια δεύτερη πηγή ανάδυσης του Ανοίκειου είναι οι πρωτόγονες πεπιοθήσεις περί υπερβατικών καταστάσεων και η ανάγκη πίστης σε κάτι μεγαλύτερο από όσα κανείς κατανοεί με τη λογική. Η σχέση με την απώθηση ξεδιαλύνει το γεγονός ότι το ανοίκειο προκύπτει από την εμφάνισή του στο φως από το σκοτάδι όπου έπρεπε να μείνει.

Στο σεμινάριό του σχετικά με το άγχος που πραγματοποιήθηκε το Δεκέμβρη του 1962, ο Jacques Lacan συσχέτισε το άγχος άμεσα με την εμπειρία του ανοίκειου, ισχυριζόμενος ότι μέσω ακριβώς της δομής του ανοίκειου θα μπορούσε να θεωρητικοποιηθεί το άγχος. Το άγχος σκιαγραφείται από το ανοίκειο, ακόμη και όταν το ίδιο το ανοίκειο παρουσιάζεται ως μια ξαφνική εμφάνιση, σαν μέσα από ένα παράθυρο: «Το φρικτό, το ύποπτο, το ανοίκειο, όλες οι λέξεις που χρησιμοποιούνται για να μεταφραστεί κατά το δυνατό στα γαλλικά η μεγαλοπρεπής λέξη *unheimlich*, που παρουσιάζεται μέσα από φεγγίτες που πλαισιώνουν και τοποθετούν το πεδίο του άγχους». Η έννοια του 'ξαφνικού', του 'όλα ταυτόχρονα', που συναντάμε πάντοτε τη στιγμή της εισόδου του φαινομένου του ανοίκειου είναι θεμελιώδους σημασίας για τον Lacan. Όπως ο ίδιος λέει, είναι αυτό που αναμένουμε όταν ανεβαίνει η κουρτίνα στο θέατρο, η σύντομη, εξαντλητική στιγμή άγχους, η οποία όμως αντιθέτως με το θέατρο ποτέ δεν έχει τη διάσταση της ασφάλειας που υπάρχει στο θέατρο καθώς μετά την έναρξη του έργου ξαπλώνουμε πίσω στη θέση μας.<sup>17</sup>

Ταυτόχρονα ο Lacan ασχολείται διεξοδικά με τη σχέση του ατόμου με τον καθρέπτη δομώντας την θεωρία του *σταδίου του καθρέπτη*, απαντώντας στο ερώτημα του Freud για το πως εμφανίζεται ο ναρκισσισμός στο κείμενο του τελευταίου το 1914. Πως δηλαδή το *Εγώ* συνιστά την έδρα του ναρκισσισμού, εφόσον αυτός δεν υπάρχει από την αρχή στο άτομο.<sup>18</sup> Το *Εγώ* συγκροτείται

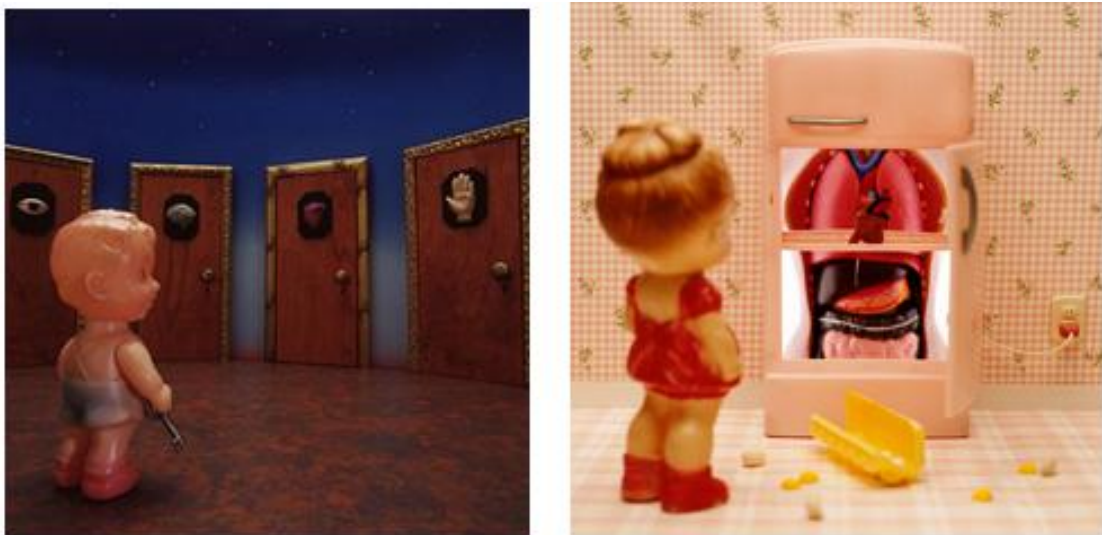
---

<sup>17</sup>Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan, Book X: Anxiety*, unpublished seminar, 1962 -1963, (Seminar 6: Wednesday, 19 December 1962)

<sup>18</sup>Ο Freud, χρησιμοποίησε το μύθο του Νάρκισσου που καθρεφτιζόταν στο νερό της λίμνης για να αναπτύξει την θεωρία του περί του πρωτογενούς ναρκισσισμού και έλεγε ότι «το εγώ, είναι πρώτα απ' όλα ένα σωματικό εγώ». Αυτό το εγώ, που είναι ακόμα αδιαμόρφωτο και που

μέσα από μια αλλοτριωτική ταύτιση τη βάση της οποίας αποτελεί η αρχική έλλειψη πληρότητας στο σώμα και το νευρικό σύστημα. Το στάδιο του καθρέφτη, τελείται σε τρεις θεμελιακούς χρόνους. Κατ' αρχήν το παιδί δεν διαφοροποιεί τον εαυτό του από τους άλλους ευρισκόμενο μέσα σε μια σύγχυση. Σε αυτό το πρώτο στάδιο δεν έχει αίσθηση ότι το σώμα του αποτελεί μια ενότητα και γι' αυτό τα μέλη του λειτουργούν αυτόνομα ακόμη και αν η λειτουργία τους προκαλεί τον πόνο. Αυτή την εμπειρία της μη επίγνωσης της συνοχής του σώματος, ο Lacan θα την ονομάσει φαντασίωση του τεμαχισμένου σώματος.<sup>19</sup>

Εικαστικοί φωτογράφοι όπως ο Paul Seruya (Mirror study, 2016) η Λούλα Λεβέντη (Αντίο, 2003), ή η **Grace Weston** που αναφέρθηκε ήδη παραπάνω, έχουν ασχοληθεί με τη φαντασίωση του τεμαχισμένου σώματος.



Εικόνα 16. Grace Weston, Gut Reaction, Short Stories/Tall Tales

Κατάλοιπα αυτής της αναπτυξιακής φάσης μπορούμε να δούμε στην ενήλικη ζωή στα όνειρα, ή μέσα στο λόγο (φράσεις όπως έχω γίνει κομμάτια, έχω διαλυθεί κτλ) ενώ χρησιμοποιούνται συχνότατα σε ταινίες τρόμου, π.χ. ένα χέρι, αποκομμένο από το σώμα να κινείται ή ένα ακέφαλο σώμα να λειτουργεί

---

για πρώτη φορά συντίθεται μέσα από την ταύτιση με την εικόνα του σώματος, ο Lacan το αποκάλεσε εγώ (Je), διαφοροποιώντας το από το Εγώ (Moi).

<sup>19</sup>Καγγελάρης, Φώτης. «Διάλεξη μαθήματος Ψυχολογία Οπτικής Αντίληψης μέσω MS TEAMS», ΠΑ.Δ.Α., 25/11/2020

σαν πλήρης άνθρωπος.<sup>20</sup> Αυτό δημιουργεί φόβο γιατί απευθύνεται σε εκείνο το αρχέγονο και απωθημένο κομμάτι του εαυτού μας όπου το κάθε μέλος του σώματός μας μπορούσε να έχει μια ανεξάρτητη λειτουργία. Στο δοκίμιό του *Το ανοίκειο*, ο Freud υποστηρίζει ότι το ανοίκειο δημιουργείται μεταξύ άλλων και από κομμένα ανθρώπινα μέλη. Κομμένα μέλη, χέρια και κεφάλι ιδιαίτερα όταν κινούνται μόνα τους προκαλούν ασυναίσθητη αίσθηση φρίκης. Αυτή τη λειτουργία τη συνδέει με το σύμπλεγμα του ευνουχισμού.

Εκτός από τον Hans Bellmer και την Cindy Sherman που όπως είδαμε προηγούμενα φωτογραφίζουν κομμένα μέλη από κούκλες, ο **Joel Peter Witkin** φωτογραφίζει ανθρώπινα μέλη (άλλοτε και ολόκληρα πτώματα) ως μέρη συνθέσεων νεκρής φύσης οικειοποιούμενος πικτοριαλιστικές τεχνικές.



Εικόνα 17. Joel-Peter Witkin, *Anna Akhmatova, Paris*

---

<sup>20</sup>Κυβέλου, Ευαγγελία. “J. Lacan. Το στάδιο του καθρέφτη”, Αθήνα, 2007, (διαθέσιμο στο [http://e-psychotherapia.blogspot.com/2010/09/blog-post\\_19.html](http://e-psychotherapia.blogspot.com/2010/09/blog-post_19.html) προσπελάστηκε στις 19/6/2022)

Ο **Andres Serrano** φωτογραφίζει σκηνές από νεκροτομεία, σωματικά υγρά, κομμάτια νεκρών ζώων, που μαζί με την ερμηνεία των ονείρων και τα θρησκευτικά σύμβολα συνθέτουν ένα έργο με έντονη την παρουσία του ανοίκειου. Στη σειρά του *body parts* ασχολείται με προσθετικά μέλη.



Εικόνα 18. Andres Serrano, *Woman's Leg*, 2012

#### **1.4. Ο πρωτόγονος φόβος για τους νεκρούς**

Ανοίκειο είναι ότι σχετίζεται με το θάνατο, τα πτώματα, την επάνοδο των πεθαμένων στη μορφή πνευμάτων και φαντασμάτων. Ο πρωτόγονος φόβος για τους νεκρούς παραμένει ισχυρός και συντηρείται από την πεποίθηση ότι οι νεκροί μετατρέπονται σε εχθρούς των ζωντανών και θέλουν να τους πάρουν μαζί τους. Κορύφωση του ανοίκειου θεωρείται η ταφή λόγω νεκροφάνειας,

που όμως είναι η μετατροπή σε τρομακτικό κάτι βασικά μη τρομαχτικού: της φαντασίωσης της ενδομήτριας ζωής. Το ανοίκειο δημιουργείται όταν καταλύεται το όριο φαντασίας και πραγματικότητας, όταν κάτι που θεωρούνταν φανταστικό εμφανίζεται μπροστά μας ως πραγματικό, όταν ένα σύμβολο αναλαμβάνει πλήρως το ρόλο και τη σημασία του συμβολιζόμενου. Το ανοίκειο έχει ένα στοιχείο μαγείας. Το παιδικό στοιχείο είναι η υπερβολική έμφαση της ψυχικής πραγματικότητας σε σχέση με την εμπράγματη όπως στην παντοδυναμία της σκέψης.<sup>21</sup>

Οι ανοίκειες φυσιογνωμίες στο έργο του **Ralph Eugene Meatyard** παρουσιάζονται σαν φαντάσματα ή σαν αλλόκοτα πλάσματα. Στην πραγματικότητα πίσω από τις τρομαχτικές μάσκες και την αργή ταχύτητα του κλείστρου βρίσκονται τα πιο οικεία του πρόσωπα: τα παιδιά του, η γυναίκα του και οι φίλοι του. Το ανοίκειο είναι εδώ κυριολεκτικά μια άλλη όψη του οικείου.



*Εικόνα 19. Ralph Eugene Meatyard, Ambrose Bierce, 1964 Gelatin silver print, 7 x 7 1/4 in.*

Η **Francesca Woodman** φωτογραφίζεται συχνά γυμνή μέσα σε εγκαταλελειμμένους και ερειπωμένους χώρους σαν ένα πλάσμα άυλο, που κινείται ανάμεσα σε δυο κόσμους.

<sup>21</sup>Freud, Sigmund. Το ανοίκειο, μετάφραση Έμη Βαϊκούση, εκδόσεις Πλέθρον, 2009, σελ. 48-49



Εικόνα 20. Francesca Woodman, (αριστερά) *Space<sup>2</sup>*, Providence, Rhode Island, 1976. Gelatin silver print, 14.00 x 14.00 cm και (δεξιά) *Polka Dots*, 1975-76, Gelatin silver print, 14.00 x 14.00 cm. Charles Woodman / Estate of Francesca Woodman and DACS

Το έργο της Woodman μπορεί υπό προϋποθέσεις να εγείρει την αίσθηση του ανοικείου στο θεατή, ιδιαίτερα αν αυτός το αντιλαμβάνεται βιωματικά. Παραδείγματος χάριν ο φωτογράφος Corey Miller αναφέρει για τη σειρά *A woman. A mirror. A woman is a mirror for a man.*:

«επειδή η Woodman είναι κλασικό γυμνό μοντέλο και ταυτόχρονα φωτογράφος, η ίδια η εικόνα στερείται παραδοσιακού κατασκευαστή/ηδονοβλεψία. Το ανοίκειο άγχος που βιώνω όταν κοιτάζω τη δουλειά της με κάνει να νιώθω λες και κανείς δεν παρακολουθεί και έτσι πρέπει να είναι».<sup>22</sup>

Το μόνο φωτογραφικό βιβλίο που άφησε πριν αυτοκτονήσει από το παράθυρο μιας σοφίτας σε ηλικία 22 ετών, ήταν το *Some Disordered Interior Geometries*, ένα Ιταλικό βιβλίο ασκήσεων γεωμετρίας που στις σελίδες του η Woodman είχε επισυνάψει 16 φωτογραφίες και σημειώσει ιδιοχείρως, μια ασυνείδητη κίνηση μέσα στην καρτεσιανή λογική ενός δομημένου και συντεταγμένου συστήματος.

<sup>22</sup>Miller, Corey. "The Dream of Reason: On Photographer Francesca Woodman", *Electric Literature*, 2016 (διαθέσιμο στο <https://electricliterature.com/the-dream-of-reason-on-photographer-francesca-woodman/> προσπελάστηκε στις 2/7/2022)

## 1.5. Η τέχνη του ψυχιατρείου

Το ανοίκειο δεν εμφανίζεται μόνο στους νεκρούς αλλά και στους ζωντανούς. Στο μεσαίωνα στοιχεία επιληψίας ή παράνοιας, ανοίκεια στοιχεία υπό την έννοια ότι ενυπάρχουν σε απόμακρες γωνίες της προσωπικότητας του μέσου ανθρώπου και τα οποία αμυδρά αισθάνεται, αποδόθηκαν στην επίδραση δαιμόνων. Η ίδια η ψυχανάλυση που αποκαλύπτει αυτές τις μυστικές δυνάμεις, δημιουργεί σε πολλούς ανθρώπους (ιδιαίτερα της εποχής της) την αίσθηση του ανοίκειου.<sup>23</sup>

«Η τρέλα απεκδύει τα πράγματα μέχρι τον πυρήνα τους. Παίρνει τα πάντα και σε αντάλλαγμα προσφέρει μόνο περισσότερη τρέλα· και την περιστασιακή ικανότητα να δεις πράγματα που δεν είναι εκεί...» Lauren Simonutti.<sup>24</sup>

Η **Lauren E. Simonutti** δημιουργεί ασπρόμαυρες εικόνες του εαυτού της, οι οποίες απεικονίζουν τον ιδιαίτερο ψυχισμό της (η ίδια διαγνώστηκε το 2006 με διπολική διαταραχή και σχιζοφρένια). Μετατρέπει το σπίτι της σε θεατρικό σκηνικό, ένα σουρεαλιστικό tableaux. Οι εικόνες της έχουν την ατμόσφαιρα των δαγγεροτυπιών του 19ου αιώνα, με το πρόσωπό της, τα χέρια και τα πόδια της συχνά να εμφανίζονται αποσυνδεδεμένα από το υπόλοιπο σώμα της, ενώ οι διπλοεκθέσεις και οι αργές ταχύτητες κλείστρου εμφανίζουν τη μορφή της απόκοσμη, σα φάντασμα ή πνεύμα -μια κατάσταση που επιτείνεται από την έντονη επεξεργασία στο σκοτεινό θάλαμο. Όλα τα παραπάνω σε συνδυασμό με μέλη από κούκλες, καθρέφτες, ξύλινα άλογα και κηροπήγια, ανιμιστικά σύμβολα όπως το μάτι έναντι της βασκανίας, φευγαλέες μορφές σαν από τον πνευματικό κόσμο κ.α. συνθέτουν ένα έργο με έντονη την εμφάνιση του ανοίκειου.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup>Freud, Sigmund. Το ανοίκειο, μετάφραση Έμη Βαϊκούση, εκδόσεις Πλέθρον, 2009, σελ. 51-52

<sup>24</sup><https://nihilsentimentalgia.com/2012/06/25/%E2%94%90-lauren-e-simonutti-%E2%94%94/> (προσπελάστηκε στις 28/6/2022)

<sup>25</sup><https://www.artforum.com/picks/lauren-e-simonutti-24751> (προσπελάστηκε στις 28/6/2022)



Εικόνα 21. Lauren E. Simonutti. Αριστερά: *Tomorrow is my birthday and all my friends are here*, 2007, Δεξιά: *Puppetmaster has lost her strings*, 2010

### 1.6. Το ανοίκειο στην τέχνη του φανταστικού

Το ανοίκειο ταυτίζεται με το οικείο το οποίο υπέστη μια απώθηση και αναδύεται εκ νέου. Όμως δεν ισχύει το αντίστροφο. Π.χ. η νεκρανάσταση της χιονάτης δεν είναι ανοίκειο, όπως ομοίως η εμπύχωση άψυχων αντικειμένων στα παραμυθία του Άντερσεν κτλ. Όλα αυτά τα παραδείγματα προέρχονται από τη λογοτεχνία του φανταστικού, πράγμα που σημαίνει σύμφωνα με τον Freud ότι πρέπει να διαχωριστεί το ανοίκειο που βιώνεται, από εκείνο που κάνεις φαντασιώνεται. Η φαντασία υπάρχει με την προϋπόθεση ότι δεν υπόκειται στον έλεγχο της πραγματικότητας. Έτσι εμφανίζεται το παράδοξο: πολλά στοιχεία της λογοτεχνίας να μην παρουσιάζονται ανοίκειο τι στιγμή που εάν συνέβαιναν στη ζωή θα ήταν, και αντίστροφα. Ο κόσμος του παραμυθιού έχοντας εγκαταλείψει την πραγματικότητα υιοθετεί ανιμιστικές πεποιθήσεις. Εκπλήρωση επιθυμιών, μυστικές δυνάμεις, παντοδυναμία της σκέψης, εμπύχωση του άψυχου δεν μπορεί να είναι ανοίκειο εφόσον προϋπόθεση γι' αυτό είναι η διαμάχη στο επίπεδο της λογικής που απουσιάζει εξ' ορισμού από το παραμύθι. Ομοίως ισχύει στην ποίηση και τη λογοτεχνία. Η κρίση μας προσαρμόζεται στις συνθήκες που κατασκευάζει ο ποιητής και απουσιάζει η



αίσθηση του ανοίκειου ακόμη και από τα φαντάσματα στον Hamlet ή τις ψυχές της Κόλασης του Δάντη.<sup>26</sup>

Εκεί που αλλάζει η συνθήκη είναι όταν ο δημιουργός τοποθετείται φαινομενικά στον κόσμο της πραγματικότητας. Τότε υιοθετεί τις προϋποθέσεις που ισχύουν στην περιοχή του βιώματος, μπορεί να επιτείνει όμως την αίσθηση του ανοίκειου και να την πολλαπλασιάσει υπερβαίνοντας όλα όσα προσφέρει η πραγματική εμπειρία. Έτσι η τέχνη του φανταστικού δημιουργεί αίσθηση του ανοίκειου που απουσιάζει από τον κόσμο του βιώματος. Το ανοίκειο που πηγάζει από τα απωθημένα συμπλέγματα είναι ανθεκτικό και εξίσου ισχυρό στη λογοτεχνία όσο και στο βίωμα. Αντίθετα ο ανιμισμός διατηρεί την ισχύ στο βίωμα όταν τοποθετείται η ιστορία στην πραγματικότητα, όταν όμως τοποθετείται σε ένα αυθαίρετο, φανταστικό κόσμο τότε ενδέχεται να τη χάνει.<sup>27</sup>

Ακριβώς αυτή η τοποθέτηση της ιστορίας ανάμεσα σε δύο κόσμους - έναν φανταστικό και έναν πραγματικό - είναι ο λόγος που στην ταινία φαντασίας κινουμένων σχεδίων *Coco* (2017) που αφηγείται την ιστορία του Μιγκέλ ενός παιδιού που ζει στο Μεξικό και μπαίνει στη Γη των Νεκρών για να βρει τον προπάππου του, όχι μόνο δεν προκαλεί ανοίκεια αίσθηση στο θεατή, αλλά προορίζεται για παιδιά.



Εικόνα 22. Σκηνή από την ταινία κινουμένων σχεδίων *Coco* (2017), Walt Disney Pictures

<sup>26</sup>Freud, Sigmund. Το ανοίκειο, μετάφραση Έμη Βαϊκούση, εκδόσεις Πλέθρον, 2009, σελ. 56-62

<sup>27</sup>Freud, Sigmund. Το ανοίκειο, μετάφραση Έμη Βαϊκούση, εκδόσεις Πλέθρον, 2009, σελ. 62

### 1.7. Ο Freud στην Ακρόπολη και το punctum κατά τον Barthes

Τριάντα χρόνια μετά την έκδοση του *Ανοίκειου*, δηλαδή το 1939, σε μια επιστολή προς τον Γάλλο συγγραφέα Romain Rolland με τίτλο *Μια διαταραχή της μνήμης στην Ακρόπολη (A Disturbance of Memory on the Acropolis)*, ο Freud περιέγραψε εκτενώς αυτό που βίωσε όταν αντίκρισε για πρώτη φορά την Ακρόπολη. Η εμπειρία του Freud εκεί ήταν τόσο έντονη που επανέρχονταν συχνά στις σκέψεις του, αλλά κατάφερε να γράψει γι' αυτή μετά από πολλά χρόνια. Αρχικά, εμπιστεύτηκε το περιστατικό σε μια επιστολή προς τον C. Jung στις 16 Απριλίου 1909. Τελικά, 32 χρόνια αργότερα και μόλις τρία χρόνια πριν από το θάνατό του στις 23 Σεπτεμβρίου 1939, περιέγραψε εκτενώς αυτό που βίωσε, στην επιστολή που έστειλε στο φίλο του Romain Rolland ως δώρο στον Rolland για τα 70α γεννέθλιά του.

Κατά την επίσκεψή του αυτή στην Ακρόπολη, ο Freud βίωσε μια έντονη ψυχική κατάσταση που την ονόμασε «διαταραχή της μνήμης». Ήταν σαν να μην μπορούσε να πιστέψει ότι αυτό το μνημείο, για το οποίο είχε διαβάσει τόσα πολλά χρόνια, υπήρχε στην πραγματικότητα. Συγκεκριμένα, αναφώνησε «όλα αυτά πραγματικά υπάρχουν, όπως μάθαμε στο σχολείο!» Έγραψε ότι «η Ακρόπολη ξεπερνά όλα όσα έχω δει ή φανταστεί». Την κατάσταση αυτή ο Ιταλός ψυχίατρος Graziella Magherini την ονόμασε “κρίση τέχνης” - “art attack”.<sup>28</sup> Αυτό που περιγράφει ο Freud είναι μια διαταραχή της αντίληψης, λαμβάνει χώρα αποπροσωποποίηση και αποπραγμάτωση.<sup>29</sup>

Μέσω αυτής της επιστολής, ο Freud επιχειρεί να κάνει μια προσωπική ψυχανάλυση και αναφέρεται στο ταξίδι στην Αθήνα ως αντικείμενο επιθυμίας σε συνδυασμό με ενοχές. Από νεαρή ηλικία ονειρεύτηκε να ταξιδέψει στο εξωτερικό και να ξεφύγει από τα στενά όρια, τους περιορισμούς και τη φτώχεια του οικογενειακού περιβάλλοντος στο οποίο μεγάλωσε. Ταυτόχρονα, ένιωθε ένοχος, επειδή το ταξίδι στην Αθήνα σήμαινε ότι είχε ξεπεράσει τον πατέρα του, έναν έμπορο χωρίς ιδιαίτερη εκπαίδευση και χωρίς το παραμικρό ενδιαφέρον για αυτά τα μέρη. Έτσι, για τον Freud, η άνοδος στην Ακρόπολη

---

<sup>28</sup> Johnson, Laurie Ruth. *Aesthetic anxiety. Uncanny symptoms in German literature and culture*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, 2010, σελ. 21

<sup>29</sup> Καγγελάρης, Φώτης. «διάλεξη μαθήματος Ψυχολογία Οπτικής Αντίληψης μέσω MS TEAMS», ΠΑ.Δ.Α., 16/12/2020

ήταν η επιβεβαίωση ότι είχε ξεπεράσει τον πατέρα του, κάτι που δεν «επιτρέπεται» να κάνει ένας γιος.<sup>30</sup>

Η ψυχική κατάσταση που περιέρχεται ο Freud κατά την επίσκεψή του στην Ακρόπολη πιθανόν θυμίζει την αίσθηση του Barthes όταν πέφτει επάνω σε μια φωτογραφία του τελευταίου αδελφού του Ναπολέοντα, του Jérôme, που όπως λέει ο ίδιος του δημιουργεί «μια απορία που δεν μπόρεσε έκτοτε ποτέ να αμβλύνει: ότι βλέπει τα μάτια που κοίταξαν τον αυτοκράτορα».<sup>31</sup> Αυτό το *punctum*<sup>32</sup> όπως το ονομάζει ο Barthes έχει πιθανά και μια ανοίκεια πλευρά, έτσι ώστε να κεντρίσει το θεατή, υπό την έννοια αυτού που φανερώνεται ενώ θα έπρεπε να είναι κρυμμένο. Εξάλλου αντίστοιχη είναι και η διαδικασία που ακολουθείται για την παραγωγή εικόνων στην παρούσα εργασία: η φωτογραφική μου πρακτική στοχεύει ακριβώς στην ανάδυση των κρυφών στοιχείων που βρίσκονται μέσα στις εικόνες.

Η Beaudin Pearson, αναλύοντας το έργο του Barthes ισχυρίζεται ότι όντως στη φωτογραφία αυτό που είναι ανοίκειο είναι το *punctum*.<sup>33</sup> Προτείνει για να κατανοήσουμε τη σχέση του *punctum* με το ανοίκειο, το δοκίμιο του Freud *Πέρα από την αρχή της Ηδονής Beyond the Pleasure Principle* (1920) στο οποίο ο Freud εισαγάγει την ύπαρξη δύο θεμελιωδών αρχών που οδηγούν την ανθρώπινη συμπεριφορά: την αρχή της Ηδονής και το ένστικτο του Θανάτου. Οι δύο αυτές ανταγωνιστικές -αλλά αλληλένδετες- αρχές μπορούν να συσχετιστούν με τις έννοιες που προτείνει ο Barthes, ισχυρίζεται η Pearson, με την αρχή της Ηδονής να αντιστοιχεί στο *studium* - ενσωματώνοντας αρμονία, τάξη, ισορροπία, συνοχή και νόημα- και με το

---

<sup>30</sup>Το 1ο Διεθνές Ψυχαναλυτικό Συμπόσιο «Freud on the Acropolis» πραγματοποιήθηκε στις 28-29/9/2019 στο Μουσείο της Ακρόπολης <https://freudontheacropolis.com/en/freud-on-the-acropolis-2/> (προσπελάστηκε στις 24/6/2022)

<sup>31</sup>Barthes, Roland, *Ο Φωτεινός Θάλαμος - Σημειώσεις για τη Φωτογραφία*, εκδόσεις Κέδρος, 2008, σελ.11

<sup>32</sup>Punctum είναι η λεπτομέρεια που τρυπά το θεατή, που διαταράσσει την αρμονία, τη σειρά και το αναγνωρίσιμο νόημα (καταδηλούμενο) του *studium* (όπου *stadium* είναι το γενικό ενδιαφέρον, το μέσο συναίσθημα που διαθέτει η κάθε φωτογραφία). Πηγή: Barthes, Roland, *Ο Φωτεινός Θάλαμος - Σημειώσεις για τη Φωτογραφία*, εκδόσεις Κέδρος, 2008, σελ.42

<sup>33</sup>Beaudin Pearson, Natasha. "Merleau-Ponty and Barthes on Image Consciousness: Probing the (Im)possibility of Meaning", *Dianoia: The Undergraduate Philosophy Journal of Boston College*, Vol 6 No 1, Issue VI, 2019, p.p. 8-18, σελ.13

ένστικτο του θανάτου να είναι ανάλογο με το *punctum* -διαταράσσοντας την αρμονία.<sup>34</sup> Βέβαια ίσως η σύνδεση της Pearson να μην είναι εντελώς επιτυχημένη, στη βάση του ότι κάποιες μελέτες τείνουν να συνδέουν αυτές τις δύο έννοιες -την αρχή της Ηδονής και το ένστικτο του Θανάτου- και μάλιστα κατά τέτοιο τρόπο ώστε να τείνει να εξαφανιστεί η μεταξύ τους διάκριση.<sup>35</sup> Εξάλλου τον ίδιο μήνα που ο Freud ολοκλήρωσε την εργασία του για το *Ανοίκειο* (1919) είχε ολοκληρώσει -αν και τελικά ανέστειλε για ένα ακόμη έτος- το *Πέρα από την αρχή της Ηδονής*. Στο *Ανοίκειο* περιλαμβάνει μια παράγραφο που περιγράφει μεγάλο μέρος της ουσίας του έργου *Πέρα από την αρχή της Ηδονής* σε μερικές προτάσεις. Σε αυτήν την παράγραφο αναφέρεται η «καταναγκαστική επανάληψη» ως φαινόμενο που παρουσιάζεται στη συμπεριφορά των παιδιών και στην ψυχαναλυτική θεραπεία. Αυτός ο εξαναγκασμός είναι κάτι που προέρχεται από την πιο ενδόμυχη (οικεία) φύση των ενστίκτων και είναι τόσο ισχυρός για να κάνει το υποκείμενο να αγνοήσει την αρχή της Ηδονής.<sup>36</sup>

Ακριβώς η έννοια της «καταναγκαστικής επανάληψης» του διπλότυπου, είναι αυτή που χαρακτήρισε το φωτογραφικό έργο της προηγούμενης περιόδου της πρακτικής μου, το οποίο αποτέλεσε τη βάση για την παρούσα εργασία. Εκλείποντας όμως θεωρώ πλέον τους παράγοντες που οδήγησαν στην «καταναγκαστική επανάληψη» κατά την προγενέστερη περίοδο, στην παρούσα εργασία διερευνάται ψύχραιμα και συνειδητά η επανάληψη ως τρόπος σύνθεσης των επιμέρους στοιχείων ενός σκηνικού και συνοχής του κάδρου.

---

<sup>34</sup>Ως ανωτέρω

<sup>35</sup>Δοξιάδης, Κύρκος. Επίμετρο στο Freud, Sigmund. *Το ανοίκειο*, μετάφραση Έμη Βαϊκούση, εκδόσεις Πλέθρον, 2009, σελ.83

<sup>36</sup>Strachey, James. *Editor's notes* στο Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*, W. W. Norton & Company, 1990, σελ. xvii

### 1.8. Μια παρατήρηση για τη σύγχρονη εποχή. Μόδα και διαφήμιση.

Καταλυτικό σημείο αποτέλεσε για το μετέπειτα φωτογραφικό έργο του **Gregory Crewdson** η στιγμή που όντας 10 ετών ο πατέρας του τον πήγε στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης το 1972 προκειμένου να δει την αναδρομική έκθεση της Diane Arbus. Ως παιδί ο Crewdson συνήθιζε να ακούει κρυφά - μέσα από το δάπεδο του ορόφου πάνω από το σαλόνι - τις συνεδρίες που πραγματοποιούσε με τους ασθενείς στο σπίτι ο πατέρας του (ο οποίος ήταν ψυχίατρος με ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην ψυχανάλυση και τον Freud). Η συστηματική, καθ' όλη την παιδική του ηλικία, λαθρακοή των ονείρων των γειτόνων του, είχε μετατρέψει το πραγματικό σε μαγικό και είχε μετατρέψει τον αστικό και προαστιακό χώρο «σε μια υπερκόσμια και τρομακτική αρένα πιθανοτήτων».<sup>37</sup>

Όπως ισχυρίζεται ο Rick Moody, αυτός μπορεί να είναι και ο λόγος για τον οποίο ο Crewdson προτιμά το δοκίμιο του Freud για το ανοίκειο από *Την ερμηνεία των ονείρων*. Στο Ανοίκειο ο Freud παρατηρεί ότι το ανοίκειο είναι κάτι που ενώ έπρεπε να έχει παραμείνει κρυφό, αυτό έχει έρθει στο φως. Αντίστοιχα οι συνεδρίες του πατέρα του Crewdson έπρεπε να έχουν παραμείνει ιδιωτικές, αλλά η ιδιωτικότητα είναι πάντα ατελής και υπάρχει ένας τρόπος με τον οποίο το απόκρυφο παρατηρείται, μια διαδικασία που το κάθε πράγμα από τον κρυμμένο χώρο του γίνεται ιδιοκτησία του κοινού.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup><https://www.theguardian.com/theguardian/2002/apr/06/weekend7.weekend4>

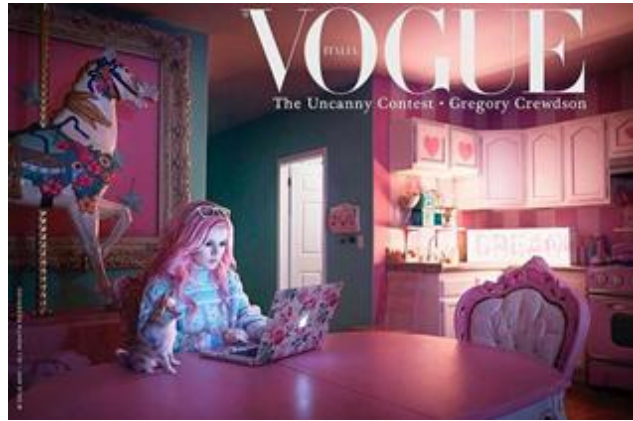
(προσπελάστηκε στις 18/7/2022)

<sup>38</sup>Moody, Rick και Crewdson, Gregory. *Twilight: photographs by Gregory Crewdson*, published by Harry N. Abrams, Second Edition, 2002



Εικόνα 23. Gregory Crewdson, *Untitled*, 2001, Digital C-print, 121.9x152.4 cm

Ο ίδιος αναφέρει: «Πάντα με ενδιέφερε το ανοίκειο, ψάχνω να βρω μια αίσθηση ομορφιάς και θαύματος στην καθημερινή ζωή». Το ανοίκειο είναι ένα από τα διαρκή θέματά του – μάλιστα συνεργάστηκε με την Vogue Ιταλίας στο Instagram, αποζητώντας συμμετέχοντες σε ένα ψηφιακό διαγωνισμό ανοικείου. Από τις εικόνες που παρατίθενται παρακάτω γίνεται φανερή η ασάφεια αναμεσά στο άψυχο αντικείμενο που μοιάζει με άνθρωπο και τον πραγματικό άνθρωπο, το διπλότυπο (δύο ζώα, δύο καρδιές στα ντουλάπια κτλ στη δεξιά εικόνα) και η χρήση του καθρέπτη-ειδώλου ως στοιχεία του ανοικείου. Τα ανωτέρω θα μπορούσαν να εκληφθούν ακόμη και ως σχόλιο για τον κόσμο της μόδας αναφορικά με το επίπλαστο, ακόμη ίσως και το επιφανειακό.



Εικόνα 24. Εικόνες από τον ψηφιακό διαγωνισμό ανοικείου (The Uncanny Contest) της Vogue Ιταλίας σε συνεργασία με τον Gregory Crewdson. Πηγή: <https://www.instagram.com/explore/tags/uncannycontest/>.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### 2. Διπλασιασμός- Σωσίαση

Ο Freud στο δοκίμιο του για το ανοίκειο αναφέρει ότι στο έργο του E.T.A. Χόφμαν *Τα ελιξίρια του διαβόλου* η αίσθηση του ανοίκειου προκύπτει από την εμφάνιση του μοτίβου του σωσία και την ταυτοπροσωπία, εφόσον σφυρηλατείται μια σχέση μεταπήδησης ψυχικών διεργασιών ανάμεσά τους (τηλεπάθεια) ώστε να μοιράζονται την ίδια γνώση, βίωμα και συναίσθημα. Η ταύτιση με το ξένο πρόσωπο μεταθέτει στη θέση του Εγώ, το ξένο Εγώ σε μια συνεχή επάνοδο του Ομοίου, μέσα από την επανάληψη ατομικών χαρακτηριστικών, γνωρίσματος, εγκλημάτων και ονομάτων. Ο Otto Rank διερευνά τη σχέση σωσία και ειδώλου καθρέπτη ή σκιάς. Συμφώνα με τον Rank, με το σωσία διασφαλίζεται το Εγώ από τη φθορά, γίνεται μια ενεργητική διάψευση της ισχύος του θανάτου που ξεπερνά τον ευνουχισμό με το διπλασιασμό/πολλαπλασιασμό του προσώπου.<sup>39</sup>

Στην παιδική ηλικία (και στον πρωτόγονο άνθρωπο) ενυπάρχει όμως η απεριόριστη αγάπη για τον εαυτό, ο ναρκισσισμός. Με την υπέρβαση αυτής της φάσης το σύμβολο του σωσία μετατρέπεται από στοιχείο διασφάλισης της

---

<sup>39</sup>Freud, Sigmund. Το ανοίκειο, μετάφραση Έμη Βαϊκούση, εκδόσεις Πλέθρον, 2009, σελ. 37



συνέχειας της ζωής σε ανοίκειο προάγγελο θανάτου. Με την ενηλικίωση η ιδέα του σωσία δεν καταστρέφεται αλλά αντλεί νέο περιεχόμενο, μετατρέπεται σε συνείδηση χρησιμεύοντας στην αυτοπαρατήρηση και την αυτοκριτική. Παθολογικά εμφανίζεται όταν απομονώνεται και διαχωρίζεται από το Εγώ (επέρχεται διχοτόμηση). Ο σωσίας αφομοιώνει το περιεχόμενο που κρίνει το Εγώ, αλλά και τις ανεκμετάλλετες δυνατότητες του υποκειμένου τις οποίες συντηρεί στη φαντασία του καθώς και τις καταπιεσμένες βουλητικές αποφάσεις (π.χ. στη μυθοπλασία του Hanns Heinz Ewers, *The Student of Prague* (1935) παρόλο που ο ήρωας υπόσχεται στην αγαπημένη του ότι δε θα σκοτώσει τον αντίπαλό του σε μονομαχία, συναντά τον σωσία του που έχει μόλις διαπράξει το φόνο). Επειδή όμως για τον Freud τα παραπάνω δεν αρκούν για να δικαιολογήσουν την αμυντική στάση του προσώπου που προβάλλει το περιεχόμενο του σωσία ως κάτι ξένο, προκύπτει ότι το ανοίκειο σχετίζεται με το γεγονός ότι ο σωσίας αποτελεί μόρφωμα παλαιότερων και πλέον ξεπερασμένων ψυχικών χρόνων κατά τους οποίους είχε μια πιο φιλική υπόσταση. Ο σωσίας γίνεται τρομαχτικός όπως οι θεοί που οι άνθρωποι δαιμονοποιούν μετά από την κατάλυση της πίστης τους.<sup>40</sup>

Ο Otto Rank στο ομότιπλο έργο του *Ο σωσίας* (αγγλικά: *The double. A psychoanalytic study*, γερμανικά: *Der Doppelgänger*) το οποίο δημοσιεύτηκε το 1914, συσχετίζει το σωσία με το είδωλο του καθρέπτη και τη σκιά, με το πνεύμα που προστατεύει, με τη θεωρία της ψυχής και το φόβο του θανάτου. Κατά τον Rank, ο σωσίας είναι η διασφάλιση της διαιώνισης του Εγώ, η προστασία έναντι στη φθορά και η θνητή φύση του ανθρώπου. Εν τέλει είναι η διάψευση της δύναμης του θανάτου.

Αξίζει σε αυτό το σημείο να αναφερθεί ότι η φανταστική λογοτεχνία την εποχή του Ρομαντισμού κυριαρχείται από τη θεματική του σωσία (*Doppelgänger*) με πιο γνωστά τα έργα των Adalbert von Chamisso *Η αλλόκοτη ιστορία του Πέτερ Σλέμιλ* (1813), E.T.A. Hoffmann *Τα ελιξίρια του διαβόλου* (1815), *Ο άνθρωπος της άμμου* (*Der Sandmann*) (1816) και *Ο Σωσίας* (1821), Guy de Maupassant *Le Horla* (1886), F. Dostoevsky *Ο Σωσίας* (1846). Στα ελληνικά γράμματα ο σωσίας εμφανίζεται στα έργα των Γ. Σκαρίμπα *Το σόλο του*

---

<sup>40</sup>Freud, Sigmund. Το ανοίκειο, μετάφραση Έμη Βαϊκούση, εκδόσεις Πλέθρον, 2009, σελ. 39-41

*Φίγκαρω* (1939), Α. Τερζάκη *Μουσική Ζωή* (1957) και Ν. Καχτίση *Ο Εξώστης* (1964). Ο μεταρομαντικός σωσίας, ως απότοκο των ψυχιατρικών και ψυχαναλυτικών θεωριών των αρχών του 20ου αιώνα απεκδύεται τα υπερφυσικά ρομαντικά χαρακτηριστικά και με προσλαμβάνουσα την πραγματικότητα αντικατοπτρίζει τις αδυναμίες του ίδιου του εαυτού.<sup>41</sup> Αυτή η μεταστροφή της σωσίας προς την εσωτερικότητα ως μια νέα αντίληψη του κόσμου συνολικά, αντικατοπτρίζεται και στις υπόλοιπες τέχνες και ασφαλώς και στη Φωτογραφία.

## **2.1 Διπλασιασμός στη φωτογραφία**

Ο διπλασιασμός στη φωτογραφία μπορεί να συμβεί είτε με στοιχεία στο ίδιο κάδρο που είναι η τακτική που ακολουθήθηκε και στην παρούσα εργασία, όσο και με την τυπολογική παράθεση του ίδιου θέματος μέσα από παράθεση φωτογραφιών. Παρακάτω αναλύονται με παραδείγματα οι δύο αυτές μορφές διπλασιασμού στη φωτογραφική παραγωγή, κυρίως των πιο πρόσφατων δεκαετιών.

### **2.1.1. Τυπολογία και διπλασιασμός**

Η στρατηγική της τυπολογίας βασίζεται κατ' αρχάς στην αναγνώριση κοινών στοιχείων γύρω από ένα θέμα. Αυτή η διαδικασία απαιτεί ενδελεχή έρευνα και πολλές φορές αποτελεί το μεγαλύτερο μέρος της δουλειάς που απαιτείται για το έργο. Κατόπιν πραγματοποιείται η φωτογράφιση συνήθως με σταθερό τρόπο λήψης, δηλαδή όλες οι φωτογραφίες αποτελούνται από ίδιο κάδρο, ίδιο φόντο, ίδια προοπτική και αντιμετώπιση του θέματος. Τέλος η παράθεση των φωτογραφιών, η μια δίπλα στην άλλη, αναδεικνύει τη συγγένεια, την αντίθεση ή την επανάληψη. Παρουσιάζοντας φωτογραφικές εικόνες διατεταγμένες σε ακολουθίες και τυπολογίες, δημιουργείται μια αφήγηση (συνήθως υπαινικτική και όχι ρητή) που δίνει κατεύθυνση και συνοχή στο έργο. Συχνά μαζί με τις εικόνες αντιπαρατίθενται κείμενα δημιουργώντας ερωτήματα. Έτσι, η

---

<sup>41</sup> Αλεξοπούλου, Άννα. "Ο σωσίας και οι συνηχήσεις με το ντοστογιεφσκικό διακείμενο στο νεοελληνικό μυθιστόρημα του 20ού αιώνα", Περιοδικό ΣΤΕΠΑ, Τεύχος 18B, Άνοιξη 2021

διαδοχική διάταξη των φωτογραφιών δεν οδηγεί απαραίτητα σε μια αίσθηση συνέχειας, αλλά μπορεί, αντίθετα, να προκαλέσει ρήξη και αντίθεση.<sup>42</sup>

Σύμφωνα με τον Marc Freidus, επιμελητή της έκθεσης *Typologies: Nine Contemporary Photographers* (1991), ως τυπολογία μπορεί να θεωρηθεί

η ομαδοποίηση φυσιογνωμιών, κτιρίων ή ειδών πιθήκων. Δημιουργείται μέσα από την παρατήρηση, τη συλλογή, την ονοματολογία και την ομαδοποίηση. Αυτές οι ενέργειες επιτρέπουν τη σύγκριση ανάμεσα στα μέλη μιας ομάδας, συνήθως σε αναζήτηση ευρύτερων μοτίβων. Αυτά τα μοτίβα μπορεί να αποκαλύψουν βιολογικές σταθερές εάν τα υποκείμενα είναι ζωντανοί οργανισμοί ή κοινωνικές αλήθειες εάν τα αντικείμενα είναι ανθρώπινα δημιουργήματα.<sup>43</sup>

Πιο συγκεκριμένα οι Bernd και Hilla Becher διαχωρίζουν τη φωτογραφική συλλογή (set) από την τυπολογία (typology). Η συλλογή τεκμηριώνει μια συγκεκριμένη κατασκευή από διαφορετικές οπτικές γωνίες, ενώ η τυπολογία παρουσιάζει μια ομάδα φωτογραφιών που είναι διαφορετικές περιπτώσεις του ίδιου τύπου ή μορφής.<sup>44</sup> Θεωρούν ότι η στρατηγική της τυπολογικής παράθεσης των φωτογραφιών δημιουργεί μια προσωπική εμπλοκή με τα αντικείμενα, τα οποία όταν συγκρίνονται αποκαλύπτουν τον ξεχωριστό χαρακτήρα τους.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup>Duttlinger, Carolin και Horstkotte, Silke. "Introduction: Weimar Photography in Context, Typology, Sequentiality, Narrativity", Monatshefte, Vol. 109, No. 2, 2017, σελ. 183

<sup>43</sup>İncirlioğlu, C. Güven. "Typologies in photography", METUJFA, (14:1-2), 1994, σελ. 13

<sup>44</sup>Biro, Matthew. "From Analogue to Digital Photography: Bernd and Hilla Becher and Andreas Gursky", History of Photography, Volume 36, Issue 3, 2012, Pages 353-366, σελ. 362

<sup>45</sup>Warren, Lynne (Editor). *Encyclopedia of 20th century photography (Volumes I – III)*, Routledge - Taylor & Francis Group, 1 edition, 2006, σελ. 112

Χαρακτηριστικές περιπτώσεις σύγχρονων φωτογράφων που έχουν χρησιμοποιήσει τη στρατηγική της τυπολογίας για να αναδείξουν το διπλότυπο είναι οι παρακάτω.

Ο **Martin Schoeller** φωτογραφίζει σε λευκό φόντο, με κοντινές λήψεις θέματα όπως εβραίους επιζήσαντες του ολοκαυτώματος, πανομοιότυπα δίδυμα αδέρφια, γυναίκες bodybuilders, διάσημους και καθημερινούς ανθρώπους. Όλοι έχουν την ίδια αντιμετώπιση από το φωτογράφο και αποπνέουν ένα αίσθημα ισότητας, είτε είναι ηθοποιοί του Χόλυγουντ, είτε άστεγοι στο Λος Άντζελες.



Εικόνα 25. Martin Schoeller, από τη σειρά *Identical : Portraits of Twins*, 2012  
(Πηγή: <https://martinschoeller.com/SERIES/Identical/1/thumbs>)

Ο **James Mollison** χρησιμοποιεί συχνά τη στρατηγική της ταξινόμησης όπως π.χ. στα έργα του *Owls* (2018) και *James & Other Apes* (2004) όπου παρουσιάζει αντίστοιχα κουκουβάγιες και χιμπατζήδες με ανάλογο κάδρο με αυτό που χρησιμοποιεί ο Schoeller.



Εικόνα 26. James Mollison, (πάνω) από τη σειρά *Owls*, 2018, (κάτω) από τη σειρά *James & Other Apes*, 2004 (Πηγή: <https://www.jamesmollison.com/>)

### 2.1.2. Διπλασιασμός στο ίδιο κάδρο

Μια από τις πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις διπλασιασμού μέσα στο ίδιο κάδρο αποτελούν οι φωτογραφίες διδύμων της **Diane Arbus**.



Εικόνα 27. Diane Arbus, *Identical Twins, Roselle, New Jersey*, 1966. Gelatin silver print, 38 × 37 cm.  
The Art Institute of Chicago, Chicago

Στην παραπάνω εικόνα η φωτογράφος αναφέρει ότι απεικονίζει τη διαφορετικότητα στην ομοιότητα (differentness in identicalness) καθώς τα δυο πανομοιότυπα δίδυμα κορίτσια δεν αισθάνονται το ίδιο (όπως αναμένει ο θεατής) αλλά το ένα μειδιά, ενώ το άλλο παρουσιάζεται συνοφρυωμένο.<sup>46</sup> Η διαφορετική έκφραση και αρά ψυχική κατάσταση από αυτό που αναμένεται να είναι το ίδιο, είναι ο παράγοντας που προκαλεί την εμφάνιση της αίσθησης του ανοίκειου. Η εικόνα πιθανά αποτελεί πιθανόν μια αλληγορία για την δυϊκότητα, είτε για τον «καλό» και «κακό» εαυτό που συνυπάρχει σε όλους μας, είτε για τον εαυτό και τον «μοχθηρό» σωσία όπως έχει προβληθεί μέσα από τη λογοτεχνία του 19<sup>ου</sup> αιώνα (π.χ. ETA Χόφμαν *Ο σωσίας*). Είναι μια

<sup>46</sup><https://publicdelivery.org/diane-arbus-twins/> (προσπελάστηκε στις 26/6/2022)

φωτογραφία που ενέπνευσε βαθιά τη δυτική κουλτούρα και ανάμεσα στους άλλους τον Stanley Kubrick για την εμφάνιση των δίδυμων κοριτσιών - φαντάσματος στην κινηματογραφική μεταφορά του *The Shining*.<sup>47</sup>

Η Claire Raymond αναφέρει:

Το ανοίκειο, το κρυφό που έχει γίνει ορατό, είναι η έκδηλη θεωρία της Arbus για τη φωτογραφία. Οι φωτογραφίες της φανερώνουν κάτι από τον κόσμο τους, την ίδια στιγμή που κρατούν τα μυστικά κρυφά.<sup>48</sup>

Με αντίστοιχο τρόπο, στα δύο από τα τρία τρίδυμα της φωτογραφίας που ακολουθεί παρακάτω λείπει -σχεδόν ολόκληρο- το ένα χέρι. Αυτό το γεγονός σε συνδυασμό με τις διαφορετικές εκφράσεις προκαλεί επίσης μια ανοίκεια αίσθηση στο θεατή.



Εικόνα 28. Diane Arbus, *Triplets in their bedroom*, N.J. 1963. Gelatin silver print, 37.7 x 37.7cm. With Rose Gallery, Santa Monica

<sup>47</sup><https://www.dazeddigital.com/film-tv/article/37626/1/the-untold-story-of-leon-vitali-kubricks-assistant> (προσπελάστηκε στις 26/6/2022)

<sup>48</sup>Raymond, Claire. *The Photographic Uncanny. Photography, Homelessness, and Homesickness*, Springer International Publishing - Palgrave Macmillan, 2019, σελ. 139

Το έργο της Arbus διαπνέεται έντονα από το στοιχείο του ανοίκειου καθώς φωτογραφίζει συστηματικά περιθωριακές για την εποχή ομάδες και δίδυμα ή τρίδυμα αδέρφια που μετατρέπονται στο μωσαϊκό πάνω στο οποίο απλώνεται το θέμα της: η μετάβαση στην τρέλα. Ιδιαίτερα για την αποτύπωση του διπλότυπου η Arbus λειτούργησε πλήρως ενσυνείδητα και συστηματικά καθώς εντόπισε το θέμα της σε Χριστουγεννιάτικο πάρτι στο οποίο συμμετείχαν αποκλειστικά οικογένειες με δίδυμα παιδιά. Το έργο της Arbus θυμίζει και την προσέγγιση του Sander στους *Έσχατους των Ανθρώπων* ιδιαίτερα με τον τρόπο που η Arbus προσεγγίζει ανθρώπους με δυσπλασίες, νανισμό κτλ, και ιδίως στην τελευταία της δουλειά σε σχολείο παιδιών με ιδιαίτερες ανάγκες.

Πιο πρόσφατα, η **Maja Daniels** φωτογραφίζει δίδυμα στη σειρά *Mady & Monett* επικεντρώνοντας στην πιο ώριμη ηλικία και επιχειρώντας να διερευνήσει την έννοια της ταυτότητας θέτοντας ως ερώτημα εάν οι φωτογραφίες απεικονίζουν το ίδιο άτομο δυο φορές.



Εικόνα 29. Maja Daniels, *Mady & Monett*, 2012.





Εικόνα 30. *Maja Daniels, Mady & Monett, 2012.*

Η χρήση του διπλού εμφανίζεται και στην αυτοπροσωπογραφία του **Jeff Wall** *Double Self Portrait*, (1979).



Εικόνα 31. *Jeff Wall, Double Self Portrait, 1979.*

Ο Wall στην παραπάνω διπλή αυτοπροσωπογραφία του παρουσιάζει δυο εκδοχές του εαυτού του μέσα από την ελαφριά παραλλαγή των ρούχων και της στάσης του σώματος. Ενώ η έκφραση του προσώπου του είναι κοινή και για τα δυο είδωλα, στο αριστερά έχει τα χέρια διπλωμένα στο σώμα του εκφράζοντας αμυντική στάση και κάνοντας στην αυστηρή έκφραση του προσώπου του να μοιάζει ότι κυριαρχεί η επιφυλακτικότητα, ίσως και η καχυποψία. Στο δεξιά, το πουκάμισο έχει δώσει τη θέση του σε μία πιο καθημερινή μπλούζα και τα χέρια είναι πλέον ανοικτά - μάλιστα το ένα ακουμπά τα αντικείμενα του χώρου αποπνέοντας μεγαλύτερη άνεση – έτσι, παρόλο που η αυστηρότητα στο στήσιμο παραμένει, ο καλλιτέχνης δείχνει πιο άνετος με τον χώρο και η φυσιογνωμία του πιο οικεία. Εδώ το διπλό χρησιμοποιείται για την ανάδειξη της «διαφορετικής πλευράς του όμοιου», δηλαδή της συνύπαρξης του όμοιου και του διαφορετικού πλάι πλάι, κάτι ανάλογο με τις αλληλοσυμπληρωνόμενες δυαδικότητες που εμφανίζονται στην παραδοσιακή κινέζικη κουλτούρα.

Η **Wendy McMurdo** ασχολείται με τις έννοιες της σωσίας, της θεατρικότητας και του ανοίκειου διερευνώντας τη σχέση της παραδοσιακής φωτογραφίας με την ψηφιακή σύνθεση στον υπολογιστή. Η McMurdo χρησιμοποιεί ψηφιακές τεχνικές για να εξερευνήσει το διπλότυπο ως παράθυρο στο χωροχρόνο και ως έκφραση ψυχικού τραύματος/άγχους από την δυνατότητα ανάγνωσης του μέλλοντος στο παρόν. Όπως αναφέρει η ίδια η καλλιτέχνηδα

Άρχισα να συνεργάζομαι με νεαρούς ηθοποιούς καθώς με ενδιέφερε γιατί κάποιος γοητεύεται όταν γίνεται κάποιος άλλος, όταν παίρνει μια άλλη προσωπικότητα, όταν γίνεται υπό μια έννοια σωσίας είτε αληθινά είτε φαντασιακά. Το θέατρο και ο κινηματογράφος χρησιμοποιούν το μέσο για να κινούνται αναμεσά στην πραγματικότητα και τη φαντασία. Οι ταινίες του Bunuel διαρκώς κινούνται μεταξύ των δυο διαφορετικών αυτών χώρων: του ονείρου και της πραγματικότητας. Οι εικόνες μου αποτελούνται από διαφορετικά επίπεδα της πραγματικότητας.

Από αυτή την άποψη το έργο μου σχετίζεται πιο στενά με τον κινηματογράφο παρά με τη φωτογραφία.<sup>49</sup>



Εικόνα 32. Wendy McMurdo, *Helen, Backstage, The Merlin Theatre (The Glance)*, 1996 (Πηγή: <https://www.artimage.org.uk/17073/wendy-mcmurdo/helen--backstage--the-merlin-theatre--the-glance---1996>).

Οι δύο προηγούμενες εργασίες θυμίζουν έντονα, κατά τη γνώμη μου, το έργο του **Oscar Rejlander** και ιδιαίτερα τη φωτογραφία *Rejlander the Artist Introduces Rejlander the Volunteer* (1871).

---

<sup>49</sup>Lawson, Sheila, "Doppelgangers" Wendy McMurdo interviewed by Sheila Lawson, Creative Camera, 1995 (Πηγή: <https://wendymcmurdo.com/text/doppelgangers/> προσπελάστηκε στις 2/8/2022)

Στις απαρχές της φωτογραφίας (λίγα χρόνια μετά από τον Αύγουστο του 1839 όταν ο Daguerre παρουσίασε στη Γαλλική Ακαδημία Επιστημών τη δαγκεροτυπία) ο Rejlander συνδυάζει αρνητικά, τα οποία τυπώνει σε μεγάλες εκτυπώσεις ως μια σύνθεση την οποία και επαναφωτογραφίζει ώστε να δημιουργήσει μια ενιαία και χωρίς συρραφές εικόνα.<sup>50</sup>



Εικόνα 33. Oscar Gustave Rejlander, *Rejlander Introduces Rejlander...*, 1865, *The Royal Photographic Society Collection*. (Πηγή: <https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/oscar-gustav-rejlander-pioneered-combination-printing/>).

Ο Rejlander, ως κορυφαίος εκφραστής του κινήματος του Ακαδημαϊσμού, υποστήριξε για το «μοντάζ» (τη συρραφή αρνητικών δηλαδή σε μια ενιαία εικόνα) που λάμβανε χώρα στα έργα του ότι θα έρθει η στιγμή που το έργο θα κρίνεται από περιεχόμενό του και όχι από τη μέθοδο παραγωγής του.<sup>51</sup> Ομοιάζει το έργο του με αυτό του Jeff Wall και της Wendy McMurdo υπό την

<sup>50</sup><https://www.getty.edu/art/collection/person/103KER> (προσπελάστηκε στις 26/7/2022)

<sup>51</sup>Μαρκίδου, Νατάσσα. *Φωτογραφία: Κριτικές αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015, σελ. 45

έννοια ότι υιοθετεί παραδοσιακές πρακτικές άλλων τεχνών π.χ. της ζωγραφικής και μάλιστα αυτό το ίδιο το αυτοπορταίτο, όμως διαφέρει συνάμα καθώς υπερασπίζεται τη μοναδικότητα του καλλιτέχνη (και πιθανόν κατ' επέκταση και στην αύρα του έργου) στην προσπάθεια του να απαντήσει στις πικτοριαλιστικές θεωρίες. Στην παραπάνω φωτογραφία του Rejlander, η ψευδαίσθηση της διπλής αναπαράστασης τεμαχίζει την ομοιογένεια της πραγματικότητας και χαρακτηρίζει την παρέμβαση του φωτογράφου, αποτελώντας ταυτόχρονα εγγύηση της μοναδικότητας του προϊόντος και της μη-μηχανικής φύσης της τεχνικής.<sup>52</sup> Σε κάθε περίπτωση όμως η σκηνοθεσία στην αποτύπωση του διπλότυπου είναι το βασικό, κοινό χαρακτηριστικό των τριών καλλιτεχνών, παρόλο που τα έργα τους απέχουν πάνω από 100 χρόνια.

## **2.2. Διπλασιασμός άψυχου/αντικειμένων**

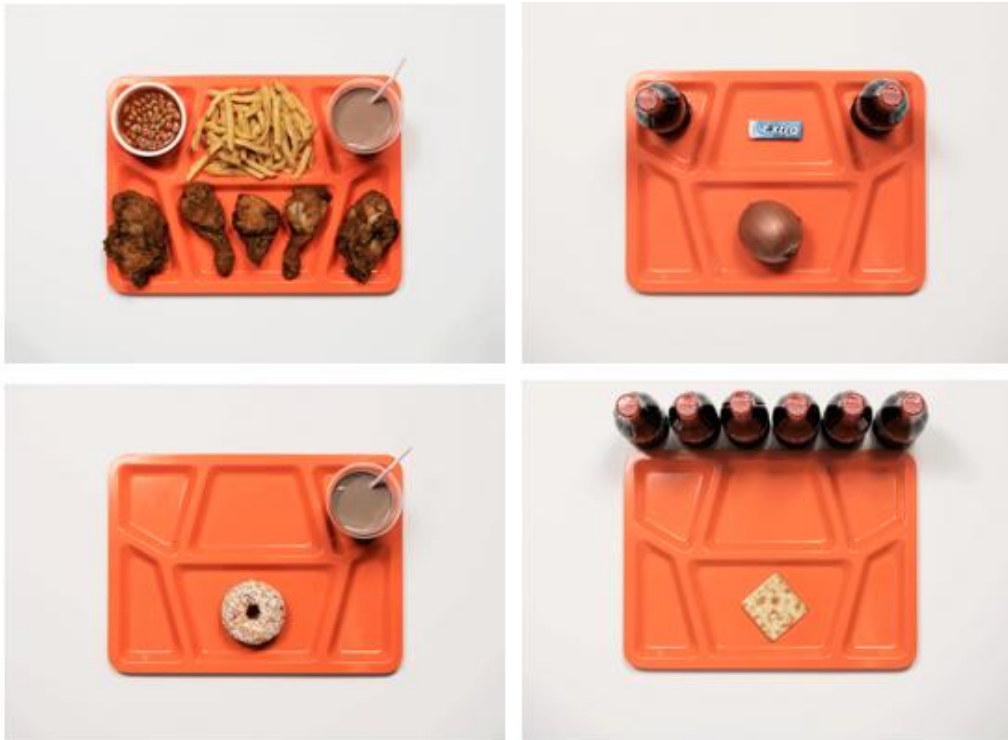
Όσον αφορά στο διπλασιασμό/πολλαπλασιασμό του άψυχου, των αντικειμένων, η φωτογραφική παραγωγή τον έχει προσεγγίσει με δυο κυρίως τρόπους: α) την τυπολογική παράθεση ξεχωριστών φωτογραφιών του αντικειμένου και των ομοίων του και β) το διπλασιασμό μέσα στο ίδιο κάδρο.

### **2.2.1. Τυπολογική παράθεση φωτογραφιών του αντικειμένου**

Η συστηματική και αμερόληπτη προσέγγιση του θέματος με τη χρήση της ταξινόμησης μέσα από αποστασιοποιημένη ματιά, βοηθά στην καλύτερη κατανόηση του εικονιζόμενου θέματος σε σχέση με μια μόνο εικόνα αυτού. Η περίπτωση της έλλειψης του υποκειμένου από το κάδρο έτσι ώστε η παρουσίαση του μηνύματος να γίνεται μέσα από τα αντικείμενα που αυτό (το υποκείμενο) χρησιμοποιεί, κατά τη γνώμη μου δίνει μια νέα διάσταση στο έργο που γίνεται ακόμη πιο *εννοιολογικό (conceptual)*. Χαρακτηριστικό παράδειγμα για το παραπάνω θεωρώ ότι αποτελεί το έργο του **James Reynolds Last Suppers** (2009), που αποτελείται από μια σειρά φωτογραφιών οι οποίες καταγράφουν το τελευταίο γεύμα καταδικασμένων σε θανατική ποινή κρατουμένων λίγο πριν από την εκτέλεση τους.

---

<sup>52</sup>Μαρκίδου, Νατάσσα. *Φωτογραφία: Κριτικές αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015, σελ. 45



Εικόνα 34. James Reynolds, από τη σειρά *Last Suppers*, 2009 (Πηγή: <https://www.james-reynolds.com/last-suppers>).

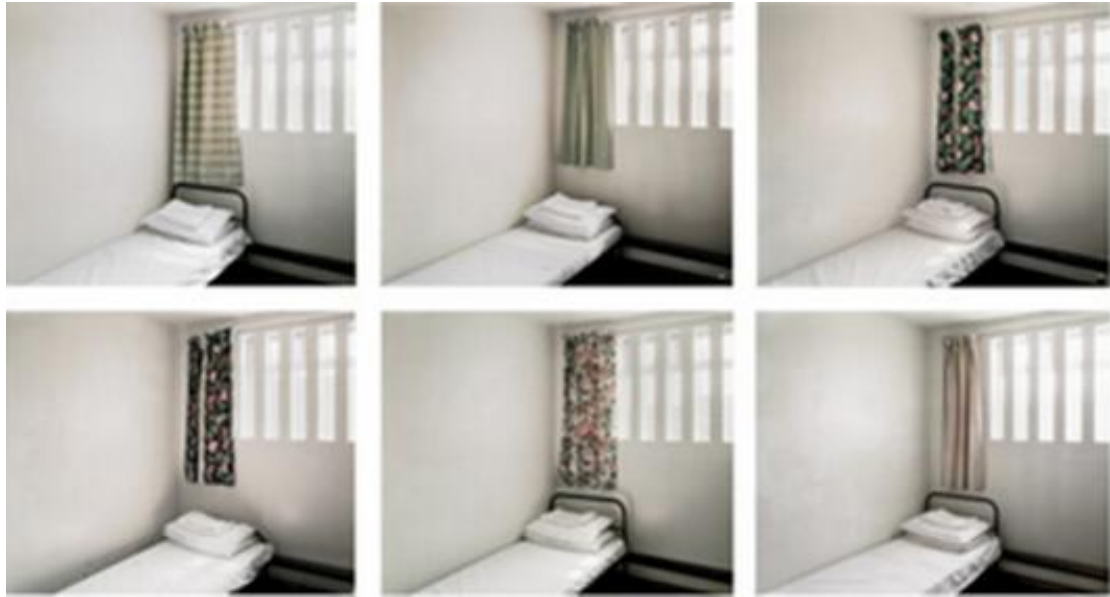
Την επόμενη χρονιά (2010), η Διεθνής Αμνηστία του ζήτησε να φωτογραφήσει για εκστρατεία της τα τελευταία γεύματα κρατουμένων που εκτελέστηκαν ενώ αργότερα βρέθηκαν αθώοι.



Εικόνα 35. James Reynolds, από τη σειρά *Last Suppers*, 2010 (Πηγή: <https://www.james-reynolds.com/last-suppers>).

Ο Reynolds υιοθετώντας την ‘κλινική’ και ψυχρή αντιμετώπιση του θέματος φωτογραφίζει σε λευκό φόντο το θέμα του. Ωστόσο το πραγματικό του θέμα—οι κρατούμενοι— απουσιάζει και στη θέση του εμφανίζεται το τελευταίο γεύμα πάνω στο κοινό και έντονα πορτοκαλί χρώμα των δίσκων. Από το γεύμα ο θεατής συνάγει την ψυχολογία των μελλοθανάτων σε αυτή την οριακή στιγμή ως συμπαραδηλούμενο της εικόνας. Ακριβώς όμως η απουσία του κυρίως θέματος, σε συνδυασμό με την επανάληψη του «Ομοίου» είναι τα στοιχεία που κάνουν, κατά τη γνώμη μου, τόσο «δυνατό» το υπόψη έργο. Εδώ το όμοιο παρουσιάζεται κάθε φορά παραλλαγμένο όσον αφορά το περιεχόμενο, δηλαδή το φαγητό, γεγονός που αποτελεί μια υπενθύμιση στη μοναδικότητα του κάθε μελλοθάνατου. Ταυτόχρονα το θέμα παραμένει πάντοτε όμοιο/πανομοιότυπο: ο δίσκος που αποτελεί ένα πάγιο υλικό της δομής-φυλακής που προσωρινά φιλοξενεί τα γεύματα τυχαίων κάθε φορά κρατουμένων. Ωστόσο ο δίσκος παραμένει με συνέπεια ορατός και με αυτόν τον τρόπο υπογραμμίζεται κατά τη γνώμη μου η έννοια της επαναχρησιμοποίησης και της σταθερότητας. Με αυτή την ανάγνωση όμως παρουσιάζεται σταθερό ένα ευτελές υλικό (δίσκος) και εφήμερο το έμψυχο υποκείμενο που το χρησιμοποιεί. Αυτό ωστόσο συνιστά μια στρέβλωση των ανθρωπιστικών αξιών. Νομίζω ότι ακριβώς αυτή η οπτική αναδεικνύει την δυναμική του έργου ως κριτική και αμφισβήτηση.

Με αντίστοιχη λογική, ο **Donovan Wylie**, *The Maze* (2002, 2007–2008) φωτογραφίζει τους άδειους διαδρόμους και κελιά της ομώνυμης φυλακής (κυρίως πολιτικών κρατουμένων) στην Ιρλανδία πριν αυτή κατεδαφιστεί. Η γνώση του θεατή για την ιστορία της φυλακής, τις απεργίες πείνας κτλ είναι αυτή που κάνει τους άψυχους χώρους να «μεταδίδουν» την ψυχολογία των κάποτε φυλακισμένων. Και σε αυτή τη σειρά περιγράφεται το άψυχο δωμάτιο ως σταθερό και άτρωτο, ως χώρος που «φιλοξενεί» το εφήμερο πέρασμα των κρατουμένων.



Εικόνα 36. Donovan Wylie, από τη σειρά *The Maze* (2002, 2007–2008) (Πηγή: <https://www.photobookstore.nl/product/donovan-wylie-maze/>).

### 2.2.2. Διπλασιασμός του αντικειμένου μέσα στο ίδιο κάδρο

Η φωτογραφία του **Henri Cartier-Bresson**, *Behind the Gare Saint-Lazare* (1932) εκτός από χαρακτηριστικό παράδειγμα της «αποφασιστικής στιγμής» αποτελεί και μια περίπτωση διπλασιασμού μέσα στο ίδιο κάδρο. Η αφίσα με το χορευτή στο βάθος είναι διπλή και ο διπλασιασμός αυτός αντανακλάται στο νερό δημιουργώντας ένα δεύτερο διπλότυπο. Η δε ανθρώπινη φιγούρα που αιωρείται πάνω από το νερό αφενός αποτελεί διπλότυπο της φιγούρας της αφίσας που αναφέρθηκε πιο πριν, ενώ αφετέρου διπλασιάζεται από τον αντικατοπτρισμό της στο πρόσκαιρα ήρεμο νερό (την αμέσως επόμενη στιγμή – μετά την αποφασιστική στιγμή που έχει «παγώσει» η κάμερα – το νερό θα διαταραχθεί από την πτώση του ανθρώπου). Σε όλη τη φωτογραφία το νερό διπλασιάζει όλα τα στοιχεία της εικόνας αντικατοπτρίζοντας τα: τον άνθρωπο που στέκεται στο φράκτη, τον ίδιο το φράκτη, την αφίσα “RAILOWSKY” η οποία όμως είναι ήδη διπλή στον τοίχο. Ακόμη και η μορφή του νερού γύρω από τη σκάλα διπλασιάζει το ημικυκλικό μεταλλικό στοιχείο στο κάτω μέρος της φωτογραφίας.





Εικόνα 37. Henri Cartier-Bresson, *Behind the Gare Saint-Lazare* (1932) (Πηγή: <https://www.artsy.net/artwork/henri-cartier-bresson-behind-the-gare-saint-lazare>).

Στην περίπτωση του **Alexander Brattell** παρατηρούμε τόσο το διπλασιασμό στο ίδιο κάδρο, όσο και την τυπολογική παράθεση του διπλασιασμού στο φωτογραφικό λεύκωμα. Στο φωτογραφικό λεύκωμα *Two lamp posts* φωτογραφίζει συστηματικά δυο λαμπτήρες εξωτερικού χώρου πάνω σε στύλο οι οποίοι *αρχίζουν να εμφανίζονται διαρκώς μπροστά του όπου και αν πήγαινε το καλοκαίρι του 1999*. Καθώς συνέχιζε να βλέπει το παράξενο αυτό μοτίβο συνεχώς, αποφάσισε να το απεικονίσει φωτογραφικά και να το συγκεντρώσει σε ένα λεύκωμα προκειμένου με αυτό τον τρόπο να *σταματήσει την επίμονη παρουσία τους!*<sup>53</sup>

Στις περισσότερες φωτογραφίες ο ένας από τους δύο στύλους είναι στραβός ενώ ο άλλος ίσιος. Υπάρχει δηλαδή μια ελαφριά παραλλαγή στον διπλασιασμό. Κάτι που συντελεί στο αίσθημα *ανθρωπομορφισμού* που παρατηρείται στις εικόνες του Brattell, όπως αναφέρεται και στην εισαγωγή του λευκώματος:

Οι εκατό 10"X8" εκτυπώσεις που συγκεντρώθηκαν, έγιναν μια συλλογή μικρού μυστηρίου. Μια γεωγραφία από φόντα που δεν είχαν επιλεγεί, ένας ανθρωπομορφισμός αναπόφευκτης αλλαγής, μια ηρεμία από απαρατήρητες λεπτομέρειες και ακούσιες αναγνώσεις.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup><http://silverhillpress.co.uk/bookdetail.aspx?id=2> (προσπελάστηκε στις 26/8/2022)

<sup>54</sup>Brattell, Alexander, *Two Lamp Posts*, Silverhill Press, *Photography Number 2*, σελ. 2



Εικόνα 38. Alexander Brattell, Two lamp posts (Πηγή: <https://www.silverhillpress.co.uk/bookdetail.aspx?id=2>).

Ο Brattell συνεχίζει να φωτογραφίζει διπλότυπα και εκτός της παραπάνω σειράς. Στην παρακάτω πρόσφατη φωτογραφία το διπλό υπεισέρχεται μέσα από την επανάληψη της τριγωνικής φόρμας της μπάρας, των πινακίδων σήμανσης του αδιεξόδου, των κάθετων στοιχείων ακόμη και στην καμπύλη του οδοστρώματος και την υφή της γης.



Εικόνα 39. Alexander Brattell, άτιπλη, 2022

Η Πηνελόπη Πετσίνη στο έργο της *Uncanny City* (2012) φωτογραφίζει την πόλη του Λονδίνου τη νύχτα όπου αναδύεται η ανασφάλεια, η αβεβαιότητα και η ανησυχία, εκεί όπου το οικείο συνυπάρχει με το ανοίκειο, το φιλικό με το εχθρικό. Μέσα από αυτήν την ενότητα εικόνων (μια σειρά φωτογραφιών από το 1999 έως το 2004) διερευνά την ανοίκεια πλευρά της μητρόπολης τη νύχτα. Ο διπλασιασμός των αντικειμένων μέσα στο αστικό τοπίο – που φτάνει έως και την μορφή της συμμετρίας – λειτουργεί υπηρετώντας την αποτύπωση της αίσθησης του ανοίκειου που διατρέχει όλο το φωτογραφικό λεύκωμα. Οι εικόνες είναι πολύ αυστηρά δομημένες και συμμετρικές και πάντοτε εντός ενός πλαισίου και μιας γεωμετρίας. Η έλλειψη «χαλαρότητας» στο κάδρο λειτουργεί προς την κατεύθυνση της ανάδειξης της ανοίκειας πλευράς της πόλης όπως την εισπράττει η φωτογράφος.



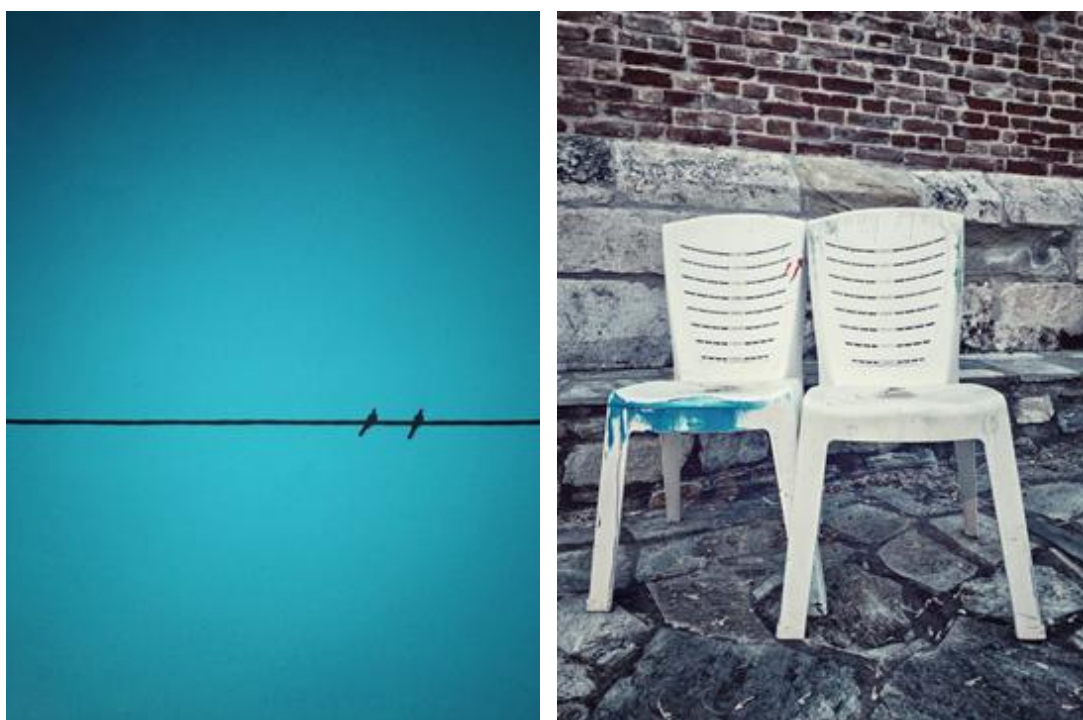
Εικόνα 40. Πηνελόπη Πέτσινη, *Uncanny City, Blur*, 2012



Εικόνα 41. Πηνελόπη Πέτσινη, *Uncanny City, Blur*, 2012

Ο **Νικόλας Κατσαρίμπας** στα πρώτα του φωτογραφικά βήματα - με τη Φωτογραφική Ομάδα *frlus* από τη Λάρισα - δημιουργεί φωτογραφίες που διαπραγματεύονται έντονα και απροκάλυπτα την έννοια του διπλού. Σε

αντίθεση με τη δική μου προσπάθεια να εντάξω το διπλό μέσα στο κάδρο διακριτικά και να το αποκρύψω, να γίνει δηλαδή εμφανές μόνο με μια πιο σχολαστική ανάγνωση, ο Κατσιαρίμπας το αποκαλύπτει emphaticά, το υπογραμμίζει και του δίνει πρωταγωνιστικό ρόλο στο κάδρο του. Επιπλέον συχνά το διπλό στις φωτογραφίες του εμφανίζεται ελαφρώς παραλλαγμένο, σπάνια είναι ακριβώς όμοιο. Σα να κοιτάμε δυο όμοια μεν αντικείμενα που ανήκουν σε ίδιο σημασιολογικό πλαίσιο, αλλά διαφοροποιούνται ελαφρώς, πάντα μέσα σε αυτό το κοινό πλαίσιο, το ένα από το άλλο. Ενώ έχουν κοινό «ρόλο» και «μοίρα», ταυτόχρονα διατηρούν μια διαφορετικότητα.



Εικόνα 42. Νικόλας Κατσιαρίμπας (Πηγή: προσωπικό αρχείο Β. Κάντα).

Ο **Seok-Woo Song** στο έργο του *Wandering, Wondering* (2019~2021) πραγματεύεται την ψυχολογία των νέων ανθρώπων αναφορικά με την αλλοτρίωση του αστικού περιβάλλοντος στο οποίο κινούνται και τη δυσκολία προσαρμογής των νέων στην ταχέως μεταβαλλόμενη κοινωνική δομή της Κορέας. Το διπλό εμφανίζεται σε όλη τη σειρά ακόμη και στον τίτλο ως εργαλείο έκφρασης συναισθημάτων μοναξιάς και κενού, αλλά και των ψυχολογικών μεταπτώσεων που λαμβάνουν χώρα από την αλληλεπίδραση του ατόμου με το χωροχρονικό κοινωνικό γίνεσθαι.



Εικόνα 43. Seok-Woo Song, Wandering, Wondering (2019~2021)



Εικόνα 44. Seok-Woo Song, Wandering, Wondering (2019~2021)

Το διπλότυπο είναι παρόν σε πολλές φωτογραφίες του **Χαράλαμπου Κυδωνάκη (a.k.a Dirty Harry)**. Ο φωτογράφος εστιάζει στη σκοτεινή πλευρά της καθημερινότητας, πλάθει ένα κόσμο άγριο, παράξενο, διατοπικό. Εικόνες που όλοι μας έχουμε συναντήσει στην πόλη και στην επαρχία, διαστρέφονται από το φωτογραφικό φακό. Σε αυτό το πλαίσιο, η συχνή επανάληψη του Όμοιου εντείνει εκφραστικά το δυσοίωνα και το ανοίκειο που αποπνέει το έργο του φωτογράφου.



Εικόνα 45. Χαράλαμπος Κυδωνάκης ( Dirty Harry). Πηγή: [https://www.instagram.com/p/COpC\\_0Zr\\_PL/](https://www.instagram.com/p/COpC_0Zr_PL/)



Εικόνα 46. Χαράλαμπος Κυδωνάκης ( Dirty Harry). Πηγή: <https://www.instagram.com/p/Cbb7aUdgrOG/>



Η **Δήμητρα Γούναρη** στην ατομική της έκθεση *Ιδιόρρυθμες προβολές – Peculiar views* (FokiaNou Art Space, 2022) διερευνά τη σχέση μητέρας-παιδιού δημιουργώντας εικόνες τοπίου με κυρίαρχη έμφαση στον διπλασιασμό μέσω αντανάκλασεων σε καθρέπτη. Η χρήση του καθρέπτη εισάγει μια νέα χωρική διάσταση στην πραγματικότητα και ταυτόχρονα εσωστρέφεια και ευθραυστότητα. Η επανάληψη του όμοιου πιθανόν να αφορά στις ομοιότητες που βρίσκει η μητέρα στην κόρη της –να στοιχειοθετεί το αυτόπορτραίτό τους.



Εικόνα 47. Δήμητρα Γούναρη, από την ατομική έκθεση “Ιδιόρρυθμες προβολές – Peculiar views” στη FokiaNou Art Space, 14/9-1/10/2022. (Πηγή: <https://www.photo.gr/newss/art-news/peculiar-views-dimitra-gounari/>)



Εικόνα 48. Δήμητρα Γούναρη, από την ατομική έκθεση “Ιδιόρρυθμες προβολές – Peculiar views” στη FokiaNou Art Space, 14/9-1/10/2022. (Πηγή: <https://www.photo.gr/newss/art-news/peculiar-views-dimitra-gounari/>)

### 2.2.3. Μεμονωμένες φωτογραφίες με σκοπό την ανάδειξη του ανοίκειου μέσα από το διπλασιασμό του άψυχου/αντικειμένων

Στις παρακάτω φωτογραφίες οι φωτογράφοι - παρόλο που γενικά στο έργο τους δεν ασχολούνται συστηματικά με το ανοίκειο - έχουν προσπαθήσει να δώσουν την αίσθηση του ανοίκειου και ένα από τα εργαλεία που έχουν χρησιμοποιήσει είναι ο διπλασιασμός.

Ο **Jeff Wall** στη φωτογραφία *A ventriloquist at a birthday party in October 1947* (1990) εμφανώς χρησιμοποιεί στοιχεία του ανοίκειου για να αποδώσει την ατμόσφαιρα του 1947. Εμφανίζεται χαρακτηριστικά η έννοια της «κοιλιάδας του ανοίκειου»<sup>55</sup> μέσα από την παρουσία της εγγαστρίμουθης κούκλας. Μια πιθανή αναφορά στην αντίστοιχη λογοτεχνική και κινηματογραφική παραγωγή όπως π.χ. την κλασσική ταινία τρόμου *Dead of Night* (1945) με την εμβληματική για τα κινηματογραφικά χρονικά, εμφάνιση της εγγαστρίμουθης κούκλας και του *deja vu*. Ταυτόχρονα το διπλότυπο είναι παρόν μέσα από τα δύο μικρά παράθυρα, τις δύο φωτισμένες (με την ίδια θερμοκρασία χρώματος) λάμπες, τα δύο κάδρα στον τοίχο, τα δυο ιδίου χρώματος μπαλόνια (κίτρινα και κόκκινα) ανάμεσα στα υπόλοιπα, τα δύο κεριά πάνω στο τζάκι.

---

<sup>55</sup>Βλ. σελ. 22 της παρούσας εργασίας.



Εικόνα 49. Jeff Wall, A ventriloquist at a birthday party in October 1947, 1990, transparency in lightbox, 90 1/8 x 138 3/4 inches (229 x 352.5 cm)

Η *Vogue* μοιάζει να διερευνά πιο συστηματικά τη σφαίρα του ανοίκειου στη μόδα. Μετά τον ψηφιακό διαγωνισμό ανοίκειου (*The Uncanny Contest*)<sup>56</sup> της *Vogue* Ιταλίας σε συνεργασία με τον Gregory Crewdson, συνεργάζεται με τον **Lorca diCorcia** και δημιουργεί τη σειρά φωτογραφιών *Heavenly bodies: fashion and the catholic imagination*, οι οποίες αποπνέουν έντονα μια ανοίκεια ατμόσφαιρα επισημαίνοντας την ομορφιά των ενδυμάτων, μέσα από το περιβάλλον που έρχεται σε αντίθεση με τα παπικού στιλ ρούχα: τα λευκά σαν πορσελάνη ενδύματα τοποθετούνται πάνω στο μαρμάρινο δάπεδο που μοιάζει με σκακιέρα και σκηνικό, σαν κενή σκηνή θεάτρου.

---

<sup>56</sup>Βλ. σελ. 44-45 της παρούσας εργασίας.



Εικόνα 50. Philip-Lorca diCorcia, Vogue, 2018, No4, 2018.

Στην παραπάνω εικόνα του diCorcia παρατηρούμε την εισχώρηση μιας ανοίκειας μορφής στον καθρέπτη, το μαύρο φόρεμα/ράσο και η φυσιογνωμία της οποίας λειτουργούν σε αντίστιξη με το λευκό του φορέματος/νυφικού του μοντέλου και των αμνών. Το διπλότυπο εμφανίζεται και σε αυτή τη φωτογραφία μέσα από τα δύο αρνιά αλλά και τον κατοπτρισμό του μοντέλου και της σκάλας στον καθρέπτη επιτείνοντας το ανοίκειο αίσθημα της εικόνας.

Το διπλότυπο μέσα από την εμφάνισή του στον καθρέπτη αποτελεί μια ιδιαίτερη κατηγορία. Στη διαδικτυακή σελίδα [lacanonline.com](http://lacanonline.com) παρουσιάζεται - στο πλαίσιο ανάλυσης των κλισέ του Χόλυγουντ - ένα βίντεο από σκηνές του κινηματογράφου στις οποίες παρεισφρέουν έτερα πρόσωπα καθώς ο ηθοποιός κοιτάζει το είδωλό του στον καθρέπτη, φανερώνοντας το ανοίκειο της ενέργειας και πόσο πολύ το έχει χρησιμοποιήσει η κινηματογραφική παραγωγή.



Εικόνα 51. Καρέ από βίντεο στο οποίο εμφανίζονται σκηνές από κινηματογραφικές ταινίες κατά τις οποίες παρεισφρέουν ξένα πρόσωπα καθώς ο ηθοποιός κοιτάζει το είδωλο του στον καθρέπτη (Πηγή: <https://www.lacanonline.com/2013/08/5-lacanian-cinematic-cliches-that-hollywood-loves-iii/>)

Τι είναι αυτό όμως που προσθέτει τον σοκαριστικό παράγοντα σε αυτές τις σκηνές; Μια σύντομη απάντηση με βάση τον Lacan θα ήταν ότι τίθεται υπό αμφισβήτηση η ολότητα της εικόνας του υποκειμένου. Όταν αυτό αποτύχει, όπως φαίνεται στην παραπάνω εικόνα, παράγεται πάντα τρόμος και γι' αυτό το Χόλυγουντ χρησιμοποιεί τόσο πολύ αυτή την λειτουργία. Εξάλλου σύμφωνα πάλι με τον Lacan στην παρουσίαση στη Βρετανική Ψυχο-Αναλυτική Εταιρεία στις 2 Μαΐου 1951 «η ψευδαίσθηση της ενότητας, στην οποία ο άνθρωπος πάντα ανυπομονεί για αυτοκυριαρχία συνεπάγεται διαρκή κίνδυνο να επιστρέψει ξανά στο χάος από το οποίο ξεκίνησε. Κρέμεται πάνω από την άβυσσο μιας ζαλισμένης συγκατάθεσης στην οποία μπορεί κανείς να δει την ίδια την ουσία του Άγχους».<sup>57</sup>

Η σκιά-είδωλο, ως διπλότυπο, μπορεί να αποτελέσει σημείο ανάγνωσης «δυσανάγνωστων» εικόνων όπως στην περίπτωση του **Lee Friedlander** με εργαλείο ερμηνείας τις θεωρίες του Jacques Lacan και του Homi Bhabha.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup><https://www.lacanonline.com/2013/08/5-lacanian-cinematic-cliches-that-hollywood-loves-iii/>  
(προσπελάστηκε στις 27/6/2022)

<sup>58</sup>Bowyer, Surya. "Seeing double: the subject of vision in Lee Friedlander's self-portraiture", *photographies*, 13:3, 323-339, 2020



Εικόνα 52. Lee Friedlander, Tallahassee, Florida 1969, gelatin silver print, 1969



Εικόνα 53 Lee Friedlander, Madison, Wisconsin 1966, gelatin silver print, 1966

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### 3.1. Η καταγραφή του αστικού περιβάλλοντος.

Όπως αναφέρει ο Frederic Gros όταν βγαίνουμε για να πάμε κάπου αλλού, το έξω είναι αυτό που χωρίζει το εδώ με το εκεί, είναι ένα εμπόδιο. Όμως υπάρχουν φορές που το έξω παίρνει τη μορφή εκδρομής και τότε δεν συνιστά μετάβαση αλλά στοιχείο σταθερότητας. Σε κάθε περίπτωση, είναι ένας χώρος που καταλαμβάνει χρόνο.<sup>59</sup> Υπό αυτό το πρίσμα η πόλη συνδέθηκε με την περιπλάνηση ήδη από τις απαρχές του προηγούμενου αιώνα, π.χ. όταν ο πλάνητας (*Flaneur*) του Baudelaire περιπλανάται άσκοπα στους δρόμους του Παρισιού. Αργότερα το κίνημα των Καταστασιακών εκφράζει την περιπλάνηση μέσα στον αστικό ιστό και το ψυχικό αποτύπωμα αυτής (ψυχογεωγραφία).

Το πρακτικό μέρος της πτυχιακής αυτής εργασίας δεν έχει ως στόχο την περιπλάνηση μέσα στον αστικό ιστό αφ' εαυτή, αλλά ο χώρος (με τα χαρακτηριστικά που του αποδίδουν τα ανθρώπινα τεχνουργήματα που τον ορίζουν) αντιμετωπίζεται ως κεντρικό στοιχείο του πολιτισμού μας. Εξάλλου σημαντικό μέρος της «τέρψης και του δυναμισμού που χαρακτηρίζουν τις

---

<sup>59</sup>Gros, Frederic, *Περπατώντας*, εκδόσεις Ποταμός, Αθήνα, 2015, σελ. 49-50

πόλεις προκύπτει από τη χωρική ακαταστασία τους».<sup>60</sup> Ο Michel Foucault αναφέρει ότι η σημερινή εποχή θα μπορούσε να θεωρηθεί περισσότερο εποχή του χώρου. Θεωρεί ότι σήμερα ο κόσμος βιώνεται λιγότερο διαμέσου του χρόνου και περισσότερο ότι αποτελεί ένα «δίκτυο που ενώνει σημεία και υφαίνει τον ιστό του».<sup>61</sup>

Ωστόσο ο Ben Wilson, ο οποίος έχει ασχοληθεί ενδελεχώς με την ιστορία το παρόν και το μέλλον των πόλεων, θεωρεί ότι «πρέπει να βιώσεις μια πόλη με τις αισθήσεις σου –να κοιτάξεις, να οσμιστείς, να αγγίξεις, να διαβάσεις και να φανταστείς– για να την καταλάβεις στο σύνολό της».<sup>62</sup> Καθώς ιστορικά ο άνθρωπος δομεί διαρκώς το αστικό περιβάλλον, ταυτόχρονα εμφανίζεται δέσμιος αυτού: πρέπει να εφευρίσκει τρόπους για να ανταπεξέλθει και να ξεπεράσει τις δυσκολίες και τους περιορισμούς που το αστικό κατασκεύασμα του θέτει. Σύμφωνα με τον ίδιο,

*Η αλληλεπίδραση μεταξύ του δομημένου περιβάλλοντος και των ανθρώπων βρίσκεται στην καρδιά της αστικής ζωής (...) οι πόλεις είναι εξίσου συναρπαστικές και ακατάληπτες. Με την ομορφιά και την ασχήμια, τη χαρά και τη θλίψη και με το άτακτο και χαοτικό εύρος της πολυπλοκότητας και των αντιθέσεών τους, οι πόλεις είναι ένας ζωγραφικός πίνακας της ανθρώπινης φύσης, με όλα τα αξιαγάπητα και τα αξιομίσητα σε ίση ποσότητα. Είναι ρευστές περιοχές, σε μια αέναη διαδικασία αλλαγής και προσαρμογής. Την αστάθειά τους την κρύβουν πίσω από επιβλητικά κτίρια και τοπόσημα, αυτό είναι βέβαιο· αλλά γύρω από αυτά τα σύμβολα μονιμότητας περιστρέφεται αμείλικτη η αλλαγή.<sup>63</sup>*

---

<sup>60</sup>Wilson, Ben. *Metropolis. Η ιστορία των πόλεων, της μεγαλύτερης ανακάλυψης του ανθρώπου*, Δίοπτρα, 2022, σελ. 24

<sup>61</sup>Foucault, Michel, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, Πλέθρων, 2012, σελ. 255

<sup>62</sup>Wilson, Ben. *Metropolis. Η ιστορία των πόλεων, της μεγαλύτερης ανακάλυψης του ανθρώπου*, Δίοπτρα, 2022, σελ. 25

<sup>63</sup>Ως ανωτέρω



### 3.2. Η ανάδειξη του τετριμμένου και του καθημερινού.

Στην παρούσα εργασία το αποτύπωμα του ανθρώπινου πολιτισμού στο χώρο ανιχνεύεται με αντίστοιχο τρόπο με αυτόν που ορίστηκε μέσα από την έκθεση *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape* (1975) την οποία επιμελήθηκε ο William Jenkins στο μουσείο George Eastman στο Rochester της Νέας Υόρκης. Στα πλαίσιο της έκθεσης χώροι στάθμευσης, προαστιακές κατοικίες και αποθήκες απεικονίστηκαν με αυστηρή λιτότητα, σχεδόν με τον τρόπο που οι πρώτοι φωτογράφοι τεκμηρίωσαν το φυσικό τοπίο.<sup>64</sup> Η Liz Wells αναφέρει ότι υπονοούνταν μια κοινωνική και περιβαλλοντική αμφισβήτηση που δεν περιέχονταν στον αμερικανικό φουρμαλισμό.<sup>65</sup> Ενώ σύμφωνα με τον Ηρακλή Παπαιωάννου οι Becher δεν φωτογραφίζουν μνημεία, αλλά αντίθετα μνημειοποιούν μέσω της απεικόνισης τα βιομηχανικά αυτά κτίσματα.<sup>66</sup> Κάτι που κατά τη γνώμη μου ισχύει και για τους υπόλοιπους συμμετέχοντες στην έκθεση.

Η Charlotte Cotton αναφέρει για την έκθεση:

ήταν μία πρώιμη προσπάθεια για τον επαναπροσδιορισμό της τοπογραφικής και αρχιτεκτονικής φωτογραφίας σε σχέση με τις επιπτώσεις της σύγχρονης αστικοποίησης και βιομηχανοποίησης. Χαρακτηριστικό στοιχείο αποτέλεσε η ανάδειξη του τετριμμένου και του καθημερινού σε κεντρικό στοιχείο της θεματολογίας.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup>Tate, "New Topographics", <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/new-topographics> (προσπελάστηκε στις 10/8/2022)

<sup>65</sup>Wells, Liz, *Photography. A Critical introduction*, 5th edition, Routledge, 2015, σελ. 322

<sup>66</sup>Papaioannou, Hercules. "This is the time. And this is the record of the time: A post-modern photographic Grand Tour", *Punctum*, 5(2): 182-194, 2019, σελ. 184

<sup>67</sup>Cotton, Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art*, Thames & Hudson, 2004, σελ. 83



*Εικόνα 54. John Schott, Untitled (from Route 66 Motels), 1973*

Η παραπάνω εικόνα, δεν παρουσιάζει απλά το «τετριμμένο και καθημερινό», αλλά εμφανίζει μια πιθανή αναφορά στο ανοίκειο που προκαλείται κυρίως από την εμφάνιση του μπροστινού τμήματος του αυτοκινήτου που προβάλλει από το σκοτάδι (μία νότα μυστηρίου) ως φρουρός ή ζώο έτοιμο να βγει από τη φωλιά του. Την αίσθηση αυτή επιτείνει η ανθρώπινη φιγούρα που λείπει μεν αλλά φορτίζει την καρέκλα.



Εικόνα 55. Frank Gehlke, *Landscape, Los Angeles*, 1974

Σε αντιστοιχία με την παραπάνω έκθεση, η παρούσα εργασία εστιάζει στο τεχνητό, στο ανθρώπινο αποτύπωμα στο χώρο, ακόμη και στην πιο ευτελή και τετριμμένη εκδοχή του. Ιδιαίτερη επιρροή έχει ασκήσει το φωτογραφικό λεύκωμα ενός από τους καλλιτέχνες που έλαβαν μέρος στην έκθεση, του **Robert Adams**, *The New West* (1974). Η παλαιά αμερικανική Δύση έχει σχεδόν εκλείψει. Η *Νέα Δύση* είναι ένα φωτογραφικό δοκίμιο γι' αυτό που ήρθε να γεμίσει το κενό φυσικό τοπίο: αυτοκινητόδρομοι, πολυκατοικίες, επαγγελματικά κτίρια και πινακίδες.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup>Steidl, "Robert Adams, The New West", <https://steidl.de/Books/The-New-West-0923354061.html> (προσπελάστηκε στις 10/7/2022)



Εικόνα 56. Robert Adams, *Colorado Springs*, 1974, Από το λεύκωμα *The New West*, σελ.52

Στο έργο του Robert Adams το ανοίκειο είναι πάντοτε παρόν. Αναδύεται μέσα από την καθημερινότητα και την λεπτομερή παρατήρηση του χώρου. Σύμφωνα με τον Tod Papageorge:

το χωρίς λεζάντα/τίτλο εξώφυλλο του *What We Bought*<sup>69</sup> μπορεί να θεωρηθεί όχι μόνο ως αναπαράσταση του «νέου κόσμου» που το βιβλίο του τόσο δυναμικά κατασκευάζει, αλλά και ως φόρος τιμής στην ακατέργαστη περιγραφική ενέργεια της ίδιας της φωτογραφίας και της ιδιοφυΐας του μέσου να δημιουργεί ανοίκειες εικόνες που εμφανίζονται ούτως ή άλλως στην

<sup>69</sup> Πλήρες τίτλος *What We Bought: The New World: Scenes from the Denver Metropolitan Area, 1970-1974*

εκτύπωση του φιλμ για να εκπλήξουν και να διδάξουν τους φωτογράφους.<sup>70</sup>



Εικόνα 57. Robert Adams, *Frame for a tract house. Colorado Springs, 1974*, Από το λεύκωμα *The New West*, σελ.26

Το φωτογραφικό λεύκωμα του **Stephen Shore**, *Uncommon Places* (1982) εστιάζει σε μια «άλλη» όψη του κοινότοπου αστικού και περιαστικού τοπίου της Αμερικής με τους κανόνες της νέας τοπιογραφίας, στην οποία παρεμπιπτόντως συμμετείχε και ο Shore.

---

<sup>70</sup> Papageorge, Tod, Tod Papageorge on Robert Adams: “The Missing Criticism – What We Bought”, <https://americansuburbx.com/2011/07/robert-adams-missing-criticism-what-we.html> (προσπελάστηκε στις 10/8/2022)



Εικόνα 58. Stephen Shore, *West Fourth Street, Little Rock, Arkansas*, October 5, 1974, Από το λεύκωμα *Uncommon Places* (1982) σελ.84



Εικόνα 59. Stephen Shore, *Natural Bridge, New York*, July 31, 1974, Από το λεύκωμα *Uncommon Places* (1982) σελ.48

### 3.3. Η ετεροτοπία και η άδεια πόλη

Η πόλη μέσα στην οποία ζούμε και κινούμαστε κάποιες φορές αποκαλύπτεται ξένη, αλλότρια, ανοίκεια (πρόσφατο παράδειγμα η ψυχική φόρτιση του ανθρώπου λόγω της πανδημίας και της συνακόλουθης απαγόρευσης κυκλοφορίας που δημιούργησε σε πολλούς κατοίκους των μεγάλων αστικών κέντρων δυσάρεστη ψυχολογία). Κάτω από αυτό το πρίσμα, αναδεικνύονται τοπογραφικά σημεία *μη-τόπων*, υπό την έννοια που εισήγαγε ο Augé: ως μέρη διαμετακομιστικά στα οποία ο σύγχρονος άνθρωπος περνά χωρίς να συνδέεται μαζί τους. Άλλα σημεία της πόλης ορίζουν αυτό που Foucault ονόμασε *ετεροτοπίες*, δηλαδή χώρους του «έτερου», του άλλου. Είναι με κάποιον τρόπο διαφοροποιημένοι/έτεροι χώροι από τους συνήθεις, είναι χώροι όπου κυριαρχεί το διαφορετικό, η απομάκρυνση, χώροι εκτός κανονικότητας.

Υπό αυτήν την έννοια το έργο του **Duane Michals**, *Empty New York* (1964) παρουσιάζει μία άλλη όψη της Νέας Υόρκης: άδεια, ανοίκεια. Ακριβώς αυτή η απουσία του υποκειμένου αναδεικνύει το τεχνητό, το ανθρώπινο δημιούργημα και με αυτό τον τρόπο πιθανόν να υπογραμμίζεται μια άλλη διάσταση της πραγματικότητας, μια άλλη διάσταση της καθημερινότητας. Εξάλλου η Linda Benedict-Jones (επιμελήτρια της έκθεσης του Michals το 2014 στο Carnegie Museum of Art in Pittsburgh) θεωρεί ότι ο Michals μας πηγαίνει σε μέρη που δεν είχαμε προγραμματίσει να επισκεφτούμε, όμως όταν πάμε εκεί μαζί του το περιβάλλον είναι παράξενα οικείο.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup>Durón, Maximiliano, "Duane Michals's 1960s 'Empty New York' Series Is More Relevant Than Ever", <https://www.artnews.com/feature/duane-michals-empty-new-york-photo-series-1202683013/> (προσπελάστηκε στις 10/7/2022)



Εικόνα 60. Duane Michals, Από τη σειρά *Empty New York* (1964)



Εικόνα 61. Duane Michals, Από τη σειρά *Empty New York* (1964)



Σύμφωνα με τον Foucault τα μουσεία και οι βιβλιοθήκες είναι ετεροτοπίες του χρόνου που συσσωρεύεται επ' άπειρον. Χαρακτηριστικά αναφέρει

η ιδέα να συσσωρευτούν τα πάντα, να συγκροτηθεί ένα είδος γενικού αρχείου, η βούληση να κλειστούν σε ένα τόπο όλοι οι χρόνοι, όλες οι εποχές, όλες οι μορφές, όλα τα γούστα, η ιδέα να συγκροτηθεί ένας τόπος όλων των χρόνων που να βρίσκεται ο ίδιος έξω από τον χρόνο και προστατευμένος από την διάβρωσή του, το σχέδιο να οργανωθεί έτσι ενός είδους διηλεκτικής και απεριόριστη συσσώρευση του χρόνου σε έναν αμετακίνητο τόπο, ε όλα αυτά ανήκουν στη νεωτερικότητα μας.<sup>72</sup>

Ο **Abraham Adams** δημιουργεί το φωτογραφικό λεύκωμα *Nothing in MoMA*, 2018 <sup>73</sup> όπου παρουσιάζει μια σειρά φωτογραφιών που τραβήχτηκαν στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης στο Μανχάταν στο οποίο δεν υπάρχουν έργα τέχνης, γραπτά-λέξεις ή άνθρωποι. Όπως αναφέρει ο ιστορικός τέχνης David Joselit

...δεν υπάρχει τίποτα. Τίποτα στο MoMA. Αυτό είναι ιλιγγιώδες και παράξενο και λάθος. Αυτό που βλέπουμε στις εικόνες του τίποτα του Abraham Adams είναι μια σημειωτική των ορθοστατών και των ξύλινων πατωμάτων (...) ότι αυτό το άδειο, μειλίχιο πουθενά είναι πάντα εκεί, μια γραμματική που οργανώνει και προστατεύει τη σκηνή. (...) Ο Adams παίρνει αυτά τα σημεία φυγής και τα κάνει εικόνες. Αυτοί οι άδειοι τοίχοι μοιάζουν με πίνακες ζωγραφικής! Γραμματική ή εικόνα, υποδομή ή προϊόν; Αυτό είναι ένα ερώτημα που προκαλεί αυτό το έργο, αλλά όχι, τελικά, η ουσία του. Αυτό που έχει σημασία είναι η ανακάλυψη ενός αλλού – ενός άλλου σημείου προσοχής

---

<sup>72</sup>Foucault, Michel, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, Πλέθρων, 2012, σελ. 266

<sup>73</sup>Adams, Abraham. *Nothing in MoMA*, Punctum Books, 2018

που βρίσκεται απαραίτητο στην καρδιά του 'εργοστασίου της προσοχής' του μουσείου.<sup>74</sup>

Το άδειο μουσείο είναι λάθος γιατί ο χρόνος σταματά να συσσωρεύεται, γιατί διαστρέφεται η λειτουργική του δομή. Και αποκαλύπτεται μια νέα ύπαρξη, αυτή καθ' αυτή η εγκατάσταση. Νομίζω ότι ο Abraham Adams στο έργο του αυτό πιο πολύ θέτει ερωτήματα παρά δίνει απαντήσεις. Μπορεί να σταθεί μόνο του το μουσείο; Έξω και πέρα από τα έργα που φιλοξενεί; Προσδιορίζεται από την τέχνη που εκθέτει; Αποτελεί τη σταθερά στη διαρκή εναλλαγή των εκθέσεων; Τι συμβαίνει εν τέλει όταν παύει το μουσείο να βρίσκεται έξω από τον χρόνο, όταν παύει να προστατεύεται από την διάβρωσή του χρόνου;



Εικόνα 62. Abraham Adams, Από τη σειρά *Nothing in MoMA*, 2018

---

<sup>74</sup> Joselit, David. Εισαγωγή στο Abraham Adams. *Nothing in MoMA*, Punctum Books, 2018, σελ. 10-11



Εικόνα 63. Abraham Adams, Από τη σειρά *Nothing in MoMA*, 2018

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

### 4.1. Παραγωγή φωτογραφιών με χρήση του διπλασιασμού ως εργαλείο προσωπικής έκφρασης

Η παρούσα εργασία δανείζεται την προσέγγιση των προαναφερόμενων φωτογραφικών ενοτήτων *Nothing in MoMA* και *Empty New York*, προσπαθώντας να λειτουργήσει τόσο ως ένα εικαστικό δοκίμιο για τη φαινομενολογία των αστικών γειτονιών, όσο και ένα σκηνικό παράσταση. Η εργασία, σχεδιάζει και φιλοξενεί μια *χορογραφία* διπλότυπων, στην οποία ουσιαστικά ένας εννοιολογικός περιορισμός γίνεται το μέσο για να δει και να περιηγηθεί ο θεατής σε έναν χώρο που συστήνεται προς θέαση..

Ήδη από τα αρχικά στάδια της φωτογραφικής διαδρομής που ακολουθήθηκε, διαφάνηκε ότι η αναζήτηση του διπλού στο αστικό τοπίο ως αυτοσκοπός θα μπορούσε να οδηγήσει σε ένα στείρο φορμαλισμό. Εξάλλου από την αφετηρία-περίοδο της παλαιότερης εργασίας όπου το διπλό αναδύθηκε λόγω ψυχολογικής φόρτισης της επερχόμενης γέννησης παιδιού, έως σήμερα που ο παράγοντας αυτός έχει εκλείψει, η αποτύπωση του διπλού έχει γίνει συνειδητή πλέον πρακτική. Σε αυτό το σημείο η θεώρησή μου συνέπεσε ακριβώς με την άποψη της φωτογράφου (και μητέρας) Δομίνας Αποστολίδου για τις εικόνες μου, η οποία είναι ότι ναι μεν ξεκινάμε βλέποντας μια

μικρογραφία μας στο παιδί μας, αλλά η πραγματικότητα όσο περνάει ο καιρός μας διαφεύδει και μας εκπλήσσει. Έτσι η απεμπλοκή από την απόλυτη επανάληψη ενός Ομοίου στοιχείου (που μπορεί να δημιουργήσει εγκλωβισμό) και μια πιο ελεύθερη λήψη παρόμοιων στοιχείων που ενδεχομένως να έχει ενδιαφέρον φωτογραφικά, μπορεί να οδηγήσει στην ανακάλυψη εικόνων που εμπεριέχουν μια δυναμική, συχνά μη λεκτικά διατυπώσιμη -και μάλιστα δίχως με μια επαναλαμβανόμενη ιδέα στο περιεχόμενο των εικόνων.<sup>75</sup>

Συνακόλουθα η φωτογραφική πρακτική που ακολουθήθηκε συντέθηκε ως το σύνολο τακτικών, δηλαδή αποτέλεσε το καθρέφτισμα του «ψαξίματός» στον αστικό ιστό, μέσω υποθεματικών. Η προσέγγιση αυτή του κατακερματισμού του θέματος δεν είναι πρωτόγνωρη αλλά έχει συμβεί με παρόμοιο τρόπο και σε άλλες πρακτικές φωτογράφισης, όπως είναι αυτή του Harry Nankin στο *Gathering Shadows: landscape, photography and the ecological gaze* στην οποία ο φωτογράφος φωτογραφίζει τις δυο βασικές τοποθεσίες που επιλέγει με άλλη πρακτική κάθε φορά, ώστε να προσεγγίσει το θέμα του -τη διερεύνηση της «τραγικής» ποιητικής οπτικής μιας σκεπτικιστικής «οικολογικής ματιάς» σε μια εποχή οικολογικής κρίσης.<sup>76</sup>

Σε αυτή τη βάση, φωτογραφήθηκε το -κυρίως στερημένο από την ανθρώπινη παρουσία- αστικό τοπίο, με κύριο συστατικό της κάθε προσέγγισης τα εξής: 1. το όσο πιο πιστά Διπλότυπο, 2. παραλλαγές της όψης του Διπλού, 3. πρόσληψη θέματος βάση αίσθησης, 4. διερεύνηση σχέσης ομοειδών στοιχείων.

---

<sup>75</sup> Αποστολίδου, Δομίνα. Προσωπική επικοινωνία με τη φωτογράφο με επιστολή αλληλογραφίας, 18/08/2022

<sup>76</sup> Nankin, Harry, "Gathering Shadows: landscape, photography and the ecological gaze", Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, RMIT University, 2015

## 1. Το όσο πιο πιστά Διπλότυπο



Εικόνα 64. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022

Οι φωτογραφίες αυτής της υποενότητας προκύπτουν από την παρατήρηση του θέματος από μακριά, μετωπικά, ψύχραιμα, δίχως καν να δομώ αυστηρά τα όρια του κάδρου (τι είναι σημαντικό και τι όχι απέναντί μου), αλλά ούτε αξιώνοντας το κλικ στην κορύφωση της δράσης (τι συμβαίνει, επίσης απέναντι). Κοιτώ απλά προς τα εκεί, όπου βρίσκονται παρεμπιπτόντως και διπλότυπα. Αφήνω να αναδειχθεί η πόλη ως σκηνικό θεάτρου/παράστασης εγγενώς χωρίς να το επιδιώξω. Προσπαθώ να καταγράψω την πόλη σαν σκηνικό, κάποιες φορές σα να βρίσκομαι στη θέση του συνοδηγού ενός αυτοκινήτου που κινείται στις άδειες αστικές οδούς.



Εικόνα 65. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022

Συχνά δίνω έκταση χώρου στο κάτω μέρος της εικόνας (foreground), σαν να αφήνω τον θεατή να διασχίσει το χώρο προς τα μέσα, να κινηθεί, να δράσει, να σχετιστεί με τα στοιχεία του φόντου (background). *Να πραγματοποιήσει αυτό που εγώ δεν κάνω.*



Εικόνα 66. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022



*Εικόνα 67. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022*



*Εικόνα 68. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022*



## **2. Παραλλαγές της όψης του Διπλού**

Σε αυτή την υποενότητα παρουσιάζονται τα διπλά στοιχεία σε ομάδες ή διαφοροποιημένη μορφή. Σπάω την δέσμευση του πανομοιότυπου και διερευνώ τις διάφορες εκφάνσεις και λεπτές διαφοροποιήσεις ενός στοιχείου που επαναλαμβάνεται τροποποιημένο. Σα να αναπτύσσεται και να αποκλίνει. Σαν να ψάχνει να βρει την μοναδικότητά του σε σχέση με το σωσία του.



*Εικόνα 69. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022*



Εικόνα 70. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022



*Εικόνα 71. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022*



Εικόνα 72. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022

### 3. Πρόσληψη θέματος βάση αίσθησης

Σε αντίθεση με τη διανοητική κατάσταση στην οποία ένα άτομο αναγνωρίζει κάτι, μπορεί να σκεφτεί/στοχαστεί πάνω σε αυτό και ξέρει πώς να το αντιμετωπίσει (comprehension), υπάρχει η κατάσταση στην οποία το άτομο αντιλαμβάνεται μεν κάτι με τις αισθήσεις του, αλλά δεν μπορεί να το αποσαφηνίσει λογικά (apprehension).

Κάποιες εικόνες, όπως οι παρακάτω, παρουσίασαν μια τέτοια διάσταση, ως παράπλευρη ενότητα από την κεντρική αναζήτηση του διπλού σε στενά όρια. Η υποενότητα αυτή ξεφεύγει από την δέσμευση της αποτύπωσης της σωσίας και αναζητά μια πιο εσωτερική σχέση προσομοίωσης.



Εικόνα 73. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022



*Εικόνα 74. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022*

#### **4. Διερεύνηση σχέσης μεταξύ ομοειδών στοιχείων**

Σε αυτή την ενότητα αναδεικνύεται η συσχέτιση στοιχείων μέσα στο φωτογραφικό κάδρο.



*Εικόνα 75. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022*

Από τη σύνθετη διάταξη και τη συσχέτιση στοιχείων μέσα στο κάδρο προκύπτουν οπτικοί γρίφοι με κάποιο ενδιαφέρον -αισθητικό, σημασιολογικό, ή και συνδυασμός τους. Τέτοιου τύπου εικόνων το «αληθειακό θέμα» (Παπαδημητρόπουλος, 2017) παραμένει αδιευκρίνηστο για την συνείδησή μου, ελπίζοντας σε κάποια βοηθητικά σχόλια περί αυτών από τους θεατές τους να με διαφωτίσουν.



*Εικόνα 76. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022*





Εικόνα 77. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022



Εικόνα 78. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022



Εικόνα 79. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022



Εικόνα 80. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022

Επιπροσθέτως, παραθέτω άλλες τρεις υποθεματικές, που αντιστοιχούν σε προσεγγίσεις κάπως λιγότερο συγγενικές στο αντικείμενο μελέτης μου σε αυτήν την εργασία, ωστόσο τις δοκίμασα και βρίσκω πως πιθανόν να μεταφέρουν κάποια ενδιαφέρονσα πρόταση για μελλοντικούς μελετητές.

### **5. αποφασιστική στιγμή**

Προσεγγίζοντας πιο πολύ τη φωτογραφία δρόμου, δοκίμασα να αναδείξω το διπλασιασμό σε σχέση την κατάλληλη στιγμή λήψης της εικόνας. Να δοκιμάσω αυτό που ο Henri Cartier-Bresson ισχυρίζονταν, ότι δηλαδή η φωτογραφία είναι για αυτόν η ταυτόχρονη, εντός κλάσματος δευτερολέπτου, αναγνώριση της σημασίας ενός γεγονότος και της αυστηρής οργάνωσης των οπτικά αντιληπτών μορφών που το εκφράζουν.<sup>77</sup> Ασφαλώς όμως περιορίζοντας την αποτύπωση της ανθρώπινης παρουσίας στις φωτογραφίες κάτι τέτοιο ήταν πολύ δύσκολο να βρει πρόσφορο έδαφος για να εξελιχθεί.



Εικόνα 81. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022

<sup>77</sup> Cartier-Bresson, Henri. Η Αποφασιστική Στιγμή. Λόγος για τη φωτογραφία, Εκδόσεις ΑΓΡΑ, 2013

Στην παραπάνω εικόνα η λήψη γίνεται ακριβώς τη στιγμή που μια γυναικεία μορφή περνάει ανάμεσα από δέντρα, ευθυγραμμίζοντας σε έναν άξονα πολλαπλά κίτρινα αντικείμενα.

Στην παρακάτω εικόνα, το κλείστρο πυροδοτείται τη στιγμή που τα περιστέρια τοποθετούνται αντικριστά, σχεδόν καθρεφτιζόμενα, και παράλληλα δημιουργώντας ένα ακόμη διπλότυπο –μεταξύ άλλων στο ίδιο κάδρο- μέσα στον αστικό χώρο που αποσπασματικά επιλέγεται εδώ.



Εικόνα 82. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022

## 6. Επισκέπτης

Σε αυτήν την υποενότητα επιχειρήθηκε η έμφαση σε ένα πρωταγωνιστικό στοιχείο –στις παρακάτω εικόνες: ένα λάστιχο σε διάταξη σπирάλ, ένα κιβώτιο, ένα βάζο- που εισέρχεται δυναμικά στο κάδρο, εκμαιεύοντας προεξέχουσα θέση στο περιεχόμενο της εικόνας και επομένως στην δημιουργία σημασίας.



Εικόνα 83. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022



Εικόνα 84. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022



Εικόνα 85. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022

## **7. Αυθύπαρκτα**

Εντελώς οχυρωμένες στην ύπαρξή τους, ακατανόητες σε εμένα οντότητες, που ωστόσο γεμίζουν γοητευτικά το κάδρο. Ακόμη πιο δυσεπίλυτα αινίγματα, με κοινό παρανομαστή τους ίσως την αίσθηση απουσίας, το χνάρι που αφήνει κάποιος/κάτι πίσω του.



*Εικόνα 86. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022*



Εικόνα 87. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022





Εικόνα 88. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022



Εικόνα 89. Γιάννης Θεοδώρου, χωρίς τίτλο, 2022

Στο τέλος της εργασίας παρατίθεται η ενότητα εικόνων «*Mini me / Ξανά εγώ*», 33 επιλεγμένες εικόνες που βάλθηκαν κοντά κοντά, δίχως συγκεκριμένη ακολουθία μεταξύ τους -καθώς δεν προσβλέπουν σε γραμμικής ροής αφήγηση δρώμενου. Δημιουργήθηκαν κατά τα επτά προαναφερόμενα διερευνητικά στάδια στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, και συντάχθηκαν τελικά σε ένα κοινό σώμα δουλειάς που συνομίλησε παράλληλα με τρεις ακροατές: το προφίλ μιας γειτονιάς, τις ανησυχίες ενός δημιουργού και μια απορητική στάση στην σύνθεση των στοιχείων του κάδρου μιας φωτογραφίας.

### **Συμπεράσματα**

Στην παρούσα εργασία αρχικά αναλύθηκε σε θεωρητικό επίπεδο το διπλότυπο σε σχέση με το ανοίκειο και παρουσιάστηκαν παραδείγματα από την αξιοποίηση αυτών στη σύγχρονη αλλά και παλαιότερη φωτογραφική παραγωγή. Ακολούθησε η παρουσίαση των φωτογραφιών που δημιουργήθηκαν στο πλαίσιο της, χωρισμένες σε ενότητες ανάλογα με την μέθοδο/πρόθεση λήψης. Η εργασία ξεκίνησε όπως έχει αναφερθεί στον Πρόλογο και την Εισαγωγή της παρούσης με σκοπό να δημιουργηθούν φωτογραφίες που θα περιλάμβαναν το διπλό ως εργαλείο ανάλυσης της άδειας πόλης, αλλά και ως δημιουργική εξωτερίκευση μιας πηγαίας, εσωτερικής ανάγκης.

Όσο όμως ασχολούμουν με την εργασία και ταυτόχρονα μεγάλωνε το παιδί μου, αποκαλύπτοντας τις ιδιαιτερότητές του και την μοναδικότητα της προσωπικότητάς του, τόσο η ανάγκη για «αυθόρμητη» παραγωγή διπλότυπων στις εικόνες μειώνονταν. Η αποτύπωση του Ομοίου άρχισε να μετατρέπεται σε συνειδητή άσκηση, παρά να αποτελεί μια εσωτερική παρόρμηση. Ψάχνοντας αρκετά για το που μπορεί να οδηγήσει αυτό το πρότζεκτ και δοκιμάζοντας πολλές εναλλακτικές προσεγγίσεις για το θέμα, κατέληξα στην προσέγγιση του θέματος μέσα από τη δημιουργία υποενοτήτων για την κάθε μια διαφορετική προσέγγιση (σε αντιστοιχία μεθοδολογικά με το *Gathering Shadows* του Harry Nankin).

Σε ένα ποιητικό σκεπτικό, ανάλογο με αυτό που ισχυρίστηκε ο Alexander Brattell στο φωτογραφικό λεύκωμα *Two lamp posts*, απεικόνισα φωτογραφικά και συγκέντρωσα σε ένα μέρος την παρουσία του διπλότυπου στο αστικό τοπίο, προκειμένου με αυτό τον τρόπο να σταματήσει η συνειδητή πλέον αναζήτησή του παντού γύρω μου -όπως έκλεισε πλέον και ο «προβληματισμός» περί διπλασιασμού που δημιούργησε την δεδομένη χρονική περίοδο η επικείμενη έλευση του παιδιού μου.

Για αυτόν το λόγο στις εικόνες του «*Mini me / Ξανά εγώ*» έχουν περιληφθεί και κάποιες φωτογραφίες που δεν παρουσιάζουν διπλότυπα, οι οποίες αποτελούν μια από τις οδούς εξέλιξης όλης της αναζήτησης. Μιας δημιουργικής πορείας που με μετέφερε εντέλει στην αποτύπωση συσχετισμών στοιχείων πέρα και έξω από τα στενά πλαίσια της επανάληψης του Ομοίου. Το διπλότυπο, δίχως να είναι αυτοσκοπός πλέον αλλά και ούτε εσωτερική ενόρμηση, θεωρώ πως μπορεί να αποτελέσει ένα εργαλείο για την εννοιολογική ανάπτυξη εικόνων και συνάμα ένα εκφραστικό μέσο που επιτρέπει στο ανοίκειο να εισέλθει στην εικόνα, όταν κάτι τέτοιο είναι ζητούμενο.

Μετά το τέλος αυτής της εργασίας λοιπόν ξαναγύρισα στην αρχή; Πιθανόν ναι, αλλά με εμπειριστατωμένη άποψη πια για τη χρήση του διπλότυπου μέσα στο φωτογραφικό κάδρο, τόσο αισθητικά όσο και σημασιολογικά. Έγινε αντιληπτό ότι ακόμη και η απουσία του, σε κάποιες περιπτώσεις, ορίζει την εικόνα μέσα από την έλλειψη του. Η *συνύπαρξη* -εμφανών και λανθάνοντων στοιχείων- τελικά, σε μια ενότητα εικόνων με ή δίχως επαναλήψεις του Ομοίου, μπορεί να ανοίξει ενδιαφέροντες εκφραστικούς δρόμους.

## Βιβλιογραφία / πηγές

- Αλεξοπούλου, Άννα. “Ο σωσίας και οι συνηχήσεις με το ντοστογιεφσκικό διακείμενο στο νεοελληνικό μυθιστόρημα του 20ού αιώνα”, Περιοδικό ΣΤΕΠΑ, Τεύχος 18B, Άνοιξη 2021
- Αποστολίδου, Δομίνα. Προσωπική επικοινωνία με τη φωτογράφο με επιστολή αλληλογραφίας, 18/08/2022
- Βαϊκούση, Έμη,. *Σημείωμα της μεταφράστριάς* στο Freud, Sigmund. *Το ανοίκειο*, εκδόσεις Πλέθρον, 2009
- Δοξιάδης, Κύρκος. *Επίμετρο* στο Freud, Sigmund. *Το ανοίκειο*, μετάφραση Έμη Βαϊκούση, εκδόσεις Πλέθρον, 2009
- Καγγελάρης, Φώτης. «διάλεξη μαθήματος Ψυχολογία Οπτικής Αντίληψης μέσω MS TEAMS», ΠΑ.Δ.Α., 25/11/2020 και 16/12/2020
- Κυβέλου, Ευαγγελία. “J. Lacan. Το στάδιο του καθρέφτη”, Αθήνα, 2007, (διαθέσιμο στο [http://e-psychotherapia.blogspot.com/2010/09/blog-post\\_19.html](http://e-psychotherapia.blogspot.com/2010/09/blog-post_19.html) προσπελάστηκε στις 19/6/2022)
- Μαρκίδου, Νατάσσα. *Φωτογραφία: Κριτικές αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015
- Παπαδημητρόπουλος, Παναγιώτης. *Το θέμα και η φωτογραφία*, University Studio Press, 2017
- Adams, Abraham. *Nothing in MoMA*, Punctum Books, 2018
- Barthes, Roland, *Ο Φωτεινός Θάλαμος - Σημειώσεις για τη Φωτογραφία*, εκδόσεις Κέδρος, 2008
- Bates, David. *Photography and Surrealism. Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I. B. Tauris, 2004
- Batkin, N. “Paul Strand's Photographs in Camera Work”, *Midwest Studies in Philosophy*, Vol. 16, No. 1, 1991
- Beaudin Pearson, Natasha. “Merleau-Ponty and Barthes on Image Consciousness: Probing the (Im)possibility of Meaning”, *Dianoia: The Undergraduate Philosophy Journal of Boston College*, Vol 6 No1, Issue VI, 2019
- Benjamin, Walter. *Little history of Photography* (1931) στο *Selected Writings, Volume 2, 1927-1934*, Translated by Rodney Livingstone and Others, Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith, The Belknap Press of Harvard University Press, 2005

- Biro, Matthew. "From Analogue to Digital Photography: Bernd and Hilla Becher and Andreas Gursky", *History of Photography*, Volume 36, Issue 3, 2012, Pages 353-366
- Bowyer, Surya. "Seeing double: the subject of vision in Lee Friedlander's self-portraiture", *photographies*, 13:3, 323-339, 2020
- Brattell, Alexander, *Two Lamp Posts*, Silverhill Press, Photography Number 2
- Cotton, Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art*, Thames & Hudson, 2004
- Danto, Arthur. *What Art Is*, Yale University Press, 2013
- Durón, Maximiliano, "Duane Michals's 1960s 'Empty New York' Series Is More Relevant Than Ever", <https://www.artnews.com/feature/duane-michals-empty-new-york-photo-series-1202683013/> (προσπελάστηκε στις 10/17/2022)
- Duttlinger, Carolin και Horstkotte, Silke. "Introduction: Weimar Photography in Context, Typology, Sequentiality, Narrativity", *Monatshefte*, Vol. 109, No. 2, 2017
- Foucault, Michel, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, Πλέθρων, 2012
- Freud, Sigmund. *Το ανοίκειο*, μετάφραση Έμη Βαϊκούση, εκδόσεις Πλέθρον, 2009
- Gros, Frederic, *Περπατώντας*, εκδόσεις Ποταμός, Αθήνα, 2015
- İncirlioğlu, C. Güven. "Typologies in photography", *METUJFA*, (14:1-2), 1994
- Johnson, Laurie Ruth. *Aesthetic anxiety. Uncanny symptoms in German literature and culture*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, 2010
- Joselit, David. *Εισαγωγή στο Abraham Adams. Nothing in MoMA*, Punctum Books, 2018
- Hutchison, Sharla. "Convulsive Beauty: Images of Hysteria and Transgressive Sexuality: Claude Cahun and Djuna Barnes", *symplekē*, University of Nebraska Press, Volume 11, Numbers 1-2, 2003
- Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan, Book X: Anxiety*, unpublished seminar, 1962 -1963 (Seminar 6: Wednesday, 19 December 1962)
- Lawson, Sheila, "Dopplegangers" Wendy McMurdo interviewed by Sheila Lawson, *Creative Camera*, 1995 (Πηγή:

- <https://wendymcmurdo.com/text/dopplegangers/> προσπελάστηκε στις 2/8/2022)
- Miller, Corey. “The Dream of Reason: On Photographer Francesca Woodman”, *Electric Literature*, 2016 (διαθέσιμο στο <https://electricliterature.com/the-dream-of-reason-on-photographer-francesca-woodman/> προσπελάστηκε στις 2/127/20202022)
- Moody, Rick και Crewdson, Gregory. *Twilight: photographs by Gregory Crewdson*, published by Harry N. Abrams, Second Edition, 2002
- Nankin, Harry, “Gathering Shadows: landscape, photography and the ecological gaze”, Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, RMIT University, 2015
- Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Picador, 2003
- Steidl, “Robert Adams, The New West”, <https://steidl.de/Books/The-New-West-0923354061.html> (προσπελάστηκε στις 10/7/2022)
- Strachey, James. *Editor’s notes* στο Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*, W. W. Norton & Company, 1990
- Papageorge, Tod, Tod Papageorge on Robert Adams: “The Missing Criticism – What We Bought”, <https://americansuburbx.com/2011/07/robert-adams-missing-criticism-what-we.html> (προσπελάστηκε στις 10/8/2022)
- Papaoiannou, Hercules. “This is the time. And this is the record of the time: A post-modern photographic Grand Tour”, *Punctum*, 5(2): 182-194, 2019
- Rank, Otto, *The double. A psychoanalytic study*. University of North Carolina Press, 1971
- Raymond, Claire. *The Photographic Uncanny. Photography, Homelessness, and Homesickness*, Springer International Publishing - Palgrave Macmillan, 2019
- Tanizaki, Junichiro. *In Praise of Shadows*, μετάφραση στα Αγγλικά από T. Harper και E. Seidensticker, Leete’s Island Books, 1977
- Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Mit Press, 1994
- Warren, Lynne (Editor). *Encyclopedia of 20th century photography (Volumes I – III)*, Routledge - Taylor & Francis Group, 1 edition, 2006

Wells, Liz, *Photography. A Critical introduction*, 5th edition, Routledge, 2015  
Wilson, Ben. *Metropolis. Η ιστορία των πόλεων, της μεγαλύτερης ανακάλυψης του ανθρώπου*, Δίοπτρα, 2022

### Πηγές από διαδίκτυο

<https://www.photopedagogy.com/convulsive-beauty.html> (προσπελάστηκε 5/6/2022)

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/voyeurism> (προσπελάστηκε 5/6/2022)

<https://spectrum.ieee.org/automaton/robotics/humanoids/the-uncanny-valley> (προσπελάστηκε στις 10/6/2022)

<http://www.navigatorstheater.com/blog/2017/5/15/the-uncanny-valley> (προσπελάστηκε στις 10/6/2022)

<https://theoutline.com/post/5380/targeted-ad-creepy-surveillance-facebook-instagram-google-listening-not-alone?zd=1&zi=2t23razw> (προσπελάστηκε στις 26/6/2022)

<https://www.britannica.com/topic/animism> (προσπελάστηκε στις 26/6/2022)

<https://nihilsentimentalgia.com/2012/06/25/%E2%94%90-lauren-e-simonutti-%E2%94%94/> (προσπελάστηκε στις 28/6/2022)

<https://www.artforum.com/picks/lauren-e-simonutti-24751> (προσπελάστηκε στις 28/6/2022)

<https://www.theguardian.com/theguardian/2002/apr/06/weekend7.weekend4> (προσπελάστηκε στις 18/12/2020)

<https://publicdelivery.org/diane-arbus-twins/> (προσπελάστηκε στις 26/6/2022)

<https://www.dazeddigital.com/film-tv/article/37626/1/the-untold-story-of-leon-vitali-kubricks-assistant> (προσπελάστηκε στις 26/6/2022)

<https://www.getty.edu/art/collection/person/103KER> (προσπελάστηκε στις 26/7/2022)

<https://www.james-reynolds.com/last-suppers> (προσπελάστηκε στις 26/8/2022)

<http://silverhillpress.co.uk/bookdetail.aspx?id=2> (προσπελάστηκε στις 26/8/2022)

<https://www.lacanonline.com/2013/08/5-lacanian-cinematic-liches-that-hollywood-loves-iii/> (προσπελάστηκε στις 27/6/2022)

Tate, “New Topographics”, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/new-topographics> (προσπελάστηκε στις 10/8/2022)



**"Mini me / Ξανά εγώ"**

































