



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

"ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗ ΜΟΔΑ , ΡΟΛΟΙ ΕΠΙΒΟΛΗΣ
ΜΙΑΣ ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΙΚΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ "

"WOMAN IN FASHION : IMPOSITION OF ROLES
BY A STEREOTYPICAL SOCIETY"

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Παπαβασιλείου Ειρήνη – Ευσταθία (ΑΜ 12058)

Επιβλέπων καθηγητής: Θωμόπουλος Κωσταντίνος, Λέκτορας

Αθήνα, Φεβρουάριος

Επιβλέπων καθηγητής και μέλος της εξεταστικής επιτροπής:

ΘΩΜΟΠΟΥΛΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ



Μέλος της εξεταστικής επιτροπής:

ΤΣΙΝΑΡΟΓΛΟΥ ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ

Aristeidis
Tsinaroglou

Digitally signed by
Aristeidis Tsinaroglou
Date: 2021.03.08
23:41:50 +02'00'

Μέλος της εξεταστικής επιτροπής:

ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ



Υπεύθυνη Δήλωση

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Παπαβασιλείου Ειρήνη Ευσταθία του Αθανασίου, με αριθμό μητρώου 51812058 φοιτήτρια του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

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

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

Η δηλούσα



Η Ειρήνη Ευσταθία Παπαβασιλείου

Περίληψη

Στην παρούσα πτυχιακή εργασία θα εξετάσω την απεικόνιση της γυναίκας στον κόσμο της μόδας και τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώθηκε αυτή η απεικόνιση, ως απότοκο του κυρίαρχου ανδρικού βλέμματος.

Θα ασχοληθώ επίσης με τους τρόπους επιβολής των στερεότυπων ρόλων στην γυναικεία απεικόνιση και την επίδραση που έχει αυτή η απεικόνιση, όπως για παράδειγμα την αντικειμενοποίηση της γυναίκας και το ρόλο της ως διαθέσιμο παθητικό αντικείμενο κατάλληλο να ικανοποιεί τις ανδρικές σεξουαλικές φαντασιώσεις.

Θα παρουσιαστεί και θα αναλυθεί δουλειά φωτογράφων που υπήρξαν ιδιαίτερα επιδραστικοί στον χώρο της μόδας και επίσης θα παρουσιάσω την ιδέα μου και την υλοποίησή της.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	σ. 6
Η εικονογραφική αναπαράσταση της γυναίκας στο δυτικό κόσμο	σ. 7
Σύντομη ιστορία της φωτογραφίας μόδας	σ. 14
Η εικόνα του "Άλλου"	σ. 19
Πρότυπα ομορφιάς	σ. 22
Σεξουαλικότητα και Αντικειμενοποίηση	σ. 25
Ανάλυση ιδέας	σ. 36
Υλοποίηση - Τεχνικές Επιλογές	σ. 38
Συμπεράσματα	σ. 40
Βιβλιογραφία	σ. 41
Παράρτημα Φωτογραφιών	σ. 42

Εισαγωγή

Η γυναίκα έχει απεικονιστεί κατά τη διάρκεια των αιώνων κυρίως μέσα από την αντρική ματιά. Ήταν και δυστυχώς εξακολουθούν να παραμένουν αρκετά λιγότερες από τους άντρες, οι γυναίκες καλλιτέχνιδες και φωτογράφοι που κατορθώνουν να σπάσουν το λεγόμενο "glass ceiling" (γυάλινο ταβάνι) και να διακριθούν.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η γυναίκα σχεδόν πάντα βρίσκεται σε μειονεκτική θέση σε ότι αφορά την αναπαράστασή της, καθώς αυτή γίνεται κάτω από το βλέμμα του κυρίαρχου αρσενικού και με σκοπό να ανταποκριθεί στα στερεότυπα της κοινωνίας για εκείνη, όπως το γεγονός ότι είναι παθητικός δέκτης απέναντι στον άντρα που είναι ο ενεργητικός δότης. Βεβαίως εκτός από τη γυναίκα, και διάφορες άλλες ομάδες ανθρώπων αντιμετωπίζονται με μειονεκτικούς όρους, όπως Α.Μ.Ε.Α., άτομα της L.B.G.T.Q.+ κοινότητας, παχύσαρκοι κ.λπ.

Παρά το γεγονός ότι η γυναίκα έχει ίσα δικαιώματα και υποχρεώσεις με τον άντρα, ακόμη και σήμερα, η σεξιστική κουλτούρα που υποβόσκει στην κοινωνία είναι παρούσα και στην φωτογραφία. Δεν θα μπορούσε να είναι αλλιώς. Σε μια ιδεατή κοινωνία όπου η γυναίκα ή ο όποιος "άλλος" αντιμετωπίζονταν πραγματικά επί ίσοις όροις, θα απεικονίζονταν και επί ίσοις όροις.

Η παρούσα πτυχιακή μετά από μια σύντομη αναδρομή στην απεικόνιση της γυναίκας στις εικαστικές τέχνες και στην ιστορία της μόδας, ασχολείται με την επιβολή των στερεότυπων στην φωτογραφία μόδας και εξετάζει κάτω από ποιές συνθήκες τα στερεότυπα αυτά ανατρέπονται. Παρουσιάζεται η δουλειά γνωστών φωτογράφων μόδας, από την δημιουργία του είδους έως τις μέρες μας, αναλύεται η ιδέα και εξηγείται ο τρόπος με τον οποίο υλοποιήθηκε.

Η εικονογραφική αναπαράσταση της γυναίκας στο δυτικό κόσμο

Από την παλαιολιθική κιάλας εποχή, υπάρχουν αναπαραστάσεις της γυναίκας, οι οποίες αλλάζουν, όπως και οι ρόλοι της, διαμέσου των αιώνων. Θα τη συναντήσουμε ως θεά, βασίλισσα, μητέρα, μούσα, παρθένα, εργαζόμενη, καλλιτέχνη, νοικοκυρά κ.α.

Το παλαιότερο γυναικείο ειδώλιο που διασώζεται είναι αυτό της Αφροδίτης του Βίλεντορφ (25000-20000 π.Χ.), ένα γλυπτό ύψους 11 εκατοστών, από ασβεστόλιθο. Στα γλυπτά της προϊστορικής εποχής τα φυσικά χαρακτηριστικά και τα αναπαραγωγικά όργανα ήταν συνήθως υπερβολικά καθώς θεωρούνταν μορφές γονιμότητας.



Venus of Willendorf, Μουσείο Φυσικής Ιστορίας Βιέννης, Αυστρία

Διατρέχοντας τους αιώνες φτάνουμε στη Μέση Ανατολή και στην Αίγυπτο όπου μεγάλο μέρος της Τέχνης δημιουργήθηκε κυρίως για θρησκευτικούς σκοπούς.



Lady Sennuwy, Αίγυπτος, 1971–1926 π.Χ. Μουσείο Καλών Τεχνών, Βοστώνη, Η.Π.Α.

Στην αρχαία Ελλάδα, στον κυκλαδικό και στον μινωικό πολιτισμό, και μετά στην κλασική εποχή και στην αρχαία Ρώμη συναντάμε εξιδανικευμένες θεές και μυθολογικούς χαρακτήρες, αλλά και κοινές θνητές.



Γυναικείο ειδώλιο, Κυκλάδες 2.800-2.300 π.Χ.
Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, Αθήνα



Θεά των όφεων, Κνωσός 1.600 π.Χ.
Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου



Νίκη της Σαμοθράκης, 220-190 π.Χ.
Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι, Γαλλία



Αφροδίτη της Μήλου, 150-50 π.Χ.
Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι, Γαλλία

Στην βυζαντινή Τέχνη θα δούμε ψηφιδωτά και τοιχογραφίες που αναπαριστούν κυρίως βασίλισσες και την Παρθένο, ενώ η Ρομανική και η Γοτθική Τέχνη δεν έχουν να επιδείξουν αντίστοιχης αξίας έργα.

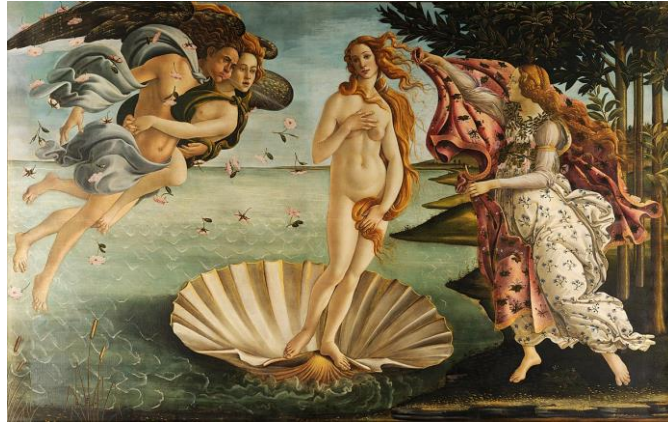


Η Αυτοκράτειρα Θεοδώρα και οι ακόλουθοί της, 547 μ.χ. περίπου, ψηφιδωτό, Αγ. Βιτάλιος, Ραβέννα, Ιταλία



Ένθρονη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος 843-67 μ.Χ., ψηφιδωτό Αγ. Σοφία, Κωνσταντινούπολη, Τουρκία

Κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης, του Μπαρόκ και του Ροκοκό η άρχουσα τάξη της εποχής αναθέτει σε ζωγράφους να την απεικονίσει. Τα πορτρέτα απεικονίζουν συχνά εξιδανικευμένες τις μορφές των αγαπημένων. Συνήθως οι γυναίκες παρουσιάζονταν ντυμένες με περίτεχνα φορέματα από ακριβά υφάσματα και φορούσαν κοσμήματα. Οι σύζυγοι ήθελαν τα πορτρέτα των συζύγων τους να αντικατοπτρίζουν την ευημερία και τη δύναμη της οικογένειας. Οι ζωγράφοι όμως παράστησαν και τη ζωή των απλών ανθρώπων. Η πλειοψηφία των καλλιτεχνών, αντρών και γυναικών, ήταν ανώνυμοι έως τον 14ο αιώνα. Έτσι παρόλο που υπήρχαν και γυναίκες καλλιτέχνιδες μέχρι τότε δεν γνωρίζουμε τα ονόματά τους. Η πρώτη γνωστή και ιδιαίτερα ταλαντούχα γυναίκα ζωγράφος είναι η Αρτεμισία Τζεντιλέσκι. Ο πίνακάς της Η Ιουδήθ αποκεφαλίζει τον Ολοφέρνη, είναι ένας πίνακας πρωτοφανούς αγριότητας, τον οποίο λέγεται ότι εμπνεύστηκε από τον πρόσφατο βιασμό της.



Σάντρο Μποτιτσέλλι, Η γέννηση της Αφροδίτης, περ. 1480
Γκαλερί Ουφίτσι, Φλωρεντία, Ιταλία



Τιντορέττο, Η Σουζάνα και οι γέροντες, 1555,
Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη, Αυστρία



Αρτεμισία Τζεντιλέσκι, Η Ιουδήθ αποκεφαλίζει τον Ολοφέρνη,
1614-20, Γκαλερί Ουφίτσι, Φλωρεντία, Ιταλία



Ντιέγκο Βελάσκεθ, Οι δεσποινίδες των τιμών, 1656,
Μουσείο Πράδο, Μαδρίτη, Ισπανία



Γιοχάνες Βερμέερ, Η Γαλατού, 1658, Ρέικσμουζεουμ,
Άμστερνταμ, Ολλανδία

Κατά τη διάρκεια των τελευταίων τριών αιώνων θα συναντήσουμε πόρνες, χορεύτριες, τη γυναίκα έχοντας χάσει την φυσική της ομορφιά και τη γυναίκα κατακερματισμένη.



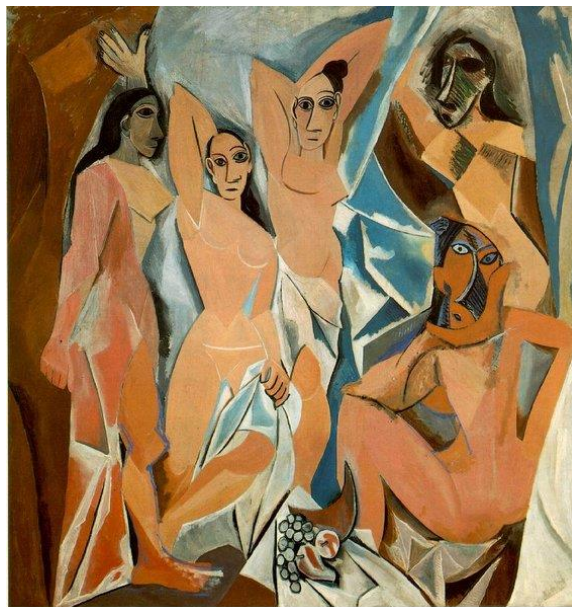
Εντουάρ Μανέ, Ολυμπία, 1863, Μουσείο Ορσέ, Παρίσι, Γαλλία



Ενγκάρ Ντεγκά, Μικρή χορεύτρια
δεκατεσσάρων ετών, 1878-81,
Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσιγκτον, Η.Π.Α.



Γκούσταβ Κλιμτ, Οι τρεις ηλικίες της γυναίκας,
1905, Εθνική Γκαλερί Μοντέρνας Τέχνης,
Ρώμη, Ιταλία



Πάμπλο Πικάσο, Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν,
1907, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.

Η φωτογραφία, αντιγράφοντας τη ζωγραφική, όπως θα δούμε εκτενέστερα στη συνέχεια, απεικονίζει με παρόμοιο τρόπο τη γυναίκα καλύπτοντας όλη τη γκάμα των ρόλων της.

Σύντομη ιστορία της Φωτογραφίας μόδας¹

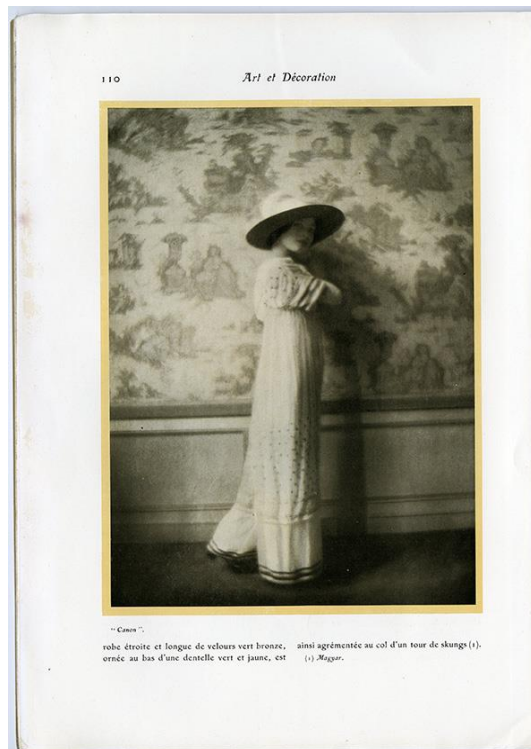
Η ιστορία της φωτογραφίας μόδας δεν μπορεί να διαχωριστεί από την ίδια τη μόδα καθώς συνδέονται αναπόσπαστα με την ανάπτυξη του καπιταλισμού και της μαζικής αγοράς. Η μόδα είναι μέρος του δυτικού πολιτισμού από την εποχή της Αναγέννησης και αποτελεί από τότε μέτρο σύγκρισης της κοινωνικής τάξης. Με την βιομηχανική επανάσταση όμως η μόδα θα διευρύνει το κοινό της καθώς δεν θα είναι διαθέσιμη μόνο για την ελίτ της κοινωνίας, αποκτώντας με αυτόν τον τρόπο πολιτιστική και κοινωνική σημασία, και παίζοντας ρόλο στην έλευση της "δημοκρατικής επανάστασης", της αυξανόμενης λατρείας της ατομικότητας, της προσωπικής ελευθερίας και επιλογής.²

Μπορεί σήμερα να θεωρείται δεδομένο ότι η φωτογραφία μόδας είναι μια μορφή τέχνης, αλλά δεν ήταν πάντα έτσι. Χρειάστηκε να περάσει αρκετός χρόνος, να γίνει πολλή και καλή δουλειά και να αναθεωρηθούν διάφορες προκαταλήψεις.

Για πολλούς "πατέρας" της διαφημιστικής φωτογραφίας θεωρείται ο Edward Steichen. Για να αποδείξει ότι η μόδα μπορεί να γίνει τέχνη μέσω της φωτογραφίας δημιούργησε μια σειρά φωτογραφιών φορεμάτων του Γάλλου μόδιστρου Paul Poiret οι οποίες τυπώθηκαν στο τεύχος Απριλίου του 1911 του περιοδικού "Art et Decoration".

¹ Οι πληροφορίες αυτού του κεφαλαίου αντλήθηκαν από το διαδικτυακό άρθρο του Charlie Heywood "The History of Fashion Photography", στο Highsnobiety, <https://www.highsnobiety.com/p/fashion-photography-history/> (πρόσβαση 10/1/21) εκτός από τις παραγράφους στις οποίες υπάρχει παραπομπή σε άλλη πηγή.

² Eugénie Shinkle, "Introduction" στο *Fashion as Photograph*, Eugénie Shinkle (ed.), I.B. Tauris, London, 2008, σ. 2



Eduard Steichen, Les robes de Paul Poiret, 1911, Art et Decoration

Άλλος ένας σημαντικός παράγοντας που βοήθησε την εξέλιξη της φωτογραφίας μόδας ήταν η αγορά του περιοδικού lifestyle "Vogue" το 1909 από τις επιτυχημένες εκδόσεις Condé Nast. Το 1913 λανσαρίστηκε το "Vanity Fair" και αναπτύχθηκε έντονος ανταγωνισμός μεταξύ αυτών των δύο περιοδικών και του "Harper's Bazaar".

Ο Steichen μορφοποίησε ένα μοναδικό οπτικό λεξιλόγιο, παντρεύοντας την αναγέννηση με τον κυβισμό και δημιούργησε κάτι συναρπαστικό. Η χρήση του φωτισμού και των πειραματικών τεχνικών στο στούντιο ήταν επαναστατική και για πολλά χρόνια όλοι οι φωτογράφοι μόδας τον αντέγραφαν. Πολλές από τις καινοτομίες που εισήγαγε στη φωτογραφία μόδας, χρησιμοποιούνται ακόμη και σήμερα.

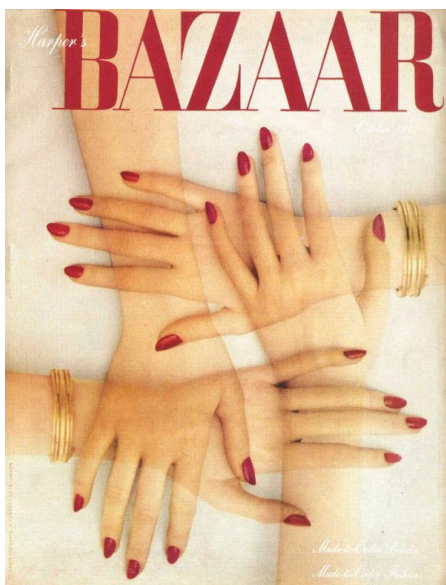


Edward Steichen, Actress Mary Heberden, 1935, ©Condé Nast Publications

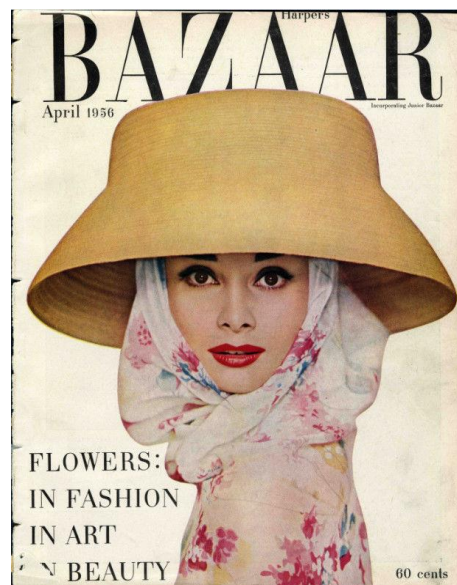


Edward Steichen, Tamaris with a large Art Deco scarf, 1925, ©Condé Nast Publications

Το Harper's Bazaar ανταγωνίστηκε με επιτυχία τα άλλα περιοδικά το 1934 καθώς άρχισε να δουλεύει για αυτό ο Alexey Brodovitch ως καλλιτεχνικός διευθυντής. Η επιρροή του ήταν μεγάλη καθώς είχε ξεκινήσει το μάθημα με τίτλο "Design Laboratory" στο Pennsylvania Museum School of Industrial Art, όπου δίδασκε αρχές της μοντέρνας γραφιστικής. Στην τάξη του φοίτησαν διάσημοι φωτογράφοι όπως ο Irving Penn, η Eve Arnold και ο Richard Avedon, αυτοί δηλαδή που διαμόρφωσαν την φωτογραφία μόδας τα επόμενα χρόνια.



Alexey Brodovitch, 1947, Harper's Bazaar



Alexey Brodovitch, 1956, Harper's Bazaar



Eve Arnold, 1950's fashion in Harlem



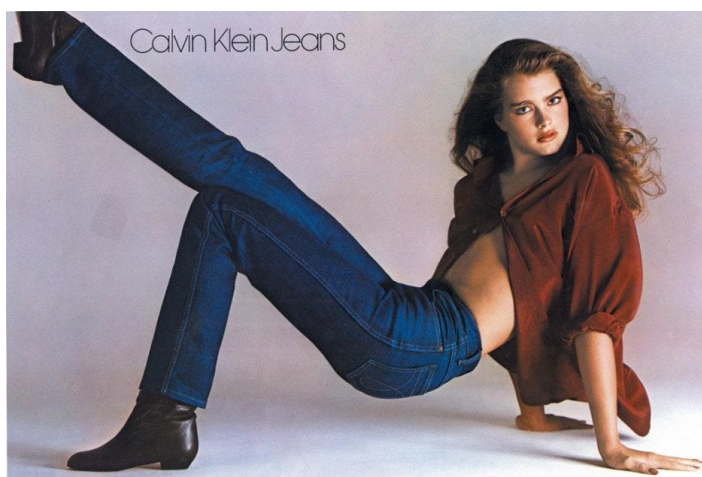
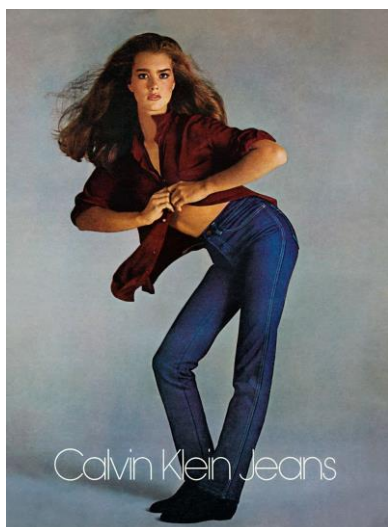
Eve Arnold, 1955, Marilyn Monroe

Το στυλ του Avedon ουσιαστικά αφορούσε την αντικατάσταση της στατικής πόζας της σχολής του Steichen με κίνηση και ζωντάνια κυριάρχησε τα επόμενα χρόνια. Προτιμούσε να δουλεύει εκτός στούντιο, με σκηνικό το δρόμο και να καταγράφει το στιγμιαίο. Η κίνηση και ο αυθορμητισμός ήταν οι πυλώνες της νέας τάσης.

Ωστόσο υπήρχαν και κάποιοι όπως ο Irving Penn που επέμεναν στην στούντιο παράδοση. Με πειραματισμούς στα φώτα και δραματικότητα στο αποτέλεσμα οι "ήσυχες" φωτογραφίες του έγραψαν ιστορία.

Τη δεκαετία του 70 ένα νέο κίνημα κάνει την εμφάνισή του, το οποίο χαρακτηρίζεται από τη χρήση του γυμνού, την εμφανή σεξουαλικότητα και το σουρεαλιστικό στοιχείο. Πρωτοπόρος για μια ακόμη φορά ο Avedon ξαναγυρνά μέσα στο στούντιο. Ο Guy Bourdain δημιουργεί το δικό του ύφος προωθώντας βίαιες και μισογυνιστικές πόζες, επιδεικνύοντας τα πιο ερωτικά μέρη του γυναικείου σώματος και ερχόμενος σε φανερή αντίθεση με τους σύγχρονους του Helmut Newton και Avedon.

Την επόμενη δεκαετία του '80 η μόδα εμπορευματοποιείται καθώς η μεσαία τάξη αρχίζει να προσέχει το ντύσιμό της. Ο Avedon φωτογραφίζει την δεκαπεντάχρονη Brooke Shields να φοράει τζιν του Calvin Klein και να δηλώνει ότι τίποτε δεν τη χωρίζει με τα Calvin's της. Ο Penn συνεργάζεται με τον Ιάπωνα σχεδιαστή Miyake σε μια αποτελεσματική αλλά και ρηξικέλευθη καμπάνια.



Richard Avedon, 1980, Brooke Shields, Calvin Klein Jeans advertisement

Οι μεγάλες φίρμες αντιλαμβάνονται ότι η αναγνωρισιμότητα μιας διασημότητας "μεταγγίζεται" στα προϊόντα τους και λανσάρουν καμπάνιες με ηθοποιούς και τραγουδιστές. Επίσης από το '90 και μετά υπάρχει μια "νοσταλγική" διάθεση και αναπαράγεται το στυλ της δεκαετίας του '70.

Στις μέρες μας παρατηρείται μια δραματική πτώση στις διαφημίσεις των περιοδικών. Τα νέα μέσα, αρχικά τα διάφορα blogs και τώρα το Instagram και οι influencers διαμορφώνουν τις νέες τάσεις. Η δημοκρατία του internet έκανε φτηνότερη την παραγωγή, ευκολότερη την κατανάλωση και γρηγορότερη την διανομή μέσω των ψηφιακών μέσων. Ο ελιτισμός της βιομηχανίας μόδας εξαφανίζεται...

Η εικόνα του "Άλλου"

Η φωτογραφία έχει χρησιμοποιηθεί ιστορικά για να "ταξινομηθεί" το ανθρώπινο σώμα με φυλετικά, ταξικά, εθνικά και κοινωνικά κριτήρια. Στην αρχή χρησιμοποιήθηκε για να ταξινομηθούν οι άνθρωποι σε "τύπους" στην υπηρεσία επιστημών όπως η φρενολογία και φυσιογνωμική, και αυτή η πρακτική αξιοποιήθηκε στη συνέχεια από την αστυνομία και τα σωφρονιστικά ιδρύματα.³ Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο τον 19ο αιώνα κατασκευάστηκε η εικόνα του εξωτικού/πρωτόγονου "Άλλου" και χρησιμοποιήθηκε από τον εμπορικό κόσμο. Ξεκίνησε με τους πρώτους εξερευνητές και ανθρωπολόγους φωτογράφους και έχει συνδεθεί με την αποικιοκρατική εκμετάλλευση.⁴

Σε αυτό το πλαίσιο μπορούμε να δούμε τις φωτογραφίες που δημιούργησε ο Irving Penn σε ένα σημαντικό προσωπικό του project που τον απασχόλησε για μεγάλο χρονικό διάστημα (από το 1948 έως το 1971) με τίτλο *Worlds in a small room*. Στην ιστοσελίδα του ιδρύματος που φέρει το όνομά του διαβάζουμε για αυτή τη δουλειά:

*"Μετά από μια εμπειρία στο Cuzco στην οποία δουλεύει σε ένα στούντιο με φυσικό φωτισμό, ο Penn αναζήτησε άλλες ευκαιρίες να αυτοσχεδιάσει ή να έχει ένα (φορητό) στούντιο μαζί του για να κάνει πορτρέτα σε ένα ουδέτερο περιβάλλον. Αυτές οι συναντήσεις προσπάθησαν να γεφυρώσουν τα κενά της γλώσσας, του πολιτισμού και της γεωγραφίας, ώστε να συνδεθεί (με τους φωτογραφιζόμενους) σε ανθρώπινο επίπεδο."*⁵

Ωστόσο παρόλο που ο φωτογράφος ισχυρίζεται ότι οι προθέσεις του είναι οι παραπάνω, αυτό που επιτυγχάνεται με την απομόνωση των φωτογραφιζόμενων από το φυσικό τους περιβάλλον και από τον χρόνο, είναι να γίνονται αντικείμενα παρατήρησης από τον δυτικό θεατή σαν κάτι "εξωτικό", προϊόν πολιτισμών υπολειπόμενων του δυτικού και κατά συνέπεια κατώτερων.

³ Michelle Henning, "Το υποκείμενο ως αντικείμενο - Η φωτογραφία και το ανθρώπινο σώμα" στο *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, Wells Liz (επιμ.), μετάφραση Πηνελόπη Πετσίνη, Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σ. 169-172.

⁴ Anandi Ramamurthy, "Θεάματα και Παραισθήσεις - Φωτογραφία και εμπορευματική κουλτούρα" στο *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, Wells Liz (επιμ.), μετάφραση Πηνελόπη Πετσίνη, Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σ. 229-237.

⁵ <https://irvingpenn.org/galleries#galleries-travel> (πρόσβαση 31/1/21).



Many Skirted Indian Woman, Cuzco, 1948
Gelatin Print, © Irving Penn Foundation



Three Cretan women with rope, 1964,
Gelatin Print, © Condé Nasté



Sultan's fiancée, Cameroon, 1969,
Gelatin Print, © Irving Penn Foundation



Four Guedras, two standing, Morocco, 1971,
Gelatin Print, © Irving Penn Foundation

Η ιδεολογία του φωτογράφου περνά από την προσωπική του δουλειά και στην επαγγελματική, κάτι ιδιαίτερα εμφανές στις διαφημίσεις που έκανε για τον Ιάπωνα σχεδιαστή Miyake, του οποίου τα ρούχα βοηθούν ώστε η γυναίκα μετατραπεί σε ένα "εξωτικό" ον.



'Issey Miyake seaweed dress' (1987)
Image © The Irving Penn Foundation



'Issey Miyake staircase dress' (1994)
Image © The Irving Penn Foundation

Ένα άλλο τέτοιο παράδειγμα είναι ο Γάλλος φωτογράφος Marc Garanger, ο οποίος υπηρετώντας στο γαλλικό στρατό βρέθηκε στην Αλγερία και ανέλαβε να φωτογραφίσει τους εκεί κατοίκους με σκοπό να χρησιμοποιηθούν οι φωτογραφίες τους για την έκδοση ταυτότητας. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ανάγκασε τις γυναίκες να βγάλουν το μαντήλι με το οποίο κάλυπταν το κεφάλι τους, το οποίο ήταν για τις ίδιες ατιμωτικό, με αποτέλεσμα οι περισσότερες να ποζάρουν θυμωμένες.



Marc Garanger, Femmes Algériennes, 1960

Αυτό λοιπόν το "βλέμμα" του λευκού δυτικού άνδρα που διαμόρφωσε και τον δυτικό "κανόνα", χρησιμοποιείται κατά κόρον από τους φωτογράφους μόδας.

Πρότυπα ομορφιάς

“ Η βιομηχανία μόδας είναι ένα ακόμη εργαλείο μέσω του οποίου μπορούμε να δούμε την ανάπτυξη μιας κοινωνίας του θεάματος.”⁶

Ο Guy Debord, το 1967, στο βιβλίο του *Η Κοινωνία του Θεάματος*, αναλύει τη θεωρία του για το πώς η κοινωνία που ζούμε είναι κοινωνία του θεάματος, ο κόσμος μας είναι φτιαχτός και ψεύτικος. Είναι ο κόσμος του εμπορεύματος. Παρομοιάζει το θέαμα με έναν πόλεμο του οποίου, αγαθό σημαίνει εμπόρευμα και ικανοποίηση σημαίνει επιβίωση. *“ Το εμπόρευμα αυτοθαυμάζεται μέσα σε έναν κόσμο που το ίδιο δημιούργησε.”⁷*

Οι φωτογραφικές τεχνικές χρησιμοποιούνται ώστε όλο και περισσότερο οι γυναίκες να αναπαρίστανται σαν προϊόντα και τα ρούχα να μην παίζουν τον κυρίαρχο ρόλο στην φωτογράφιση. Με την πάροδο των χρόνων οι διαφημιστικές φωτογραφίες έχουν σκοπό τη δημιουργία αναγκών και επιθυμιών και δανείζονται τεχνικές από άλλα είδη φωτογραφίας όπως το φωτορεπορτάζ ή από τον κινηματογράφο προκειμένου να αλλάξουν το νόημα των άψυχων αντικειμένων-προϊόντων.⁸



Terry Ritchardson, 2007 for Sisley



Terry Ritchardson, 2010 for Sisley

⁶ Anandi Ramamurthy, "Θεάματα και Παραισθήσεις - Φωτογραφία και εμπορευματική κουλτούρα" στο *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, Wells Liz (επιμ.), μετάφραση Πηνελόπη Πετσίνη, Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σ. 226.

⁷ Guy Debord, *Η κοινωνία του θεάματος*, μετάφραση Πάνος Τσαχαγέας και Νίκος Αλεξίου, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα, 1986, σ. 38-46.

⁸ Anandi Ramamurthy, "Θεάματα και Παραισθήσεις - Φωτογραφία και εμπορευματική κουλτούρα" στο *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, Wells Liz (επιμ.), μετάφραση Πηνελόπη Πετσίνη, Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σ. 210-211.

Όταν μιλάμε για φωτογραφία μόδας, δεν εννοούμε συνήθως τις φωτογραφίες από επιδείξεις σε πασαρέλα ή τις φωτογραφίες ενός καταλόγου παραγγελιών καταστημάτων ένδυσης (ταχυδρομικού παλαιότερα, e-shop σήμερα). Η φωτογραφία μόδας με την οποία ασχολούμαστε κυρίως είναι οι λαμπερές φωτογραφίες που δημιουργούν διάσημοι φωτογράφοι χρησιμοποιώντας μοντέλα ή σελέμπριτις για λογαριασμό οίκων μόδας ή περιοδικών.



David Bailey, 1968, Catherine Deneuve for Vogue



Peter Lindbergh, 1990, Naomi Campbell for Vogue

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο πολλές εταιρίες προτιμούν να αναθέσουν σε μεγάλους ηθοποιούς- σταρ τη διαφήμιση των προϊόντων τους, με αποτέλεσμα αυτοί να κατασκευάζονται ως άτομα *“σε έναν θεαματικά τέλειο κόσμο, με τέλεια ρούχα, τέλεια μαλλιά, τέλεια σώματα, τέλεια χείλη και τέλεια ζωή.”*⁹

Το 1968 ο Richard Avedon φωτογραφίζει για την μάρκα Blackglama (της Great Lakes Mink Association που κατασκευάζει γούνες), διάφορες διάσημες γυναίκες φορώντας τα προϊόντα της εταιρίας. Η καμπάνια υπήρξε πολύ επιτυχημένη και συνεχίστηκε για πολλά χρόνια ακολουθώντας το ίδιο μοτίβο και με άλλους φωτογράφους, κυρίως τον Bill King. Μεταξύ άλλων συμμετείχαν σε αυτήν την καμπάνια η Μελίνα Μερκούρη και η Μαρία Κάλλας.

⁹ Ο.π. σ. 205



Betty Davis, 1968



Melina Mercouri, 1968



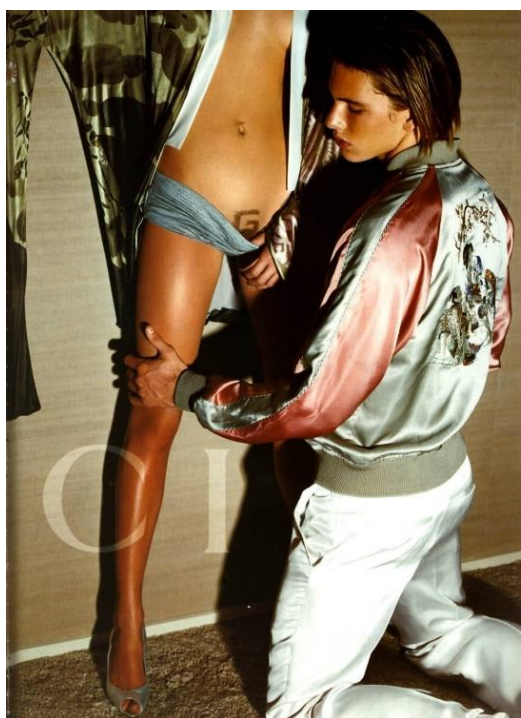
Marlene Dietrich, 1969



Maria Callas, 1970

Σεξουαλικότητα και Αντικειμενοποίηση

Η γυναικεία φιγούρα έχει χρησιμοποιηθεί από πολλούς φωτογράφους για να δημιουργήσει ερωτήματα για την σεξουαλική ταυτότητα. Η φωτογραφία μόδας διαμορφώνει το σώμα αντιμετωπίζοντας το ως κοινωνικό παράγοντα, αποτελεί μια σύνδεση του ζωντανού σώματος με το δημόσια ορατό σώμα. Όπως και τα ρούχα που απεικονίζει, μεσολαβεί μεταξύ ατομικής εμπειρίας και δημόσιας απεύθυνσης. Το σώμα διαμορφώνεται από εικόνες και όχι μόνο η δημιουργία αλλά και η κατανάλωση εικόνων μόδας αποτελεί ένα μέσο έκφρασης και παράστασης.¹⁰



Mario Testino, 2003, για την Gucci



Mario Testino, 2008, Kate Moss για το Vogue

Το κοινωνικό φύλο και η σεξουαλικότητα κωδικοποιήθηκαν οπτικά στις ερωτικές και πορνογραφικές φωτογραφίες και αυτή η κωδικοποίηση χρησιμοποιήθηκε από τη διαφήμιση μόδας. Οι εικόνες αυτές υπονοούν ότι γυναίκα είναι παθητική, ουσιαστικά είναι ένα διαθέσιμο αντικείμενο, συνήθως σεξουαλικής επιθυμίας, πρόθυμο να ικανοποιήσει την αντρική φαντασία.

¹⁰ Eugénie Shinkle, "Introduction" στο *Fashion as Photograph*, Eugénie Shinkle (ed.), I.B. Tauris, London, 2008, σ. 13.



Nobuyoshi Araki, *Bondage*, 1979
© Nobuyoshi Araki



Nobuyoshi Araki, *Untitled*, 1990,
© Nobuyoshi Araki

Φεμινιστικές οργανώσεις αντιστάθηκαν σθεναρά στην αντικειμενοποίηση του γυναικείου σώματος κυρίως τις δεκαετίες του '70 και '80.¹¹ Οι κοινωνικά αποδεκτές εικόνες της γυναίκας εξαντλούνταν στο φτωχό ρεπερτόριο της χαζής ξανθιάς, της μοιραίας γυναίκας, της νοικοκυράς, της αφοσιωμένης μητέρας κ.α., οι οποίες κρίνονταν μέσω ενός λεξιλογίου απολυτότητας: σωστή ή λάθος, καλή ή κακή, αληθινή ή ψεύτικη, παραδοσιακή ή προοδευτική.¹²

Αυτές οι στερεότυπες και κωδικοποιημένες αναπαραστάσεις της γυναικείας φιγούρας δημιουργήθηκαν για να ευχαριστήσουν το ανδρικό βλέμμα μετατρέποντάς το σε ηδονοβλεπτικό. Αυτό προκλήθηκε τόσο από την ανδρική εξουσία στην κοινωνία, όσο και από τη φύση του φωτογραφικού μέσου που προκαλεί την ηδονοβλεπτική παρατήρηση. Η ηδονοβλεψία περιγράφει έναν έναν τρόπο παρατήρησης που σχετίζεται με την άσκηση δύναμης, το σώμα γίνεται θέαμα και ο κόσμος χωρίζεται στους ενεργούς παρατηρητές και στους παθητικούς παρατηρούμενους. Επιπρόσθετα η φωτογραφία λειτουργεί φетиχιστικά, η επιθυμία που προκαλεί ένα αντικείμενο συνδέει τον κόσμο των ανθρώπων και τον κόσμο των αντικειμένων, στα αντικείμενα μεταγγίζεται ζωή. Η εικόνα -ένα άψυχο αντικείμενο- αποκτά ιδιαίτερες δυνάμεις, παγώνει ένα

¹¹ Michelle Henning, "Το υποκείμενο ως αντικείμενο - Η φωτογραφία και το ανθρώπινο σώμα" στο *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, Wells Liz (επιμ.), μετάφραση Πηνελόπη Πετσίνη, Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σ. 174-176.

¹² Griselda Pollock, "Missing Women - Rethinking Early Thoughts on Images of Women" στο *The Critical Image*, Squiers Carol (ed.), Laurence & Wishart Ltd, London, 1990, σ. 203.

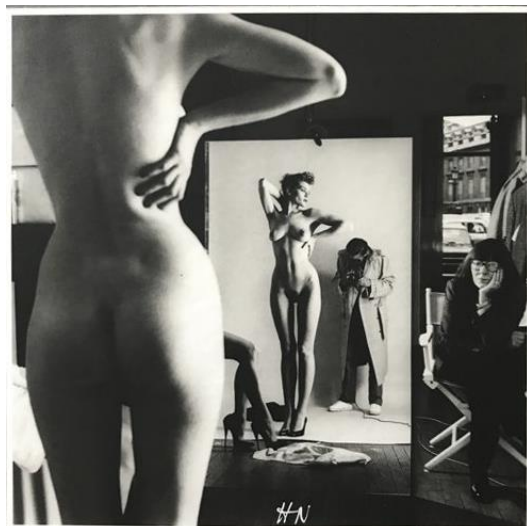
μέρος την πραγματικότητας στο χώρο και το χρόνο ενώ το υπόλοιπο μέρος συνεχίζει να αλλάζει. Επιπλέον έχει και υλική υπόσταση άρα μπορεί κανείς να την αγγίξει. Ο φетиχισμός είναι ένας πολιτισμικά κυρίαρχος τρόπος να βλέπουμε τόσο τον κόσμο των αντικειμένων όσο και τους εαυτούς μας.¹³



Helmut Newton, 1979, Two Pairs of Legs in Black Stockings, © The Helmut NewtonEstate/Maconochie



Helmut Newton, 1977, Jenny Capitan ©The Helmut NewtonEstate/Maconochie



Helmut Newton, 1981, Self portrait with June and models, © The Helmut NewtonEstate/Maconochie

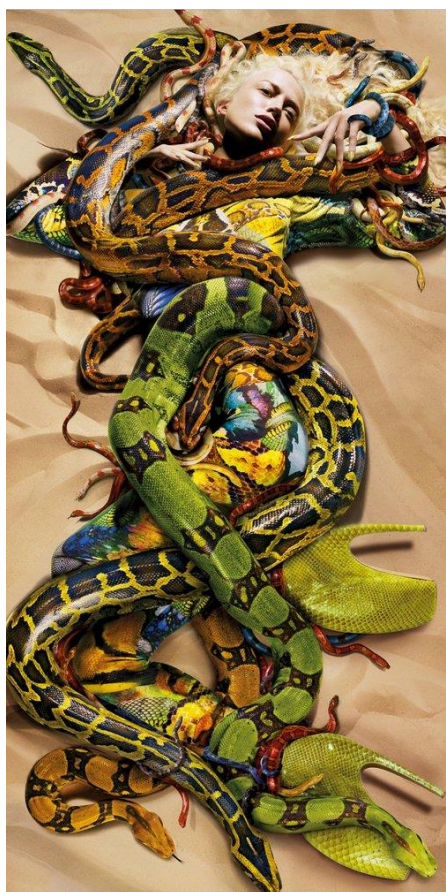


Helmut Newton, 1970 για την Yves Saint Laurent

¹³ Michelle Henning, "Το υποκείμενο ως αντικείμενο - Η φωτογραφία και το ανθρώπινο σώμα" στο *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, Wells Liz (επιμ.), μετάφραση Πηνελόπη Πετσίνη, Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σ. 175-178.

Η αντικειμενοποίηση του γυναικείου σώματος επιτυγχάνεται και με την παραμορφωτική του απεικόνιση είτε κατά τη λήψη των φωτογραφιών είτε κατά την επεξεργασία, αλλά και με τον τεμαχισμό του σώματος.

Πολλοί καλοί φωτογράφοι όπως για παράδειγμα ο Bill Brandt, έχουν φωτογραφίσει παραμορφωμένα σώματα (κυρίως γυμνά), χρησιμοποιώντας συχνά ευρυγώνιους φακούς και καθρέφτες. Σχεδόν δε όλοι οι φωτογράφοι κατά τη διάρκεια της εμφάνισης του φιλμ επενέβαιναν στη διαδικασία και έκαναν ρετούς. Με την ανάπτυξη της ψηφιακής φωτογραφίας και των λογισμικών επεξεργασίας εικόνας όμως η πρακτική αυτή απογειώθηκε. Οι φωτογραφίες μπορούν να τύχουν εκτεταμένης επεξεργασίας, η οποία δημιουργεί ένα "ψεύτικο" σώμα, την απεικόνιση δηλαδή ενός ανύπαρκτου σώματος, ενός αντικειμένου ή καλύτερα ενός εμπορεύματος.



Nick Knight , 2009, για τον Alexander Mc Queen
Nick Knight, Alexander Mc Queen, 1997
Mc Queen

Καλλιτέχνες της πρωτοπορίας, όπως ο Hans Bellmer, χρησιμοποιούν νέες φωτογραφικές τεχνικές τόσο για να ενσωματώσουν τη νέα τεχνολογία στη δουλειά τους, όσο και για να σταθούν κριτικά απέναντί της. Το έργο του που απεικονίζει ακρωτηριασμένες κούκλες, παραμορφωμένες και με προσθετικά μέλη θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μισογυνιστικό και παιδοφιλικό αν εξεταστεί εκτός του ιστορικού πλαισίου μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε. Ο Hal Foster αναφέρει σχετικά:

*“Αν δούμε τις κούκλες όπως ένας σαδιστής, τότε το αντικείμενο του σαδισμού είναι φανερό: γυναίκα. Αν όμως δούμε τις κούκλες σαν αναπαραστάσεις του σαδισμού, τότε το αντικείμενο γίνεται λιγότερο φανερό.”*¹⁴

Ο Bellmer, με το έργο αυτό μιλούσε για τις φασιστικές ιδέες περί σωματικής και φυλετικής καθαρότητας αλλά και για το πώς ακρωτηριάζονταν τα σώματα κατά τη διάρκεια του πολέμου.¹⁵



Hans Bellmer, Plate from La Poupée, 1936



Hans Bellmer, Plate from La Poupée, 1936

¹⁴ Hal Foster, *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge, 1993, σ. 117.

¹⁵ Michelle Henning, "Το υποκείμενο ως αντικείμενο - Η φωτογραφία και το ανθρώπινο σώμα" στο *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, Wells Liz (επιμ.), μετάφραση Πηνελόπη Πετσίνη, Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σ. 192

Από το τέλος της δεκαετίας του '70 το γυναικείο κυρίως σώμα αρχίζει να κατακερματίζεται. Οι πρώτοι τεμαχισμοί γίνονται στις διαφημίσεις καλλυντικών. Η Pollock υποστηρίζει ότι με τον τεμαχισμό του γυναικείου σώματος από τον Picasso, ο θεατής εξοικειώθηκε και ο τεμαχισμός αυτός κατέληξε αφενός να θεωρείται ένδειξη θηλυκότητας, αφετέρου να είναι φυσικό να συμβαίνει, και το συναντάμε συχνά στον κινηματογράφο, στη διαφήμιση και στην πορνογραφία.¹⁶



Guy Bourdin, 1970 για το Vogue



Guy Bourdin, 1972 για το Vogue



Guy Bourdin, 1979 για τον Charles Jourdan



Guy Bourdin, 1979 για τον Charles Jourdan

Ωστόσο αυτές οι πρακτικές δεν ακολουθούνται συνήθως όταν πίσω από τον φακό είναι μια γυναίκα.

Η Deborah Turbeville που ξεκίνησε την καριέρα της σαν συντάκτρια μόδας στο Harper's Bazaar, ξεκίνησε να φωτογραφίζει την δεκαετία του '70.

¹⁶ Griselda Pollock, "Missing Women - Rethinking Early Thoughts on Images of Women" στο *The Critical Image*, Squiers Carol (ed.), Laurence & Wishart Ltd, London, 1990, σ. 218.

“Παρότι ήταν σύγχρονη με τους Helmut Newton και Guy Bourdin, των οποίων οι γυαλιστερές, σέξι και επιθετικές εικόνες αναστάτωσαν τον τότε ασφυκτικό κόσμο της μόδας, η αισθητική της Turbeville ήταν διαφορετική - ονειρική και μυστηριώδης. Ο θεατής δεν αισθάνεται σαν να προσκαλείται σε έναν αστικό ερωτικό υπόκοσμο, όπως με τον Newton. Αντ' αυτού, το δικό της ήταν ένα πιο ευαίσθητο - πιο θηλυκό - βλέμμα. Δουλεύοντας για τη Vogue και τη Nona και παράγοντας διαφημιστικές καμπάνιες για τους Valentino και Acne, η Turbeville μετέτρεψε τις εικόνες μόδας σε ενδιαφέρουσες μελέτες χαρακτήρων.”¹⁷



Deborah Turbeville, 1975, για το Vogue



Deborah Turbeville, 1975, για το Vogue

Φυσικά όταν η φωτογράφος είναι ταυτόχρονα και μπροστά από τον φακό, η γυναίκα θα παρουσιάζεται τελείως διαφορετικά. Ο λόγος για την Cindy Sherman. Σύμφωνα με τη Lucy Gallun, βοηθό επιμελήτη στο Τμήμα Φωτογραφίας στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης:

“Η Sherman κατά τη διάρκεια της καριέρας της, έχει λάβει πολλές αναθέσεις από σχεδιαστές και περιοδικά υψηλής μόδας. Οι φωτογραφίες της

¹⁷ <https://www.theguardian.com/fashion/fashion-blog/2013/oct/31/photography-deborah-turbeville-fashion> (πρόσβαση 21/2/21)

παρουσίασαν τις δημιουργίες τους ενώ ταυτόχρονα ασκούσαν κριτική στη βιομηχανία της μόδας, τους γυναικίους ρόλους και την κοινωνική τάξη στο σύνολό της. Η παρακάτω (πρώτη) φωτογραφία έγινε το 1984, για το *French Vogue*. Της δόθηκαν ρούχα από τους *Comme Des Garçons* και *Issey Miyake*, σχεδιαστές μόδας. Ήταν ένας τρόπος να ασχοληθεί με αυτόν τον κόσμο της μόδας, να χρησιμοποιήσει τα ρούχα αυτών των σχεδιαστών με ενδιαφέροντα τρόπο, αλλά και να της επιτραπεί να παρουσιάσει τη δική της δουλειά. Αυτή η γυναίκα είναι γεμάτη μώλωπες. Είναι βαριά μακιγιαρισμένη, τα μαλλιά της είναι ακατάστατα, φοράει ένα βαρύ παλτό. Είναι καμπουριασμένη και οι πτυχές του υφάσματος σουρώνουν πάνω στο κορμί της. Αυτή δεν είναι μια εικόνα "κανονικής" μόδας που περιμένουμε να δούμε. Η γυναίκα φαίνεται δυσαρεστημένη, σιωπηλή, υπάρχει κάτι καταθλιπτικό σε αυτή. Αλλά ταυτόχρονα, φοράει ρούχα διάσημων σχεδιαστών. Η Sherman εξετάζει το status αυτών των ρούχων.”¹⁸



Cindy Sherman, 1984, Untitled #137
για την Vogue



Cindy Sherman, 1994 για Comme des
Garçons

¹⁸ <https://www.moma.org/audio/playlist/261/3358>

Μια άλλη διάσημη φωτογράφος μόδας, η Annie Leibovitz φωτογραφίζει για το διάσημο ημερολόγιο της Pirelli το 2016, δίνοντάς του μια διαφορετική από τη μέχρι τότε πορνογραφική κατεύθυνσή του, παρόλο που φωτογραφίζει γυμνά τα μοντέλα της.

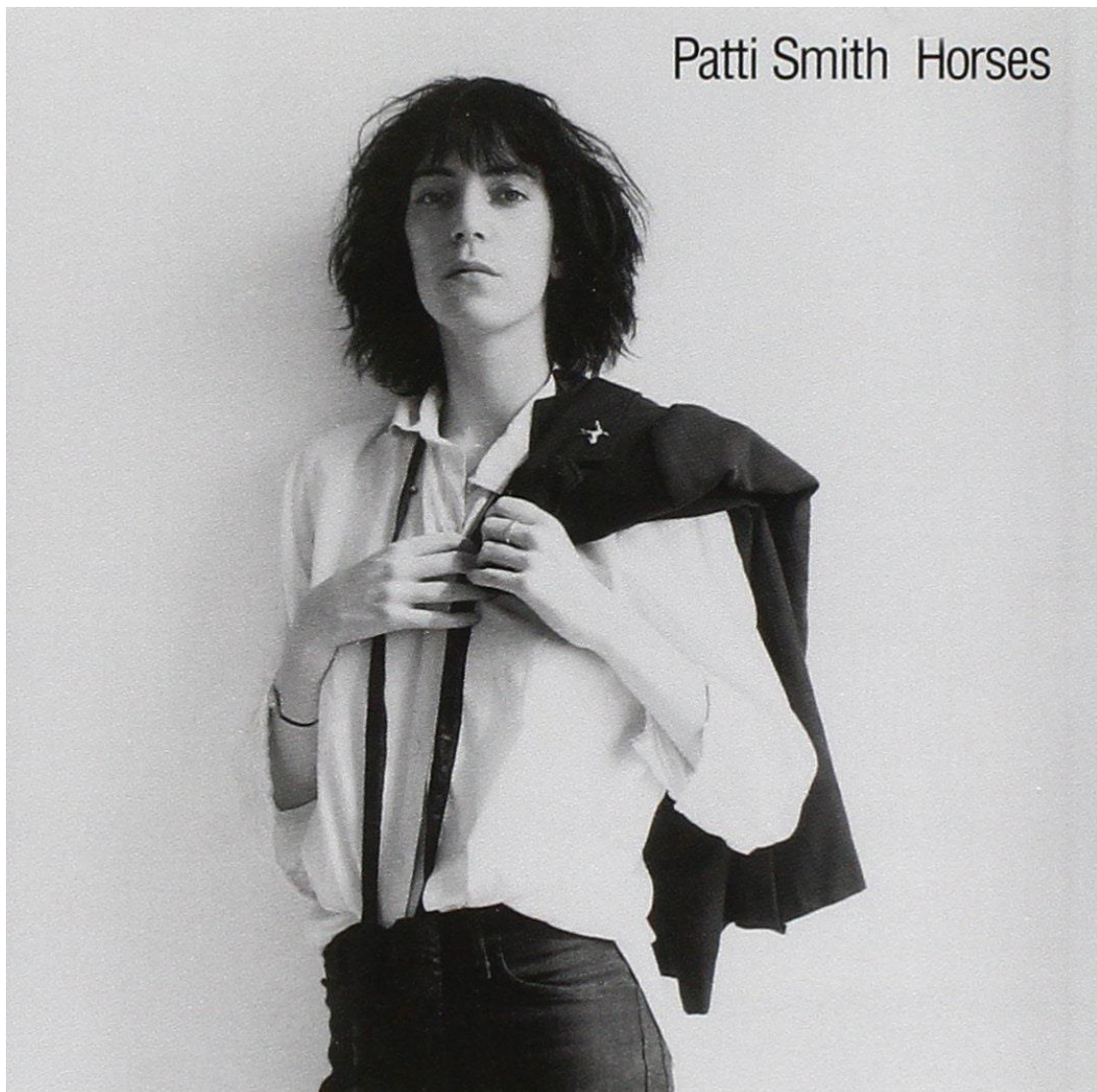


Annie Leibovitz, 2016, Serena Williams Annie Leibovitz, 2016, Amy Schumer, Pirelli



Annie Leibovitz. Yoko Ono. Courtesy of Pirelli Annie Leibovitz. Shirin Neshat Pirelli

Τέλος μια περίπτωση που δεν ακολουθούνται αυτές οι πρακτικές είναι όταν ο φωτογράφος είναι ομοφυλόφιλος. Ένα παράδειγμα είναι ο Robert Mapplethorpe που αν και θεωρήθηκε προκλητικός για την εποχή του, κάνοντας φωτογραφίες γυμνών ανδρών γεμάτων ερωτισμού, φωτογραφίζει τη γυναίκα με σεβασμό.



Patti Smith Photo: © Robert Mapplethorpe Foundation,



Robert Mapplethorpe, 1983, Jill Chapman
& Ken Moody ©Robert Mapplethorpe Found.



Robert Mapplethorpe, 1986, για το
Vogue, © Robert Mapplethorpe Foundation



Robert Mapplethorpe *L.A. Style*, 1987
©Alison Jacques Gallery



Robert Mapplethorpe,
Brooke Shields ,1988

Ανάλυση της ιδέας

Ξεκίνησα να πειραματίζομαι με το ασημένιο body paint γιατί με ενδιέφερε να έχω ένα αποτέλεσμα μονοχρωματικής εικόνας, φωτογραφίζοντας όμως έγχρωμα και χωρίς επεξεργασία. Στη συνέχεια άρχισα να εντάσσω διάφορα υλικά με έντονο χρώμα καθώς ήθελα η εικόνα να φαίνεται προϊόν μοντάζ χωρίς να είναι. Το αποτέλεσμα με ικανοποιούσε γιατί δημιουργούσε μια αγαλμάτινη γυναίκα. Άρχισα να σκέφτομαι ιδέες που θα ταίριαζαν σε αυτή την αισθητική. Ανατρέχοντας κανείς στην αναπαράσταση της γυναίκας στην ιστορία της Τέχνης θα διαπιστώσει ότι η μορφή της είναι συνήθως εξιδανικευμένη. Η φωτογραφία μόδας αφενός λόγω της φύσης της (που είναι να "ωραιοποιεί" για εμπορικούς λόγους), αφετέρου λόγω της επιρροής της από την ζωγραφική, ακολουθεί το ίδιο μοτίβο. Έτσι σκέφτηκα να απεικονίσω τη γυναίκα σε μια σειρά στερεοτυπικών ρόλων, οι οποίοι της επιβάλλονται ανά τους αιώνες, κρατώντας και εγώ με τη σειρά μου, "αλάβωτη" την αγαλμάτινη εικόνα της.

Χώρισα την ιδέα σε τέσσερα κεφάλαια τα οποία λειτουργούν ως φωτοϊστορίες σε ένα κυρίαρχο μοτίβο.

Ξεκίνησα με το μοτίβο της γυναίκας στους παραδοσιακούς της ρόλους, αυτούς της συζύγου, μητέρας και νοικοκυράς, μιας και το φύλο της την περιορίζει σε αυτούς. Το μεταλλικό φόντο ξετυλίγεται σαν ταινία παραπέμποντας σε ένα δύσβατο ατελείωτο μονοπάτι.

Στο δεύτερο κεφάλαιο συμβολίζεται η επιβολή των προτύπων ομορφιάς. Επειδή αυτή η επιβολή είναι υπόγεια και υποσυνείδητη μέσω των επιρροών της εικόνας που πρέπει να δείχνει, αλλά φαίνεται σα να είναι απόρροια της ελεύθερης βούλησής της και προσωπική επιλογή της, χρησιμοποίησα το στρογγυλό ανακλαστήρα σαν φωτοστέφανο που παραπέμπει σε αγιογραφίες, θέλοντας να καταδείξω ότι υπόκειται σε "μαρτύρια". Οι φωτογραφίες απεικονίζουν μόνο το πρόσωπο καθώς θέλω να δείξω ότι είναι προσωπική υπόθεση.

Στο τρίτο κεφάλαιο συμβολίζεται η καταπίεση που δέχεται σε καθημερινή βάση, είτε στον προσωπικό (ενδοοικογενειακή βία) είτε στον εργασιακό της χώρο (χαμηλότερος μισθός και προοπτικές σε σχέση με τους άντρες

συναδέλφους), όπως επίσης και η καταπίεση που επιβάλλει η ίδια στον εαυτό της ,αλλά και από άλλες γυναίκες, προκειμένου να ανταποκρίνεται στα ιδανικά πρότυπα σε ότι αφορά την εικόνα της . Το φόντο του μεταλλικού διαδρόμου χρησιμοποιείται κι εδώ για να καταδείξει την επαναλαμβανόμενη ,σαν ματιέρα, καθημερινότητά της.

Στο τέταρτο κεφάλαιο η γυναίκα αναπαρίσταται ως σεξουαλικό αντικείμενο. Οφείλει να είναι παθητική και ενδοτική στη σεξουαλική επιθυμία του άντρα, να κρατά το στόμα της κλειστό, και ακόμα και αν δεν θέλει και αρνείται, να γνωρίζει ότι τελικά μπορεί να βιαστεί προκειμένου ικανοποιηθεί το κυρίαρχο αρσενικό.

Η ιδέα θεωρώ ότι θα μπορούσε να εξελιχθεί και σε περισσότερους τομείς, ίσως πιο στοχευμένα και αναλυτικά, δημιουργώντας έτσι μια μεγαλύτερη ενότητα εικόνων. Επιπλέον, με ενδιαφέρει ένα αντίστοιχο πρότζεκτ , που θα θίγει όμως τα στερεότυπα που επιβάλλονται στον άντρα και καταπιέζουν έτσι την συμπεριφορά του στην κοινωνία. Ένας άντρας ο οποίος οφείλει να είναι δυνατός , ριψοκίνδυνος, ανεξάρτητος, να μην εκφράζει τα συναισθήματά του γιατί “οι άντρες δεν κλαίνε”. Ο άντρας - πατέρας που κάνει baby- sitting όταν λείπει η μητέρα , ενώ στην πραγματικότητα κάνει parenting διότι είναι και ο ίδιος γονιός. Ένας άντρας με περιορισμένη χρωματική γκάμα , γιατί “το ροζ είναι για τα κορίτσια” , με ‘παντελονάτες’ κουβέντες και φυσικά την από φύσης του επιθετικότητα.

Ένας αιώνιος στερεοτυπικός δρόμος που βαραίνει και τα δύο φύλα.

Υλοποίηση - Τεχνικές Επιλογές

Οι παραγόμενες φωτογραφίες έγιναν σε περιβάλλον στούντιο.

Ο εξοπλισμός περιλάμβανε:

- Φωτογραφική μηχανή Canon 5D Mark III
- Φακός Tamron 24-70, f. 2.8 mm ο οποίος χρησιμοποιήθηκε στην εστιακή απόσταση 50mm για τα κοντινά πορτρέτα, για να είναι πιο κοντά στην ανθρώπινη ματιά. Στις πιο μακρινές, που ήθελα να φαίνεται μεγαλύτερο μέρος του σώματος, χρησιμοποιήθηκε ο φακός στα 35mm γιατί δεν υπήρχε χώρος.
- Το φόντο είναι μαύρο χαρτί. Στις μισές φωτογραφίες χρησιμοποιήθηκε επίσης αντανakλαστικό εύκαμπτο υλικό ώστε να έχω μεταλλική υφή, ενώ στις άλλες μισές επάνω στο φόντο έχει τοποθετηθεί στρογγυλός ανακλαστήρας.
- Ο φωτισμός που χρησιμοποίησα περιλαμβάνει ένα στούντιο φλας Godox GS 800 W στημένο μετωπικά, ακριβώς μπροστά από το μοντέλο.
- Η κάμερα ήταν επάνω σε τρίποδο και χρησιμοποιήθηκε ντεκλανσέρ.
- Τρίποδα χρειάστηκαν και για τη στήριξη του φωτός αλλά και του φόντου.
- Τα μοντέλα έχουν στο σώμα τους επίστρωση body paint (εταιρίας Kryolan) χρώματος ασημένιου και στα μαλλιά σπρέι της ίδιας εταιρίας, ασημένιου χρώματος καθώς και λακ για τελικό φιξάρισμα.

Τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν ως αντικείμενα χωρίζονται σε τετράδες.

Στην πρώτη τετράδα όπου η γυναίκα αναπαρίσταται ως γυναίκα-νύφη-μητέρα-νοικοκυρά είναι: πέπλο, σφουγγαρίστρα, κατσαρόλα, ποδιά, πιπίλα, μπιμπερό, μαχαίρι, κουτάλες, σφουγγάρι, πινέλο μακιγιάζ. Αυτή η τετράδα αποτελείται από αυτοπορτρέτα.

Στην δεύτερη τετράδα όπου η γυναίκα αναπαρίσταται ως πρότυπο ομορφιάς είναι: πλαστικά μαύρα γάντια, πλαστικό στήθος, ενέσεις με αίμα-μακιγιάζ (εταιρίας Kryolan). Το μοντέλο που πόζαρε είναι η Νατάσα Καντεμίρη.

Στην τρίτη τετράδα όπου αναπαρίσταται η γυναικεία καταπίεση είναι: μεζούρα, τακούι, γραβάτα και αίμα. Το μοντέλο που πόζαρε είναι η Δανάη Δελλαπόρτα

Στην τελευταία τετράδα όπου η γυναίκα αναπαρίσταται ως σεξουαλικό αντικείμενο είναι: πλαστική κούκλα και κραγιόν. Το μοντέλο που πόζαρε είναι η Ευγενία Λαβδα.

Τέλος ,το μοντέλο αντρικών χεριών ήταν Αιμίλιος Χαραλάμπους

Έγινε επεξεργασία των εικόνων στο Photoshop.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους όσους συνέβαλλαν σε αυτή μου την προσπάθεια και με βοήθησαν να δώσω ένα τέλος σε αυτό το ταξίδι που κράτησε πολύ παραπάνω απ' όσο είθισται .

Αρχικά ένα μεγάλο ευχαριστώ στην οικογένειά μου (είτε με το δεσμό αίματος , είτε χωρίς) για την τεράστια βοήθεια που πήρα όλα αυτά τα χρόνια και την υπομονή τους.

Έπειτα , ένα μεγάλο ευχαριστώ στον επιβλέποντα καθηγητή μου , Κωσταντίνο Θωμόπουλο , για την πίστη του στη δουλειά μου και την καθοδήγηση του.

Στους καθηγητές Μυρτώ Βουνάτσου , Φώτη Καγγελάρη , Νατάσσα Μαρκίδου, Στέφανο Πάσχο και Τάσο Λυμπεράκη , που με τη διδασκαλεία τους με ενέπνεαν και με γέμιζαν με όρεξη για δημιουργία και μάθηση. Αυτοί οι άνθρωποι ήταν το μεγαλύτερο μάθημα που πήρα μέσα από τη σχολή και τους ευχαριστώ μέσα από τα βάθη της ψυχής μου.

Τέλος να ευχαριστήσω τους ανθρώπους που ήταν μπροστά και πίσω από τα φώτα κατά τη διάρκεια αυτής της φωτογραφικής σειράς:

Μαρίνα Σουτζιδέλλη , Αιμίλιο Χαραλάμπους , Θεοδώρα Μενιδιάτη , Νατάσσα Καντεμίρη , Ευγενία Λαβδα , Δανάη Δελλαπόρτα .

ΕΥΧΑΡΙΣΤΩ

Συμπεράσματα

Είναι φανερό ότι το "αρσενικό" βλέμμα επιβάλλει, συνήθως, μια συμπεριφορά κατοχής, μετατρέποντας τη γυναίκα σε αντικείμενο πόθου. Στις περιπτώσεις που ο φωτογράφος είναι γυναίκα, ή άντρας που όμως δεν έλκεται από το γυναικείο φύλο, η απεικόνιση της γυναίκας είναι διαφορετική και φέρει σεβασμό.

Η φωτογραφία μόδας παρότι θεωρείται ένας χώρος πρωτοποριακός και ρηξικέλευθος, σε ότι αφορά την αντιμετώπιση του γυναικείου φύλου συμβαδίζει απόλυτα με την κοινωνία. Ωστόσο τα τελευταία χρόνια διαφαίνεται μια αλλαγή, η οποία όμως προχωρά με αργά βήματα. Ομάδες ατόμων που χαρακτηρίζονταν μέχρι τώρα περιθωριακές, είχαν υποβαθμιστεί και βίωναν ρατσισμό, βγαίνουν σιγά σιγά στο προσκήνιο απαιτώντας ουσιαστική ισότητα. Κινήματα όπως το Black Lives Matter και αυτό της L.B.G.T.Q.+ κοινότητας, έχουν δείξει ότι θα διεκδικήσουν δυναμικά μέσα στα επόμενα χρόνια τα δικαιώματά τους και ασφαλώς αυτό θα έχει αντίκτυπο και στον τρόπο που αναπαρίστανται από τα κυρίαρχα μέσα.

Αν τα παραπάνω συνδυαστούν με το γεγονός ότι στις μέρες μας τα νέα μέσα βασίζονται στο internet, το οποίο έχει αλλάξει τόσο τον τρόπο παραγωγής, όσο και της κατανάλωσης, ενδεχομένως η βιομηχανία μόδα να "εκδημοκρατιστεί" και τα στερεότυπα να εξαλειφθούν σε μεγάλο βαθμό.

Εξάλλου ο συγχρωτισμός της φωτογραφίας μόδας με τη βιομηχανία και το εμπόριο, η σχέση της με το εφήμερο και την ρηχότητα καθώς και η επίδρασή της στο μάρκετινγκ και τις πωλήσεις ενδυμάτων, αλλά και ο αμφιλεγόμενος ρόλος που παίζει στην κατασκευή της γυναικείας ταυτότητας, είναι οι κύριοι λόγοι που η φωτογραφία μόδας υπολείπεται ως κλάδος στις σπουδές των οπτικών τεχνών και του πολιτισμού.¹⁹

¹⁹ Eugénie Shinkle, "Introduction" στο *Fashion as Photograph*, Eugénie Shinkle (ed.), I.B. Tauris, London, 2008, σ. 1

Βιβλιογραφία

- Berger, J. *Η εικόνα και το βλέμμα*, μετάφραση Ειρήνη Σταματοπούλου, Μεταίχμιο, Αθήνα 2009.
- Cotton, C. *The photograph as contemporary art*, 3rd edition, Thames & Hudson, London, 2015.
- Debord, G. *Η κοινωνία του θεάματος*, μετάφραση Πάνος Τσαχαγέας και Νίκος Αλεξίου, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα, 1986.
- Foster, H. *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge, 1993.
- Gombrich, E.H. *Το χρονικό της τέχνης*, μετάφραση Λίνα Κάσδαγλη, Μ.Ι.Ε.Τ. Αθήνα, 1994.
- Heywood, C. "The History of Fashion Photography", στο Highsnobiety, <https://www.highsnobiety.com/p/fashion-photography-history/> (πρόσβαση 10/1/21).
- Henning, M. "Το υποκείμενο ως αντικείμενο - Η φωτογραφία και το ανθρώπινο σώμα" στο *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, Wells Liz (επιμ.), μετάφραση Πηνελόπη Πετσίνη, Πλέθρον, Αθήνα, 2007.
- Janson, H.W. & Janson, A.F. *Ιστορία της Τέχνης: Η δυτική παράδοση*, μετάφραση Μαριάννα Αντωνοπούλου και Νάνσυ Κουβαράκου, Ίων Εκδόσεις "Ελλην", Αθήνα, 2011.
- Pollock, G. "Missing Women - Rethinking Early Thoughts on Images of Women" στο *The Critical Image*, Squiers Carol (ed.), Laurence & Wishart Ltd, London, 1990.
- Ramamurthy, A. "Θεάματα και Παραισθήσεις - Φωτογραφία και εμπορευματική κουλτούρα" στο *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, Wells Liz (επιμ.), μετάφραση Πηνελόπη Πετσίνη, Πλέθρον, Αθήνα, 2007.
- Sontag, S. *Περί Φωτογραφίας*, μετάφραση Ηρακλής Παπαϊωάννου, Φωτογράφος, Αθήνα, 1993.
- Shinkle, E. "Introduction" στο *Fashion as Photograph*, Shinkle Eugénie (ed.), I.B. Tauris, London, 2008.

ΓΥΝΑΙΚΑ



































ΤΕΛΟΣ