

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ**  
**ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ & ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ**  
**ΤΕΧΝΩΝ**

Η απεικόνιση του συνοδευτικού αντικειμένου στη Φωτογραφία  
πορτραίτου: μια πρακτική διερεύνηση, μέσα από το πρότζεκτ

*Μακροχρόνια σχέση.*

Πτυχιακή Εργασία



Άρτεμις Βελόνα

Αρ. Μητρώου: 51814022

Επιβλέπων Καθηγητής:

Βασίλειος Κάντας, Ακαδημαϊκός Υπότροφος

**Οκτώβριος 2020**

## Τα μέλη της Επιτροπής Εξέτασης Πτυχιακής Εργασίας:

ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΚΑΝΤΑΣ

**Vasileio  
s Kantas** Digitally signed by  
Vasileios Kantas  
Date: 2021.03.09  
16:27:43 +02'00'

ΠΑΝΟΣ ΒΑΡΔΟΠΟΥΛΟΣ

**Panagiotis  
Vardopoulos** Digitally signed by  
Panagiotis  
Vardopoulos  
Date: 2021.03.10  
14:26:35 +02'00'

ΕΥΑ ΚΑΤΣΑΙΤΗ

**Evangelia  
Katsaiti** Digitally signed  
by Evangelia  
Katsaiti  
Date: 2021.03.10  
19:16:56 +02'00'

## Υπεύθυνη Δήλωση:

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



## Περίληψη

Συνειδητά, ή έστω σε κάποιο βαθμό, οι άνθρωποι περνούν αρκετό χρόνο με κάτι -αντικείμενο, ασχολία, χώρος, κατάσταση, ιδίωμα- σηματοδοτώντας μια συνύπαρξη, με το οποίο τείνουν σταδιακά να συνδεθούν συναισθηματικά και πιθανόν τελικά να τους χαρακτηρίζει σε βαθμό που να συνεισφέρει στο σχηματισμό ενός παρατσουκλιού (nickname), ή στην αναγνώρισή τους από απόσταση, ή ακόμα και σταδιακά στη διαμόρφωση της φιγούρας τους. Συνήθως είναι κάτι που αγαπούν, έχοντας κατά κάποιο τρόπο δημιουργήσει μια σχέση συντροφικότητας με αυτό. Αυτή την ιδιότυπη συνύπαρξη, μακρυάς διάρκειας σχέση, διερευνά το πρακτικό κομμάτι *-Long Term affair-* της πτυχιακής μου εργασίας: παρουσιάζει εικόνες που βοηθούν τον θεατή να παρατηρήσει αρέσκειες, συνήθειες και χαριτωμένες ιδιαιτερότητες των ατόμων που φωτογραφίζονται σε συνθήκη ελεύθερης πόζας, παρουσία των αγαπημένων τους αντικειμένων. Όσο αναφορά το γραπτό κομμάτι, περιλαμβάνεται μια σύντομη συζήτηση των παραγόντων σκηνοθεσίας σε αυτό το είδος εικόνων, κάποιων σκέψεων περί πρόσληψής τους, κάποιων όρων που προσδιορίζουν τις χρήσεις των αντικειμένων, καθώς και επεξήγηση της παραγωγής τους, πλαισιοποίηση της πρακτικής μου στο πεδίο μελέτης και κριτικός αναστοχασμός της.



## Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	2
1. Θέματα σκηνοθεσίας των εικόνων, πρόσληψής τους και χρήσεων των αντικειμένων	
i. Φωτογραφικό πορτραίτο.....	2
ii. Σκηνοθετημένο πορτραίτο σε ύφος Ρεαλισμού.....	5
iii. Περί πρόσληψης των εικόνων από τον θεατή.....	6
iv. Το Μεταβατικό αντικείμενο του Winnicott.....	9
v. Από τα μεταβατικά στα καταναλωτικά αντικείμενα.....	11
vi. Φωτογραφικό πορτραίτο με συνοδευτικά αντικείμενα.....	13
2. Ανιχνεύοντας συναφείς πρακτικές στο πεδίο μελέτης.....	13
3. Παράγοντας τις εικόνες	
i. Μέθοδος λήψης εικόνων .....	37
ii. Προσέγγιση πορτραιτιζόμενων.....	40
4. Συζήτηση επί του παραγόμενου υλικού	
i. Αξιολόγηση έργου Long Term Affair.....	45
ii. Αποτίμηση της πτυχιακής εργασίας.....	45
Επίλογος.....	47
Βιβλιογραφία.....	47
Παράρτημα.....	49

## Εισαγωγή

Η εργασία έχει ως πεδίο μελέτης το σε μικρό βαθμό σκηνοθετημένο φωτογραφικό πορταίτο, με έμφαση σε συσχετιζόμενο αντικείμενο του απεικονιζόμενου ατόμου. Συζητά θεωρητικά κείμενα, τόσο από πεδία άλλων ανθρωπιστικών επιστημών -που αναλύουν πτυχές και θίγουν προβληματικές της συσχέτισης ανθρώπων με αντικείμενα- όσο και από το πεδίο της φωτογραφικής πρακτικής -μέσω πηγών που παρουσιάζουν θέματα σχεδιασμού, λήψης, αναπαράστασης και πρόσληψης του φωτογραφικού πορτραίτου. Αυτή η μελέτη συνδυάζει γνώσεις επιτέλεσης ρόλου, υπαρξιακής διαφοροποίησης και σωματικής ενσυναίσθησης, με την κατανόηση των προσεγγίσεων λήψης προγενέστερων καλών φωτογραφικών πρακτικών από τον ελλαδικό και διεθνή χώρο. Χρησιμοποιεί τις επικρατούσες αντιλήψεις και πρακτικές προς δημιουργική χρήση τους και περαιτέρω πειραματισμό, κατά την εποικοδόμηση ενός πρότζεκτ φωτογραφικών εικόνων που φιλοδοξεί να καταστήσει ορατή αυτήν την ιδιόρρυθμη σχέση φωτογραφιζόμενου και συνοδευτικού αντικειμένου μέσα στο κάδρο. Μελετώντας αυτήν τη σχέση ξεκινώ την εργασία κάνοντας μια γενικευμένη πλαισιοποίηση στην οποία αναφέρομαι στο φωτογραφικό πορταίτο, τη ρητορική του και την σκηνοθεσία σε ύφος ρεαλισμού. Στη συνέχεια, σε μια προσπάθεια να κατανοήσω τη χρήση των αντικειμένων στο πορταίτο, παραθέτω στοιχεία για το μεταβατικό αντικείμενο του Winnicott, κάνω μια συσχέτιση με τα καταναλωτικά αντικείμενα και κλείνω την ενότητα αυτή με τη χρήση των συνοδευτικών αντικειμένων στο φωτογραφικό πορταίτο. Έπειτα, παραθέτω -με παραδείγματα έργων τους- φωτογράφους που μελετήθηκε η πρακτική τους πριν την διεκπεραίωση της δικής μου φωτογραφικής πρότασης μέσα από το *Long Term Affair*. Στα δύο τελευταία κεφάλαια παρατίθενται λεπτομέρειες που αφορούν την παραγωγή του πρακτικού μέρους της φωτογραφικής ενότητας και γίνεται μια ανασκόπηση-αυτοξιολόγηση του συνολικού έργου.

## 1. Θέματα σκηνοθεσίας των εικόνων, πρόσληψής τους και χρήσεων των αντικειμένων

### I. Φωτογραφικό πορταίτο

Μια σύντομη αναδρομή στην ιστορία της φωτογραφίας, μαρτυρά πως με την εφεύρεση της δαγκεροτυπίας η προσωπογραφία μονοπωλούσε το ενδιαφέρον του κόσμου, ακόμη κι αν στην αρχή το ποζάρισμα απαιτούσε ακινησία για 15 έως 20 λεπτά υπό το φως δυνατού ήλιου και το αποτέλεσμα τελικά δεν ανταπέδιδε τον αρχικό ενθουσιασμό στον πορταίτιζόμενο, λόγω χαμηλής ευκρίνειας. Ωστόσο, ένας μεγάλος αριθμός ανθρώπων μικρομεσαίου εισοδήματος επιθυμούσε σφοδρώς να αποκτήσει την προσωπογραφία του. Με

την εφεύρεση δε της «carte-de-visite»<sup>1</sup>, λίγα χρόνια αργότερα από τον André-Adolphe Disdéri, «οι προσωπογραφίες μπορούν να βρίσκονται στα χέρια του καθένα», όπως είχε δηλώσει, καθώς η ευκολία από ένα αρνητικό να παράγονται αρκετές πόζες επιτάχυνε τη διαδικασία παραγωγής και πρόσφερε παραπάνω από ένα αντίγραφο συνεισφέροντας έτσι στην ευρύτερη διάδοση της φωτογραφίας στις κοινωνικές τάξεις. Αυτή ήταν και η πρώτη απόπειρα μαζικής παραγωγής λαϊκών φωτογραφιών, επιτρέποντας στα λαϊκά στρώματα να φωτογραφηθούν περήφανα μπροστά στο φακό εξισώνοντας για λίγο τις ταξικές διαφορές με τις ανώτερες τάξεις.

Σήμερα, όλοι μπορούμε να αντιληφθούμε την αξία ενός πορτραίτου. Ακόμη κι αν δε μας αρέσει να μας τραβούν φωτογραφίες, καταλαβαίνουμε την σημαντικότητα του να δείχνουμε έτσι όπως επιθυμούμε σε περιστάσεις που είναι ουσιαστικές για εμάς. Για αυτό, η φωτογραφία πορτραίτου συχνά μπορεί να είναι παραπάνω από μία φωτογραφία, να γίνεται μία ταυτότητα. Είναι μια οπτική δήλωση που λέει «έτσι φαίνομαι» και δυναμικά αποκαλύπτει συχνά περισσότερα στοιχεία για το φωτογραφιζόμενο απ'ότι θα ήθελε να δείξει. Στο συγκεκριμένο πρότζεκτ δεν μπορώ να πω με σιγουριά για ποιους τελικά έχουν αξία οι φωτογραφίες που παράχθηκαν. Πιθανολογώ πως έχει για εκείνους που έχουν περιέργεια για το τι συμβαίνει όταν κάποιος εκτίθεται και εκμυστηρεύεται. Ήθελα ωστόσο σαν παρατηρητής και βλέποντας έξω από τους πορτραιτιζόμενους τη σχέση τους με το αντικείμενο με το οποίο φωτογραφίζονταν, να τους κάνω «δώρο» μια ευκαιρία για αναστοχασμό πάνω στην εικόνα τους.

Σύμφωνα με τον David Bate, στο βιβλίο του *The Key Concepts: Photography*, η ρητορική του πορτραίτου μας μιλάει για τέσσερα σημαντικά στοιχεία που λαμβάνουν υπόψιν τους οι φωτογράφοι όταν επιχειρούν να κάνουν φωτογραφία πορτραίτου. Αυτά είναι το πρόσωπο, η πόζα, η ενδυμασία και η τοποθεσία. Η απόσταση από το θέμα, η επιλογή του κάδρου, τα σημεία εστίασης, το φως καθώς και η γωνία λήψης είναι συνδημιουργοί στη ρητορική του πορτραίτου. Τα διαφορετικά είδη πορτραίτου που υπάρχουν δίνουν έμφαση κάθε φορά στη συνιστώσα εκείνη που εξυπηρετεί καλύτερα το σκοπό τους.<sup>2</sup>

Η έκφραση που παίρνει ο πορτραιτιζόμενος είναι καθοριστική καθώς δίνει με κάθε εναλλαγή και ένα διαφορετικό αποτέλεσμα. Ο θεατής προσπαθώντας να ψυχογραφήσει το πρόσωπο της φωτογραφίας, διαβάζει ένα-ένα τα σημάδια έκφρασης με σκοπό να έρθει όλο και πιο κοντά σε μια πληροφορία για τον πορτραιτιζόμενο. Ποιά είναι η διάθεση του; Ο χαρακτήρας του; Τι θέλει να πει αυτή η στάση του απέναντι σε εμένα (το θεατή); και όλα αυτά συσχετίζοντας τα πάντα με το φύλο, την ηλικία και την εθνικότητα του πορτραιτιζόμενου. Δεν είναι τυχαίο που το σινεμά έχει αξιοποιήσει τέτοιου είδους εικόνες με τα κοντινά πλάνα και τα close ups, έχοντας αντιληφθεί τη δυναμική τους. Το πρόσωπο - αλλά και τα χέρια και τα πόδια- και άλλα σημεία του σώματος αναδεικνύουν σε μεγάλο βαθμό το συναισθηματικό φορτίο ενός ανθρώπου. Ο χολιγουντιανός

---

<sup>1</sup> Η carte-de-visite εφευρέθηκε το 1854 στη Γαλλία από τον André-Adolphe Disdéri. Πρόκειται για μικρή εκτύπωση σε χαρτί διαστάσεων 6,5 x 11,5 εκ., τοποθετημένη πάνω σε κάρτα που στην πίσω όψη αναγράφονταν τα στοιχεία του φωτογράφου.

<sup>2</sup> Πορτραίτο περιβάλλοντος χώρου, εννοιολογικό πορτραίτο, προσωποκεντρικό πορτραίτο, αφηγηματικό πορτραίτο, editorial portrait, δοξαστικό πορτραίτο, αναμνηστικό πορτραίτο, πορτραίτο τέχνης. (Βασίλης Κάντας, διάλεξη "Πορτραίτο II", Εισαγωγή στην Κριτική Ανάγνωση της Φωτογραφίας, 14-12-2020, ΠαΔΑ.).

κινηματογράφος κατανοώντας τον αντίκτυπο που είχε το γκρο πλαν στο θεατή προώθησε την ιδέα ότι οι θεατές πηγαίνουν σινεμά για να έρχονται όσο πιο κοντά μπορούν στους κινηματογραφικούς αστέρες και να παρατηρούν με προσοχή τα όμορφα πρόσωπά τους. Η βιομηχανία της μόδας και πιο συγκεκριμένα των καλλυντικών δεν άργησε να το αντιληφθεί αυτό και έτσι υιοθέτησε την ιδέα του close up για να προβάλλει τα προϊόντα της σε διάσημα πρόσωπα με εντυπωσιακές γεωμετρίες. Η αποτελεσματικότητα αυτής της τακτικής είναι αναμφισβήτη καθώς μέχρι και σήμερα το close up αποτελεί αναφαίρετο στοιχείο στις διαφημιστικές καμπάνιες καλλυντικών. Ο θεατής κοιτώντας ένα πρόσωπο από τόσο κοντά, νιώθει πιο άνετα και οικεία με αυτό, ενώ παράλληλα του προσφέρεται ένα σημείο ψυχολογικής ταυτοποίησης. Πολύ συχνά, σε ένα πορτραίτο, η έκφραση των επιμέρους στοιχείων του σώματος είναι συνήθως το πιο ενδιαφέρον στοιχείο για τον θεατή, καθώς προσπαθεί να εμβαθύνει, πέρα από αυτό βλέπει, στην ταυτότητα του εικονιζόμενου, ανιχνεύοντας και αξιολογώντας διάφορους συνδυασμούς στοιχείων που οικοδομούν το παρουσιαστικό του.

Η πόζα είναι μια συμπαραδήλωση<sup>3</sup>. Συνήθως, είναι δουλειά του πορτραίτιστα να κατευθύνει το θέμα του και να προτείνει μια σειρά από πόζες οι οποίες δίνουν ένα νόημα και μια διαφορετική κάθε φορά ανάγνωση στον θεατή. Η στάση του σώματος μαζί με την ονομαζόμενη και πόζα υποδηλώνει μια σειρά από πτυχές ενός χαρακτήρα, την ψυχολογική κατάσταση και την κοινωνική του θέση. Το πώς χειρίζεται ο καθένας το σώμα του, οι κινήσεις του κορμού και οι χειρονομίες του βοηθούν στο να κατανοήσουμε καλύτερα ή συμπληρωματικά (συνδυαστικά με την έκφραση) το ψυχολογικό του προφίλ κατατάσσοντας τον είτε σε κοινωνικό επίπεδο είτε σε ανθρωπολογικό.

Η ενδυμασία μαζί με τα διάφορα αξεσουάρ που τη συνοδεύουν συμβάλουν επίσης στη ρητορική του πορτραίτου. Τα ρούχα μαζί με την πόζα δείχνουν πολλά για την κοινωνική ταυτότητα και τις πολιτισμικές αξίες του πορτραιτιζόμενου. Ακόμη και η απουσία ρούχων ή η επιλογή των σημείων εκείνων που θα μείνουν ακάλυπτα παίζουν κρίσιμο ρόλο, ειδικά όταν αναφερόμαστε στη φωτογραφία μόδας όπου στο στιλιζάρισμα δεν αφήνεται τίποτα στην τύχη και κάθε σημείο του σώματος τονίζεται διαφορετικά, ανάλογα με τις επιταγές της μόδας και τις τάσεις της εκάστοτε εποχής. Συνήθως οι άνθρωποι έχουν την τάση να καταλήγουν γρήγορα σε μια σειρά από συμπεράσματα ερμηνεύοντας τις ενδυματολογικές επιλογές που έχει κάνει κάποιος. Μια σειρά από συνειρμούς εμποτισμένους σε κοινωνικές στερεοτυπίες, δημιουργούν ήδη μια πρώτη αυθαίρετη εντύπωση για κάποιον κρίνοντας την εμφάνιση του, η οποία συστήνει το άτομο, πριν ακόμη προλάβει το ίδιο να το κάνει. Έστω και εάν εκείνο δηλώνει ότι δεν δίνει ιδιαίτερη σημασία και προσοχή στην επιλογή του ρουχισμού, η εμφάνιση εξακολουθεί να λέει κάτι για το χαρακτήρα του.

Το σκηνικό του θέματος είτε πρόκειται για ένα εξωτερικό χώρο, είτε για εσωτερικό περιβάλλον, μας δίνει επιπλέον πληροφορία για το υποκείμενο. Το τοποθετεί σε μια κοινωνική σκηνή την οποία ο θεατής εκτιμά αναλόγως προσπαθώντας να κατανοήσει τη σχέση μεταξύ υποκειμένου και του χώρου που το περιβάλλει.

Τα τέσσερα αυτά στοιχεία -έκφραση, πόζα, ενδυμασία και τοποθεσία- τα όποια

---

<sup>3</sup> Barthes, R. Φωτεινός Θάλαμος: Σημειώσεις για τη φωτογραφία, Αθήνα: Κέδρος, 2008

έλαβα υπόψιν μου φωτογραφίζοντας τους πορτραιτιζόμενους του πρότζεκτ *Long Term Affair* και θα τα αναπτύξω στην ενότητα 4, συντελούν στη ρητορική και την αισθητική του πορτραίτου και βοηθούν τον θεατή/αναγνώστη να «διαβάσει» την εικόνα. Το πόσα όμως μπορεί να διαβάσει και κατά πόσο αληθινά είναι αυτά, εμπλέκει την υποκειμενικότητα του θεατή. Ο Roland Barthes είχε γράψει ότι οι μεγάλοι πορτραίτιστες είναι και μεγάλοι μυθολόγοι και μίλησε για τη φωτογραφία της μάσκας και την κοινωνία που δείχνει δύσπιστη να δεχθεί το καθαρό νόημα όπως είναι και επιθυμεί ένα θόρυβο γύρω από αυτό. Γι' αυτό και ο θεατής αρέσκεται στην αναγνώριση και αποκωδικοποίηση μασκών, η οποία ανακουφίζει το μυαλό από τις κουραστικές σκέψεις. Σε μια φωτογραφία πορτραίτου ο Barthes αναγνωρίζει τέσσερις συνιστώσες που διασταυρώνονται ταυτόχρονα μπροστά στο φακό την στιγμή της λήψης και έτσι την ίδια στιγμή ο πορτραιτιζόμενος είναι αυτός που είναι, αυτός που θα ήθελε να πιστεύουν οι άλλοι πως είναι, αυτός που πιστεύει ο φωτογράφος πως είναι και αυτός που ο φωτογράφος μεταχειρίζεται για να επιδείξει την τέχνη του. Ο πορτραιτιζόμενος δρα εν δυνάμει ως *tabula rasa* και δίχως να το καταλαβαίνει πολλές φορές, ξαναφτιάχνεται από το μηδέν. Επιλέγει, ή του προτείνεται να ακολουθήσει, έναν ρόλο. Η αποκάλυψη της προσωπικότητάς του γίνεται είτε μέσω υιοθέτησης μιας μάσκας, η οποία αναδύεται μέσα από μια πόζα, μια γκριμάτσα μέσα από την οποία ο θεατής καλείται να αποκωδικοποιήσει τα σύμβολα και να τα ερμηνεύσει (συμβολικό πεδίο του Lacan) είτε μέσω άφεσης της ύπαρξης στη φυσικότητα της όπου ο θεατής εκτίθεται σε στοιχεία μη συστηματοποιημένα (πραγματικό πεδίο του Lacan). Στην επιλογή των καρέ μεταξύ των λήψεων για τα πορτραίτα που εκπονήθηκαν σε αυτήν την εργασία, αποφεύχθηκαν εκείνα που φαίνονταν να είχε υιοθετηθεί -από αμηχανία, άμυνα, τάση ελέγχου της εικόνας τους- η υιοθέτηση μάσκας. Με όρους Lecoq, στα πορτραίτα που παράχθηκαν, είναι φανερό η δυναμική μάχη στην οποία ενεπλάκησαν οι συμμετέχοντες, μεταξύ του να "παίξουν τους εαυτούς τους" και του να "παίξουν με τους ευατούς τους".<sup>4</sup>

## II. Σκηνοθετημένο πορτραίτο σε ύφος Ρεαλισμού

Πολλές φορές παρότι είναι δυσδιάκριτη η σκηνοθετική παρέμβαση του φωτογράφου, μπορεί να κρυφτεί σε μια σειρά από επιλογές που έχουν γίνει, όπως εκείνες της διαχείρισης του σκηνοθετικού, της γωνίας λήψης, του φωτισμού, αλλά και της ψηφιακής επεξεργασίας. Ούσα αναπόφευκτη σε ένα βαθμό, αξίζει να σημειωθεί πως αυτή προσδίδει νόημα εφόσον παρουσιάζεται ως συνειδητή πρόθεση του δημιουργού, ως προσθήκη σχολίου σε αυτό που ήδη βλέπουμε.

Σύμφωνα με τον Andreas Müller-Pohle στο κείμενο «Photography as Staging» που δημοσίευσε στο περιοδικό *European Photography*, το 1988, η σκηνοθετημένη αντιπαράκειται της καθαρής (straight) φωτογραφίας και μάλιστα ξεχωρίζει δύο τύπους φωτογράφων ανάλογα με την πρακτική τους. Εκείνον που αποσπά εικόνες από την πραγματικότητα και αυτόν που τις επινοεί. Ο πρώτος με πυξίδα το ένστικτο, βρίσκεται σε μια διαρκή αναζήτηση κυνηγώντας εικόνες ενώ η έρευνα και οι πράξεις για τον δεύτερο δημιουργούν ένα τεχνητό περιβάλλον. Η σκηνοθεσία επιτρέπει στον φωτογράφο να είναι απόλυτα ελεύθερος και δημιουργικός με το θέμα του. Μπορεί να εκφράσει συναισθήματα και σκέψεις, όνειρα και αγωνίες, να θέσει ερωτήματα και να

<sup>4</sup> J. Lecoq, Ποιητικό σώμα, 2005, σελ.92.

προβληματίσει, χωρίς τους περιορισμούς που θέτει η άμεση καταγραφή, αφήνοντας συχνά μάλιστα ανοιχτό το παράθυρο διαλόγου με άλλες μορφές εικόνων.

Στην ενότητα εικόνων *Long Term Affair*, υπάρχει ένας μικρός βαθμός σκηνοθεσίας της φωτογράφου, ενθαρρύνοντας την καταγραφή του τυχαίου. Οι πορταϊτιζόμενοι αφήνονταν ελεύθεροι να επιλέξουν την πόζα τους και να αλληλεπιδράσουν με το σκηνικό που τους είχε προταθεί ή που οι ίδιοι υπέδειξαν, όπως εκείνοι επιθυμούσαν συνκατασκευάζοντας την εικόνα του εαυτού τους. Όπως στις φωτογραφίες του August Sander στο «*The Face of our Time*» (1929), ο οποίος έκανε πορτραίτα των Γερμανών πολιτών του 20ου αιώνα, με μια φαινομενικά απλή φωτογραφική προσέγγιση που σκόπιμα επέτρεπε στα θέματά του να σταθούν μέσα στο περιβάλλον τους, όπως εκείνα ήθελαν να επιβεβαιώσουν την παρουσία τους, αφήνοντας χώρο για το τυχαίο. Εξετάζοντας τις τυπολογίες του Sander βλέπουμε τους πρωταγωνιστές να βρίσκονται στο επίκεντρο μιας δομημένης σκηνής, χωρίς αυτή να τα περιορίζει, στρέφοντας την προσοχή του θεατή στον φωτογραφιζόμενο και το άκαμπτο βλέμμα του. Το πολυετές έργο του χαρακτηρίζεται από την αποφασιστικότητα και την επιμονή του στην αδιαμεσολάβητη παρατήρηση. Το 1927, όταν παρουσίασε για πρώτη φορά το πρότζεκτ, έγραψε : «*Τίποτα δεν φαινόταν πιο κατάλληλο για μένα από το να καταγράψω, μέσω της φωτογραφίας, μια εικόνα της εποχής μας απολύτως αληθινή στην φύση της*»<sup>5</sup>, τονίζοντας την ανάγκη του να απαθανατίσει την εποχή και τους ανθρώπους της έτσι ακριβώς όπως φαινόταν στην καθημερινότητά τους. Συνοψίζοντας, εάν έπρεπε να προσδιορίσουμε το ύφος του έργου του Sander ο πλησιέστερος όρος είναι "ντοκουμενταριστικό", έχοντας υπόψιν τη διάκριση που έκανε ο Walker Evans μεταξύ ντοκούμεντου και ντοκουμενταριστικού ύφους -αναφερόμενος τουλάχιστον όσο αφορούσε τη δική του προσωπική δουλειά- δηλώνοντας ότι το ντοκουμέντο έχει μια χρήση σε αντίθεση με την τέχνη που είναι μη χρηστική. Συνεπώς, η τέχνη δε θα μπορούσε να είναι ντοκουμέντο, αλλά θα μπορούσε να υιοθετήσει αυτό το ύφος.<sup>6</sup> Το ύφος αυτό, που ο Olivier Lugon ονόμασε "τα πράγματα ως είναι, μα υπογεγραμμένα", επιχείρησα και εγώ να προσδώσω στις εικόνες μου<sup>7</sup>. Το σε μικρό βαθμό σκηνοθετημένο πορτραίτο, όπως του Sander, στοχεύει στο να βγάλει με ύφος ντοκουμενταριστικό, στοιχεία από τις εικόνες που έχουν μια αρκετά μεγάλη σχέση με το υποκείμενο. Ήθελα να είναι μια σκηνοθεσία που θα λειτουργούσε σαν καταλύτης, αφήνοντας τους sitters να κατασκευάσουν σε μεγάλο βαθμό μέσα από τις επιλογές τους την εικόνα τους, στόχευα στο να πλησιάσω χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς τους που να μην αναδύονται μονάχα από επιτέλεση ρόλων.

### III. Περί πρόσληψης των εικόνων από το θεατή

Ο Roland Barthes στο τελευταίο έργο του, *Φωτεινός Θάλαμος*, μας ταξιδεύει

---

<sup>5</sup> *Cruel and Tender: The Real in the Twentieth-Century Photograph*, κατάλογος έκθεσης, Λονδίνο: Tate, σελ 264.

<sup>6</sup> Μαρκίδου, Ν. *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις* Αθήνα: Εκδόσεις Ιδιωτική, 2015, σελ. 146.

<sup>7</sup> Olivier Lugon, *Documentary: authorities and ambiguities* in *Documentary Now. Reflect n.4* (Nai Publishers, Rotterdam, 2005).



στη φύση της φωτογραφίας μέσα από το πρίσμα της δικής του προσωπικής εμπειρίας με το αντικείμενο, ενίοτε με σημεία αναφοράς στις φωτογραφίες της μητέρας του, που είχε χάσει πρόσφατα και με την οποία ήταν ιδιαίτερα δεμένος.

Κοιτάζοντας μια φωτογραφία, υποδεχόμαστε το πεδίο πληροφοριών στο οποίο αναφέρεται και την ερμηνεύουμε ανάλογα. Πρόκειται για την πολιτιστική, γλωσσική και πολιτική ερμηνεία μιας φωτογραφίας. Ο Barthes αναφέρεται σε αυτό ως «πολιτισμική συμμετοχή». Ο θεατής μπορεί αυτό που βλέπει σε μια φωτογραφία να του προκαλεί ένα γενικό ενδιαφέρον αλλά είναι μέτριο σε ένταση, αυτό ο Barthes το ονομάζει *studium*. Στον αντίποδα συναντάμε το *punctum*, το μη κωδικοποιημένο. Είναι μια αιχμή που διαπερνάει το θεατή και τον εκτοξεύει πέρα από το πλαίσιο της σημαίνουσας συνεπαγωγής. Αυτό μπορεί να είναι ένα αντικείμενο, μια μικρή λεπτομέρεια, μια έκλαμψη, κάτι που μπαίνει σε απευθείας διάλογο με το μέσα μας. Σε αντίθεση με το νωχελικό ενδιαφέρον που προκαλεί το *studium*, το *punctum* είναι αυτό που νοηματοδοτεί μια εικόνα και μπορεί να αλλάξει ριζικά τον τρόπο με τον οποίο την κοιτάζουμε, χάρη σε ένα και μόνο πράγμα το οποίο με κάποιο τρόπο έχει καταφέρει να μας κεντρίσει και αυτό είναι που θα την ξεχωρίσει ανάμεσα στις άλλες φωτογραφίες. Κάτι τέτοιο δε θα μπορούσε φυσικά παρά να διαφέρει από άνθρωπο σε άνθρωπο, καθώς το *punctum* "τσιμπάει" τον καθένα διαφορετικά. Αυτό εξηγεί πώς κάποιες φωτογραφίες μας δημιουργούν συναισθήματα δίχως να κατανοούμε πλήρως το γιατί. Μπορεί να μην είναι απλά θέμα γούστου, σύνθεσης ή μορφής αλλά λόγω του πώς ελκυσόμαστε προς αυτήν.

Για τον Barthes, το *studium* και το *punctum*, δύο έννοιες παράλληλες μεταξύ τους, είναι αυτές που κάνουν μια εικόνα ελκυστική. Κάνοντας τις φωτογραφίες αυτού του πρότζεκτ, προσδοκούσα να κατακτήσουν δυνητικά *punctum* μέσω μιας σχετικά ελεύθερης σκηνοθεσίας. Όπως για παράδειγμα στην εικόνα όπου η Πάπι, ο σκύλος της Τόνιας, πατάει το πόδι της χωρίς κανείς να μπορεί να το εννοήσει και αυτό είναι κάτι που ίσως προσέχει ένας θεατής που είναι φιλόζωος. Μοιάζει πάντως να είναι μια ενδιαφέρουσα πτυχή της μεταξύ τους σχέσης, που χαρίζεται προς παρατήρηση.

Ο Alfred Stieglitz υποστήριζε ότι ο φωτογράφος που είναι ικανός να απεικονίσει μια σκηνή μέσω της οποίας ο θεατής θα αισθανθεί τη συγκίνηση που ένιωσε και εκείνος, είναι αληθινός καλλιτέχνης, καθώς έχει οπτικοποιήσει κάτι που υπήρχε στη φαντασία του. Διατυπώνοντας αυτήν την ιδέα, εισήγαγε στο φωτογραφικό λεξιλόγιο τον όρο «ισοδύναμο» (equivalent), αναφερόμενος στην πρόσληψη των εικόνων από τον θεατή, τονίζοντας το πόσο «σημαντικό είναι να ακινητοποιήσεις μια στιγμή, να αναπαραστήσεις μια σκηνή τόσο τέλεια, τόσο σφαιρικά, ώστε αυτοί που θα δουν τη φωτογραφία να ξαναζήσουν ένα ισοδύναμο αυτού που διαδραματίστηκε ανάμεσα στο θέμα και το δημιουργό, ανάμεσα στο αντικείμενο και το υποκείμενο.»<sup>8</sup> Με άλλα λόγια ο Stieglitz δεν αρκείται στο να γίνει κάτι σημαντικό ανάμεσα στο δημιουργό και το θέμα του, αλλά θα πρέπει επι πλέον να επικοινωνήσει αυτή την αλληλεπίδραση στο θεατή. Αναβιωμένη στην τέχνη του 20ου αιώνα η μπωντλαιρική αντίληψη περί τέχνης, η οποία έδινε βαρύτητα στην ευαισθησία και τη φαντασία του καλλιτέχνη, η πρόθεσή αυτού αρχίζει να εκτιμάται και να κερδίζει έδαφος, αφήνοντας πίσω της το αντικείμενο αναπαράστασης που μέχρι τότε ήταν στο προσκήνιο. Αντίστοιχες σκέψεις με τον Stieglitz εξέφρασε και ο Minor White, ο

---

<sup>8</sup> Παπαδημητρόπουλος, Π. *Το Θέμα και η Φωτογραφία*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2017, Ο Alfred Steiglitz (1864-1946) και τα Ισοδύναμα, σελ. 258.

οποίος όρισε τη λειτουργία μιας ισοδυναμίας<sup>9</sup> μέσω τριών επιπέδων ανταπόκρισης του θεατή σε αυτήν<sup>10</sup>. Παρότι τα ισοδύναμα του Stieglitz και του White ακούγονται μεν συναφείς έννοιες, δεν σκιαγραφούν εύστοχα τη δική μου πρόθεση ανάδειξης στοιχείων των πορτραιτιζόμενων και της σχέσης τους με τα αντικείμενα. Οι δικές μου εικόνες φιλοδοξούν κι αυτές να φτιάξουν ισοδύναμα αλλά με μια ενδεικτική σήμανση, προς τις ποιότητες των εικονιζόμενων.

Ο Eric Shouse σε μια έκθεση που δημοσίευσε με τίτλο *Feeling, Emotion, Affect*<sup>11</sup>, επιχειρεί να ξεχωρίσει σημασιολογικά τις παραπάνω λέξεις. Η λέξη *feeling*, (συναίσθημα) ορίζεται από αυτόν ως η αίσθηση που έχουμε ξαναζήσει από προηγούμενες εμπειρίες στη ζωή μας και της έχουμε δώσει μια ονομασία. Η λέξη αυτή προέρχεται από το ρήμα *feel* που σημαίνει νιώθω, αισθάνομαι, και δικαιολογεί το ότι το *feeling* είναι μια αίσθηση προσωπική και βιογραφική, καθώς ο καθένας μας βιώνει διαφορετικά κάθε εμπειρία στη ζωή του και ανάλογα ερμηνεύει και κατονομάζει τα αισθήματα του. Αντίθετα, η λέξη *emotion*, που στα ελληνικά σημαίνει επίσης συναίσθημα, είναι η προβολή του συναισθήματος (*feeling*) και μπορεί να είναι είτε γνήσιο και να εκφράζει την εσωτερική μας κατάσταση είτε προσποιητό για να ανταπεξέλθει στις κοινωνικές προσδοκίες. Ο όρος *affect* είναι πιο αόριστος. Η ελληνική μετάφραση για αυτή τη λέξη είναι επιρροή, υπό τη σημασιολογική ομπρέλα του Shouse όμως η λέξη προβολή ίσως ταιριάζει καλύτερα. Ερμηνευτικά, περιγράφεται ως μια εμπειρία μη συνειδητή, μεγάλης έντασης. Μια εμπειρία στην οποία ανοιγόμαστε για πρώτη φορά και τη βιώνουμε σύγκορμοι. Θα μπορούσε να παραλληλιστεί με το *ructum* που προαναφέρθηκε παραπάνω που είναι σαν μια αιχμή, σαν τη μύτη μιας καρφίτσας, που μας τσιμπάει. Κάθε μορφή επικοινωνίας, στη γλώσσα του σώματος, όπως οι εκφράσεις προσώπου, ο τόνος και η χροιά της φωνής, η στάση του σώματος, οι χειρονομίες δεν είναι παρά μια προβολή που επηρεάζει τον δέκτη, με διαφορετικό τρόπο από τα συναισθήματα (*feelings, emotions*). Θέλοντας από μεριά μου να υποβοηθήσω την έγερση ενός *affect*, προσκάλεσα τους πορτραιτιζόμενους να μπουν σε μια κατάσταση -ώστε ελαχιστοποιώντας τις μάσκες τους να κάνουν επιτρεπτή πάνω στο σώμα τους την εμφάνιση ιδιαιτεροτήτων τους- μέσω επερωτήσεων, επιμελημένες πριν τη λήψη.

Η Nancy K. Miller στο βιβλίο της «*But Enough about Me: Why We Read Other People's Lives*» συνενώνει αποσπάσματα της αυτοβιογραφίας της με απομνημονεύματα συγχρόνων της, για να εξερευνήσει τους τύπους σχέσεων που δημιουργούνται μεταξύ των συγγραφέων και των αναγνωστών τους. Προσπαθεί να απαντήσει στο ερώτημα «Γιατί διαβάζουμε για τις ζωές των άλλων;» και καταλήγει πως η ανακουφιστική ανακάλυψη ότι κάποιος δεν είναι μόνος του σε βιωματικές εμπειρίες, υπαρξιακά αδιέξοδα και σε συνδυασμό με την αναγνώριση κοινών ενδιαφερόντων, δημιουργούν στο άτομο μια μορφή συλλογικής ταύτισης και κοινής εμπειρίας με το συγγραφέα. Η Miller

---

<sup>9</sup> *Equivalence: The Parenial Trend* (1963).

<sup>10</sup> Σε πρώτο επίπεδο, η ισοδυναμία αντιστοιχεί στην οπτική εμπειρία του παρατηρητή στη θέαση μιας φωτογραφίας, καθιστώντας έτσι κάθε φωτογραφία ως πιθανό συσχετισμό ρεπερτορίου εικόνων του θεατή. Σε δεύτερο επίπεδο, η ισοδυναμία συσχετίζεται με την εσωτερική νοητική διαδικασία του θεατή που αναβλύζεται από τα συναισθήματα και τις σκέψεις που του προκαλούνται από το έργο και τέλος, σε τρίτο επίπεδο, η ισοδυναμία παραπέμπει σε μια εσωτερική εμπειρία που βιώνει στοχαζόμενος την εικόνα, όταν δεν την έχει μπροστά του.

<sup>11</sup> M/C Journal Vol. 8 No 6., 2005.

παραδέχεται<sup>12</sup> πως η ίδια όταν διαβάζει για τις ζωές των άλλων αναγνωρίζει στοιχεία της παιδικής της ηλικίας. Ακριβώς λοιπόν, όπως με το διάβασμα μιας αυτοβιογραφίας μπορεί να αναπτυχθεί μια ταύτιση του αναγνώστη με το συγγραφέα, έτσι και στη φωτογραφία πορτραίτου διευκολύνεται μια αίσθηση σύνδεσης μεταξύ θεατή και πορτραιτιζόμενων. Η ιδέα της σχεσιακής ταυτότητας μας οδηγεί στο ότι η ταύτιση που βασίζεται σε μια προσωπική ιστορία ίσως είναι ο λόγος που οι θεατές συνδέονται με αυτό που βλέπουν σε ένα δημιουργικό έργο. Όπως με το διάβασμα μιας αυτοβιογραφίας μέσω της οποίας υποδηλώνεται μια ενδόμυχη επιθυμία να συνδεθεί ο αναγνώστης με το συγγραφέα, έτσι και ο θεατής μέσω της οπτικής ανάγνωσης ενός έργου επιδιώκει μια πιο άμεση σύνδεση με το υποκείμενο αναπαράστασης, τον δημιουργό του έργου ή αυτά που πρεσβεύουν, αναζητώντας την αισθητική εκπλήρωση και την προσωπική σύνδεση. Τι γίνεται όμως στην περίπτωση μη ταύτισης; Η Miller θεωρεί και τις δύο αντιδράσεις του θεατή εξίσου σημαντικές. Ο θεατής εδώ, μπαίνει σε μια διαδικασία εξέτασης των διαφορών μεταξύ του εαυτού του και των υποκειμένων -δημιουργίας και αναπαράστασης- που θα παίξει καθοριστικό ρόλο στην ανταπόκρισή του στο έργο. Η μη ταύτιση θα μπορούσε επίσης να είναι και η αποδόμηση της ίδιας της ταυτότητας. Ένα αναπάντεχο απογύμνωμα που απελευθερώνει το δρόμο της εξερεύνησης προς τη ατομική ταυτότητα. Έτσι και σε αυτήν την περίπτωση, μπορεί να δημιουργηθεί μια ουσιαστική σχέση μεταξύ δημιουργού και θεατή, ανοίγοντας το δρόμο για κατανόηση του εαυτού σε σχέση με τους άλλους. Σε αυτήν την ενότητα εικόνων, επιχείρησα να φωτογραφίσω ανθρώπους της διπλανής πόρτας, μη επιζητώντας ακραίο ρουχισμό ή ιδιαίτερους χώρους, ώστε να μπορέσει ο θεατής να έρθει πλησιέστερα σε αυτούς και να βοηθηθεί η “ταύτιση” της Miller.

#### IV. Το Μεταβατικό αντικείμενο του Winnicott

Η σπουδαιότερη πλευρά της κοινωνικής ανάπτυξης κατά την περίοδο της βρεφικής ηλικίας είναι η διαμόρφωση της προσκόλλησης και είναι τόσο σημαντική, ειδικά σε αυτό το στάδιο, καθώς η ποιότητα αυτής επηρεάζει τις μετέπειτα διαπροσωπικές σχέσεις που θα κάνει το άτομο στη διάρκεια της ζωής του. “Η προσκόλληση είναι ο θετικός συναισθηματικός δεσμός που αναπτύσσεται ανάμεσα στο παιδί και το άτομο που το φροντίζει.”<sup>13</sup> Το βρέφος όταν προσκολλάται με αυτό το άτομο νιώθει ευχαρίστηση μαζί του και ασφάλεια σε στιγμές σύγχυσης και αναστάτωσης. Ο εθολόγος Konrad Lorenz σύμφωνα με ευρήματα των ερευνών του κατέληξε στο συμπέρασμα ότι η προσκόλληση βασίζεται σε βιολογικά καθορισμένους παράγοντες -άποψη που υποστήριξε και ο Sigmund Freud υποστηρίζοντας ότι η προσκόλληση προκύπτει από την ικανότητα της μητέρας να τρέφει τις στοματικές ανάγκες του βρέφους της. Ο Harry Harlow<sup>14</sup>, ωστόσο, διέψευσε αυτήν τη θεωρία με το πείραμα του *The Wire*

<sup>12</sup> *But Enough About Me: Why We Read Other People's Lives*, σελ. 2-3.

<sup>13</sup> Robert S. Feldman, *Εξελικτική Ψυχολογία: Διά βίου Ανάπτυξη*, σελ. 245.

<sup>14</sup> Αμερικανός ψυχολόγος γνωστός για τον μητρικό διαχωρισμό, τις ανάγκες εξάρτησης και τα πειράματα κοινωνικής απομόνωσης σε πιθήκους rhesus, τα οποία κατέδειξαν τη σημασία της φροντίδας και της συντροφιάς στην κοινωνική και γνωστική ανάπτυξη.

*Mother Experiment (1968)*<sup>15</sup> καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι η παροχή της τροφής δεν είναι η βάση για δημιουργία προσκόλλησης, αλλά η ανακούφιση της σωματικής επαφής.

Σύμφωνα με τον D.W. Winnicott<sup>16</sup>, τα παιδιά από τα πρώτα χρόνια της ζωής τους αρχίζουν να προσκολλούνται σε κάποια αντικείμενα. Τα αντικείμενα αυτά μπορεί να είναι κάτι απλό όπως ένα αρκουδάκι, μια απαλή κουβέρτα, ή μια πάνινη κούκλα, τα οποία αποκαθιστούν σταδιακά πρώιμες εμπειρίες του βρέφους που είχε βιώσει από τη μητέρα του και ένιωθε ασφαλές. Πρόκειται για αντικείμενα, τα οποία βοηθούν το παιδί να ηρεμήσει, να αποκοιμηθεί, να εξαφανίσει το αίσθημα του φόβου. Αυτά τα αντικείμενα ο Winnicott τα ονομάζει *μεταβατικά* καθώς σηματοδοτούν την περίοδο εκείνη που το βρέφος “αποσυγχωνεύεται” από τη μητέρα του και λειτουργούν καθησυχαστικά στην αφετηρία προς την πορεία της ελευθερίας του. Είναι το πρώτο “αγαπημένο” αντικείμενο του μωρού, καθώς δένεται με αυτό και περνάει μέσω αυτού από την απόλυτη εξάρτηση από τη μητέρα στην προσωπική ωρίμανση. Η σημασία του μεταβατικού αντικειμένου έγκειται για την ακρίβεια στο ότι είναι το πρώτο “μη-εγώ” αντικείμενο που έχει στην κατοχή του το βρέφος, που έχει ως συνακόλουθο την ικανότητά του να το χρησιμοποιεί για να συμβολίσει κάποιο άλλο αντικείμενο, όπως για παράδειγμα το μητρικό στήθος. Η Melanie Klein<sup>17</sup> υποστηρίζει ότι κατά τη διάρκεια του πρώτου χρόνου ζωής του παιδιού, αυτό αρχίζει να αντιλαμβάνεται ότι η μητέρα του είναι μια ξεχωριστή οντότητα, ένα ολικό αντικείμενο, με το οποίο σχετίζεται μαζί του. Αυτήν τη φάση η Klein την ονομάζει *καταθλιπτική φάση*<sup>18</sup>, καθώς είναι η περίοδος που το παιδί αποκτάει επίγνωση και του εαυτού του, αλλά και των αντικειμένων εκτός του εαυτού του και ξεχωρίζει τη φαντασίωση από την εξωτερική πραγματικότητα. Αυτήν την τόσο σημαντική διαδικασία ωρίμανσης για την ψυχική εξέλιξη του ατόμου μέσω της οποίας συγκροτείται το Εγώ, ο Lacan την ονόμασε το «Το Στάδιο του Καθρέπτη». Το παιδί σε αυτήν την ηλικία δεν αναγνωρίζει την εικόνα του στον καθρέφτη ούτε έχει την αίσθηση ότι το σώμα του αποτελεί μια ενότητα. Αυτή η άγνοια της ολότητας του σώματος την ονομάζει φαντασίωση του τεμαχισμένου σώματος. Σιγά σιγά αρχίζει να ταυτοποιεί την εικόνα του απ’όπου και επέρχεται η συνοχή της κομματιασμένης πρωταρχικής εικόνας υπό την επιθυμία όμως της μητέρας, η οποία είναι αυτή που βοηθάει στο σχηματισμό της ενιαίας οντότητας και δίνει νόημα στην εικόνα του μέσα στον καθρέφτη βάση της εικόνας που η ίδια πλάθει για εκείνο και του την προβάλλει μέσα από τα λόγια και το βλέμμα

---

<sup>15</sup> Δημιούργησε δύο ομοιώματα πιθήκου μητέρας· το ένα φτιαγμένο από σύρμα, παρέχοντας τη δυνατότητα τροφής και το άλλο από μαλακό ύφασμα το οποίο ανέδιδε ζεστασιά, αλλά δεν πρόσφερε τροφή. Τα μωρά πιθηκάκια ήταν ελεύθερα να επιλέξουν εκείνα που θα πάνε και η επιλογή τους ήταν καταφανής. Παρόλο που ανά χρονικά διαστήματα πήγαιναν στο συρμάτινο ομοίωμα για να τραφούν, περνούσαν τον περισσότερο χρόνο στη ζεστή αγκαλιά της υφασμάτινης “μητέρας”.

<sup>16</sup> Ο Donald Woods Winnicott ήταν πρωτοπόρος Άγγλος παιδίατρος και ψυχαναλυτής που είχε ιδιαίτερη επιρροή στον τομέα της θεωρίας σχέσεων αντικειμένων και της αναπτυξιακής ψυχολογίας.

<sup>17</sup> Αυστρο-Βρετανίδα συγγραφέας και ψυχαναλυτής, γνωστή για το έργο της στην παιδική ανάλυση. Πρωτοπόρος στην ανάπτυξη της θεωρίας αντικειμενοτρόπων σχέσεων.

<sup>18</sup> Η φάση ανάπτυξης, κατά την οποία το βρέφος αναγνωρίζει την ύπαρξη ενός εξωτερικού, ολικού αντικειμένου, συνδέεται με αυτό και φοβάται ότι οι καταστροφικές του παρορμήσεις του έχουν καταστρέψει ή πρόκειται να καταστρέψουν το αντικείμενο που αγαπά.

της. Αυτό εξηγεί και το λόγο που το παιδί βγαίνοντας από αυτό το στάδιο συνεχίζει να μην του είναι αντιληπτή η αποδιαφοροποίησή του από τη μητέρα.

Όπως προαναφέρθηκε, τα μεταβατικά αντικείμενα είναι τα πρώτα με τα οποία συσχετίζονται τα παιδιά και δεν είναι κομμάτι του σώματός τους. Πρόκειται για την πρώτη πραγματική σχέση με ένα αντικείμενο του εξωτερικού κόσμου. Η ύπαρξή τους στον κόσμο του βρέφους ξεκινάει ήδη από τον πρώτο χρόνο και συνήθως διαρκεί έναν χρόνο. Ωστόσο είναι πολύ πιθανό να κρατήσει πολύ παραπάνω και είναι ιδιαίτερα σύνηθες να συνεχίσει να παρουσιάζεται σε όλο το φάσμα της ζωής του ιδιαίτερα σε περιόδους συναισθηματικής αστάθειας. Ο Winnicott επισημαίνει πως στην περίπτωση μιας υγιούς ανάπτυξης, το παιδί αφήνει το μεταβατικό αντικείμενο να περάσει στο χώρο της αφάνειας διακριτικά και αβίαστα, χωρίς να του προκαλεί δυσάρεστα συναισθήματα, όπως απώθηση ή θρήνο, καθώς πλέον έχει χάσει τη σημασία του, έχοντας εκπληρώσει τον σκοπό του. Κοιτάζοντας τους πορτραιτιζόμενους μου με τα συνοδευτικά αντικείμενά τους, αναρωτιέμαι εάν αυτά τα αντικείμενα έχουν δράσει και ως μεταβατικά στις ζωές τους. Είναι ένα ερώτημα που με απασχόλησε καθόλη τη διάρκεια του φωτογραφικού έργου και κάθε φορά προσπαθούσα να απαντήσω κοιτάζοντας τις εικόνες και έχοντας υπόψιν τις ιστορίες τους για αυτά.

## V. Από τα μεταβατικά στα καταναλωτικά αντικείμενα

Παραπάνω μιλήσαμε για την καταθλιπτική φάση, όπως την ονομάζει η Klein, που ουσιαστικά είναι η περίοδος εκείνη που το παιδί βιώνει στην πορεία του προς την ανεξαρτητοποίησή του από τη μητέρα. Αυτή η ελευθερία έκφρασης της ατομικότητάς του έρχεται μαζί με το αντίτιμο που δεν είναι άλλο από την απώλεια ασφάλειας που του παρείχε έως τώρα η μητέρα. Αυτό προκαλεί βασικό άγχος. Το βασικό άγχος το συναντάμε στα κείμενα του Erich Fromm<sup>19</sup>, στα οποία μιλάει για την κατάσταση που βιώνει ο άνθρωπος κατά το διαχωρισμό του από το φυσικό κόσμο, όταν δηλαδή από μια κατάσταση ενότητας με αυτόν περνάει σε μια διαδικασία αυτοεπίγνωσης κατά την οποία αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως ξεχωριστή οντότητα από τη φύση. Το μεταβατικό αντικείμενο του Winnicott αφορά το *είναι*<sup>20</sup> του παιδιού και λειτουργεί ευνοϊκώς “ηρεμιστικά” στο άγχος προς την πορεία χειραφέτησης του. Ως ενήλικας πλέον άνθρωπος, και απευθυνόμενος ο Fromm πιο συγκεκριμένα στον μέσο καταναλωτή των δυτικών κοινωνιών, τα αντικείμενα αφορούν και πάλι το είναι του, την ταυτότητα του. Σε αυτήν την περίπτωση όμως, η σχέση του καταναλωτή με τα αντικείμενα που καταναλώνει δεν είναι ουσιώδης, αλλά κυρίως χρηστική. Ιδιαίτερη βαρύτητα δίνεται επίσης και στο συμβολισμό των αντικείμενων αυτών, «η ιδιοκτησία μου συνθέτει τον εαυτό μου και την

---

<sup>19</sup> Γερμανός ψυχολόγος, ψυχαναλυτής, κοινωνιολόγος, ανθρωπιστής και φιλόσοφος. Θεωρείται από τους σημαντικότερους ψυχολόγους του 20ου αιώνα και τους πιο διεισδυτικούς κοινωνικούς αναλυτές.

<sup>20</sup> Ο Erich Fromm στο μανιφέστο του *Να Έχεις ή να Είσαι* μιλάει για αυτούς τους δύο τρόπους ύπαρξης: Το *Έχειν* που επικεντρώνεται στην κατοχή και την απόκτηση υλικών αγαθών και δύναμης που αποτελούν την πηγή απληστίας, φθόνου και βίας και το *Είναι* που χαρακτηρίζει την ελευθερία, την αγάπη και εσωτερικές διεργασίες, αλλά εξωτερικές δραστηριότητες που είναι παραγωγικές για άτομο και το προάγουν σε κάτι ανώτερο.

ταυτότητα μου»<sup>21</sup>. Συμπερασματικά, η σχέση καταναλωτή-αντικειμένου έχει να κάνει ταυτόχρονα και με το *έχειν* και με το *είναι*, καθώς παρά την απουσία συναισθηματικού δεσμίματος, το αντικείμενο λειτουργεί ως ταυτότητα.

Ο Baudrillard μελετώντας τις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες εστίασε στο φαινόμενο κατανάλωσης αντικειμένων γράφοντας ότι ζούμε “τον χρόνο των αντικειμένων”, ότι ζούμε δηλαδή με το ρυθμό τους και σύμφωνα με την αδιάκοπη διαδοχή τους. Ενδιαφέρον έχει ότι στις μέρες μας τα αντικείμενα και κατ’ επέκταση ο καταναλωτισμός αποτελούν μια μορφή θρησκείας, όπου τα υλικά αγαθά αποτελούν αντικείμενα λατρείας. Και έτσι όπως κάθε μορφή θρησκείας συνεπάγεται την πίστη σε αυτήν έτσι και ο καταναλωτισμός προϋποθέτει πίστη σε αυτόν. Σύμφωνα με τον Fromm<sup>22</sup>, η ιδέα της πίστης είτε από θρησκευτική είτε από πολιτική είτε από προσωπική άποψη, μπορεί να έχει δύο εντελώς αντίθετες σημασίες με βάση το *έχειν* και το *είναι*. Με βάση το *έχειν*, η πίστη είναι ένα δεκανίκι, για εκείνους που θέλουν να είναι σίγουροι και να έχουν μια απάντηση στη ζωή, χωρίς να έχουν το θάρρος να ψάξουν οι ίδιοι για αυτήν. Ανακουφίζει το άτομο από την υποχρέωση να σκεφτεί μόνο του και δίνει την απάντηση σε κάτι που δεν έχει λογική απόδειξη. Το άτομο εδώ επιλέγει να ανταλλάξει τη σιγουριά με την απώλεια της ανεξαρτησίας του. Η πίστη στη θρησκεία της κατανάλωσης έχει ξεκάθαρα βάση το *έχειν*. Αντίθετα, η πίστη με βάση το *είναι* δεν είναι μια πεποίθηση σε κάποιες ιδέες, αλλά ένας εσωτερικός προσανατολισμός. Ο Fromm διερωτάται εάν μπορούμε να ζήσουμε χωρίς πίστη και συνεχίζει δηλώνοντας πως το βρέφος πρέπει να έχει πίστη στο στήθος της μητέρας του, όλοι πρέπει να έχουμε πίστη στους ανθρώπους γύρω μας, αλλά και στους ίδιους μας τους εαυτούς. Μάλιστα καταλήγει στο ότι η απουσία πίστης δε μας κάνει να είμαστε τίποτα άλλο παρά στείροι, απελπισμένοι, φοβισμένοι ως το βαθύτερο σημείο του είναι μας. Συνεπώς, βλέπουμε ότι τα μεταβατικά αντικείμενα για τα οποία μίλησε ο Winnicott καθορίζονται από την πίστη με βάση το *είναι* -για την οποία μίλησε ο Fromm, καθώς μίλησε για την πίστη στο στήθος της μητέρας και κατ’επέκταση στην πίστη στους εαυτούς μας. Η διαφορά τους είναι ότι η πίστη που συναντάμε στα μεταβατικά αντικείμενα έχει ως βάση το *είναι* και πρόκειται για μια σχέση βαθύ συναισθηματικού δεσμού που αποκτάει το άτομο στην αφετηρία του προς την ατομική ελευθερία· εν αντιθέσει με τα καταναλωτικά αντικείμενα, τα οποία το ενήλικο πλέον άτομο χρησιμοποιεί για τη δόμηση της προσωπικής του ταυτότητας, έχουν ως βάση το *έχειν* και δεν οδηγούν πουθενά αλλού πέρα από την απατηλή, φανταστική ελευθερία του. Έχοντας όλα τα παραπάνω κατά νου και με σκοπό να καταλάβω καλύτερα τα υποκείμενα φωτογράφισης σε αυτό το πρότζεκτ, πυρήνας των ερωτήσεών μου κατά τη συνάντησή μας, ήταν το πώς αποκτήθηκαν τα αντικείμενα με τα οποία φωτογραφίζονταν, ώστε να κατανοήσω το λόγο που συσχετίστηκαν αυτοί οι δύο και ήταν βασικό μου μέλημα να διαπιστώσω εάν το συνοδευτικό αντικείμενο τους το χρησιμοποιούν σαν *έχειν* ή σαν *είναι*. Εάν είναι δηλαδή κομμάτι της προσωπικότητάς τους ή εάν δανείζονται την ποιότητά του για να γίνουν κάποιои.

---

<sup>21</sup> Fromm E. *Να Έχεις ή να Είσαι*; μετ. Τζελεπόγλου Ε. Αθήνα: Μπουκουμάνη, 1978, σελ 103.

<sup>22</sup> Fromm E. *Να Έχεις ή να Είσαι*; μετ. Τζελεπόγλου Ε. Αθήνα: Μπουκουμάνη, 1978, σελ 62.

## **VI. Φωτογραφικό πορτραίτο με συνοδευτικά αντικείμενα**

Μπορεί κανείς να εκμαιεύσει στοιχεία για την προσωπικότητα, τα ενδιαφέροντα, τις αρέσκειες και τις ασχολίες κάποιου κοιτάζοντας τα αντικείμενα που τον περιβάλλουν. Μέσα από αυτήν τη σειρά επιχείρησα να ρίξω μια πιο διεισδυτική ματιά στη σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο και το συνοδευτικό αντικείμενο που εκείνος έχει ξεχωρίσει. Σκοπός ήταν να καταστούν ορατές κάποιες βασικές πτυχές και προβληματικές αυτής της συνύπαρξης.

Ο ρόλος του συνοδευτικού αντικειμένου σε ένα πορτραίτο λειτουργεί διαφορετικά ανάλογα με το πώς αυτό προβάλλεται και το τι σκοπό εξυπηρετεί η ύπαρξή του μέσα στο κάδρο. Μπορεί να είναι από διακοσμητικός έως να δίνει μια πληροφορία για τον πορτραιτιζόμενο. Εάν κάνουμε μια αναδρομή στο παρελθόν, θα δούμε ότι ήδη από την αρχαιότητα τα αντικείμενα για κάποιους λαούς ήταν τόσο σημαντικά ώστε να τα συμπεριλαμβάνουν σε τελετουργικά ταφής. Στην αρχαία Αίγυπτο για παράδειγμα, υπήρχε η παράδοση, η ταφή να γίνεται με ένα σύνολο από πολύτιμα αγαθά ή προσωπικά αντικείμενα, τα λεγόμενα κτερίσματα, με σκοπό να προστατεύουν τον νεκρό και να του είναι χρηστικά στην επόμενη ζωή. Μέσα σε βάθος χρόνου τα κτερίσματα άλλαζαν και διέφεραν ανά περιόδους. Συνήθως ήταν καθημερινά αντικείμενα, όπως σκεύη φαγητού και χτένες, θρησκευτικά σύμβολα όπως φυλαχτά και αγαλματίδια, ενώ οι πλούσιοι Αιγύπτιοι θάβονταν με κοσμήματα και χρυσαφικά, ακόμη και με έπιπλα. Τα αντικείμενα που περιέβαλαν τον αποθανόντα έδιναν ουσιαστικές πληροφορίες για εκείνον, όπως την κοινωνική του τάξη, τα αξιώματά του, το φύλο του και τις επίγειες ασχολίες του. Σε τάφους ανδρών συχνά υπήρχαν όπλα, τα οποία ίσως καθόριζαν το ρόλο τους ως πολεμιστές, ενώ παλέτες καλλωπισμού, καθρέφτες και μυλόπετρες συναντάμε σε τάφους γυναικών.

Ένα προσωπικό αντικείμενο φανερώνει ακόμα περισσότερα εάν έχει επιλεγθεί συγκεκριμένα από κάποιον για να φωτογραφηθεί με αυτό. Όταν δίνεται η ελευθερία στον πορτραιτιζόμενο να επιλέξει εκείνος, για την εικόνα του εαυτού του, ανάμεσα σε μια πληθώρα από πράγματα που τον περιβάλλουν, πρόκειται για κάτι παραπάνω από «φωτογραφίζομαι με ένα αντικείμενο» -επέρχεται μια προσωπική τοποθέτηση. Στη συνέχεια θα δούμε κάποια παραδείγματα για το πώς οι ποιότητες των διαφορετικών χρήσεων απαντώνται μέσα σε φωτογραφικές πρακτικές.

## **2. Ανιχνεύοντας συναφείς πρακτικές στο πεδίο μελέτης**

Στην προσπάθεια να πραγματοποιηθεί αυτή η σειρά, άντλησα οπτικές πληροφορίες και ιδέες από φωτογραφικά έργα δημιουργών που τα props έπαιξαν συμπρωταγωνιστικό ρόλο με το θέμα. Παρακάτω, παραθέτω κάποιους φωτογράφους των οποίων το έργο με βοήθησε στο να διαμορφώσω την προσέγγιση στο δικό μου project στο οποίο η μορφή των εικόνων επηρεάστηκε ως ένα βαθμό από μερικούς και διαφοροποιήθηκε από άλλους. Αναφέρω ενδεικτικά κάποιους -όχι όλους όσους βρήκα- γιατί θέλω να αναφερθώ στις διαφορετικές αντιμετώπισεις του συνοδευτικού αντικειμένου. Αξίζει να σημειωθεί

πως οι εικόνες του πρότζεκτ Long Term Affair έχουν δανειστεί στοιχεία από το συνολικό φωτογραφικό έργο του **Albrecht Tübke**. Όλη η δουλειά του περιτριγυρίζεται από στοιχεία της προσωπικότητας που εκπέμπει το κάθε θέμα, καθώς και την αύρα, δηλαδή την τη συνολική ενέργεια που ακτινοβολεί. Αυτό που πραγματικά τον ενδιαφέρει είναι να εξερευνήσει τα όρια στην αναπαράσταση του εαυτού και της "πραγματικής" ταυτότητας. Ποιότητες που επιχειρώ να ανακαλύψω και εγώ μέσα από την φωτογραφική ενότητα Long term affair.





Στα πορτραίτα του **August Sander** στο πολυετές έργο του «**People of the 20th Century**» ο φωτογράφος επικεντρώνει το βλέμμα του στους Γερμανούς της εποχής εκείνης, καταγράφοντας την κοινωνία στην οποία ζούσε, επιδιώκοντας να δημιουργήσει ένα ολοκληρωμένο φωτογραφικό έργο που θα αντανakλούσε πιστά τη φυσιογνωμία της γερμανικής κοινωνίας. Η ποιότητα στις προσωπογραφίες του, η καλοσχεδιασμένη ενότητα με την οποία τις παρουσίασε και η συγκρατημένη αποστασιοποίηση που κράτησε από τα θέματα του, τραβώντας τα με διακριτική σκηνοθεσία κατέστησαν το έργο του θεμελιώδους σημασίας και αντικείμενο μελέτης, ως ιστορικό πορταίτο όχι μόνο μιας χώρας αλλά και μιας ολόκληρης εποχής. Ο Sander προτιμούσε να κάνει τα πορτραίτα στον πραγματικό κόσμο και όχι στο στούντιο του. Φωτογράφιζε σε ούδετερο, απλό περιβάλλον, χωρίς κάποιο ιδιαίτερο φόντο. Το χτένισμα και τα ρούχα είναι κάποιες από τις ενδείξεις για την προέλευση της κοινωνικής τάξης από την οποία προέρχονταν οι πορταιιζόμενοι. Η στάση του κορμιού τους μέσα στο κάδρο είναι επίσης ένας υπαινιγμός της τάξης απ' όπου προέρχονταν και γίνεται αντιληπτή από την αμηχανία και κάποια αδεξιότητα στις κινήσεις ή με την υπερβολική βεβαιότητα και σιγουριά στο στήσιμο και την πόζα. Μεγάλο ενδιαφέρον έχει και η χρήση των αντικειμένων που έχει επιλέξει να εντάξει ο φωτογράφος στο κάδρο του, τα οποία δηλώνουν άλλοτε το επάγγελμα των ιδιοκτητών ή τις ασχολίες τους και άλλοτε απλά την χρηστική ύπαρξή τους. Είναι ενδιαφέρον το πόσο αρμονικά συνυπάρχουν στο κάδρο με το θέμα και προσθέτουν πληροφορίες, χωρίς να το επισκιάζουν ή να κλέβουν την προσοχή από τα μάτια του θέατη.



Peasant Children, 1926-1931





Pastry Chef, 1928



Disabled Miner, 1927-28



Konfirmandin, 1911



Farm Girl, 1910





Peddler, 1930



Varnisher, 1930



Showman, 1930



Young Farmers, 1914

Παρόμοια χρήση των αντικειμένων με εκείνη που κάνει ο Sander (πληροφορίας και χαρακτηριστικής συσχέτισης της κοινωνικής δράσης), παρατηρείται στην Ελληνική φωτογραφική πρακτική στην παραγωγή πορτραίτων του **Γιώργου Δεπόλλα** κατά τα ταξίδια του στην ελληνική ύπαιθρο τις δεκαετίες του '80 και '90<sup>23</sup>. Ευθύτητα, καλοπροαίρετη λήψη, σεβασμός και εγγενές ενδιαφέρον για τον ανθρώπινο μόχθο, χαρακτηρίζουν τα πορτραίτα αυτά. Αξιοσημείωτη η απόσταση που κρατά από τα θέματα, σε μια γαλήνια ισορροπία μεταξύ της *αποστασιοποιημένης καταγραφής* και της *εκμυστήρευσης*.

---

<sup>23</sup> Εικόνες από αυτήν την ενότητα υπάρχουν στην ιστοσελίδα του δημιουργού: <https://www.yiorgosdepollas.com/website/gr/taksidiotiki-fotografia/anthropo>





Η **Loretta Lux**, σύγχρονη φωτογράφος, εκτελεί υπερρεαλιστικά πορτραίτα μικρών παιδιών, συνδυάζοντας τη φωτογραφία, τη ζωγραφική και την τεχνολογία. Φωτογραφίες τραβηγμένες αρχικά στο στούντιο και στη συνέχεια επεξεργασμένες ψηφιακά στον υπολογιστή δίνουν την εντύπωση πως είναι εικονογράφηση παραμυθιών. Όπως η ίδια τονίζει, της αρέσει να δουλεύει με παιδιά, γιατί είναι αυθεντικά και δεν φοράνε μάσκες. Η δουλειά της ωστόσο δεν αφορά τα παιδιά αυτά καθεαυτά, αλλά τα χρησιμοποιεί ως μεταφορά για την αθωότητα και το χαμένο παράδεισο.<sup>24</sup> Το έργο της σχετίζεται κατά κάποιον τρόπο με τη δική της παιδική ηλικία, χωρίς ωστόσο να θεωρείται αυτοβιογραφικό. Το λούτρινο αρκουδάκι που χρησιμοποιείται, σαν ρορ στη φωτογραφία με το κορίτσι που το κρατά είναι της φωτογράφου, η οποία, όπως έχει δηλώσει, της αρέσει να αντλεί έμπνευση από τις παιδικές της αναμνήσεις. Κάτι που είναι φανερό και από τις ενδυματολογικές επιλογές και τα ρετρό ρορς, που παραπέμπουν σε μία άλλη εποχή. Οι φωτογραφίες της Lux μεταφέρουν ένα συναίσθημα απομόνωσης, το οποίο πηγάζει κατά κύριο λόγο από το βλέμμα των παιδιών που μοιάζουν να είναι χαμένα σε έναν άλλον κόσμο. Αυτό είναι σκόπιμο από τη μεριά της καλλιτέχνιδος, γιατί έτσι βλέπει τη ζωή και αυτό θέλει να αποτυπώσει στα πορτραίτα της.

Η δική μου πρακτική διαφοροποιήθηκε αρκετά από αυτήν της Lux. Η χρήση των συνοδευτικών αντικειμένων εδώ έχει επιλεγεί με ιδιαίτερη προσοχή, όπως και τα ρούχα, επειδή η δημιουργός «χρησιμοποιεί» τα παιδιά ως μία μεταφορά. Συνεπώς κάθε στοιχείο στην εικόνα της θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως σύμβολο. Στη δική μου φωτογραφική σειρά τα αντικείμενα δεν υπάρχουν ούτε *διακοσμητικά* ούτε *συμβολικά*, παρά μόνο υπάρχουν γιατί έχουν επιλεγεί από τους ίδιους τους φωτογραφιζόμενους καθώς είναι σημαντικά για εκείνους.



Loretta Lux

Girl with Marbles , 2005

<sup>24</sup> [The British Journal of Photography](#), 2005.





Loretta Lux

*The paper airplane*, 2004



Loretta Lux

*The Drummer*, 2004



Loretta Lux

*The Fish*, 2003



Ενδιαφέρον έχει το πώς χρησιμοποιεί ο διακεκριμένος καλλιτέχνης, **Nobuyoshi Araki**, τα αντικείμενα στις δικές του φωτογραφίες. Η κυρίαρχη αυτή φιγούρα στην ιαπωνική φωτογραφία, με ύφος που ακροβατεί στη φωτογραφία δρόμου του *provoke* και την σκηνοθεσία με ευρεία θεματολογία, προσμετρά πάνω από 300 φωτογραφικά λευκώματα και έχει ισχυρή επιρροή σε σύγχρονους φωτογράφους που ασχολούνται με το είδος του προσωπικού ημερολόγιου. Τα props στο έργο του μετατρέπονται σε *desired objects*, σε αντικείμενα που χάνουν την αρχική τους σημασία προσδίδοντας ποιότητες πόθου, λαγνείας, υποταγής και υδηπάθειας στα υποκείμενα που συνοδεύουν, με τον τρόπο που συνυπάρχουν με εκείνα. Το σκονί, τα καρπούζι, το δεινοσαυράκι, υπάρχουν εκεί συμβολικά, αφήνοντας υπονοούμενα στα μάτια του θεατή. Πολλοί κριτικοί ισχυρίζονται ότι οι συνθέσεις του Araki μετατρέπουν τις ίδιες τις γυναίκες, ιαπωνικής καταγωγής, σε εξωτικά αντικείμενα-φετίχ για τους θεατές της Δύσης.





Η φωτογραφική σειρά του νεαρού μα καταξιωμένου φωτογράφου **Zed Nelson** «*A portrait of Hackney*», μου κέντρισε το ενδιαφέρον, καθώς κοιτάζοντας τα πορτραίτα του σε συνδυασμό με τις φωτογραφίες που έχει τραβήξει την πόλη, τοποθετεί τον θεατή στους δρόμους του Hackney σε μια τυχαία συνάντηση με τους ανθρώπους εκεί. Ο Nelson έζησε σε αυτό το προάστιο το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του. Όντας μικρός ήθελε να ξεφύγει από αυτήν την περιοχή, καθώς επρόκειτο για μια από τις πιο υποβαθμισμένες περιοχές του Λονδίνου. Επιστρέφοντας όμως μεγαλύτερος, βλέποντας την περιοχή να αλλάζει και να αναβαθμίζεται, θέλησε να την φωτογραφίσει μαζί με τους ανθρώπους της. Το photo-book «*A portrait of Hackney*» αποτελείται από τέτοιες εικόνες και πορτραίτα ανθρώπων που ζουν σε αυτό το προάστιο. Φωτογραφίζοντας με φόντο την πόλη, καθημερινοί, ανώνυμοι άνθρωποι σε ελεύθερη πόζα στέκονται μπροστά στο φακό του δίνοντας κάτι από τους ίδιους και κάτι από την πόλη στην οποία μένουν, σχηματίζοντας το ψηφιδωτό πορτραίτο του Hackney. Τα props σε αυτήν τη σειρά λειτουργούν για τους πορτραίτιζόμενους σαν *προέκταση της ταυτότητας* τους και του δημόσιου προφίλ τους.









Με παρόμοιο τρόπο φωτογραφίζει και ο **Julian Mährlein** στο προσωπικό του φωτογραφικό πρότζεκτ **«A Study on London Youth»<sup>25</sup>**, αποτυπώνοντας το αληθινό πνεύμα εφήβων της πόλης του Λονδίνου. Πορτραίτα τραβηγμένα στους δρόμους με φυσικό φως και σε ελεύθερη πόζα, αποκαλύπτουν την τρυφερή πλευρά μιας γενιάς που συχνά παρουσιάζεται εσφαλμένα. Η σειρά αυτή δεν είναι μια τυπολογία, καθώς βλέπουμε διάφορες κλίμακες ως προς την απόσταση από το θέμα, καθώς και ορισμένα δίπτυχα. Οι φωτογραφιζόμενοι κοιτάνε πάντα το φακό και στέκονται φυσικά απέναντι του, δίχως κάτι προσποιητό ή επιτηδευμένο. Δεν συναντάμε σε κάθε φωτογραφία κάποιο συνοδευτικό αντικείμενο, άλλα όπου υπάρχει, εφόσον η φωτογράφιση δεν είναι προκατανομισμένη, μας δίνει μια παραπάνω *πληροφορία* για τον πορτραιτιζόμενο, όπως τις ασχολίες του και τα χόμπι του.



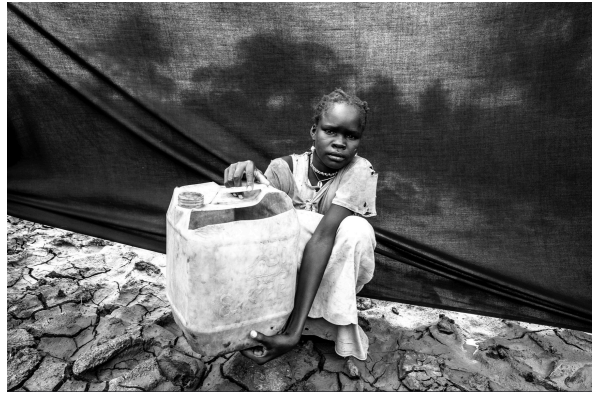
<sup>25</sup> Η σειρά δημοσιεύτηκε στο βιβλίο με τίτλο *London Youth*, του Hoxton Mini Press. Το βιβλίο προέρχεται από μια σειρά αφιερωμένη στην καλύτερη urban photography από όλο τον κόσμο.





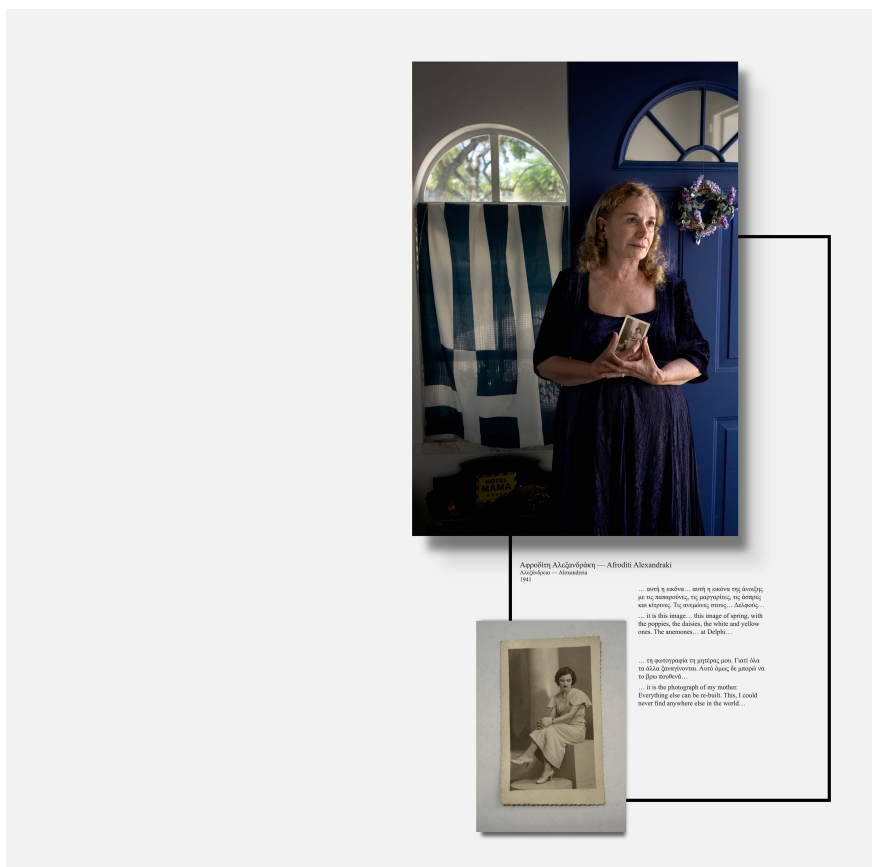


Μεγάλη επιρροή στο πρότζεκτ μου άσκησε και το έργο του φωτορεπόρτερ **Brian Sokol**, «*The Most Important Thing*», το οποίο αποτελείται από πορτραίτα προσφύγων που φωτογραφίζονται με το ένα και μοναδικό πράγμα που δε θα μπορούσαν να αφήσουν πίσω τους, φεύγοντας από την πατρίδα τους. Ο Sokol ταξίδεψε σε ξεχωριστά στρατόπεδα που στέγαζαν πρόσφυγες από τη Συρία, το Σουδάν και το Μάλι για να ρωτήσει αυτούς τους πρόσφυγες ποιο είναι το πιο σημαντικό πράγμα που έφεραν από τον τόπο τους. Οι πρόσφυγες που ήρθαν από το Σουδάν και το Νότιο Σουδάν μετέφεραν, κατά κύριο λόγο, μεγάλα δοχεία νερού και αντικείμενα που θα τους ήταν χρήσιμα για να συντηρηθούν στη διάρκεια της διαδρομής τους. Αντίθετα, πρόσφυγες που αναζητούσαν καταφύγιο από τη σύγκρουση στη Συρία, συγκαλύπτοντας τις προθέσεις τους, ώστε να μην είναι κραυγαλέα η αποχώρησή τους από τη χώρα έφεραν μαζί τους πιο μικρά και καθημερινά πράγματα που μπορούσαν να φορεθούν και να κρυφτούν, χωρίς να τους προδώσουν. Κάποιοι έφεραν σύμβολα θρησκευτικής πίστης και άλλοι προσωπικά αντικείμενα που τα κράτησαν ως αναμνηστικά. Σε κάθε περίπτωση, τα αντικείμενα είναι επιλεγμένα από τα ίδια τα θέματα και είτε μεταφέρθηκαν για βιοποριστικούς λόγους είτε για να θυμίζουν μια άλλη εποχή, σίγουρα είναι τα πιο **σημαντικά** για εκείνους.





Η Ελληνίδα φωτογράφος, **Νίκη Γλεούδη**, στη φωτογραφική ενότητα «**A passage**», κάνει κάτι αντίστοιχο με τον Sokol. Φωτογραφίζει έλληνες της διασποράς<sup>26</sup> με αντιπροσωπευτικά αντικείμενα που τους συνδέουν με την Ελλάδα. Η φωτογράφος πήρε συνέντευξη από περίπου τριάντα έλληνες που ζούν στο Μαϊάμι, τους βιντεοσκόπησε, κάνοντας τους ερωτήσεις και στο τέλος, έβγαλε φωτογραφίες με τα αντικείμενα που τους συσχέτιζαν με την πατρίδα τους και τους συντρόφευαν στο νέο τους τόπο. Η παρουσίαση του πρότζεκτ αυτού έγινε στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, στο οποίο τα πορτραίτα παρατέθηκαν με μια δεύτερη εικόνα, πιο κοντινή, εστιασμένη στο συνοδευτικό αντικείμενο και με ένα κείμενο, από τους φωτογραφιζόμενους, στο οποίο μιλάνε για τη σχέση τους με αυτό και τη σύνδεση του με τα πάτρια εδάφη. Το αντικείμενο εδώ, λειτουργεί σαν ένα φορτισμένης έντασης ενθύμιο, μια γέφυρα με τις ρίζες, ένα κομμάτι δόμησης ταυτότητας. Παρατηρώντας το συνολικό έργο, οι πορτραιτιζόμενοι φαίνεται πως δεν έχουν έρθει σε συγκέντρωση σκέψης και πως οι λήψεις ήταν σχετικά ανοργάνωτες, σύντομης διεκπεραίωσης<sup>27</sup> και σφιχτά προσχεδιασμένης σημασιодότησης. Επίσης, η δεύτερη εικόνα, δεν προσθέτει κάτι, καθώς ο θεατής έχει δει περίπου έτσι το αντικείμενο. Η μέθοδος λήψης αυτή δε θεωρώ ότι προσφέρει κάποια επιπλέον πληροφορία στο θεατή, για αυτό δεν υιοθετήθηκε στο πρότζεκτ *Long Term Affair*.



<sup>26</sup> Η φωτογράφιση με τα αντικείμενα ήταν όχι ιδέα της φωτογράφου αλλά ανάθεση, πανεπιστημιακού πρότζεκτ με θέμα την «Ελληνική Διασπορά».

<sup>27</sup> Οι λήψεις είχαν διάρκεια 2-5 λεπτά, στο τέλος της βιντεοσυνέντευξης. Δείτε στο 28'23-29:42' στην ομιλία της φωτογράφου στο <https://www.facebook.com/ifocus.gr/videos/5157168170991381>, Phos Athens festival, Niki Gleoudi, 15/02/2021.





Giorgos Tsipras — Giorgos Tsipras  
Age: 48

...Είπα να είναι ένα είδος of my...  
...Είπα να είναι ένα είδος of my...  
...Είπα να είναι ένα είδος of my...



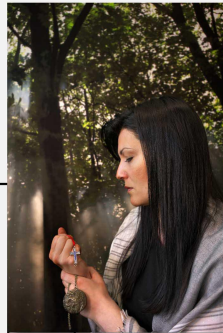
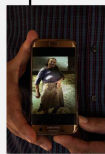
Eleni Karamitsi — Eleni Karamitsi  
Age: 48

...Είπα να είναι ένα είδος of my...  
...Είπα να είναι ένα είδος of my...  
...Είπα να είναι ένα είδος of my...



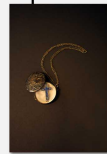
Nikolaos Karamitsis — Nikolaos Karamitsis  
Age: 48

...Είπα να είναι ένα είδος of my...  
...Είπα να είναι ένα είδος of my...  
...Είπα να είναι ένα είδος of my...



Evangelia Tselikidou — Evangelia Tselikidou  
Age: 48

...Είπα να είναι ένα είδος of my...  
...Είπα να είναι ένα είδος of my...  
...Είπα να είναι ένα είδος of my...



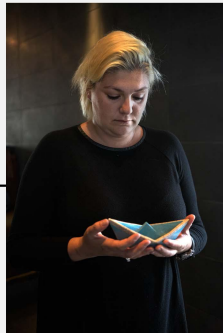
Giorgos Papadimitriou — Giorgos Papadimitriou  
Age: 48

...Είπα να είναι ένα είδος of my...  
...Είπα να είναι ένα είδος of my...  
...Είπα να είναι ένα είδος of my...



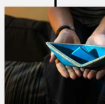
Viki Karamitsi — Viki Karamitsi  
Age: 48

...Είπα να είναι ένα είδος of my...  
...Είπα να είναι ένα είδος of my...  
...Είπα να είναι ένα είδος of my...



Paraskevi Karamitsi — Paraskevi Karamitsi  
Age: 48

...Είπα να είναι ένα είδος of my...  
...Είπα να είναι ένα είδος of my...  
...Είπα να είναι ένα είδος of my...



Anna Maria Papadimitriou — Anna Maria Papadimitriou  
Age: 48

...Είπα να είναι ένα είδος of my...  
...Είπα να είναι ένα είδος of my...  
...Είπα να είναι ένα είδος of my...



Ο **Sebastian Mar** στη φωτογραφική του σειρά «**Mental Health Kit**» κάνει δίπτυχα με πορτραίτα και αντικείμενα τα οποία έχουν συναισθηματική αξία για τους φωτογραφιζόμενους καθώς τους βοηθούν ψυχολογικά να ανταπεξέλθουν στις δύσκολες στιγμές τους. Στη Ρωσία είναι δύσκολο να βρεθεί σωστή ψυχική υγειονομική περίθαλψη, με αποτέλεσμα γυναίκες που διατρέχουν ιδιαίτερο κίνδυνο για καταστάσεις όπως διατροφικές διαταραχές, κατάθλιψη και μετατραυματικό στρες, εξαιτίας των υψηλών επιπέδων βίας κατά των γυναικών, να μην μπορούν να βρουν ψυχολογική στήριξη. Έτσι, προσπαθούν από μόνες τους να παλέψουν, φτιάχνοντας η κάθε μία το δικό της κουτάκι «πρώτων βοηθειών» από πράγματα που τις βοηθούν να αντιμετωπίσουν τις δύσκολες στιγμές τους. Η παράθεση των εικόνων έχει γίνει σα να είναι απόκομμα σελίδας από κάποιο περιοδικό: στη μια πλευρά τα πορτραίτα των κοριτσιών των οποίων το κεφάλι είναι πάντα καλυμμένο με κάτι και συνδέεται γραφιστικά με την εικόνα που είναι παρατεθειμένα και αριθμημένα τα αντικείμενα του προσωπικού τους mental health kit σε μια απλή σύνθεση. Τα συνοδευτικά αντικείμενα σε αυτή τη φωτογραφική σειρά, επιλεγμένα από τις πορτραιτιζόμενες λένε μια ιστορία για την κάθε μία. Πρόκειται για *αντικείμενα ανάγκης* και όχι για props που έχει τοποθετήσει ο φωτογράφος διακοσμητικά και ωραιοποιημένα. Είναι σαν ένας χάρτης που βοηθά τον αναγνώστη να κάνει μια βουτιά στην ψυχοσύνθεση αυτών των ατόμων και να τα γνωρίσει μέσω των επιλεγμένων αντικείμενων τους. Αρχικά, βλέποντας αυτήν τη σειρά σκέφτηκα και εγώ να φωτογραφίσω ξεχωριστά τα θέματα μου από τα αντικείμενα τους και στη συνέχεια να τα παραθέσω ως δίπτυχα. Ωστόσο, επειδή επρόκειτο μόνο για ένα ξεχωριστό αντικείμενο με το οποίο ήθελα να τους φωτογραφίσω και επιθυμώντας να προβάλλω τη σχέση τους μελετώντας παράλληλα τη συνύπαρξή τους στο ίδιο φωτογραφικό κάδρο αποφάσισα να μην ακολουθήσω την ίδια πρακτική με του Mar.



Mental Health Kit: Polina  
Moscow, Russia, 2019

Polina has chronic depression, anxiety disorder and sensory processing disorder. She is a contemporary artist.



**Mental Health Kit: Ksusha**  
 Moscow, Russia, 2019

Ksusha has bipolar disorder. She works as a computer technician at a liberal political party. Her hobbies are ice-hole diving and artistic makeup.



**Mental Health Kit: Katerina**  
 Moscow, Russia, 2019

Katerina has generalised anxiety and mood disturbances. She is a freelance blogger and writer, and a student of literature.





Mental Health Kit: Seva  
Moscow, Russia, 2019

Seva has chronic depression and anxiety disorder. She is a fashion photography student and poet.

Ο Ιταλός φωτογράφος **Gabriele Galimberti** συνηθίζει να φωτογραφίζει τα θέματά του με τα υπάρχοντά τους, αλλά με διαφορετικό τρόπο από τους παραπάνω φωτογράφους. Σε πρότζεκτς όπως τα **«The Ameriguns»** και **«Toy Stories»**, οι φωτογραφιζόμενοι περιβάλλονται από αντικείμενα, τοποθετημένα και επιμελημένα τακτικά από τον φωτογράφο. Στη σειρά *The Ameriguns*, ο Galimberti γνωρίζοντας ότι η οπλοκατοχή είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την ταυτότητα των Αμερικανών και ένα είδος παράδοσης για αυτούς, καθώς ήδη από την εγκαθίδρυση των πρώτων πολιτειών η δεύτερη τροπολογία του συντάγματος της χώρας επέτρεπε την κατοχή τους, ταξίδεψε στις ΗΠΑ με σκοπό να φωτογραφίσει τους περήφανους ιδιοκτήτες των όπλων με τη συλλογή τους. Με τον ίδιο τρόπο φωτογραφίζει στη σειρά *Toy Stories* και παιδιά από όλον τον κόσμο στα σπίτια και τις γειτονιές τους με τα πιο **πολύτιμα υπάρχοντά τους**: τα παιχνίδια τους. Τα αντικείμενα αυτά είναι επίσης τοποθετημένα ομοιόμορφα και στοιχισμένα σε μία σειρά να περιβάλλουν τους πρωταγωνιστές. Η προσέγγιση αυτή εστιάζει στην ποσότητα των αποκτημένων αντικειμένων των πορτραιτιζόμενων και η τόσο σπιλιζαρισμένη προσέγγιση δείχνει την αγωνία του καλλιτέχνη να είναι προσεγμένη η κάθε λεπτομέρεια στο κάδρο του. Στη σειρά *The Ameriguns* αυτός ο ψυχαναγκασμός της εντέλειας λειτουργεί αρμονικά και ίσως συμβολικά με τη διάθεση προβολής της συλλογής των φωτογραφιζόμενων, όπου η πολλαπλότητα τονίζει την εμμονή τους με το αντικείμενο και κατ' επέκταση στην ιδεολογία που αυτό πρεσβεύει. Αντιθέτως, στη σειρά όπου φωτογραφίζονται παιδιά με τα παιχνίδια τους, θεωρώ ότι σε κάποιες συνθέσεις φαίνεται η υπερβολική προσπάθεια του φωτογράφου να παρατάξει τα αντικείμενα. Η χρήση των αντικειμένων λειτουργεί προσδιοριστικά, διαφορετικά στην κάθε σειρά. Στην πρώτη, τα αντικείμενα είναι ένα **σύμβολο εξουσίας**, παράδοσης και προβολής των πεπιοθήσεων των πορτραιτιζόμενων. Στη δεύτερη, τα παιχνίδια εκτός από **συντροφικά αντικείμενα**, δίνουν μια

παραπάνω πληροφορία για την προσωπικότητα, τις αρέσκειες ακόμη και την κοινωνική τάξη του κάθε παιδιού. Είναι ένα καθρέφτισμα της δική τους πραγματικότητας.



The Ameriguns



The Ameriguns



The Ameriguns



The Ameriguns





Toy Stories



Toy Stories



Toy Stories



Toy Stories



Toy Stories



Toy Stories



Toy Stories



Toy Stories



Toy Stories

### 3. Παράγοντας τις εικόνες

#### 1. Μέθοδος λήψης εικόνων

Για την διεκπεραίωση αυτής της ενότητας εικόνων, η μέθοδος λήψης ήταν μια φαινομενικά μη παρεμβατική, διακριτική σκηνοθεσία, με στόχο ένα μη επιτηδευμένο αποτέλεσμα. Όλες οι φωτογραφίες τραβήχτηκαν με την ψηφιακή μηχανή Canon 1200D, με τον ζουμ φακό 35-55mm. Η εστιακή απόσταση άλλαζε ανάλογα με το χώρο στον οποίο βρισκόμουν, αλλά όχι σε τόσο μεγάλο βαθμό ώστε να είναι εμφανώς διαφοροποιημένη η οπτική από την μία φωτογραφία στην άλλη. Προσπαθούσα όσο ήταν εφικτό από τον υπάρχοντα περιβάλλοντα χώρο να κρατάω την ίδια απόσταση από όλα τα θέματα μου, χωρίς όμως αυτό να αποτελεί αδιαπραγμάτευτο κριτήριο για το τελικό καδράρισμα. Δεν επιδίωξα όλα μου τα θέματα να είναι αυστηρώς τραβηγμένα με τις ίδιες ρυθμίσεις του προγράμματος συσκευής. Δεν ήταν ο σκοπός μου να τους φωτογραφίσω τυπολογικά, διότι εξαρχής τούς αντιμετώπισα σαν ένα ξεχωριστό θέμα τον καθένα που έχει να μου εκμυστηρευτεί τη δική του ιστορία με το δικό του προσωπικό αντικείμενο. Συνειδητή ωστόσο ήταν η επιλογή, οι πορτραιτιζόμενοι στις εσωτερικές λήψεις να σταθούν κοντά σε γωνίες και σημεία μέσα στο χώρο που δίνουν περαιτέρω πληροφορίες όχι μόνο για τους ίδιους αλλά και για τα συνοδευτικά αντικείμενα με τα οποία επέλεξαν να φωτογραφηθούν. Οι μετωπικές λήψεις και το βλέμμα εντός κάδρου ήταν η μόνη σταθερά που επιζητούσα.

Λόγω περιορισμένων δυνατοτήτων της κάμεράς μου και αδυναμίας να τραβήξει ευκρινείς εικόνες υπό σκοτεινές φωτιστικές συνθήκες, ζητούσα η φωτογράφιση να γίνει μέρα. Ιδανικά, ήθελα να χρησιμοποιώ όσο το δυνατόν μικρότερο ISO, ώστε να έχω πιο ευκρινείς και καθαρές εικόνες, όμως η ευαισθησία άλλαζε κάθε φορά ανάλογα με τις υπάρχουσες φωτιστικές συνθήκες που συναντούσα.

Τον Κώστα, για παράδειγμα, επιχείρησα να τον φωτογραφίσω σε διάφορα φόντα και με διαφορετικές φωτιστικές συνθήκες. Μέσα στον εσωτερικό του χώρο, αλλά και έξω από αυτόν, στην αυλή του σπιτιού του και σε σημεία κοντά στην περιοχή του, χωρίς περιττή πληροφορία. Τον φωτογράφισα με φυσικό φωτισμό, με τεχνητό μέσα στο σπίτι του αλλά και με πρόσθετο.





Στις λήψεις χρησιμοποίησα τρίποδο και ντεκλανσέρ για όσο το δυνατόν πιο σταθερή εικόνα. Αφού έκανα την επιλογή του καθραρίσματος, έβαζα τη λειτουργία Live Mode στη μηχανή και απομακρυνόμουν τόσο, όσο μου επέτρεπε το καλώδιο του ντεκλανσέρ, ώστε οι πορτραιτιζόμενοι να βγαίνουν για λίγο έξω από τη συνθήκη του «φωτογραφίζομαι» και να αφήνονται περισσότερο ελεύθεροι μπροστά στο φακό. Σκέφτηκα, πως εάν έκανα και κάποιες ερωτήσεις θα τους βοηθούσα να αφήσουν για λίγο τη «μάσκα» τους, το τελικό αποτέλεσμα θα ήταν λιγότερα επιτηδευμένο και επιτελεσμένο, πιο κοντά στην πραγματικότητα που ήθελα να καταγράψω.

Όσον αφορά την τελική επεξεργασία της εικόνας, πέρα από κάποιες μικροδιορθώσεις (σφάλματα φακού, ίσωμα κάδρου και τονικές χρωματικές ρυθμίσεις) δεν εμπλέχθηκα περισσότερο με το Photoshop. Ήθελα να είμαι όσο το δυνατόν λιγότερο παρεμβατική στο τελικό αποτέλεσμα, όπως προσπάθησα να είμαι και κατά τη διάρκεια της λήψης. Σκοπός δεν ήταν να βγάλω ωραιοποιημένα πορτραίτα, με αφεγάδιαστα πρόσωπα, δίχως ατέλειες, αλλά να αποτυπώσω μια σχέση τόσο πιο αληθινή, όσο θα την συναντούσε κάποιος στην καθημερινότητά τους.

Το πιο δύσκολο κομμάτι ήταν η επιλογή της τελικής εικόνας. Σε αυτό το σημείο καλούμουν από τη διαλογή που ήδη είχα κάνει, να διαλέξω την πιο αντιπροσωπευτική εικόνα για το άτομο που είχα φωτογραφίσει και ταυτόχρονα εκείνη που αναδεικνυε καλύτερα τη σχέση του με το επιλεγμένο, συντροφικό αντικείμενο. Τα κριτήρια με τα οποία επέλεγα την τελική φωτογραφία ποικίλαν. Κάποιες φορές ήταν από την αρχή ευδιάκριτη η εικόνα που θα ξεχώριζα, σε άλλες περιπτώσεις όμως φοβόμουν μήπως η επιλογή μου αδικούσε τον πορτραιτιζόμενο. Πέρα από τη σύνθεση που τη φρόντιζα από την στιγμή της λήψης, κύριο μέλημά μου ήταν η εύγλωττη ανάδειξη του συνοδευτικού αντικειμένου, αλλά και η πόζα που δεν ήθελα να πέσει σε εικονογραφικά στερεότυπα.





Στην παραπάνω εικόνα βλέπουμε τον Νερντίλ. Έναν φανατικό οπαδό της ιταλικής ομάδας Ίντερ. Όταν πήγα σπίτι του είδα ότι ήταν γεμάτο από αντικείμενα αυτής της ομάδας. Οι τοίχοι του δωματίου του ήταν στα χρώματα της φανέλας και παντού γύρω είχε πράγματα της ομάδας του που συνέλεγε από μικρό παιδί. Τελικά, κάναμε τις λήψεις σε ένα πάρκο κοντά στο γηπεδάκι 5X5 που παίζει μαζί με τους φίλους του μπάλα. Ενθουσιασμένος που φωτογραφίζεται με τα αντικείμενα της αγαπημένης του ομάδας, προσπαθώ να βρω έναν τρόπο να συζητήσω μαζί του για κάτι άλλο, για να ξεχαστεί. Κατά τη διάρκεια των λήψεων, παρατηρώ ότι η κοιλιά του είναι πεταχτή σαν μπάλα και έτσι του ζητάω να βάλει την μπάλα στο κέντρο. Ο Barthes λέει πως ο φωτογράφος συνήθως ενθουσιάζεται με κάτι στην εικόνα που τον αφορά. Δεν μπορώ να διακρίνω σε όλες τελικά τι με αφορούσε σε αυτές τις ενορχηστρώσεις σκηνοθεσίας που έκανα, ίσως επειδή δεν εμπλέχτηκα πολύ σε αυτό το κομμάτι και δεν με ενδιέφερε να βάλω τον εαυτό μου σε μεγάλο βαθμό μέσα στις εικόνες.. Όμως, ίσως σε αυτήν την εικόνα, αυτό να ήταν το δικό μου ruyctum και για αυτό κράτησα αυτήν την εικόνα ως τελική. Παρακάτω παραθέτω κάποια καρτέ από τις λήψεις που ξεχώρισα από αυτήν την σειρά λήψεων.



## II. Προσέγγιση πορτραιζόμενων

Έχοντας την ιδέα να φωτογραφίσω ανθρώπους με τα αγαπημένα τους αντικείμενα σκέφτηκα πρώτα να ξεκινήσω με ανθρώπους του περίγυρού μου. Ήθελα αυτό το πρότζεκτ να είναι ένα κάλεσμα σε ανθρώπους άγνωστους σε μένα, επειδή όμως δεν είχα εξασκήσει μέχρι τώρα τη φωτογραφία πορτραίτου, επιχείρησα πρώτα να τραβήξω δικούς μου ανθρώπους ώστε να βρω τη μέθοδο που θα εξυπηρετούσε καλύτερα τους σκοπούς μου και να την εφαρμόσω στη συνέχεια στα υπόλοιπα θέματα μου. Το «*Long Term Affair*» είναι ακριβώς αυτό που αναζητούσα και ο τίτλος του μιλούσε εύστοχα για αυτό που ήθελα να καταγράψω. Ένα περιεκτικό κείμενο στο οποίο θα εξηγούσα ποια είμαι, τι κάνω και γιατί το κάνω θα ήταν μια καλή αρχή για να έρθω σε επαφή με πιθανούς μελλοντικούς πορτραιζόμενους.

Σχεδίασα ένα κείμενο-κάλεσμα στο οποίο συμπεριέλαβα όλες τις πληροφορίες που χρειαζόταν να ξέρουν οι αναγνώστες για το πρότζεκτ. Λόγω του ότι δεν έχω Facebook φίλοι μου θέλοντας να με βοηθήσουν δημοσιοποίησαν σε αυτήν την πλατφόρμα το κάλεσμα. Φρόντισα να συμπεριλάβω κάποιες φωτογραφίες στο pdf, ώστε να έχουν μια ιδέα οι πιθανοί πορτραιζόμενοι για τι είδους και στόχου φωτογράφιση πρόκειται. Ενσωματωμένο ήταν και ένα link το οποίο μετέφερε τον αναγνώστη στην προσωπική μου ιστοσελίδα που είχα δημιουργήσει με σκοπό να αναρτώ εικόνες που θα έκανα για αυτό το πρότζεκτ, αλλά και για να με γνωρίσει καλύτερα φωτογραφικά μέσα από άλλες εργασίες. Το ύφος του κειμένου ήταν αρκετά φιλικό, με σκοπό να αγκαλιάσει το ευρύ κοινό και να τους δελεάσει να επικοινωνήσουν. Όπως τόνιζα και εγγράφως ήταν ένα κάλεσμα για όλους, ανεξαρτήτως ηλικίας και φύλου. Ιδανικά, ήθελα να συμπεριλάβω ένα ευρύ φάσμα ηλικιών, εθνικοτήτων, κοινωνικών τάξεων και ασχολιών/αντικειμένων.

Μετά την επικοινωνία τους μαζί μου, ακολουθούσε μια μικρή συνέντευξη

γνωριμίας είτε τηλεφωνικώς είτε μέσω μηνυμάτων. Η πρώτη αυτή επαφή ήταν η αρχή για το σταδιακό ξετύλιγμα τους μπροστά στο φακό. Μέσα από ερωτήσεις όπως «Γιατί θα ήθελες να φωτογραφηθείς με αυτό...;» ή «Γιατί είναι ξεχωριστό για σένα;» κατάλαβα κάποια πράγματα για τους ίδιους και τις σχέσεις που είχαν διαμορφώσει με τα αντικείμενα που είχαν επιλέξει να φωτογραφηθούν. Το επόμενο βήμα ήταν να οριστεί η ημερομηνία της φωτογράφισης και ο τόπος. Ο χώρος και οι ενδυματολογικές επιλογές αφήνονταν στους ίδιους. Επιθυμούσα να μην παρεμβαίνω καθόλου στις τελικές αποφάσεις που θα έπαιρναν εκείνοι για τους ίδιους. Άλλωστε, το όλο πρότζεκτ ήταν για εκείνους, συνεπώς απείχα παντελώς από τη λήψη τέτοιων αποφάσεων. Λίγες μέρες πριν τη φωτογράφιση, εφόσον κατόπιν συνεννόησης είχε επιλεγεί ο χώρος, πήγαινα για ρεπεράζ, για μια γνωριμία με το μέρος.



Ονομάζομαι Αρτεμης Βελόνα, σπουδάζω στο Τμήμα Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής. Με σκοπό την ολοκλήρωση της σπουδής μου, αναζητώ για την πραγματοποίηση της πτυχιακής μου εργασίας, άτομα, ανεξαρτήτως ηλικίας και φύλου, που θα ενδιαφερόντουσαν να μοιραστούν το ίδιο φωτογραφικό κάδρο με το πιο συντροφικό πράγμα για εκείνους. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω δεν είναι απαραίτητο να είναι αντικείμενο. Οι φωτογραφιζόμενοι θα έχουν την ελευθερία να αποδώσουν στην έννοια της συντροφικότητας, οτιδήποτε τους εκφράζει.

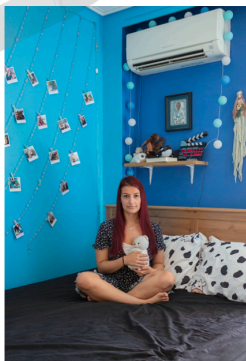


"Συνειδητά ή έστω σε κάποιο βαθμό, οι άνθρωποι περνούν αρκετό χρόνο με κάτι με το οποίο τείνουν σταδιακά να συνδεθούν συναισθηματικά. Αυτό μπορεί να είναι ένα αντικείμενο, μια ασχολία, ένας χώρος, μια κατάσταση, οτιδήποτε θα μπορούσε να τους χαρακτηρίζει, σηματοδοτώντας μια συνύπαρξη. Συνήθως είναι κάτι που αγαπούν, έχοντας κατά κάποιο τρόπο δημιουργήσει μια σχέση συντροφικότητας με αυτό. Αυτή την ιδιότητα, μακρυνάς διάρκειας σχέση, διερευνά η πτυχιακή μου εργασία υπό τον τίτλο Long Term Affair. Σκοπεύω να παράξω εικόνες που θα βοηθήσουν τον θεατή να παρατηρήσει αρέσκειες, συνήθειες και χαριτωμένες ιδιαιτερότητες των ατόμων που φωτογραφίζονται σε συνθήκες ελεύθερης πόζας."

Η ημέρα, ώρα και τοποθεσία όπου θα γίνει η λήψη θα οριστούν κατόπιν συνεννόησης, ώστε να διευκολυνθούν οι συμμετέχοντες. Αυτό με το οποίο θα επιλέξουν οι ίδιοι να φωτογραφηθούν θα καθορίσει σε μεγάλο βαθμό και την πιθανή τοποθεσία. Ο χρόνος λήψης και προετοιμασίας δεν θα ξεπεράσει τη μίση ώρα. Οι ενδυματολογικές επιλογές και τα συνοδευτικά στοιχεία του σκηνικού θα γίνουν και αυτά κατόπιν συνεννόησης, ώστε ο ρουζχιμός και τα αξεσουάρ που θα πλαισιώνουν το θέμα, να ταιριάζουν στο σκηνικό, την προσωπικότητα και τη δράση του φωτογραφιζόμενου. Η πόζα θα επιδιωχθεί όσο δυνατόν πιο φυσική, αποφεύγοντας επιτηδευμένη επιτέλεση ρόλων.

Το φωτογραφικό υλικό που θα παραχθεί θα εκτεθεί για την υποστήριξη της πτυχιακής εργασίας σε χώρο της σχολής, στον οποίο θα έχουν ανοιχτή πρόσκληση για να παραρευθούν - εφόσον το επιθυμούν- οι εικονιζόμενοι. Να σημειωθεί ότι δεν θα αναρτηθεί στο διαδίκτυο καμία εικόνα, χωρίς πρώτα να έχει συμφωνηθεί η συγκατάθεση των εικονιζόμενων. Τέλος, ως ευχαριστώ για το χρόνο που θα διαθέσουν οι πιθανοί φωτογραφιζόμενοι για αυτό το project καθώς και για την εμπιστοσύνη που θα δείξουν για τον σχηματισμό των πορτραίτων τους, με την περάτωση της τελικής επεξεργασίας των εικόνων, πέρα από τις φωτογραφίες που θα τους στάλουν σε ηλεκτρονική μορφή, θα τους δοθεί και μία τυπωμένη φωτογραφία της επιλογής τους, από το set, σε διαστάσεις Α3.

Ακολουθούν φωτογραφίες που αποτελούν δείγμα δουλειάς από τις πρώτες λήψεις.



Για να δηλώσετε το ενδιαφέρον συμμετοχής σας ή για διευκρινίσεις πάνω στο θέμα, μη διστάσετε να επικοινωνήσετε μαζί μου μέσω email: [artemis\\_1996@yahoo.com](mailto:artemis_1996@yahoo.com) ή μέσω της φόρμας επικοινωνίας που θα βρείτε στην προσωπική μου ιστοσελίδα <http://artvelona.wordpress.com>



Η συνάντηση με τους πορτραιτιζόμενους ήταν το πιο ενδιαφέρον κομμάτι όλου του πρότζεκτ. Η επαφή μαζί τους και ο διάλογος κατά τη διάρκεια της φωτογράφισης με βοηθούσε να μπώ για λίγο στον κόσμο τους και να κατανοήσω τη σημασία των συμπρωταγωνιστών τους για εκείνους. Έπειτα από μερικά κλικ, ένιωθα πως φωτογράφιζα μια σχέση και όχι έναν άνθρωπο με ένα αντικείμενο. Ξεκινώντας το πρότζεκτ δε με ενδιέφερε να φωτογραφίσω συλλέκτες ιδιαίτερων αντικειμένων. Το πεδίο έρευνάς μου είχε σκοπό να εστιάσει σε ντοκουμενταριστικές λήψεις που θα αναδείκνυαν σχέσεις και δεν θα τις επινοούσαν. Η προβολή των προσωπικοτήτων των φωτογραφιζόμενων και των αντικειμένων που είχαν οι ίδιοι επιλέξει, ήθελα να είναι όσο δυνατόν πιο αυθεντική και γι' αυτό μέσα από αυτές τις ερωτήσεις που τους έκανα κατά τη λήψη προσπαθούσα εσκεμμένα να τους αποπροσανατολίσω από την πόζα της δικής τους ατζέντας που επιδίωκαν να υιοθετήσουν.

Μετά τις λήψεις, ζητήθηκε από τους πορτραιτιζόμενους να μου στείλουν ένα σύντομο κείμενο με λίγα στοιχεία για την μεταξύ τους σχέση -εκείνων και των συνοδευτικών για τη λήψη αντικειμένων τους. Ο τίτλος των εικόνων αποτελείται από το όνομα του ατόμου, του αντικειμένου -αν είχε- και την ημερομηνία πρώτης τους συνάντησης. Θεώρησα πως μια τέτοια συνεισφορά θα εμπλούτιζε ως προς το περιεχόμενο και θα καλλιεργούσε ένα κλίμα εγγύτητας προς τις εικόνες. Η πλησιέστερη χρήση κειμενολεξάντας που κατάφερα να ανιχνεύσω στο πεδίο -ωστόσο δημιουργημένης από τον φωτογράφο ως εξιστόρηση του απεικονιζόμενου δρώμενου- στην περίπτωση φωτογραφίας πορτραίτου με συναίνεση, είναι σε κάποιες εικόνες από τις σειρές «**Άνθρωποι I**» και «**Άνθρωποι II**» του Γιώργου Δεπόλλα<sup>28</sup>. Στο Long term affair προτίμησα αυτούσια παράθεση των κειμένων που ζητήθηκαν να γραφτούν από τους εικονιζόμενους, προς μια προσπάθεια μοιράσματος του ελέγχου του απεικονιζόμενου προφίλ τους -εγώ κι εκείνοι ενορχηστρωτές της εικόνας, εκείνοι των λέξεων.

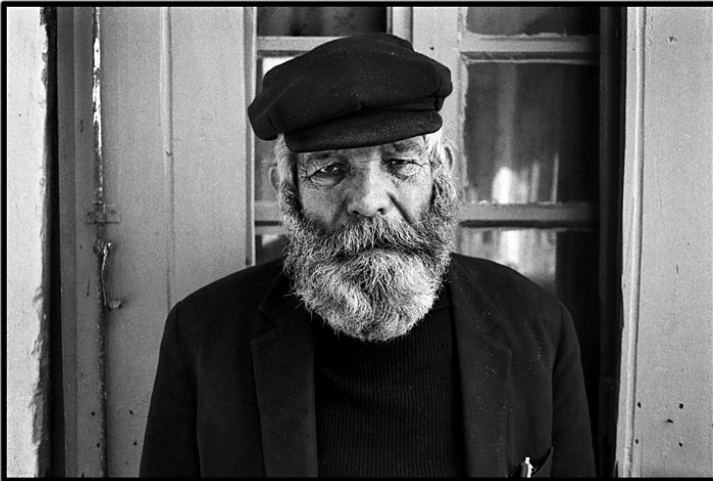
---

<sup>28</sup> Πηγή: Γιώργος Δεπόλλας, Φωτογραφίες 1975 -1995 (Θεσσαλονίκη: University studio Press, 1996).



Είχα φωτογραφήσει τον Κώστα στο Θησείο, κι'έπειτα τον συναντούσα συχνά στην ίδια περιοχή. Ο αδελφός του είχε ένα κατάστημα κάπου εκεί κοντά και ο ίδιος τριγύρναγε στο πάρκο. Μια μέρα ήταν διαφορετικός, χαμογελούσε περίεργα και τον ρώτησα τί συμβαίνει. Μου λέει, "επιτέλους ήλθε, η γυναίκα με τα μαύρα ήλθε". Ήταν κάποια που περίμενε χρόνια, ίσως πάλι να ήταν κάτι που περίμενε και να του είχε δώσει τη μορφή γυναίκας. Μου είπε πως ήλθε στον ύπνο του, φορούσε μαύρα ρούχα, του μίλησε και ήταν καλή μαζί του. Θυμάμαι την ανακούφιση και τη χαρά του που μου το εκμυστηρεύθηκε.

Γ. Δ.



Είχα βρεθεί με ένα φίλο φωτογράφο σε μια περιοχή νότια του Ρέθυμνου που λέγεται Τσουτσοφρας, ή Τσουτσοφρος. Συναντήσαμε αυτόν τον ψαρά και πιάσαμε την κουβέντα. Πριν από λίγες εβδομάδες ψάρευε με τους δυο γιούς του. Ο ένας απ'αυτούς κρατούσε τον δυναμίτη και πριν τον ρίξει στη θάλασσα του ξέφυγε από τα χέρια. Έπεσε πάνω του για να προφυλάξει τον πατέρα του και τον άλλο του αδελφό. Είχε αφήσει τη γενειάδα σε ένδειξη πένθους.

Γ. Δ.



Ο Μιχαλάκης τριγύρναγε κάνοντας θελήματα στο λιμάνι στα Κατάπολα της Αμοργού. Ένα πρωί, μου φαίνεται ήταν Κυριακή, τον είδα να γυρνά περίλυπος κρατώντας μια ανθοδέσμη στα χέρια του. Είχε ένα συγγενή που δούλευε σ'ένα καράβι και κάθε φορά που ερχόταν στην Αμοργό, κατέβαινε να τον δει, πηγαίνοντάς του διάφορα δώρα. Εκείνη τη μέρα το καράβι είχε φτάσει γεμάτο κόσμο και ο Μιχαλάκης πήρε μια ανθοδέσμη να την πάει στο συγγενή του. Δεν ξέρω ακριβώς τί συνέβη, αλλά από ότι έμαθα αργότερα για κάποιο λόγο το πλήρωμα ήταν αναστατωμένο. Ο συγγενής, φανερά εκνευρισμένος, όταν είδε τον Μιχαλάκη τον εδίωξε.

Γ. Δ.

## 4. Συζήτηση επί του παραγόμενου υλικού

### I. Αξιολόγηση Έργου Long Term Affair

Κοιτάζοντας τις εικόνες του *Long Term Affair*, βλέπω μια γενιά στην Αθήνα που ψάχνει συχνά ένα στήριγμα, κάπου να πιαστεί. Βλέπω επίσης ανθρώπους που δεν διστάζουν να φωτογραφηθούν κρατώντας το αντικείμενο που είναι ξεχωριστό για αυτούς και να το μοιραστούν με τον κόσμο. Το τι είναι για τον καθένα συντροφικό ποικίλει και μέσα από αυτήν την ενότητα εικόνων ίσως να μπορεί να επιβεβαιώσει κανείς ότι μπορεί να διαφέρει κατά πολύ καθώς άλλοι βρίσκουν το *long term affair* τους κάνοντας το επάγγελμα που αγαπούν, άλλοι μέσω της μουσικής, των χόμπι, των κατοικιδίων και άλλοι μέσω απρόβλεπτων αντικειμένων που έχουν συναισθηματική αξία για εκείνους.

Παρατηρώντας τις φωτογραφίες προσπαθώ να διακρίνω κατά πόσο ξεπροβάλλει σε αυτές ο πορτραιτιζόμενος και κατά πόσο ο φωτογράφος. Προσωπικά, δεν μπορώ να διακρίνω μεγάλο κομμάτι του φωτογράφου. Θεωρώ ότι έχω κάνει ότι μπορούσα για να μην κατευθύνω σε σημαντικό βαθμό τις λήψεις και έμεινα σταθερά σε αυτήν την πολυ μικρού βαθμού σκηνοθεσία. Ωστόσο, δεν κρύβω, πως κοιτώντας τις τελικές φωτογραφίες μία, μία διέκρινα ένα κομμάτι του χαρακτήρα μου. Ο Heiddegger λέει πως συναντάμε στις εικόνες μας τον τρόπο με τον οποίο βρισκόμαστε στον κόσμο γενικώς με τα πράγματα. Ίσως ασυνείδητα έκανα το κλικ, όταν η Τόνια έπιασε στοργικά την Πάπι, όταν ο Γιώργος αγκάλιασε την κιθάρα ή όταν ο κύριος Σταύρος έφερε πιο κοντά του τον Τζόκερ. Μη ξεκάθαρα ευδιάκριτο σε μένα, παραθέτω αυτές τις εικόνες στο κοινό, ελπίζοντας να μου φανερώσει κομμάτια δικά μου που εγώ παραβλέπω.

Στα πλαίσια της σύγχρονης φωτογραφικής πρακτικής πορτραίτου στον Ελλαδικό χώρο, θεωρώ πως συνεισφέρω ένα μικρό κομματάκι, επειδή σχετικά με το συνοδευτικό αντικείμενο δεν έχει ασχοληθεί κάποιος μεθοδικά. Ένα αποτέλεσμα της δουλειάς αυτής είναι η πραγματική επιθυμία που μου γεννήθηκε να είμαι εκεί και να τους γνωρίσω -κάτι που έκανε τους πορτραιτιζόμενούς μου να λυθούν και να ανταποκριθούν γενναϊόδωρα, καλοπροαίρετα και με εμπιστοσύνη. Ελπίζω αυτή η σειρά να εμπνεύσει και άλλους δημιουργούς να ασχοληθούν με το πορτραίτο και το συνοδευτικό αντικείμενο. Εγώ πάντως θα συνεχίσω να προσεγγίζω ανθρώπους προς φωτογράφιση πορτραίτου, με το ίδιο ή παρεμφερές σκεπτικό. Καθώς έχω ακόμη διαθέση να γνωρίζω ανθρώπους -τώρα μέσω του συνοδευτικού αντικείμενου, μετά ίσως μέσω μιας εμπειρίας που θα τους ζητήσω να περάσουν.

### II. Αποτίμηση της πτυχιακής εργασίας

Κάνοντας μια συνολική ανασκόπηση του πρότζεκτ *Long Term Affair* βλέπω μια αρχή για κάτι μελλοντικά εκτενέστερο. Στη φοιτητική μου διαδρομή δεν εξάσκησα αρκετά το πορτραίτο. Ειδικά το φωτογραφικό πορτραίτο αγνώστων

ανθρώπων σε μένα, ήταν κάτι παντελώς νέο. Δεν κρύβω ωστόσο ότι μου άρεσε, και το αποτέλεσμα μου έδωσε ώθηση να θέλω να συνεχίσω να το κάνω. Η ανταπόκριση των φωτογραφιζόμενων και η προθυμία τους να φωτογραφηθούν με κάτι αγαπημένο τους μου έδωσε εικόνες για μελέτη και σκέψη. Από την πρώτη επαφή μου μαζί τους μέχρι και την τελευταία ένιωσα ότι πήρα κάτι από αυτούς. Κοιτάζοντας τώρα τις εικόνες συνολικά, δε μπορώ να δω παρά μόνο τις ιστορίες τους.

Η αγωνία μου καθόλη τη διάρκεια του πρότζεκτ ήταν αν μέσα από τις εικόνες αυτές ο θεατής θα αντιληφθεί το δέσιμο των δύο συμπρωταγωνιστών. Πολλές φορές όταν επικοινωνούσα με αποκρινόμενους στο κάλεσμα και μου μιλούσαν για το αντικείμενο με το οποίο ήταν διατεθειμένοι να φωτογραφηθούν ανησυχούσα για το πώς θα το προβάλλω και με τι τρόπο να το τοποθετήσω μέσα στο κάδρο χωρίς αυτό να υποβαθμίζεται. Μετά τις πρώτες λήψεις δε, κοιτάζοντας τις πρώτες εικόνες, σκέφτηκα ότι στο συνοδευτικό αντικείμενο ίσως δεν δίνεται η πρόπευση προσοχή, όχι τουλάχιστον αυτή που τους αντιστοιχεί, σύμφωνα με τις ιστορίες που μοιράστηκαν μαζί μου οι πορτραιτιζόμενοι στις λήψεις. Δεν ήθελα σε καμία περίπτωση η σχέση που έχουν οι δύο συμπρωταγωνιστές μέσα στο κάδρο να περάσει απαρατήρητη από το θεατή. Για το λόγο αυτό επιχείρησα σε κάποιες λήψεις να εντάξω έναν έξτρα φωτισμό πίσω από τα αντικείμενα αυτά, ο οποίος θα τα ξεχώριζε μέσα στο κάδρο. Το αποτέλεσμα τελικά περισσότερο αδικούσε παρά ξεχώριζε τα αντικείμενα και έτσι η ιδέα αυτή σταδιακά εγκαταλείφθηκε.

Επίσης, ενώ αρχική μου ιδέα ήταν το φόντο πίσω από τα θέματα να είναι όσο το δυνατόν πιο μίνιμαλ ώστε να μην ξεφεύγει το μάτι του αναγνώστη σε οπτικούς θορύβους, όταν οι φωτογραφιζόμενοι ήταν πρόθυμοι να με φιλοξενήσουν στο προσωπικό τους χώρο έμπαινα στο πειρασμό να βάλω στο κάδρο αρκετή πληροφορία από το χώρο αυτό. Θεωρούσα ότι ήταν υποστηρικτικό για να συλλέξει ο θεατής περισσότερες πληροφορίες για την προσωπικότητα του εικονιζόμενου και ίσως να εξηγήσει και τη σχέση του με το συνοδευτικό αντικείμενο. Μου φαινόταν πιο ενδιαφέρουσα η εικόνα έτσι, αλλά δεν ήμουν σίγουρη εάν αυτό αδικούσε εκείνους που φωτογραφήθηκαν σε ουδέτερο περιβάλλον.

Όπως προανέφερα, έως τώρα δεν έχω κάνει πολλά πορτραίτα και η αμηχανία μου κατά τη διάρκεια των λήψεων, ήθελα να μην περάσει στους φωτογραφιζόμενους. Πιστεύω ότι η ιδέα των ερωτήσεων την στιγμή της φωτογράφισης ίσως πήρε μακριά και από αυτούς και από εμένα την ένταση της στιγμής και ήταν μία πρακτική που λειτούργησε καλά. Εάν έκανα ξανά από την αρχή το πρότζεκτ δε θα άλλαζα κάτι. Θα ήθελα μόνο να πειραματιστώ περισσότερο με πορτραίτα και συνοδευτικά αντικείμενα, ώστε να μπορώ να τα εντάξω με πιο ενδιαφέρων τρόπο μέσα στο φωτογραφικό κάδρο. Ακόμη, ίσως πρόσθετα έξτρα φωτισμό, καθώς ο υπάρχων πολλές φορές δε βοηθούσε και κάποιες λήψεις ίσως να αδικήθηκαν από αυτό. Παρόλα αυτά, είναι ένα πρότζεκτ για το οποίο εργάστηκα με ότι διέθετα και σκοπεύω να το συνεχίσω μελλοντικά, καθώς πιστεύω πως έχει κάτι ακόμα να δώσει στο θεατή.



## Επίλογος

Θα ήθελα να κλείσω αυτήν την εργασία με τα λόγια του Αμερικανού φωτογράφου, Paul Caponigro, ο οποίος είπε: "It's one thing to make a picture of what a person looks like, it's another thing to make a portrait of who they are.". Όταν ξεκίνησα αυτή τη φωτογραφική ενότητα, βασικός στόχος μου ήταν ακριβώς αυτός. Τα πορτραίτα αυτά, πιστεύω πως είναι ένα παράθυρο στην ρευστή ταυτότητα των πορτραιτιζόμενων. Κάποιοι το αφήνουν αρκετά ανοιχτό και άλλοι, λίγο πιο διστακτικοί, προτιμούν να έχουν τις κουρτίνες τραβηγμένες. Σε κάθε περίπτωση πάντως, θεωρώ πως απεικονίστηκαν ενδιαφέροντα στοιχεία σε αυτήν τη φωτογραφική ενότητα. Πάντα, με σεβασμό και εκτίμηση προς τα πρόσωπα και τα αντικείμενα τους. Όπως ακριβώς, οι ίδιοι μου εκμυστηρεύτηκαν τις ιστορίες τους και δέχτηκαν να κάνω τα πορτραίτα τους, με την ίδια διακριτικότητα παρουσιάζω αυτήν την ενότητα εικόνων, ευελπιστώντας να επικοινωνήσω στο θεατή, τις δυνατότητές τους.

## Βιβλιογραφία

- Auslander, P. *On the Concept of Persona in Performance*. Atlanta, GA, 2015.
- Barthes, R. *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, Αθήνα: Πλέθρον, 2007.
- Barthes, R. *Φωτεινός Θάλαμος: Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, Αθήνα: Κέδρος, 2008.
- Bate, D. *Photography: The Key Concepts*, New York: Berg, 2009.
- Baudrillard, J. *Η Καταναλωτική Κοινωνία*, Μετάφραση Τομανάς Β., Θεσσαλονίκη: Νησίδες, 2000.
- Derrida, J. *The role of the gaze in the Photographic portrait*  
Conversation between Hubertus von Amelunxen, Michael Wetzel and Jacques Derrida Gerhard Richt in Gerhard Richter (ed.) *Copy, archive, signature: a conversation on Photography*, Stanford: Stanford University Press, [2000] 2010.
- Doy, G. *Picturing the self*, New York: Tauris & Co, 2005.
- Duren, M. & Hunt, I. & Lowry, J. & Richardson, C. (2001). *Face on: Photography as Social Exchange*. Black Dog Publishing Ltd.
- Feldman, R. S. *Εξελικτική Ψυχολογία: Διά βίου ανάπτυξη*, επιστ. επιμ. Ηλίας Γ. Μπεξεβέγκης, μτφ. Αντωνοπούλου Ζ., Αθήνα: Gutenberg, 2011.
- Fromm, E. *Να Έχεις ή να Είσαι;* Μετάφραση Τζελεπόγλου Ε. Αθήνα: Μπουκουμάνη, 1978.
- Fromm, E. *Ο φόβος μπροστά στην Ελευθερία*, 3η έκδοση. μτφ. Θεοδωρακάτου Δ. Αθήνα: Μπουκουμάνη, 1971.
- Gibson, M. (2004) Melancholy objects, *Mortality*, 9:4, 285-299.
- Kantas, V. *Performative aspects of self portrait photography*. London: Inky Needles, 2014.
- Lecoq, J. *Το ποιητικό σώμα*, Αθήνα: Κοάν, 2005.
- Lugon, O. *'Documentary': Authority and Ambiguity*. In *Documentary Now! Contemporary Strategies in Photography, Film and the Visual Arts*, Rotterdam: NAI Publishers, 2005.
- Maes, H. *"The aesthetics of portraiture" in Portraits and Philosophy*. London: Routledge, 2019.
- Miller, N. K. *But Enough About Me: Why We Read Other People's Lives*, New York: Columbia University Press, 2002.
- Mitcheson, K. *Allowing the Accidental; the Interplay Between Intentionality and Realism in Photographic Art*. 1 July 2010, ανακτήθηκε από <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=588> στις 29 Ιαν.

2012 στο Contemporary Aesthetics.

Muscat, S. *Knowledge, Awareness, Consciousness – The Observer Effect in Portraiture*, MA thesis, 2015

Pordzik, R. Partial Objects, Infinite References: The Punctum and the Photographic 'Effect of the Real' in Roland Barthes' Camera Lucida, available at:

<https://www.academia.edu/34273275/>

Partial Objects Infinite References The Punctum and the Photographic Effect of the Real in Roland Barthes Camera Lucida (downloaded on Aug. 19th, 2017).

Shouse, E. Feeling, Emotion, Affect." M/C Journal 8.6 (2005). 28 Feb. 2012 <<http://journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php>>.

White, M. *Equivalence: The Perennial Trend*, *PSA Journal*, Vol. 29, No.7, 1963.

Wells, L. (επιμ.) *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφ. Πέτσινη Π., Αθήνα: Πλέθρον, 2007.

Winnicott, D. W. *Το παιχνίδι και η πραγματικότητα*. Αθήνα: Αρμός, 2019.

Winnicott, D.W. *Από την παιδιατρική στην ψυχανάλυση*. Αθήνα: Καστανιώτη, 2002.

Winnicott, D.W. *Playing and Reality*. Great Britain: A Tavistock/Routledge publication, 1999.

## Ελληνικές Εκδόσεις

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

Καγγελάρης, Φ. *Homo Photographicus: Ψυχαναλυτικές και Φιλοσοφικές Διαστάσεις της Εικόνας*. Θεσσαλονίκη: Ροπή, 2016.

Μαρκίδου, Ν. *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις* Αθήνα: Εκδόσεις Ιδιωτική, 2015.

Παπαδημητρόπουλος, Π. *Το Θέμα και η Φωτογραφία*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2017.

## Διαδικτυακοί Τύποι

<https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=588>

<https://journal.media-culture.org.au/mcjournal/article/view/2443>

<https://psychoanalysis.org.uk/our-authors-and-theorists/donald-woods-winnicott>

<https://www.pbs.org/wgbh/aso/databank/entries/bhharl.html>

<https://psychoanalysis.org.uk/our-authors-and-theorists/melanie-klein>

<https://www.erichfromm.net>

<http://www.tuebke.info>

<https://web.archive.org/web/20141015021042/http://www.digitalegypt.ucl.ac.uk/burialcustoms/index.html>

[http://lorettalux.de/wp-content/uploads/2017/06/012\\_The-British-Journal-of-Photography\\_April\\_6\\_05.pdf](http://lorettalux.de/wp-content/uploads/2017/06/012_The-British-Journal-of-Photography_April_6_05.pdf)

[http://lorettalux.de/wp-content/uploads/2017/06/011\\_The-Daily-Telegraph\\_March12\\_05.pdf](http://lorettalux.de/wp-content/uploads/2017/06/011_The-Daily-Telegraph_March12_05.pdf)

<https://www.arch2o.com/the-most-important-thing-brian-sokol/>

<https://www.facebook.com/ifocus.gr/videos/5157168170991381>

[https://www.zednelson.com/pdfs/Zed\\_Nelson-A\\_Portrait\\_of\\_Hackney-sampler.pdf](https://www.zednelson.com/pdfs/Zed_Nelson-A_Portrait_of_Hackney-sampler.pdf)

<https://wellcome.org/our-work/wellcome-photography-prize/2020>

<https://www.all-about-photo.com/photo-articles/photo-article/833/the-ameriguns-by->

[gabriele-galimberti](#)

<https://plato.stanford.edu/entries/heidegger-aesthetics/>

<http://thermocam.gr>

<https://www.thermography.gr>

## Παράρτημα

### Εικονογράφηση

August Sander: <http://www.artnet.com/artists/august-sander/>

Γιώργος Δεπόλλας: <https://www.yiorgosdepollas.com/website/gr/taksidiotiki-fotografia/anthropoi>

Loretta Lux: <https://lorettalux.de/selected-works/>, <http://www.artnet.com/artists/loretta-lux/>

Nobuyoshi Araki: <https://www.artsy.net/artist/nobuyoshi-araki/works-for-sale>

Zed Nelson: [https://www.zednelson.com/pdfs/Zed\\_Nelson-A\\_Portrait\\_of\\_Hackney-sampler.pdf](https://www.zednelson.com/pdfs/Zed_Nelson-A_Portrait_of_Hackney-sampler.pdf)

Julian Mäehrlein: <http://julianmaehrlein.com/a-study-on-london-youth-overview>

Brian Sokol: <https://www.flickr.com/photos/unhcr/sets/72157631450528344/with/7949317788/>, <https://www.flickr.com/photos/unhcr/sets/72157632821759954/with/8494995418/>

Νίκη Γλεούδη: <https://p-so.gr/project/a-passage-the-exhibition/>

Sebastian Mar: <https://wellcome.org/our-work/wellcome-photography-prize/2020>

Gabrielle Galimberti: <https://www.gabrielegalimberti.com/books/the-ameriguns/>,  
<https://www.gabrielegalimberti.com/toy-stories/>