



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

«Ξέπνοα πλάσματα στην Αθηνών - Σουνίου:

**Το ενδεικτικό του ελληνικού τοπίου και
η φωτογραφική πράξη ως τεχνητή αναπνοή»**

Πτυχιακή εργασία

Πετρόπουλος Κωνσταντίνος (ΑΜ 18677007)

Επιβλέπων Καθηγητής: Δρ. Βασίλειος Κάντας, Ακαδημαϊκός Υπότροφος

Αθήνα, Σεπτέμβριος 2023

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ/ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Ο κάτωθι υπογεγραμμένος Κωνσταντίνος Πετρόπουλος του Γεωργίου με αριθμό μητρώου 18677007 φοιτητής του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

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

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

Ο Δηλών (υπογραφή)



Περίληψη

Η πτυχιακή εργασία πραγματεύεται την απεικόνιση στοιχείων σε κατάσταση φθοράς, πόνου και εγκατάλειψης κατά μήκος της λεωφόρου Αθηνών-Σουνίου, τα οποία αντιμετωπίζονται ως ξέπνοα πλάσματα. Με την απεικόνισή τους, από τη μια πλευρά παρουσιάζεται μια διαφορετική προσέγγιση της τοπιογραφίας του σύγχρονου ελληνικού τοπίου, μια ρήξη με την επικρατούσα αντίληψη του ενδεικτικού του ελληνικού τοπίου ως προϊόν τουριστικής κατανάλωσης. Από την άλλη πλευρά, παρουσιάζεται η προσέγγιση της καλλιτεχνικής φωτογραφίας ως αποδεικτικό επικείμενου θανάτου και θρήνος και ο τρόπος με τον οποίο η φωτογραφική πράξη μπορεί να αποτελέσει τεχνητή αναπνοή τόσο για τέτοιου είδους ξέπνοα πλάσματα, όσο και για τον ίδιο τον φωτογράφο.

Λέξεις κλειδιά: αλληγορία, φωτογραφία, ξέπνοα πλάσματα, τοπιογραφία, ελληνικό τοπίο, θάνατος, θρήνος, τεχνητή αναπνοή

Abstract

The thesis deals with the depiction of elements in a state of decay, pain and abandonment along Athens-Sounion Avenue, which are treated as exanimate subjects. With their depiction, on the one hand, a different approach to the topography of the modern Greek landscape is presented, a break with the prevailing perception of the indicative Greek landscape as a product for tourist consumption. On the other hand, it presents the approach of artistic photography as evidence of impending death and mourning, and the way in which the photographic act can be artificial respiration both for such exanimated subjects and for the photographer himself.

keywords: allegory, photography, exanimate subjects, topography, Greek landscape, death, mourning, artificial respiration

Πίνακας περιεχομένων

Περίληψη	4
Abstract.....	5
Εισαγωγή	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Η λεωφόρος Αθηνών–Σουνίου, το ενδεικτικό του ελληνικού τοπίου και η κραυγή του ξέπνοου	12
1.1. Η ιδιομορφία της Αθηνών–Σουνίου.....	12
1.2. Η Αθηνών –Σουνίου ως ελληνικό τοπίο	13
1.3. Η κραυγή του ξέπνοου κατά μήκος της λεωφόρου Αθηνών – Σουνίου	15
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Το στοιχείο του ξέπνοου στην τοπιογραφία	17
2.1. Η τοπιογραφία του μισοπεθαμένου.....	17
2.2. Ξέπνοα πλάσματα κατά μήκος ενός δρόμου.....	23
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Το καλλιτεχνικό ντοκουμέντο στη φωτογραφία ως θάνατος και θρήνος: το κλικ ως φιλί της ζωής.....	33
3.1. Η φωτογραφία μεταξύ ζωής και θανάτου	33
3.2. Η απεικόνιση του ορατού θανάτου και θρήνου	34
3.3. Ο φωτογράφος υποκείμενο του θανάτου και του θρήνου.....	37
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. Η φωτογραφική μου πρακτική.....	41
4.1. Η προσέγγιση	41
4.2. Η τεχνική	46
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. Ανάλυση και συζήτηση επί της φωτογραφικής ενότητας Ξέπνοα πλάσματα σε ανάνηψη	48
Συμπεράσματα.....	55
Βιβλιογραφία	56
Πηγές από διαδίκτυο.....	58
“Ξέπνοα πλάσματα σε ανάνηψη / Exanimate subjects in rally”	59

Πίνακας Εικόνων

Εικόνα 1. Χάρτης της λεωφόρου Αθηνών-Σουνίου, Google Maps, 2023.....	12
Εικόνα 2. Πέτρος Μωραΐτης, Puerta de Adriano, Η Πύλη του Αδριανού. Αθήνα, γύρω στα 1870, Συλλογή Μουσείου Μπενάκη.....	17
Εικόνα 3. James Robertson, Άποψη του ναού του Ολυμπίου Διός από ανατολικά, Αθήνα, 1853–1854, Συλλογή Μουσείου Μπενάκη.....	18
Εικόνα 4. Μανώλης Μπαμπούσης, Άτιτλο, από τη σειρά Σκελετοί, 2009.....	20
Εικόνα 5. Μανώλης Μπαμπούσης, Άτιτλο, από τη σειρά Σκελετοί, 2009.....	21
Εικόνα 6. Νίκος Μάρκου, 22.10.2000, από τη σειρά Cosmos, 2000.....	21
Εικόνα 7. Νίκος Μάρκου, 22.06.2003, από τη σειρά Cosmos, 2003.....	22
Εικόνα 8. Νίκος Μάρκου, Άτιτλο, από τη σειρά Topos.....	23
Εικόνα 9 . Ralph Gräf, These Cars Run, από τη σειρά Roadside America, 2016.....	24
Εικόνα 10. Ralph Gräf, Wrecked at Tony’s Gas Station, από τη σειρά Roadside America, 2016.....	25
Εικόνα 11. William Eggleston, Untitled, 1970–73.....	26
Εικόνα 12. Stephen Shore, Mineral Wells, από τη σειρά American Surfaces, 1972...	27
Εικόνα 13. Πάρις Πετρίδης, Μακεδονία, από τη σειρά Σημειώσεις στην άκρη του δρόμου, 2002.....	28
Εικόνα 14. Πάρις Πετρίδης, Ρούμελη, από τη σειρά Σημειώσεις στην άκρη του δρόμου, 2001.....	29
Εικόνα 15. Πάρις Πετρίδης, Μακεδονία, Σημειώσεις στην άκρη του δρόμου, 2004..	30
Εικόνα 16. Γιώργης Γερόλυμπος, “Χάνα” εξωτερικό, Τραϊανούπολη, από τη σειρά Εγνατία Οδός.....	31
Εικόνα 17. Γιώργης Γερόλυμπος, Απολλωνία, Αλβανία , από τη σειρά Εγνατία Οδός.....	32
Εικόνα 18. Άγνωστος φωτογράφος, Άτιτλο.....	35
Εικόνα 19 Amanda Reseburg, Άτιτλο, 2014.....	36
Εικόνα 20. Christina Maldonado, Άτιτλο.....	36
Εικόνα 21. Duane Michals, Grandpa Goes to Heaven, 1989. DC Moore Gallery, Νέα Υόρκη.....	38
Εικόνα 22. Paula Mahoney, Waiting for dead dad No.1, από τη σειρά Dis/Appear, 2014.....	39
Εικόνα 23. Paula Mahoney, Death rattle No.2, από τη σειρά Dis/Appear, 2014.....	40

Εικόνα 24. Κωνσταντίνος Πετρόπουλος, Άτιτλο, 2023	41
Εικόνα 25. Κωνσταντίνος Πετρόπουλος, Άτιτλο, 2023	42
Εικόνα 26. Κωνσταντίνος Πετρόπουλος, Άτιτλο, 2023	43
Εικόνα 27. Κωνσταντίνος Πετρόπουλος, Άτιτλο, 2023	43
Εικόνα 28. Κωνσταντίνος Πετρόπουλος, Άτιτλο, από τη σειρά Ξέπνοα πλάσματα σε ανάνηψη, 2023.	45
Εικόνα 29. Κωνσταντίνος Πετρόπουλος, Άτιτλο, από τη σειρά Ξέπνοα πλάσματα σε ανάνηψη, 2023.	48
Εικόνα 30. Κωνσταντίνος Πετρόπουλος, Άτιτλο, από τη σειρά Ξέπνοα πλάσματα σε ανάνηψη, 2023.	49
Εικόνα 31. Κωνσταντίνος Πετρόπουλος, Άτιτλο, από τη σειρά Ξέπνοα πλάσματα σε ανάνηψη, 2023.	51
Εικόνα 32. Κωνσταντίνος Πετρόπουλος, Άτιτλο, από τη σειρά Ξέπνοα πλάσματα σε ανάνηψη, 2023.	52
Εικόνα 33. Κωνσταντίνος Πετρόπουλος, Άτιτλο, από τη σειρά Ξέπνοα πλάσματα σε ανάνηψη, 2023.	53

Εισαγωγή

Στην παρούσα εργασία επιχειρείται η παραγωγή φωτογραφικού έργου, μελετώντας τις δυνατότητες του φωτογραφικού μέσου να περιγράψει και να σχολιάσει τον χαρακτήρα μιας περιοχής, στα πλαίσια της περιπλάνησής μου κατά μήκος της λεωφόρου Αθηνών – Σουνίου. Γνωστή στους κάτοικους της Αττικής και πολυσύχναστη κυρίως κατά τους θερινούς μήνες, η λεωφόρος Αθηνών-Σουνίου προσεγγίζεται στην παρούσα εργασία στα πλαίσια της απεικόνισης στοιχείων του τοπίου που βρίσκονται σε μια κατάσταση φθοράς, πόνου και εγκατάλειψης. Εξετάζεται, μάλιστα υπό το πρίσμα των όρων «ελληνικό τοπίο», «φωτογραφία ως θάνατος και θρήνος», «φωτογραφική πράξη ως τεχνητή αναπνοή».

Στόχος της εργασίας αρχικά είναι η ανάδειξη του στοιχείου του ξέπνοου και τη θέση του μέσα στην τοπιογραφία του σύγχρονου ελληνικού τοπίου. Όπως ο Πάρις Πετρίδης στο έργο του *Σημειώσεις στην άκρη του δρόμου* παρουσιάζει ένα τοπίο της ελληνικής επαρχίας μη γραφικό, τετριμμένο και ενίοτε απροσδόκητα θεαματικό – διακριτικά ωστόσο, για παρατηρητές της λεπτομέρειας – έτσι και εγώ στο έργο μου *Ξέπνοα πλάσματα σε ανάνηψη*, επιδιώκω να αγνοήσω εικονοπλαστικά την επικρατούσα αντίληψη και πρόσληψη του ελληνικού ως προϊόν τουριστικής κατανάλωσης. Με το έργο μου καταθέτω την προσωπική μου οπτική στο τι είναι ενδεικτικό του ελληνικού τοπίου, αποφεύγοντας να ακολουθήσω αισθητικές προσεγγίσεις που κινούνται στο χώρο της τουριστικής φωτογραφίας.

Ωστόσο, σε ένα δεύτερο επίπεδο, τα ξέπνοα πλάσματα που επιλέγω να φωτογραφίσω καθρεπτίζουν τον εσωτερικό μου φόβο απέναντι στη φθορά της ύλης και το θάνατο. Οι φωτογραφίες που συμπεριλαμβάνονται στην ενότητα που παρήγαγα και παρουσιάζω στο πρακτικό μέρος αυτής της εργασίας – *Ξέπνοα πλάσματα σε ανάνηψη* – έχουν επιρροές από διάφορα προγενέστερα φωτογραφικά έργα, όπως π.χ. της τοπιογραφίας του Νίκου Μάρκου στις ενότητες *Cosmos* και *Toros*, κυρίως ως προς την ανάδειξη της σχέσης των ξέπνων στοιχείων με το περιβάλλον στο οποίο ανήκουν. Παράλληλα, δανείζομαι τακτικές της καλλιτεχνικής φωτογραφίας όπου πρωταγωνιστικά στοιχεία του κάδρου παραπέμπουν σε θάνατο και θρήνο, π.χ. ενότητες έργων φωτογραφίας σε ξενώνες νοσηλείας για ετοιμοθάνατους (hospice photography), έχοντας παράλληλα την πρόθεση να σχηματίσω μια εικόνα που να αποπνέει ζωντάνια και αισιοδοξία. Στόχος στην περίπτωση εδώ είναι μέσω της φωτογραφικής πράξης να

δώσω μια τεχνητή αναπνοή στα ξέπνοα πλάσματα που συναντώ στην περιοχή, προβάλλοντας μια αίσθηση ομορφιάς και ζωντάνιας απέναντι στο θάνατο και το θρήνο, και την ίδια στιγμή να δώσω ένα «φιλί της ζωής» στον ίδιο μου τον εαυτό.

Με βάση όλα τα παραπάνω, η παρούσα εργασία χωρίζεται σε ένα θεωρητικό μέρος όπου αναλύεται η ιδιομορφία της λεωφόρου Αθηνών – Σουνίου και το ενδεικτικό του ελληνικού τοπίου ως τουριστικό προϊόν, η τοπιογραφία του ξέπνοου στη φωτογραφική απεικόνιση, καθώς και η χρήση της φωτογραφικής πράξης ως τεχνητής αναπνοής απέναντι στο θάνατο και το θρήνο, και ένα πρακτικό μέρος όπου παρουσιάζονται και συζητούνται οι φωτογραφίες που παρήχθησαν και θίγουν όλα τα παραπάνω ζητήματα.

Στο **πρώτο κεφάλαιο** η εργασία επικεντρώνεται στην περιγραφή των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της λεωφόρου Αθηνών – Σουνίου, η οποία αποτελεί το χώρο παραγωγής του φωτογραφικού έργου. Αρχικά, περιγράφεται η ιδιομορφία της λεωφόρου και η χρήση της. Έπειτα, γίνεται αναφορά στην έννοια του ενδεικτικού του ελληνικού τοπίου ως τουριστικό προϊόν και στο συσχετισμό της λεωφόρου με αυτή την αντίληψη. Τέλος, το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την περιγραφή των λόγων που εντοπίζεται το στοιχείο του ξέπνοου στη λεωφόρο Αθηνών – Σουνίου.

Το **δεύτερο κεφάλαιο** ασχολείται με την τοπιογραφία του ξέπνοου. Αρχικά, με την παράθεση και περιγραφή διαφορετικών φωτογραφικών έργων τοπιογραφίας παρουσιάζεται η σχέση μισοπεθαμένων στοιχείων και φυσικού τοπίου. Στη συνέχεια, αναλύονται φωτογραφικά έργα όπου οι καλλιτέχνες αναζητούν και φωτογραφίζουν το στοιχείο του ξέπνοου κατά μήκος ενός προκαθορισμένου δρόμου.

Στο **τρίτο κεφάλαιο** περιγράφεται η καλλιτεχνική φωτογραφία ως πρακτική που συζητά, μεγεθύνει, εξομαλύνει, ξορκίζει και γενικά συγχωνύζεται με το θάνατο και το θρήνο, με σύντομη αναφορά στη σχέση της φωτογραφίας με το δίπτυχο θάνατος και ζωή. Παράλληλα, μέσα από επιλεγμένα φωτογραφικά έργα παρουσιάζονται αντιπροσωπευτικές καλλιτεχνικές προσεγγίσεις, στις οποίες το φωτογραφικό μέσο χρησιμοποιείται ως φιλί της ζωής απέναντι στο θάνατο και το θρήνο.

Στο **τέταρτο κεφάλαιο** παρουσιάζεται η φωτογραφική πρακτική που ακολουθείται κατά τη διάρκεια πραγμάτωσης του φωτογραφικού μου έργου. Περιγράφεται η αναγνωριστική προσέγγιση κατά το πρώιμο στάδιο παραγωγής του φωτογραφικού έργου με ενδεικτικά παραδείγματα εικόνων μου, ενώ εν συνεχεία

παρατίθενται οι παράμετροι που οδήγησαν στην εξέλιξη και στην τελική διαμόρφωση της προσέγγισης που εν τέλει ακολουθείται. Την ίδια στιγμή, περιγράφεται η μέθοδος λήψης των εικόνων από τεχνικής άποψης.

Στο **πέμπτο κεφάλαιο** γίνεται ανάλυση και συζήτηση γύρω από το έργο μου «*Ξέπνοα πλάσματα σε ανάνηψη / Exanimate subjects in rally*». Μέσω της περιγραφής και παράθεσης εικόνων από το έργο σχολιάζεται η προσωπική μου αντίληψη και στάση απέναντι στο ενδεικτικό του ελληνικού τοπίου ως τουριστικό προϊόν. Παράλληλα, περιγράφεται ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιώ τη φωτογραφική πράξη ως τεχνητή αναπνοή για τα ξέπνοα πλάσματα αλλά και για τον ίδιο μου τον εαυτό.

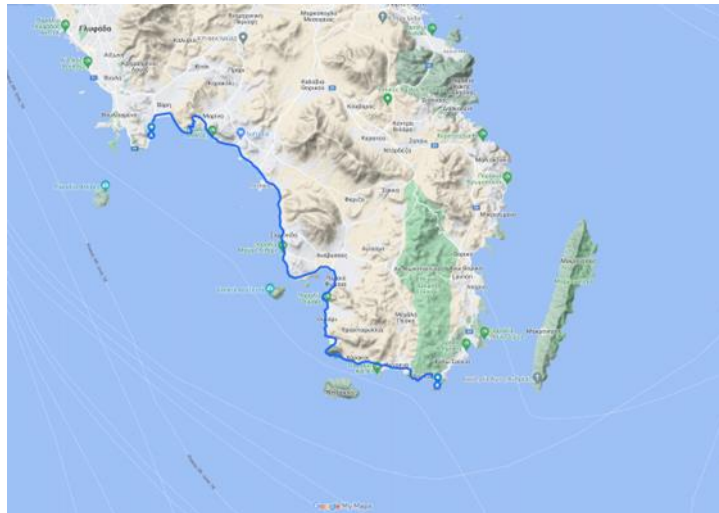
Τέλος, παρατίθενται 23 έγχρωμες εικόνες που αποτελούν τη φωτογραφική ενότητα «*Ξέπνοα πλάσματα σε ανάνηψη / Exanimate subjects in rally*», η οποία αποτελεί το πρακτικό μέρος της πτυχιακής μου εργασίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.

Η λεωφόρος Αθηνών–Σουνίου, το ενδεικτικό του ελληνικού τοπίου και η κραυγή του ξέπνοου

1.1. Η ιδιομορφία της Αθηνών–Σουνίου

Η λεωφόρος Αθηνών – Σουνίου αποτελεί τμήμα της Εθνικής Οδού 91, η οποία αποτελεί τη μεγαλύτερη οδό στο λεκανοπέδιο της Αττικής. Εκτείνεται από τη Βάρκιζα, η οποία είναι συνοικία της Βάρης έως το ακρωτήριο του Σουνίου, όπου βρίσκεται ο Ναός του Ποσειδώνος, καταλαμβάνοντας συνολική έκταση σε μήκος περίπου 42 χιλιομέτρων¹ (Εικ. 1). Παράλληλα, η Αθηνών – Σουνίου, ως αναπόσπαστο κομμάτι της περιφέρειας Αθηναϊκής Ριβιέρας², αποτελεί διαχρονικά μια από τις πλέον γνωστές και ευρέως πολυσύχναστες λεωφόρους της Αττικής, αποτελώντας πόλο έλξης χιλιάδων ανθρώπων επί καθημερινής βάσης λόγω της ιδιομορφίας που παρουσιάζει.



Εικόνα 1. Χάρτης της λεωφόρου Αθηνών-Σουνίου, Google Maps, 2023.

Από πρακτικής άποψης, η Αθηνών-Σουνίου αποτελεί την κύρια οδό που επιτρέπει την πρόσβαση και μετάβαση των πολιτών στο νότιο τμήμα της Αττικής, το οποίο, ιδίως τους θερινούς μήνες, μετατρέπεται σε αντικείμενο τουριστικής κατανάλωσης και καλοκαιρινής ραστώνης. Οι οργανωμένες πλαζ, οι ελεύθερες

¹https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=18DskRHvswxp9OkVuQV_mSgE_aOaoQzA&ll=37.698290538081665%2C24.04022379470794&z=11 (προσπελάστηκε στις 28/8/2023)

²<https://www.visitgreece.gr/el/inspirations/athens-riviera/> (προσπελάστηκε στις 28/8/2023)

παραλίες, καθώς και οι θερινές κατοικίες και τα ξενοδοχεία που βρίσκονται κατά μήκος της Αθηνών – Σουνίου, προσφέρονται για μαζική κατανάλωση και καλούν τον κόσμο να απολαύσει το τρίπτυχο ήλιος–παραλία–θάλασσα. Ταυτόχρονα, τα εστιατόρια, οι ταβέρνες, οι καφετέριες, τα φημισμένα νυχτερινά κέντρα διασκέδασης και τα clubs που βρίσκονται στη διαδρομή της λεωφόρου, ολοκληρώνουν το παζλ της μαζικής κατανάλωσης που εξυπηρετείται μέσω αυτής.

Επιπρόσθετα, η Αθηνών – Σουνίου αποτελεί δημοφιλή δίοδο για την εξόρμηση ανθρώπων που ασχολούνται με πάσης φύσεως θαλάσσια αθλήματα και δραστηριότητες. Η μεγάλη ακτογραμμή και η ποικιλομορφία κατά μήκος της λεωφόρου επιτρέπει την πραγματοποίηση καταδύσεων, windsurfing και άλλων θαλάσσιων αθλημάτων κατά τη διάρκεια όλου του χρόνου. Η λεωφόρος διευκολύνει την παρουσία και τη δράση αυτών των ανθρώπων, συνεισφέροντας στη διαδικασία αλληλεπίδρασης με τη θάλασσα και τη φύση, η οποία με τη σειρά ενέχει το στοιχείο μιας πράξης εσωτερικής αναζήτησης, πνευματικής ή/και σωματικής άσκησης και ανάταξης.

Τέλος, η Αθηνών–Σουνίου φέρει ένα πέπλο κακής φήμης και παραβατικότητας λόγω των αυτοσχέδιων αγώνων που πραγματοποιούνται κατά καιρούς σε αυτή τις νυχτερινές ώρες. Τα γρήγορα τροποποιημένα αυτοκίνητα, η μουσική που παίζει δυνατά σε μεγάφωνα, νέοι άνθρωποι με διάθεση για διασκέδαση, οι έλεγχοι της τροχαίας και μια μεγάλη λεωφόρος με χαμηλή διέλευση οχημάτων τις βραδινές ώρες, εξιτάρουν και δημιουργούν τις προϋποθέσεις να εκτυλιχθούν σκηνές βγαλμένες από τη σειρά ταινιών *Fast and Furious*³. Η άγνοια κινδύνου, η αδρεναλίνη, η υπερεκτίμηση των δυνατοτήτων και η αυτοπεποίθηση προκαλούν συχνά δυσάρεστες καταστάσεις με τροχαία ατυχήματα και τραυματισμούς ή/και θανάτους, μετατρέποντας την Αθηνών-Σουνίου σε ένα δρόμο χαμένων ψυχών. Αυτές οι «ψυχές» θα μπορούσαν άραγε να τριγυρνούν/μετουσιώνονται με κάποιον τρόπο, στα αντικείμενα που βρίσκονται εκεί παρακείμενα; Ή έστω να υπενθυμίζουν στους περαστικούς τις τύχες τους;

1.2. Η Αθηνών –Σουνίου ως ελληνικό τοπίο

Με την έννοια του τοπίου, αναφερόμαστε στον ορίζοντα που καλύπτει αφενός τη φύση και αφετέρου τις αλλαγές που οι άνθρωποι έχουν προκαλέσει σε αυτό (Wells,

³<https://www.astynomia.gr/2023/04/30/30-04-2023-apotelesmata-stochevmenon-trochonomikon-draseon-stin-paraliaki-athinon-souniou/> (προσπελάστηκε στις 29/8/2023)

2007). Αυτό περιλαμβάνει το φυσικό περιβάλλον (δέντρα, θάλασσα, κ.ά.), αλλά και στο τεχνητό περιβάλλον που κατασκευάζεται από την ανθρώπινη παρέμβαση (κτίρια, κατασκευές, κτλ.). Η λεωφόρος Αθηνών – Σουνίου οριοθετείται κατά μήκος και περιμετρικά του δρόμου, διασχίζοντας το φυσικό περιβάλλον και πολλούς οικισμούς. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, το τοπίο της Αθηνών – Σουνίου να εναλλάσσεται συνεχώς μεταξύ αστικού, περιαστικού και υπεραστικού, με τη φύση και το τεχνητό περιβάλλον άλλοτε να συνδιαλέγονται και άλλοτε να διαχωρίζονται μεταξύ τους. Είναι, όμως, χαρακτηριστικό της λεωφόρου Αθηνών – Σουνίου το ενδεικτικό του ελληνικού τοπίου;

Η «ιδανική εικόνα» και το «ελληνικό χρώμα» του ελληνικού τοπίου του Περικλή Γιαννόπουλου, η προώθηση του τοπίου ως εθνικό ιδανικό από τον Ελληνικό Οργανισμό Τουρισμού (Ε.Ο.Τ.), και πλήθος άλλων μέσων (π.χ. εικονογραφημένα έντυπα, ζωγραφικοί πίνακες, λογοτεχνικά κείμενα, κινηματογραφικές ταινίες, κ.ά.) θεμελίωσαν και συντήρησαν στο πέρασμα του χρόνου μια συλλογική πρόσληψη του ελληνικού τοπίου και της ελληνικότητάς του (Παπαϊωάννου, 2014). Η Ελλάδα ταυτίζεται διαχρονικά με το γαλάζιο της θάλασσας και του ουρανού, το φως του ήλιου, τις παραλίες, τα οποία όλα μαζί χρησιμοποιούνται ως μέσο ανάδειξης της εθνικής ταυτότητας της χώρας και προώθησης του ελληνικού τοπίου ως τουριστικό προϊόν. Το ελληνικό τοπίο παίρνει τη μορφή τουριστικού προϊόντος που κατασκευάζεται και διατίθεται προς μαζική κατανάλωση. Υπό το πρίσμα αυτό, η Αθηνών – Σουνίου φαντάζει εξαιρετική συνθήκη ώστε κανείς να εντοπίσει, να αναγνωρίσει και να καταγράψει με το φωτογραφικό του μέσο το ενδεικτικό του ελληνικού τοπίου ως κύριο χαρακτηριστικό της.

Ωστόσο, μια τέτοια οπτική για τη διαπίστωση της ελληνικότητας της λεωφόρου Αθηνών – Σουνίου ως τοπίο, θα ήταν τουλάχιστον δογματική και αμφισβητήσιμη. Η αντίληψη που διαμορφώνουμε για το ελληνικό τοπίο δεν είναι εσωτερική και βιωματική, αλλά έχει υποκατασταθεί από μια οπτικοποιημένη πραγματικότητα ένεκα μιας κοινωνικής σύμβασης και κατασκευής. Σύμφωνα με τη Wells (2007: 298) «*το εικονικό είναι πολιτισμικά καθορισμένο· ακολουθεί το γεγονός ότι η τέχνη που προκαλεί τις κατεστημένες συμπεριφορές στηρίζεται ως ένα βαθμό στην οικειότητα του ακροατηρίου με ιδιαίτερα εθνικά θέματα και αισθητικές ιστορίες*». Πράγματι, παρόλο που ζούμε την πραγματικότητα του ελληνικού τοπίου και συνδιαλεγόμαστε με αυτό συνεχώς, όταν έρχεται η στιγμή να το ανακαλέσουμε στη μνήμη μας, τις περισσότερες φορές εικονοποιούμε τα λαμπρά μνημεία της αρχαίας Ελλάδας, τον ήλιο, τη θάλασσα,

τις παραλίες. Ο Παναγιωτόπουλος (2007) εντοπίζει ότι το φαινόμενο του τουρισμού στην Ελλάδα έχει αλλοιώσει σε τέτοιο βαθμό το βλέμμα μας απέναντι στην πραγματικότητα, με αποτέλεσμα η οπτική μας να είναι το βλέμμα των ξένων για μας, δηλαδή ένα βλέμμα – δάνειο.

Παρά το γεγονός ότι η λεωφόρος Αθηνών – Σουνίου έχει τις προϋποθέσεις (θάλασσα, παραλίες, κτλ.) να συμβαδίσει με την αντίληψη του ελληνικού τοπίου ως τουριστικό προϊόν, το ενδεικτικό της ελληνικότητάς της ως τοπίο δεν εξαρτάται πραγματικά από αυτό. Από τη στιγμή που αναφερόμαστε σε ένα τοπίο, το οποίο γεωγραφικά βρίσκεται εντός των ορίων της ελληνικής επικράτειας και κατοικείται από ανθρώπους, οι οποίοι έχουν συγκεκριμένα πολιτισμικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά και αλληλοεπιδρούν με το τοπίο αυτό, αυτό καθίσταται αυτομάτως -πέραν κάθε αμφιβολίας- ελληνικό. Ακόμη και στοιχεία που εκ πρώτης όψεως φαίνονται ξενόφερτα, εφόσον τοποθετούνται σε ένα ελληνικό τοπίο και γίνονται αντικείμενο χρήσης και ιδιοποίησης, αποκτούν χαρακτήρα ελληνικό. Συνεπώς, οτιδήποτε απεικονίζεται εντός των ορίων της λεωφόρου Αθηνών – Σουνίου, μπορεί να είναι ενδεικτικό του ελληνικού τοπίου, χωρίς να περιορίζεται από οποιοδήποτε θεώρηση γύρω από το θέμα αυτό.

1.3. Η κραυγή του ξέπνοου κατά μήκος της λεωφόρου Αθηνών – Σουνίου

Στη σύγχρονη εποχή, ερχόμαστε συνεχώς αντιμέτωποι με έναν ευμετάβλητο κόσμο όπου τα πάντα ακολουθούν τη ροή της κατανάλωσης. Τα στοιχεία του τεχνητού πρωτίστως και δευτερευόντως του φυσικού περιβάλλοντος προορίζονται για κατανάλωση με σκοπό την ικανοποίηση συγκεκριμένων αναγκών. Σε μια καταναλωτική κοινωνία, όμως, οι ανάγκες αλλάζουν με πολύ γρήγορο ρυθμό, πράγμα που έχει άμεσο αντίκτυπο στη μορφή και την υπόσταση των στοιχείων του περιβάλλοντος που προορίζονταν για την ικανοποίησή τους. Οι αλλαγές αυτές παρουσιάζονται είτε ως μετατροπή των στοιχείων του περιβάλλοντος ή εγκατάλειψη και παρακμή ή ακόμη και παντελή εξαφάνισή τους. Ο Μπωντριγιάρ (2000: 13) τονίζει αυτό τον ρευστό χαρακτήρα των αντικειμένων και των αναγκών που ικανοποιούν σήμερα σε σχέση με το παρελθόν:

«Ζούμε τον χρόνο των αντικειμένων, δηλαδή ζούμε με το ρυθμό τους και σύμφωνα με την ακατάπαυστη διαδοχή τους. Τα αντικείμενα σήμερα

γεννιούνται, ωριμάζουν και μετά πεθαίνουν σε αντίθεση με όλους τους προηγούμενους πολιτισμούς όπου τα ανθεκτικά στο χρόνο αντικείμενα, εργαλεία, ή μνημεία επιβίωναν από τις γενεές των ανθρώπων».

Η Αθηνών – Σουνίου διασχίζει δεκάδες χιλιόμετρα αστικού, περιαστικού και υπεραστικού περιβάλλοντος, ενώ το τοπίο της αποτελεί την ίδια στιγμή αντικείμενο μαζικής και τουριστικής κατανάλωσης. Ανάμεσα στις εντυπωσιακές ξενοδοχειακές μονάδες, τις εξοχικές κατοικίες, τις παραλίες, τα εστιατόρια και τα πάσης φύσεως αντικείμενα που βρίσκονται κατά μήκος της λεωφόρου και καλούν τον κόσμο για κατανάλωση, ξεπροβάλλουν στοιχεία που έχουν μια αίσθηση ξέπνοου. Με την έννοια του ξέπνοου αναφερόμαστε σε στοιχεία εξουθενωμένα, σε μια κατάσταση, εγκατάλειψης, φθοράς ή/και μαρτυρίου. Σε μια λεωφόρο που συντελείται διαχρονικά κατανάλωση των στοιχείων της, είναι επακόλουθο να υπάρχουν στοιχεία που έχουν χάσει ή τείνουν να χάσουν το λόγο χρήσης και ύπαρξής τους. Εγκαταλελειμμένα κτίρια, κατασκευές και αντικείμενα υποκαθίστανται από άλλα νεότερα, με αποτέλεσμα να παραμερίζονται στη μοίρα τους.

Η παρουσία τους στο τοπίο λαμβάνεται από έναν ευαίσθητο περιηγητή/περαστικό ως μια κραυγή: παρά την εξουθένωσή τους είναι ακόμα εκεί και υπάρχουν στο τοπίο. Η κραυγή τους είναι η προσπάθεια διεκδίκησης της θέσης που κατείχαν και πλέον έχουν χάσει, να δείξουν ότι έχουν επιβιώσει από το εφήμερο και το γρήγορο της κατανάλωσης και υπάρχουν. Ο Ηρακλής Παπαϊωάννου (2020: 31) αναφέρει ότι:

«(...) κανένας τόπος κατοικημένος με οποιονδήποτε τρόπο δεν υπήρξε ποτέ ουδέτερος τόπος, αλλά αποτελούσε πάντα πεδίο ιστορικών και σύγχρονων διεκδικήσεων και συγκρούσεων κάθε λογής, μορφής και κλίμακας».

Η κραυγή των ξέπνων πλασμάτων που υπάρχουν στην Αθηνών–Σουνίου δεν είναι απόγνωσης: είναι μια κραυγή για ένα βλέμμα που θα τους δώσουν λόγο ύπαρξης και πνοή.

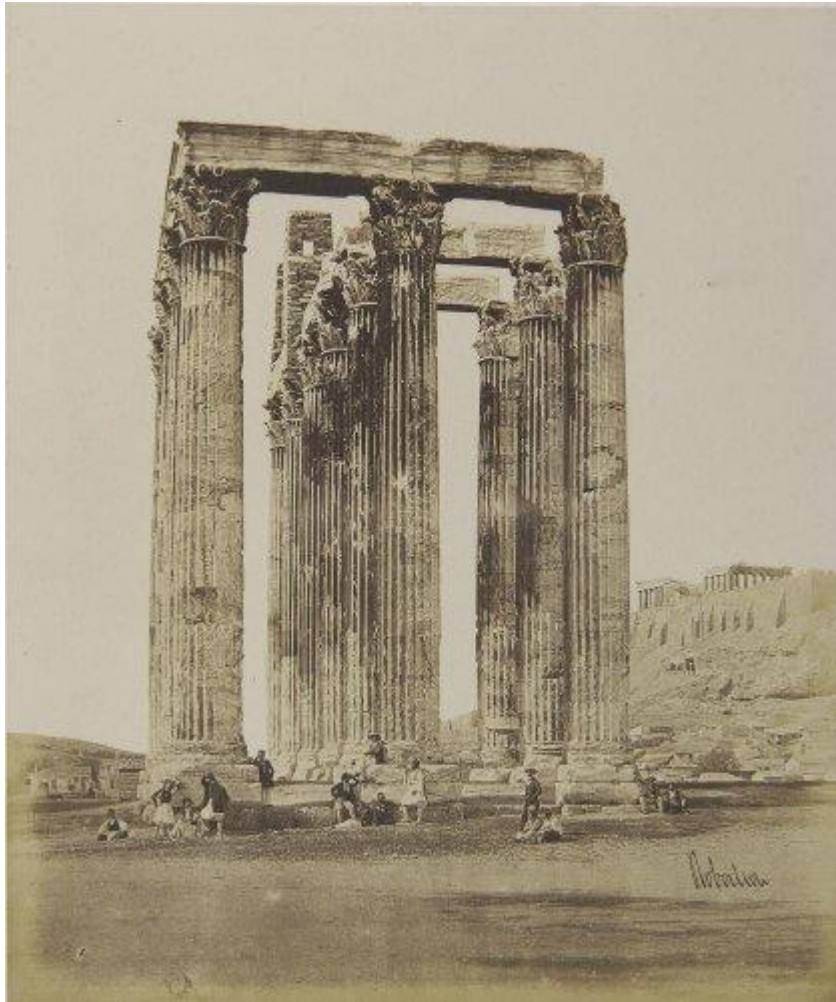
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Το στοιχείο του ξέπνοου στην τοπιογραφία

2.1. Η τοπιογραφία του μισοπεθαμένου

Η αναπαράσταση τοπίων αποτελεί ιστορικά μια από τις πρώτες και πιο βασικές θεματολογίες για την παραγωγή φωτογραφικών έργων. Ήδη από τα μέσα του 19^{ου} έως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα πολλοί ξένοι και Έλληνες φωτογράφοι, επηρεασμένοι σε μεγάλο βαθμό από τα έργα των ταξιδιωτικών οδηγών της εποχής, ασχολήθηκαν με την απεικόνιση ιστορικών μνημείων (π.χ. Παρθενώνας, το Ερέχθειο, ο ναός του Ολυμπίου Διός, η πύλη του Αδριανού, ο ναός του Ηφαίστου, κ.ά.) και τη σύνδεση της σύγχρονης Ελλάδας με την κλασική αρχαιότητα (Εικ. 2-3). Μέσα από τα έργα τους, αναζήτησαν και εξερεύνησαν την αρχιτεκτονική των μνημείων, καθώς και την κατάσταση που αυτά είχαν περιέλθει από τους βανδαλισμούς και τις λεηλασίες κατά την οθωμανική περίοδο, ενώ κατέγραψαν το σύγχρονο αστικό τοπίο γύρω από τις αρχαιότητες (Τσίργιαλου, 2021).



Εικόνα 2. Πέτρος Μωραΐτης, *Puerta de Adriano, Η Πύλη του Αδριανού*. Αθήνα, γύρω στα 1870, Συλλογή Μουσείου Μπενάκη.



Εικόνα 3. James Robertson, *Αποψη του ναού του Ολυμπίου Διός από ανατολικά, Αθήνα, 1853–1854, Συλλογή Μουσείου Μπενάκη.*

Οι εικόνες αυτές αποτελούν τις πρώτες προσεγγίσεις τοπιογραφίας με πρωταγωνιστές ξέπνοα στοιχεία. Τα στοιχεία αυτά παρόλο που έχουν απωλέσει την αρχική τους χρήση και είναι εμφανής η φθορά λόγω χρόνου και ανθρώπινης επέμβασης, δεν έχουν πεθάνει και στέκονται ακόμα όρθια, λειτουργώντας πλέον σαν μνημεία υπενθύμισης της ιστορίας του παρελθόντος. Την ίδια στιγμή, οι αρχαιότητες αλληλοεπιδρούν και συνυπάρχουν με τα υπόλοιπα στοιχεία του αστικού τοπίου (π.χ. μεταγενέστερα κτίρια, άνθρωποι, ζώα, κ.ά.), καταδεικνύοντας τη σημασία που τους δίνεται μέσα σε αυτό. Οι εικόνες αυτές είναι αστικά πορτραίτα της πραγματικότητας εκείνης της εποχής, διατηρώντας στη μνήμη ιστορικά και πολιτισμικά στοιχεία. Η Μοίρα (2016: 126) αναφέρει ότι τα αστικά πορτραίτα έχουν μια τέτοια δύναμη να:

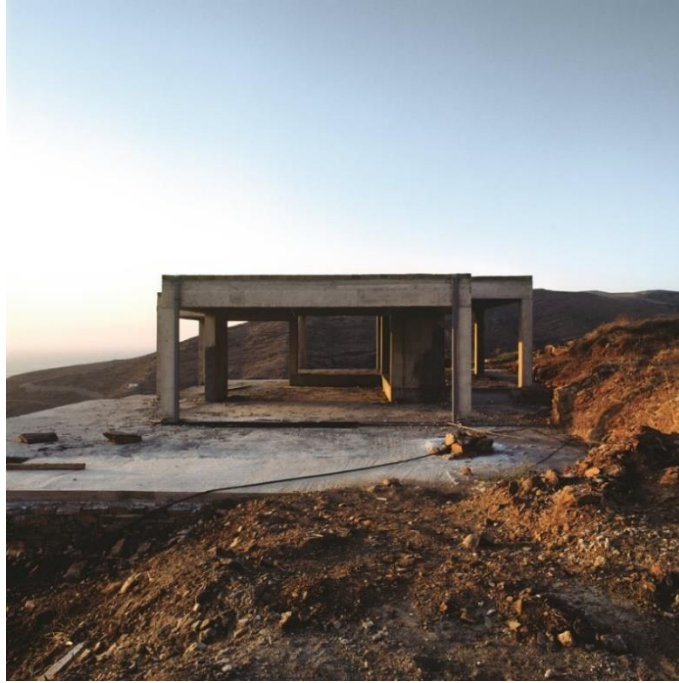
«(...) λειτουργούν σαν θραύσματα κοινωνικής μνήμης, τεκμήρια σε πολλαπλά αντίγραφα, που λένε ιστορίες, καθώς συλλέγουν και διασώζουν στιγμές και

καταστάσεις αυτής της πολυεπίπεδης πραγματικότητας [...] αποτυπώνουν με ενάργεια τις τροπές και τις μεταμορφώσεις της ιστορικής μνήμης, της ταυτότητας και της ιδιοσυστασίας του αστικού χώρου και της κατοίκησης του».

Μεταγενέστερες και πιο σύγχρονες φωτογραφικές πρακτικές προσεγγίζουν την τοπιογραφία του μισοπεθαμένου με την απεικόνιση της αστικής αποσύνθεσης, κυρίως μέσω σύγχρονων ερειπίων και αστικών αντικείμενων, όπως εγκαταλελειμμένα κτίρια, εργοστάσια, οικίες, αυτοκίνητα, κ.ά.. Τέτοιες προσεγγίσεις περιστρέφονται συνήθως γύρω από ζητήματα που σχολιάζουν την αλλαγή που έχει υποστεί το τεχνητό περιβάλλον, την εγκατάλειψή του, την ανθρώπινη επέμβαση στο φυσικό περιβάλλον, καθώς και την αλλοίωση που προκαλείται σε αυτό. Συχνά, όμως, η φωτογραφική αναπαράσταση αστικών αντικείμενων αποτελεί εσωτερική αναζήτηση φωτογράφων που επιδιώκουν να φέρουν στην επιφάνεια νέες πτυχές και νέες αναγνώσεις γύρω από την ύπαρξή τους. Η φωτογραφία των αστικών αντικείμενων όπως αναφέρει η Μοίρα (2016: 133-134) επιδιώκει:

«(...) να επαναφέρει από την αφάνεια το τυχαίο αποκρυπτογραφώντας τον πολύπλοκο λαβύρινθο των σημάτων και των χωρικών σχηματισμών που συγκροτούν τη φαινομενική πραγματικότητα της σύγχρονης πόλης. Να αποκαλύψει ένα είδος ηδονής του τόπου, αποσπώντας το αστικό αντικείμενο από τη λήθη και τη καθημερινή αυταπόδεικτη ύπαρξή του, καταρρίπτοντας τη συμβατική εμπειρία του αυτονόητου.

Ο Μανώλης Μπαμπούσης στο έργο του *Σκελετοί* (2000-2009) καταγράφει μεταξύ άλλων σκελετούς από ημιτελείς οικοδομές, των οποίων η κατασκευή δεν ολοκληρώθηκε ποτέ. Η απόσταση από τα θέματά του, του επιτρέπει να παρουσιάζει τους σκελετούς των κτιρίων σε σχέση με το περιβάλλον στο οποίο έχουν κτιστεί. Με αυτόν τον τρόπο, ο Μπαμπούσης (2010) υπογραμμίζει τις πληγές που προκαλεί ο άνθρωπος στο ανέγγιχτο τοπίο, παρουσιάζοντας την καταστροφή και την ομορφιά της φύσης (Εικ. 4-5).



Εικόνα 4. Μανώλης Μπαμπούσης, Άτιτλο, από τη σειρά Σκελετοί, 2009.

Πράγματι, παρότι τα αντικείμενα αυτά ανήκουν στο φυσικό τοπίο, στις εικόνες του Μπαμπούση παρουσιάζονται παράταιρα και ξένα. Το υψηλό κοντράστ του φωτογράφου υποδηλώνει ότι δεν έχει καμία διάθεση εξωραϊσμού των αντικειμένων αυτών: φανερώνεται ένα σκληρό και άγριο τοπίο, η ομορφιά του οποίου έχει αλλοιωθεί από την αλόγιστη παρέμβαση του ανθρώπου στο φυσικό τοπίο. Αξίζει να σημειωθεί εδώ πως πιθανόν για μια σημαντική μερίδα θεατών με όχι υψηλή αυτοπεποίθηση, να αποτελεί γοητεία ένα υποκείμενο/αντικείμενο/κτίσμα ημιτελές, καθώς η όψη του κηρύσσει την αδυναμία τελειότητάς του. Επίσης πιθανόν να ασκεί γοητεία για το φανταστικό του κομμάτι, εκείνο που πλέον λείπει, καθώς δυνητικά το συμπληρώνει με ιδανικό τρόπο ο θεατής του.



Εικόνα 5. Μανώλης Μπαμπούσης, Άτιτλο, από τη σειρά Σκελετοί, 2009.

Ο Νίκος Μάρκου, στο έργο του *Cosmos* (2000-2003) περιλαμβάνει μεταξύ άλλων τοπιογραφίες με αντικείμενα εκτός λειτουργικής χρήσης ή εγκαταλελειμμένα. Στις χαρακτηριστικές του πανοραμικές εικόνες, τα αντικείμενα αυτά παρεμβάλλονται από ικανό κενό χώρο «σαν τμήμα σκηνογραφίας ή μιας μεγάλης σε κλίμακα καλλιτεχνικής εγκατάστασης» (Παπαϊωάννου, 2004: 7). Μέσα απ' αυτές τις εικόνες, ο Μάρκου προβάλλει έναν κόσμο όπου το φυσικό και τεχνητό περιβάλλον μπλέκονται μεταξύ τους, δημιουργώντας ένα εντελώς διαφορετικό και παράδοξο τοπίο (Εικ. 6-7).



Εικόνα 6. Νίκος Μάρκου, 22.10.2000, από τη σειρά Cosmos, 2000.

Οι τοπιογραφίες του Μάρκου αποπνέουν γαλήνη και ηρεμία. Σε αυτό συντελεί, σε μεγάλο βαθμό, ο ομοιόμορφος και μαλακός φυσικός φωτισμός, ο οποίος δημιουργεί

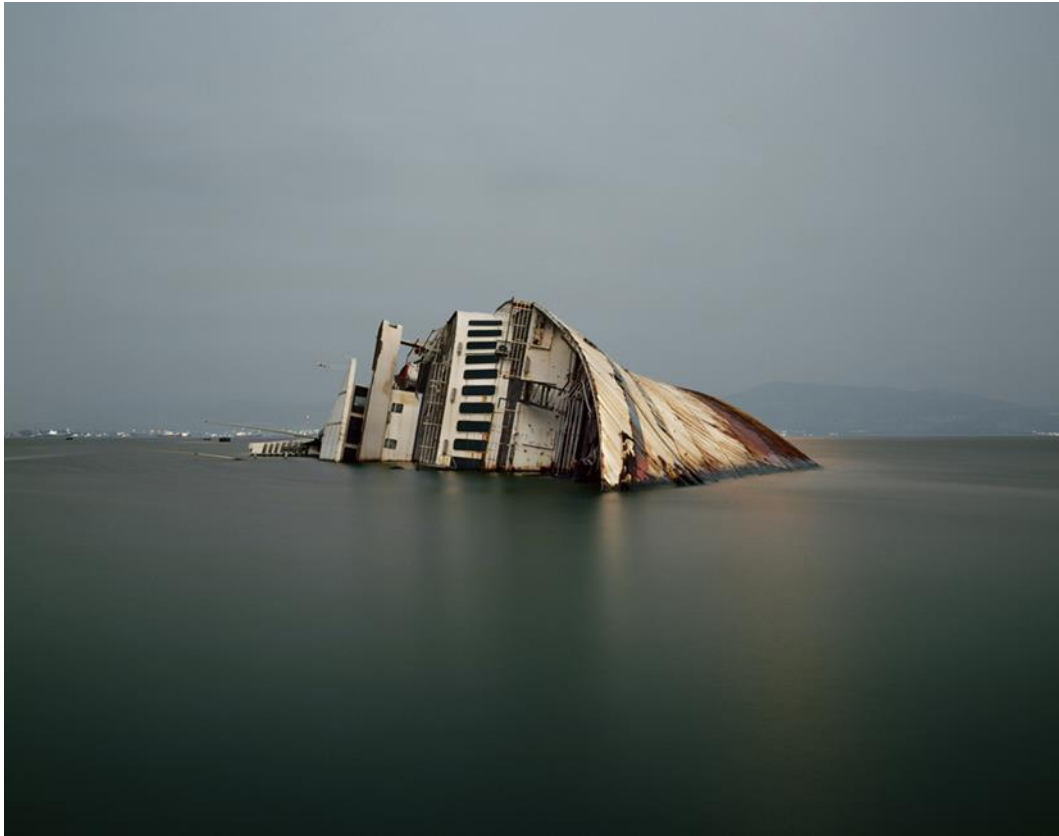
μια χρωματική αρμονία μεταξύ των στοιχείων των εικόνων. Τα μισοπεθαμένα αντικείμενα, αν και υποδηλώνουν την ανθρώπινη παρέμβαση στο φυσικό τοπίο, απεικονίζονται ως αναπόσπαστα στοιχεία του φυσικού περιβάλλοντος συνθέτοντας αναπάντεχα μια εικόνα ενός όμορφου τοπίου. Τα αντικείμενα αυτά, χάρη στην κατάσταση βύθισής τους στη φύση, αποκτούν μια αίσθηση ζωντάνιας και πνοής, ένα νόημα ύπαρξης στο τοπίο τους.



Εικόνα 7. Νίκος Μάρκου, 22.06.2003, από τη σειρά *Cosmos*, 2003.

Αντίστοιχα, στο έργο του *Topos* (2000-2015), ο Μάρκου πραγματεύεται τη σχέση του φυσικού και του τεχνητού περιβάλλοντος, ενώ είναι εξίσου έντονο το στοιχείο του ξέπνοου σε ορισμένες εικόνες της τοπιογραφίας του. Παρουσιάζονται πάλι αντικείμενα που έχουν χάσει τη χρηστική τους ιδιότητα και τείνουν σε μια κατάσταση πλήρους κατάρρευσης (Εικ. 8). Ο Μάρκου παραδέχεται ότι φωτογραφίζει τις παρεμβάσεις του ανθρώπου στη φύση, σε μια προσπάθεια να προβάλει τις συνέπειες της ασυλλόγιστης καταστροφής του φυσικού μας περιβάλλοντος, ειδικά μέσα και γύρω από τον ζωτικό μας χώρο⁴.

⁴<https://nikosmarkou.com/topos/> (προσπελάστηκε στις 30/08/2023)



Εικόνα 8. Νίκος Μάρκου, *Αιτίλο*, από τη σειρά *Τοπος*.

Ωστόσο, όπως και στο *Cosmos*, έτσι και εδώ συνεχίζει να ακολουθεί μια παρόμοια αισθητική προσέγγιση στις τοπιογραφίες του. Η πρόθεσή του να καταδείξει την ανθρώπινη παρέμβαση στο φυσικό περιβάλλον είναι σαφής, αλλά ο τρόπος απεικόνισης των αντικειμένων στο τοπίο συμπαρασύρει το θεατή να προσλάβει μια όμορφη εικόνα. Τα ξέπνοα αντικείμενα γίνονται ένα με το φυσικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο αποκτούν μια καίρια θέση ύπαρξης. Προβάλλεται μια νέα πραγματικότητα του τοπίου, το οποίο επιδέχεται πολλαπλών ερμηνειών και υποθέσεων.

2.2. Ξέπνοα πλάσματα κατά μήκος ενός δρόμου

Στην πάροδο των χρόνων, αρκετοί φωτογράφοι έχουν επιλέξει ως χώρο μελέτης για την παραγωγή των έργων τους το *δρόμο*, όχι κυριολεκτικά ως φυσική μορφή, αλλά με τη μεταφορική έννοια της *διαδρομής*, είτε ως τη μετάβαση στο χώρο με οποιοδήποτε μέσο από ένα ορισμένο σημείο σε ένα άλλο, είτε ως περιπλάνηση. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, όπως η τοπιογραφία, η ιστορικότητα, η φήμη, οι ιδιαίτερες χρήσεις, οι αστικοί μύθοι και οι θρύλοι μιας διαδρομής είναι μονάχα λίγοι από τους λόγους, οι οποίοι αποτελούν έμπνευση και κινητήρια δύναμη για την επιλογή της ως χώρο

παραγωγής φωτογραφικών έργων. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να παρουσιάζεται μεγάλη ποικιλομορφία σε σχέση με τη θεματολογία, αλλά και τον τρόπο προσέγγισης των έργων τεχνικά, αισθητικά και εννοιολογικά. Μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο, υπάρχουν φωτογραφικά έργα στα οποία οι δημιουργοί τους εντάσσουν το στοιχείο του ξέπνοου στο φωτογραφικό τους έργο.

Μια από τις πιο χαρακτηριστικές και γνωστές διαδρομές που έχει προσελκύσει φωτογράφους ανά τον κόσμο για την παραγωγή έργων, κυρίως λόγω της ιστορικότητας και της φήμης του, είναι ο αυτοκινητόδρομος Route 66 ή άλλως US Highway 66. Ένας φωτογράφος που χρησιμοποιεί τον αυτοκινητόδρομο Route 66 ως χώρο μελέτης είναι ο Γερμανός φωτογράφος Ralph Gräf με το έργο του *Roadside America*. Το έργο του ξεκίνησε το καλοκαίρι του 2009 και συνεχίστηκε το καλοκαίρι 2016, όταν ο Gräf οδήγησε κατά μήκος του Route 66 από το Νέο Μεξικό έως και τη Καλιφόρνια⁵. Πρόκειται για μια έγχρωμη ενότητα εικόνων στην οποία ο Gräf επικεντρώνεται στην απεικόνιση βενζινάδικων, μοτέλ, κτιρίων, κατασκευών και αυτοκινήτων, υποκείμενα/οντόσημα τα οποία βρίσκονται κατά μήκος του Route 66 σε μια κατάσταση υλικής εξουθένωσης, φθοράς ή/και απόλυτης παρακμής (Εικ. 9-10).



Εικόνα 9. Ralph Gräf, *These Cars Run*, από τη σειρά *Roadside America*, 2016.

⁵<https://graef-photography.de/index.php/galleries/roadside-america> (προσπελάστηκε στις 30/08/2023)



Εικόνα 10. Ralph Gräf, *Wrecked at Tony's Gas Station*, από τη σειρά *Roadside America*, 2016.

Ο Gräf στη φωτογραφική ενότητά του δεν ενδιαφέρεται να περιοριστεί σε μια απλή καταγραφή των αντικειμένων που βρίσκονται σε κατάσταση φθοράς κατά μήκος του Route 66. Τα προς φωτογράφιση θέματά του δεν αντιμετωπίζονται ως μεμονωμένα στοιχεία, αλλά σε αλληλεπίδραση με το περιβάλλον τους. Ο Gräf επιλέγει να φωτογραφίσει με μεγάλο βάθος πεδίου, από συγκεκριμένη απόσταση και ως επί το πλείστον από πλαγιομετωπική θέση, η οποία του επιτρέπει να εντάξει περαιτέρω στοιχεία του τοπίου που βρίσκονται γύρω από τα θέματά του, με κυριότερο αυτό του οδοστρώματος. Με αυτό τον τρόπο, ο φωτογράφος σηματοδοτεί το συσχετισμό του θέματός του με τον χώρο και το γενικότερο τοπίο, επιδιώκοντας να προβάλει μια διαφορετική εικόνα του σύγχρονου αμερικανικού τοπίου.

Ο φωτογράφος παρουσιάζει με νοσταλγία ένα ξέπνοο αμερικανικό τοπίο, αλλοιωμένο από την ανθρώπινη εγκατάλειψη και το πέρασμα του χρόνου, χρησιμοποιώντας τα αντικείμενα που είναι σε κατάσταση φθοράς και παρακμής ως απομεινάρια της μαζικής κουλτούρας της Αμερικής των περασμένων δεκαετιών. Ο Gräf προσπαθεί, ποιητικά θεωρημένα, να δώσει ένα φιλί της ζωής και να αναβιώσει το αμερικανικό τοπίο, το οποίο έχει εδραιωθεί -σε μεγάλο βαθμό- στην οπτική του μνήμη μέσα από τα έργα γνωστών φωτογράφων που ασχολήθηκαν με την απεικόνισή του

κατά τη δεκαετία του 1970 και έπειτα, όπως οι Stephen Shore, William Eggleston, κ.ά.⁶. Αυτή η οπτική μπορεί να αναδυθεί από το γεγονός ότι το έργο έχει αξιοσημείωτες επιρροές από το αμερικανικό τοπίο του παρελθόντος, τόσο από πλευράς θεματολογίας (κοινότυπα θέματα όπως βενζινάδικα, μοτέλ, αυτοκίνητα), όσο και αισθητικής προσέγγισης (χρωματική απεικόνιση, ιεράρχηση των στοιχείων του κάδρου, κ.ο.κ.) (Εικ 11-12)⁷. Εξάλλου, ο ίδιος ο Gräf επισημαίνει ότι επηρεάστηκε «από τους ήρωες της “New Color Photography” της δεκαετίας του ’70» (Νομικός, 2020).



Εικόνα 11. William Eggleston, *Untitled*, 1970–73.

⁶Κατά την Cotton, οι Shore και Eggleston έχουν δράσει καθοριστικά στη διαμόρφωση των πρακτικών και του ύφους της σύγχρονης φωτογραφικής παραγωγής, προς μια αντίληψη για μια διορατική όραση που στέφει το ενδιαφέρον της οπουδήποτε, από το φωτογενές έως το καθημερινό και ταπεινό, ενώ σε αυτούς του δύο φωτογράφους αποδίδεται η αποκατάσταση του χρώματος ως μέσου καλλιτεχνικών αναζητήσεων στις αρχές της δεκαετίας του ’70 (Μαρκίδου, 2020).

⁷Παρόμοια πρακτική ακολουθεί και ο Έλληνας φωτογράφος Γιώργος Κορδάκης στο έργο του *10.000 Αμερικάνικες Ταινίες*, ο οποίος επηρεασμένος από τις εικόνες κινηματογραφικών λήψεων που είχαν εισχωρήσει στο μυαλό του από την παιδική του ηλικία, ακολουθεί, κατά την απεικόνιση του αμερικανικού τοπίου στο έργο του, την αισθητική και θεματική προσέγγιση εικόνων που είχε ήδη προσλάβει μέσω των ταινιών. <https://www.adgallery.gr/el/%CE%B5%CE%BA%CE%B8%CE%AD%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82/250-%CE%B3%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82-%CE%BA%CE%BF%CF%81%CE%B4%CE%AC%CE%BA%CE%B7%CF%82-10-000-%CE%B1%CE%BC%CE%B5%CF%81%CE%B9%CE%BA%CE%CF%8D%CE%B9%CE%BA%CE%B5%CF%82-%CF%84%CE%B1%CE%B9%CE%BD%CE%AF%CE%B5%CF%82> (προσπελάστηκε στις 31/08/2023)



Εικόνα 12. Stephen Shore, Mineral Wells, από τη σειρά *American Surfaces*, 1972.

Ο φωτογράφος Πάρις Πετρίδης στο έργο του *Σημειώσεις στην άκρη του δρόμου* χρησιμοποιεί ομοίως το δρόμο ως χώρο παραγωγής του φωτογραφικού του έργου. Πρόκειται για μια έγχρωμη ενότητα εικόνων, η οποία ολοκληρώθηκε τη χρονική περίοδο 2000-2006, κινούμενος σε μια διαδρομή από την Πελοπόννησο έως τη Μακεδονία. Στο έργο του ο Πετρίδης, δημιουργεί μια αφήγηση με προσωπικές του συναντήσεις με το τοπίο της ελληνικής επαρχίας, σημειώνοντας με το φακό του όσα απροσδόκητα ή οξείας παρατήρησης θεαματικά συμβαίνουν στην άκρη του δρόμου (Κάντας, διάλεξη στο ΠαΔΑ στο μάθημα «Αισθητικές θεωρίες για την Φωτογραφία», Μάϊος 18, 2023).



Εικόνα 13. Πάρις Πετρίδης, Μακεδονία, από τη σειρά Σημειώσεις στην άκρη του δρόμου, 2002.

Αρχικά, παρατηρούμε ότι ο δρόμος ως οδόστρωμα αποτελεί κύριο συστατικό στοιχείο του κάδρου του Πετρίδη, οριοθετώντας το τοπίο. Επίσης υπαινίσσει την ύπαρξη έναν παρατηρητή του ταπεινού, απρόσμενα επιλεγμένου, υπόκωφου θεάματος. Παράλληλα υποδηλώνει την έννοια της διαδρομής και της μετάβασης. Πέρα από αυτά, στην τοπιογραφία πολλών εικόνων του Πετρίδη υπάρχει έντονο το στοιχείο του ξέπνοου στο τοπίο. Η γυμνή σκουριασμένη διαφημιστική πινακίδα με τις λάμπες που κρέμονται, το πεσμένο διαβρωμένο ντεπόζιτο και τα καμένα και ξερά χόρτα αποκαλύπτονται ως μισοπεθαμένα στοιχεία που αλληλοεπιδρούν με τα υπόλοιπα που υπάρχουν στο κάδρο των τοπίων του Πετρίδη (Εικ. 13-15). Η απόσταση, η θέση και το μεγάλο βάθος πεδίου που επιλέγεται επιτρέπουν να αναδειχτεί αυτή η αλληλοεπίδραση και η σύνδεση των ξέπνων στοιχείων με το περιβάλλον τους. Το άλογο επικοινωνεί με το ντεπόζιτο, η διαφημιστική πινακίδα με τους πυλώνες ρεύματος που δίνουν ενέργεια για να φωτίσουν οι λάμπες της, τα ζωντανά κιτρινωπά χόρτα αντιστέκονται στη φωτιά που έρχεται. Όλα μαζί ενεργούν και συντελούν στη

διαμόρφωση της εικόνας ενός τοπίου σε συνθήκες επικείμενης «σηπτικής καταπληξίας»⁸.

Ο Θεωρητικός Τέχνης Θεόφιλος Τραμπούλης (2006) αναφερόμενος στις εικόνες του Πετρίδη περιγράφει ότι ο φωτογράφος «χαράσσει μια διαδρομή φτιαγμένη από τα ίχνη που αφήνουν πίσω τους οι διαδρομές των Άλλων». Πράγματι, τα ξέπνοα στοιχεία αποτελούν ίχνη της ανθρώπινης επέμβασης πάνω στο τοπίο, τα οποία έχουν αφεθεί στη μοίρα τους. Ο Πετρίδης, όμως, δεν νοιάζεται να εξερευνήσει τις διαδρομές των Άλλων, δηλαδή τι συνέβη αλλά στέκεται αντιμέτωπος με αυτό το τοπίο. Αποδέχεται ότι αυτά τα στοιχεία, όσο ασήμαντα ή ταλαιπωρημένα είναι, υπάρχουν και ανήκουν στο τοπίο της ελληνικής επαρχίας. Η αποδοχή αυτή και η ένταξη τέτοιων στο φωτογραφικό κάδρο θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως τεχνητή αναπνοή του φωτογράφου για να διασώσει ένα τοπίο, το οποίο αν και υπάρχει, λίγοι βλέπουν ή θέλουν να βλέπουν.



Εικόνα 14. Πάρις Πετρίδης, Ρούμελη, από τη σειρά Σημειώσεις στην άκρη του δρόμου, 2001.

⁸Υποσύνολο σήψης στο οποίο οι υποκείμενες κυκλοφορικές, κυτταρικές και μεταβολικές διαταραχές είναι αρκετά έκδηλες και βαριές έτσι ώστε να αυξάνουν σημαντικά τη θνητότητα (Λαβρεντίεβα & Ρενέσης, 2020).



Εικόνα 15. Πάρις Πετρίδης, Μακεδονία, Σημειώσεις στην άκρη του δρόμου, 2004

Μια πολύ διαφορετική προσέγγιση, ακολουθεί ο Γιώργης Γερόλυμπος στο έργο *Εγνατία Οδός*, μια φωτογραφική τεκμηρίωση στο κείμενο του αρχαιολόγου Γιάννη Λώλου, το οποίο πραγματεύεται τη μελέτη της αρχαίας Εγνατίας Οδού, εκτεινόμενη από το Δυρράχιο της Αλβανίας έως και την Κωνσταντινούπολη της Τουρκίας (Λώλος, 2008). Ο φωτογράφος μαζί με τον αρχαιολόγο ταξίδευσαν σε Αλβανία, Βόρεια Μακεδονία, Ελλάδα και Τουρκία με σκοπό να ακολουθήσουν νοητά την αρχαία διαδρομή της Εγνατίας Οδού και να αναζητήσουν τεκμήρια της ιστορικής της ύπαρξης. Οι φωτογραφίες του Γερόλυμπου περιστρέφονται γύρω από την απεικόνιση ιστορικών τοπόσημων και οντόσημων, αρχαίων καταλοίπων της διαδρομής, καθώς και τοπίων που διέσχισε αυτή (Εικ. 16-17).



Εικόνα 16. Γιώργης Γερόλυμπος, “Χάνα” εξωτερικό, Τραϊανούπολη, από τη σειρά *Εγνατία Οδός*.

Σε αντίθεση, με τα φωτογραφικά έργα των Gräf και Πετρίδη, στο έργο του Γερόλυμπου το στοιχείο του δρόμου στις περισσότερες εικόνες δεν υπάρχει, δεδομένου ότι το μεγαλύτερο τμήμα της αρχαίας οδού δεν διασώζεται. Ωστόσο, χάρη στην ιστορική προσέγγιση που ακολουθείται κι εδώ κυριαρχεί η έννοια του ξέπνοου στο τοπίο. Τα ξέπνοα στοιχεία, όπως τα κατάλοιπα από ρωμαϊκά κτίσματα, βυζαντινούς ναούς, κ.ά. λειτουργούν αφενός ως μνημεία ιστορικής σημασίας και αφετέρου ως καταδήλωση της αρχαίας Εγνατίας Οδού. Γι’ αυτό το λόγο, ο φωτογράφος δίνει ιδιαίτερη σημασία στην ανάδειξή τους ως πρωταγωνιστές μέσα στο τοπίο που ενεργούν.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, στο έργο *Εγνατία Οδός*, με τον τρόπο που προσεγγίζει το θέμα του ο Γερόλυμπος, μπορούμε να πούμε ότι επιτυγχάνει να παρουσιάσει μια συνέχεια ενός κοινού τόπου και μια νοητή σύνδεση των ξέπνοων στοιχείων μέσω της διαδρομής. Η επιλογή του φωτογράφου να μην τα απομονώσει από το φυσικό τους περιβάλλον, δίνει τη δυνατότητα στο θεατή να τα συνδέσει μεταξύ τους και να αντιληφθεί τη συνέχεια που υπάρχει στο τοπίο ένεκα της οδού. Τα ξέπνοα στοιχεία ανήκουν στο τοπίο της Εγνατίας Οδού και η ένταξη του φυσικού τοπίου λειτουργεί θετικά προς μια τέτοια αντίληψη ενός κοινού τόπου, παρά το γεγονός ότι οι εικόνες προέρχονται από τέσσερις διαφορετικές χώρες.



Εικόνα 17. Γιώργης Γερόλυμπος, Απολλωνία, Αλβανία, από τη σειρά Εγνατία Οδός.

Παραδείγματα φωτογραφικής πρακτικής που αναφέρονται σε περιοχές ελληνικού τοπίου με στοιχεία ενδεικτικά του και στοιχεία δανεισμένα από τον Αμερικάνικο τρόπο αναπαράστασής του, μπορεί να βρει κάποιος στην εργασία «*Νέα Τοπογραφία στη σύγχρονη φωτογραφία*» της Γεωργοπούλου (2014). Ωστόσο δεν έχει επιχειρηθεί εκεί να αποδοθούν ποιότητες – όπως αυτή του ξέπνοου εδώ- στα πρωταγωνιστικά στοιχεία του κάδρου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.

Το καλλιτεχνικό ντοκουμέντο στη φωτογραφία ως θάνατος και θρήνος: το κλικ ως φιλή της ζωής

3.1. Η φωτογραφία μεταξύ ζωής και θανάτου

Η Susan Sontag (1993) θεωρεί όλες τις φωτογραφίες *memento mori*, δηλαδή υπενθύμιση της θνητότητας. Αναφέρει ότι όταν παίρνουμε μια φωτογραφία, συμμετέχουμε στη «*θνητή, ευάλωτη, ευμετάβλητη όψη κάποιου άλλου προσώπου (ή πράγματος)*», ενώ τονίζει ότι με τον τεμαχισμό και το πάγωμα της στιγμής, όλες οι φωτογραφίες μαρτυρούν «*την ανελέητη τήξη του χρόνου*» και αποτελούν την ίδια στιγμή μια «*ψευδο-παρουσία και ένα τεκμήριο απουσίας*» (Sontag, 1993: 26). Για τη Sontag ο φωτογράφος δημιουργεί έναν «*κόσμο εικόνα ο οποίος σκοπεύει να επιζήσει περισσότερο απ' όλους μας*» (Sontag, 1993: 22). Αντίστοιχα, ο Roland Barthes, υποστηρίζει ότι η φωτογραφία «*παράγει τον Θάνατο προσπαθώντας να συντηρήσει τη ζωή*» (Wells, 2007: 196). Για τον Φώτη Καγγελάρη (2020α: 153), ο άνθρωπος βγάζει φωτογραφίες «*για να κλειστεί στη ψευδαίσθηση ότι δεν έχει χάσει τίποτα, δεν θα χάσει τίποτα*», έχοντας τον πλήρη έλεγχο του κόσμου του. Εντοπίζει ότι η φωτογραφία έχει ένα δεύτερο ρόλο να ακινητοποιεί το χρόνο και να παγώνει το ρυθμό του κόσμου ώστε «*να μην χωρίσουμε με εμάς, με την εικόνα του εαυτού μας όπως είναι τώρα*». Σε μια τέτοια θεώρηση τάσσεται υπέρ και ο Ηρακλής Παπαϊωάννου (2020: 46) που θέτει τη φωτογραφία ως «*κομψό ακρωτηριασμό του χρόνου και του χώρου και μια διαδικασία νοηματοδότησης τους μέσα από μια αποσπασματική κλινική θεώρηση*»· η φωτογραφία φυλακίζει εικονικά τη χρονική στιγμή και την καθιστά αιώνια.

Αντιλαμβανόμαστε ότι η φωτογραφία και η φωτογραφική πράξη εν γένει συσχετίζονται άμεσα με την έννοια του θανάτου, υπό την έννοια ότι προκαλεί το πάγωμα του χωροχρόνου, σε μια προσπάθεια να εγκλωβίσει τη ζωή που υπάρχει μπροστά από το φωτογραφικό φακό και να την καταστήσει αθάνατη. Δεν είναι τυχαίο ότι στη φωτογραφική αργκό χρησιμοποιούμε πολύ συχνά τη φράση «*απαθανατίζουμε τη στιγμή*», καθιστούμε δηλαδή μεταφορικά μέσω της φωτογραφικής πράξης τη στιγμή αθάνατη, απεικονίζοντας την ύπαρξή της σε μια φωτογραφία. Η φωτογραφία ασχολείται, με το *αυτό που υπήρξε*, με *αυτό που ήταν* ανεξάρτητα από το αν οι όροι ή οι συνθήκες συνεχίζουν να υπάρχουν. Για τον Barthes, η φωτογραφία δεν αφορά ποτέ

στο παρόν, παρόλο που η πράξη της θέασης συντελείται στο παρόν. Η φωτογραφία αφορά πάντα στη θέαση και στο βλέπειν (Price & Wells, 2007).

Αυτή ακριβώς η δύναμη του φωτογραφικού μέσου απέναντι στο δίπτυχο ζωής – θανάτου, έχει ωθήσει -από τα πρώτα κιόλας χρόνια της ύπαρξής του- πολλούς καλλιτέχνες να δημιουργήσουν έργα που πραγματεύονται τη φωτογραφία ως θάνατο ή/και θρήνο. Παρά το γεγονός ότι υπάρχει ένα ευρύ φάσμα φωτογραφικών έργων πάνω στο θέμα αυτό, θα συζητήσω εδώ ορισμένα αντιπροσωπευτικά παραδείγματα, κατηγοριοποιώντας τα με κριτήριο την προσέγγισή τους. Μια τέτοια τακτοποίηση τακτικών αποσκοπεί στο να διευκολύνει την κατανόηση της φωτογραφίας καλλιτεχνικού ντοκουμέντου ως θάνατο και θρήνο και το φιλί της ζωής που επιδιώκει να δώσει.

3.2. Η απεικόνιση του ορατού θανάτου και θρήνου

Η απεικόνιση νεκρών ή ετοιμοθάνατων ανθρώπων αποτελεί ιστορικά μια θεματολογία που έχει απασχολήσει την καλλιτεχνική φωτογραφία ως θάνατο ή/και θρήνο. Την περίοδο από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα έως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, τα φωτογραφικά πορτραίτα νεκρών ανθρώπων ήδη παρουσίαζαν ιδιαίτερη απήχηση τόσο στην Ευρώπη όσο και την Αμερική (Hacking, 2012). Γνωστή ως μεταθανάτια φωτογραφία (*post-mortem photography*), τα πορτραίτα αυτά απεικονίζουν νεκρούς που έχουν μόλις πεθάνει σε μια κατάσταση που προσομοιάζει συνήθως αυτήν του ύπνου, με σαφείς σκηνοθετικές πράξεις ως προς την πόζα, την ενδυμασία, την οργάνωση του χώρου και των αντικειμένων που τους περιβάλλουν. Κάποιες φορές μάλιστα οι εν ζωή συγγενείς των νεκρών ποζάρουν μαζί τους με μια φυσικότητα, σαν να βλέπουμε οικογενειακή φωτογραφία (**Εικ. 18**).



Εικόνα 18. Άγνωστος φωτογράφος, Ατιτλο. (πηγή: <https://www.lifo.gr/various/anamnistikies-fotografies-me-nekra-paidia>).

Η φωτογραφία φαντάζει ιδανική συνθήκη για να καταστήσει ακόμη και κάτι νεκρό «ζωντανό». Ο Barthes αποκαλεί τους φωτογράφους «πράκτορες θανάτου», αναφέροντας ότι ο καλλωπισμός του νεκρού σαν να είναι εν ζωή δεν κάνει τίποτα περισσότερο από το να αποκαλύπτει ότι η ζωή έχει φύγει (Καγγελάρης, 2020β). Η παρουσία του νεκρού σώματος στη φωτογραφία δημιουργεί μια νέα πραγματικότητα και συντελεί στη διαδικασία του θρήνου και του πένθους. Κατασκευάζεται πρακτικά μια όμορφη ανάμνηση για τον νεκρό, ο οποίος, εν αντιθέσει με τη φυσική κατάληξή του, αποκτά ξανά «σώμα» μέσω της υλικής υπόστασης της φωτογραφίας, διατηρώντας τον ζωντανό στο χρόνο⁹. Ο σοφός λαός λέει ότι «ένας άνθρωπος πεθαίνει μόνο όταν τον ξεχάσουμε» και η φωτογραφία στην περίπτωση αυτή φροντίζει να μη συμβεί κάτι τέτοιο.

Εκτός από τη φωτογράφιση νεκρών ανθρώπων, η φωτογράφιση ετοιμοθάντων ανθρώπων παρουσιάζει εξίσου ενδιαφέρον στην καλλιτεχνική φωτογραφία ως θάνατο ή/και θρήνο. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της καλλιτεχνικής προσέγγισης αποτελεί η φωτογραφία σε ξενώνες νοσηλείας για ετοιμοθάντους, γνωστή ως «hospice photography»¹⁰. Οι ετοιμοθάνατοι άνθρωποι, αν και συχνά ξαπλωμένοι σε κρεβάτι νοσοκομείου, σκηνοθετούνται να είναι σε καλή διάθεση, να βρίσκονται σε άμεση αλληλεπίδραση με τα αγαπημένα τους πρόσωπα ή αντικείμενα, ενώ σημαντικό

⁹Ο Barthes (2008: 110) υποστηρίζει ότι, λόγω του ότι τείνουμε να συγχέουμε το Πραγματικό με το Ζωντανό, η φωτογραφία ενός πτώματος φαίνεται να πιστοποιεί ότι «το πτώμα είναι ζωντανό, ως πτώμα: η ζωντανή εικόνα ενός νεκρού πράγματος».

¹⁰https://www.nextavenue.org/hospice-photography-legacy-families/?fbclid=IwAR0JM57zZ1oPmIt5PFAcVgiNMCcGbSfcnTkiHiiwzzFdPJb5biHe1v47O_0 (προσπελάστηκε στη 01/09/2023)

ρόλο παίζει το φυσικό φως και η ασπρόμαυρη απεικόνιση για την αισθητοποίηση και ενίσχυση της συναισθηματικής φόρτισης της σκηνής.



Εικόνα 19. Amanda Reseburg, Ατιτλο, 2014.



Εικόνα 20. Christina Maldonado, Ατιτλο.

Παρά την εξουθένωση, τη σωματική φθορά ή/και εξάντληση που μπορεί να βιώνει λόγω της ασθένειάς του, ο ετοιμοθάνατος παρουσιάζεται ως φυσιολογικά

ζωντανός στη φωτογραφία, αντί ως πάσχων (Εικ. 19-20). Η φωτογραφία προλογίζει εξωραϊστικά το θάνατο και το θρήνο που επέρχεται ως διαδικασία λύτρωσης και ανακούφισης. Θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί πως σε κάποιες περιπτώσεις άρνησης αποδοχής του επικείμενου θανάτου, η φωτογραφία λειτουργεί ως τεχνητή αναπνοή, ακόμα και ως φιλί της ζωής, σχηματίζοντας αισιόδοξες σκηνές αποχαιρετισμού για το αιώνιο ταξίδι. Το φιλί της ζωής που επιχειρεί ο διασώστης - φωτογράφος αποσκοπεί στην επικράτηση της ζωής έναντι του θανάτου. Κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει με τις φωτογραφίες των νεκρών, όπου αδυνατεί να αποτρέψει το τετελεσμένο γεγονός του θανάτου.

3.3. Ο φωτογράφος υποκείμενο του θανάτου και του θρήνου

Η ύπαρξη ενός θανούντα ή ετοιμοθάνατου στη φωτογραφία δεν αποτελεί αναγκαία προϋπόθεση για την παραγωγή έργων που πραγματεύονται το θάνατο και το θρήνο. Αντίθετα, υπάρχουν προσεγγίσεις απεικόνισης, όπου φωτογράφοι δημιουργούν δικούς τους κόσμους, φτάνοντας στο σημείο να γίνουν μέχρι και οι ίδιοι μέρος της εμπειρίας του θανάτου και του θρήνου. Ο Καγγελάρης (2020β: 57-58) αναγνωρίζει σε αυτήν την πρακτική τη θέση του Θεού:

«Ο φωτογράφος κλεισμένος στο μυαλό του φτιάχνει τον κόσμο και το έργο του για να το αποδώσει στη συνέχεια μέσα στις φωτογραφικές του εικόνες. Ο φωτογράφος παίρνει έτσι του θέση του Θεού. Φτιάχνει όχι την πραγματικότητα, αλλά την πραγματικότητα της εικόνας στα δικά του μέτρα, στα μέτρα της δικής του φαντασιακής εικόνας για τον εαυτό του ... μέσω της εικόνας ζει αυτό που του συμβαίνει».

Ο Duane Michals στο έργο του *Granda goes to heaven* (Εικ. 21), δημιουργεί μια ακολουθία (sequence)¹¹, αποτελούμενη από πέντε ασπρόμαυρες εικόνες, στην οποία υποδηλώνεται ο θάνατος ενός παππού και ο αποχαιρετισμός με το εγγόνι του από την οπτική ματιά του δευτέρου¹². Η ακολουθία εικόνων ξεκινάει με τον παππού να είναι στο κρεβάτι, έπειτα να σηκώνεται, να αποχαιρετά και να χάνεται από το φωτεινό

¹¹Ο Αντωνιάδης (2014: 155) ορίζει την ακολουθία εικόνων πρόκειται ως «μια γραμμική παράθεση φωτογραφικών εικόνων, που με προκαθορισμένη διαδοχή περιγράφουν τη χρονική εξέλιξη μιας κίνησης, μιας ιστορίας, μιας κατάστασης. Οι εικόνες τοποθετούνται σε οριζόντια ή κάθετη διάταξη, σχηματίζοντας ένα ενιαίο σύνολο που διαβάζεται ή μάλλον προτείνεται στον θεατή σαν «μια» φωτογραφική εικόνων».

¹²<https://www.revistalafundacion.com/en/grandpa-goes-to-heaven/> (προσπελάστηκε στη 01/09/2023)

παράθυρο. Το εγγόνι του είναι παρατηρητής σε όλη τη διάρκεια των φάσεων αυτών και στο τέλος καταλήγει να τον αποχαιρετά έξω από το παράθυρο.

GRANDPA GOES TO HEAVEN



Εικόνα 21. Duane Michals,
Grandpa Goes to Heaven, 1989.
DC Moore Gallery, Νέα Υόρκη

Στην περίπτωση του Michals, υπάρχει σκηνοθεσία ενός γεγονότος θανάτου και αποχαιρετισμού, η οποία αναπαρίσταται ως ένα χαρούμενο γεγονός μέσω της χρήσης γνωστών θρησκευτικών συμβολισμών. Ο θάνατος του παππού παρουσιάζεται ως μια πράξη μετεμψύχωσης του ανθρώπου σε άγγελο που περνάει την πύλη του ουρανού και χάνεται προς την αιώνια ζωή. Ο Michals μέσω της ακολουθίας των εικόνων του, δίνει το δικό του φιλί της ζωής στον πρωταγωνιστή του μα και στον θεατή για το γεγονός του θανάτου και του θρήνου. Οι εικόνες του Michals δεν αποσκοπούν να διατηρήσουν κάτι ζωντανό ως ανάμνηση του *υπήρξε*, αλλά να δώσουν μια διαφορετική οπτική του

επικείμενα απολεσθέντος μέσα από τη φαντασία ενός μικρού παιδιού: ο θάνατος είναι η ανάβαση του ανθρώπου - αγγέλου στον ουρανό και ο θρήνος ένας χαρούμενος αποχαιρετισμός.

Για την Paula Mahoney (2017), όταν το υποκείμενο είναι επίσης ο καλλιτέχνης, το έργο μπορεί να γίνει πένθος για τον εαυτό του, μια άμεση διασταύρωση με το δικό του θάνατο και ένας θρήνος: μια προσπάθεια αναγνώρισης του πεπερασμένου. Στο έργο της *Dis/Appear* (2014), η φωτογράφος επιλέγει να στέκεται μπροστά από το φακό της άλλοτε όρθια και άλλοτε καθήμενη σε μια καρέκλα, φορώντας τα κοστούμια του νεκρού πατέρα της αντίστροφα, χωρίς να αποκαλύπτει το πρόσωπό της (Εικ. 22).



Εικόνα 22. Paula Mahoney, *Waiting for dead dad No.1*, από τη σειρά *Dis/Appear*, 2014.

Μπαίνοντας στα κοστούμια του πατέρα της αποσκοπεί να επιτύχει μια νοητή σωματική σύνδεση με τον πατέρα της, μια προσπάθεια να ανατρέψει το θάνατο και να

ζωντανεύσει το σώμα του μέσω του δικού της¹³. Γι' αυτό το λόγο, δεν αποκαλύπτει ποτέ το πρόσωπό της, παρά μόνο τα μαλλιά της ως στοιχείο αναγνώρισής της. Μάλιστα, σε ορισμένες εικόνες, καταγράφεται η κίνηση του κεφαλιού της, η οποία έχει διττή σημασία. Από τη μια παραπέμπουν στον επιθανάτιο ρόγχο (εξ ου και η τιτλοφόρηση των εικόνων ως «Death rattle No...») και από την άλλη στο ξέσπασμα του θρήνου (Εικ. 23). Οι φωτογραφίες απεικονίζουν ένα προσωπικό βίωμα του καλλιτέχνη απέναντι στο θάνατο και το θρήνο. Η Mahoney εξερευνώντας τα μέσω της αυτο-φωτογράφισης δίνει στον ίδιο της τον εαυτό μια τεχνητή αναπνοή να ξεπεράσει την εσωτερική κατάσταση που βιώνει με το χαμό του πατέρα της.



Εικόνα 23. Paula Mahoney, *Death rattle No.2*, από τη σειρά *Dis/Appear*, 2014.

¹³Η ίδια περιγράφει το γεγονός αυτό ως μια προσπάθεια να κατοικήσει στο δέρμα του πατέρα της, ως μια μεταφορική μόνιμη αγκαλιά με τον πατέρα της (Mahoney, 2017).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. Η φωτογραφική μου πρακτική

4.1. Η προσέγγιση

Στο πρώιμο στάδιο παραγωγής του φωτογραφικού μου έργου, παρά το γεγονός ότι η περιπλάνησή μου πραγματοποιήθηκε εξ ολοκλήρου και αποκλειστικά περπατώντας κατά μήκος της επιλεγθείσας διαδρομής, ακολουθούσα, χωρίς να το αντιληφθώ, την οπτική ματιά του οδηγού αυτοκινήτου - παρατηρητή. Έχοντας ήδη «καταναλώσει» οπτικά πολλές φορές τη διαδρομή κατά μήκος της Αθηνών - Σουνίου ως οδηγός αυτοκινήτου, αναζητούσα υποσυνείδητα τοπόσημα και οντόσημα, τα οποία παρουσιάζονταν ως επαναλαμβανόμενα μοτίβα υπενθύμισης της οπτικής μου μνήμης. Το οπτικό μου ενδιαφέρον περιστρεφόταν γύρω από θέματα που παρουσίαζαν ιδιαίτερη αρχιτεκτονική δομή και σχέδιο κατά μήκος της διαδρομής, όπως εντυπωσιακές είσοδοι, κτίρια και αντικείμενα, τα οποία ωστόσο, είχα ήδη προσλάβει προσωπικά και αποδεχτεί ως τα πλέον αντιπροσωπευτικά για την εικόνα του ευρύτερου Ελλαδικού τοπίου (Εικ. 24-27).



Εικόνα 24. Κωνσταντίνος Πετρόπουλος, Αττίλο, 2023



Εικόνα 25. Κωνσταντίνος Πετρόπουλος, Άτιτλο, 2023

Τα προς φωτογράφιση θέματα στη φάση αυτή προσεγγίζονταν υποχρεωτικά από καθορισμένη απόσταση, ως επί το πλείστο από την απέναντι πλευρά του δρόμου, δεδομένου ότι σε πολλά σημεία της διαδρομής υπήρχε φόβος, λόγω κινδύνου παράσυρσης από διερχόμενα οχήματα, να πλησιάσω το θέμα και να αποφασίσω συνειδητά τον τρόπο με τον οποίο επιθυμούσα να εντάξω και να ιεραρχήσω τα στοιχεία του κάδρου. Η επιβαλλόμενη λόγω του δρόμου απόσταση μεταξύ φωτογράφου και θέματος αποτελούσε εμπόδιο στην προσπάθεια να ενταχθούν υποκειμενικά στοιχεία ανάγνωσης των εικόνων και να επαναπροσδιοριστούν οι παράμετροι με τις οποίες μπορούσε να πραγματοποιηθεί η πρόσληψη του τοπίου. Στην περίπτωση αυτή, το τοπίο λειτουργούσε καθαρά ως καμβάς αντικειμενικής παρατήρησης του διερχόμενου, στον οποίο ο φωτογράφος αδυνατούσε ούτως ή άλλως να επέμβει. Στο στάδιο αυτό, καταλαβαίνω εκ των υστέρων πως το φωτογραφικό μέσο χρησιμοποιήθηκε ως τεκμήριο μιας υποσυνείδητης προκαθορισμένης και προϋπάρχουσας πρόσληψης μου επί του τοπίου.



Εικόνα 26. Κωνσταντίνος Πετρόπουλος, Άτιτλο, 2023



Εικόνα 27. Κωνσταντίνος Πετρόπουλος, Άτιτλο, 2023

Ωστόσο, σταδιακά η περιπλάνηση και το περπάτημα κατά μήκος της διαδρομής άρχισαν να επιδρούν στο βλέμμα μου και τον τρόπο πρόσληψής του προς φωτογράφιση τοπίου. Η κίνηση του σώματός μου και η αλληλεπίδραση με το ανθρώπινο στοιχείο μου έδωσε ορμή για σκέψη και στοχασμό και ώθησε το βλέμμα μου να έλκεται απ' όσα

νέα αντίκρυζε¹⁴. Την ίδια στιγμή, ήρθα σε επαφή και συνομίλησα με ανθρώπους που συνάντησα κατά μήκος της διαδρομής, οι οποίοι βίωναν με το δικό τους μοναδικό τρόπο το τοπίο. Χρησιμοποίησα δηλαδή το ανθρώπινο στοιχείο καθαρά ως εξωτερική πληροφόρηση επί του τοπίου, ως επαυξητική της δικής μου παρατήρησης. Όλα αυτά συντέλεσαν σταδιακά στο να απαλλαχθώ από την απλή και φευγαλέα παρατήρηση και καταγραφή όσων στοιχείων ικανοποιούσαν την υποσυνείδητη επιθυμία μου να επιβεβαιώσω την εικόνα του τοπίου που επιζητούσα και με ευχαριστούσε. Παράλληλα, συνειδητοποίησα ότι η απόσταση μεταξύ φωτογράφου και θέματος ήταν απλά μια σύμβαση που επέβαλα εν τέλει ο ίδιος στον εαυτό μου υπό το φόβο να έρθω αντιμέτωπος με το εγώ μου' στην πραγματικότητα τίποτα δεν με απέτρεπε να πλησιάσω τα πρωταγωνιστικά στοιχεία των εικόνων μου μέσα στον περιβάλλοντα χώρο τους και να συνδιαλλαχθώ με αυτά. Η συνειδητοποίηση αυτή αποτέλεσε το κρίσιμο σημείο μετάβασης σε μια διαδικασία βιωματικού τρόπου σύλληψης του τοπίου.

Πλησιάζοντας τα υποκείμενά μου λοιπόν, αρχίζω σταδιακά να βιώνω το τοπίο όχι ως ολότητα αλλά ως ομάδες επιμέρους στοιχείων. Υποβάλλω πλέον το βλέμμα μου σε μια διαδικασία κατακερματισμού της οπτικής μου πραγματικότητας, αναζητώντας στοιχεία που υπερβαίνουν την αντικειμενική παρατήρηση και έχουν νόημα κυρίως για μένα. Μπαίνω στη διαδικασία, όπως περιγράφει ο Simmel, να κάνω χρήση ενός «Stimmung», δηλαδή να ασκώ εποπτεία στα μέρη του τοπίου με σκοπό να συγκροτήσουν μια εικόνα που θα έχει νόημα για μένα (Καγγελάρης, 2020α). Στοιχεία του τοπίου που μέχρι πρότινος αντιμετώπιζω με αδιαφορία και απαξία λόγω της ασημαντότητας και της ευτέλειάς τους, καταλήγουν να μετατοπίσουν το φωτογραφικό μου ενδιαφέρον. *Εμφανίζονται μπροστά μου στοιχεία, τα οποία βρίσκονται σε μια κατάσταση φθοράς και μαρτυρίου, επιζητώντας και απαιτώντας την προσοχή μου.*

Η εγγύτητα και η μετωπικότητα με τα θέματά μου ακολουθεί τη ρητορική του πορτραίτου, με σκοπό να δημιουργηθεί μια σχέση ειλικρίνειας, εμπιστοσύνης, φιλικότητας και συνεργασίας μεταξύ φωτογράφου και φωτογραφούμενου (Sontag, 1993). Στέκομαι απέναντι τους με σεβασμό και συμπόνια, προσπαθώντας αφενός να αντιληφθώ το δράμα και τον πόνο που βιώνουν και αφετέρου επιχειρήσω να τους

¹⁴ Ο Gros (2015) αναφέρει ότι περπατώντας ο άνθρωπος χάνει τον κοινωνικό του ρόλο και οποιαδήποτε άλλη ιδιότητά του, ενώ η κίνηση του σώματος δίνει ορμή για σκέψη και στοχασμό, μετατρέποντάς τον σε ένα σώμα που αισθάνεται και ένα βλέμμα που μαγεύεται απ' όσα αντικρίζει.

προσφέρω επιτυχώς την τεχνητή αναπνοή που θεωρώ πως πιθανόν να έχουν ανάγκη. Αυτό που εκλαμβάνω από την όψη τους είναι πως ο χρόνος και η ανθρώπινη εγκατάλειψη επιδρούν στην υπόστασή τους, οδηγώντας τους σε ένα αργό και χωρίς αμφιβολία μαρτυρικό θάνατο (Εικ. 28).



Εικόνα 28. Κωνσταντίνος Πετρόπουλος, Άτιτλο, από τη σειρά Ξέπνοα πλάσματα σε ανάνηψη, 2023.

Τα στοιχεία που αναζητώ παρουσιάζουν πολυσημία· στοιχεία που συνθέτουν ένα ρευστό και υπό αμφισβήτηση τοπίο και ταυτόχρονα αποτελούν αντικείμενο προσωπικής αναζήτησης. Από τη μια πλευρά, χρησιμοποιώ το φωτογραφικό μέσο για να απεικονίσω ότι προσλαμβάνω προσωπικά ως ενδεικτικό του ελληνικού τοπίου. Από την άλλη πλευρά, υποβάλλομαι σε μια διαδικασία προσωπικής συσχέτισης¹⁵ με αυτά τα στοιχεία, δείχνοντάς τους σεβασμό και συμπόνια. *Επιλέγω συνειδητά να τους δώσω την ευκαιρία να βγουν στο προσκήνιο και να παρουσιάσουν τον πόνο και το δράμα τους, δίνοντας του ένα τελευταίο φιλί της ζωής.* Παύουν επιτέλους να περνούν αθέατοι και μετατρέπονται σε πρωταγωνιστές του τοπίου στο οποίο ανήκουν.

¹⁵Ο Καγγελάρης (2020β: 47) επισημαίνει ότι «η φωτογραφία ως ένα σημείο έχει σταθερό σημαινόμενο, το «εγώ» του φωτογράφου, το οποίο υπαγορεύει τη μεταβλητότητα του σημαίνοντος, δηλαδή τα διαφορετικά θέματα, τα οποία θα συλλάβει και θα αποδώσει σε εικόνα».

4.2. Η τεχνική

Η άμεση επαφή με το τοπίο και τα στοιχεία που το απαρτίζουν μέσω της περιπλάνησής μου και του περπατήματος είναι ιδιαίτερα σημαντική στον εντοπισμό των προς φωτογράφιση θεμάτων μου. Από τη στιγμή που εντοπίζω ένα θέμα που με ενδιαφέρει, το πλησιάζω και αρχίζω να συνδιαλέγομαι με αυτό. Υποβάλλομαι σε μια διαδικασία να το παρατηρώ τόσο μεμονωμένα, όσο και σε σχέση με το περιβάλλον του, αλλά και με τα υπόλοιπα στοιχεία, με τα οποία συνυπάρχει. Αυτά τα στάδια παρατήρησης αποτελούν τη βάση για την πρόσληψη του τοπίου και των στοιχείων του και καθορίζουν την τελική μου απόφαση για τον τρόπο που φωτογραφίζω το θέμα μου, ώστε να εξυπηρετεί τις προθέσεις του έργου μου.

Αρχικά, τα θέματα μου φωτογραφίζονται μετωπικά από το ύψος των ματιών, από μια μέση απόσταση, η οποία επιτρέπει στα πλάσματά μου να πρωταγωνιστούν εντός του κάδρου, ευρισκόμενα σε μια έκκεντρη θέση. Η συγκεκριμένη απόσταση από τα θέματά μου βοηθάει στην ιεράρχηση των δομικών στοιχείων του κάδρου, απομονώνοντάς τα από ετερόκλητα στοιχεία του περιβάλλοντός του, τα οποία μπορούν να προκαλέσουν οπτικό θόρυβο και ασάφειες περιεχομένου κατά την ανάγνωση του φωτογραφικού μου έργου. Την ίδια στιγμή, όμως, τα θέματά μου δεν αποκόπτονται από το φυσικό χώρο στον οποίο είναι τοποθετημένα. Στις εικόνες μου επιδιώκεται συνειδητά η ανάδειξη των πρωταγωνιστικών στοιχείων πάντα σε σχέση με το φυσικό τους χώρο, ως αναπόσπαστο σημείο του *ανήκειν* και *υπάρχειν* στο τοπίο. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, επιλέγεται μεγάλο βάθος πεδίου, ώστε να καταγράφονται όλα τα στοιχεία του κάδρου εστιασμένα και με ευκρίνεια, με σκοπό τη διευκόλυνση της σχέσης αυτής.

Η επιλογή άλλοτε οριζόντιου και άλλοτε κάθετου κάδρου καθορίζεται κάθε φορά αποκλειστικά από το προς φωτογράφιση θέμα. Η εναλλαγή κάθετων και οριζόντιων κάδρων στο έργο μου δεν έγκειται στην αδυναμία μου να απομακρυνθώ από τα αντικείμενα αυτά και να επιλέξω, για παράδειγμα, αποκλειστικά το οριζόντιο κάδρο για όλα τα θέματα μου. Ωστόσο, μια τέτοια πρακτική θα οδηγούσε αναπόφευκτα αφενός στην ένταξη ετερόκλητων στοιχείων στο κάδρο μου και αφετέρου στην αποδυνάμωση του πρωταγωνιστικού ρόλου των πλασμάτων μου στην αφήγηση της ιστορίας τους. Έτσι, με το καδράρισμα στις εικόνες μου οριοθετώ και παγιδεύω μόνο το συγκεκριμένο τμήμα της ορατής πραγματικότητας που με ενδιαφέρει *αποστειρώνω* το περιβάλλον για να μπορέσω να δώσω την τεχνητή αναπνοή στα πλάσματά μου.

Όσον αφορά στη χρωματική απεικόνιση του φωτογραφικού μου έργου, επιλέγω συνειδητά το χρώμα έναντι του ασπρόμαυρου. Κατά την επεξεργασία των εικόνων μου μετατρέπω τις εικόνες μου και σε ασπρόμαυρο με σκοπό να τις αντιπαραβάλω με τις αντίστοιχες έγχρωμες και να διαπιστώσω με ποια προσέγγιση εξυπηρετούνται καλύτερα οι προθέσεις μου. Αντιλαμβάνομαι ότι με την αφαίρεση του χρώματος επιτυγχάνεται μια αίσθηση δραματοποίησης στα θέματά μου με αποτέλεσμα την επικύρωση και απομόνωση του πόνου και δράματος των πλασμάτων μου. Αντίθετα, το χρώμα αναδεικνύει με το πλέον εμφανή τρόπο όλα εκείνα τα σημειολογικά στοιχεία (π.χ. ο γαλάζιος ουρανός, το πράσινο της φύσης, κ.ά.) που ανταποκρίνονται στις προθέσεις του έργου μου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5.

Ανάλυση και συζήτηση επί της φωτογραφικής ενότητας *Ξέπνοα πλάσματα σε ανάνηψη*

Η φωτογραφική ενότητα *Ξέπνοα πλάσματα σε ανάνηψη* / *Exanimate subjects in rally* αποτελείται από 23 έγχρωμες εικόνες και κινείται γύρω από τρεις βασικούς πυλώνες: α) την αναπαράσταση του ενδεικτικού του ελληνικού τοπίου, β) την απεικόνιση του θανάτου και του θρήνου μέσω της φωτογραφικής απεικόνισης και γ) τη χρήση του φωτογραφικού μέσου ως τεχνητή αναπνοή.

Οι εικόνες του έργου μου δεν ακολουθούν το πρότυπο αναπαράστασης του ελληνικού του τοπίου ως καταναλωτικό - τουριστικό προϊόν. Αντίθετα, παρουσιάζονται στοιχεία στο τοπίο τα οποία βρίσκονται σε μια κατάσταση φθοράς, αχρησίας και εγκατάλειψης. Μάλιστα, κάποια από τα προς φωτογράφιση στοιχεία, ενώ είναι χαρακτηριστικά της τουριστικής κατανάλωσης του ελληνικού τοπίου, έχουν περιέλθει σε μια κατάσταση που υπονομεύει και δημιουργεί αμφιβολία απέναντι σε αυτήν την αντίληψη. Για παράδειγμα, στην **Εικ. 29** απεικονίζονται παρατημένες ψάθινες ομπρέλες, οι οποίες είναι στοιβαγμένες στο έδαφος και δείχνουν να έχουν χάσει την υλική τους υπόσταση και χρήση. Μια τέτοια δυσάρεστη εικόνα δεν θα μπορούσε ποτέ να χρησιμοποιηθεί ως προώθηση του ελληνικού τοπίου ως τουριστικό προϊόν.



Εικόνα 29. Κωνσταντίνος Πετρόπουλος, *Ατίτλο*, από τη σειρά *Ξέπνοα πλάσματα σε ανάνηψη*, 2023.

Παράλληλα, οι εικόνες δεν ακολουθούν το σκεπτικό ότι το ενδεικτικό του ελληνικού τοπίου είναι μια καρτ-ποστάλ ή μια ελκυστική εικόνα ενός τουριστικού οδηγού. Στοιχεία όπως ο ήλιος, ο γαλάζιος ουρανός, η θάλασσα αναγνωρίζονται πράγματι τόσο στο ελληνικό τοπίο ως τουριστικό προϊόν, όσο και στο τοπίο που παρουσιάζω. Η διαφοροποίηση των δύο αυτών τοπίων έγκειται στην προσέγγιση και την πρόθεση. Στην **Εικ. 30**, απεικονίζεται μια σπασμένη ξαπλώστρα θαλάσσης, η οποία είναι δεμένη σε διαβρωμένα κάγκελα. Στο προσκήνιο, δεσπόζει το μπλε του ουρανού και της θάλασσας που κυματίζει, ενώ ο ήλιος χαρίζει απλόχερα φως στη σκηνή. Παρόλο που εντάσσονται στοιχεία που κυριαρχούν στο τουριστικό ελληνικό τοπίο, αυτά λειτουργούν ως μέρος του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο ενεργεί ο φωτογράφος και βρίσκεται ο πρωταγωνιστής του. Μια σπασμένη ξαπλώστρα, κατεξοχήν αντικείμενο τουριστικής κατανάλωσης, μέσα σε ένα θελκτικό τουριστικό τοπίο, φέρνει το θεατή αντιμέτωπο με το εξής –μεταξύ άλλων- δίλημμα: υπάρχει η εικόνα του ενδεικτικού του ελληνικού τοπίου ή όχι;



Εικόνα 30. Κωνσταντίνος Πετρόπουλος, Άτιτλο, από τη σειρά Ξέπνοα πλάσματα σε ανάληψη, 2023.

Σε αντίθεση με τον Γερμανό φωτογράφο Gräf, ο οποίος στο *America Roadside* επηρεάζεται αισθητικά και θεματολογικά από μια ήδη υπάρχουσα καλλιτεχνική προσέγγιση για την αναπαράσταση του αμερικανικού τοπίου, στη δική μου περίπτωση

το ενδεικτικό του ελληνικού τοπίου είναι μαχητό επιχείρημα. Από τη στιγμή που βιώνω και αλληλοεπιδρώ με το ελληνικό τοπίο, είμαι σε θέση να αμφισβητήσω και να αποβάλλω από το βλέμμα μου την ιδανική εικόνα του ελληνικού τοπίου που έχει διαμορφωθεί στην πάροδο των χρόνων. Με το έργο αυτό παρουσιάζω νέες αναγνώσεις και παραμέτρους για την εικόνα του ελληνικού τοπίου και την πρόσληψή του: το ελληνικό τοπίο δεν είναι ένα και μοναδικό, αλλά δυναμικά μπορεί να πάρει όσες μορφές του προσδίδουν οι περιηγητές / δημιουργοί εικόνων του. Ο Παπαϊωάννου (2020: 185) υποστηρίζει πολύ εύστοχα ότι η ελληνική φωτογραφία:

«θα μπορούσε να ψηλαφήσει, εκτός από βολικά είδωλα εξιδανίκευσης ή γραφικότητας, την ίδια τη διαδικασία δυτικοποίησης και τις τριβές που αυτή γεννά, σε μια προσπάθεια να αναδειχτεί ως πράξη ουσιαστικής κατανόησης και αυτοπροσδιορισμού, απέναντι σε μοντέλα αναπαράστασης που διεκδικούν να επικρατήσουν οριζόντια και σαρωτικά».

Η δική μου ερμηνεία και πρόσληψη του ενδεικτικού του ελληνικού τοπίου σε καμία περίπτωση δεν προβάλλει το γραφικό ή το εξιδανικευμένο, αλλά κινείται προς μια κατεύθυνση τοπιογραφίας του ξέπνοου.

Αναγνωρίζω πλέον πως το ξέπνοο ως στοιχείο της τοπιογραφίας είναι το επίκεντρο όλων των εικόνων της παρούσας εργασίας μου. Η ανάδειξη και η ενίσχυση της αίσθησης του ξέπνοου στις εικόνες επιτυγχάνεται τόσο μέσω των πλασμάτων – πρωταγωνιστών θεματικά, αλλά και της αισθητικής και σκηνοθετικής προσέγγισης που επιλέγω. Για παράδειγμα, στην **Εικ. 31** παρουσιάζεται σε πρώτο πλάνο μια μισοπεθαμένη στάση λεωφορείων, ενώ στο παρασκήνιο δεσπόζει το μπλε της θάλασσας και του ουρανού. Η μετωπικότητα και η απόσταση από το ξέπνοο πλάσμα, μου επιτρέπει να το θέσω ως κεντρικό στοιχείο του κάδρου, αποκομμένο από ετερόκλητα στοιχεία που μπορούν να προκαλέσουν επιπλέον αναγνώσεις. Την ίδια στιγμή, η έγχρωμη απεικόνιση επιτρέπει την ανάδειξη όλων των αποχρώσεων της φθοράς και του πόνου που έχει υποστεί και την έχουν οδηγήσει σε αυτήν την κατάσταση του ξέπνοου. Η φωτογραφία (Μοίρα, 2016: 127):

«δομεί μια σχέση αναφοράς με το αντικείμενο, το συμβολίζει, το εκπροσωπεί, το καταδηλώνει, και η καταδήλωση αυτή αποτελεί τον πυρήνα της αναπαράστασης».



Εικόνα 31. Κωνσταντίνος Πετρόπουλος, Άτιτλο, από τη σειρά Ξέπνοια πλάσματα σε ανάνηψη, 2023.

Τα ξέπνοια πλάσματα, πέρα από την αναζήτηση του ενδεικτικού ενός προσωπικού ελληνικού τοπίου κατά μήκος της Αθηνών-Σουνίου, εξυπηρετούν πιθανότατα και την ανακάλυψη και αντιμετώπιση κάποιων εσωτερικών ανησυχιών και φόβων μου. Η περιπλάνηση ως μέσο παραγωγής του φωτογραφικού έργου, μου έδωσε τη δυνατότητα να ξεπεράσω το βλέμμα του παρατηρητή-οδηγού και να συνδιαλλαχθώ με τα πλάσματα αυτά. Η επαφή με τον πόνο, τη φθορά, το μαρτύριο, το δράμα και τον προγεγραμμένο θάνατό τους, με έφερε αντιμέτωπο με το φόβο της φθοράς της ύλης, το θάνατο και το θρήνο για την απώλεια της ανθρώπινης ζωής. Στην προσπάθειά μου να βρω διέξοδο σε αυτή την εσωτερική διεργασία που είχα περιέλθει, αντιλήφθηκα τη δύναμη του φωτογραφικού μέσου απέναντι στο θάνατο και το θρήνο, αποφασίζοντας να δώσω τεχνητή αναπνοή στα πλάσματα και κατ' επέκταση το φιλί της ζωής στον ίδιο μου τον εαυτό.

Κατά τη φωτογράφιση των ξέπνοων πλάσμάτων, εντάσσω στοιχεία της καλλιτεχνικής προσέγγισης της φωτογραφίας σε ξενώνες νοσηλείας για ετοιμοθάνατους. Παρά το γεγονός ότι απεικονίζω την υλική κατάσταση, στην οποία έχουν περιέλθει τα ξέπνοια πλάσματα, οι εικόνες μου αποπνέουν μια αίσθηση ομορφιάς και αισιοδοξίας. Η Sontag (1993: 87) αναφέρει ότι:

«(...) κανένας δεν ανακάλυψε την ασχήμια μέσα από φωτογραφίες. Πολλοί, όμως, μέσα από τις φωτογραφίες, ανακάλυψαν την ομορφιά [...] αυτό που παρακινεί τους ανθρώπους να τραβήξουν φωτογραφίες είναι το να βρουν κάτι όμορφο».

Αυτό ακριβώς έκανα και εγώ στο έργο μου. Αναζήτησα και δημιούργησα μια όμορφη ανάμνηση απ' αυτά τα πλάσματα. Αντίστοιχα με την πρακτική του Μάρκου στο *Cosmos*, η τεχνητή αναπνοή σε αυτά τα πλάσματα επιτυγχάνεται χάρη στη σχέση που επιδιώκω μεταξύ αυτών και του περιβάλλοντος στο οποίο υπάρχουν. Τα πλάσματα που επέλεξα είναι πρωταγωνιστές σε ένα τοπίο όπου επικρατούν στοιχεία της φύσης όπως το φως του ήλιου, το μπλε του ουρανού και της θάλασσας, τα δέντρα και το πράσινο γενικά.

Στην **Εικ. 32** ο μπλε ουρανός, το άπλετο φως του ηλίου και το πράσινο της φύσης περιτριγυρίζουν τις γραμματοθυρίδες, συμπαρασύροντάς τες σε ένα παιχνίδι ζωής. Ο χρόνος για τη φύση είναι κυκλικός: η φύση υπήρχε, υπάρχει και θα υπάρχει. Το ξέπνοο πλάσμα γίνεται αναπόσπαστο μέρος της φύσης και τροφοδοτείται από αυτή με σφυγμό, με αποτέλεσμα η φθορά ως γραμμική εξέλιξη της ύλης στο χρόνο και ο πόνος που βιώνει το ξέπνοο πλάσμα, να μην δημιουργούν αρνητικά συναισθήματα κατά τη θέασή τους.



Εικόνα 32. Κωνσταντίνος Πετρόπουλος, Άτιτλο, από τη σειρά Ξέπνοα πλάσματα σε ανάμνηση, 2023.

Το ίδιο συμβαίνει και στην **Εικ. 33**, όπου η κολώνα φωτισμού αν και έχει υποστεί υλική φθορά στέκεται αγέρωχη. Πάλι, η φύση δεσπόζει ως κυρίαρχο στοιχείο του τοπίου στο οποίο ενεργεί το ξέπνοο πλάσμα, απαλύνοντας τον πόνο που βιώνει και προβάλλοντας μια όμορφη και χαρούμενη εικόνα του.



Εικόνα 33. Κωνσταντίνος Πετρόπουλος, Άτιτλο, από τη σειρά Ξέπνοα πλάσματα σε ανάνηψη, 2023.

Η θέαση των εικόνων με ωθούν να ανακουφιστώ από το φόβο της απώλειας και του θανάτου που τα ίδια με υπέβαλλαν όταν τα πρωτοαντίκρισα. Ο Καγγελάρης (2020β: 51-52) επισημαίνει ότι η παρουσία του φωτογράφου στο έργο του:

«επί της ουσίας έχει να κάνει με το πώς επιθυμεί να δει την ιδανική εικόνα του εαυτού του, κάνοντας χρήση του έργου ως συμβολικού καθρέπτη, όπου επιδιώκει να δει τον εαυτό του όπως τον επιθυμεί: ακέραιο, αθάνατο, τέλειο».

Πράγματι, ο εξωραϊσμός που συντελείται στις εικόνες μου είναι μια εσωτερική διεργασία, μια ανάγκη αντιμετώπισης του θανάτου και του θρήνου. Χρησιμοποιώντας το φωτογραφικό μέσο επιδίωξα να δώσω ένα φιλί της ζωής στα πλάσματά σε μια προσπάθεια να παγώσω τη γραμμική εξέλιξη της φθοράς της ύλης που φέρνει ο χρόνος και να τα διασώσω. Τα ξέπνοα πλάσματα παρουσιάζονται και είναι ακόμα ζωντανά, ενώ αγκαλιάζονται από το τοπίο και τη φύση που τα περιβάλλουν. Το φιλί της ζωής μέσω του φωτογραφικού κλικ ήταν μια -έστω και μικρή- νίκη στη μάχη (όχι όμως το πόλεμο) απέναντι στο θάνατο και το θρήνο, όχι μόνο για τα πλάσματα αυτά αλλά και για τον ίδιο μου τον εαυτό.

Συμπεράσματα

Η παρούσα πτυχιακή εργασία προτείνει το στοιχείο του ξέπνοου ως μια νέα παράμετρο αντίληψης της τοπιογραφίας του σύγχρονου ελληνικού τοπίου, θίγοντας το ζήτημα της αποκλειστικότητας του ελληνικού τοπίου ως προϊόν τουριστικής κατανάλωσης. Συμπεραίνουμε ότι το ελληνικό τοπίο δεν είναι ένα και ενιαίο και ο τρόπος απεικόνισής του εξαρτάται κάθε φορά από την πρόθεση και την προσέγγιση του φωτογράφου. Η ελληνικότητα του τοπίου χαρακτηρίζεται απλά τη γεωγραφική θέση του τοπίου στην ελληνική επικράτεια, ενώ το τι ορίζεται τελικά ως ενδεικτικό του ελληνικού τοπίου δεν μπορεί να αποτελεί θέσφατο: οτιδήποτε φωτογραφίζεται σε ένα τοπίο της Ελλάδας μέσα σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο προσέγγισης, δύναται να αποτελεί ενδεικτικό του.

Παράλληλα, μέσω της πτυχιακής μου εργασίας γίνεται αντιληπτή η συμμετοχή της φωτογραφίας και του φωτογραφικού μέσου στη βιωματική πρόσληψη και κατανόηση των στοιχείων ενός τοπίου. Ο εντοπισμός και η φωτογραφική απεικόνιση του στοιχείου του ξέπνοου παρουσιάζεται εδώ ως μια εσωτερική διεργασία απέναντι στο φόβο της φθοράς της ύλης, του θανάτου και του θρήνου. Το φωτογραφικό μέσο επιτρέπει την αναζήτηση της ομορφιάς στις εικόνες, δίνοντας πνοή και ζωντάνια στα ξέπνοα πλάσματα και επαναπροσδιορίζοντας τη θέαση απέναντι στη φθορά και το θάνατο, καθώς και το πώς βιώνεται ο θρήνος. Η φωτογραφική πράξη είναι σε θέση και μπορεί να λειτουργήσει ως τεχνητή αναπνοή, τόσο για τα ξέπνοα πλάσματα, όσο και για τον ίδιο το φωτογράφο.

Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, το *Ξέπνοα πλάσματα σε ανάνηψη* μπορεί να τοποθετηθεί ανάμεσα σε άλλα έργα Ελλήνων φωτογράφων, οι οποίοι αφομοιώνουν τις αντιλήψεις της αποδόμησης και της απομυθοποίησης, αναζητώντας και ανακαλύπτοντας νέες συνθήκες και πτυχές για την απόδοση του ελληνικού τοπίου, μακριά από συμβάσεις και προκαταλήψεις. Η απεικόνιση των ξέπνοων πλασμάτων στην τοπιογραφία μου συμβαδίζει με την αντίληψη του Παναγιωτόπουλου (2007) σύμφωνα με την οποία:

«τμήματα και ζητήματα της πραγματικότητας που έως τώρα είχαν υποστεί την φωτογραφική-και την σημασιοδοτική- απαξίωση, αποκτούν ξαφνικά ένα πλούτο από σημασίες και ποιότητες, γίνονται άξια πλέον θέασης και απεικόνισης».

Βιβλιογραφία

- Αντωνιάδης, Κ. (2014): *Λανθάνουσα Εικόνα: Δοκίμιο για τη φωτογραφία*. Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας.
- Γεωργοπούλου, Β. (2014), *Νέα Τοπογραφία στη σύγχρονη φωτογραφία*. [Μεταπτυχιακή Εργασία, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο]. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. <https://apothesis.eap.gr/archive/item/75711>
- Καγγελάρης, Φ. (2020α): *Homo Photographicus. Ψυχαναλυτικές και Φιλοσοφικές Διαστάσεις της Εικόνας*. Παπαζήση.
- Καγγελάρης Φ. (2020β): *Post Photography. Μελέτες Φωτολογίας*, Παπαζήση.
- Λαβρεντίεβα, Α. & Ρενέσης, Β. (2020) Σήψη και Σηπτική Καταπληξία. *Θέματα Αναισθησιολογίας και Εντατικής Ιατρικής*, τεύχος 27, (54), 113-120.
- Λώλος, Γ. (2008): *Εγνατία Οδός*. Ολκός.
- Μαρκίδου, Ν. (2020): *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*. Εκδόσεις Παπαζήση.
- Μοίρα, Μ. (2016): Αναζητώντας την ηδονή του τόπου μέσα από τη φωτογραφική εικονογραφία της μετανεωτερικής πόλης. Στο Τ. Καραβία, & Η. Πάσχου (Επιμ.), *Η εικόνα της πόλης. Οπτικές και θέσεις με φόντο την Αθήνα*. (σσ.121-150). Ποταμός.
- Μπαμπούσης, Μ. (2010): *Σκελετοί*. Μουσείο Μπενάκη.
- Μπωντριγιάρ, Ζ. (2000): *Η καταναλωτική κοινωνία*. Νησίδες.
- Νομικός, Μ. (2020, 11 Νοεμβρίου): Ralph Gräf: Ένα φωτογραφικό road trip στη θρυλική Route 66. Athensvoice. <https://www.athensvoice.gr/politismos/fotografia/689491/ralph-graf-ena-fotografiko-road-trip-stin-thryliki-route-66/>
- Παναγιωτόπουλος, Ν. (2007). Terra Cognita. Για τη φωτογραφική αναπαράσταση του Ελληνικού Τοπίου. Στο: Ηλ. Μπεριάτος & J. Ballesta (Επιμ.), *Θεωρία και Πολιτική του Τοπίου - Ελληνικές και Γαλλικές Εμπειρίες / Theorie et Politique du paysage—Experiences Grecques et Francaise*. ΤΜΧΠΠΑ - Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.
- Παπαϊωάννου, Η. (2004): Αιωρούμενος κόσμος. Στο Ν. Μάρκου, *Cosmos* (σελ 7). Tetarto.
- Παπαϊωάννου, Η. (2014): *Η φωτογραφία του ελληνικού τοπίου. Μεταξύ Μύθου και ιδεολογίας*. Άγρα.
- Παπαϊωάννου, Η. (2020): *Η φωτογραφία ως αίνιγμα*. University Studio Press.

- Τραμπούλης, Θ. (2006): Η αγωνία της αδράνειας. Στο Π. Πετρίδης, Σημειώσεις στην άκρη του δρόμου. Άγρα.
- Τσίργιαλου, Α. (2021): Φωτογραφίζοντας την Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα. Στο Π. Πετσίνη & Γ. Σταθάτος (Επιμ.), *Φωτογραφία και συλλογικές ταυτότητες. Ελληνικές φωτογραφικές μελέτες I*. (σσ. 13-38). Κουκκίδα.
- Barthes, R. (2008): *Ο Φωτεινός θάλαμος. Σημειώσεις για τη φωτογραφία*. Κέδρος.
- Gros, F. (2015): *Περπατώντας*. Ποταμός.
- Hacking, J. (2012): *Photography. The whole story*. Thames & Hudson.
- Mahoney, P. (2017). *Using photography as an analogy in the Experience of Death and Mourning*. [Διδακτορική Διατριβή, Monash University]. Monash University. https://bridges.monash.edu/articles/thesis/Using_Photography_as_an_Analogy_in_the_Experience_of_Death_and_Mourning/5016995/1
- Sontag, S. (1993): *Περί Φωτογραφίας*. Φωτογράφος.
- Price, D. & Wells, L. (2007): Σκέψεις για τη φωτογραφία. Διαμάχες, ιστορικά και σήμερα. Στο L. Wells (Επιμ.), *Εισαγωγή στη φωτογραφία* (σσ. 23-74). Πλέθρον.
- Wells, L. (2007): Πάνω και πέρα από τους λευκούς τοίχους. Η φωτογραφία ως τέχνη. Στο L. Wells (Επιμ.), *Εισαγωγή στη φωτογραφία* (σσ. 251-299). Πλέθρον.

Πηγές από διαδίκτυο

https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=18DskRHvswxp9OkVuQV_mSgE_aOaoQzA&ll=37.698290538081665%2C24.04022379470794&z=11 (προσπελάστηκε στις 28/8/2023)

¹<https://www.visitgreece.gr/el/inspirations/athens-riviera/> (προσπελάστηκε στις 28/8/2023)

<https://www.astynomia.gr/2023/04/30/30-04-2023-apotelesmata-stochevmenon-trochonomikon-draseon-stin-paraliaki-athinon-souniou/> (προσπελάστηκε στις 29/8/2023)

<https://nikosmarkou.com/topos/> (προσπελάστηκε στις 30/08/2023)

<https://graef-photography.de/index.php/galleries/roadside-america> (προσπελάστηκε στις 30/08/2023)

<https://www.adgallery.gr/el/%CE%B5%CE%BA%CE%B8%CE%AD%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82/250-%CE%B3%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82-%CE%BA%CE%BF%CF%81%CE%B4%CE%AC%CE%BA%CE%B7%CF%82-10-000-%CE%B1%CE%BC%CE%B5%CF%81%CE%B9%CE%BA%CE%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%B5%CF%82-%CF%84%CE%B1%CE%B9%CE%BD%CE%AF%CE%B5%CF%82> (προσπελάστηκε 31/08/2023)

https://www.nextavenue.org/hospice-photography-legacy-families/?fbclid=IwAR0JM57zZ1oPmIt5_PFAcVgiNMCcGbSfcnTkIHiiwzzFdPJb5biHe1v47O_0 (προσπελάστηκε στη 01/09/2023)

<https://www.revistalafundacion.com/en/grandpa-goes-to-heaven/> (προσπελάστηκε στη 01/09/2023)

“Ξέπνοα πλάσματα σε ανάνηψη / Exanimate subjects in rally”

Statement

Η ενότητα φωτογραφιών Ξέπνοα πλάσματα σε ανάνηψη πραγματεύεται την απεικόνιση στοιχείων σε κατάσταση φθοράς, πόνου και εγκατάλειψης κατά μήκος της λεωφόρου Αθηνών – Σουνίου, τα οποία αντιμετωπίζονται ως ξέπνοα πλάσματα. Μέσω του έργου παρουσιάζεται μια διαφορετική προσέγγιση της τοπιογραφίας του σύγχρονου ελληνικού τοπίου η οποία έρχεται αντιμέτωπη με την επικρατούσα αντίληψη για το ενδεικτικό του ελληνικού τοπίου ως προϊόν τουριστικής κατανάλωσης. Τίθεται το ερώτημα: υπάρχει εν τέλει ενδεικτικό του ελληνικού τοπίου ή μήπως η ελληνικότητα του τοπίου είναι απλά μια κοινωνική σύμβαση;

Παράλληλα, η αναζήτηση της ομορφιάς στις εικόνες, δίνει πνοή και ζωντάνια στα ξέπνοα πλάσματα, επαναπροσδιορίζοντας τη θέαση απέναντι στη φθορά και το θάνατο, καθώς και το πως βιώνεται ο θρήνος. Με αυτόν τον τρόπο παρουσιάζεται η προσέγγιση της καλλιτεχνικής φωτογραφίας ως αποδεικτικό επικείμενου θανάτου και θρήνου, κατά την οποία η φωτογραφική πράξη μπορεί να αποτελέσει τεχνητή αναπνοή τόσο για τέτοιου είδους ξέπνοα πλάσματα, όσο και για τον ίδιο τον φωτογράφο.

Κωνσταντίνος Πετρόπουλος



