



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών ΠΜΣ «Φωτογραφία: Έρευνα &
Μεθοδολογία».**

Η ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΜΕΝΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΑΠΟ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1980
ΕΩΣ ΣΗΜΕΡΑ
ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΒΙΚΤΩΡΙΑ ΣΚΑΦΙΔΑ
ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΑΝΤΩΝΙΑΔΗΣ

ΑΘΗΝΑ 2023

ΜΕΛΗ ΤΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

Κωστής Αντωνιάδης
Ομότιμος Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

A handwritten signature in black ink, consisting of several fluid, overlapping strokes that form a stylized representation of the name Antonia Mparthi.

Αντωνία Μπάρδη
Διδάκτωρ, (PhD) University of Derby

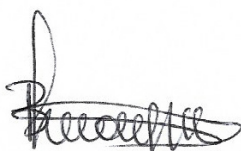
Δημήτρης Τζίμας
Επίκουρος Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Βικτώρια Σκαφιδά του Κωνσταντίνου με αριθμό μητρώου 21013 φοιτήτρια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της 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 μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών μου».

Η Δηλούσα



Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους όσους με βοήθησαν στην εκπόνηση αυτής της εργασίας και ιδιαίτερα τους καθηγητές μου Κωστή Αντωνιάδη και Νατάσσα Μαρκίδου, για την ουσιαστική βοήθεια και την καθοδήγηση που μου παρείχαν σε όλη τη διάρκεια της συνεργασίας μας. Επίσης, ευχαριστώ πολύ την Ελένη Μαλιγκούρα για την ευγενική παραχώρηση υλικού (φωτογραφίες και κείμενα) που αφορά στα έργα της *Self-Portrait* (2006) και *Σταδιακή Κατάργηση ή Αλληπάλληλες Αποδράσεις* (1993). Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον Λεωνίδα Παναγόπουλο που με την ουσιαστική και πολύτιμη συμβολή του μπόρεσα να δώσω μορφή σε όλα όσα είχα στο μυαλό μου και να τα κάνω εικόνα.

Η ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΜΕΝΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΑΠΟ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1980 ΕΩΣ ΣΗΜΕΡΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως αντικείμενο τη μελέτη της σκηνοθεσίας στη φωτογραφική αφήγηση στην Ελλάδα, από τη δεκαετία του 1980 έως σήμερα. Γίνεται μία αναδρομή στο ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννήθηκε και αναπτύχθηκε η σκηνοθετημένη φωτογραφία τη δεκαετία του 1980 στην Ελλάδα και παρουσιάζονται ενδεικτικά οι μορφές φωτογραφικής αφήγησης καθώς και οι σκηνοθετικές πρακτικές που χρησιμοποιήθηκαν.

Παρατίθενται σύντομες αναφορές σε ψυχαναλυτικές θεωρίες για τα όνειρα και τις μάσκες, καθώς και σε έργα δημιουργών από τη μοντέρνα ζωγραφική και τη φωτογραφία, τα οποία επηρέασαν το φωτογραφικό έργο της διπλωματικής εργασίας. Ειδικότερα, ως προς το θέμα του ονείρου γίνεται αναφορά στο έργο του Στέφανου Πάσχου, ενώ ως προς τον συμβολισμό της μάσκας στο έργο του Pablo Picasso και του Τάσου Βρεπού. Ως προς την παρουσίαση του φωτογραφικού έργου, γίνεται αναφορά στο έργο της Sam Taylor-Wood.

Με τη μάσκα να συμβολίζει το φόβο, οι τέσσερις φωτοϊστορίες που πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο της παρούσας διπλωματικής εργασίας, οπτικοποιούν τις υποσυνείδητες σκέψεις και πράξεις που καλούνται να διαπραγματευτούν τους εφιάλτες σε τέσσερα όνειρα.

Λέξεις κλειδιά: Σκηνοθετημένη φωτογραφία, Φωτοϊστορία, Σουρεαλισμός, Αυτοπορτρέτο, Αφήγηση, Συμβολικό, Συμβολισμός, Υποσυνείδητο, Ασυνείδητο, Όνειρα.

STAGED PHOTOGRAPHY IN GREECE FROM THE 1980s TO THE PRESENT

ABSTRACT

The subject of this thesis is the study of staging in photographic storytelling in Greece, from the 1980's to the present. A retrospective is made of the historical context in which staged photography was born and developed in the 1980's in Greece. In addition, the forms of photographic narration as well as the strategies of staging that were used are presented indicatively.

Brief references are given to psychoanalytic theories of dreams and masks, as well as works by artists from modern painting and photography, which influenced the photographic work of the thesis. In particular, regarding the theme of the dream, reference is made to the work of Stefanos Paschos, while regarding the symbolism of the mask to the work of Pablo Picasso and Tassos Vrettos. Regarding the presentation of the photographic work, reference is made to the work of Sam Taylor-Wood.

With the mask symbolizing fear, the four photo-stories realized in the context of this thesis, visualize the subconscious thoughts and actions that are required to negotiate the nightmares in four dreams.

KEY WORDS: Staged Photography, Sequence, Surrealism, Self-portrait, Narration, Symbolic, Symbolism, Subconscious, Unconscious, Dreams.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Πρακτικό της Εξεταστικής Επιτροπής για την κρίση της μεταπτυχιακής
διπλωματικής εργασίας

Ευχαριστίες

Περίληψη στην ελληνική γλώσσα/Περίληψη στην αγγλική γλώσσα

Πίνακας Περιεχομένων

Κατάλογος Φωτογραφιών

| | |
|--|-----------|
| ΕΙΣΑΓΩΓΗ: Η ΑΦΗΓΗΣΗ ΣΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ | 9 |
| Μορφές αφήγησης στη φωτογραφία | 15 |
| 1. Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΩΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗ ΠΡΑΚΤΙΚΗ | 20 |
| 1.1 Γενικά | 20 |
| 1.2 Μια Κατηγοριοποίηση των Σκηνοθετικών Πρακτικών | 22 |
| 1.2.1 Η σκηνοθεσία του αντικειμένου | 22 |
| 1.2.2 Η σκηνοθεσία της φωτογραφικής συσκευής | 23 |
| 1.2.3 Η σκηνοθεσία του φωτός | 24 |
| 1.2.4 Αυτοφωτογράφιση | 24 |
| 1.2.5 Η σκηνοθεσία της ίδιας της εικόνας | 30 |
| 2. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ: Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1980 | 32 |
| 2.1 Ιστορικό πλαίσιο στην Ευρώπη και την Αμερική | 33 |
| 2.2 Ιστορικό πλαίσιο στην Ελλάδα | 34 |
| 3. ΕΠΙΡΡΟΕΣ | 36 |
| 4. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ | 43 |
| ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ | 51 |

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

- Εικόνα 1: Etienne-Jules Marey, περίπου 1882
- Εικόνα 2: Eadweard Muybridge, 1886
- Εικόνα 3: Eugene Smith, *Tomoko and Mother in the Bath*, 1971
- Εικόνα 4: Duane Michals, *Paradise Regained*, 1968
- Εικόνα 5: Duane Michals, *The Spirit Leaves the Body*, 1968
- Εικόνα 6: Oscar Gustave Rejlander, *Two Ways of Life*, 1857
- Εικόνα 7: Henry Peach Robinson, *Fading Away*, 1858
- Εικόνα 8: Ελένη Μαλιγκούρα, από τη σειρά *Σταδιακή Κατάργηση ή Αλληπάλληλες Αποδράσεις*, 1993
- Εικόνα 9: Hippolyte Bayard, *Self-Portrait as a Drowned Man*, 1840
- Εικόνα 10: Ελένη Μαλιγκούρα, από τη σειρά *Σταδιακή Κατάργηση ή Αλληπάλληλες Αποδράσεις*, 1993
- Εικόνα 11: Ελένη Μαλιγκούρα, από τη σειρά *Σταδιακή Κατάργηση ή Αλληπάλληλες Αποδράσεις*, 1993
- Εικόνα 12: Ελένη Μαλιγκούρα, από τη σειρά *Self-Portrait*, 2006
- Εικόνα 13: Μανώλης Σκούφιας, από τη σειρά *Land-e-scapes*, 1989
- Εικόνα 14: Χαρά Σκλήκα, από τη σειρά *The grass is greener on the other side*, 2020
- Εικόνα 15: Στέφανος Πάσχος, από τη σειρά *Meta - Plasis*, 1979-1989
- Εικόνα 16: Στέφανος Πάσχος, μέρος της σειράς *Meta - Plasis*, 1979-1989
- Εικόνα 17: Pablo Picasso, *Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν*, 1907
- Εικόνα 18: Τάσος Βρεττός, από τη σειρά *Αποκαλύψεις*, 1989
- Εικόνα 19: Sam Taylor-Wood, *Soliloquy I*, 1998
- Εικόνα 20: Βικτώρια Σκαφιδά, *Εξαφάνιση*, μέρος της σειράς *Όνειρα*
- Εικόνα 21: Βικτώρια Σκαφιδά, *Συμφιλίωση*, μέρος της σειράς *Όνειρα*
- Εικόνα 22: Βικτώρια Σκαφιδά, *Ενέδρα*, μέρος της σειράς *Όνειρα*
- Εικόνα 23: Βικτώρια Σκαφιδά, *Ταύτιση*, μέρος της σειράς *Όνειρα*

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ΑΦΗΓΗΣΗ ΣΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

Η αφήγηση ορίζεται αρχικά ως η διαδικασία εκείνη σύμφωνα με την οποία κάποιος διηγείται μία ιστορία σε ένα ακροατήριο· είναι η εξιστόρηση γεγονότων τα οποία μπορεί να είναι πραγματικά ή φανταστικά. Αποτελείται από μία χρονική διαδοχή συμβάντων τα οποία επικοινωνούνται από τον αφηγητή στον ακροατή-θεατή. Στο ερώτημα που θέτει η Lucy Soutter στο δοκίμιό της με τίτλο *Dial "P" for Panties: Narrative Photography in the 1990s* σχετικά με το τι είναι η αφηγηματική φωτογραφία, αναφέρεται και αναπτύσσει τις απόψεις θεωρητικών όπως ο Gérard Genette και ο Roland Barthes. Συγκεκριμένα, «ο Gérard Genette ορίζει την αφήγηση ως την επέκταση ενός ρήματος»¹. Ερμηνεύοντας τον ορισμό αυτό η Lucy Soutter, αναφέρει ότι,

η φωτογραφία είναι ταυτόχρονα, πάντα και ποτέ, μία μορφή αφήγησης: πάντα γιατί περιέχει τη μόνιμη καταγραφή της πράξης της φωτογράφισης και των ενεργειών που ήταν σε εξέλιξη τη δεδομένη στιγμή της λήψης του θέματος, και ποτέ γιατί παραμένει για πάντα στατική. Μία φωτογραφία δεν μπορεί να επεκτείνει ένα ρήμα, να έχει συνεπώς αφηγηματικό χαρακτήρα, παρά μόνο μέσω κάποιων στοιχείων της που λειτουργούν ως υπονοούμενα, εκτός εάν αποτελεί μέρος μιας φωτογραφικής σειράς ή συνοδεύεται από συμπληρωματικό κείμενο. [...] Ο όρος *αφήγηση* δεν ισχύει μόνο για την ιστορία που λέγεται, αλλά και για την πράξη της αφήγησης. Ακόμη και όταν το περιεχόμενο μιας αφήγησης αντλείται από τον κόσμο, ο τρόπος παρουσίασης πρέπει να διαφέρει αισθητά, έστω και ελαφρώς, από μια καθαρή μίμηση γεγονότων του πραγματικού κόσμου².

Σύμφωνα με τον Γιάννη Σταθάτο, η αφήγηση διαφέρει από την απλή απεικόνιση στο ότι δεν αναπαράγει απλώς την πραγματικότητα, αντίθετα τη «διαθλά μέσα από ιδιαίτερους γλωσσικούς ή εικονικούς κώδικες»³ – κώδικες οι οποίοι είναι απαραίτητοι για την ύπαρξη της αφήγησης.

¹ Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, translated by Jane E. Lewin, Ithaca and New York, Cornell University Press, 1980, σελ. 30, αναφορά στο δοκίμιο Lucy Soutter, «Dial "P" for Panties: Narrative Photography in the 1990s», *Afterimage*, Vol. 27, no 4, Ιανουάριος/Φεβρουάριος 2000.

² Lucy Soutter, «Dial "P" for Panties: Narrative Photography in the 1990s», *Afterimage*, Vol. 27, no 4, Ιανουάριος/Φεβρουάριος 2000.

³ Γιάννης Σταθάτος, «Επινοήσεις & Μαρτυρίες: Φωτογραφία και Αφήγηση», Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2004.

Ο Roland Barthes, θεωρεί ότι η φωτογραφία «ως τέλειο ανάλογο της πραγματικότητας» είναι ένα μήνυμα χωρίς κώδικα. Σε αυτό όμως το μήνυμα επιβάλλεται ένα άλλο το οποίο είναι κωδικοποιημένο και αφορά ουσιαστικά στην ερμηνεία της φωτογραφημένης σκηνής⁴. Στη φωτογραφία συνυπάρχουν δηλαδή δύο μηνύματα, «το ένα χωρίς κώδικα (είναι ίσως το φωτογραφικό ανάλογο), και το άλλο με κώδικα (είναι ίσως η «τέχνη», ή η επεξεργασία, ή η «γραφή», ή η ρητορική της φωτογραφίας)»⁵. Αν και η φωτογραφία αποτελεί ένα πιστό αντίγραφο του πραγματικού κόσμου, ταυτόχρονα καθορίζεται και από κώδικες που διέπουν την κοινωνία. Ο Barthes ονομάζει τους κώδικες αυτούς συμπαραδηλωτές ενώ το σύνολό τους συγκροτεί την ρητορική της εικόνας⁶. Διακρίνει ωστόσο και περιπτώσεις όπου ένα τρίτο μήνυμα περιέχεται ή συνδέεται με την εικόνα, ένα «γλωσσικό μήνυμα» το οποίο κατευθύνει την ανάγνωση της εικόνας και αποδίδει σε αυτή ένα συγκεκριμένο κατά κανόνα νόημα⁷. Στο κεφάλαιο με τίτλο «Εισαγωγή στη δομική ανάλυση των αφηγημάτων» του βιβλίου του με τίτλο *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, ο Barthes αναφέρεται επίσης στα στοιχεία εκείνα που προσδίδουν νόημα σε μια αφήγηση: τις «κύριες λειτουργίες (ή πυρήνες), οι οποίες αποτελούν τις αληθινές αρθρώσεις του αφηγήματος, και τις καταλύσεις, οι οποίες δρουν συμπληρωματικά γεμίζοντας τον αφηγηματικό χώρο που χωρίζει τις λειτουργίες-αρθρώσεις»⁸. Ο Μανώλης Σκούφιας, στο κείμενό του με τίτλο «Στρατηγικές αφήγησης στη φωτογραφία τοπίου», εξειδικεύει το θέμα της αφηγηματικής δομής στη φωτογραφία με σκηνοθετικές πρακτικές που ο φωτογράφος δανείζεται από τον κινηματογράφο, το θέατρο ή τη ζωγραφική (τέχνες στις οποίες η αφήγηση κατέχει κυρίαρχο ρόλο), και δημιουργεί την αίσθηση της αφήγησης⁹.

Εκτός από τον Roland Barthes, σημειολόγοι όπως ο Christian Metz και ο Kevin Halliwell, εξέφρασαν τον προβληματισμό τους ως προς τον αφηγηματικό χαρακτήρα της φωτογραφίας. Ο Christian Metz ισχυρίζεται ότι,

η φωτογραφία δεν είχε προορισμό να αφηγηθεί ιστορίες. [...] Μια μεμονωμένη φωτογραφία δεν μπορεί να αφηγηθεί τίποτα! Ένα ερώτημα που γεννιέται σε αυτό το σημείο είναι γιατί δύο φωτογραφίες που βρίσκονται η μία δίπλα στην άλλη

⁴ Roland Barthes, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, Πλέθρον, Αθήνα, 2019, σελ. 11

⁵ Ο.π., σελ. 14.

⁶ Ο.π., σελ. 51.

⁷ Roland Barthes, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, Πλέθρον, Αθήνα, σελ.36.

⁸ Ο.π., σελ.110.

⁹ Μανώλης Σκούφιας, «Στρατηγικές αφήγησης στη φωτογραφία τοπίου», 2008, <https://www.skoufias.com/texts/stratigikes-afigisis-sti-fotografia-topiou>, (πρόσβαση 24/08/2023).

πρέπει να αφηγηθούν κάτι; Το πέρασμα από μια εικόνα σε δύο εικόνες αντιστοιχεί με πέρασμα από την εικόνα στη γλώσσα¹⁰.

Σχολιάζοντας την άποψη του Metz ο Γιάννης Σταθάτος, επισημαίνει ότι κάποιες μεμονωμένες φωτογραφίες, σκηνοθετημένες κυρίως, διαθέτουν ένα ιδιαίτερα ανεπτυγμένο αφηγηματικό στοιχείο. «Η παρατήρηση όμως σχετικά με το πέρασμα από την εικόνα στη γλώσσα δεν παύει να είναι ευρηματική, αφού αποτελεί πράγματι τη βάση των περισσότερων φωτογραφικών αφηγήσεων»¹¹.

Ο Kevin Halliwell, υποστηρίζει ότι μία ακολουθία φωτογραφικών εικόνων¹² έχει ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στην αφήγηση και αν υπάρχει έλλειψη έρευνας στη σχέση μεταξύ φωτογραφίας και αφήγησης οφείλεται «ακριβώς στο ότι η φωτο-αφήγηση που αποτελείται από μια ακολουθία φωτογραφικών εικόνων δεν είναι μια συνήθης φόρμα έκφρασης»¹³. Επίσης επισημαίνει ότι «με όρους σημειωτικής μια μεμονωμένη φωτογραφία δεν μπορεί να σηματοδοτήσει μια αφήγηση, και με όρους επιστημολογίας δεν μπορεί να παρουσιάσει μία τετελεσμένη ιστορία»¹⁴.

Ο κινηματογράφος αποτελεί κυρίαρχη μορφή εικονικής αφήγησης, σε αντίθεση με τη φωτογραφία η οποία περιορίζεται στη στατική καταγραφή πραγμάτων και καταστάσεων· άποψη ευρέως διαδεδομένη αλλά λανθασμένη, αν σκεφτεί κανείς ότι οι Etienne-Jules Marey και Eadweard Muybridge, στη δεκαετία του 1880, πολύ πριν τη γέννηση του κινηματογράφου, πειραματίζονται και δημιουργούν σειριακές χρονοφωτογραφίες (εικόνες 1 και 2), οι οποίες, σύμφωνα με τον Benoit Peeters ως «δημιουργήματα σημαντικών καλλιτεχνών, θα μπορούσαν να είχαν ανοίξει διάπλατο τον δρόμο στη φωτογραφική αφήγηση. Παραδόξως όμως, εάν κάπου οδήγησαν, ήταν στον κινηματογράφο...»¹⁵.

¹⁰ Christian Metz, "Le cinéma: langue ou language", στο *Essais sur la signification au cinéma*, τ.1, Klincksieck, Παρίσι 1968, σελ. 53, αναφορά στο δοκίμιο Γιάννης Σταθάτος, «Επινοήσεις & Μαρτυρίες: Φωτογραφία και Αφήγηση», Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2004.

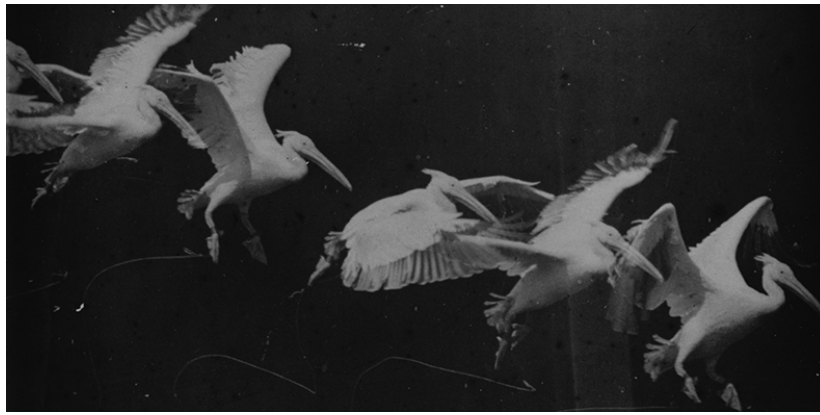
¹¹ Γιάννης Σταθάτος, «Επινοήσεις & Μαρτυρίες: Φωτογραφία και Αφήγηση», Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2004.

¹² Η φωτογραφική ακολουθία είναι μία μορφή αφήγησης που βασίζεται στην παράθεση εικόνων στις οποίες υπάρχει υποχρεωτική συνοχή χώρου και χρόνου.

¹³ Kevin Halliwell, *Photographs and Narrativity: A reply*, περιοδικό Screen Education No 37, 1980, σελ. 79, αναφορά στο κείμενο του Μανώλη Σκούφια, «Στρατηγικές αφήγησης στη φωτογραφία τοπίου», 2008, <https://www.skoufias.com/texts/stratigikes-afigisis-sti-fotografia-topiou>, (πρόσβαση 24/08/2023).

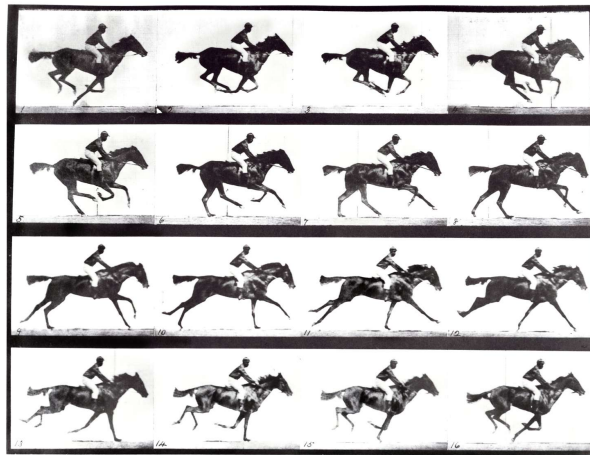
¹⁴ Ο.π. σελ. 84, αναφορά στο κείμενο του Μανώλη Σκούφια, «Στρατηγικές αφήγησης στη φωτογραφία τοπίου», 2008, <https://www.skoufias.com/texts/stratigikes-afigisis-sti-fotografia-topiou>, (πρόσβαση 24/08/2023).

¹⁵ Benoit Peeters, "Le roman-photo: un impossible renouveau ?", στο *Le Roman-Photo*, Rodopi, Amsterdam 1996, σελ.17, αναφορά στο δοκίμιο Γιάννης Σταθάτος, «Επινοήσεις & Μαρτυρίες: Φωτογραφία και Αφήγηση», Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2004.



Etienne-Jules Marey, περίπου 1882

Εικόνα 1



Eadweard Muybridge, 1886

Εικόνα 2

Η αφήγηση απαιτεί διάρκεια και γι' αυτό μια μεμονωμένη φωτογραφία, έξω από κάθε πλαίσιο που θα μπορούσε να προσδιορίσει το περιεχόμενό της (μια λεζάντα, ένα κείμενο ή μία σκηνοθεσία), δεν μπορεί να αφηγηθεί κάτι. Εντούτοις, σύμφωνα με τη Lucy Soutter, οι φωτογραφίες περιέχουν «βασικούς σπόρους αφηγήσεων» που αναπτύσσονται στη φαντασία του θεατή¹⁶. Ο θεατής προβάλλει στη φωτογραφία στοιχεία από τη ζωή του (κοινωνικά, πολιτισμικά, ψυχολογικά), και επινοεί μία αφήγηση ερμηνεύοντας αυτούς τους σπόρους, που περιέχει η φωτογραφία.

Ο Κωστής Αντωνιάδης, σε μία εκτεταμένη μελέτη για τη σχέση της φωτογραφίας με την πραγματικότητα, παρατηρεί πως κατά κανόνα η φωτογραφία που παίρνεται από την πραγματικότητα, από τη φύση της έχει έναν χαρακτήρα αποσπασματικό· αποτελεί ένα

¹⁶ Lucy Soutter, «Dial “P” for Panties: Narrative Photography in the 1990s», *Afterimage*, Vol. 27, no 4, Ιανουάριος/Φεβρουάριος 2000.

κομμάτι της πραγματικότητας το οποίο είναι αποκομμένο από αυτή, και αντιπροσωπεύει έναν κόσμο παγωμένο τον οποίο καλείται ο θεατής να ζωντανέψει με τη φαντασία του. Η πρόκληση της φαντασίας να αναπλάσει μια αφήγηση, γίνεται ιδιαίτερα έντονη όταν η φωτογραφία παρουσιάζεται στο θεατή αποκομμένη από οποιαδήποτε πληροφορία που αφορά είτε στην πραγματικότητα την οποία απεικονίζει είτε στον προορισμό της. Ο θεατής αναγνωρίζει, ως ένα βαθμό, στη φωτογραφία που βλέπει, αντικείμενα και καταστάσεις τα οποία τον παραπέμπουν σε πραγματικά αντικείμενα και γεγονότα και η ερμηνεία τους βασίζεται αποκλειστικά στις «οπτικές πληροφορίες που του παρέχουν τα εγγεγραμμένα στην επιφάνειά της φαινόμενα. Η ίδια η φωτογραφία δεν μπορεί να πει τίποτα για την αλήθεια, για την πραγματικότητα που τη σχηματίζει. Αυτό που βλέπουμε ανήκει σ' έναν άλλο χώρο, είναι η στιγμή ενός άλλου χρόνου»¹⁷. Αποκομμένη από τα γεγονότα τα οποία περιγράφει η φωτογραφία γίνεται ένα πεδίο ονειροπόλησης και ο θεατής προσπαθεί να υποθέσει την ιστορία που κρύβεται πίσω από την επιφάνειά της.

Η αποσπασματική φύση της φωτογραφίας προτρέπει τον θεατή να προεκτείνει τη φωτογραφημένη σκηνή στο χρόνο – δίνοντας διάρκεια σε αυτό που βλέπει – και στο χώρο όπου τοποθετείται η σκηνή. Ο Κωστής Αντωνιάδης, στο κείμενό του με τίτλο «Η Αφήγηση στη Φωτογραφία», διατυπώνει την άποψη ότι το ίδιο το κάδρο μιας φωτογραφίας με τον τρόπο που αποσπάται από το περιβάλλον ωθεί τον θεατή να αντιληφθεί πως αυτό που βλέπει στη φωτογραφία είναι ένα μόνο μέρος της πραγματικότητας αποκομμένο από αυτή. Παρόμοια, η σκηνή που απεικονίζεται σε μια φωτογραφία γίνεται αντιληπτή ως απόσπασμα ενός συμβάντος το οποίο βρίσκεται σε εξέλιξη. Αντλώντας στοιχεία και πληροφορίες από την εικόνα αναπλάθει στη φαντασία του το αφήγημα μιας ιστορίας. Τόσο η προέκταση του χώρου της σκηνής πέρα από τα όρια του κάδρου, όσο και επέκταση του χρόνου της στιγμής της αποτύπωσης «είναι πάντοτε ενεργά στοιχεία της ανάγνωσης· μπορούν, όμως, να ανακληθούν κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις»¹⁸. Ακολούθως, εξηγεί ότι για να ισχύει αυτό, θα πρέπει αφενός να απουσιάζει από την εικόνα οποιαδήποτε ένδειξη στιγμιοτυπικού χαρακτήρα – όπως για παράδειγμα μία έκφραση του προσώπου ή μία χειρονομία – και η δομή του κάδρου της φωτογραφίας να είναι τέτοια που να αποκλείει οποιαδήποτε ένδειξη συνέχειας έξω από αυτό¹⁹.

Ο Αντωνιάδης παρατηρεί πως μια βαθιά εδραιωμένη αντίληψη, που συνδέεται άμεσα με τον «εικονογραφικό» ρόλο που αποδίδουμε στη φωτογραφία, είναι πως αυτή πρέπει

¹⁷ Κωστής Αντωνιάδης, *Λανθάνουσα Εικόνα: Δοκίμιο για τη Φωτογραφία*, 3η έκδοση εμπλουτισμένη, Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, Αθήνα, 2014, σελ. 98.

¹⁸ Ο.π., σελ. 105.

¹⁹ Ο.π.

αναγκαστικά ν' αντιστοιχεί σε μια πραγματική «ιστορία». Αυτό όμως που της αποδίδει ένα πλήρες νόημα είναι η γνώση της ιστορίας που κρύβεται πίσω από τα γεγονότα που περιγράφονται στη φωτογραφική επιφάνεια. Όταν ο θεατής γνωρίζει την ιστορία που αφορά η συγκεκριμένη φωτογραφική σκηνή, τότε όλα όσα περιγράφονται σε αυτή αποκτούν σημασία. Αντίθετα, όταν ο θεατής αγνοεί την ιστορία, τότε αντιμετωπίζει ένα επικοινωνιακό κενό: «η φωτογραφία περιγράφει μια κατάσταση, αλλά δεν μπορεί να πει τίποτα για την ιστορία που αφορά αυτή η κατάσταση»²⁰.

Τον Ιούνιο του 1972, το περιοδικό *Life* δημοσίευσε για πρώτη φορά τη φωτογραφία του Eugene Smith με τίτλο *Tomoko and Mother in the Bath* (1971), ως την κεντρική εικόνα του σύντομου φωτογραφικού δοκιμίου *Minamata*. Στη φωτογραφία απεικονίζεται μία γυναίκα η οποία κρατά στην αγκαλιά της το παραμορφωμένο παιδί της και το πλένει μέσα σε μία παραδοσιακή ιαπωνική μπανιέρα (εικόνα 3).



Eugene Smith, *Tomoko and Mother in the Bath*, 1971

Εικόνα 3

Αν δεν γνωρίζαμε την ιστορία πίσω από τη φωτογραφία αυτή, θα περιοριζόμασταν στην παραπάνω περιγραφή. Η ιστορία που κρύβεται πίσω από τη συγκεκριμένη φωτογραφία είναι ότι πρόκειται για την δεκαπεντάχρονη Tomoko, θύμα μιας νευρολογικής ασθένειας που προκλήθηκε από τη βιομηχανική μόλυνση των υδάτων στην Ιαπωνική πόλη Minamata. Η Tomoko ήταν ακόμα έμβρυο στην κοιλιά της μητέρας της όταν προσβλήθηκε από τη μόλυνση. Πέθανε έξι χρόνια μετά τη φωτογράφιση της από τον Smith. Η Ryoko, μητέρα της Tomoko, συμφώνησε να ποζάρει με την παράλυτη κόρη της προκειμένου να προβληθούν οι καταστροφικές συνέπειες της μόλυνσης στο ανθρώπινο σώμα και τον εγκέφαλο καθώς και να προσελκύσει την προσοχή της παγκόσμιας κοινότητας στο

²⁰ Ο.π., σελ. 112.

πρόβλημά τους και στις συνέπειες της ρύπανσης γενικότερα. Επιθυμία της ήταν η φωτογραφία να απεικονίζει την κόρη της με τρόπο συμπονετικό και για το λόγο αυτό συνεργάστηκε με τον Smith. Αυτομάτως, η γνώση της ιστορίας δίνει άλλη διάσταση στη φωτογραφία, την φορτίζει συναισθηματικά και την μετατρέπει σε μια καταγγελία στην ανθρώπινη συνείδηση. Ο θεατής γίνεται μάρτυρας των δεινών των θυμάτων της ρύπανσης του περιβάλλοντος. Η φωτογραφία αυτή αποτελεί μία από τις πιο εμβληματικές της σειράς και αποτέλεσε σύμβολο.

Μορφές αφήγησης στη φωτογραφία

Η πιο γνωστή μορφή φωτογραφικής αφήγησης είναι το εκτεταμένο φωτογραφικό δοκίμιο (photo essay), συνήθως δημοσιογραφικού περιεχομένου. Σύμφωνα με τον Fred Ritchin το φωτογραφικό δοκίμιο είναι «ένα σύνολο φωτογραφιών, συνήθως δημοσιευμένων με συνοδεία κειμένου, που προσπαθεί, όπως ακριβώς το φιλολογικό δοκίμιο, να περιγράψει σε βάθος ένα πρόσωπο, χώρο ή γεγονός»²¹. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελούν τα φωτογραφικά δοκίμια ουμανιστικού περιεχομένου του Eugene Smith τα οποία δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Life*, όπως για παράδειγμα το δοκίμιο με τίτλο *Αγροτικός Γιατρός* (1948), ή εκείνο με τίτλο *Ισπανικό Χωριό* (1951). Το φωτογραφικό δοκίμιο στην Ελλάδα, με την έννοια της εκτεταμένης φωτογραφικής έρευνας ή της καταγραφής συγκεκριμένου θέματος, εμφανίστηκε αρκετά αργότερα, στη δεκαετία του '80. Αντιπροσωπευτικές είναι οι φωτογραφικές σειρές του Γιώργου Δεπόλλα και του Νίκου Παναγιωτόπουλου από το ψυχιατρείο της Λέρου, τα *Πανηγύρια* του Γιάννη Δήμου, το *Γκάζι* του Νίκου Μάρκου και η *Ομόνοια* της Ελένης Μαλιγκούρα²².

Όταν έχουμε περισσότερες από μία φωτογραφίες η αφήγηση αναπλάθεται με βάση τη σειρά τοποθέτησής τους· χρησιμοποιώντας κινηματογραφικούς όρους, το μοντάζ το οποίο έχει καθοριστικό ρόλο στην αφήγηση, και στον τρόπο που ο θεατής την αντιλαμβάνεται. Στη σκηνοθετημένη φωτογραφία, ο φωτογράφος, όπως ειπώθηκε παραπάνω, χρησιμοποιεί στοιχεία και τεχνικές του κινηματογράφου προκειμένου να αποδώσει την αίσθηση της κίνησης, της διαδοχής πλάνων, το πέρασμα του χρόνου και τη δράση.

Η φωτογραφική ακολουθία είναι μία μορφή αφήγησης που βασίζεται στην παράθεση εικόνων στις οποίες υπάρχει υποχρεωτική συνοχή χώρου και χρόνου. Η χρονική συνοχή

²¹ Fred Ritchin, "Close Witnesses: The Involvement of the Photojournalist", στο Michel Frizot, *A New History of Photography*, Koneman, Κολωνία 1998, σελ. 602, αναφορά στο δοκίμιο Γιάννης Σταθάτος, «Επινοήσεις & Μαρτυρίες: Φωτογραφία και Αφήγηση», Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2004.

²² Γιάννης Σταθάτος, «Επινοήσεις & Μαρτυρίες: Φωτογραφία και Αφήγηση», Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2004.

εισάγει αυτόματα την έννοια της αφήγησης. Τοποθετημένες οι φωτογραφίες η μία δίπλα στην άλλη προσφέρουν τη δυνατότητα στο θεατή να παρακολουθήσει την εξέλιξη μιας κατάστασης ή ενός συμβάντος χωρίς τη συνδρομή κειμένου. Οι φωτογραφίες με τη σειρά που έχουν τοποθετηθεί διεγείρουν τη φαντασία του θεατή προτρέποντάς τον να μαντέψει τις ενδιάμεσες εικόνες που δεν υπάρχουν²³. Σύμφωνα με τον Κωστή Αντωνιάδη, «η παράθεση φωτογραφιών δημιουργεί ένα ιδιόμορφο πλαίσιο ανάγνωσης, μέσα στο οποίο κάθε φωτογραφία μεταφέρει κάτι από τη σημασία της στις υπόλοιπες και αντίστροφα παίρνει κάτι από αυτές»²⁴. Η εννοιολογική ή μορφολογική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στις εικόνες επιβάλλει στο θεατή μία συγκεκριμένη ερμηνεία. Κατ' αυτόν τον τρόπο οι εικόνες τοποθετημένες η μία δίπλα στην άλλη παύουν να έχουν πλέον αποσπασματικό χαρακτήρα και αποτελούν τα επιμέρους κομμάτια μιας αφήγησης²⁵. Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί πως η φωτογραφική ακολουθία (αντίθετα με την κινηματογραφική εκδοχή προβολής των φωτογραφιών σε μια οθόνη) δίνει στο θεατή τη δυνατότητα να επανέλθει σε κάποια φωτογραφία ή και να διαβάσει τις φωτογραφίες από το τέλος προς την αρχή.

Η αφήγηση σε μια ακολουθία μπορεί να σχηματισθεί μόνο από φωτογραφίες ή αυτές να συνοδεύονται από κείμενα. Η παράθεση εικόνας - κειμένου προσδίδει έναν βαθμό πολυπλοκότητας, που αμβλύνει την αφηγηματική εκφραστικότητα δημιουργώντας εικόνες στη φαντασία του θεατή ενώ αντίστοιχα η ανάγνωση των εικόνων ανακαλεί λέξεις στη φαντασία του²⁶.

Η φωτοϊστορία είναι μία μορφή αφήγησης η οποία έχει την ίδια δομή με τη φωτογραφική ακολουθία με τη διαφορά ότι στην περίπτωση της φωτοϊστορίας δεν είναι υποχρεωτική η συνοχή χώρου και χρόνου. Αν αφαιρεθούν μία ή δύο εικόνες από μία φωτοϊστορία και αντικατασταθούν από άλλες δεν αλλοιώνεται το νόημά της (κάτι που δεν συμβαίνει με τη φωτογραφική ακολουθία). Σε μία φωτοϊστορία υπάρχει ένα σενάριο όπου μέσω ενός συνόλου φωτογραφιών ενεργοποιείται η αφήγηση. «Οι ιδέες ή τα συναισθήματα που εκφράζονται σε μια φωτοϊστορία προκύπτουν είτε από το συνδυασμό και μόνο των φωτογραφιών που την αποτελούν είτε με τη συνδρομή ενός κειμένου»²⁷.

²³ Κωστής Αντωνιάδης, *Λανθάνουσα Εικόνα: Δοκίμιο για τη Φωτογραφία*, 3η έκδοση εμπλουτισμένη, Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, Αθήνα, 2014, σελ. 155.

²⁴ Ο.π., σελ. 150.

²⁵ Ο.π.

²⁶ Μανώλης Σκούφιας, «Στρατηγικές αφήγησης στη φωτογραφία τοπίου», 2008, <https://www.skoufias.com/texts/stratigikes-afigisis-sti-fotografia-topiou>, (πρόσβαση 24/08/2023).

²⁷ Κωστής Αντωνιάδης, *Λανθάνουσα Εικόνα: Δοκίμιο για τη Φωτογραφία*, 3η έκδοση εμπλουτισμένη, Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, Αθήνα, 2014, σελ. 157.

Ένας φωτογράφος που ασχολήθηκε αποκλειστικά με αυτή τη μορφή παράθεσης εικόνων είναι ο αμερικανός Duane Michals. Με τις φωτοϊστορίες του αναμειγνύοντας εικόνες με κείμενο ενεργοποιεί τη φαντασία του θεατή και επικοινωνεί μηνύματα που δεν είναι προφανή.

Τα ζητήματα που αναπτύσσονται μέσω των φωτοϊστοριών του σχετίζονται με το υποσυνείδητο, τα όνειρα, τον φόβο του θανάτου, την μοναξιά, την ομοφυλοφιλία, τις οικογενειακές σχέσεις αλλά και την ίδια τη σχέση της φωτογραφίας με την πραγματικότητα. Στο έργο του με τίτλο *Paradise Regained* (1968), ο Duane Michals σχολιάζει τον σύγχρονο τρόπο ζωής, τη σχέση με τη φύση, καθώς και την ανάγκη του ανθρώπου να επιστρέψει στο φυσικό του περιβάλλον· με λίγα λόγια να επιστρέψει στον παράδεισο (εικόνα 4).



Duane Michals, *Paradise Regained*, 1968

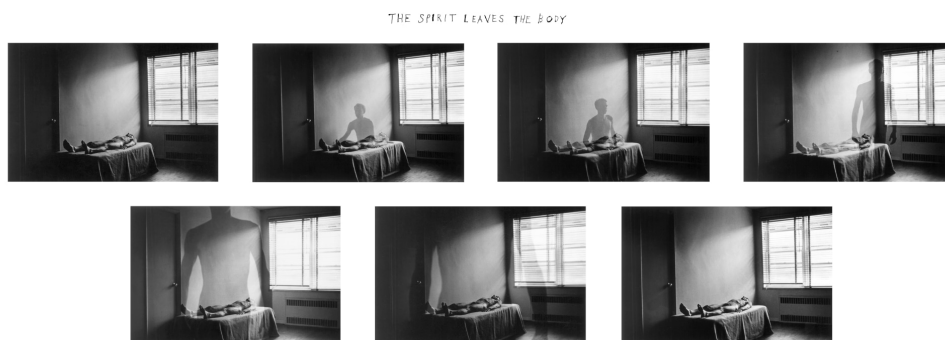
Εικόνα 4

Στη σειρά αυτή βλέπουμε ένα ζευγάρι το οποίο βρίσκεται σε ένα περιβάλλον γραφείου το οποίο σταδιακά αλλάζει· από το ένα καρέ στο άλλο βλέπουμε να εξαφανίζονται επιμέρους αντικείμενα του γραφείου – αντικείμενα τα οποία προδίδουν τον σύγχρονο τρόπο ζωής – και να αντικαθίστανται από φυτά. Επίσης, ταυτόχρονα με τα αντικείμενα που εξαφανίζονται, αφαιρούνται σταδιακά και τα ρούχα που φοράει το ζευγάρι. Στο τελευταίο καρέ έχουν εξαφανιστεί όλα τα αντικείμενα και βλέπουμε το ζευγάρι να έχει απομείνει γυμνό, περιτριγυρισμένο από φυτά. Θα λέγαμε ότι σε αυτή τη σειρά ο Michals παρομοιάζει το ζευγάρι με τον «Αδάμ και την Εύα στον παράδεισο και απεικονίζει τη μεταμόρφωση του ζευγαριού σε πιο αγνά, φυσικά όντα»²⁸. Ουσιαστικά, πρόκειται για την επιστροφή του σύγχρονου Αδάμ και της Εύας στον παράδεισο:

²⁸ «Paradise Regained», The Cleveland Museum of Art, <https://www.clevelandart.org/art/1989.446.e>, (πρόσβαση 10/07/2023).

Η πραγματικότητα μετατοπίζεται προς μία ιδανική, μία παραδεισένια, ασυνείδητη ενότητα με τη φύση - λυτρωτική, ανανεωτική, απελευθερωτική. Το *Paradise Regained* μιλάει για την ελευθερία με περισσότερους από έναν τρόπους: η γυναίκα στέκεται ψηλά πάνω από τον άνδρα, υπονομεύοντας τις επιτελεστικές νόρμες του φύλλου, στα πορτρέτα και όχι μόνο. Στο μέσο, επίσης, ο Michals ελευθερώνει κάτι - μέσω της αλληλουχίας, οι περιορισμοί της ακίνητης, παγωμένης φωτογραφίας απελευθερώνονται, και το πέρασμα του χρόνου αφήνεται να ζωντανέψει τη φωτογραφία. Καθώς το ζευγάρι χάνει τα ρούχα του, εξισώνονται, επιστρέφουν κυριολεκτικά στη φυσική τους κατάσταση²⁹.

Στο έργο του με τίτλο *The Spirit Leaves the Body* (1968) ο Michals διαπραγματεύεται το θάνατο και δημιουργεί, με τη χρήση της διπλής έκθεσης, εικόνες με οπτασίες σαν φαντάσματα. Βλέπουμε στις εικόνες της φωτοϊστορίας το σώμα ενός άνδρα ξαπλωμένο σε ένα κρεβάτι και ταυτόχρονα το ίδιο σώμα να αιωρείται άυλο και διάφανο σε διάφορες διαδοχικές στάσεις, να αποχωρίζεται σιγά - σιγά το σώμα του ξαπλωμένου άνδρα, να σηκώνεται και να απομακρύνεται από το κρεβάτι, μέχρι που φεύγει τελείως από το δωμάτιο καταλήγοντας στο τελευταίο καρέ το οποίο είναι ίδιο με το πρώτο (εικόνα 5).



Duane Michals, *The Spirit Leaves the Body*, 1968

Εικόνα 5

Με τον τρόπο αυτό ο Michals «αναβιώνει την αιθέρια εικονογραφία της φωτογραφίας των πνευμάτων του δεκάτου ενάτου αιώνα, σε ένα νέο ποιητικό πλαίσιο»³⁰.

²⁹ Georgia Good, «Postcards in Isolation 27: Duane Michals, *Paradise Regained*, 1968», 2020, Lucy Writers Platform, <https://lucywritersplatform.com/2020/09/22/postcards-in-isolation-27-duane-michals-paradise-regained-1968/>, (πρόσβαση 10/07/2023).

³⁰ «The Spirit Leaves the Body», The Met, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/294772>, (πρόσβαση 10/07/2023).

Μία μεμονωμένη φωτογραφία μπορεί να αναπτύξει μια μορφή αφήγησης εισάγοντας στην εικόνα στερεότυπα που αυτά ωθούν το θεατή στην ανάπτυξη μιας αφήγησης που συνδέεται με αυτά. Στις φωτογραφίες της σειράς με τίτλο *Untitled Film Stills* (1977-1980) η Cindy Sherman χρησιμοποιεί οπτικούς κώδικες οι οποίοι ανήκουν σε ταινίες B-movies και Film Noir και δημιουργεί αφηγηματικές εικόνες στις οποίες σχολιάζει τα γυναικεία στερεότυπα. Ποζάρει η ίδια, φορώντας vintage ρούχα, περούκες και μακιγιάζ, και υποδύεται διαφορετικούς χαρακτήρες οι οποίοι παραπέμπουν σε στερεότυπους γυναικίους ρόλους εμπνευσμένους από ταινίες των δεκαετιών του 1950 και του 1960. Κάθε μεμονωμένη φωτογραφία δημιουργεί μια ξεχωριστή παγωμένη σκηνή, δίνοντας την εντύπωση ότι πρόκειται για στιγμιότυπο κινηματογραφικής ταινίας. Δανείζεται στοιχεία από τον κινηματογράφο, όπως τη γωνία λήψης, τον φωτισμό και την δραματοποίηση στην πόζα για να δώσει την αίσθηση της αφήγησης και, όπως οι ηθοποιοί στον κινηματογράφο, δεν κοιτάζει ποτέ στον φακό. Όλες οι εικόνες της σειράς είναι χωρίς τίτλο καθώς η Sherman ήθελε να διατηρήσει την ασάφειά τους³¹. Η Cindy Sherman αναφέρει στο βιβλίο της με τίτλο *The Complete Untitled Film Stills*:

Υποθέτω ότι ασυνείδητα, ή σχεδόν συνειδητά στην καλύτερη περίπτωση, πάλευα με κάποιο είδος δικής μου αναταραχής σχετικά με την κατανόηση των γυναικών. Οι χαρακτήρες δεν ήταν ανδρείκελα· δεν ήταν απλώς ηθοποιοί. Ήταν γυναίκες που πάλευαν με κάτι αλλά δεν ήξερα τι. Τα ρούχα τις κάνουν να φαίνονται κάπως, αλλά μετά κοιτάς την έκφρασή τους, όσο ασήμαντη κι αν είναι, και αναρωτιέσαι μήπως «αυτές» δεν είναι αυτό που επικοινωνούν τα ρούχα. Δεν δούλευα με αυξημένη «επίγνωση», αλλά σίγουρα ένιωσα ότι οι χαρακτήρες αμφισβητούσαν κάτι – ίσως αναγκάζονταν να παίξουν ένα συγκεκριμένο ρόλο. Την ίδια στιγμή, αυτοί οι ρόλοι είναι σε μία ταινία: οι γυναίκες δεν είναι ζωντανές, αλλά υποδύονται. Υπάρχουν τόσα πολλά επίπεδα τέχνης. Μου άρεσε όλο αυτό το συνονθύλευμα ασάφειας³².

³¹ Lucy Soutter, «Dial “P” for Panties: Narrative Photography in the 1990s», *Afterimage*, Vol. 27, no 4, Ιανουάριος/Φεβρουάριος 2000.

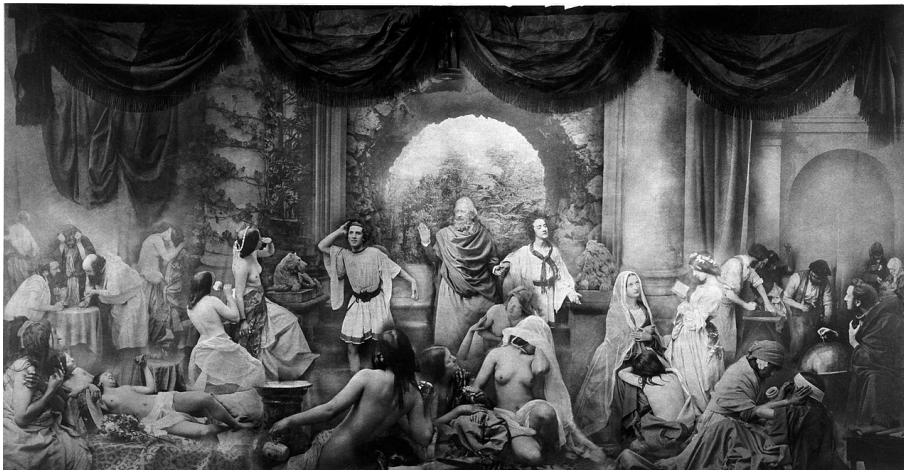
³² Cindy Sherman, *The Complete Untitled Film Stills*, The Museum of Modern Art, New York, 2003, σελ. 9.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΩΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗ ΠΡΑΚΤΙΚΗ

1.1 Γενικά

Τα πρώτα χρόνια της εφεύρεσης της φωτογραφίας, η σκηνοθετημένη φωτογραφία, δανείζεται στοιχεία από την ακαδημαϊκή ζωγραφική. Ο Oscar Gustave Rejlander, δημιουργούσε φωτογραφίες βασισμένες σε πολύπλοκες και ιδιαίτερα απαιτητικές σκηνοθεσίες. Χρησιμοποιούσε κοστούμια και σκηνικά προκειμένου να μεταδώσει με τις συνθέσεις του κυρίως ηθικοπλαστικά μηνύματα. Το πιο γνωστό έργο του με τίτλο *Two Ways of Life* (1857), αποτελεί μία διδακτική σύνθεση, στην οποία απεικονίζεται η αντίθεση ανάμεσα σε έναν ενάρετο και σε έναν έκλυτο τρόπο ζωής στον οποίο κυριαρχούν οι υλικές απολαύσεις (εικόνα 6).



Oscar Gustave Rejlander, *Two Ways of Life*, 1857

Εικόνα 6

Ο συνοδοιπόρος του, Henry Peach Robinson, δημιουργούσε επίσης προσεκτικά σχεδιασμένες και σκηνοθετημένες συνθέσεις, χρησιμοποιώντας ηθοποιούς, κοστούμια και ζωγραφισμένα σκηνικά. Η πιο γνωστή φωτογραφία του με τίτλο *Fading Away* (1858) (εικόνα 7) απεικονίζει τον θάνατο μιας νέας γυναίκας η οποία περιβάλλεται από τους οικείους της³³.

³³ Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015, σελ. 46.



Henry Peach Robinson, *Fading Away*, 1858

Εικόνα 7

Η πρακτική αυτής της σκηνοθεσίας μπορεί να περιγραφεί συνοπτικά με τον εξής τρόπο: Ο φωτογράφος κατασκευάζει το περιβάλλον που θέλει να απαθανάτισει. Σκηνοθετεί τις εικόνες του κάνοντας συγκεκριμένες επιλογές οι οποίες σχετίζονται τόσο με τον τρόπο που τοποθετεί τα επιμέρους στοιχεία τα οποία απαρτίζουν τις συνθέσεις του (άνθρωποι και αντικείμενα), όσο και με υφολογικούς παράγοντες όπως το φως, το σκηνικό, τα ενδύματα των μοντέλων και άλλα. Στόχος του είναι μέσω των εικόνων να σχολιάσει ή να προβάλλει σκέψεις, προσωπικές εσωτερικές καταστάσεις και συναισθήματα.

Μεταγενέστερα, η σκηνοθετημένη φωτογραφία «στηριζόμενη στην αμφισημία του φωτογραφικού ρεαλισμού»³⁴ δέχτηκε επιρροές και χρησιμοποίησε στοιχεία και από τον κινηματογράφο, το θέατρο, τη γλυπτική και τις επιτελεστικές πρακτικές (performances).

Στη σκηνοθετημένη φωτογραφία προϋπόθεση είναι η σκηνοθεσία να αποτελεί συνειδητή πρόθεση του φωτογράφου να κατασκευάσει μία νέα τάξη πραγμάτων, να δημιουργήσει γεγονότα φανταστικά, προκειμένου να εκφράσει κάτι βαθύτερο και «πιο σύνθετο από αυτό που απλώς περιγράφεται σε μια εικόνα-απόσπασμα της πραγματικότητας»³⁵. Να κατασκευάσει εντέλει εικόνες η οποίες θα μιλούν για κάτι διαφορετικό πέρα από το φωτογραφικό τους ανάφορο, ικανό να εξάψει τη φαντασία του θεατή, προκαλώντας τον να προβάλλει σε αυτές τις σκηνοθεσίες δικά του συναισθήματα και συσχετισμούς.

³⁴ Elena Martinique, «When Staged Photography Becomes Art», 2016, Widewalls, <https://www.widewalls.ch/magazine/staged-photography>, (πρόσβαση 12/04/2023).

³⁵ Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015, σελ.121.

1.2 Μια Κατηγοριοποίηση των Σκηνοθετικών Πρακτικών

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αποσαφηνιστεί ότι, γενικότερα η φωτογραφία, ακόμα και στις περιπτώσεις εκείνες που ο φωτογράφος επιθυμεί να συλλάβει την πραγματικότητα με τρόπο απόλυτα αντικειμενικό, είναι ως ένα βαθμό σκηνοθετημένη. Επιλογές όπως ο φακός που θα χρησιμοποιηθεί, η γωνία λήψης της φωτογραφίας, το φορμά της φωτογραφικής μηχανής, ο φωτισμός, καθώς και η σύνθεση του κάδρου, αποτελούν πράξεις σκηνοθεσίας³⁶.

Ο Γερμανός φωτογράφος, καλλιτέχνης και εκδότης του περιοδικού *European Photography*, Andreas Müller-Pohle³⁷, τη δεκαετία του 1980, σε κείμενο του που δημοσίευσε στο περιοδικό *European Photography* με τίτλο «Η Φωτογραφία ως Σκηνοθετική Πράξη», αναφέρεται στις σημαντικότερες σκηνοθετικές στρατηγικές που χρησιμοποιούνται στη φωτογραφία προτείνοντας μια κατηγοριοποίηση η οποία στηρίζεται στη σκηνοθεσία του αντικειμένου, στη σκηνοθεσία της κάμερας, στη σκηνοθεσία του φωτός, στη σκηνοθεσία του εαυτού και τέλος στη σκηνοθεσία της ίδιας της παραγόμενης εικόνας σε μία μετα-δόμησή της.

1.2.1 Η σκηνοθεσία του αντικειμένου

Πρόκειται για μία κατασκευή η οποία δημιουργείται εκ του μηδενός προκειμένου να φωτογραφηθεί. Σε αυτή την στρατηγική τα πάντα είναι σκηνοθετημένα, «από τη διάταξη των πραγμάτων που φωτογραφίζονται μέχρι τη δόμηση και την κατασκευή τους»³⁸. Μέσω αυτού του είδους σκηνοθεσίας ο φωτογράφος έχει τη δυνατότητα να εκφράζει προσωπικές σκέψεις και ανησυχίες, προβληματισμούς, αφηρημένες έννοιες καθώς και να αφηγηθεί ιστορίες «χωρίς τους περιορισμούς που επιβάλλει η επιλογή ενός θέματος αποσπασμένου από την πραγματικότητα, όπως συνήθως συμβαίνει στην κατηγορία της άμεσης καταγραφής»³⁹.

³⁶ Ό.π.

³⁷ Σύμφωνα με τον Müller-Pohle υπάρχουν δύο είδη φωτογράφων, αυτός που αποσπά εικόνες από την πραγματικότητα και αυτός που επινοεί εικόνες. Ο πρώτος αποσπά ένα μέρος της πραγματικότητας ενώ ο δεύτερος έχει απορρίψει την πραγματικότητα που τον περιβάλλει και στη θέση της έχει επινοήσει κάτι άλλο, πιο σύνθετο, το οποίο είναι αποτέλεσμα μιας νοητικής διαδικασίας. Επινοεί μία νέα, δική του πραγματικότητα δημιουργώντας ένα τεχνητό περιβάλλον. Andreas Müller-Pohle, «Photography as Staging». Στο *European Photography*, No. 34, April/May/ June 1988, αναφορά στο βιβλίο Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015, σελ. 122.

³⁸ Andreas Müller-Pohle «The Photographic Dimension», <http://muellerpohle.net/texts/the-photographic-dimension/>, (πρόσβαση 12/04/2023).

³⁹ Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015, σελ. 135.

Η Νατάσσα Μαρκίδου στη σειρά με τίτλο *Rituals* (1986-1993), «σκηνοθετεί μια σειρά περίπλοκων νεκρών φύσεων οι οποίες παραπέμπουν σε απροσδιόριστες λατρείες ή θρησκευτικές τελετές», αναφέρει ο Ηρακλής Παπαϊωάννου στο εισαγωγικό κείμενο του φωτογραφικού λευκώματος με τίτλο *Κατασκευές*⁴⁰. Δημιουργεί μια εκ του μηδενός κατασκευή συνδυάζοντας ετερόκλητα μεταξύ τους υλικά, όπως ξύλα, φυτά, φτερά, χριστουγεννιάτικα λαμπάκια, κόκαλα ζώων, ψάρια, με μοναδικό σκοπό να φωτογραφηθεί το τελικό αποτέλεσμα. Τα σκηνοθετεί με τέτοιο τρόπο ώστε να παραπέμπουν σε λατρευτικές τελετές, και τα φωτογραφίζει.

Ως δημιουργός που επινοεί εικόνες ο φωτογράφος τις αποτυπώνει στην πραγματικότητα δίνοντας σχήμα, μορφή και νόημα σε αυτό που παρουσιάζει. Ανασυνθέτει την πραγματικότητα και «τοποθετεί τη φωτογραφία σε διάλογο με μορφές τέχνης, όπως τη γλυπτική, την περιβαλλοντική τέχνη, το θέατρο, τον κινηματογράφο και την τέχνη του βίντεο»⁴¹.

1.2.2 Η σκηνοθεσία της φωτογραφικής συσκευής

Αυτή η σκηνοθετική πρακτική περιλαμβάνει τις πιθανές επιλογές που μπορεί να κάνει ο φωτογράφος – επιλογές οι οποίες αντιβαίνουν στις προγραμματισμένες λειτουργίες της φωτογραφικής μηχανής από τον κατασκευαστή της. Ο φωτογράφος-ανιχνευτής εικόνων προσπαθεί να ακολουθεί κατά γράμμα τις εργοστασιακές οδηγίες λειτουργίας της φωτογραφικής μηχανής, προκειμένου να γίνει, σύμφωνα με τον Vilém Flusser, λειτουργός της συσκευής του, ενώ ο φωτογράφος-επινοητής εικόνων «διερευνά τις παρεκκλίνουσες, δυσλειτουργικές δυνατότητές της»⁴².

Τη δεκαετία του 1980 ο Andreas Müller-Pohle, βασιζόμενος στο θεωρητικό έργο του Vilém Flusser με τίτλο *Προς μία Φιλοσοφία της Φωτογραφίας*, δημοσίευσε στο περιοδικό *European Photography* άρθρο με τίτλο «Visualism» στο οποίο διατυπώνει τη θεωρία του *Βιζουαλισμού*, της παράβασης δηλαδή της συμβατικής λειτουργίας της φωτογραφικής μηχανής. Ο Βιζουαλισμός αποτελεί έκφραση της ανάγκης της φωτογραφίας να απαγκιστρωθεί από τον καθαρά απεικονιστικό της χαρακτήρα προτείνοντας αντίθετα την εξερεύνηση του οπτικού κόσμου μέσω της φωτογραφικής μηχανής. Εφάρμοσε τη θεωρία του στη φωτογραφική ενότητα με τίτλο *Transformance* (1979-1982), στην οποία φωτογραφίζει εν κινήσει και χωρίς να κοιτάζει από το σκόπευτρο της μηχανής, με

⁴⁰ Ηρακλής Παπαϊωάννου, «Παραμύθια αντικειμένων», στο Νατάσσα Μαρκίδου, *Κατασκευές*, Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, Αθήνα, 2008, σελ. 9.

⁴¹ Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015, σελ. 135.

⁴² Andreas Müller-Pohle «The Photographic Dimension», <http://muellerpohle.net/texts/the-photographic-dimension/>, (πρόσβαση 12/04/2023).

αποτέλεσμα αυτή η τυχαία φωτογραφική πράξη να καταγράφει την κίνηση του φωτογράφου μέσα στο χώρο. Ήταν ένα εννοιολογικό εγχείρημα αναζήτησης απροσδόκητων οπτικών πληροφοριών, έξω από το πλαίσιο μιας ελεγχόμενης φωτογραφικής λήψης⁴³.

1.2.3 Η σκηνοθεσία του φωτός

Η σκηνοθεσία του φωτός αναφέρεται στη δημιουργία «αυτόνομων γεγονότων με τη χρήση φωτός: το φως όχι ως μέσο, αλλά ως μήνυμα, συμπεριλαμβανομένων τύπων ακτινοβολίας που βρίσκονται έξω από το ορατό φάσμα όπως υπέρυθρες, υπεριώδεις, ακτίνες Χ, καθώς και ολογραφία»⁴⁴. Διαφορετικές φωτιστικές πηγές χρησιμοποιούνται ως οπτικά στοιχεία της εικόνας, επικοινωνώντας κάποιο μήνυμα. Παράδειγμα της εν λόγω πρακτικής αποτελεί η σειρά αυτοπορτρέτων της Ελένης Μαλιγκούρα με τίτλο *Σταδιακή Κατάργηση ή Αλλεπάλληλες Αποδράσεις* (1993) όπου χρησιμοποιεί πολύ δυνατό φλας πολύ κοντά στο πρόσωπό της προκειμένου να εξαφανίσει τα χαρακτηριστικά του (εικόνα 8).



Ελένη Μαλιγκούρα, από τη σειρά *Σταδιακή Κατάργηση ή Αλλεπάλληλες Αποδράσεις*, 1993

Εικόνα 8

1.2.4 Αυτοφωτογράφιση

Την πρακτική αυτή τη συναντάμε από τα πρώτα κίχλας χρόνια της ιστορίας της φωτογραφίας. Ένα από τα πιο γνωστά έργα αυτοφωτογράφισης είναι το έργο του Hippolyte Bayard με τίτλο *Self-Portrait as a Drowned Man* (1840) (εικόνα 9).

⁴³ Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015, σελ. 133.

⁴⁴ Andreas Müller-Pohle «The Photographic Dimension», <http://muellerpohle.net/texts/the-photographic-dimension/>, (πρόσβαση 12/04/2023).



Hippolyte Bayard, *Self-Portrait as a Drowned Man*, 1840

Εικόνα 9

Η αυτοφωτογράφιση ως σκηνοθετική πρακτική χρησιμοποιείται προκειμένου ο/η φωτογράφος να σχολιάσει τα κοινωνικά στερεότυπα και τις κοινωνικές ταυτότητες. Ο φωτογράφος χρησιμοποιεί το σώμα του για να γνωρίσει καλύτερα τον εαυτό του, να εξερευνήσει την ταυτότητά του και να εξωτερικεύσει καταστάσεις του ψυχισμού του, επιχειρώντας να δώσει διάφορες ερμηνείες. Η Ελένη Μαλιγκούρα στη σειρά αυτοπορτρέτων με τίτλο *Σταδιακή Κατάργηση ή Αλληπάλληλες Αποδράσεις* (1993), σχολιάζει κριτικά τη σχέση φωτογράφου και φωτογραφιζόμενου όταν αυτοί οι δύο ρόλοι εκτελούνται από το ίδιο πρόσωπο⁴⁵.

Όπως αναφέρει η ίδια στο βιβλίο της με τίτλο *Σταδιακή Κατάργηση ή Αλληπάλληλες Αποδράσεις*:

ο φωτογράφος θέλει να παγιώσει τη στιγμή, φτιάχνοντας μια εικόνα αισθητική, αντιληπτή σαν τέτοια, χρησιμοποιώντας όλα τα φωτογραφικά στοιχεία, φως και σκοτάδι, χρώμα και κάδρο και τεχνικές λήψης διάφορες. [...] ο φωτογράφος είναι αυτός που θέτει τους όρους, έχοντας σκοπό να φτιάξει μια εικόνα αξέχαστη, μοναδική, τέλεια. Ο φωτογραφιζόμενος θέλει μια εικόνα για την αιωνιότητα, για τη συντήρηση της μνήμης και δεν γνωρίζει ότι για να καταστείς θάνατος, θα πρέπει να έχεις πεθάνει πρώτα. Ακόμα είναι περίεργος να δει την εικόνα του, να δει τον εαυτό του απέναντι, αποκομμένο, ανεξάρτητο, αυτάρκη, πάνω σε ένα φωτογραφικό χαρτί· μια δόση φιλαρέσκειας που υποβόσκει. Όμως ταυτόχρονα μια αίσθηση

⁴⁵ Ελένη Μαλιγκούρα, *Σταδιακή Κατάργηση ή Αλληπάλληλες Αποδράσεις*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 1993, χωρίς σελιδοποίηση.

ανησυχίας συνυπάρχει. Ο Άλλος σου κλέβει την εικόνα σου, τη χρησιμοποιεί ερήμην σου, ένας μικρός βιασμός συντελείται. Η σχέση γίνεται άλλοτε ερωτική, άλλοτε ανταγωνιστική. Κι ακόμα, μια αίσθηση θανάτου, η πεθαμένη σου στιγμή, εκεί, απέναντι, πάνω στο φωτογραφικό χαρτί. [...] Η Polaroid είναι το φρέσκο πτώμα του χρόνου σου, του εαυτού σου. Μια εμπειρία θανάτου και αιωνιότητας ταυτόχρονα, η φωτογράφιση⁴⁶.

Στα αυτοπορτρέτα της σειράς δεν διακρίνονται σχεδόν καθόλου τα χαρακτηριστικά του προσώπου το οποίο σχεδόν ρευστοποιημένο και εξαύλωμένο, με δυσδιάκριτα όρια, μοιάζει να αιωρείται (εικόνα 10).



Ελένη Μαλιγκούρα, από τη σειρά *Σταδιακή Κατάργηση ή Αλλεπάλληλες Απόδρασεις*, 1993

Εικόνα 10

Η κατάργηση και η απόδραση είναι δύο λέξεις με διαφορετικό νόημα που στη συγκεκριμένη σειρά όμως καταλήγουν στο ίδιο αποτέλεσμα:

κατάργηση λοιπόν είναι η λέξη του τίτλου που ανήκει στο Φωτογράφο, λέξη ενεργητική, δραστική, θανατηφόρα. Κατάργηση όμως ποιού πράγματος; Κατάργηση της εικόνας· του προσώπου· της εικόνας του προσώπου. Και απόδραση από τι; Από την εικόνα που παγιώνει, από τη δική μου εικόνα και από την εικόνα των άλλων για μένα και ακόμα, απόδραση εντός μου. Απόδραση από την αληθοφανή όψη των πραγμάτων, από την εικόνα που υποδύεται την

⁴⁶ Ο.π.

πραγματικότητα. Είναι αυτή λοιπόν η λέξη του Φωτογραφιζόμενου, μια λέξη σχεδόν παθητική που φαινομενικά δεν επιφέρει τις αλλαγές των πραγμάτων⁴⁷.

Στις εικόνες της διακρίνεται έντονα η παρουσία του θανάτου με τρόπο συμβολικό. Το έντονο φως στο πρόσωπο είναι συμβολικό και προσδίδει μυστήριο. Οι εικόνες της κινούνται ανάμεσα στον κόσμο του φωτός και τον κόσμο του σκότους (εικόνα 11).



Ελένη Μαλιγκούρα, από τη σειρά *Σταδιακή Κατάργηση ή Αλληπάλληλες Αποδράσεις*, 1993

Εικόνα 11

Ενώ το σκοτάδι την καταπίνει και την καταργεί, ταυτόχρονα το φως τη διαλύει και την εξαυλώνει. Πασχίζει να αναδυθεί από το σκοτάδι και να αποκτήσει πρόσωπο. Το φως όμως διασπά το πρόσωπό της, το διαλύει, το κάνει κι αυτό φως. Αυτούς τους δύο κόσμους τους αγαπά και τους αφήνει να υπάρξουν χωρίς να επιζητά τον έλεγχό τους⁴⁸.

Σε μεταγενέστερη σειρά αυτοπορτρέτων της που πραγματοποίησε, με τίτλο *Self-portrait* (2006), την απασχολεί ο ορισμός του αυτοπορτρέτου και η εικόνα του εαυτού· ποια είναι πραγματικά αυτή η εικόνα και πώς ορίζεται (εικόνα 12).

⁴⁷ Ο.π.

⁴⁸ Ο.π.



Ελένη Μαλιγκούρα, από τη σειρά *Self-Portrait*, 2006

Εικόνα 12

Η δεκαετία του 1980 αποτελεί ορόσημο στην ερμηνεία του εαυτού· πλέον συνδυάζεται με σύγχρονα μέσα και εκφραστικές πρακτικές, όπως ο κινηματογράφος, οι εγκαταστάσεις, οι επιτελεστικές πρακτικές (performance) και η body art, αποκτώντας νέο, πολυδιάστατο χαρακτήρα. Παράλληλα, παρατηρούμε μία αυξανόμενη τάση δημιουργίας γυμνών αυτοπορτρέτων τα οποία δεν παρουσιάζουν το γυμνό σώμα με τρόπο εξιδανικευμένο και θελκτικό, αλλά όπως είναι στην πραγματικότητα με εμφανή τα σημάδια του χρόνου πάνω του⁴⁹. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Κώστας Ιωαννίδης στο κείμενό του με τίτλο «Το σώμα ως γλυπτό», «το σώμα ως ύπαρξη ευάλωτη, πάσχουσα, συχνά παραμορφωμένη ή κατακερματισμένη, δηλαδή τελικά βιωμένη»⁵⁰.

Καλλιτέχνες όπως ο Arno Rafael Minkinen και ο Dieter Appelt τοποθετούν το σώμα τους μέσα στη φύση γυμνό και το σκηνοθετούν με τη χρήση επιτελεστικών πρακτικών, προσδίδοντας στις φωτογραφίες τους σουρεαλιστικό χαρακτήρα. Η Marlo Broekmans, δημιουργεί ονειρικές μυθοπλασίες σε εσωτερικούς χώρους· παίζοντας με τη σκιά, το φως, τη διπλή έκθεση και τη χρήση κατόπτρων, παραπέμπει σε βαθύτερες ψυχολογικές καταστάσεις⁵¹.

Ο Μανώλης Σκούφιας στη σειρά του με τίτλο *Land-e-scapes* (1989), σχολιάζει τη σχέση τοπίου και σώματος φωτογραφίζοντας τοπία στα οποία εντάσσει κομμάτια του σώματός

⁴⁹ Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015, σελ. 123.

⁵⁰ Κώστας Ιωαννίδης, «Το σώμα ως γλυπτό», στο *Σύγχρονη Ελληνική Φωτογραφία: Ένας Αιώνας σε Τριάντα Χρόνια*, Futura, Αθήνα, 2008, σελ. 23.

⁵¹ Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015, σσ. 125-126.

του με την πρακτική της αυτοφωτογράφισης, με αποτέλεσμα «να σωματοποιείται αμετάκλητα η όραση»⁵² (εικόνα 13).



Μανώλης Σκούφιας, από τη σειρά *Land-e-scapes*, 1989

Εικόνα 13

Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις φωτογράφων οι οποίοι χρησιμοποίησαν τη φωτογραφία για να εκφράσουν και να αντιμετωπίσουν τις ασθένειές τους, ψυχικές ή μη. Στις περιπτώσεις αυτές «η σκηνοθεσία του εαυτού έχει ως άλλο στόχο να λειτουργήσει και ως ίαση (φωτογραφική θεραπεία)»⁵³. Η Jo Spence ήταν η πρώτη που φωτογράφησε τον εαυτό της κατά τη διάρκεια μιας ασθένειας, την περίοδο 1982 - 1987. Επίσης, η Sam Taylor-Wood χρησιμοποιεί την αυτοφωτογράφιση δημιουργώντας αυτοπορτρέτα (πραγματικά ή αλληγορικά) με στόχο να σχολιάσει την περιπέτεια που είχε με τον καρκίνο σε δύο διαφορετικές περιόδους στη ζωή της⁵⁴.

Τέλος, θα πρέπει να αναφερθεί ότι σε περιόδους εγκλεισμού (όπως στην περίπτωση της πανδημίας της Covid-19) το αυτοπορτρέτο λειτούργησε λυτρωτικά για κάποιους ανθρώπους οι οποίοι βρήκαν διέξοδο φωτογραφίζοντας τον εαυτό τους και εξωτερικεύοντας με αυτόν τον τρόπο τις φοβίες που τους προξενούσε η συνθήκη της πανδημίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η δουλειά της Χαράς Σκλήκα με τίτλο *The grass is greener on the other side* (2020) που δημιουργήθηκε κατά τη διάρκεια του πρώτου περιορισμού κυκλοφορίας της πανδημίας Covid-19 (εικόνα 14).

⁵² Κώστας Ιωαννίδης, *Σύγχρονη Ελληνική Φωτογραφία: Ένας Αιώνας σε Τριάντα Χρόνια*, Futura, Αθήνα, 2008, σελ. 230.

⁵³ Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015, σελ.127.

⁵⁴ Ο.π., σσ. 127-128.



Χαρά Σκλήκα, από τη σειρά *The grass is greener on the other side*, 2020

Εικόνα 14

1.2.5 Η Σκηνοθεσία της ίδιας της εικόνας

Τέλος, σημαντική είναι η σκηνοθεσία της ίδιας της εικόνας, δηλαδή η τοποθέτησή της σε μία μετα-δομή. Με τον όρο μετα-δομή εννοούμε ότι η εικόνα πλέον αποκτά συλλογικό χαρακτήρα «τοποθετείται σε ένα πλαίσιο με άλλες εικόνες (ως σειρά, ακολουθία, tableau)»⁵⁵.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο τρόπος τοποθέτησης φωτογραφικών εικόνων σε ένα πλέγμα. Ο συγκεκριμένος τρόπος παρουσίασης έχει υιοθετηθεί από την επιστήμη ως μέθοδος καταγραφής και ταξινόμησης ευρημάτων, από τα μουσεία στα οποία όμοια αντικείμενα τοποθετούνται μαζί, και τη διαφήμιση, για τη δημιουργία διαφημιστικών καταλόγων προϊόντων⁵⁶. Οι εικόνες αυτές μπορεί να είναι εικόνες που έχει δημιουργήσει ο ίδιος ο καλλιτέχνης ή μπορεί να είναι εικόνες που ανήκουν σε άλλον καλλιτέχνη αλλά τις οικειοποιείται με σκοπό την περαιτέρω επεξεργασία του υλικού και την ένταξή τους σε διαφορετικό εννοιολογικό πλαίσιο⁵⁷.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σειρά του Κωστή Αντωνιάδη με τίτλο *Photo-Set* (1988). Πρόκειται για μία μικρή σειρά η οποία αποτελείται από τέσσερα έργα – *Περίπατος*, *Ευλάβεια και Φιλανθρωπία*, *Επίσκεψη* και *Κουτσομπολιό* – «καθένα από τα οποία παρουσίαζε σε έξι στοίχους ένα πλέγμα ογδόντα περίπου συνολικά ανθρώπων, ενώ εκτελούν στερεότυπα κοινωνικά τυπικά», αναφέρει ο Ηρακλής Παπαϊωάννου στο

⁵⁵ Andreas Müller-Pohle «The Photographic Dimension», <http://muellerpohle.net/texts/the-photographic-dimension/>, (πρόσβαση 12/04/2023).

⁵⁶ Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015, σελ.140.

⁵⁷ Ο.π., σελ. 141.

εισαγωγικό κείμενο του φωτογραφικού λευκώματος με τίτλο *Χρησιμοποιημένες Φωτογραφίες*⁵⁸.

Δύο ακόμα μορφές παρουσίασης είναι αυτές που συζητήθηκαν ήδη στην Εισαγωγή: Η ακολουθία (sequence) και η φωτοϊστορία, σύμφωνα με τις οποίες ένα σύνολο εικόνων τοποθετημένες γραμμικά, κάθετα ή οριζόντια, λειτουργούν συνεκτικά ως ένα αυτοτελές έργο.

⁵⁸ Ηρακλής Παπαϊωάννου, «Μυστικά, ψέματα και φωτογραφίες» στο Κωστής Αντωνιάδης, *Χρησιμοποιημένες Φωτογραφίες*, Μουσείο Μπενάκη, 2013, σελ. 9.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ: Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1980

Στο κεφάλαιο αυτό περιγράφεται το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννήθηκε και αναπτύχθηκε η σκηνοθετημένη φωτογραφία τη δεκαετία του '80, τόσο στην Ελλάδα όσο στην Ευρώπη και την Αμερική. Βασικό χαρακτηριστικό αυτής της περιόδου αποτελεί η εξάπλωση της σκηνοθετημένης φωτογραφίας ως απόρροια της ανάγκης των φωτογράφων να εκφράσουν μέσω της φωτογραφίας κάτι περισσότερο σύνθετο από την απλή απεικόνιση της πραγματικότητας – που επέβαλε η *καθαρή φωτογραφία* του Μοντερνισμού⁵⁹.

Εικαστικοί καλλιτέχνες, τη συγκεκριμένη περίοδο, ελκύονται από τη φωτογραφία και τη χρησιμοποιούν ως μέσο δημιουργίας⁶⁰. Ο τρόπος με τον οποίο την συμπεριέλαβαν στα έργα τους συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό στην εισαγωγή της σε χώρους τέχνης (γκαλερί και μουσεία).

Αυτό που έφερε εντέλει τη φωτογραφία στο προσκήνιο της τέχνης, αναφέρει ο Κωστής Αντωνιάδης, «ήταν όλα όσα οι φωτογράφοι από την ανακάλυψη της φωτογραφίας μέχρι τότε θεωρούσαν ελλείψεις ή ατέλειες και προσπαθούσαν να αποκρύψουν. Η ευτέλεια του υλικού της, για παράδειγμα, ήταν αυτό που οδήγησε τους εννοιολογικούς καλλιτέχνες στο να τη χρησιμοποιήσουν»⁶¹.

Αποτέλεσμα αυτής της νέας σχέσης των εικαστικών καλλιτεχνών με τη φωτογραφία ήταν η παροδική δημιουργία μιας αντιπαράθεσης ανάμεσα στη «φωτογραφία των φωτογράφων» και τη «φωτογραφία των καλλιτεχνών»⁶². Σε αντίθεση με ότι συνέβαινε στην Αμερική, που η φωτογραφία ήταν περισσότερο εξελιγμένη σε θεσμικό επίπεδο (μουσεία, συλλογές, εκπαίδευση, εκδόσεις)⁶³, στην Ευρώπη (συμπεριλαμβανομένης και της Ελλάδας) τη δεκαετία του '80, η αξιολόγηση της φωτογραφίας ως μορφή τέχνης ήταν ασαφής· υπήρχε διαφορετική αντιμετώπιση ως προς τον τρόπο που εκπρόσωποι της τέχνης (κριτικοί τέχνης, μουσεία και γκαλερί) αξιολογούσαν τα έργα που προέρχονταν από αμιγώς

⁵⁹ Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015, σελ.98.

⁶⁰ Ο.π.

⁶¹ Κωστής Αντωνιάδης, «Από τη Φωτογραφία των Φωτογράφων στη Φωτογραφία των Καλλιτεχνών», διάλεξη σε ημερίδα στο Γαλλικό Ινστιτούτο τον Φεβρουάριο του 1994 στο πλαίσιο των εκδηλώσεων της *Φωτογραφικής Συγκυρίας*, από το προσωπικό αρχείο του Κωστή Αντωνιάδη, αναφορά στο βιβλίο Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015, σελ. 107.

⁶² Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015, σελ.107.

⁶³ Ο.π.

φωτογράφους σε σχέση με τα αντίστοιχα των εικαστικών καλλιτεχνών⁶⁴. Η αντίληψη που επικρατούσε τη συγκεκριμένη περίοδο για τη φωτογραφία ήταν ότι για να μπορεί η φωτογραφία να είναι τέχνη θα πρέπει να τη διαχειρίζεται ένας εικαστικός καλλιτέχνης⁶⁵.

Ιδιαίτερα καθοριστικό ρόλο στην περαιτέρω ανάπτυξη και καθιέρωση της καλλιτεχνικής φωτογραφίας τη δεκαετία του '80, τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Ελλάδα, διαδραμάτισαν οι περιοδικές εκδόσεις καθώς και τα διάφορα φωτογραφικά φεστιβάλ που ιδρύθηκαν τη συγκεκριμένη περίοδο⁶⁶.

2.1 Ιστορικό πλαίσιο στην Ευρώπη και την Αμερική

Στην Ευρώπη παρατηρείται έντονη εκδοτική δραστηριότητα· ήδη στη Γαλλία από το 1975 κυκλοφορεί το πρώτο περιοδικό για τη φωτογραφία με τίτλο *Contrejour* από τον εκδότη Claude Nori. Περιοδικά όπως το γερμανικό *European Photography* (1980-), το ισπανικό *PhotoVision* (1981-01), το ολλανδικό *Perspectief* (1981-93), το αυστριακό *Camera Austria* (1980-) και τα γαλλικά *Les Cahiers de la Photographie* (1980-1990) και *La Recherche Photographique* (1986-97) κατέγραφαν και διαμόρφωναν τα φωτογραφικά δρώμενα της εποχής. Στις σελίδες τους δημοσιεύονταν φωτογραφικά έργα (portfolio) πλαισιωμένα από κείμενα. Με τον τρόπο αυτό τεκμηριώναν τα έργα, ενώ παράλληλα καθόριζαν τις τάσεις της εποχής⁶⁷.

Όπως αναφέρθηκε ήδη, τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο η αμερικανική φωτογραφία θεσμικά ήταν περισσότερο ανεπτυγμένη σε σχέση με την ευρωπαϊκή· ήδη από τη δεκαετία του '60 υπήρχε ένα ευρύ δίκτυο εκδόσεων, χώρων διανομής και παρουσίασης, καθώς και εκπαιδευτικών ιδρυμάτων τα οποία είχαν ήδη εντάξει τη φωτογραφία στο πρόγραμμα σπουδών τους. Επίσης, σημαντική ήταν η επίδραση της *Ιστορίας της Φωτογραφίας* του Beaumont Newhall⁶⁸, η οποία επηρέασε όλες τις χώρες της Ευρώπης. Οι φωτογράφοι

⁶⁴ Ό.π.

⁶⁵ Αντίθετα με τη ζωγραφική, ένα «πεδίο καθαρά προσωπικής έκφρασης» ή κάποια εκφραστική ταυτότητα (δηλαδή το προσωπικό ύφος του καλλιτέχνη) ήταν αδύνατον να οριοθετηθεί και ακόμη πιο δύσκολο να προσδιοριστεί για τη Φωτογραφία ως μέσο. Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015, σελ. 109.

⁶⁶ Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015, σελ. 102.

⁶⁷ Ό.π., σελ. 99.

⁶⁸ Αμερικανός συγγραφέας και διευθυντής του τμήματος φωτογραφίας του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (1940). «Η *Ιστορία της Φωτογραφίας* του Newhall κυκλοφόρησε στη Γαλλία το 1967 σε αναθεωρημένη έκδοση με πιο εκτεταμένη αναφορά στη γαλλική φωτογραφία [...] Σύμφωνα με τον Jean Kempf, [...] αποτέλεσε το πρώτο διαθέσιμο εργαλείο για την προσέγγιση της φωτογραφίας με ιστορική προοπτική και καλλιέργησε τη γαλλική σκέψη για τη φωτογραφία καθιερώνοντας έναν κανόνα, μια κατηγοριοποίηση και όρους για συγκεκριμένες φωτογραφικές πρακτικές και είδη, όπως για παράδειγμα το ντοκουμέντο». Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015, σελ. 112.

στην Ευρώπη συνειδητοποίησαν ότι μπορούσαν οι ίδιοι να διακινήσουν το φωτογραφικό τους έργο, όπως αντίστοιχα έκαναν και οι συνάδελφοί τους στην Αμερική. Κατάλαβαν ότι με αυτόν τον τρόπο θα μπορούσαν να προωθήσουν την εθνική φωτογραφική τους παραγωγή⁶⁹.

2.2 Ιστορικό πλαίσιο στην Ελλάδα

Ο Κωστής Αντωνιάδης, στο κείμενο που έγραψε για το *The History of European Photography 1970-2000*, καταθέτει ορισμένες παρατηρήσεις για το ιστορικό πλαίσιο στην Ελλάδα τη δεκαετία του '80· χρονική περίοδο την οποία ανέπτυξε ιδιαίτερα αναλυτικά. Στη συνέχεια παρατίθενται στοιχεία τα οποία λήφθηκαν από τη συγκεκριμένη πηγή. Η φωτογραφία στην Ελλάδα, όπως και σε άλλες χώρες της Ευρώπης, κατέγραψε μία αξιοσημείωτη πορεία τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Τη συγκεκριμένη περίοδο κέρδισε την αυτονομία της και «καθόρισε το είδος της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αναπτύσσοντας ιδρύματα που υποστήριξαν το έργο των φωτογράφων»⁷⁰. Η ανάγκη και επιθυμία των φωτογράφων να αποκτήσουν ένα ξεχωριστό φωτογραφικό ύφος το οποίο θα ήταν αναγνωρίσιμο και αντιπροσωπευτικό της θέσης τους ως προς τη φωτογραφία και την πραγματικότητα, οδήγησε σε αυτή την εξέλιξη. Το έργο των Ευρωπαίων φωτογράφων ανέδειξε ιδιαίτερες τάσεις των οποίων η εκφραστική ταυτότητα δεν περιοριζόταν στα όρια του εθνικού χαρακτήρα. Η επιλογή των θεμάτων τους αλλά και ο τρόπος που τα προσέγγιζαν φωτογραφικά, διαμόρφωσε συγκεκριμένα φωτογραφικά παραδείγματα. Στην Ελλάδα αντίθετα, η έλλειψη φωτογραφικής παράδοσης από τη μία πλευρά και η μη συγκρότηση ενός συγκεκριμένου είδους φωτογραφίας από την άλλη, δεν βοήθησαν τη δημιουργία και ανάπτυξη συγκεκριμένων φωτογραφικών τάσεων, όπως έγινε για παράδειγμα στη Γαλλία με τη φωτογραφία δρόμου ή στην Ισπανία και την Ολλανδία με τη σκηνοθετημένη φωτογραφία. Οι παράγοντες αυτοί, καθώς και η έλλειψη φωτογραφικών θεσμών, εξηγούν την καθυστέρηση ανάπτυξης της φωτογραφίας στην Ελλάδα. Κυρίως όμως από το τέλος της δεκαετίας του '50 και μέχρι το τέλος της δεκαετίας του '70, υπήρξε ένα κενό το οποίο αφορούσε τόσο στην καλλιτεχνική φωτογραφική παραγωγή όσο και στην απουσία προβολής του έργου φωτογράφων, όπως η Βούλα Παπαϊωάννου, ο

⁶⁹ Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015, σσ. 111-113.

⁷⁰ Κωστής Αντωνιάδης, «Greek Photography», στο *The History of European Photography 1970-2000*, (επιμ.) Václav Macek, Central European House of Photography, Fotofo, Bratislava and Eyes on-Month of Photography Vienna, supported by the Department for Cultural Affairs of the City of Vienna, Slovak Republic, 2016, σελ. 336.

Δημήτρης Χαρισιάδης, ο Κώστας Μπαλάφας ή ο Σπύρος Μελετζής, οι οποίοι κατέγραψαν με ιδιαίτερο και μοναδικό τρόπο την μεταπολεμική περίοδο στην Ελλάδα⁷¹.

Ο Γιάννης Σταθάτος, ο οποίος μελέτησε την ελληνική φωτογραφία από το 1975 μέχρι το 1995, στο κείμενό του που πλαισίωσε την έκθεση *Εικόνα και Είδωλο* (1997), αναφέρεται σε αυτή την ιστορική περίοδο της ελληνικής φωτογραφίας. Ονομάζει *Νέα Ελληνική Φωτογραφία* τη ριζική ανανέωση που επήλθε στο χώρο της φωτογραφίας· με τον τρόπο αυτό θέλει να χαρακτηρίσει «περισσότερο ένα κίνημα παρά κάτι που θα μπορούσε να θεωρηθεί «σχολή» με την έννοια του αμοιβαίου καλλιτεχνικού προγράμματος»⁷².

Ο Γιάννης Σταθάτος, διευκρινίζει για τη Νέα Ελληνική Φωτογραφία:

Αυτονόητο είναι πως η Νέα Ελληνική Φωτογραφία δεν υπήρξε ποτέ μονολιθικό καλλιτεχνικό κίνημα, πόσο μάλλον «σχολή» με κοινά αισθητικά γνωρίσματα· ούτε φιλοδόξησε ποτέ να επιβάλλει ένα και μοναδικό είδος φωτογραφίας. Αυτό που από την πρώτη στιγμή ένωνε τους φωτογράφους [...] και που αποτελούσε σαφή τομή με το παρελθόν, ήταν η αντιμετώπιση του φωτογραφικού μέσου ως ανεξάρτητου αντικειμένου διατριβής και μελέτης, η σημασία του οποίου τονιζόταν ιδιαίτερα από τις σύγχρονες θεωρητικές προσεγγίσεις στις εικαστικές τέχνες: [...] η φωτογραφική εικόνα είναι πολυσύνθετο κατασκεύασμα, η δομή του οποίου μπορεί να μελετηθεί μέσα από πολλές θεωρήσεις, από την κοινωνιολογία έως τη σημειολογία⁷³.

Ο Κωστής Αντωνιάδης αναφέρει ότι από το 1985 τα όρια της σκηνοθετημένης φωτογραφίας άρχισαν να διευρύνονται. «Οι φωτογράφοι άρχισαν να αποστασιοποιούνται από την αυστηρή τήρηση των κανόνων⁷⁴ της καθαρής (straight) φωτογραφίας» και «έστρεψαν το ενδιαφέρον τους στη μορφή της αναπαράστασης και στο νόημα που προκύπτει από αυτή»⁷⁵.

⁷¹ Ο.π. σσ. 336-337.

⁷² Γιάννης Σταθάτος (επιμ.), *Εικόνα και Είδωλο*, σελ. 7, <https://www.stathatos.net/sites/default/files/texts/257.eikona-kai-eidolo-i-nea-elliniki-fotografia-1975-1995.stathatos.net.1515040423.pdf>, (πρόσβαση 17/05/2023).

⁷³ Ο.π., σελ. 16.

⁷⁴ Οι κανόνες που διέπουν την καθαρή φωτογραφία είναι η απλή και άμεση καταγραφή της πραγματικότητας με οξύτητα και τρόπο αντικειμενικό (όπως το ντοκουμέντο), χωρίς επεξεργασία. Στην καθαρή φωτογραφία το θέμα αποσπάται αυτούσιο από την πραγματικότητα. Ο Paul Strand δημοσίευσε το άρθρο "Photography," στο περιοδικό *Seven Arts Chronicle*, 2 (August 1917), και στο *Camera Work: A Photographic Quarterly*, 1917, p. 3, <https://doi.org/10.11588/diglit.31462#0007>, (πρόσβαση 30/08/2023).

⁷⁵ Κωστής Αντωνιάδης, «Greek Photography», στο *The History of European Photography 1970-2000*, (επιμ.) Václav Macek, Central European House of Photography, Fotofo, Bratislava and Eyes on-Month of Photography Vienna, supported by the Department for Cultural Affairs of the City of Vienna, Slovak Republic, 2016, σελ. 345.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΕΠΙΡΡΟΕΣ

Στο κεφάλαιο αυτό παρατίθενται συνοπτικά οι ψυχαναλυτικές θεωρίες για τα όνειρα και τις μάσκες καθώς και τα έργα δημιουργών από τη μοντέρνα ζωγραφική και τη φωτογραφία που επηρέασαν το φωτογραφικό έργο της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Ειδικότερα, ως προς το θέμα του ονείρου γίνεται αναφορά στο έργο του Στέφανου Πάσχου, και για το συμβολισμό της μάσκας στο έργο του Τάσου Βρεττού.

Αυτά τα έργα εντάσσονται στο ιστορικό πλαίσιο της Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας σημειώνοντας πως το έργο με τίτλο *Meta - Plasis* (1979 - 1989) του Στέφανου Πάσχου είναι το πρώτο στο οποίο ο δημιουργός του χρησιμοποίησε ενδυμασίες και σκηνοθέτησε μοντέλα στο φυσικό περιβάλλον για την εικονογράφηση μιας φωτοϊστορίας με έντονα συμβολικό χαρακτήρα (εικόνα 15).



Στέφανος Πάσχος από τη σειρά *Meta - Plasis*, 1979 - 1989

Εικόνα 15

Στις συνθέσεις, (εικόνα 16), πρωταγωνιστεί ένας «τραυματισμένος άγγελος» που τον υποδύεται ένας νεαρός άνδρας ντυμένος στα λευκά με φτερά αγγέλου στην πλάτη. Στηρίζεται σε μία πατερίτσα ενώ σε ορισμένες εικόνες απεικονίζεται μαζί του μία γυναίκα ντυμένη άλλοτε στα μαύρα και άλλοτε στα λευκά ανάλογα με την εξέλιξη της ιστορίας.



Στέφανος Πάσχος, μέρος της σειράς *Meta - Plasis*, 1979 - 1989

Εικόνα 16

Οι λήψεις έχουν πραγματοποιηθεί σε εξωτερικό χώρο (πιθανώς στο Λαύριο), κάποιες από αυτές σε υδάτινο τοπίο όπου ο άγγελος αναπαρίσταται αναδυόμενος από τη θάλασσα. Η μεγαλόσωμη φιγούρα του άνδρα, στις περισσότερες φωτογραφίες στέκει ευθυτενής, δυνατή και κυρίαρχη ενώ δίπλα του η γυναίκα μικρόσωμη μοιάζει ευάλωτη ζητώντας την προστασία του. Ο Πάσχος χρησιμοποιεί στο έπακρο τις αντιθέσεις, την υπερβολή στη θεατρικότητα της πόζας και των εκφράσεων των προσώπων των μοντέλων του για να μας οδηγήσει σε ονειρικές σκηνές με έντονο συμβολισμό.

Ορισμένες σκηνές της φωτογραφικής σειράς που πλαισιώνει την παρούσα διπλωματική εργασία με τίτλο *Όνειρα* παραπέμπουν στο έργο *Meta - Plasis*. Ένας άνδρας αναδύεται από τη θάλασσα φορώντας εδώ μια μάσκα ζώου που έχει τη μορφή λύκου, η οποία με συμβολικό τρόπο υποδηλώνει το αίσθημα του φόβου. Η χρήση της μάσκας στη σκηνοθεσία μάς εισάγει άμεσα στο πλαίσιο ενός ονείρου όπου τα πάντα είναι ρευστά και απρόβλεπτα. Ο Carl Jung στη μελέτη του για τα όνειρα και το ασυνείδητο αναφέρεται στο «αρχέτυπο της περσόνας» που σημαίνει μάσκα και αφορά στον κοινωνικό εαυτό που το άτομο επιθυμεί να επικοινωνήσει στον περίγυρό του προκειμένου να επιβάλει μια συγκεκριμένη εικόνα ή ένα ρόλο που απορρέει από αυτή⁷⁶. Η μάσκα λειτουργεί ως σύμβολο διαθέτοντας «... μία ευρύτερη ασυνείδητη πλευρά η οποία δεν μπορεί ούτε να καθοριστεί με ακρίβεια ούτε να ερμηνευθεί πλήρως», και η σκέψη μας «οδηγείται τελικά σε ιδέες υπερβατικής φύσης, όπου η λογική μας πρέπει να υποχωρήσει»⁷⁷. Ο Φώτης Καγγελάρης προσθέτει για τη χρήση της μάσκας πως «είναι μια trance κατάσταση: κάποιος προσπαθεί είτε να μπει μέσα στις δυνάμεις αυτές που επικαλείται, ή κάνει τον

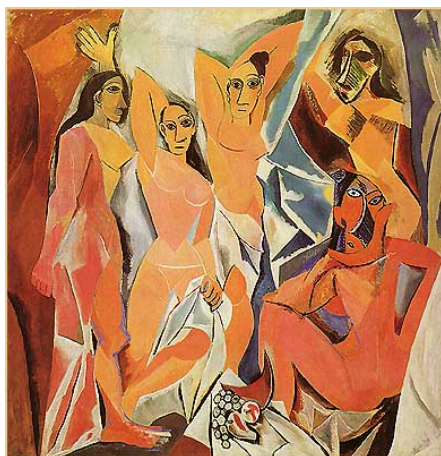
⁷⁶ «Carl Jung: Το Αρχέτυπο της Περσόνας, η κοινωνικά αποδεκτή μας μάσκα», Έντεχνη Δράση, <https://art-therapy.center/carl-jung-archetipo-persona-i-koinonika-apodekti-mas-maskal/>, (πρόσβαση 02/07/2023).

⁷⁷ Carl Gustav Jung, *Εισαγωγή στην Ερμηνεία των Ονείρων*, μετάφραση Κ. Δόλκας, Εκδόσεις Ιάμβλιχος, Αθήνα, 1997, σελ. 14.

ενδιάμεσο για να τις διώξει. Ουσιαστικά είναι με πιο πρωτόγονο τρόπο η παλιά ευχή του ανθρώπου να επιβάλλει την επιθυμία του στην πραγματικότητα»⁷⁸. Είναι εντέλει η μεταφυσική δύναμη της μάσκας που εξασφαλίζει ότι η επιθυμία του ατόμου θα επιβληθεί στη φύση.

Οι μάσκες έχουν συνήθως μορφές επιβλητικές διότι εκπροσωπούν φυσικές δυνάμεις τις οποίες καλείται να αντιμετωπίσει ο άνθρωπος. Στις αφρικανικές χώρες ειδικότερα, επικρατεί η αντίληψη ότι η μάσκα έχει τη δυνατότητα να ξορκίσει τις αρνητικές δυνάμεις. Ο ψυχαναλυτικός μηχανισμός που ορίζεται ως «ταύτιση προς τον επιτιθέμενο»⁷⁹ αναφέρεται στην ταύτιση του ατόμου, ως προς την συμπεριφορά, με αυτό το οποίο φοβάται, με αποτέλεσμα ο φόβος να εξαλείφεται.

Στον δυτικό κόσμο, η μάσκα χρησιμοποιείται συχνά στα έργα καλλιτεχνών. Στο σημείο αυτό κρίνεται αναγκαία μία εκτεταμένη αναφορά στο έργο του Pablo Picasso με τίτλο *Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν* (1907). Το έργο *Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν* απεικονίζει πέντε γυμνές ιερόδουλες των οποίων τα σώματα είναι τεθλασμένα, συγκροτημένα από γραμμές. Το βλέμμα τους είναι ιδιαίτερα σκοτεινό και βαθύ· «είναι σαν να κοιτάζει μέσα του το βλέμμα αυτό κι όχι έξω στον κόσμο, ταυτόχρονα όμως αυτό το μέσα σημαίνει και το μέσα του θεατή»⁸⁰. Χαρακτηριστικό στοιχείο του συγκεκριμένου έργου είναι οι αφρικάνικες μάσκες τις οποίες φορούν οι δύο από τις πέντε ιερόδουλες (εικόνα 17).



Pablo Picasso, *Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν*, 1907

Εικόνα 17

⁷⁸ Μαρία Παππά, «Ο Έλληνας που έχει μία από τις σημαντικότερες συλλογές με μάσκες στον κόσμο», 2018, *Lifo*, <https://www.lifo.gr/now/greece/o-ellinas-poy-ehei-mia-apo-tis-simantikoteres-syloges-me-maskes-ston-kosmo>, (πρόσβαση 30/06/2023).

⁷⁹ Ο.π.

⁸⁰ Φώτης Καγγελάρης, διάλεξη στο μάθημα «Ψυχαναλυτικές Προσεγγίσεις στην Εικόνα», Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής, 04 Μαρτίου 2022.

Η χρήση της μάσκας σημαίνει τον κατακερματισμό της μορφής στην οποία προχωράει η μοντέρνα τέχνη. Ο Picasso χρησιμοποιεί τις συγκεκριμένες μάσκες από την Gabon σαν στοιχείο νεωτερισμού της τέχνης⁸¹. «Η μάσκα εκφράζει τη διέξοδο στην τέχνη που είχε βρεθεί η τέχνη μετά τον Ιμπρεσιονισμό»⁸². Ο Picasso εισάγει στην τέχνη του την τέχνη του άλλου· μία τέχνη η οποία δεν ήταν οικεία μέχρι εκείνη την περίοδο στη δυτική κουλτούρα. Εισάγει ένα πνεύμα ανανέωσης το οποίο δεν σχετίζεται καθόλου με το ευρωπαϊκό πνεύμα έτσι όπως διαμορφωνόταν μέχρι εκείνη την περίοδο. «Οι μάσκες από την Gabon εκφράζουν εκείνο το οποίο δεν μπορεί να συλληφθεί με όρους κοινού λόγου, με όρους κοινής αντίληψης»⁸³. Είναι μορφές οι οποίες παραπέμπουν κάπου αλλού και με τις οποίες μπορεί κάποιος να επικοινωνήσει με την προϋπόθεση ότι έχει βρεθεί μέσα σε μία διάσταση τέτοια που να του επιτρέπει αυτή την επικοινωνία⁸⁴. Πρόκειται για μάσκες οι οποίες προσεγγίζουν την ανθρώπινη μορφή τόσο ώστε να μην ξενίζουν τον δυτικό θεατή. Ο Picasso επέλεξε τις συγκεκριμένες μάσκες ως αντιπροσωπευτικές εκδοχές της ανθρώπινης μορφής εισάγοντας κατ' αυτό τον τρόπο μία ετερότητα, ένα άλλο πνεύμα, που άλλαξε την τέχνη ως προς το ζήτημα της μορφής.

Με το έργο αυτό τίθεται το θέμα της «απελευθέρωσης του ενστίκτου και της επιθυμίας, της άγριας επιθυμίας έξω από τη συμβατότητα, που διακρίνει τον άνθρωπο στις δυτικές κοινωνίες»⁸⁵. Λίγα χρόνια πριν τη δημιουργία του συγκεκριμένου έργου, ο Sigmund Freud εκδίδει το βιβλίο του *Η Ερμηνεία των Ονείρων* (1900), στο οποίο μελετάται η απελευθέρωση της επιθυμίας, ενώ ταυτόχρονα «εισάγει την 'άλλη σκηνή' στο προσκήνιο: την ετερότητα, στο βλέμμα μιας κοινωνίας που αδυνατεί να δώσει εξηγήσεις με τα ως τότε εργαλεία της» (έμφαση πρωτότυπη)⁸⁶. Ο Andre Breton ισχυρίζεται ότι «οι 'Δεσποινίδες' εκφράζουν *'La menace revolutionary de l' inconscient'* ('επαναστατική απειλή του

⁸¹ Στο μουσείο του Τροκαντερό στο Παρίσι της εποχής εκείνης, οι Γάλλοι εξέθεταν ό,τι έφερναν από τις αποικίες τους και οι Παριζιάνοι επισκεπτόντουσαν το μουσείο προκειμένου να δουν αυτά τα εκθέματα τα οποία ήταν τελείως διαφορετικά από τα πρότυπα της δυτικής τέχνης. Αυτό ήταν αρκετό για τον Picasso ο οποίος τριγύριζε στο μουσείο με σκοπό να δει τι ακριβώς είναι αυτά τα αντικείμενα. Φώτης Καγγελάρης, διάλεξη στο μάθημα «Ψυχαναλυτικές Προσεγγίσεις στην Εικόνα», Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής, 04 Μαρτίου 2022.

⁸² Φώτης Καγγελάρης, διάλεξη στο μάθημα «Ψυχαναλυτικές Προσεγγίσεις στην Εικόνα», Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής, 04 Μαρτίου 2022.

⁸³ Ο.π.

⁸⁴ Οι μάσκες ήταν πάντα αντικείμενα ιερά με τρόπο τον οποίο μπορούσε να χειριστεί μόνο ο μάγος της φυλής, ο αρχηγός ή ο σαμάνος, πρόσωπα τα οποία ήταν προσδιορισμένα ως προς τη χρήση της μάσκας. Φώτης Καγγελάρης, διάλεξη στο μάθημα «Ψυχαναλυτικές Προσεγγίσεις στην Εικόνα», Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής, 04 Μαρτίου 2022.

⁸⁵ Μαρία Παππά, «Ο Έλληνας που έχει μία από τις σημαντικότερες συλλογές με μάσκες στον κόσμο», 2018, *Lifo*, <https://www.lifo.gr/now/greece/o-ellinas-poy-ehei-mia-apo-tis-simantikoter-essyilloges-me-maskes-ston-kosmo>, (πρόσβαση 30/06/2023).

⁸⁶ Φώτης Καγγελάρης, *Το Πράγμα Η Λέξη και Ο Κόσμος*, Εκδόσεις Αρμός, Αθήνα, 2017, σσ. 184-185.

ασυνείδητου'» (έμφαση πρωτότυπη)⁸⁷. Στις *Δεσποινίδες της Αβινιόν* αποτυπώνεται η ορμή του ασυνείδητου, η απειλή του άλλου, ενώ παράλληλα ο θεατής μπορεί να παρακολουθήσει «τον τρόπο που ο Freud θα αναπαριστούσε το ασυνείδητο, τις ενορμήσεις του ψυχισμού, την απόδοση με μορφές και σχήματα της 'άλλης σκηνής', ένα απόσπασμα ονείρου» (έμφαση πρωτότυπη)⁸⁸.

Στην ελληνική φωτογραφία η χρήση της μάσκας εμφανίζεται στο έργο του Τάσου Βρεττού με τίτλο *Αποκαλύψεις* (1989) (εικόνα 18). Στο έργο αυτό ο Βρεττός συνθέτει εικόνες με στοιχεία συμβολικά που προέκυψαν από τη συνεργασία του με τον σκηνογράφο Διονύση Φωτόπουλο. Έργα του Φωτόπουλου, όπως μάσκες και κοστούμια που είχε δημιουργήσει στα τέλη της δεκαετίας του '80 φωτογραφήθηκαν με μοντέλα σε παλαιά εγκαταλελειμμένα κτίρια⁸⁹. Επίσης, ορισμένες λήψεις πραγματοποιήθηκαν σε στούντιο, καθώς και σε απόκοσμα καμένα τοπία στα οποία έχουν τοποθετηθεί «γλυπτά με υλικά υπόλοιπα θεατρικών παραστάσεων»⁹⁰.



Τάσος Βρεττός, από τη σειρά *Αποκαλύψεις*, 1989

Εικόνα 18

Απώτερος σκοπός της δημιουργίας της φωτογραφικής εργασίας *Όνειρα*, που πλαισιώνει την παρούσα διπλωματική, ήταν να οπτικοποιηθούν κάποια όνειρα και να ανασυρθούν στην επιφάνεια εικόνες του ασυνείδητου. Πρόκειται για μια προσπάθεια αντιμετώπισης

⁸⁷ Ο.π., σελ.184.

⁸⁸ Ο.π., σελ.188.

⁸⁹ Όπως το πρώην εργοστάσιο ζυθοποιίας Φιξ στη λεωφόρο Συγγρού – όπου σήμερα στεγάζεται το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης – το πρώην εργοστάσιο εριουργίας στην οδό Πειραιώς όπου στεγάζεται σήμερα η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, το εργοστάσιο Φωταερίου στην οδό Πειραιώς στο Γκάζι, καθώς και σε ένα εγκαταλελειμμένο ξενοδοχείο στην Κηφισιά.

⁹⁰ Διονύσης Φωτόπουλος, *Αποκαλύψεις*, Εκδόσεις Αδάμ, Αθήνα, 1989, σελ. 33.

προσωπικών φόβων στους οποίους αποδίδεται η μορφή του λύκου γιατί είναι ένα ζώο με άγρια ένστικτα, σαρκοφάγο και έχει συνδεθεί μέσω των παραμυθιών με τον χαρακτήρα του κακού.

Ο Sigmund Freud αναφέρει ότι το περιεχόμενο του ονείρου δεν είναι κάτι αυθεντικό και πραγματικό, αλλά είναι ένα υποκατάστατο κάποιου άλλου πράγματος το οποίο είναι άγνωστο σε αυτόν που ονειρεύεται, όπως είναι «η τάση της παραδρομής, ένα υποκατάστατο στη θέση ενός πράγματος, για το οποίο ενυπάρχει στον ονειρευόμενο η γνώση, αλλά δεν του είναι προσιτή»⁹¹. Προτείνει την αλλαγή στην ορολογία και την αντικατάσταση των λέξεων κρυμμένο, μη προσιτό, μη αυθεντικό, με τη λέξη *ασυνείδητο* ή απρόσιτο στη συνείδηση του ονειρευόμενου. Στο σύνολό του το όνειρο είναι το «παραμορφωμένο υποκατάστατο» κάτι άλλου, ασυνείδητου⁹².

Ο Carl Jung, σε μία εκτεταμένη μελέτη για το ασυνείδητο στο βιβλίο του *Εισαγωγή στην Ερμηνεία των Ονείρων*, αναφέρει ότι «το ασυνείδητο συνίσταται κατά κύριο λόγο από ένα πλήθος περιεχομένων, τα οποία επισκιάζονται προσωρινά. [...] Τα εν λόγω περιεχόμενα εξακολουθούν να επηρεάζουν τις συνειδητές λειτουργίες»⁹³. Είναι η μη συνειδητή, η περιοχή του νου στην οποία καταγράφονται απωθημένες σκέψεις, ιδέες και συναισθήματα που προέρχονται συνήθως από τραυματικές εμπειρίες. Κάθε συνειδητή πράξη ή συμβάν έχει και την ασυνείδητη πλευρά του. Το ασυνείδητο μέρος ενός ψυχικού συμβάντος φτάνει στο ασυνείδητο έμμεσα και αποκαλύπτει την ασυνείδητη πλευρά του όταν είναι φορτισμένο με συναισθηματικότητα, ή όταν διαθέτει ιδιαίτερη σπουδαιότητα η οποία δεν έγινε συνειδητά αντιληπτή. Το ασυνείδητο μέρος αυτού του ψυχικού συμβάντος είναι ένα είδος μεταγενέστερης σκέψης η οποία μπορεί να αναδυθεί και να γίνει αισθητή σε δεύτερο χρόνο με τη βοήθεια της διαίσθησης ή με βαθύτερο στοχασμό. Το συμβάν μπορεί να εκδηλώσει την ασυνείδητη πλευρά του σε ένα όνειρο· το όνειρο δείχνει αυτή την πλευρά του συμβάντος μέσω «μιας συμβολικής εικόνας και όχι ως λογική σκέψη»⁹⁴. Επίσης, είναι δυνατόν να αναδυθούν από το ασυνείδητο σκέψεις και ιδέες οι οποίες δεν υπήρξαν ποτέ συνειδητές, αντίθετα είναι νέες και

αναπτύσσονται από τα σκοτεινά βάθη ως λωτός και αποτελούν σημαντικό μέρος της υποσυνείδητα αισθητής ψυχής. Αυτή η πλευρά του ασυνείδητου είναι

⁹¹ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση*, μετάφραση Λευτέρης Αναγνώστου, Εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα, 1996, σελ. 111.

⁹² Ο.π.

⁹³ Carl Gustav Jung, *Εισαγωγή στην Ερμηνεία των Ονείρων*, μετάφραση Κ. Δόλκας, Εκδόσεις Ιάμβλιχος, Αθήνα, 1997, σελ. 30.

⁹⁴ Ο.π., σσ. 15-16.

σημαντική όταν ασχολούμαστε με όνειρα. [...] Το ονειρικό υλικό δε συνίσταται υποχρεωτικά από αναμνήσεις. Μπορεί να περιλαμβάνει επίσης νέες σκέψεις που δεν είναι ακόμη συνειδητές⁹⁵.

Τα στοιχεία που άμεσα αναφέρει το όνειρο, τα προφανή, ο Freud τα αποκαλεί «έκδηλο περιεχόμενο του ονείρου»⁹⁶· είναι αυτό που εκ πρώτης όψεως φαίνεται ότι θέλει να πει το όνειρο, το οποίο πολλές φορές είναι εξωπραγματικό, παράλογο και παράδοξο. Τα κρυμμένα στοιχεία του ονείρου ο Freud τα αποκαλεί «λανθάνουσες ιδέες του ονείρου»⁹⁷· είναι αυτό που πραγματικά θέλει να πει το όνειρο. Μέσω του έκδηλου περιεχομένου του ονείρου μπορούμε να φτάσουμε στις λανθάνουσες ιδέες παρακολουθώντας τους συνειρμούς που αναδύονται. Ανάμεσα στο έκδηλο περιεχόμενο του ονείρου και τις λανθάνουσες ιδέες αναπτύσσονται διάφορες σχέσεις, όπως η σχέση «του μέρους ενός όλου, του υπαινιγμού και της παράστασης με μία εικόνα»⁹⁸, οι οποίες οδηγούν στην ερμηνεία του ονείρου. Σύμφωνα πάντα με τον Freud, μία «πάγια σχέση μεταξύ ενός ονειρικού στοιχείου και της μετάφρασής του την αποκαλούμε *συμβολική*, ενώ το ίδιο το ονειρικό στοιχείο είναι ένα *σύμβολο* της ασυνείδητης ονειρικής ιδέας»⁹⁹.

Η ουσία της συμβολικής σχέσης είναι μια παρομοίωση, αλλά όχι η οποιαδήποτε. Διαισθανόμαστε ότι αυτή η παρομοίωση έχει μια ιδιαίτερη ρίζα, αλλά δεν μπορούμε να πούμε σε τι συνίσταται αυτή η ρίζα από την οποία εξαρτάται. Στο όνειρο δεν εμφανίζεται ως σύμβολο καθετί με το οποίο μπορούμε να παρομοιάσουμε ένα αντικείμενο ή μια διαδικασία. Από την άλλη μεριά ούτε το όνειρο παριστάνει τα πάντα με σύμβολα, αλλά μόνον ορισμένα στοιχεία από τις λανθάνουσες ιδέες¹⁰⁰.

⁹⁵ Ό.π. σσ.32-33.

⁹⁶ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση*, μετάφραση Λευτέρης Αναγνώστου, Εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα, 1996, σελ. 117.

⁹⁷ Ό.π.

⁹⁸ Ό.π., σελ. 146.

⁹⁹ Ό.π.

¹⁰⁰ Ό.π. σσ. 148-149.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ

Σε μικρή ηλικία, επηρεασμένη από τα παραμύθια και τις ιστορίες που άκουγα από τους μεγαλύτερους ή που διάβαζα μόνη μου, έβλεπα συχνά στον ύπνο μου εφιάλτες. Σχεδόν πάντα ήταν ο ίδιος εφιάλτης, η φιγούρα ενός τρομακτικού πλάσματος το οποίο πρωταγωνιστούσε σε κάποια ιστορία κινουμένων σχεδίων που έβλεπα σε view master. Πάντα διστάζω, δευτερόλεπτα πριν, ότι θα εμφανιστεί στο όνειρο και προσπαθούσα, χωρίς επιτυχία, να ξυπνήσω πριν το δω και τρομάξω. Κάποια στιγμή μεγαλώνοντας, σταμάτησα να το βλέπω, ενώ τη θέση του πήραν άλλου είδους εφιάλτες. Δεν συναντώ πλέον στα όνειρά μου αυτό το τρομακτικό απαίσιο γκρι πλάσμα με το τεράστιο κεφάλι και τα μεγάλα γουρλωμένα μάτια. Πλέον ο κακός, ο εφιάλτης, είναι μάλλον χωρίς πρόσωπο ή εγώ αδυνατώ να το θυμηθώ όταν ξυπνήσω. Κάποιες φορές δεν έχει καν μορφή και το μόνο που αντιλαμβάνομαι είναι το συναίσθημα που με κυριεύει εκείνη τη στιγμή, το οποίο είναι ακριβώς το ίδιο όπως τότε που ήμουν μικρή. Προσπαθώ να ξυπνήσω, ενώ ο εφιάλτης είναι ήδη εκεί.

Η φωτογραφική σειρά *Όνειρα* αποτελείται από τέσσερις σπονδυλωτές ιστορίες, στις οποίες καλούμαι να αντιμετωπίσω τους φόβους μου. Σε κάθε μία από τις φωτοϊστορίες περιγράφεται η σχέση μου με αυτούς τους φόβους· το πώς τους αντιμετωπίζω σε δεδομένη χρονική στιγμή. Άλλοτε ταυτίζομαι, άλλοτε συμφιλιώνομαι ή κρύβομαι από αυτούς. Κάθε ιστορία έχει διαφορετικό τίτλο ο οποίος αντανάκλα τη σχέση αυτή. Όλες οι ιστορίες ξεκινούν με ένα αυτοπορτρέτο μου να κοιμάμαι και ακολουθεί η αφήγηση του εφιάλτη. Μεταφέρομαι σε διάφορα μέρη στα οποία συναντώ και αλληλεπιδρώ με ένα παράξενο πλάσμα· μία ανθρώπινη, ανδρική φιγούρα, με κεφάλι λύκου. Η φιγούρα αυτή συμβολίζει όλα όσα φοβάμαι, είναι ο εφιάλτης μου.

Για τη δημιουργία αυτών των ιστοριών ξεκινούσα πάντοτε το σενάριο της αφήγησης της ιστορίας η οποία έπρεπε να παρουσιαστεί μέσα από συγκεκριμένο αριθμό φωτογραφιών, όπου η κάθε μια να προχωρά την αφήγηση ένα βήμα πιο πέρα. Στη συνέχεια αναζητούσα τον κατάλληλο χώρο για την ανάπτυξη της συγκεκριμένης, κάθε φορά, ιστορίας και σχεδιάζα τις εικόνες, που με τη μέγιστη δυνατή οικονομία, θα έκαναν κατανοητή τη χρονική εξέλιξη της αφήγησης (storyboard). Το στάδιο αυτό ήταν εξαιρετικά σημαντικό στη σκηνοθεσία καθώς, όπως έχει ήδη ειπωθεί, οι εικόνες που συνθέτουν μια φωτοϊστορία οφείλουν να ωθήσουν τη φαντασία του θεατή να σχηματίσει τις ενδιάμεσες εικόνες που αναγκαστικά απουσιάζουν. Τα σχέδια περιελάμβαναν, ενδεικτικά, αλλά με σαφήνεια τη θέση των ατόμων-ηθοποιών στο χώρο, την απόσταση και τη γωνία λήψης κάθε

φωτογράφισης. Πριν τη φωτογράφιση πραγματοποιήθηκε επιτόπια έρευνα με σκοπό την παρατήρηση της μεταβολής του φυσικού φωτός κατά τη διάρκεια της ημέρας. Τοποθετήθηκαν σημάδια πάνω στα οποία θα μετακινούνταν οι πρωταγωνιστές της ιστορίας, και πραγματοποιήθηκαν δοκιμαστικές λήψεις πριν την κυρίως φωτογράφιση. Η παραγωγή των φωτοϊστοριών πραγματοποιήθηκε ακολουθώντας το storyboard στο βαθμό που αυτό ήταν δυνατόν να γίνει στις πραγματικές συνθήκες. Εντούτοις σε ορισμένες περιπτώσεις η φωτογράφιση επαναλήφθηκε τρεις φορές προκειμένου να γίνουν κάποιες αλλαγές και διορθώσεις οι οποίες είχαν να κάνουν με τη συνάφεια του χώρου, τη σύνδεση των χώρων για την ομαλή ροή της ιστορίας.

Στην επεξεργασία των εικόνων χρησιμοποιήθηκε η τεχνική day for night προκειμένου να δημιουργηθεί αυτή η μυστηριώδης και απόκοσμη ατμόσφαιρα που υπάρχει στα όνειρα. Η τεχνική αυτή χρησιμοποιήθηκε αρχικά στον κινηματογράφο σε σκηνές στη φύση όπου ο τεχνητός φωτισμός ήταν αδύνατο να καλύψει ολόκληρο το πεδίο και τη δράση που εξελίσσεται σε αυτό. Στη συγκεκριμένη επεξεργασία οι λήψεις έγιναν στο φως της ημέρας και στη συνέχεια μειώθηκε ο κορεσμός των χρωμάτων και η φωτεινότητα των φωτογραφιών προσεγγίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την φυσιολογία της ανθρώπινης αντίληψης σε συνθήκες χαμηλού φωτισμού. Ακολούθως προστέθηκε στις φωτογραφίες μια απόχρωση κυανού και μπλε. Σε κάποιες λήψεις που έγιναν αργά το απόγευμα χρησιμοποιήθηκαν συμπληρωματικά και τεχνητές πηγές φωτισμού (εξωτερικό φλας και led light) προκειμένου να ενισχυθεί η ονειρική εντύπωση.

Μεσολάβησαν αρκετές διαφορετικές μορφές δόμησης και παρουσίασης της εργασίας. Μελετώντας πιθανούς τρόπους εικονοποίησης της αφήγησης κατέληξα στη μεγέθυνση μιας αντιπροσωπευτικής φωτογραφίας κάθε ονείρου, τοποθετώντας κάτω από αυτή, τη γραμμική φωτογραφική εξιστόρησή του ως λεζάντα. Η μορφή αυτή έχει χρησιμοποιηθεί στην Αναγεννησιακή εκκλησιαστική ζωγραφική με μεγέθυνση των προσώπων - αγίων στο επάνω μέρος της εικόνας του τέμπλου, οι οποίοι εικονίζονται επίσης στο κάτω μέρος σε γήινες ιστορίες του βίου τους (παρόμοια μορφή παρουσίασης είχε υιοθετήσει η Sam Taylor-Wood στο έργο της *Soliloquy*, 1998). Η σειρά αποτελείται από έργα σε κάθε ένα από τα οποία η δημιουργός «αντιπαραθέτει μία φωτογραφία μεγάλης κλίμακας με έναν κεντρικό χαρακτήρα, με μία επιμήκη πανοραμική σκηνή η οποία τοποθετείται ακριβώς από κάτω.»¹⁰¹ (εικόνα 19).

¹⁰¹ «Soliloquy II 1998», Tate, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/taylor-johnson-soliloquy-ii-p78317>, (πρόσβαση 18/09/2023).



Sam Taylor-Wood, *Soliloquy I*, 1998

Εικόνα 19

Σύμφωνα με την ίδια τη δημιουργό, η έμπνευσή της «προέρχεται από παλαιούς πίνακες της ακαδημαϊκής ζωγραφικής και στόχος της ήταν να «απεικονίσει τον ίδιο το διαχωρισμό, [...] μεταξύ του υψηλού και του φυσικού, του άυλου και του υλικού», και προσπάθησε να τα ευθυγραμμίσει «σε ένα σύνολο που θα παρήγαγε ένα είδος εστίασης στην περιοχή που βρίσκεται μεταξύ του συνειδητού και του ασυνειδητού. Πάνω είναι το άτομο που σκέφτεται ή στοχάζεται και κάτω ο ονειρικός αγωνιώδης προβληματισμός του»¹⁰².

Με τον τρόπο αυτό η Sam Taylor Wood «συνέλαβε τη σειρά ως πορτρέτα εσωτερικών καταστάσεων του νου, με τις κάτω εικόνες να αντιπροσωπεύουν ακολουθίες ονείρων ή φαντασιώσεις»¹⁰³.

¹⁰² Ο.π.

¹⁰³ Ο.π.

Στη φωτοϊστορία *Εξαφάνιση* (εικόνα 20) ξυπνώ σε ένα τοπίο και προσπαθώ να συνειδητοποιήσω πού βρίσκομαι. Σηκώνομαι και κοιτώ γύρω μου σαστισμένη. Ξαφνικά διακρίνω πίσω από τα χόρτα μία ανθρώπινη φιγούρα με κεφάλι λύκου, η οποία φαίνεται πως κάτι ψάχνει. Ψάχνει εμένα, με κοιτάζει, διώχνω το όνειρο, παλεύω καθώς με πλησιάζει κι αυτός σιγά-σιγά εξαφανίζεται σε ένα ανακουφιστικό κενό.



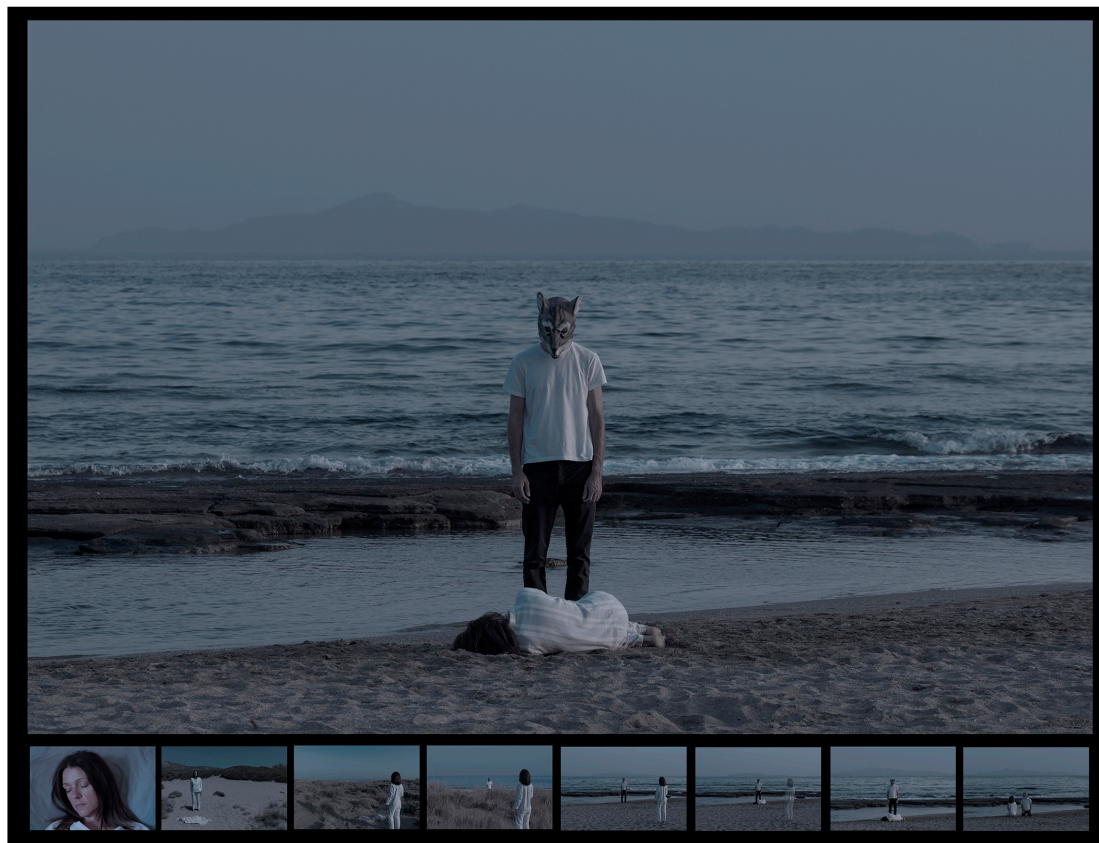
Βικτώρια Σκαφιδά, *Εξαφάνιση*, μέρος της σειράς *Όνειρα*

Εικόνα 20

Τα τρία πρώτα πλάνα του ονείρου είναι γενικά με σκοπό να καταλάβει ο θεατής ότι μεταφερόμαστε σε έναν άλλο χωροχρόνο, στο περιβάλλον του ονείρου. Τα επόμενα πλάνα είναι πιο κοντινά, δίνοντας με τον τρόπο αυτό περισσότερη έμφαση σε αυτά που διαδραματίζονται. Τα πλάνα, από το σημείο που αρχίζει να εξαφανίζεται το πρόσωπο του λύκου και μετά, είναι ακόμα πιο κοντινά (γκρο πλαν) με σκοπό την αποκορύφωση της ιστορίας.

Στη φωτοϊστορία *Συμφιλίωση* (εικόνα 21), μεταφέρομαι στο ίδιο τοπίο ξανά και κοιτώ απέναντί μου σαστισμένη. Βρίσκομαι σε μία παραλία και βλέπω στο βάθος, στη θάλασσα,

μία παράξενη φιγούρα. Κοιτώ καλύτερα και διακρίνω την ίδια ανθρώπινη φιγούρα με το κεφάλι λύκου. Πλησιάζω πιο κοντά και τον βλέπω να στέκεται μέσα στη θάλασσα και να με κοιτάζει. Στη συνέχεια τον βλέπω να μετακινείται προς το μέρος μου και να βγαίνει στην αμμουδιά. Αρχίζω να τον πλησιάζω περπατώντας προς το μέρος του. Αποφασίζω να συμφιλιωθώ με την ύπαρξή του, τον πλησιάζω και ξαπλώνω στα πόδια του. Εκείνος απλώς με κοιτάζει σαν να προσπαθεί να καταλάβει τι θέλω να του πω. Γονατίζει δίπλα μου, ενώ εγώ έχω ανασηκωθεί, και κοιταζόμαστε.



Βικτώρια Σκαφιδά, *Συμφιλίωση*, μέρος της σειράς *Όνειρα*

Εικόνα 21

Στα δύο πρώτα πλάνα του ονείρου γίνεται η σύνδεση των δύο χώρων: του χώρου στον οποίο μεταφέρομαι στο όνειρο και του χώρου που βρίσκεται ακριβώς απέναντί μου, προς τον οποίο κοιτάζω. Για τη σύνδεση αυτή χρησιμοποιείται σαν ρακόρ το ύφασμα που βρίσκεται πεσμένο μπροστά στα πόδια μου. Στη συνέχεια, και προκειμένου να δοθεί έμφαση στο σημείο που κοιτάζω, ακολουθεί ένα πιο κοντινό πλάνο στον άνθρωπο-λύκο. Στα επόμενα καρέ η κάμερα μετακινείται στον δεύτερο χώρο, μπροστά στη θάλασσα, όπου εκτυλίσσεται η ιστορία. Τα πλάνα είναι γενικά, ενώ στο πέμπτο καρέ του ονείρου

χρησιμοποιείται διπλή έκθεση με σκοπό να γίνει εμφανής η κίνηση προς τον άνθρωπο-λύκο. Η σειρά ολοκληρώνεται με ελαφρώς πιο κοντινό πλάνο στο ζευγάρι, όπου έχουμε τη συμφιλίωση.

Στη φωτοϊστορία *Ενέδρα* (εικόνα 22) μεταφέρομαι σε ένα τοπίο μπροστά σε έναν βάλτο. Βρίσκομαι στην όχθη του βάλτου με γυρισμένη την πλάτη στον βάλτο και κοιτώ κάτω. Δεν γνωρίζω πώς και γιατί βρέθηκα εκεί. Έχω την αίσθηση ότι κάποιος με παρακολουθεί, γυρίζω πίσω μου και κοιτάζω προς την απέναντι όχθη του βάλτου, αλλά δεν βλέπω τίποτα. Αποφασίζω να φύγω και μετακινούμαι σιγά-σιγά προς τα εμπρός. Κάνω τρία βήματα κι εμφανίζεται πίσω μου στην απέναντι όχθη του βάλτου και μέσα σε θάμνους η παράξενη ανθρώπινη φιγούρα με το κεφάλι λύκου. Με παρακολουθεί όσο απομακρύνομαι από τον βάλτο και στη συνέχεια ακολουθεί τα βήματά μου ενώ εγώ έχω ήδη φύγει.



Βικτώρια Σκαφιδά, *Ενέδρα*, μέρος της σειράς *Όνειρα*

Εικόνα 22

Η κάμερα είναι σχεδόν σταθερή σε όλες τις λήψεις. Συγκεκριμένα, στην πρώτη και την τελευταία λήψη του ονείρου το πλάνο είναι γενικό προκειμένου αφενός στην πρώτη εικόνα να δει ο θεατής τον χώρο στον οποίο εκτυλίσσεται το όνειρο, και αφετέρου στην τελευταία να φανεί η αποχώρηση του λύκου. Σε όλες τις ενδιάμεσες λήψεις η κάμερα πλησιάζει λίγο πιο κοντά με σκοπό να δοθεί έμφαση στην ιστορία που εκτυλίσσεται.

Στη φωτοϊστορία *Ταύτιση* (εικόνα 23) βρίσκομαι σε ένα ερημικό τοπίο μπροστά από ένα μικρό εγκαταλελειμμένο σπίτι το οποίο πλησιάζω, ενώ πίσω μου διακρίνεται ένα παράξενο φως το οποίο πέφτει πάνω μου. Γυρίζω να δω τι είναι και τότε φυσάει ένας περίεργος άνεμος. Το φως γίνεται όλο και πιο έντονο ενώ με δυσκολία διακρίνω κάτι να με πλησιάζει. Τείνω το χέρι μου προς το μέρος του και τότε συνειδητοποιώ ότι είναι η παράξενη ανθρώπινη φιγούρα με το κεφάλι λύκου. Τον πλησιάζω σιγά-σιγά μέχρις ότου να ταυτιστώ πλήρως μαζί του.



Βικτώρια Σκαφιδά, *Ταύτιση*, μέρος της σειράς *Όνειρα*

Εικόνα 23

Στην πρώτη λήψη του ονείρου έχουμε ένα γενικό πλάνο του χώρου, ενώ στις επόμενες λήψεις η κάμερα μετακινείται πιο κοντά στο σπίτι, όπου διαδραματίζεται η ιστορία. Στις λήψεις της ταύτισης των δύο σωμάτων η κάμερα είναι πολύ κοντά στην πλάτη του ανθρώπου-λύκου προσδίδοντας ένταση. Κι εδώ χρησιμοποιείται η τεχνική της διπλής έκθεσης προκειμένου να γίνει σαφής στον θεατή η ταύτιση με τον εφιάλητη.

Το μοντάζ των εικόνων στις φωτοϊστορίες της σειράς με τίτλο *Όνειρα* λειτουργεί με τέτοιο τρόπο ώστε ο θεατής να ακολουθεί την ιστορία καθώς εκτυλίσσεται, ενώ ταυτόχρονα δίνει δυναμικό χαρακτήρα και την αίσθηση της κίνησης. Η φωτογράφιση των *Ονείρων* πραγματοποιήθηκε στην παραλία των Λεγρενών (για τις φωτοϊστορίες *Εξαφάνιση*, *Συμφιλίωση* και *Ενέδρα*), και στα Καλύβια Θορικού (για τη φωτοϊστορία *Ταύτιση*). Η επιλογή των χώρων έγινε με βάση τη μορφολογία του τοπίου. Το ζητούμενο στην επιλογή των χώρων στους οποίους θα εκτυλίσσονταν τα όνειρα ήταν να είναι όσο το δυνατόν περισσότερο μινιμαλιστικά (αφαιρετικά), δίχως ίχνη πολιτισμού και ζωής, απόκοσμα, εκτεθειμένα στα στοιχεία της φύσης, και να αποπνέουν ατμόσφαιρα μοναχικότητας και εγκατάλειψης.

Η παραλία των Λεγρενών είναι αμμώδης με νότιο προσανατολισμό, μη οργανωμένη, έκτασης ενός χιλιομέτρου περίπου, η οποία βρίσκεται εκτεθειμένη στους ισχυρούς ανέμους. Πρόκειται για έναν παράκτιο υγρότοπο που αποτελείται από αμμοθίνες, χαμηλή βλάστηση και περιλαμβάνει έναν μικρό βάλτο. Όλα αυτά δημιουργούν ένα απόκοσμο τοπίο που παραπέμπει σε περιοχή της ερήμου. Χαρακτηριστικό της επίσης αποτελεί η ύπαρξη υφάλων στη θάλασσα. Τη συγκεκριμένη παραλία επισκέπτομαι τα τελευταία είκοσι χρόνια, αρκετά συχνά, σχεδόν όλες τις εποχές του έτους· αποτελεί μέρος της ζωής μου και έχει καταγραφεί στο ασυνείδητό μου ως χώρος οικείος που είναι δικός μου, σαν το σπίτι μου.

Ο χώρος που πραγματοποιήθηκε η *Ταύτιση* ανακαλύφθηκε τυχαία στη διαδρομή προς τα Λεγρενά. Πρόκειται για ένα μεγάλο σε έκταση χωράφι στα Καλύβια Θορικού, καλυμμένο με στάχια, στο οποίο υπάρχει ένα εγκαταλελειμμένο σπιτάκι στην άκρη του. Ο τρόπος που στεκόταν μόνο του στην άκρη του χωραφιού, με σχεδόν γκρεμισμένη τη σκεπή του από τη μία πλευρά, το χρώμα του και τα στάχια γύρω του έδωσαν το έναυσμα για να γεννηθεί η φωτοϊστορία *Ταύτιση*. Επιπλέον λήφθηκε η απόφαση, σε αντίθεση με τις υπόλοιπες που πραγματοποιήθηκαν πρώι, η φωτογράφιση να πραγματοποιηθεί μετά τη δύση του ήλιου, με τη χρήση τεχνητών πηγών φωτός, προκειμένου να δοθεί κάποιο μυστήριο. Στην αρχή το επισκέφθηκα μόνη μου και πραγματοποίησα κάποιες δοκιμαστικές λήψεις και σε δεύτερο χρόνο πραγματοποιήθηκε η φωτογράφιση με τον άνθρωπο-λύκο.

Επρόκειτο να γίνει και τρίτη φωτογράφιση προκειμένου να γίνουν κάποιες αλλαγές αλλά η φωτιά που ξέσπασε τον Ιούλιο στην περιοχή έκαψε όλο τον περιβάλλοντα χώρο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αντωνιάδης Κωστής, «Από τη Φωτογραφία των Φωτογράφων στη Φωτογραφία των Καλλιτεχνών», διάλεξη σε ημερίδα στο Γαλλικό Ινστιτούτο τον Φεβρουάριο του 1994 στο πλαίσιο των εκδηλώσεων της *Φωτογραφικής Συγκυρίας*, από το προσωπικό αρχείο του Κωστή Αντωνιάδη.

Αντωνιάδης Κωστής, «Greek Photography», στο *The History of European Photography 1970-2000*, (επιμ.) Václav Macek, Central European House of Photography, Fotofo, Bratislava and Eyes on-Month of Photography Vienna, supported by the Department for Cultural Affairs of the City of Vienna, Slovak Republic, 2016.

Αντωνιάδης Κωστής, *Λανθάνουσα Εικόνα: Δοκίμιο για τη Φωτογραφία*, 3η έκδοση εμπλουτισμένη, Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, Αθήνα, 2014.

Αντωνιάδης Κωστής, *Χρησιμοποιημένες Φωτογραφίες*, Μουσείο Μπενάκη, 2013.

Barthes Roland, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, Πλέθρον, Αθήνα, 2019.

Barthes Roland, *Ο Φωτεινός Θάλαμος: Σημειώσεις για τη Φωτογραφία*, μετάφραση Γιάννης Κρητικός, εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα, 1983.

«Carl Jung: Το Αρχέτυπο της Περσόνας, η κοινωνικά αποδεκτή μας μάσκα», Έντεχνη Δράση, <https://art-therapy.center/carl-jung-archetypo-persona-i-koinonika-apodekti-mas-maskal/>, (πρόσβαση 02/07/2023).

Δεπόλλας Γιώργος, *Στην παραλία*, Fotorama, Αθήνα, 2003.

Flusser Vilem, *Προς μία Φιλοσοφία της Φωτογραφίας*, μετάφραση Ingo Dünnebier & Ηρακλής Παπαϊωάννου, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2015.

Good Georgia, «Postcards in Isolation 27: Duane Michals, Paradise Regained, 1968», 2020, Lucy Writers Platform, <https://lucywritersplatform.com/2020/09/22/postcards-in-isolation-27-duane-michals-paradise-regained-1968/>, (πρόσβαση 10/07/2023).

Ιωαννίδης Κώστας, *Σύγχρονη Ελληνική Φωτογραφία: Ένας Αιώνας σε Τριάντα Χρόνια*, Futura, Αθήνα, 2008.

Ιωαννίδης Κώστας, «Το σώμα ως γλυπτό», στο *Σύγχρονη Ελληνική Φωτογραφία: Ένας Αιώνας σε Τριάντα Χρόνια*, Futura, Αθήνα, 2008.

Jung Carl Gustav, *Εισαγωγή στην Ερμηνεία των Ονείρων*, μετάφραση Κ. Δόλκας, Εκδόσεις Ιάμβλιχος, Αθήνα, 1997.

Καγγελάρης Φώτης, διάλεξη στο μάθημα «Ψυχαναλυτικές Προσεγγίσεις στην Εικόνα», Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής, 04 Μαρτίου 2022.

- Καγγελάρης Φώτης, *Το Πράγμα Η Λέξη και Ο Κόσμος*, Εκδόσεις Αρμός, Αθήνα, 2017.
- Μαλιγκούρα Ελένη, *Σταδιακή Κατάργηση ή Αλλεπάλληλες Αποδράσεις*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 1993.
- Μαρκίδου Νατάσσα, *Κατασκευές*, Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, Αθήνα, 2008.
- Μαρκίδου Νατάσσα, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015.
- Martinique Elena, «When Staged Photography Becomes Art», 2016, Widewalls, <https://www.widewalls.ch/magazine/staged-photography>, (πρόσβαση 12/04/2023).
- Μουτσόπουλος Θανάσης, *Μυστήρια και Θαύματα: Η Φωτογραφία πέρα από την Αναπαράσταση*, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2005.
- Μπρετόν Αντρέ, *Μανιφέστα του Σουρεαλισμού*, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα, 1983.
- Müller-Pohle Andreas, «The Photographic Dimension», <http://muellerpohle.net/texts/the-photographic-dimension/>, (πρόσβαση 12/04/2023).
- Παππά Μαρία, «Ο Έλληνας που έχει μία από τις σημαντικότερες συλλογές με μάσκες στον κόσμο», 2018, *Lifo*, <https://www.lifo.gr/now/greece/o-ellinas-poy-ehi-mia-apo-tis-simantikotes-syloges-me-maskes-ston-kosmo>, (πρόσβαση 30/06/2023).
- Παπαϊωάννου Ηρακλής, «Μυστικά, ψέματα και φωτογραφίες», στο Κωστής Αντωνιάδης, *Χρησιμοποιημένες Φωτογραφίες*, Μουσείο Μπενάκη, 2013.
- Παπαϊωάννου Ηρακλής, «Παραμύθια αντικειμένων», στο Νατάσσα Μαρκίδου, *Κατασκευές*, Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, Αθήνα, 2008.
- «Paradise Regained», The Cleveland Museum of Art, <https://www.clevelandart.org/art/1989.446.e>, (πρόσβαση 10/07/2023).
- Sherman Cindy, *The Complete Untitled Film Stills*, The Museum of Modern Art, New York, 2003.
- Soutter Lucy, «Dial “P” for Panties: Narrative Photography in the 1990s», *Afterimage*, Vol. 27, no 4, Ιανουάριος/Φεβρουάριος 2000.
- Σκούφιας Μανώλης, «Στρατηγικές αφήγησης στη φωτογραφία τοπίου», 2008, <https://www.skoufias.com/texts/stratigikes-afigisis-sti-fotografia-topiou>, (πρόσβαση 24/08/2023).
- «Soliloquy II 1998», Tate, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/taylor-johnson-soliloquy-ii-p78317>, (πρόσβαση 18/09/2023).

Σταθάτος Γιάννης, *Εικόνα και Είδωλο*, <https://www.stathatos.net/sites/default/files/texts/257.eikona-kai-aidolo-i-nea-elliniki-fotografia-1975-1995.stathatos.net.1515040423.pdf>, (πρόσβαση 17/05/2023).

Σταθάτος Γιάννης, «Επινοήσεις & Μαρτυρίες: Φωτογραφία και Αφήγηση», Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2004.

Strand Paul "Photography," *Camera Work: A Photographic Quarterly*, 1917, <https://doi.org/10.11588/diglit.31462#0007>, (πρόσβαση 30/08/2023).

«The Spirit Leaves the Body», The Met, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/294772>, (πρόσβαση 10/07/2023).

Φρόντι Σίγκμουτ, *Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση*, μετάφραση Λευτέρης Αναγνώστου, Εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα, 1996.

Φρόντι Σίγκμουτ, *Η Ερμηνεία των Ονείρων*, μετάφραση Λευτέρης Αναγνώστου, Εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα, 2013.

Φωτόπουλος Διονύσης, *Αποκαλύψεις*, Εκδόσεις Αδάμ, Αθήνα, 1989.