



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

**Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΣΤΗΝ ΙΑΠΩΝΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ**

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΑΝΤΩΝΙΑ ΜΠΑΡΔΗ ΔΙΔΑΚΤΩΡ (PHD) UNIVERSITY OF**

**DERBY**

**ΑΘΗΝΑ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2024**

**ΜΕΛΗ ΤΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ**

**Αντωνία Μπάρδη**  
**Λέκτορας Τμήμα Γραφιστικής και Οπτικής Επικοινωνίας**  
**Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής**  
**Διδάκτωρ Πανεπιστημίου του Derby, Μ. Βρετανία**

**Αναστασία Μαρκίδου**  
**Αναπληρώτρια Καθηγήτρια**  
**Τμήμα Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών**  
**Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής**  
**Διδάκτωρ Πανεπιστημίου του Westminster, Μ. Βρετανία**

**Ηώ Πάσχου**  
**Επίκουρη καθηγήτρια στο Τμήμα Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών**  
**του**  
**Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής**  
**Διδάκτωρ του Πανεπιστημίου της Σορβόνης (Paris I-Sorbonne)**

## ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Ο κάτωθι υπογεγραμμένος Αντωνόπουλος Ιωάννης του Γεωργίου με αριθμό μητρώου 21001 Φοιτητής 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».

**Ο Δηλών**



## Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά, την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου κα. Αντωνία Μπάρδη, τους καθηγητές μου στο ΠΜΣ, την Ντίνα, τον Γιώργο, τη Σωτηρία τον Γιωργάκη και τη Μάρθα.

## Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΣΤΗΝ ΙΑΠΩΝΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

### ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει τις διάφορες προσεγγίσεις που υιοθέτησαν, και υιοθετούν, οι Ιάπωνες φωτογράφοι στην απεικόνιση της οικογένειας. Μετά από μια σύντομη ιστορική αναφορά στη φωτογραφική παραγωγή της Ιαπωνίας και στη διαμόρφωση της μορφής της οικογένειας στη χώρα, αναλύονται οι διάφορες φωτογραφικές προσεγγίσεις. Αυτές οι προσεγγίσεις συνδέονται είτε με τη μνήμη και τις προσωπικές ιστορίες, είτε, με τα κοινωνικο-πολιτισμικά φαινόμενα που απασχολούν την κοινωνία εν γένει, στην εκάστοτε εποχή. Στην πρώτη περίπτωση, όλα τα έργα έχουν αυτοβιογραφικό χαρακτήρα και αναδεικνύουν θέματα που έχουν σχέση κυρίως με τον θάνατο, τη μνήμη και τις τραυματικές εμπειρίες. Στη δεύτερη περίπτωση, αυτής των κοινωνικο-πολιτισμικών ζητημάτων, συμπεριλαμβάνονται και έργα που δεν έχουν αυτοβιογραφικό χαρακτήρα. Τα κοινωνικο-πολιτισμικά φαινόμενα που απασχολούν τους φωτογράφους αφορούν μια πλειάδα ζητημάτων. Διαπραγματεύονται θέματα που έχουν να κάνουν με τη ψυχική και σωματική αναπηρία, τις μονογονεϊκές οικογένειες, τις συνθήκες στέγασης, τις ανεπίσημες οικογένειες, αλλά και τις επιπτώσεις του πυρηνικού πολέμου. Ακόμα θα εξεταστούν οι σκηνοθετικές πρακτικές και η μυθοπλασία στο έργο των Ιαπώνων φωτογράφων. Η εργασία επιχειρεί μια «χαρτογράφηση» των φωτογράφων που ασχολήθηκαν με το θέμα της οικογενειακής φωτογραφίας. Έχει σκοπό να εξετάσει κατά πόσο το είδος καταφέρει να ανανεώσει τον εαυτό του και να παραμείνει επίκαιρο, μέσω της υιοθέτησης σύγχρονων φωτογραφικών πρακτικών και ανάδειξης επίκαιρων ζητημάτων.

### Λέξεις κλειδιά:

Οικογένεια, Ιαπωνία, Μνήμη, Θάνατος, Confessional Art, Σκηνοθεσία, Μυθοπλασία, Κοινωνικά και Πολιτισμικά Φαινόμενα, Οικογενειακή Φωτογραφία.

## **ABSTRACT**

**This thesis examines the various approaches adopted, by Japanese photographers in representing the family. After a brief historical reference to the photographic production of Japan and the formation of the family in the country, the various photographic approaches are analyzed. These approaches are connected either to memory and personal stories, or to the socio-cultural phenomena that concern society in general, in each era. In the first case, all the works are autobiographical in nature and highlight themes related mainly to death, memory and traumatic experiences. In the second case, works that are not autobiographical are also included. The socio-cultural phenomena that concern photographers are related to a multitude of issues. They have to do with mental and physical disability, single-parent families, housing conditions, informal families, but also the effects of nuclear war. The directorial practices and fiction in the work of Japanese photographers will also be examined. The paper attempts a "mapping" of the photographers who dealt with the subject of family photography. It aims to examine to what extent the genre manages to renew itself and remain relevant, through the adoption of contemporary photographic practices and the highlighting of current issues.**

## **KEY WORDS:**

**Family, Japan, Memory, Death, Confessional Art, Staged Photography, Fiction, Social and Cultural Phenomena, Family Photography.**

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΜΕΛΗ ΤΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ .....	2
ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ .....	3
Ευχαριστίες .....	4
<b>ΠΕΡΙΛΗΨΗ .....</b>	<b>5</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>6</b>
<b>ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....</b>	<b>7</b>
<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....</b>	<b>9</b>
Διατύπωση του θέματος και λόγοι επιλογής του .....	9
Ερευνητικά ερωτήματα .....	9
Οριοθετήσεις και περιορισμοί της έρευνας.....	9
Σύντομη περιγραφή των κεφαλαίων.....	10
<b>1. ΙΑΠΩΝΙΑ, ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ .....</b>	<b>12</b>
<b>1.1 Η είσοδος της φωτογραφίας στην Ιαπωνία .....</b>	<b>12</b>
<b>1.2 Ερασιτεχνική &amp; Οικογενειακή φωτογραφία .....</b>	<b>15</b>
<b>1.3 Η ιαπωνική φωτογραφία μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο .....</b>	<b>18</b>
<b>1.4 Shoji Ueda (1913-2000) .....</b>	<b>19</b>
<b>1.5 Από το πρακτορείο Vino και το περιοδικό Provoke στο “Girl’s Photography” ....</b>	<b>21</b>
<b>2. Ο ΘΕΣΜΟΣ ΤΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΣΤΗΝ ΙΑΠΩΝΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ.....</b>	<b>26</b>
<b>3. ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΘΑΝΑΤΟΣ ΜΕΣΩ ΤΩΝ ΠΡΟΣΩΠΙΚΩΝ ΙΣΤΟΡΙΩΝ .....</b>	<b>31</b>
<b>3.1 Masahisa Fukase (1934-2012) .....</b>	<b>32</b>
<b>3.2 Araki Nobuyoshi (1940-) .....</b>	<b>56</b>
<b>3.3 Seiichi Furuya (1950-) .....</b>	<b>67</b>
<b>3.4 Miyako Ishiuchi (1947-).....</b>	<b>79</b>
<b>4. ΠΡΟΣΩΠΙΚΕΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΚΑΙ ΤΡΑΥΜΑΤΙΚΕΣ ΕΜΠΕΙΡΙΕΣ : CONFSSIONAL PHOTOGRAPHY.....</b>	<b>89</b>

<b>4.1</b> Hideka Tonomura (1979) .....	90
<b>5. ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ - YURIE NAGASHIMA (1973-)</b> .....	98
<b>6. ΟΙΚΟΓΕΝΙΑ ΚΑΙ ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑ - ΤΑΚΑΣΗΗ ΟΜΜΑ (1962)</b> .....	104
<b>7. ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΑ ΦΑΙΝΟΜΕΝΑ ΜΕΣΩ ΤΩΝ ΠΡΟΣΩΠΙΚΩΝ ΙΣΤΟΡΙΩΝ</b> .....	112
<b>7.1</b> Μονογονεϊκή οικογένεια - Motoyuki Daifu (1985-) .....	112
<b>7.2</b> Οικογένεια και Αναπηρία – Moe Suzuki (1984-) <i>Sokohi</i> (2020).....	118
<b>7.3</b> Οικογένεια και ψυχική Αναπηρία - Takahiro Kaneyama (1971-).....	128
<b>7.4</b> Το πρόβλημα της στέγασης στο σύγχρονο Τόκιο- Masaki Yamamoto (1989-)..	132
<b>8. ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ</b> .....	139
<b>8.1</b> Η οικογένεια και το μεταπολεμικό τραύμα - Hiromi Tsuchida (1939-) .....	139
<b>8.2</b> Εθνογραφία και οικογένεια, το παράδειγμα του George Hashiguchi (1949-) ..	146
<b>9. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b> .....	152
<b>10. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....	154
<b>11. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ – ΠΗΓΕΣ</b> .....	162



## **ΕΙΣΑΓΩΓΗ**

### **Διατύπωση του θέματος και λόγοι επιλογής του**

Η παρούσα μελέτη διερευνά τους τρόπους με τους οποίους οι Ιάπωνες φωτογράφοι προσέγγισαν την οικογενειακή φωτογραφία. Η επιλογή του θέματος έγινε λόγω του ενδιαφέροντός μου για την ιαπωνική φωτογραφία εν γένει, αλλά και εξαιτίας της αναζήτησης ενός τρόπου φωτογράφισης της δικής μου οικογένειας.

### **Ερευνητικά ερωτήματα**

Η μελέτη εξετάζει ποιο είναι το περιεχόμενο των εργασιών των Ιαπώνων φωτογράφων που ασχολήθηκαν με το εν λόγω θέμα. Ποιο είναι το εύρος του φαινομένου, τόσο ιστορικά όσο και στο παρόν της ιαπωνικής φωτογραφίας. Διερευνάται η εξέλιξη στα ποιοτικά χαρακτηριστικά της πρακτικής αυτής στο πέρασ του χρόνου. Τι έχει αλλάξει, αν έχει αλλάξει κάτι, στη διαχείριση του υλικού; Πώς μεταβάλλονται οι φωτογραφικές πρακτικές που ακολουθούν οι φωτογράφοι; Υπάρχουν καινούργια ζητήματα που τους απασχολούν; Αποτυπώνεται στο έργο τους η εξέλιξη των κοινωνικών δομών;

### **Οριοθετήσεις και περιορισμοί της έρευνας**

Η μελέτη του θέματος συναντά δυσκολίες για διάφορους λόγους. Ένας σημαντικός παράγοντας είναι η περιορισμένη βιβλιογραφία που υπάρχει διαθέσιμη στην αγγλική και την ελληνική γλώσσα. Πολλά βιβλία και άρθρα παραμένουν αμετάφραστα από τα ιαπωνικά, ενώ δεν υπάρχει κάποιο βιβλίο συγκεκριμένα για το θέμα της οικογένειας. Αν εξαιρέσουμε τα μεγάλα ονόματα της ιαπωνικής φωτογραφίας για τα οποία μπορούν να βρεθούν εύκολα πληροφορίες, για τους νεότερους δημιουργούς ή για όσους το έργο τους αποκτά τώρα διεθνή αναγνώριση, οι μόνες διαθέσιμες πηγές είναι οι διαδικτυακές. Επιπλέον, οι διαφορές στην κουλτούρα και τα προβλήματα που μπορεί αυτές να δημιουργήσουν στην κατανόηση του θέματος, αποτελούν ένα ζήτημα που ο ερευνητής πρέπει να λάβει υπόψη του

κατά την επιλογή των πηγών.<sup>1</sup> Για αυτό το λόγο έγινε προσπάθεια να αξιοποιηθούν πρωτογενείς πηγές, όπως συνεντεύξεις των ίδιων των δημιουργών, αλλά και κείμενα από Ιάπωνες κριτικούς και ιστορικούς που έχουν ζήσει στην Ιαπωνία. Για να αποφευχθεί η παρουσίαση της ιστορίας ως συρραφή κατορθωμάτων «μεγάλων καλλιτεχνών»<sup>2</sup> του παρελθόντος, θα συζητηθεί εκτός από το έργο των φωτογράφων του κανόνα της ιαπωνικής φωτογραφίας και το έργο πολλών νέων δημιουργών, το οποίο είναι άμεσα συνδεδεμένο με τα κοινωνικά ζητήματα που τους απασχολούν. Τέλος, για να διασφαλιστεί, όσο είναι δυνατόν, η εγκυρότητα της εργασίας σε βάθος χρόνου, το βάρος της έρευνας έχει δοθεί σε φωτογραφικές σειρές που έχουν εκδοθεί σε μορφή φωτογραφικού λευκώματος, έχοντας λάβει τρόπον τινά, μια τελική μορφή.

### **Σύντομη περιγραφή των κεφαλαίων**

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια σύντομη ιστορική αναφορά για τη φωτογραφία στην Ιαπωνία, ώστε να είναι πιο κατανοητό το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε η οικογενειακή φωτογραφία. Στο δεύτερο κεφάλαιο, εξετάζεται η ανάπτυξη του θεσμού της οικογένειας στη χώρα. Στα επόμενα κεφάλαια εξετάζονται τα έργα των φωτογράφων, ανάλογα με την προσέγγιση που υιοθετεί ο καθένας τους.

Κατά την Πηνελόπη Πετσίνη, στη Δύση αναπτύσσονται δυο τάσεις στην οικογενειακή φωτογραφία. Στην πρώτη, το ζήτημα της οικογένειας συνδέεται με «τη μνήμη και τις

---

<sup>1</sup> Πολλά περιστατικά τέτοιων παρερμηνειών έχουν καταγραφεί. Για παράδειγμα η Lena Fritsch αναφέρει ότι ο επιμελητής David Streiff σχολιάζοντας το έργο της Miyako Ishiuchi 1.9.4.7., βλέπει μια πιο φυσική σχέση του Ιάπωνα με τα πόδια σε αντίθεση με τον δυτικό άνθρωπο που φυλακίζει τα πόδια του σε παπούτσια όλη μέρα. Η Ishiuchi εξηγεί όμως ότι ο συλλογισμός αυτός είναι λανθασμένος καθώς το να δείξεις στην Ιαπωνία τα γυμνά γυναικεία πόδια είναι ατιμωτικό. Μάλιστα αναφέρει ότι κατά τη διάρκεια μιας από τις φωτογραφίες δύο άνδρες σύζυγοι εξαγριώθηκαν. Βλέπε Lena Fritsch, *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, UK, 2018, σελ. 8.

Ακόμα, η Nagashima Yurie αναφέρει ότι όταν σπούδαζε στην Αμερική δέχθηκε κριτική ότι το έργο της προωθεί τη “φαντασίωση της γκέϊσας”. Η ίδια εξηγεί ότι αντίθετα απ’ ό,τι στη Δύση, στην Ιαπωνία δεν υπάρχει τέτοιο φетиχ, οπότε της ήταν δύσκολο να καταλάβει την κριτική. Lesley A. Martin “How Yurie Nagashima’s Self-Portraits Interrogate the Male Gaze”, *Aperture*, 2020, <https://aperture.org/interviews/how-yurie-nagashimas-self-portraits-male-gaze/> (πρόσβαση 19/08/2023).

<sup>2</sup> Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία Κριτικές Αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015 σελ.32.

προσωπικές ιστορίες». <sup>3</sup> Πολλοί ήταν και στην Ιαπωνία οι φωτογράφοι που προσέγγισαν το θέμα της οικογένειας μέσα από αυτό το πρίσμα. Οι Araki, Masahisa Fukase, Miyako Ishiuci και ο Sheici Furuya που εξετάζονται στο τρίτο κεφάλαιο, μέσα από τις προσωπικές τους ιστορίες ασχολούνται με το ζήτημα της απώλειας και του θανάτου. Στο τέταρτο κεφάλαιο, εξετάζεται η δουλειά της Hideka Tonomura μέσω της προσωπικής της ιστορίας, σε ένα εξομολογητικό έργο που θέτει το ζήτημα των τραυματικών βιωμάτων.

Στη δεύτερη τάση, το θέμα της οικογένειας προσεγγίζεται «ως κοινωνικοπολιτισμικό φαινόμενο». <sup>4</sup> Με τη συγκεκριμένη προσέγγιση, οι φωτογράφοι στην Ιαπωνία είχαν ασχοληθεί περιστασιακά και όχι σε μεγάλο εύρος μέχρι πρόσφατα. Σε αυτήν την περίπτωση, τα έργα, στη συντριπτική πλειοψηφία του ιαπωνικού παραδείγματος, έχουν αυτοβιογραφικό χαρακτήρα. Στα κεφάλαια 5 και 6 εξετάζονται έργα κριτικής στον θεσμό της οικογένειας, όπως αυτό της Nagasima Yurie, αλλά και της μυθοπλασίας, στο έργο του Takashi Homma.

Στο κεφάλαιο 7, εξετάζονται έργα νέων Ιαπώνων δημιουργών που μέσα από το πρίσμα της αυτοβιογραφίας εξετάζουν κοινωνικοπολιτισμικά φαινόμενα, όπως τα προβλήματα στέγασης (Masaki Yamamoto), της μονογονεϊκότητας (Motoyaki Daifu), της σωματικής αναπηρίας (Moe Suzuki), και της ψυχικής αναπηρίας Takahiro Kaneyama. Η συντριπτική πλειοψηφία των έργων που θα εξεταστούν μπορούν να τοποθετηθούν στο πλαίσιο του προσωπικού ντοκουμέντου, το οποίο έχει σημαντικά στοιχεία εξομολογητικού χαρακτήρα (confessional). Στα κεφάλαια 8 και 9 θα εξεταστούν τα παραδείγματα των Hagichuchi George και Tsuchida Hiromi, οι οποίοι δεν προσεγγίζουν με αυτοβιογραφικό τρόπο τα κοινωνικοπολιτισμικά ζητήματα της οικογένειας, αλλά διερευνούν τη σύνθεσή της και την επιρροή του πολεμικού τραύματος, αντίστοιχα.

---

<sup>3</sup> Πηνελόπη Πετσίνη, «Αναπαριστώντας το Οικείο: Μνήμη, Ταυτότητα και Εαυτός στην Νέα Ελληνική Φωτογραφία (1974-2000)» στο *Φωτογραφία και συλλογικές ταυτότητες, ελληνικές φωτογραφικές Μελέτες I*, Εκδόσεις Κουκκίδα, Αθήνα, 2021, σελ. 202.

<sup>4</sup> Ο.Π.

## 1. ΙΑΠΩΝΙΑ, ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

### 1.1 Η είσοδος της φωτογραφίας στην Ιαπωνία

Το 1853, ο Αμερικανός αρχιπλοίαρχος Matthew Perry θα φτάσει στην Ιαπωνία για να απαιτήσει το άνοιγμα του εμπορίου και των διπλωματικών σχέσεων με τις ΗΠΑ.<sup>5</sup> Η φωτογραφία εισάγεται έτσι στην Ιαπωνία και αρχίζει η έρευνα πάνω στη δαγκεροτυπία.<sup>6</sup> Η φωτογραφία στην Ιαπωνία θα ονομαστεί *shashin* που σημαίνει «αντίγραφο της αλήθειας».<sup>7</sup> Η φωτογραφία βρήκε πρόσφορο έδαφος στην Ιαπωνία καθώς κατά την περίοδο του Εντο (1615–1868), στο σημερινό Τόκιο, είχε αναπτυχθεί το Ukiyo-e (pictures of the floating world). Το Ukiyo-e ήταν παραδοσιακό είδος ξυλογραφίας που έχει άμεση σχέση με την φωτογραφία, καθώς τα θέματά του αντλούνταν από την παρεκκλίνουσα καθημερινότητα των, υπό διαμόρφωση τότε, αστικών κέντρων.<sup>8</sup> Ο Ιάπωνας φωτογράφος Araki έχει αναφέρει ότι «η φωτογραφία είναι κατά μια έννοια ένα μοντέρνο ukiyo-e»<sup>9</sup> ενώ ο Stephen Shore τονίζει την ομοιότητα του φωτογραφικού καδραρίσματος με αυτή των ιαπωνικών ξυλογραφιών (Εικ.1.1).<sup>10</sup>

---

<sup>5</sup> “Matthew C. Perry United States naval officer”, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Matthew-C-Perry> (Πρόσβαση 28/02/2024).

<sup>6</sup> Lena Fritsch, *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, UK, 2018, σελ. 270.

<sup>7</sup> Ο.Π. σελ. 8.

<sup>8</sup> “Ukiyo-e”, Britannica, 2024, <https://www.britannica.com/art/ukiyo-e> (Πρόσβαση 20/05/2024).

<sup>9</sup> Russet Lederman, “Can a Feminist Embrace Araki?”, *Aperture*, 2018. <https://aperture.org/editorial/feminism-nobuyoshi-araki/> (Πρόσβαση 28/02/2024).

<sup>10</sup> Ο Shore σημειώνει: «Οι ιαπωνικές ξυλόγλυπτες εκτυπώσεις χρησιμοποιούν το κάδρο κατά έναν τρόπο που θυμίζει περισσότερο τις φωτογραφίες παρά τη δυτική ζωγραφική». Βλέπε Stephen Shore, *The Nature Of Photographs*, Phaidon Press Limited, London, 2<sup>nd</sup> edition, 2007, σελ. 64.



Εικ.1.1 Katsukawa Shunsen, *Three Actors in Beautiful Costumes Performing a Religious Dance*, περίπου 1785, συλλογή Metropolitan Museum of Art.

Η άνθηση της φωτογραφίας στη χώρα θα είναι συνεχής για όλα τα επόμενα χρόνια. Το 1889, ιδρύεται η «ιαπωνική φωτογραφική κοινότητα», η πρώτη ερασιτεχνική φωτογραφική κοινότητα της Ιαπωνίας.<sup>11</sup> Το 1915, δημιουργείται το πρώτο τμήμα φωτογραφίας στο Tokyo School Of Fine Arts. Το αποτέλεσμα θα είναι η δημιουργία των αμέτρητων φωτογραφικών λεσχών της χώρας, αλλά και των μηνιαίων φωτογραφικών περιοδικών, όπως το *Ashahi Camera* το 1926.<sup>12</sup> Το *Asahi Camera* εισήγαγε στην Ιαπωνία τη δουλειά των Laszlo Moholy Nagy, Man Rey και El Lissitzky.<sup>13</sup> Το 1932 εκτίθεται στο Τόκιο η έκθεση “Internationale Ausstellung, “Film und Foto” που παρουσίασε μεταξύ άλλων δουλειά των Moholy Nagy, T.Lux Feininger και Marianne Brandt. Σύμφωνα με την ιστορικό Lena Fritsch δημιουργείται έτσι ένα

---

<sup>11</sup> Philbert Ono, “PhotoHistory 1868-1919”, Photoguide, [https://photoguide.jp/txt/PhotoHistory\\_1868-1919](https://photoguide.jp/txt/PhotoHistory_1868-1919) (Πρόσβαση 07/05/2024).

<sup>12</sup> Lena Fritsch, *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, UK 2018, σελ. 271.

<sup>13</sup> Ο.Π., σελ. 13.

ρεύμα, την τελευταία δεκαετία πριν την εμπλοκή της Ιαπωνίας στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, χάρη στο οποίο, γίνεται δημοφιλής η Avant Garde φωτογραφία και ιδρύονται διάφορες λέσχες γύρω από αυτή.<sup>14</sup> Οι εν λόγω φωτογράφοι θα πειραματιστούν με διάφορες τεχνικές όπως το φωτομοντάζ, το solarization, οι περίεργες γωνίες λήψης κ.ά. (Εικ. 1.2).



Εικ.1.2 Koshi Kiyoshi, *Fatigue*, συλλογή του Tokyo Photographic Art Museum, 1936.

Η καταγραφή κοινωνικών γεγονότων θα συνεχιστεί παράλληλα, ενώ το φωτορεπορτάζ γνωρίζει μεγάλη άνθηση. Το 1933 οι Natori Yonosuke, Kimura Ihei, Ina Nobuo, Hara Hiromu ιδρύουν το πρώτο μεγάλο φωτογραφικό πρακτορείο - το Japan Studio (Nippon Kobo).<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Το κίνημα θα ονομαστεί Νέα Φωτογραφία (Shinko Shashin) και θα συμπεριλάβει διάφορους φωτογράφους όπως ο Nakayama Iwata και ο Yamawaki Iwao που θα μετακομίσει στο Βερολίνο και θα παρακολουθήσει τη σχολή Bauhaus. Βλέπε Lena Fritsch, *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, UK, 2018, σελ. 13 & 271.

<sup>15</sup> Ο.Π., σελ.13 & σελ. 271.

## 1.2 Ερασιτεχνική & Οικογενειακή φωτογραφία

Παράλληλα με την Avant Garde φωτογραφία και το ρεπορτάζ, ανθίζει και η ερασιτεχνική φωτογραφία. Η εισαγωγή της μικρής κάμερας “Minimum Idea” της εταιρίας Konishi το 1910 και της μηχανής “Vest Pocket” της Kodak το 1915 φέρνουν τη φωτογραφία στα χέρια του ερασιτεχνικού κοινού.<sup>16</sup> Ξεκινά έτσι η λήψη στιγμιότυπων από την καθημερινότητα, που μαζί με τα γαμήλια πορτρέτα, φυλάσσονται πλέον στα οικογενειακά άλμπουμ (Εικ. 1.3).



Εικ. 1.3 Αγνώστου φωτογράφου, *Γαμήλια φωτογραφία των Kurasuke και Komelkeda*, Επαρχία Nagano, αρχές 1920.

---

<sup>16</sup> Lena Fritsch, *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, UK, 2018, σσ. 270 - 271.

Το οικογενειακό άλμπουμ θα γνωρίσει μεγάλη άνθηση στην Ιαπωνία. Κατά τον John W. Dower στην Ιαπωνία από το 1880 και μετά, το οικογενειακό άλμπουμ γίνεται «κομμάτι της δημοφιλούς κουλτούρας με σχεδόν εμμονικό τρόπο». <sup>17</sup> Το οικογενειακό άλμπουμ θα συνεχίσει να ακολουθεί τους Ιάπωνες στις νέες τους πατρίδες, ακόμα και στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, που θα βρεθούν κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (Εικ. 1.5).



Εικ. 1.4 Αγνώστου φωτογράφου, Οι Kurasuke και Kome Ikeda στο στρατόπεδο συγκέντρωσης Minidoka με τον νεότερο γιο τους, HuntID, 1945.

Η λειτουργία της οικογενειακής φωτογραφίας στην Ιαπωνία, όπως είναι αναμενόμενο, παρουσιάζει ομοιότητες με αυτήν στη Δύση. Αρχικά, συμβάλει στη

---

<sup>17</sup> John W. Dower, "Japan's Photographic Legacy", *The New York Times Magazine*, <https://www.nytimes.com/1981/03/08/magazine/japan-s-photographic-legacy.html> (Πρόσβαση 09/06/2024).



δημιουργία και τη διατήρηση του οικογενειακού δεσμού.<sup>18</sup> Ο βαθμός άσκησής της, μάλιστα, λειτουργεί ως δείκτης του βαθμού αλληλεπίδρασης των μελών της οικογένειας.<sup>19</sup> Για την εξυπηρέτηση αυτού του σκοπού, η θεματολογία της περιορίζεται, δείχνοντας, όπως σημειώνει η Gillian Rose, τα μέλη της οικογένειας χαρούμενα και μόνο στον ελεύθερό τους χρόνο.<sup>20</sup> Ο χρόνος εργασίας, οι αναπόφευκτες διαφωνίες της οικογενειακής ζωής και οτιδήποτε δυσάρεστο αποσιωπώνται. Κατά τον Pierre Bourdieu, δεν μπορεί παρά να εκπλαγεί κάποιος από τη στερεοτυπική απεικόνιση που χαρακτηρίζει το είδος, καθώς σπάνια οι φωτογραφίες «παραδίδονται στις άναρχες προσωπικές προθέσεις του φωτογράφου».<sup>21</sup> Παράλληλα, η οικογενειακή φωτογραφία έχει δεχθεί κριτική, όχι μόνο για το περιεχόμενό της, αλλά και για τον τρόπο απεικόνισης.<sup>22</sup> Κοινά είναι τα τεχνικά προβλήματα που είχε στο παρελθόν: κόκκινα μάτια, κακό καδράρισμα, αδιάφορες πόζες, ανεπιθύμητες διπλοεκθέσεις κ.ά. Παρ' όλα αυτά, η Gillian Rose επισημαίνει ότι αυτές οι φωτογραφίες δεν μπορούν να κριθούν μόνο από το περιεχόμενό τους, αλλά κυρίως από τις κοινωνικές πρακτικές στις οποίες είναι ενσωματωμένες:

ποιος την τράβηξε; ποιον δείχνει; πού και πώς φυλάσσεται;  
ποιος έκανε αντίγραφα και τα έστειλε σε άλλους ανθρώπους;  
ποιοι είναι αυτοί οι άλλοι άνθρωποι; πώς την βλέπουν όλοι  
αυτοί οι άνθρωποι.<sup>23</sup>

---

<sup>18</sup> Luc Pauwels, "Family Photography as a Social Practice: From the Analogue to the Digital Networked World", στο *Reframing Visual Social Science Towards a More Visual Sociology and Anthropology*, Cambridge University Press, 2015, σελ. 195.

<sup>19</sup> Ο.Π.

<sup>20</sup> Gillian Rose, *Doing Family Photography: the Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*, The Open University, UK, 2010, σελ. 11.

<sup>21</sup> Pierre Bourdieu, *Photography a Middle-brow Art*, Polity Press, UK, 1990, σελ. 19.

<sup>22</sup> Gillian Rose, *Doing Family Photography: the Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*, The Open University, UK, 2010, σελ. 11.

<sup>23</sup> Ο.Π. σελ. 14.

Η οικογενειακή φωτογραφία συχνά θεωρείται ως μια αντικειμενική καταγραφή που διαφυλάσσει την οικογενειακή μνήμη. Όμως, όπως επισημαίνει η Πηνελόπη Πετσίνη, «οι φωτογραφίες περικλείουν μια παρουσίαση του εαυτού μας, αναπαριστώντας μια προκαθορισμένη ιδέα του πώς θέλουμε να δείχνουμε». <sup>24</sup> Επιπλέον, αυτή η σκηνοθεσία του εαυτού στις οικογενειακές φωτογραφίες διαπλέκεται με τη σκηνοθεσία του φωτογράφου της οικογένειας, που ορίζει την πόζα αλλά και την έκφραση αυστηρά. Συνεπώς, όταν κοιτάμε αυτές τις φωτογραφίες, «βλέπουμε μια πτυχή της ζωής τυλιγμένη σε μια καλά οργανωμένη εικονογραφική αφήγηση, η οποία συχνά δημιουργεί κάτι που υπήρχε μόνο στη σφαίρα του ιδανικού». <sup>25</sup> Παρ' όλα αυτά, η προσεκτική εξέτασή τους μπορεί να αποκαλύψει πτυχές που δεν είναι γνωστές για την εποχή και τις κοινωνικές σχέσεις. Κατά τις Karen Cross και Julia Peck, τα οικογενειακά αρχεία είναι «σημαντικά αρχεία πολιτιστικής γνώσης» που προσφέρουν έναν ανεπίσημο τρόπο να ακουστούν όσοι βρέθηκαν στο περιθώριο της ιστορίας. <sup>26</sup>

### 1.3 Η ιαπωνική φωτογραφία μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο

Το 1941, η Ιαπωνία βομβαρδίζει το Περλ Χάρμπορ και κηρύσσει τον πόλεμο στην Αμερική και την Αγγλία. Τον Αύγουστο του 1945, η Αμερική θα ρίξει δυο ατομικές βόμβες στη Χιροσίμα και το Ναγκασάκι σκοτώνοντας 225.000 ανθρώπους. <sup>27</sup> Από τη δεκαετία του '50 και μετά, θα αρχίσει η οικονομική ανασυγκρότηση της χώρας. Η Ιαπωνία θα μετατρέψει την απαγόρευση χρήσης οικονομικών πόρων για

---

<sup>24</sup> Πηνελόπη Πετσίνη, «Αναπαριστώντας το Οικείο: Μνήμη, Ταυτότητα και Εαυτός στην Νέα Ελληνική Φωτογραφία (1974-2000)» στο *Φωτογραφία και συλλογικές ταυτότητες, ελληνικές φωτογραφικές Μελέτες Ι*, Εκδόσεις Κουκκίδα, Αθήνα, 2021, σελ. 221.

<sup>25</sup> Dawn Mannay, Review of “Double Exposure: Memory and Photography”, (επιμ.) Olga Shevchenko, *Qualitative Research Review*, Volume 16, Issue 2, April 2016.  
<https://doi.org/10.1177/1468794114560525> (Πρόσβαση 15/06/2024).

<sup>26</sup> Karen Cross & Julia Peck, “Photography, Archive and Memory”, Editorial: Special Issue, *Photographies* 3.2, 2010, DOI: 10.1080/17540763.2010.499631, σελ. 129.

<sup>27</sup> Lena Fritsch, *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, UK, 2018, σελ. 271.

στρατιωτικούς εξοπλισμούς σε πλεονέκτημά της, επενδύοντας σε παραγωγικούς τομείς της οικονομίας, αλλά και στην τέχνη.<sup>28</sup>

Το 1953, εισάγεται η υποκειμενική φωτογραφία του Otto Steinert από περιοδικά όπως το *Camera*.<sup>29</sup> Το 1956, θα εκτεθεί στο Τόκιο η έκθεση *The Family of Man* σε επιμέλεια του Edward Steichen με τη βοήθεια του Ιαπωνοαμερικανού Yasuhiro Ishimoto.<sup>30</sup> Αυτή την εποχή, θα δημιουργηθεί το έργο *Tottori Sand Dunes* του Φωτογράφου Ueda Shoji. Είναι η πρώτη σειρά φωτογραφιών στην ιστορία της ιαπωνικής φωτογραφίας, όπου απεικονίζονται μέλη της οικογένειας του φωτογράφου.

#### 1.4 Shoji Ueda (1913-2000)

Ο Shoji Ueda ξεκίνησε να δουλεύει τη σειρά *Tottori Sand Dunes* στα τέλη της δεκαετίας του 1930 και τη συνέχισε μετά το τέλος του πολέμου.<sup>31</sup> Το έργο του διαφοροποιείται από τη φωτογραφία ντοκουμέντο που κυριαρχούσε εκείνη την περίοδο μέσω της «υποκειμενικής»<sup>32</sup> καταγραφής, ενώ έχει χαρακτηριστεί ως «ένα σπάνιο παράδειγμα του πώς θα μπορούσε η Νέα Φωτογραφία του '30 να αποδώσει καρπούς μεταπολεμικά».<sup>33</sup> Ο φωτογράφος φέρνει σε διάλογο το οικείο τοπίο της περιοχής με τα οικεία του πρόσωπα, μιλώντας έτσι για δύο θέματα τα οποία αγαπά ιδιαίτερα. Το αποτέλεσμα είναι οι αριστοτεχνικά σκηνοθετημένες, Μινιμαλιστικές, αλλά και φορμαλιστικές συνθέσεις, οι οποίες «δείχνουν περισσότερα για τη νοοτροπία του καλλιτέχνη παρά για το θέμα μπροστά στο φακό του» (Εικ. 1.5).<sup>34</sup>

---

<sup>28</sup> Στάθης Βαλούκος, *Ιστορία του κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 2003, σελ. 262.

<sup>29</sup> Lena Fritsch, *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, UK, 2018. σελ. 272.

<sup>30</sup> Sandra S. Phillips, "Distant Relations: Japanese Photography in American Exhibitions in the 1970s," *Focus on Japanese Photography*, February 2022, San Francisco Museum of Modern Art, <https://www.sfmoma.org/essay/distant-relations-japanese-photography-in-american-exhibitions-in-the-1970s/> (Πρόσβαση 20/02/2024).

<sup>31</sup> Anne W. Tucker, *The History of Japanese Photography*, Museum of Fine Arts, Houston 2003, σελ. 366.

<sup>32</sup> Στην Ιαπωνία ο όρος "Subjective", όσο αφορά τη φωτογραφία, μεταφράστηκε ως "subjectivism" και πήρε χαρακτηριστικά κινήματος αντίθετου στον ρεαλισμό. Βλέπε Anne W. Tucker, *The History of Japanese Photography*, Museum of Fine Arts, Houston, 2003, σ. 213.

<sup>33</sup> Ο.Π., σελ. 214.

<sup>34</sup> "Shoji Ueda, 3 February – 21 May 2023", Turku Art Museum, <https://turuntaidemuseo.fi/en/nayttelyt/shoji-ueda> (Πρόσβαση 10/01/2024).



Εικ. 1.5 Shoji Ueda, *My Wife in the Dunes III*, 1950.

Ο Shoji Ueda μεταχειρίζεται την οικογένειά του σαν «κινούμενα αντικείμενα σε ένα τεράστιο σκητικό ταινίας». <sup>35</sup> Οι αμμόλοφοι προσφέρουν ένα αφαιρετικό σκητικό που αδρανοποιεί την έννοια του κοινωνικού χώρου, αφού μετατρέπονται σχεδόν σε στουντιακό φόντο (Εικ. 1.8 - 1.9).



Εικ. 1.6 Soji Ueda, *My wife in the dunes*, 1950 & *Dad Mom and Their Children*, 1949.

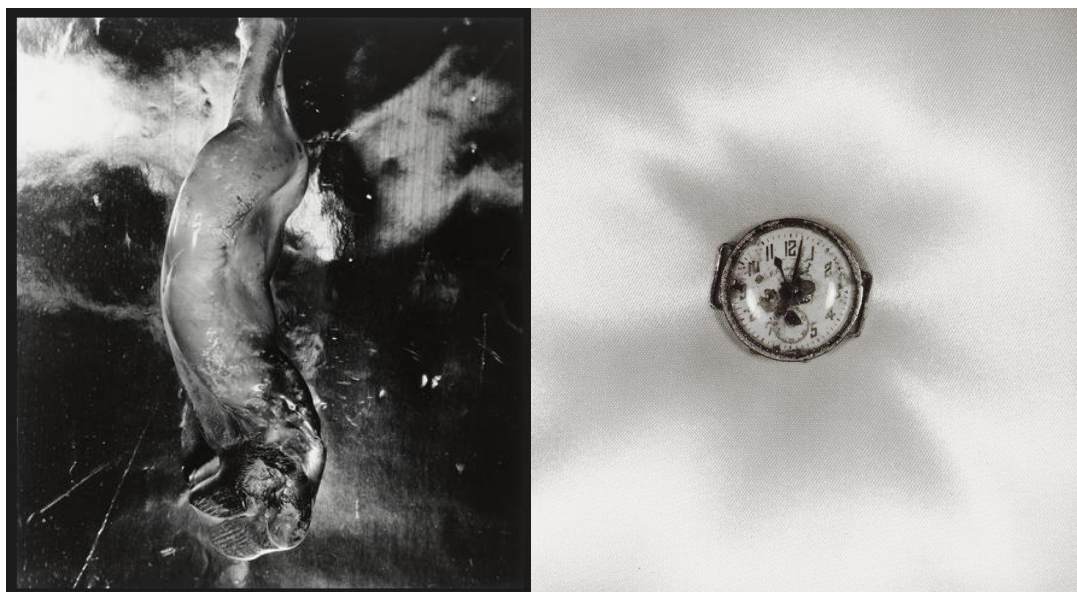
---

<sup>35</sup> Sean O'Hagan, "Shōji Ueda: the most beautiful, surprising photobook of the year", *The Guardian*, 2015, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/18/shoji-ueda-most-beautiful-surprising-photobook-of-the-year> (πρόσβαση 10/01/2024).

### 1.5 Από το πρακτορείο VIVO και το περιοδικό Provoke στο “Girl’s Photography”

Από τα μέσα της δεκαετίας του '50 μέχρι και το '90, μεγάλο μέρος της φωτογραφίας στην Ιαπωνία θα αρχίσει να στρέφεται προς μια πιο υποκειμενική καταγραφή της πραγματικότητας. Αυτό θα φέρει στο προσκήνιο εν τέλει τη αισθητική snapshot, τα θέματα ταυτοποίησης του εαυτού και τις προσωπικές ιστορίες που θα κυριαρχήσουν στις δουλιές των Ιαπώνων φωτογράφων που θα ασχοληθούν με την οικογένεια.

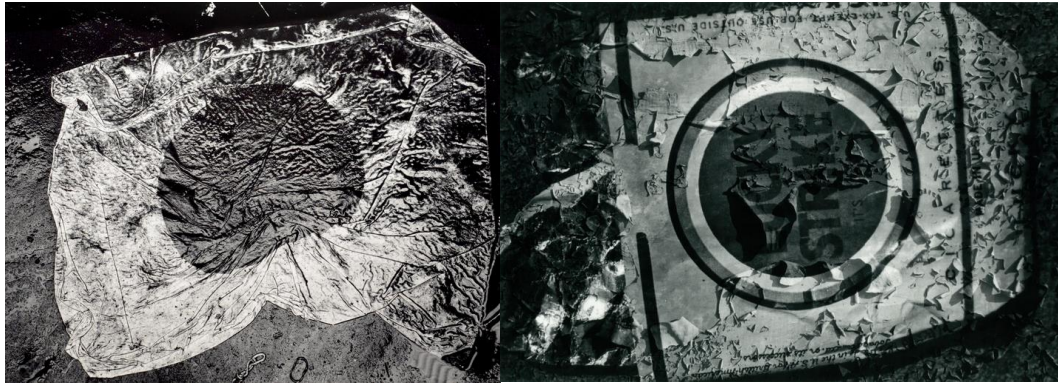
Η αρχή θα γίνει με το πρακτορείο VIVO, που θα ιδρυθεί το 1957 από τους Eiko Hosoe, Kikuji Kawada, Shomei Tomatsu κ.ά. Το VIVO, χρησιμοποιώντας μια πιο υποκειμενική εκφραστική γλώσσα,<sup>36</sup> θα εξετάσει τις επιπτώσεις της ρίψης της ατομικής βόμβας, της ήττας, αλλά και της μαζικής εισόδου του δυτικού τρόπου ζωής, ενώ ταυτόχρονα θα απομακρυνθεί από τη φωτο-ειδησεογραφία (Εικ. 1.7-1.8).



Εικ. 1.7 Shomei Tomatsu. *Beer Bottle After the Atomic Bomb Explosion*, 1961 & *Atomic Bomb Damage: Wristwatch Stopped at 11:02*, August 9, 1945, Nagasaki, 1961.

---

<sup>36</sup> Lena Fritsch, *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, UK, 2018, σελ. 272.



Εικ. 1.8 Kikuji Kawada, *Hinomaru, The Japanese National Flag & Lucky Strike* 1960-65,

Στη συνέχεια, οι Takuma Nakahira, Koji Taki, Yutaka Takanashi θα ιδρύσουν τον Νοέμβριο του 1968 το πειραματικό περιοδικό *Provoke*.<sup>37</sup> Μαζί τους θα είναι από το 2<sup>ο</sup> τεύχος ο Daido Moriyama και ο ποιητής και κριτικός Okada Takahiko.<sup>38</sup> Όπως είναι εμφανές από το περιοδικό, καθώς και από τα έργα των φωτογράφων εκείνης της εποχής,<sup>39</sup> ο πειραματικός και αντισυμβατικός τρόπος φωτογράφισης αλλά και επεξεργασίας των φωτογραφιών, απορρίπτει τη φωτογραφία ως μέσω αντικειμενικής καταγραφής της πραγματικότητας, ως ένα «παράθυρο στον κόσμο».<sup>40</sup> Το περιοδικό *Provoke* αποσκοπούσε σε μία τόσο υποκειμενική καταγραφή που να μην μπορεί να διαφοροποιηθεί «ο φωτογράφος από το έργο του».<sup>41</sup> Το περιοδικό θα είναι βραχύβιο, με μόνο τρία τεύχη, αλλά η επιρροή του μέσω της ιδιαίτερης “*are-bure-boke*”<sup>42</sup> (κουνημένης–κοκκιώδους-ανεστίαστης) αισθητικής του στην ιαπωνική και την παγκόσμια φωτογραφία διαρκεί ως τις μέρες μας (Εικ.1.9).

---

<sup>37</sup> Ο.Π.

<sup>38</sup> Anne W. Tucker, *The History of Japanese Photography*, Museum of Fine Arts, Houston 2003, σελ. 220-221.

<sup>39</sup> Τα τρία βασικά έργα που διαμορφώνουν αυτή την πρόταση της υποκειμενικής ερμηνείας της πραγματικότητας μέσω της φωτογραφίας είναι τα : *For a Language to Come* του Takuma Nakahira (1970), το *Towards the City* του Yutaka Takanashi (1969) και το *Farewell Photography* του Daido Moriyama (1972)

<sup>40</sup> John Szarkowski, *Mirrors and windows: American photography since 1960*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society, 1978, σελ. 15.

<sup>41</sup> Ο Moriyama δήλωνε « Εγώ και η φωτογραφία είμαστε ένα», βλέπε: Lena Fritsch, *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, UK, 2018, σελ. 76.

<sup>42</sup> Kelly Midori McCormick, “A Century of Japanese Photography: Historical Reckoning and the Birth of a New Movement,” *Focus on Japanese Photography*, February 2022. San Francisco Museum of Modern Art, <https://www.sfmoma.org/essay/a-century-of-japanese-photography-historical-reckoning-and-the-birth-of-a-new-movement/> (Πρόσβαση 25/02/2024).



Εικ. 1.9 Koji Taki: Δισέλιδο από τον δεύτερο τόμο του περιοδικού *Provoke*, 1969.

Παρ' όλα αυτά, η φωτογραφία στην Ιαπωνία μέχρι τη δεκαετία του 1990 ήταν κυρίως μια ανδροκρατούμενη ενασχόληση. Αυτό θα αλλάξει με τη δουλειά κυρίως τριών φωτογράφων, των Nagashima Yuri, Hiromix και Ninagawa Mika, στις οποίες το 2001 θα τους απονεμηθεί από κοινού, από την Asahi Shimbun Company, το σημαντικότερο βραβείο της Ιαπωνίας: το Kimura Ihei Award.<sup>43</sup> Στο έργο τους θα αποδοθεί ο όρος “girl’s photography” (onnanoko shashin) από τον κριτικό Lizawa Kohtarō.<sup>44</sup>

Το έργο αυτών των νεαρών γυναικών, έχει ημερολογιακό χαρακτήρα και αποτελείται από αυτοπορτρέτα, στιγμιότυπα της καθημερινής τους ζωής και γενικά, φωτογραφίες που αφορούν το οικείο περιβάλλον των φωτογράφων. Αυτό το είδος φωτογραφίας συνδέεται με την αναγνώριση του εαυτού, του γυναικείου σώματος

---

<sup>43</sup> Lena Fritsch, “In Conversation with Nagashima Yurie” στο *Lena Fritsch Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, UK, 2018, σελ. 141.

<sup>44</sup> Lena Fritsch *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, UK, 2018, σσ. 141 & 137.

και έρχεται σε αντίθεση με την κουλτούρα Kawaii<sup>45</sup> όσο και με το hair nude.<sup>46</sup> Η αισθητική αυτή ήταν άμεσα επηρεασμένη από «τα εξώφυλλα των cd, την ποπ κουλτούρα της εποχής και τα διεθνή περιοδικά», τα οποία ήταν εύκολα προσβάσιμα στα μεγάλα δισκοπωλεία του Τόκιο.<sup>47</sup> Για πρώτη φορά, οι γυναίκες αρνούνται τον ρόλο του μοντέλου για τους άντρες φωτογράφους και δημιουργούν μόνες τους την εικόνα του εαυτού τους. (Εικ.1.16-1.18)



Εικ. 1.11 Nagashima Yurie, *Tankgirl*, 1994 & Hiromix, από το βιβλίο *Girls Blue*, 1996.

<sup>45</sup> Το Kawaii, γνωστό ως “cute culture” «μπορεί να αφορά ανθρώπους, ζώα ή αντικείμενα που εμφανίζουν ντροπαλότητα, γοητεία ή παιδικότητα [...] μπορεί να είναι εμφανής στην τέχνη, τον τρόπο ζωής, τη μόδα, τη μουσική, τα manga, τα anime» κ.ά. Αποτελεί ένα είδος υποκουλτούρας που έχει τις ρίζες του στον 9<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ. αλλά κορυφώθηκε τη δεκαετία του 1990. Βλέπε Isabella Meyer, “What Is Kawaii? – Understanding Japan Cute Culture”, *Art in Context*, 2023, <https://artincontext.org/what-is-kawaii/> (Πρόσβαση 29/02/2024).

<sup>46</sup> Το hair nude ήταν ερωτικό είδος φωτογράφισης νεαρών γυναικών με μεγάλη άνθηση στην Ιαπωνία τη δεκαετία του '90. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το βιβλίο *Santa Fe* του Shinoyama Kishin, το οποίο πούλησε πάνω από 1,5 εκατομμύρια αντίτυπα. Βλέπε Lena Fritsch, “In conversation with Nagashima Yurie”, στο *Lena Fritsch Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, UK, 2018, σελ. 141.

<sup>47</sup> Goroku Miwa, “Nagashima Yurie: no one else was doing it, so i had to do it myself,” trans. Polly Barton, *Bunka-cho Art Platform Japan*, posted July 30, 2021, σελ. 10 [https://contents.artplatform.go.jp/wp-content/uploads/2021/07/APJ\\_202104\\_Nagashima2020.pdf](https://contents.artplatform.go.jp/wp-content/uploads/2021/07/APJ_202104_Nagashima2020.pdf) (Πρόσβαση 10/06/2024).





Εικ. 1.12 Mika Ninagawa, *Self-image*, 2013.

Η σύνδεση με το θέμα της οικογένειας είναι άμεση στο έργο της Nagashima Yurie, μιας και η πρώτη της δουλειά, με την οποία θα κερδίσει και το Parco Prize, είναι τα γυμνά πορτρέτα της οικογένειάς της.

## 2. Ο ΘΕΣΜΟΣ ΤΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΣΤΗΝ ΙΑΠΩΝΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ

Η οικογένεια θεωρείται από τους πιο σημαντικούς κοινωνικούς θεσμούς, καθώς το οικογενειακό περιβάλλον είναι το πρώτο πεδίο κοινωνικοποίησης του ατόμου και ο χώρος όπου τα παιδιά αποκτούν γνωστικές, συναισθηματικές και κοινωνικές δεξιότητες.

Στην Ιαπωνία από τον 12<sup>ο</sup> αιώνα, η παραδοσιακή μορφή της οικογένειας είναι πατριαρχική και ονομάζεται «Ie». <sup>48</sup> Η γυναίκα υποτάσσεται πρώτα στην ηγεμονία του πατέρα της και μετά του άντρα της. Το νέο ζευγάρι με τα παιδιά του υποχρεούται να μένει με τους γονείς του άντρα. Έως τότε, ο άντρας πήγαινε στην οικογένεια της γυναίκας, ή απλά την επισκεπτόταν. <sup>49</sup> Κατά τη διάρκεια της ηγεσίας του Meiji (1867-1912), συντελέστηκε ο μετασχηματισμός της Ιαπωνίας από φεουδαρχική χώρα σε μια από τις μεγαλύτερες παγκόσμιες δυνάμεις. <sup>50</sup>

Κατ' επέκταση, στις αρχές του 20ου αιώνα, η μετάβαση από ένα αγροτικό, βιοτεχνικό σύστημα οργάνωσης σε ένα αστικό, καπιταλιστικό σύστημα είχε πολλές συνέπειες και στο πεδίο της οικογένειας. Η ομοιογένεια των υπηκόων αποτέλεσε πρώτη προτεραιότητα στον σχηματισμό του νέου έθνους-κράτους. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Οικογενειακός Νόμος του 1898 καθιέρωσε επίσημα τη διαδοχή της αρχηγίας της οικογένειας, όπως και τα δικαιώματα επί της κληρονομιάς, στον πρωτότοκο γιο. <sup>51</sup> Ο άντρας, νόμιμα πλέον, μπορούσε να ασκήσει αυταρχική εξουσία, απαγορεύοντας στα άλλα μέλη της οικογένειας να λαμβάνουν την οποιαδήποτε απόφαση. Το οικογενειακό δίκαιο επέβαλε στα παντρεμένα ζευγάρια να χρησιμοποιούν το επώνυμο του άντρα και η γυναίκα επιφορτίστηκε με το έργο της φροντίδας του άντρα

---

<sup>48</sup> Wakita Haruko & David P. Phillips, "Women and the Creation of the 'Ie' in Japan: An Overview from the Medieval Period to the Present", *U.S. - Japan Women's Journal*, English Supplement No. 4, University of Hawai'i Press, 1993, σελ. 83.

<sup>49</sup> Ο.Π.

<sup>50</sup> Απόστολος Μπαλής, «Συγκριτική Μελέτη του Συντάγματος Meiji (1889) με το σύνταγμα του 1946, Το ιαπωνικό παράδοξο στη συνταγματική ομοιογένεια», 2014-2015, <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/LAW215/2014-2015/%CE%99%CE%B1%CF%80%CF%89%CE%BD%CE%AF%CE%B1.pdf> (Πρόσβαση 05/03/2024).

<sup>51</sup> Akiko Hashimoto & John W. Traphagan, "Changing Japanese Families" στο *Imagined Families, Lived Families Culture and Kinship in Contemporary Japan*, State University of New York Press, 2009, σελ. 4.

και της ανατροφής των παιδιών εντός της οικίας. Κυριάρχησε έτσι μια εθνική ιδεολογία, στο επίκεντρο της οποίας ο αυτοκράτορας ήταν ο ανώτατος πατριάρχης του έθνους και το ίδιο το κράτος η απόλυτη μεγάλη «οικογένεια».<sup>52</sup> Ωστόσο, δεν γίνεται παρά να αναφέρουμε πως τα περισσότερα από τα παραπάνω ακούγονται οικεία στον Έλληνα αναγνώστη, δεδομένου ότι στη χώρα μας η πατριαρχία εγκαταλείφθηκε, τουλάχιστον νομικά, με τον Νόμο 1329/1983 που καταργούσε μεταξύ των άλλων τον θεσμό της προίκας και το κοινό επώνυμο των συζύγων.<sup>53</sup>

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και την ήττα της Ιαπωνίας, θεσπίζεται το 1946 το νέο Σύνταγμα της Ιαπωνίας, το οποίο αναφέρεται και ως «Σύνταγμα της ήττας» καθώς υπαγορεύτηκε από την αμερικανική πλευρά.<sup>54</sup> Με την εφαρμογή του εν λόγω Συντάγματος και σε συνδυασμό με τον Οικογενειακό Νόμο του 1947, γίνεται μια προσπάθεια εκδημοκρατισμού της οικογένειας, κυρίως αναφορικά με την πατρική εξουσία «στα πρότυπα του δυτικού δημοκρατικού ιδεώδους της πυρηνικής οικογένειας».<sup>55</sup> Μέχρι το 1970, λοιπόν, ο κανονισμένος από τους γονείς γάμος είχε υποσκελιστεί από τον γάμο από αγάπη. Μεταξύ των άλλων που άλλαξαν, και «οι δεσμοί με τους υπόλοιπους συγγενείς έγιναν πιο περιφερειακοί, ενώ οι δεσμοί μεταξύ των μελών της πυρηνικής οικογένειας έγιναν πιο έντονοι και συναισθηματικοί».<sup>56</sup>

Η παραπάνω αλλαγή παραδείγματος αποτυπώνεται ακόμα και στην κινηματογραφική παραγωγή της χώρας. Για παράδειγμα, η ταινία *Tokyo Story* (1953) του Yasujiro Ozu τονίζει τις αλλαγές στους δεσμούς της οικογένειας με την παρείσφρηση νέων ιδανικών. Ένα ηλικιωμένο ζευγάρι επισκέπτεται τα παιδιά του

---

<sup>52</sup> Ο.Π.

<sup>53</sup> Βλέπε «Άρθρο 15 - Νόμος 1329/1983», Lawspot, <https://www.lawspot.gr/nomikes-plirofories/nomothesia/n-1329-1983/arthro-15-nomos-1329-1983> (Πρόσβαση 05/03/2024).

<sup>54</sup> Απόστολος Μπαλής, «Συγκριτική Μελέτη του Συντάγματος Meiji (1889) με το σύνταγμα του 1946, Το ιαπωνικό παράδοξο στη συνταγματική ομοιογένεια», 2014-2015, <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/LAW215/2014-2015/%CE%99%CE%B1%CF%80%CF%89%CE%BD%CE%AF%CE%B1.pdf> (Πρόσβαση 05/03/2024).

<sup>55</sup> Akiko Hashimoto & John W. Traphagan, “Changing Japanese Families” στο *Imagined Families, Lived Families Culture and Kinship in Contemporary Japan*, State University of New York Press, 2009, σελ. 4.

<sup>56</sup> Ο.Π. σελ. 6.

στο Τόκιο και δεν συναντά τίποτα άλλο παρά μόνο την αδιαφορία τους. Παρακολουθώντας την εξέλιξη της ιστορίας, παρατηρείται το χάσμα ανάμεσα σε δύο γενιές που δεν μοιράζονται τίποτα κοινό, εκτός από το αίμα που τις ενώνει. Όπως σημειώνει και ο Στάθης Βαλούκος για την ταινία, οι «παραδοσιακοί κανόνες σεβασμού» προς τους γονείς μοιάζουν πια «με ξεπερασμένη τυπολατρία».<sup>57</sup>

Η έννοια της μητρότητας επαναδιατυπώνεται και αυτή μεταπολεμικά. Κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, πολλές γυναίκες χρειάστηκε μαζικά να βγουν στην αγορά εργασίας. Σε αυτή τη χρονική περίοδο, η καθημερινή φροντίδα των παιδιών μετατέθηκε αλλού, σε παιδικούς σταθμούς, συγγενικά πρόσωπα κ.ά. Με το τέλος του πολέμου, όμως, η εποχή επέτασσε την επιστροφή της γυναίκας στο σπίτι. Η ήττα στον πόλεμο διαμορφώνει ένα νέο μοντέλο, όπου το κύρος της πατρικής φιγούρας πλήττεται ή μπορεί ο πατέρας και να λείπει εντελώς λόγω θανάτου. Ως εκ τούτου, ο ρόλος της μητέρας ισχυροποιείται, αναβαθμίζεται σε μια φιγούρα στην οποία μπορεί κανείς να βασιστεί. Έρχεται, δηλαδή, σε αντίθεση με τη φιγούρα που μόνο θυσιαζόταν για τους άλλους προπολεμικά.<sup>58</sup>

Οι δεκαετίες 1960 και 1970 ήταν μια εποχή κοινωνικής και πολιτικής αναταραχής. Τα κοινωνικά κινήματα που αναδύθηκαν αμφισβήτησαν, μεταξύ άλλων, τις αξίες του προπολεμικού κόσμου και μίλησαν με απελευθερωτικό τρόπο για τους νέους, τις γυναίκες, τις μειονότητες, κ.ά. Οι γυναίκες δραστηριοποιήθηκαν, ένωσαν τις φωνές τους και μίλησαν οι ίδιες για τους εαυτούς τους και για τον ρόλο της οικογένειας. Δεν είναι στους στόχους της παρούσας εργασίας η ανάλυση αυτής της χρονικής περιόδου, ωστόσο, αξίζει να αναφέρουμε ότι μετά την αφομοίωση των κοινωνικών κινήματων, η «νέα οικογένεια» που αναδύθηκε τις δεκαετίες του οικονομικού θαύματος της Ιαπωνίας είναι η πυρηνική οικογένεια του μισθωτού της μεσαίας τάξης που μένει στα προάστια.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Στάθης Βαλούκος, *Ιστορία του κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 2003, σελ. 265.

<sup>58</sup> Akiko Hashimoto & John W. Traphagan, "Changing Japanese Families" στο *Imagined Families, Lived Families Culture and Kinship in Contemporary Japan*, State University of New York Press, 2009, σελ. 8.

<sup>59</sup> Ο.Π.

Η κατάρρευση της θεαματικής «φούσκας» των τιμών των ακινήτων τη δεκαετία του 1990<sup>60</sup> γκρέμισε και την επίπλαστη ευτυχία για το εξιδανικευμένο «σπίτι μου», που πλέον δεν ανταποκρινόταν στην πραγματικότητα. Τα παιδιά των πυρηνικών οικογενειών διαπίστωσαν ότι «η επίτευξη καλύτερου επιπέδου ζωής σε σχέση με την προηγούμενη γενιά, μέσω σκληρής δουλειάς και εκπαίδευσης, δεν ήταν εγγυημένη».<sup>61</sup>

Τις τελευταίες δεκαετίες, η ηλικία γάμου αυξάνεται συνεχώς. Επιπλέον, με τα σύγχρονα δεδομένα και τα υψηλά επίπεδα μόρφωσης, είναι πολύ δύσκολο κυρίως για μια γυναίκα να ισορροπήσει μεταξύ εργασίας και οικογένειας. Ως εκ τούτου, παρατηρείται μείωση του ποσοστού γεννήσεων, κάτι που δεν αφήνει αδιάφορη την κρατική πολιτική.<sup>62</sup> Ο νόμιμος γάμος εξακολουθεί να απαιτεί ακόμα από τα ζευγάρια να υιοθετούν το ίδιο επώνυμο και τα εν διαστάσει ζευγάρια συνήθως συνεχίζουν τον νόμιμο γάμο τους, ενώ συναισθηματικά έχουν χωρίσει.<sup>63</sup> Ωστόσο, παρατηρείται ένας αυξανόμενος αριθμός διαζυγίων μετά από τα 20 χρόνια γάμου. Μόλις ενηλικιώνονται τα παιδιά τους, οι γυναίκες θέλουν να αποσυρθούν από την οικιακή εργασία, τη φροντίδα του συζύγου τους και των ηλικιωμένων γονιών του.<sup>64</sup>

Σήμερα, στην ιαπωνική οικογένεια συνυπάρχουν παραδοσιακά και μοντέρνα στοιχεία. Οι περισσότερες οικογένειες είναι πυρηνικές στα δυτικά πρότυπα, παρ' όλα αυτά, εκφάνσεις του «Ie» παραμένουν ενεργές.<sup>65</sup> Όπως αναφέρουν οι Akiko

---

<sup>60</sup> Βλέπε «Η Κίνα πρέπει να παραδειγματιστεί από την κρίση της Ιαπωνίας τη δεκαετία του 1990», *Οικονομικός Ταχυδρόμος*, <https://www.ot.gr/2021/10/30/partners/financial-times/i-kina-prepei-naparadeigmatistei-apo-tin-krisi-tis-iaponias-ti-dekaetia-tou-1990/> (Πρόσβαση 05/03/2024).

<sup>61</sup> Akiko Hashimoto & John W. Traphagan, "Changing Japanese Families" στο *Imagined Families, Lived Families Culture and Kinship in Contemporary Japan*, State University of New York Press, 2009, σελ. 9.

<sup>62</sup> Βλέπε «Ιαπωνία: Γήρανση του πληθυσμού και χαμηλό ποσοστό γεννήσεων», EPT news, 24/01/23, <https://www.ertnews.gr/eidiseis/diethni/iaponia-giransi-toy-plithysmoy-kai-chamilo-posostogenniseon/> (Πρόσβαση 05/03/2024).

<sup>63</sup> Akiko Hashimoto & John W. Traphagan, "Changing Japanese Families" στο *Imagined Families, Lived Families Culture and Kinship in Contemporary Japan*, State University of New York Press, 2009, σελ. 7.

<sup>64</sup> Anne E. Imamura, "The Japanese Family Faces 21st Century Challenges", Japan Digest, National Clearinghouse for United States-Japan Studies, Indiana University, [https://spice.fsi.stanford.edu/docs/the\\_japanese\\_family\\_faces\\_21stcentury\\_challenges](https://spice.fsi.stanford.edu/docs/the_japanese_family_faces_21stcentury_challenges) (Πρόσβαση 27/02/2024).

<sup>65</sup> Βλέπε "Contemporary Japan: The Japanese Family, The Modern Japanese Family", Asian Topics, [http://afe.easia.columbia.edu/at/contemp\\_japan/cjp\\_family\\_01.html](http://afe.easia.columbia.edu/at/contemp_japan/cjp_family_01.html) (Πρόσβαση 27/02/2024).

Hashimoto & John W. Traphagan, «αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι ο μετασχηματισμός της Ιαπωνίας στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα δεν ήταν μια απλή μετάβαση στην πυρηνική οικογένεια, αλλά ένα προϊόν μυριάδων οικονομικών και κοινωνικών αλλαγών», αλλά και της φύσης της οικογένειας ως «δυναμικής και διαρκώς μεταβαλλόμενης κοινωνικής μονάδας που δεν υπάρχει απλώς, αλλά φαντάζεται, νοηματοδοτεί και επαναπροσδιορίζει τον εαυτό της».<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Akiko Hashimoto & John W. Traphagan, “Changing Japanese Families” στο *Imagined Families, Lived Families Culture and Kinship in Contemporary Japan*, State University of New York Press, 2009, σελ. 15.

### 3. ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΘΑΝΑΤΟΣ ΜΕΣΩ ΤΩΝ ΠΡΟΣΩΠΙΚΩΝ ΙΣΤΟΡΙΩΝ

Μεγάλο μέρος της δουλειάς αρκετών Ιαπώνων φωτογράφων αφορά την απώλεια. Πρόκειται για απώλεια που μπορεί να έρχεται λόγω θανάτου ή χωρισμού. Η Racheal Harris επισημαίνει την προσπάθεια απομάκρυνσης του θανάτου από τον δημόσιο λόγο στην εποχή μας, η οποία έχει χτιστεί γύρω από τις «έννοιες της νεότητας, της ομορφιάς και της ιδιοκτησίας, για πάντα».<sup>67</sup> Το ίδιο συμβαίνει και στην οικογενειακή φωτογραφία. Η φωτογράφιση του θανάτου ήταν πάντοτε μια σπάνια πράξη, αλλά όχι απαγορευτική, στην οικογενειακή φωτογραφία.



Εικ.3. 1 Alvan Harper, *Mother holding her deceased child*, 1890 (περίπου).

Οι περισσότερες περιστάσεις είχαν να κάνουν με τη φωτογράφιση μικρών παιδιών που έχουν πεθάνει και των νεκρών στην κηδεία τους. Πάντα υπήρχε μια προσπάθεια

---

<sup>67</sup> Racheal Harris, *Photography and Death*, Emerald Publishing, UK, 2020, σελ. 3.

ωραιοποίησης, μία προσεκτική σκηνοθεσία σε αυτές τις εικόνες, με το βάρος να πέφτει στο να φαίνεται ο νεκρός, κοιμισμένος ή γαλήνιος (Εικ. 3.1). Οι κοινωνικές πρακτικές που επέβαλαν κάτι τέτοιο ήταν να σταλεί η φωτογραφία σε μέλη της οικογένειας, που λόγω μετανάστευσης δεν ήταν παρόντα. Η ψυχολογική λειτουργία για την οικογένεια ήταν η υπέρβαση του θανάτου μέσω της φωτογράφισής του θανόντος. Όπως σημειώνει ο Roland Barthes, «η φωτογραφία επιμαρτυρώντας ότι το αντικείμενο ήταν πραγματικό, μας σπρώχνει κρυφά να πιστέψουμε ότι είναι ζωντανό».<sup>68</sup>

Σε αυτό το κεφάλαιο θα εξετάσουμε το έργο του Masahisa Fukase, ο οποίος ασχολείται με την απώλεια λόγω του χωρισμού, αλλά και του θανάτου. Θα αναφερθούμε, επίσης, στο μέρος της δουλειάς του Araki που έχει σχέση με τη γυναίκα του, στο έργο *Mother's* της Miyako Ishiuchi και το σύνολο σχεδόν του έργου του Sheici Furuya.

### 3.1 Masahisa Fukase (1934-2012)

Ο Masahisa Fukase είναι ο φωτογράφος που ασχολήθηκε όσο κανένας άλλος με το ζήτημα της οικογένειας. Το σύνολο σχεδόν του έργου του αφορά τα οικεία του πρόσωπα και το αποτύπωμα που άφησαν επάνω του. Ο ίδιος αναφέρει: «Το υλικό μου πάντα ξεκινάει με ό,τι βρίσκεται πιο κοντά μου, με τους ανθρώπους που απλά μπορώ να απλώσω το χέρι μου και να τους αγγίξω».<sup>69</sup>

#### ***Kill the Pig* (1961)**

Το 1961, πραγματοποιήθηκε στο Τόκιο η πρώτη του ατομική έκθεση με τίτλο *Kill the Pig*.<sup>70</sup> Η έκθεση αποτελούνταν από δύο σειρές φωτογραφιών: το *Kill the Pig* και το *Naked*.<sup>71</sup> Θα εκδοθεί για πρώτη φορά σε βιβλίο το 2021(Εικ.3.1.1).<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> Roland Barthes, *Ο φωτεινός θάλαμος: Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, Κέδρος, Αθήνα, 1983, σελ. 110.

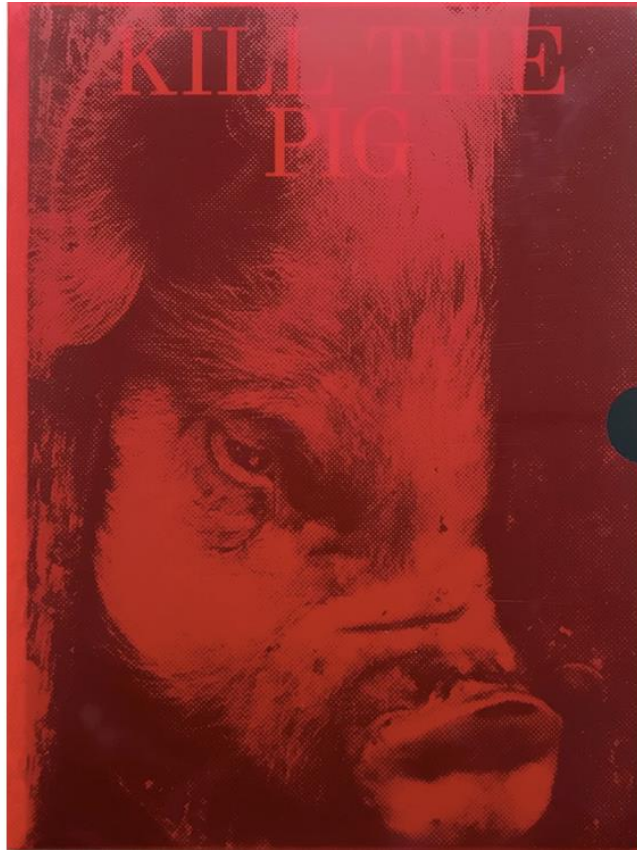
<sup>69</sup> Tomo Kosuga, "Archiving Death : The family portrait as a Site of Mourning." στο Fukase Masahisa, *Family*, Mackbooks 2019, σελ. 89, αναφορά στο βιβλίο Tanaka Chotoku, *Fukase Masahisa: To India, for shots of crows in summer*, Camera Mainichi, August 1992.

<sup>70</sup> Βλέπε "Kill the Pig - Masahisa Fukase", Ibasho Gallery, <https://ibashogallery.com/publications/513-kill-the-pig-masahisa-fukase/> (Πρόσβαση 23/01/2023).

<sup>71</sup> Ο.Π.

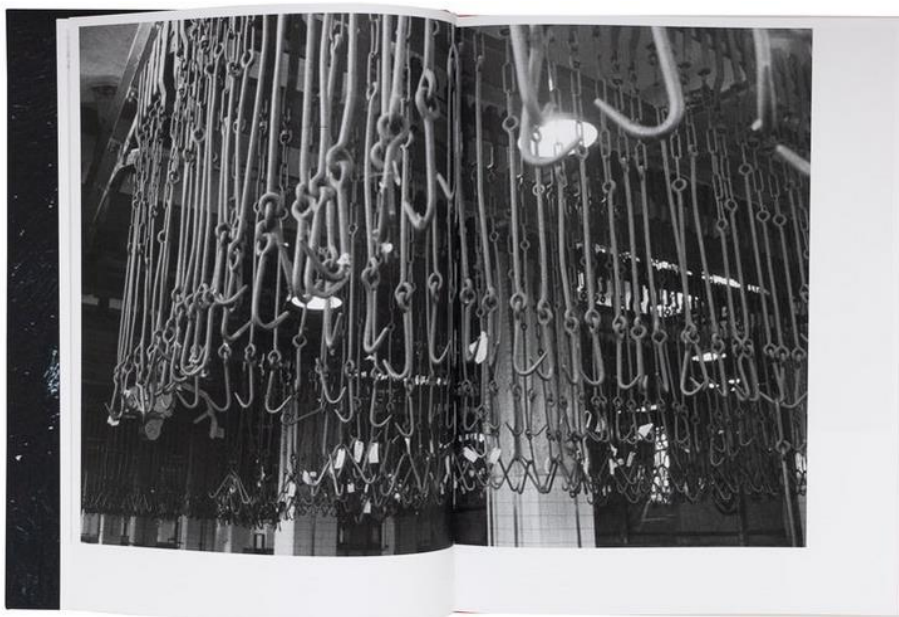
<sup>72</sup> Masahisa Fusase, *Kill the Pig*, Ibasho &The (M)éditions, 2021.



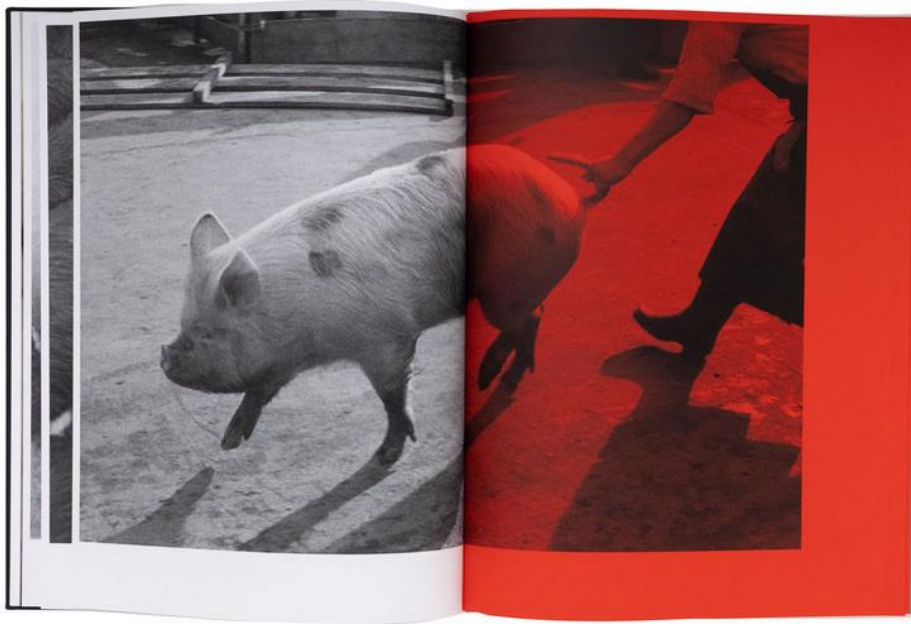


Εικ.3.1.1 Masahisa Fukase, *Kill the Pig*, 2021, εξώφυλλο του βιβλίου.

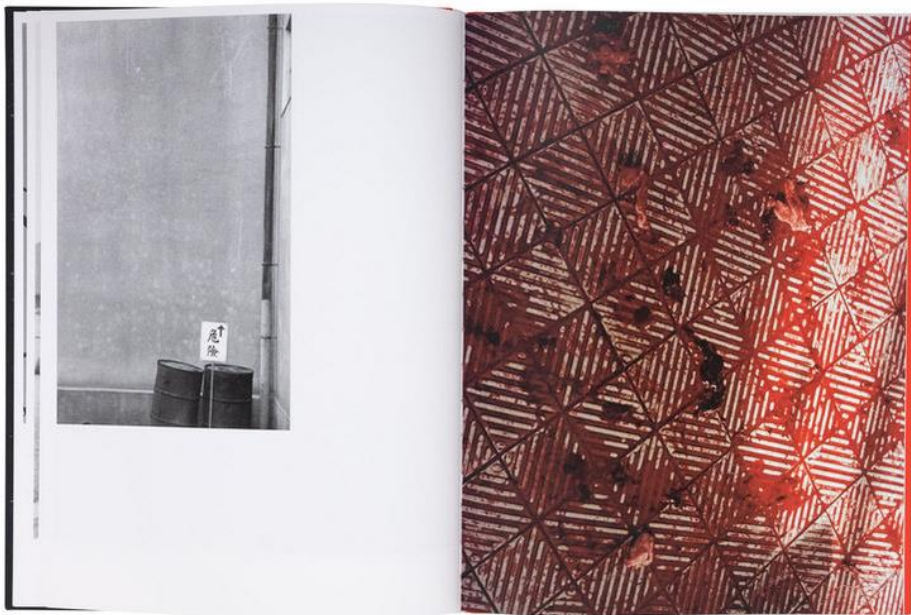
Το βιβλίο περιέχει κυρίως ασπρόμαυρες εικόνες εκτυπωμένες σε λευκό ή κόκκινο χαρτί και μερικές έγχρωμες. Το κόκκινο χρώμα στο βιβλίο συμβολίζει το αίμα και τον θάνατο. Η σειρά *Kill the Pig* έχει δημιουργηθεί σε ένα σφαγείο του Τόκιο (Εικ.3.1.2 - 3.1.4).



Εικ. 3.1.2 Masahisa Fukase, από το βιβλίο *Kill the Pig*, 2021.



Εικ. 3.1.3 Masahisa Fukase, από το βιβλίο *Kill the Pig*, 2021.



Εικ. 3.1.4 Masahisa Fukase, από το βιβλίο *Kill the Pig*, 2021.

Ο Fukase, χωρίς να δείχνει το ίδιο το γεγονός της θανάτωσης, φωτογραφίζει λεπτομέρειες όπως τα τσιγκέλια, το δάπεδο με το αίμα, αλλά και τα ίδια τα ζώα. Ωστόσο, μια φωτογραφία στην έκθεση, απεικονίζει το πρώτο παιδί του Fukase και

της Yukiyo, το οποίο είχε γεννηθεί νεκρό.<sup>73</sup> Η φωτογραφία καταλαμβάνει κεντρική θέση στην έκθεση, ώστε να τονιστεί η κομβική της σημασία για την κατανόηση ολόκληρης της δουλειάς. Κεντρική θέση καταλαμβάνει επίσης και στο βιβλίο (Εικ.3.1.5). Από την άλλη, η αντιστροφή της εικόνας του μωρού, τόσο σε τόνους, όσο και σε θέση, τονίζει το δίπολο της ζωής και του θανάτου.



Εικ. 3.1.5 MasahisaFukase, από το βιβλίο *Kill the Pig*, 2021, στιγμιότυπο οθόνης,.

Το βιβλίο συνεχίζει με τις φωτογραφίες από τη σειρά *Naked*, οι οποίες απεικονίζουν τον ίδιο και την τότε σύντροφό του, Yukiyo Kawakami.<sup>74</sup> Δείχνει τους δυο ανθρώπους που το αποτέλεσμα της ένωσής τους το έχουμε ήδη γνωρίσει, οι οποίοι εικονίζονται κυρίως σε close up λήψεις χωρίς ποτέ να αποκαλύπτονται τα πρόσωπά τους (Εικ.3.1.6 - 3.1.8).

---

<sup>73</sup> Βλέπε “Kill the Pig - Masahisa Fukase”, Ibasho Gallery, <https://ibashogallery.com/publications/513-kill-the-pig-masahisa-fukase/> (Πρόσβαση 23/01/2023).

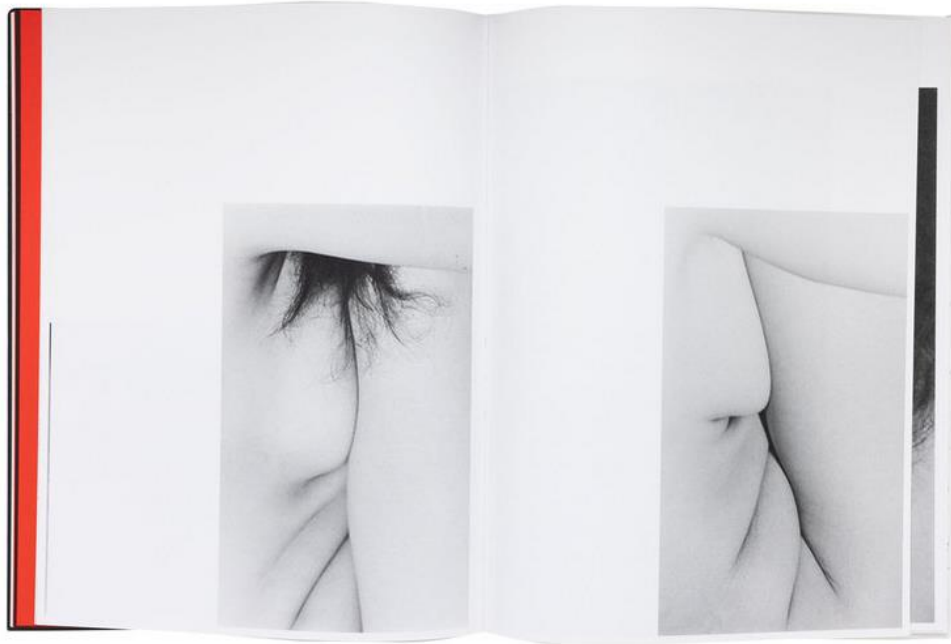
<sup>74</sup> “Kill the pig”, Masahisa Fukase Archive, <http://masahisafukase.com/kill-the-pig-2021/> (Πρόσβαση 03/03/2024).



Εικ.3.1.6 Masahisa Fukase, από το βιβλίο *Kill the Pig*, 2021.



Εικ. 3.1.7 Masahisa Fukase, από το βιβλίο *Kill the Pig*, 2021.



Εικ.3.1.8 Masahisa Fukase, από το βιβλίο *Kill the Pig*, 2021.

Με την πρακτική αυτή, ο Fukase επιτυγχάνει να μιλήσει για το οικουμενικό θέμα της ζωής και του θανάτου χωρίς να συγκεκριμενοποιεί, παρόλο που η σειρά είναι αυστηρά βιωματική. Το δίπολο ζωής-θανάτου θα εξακολουθήσει να απασχολεί τον φωτογράφο και θα εξεταστεί από αυτόν σε μια βαθιά βιωματική προσέγγιση της φωτογραφίας σε όλο του το έργο. Κατά τον Tomo Kosuga<sup>75</sup> η έκθεση,

ήταν ένα ρέκβιεμ για την ανάπαυση της ψυχής του νεκρού παιδιού του [...] για τον Fukase, ήταν το πρώτο από τα πολλά τέτοια αφιερώματα στην απώλεια και τον θάνατο.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Ο Tomo Kosuga είναι ιδρυτής του Masahisa Fukase Archives, του οργανισμού που διαχειρίζεται το έργο του Fukase. Βλέπε "Authors, Tomo Kosuga", Tokkion, <https://tokion.jp/en/author/tomo-kosuga/> (Πρόσβαση 03/03/2024).

<sup>76</sup> "Masahisa Fukase Kill the Pig", Shashasha, <https://www.shashasha.co/en/book/kill-the-pig> (Πρόσβαση 03/03/2024).

## Yohko (1978)

Το βιβλίο *Yohko* εκδίδεται δύο χρόνια μετά τον χωρισμό του ζευγαριού (Εικ.3.1.9).



Εικ.3.1.9 Masahise Fukase, *Yohko*, εξώφυλλο του βιβλίου.

Αποτελείται κυρίως από φωτογραφίες της *Yohko* που έχει κάνει ο Fukase για διάφορα άρθρα του περιοδικού *Camera Mainichi* από το 1964 ως τον χωρισμό τους.<sup>77</sup> Είναι μια αναδρομή στη σχέση του χωρισμένου ζευγαριού η οποία ξεκινά από την πρώτη φωτογράφιση που κάνουν μαζί (Εικ. 3.1.10).<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Βλέπε Akio Nagasawa, “Masahisa Fukase - *Yohko*”, <https://www.akionagasawa.com/en/shop/books/others/yohko-masahisa-fukase/> (Πρόσβαση 020/05/2024).

<sup>78</sup> Η σειρά θα εκδοθεί ολόκληρη το 2015 μαζί με το κείμενο τις *Yohko* “*The Incurable Egoist*” που δημοσιεύτηκε το 1973. Βλέπε: “*Slaughter’ C*”, Shashasha, <https://www.shashasha.co/en/book/slaughter-c> (Πρόσβαση 03/03/2024).



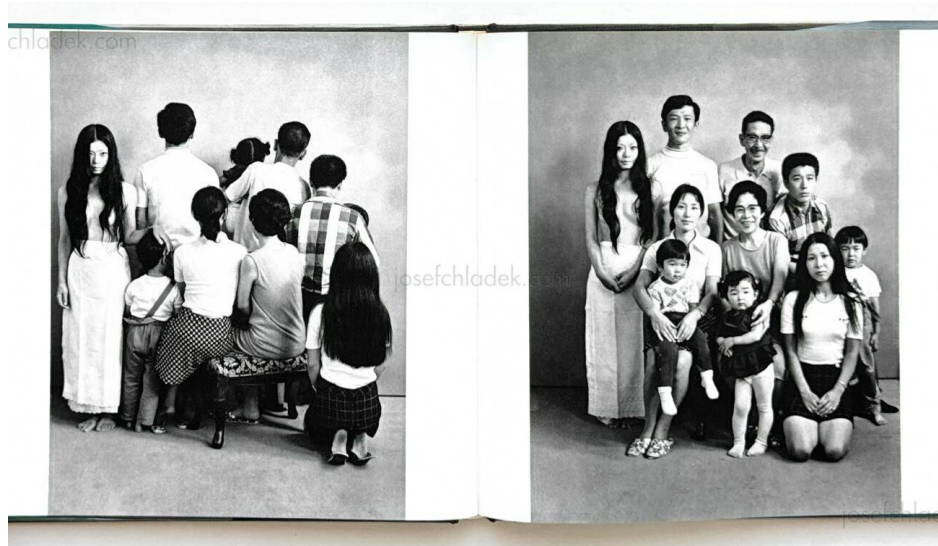
Εικ.3.1.10 Masahisa Fukase, από το βιβλίο *Slaughter-c*, 2015.

Επίσης, περιλαμβάνει τις εικόνες από τη σειρά *From the Window* όπου η Yohko ποζάρει και υποδύεται διάφορους ρόλους ως συνδημιουργός του έργου (Εικ. 3.1.11).



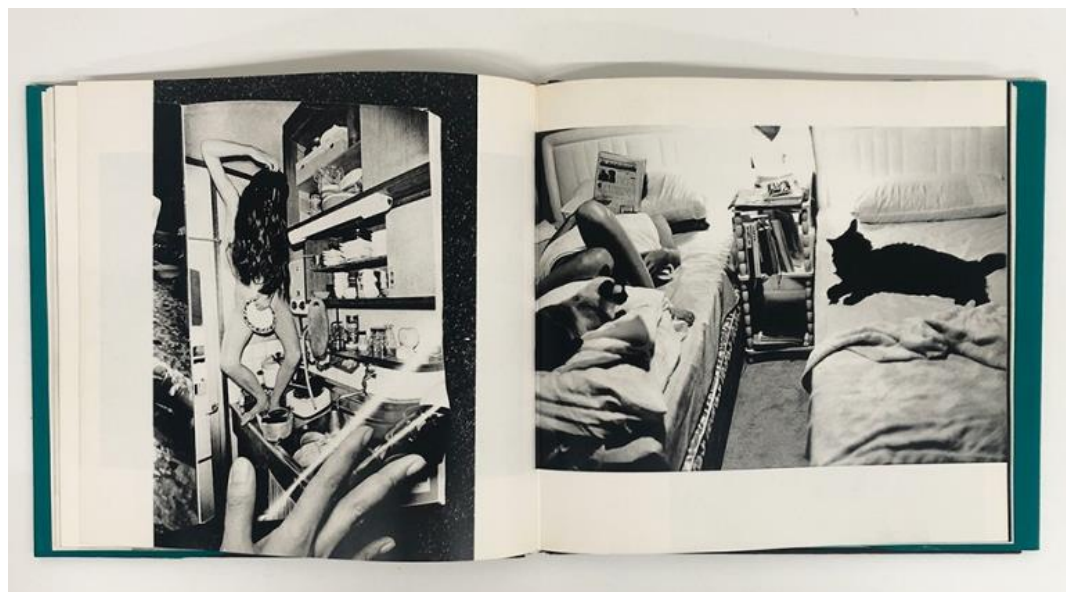
Εικ.3.1.11 Masahisa Fukase, από το βιβλίο *Yohko*, 2021.

Ακόμα, εδώ θα βρούμε εικόνες που θα συμπεριληφθούν αργότερα στο έργο *Family* το οποίο θα συζητηθεί στην συνέχεια της παρούσας εργασίας (Εικ 3.1.12).



Εικ. 3.1.12 Masahisa Fukase, από το βιβλίο *Yohko*, 2021.

Τέλος, το βιβλίο περιλαμβάνει διάφορες εικόνες από την καθημερινότητά τους στο σπίτι τους (Εικ. 3.1.13).



Εικ.3.1.13 Masahisa Fukase, από το βιβλίο *Yohko*, 2021.

Το έργο *Yohko* μπορεί να εκληφθεί σαν μία προσπάθεια του Fukase να διατηρήσει τη σχέση ζωντανή στη μνήμη του. Η *Yohko* χώρισε με τον Fukase και ανέφερε τη



φωτογραφία ως το κύριο εμπόδιο στη σχέση τους.<sup>79</sup> Μέχρι αυτό το σημείο του έργου του Fukase, ο φακός του στρέφεται, σχεδόν αποκλειστικά, προς τον “Σημαντικό Άλλο”.<sup>80</sup> Ταυτόχρονα όμως η πρακτική του αυτή, γίνεται ενοχλητική για την σύντροφο του και θα οδηγήσει στην κατάρρευση του γάμου του. Ο Fukase θα εικονοποιήσει την θλίψη του σε αυτό που θα γίνει αργότερα το πιο γνωστό του έργο, το *Ravens*.

### ***Ravens* (1986)**

Το διασημότερο έργο του Fukase, είναι το βιβλίο *Ravens* που δημιουργήθηκε μεταξύ του 1975 και του 1986. Τα χρόνια που ακολουθούν τον χωρισμό του με τη Yohko, ο Fukase θα φωτογραφήσει εκτεταμένα κοράκια. Τα κοράκια, ως σύμβολο του θανάτου, λειτουργούν μεταφορικά για να περιγράψουν την ψυχολογική του κατάσταση, την κατάθλιψη και το πένθος (Εικ. 3.1.14).



Εικ.3.1.14 Masahisa Fukase, από το βιβλίο *Ravens*, 1991.

Το *Ravens* είναι «ο προσωπικός διαλογισμός του Fukase για την απώλεια».<sup>81</sup> Έχει χαρακτηριστεί από πολλούς κριτικούς ως ένα από τα καλύτερα φωτογραφικά βιβλία,

---

<sup>79</sup> Η Yohko θα γράψει το 1973 στο κείμενο “The Incurable Egoist” για το τεύχος *100 Photographers: Their Faces and Works* του Camera Mainichi: «Ζήσαμε μαζί για δέκα χρόνια, αλλά με έβλεπε πάντα μόνο μέσα στον φακό και πιστεύω ότι όλες οι φωτογραφίες μου ήταν αναμφισβήτητα φωτογραφίες του εαυτού του». Βλέπε Diesel, “The Incurable Egoist Masahisa Fukase May 29, 2015 – Aug. 14, 2015”, [https://www.diesel.co.jp/ja/art-gallery/masahisa\\_fukase-en/](https://www.diesel.co.jp/ja/art-gallery/masahisa_fukase-en/) (Πρόσβαση 20/01/2023).

<sup>80</sup> Ορίζουμε ως «Σημαντικό Άλλο» ένα άτομο που έχει, ή είχε ασκήσει, βαθιά επιρροή στη ζωή κάποιου και στο οποίο ο τελευταίος έχει, ή είχε, επενδύσει συναισθηματικά. Βλέπε Susan M. Andersen, Serena Chen & Regina Miranda, “Significant Others And The Self”, *Self and Identity*, 2002 DOI: 10.1080/152988602317319348.

<sup>81</sup> Kenneth Dickerman, “Over two decades, this photographer created a ‘family album’ documenting the dissolution of his family”, *The Washington Post*,

ενώ το 2010 ψηφίστηκε ως το καλύτερο φωτογραφικό άλμπουμ όλων των εποχών μετά από πρόσκληση του *British Journal of Photography* σε ένα πάνελ που περιλάμβανε, μεταξύ άλλων, τους Chris Killip, Ute Eskildsen και Gerry Badger.<sup>82</sup>

### ***Memories of Father* (1991)**

Παράλληλα με το βιβλίο *Family*, ο Fukase δημιουργεί το βιβλίο *Memories of Father*.<sup>83</sup> Ο Fukase γνώριζε από νωρίς ότι το *Memories of Father* θα τελείωνε με τον θάνατο του πατέρα του. Έβλεπε τη φωτογραφία ως μια «μακάβρια τέχνη».<sup>84</sup> Το βιβλίο χωρίζεται σε επτά μέρη, ξεκινώντας με αρχαιακό υλικό απ' όταν ο πατέρας του ήταν παιδί. Σε αυτά τα πρώτα μέρη χρησιμοποιεί τη μορφή του οικογενειακού άλμπουμ της εποχής (Εικ.3.1.15).

The Washington Post,



Εικ.3.1.15 Masahisa Fukase, στιγμιότυπο οθόνης από το βίντεο για το έργο *Memories of Father*, 1991.

---

<https://www.washingtonpost.com/photography/2020/01/10/over-two-decades-this-photographer-created-family-album-documenting-dissolution-his-family/>(Πρόσβαση 10/01/2023).

<sup>82</sup> Ferdinand Brueggemann, "The best photobook in 25 years: 'Ravens' by Masahisa Fukase", Japan-Photo <https://japan-photo.info/the-best-photobook-in-25-years-ravens-by-masahisa-fukase/>(Πρόσβαση 02/03/2023).

<sup>83</sup> Βλέπε Masahisa Fukase, *Memories of Father*, Inter Press Corporation, 1991.

<sup>84</sup> Tomo Kosuga, "Father Figure", *Aperture* 2018 <https://issues.aperture.org/article/2018/4/4/father-figure> (Πρόσβαση 10/01/2023).

Συνεχίζει με φωτογραφίες από την καθημερινή ζωή της οικογένειας, από εκδρομές και γιορτές και διάφορα στιγμιότυπα της καθημερινότητας (Εικ. 3.1.16).



Εικ.3.1.16 Masahisa Fukase, *Χωρίς Τίτλο*, 1991.

Περιλαμβάνει ακόμα φωτογραφίες της περιοχής όπου βρισκόταν το μαγαζί της οικογένειας, αλλά και εικόνες που δείχνουν τις άσχημες καιρικές συνθήκες μέσα στις οποίες έπρεπε να επιβιώσουν (Εικ.3.1.17).



Εικ.3.1.17 Masahisa Fukase, στιγμιότυπο οθόνης από το βίντεο για το έργο *Memories of Father*, 1991.

Τα τελευταία κεφάλαια του βιβλίου ακολουθούν τις τελευταίες μέρες του πατέρα του. Τον δείχνουν στο νοσοκομείο, άρρωστο πια. Στην ολονυκτία όταν πέθανε, αλλά και στο κρεματόριο (Εικ. 3.1.18 - 3.1.19).



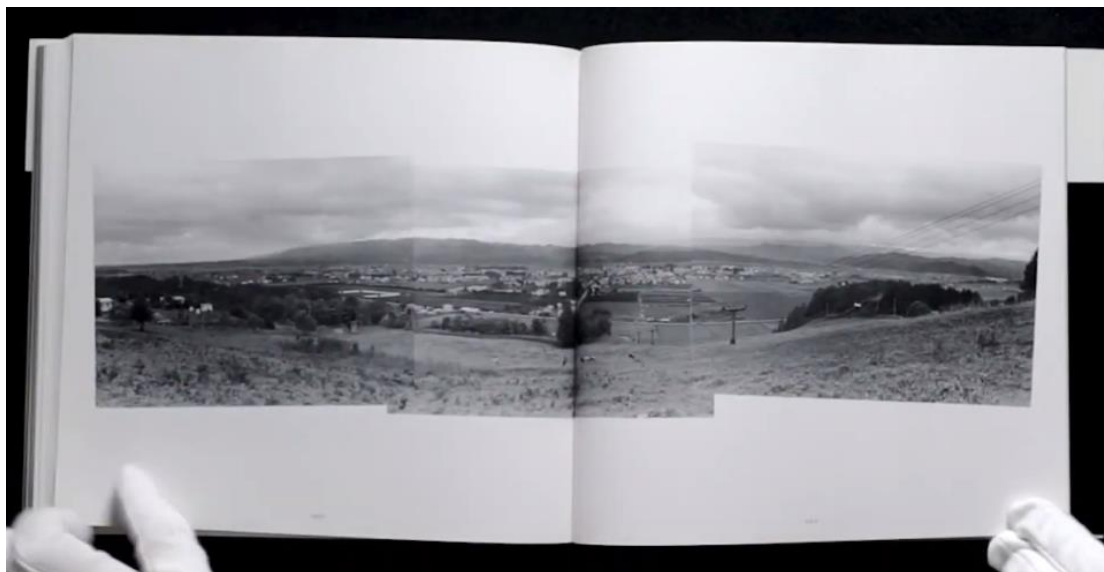
Εικ. 3.1.18 Masahisa Fukase, Στιγμιότυπο οθόνης από το Βίντεο για το έργο *Memories of Father*, 1991.



Εικ.3.1.19 Masahisa Fukase, Στιγμιότυπο οθόνης από το Βίντεο για το έργο *Memories of Father*, 1991.

Αυτό είναι και το πιο οπτικά ενδιαφέρον μέρος του βιβλίου. Το θέμα αυτών των εικόνων δημιουργεί ακόμα πιο ισχυρή εντύπωση, αφού έπονται του χαρακτήρα των στιγμιότυπικών εικόνων, του προηγούμενου μέρους. Ο Fukase να δημιουργεί

επίτηδες αυτή την αντίθεση. Το βιβλίο κλείνει με ένα κολάζ τοπίου της περιοχής και το οικογενειακό δέντρο της οικογένειας (Εικ. 3.1.20).



Εικ.3.1.20 Masahisa Fukase, Στιγμιότυπο οθόνης από το Βίντεο για το έργο *Memories of Father*, 1991.

### **Family (1991)**

Το έργο *Family* κυκλοφόρησε το 1991, ταυτόχρονα με το *Memories of Father*. Θα είναι τα τελευταία βιβλία που θα εκδοθούν πριν ο Fukase πέσει σε κόμμα. Το 1971, σε ηλικία 35 ετών, ο Fukase επέστρεψε στο Χοκάιντο, όπου άρχισε να τραβάει πορτρέτα των μελών της οικογένειάς του στο στούντιο του οικογενειακού φωτογραφείου.<sup>85</sup> Για τα επόμενα 21 χρόνια, έκανε πολλές επισκέψεις στο πατρικό του και συνέχισε να τραβάει πορτρέτα της οικογένειάς του.<sup>86</sup>

Προκειμένου να αφηγηθεί την ιστορία της οικογένειας του, ο Masahisa Fukase υιοθετεί δυο κοινές πρακτικές βαθιά ριζωμένες την εποχή εκείνη στην καθημερινότητα της οικογένειας: την επαγγελματική οικογενειακή φωτογράφιση στο στούντιο και το οικογενειακό λεύκωμα. Το βιβλίο περιέχει 34 εικόνες. Οι 32 από

---

<sup>85</sup> Οι επισκέψεις θα σταματήσουν το 1989, όταν το οικογενειακό στούντιο έκλεισε, αφού χρεοκόπησε δυο χρόνια μετά τον θάνατο του πατέρα του. Βλέπε Kenneth Dickerman, "Over two decades, this photographer created a 'family album' documenting the dissolution of his family", *The Washington post*, <https://www.washingtonpost.com/photography/2020/01/10/over-two-decades-this-photographer-created-family-album-documenting-dissolution-his-family/> (Πρόσβαση 10/01/2023).

<sup>86</sup> Ο.Π.

αυτές είναι πορτρέτα που έχουν τραβηχτεί στο στούντιο της οικογένειας με τη φωτογραφική μηχανή “Anthony” μεγάλου φορμά.<sup>87</sup> Το βιβλίο ξεκινά με μια φωτογραφία του στούντιο της οικογένειας εν λειτουργία. Τα πορτρέτα που ακολουθούν, απεικονίζουν τη στενή οικογένεια του φωτογράφου: τους γονείς του, τον αδελφό και την αδελφή του, τους συντρόφους τους και τα παιδιά τους. Το έργο ξεκινάει με ένα συνηθισμένο οικογενειακό πορτρέτο, όπου σχεδόν όλοι στην εικόνα ποζάρουν χαρούμενοι. Ο ίδιος ο Fukase δεν είναι σε αυτή τη φωτογραφία, αφού βρίσκεται πίσω από τη μηχανή. Την ανατροπή στην εικόνα, το *punctum*,<sup>88</sup> κάνει η δεύτερη γυναίκα του Fukase, η Yohko, στα αριστερά της εικόνας, που ποζάρει σοβαρή αλλά ημίγυμνη φορώντας μόνο ένα παραδοσιακό περιτύλιγμα μέσης, με τα μαλλιά της να καλύπτουν το στήθος της (Εικ. 3.1.21).



Εικ. 3.1.21 Masahisa Fukase, *Χωρίς Τίτλο #2*, 1991.

---

<sup>87</sup> Masahisa Fukase, 1991. Στο Masahisa Fukase, *Family*, Mackbooks, 2019, σελ. 88.

<sup>88</sup> Ο Barthes περιγράφει το *punctum* ως «μια λεπτομέρεια που αποσπά την προσοχή από την ανάγνωση» και οδηγεί σε κάτι που παρομοιάζει με το Satori, την ιαπωνική, βουδιστική έκσταση και χάρη σε αυτήν, «η φωτογραφία παύει να είναι οποιαδήποτε» στο Roland Barthes, *Ο Φωτεινός Θάλαμος: Σημειώσεις για την Φωτογραφία*, Κέδρος, 2007, σελ. 71.

Οι επόμενες εικόνες είναι παραλλαγές της πρώτης. Η Yohko έχει την πλάτη της γυρισμένη, ενώ η υπόλοιπη οικογένεια κοιτάζει την κάμερα, η οικογένεια έχει γυρισμένη την πλάτη της, ενώ η Yohko κοιτάζει την κάμερα και μετά όλοι έχουν γυρισμένη την πλάτη τους (Εικ. 3.1.22).



Εικ. 3.1.22 Masahisa Fukase, *Χωρίς Τίτλο #4*, 1991.

Σε μια πρώτη ανάγνωση, τα πορτρέτα ξεκινούν με έναν ανάλαφρο χαρακτήρα και μια παιγνιώδη διάθεση. Σε δεύτερη ανάγνωση όμως, αυτές οι παραλλαγές μπορούν να διαβαστούν ως «μεταφορά για τη σχέση μεταξύ φωτογράφου, κάμερας και θέματος». <sup>89</sup> Τί πραγματικά αποκαλύπτουν από την ταυτότητά τους τα μοντέλα; Τοποθετώντας τους με γυρισμένες πλάτες, ο Fukase δείχνει ότι εν τέλει κρύβουν τον εαυτό τους από τον φωτογράφο. Ενώ «μπορεί να τους αγγίξει», τελικά αυτοί αρνούνται την επαφή. Πρόκειται για ένα σχόλιο που αφορά την ανεπάρκεια του

---

<sup>89</sup> Colin Pantall, "Performance Portraits Revealing the Death of a Family", PH Museum <https://phmuseum.com/news/performance-portraits-revealing-the-death-of-a-family> (Πρόσβαση 20/01/2023).

φωτογράφου ή του ίδιου του μέσου; «Η λήψη φωτογραφιών δεν σε κάνει φωτογράφο και το να ζεις δεν σε κάνει ζωντανό. Στο τέλος της ημέρας, ποιος είμαι εγώ;», γράφει ο Fukase.<sup>90</sup>

Συχνά στο βιβλίο, ο Fukase εισάγει φωτογραφίες με μοντέλα (μερικές φορές γυμνά) να ποζάρουν δίπλα στα μέλη της οικογένειας.

Εκείνη την εποχή, για να προσθέσω λίγο μπαχαρικό [...] είχα βρει ηθοποιούς και χορεύτριες από θεατρικές ομάδες για να έρθουν μαζί μας, και να στέκονται ημίγυμνες ή ντυμένες μόνο με koshimaki σε μερικά από τα πλάνα.<sup>91</sup>

Τέτοιες προσθήκες ενισχύουν αφενός το χιουμοριστικό και παράδοξο στοιχείο στο βιβλίο. Αφετέρου, δεν μπορούν παρά να διαβαστούν ως προσπάθειες εκ μέρους του φωτογράφου, να καλυφθεί το κενό της απώλειας της Yohko, η οποία τον είχε χωρίσει λίγο καιρό πριν. Κατά τον Colin Pantall, αποτελούν «μεταφορές για τη σχέση του με τη Yohko».<sup>92</sup> Έτσι, εισέρχεται για πρώτη φορά η έννοια της απώλειας στο έργο. Κατά τον Kenneth Dickerman, το έργο «εκτός από προσωπικό είναι και βαθιά εννοιολογικό».<sup>93</sup>

Στο *Family* βλέπουμε ακόμα την αδερφή του, Kanako, να ποζάρει με την κόρη της Miyako, και όταν η Miyako πεθαίνει σε ηλικία 5 ετών, η Kanako κρατά ένα αναμνηστικό πορτρέτο της αποθανούσας κόρης της. Με αυτόν τον τρόπο, ο Fukase

---

<sup>90</sup> Tomo Kosuga, «Archiving Death: The Family Portrait as a Site of Mourning». Στο Fukase Masahisa, *Family*, Mackbooks, 2019, σελ. 90 αναφορά στο Fukase Masahisa, “Infortune/Pitiful Sperm”, *The Photo Image*, 25 September 1969.

<sup>91</sup> Masahisa Fukase, 1991, στο Masahisa Fukase, *Family*, Mackbooks, 2019, σελ. 88.

<sup>92</sup> Colin Pantall, “Performance Portraits Revealing the Death of a Family”, PH Museum <https://phmuseum.com/news/performance-portraits-revealing-the-death-of-a-family> (Πρόσβαση 20/01/2023).

<sup>93</sup> Kenneth Dickerman, “Over two decades, this photographer created a ‘family album’ documenting the dissolution of his family”, The Washington post, <https://www.washingtonpost.com/photography/2020/01/10/over-two-decades-this-photographer-created-family-album-documenting-dissolution-his-family/> (Πρόσβαση 10/01/2023).



προσθέτει μια ακόμα θλιβερή πινελιά στο έργο, ενώ η απώλεια παίρνει πια και τη μορφή του θανάτου (Εικ.3.1.23).<sup>94</sup>



Εικ. 3.1.23 Masahisa Fukase, *Χωρίς Τίτλο #27*, 1991.

Καθώς προχωράμε στο άλμπουμ, η παιγνιώδης διάθεση υποχωρεί σταδιακά. Επιπλέον πορτρέτα δείχνουν τον Fukase, τους γονείς του και ένα μοντέλο να ποζάρουν με παραδοσιακά εσώρουχα (Εικ.3.1.24): «ένα νεύμα τόσο στις μεταμορφώσεις της ιαπωνικής ιστορίας του 20ου αιώνα όσο και στα δυτικά κουρέματα και κοστούμια που αρχίζουν να φορούν κάποια μέλη της οικογένειάς του».<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Colin Pantall, “Performance Portraits Revealing the Death of a Family”, PH Museum <https://phmuseum.com/news/performance-portraits-revealing-the-death-of-a-family> (Πρόσβαση 20/01/2023).

<sup>95</sup> Ο.Π.



Εικ. 3.1.24 Masahisa Fukase, *Χωρίς Τίτλο #17*, 1991.

Οι φωτογραφίες παίρνουν μια περαιτέρω σκοτεινή τροπή. Ένα παράδειγμα είναι η φωτογραφία του Fukase μαζί με τον πατέρα του. Έχουν βγάλει τα πουκάμισά τους και κοιτάζουν την κάμερα. Ο νεότερος Fukase, όρθιος και με τα χέρια του στους ώμους του καθιστού πατέρα του, είναι, φαινομενικά, υγιής. Την ίδια στιγμή, ο μεγαλύτερος Fukase είναι αποστεωμένος, ηλικιωμένος και αδύναμος (3.1.25).



Εικ. 3.1.25 Masahisa Fukase, *Χωρίς Τίτλο #29*, 1991.

«Είναι ένα καυστικό πορτρέτο που μπορεί να ληφθεί ως ένα περίπλοκο σχόλιο για τη σχέση τους».<sup>96</sup> Άλλωστε, ο Fukase αναφέρει ότι όταν ήταν μικρός τον τρομοκρατούσε η παρουσία του πατέρα του.<sup>97</sup> Όσο τα χρόνια περνούν και τα μέλη της οικογένειας πεθαίνουν, τα πορτρέτα της κηδείας τους αρχίζουν να εμφανίζονται στα ομαδικά πορτρέτα στη θέση των ατόμων. Καθώς γερνούν και γίνονται αδύναμοι, ο Fukase φωτογραφίζει τους γονείς του (και τον εαυτό του) με ενδυμασία κηδειών, προετοιμάζοντας έτσι τις επιμνημόσυνες φωτογραφίες (Εικ. 3.1.26 - 3.1.27).<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> Ο.Π.

<sup>97</sup> Masahisa Fukase, "1991", στο MasahisaFukase, *Family*, Mackbooks, 2019, σελ. 86.

<sup>98</sup> Colin Pantall, "Performance Portraits Revealing the Death of a Family", PH Museum <https://phmuseum.com/news/performance-portraits-revealing-the-death-of-a-family> (Πρόσβαση 20/01/2023).



Εικ. 3.1.26 Masahisa Fukase, Χωρίς Τίτλο #21, 1991.



Εικ.3.1.27 Χωρίς τίτλο #19 & Χωρίς τίτλο #18, Masahisa Fukase, 1991.

Ο πατέρας του πεθαίνει το 1987 και η αναμνηστική φωτογραφία εμφανίζεται ξανά στο προτελευταίο πορτρέτο (Εικ.3.1.28).



Εικ. 3.1.28 Masahisa Fukase, χωρίς τίτλο # 32, 1991.

Η φωτογραφία έχει τραβηχτεί το 1987, απεικονίζει τον Fukase και δέκα μέλη της οικογένειάς του. Ο φωτογράφος τοποθετεί τα άτομα σε τρία επίπεδα με τη μηχανή σε μετωπική γωνία θέασης. Τα δυο μέλη δεν είναι εν ζωή τη στιγμή της φωτογράφισης, αλλά υποκαθίστανται από τα πορτρέτα τους. Πρόκειται για τον πατέρα και την ανιψιά του. Η αντικατάσταση των ατόμων με τα πορτρέτα τους είναι μία προσπάθεια “ακύρωσης” του θανάτου τους, δεν μπορεί όμως να αποτρέψει και την υπενθύμισή του. Είναι ένα από τα σημεία που έλκουν το βλέμμα του θεατή στην εικόνα. Με κάποιο “μαγικό” τρόπο είναι ακόμα εκεί, ενώ έχουν πεθάνει. Το άλλο σημείο ενδιαφέροντος της εικόνας είναι τα συναισθήματα των μελών της οικογένειας, που είναι κυρίως χαρούμενα. Ως προς την ενδυμασία των ατόμων, άλλοι είναι ντυμένοι με επίσημο ένδυμα και άλλοι με καθημερινά ρούχα. Με αυτούς τους τρόπους, η εικόνα σχολιάζει κριτικά τα χαρακτηριστικά του είδους της οικογενειακής φωτογραφίας, καθώς ανατρέπει πολλές από τις συμβάσεις του. Μπορεί να θεαθεί

ως μια ποικιλόμορφη αντίδραση στον θάνατο. Ο Fukase τοποθετεί τον εαυτό του στην κορυφή της φωτογραφίας στα αριστερά, δίνοντάς του έτσι μια προνομιακή θέση, αλλά και ταυτόχρονα οριακή, τόσο εντός όσο και εκτός της οικογένειας. Με σοβαρό ύφος αναθέτει στον εαυτό του τη δουλειά του χρονικογράφου, του ανθρώπου, δηλαδή, που δημιουργεί την οικογενειακή μνήμη και τη διατηρεί πέραν του θανάτου.

Στο τέλος του βιβλίου, η οικογένεια έχει συρρικνωθεί και το στούντιο όπου γίνονται οι φωτογραφίες πρόκειται να κλείσει.<sup>99</sup> Ο Fukase σύντομα θα πέσει από τις σκάλες του αγαπημένου του μπαρ και θα παραμείνει σε κώμα για είκοσι έτη, χωρίς ποτέ να καταφέρει να ξυπνήσει.<sup>100</sup>

Εκτός από μια μοναδική συλλογή οικογενειακών αναμνήσεων φτιαγμένων από την οπτική γωνία ενός καλλιτέχνη, το βιβλίο αποτελεί σε μεγάλο βαθμό ένα πορτρέτο της διάλυσης και του θανάτου.<sup>101</sup> Τα πορτρέτα του βιβλίου μπορούν να χαρακτηριστούν ως «μνημεία αποτυχημένων σχέσεων, της απώλειας, του θανάτου και της δύναμης της φωτογραφίας να καταγράφει την καταστροφή της ζωής».<sup>102</sup>

Το έργο *Family* είναι «μια τραγική αυτοβιογραφία, στην οποία ο Fukase ενσωματώνει τις δικές του αποτυχίες στις σχέσεις στην πορεία της οικογένειας προς τον θάνατο».<sup>103</sup> Ο Fukase γράφει: «Οι φωτογραφίες τραβήχτηκαν από τον εαυτό μου, τον γιο της τρίτης γενιάς, τον ηττημένο [...] ως παρωδία».<sup>104</sup> Παρ' όλα αυτά, η συμμετοχή της οικογένειάς του σε αυτό το έργο μαρτυρά ότι εκτιμούσε τον Fukase σαν καλλιτέχνη.<sup>105</sup> «Ολόκληρη η οικογένειά μου, της οποίας την εικόνα βλέπω

---

<sup>99</sup> Ο.Π.

<sup>100</sup> Tomo Kosuga, "Archiving Death: The family portrait as a Site of Mourning", στο Fukase Masahisa, *Family*, Mackbooks, 2019, σελ.89.

<sup>101</sup> Kenneth Dickerman, «Over two decades, this photographer created a 'family album' documenting the dissolution of his family», *The Washington Post*, <https://www.washingtonpost.com/photography/2020/01/10/over-two-decades-this-photographer-created-family-album-documenting-dissolution-his-family/> (Πρόσβαση 10/01/2023).

<sup>102</sup> Colin Pantall, "Performance Portraits Revealing the Death of a Family", PH Museum <https://phmuseum.com/news/performance-portraits-revealing-the-death-of-a-family> (Πρόσβαση 20/01/2023).

<sup>103</sup> Tomo Kosuga, "Archiving Death : The Family Portrait as a Site of Mourning". Στο Fukase Masahisa, *Family*, Mackbooks 2019, σελ. 90, αναφορά στο Fukase Masahisa, "Hometown", *Asahi Camera*, November 1972.

<sup>104</sup> Ο.Π.

<sup>105</sup> Ο.Π.

ανεστραμμένη στο θαμπόγυαλο, θα πεθάνει μια μέρα», γράφει ο Fukase. «Αυτή η κάμερα, η οποία αντανακλά και παγώνει τις εικόνες τους, είναι στην πραγματικότητα μια συσκευή για την αρχειοθέτηση του θανάτου».<sup>106</sup>

Έτσι, το βιβλίο που ξεκινά με μία χαλαρή διάθεση, καταλήγει σε έναν θρήνο. Μέσα από τη ροή του, βλέπουμε την πορεία της οικογένειας του Fukase προς τον θάνατο. Μιας και αυτή είναι η αναπόφευκτη πορεία κάθε οικογένειας και κάθε ατόμου, ο αναγνώστης μπορεί να ταυτιστεί με το έργο. Στοχάζεται, αλλά και θρηνεί, για τα κομμάτια του εαυτού του που χάνονται μαζί με τους δικούς του ανθρώπους, αλλά και για εκείνα που θα χαθούν στο μέλλον.

---

<sup>106</sup> Ο.Π.

### 3.2 Araki Nobuyoshi (1940-)

Ο φωτογράφος Nobuyoshi Araki, γεννήθηκε στο Τόκιο το 1940. Το 1959, έγινε δεκτός στο Τμήμα Φωτογραφίας και Κινηματογράφου του Πανεπιστήμιο Chiba. Η τεχνική φύση του Τμήματος δεν ικανοποιούσε τον Araki, ωστόσο, η ταινία που κατέθεσε για την αποφοίτησή του στάθηκε αφορμή να δημιουργήσει την πρώτη φωτογραφική του σειρά με τίτλο *Satchin* το 1964.<sup>107</sup> Το 1967 πέθανε ο πατέρας του, ο οποίος ήταν ο άνθρωπος που τον ώθησε στη φωτογραφία.<sup>108</sup> Το 1968 γνώρισε τη μελλοντική σύζυγό του, Yoko Aoki.<sup>109</sup> Θα παντρευτούν το 1971 και από τις φωτογραφίες που θα τραβήξει στον μήνα του μέλιτος του ζευγαριού, θα προκύψει το βιβλίο *Sentimental Journey* (1971).

Ο Araki αναφέρεται στο σύνολο του έργου του ως «I-photography», παρομοιάζοντάς το έτσι με το «I-novel»,<sup>110</sup> «ένα είδος εξομολογητικού αυτοβιογραφικού ιαπωνικού μυθιστορήματος γραμμένο σε πρώτο πρόσωπο»<sup>111</sup> που τα πρώτα του δείγματα εμφανίστηκαν το 1906 και συγκροτήθηκε σε είδος το 1920.<sup>112</sup>

Το βιβλίο *Sentimental Journey* ξεκινά με τη γαμήλια φωτογραφία του ζευγαριού στο στούντιο (Εικ.3.2.1). Ο Araki, σε αντίθεση με τις φωτογραφίες αυτού του είδους, δεν «προσέχει» τη γεωμετρία, αφήνοντας το κάδρο να «γύρει» και να είναι πιο «ανοιχτό», αποκαλύπτοντας έτσι τον ευρύτερο χώρο.

---

<sup>107</sup> Matthew Kluk, “Nobuyoshi Araki”, SFOMA, [https://www.sfmoma.org/artist/Nobuyoshi\\_Araki/](https://www.sfmoma.org/artist/Nobuyoshi_Araki/) (Πρόσβαση 05/02/2024).

<sup>108</sup> Ο πατέρας του ήταν ερασιτέχνης φωτογράφος με ιδιόμορφο φωτογραφικό γούστο και η πρώτη επιρροή στο έργο του Araki. Βλέπε Lena Fritsch, “In Conversation with Araki Nobuyoshi” στο Lena Fritsch, *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, UK, 2018, σελ. 97.

<sup>109</sup> Matthew Kluk, “Nobuyoshi Araki”, SFOMA, [https://www.sfmoma.org/artist/Nobuyoshi\\_Araki/](https://www.sfmoma.org/artist/Nobuyoshi_Araki/) (Πρόσβαση 05/02/2024).

<sup>110</sup> «Ολόκληρη η καριέρα μου ακολουθεί παρόμοιο δρόμο με ένα μυθιστόρημα 'I' novel. Νιώθω ότι είναι το μυθιστόρημα 'I' novel που πλησιάζει περισσότερο τις φωτογραφίες». Πρόλογος στο Nobuyoshi Araki, *Sentimental Journey*, Kawade Shobo Shinsha, 2016.

<sup>111</sup> Red Circle Authors Limited, “Red Circle Japan’s first ‘I-novels’ were written and published in 1906 and 1907”, 2021, <https://www.redcircleauthors.com/factbook/japans-first-i-novels-were-written-and-published-in-1906-and-1907/> (Πρόσβαση 05/02/2024).

<sup>112</sup> Ο.Π.





Εικ.3.2.1 Nobuyoshi Araki, *Sentimental Journey*, 1971.

Φωτογραφίζει τα αξιοθέατα που βλέπουν, τους χώρους όπου διαμένουν, το τοπίο της περιοχής, καθημερινές λεπτομέρειες still life (Εικ.3.2.2).



Εικ. 3.2.2 Nobuyoshi Araki, δισέλιδο από το βιβλίο *Sentimental Journey*, 1971.



Εικ. 3.2.3 Nobuyoshi Araki, δισέλιδο από το βιβλίο *Sentimental Journey*, 1971.

Κατά κύριο λόγο, φωτογραφίζει τη Yoko στους περιπάτους τους. Σε στιγμές ξεκούρασης, σε στιγμές στοχασμού και στις προσωπικές στιγμές του ζευγαριού (Εικ. 3.2.3 - 3.2.6). Οι εικόνες έχουν το ύφος της αναμνηστικής φωτογραφίας ημερολογιακού χαρακτήρα που θα καθιερώσει ο Araki, ταυτόχρονα, όμως, χαρακτηρίζονται από ποιητικότητα, λυρισμό και ευαισθησία. Ο φωτογράφος προσέχει να μην υπερτερεί καμία από τις δυο εν δυνάμει διαφορετικές ποιότητες, μένοντας πάντα στο μεταίχμιο. Όπως έχει δηλώσει:

Δεν θέλω να μετατρέψω τα πορτρέτα σε (καλλιτεχνικά)  
αντικείμενα [...] πηγαиноέρχομαι ανάμεσα στην αντικειμενικότητα  
και την υποκειμενικότητα.<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> Alzbeta Kossuthova, "When the element of death deepens, the photographs get better- interview with Nobuyoshi Araki", *Dofoto Magazine*, 30/06/2020, <https://www.dofoto-magazine.com/2020/06/30/interview-with-nobuyoshi-araki-by-alzbeta-kossuthova/> (Πρόσβαση 06/02/2024).



Εκ. 3.2.4 Nobuyoshi Araki, *Sentimental Journey*, 1971.



Εκ. 3.2.5 Nobuyoshi Araki, *Sentimental Journey*, 1971.



Εικ.3.2.6 Nobuyoshi Araki. Χωρίς τίτλο, *Sentimental Journey*, 1971.

Από τα περίπου 550 βιβλία του, ο Araki ξεχωρίζει το *Sentimental Journey* ως το καλύτερό του βιβλίο και αυτό με το οποίο είναι πιο δεμένος από όλα.<sup>114</sup>

Το 1990, η Yoko θα πεθάνει και ο Araki θα αναθεωρήσει το *Sentimental Journey* και θα εκδώσει το *Sentimental Journey / Winter Journey* προσθέτοντας φωτογραφίες από τις τελευταίες μέρες της και λίγο μετά. Το βιβλίο δομείται γύρω από το δίπολο που απασχολεί τον φωτογράφο από τις πρώτες του δουλειές: τον Έρωτα και τον Θάνατο.<sup>115</sup> Για να διαβάσει κανείς το βιβλίο με χρονολογική σειρά, πρέπει να ξεκινήσει από το τέλος· σαν ένα σχόλιο του Araki για το ποιο είναι το τέλος και ποια η αρχή στη ζωή. Αρχίζει με μια πιο σφιχτή επιλογή από το *Sentimental Journey*, που επικεντρώνει το ενδιαφέρον στη Yoko. Στο δεύτερο μέρος, βλέπουμε τις τελευταίες μέρες πριν τον θάνατό της. Ο Araki χρησιμοποιεί την ημερομηνία χαραγμένη πάνω στο φιλμ. Βλέπουμε τη Yoko στο σπίτι, τις διαδρομές που κάνει ο ίδιος για το

---

<sup>114</sup> Ο.Π.

<sup>115</sup> Ο Araki χρησιμοποιεί την ελληνική λέξη Eros για την παρόρμηση προς τη ζωή και το σεξ, και Thanatos για τη παρόρμηση προς τον θάνατο. Russet Lederman, "Can a Feminist Embrace Araki?", *Aperture*, 2018, <https://aperture.org/editorial/feminism-nobuyoshi-araki/> (Πρόσβαση 05/02/2024).

νοσοκομείο, τη γάτα τους που είναι η συντροφιά του αυτόν τον καιρό (Εικ. 3.2.7-3.2.8).



Εικ.3.2.7 Nobuyoshi Araki, Χωρίς τίτλο, *Sentimental Journey / Winter Journey*, 1990.



Εικ.3.2.8 Nobuyoshi Araki, Χωρίς τίτλο, *Sentimental Journey / Winter Journey*, 1990.

Ακόμα απεικονίζει να της κρατάει το χέρι στο νοσοκομείο, τη Yoko νεκρή, πλαισιωμένη από λουλούδια και τον ίδιο στο μνημόσυνο (Εικ. 3.2.9 - 3.2.11).



Εικ.3.2.9 Nobuyoshi Araki. Χωρίς τίτλο, *Sentimental Journey / Winter Journey*, 1990.



Εικ.3.2.10 Nobuyoshi Araki. Χωρίς τίτλο, *Sentimental Journey / Winter Journey*, 1990.



Εικ.3.2.11 Nobuyoshi Araki. *Χωρίς Τίτλο, Sentimental Journey, Winter Journey*,1990.

Το βιβλίο κλείνει με τη γάτα στο σπίτι που μεταφέρει έντονα την αίσθηση της απώλειας (Εικ.3.2.12).



Εικ. 3.2.12 Nobuyoshi Araki. *Χωρίς Τίτλο, Sentimental Journey / Winter Journey*, 1990.

Ο Araki «δούλεψε ενάντια στην κυρίαρχη φωτογραφική αισθητική τού ρεπορτάζ, αλλά και της [...] αισθητικής του κινήματος Provoke».<sup>116</sup> Ο Araki τόνισε την επέμβαση του φωτογράφου στο πραγματικό γεγονός, όπως μπορεί να φανεί στις δουλειές του *Pseudo-Reportage* (1980) και *Lucky Hole* ανάμεσα σε άλλες.<sup>117</sup>

Όπως στην περίπτωση του Fukase, η δήλωση του Araki υπονοεί ότι η Φωτογραφία ήταν εμπόδιο στην σχέση τους: «Ίσως να είχα σχέση μαζί της μόνο ως φωτογράφος, όχι ως σύντροφος».<sup>118</sup> Ο φωτογράφος έχει εντοπίσει την στενή σύνδεσή της Φωτογραφίας με τον θάνατο:

Αν δεν είχα τεκμηριώσει τον θάνατό της, τόσο η περιγραφή της ψυχικής μου κατάστασης όσο και η δήλωση αγάπης μου θα ήταν ελλιπείς. Βρήκα παρηγοριά στο ξεσκεπάσμα του πόθου και της απώλειας, οργανώνοντας μια πικρή αντιπαράθεση μεταξύ συμβόλων. Μετά τον θάνατο της Yoko, δεν ήθελα να φωτογραφίσω τίποτα εκτός από τη ζωή - ειλικρινά. Ωστόσο, κάθε φορά που πατούσα το κουμπί, κατέληγα κοντά στον θάνατο, γιατί το να φωτογραφίζεις σημαίνει να σταματάς τον χρόνο.<sup>119</sup>

Ακόμα άλλη μια αναθεώρηση της δουλειάς αποτελεί το *Sentimental Journey 1971-2017* (2017), όπου μαζί με τις φωτογραφίες των δύο άλλων βιβλίων, ο Araki θα προσθέσει και εικόνες από το δεύτερο βιβλίο του *Sentimental Journey 2 and Okinawa: Araki Nobuyoshi Photobook 2 (Sentimental Journey Continued)*,<sup>120</sup> αλλά και φωτογραφίες από το βιβλίο του *The Banquet* (1993) με τα φαγητά που του ετοίμαζε η Yoko μετά την έξοδο από το νοσοκομείο (Εικ. 3.2.13).

---

<sup>116</sup> Matthew Kluk, "Nobuyoshi Araki", SFOMA, [https://www.sfmoma.org/artist/Nobuyoshi\\_Araki/](https://www.sfmoma.org/artist/Nobuyoshi_Araki/) (Πρόσβαση 05/02/2024).

<sup>117</sup> Στο *Pseudo-Reportage* (1980), συνδυάζει τις ντοκουμενταριστικού ύφους εικόνες με παραπλανητικές λεζάντες, ενώ στο *Lucky Hol*, εντάσσει τον εαυτό του στις εικόνες, κριτικάροντας την αντικειμενικότητα του είδους.

<sup>118</sup> John Crace, "The erotic and the everyday", *Guardian*, 2001, <https://www.theguardian.com/culture/2001/jun/05/artsfeatures.arts> (Πρόσβαση 06/02/2024).

<sup>119</sup> Ο.Π.

<sup>120</sup> Graham Harrison, "Sequel: A Sentimental Journey", *Okinawa photo histories*, 2007, <https://photohistories.org/reviews/sequel-a-sentimental-journey-okinawa-1971> (Πρόσβαση 06/02/2024).





Εικ. 3.2.13 Nobuyoshi Araki, *Χωρίς Τίτλο*, *Sentimental Journey*, 1971-2017.

Ο Araki αναφέρει:

Αφού βγήκε από το νοσοκομείο, το φαγητό που ετοίμασε ήταν ακόμα πιο γεμάτο αγάπη. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ήξερε ότι της έμενε μόνο ένας μήνας ζωής. Έκανα έγχρωμες λήψεις με φακό macro με στροβοσκόπιο δαχτυλίδι, [...] Δεν θα ξεχάσω ποτέ τον ήχο του κλείστρου σε αυτό το ένα μεγάλο δευτερόλεπτο. Το γεύμα ήταν μια ερωτική σχέση με τον θάνατο.<sup>121</sup>

Το βιβλίο είναι μια πληθωρική, τολμηρή και δυναμική αντιπαράθεση έγχρωμων και ασπρόμαυρων εικόνων, σχετικών με το ζευγάρι, αλλά και εικόνες του ουρανού, οι οποίες λειτουργούν ως μεταφορά για την ψυχολογική του κατάσταση (Εικ. 3.2.14).

---

<sup>121</sup> “Love, Food, and Grief through Nobuyoshi Araki’s Lens”, Phoodie, 2019  
<https://phoodie.com/blog/love-food-and-grief-through-nobuyoshi-arakis-lens/> (Πρόσβαση 06/02/2024).



Εικ.3.2.14 Nobuyoshi Araki, *Χωρίς τίτλο*, *Sentimental Journey*, 1971-2017.

### 3.3 Seiichi Furuya (1950-)

Ο Seiichi Furuya φεύγει από την Ιαπωνία για την Ευρώπη και εγκαθίσταται στο Γκρας της Αυστρίας το 1975.<sup>122</sup> Το 1978, θα γνωρίσει την Christine Gössler, φοιτήτρια Ιστορίας της Τέχνης, και θα παντρευτούν τον ίδιο χρόνο στην Ιαπωνία.<sup>123</sup> Το 1981, θα γεννηθεί ο γιος τους. Μετά από διάφορες μετεγκαταστάσεις στην Αυστρία και τη Γερμανία, η οικογένεια θα εγκατασταθεί στο Ανατολικό Βερολίνο το 1985.<sup>124</sup> Από το 1982, η Christine θα εμφανίσει συμπτώματα σχιζοφρένειας. Θα νοσηλευτεί για διάφορα διαστήματα σε νοσοκομεία.<sup>125</sup> Στις 7 Οκτωβρίου του 1985, θα αυτοκτονήσει πέφτοντας από το παράθυρο του 9<sup>ου</sup> ορόφου του σπιτιού στο οποίο διέμενε η οικογένεια.<sup>126</sup>

Ο Furuya θα φωτογραφήσει την Christine εκτεταμένα από τη στιγμή της γνωριμίας τους, ως τον θάνατό της. Αυτό το υλικό θα αποτελέσει το κυρίως σώμα πέντε βιβλίων που θα εκδώσει ο ίδιος μετά τον θάνατό της με τίτλο *Mémoires*, μεταξύ 1989 και 2010. Στους πέντε αυτούς τόμους, ο Furuya θα αναμείξει πορτρέτα της Christine στιγμιοτυπικά ή «καλλιτεχνικά», αποκαλυπτικά της ψυχολογικής της κατάστασης (Εικ. 3.3.1 - 3.3.2).

---

<sup>122</sup> Βλέπε Seiichi Furuya, “Biography”, Επίσημη ιστοσελίδα, <https://www.furuya.at/en/biography.html> (Πρόσβαση 20/12/2023).

<sup>123</sup> “Introduction”, Chose Commune, <https://chosecommune.com/book/seiichi-furuya-first-trip-to-bologna-1978-last-trip-to-venice-1985/?fbclid=IwAR2qV5kznXCGm9YFHJfVWRanZpfF3WEAPIfPy1Nd9KrgJwyh-QkToc0dPo> (Πρόσβαση 03/03/2024).

<sup>124</sup> “Biography”, Επίσημη ιστοσελίδα του Seiichi Furuya, <https://www.furuya.at/en/biography.html> (Πρόσβαση 20/12/2023).

<sup>125</sup> Ο.Π.

<sup>126</sup> Ο.Π.



Εικ.3.3.1 Seiichi Furuya, *Venice & East Berlin*, 1985.



Εικ. 3.3.2 Seiichi Furuya, *Schattendorf*, 1981.

Έγχρωμες και ασπρόμαυρες εικόνες συνδυάζονται στα δισέλιδα των βιβλίων, για να δημιουργήσουν ένα σύμπαν που περιστρέφεται γύρω από την Christine: φωτογραφίες του παιδιού της, εικόνες από τον μικρόκοσμό της ή απλά φωτογραφίες από τα ταξίδια της· ακόμα και εικόνες που έχουν τραβηχτεί μετά τον θάνατο της Christine (Εικ. 3.3.3 - 3.3.6).



Εικ. 3.3.3 Seiichi Furuya, Χωρίς Τίτλο.



Εικ.3.3.4 Seiichi Furuya, Χωρίς Τίτλο.



Εικ. 3.3.5 Seiichi Furuya, *Χωρίς Τίτλο*.



Εικ. 3.3.6 Seiichi Furuya, *Χωρίς Τίτλο*.

Αρχικά, οι περισσότερες φωτογραφίες που βρίσκονται στη σειρά τόμων *Mémoires* ανήκαν σε άλλες σειρές. Η αρχική πρόθεση του φωτογράφου, ήταν «να καταγράψει τη ζωή ενός και μόνο ατόμου» και «να ανακαλύψει τον εαυτό του κοιτάζοντάς την,

φωτογραφίζοντάς τη και μελετώντας αυτές τις φωτογραφίες».<sup>127</sup> Με τον θάνατο της Christine γίνεται μια επανατοποθέτηση των φωτογραφιών, από τον Furuya, σε νέο πλαίσιο και αναπόφευκτα, οι φωτογραφίες πλέον διαβάζονται με κριτήριο το χρονικό σημείο του θανάτου της. Είναι το χρονικό σημείο που όπως σημειώνει ο Jacques Derrida:

Όσο έντεχνος κι αν είναι ο φωτογράφος, όποια και αν είναι η παρέμβαση ή το στίλ του, υπάρχει ένα σημείο όπου η φωτογραφική πράξη δεν είναι καλλιτεχνική πράξη, ένα σημείο όπου καταγράφει παθητικά, και αυτή η οδυνηρή παθητικότητα θα ήταν η πιθανότητα αυτής της σχέσης με τον θάνατο. Αποτυπώνει μια πραγματικότητα που είναι εκεί, που θα ήταν εκεί, σε ένα αδιάσπαστο τώρα.<sup>128</sup>

Το νόημά τους πλέον αλλάζει, «κάθε φωτογραφία που είχε τραβήξει ο Furuya μέχρι εκείνο το σημείο έγινε προμήνυμα αυτού του γεγονότος και κάθε φωτογραφία που τραβήξε μετά έγινε το ίχνος του».<sup>129</sup> Ο φωτογράφος κάνει αυτή την επαναξιολόγηση του έργου του επηρεασμένος από το έργο του Derrida και μάλιστα, ο τίτλος *Mémoires* είναι δάνειο από το βιβλίο του Derrida *Mémoires, pour Paul de Man* που κυκλοφόρησε ένα χρόνο πριν την κυκλοφορία του πρώτου βιβλίου του Furuya.<sup>130</sup>

Το 2018, ο Furuya θα ξεκινήσει να τακτοποιεί τη σοφίτα του σπιτιού του με σκοπό να βρει «οποιαδήποτε αντικείμενα της Christine και να τα διατηρήσει».<sup>131</sup> Ανάμεσά τους, θα βρει διάφορα φιλμ της από μια rocket κάμερα που της είχε δώσει.<sup>132</sup> Ακόμα, θα βρει κάποιες ταινίες super 8 από το πρώτο ταξίδι τους στην Μπολόνια, από τις

---

<sup>127</sup> Minoru Shimizu, "Seiichi Furuya: The Disclosed Mémoires (Part I)", *Critical Fieldwork* 10, Art-It, 28/09/2010, [https://www.art-it.asia/en/u/admin\\_ed\\_contri7/Z4MvJ3rkzGBud7eiphgC/?lang=en#note2](https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_contri7/Z4MvJ3rkzGBud7eiphgC/?lang=en#note2) (Πρόσβαση 20/12/2023).

<sup>128</sup> Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, Stanford University Press, 2010, σσ. 9-10.

<sup>129</sup> Minoru Shimizu, "Seiichi Furuya: The Disclosed Mémoires (Part I)", *Critical Fieldwork* 10, Art-It, 28/09/2010, [https://www.art-it.asia/en/u/admin\\_ed\\_contri7/Z4MvJ3rkzGBud7eiphgC/?lang=en#note2](https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_contri7/Z4MvJ3rkzGBud7eiphgC/?lang=en#note2) (Πρόσβαση 20/12/2023).

<sup>130</sup> Ο.Π.

<sup>131</sup> "Our Pocketkamera 1985", Shashasha, <https://www.shashasha.co/en/book/our-pocketkamera-1985> (Πρόσβαση 20/12/2023).

<sup>132</sup> Ο.Π.

οποίες θα αντλήσει στατικές εικόνες.<sup>133</sup> Τέλος, θα τακτοποιήσει σε χρονολογική σειρά όποιες φωτογραφίες είχε τραβήξει η Christine.<sup>134</sup> Το 2019, θα αρχίσει να επεξεργάζεται το νέο υλικό που έχει βρει,<sup>135</sup> κάτι που θα οδηγήσει στην έκδοση τριών νέων βιβλίων: *Face to Face* (2020), *First Trip to Bologna 1978 / Last Trip to Venice 1985* (2022) και *Our Pocketkamera 1985* (2023), ενώ ετοιμάζει και ένα τέταρτο, το *By Christine 1978–1985*.<sup>136</sup> Αυτός ο νέος κύκλος βιβλίων, εκτός των άλλων, αναδεικνύει και την Christine ως φωτογράφο. Μάλιστα, την αναδεικνύει ως τέτοια από την αρχή της σχέσης τους. Στο *Face to Face*, ο Furuya παρουσιάζει 75 φωτογραφίες της μαζί με 75 δικές του.<sup>137</sup> Η πρόσφατη αναζήτησή του αποκαλύπτει, ότι η Christine τράβαγε και η ίδια φωτογραφίες, πορτρέτα του Furuya και μάλιστα, σε κοντινές στιγμές από την αρχή της σχέσης τους (Εικ. 3.3.7).<sup>138</sup>



Εικ. 3.3.7 Seiichi Furuya, *Χωρίς Τίτλο*, από το βιβλίο *Face to Face*.

---

<sup>133</sup> “First Trip to Bologna 1978 / Last Trip to Venice 1985”, Shashasha, <https://www.shashasha.co/en/book/first-trip-to-bologna-1978-last-trip-to-venice-1985> (Πρόσβαση 20/12/2023).

<sup>134</sup> “Face to Face”, Shashasha, <https://www.shashasha.co/en/book/face-to-face> (Πρόσβαση 20/12/2023).

<sup>135</sup> “Our Pocketkamera 1985”, Shashasha, <https://www.shashasha.co/en/book/our-pocketkamera-1985> (Πρόσβαση 20/12/2023).

<sup>136</sup> Seiichi Furuya, “Books”, Επίσημη ιστοσελίδα, <https://www.furuya.at/en/22.html> (Πρόσβαση 20/12/2023).

<sup>137</sup> Seiichi Furuya, *Face to Face*, Chose Commune, 2020.

<sup>138</sup> “Face to Face”, Shashasha, <https://www.shashasha.co/en/book/face-to-face> (Πρόσβαση 20/12/2023).



Το βιβλίο ξεκινάει με μια εικόνα από το διαμέρισμά τους, τραβηγμένη τον Φεβρουάριο του 1978.<sup>139</sup> Ο φωτογράφος δείχνει το ζευγάρι να κοιτάει ο ένας τον άλλον μέσα από τον δικό του φακό (Εικ. 3.3.8).



Εικ. 3.3.8 Seiichi Furuya, *Χωρίς Τίτλο*, από το βιβλίο *Face to Face*.

Αυτή η πράξη της αλληλοφωτογράφισης συνεχίστηκε μέχρι την προηγούμενη της αυτοκτονίας της Christine.<sup>140</sup> Το βιβλίο κλείνει με δύο φωτογραφίες του Οκτωβρίου του 1985, μία του Furuya με τον γιο τους και μια της Christine με τον γιο τους στο «Παλάτι Cecilienhof».<sup>141</sup>

Το *First Trip to Bologna 1978 / Last Trip to Venice 1985* (2022) δημιουργήθηκε με αφορμή την ανακάλυψη το 2018 κάποιων ταινιών super 8, όπου σε μία από αυτές υπήρχαν πλάνα του πρώτου ταξιδιού του με την Christine στην Μπολόνια το 1978.

---

<sup>139</sup> Βλέπε Seiichi Furuya, “Face to Face (2020)”, Επίσημη ιστοσελίδα, [https://www.furuya.at/en/book\\_30.html](https://www.furuya.at/en/book_30.html) (Πρόσβαση 20/12/2023).

<sup>140</sup> Βλέπε Seiichi Furuya “Face to Face, 1978-1985 (2021)”, Επίσημη ιστοσελίδα, [https://www.furuya.at/en/works\\_20.html](https://www.furuya.at/en/works_20.html) (Πρόσβαση 20/05/2024).

<sup>141</sup> Βλέπε Seiichi Furuya, “Face to Face (2020)”, Επίσημη ιστοσελίδα, [https://www.furuya.at/en/book\\_30.html](https://www.furuya.at/en/book_30.html) (Πρόσβαση 20/12/2023).

Από αυτά, πήρε στατικές εικόνες και το 2022, κυκλοφόρησε μαζί με μια επανεξέταση του *Last Trip to Venice* (Εικ. 3.3.19).<sup>142</sup>



Εικ. 3.3.9 Seiichi Furuya, *Χωρίς Τίτλο*, από το βιβλίο *First Trip to Bologna 1978 / Last Trip to Venice 1985, 2022*.

Στο *Our Pocketkamera 1985* (2023), ο Furuya επιλέγει διάφορες φωτογραφίες που είχε τραβήξει κυρίως η Christine, αλλά και ο ίδιος ο γιος τους από μια rocket 110 που είχε χαρίσει στην Christine, επιχειρώντας να ανασυντάξει τη χρονική περίοδο πριν από τον θάνατό της. Στην Εικ .3.3.10 η Christine φτιάχνει τα λουλούδια που έχει φέρει για να διακοσμήσει το καινούργιο της μπαλκόνι. Αναπόφευκτα όμως ακόμα και αυτή η χαρούμενη μνήμη συγκρούεται με το ότι ο χαιρετισμός της και το μπαλκόνι θυμίζουν ξανά τον θάνατό της.

---

<sup>142</sup> Βλέπε “First Trip to Bologna 1978 / Last Trip to Venice 1985: Introduction”, Chose Commune, <https://chosecommune.com/book/seiichi-furuya-first-trip-to-bologna-1978-last-trip-to-venice-1985/?fbclid=IwAR2qv5kznxXCgm9YFHJfVWRanZpfF3WEAPiPy1Nd9KrgJwyh-QkToc0dPo> (Πρόσβαση 20/12/2023).



Εικ. 3.3.10 Seiichi Furuya, *Χωρίς Τίτλο*, Από το βιβλίο *Our Pocketkamera 1985, 2023*.

Ο Furuya αναφέρει ότι η Christine σταμάτησε να φωτογραφίζει για ένα διάστημα τριών χρόνων και ξανάρχισε μερικούς μήνες πριν πεθάνει.<sup>143</sup> Η φωτογραφική διαδικασία μπορεί να ήταν για αυτή μια προσπάθεια εύρεσης νοήματος. Όπως σημειώνει άλλωστε ο Φώτης Καγγελάρης: «Δεν παλεύουμε για να μην πεθάνουμε αλλά για να μην τρελαθούμε».<sup>144</sup> Όντως, η Christine δεν φοβάται τον θάνατο, αφού μερικούς μήνες μετά θα δώσει τέλος στη ζωή της.

Η συνεχής φωτογράφιση της Christine από τον Furuya έχει ένα ψυχολογικό κόστος για τον ίδιο. Ο ίδιος αναφέρει :

Είναι ο φωτογράφος που κρύβει το πρόσωπό του πίσω από αυτές τις εικόνες, ο άντρας που τη φωτογράφιζε συνέχεια για να την οδηγήσει στο θάνατο;<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> “Our Pocketkamera 1985 (2023) Photographs by Christine Furuya-Gössler, Komyo Klaus Furuya, Josefine Gössler, Seiichi Furuya”, Επίσημη ιστοσελίδα του Seiichi Furuya, <https://www.furuya.at/en/22.html> (Πρόσβαση 22/12/2023).

<sup>144</sup> Όπως αναφέρεται στο Φώτης Καγγελάρης, «Η φωτογραφία ως το επέκεινα του Θανάτου» στο *Homo Photographicus Ψυχαναλυτικές και Φιλοσοφικές Διαστάσεις της Εικόνας*, Ροπή, 2016, σελ. 208.

<sup>145</sup> Seiichi Furuya, “Last Trip to Venice 1985”, Επίσημη ιστοσελίδα του Seiichi Furuya, 2002, <https://www.furuya.at/en/data/pdf/560834c9-387f-11e9-8928-0025902b13d8.pdf?20231225224437963>(Πρόσβαση 02/06/2024).

Το παραπάνω κείμενο είναι μια δήλωση ενοχής, ίσως αδικαιολόγητης, πάντως η διαδικασία της φωτογράφισης ως εμπόδιο στην σχέση εντοπίζεται και εδώ από τον φωτογράφο. Το ερώτημα που προκύπτει είναι γιατί συνεχίζει τόσα χρόνια να δημιουργεί βιβλία γύρω της. Ίσως γιατί, όπως σημειώνει ο Φώτης Καγγελάρης,

η αγωνία [...] είναι δυσβάσταχτη. Τόσο, που προτιμάμε τον φόβο ή την ενοχή, ως πιο ορατά μορφώματα του ασυνειδήτου και άρα, καλύτερα αντιμετωπίσιμα».<sup>146</sup>

Ο Furuya με την πρακτική του να αφιερώνει το σύνολο σχεδόν του έργου του (40 χρόνια) στην περίοδο της σχέσης του με την Christine, φτάνει την ενασχόληση με την απώλεια στο απόγειό της. Ο ημερολογιακός χαρακτήρας του έργου και τα κοινά με τους φωτογράφους, όπως ο Araki, είναι προφανείς - άλλωστε ο Furuya είναι γνώστης του έργου τους.<sup>147</sup> Η δουλειά όμως του Furuya δείχνει να αποσκοπεί πια «στη δημιουργία μιας ολοκληρωτικά νέας πραγματικότητας»,<sup>148</sup> μιας πραγματικότητας που θα καλύψει το «υπαρκτό χάσμα».<sup>149</sup> Ο Paul DeMan σημειώνει ότι :

μετατρέποντας κανείς την αυτοβιογραφία σε είδος, την ανεβάζει πάνω από το καθεστώς του απλού ρεπορτάζ, του χρονικού ή των απομνημονευμάτων [...] και της δίνει μια θέση ανάμεσα στα μείζονα λογοτεχνικά είδη.<sup>150</sup>

---

<sup>146</sup> Φώτης Καγγελάρης, «Η φωτογραφία ως το επέκεινα του Θανάτου». στο *Homo Photographicus Ψυχαναλυτικές και Φιλοσοφικές Διαστάσεις της Εικόνας*, Ροπή, σελ. 208.

<sup>147</sup> Ο Furuya είναι υπεύθυνος για την εισαγωγή πολλών Ιαπώνων φωτογράφων, όπως ο Moriyama στην Ευρώπη. Βλέπε Seiichi Furuya, "AMS (1981)", Επίσημη ιστοσελίδα, [https://www.furuya.at/en/book\\_22.html](https://www.furuya.at/en/book_22.html) (Πρόσβαση 22/12/2023), αλλά και του Araki, του οποίου η πρώτη συμμετοχή σε ομαδική έκθεση στην Ευρώπη ήταν η *Neue Fotografie aus Japan* στο Kulturhaus der Stadt Graz το 1977 και η πρώτη διεθνής ατομική το 1992: *Akt-Tokyo: Nobuyoshi Araki 1971–1991* στο Forum Stadtpark, Graz. Matthew Kluk, "Nobuyoshi Araki", SFOMA, [https://www.sfmoma.org/artist/Nobuyoshi\\_Araki/](https://www.sfmoma.org/artist/Nobuyoshi_Araki/) (Πρόσβαση 05/02/2024).

<sup>148</sup> Φώτης Καγγελάρης, «Η φωτογραφία ως το επέκεινα του Θανάτου». Στο *Homo Photographicus Ψυχαναλυτικές και Φιλοσοφικές Διαστάσεις της Εικόνας*, Ροπή, 2016, σελ. 218.

<sup>149</sup> Ο.Π. σελ. 217.

<sup>150</sup> Paul De Man, *The rhetoric of romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984, σελ. 67.

Έτσι και εδώ, ο φωτογράφος μετατρέπει τις φωτογραφίες του σε έργο ζωής, χωρίς τέλος.

Ο Furuya διαιωνίζει τη σχέση του μέσω της απουσίας. Κατά τον Καγγελάρη:

Έχει εκείνο που δεν έχει. Εκείνο που έχει χάσει. Η απουσία είναι παρουσία άλλης μορφής. Όταν λείπει το 'κάτι' είναι παρόν [...]. Η απουσία είναι μια παρουσία ισχυρότερη της παρουσίας, για αυτό μια σχέση μπορεί να ισχύει μετά τη λήξη της, κυρίως μετά.<sup>151</sup>

Μάλιστα μια σχέση είναι πιο εύκολα διαχειρίσιμη, αφού κινώντας και τους δυο χαρακτήρες μόνοι μας μπορούμε να την «πλάσουμε» όπως εμείς θέλουμε.

Η ανάγνωση του έργου του Furuya από τον θεατή, αναπόφευκτα εμπίπτει σε μια από τις κατηγορίες που εντοπίζει ο Derrida στην αυτοβιογραφία. Η πρώτη κατηγορία είναι η παραμόρφωση (defacement).<sup>152</sup> Πρόκειται για μια μορφή ανάγνωσης ή κατανόησης της ιστορίας που συμβαίνει στην ανάγνωση κάθε κειμένου, όπου ο αναγνώστης εντάσσει τα δικά του αυτοβιογραφικά στοιχεία για την κατανόηση του κειμένου. Στη δεύτερη κατηγορία, ο αναγνώστης παραμένει σε μια κατάσταση ανάμεσα στη μυθοπλασία και την «πραγματική» μεταφορά της μνήμης.<sup>153</sup> Άλλωστε, κατά τον Roland Barthes, η φωτογραφία συγχέει την πραγματικότητα με την αλήθεια προσεγγίζοντας την τρέλα.<sup>154</sup>

---

<sup>151</sup> Φώτης Καγγελάρης, «Η φωτογραφία ως το επέκεινα του Θανάτου» στο *Homo Photographicus Ψυχαναλυτικές και Φιλοσοφικές Διαστάσεις της Εικόνας*, Ροπή, σελ. 213.

<sup>152</sup> Jacques Derrida, *Mémoires, pour Paul de Man*, Columbia University Press, 1989, σελ. 236.

<sup>153</sup> Ο.Π., σελ. 236.

<sup>154</sup> Κατά τον Barthes η φωτογραφία ταυτίζοντας το «Αυτό υπήρξε» με το «Αυτό είναι!», γίνεται ταυτόχρονα «διαπιστωτική και επιφωνηματική, φτάνοντας στο σημείο να μετατρέπει το συναίσθημα σε απόδειξη της ύπαρξης. Βλέπε Roland Barthes, *Ο φωτεινός θάλαμος: Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, Κέδρος, Αθήνα, 1983, σελ. 158.

Τέλος, στην τρίτη κατηγορία, ο θεατής υιοθετεί τη στάση του δικαστή-κριτή ο οποίος βεβαιώνει την αυθεντικότητα των προθέσεων του δημιουργού.<sup>155</sup> Η υιοθέτηση της τελευταίας θέσης μάλλον είναι η πιο ατυχής. Άλλωστε, όπως επισημαίνει ο Derrida : «Το ενδιαφέρον στην αυτοβιογραφία, δεν είναι ότι αποκαλύπτει μια αξιόπιστη αυτογνωσία - δεν το κάνει, αλλά ότι δείχνει εντυπωσιακά την αδυναμία κλεισίματος και ολοκλήρωσης».<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> Jacques Derrida, *Mémoires, pour Paul de Man*, Columbia University Press, 1989, σελ. 236.

<sup>156</sup> Ο.Π. σσ. 23–24.

### 3.4 Miyako Ishiuchi (1947-)

Από την αρχή της δουλειάς της, η φωτογράφος διατηρεί μια βιωματική, προσωπική σχέση με τη φωτογραφία. Αναζητά θέματα που είναι σημαντικά για αυτή και σχετίζονται με τη ζωή της. Έτσι, για πρώτο θέμα της διαλέγει να αντιμετωπίσει το παρελθόν της, επιστρέφοντας το 1976 στη Γιοκοσούκα, την πόλη που μισούσε περισσότερο και φοβόταν ως παιδί, για να τη φωτογραφήσει.<sup>157</sup> Τα πρώτα της τρία βιβλία έχουν να κάνουν όλα με τη γενέτειρά της: *Apartment*, (1978), *Yokosuka Story* (1979) και *Endless Night* (1981). Θα σταματήσει να φωτογραφίζει την πόλη με την παρακμασμένη αμερικανική στρατιωτική επιρροή, τα γκρεμισμένα μπαρ και τους οίκους ανοχής το 1990.<sup>158</sup>

Στη συνέχεια η δουλειά της θα πάρει μια άλλη τροπή · αντί να φωτογραφίζει πλέον τραυματικούς τόπους, θα αρχίσει να φωτογραφίζει τα αποτελέσματα των τραυμάτων.<sup>159</sup> Τα έργα της *1-9-4-7, 1990, Scars* (1991–2003) εντάσσονται σε αυτή τη λογική. Όσο και να αλλάζει η θεματολογία της όμως, αυτό που παραμένει πάντα επίκαιρο στο έργο της είναι «τα οπτικά αποτελέσματα του χρόνου και της παρακμής που συνδιαλέγονται με την ανθρώπινη μνήμη».<sup>160</sup>

#### ***Mother's* (2002)**

Το 2002, θα κυκλοφορήσει το βιβλίο της με τίτλο *Mother's* (Εικ. 3.4.1).<sup>161</sup> Η Ishiuchi σε μια μικτή τεχνική χρησιμοποιεί το οικογενειακό αρχείο, τα ευρεθέντα αντικείμενα, τα close up του σώματος της μητέρας της και το still life, σε μια προσπάθεια να γνωρίσει τη μητέρα της και να αφηγηθεί την ιστορία της.

---

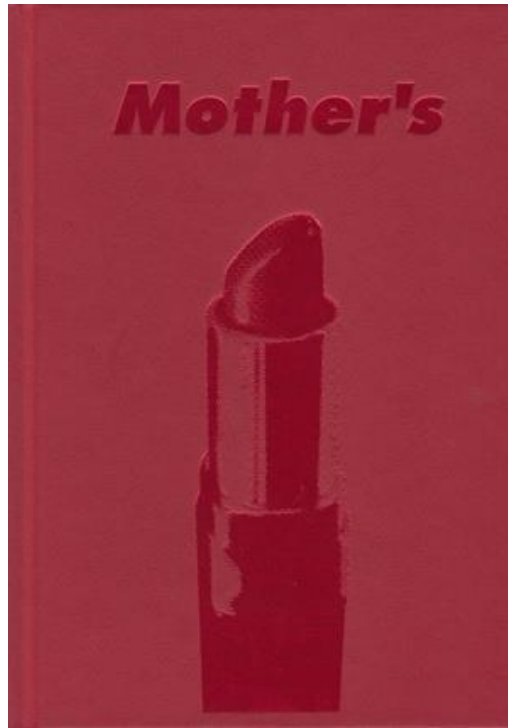
<sup>157</sup> Lena Fritsch, “In conversation with Ishiuchi Miyako”, στο Lena Fritsch *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, 2018, σελ. 111.

<sup>158</sup> Sandra S. Phillips, “Miyako Ishiuchi”, San Francisco Museum of Modern Art, [https://www.sfmoma.org/artist/Miyako\\_Ishiuchi/](https://www.sfmoma.org/artist/Miyako_Ishiuchi/)(Πρόσβαση 18/01/2023).

<sup>159</sup> Ο.Π.

<sup>160</sup> Lena Fritsch, *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, 2018, σελ. 277.

<sup>161</sup> Miyako Ishiuchi, *Mother's*, Tokyo: Sokyusha, 2002.



Εικ. 3.4.1 Εξώφυλλο του βιβλίου Miyako Ishiuchi, *Mother's*, 2002.

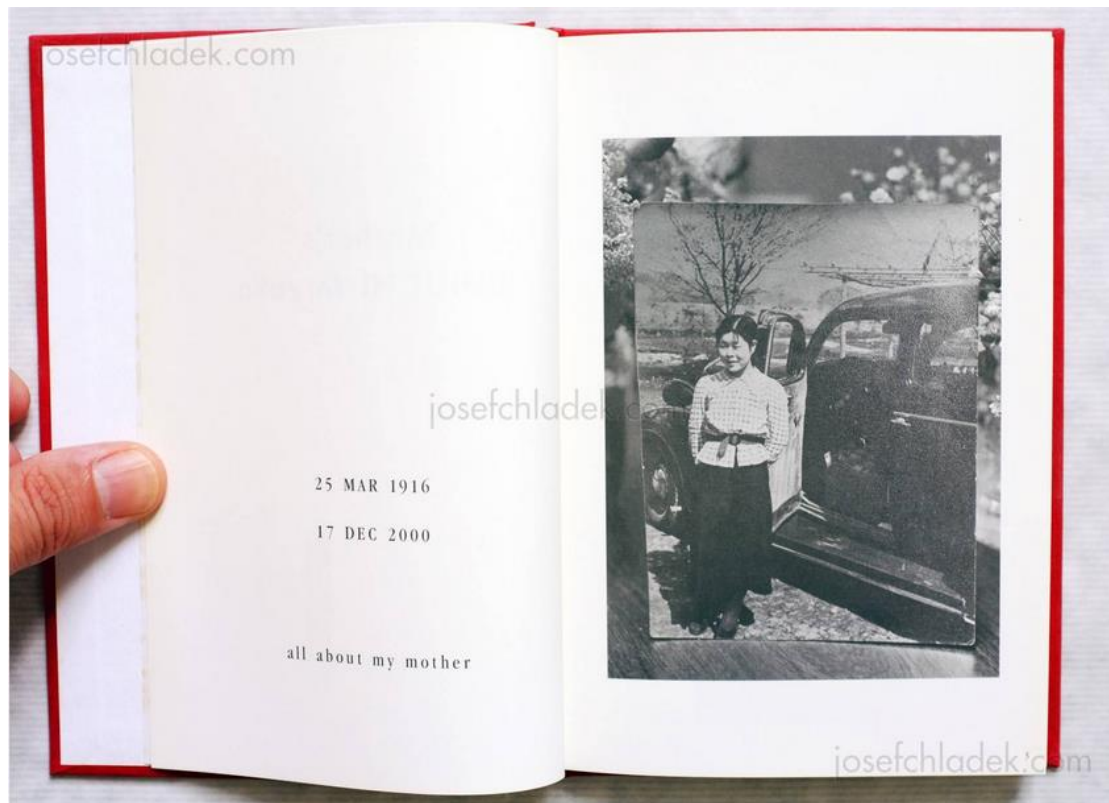
Το θέμα της μητέρας και κόρης υπάρχει ήδη στο έργο της Ishiuchi από το *Yokosuka Story*.<sup>162</sup> Το 2000, η Ishiuchi άρχισε να φωτογραφίζει τη μητέρα της που ήταν τότε 84 ετών.<sup>163</sup> Το βιβλίο ξεκινάει με μια φωτογραφία αρχείου από τη δεκαετία του 1940 που η μητέρα της ποζάρει μπροστά στην ανοιχτή πόρτα ενός ταξί (Εικ. 3.4.2). Έχει επαναφωτογραφηθεί από την Ishiuchi και πλαισιώνεται από τα λουλούδια που είναι στο φόντο και το ξύλο στο πρώτο πλάνο.

---

<sup>162</sup> Machiel Botman, *Miyako Ishiuchi, Yokosuka Story, Apartment, Endless Night, 1.9.4.7., 1906 to the Skin, Mother's*, Manfred Heiting, Amsterdam, 2008, χ.σ.

<sup>163</sup> Mia Fineman, "Mother's by Ishiuchi Miyako", Met Museum, <https://www.metmuseum.org/art/online-features/metcollects/ishiuchi-miyako> (Πρόσβαση 17/01/2024).





Εικ. 3.4.2 Miyako Ishiuchi, από το βιβλίο *Mother's*, 2002.

Την ημέρα των γενεθλίων της, η μητέρα της της επέτρεψε να φωτογραφίσει τα σημάδια από ένα ατύχημα στο μαγείρεμα που κάλυψαν περίπου το ένα τρίτο του σώματός της.<sup>164</sup> Αυτό σηματοδότησε την αρχή της μεταξύ τους συμφιλίωσης.<sup>165</sup> Η Ishiuchi θα συμπεριλάβει πολλές τέτοιες λήψεις close up από το δέρμα της στο βιβλίο και κάποιες θα τις συνδυάσει με still life από αντικείμενα ή φυτά από το σπίτι της μητέρας της (Εικ. 3.4.3).

---

<sup>164</sup> Mette Holm, *Ishiuchi Miyako: On Mother's*, Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, βίντεο, συνέντευξη, 0:30, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=hqYckzvYcMc> (πρόσβαση 17/01/2024).

<sup>165</sup> Mia Fineman, "Mother's by Ishiuchi Miyako", Met Museum, <https://www.metmuseum.org/art/online-features/metcollects/ishiuchi-miyako> (Πρόσβαση 17/01/2024).



Εικ. 3.4.3 Miyako Ishiuchi, από το βιβλίο *Mother's*, 2002.

Για τη φωτογράφο, τα σημάδια στο ανθρώπινο σώμα μοιάζουν με τις ίδιες τις φωτογραφίες:

Όταν αντιμετώπισα για πρώτη φορά την ουλή, σκέφτηκα τη Φωτογραφία [. . .] ενώ ένα άτομο ελπίζει να παραμείνει άφθαρτο στη ζωή, όλοι πρέπει να ζούμε με πληγές, ορατές και αόρατες [...] ένα αποτύπωμα του παρελθόντος, κολλημένο σε ένα μέρος του σώματος.<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> Sandra S. Phillips, "Miyako Ishiuchi", San Francisco Museum of Modern Art, Αναφορά σε Miyako Ishiuchi, *Scars*, Tokyo, Sokyū-sha, 2005, [https://www.sfmoma.org/artist/Miyako\\_Ishiuchi/](https://www.sfmoma.org/artist/Miyako_Ishiuchi/) (Πρόσβαση 18/01/2024).

Ένα χρόνο αργότερα, η μητέρα της θα πεθάνει αναπάντεχα, καθώς κατά τη νοσηλεία για το τραύμα της, κόλλησε ηπατίτιδα C που κατέστρεψε σταδιακά το ήπαρ της.<sup>167</sup> Η σχέση τους δεν ήταν στενή και η φωτογράφος δυσκολευόταν να της μιλήσει.<sup>168</sup> Μετά τον θάνατο της, η φωτογράφος έμεινε με τα πράγματά της, τα οποία δεν γνώριζε ποια ακριβώς είναι. Ήταν αντικείμενα που δεν έβρισκε τη δύναμη να πετάξει και έτσι, άρχισε να τα φωτογραφίζει για να κάνει τη διαδικασία ευκολότερη.<sup>169</sup> Σκέφτηκε, ότι, αν τα φωτογραφίσει, θα της είναι πιο εύκολο να τα δώσει ή να τα πετάξει, μετά.<sup>170</sup> Με αυτό τον τρόπο, μέσα από την ανακάλυψη των αντικειμένων της, προσπαθεί να ανακαλύψει την ίδια τη μητέρα της. Ανακάλυψε δεκάδες εσώρουχα. Στην Ιαπωνία τα ρούχα εκλαμβάνονται σαν «δεύτερο δέρμα» του ανθρώπου. Θα φωτογραφίσει πάρα πολλά από αυτά, αναρωτώμενη πόσα «δεύτερα δέρματα», δεύτερες φύσεις, είχε η μητέρα της (Εικ. 3.4.4).<sup>171</sup>



Εικ. 3.4.4 Miyako Ishiuchi, από το βιβλίο *Mother's*, Tokyo, Sokyusha, 2002.

---

<sup>167</sup> Mette Holm, *Ishiuchi Miyako: Photography Makes History*, 2020, βίντεο, συνέντευξη, 17:00, Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2020  
<https://www.youtube.com/watch?v=8qdCNE0dHGQ> (πρόσβαση 18/01/2024).

<sup>168</sup> Ο.Π. 22:15.

<sup>169</sup> Miyako Ishiuchi, *Yokosuka Story/ Apartment/ Endless Night/ 1.9.4.7./ 1906 to the Skin/ Mother's*, Manfred Heiting, Amsterdam, 2008.

<sup>170</sup> Mette Holm, *Ishiuchi Miyako: Photography Makes History*, 2020, βίντεο, συνέντευξη, 18:00, Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2020,  
<https://www.youtube.com/watch?v=8qdCNE0dHGQ> (Πρόσβαση 18/1/2024).

<sup>171</sup> Ο.Π.

Φωτογράφησε τα παπούτσια και τις παντόφλες της, τις οδοντοστοιχίες, τη βούρτσα της που έχει ακόμα επάνω κάποια από τα μαλλιά της. «Στα still life της βρίσκουμε την παραδοσιακή ιαπωνική αισθητική της παροδικότητας των πράγματων».<sup>172</sup> Επιπλέον, τα αντικείμενα που φωτογραφίζει η Ishiuchi είναι «ισχυρά αποθετήρια της ανθρώπινης επαφής».<sup>173</sup> Λειτουργούν μεταφορικά, καθώς κουβαλάνε την επαφή με τη μητέρα της. Πρόκειται για μια επαφή που η φωτογράφος δεν μπορεί να έχει πια, αλλά πιθανότατα δεν είχε και όσο η μητέρα της ήταν εν ζωή. Αντλεί από την παράδοση του still life ως είδους, της φωτογράφισης των απλών και καθημερινών αντικειμένων, τονίζοντας την απώλεια και τον θάνατο σε αυτά.

Η φωτογράφος για πρώτη φορά συμπεριλαμβάνει εικόνες με έγχρωμο φιλμ σε δουλειά της. Σύμφωνα με τα λεγόμενά της, δεν υπήρχε άλλος τρόπος να αποδοθούν κάποιες εικόνες, όπως αυτές με τα κραγιόν και να αναδειχθεί το θέμα τους<sup>174</sup> (Εικ. 3.4.5).

---

<sup>172</sup> Lena Fritsch, *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, 2018 σελ. 169.

<sup>173</sup> Mia Fineman, "Mother's by Ishiuchi Miyako", Met Museum, <https://www.metmuseum.org/art/online-features/metcollects/ishiuchi-miyako> (Πρόσβαση 17/01/2024).

<sup>174</sup> Mette Holm, *Ishiuchi Miyako: Photography Makes History*, 2020, βίντεο, συνέντευξη, 18:35 Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=8qdCNE0dHGQ> (Πρόσβαση 18/01/2024).



Εικ. 3.4.5 Miyako Ishiuchi, 2000–05, Met Museum, 2018.

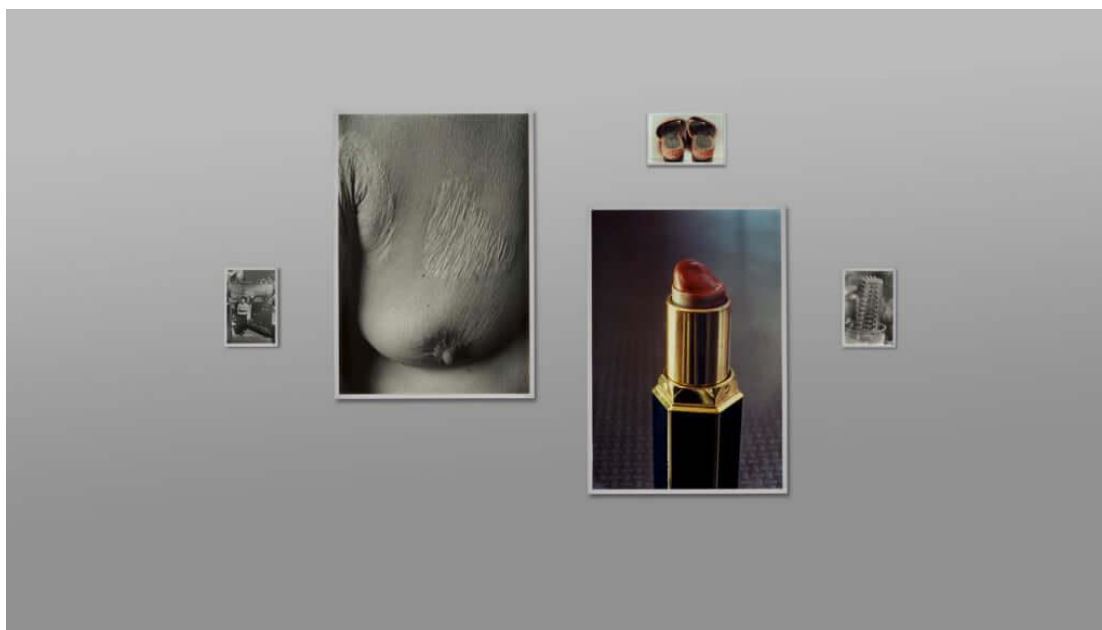
Αφορμή ήταν ένα κραγιόν. Μπορούμε να παρατηρήσουμε κάθε λεπτομέρειά του. Το κόκκινο χρώμα και η χρησιμοποιημένη του μορφή, τραβάνε το βλέμμα. Γνωρίζοντας ότι αυτό το αντικείμενο δεν θα χρησιμοποιηθεί ξανά από τον κάτοχό του, ο θεατής εισέρχεται στο κυρίως θέμα της σειράς, που δεν είναι άλλο από τον θάνατο.

Το *Mother's* παρουσιάστηκε στο ιαπωνικό περίπτερο στην Μπιενάλε της Βενετίας το 2005.<sup>175</sup> Οι φωτογραφίες παρουσιάζονται εκτυπωμένες σε διάφορα μεγέθη, διάσπαρτες σαν «τις ανεξίτηλες αναμνήσεις ενός παιδιού από τη μητέρα του»(Εικ.

---

<sup>175</sup> Sandra S. Phillips, "Miyako Ishiuchi", San Francisco Museum of Modern Art, [https://www.sfmoma.org/artist/Miyako\\_Ishiuchi/](https://www.sfmoma.org/artist/Miyako_Ishiuchi/) (Πρόσβαση (18/01/2024).

3.4.6).<sup>176</sup> Όπως λέει η ίδια, αρχικά φωτογράφησε για τις δικές τις ανάγκες και δεν είχε υπολογίσει τη μεγάλη ανταπόκριση που θα έβρισκε το έργο της στο διεθνές κοινό.<sup>177</sup> Φαίνεται ότι παρά τη διαφορά στην κουλτούρα, το κοινό ήταν εύκολο να ταυτιστεί με αυτό το έργο, εξαιτίας της οικουμενικότητας του θέματος. Η Ishiuchi είδε «τη μετατροπή των ιδιωτικών της μετωνυμιών σε ισχυρό memento mori με το οποίο μπορούν να ταυτιστούν άνθρωποι διαφορετικών πολιτιστικών υποβάθρων».<sup>178</sup>



Εικ. 3.4.6 Φωτογραφία από έκθεση της Miyako Ishiuchi στο Metropolitan Museum of Art.

---

<sup>176</sup> Mia Fineman, “Mother’s by Ishiuchi Miyako”, Met Museum, <https://www.metmuseum.org/art/online-features/metcollects/ishiuchi-miyako> (Πρόσβαση 17/01/2024).

<sup>177</sup> Mette Holm, *Ishiuchi Miyako: Photography Makes History*, 2020, βίντεο, συνέντευξη, 22:50 Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, <https://www.youtube.com/watch?v=8qdCNE0dHGQ> (πρόσβαση 18/01/2024).

<sup>178</sup> Alex Merola, “Closet Full of Secrets: Miyako Ishiuchi’s Eulogy for Her Mother” <https://elephant.art/closet-full-of-secrets-miyako-ishiuchis-eulogy-for-her-mother-10082021/> (Πρόσβαση 18/01/2024).

## Επίλογος κεφαλαίου

Τα έργα που παρουσιάστηκαν σε αυτή την ενότητα χρησιμοποιούν πολλές διαφορετικές πρακτικές για να αφηγηθούν τις σχέσεις μεταξύ των μελών μιας οικογένειας. Τα θέματα που προκύπτουν είναι: πώς αυτές σχέσεις μεταβάλλονται κατά το πέρασ του χρόνου; Πώς στεκόμαστε απέναντι σε γεγονότα, όπως ο θάνατος; Πώς αντιμετωπίζουμε την τρέλα; Με αυτόν τον τρόπο ο συνδυασμός κριτικής των έργων που είναι η οικογένεια, οδηγεί σε ένα γενικό στοχασμό πάνω στην ακμή και την παρακμή, την απώλεια και τον θάνατο. Αφορούν την απώλεια ενός κομματιού του εαυτού όταν χάνεται κάποιο δικό μας άτομο. Φαίνεται ότι οι φωτογράφοι μεταχειρίζονται τη φωτογραφία «όχι για να θυμηθούν αλλά για να ξεχάσουν».<sup>179</sup> Επιθυμούν να συμπληρώσουν τα κενά με τις εικόνες. Δημιουργούν μια δική τους πραγματικότητα, την οποία τοποθετούν στη θέση του παρελθόντος. Τα έργα τους, γίνονται πια τα ίδια μια πραγματικότητα, η οποία θα συνεχίσει να υπάρχει στη θέση αυτής που χάθηκε. Πρόκειται για «Μια πραγματικότητα ως εικόνα, όχι της πραγματικότητας αλλά του εαυτού της».<sup>180</sup> Η μνήμη και η φωτογραφία είναι στενά συνδεδεμένες κατά τις Karen Cross και Julia Peck. Μάλιστα και οι δύο καταγράφουν εικόνες - νοητές η πρώτη, χειροπιαστές η δεύτερη- με τις οποίες μπορεί κανείς να ανακαλέσει το παρελθόν.<sup>181</sup> Οι φωτογράφοι του κεφαλαίου αυτού, το ανακαλούν αλλά και το ανακατασκευάζουν.

Πιθανώς, στον δυτικό αναγνώστη αυτών των έργων να κάνει εντύπωση τόσο η ίδια η απεικόνιση του θανάτου, όσο και ο τρόπος που αυτός απεικονίζεται. Δεν είναι συνηθισμένος να έρχεται αντιμέτωπος με τον θάνατο. Πιθανών να εκπλήσσει και να απορεί ο δυτικός αναγνώστης για την άνεση, με την οποία φαίνεται να αντιμετωπίζεται το θέμα του θανάτου στην Ιαπωνία. Για την καλύτερη κατανόηση

---

<sup>179</sup> Φώτης Καγγελάρης, *Η φωτογραφία ως το επέκεινα του Θανάτου* στο *Homo Photographicus Ψυχαναλυτικές και Φιλοσοφικές Διαστάσεις της Εικόνας*, Ροπή, 2016, σελ. 220.

<sup>180</sup> Ο.Π. σελ. 208.

<sup>181</sup> Karen Cross & Julia Peck, "Photography, Archive and Memory", Editorial: Special Issue, *Photographies* 3.2, 2010, DOI: 10.1080/17540763.2010.499631, σελ. 127.

του ζητήματος, πρέπει να ληφθεί υπόψη η φιλοσοφία του Σιντοϊσμού<sup>182</sup>, της πιο παλιάς θρησκείας στην Ιαπωνία, με τις πεποιθήσεις της (διδάγματα) να είναι βαθιά ριζωμένες σε όλους · είτε κάποιος είναι ακόλουθος αυτής της θρησκείας είτε όχι. Πρόκειται για μια θρησκεία που διδάσκει τη λατρεία των προγόνων, οι οποίοι μετατρέπονται σε θεότητες μετά τον θάνατό τους και ζουν μαζί με τους ανθρώπους. Κατά συνέπεια, είναι λογικό να εξομαλύνεται στη συνείδηση του κόσμου η έννοια του θανάτου. Όπως σημειώνει ο Καζαντζάκης «ποιος δεν θα ήθελε να πεθάνει».<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> Σιντοϊσμός είναι η εθνική θρησκεία των Ιαπώνων και σημαίνει δρόμος των Καμί, όπου Καμί είναι οι θεότητες ανάμεσά τους και οι πρόγονοι. Βλέπε Αντώνης Διαμαντίδης, *Λεξικό των –ισμών*, Γνώση, Αθήνα, 2003. Σελ. 261.

<sup>183</sup> Νίκος Καζαντζάκης & Ελένη Καζαντζάκη, *Ταξιδεύοντας - Ιαπωνία – Κίνα*, Εκδόσεις Καζαντζάκη 2006 σσ. 32, 79, 80, 81.



#### 4. ΠΡΟΣΩΠΙΚΕΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΚΑΙ ΤΡΑΥΜΑΤΙΚΕΣ ΕΜΠΕΙΡΙΕΣ : CONFSSIONAL PHOTOGRAPHY

##### Εξομολογητική φωτογραφία

Η Confessional Art εστιάζει σε μια σκόπιμη αποκάλυψη του ιδιωτικού εαυτού<sup>184</sup> και μπορεί να θεωρηθεί υποκατηγορία της αυτοβιογραφίας ή σημείο φυγής της. Κατά την Jaye Early, στη μελέτη της για την Confessional Art με αντικείμενο το βίντεο, επισημαίνεται ότι

προσεγγίζει την υποκειμενικότητα, το εξομολογητικό υποκείμενο (που μπορεί να μην είναι πάντα ο καλλιτέχνης) και τον θεατή από μια σειρά οπτικών γωνιών, αποκαλύπτοντας περίπλοκες και συχνά διφορούμενες εξομολογητικές μορφές, ανάγκες, κίνητρα και νοήματα<sup>185</sup>

Χαρακτηριστικό της Confessional Art είναι «ότι αποκαλύπτει περισσότερα από όσα θέλει να μάθει ο θεατής: περισσότερα από όσα βιώνει ο θεατής ως ασφαλή».<sup>186</sup> Ο όρος προέρχεται από τη χριστιανική θρησκεία όπου στόχο έχει τη συγχώρεση και τη λύτρωση. Συναντάται και στην ψυχολογία, όπου, τόσο ο Freud όσο και ο Foucault, τη θεωρούν μέσω αναζήτησης της αλήθειας και άρα της θεραπείας.<sup>187</sup> Παρότι τέτοιες πτυχές μπορεί να είναι ζητούμενο για κάποιους καλλιτέχνες, στην Confessional Art, ο καλλιτέχνης δεν αναζητά ένα συγκεκριμένο αποτέλεσμα, αλλά αφηγείται μια ιστορία «βασισμένη στις αναμνήσεις και όχι σε γεγονότα».<sup>188</sup> Όπως είναι λογικό οι αναμνήσεις αυτές μπορεί να μην είναι ακριβείς, αλλά φιλτραρισμένες ερμηνείες της

---

<sup>184</sup> Outi Remes, "Confessional Art", *Encyclopedia of Identity*, edited by Ronald L. Jackson, Sage Publications, 2010, σελ. 123.

<sup>185</sup> Jaye Early, "Private Experiences in Public Spaces: 'Technologies of the Self' within Video- Based Confessional Art and its Relationship to Subjectivity". Ph.D, University of Melbourne, 2018, σελ. 29.

<sup>186</sup> Outi Remes, "The role of confession in late 20th century British art", Ph.D. Unpublished, University of Reading. 2005, στο Susan Askew, "Essay Part One: Confessional Art", <https://susanaskewdrawing.wordpress.com/researchforexercises/essay-part-one-confessional-art/> (Πρόσβαση 28/05/2024).

<sup>187</sup> Outi Remes, "Confessional Art", *Encyclopedia of Identity* edited by Ronald L. Jackson, Sage Publications, 2010, σελ. 123.

<sup>188</sup> Ο.Π.

πραγματικότητας. Στο κεφάλαιο αυτό θα εξετάσουμε το έργο της Hideka Tonomura το οποίο όπως θα δούμε, μπορεί να ενταχθεί απόλυτα στα πλαίσια της Confessional Art.

#### 4.1 Hideka Tonomura (1979)

Στο βιβλίο *Mama Love* (2008) η Hideka Tonomura σκιαγραφεί ένα οικείο και ταυτόχρονα σκληρό πορτρέτο της μητέρας της (Εικ. 4.1). Το βιβλίο χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος αφορά την εξωσυζυγική σχέση της μητέρας της με έναν άνδρα. Η Tonomura, ξεπερνώντας όρια (ψυχολογικά, αλλά και κοινωνικά) που δεν έχει υπερβεί άλλος στη φωτογραφία, φωτογραφίζει τη μητέρα της στο κρεβάτι με τον εραστή της.<sup>189</sup>



Εικ. 4.1 Hideka Tonomura *Mama Love* 2008, Εξώφυλλο Δεύτερης Έκδοσης 2021.

---

<sup>189</sup> Η μητέρα της αρνούσαν να δεχθεί τη φωτογράφιση μέχρι που η Hideka αποπειράθηκε να αυτοκτονήσει: «Πριν γίνει η φωτογράφιση, με παρότρυνε επανειλημμένα να σταματήσω [...] Ήθελα όμως πολύ να δω την παρόρμησή της με τα μάτια μου, οπότε έβαλα ένα μαχαίρι στο λαιμό μου και προσπάθησα να αυτοκτονήσω επί τόπου. Το είδε και κατάλαβε πόσο ήθελα να τη φωτογραφίσω. Νομίζω ότι ήταν από αγάπη και κατανόηση ως μητέρα». Linda Zhengonά, “Hideka Tonomura: On Love, interview”, *Discarded magazine*, <https://www.discardedmagazine.com/portfolio/hideka-tonomura-on-love-interviews/> (Πρόσβαση 04/09/2023).

Οι φωτογραφίες του πρώτου μέρους είναι όλες ασπρόμαυρες. Η Τονομυρα έχει σκουρύνει στον σκοτεινό θάλαμο κάνοντας “burn”<sup>190</sup> τον άνδρα, με αποτέλεσμα το βλέμμα να επικεντρώνεται στη μητέρα της (Εικ. 4.2 - 4.4).



Εικ. 4.2 Hideka Tonomura, *Mamma Love*, 2008.



Εικ. 4.3 Hideka Tonomura, *Mamma Love*, 2008.

---

<sup>190</sup> Ειδική τεχνική σκοτεινού θαλάμου όπου με την χρήση μάσκας, μέρος της εικόνας εκτίθεται περισσότερο από τα υπόλοιπα μέρη με αποτέλεσμα να σκουραίνει.



Εικ. 4.4 Hideka Tonomura, *Mamma Love*, 2008.

Με αυτόν τον τρόπο, η φωτογράφος αποπροσωποποιεί τον άντρα, θέλοντας να δείξει ότι δεν είναι αυτός το επίκεντρο του ενδιαφέροντος. Η σχέση της μητέρας της μαζί του, δεν στηρίζεται στην επιθυμία της για τον συγκεκριμένο άντρα. Είναι απόρροια της προσπάθειάς της να απελευθερωθεί από τον βίαιο σύζυγό της. Η επιλογή της Τonomura να τον σκουρύνει, εκτός του ότι εξασφαλίζει πιθανώς την ανωνυμία του, συμβολίζει για την φωτογράφο το “σκοτάδι”, από το οποίο προσπαθεί να αποδράσει η μητέρα της.<sup>191</sup> Ο σύζυγος και πατέρας της Hideka ήταν ένας βίαιος (κυρίως λεκτικά) και κτητικός άντρας, ο οποίος ήθελε να την ελέγχει απόλυτα.<sup>192</sup> Με τη σειρά του και

---

<sup>191</sup> Hideka Tonomura, “Mama Love (published 2008)”, Επίσημη ιστοσελίδα της Hideka Tonomura, [https://www.canva.com/design/DAFKpSk3150/f7hY-bmmVUR71ItGxcSsGg/view?utm\\_content=DAFKpSk3150&utm\\_campaign=designshare&utm\\_medium=link&utm\\_source=publishsharelink#4](https://www.canva.com/design/DAFKpSk3150/f7hY-bmmVUR71ItGxcSsGg/view?utm_content=DAFKpSk3150&utm_campaign=designshare&utm_medium=link&utm_source=publishsharelink#4) (Πρόσβαση 04/09/2023).

<sup>192</sup> Julian Lucas, “Feelings of Despair and Madness: An Interview with Hideka Tonomura”, Mirrored Society, 2019, <https://mirroredsociety.com/interview/20192015/0912/158/homefeelings-of-despair-and-madness-an-interview-with-hideka-tonomura> (Πρόσβαση 01/09/2023).

αυτός, «δεν είχε ποτέ γνωρίσει αγάπη μιας και ήταν ορφανός».<sup>193</sup> Η Tonomura αναφέρει ότι, όταν έμαθε για τη σχέση της μητέρας της, της γεννήθηκε η επιθυμία να την καταγράψει με κάθε κόστος. Στη διαδικασία που ακολούθησε, λέει ότι «αποδέχθηκε για πρώτη φορά τη μητέρα της σαν θηλυκό και το θηλυκό σαν μητέρα».<sup>194</sup> Ακόμα αναφέρει, ότι αισθάνθηκε για πρώτη φορά ότι «η μητέρα της την αγαπάει».<sup>195</sup> Σε πολλές φωτογραφίες την κοιτάει στα μάτια, κάτι που η Hideka κατάλαβε όταν εκτύπωσε τις πρώτες φωτογραφίες στον σκοτεινό θάλαμο : «Τα μάτια της κοιτούσαν τον παραλογισμό μέσα από τα δικά μου».<sup>196</sup> Ανάμεσα σε αυτές τις φωτογραφίες και στο δεύτερο μέρος του βιβλίου, παρεμβάλλονται διάφορα πορτρέτα της μητέρας της κατά τη διαδρομή πριν ή μετά από τα ραντεβού της με τον εραστή της ή στο σπίτι (Εικ. 4.5 - 4.8).



---

<sup>193</sup> Ο.Π. Ο πατέρας της μάλιστα δεν επέτρεψε στη μητέρα της να επισκεφτεί γιατρό, ενώ είχε πόνους στο στομάχι, με αποτέλεσμα να μη γίνει έγκαιρα διάγνωση του καρκίνου του στομάχου που είχε. Μετά την εγχείρηση, η μητέρα της προχώρησε σε αυτή την «πράξη εκδίκησης».

<sup>194</sup> Julian Lucas, “Feelings of Despair and Madness: An Interview with Hideka Tonomura”, *Mirrored Society*, 2019, <https://mirroredsociety.com/interview/20192015/0912/158/homefeelings-of-despair-and-madness-an-interview-with-hideka-tonomura> (Πρόσβαση 01/09/2023).

<sup>195</sup> Ο.Π.

<sup>196</sup> Linda Zhengová, “Hideka Tonomura: On Love, interview”, *Discarded Magazine* <https://www.discardedmagazine.com/portfolio/hideka-tonomura-on-love-interviews/> (Πρόσβαση 04/09/2023).

Εικ. 4.5 Hideka Tonomura, *Mamma Love*, 2008.



Εικ. 4.6 Hideka Tonomura, *Mamma Love* 2008.



Εικ. 4.7 Hideka Tonomura, *Mamma Love*, 2008.



Εικ. 4.8 Hideka Tonomura, *Mamma Love*, 2008.

Το δεύτερο μέρος του βιβλίου είναι έγχρωμο. Έχει τραβηχτεί με μια κάμερα «8mm και επαναφωτογραφηθεί μετά σε telecine».<sup>197</sup> Αυτό δίνει και τον αποσπασματικό, κινηματογραφικό τόνο του δεύτερου μέρους (Εικ. 4.9).



Εικ. 4.9 Hideka Tonomura, *Mamma Love*, 2008.

Παράλληλα, γίνεται χρήση αρχειακού υλικού, όπως φωτογραφίες από το οικογενειακό άλμπουμ (Εικ.4.10).

---

<sup>197</sup> “Mama 恋 Love (New Edition) Hannya Edition”, Shashasha, <https://www.shashasha.co/en/book/mama-love-a-signed> (Πρόσβαση 01/09/2023).



Εικ. 4.10 Hideka Tonomura, στιγμιότυπο οθόνης, *Mamma Love*, 2008.

Παρουσιάζονται καθημερινές εικόνες στο σπίτι τους, βλέπουμε τη μητέρα της να μετράει χρήματα που προορίζονται για την αποπληρωμή ενός δανείου (Εικ. 4.11).<sup>198</sup>



Εικ. 4.11 Hideka Tonomura, στιγμιότυπο οθόνης, *Mamma Love*, 2008.

---

<sup>198</sup> “Mama Love”, Shashasha, <https://www.shashasha.co/en/book/mama-love> (Πρόσβαση 02/09/2023).



«Τα χέρια είναι ένα μοτίβο που επαναλαμβάνεται σε αυτήν την ενότητα. Ανήκουν στις γυναίκες που υπάρχουν στη ζωή της Hideka και παίζουν έναν θεραπευτικό ρόλο». <sup>199</sup> Το δεύτερο μέρος δημιουργεί μια αντίθεση με το πρώτο, η οποία απαλύνει τον τόνο του βιβλίου, αλλά και «απομακρύνει τον κίνδυνο να εκληφθεί το έργο ως καθαρά βουαγεριστικό». <sup>200</sup>

Ξεπερνώντας το πρώτο σοκ και τον προβοκατόρικο χαρακτήρα της δουλειάς, ο αναγνώστης βρίσκεται μπροστά σε ένα πολυεπίπεδο έργο. Η δουλειά της Tonomura είναι μια ανοιχτή συζήτηση του προβλήματος της ενδοοικογενειακής βίας. Πρόκειται για ένα χρονικό των πράξεων, που απορρέουν από την προσπάθεια για να απελευθερωθεί κανείς από μια κατάσταση όπου κυριαρχεί η λεκτική βία και η κτητικότητα μέσα σε μία δυσλειτουργική οικογένεια. Είναι η προσπάθεια της μητέρας της «να αντιμετωπίσει τη ζωή της, μια ζωή που παραλίγο να χάσει». <sup>201</sup> Η Tonomura αναμετράται με διάφορα ταμπού στο έργο της. Ανακύπτουν θέματα, όπως τα όρια της ιδιωτικότητας της σεξουαλικότητας των μελών της οικογένειας, η δημοσίευση των ιδιωτικών οικογενειακών σχέσεων και των κρυμμένων μυστικών μιας οικογένειας, αλλά και το ταμπού της γυναικείας αυτονομίας. Σε ένα βαθιά βιωματικό και εξομολογητικό έργο, η φωτογράφος γίνεται μάρτυρας της διαδικασίας κάθαρσης της μητέρας της, αναζητώντας και η ίδια τη λύτρωση. Είναι πραγματικά δύσκολο στον αναγνώστη να μπει στην ψυχολογία της φωτογράφου και να ξεπεράσει το ότι μπροστά στα μάτια του, εκτυλίσσεται κάτι που σύμφωνα με τα κοινωνικά πρότυπα της εποχής μας, θα έπρεπε να εκλάβει σαν μια τουλάχιστον «προαιμομικτική κατάσταση». <sup>202</sup> Η φωτογράφος στις συνεντεύξεις της αναφέρεται στη διαδικασία της φωτογράφισης, ως μια διαδικασία κάθαρσης. Δεν είναι άκαιρη θεώρηση της φωτογράφισης ως μεθόδου λήθης που μπορεί να φέρει τη θεραπεία.

---

<sup>199</sup> Alex Merola, “A photographer shoots her mother's affair”, i-D magazine, 2022, <https://i-d.vice.com/en/article/qjbemx/hideka-tonomura-mama-love> (Πρόσβαση 02/09/2023).

<sup>200</sup> Ο.Π.

<sup>201</sup> Ο.Π.

<sup>202</sup> Βάσω Αρτινοπούλου, *Αιμομιξία Θεωρητικές Προσεγγίσεις και Ερευνητικά Δεδομένα*, Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 2000. Σελ. 155.

## 5. ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ - YURIE NAGASHIMA (1973-)

Στη σειρά της *Self-Portrait* του 1993 η Yurie Nagashima δημιουργεί αυτοπορτρέτα μαζί με μέλη της οικογένειάς της στον προσωπικό της χώρο, όπου όλοι είναι γυμνοί. Η σειρά δεν αφορά συγκεκριμένα την οικογένειά της, αλλά έχει σκοπό να θέσει το ερώτημα "Τι είναι οικογένεια;"<sup>203</sup>. «Η καλλιτέχνης ήθελε να ξεκινήσει έναν διάλογο για την έννοια της ίδιας της οικογένειας, ως τη μικρότερη πολιτική μονάδα».<sup>204</sup> Αυτό εντάσσεται στα πλαίσια της αρχής του δεύτερου φεμινιστικού ρεύματος, η οποία διατρέχει το σύνολο του έργου της ότι το «προσωπικό είναι πολιτικό».<sup>205</sup> Η Nagashima στη δουλειά της εξετάζει την «οικογένεια ως αντανάκλαση της δυναμικής που κινεί την κοινωνία μας».<sup>206</sup>

Αρχικά, στη δουλειά έκανε εντύπωση το παράδοξο και προκλητικό θέμα του γυμνού, εφόσον αφορά μια ολόκληρη οικογένεια. Παρότι η Nagashima προερχόταν από μία αρκετά προοδευτική οικογένεια, αυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί ως γενικότερο χαρακτηριστικό της ιαπωνικής κοινωνίας. Οφείλεται κυρίως στο γεγονός ότι στην Ιαπωνία «ο προσωπικός χώρος είναι λιγότερο ιερός. Τα ιδιωτικά δωμάτια στα σπίτια δεν ήταν συνηθισμένα μέχρι πρόσφατα».<sup>207</sup>

---

<sup>203</sup> Jennifer Pastore, "Interview: Yurie Nagashima: And a Pinch of Irony with a Hint of Love", Tokyo Art Beat, 20/01/2018 <https://www.tokyoartbeat.com/en/articles/-/yurie-nagashimas-and-a-pinch-of-irony-with-a-hint-of-love> (Πρόσβαση 15/08/2023).

<sup>204</sup> Rosa Martin, "Yurie Nagashima, a Leading Female Voice in Japanese Photography", Pen-online, <https://pen-online.com/arts/yurie-nagashima-a-leading-female-voice-in-japanese-photography/?scrolled=0> (Πρόσβαση 15/08/2023).

<sup>205</sup> Ο.Π.

<sup>206</sup> Ο.Π.

<sup>207</sup> Jennifer Pastore, "Interview: Yurie Nagashima: And a Pinch of Irony with a Hint of Love", Tokyo Art Beat, 20/01/2018 <https://www.tokyoartbeat.com/en/articles/-/yurie-nagashimas-and-a-pinch-of-irony-with-a-hint-of-love> (Πρόσβαση 15/08/2023).



Εικ. 5.1 Yurie Nagashima, *Self-Portrait (Mother # 35A)*, 1993.

Η Nagashima, χρησιμοποιώντας μεταφορικά την ιαπωνική έκφραση «σχέση χωρίς περιττά ρούχα»<sup>208</sup> που περιγράφει την απόλυτα ειλικρινή σχέση, δημιουργεί προσεκτικά σκηνοθετημένες φωτογραφίες για να εξετάσει το κατά πόσο είναι πραγματικά ειλικρινείς οι σχέσεις που αναπτύσσονται σε μια οικογένεια. Στο *Self-Portrait (Mother #35A)* (Εικ. 5.1) η Nagashima είναι ξαπλωμένη στα πόδια της μητέρας της σε μία πόζα που σε πρώτη ανάγνωση “παραπέμπει στην *Pieta* του Michelangelo”.<sup>209</sup> Εξετάζοντας πιο προσεκτικά την εικόνα, βλέπουμε, ότι η μητέρα ακινητοποιεί το κεφάλι της κόρης της προκειμένου να της καθαρίσει το αυτί. Αυτό μπορεί να είναι μια πράξη φροντίδας και στοργής όταν πρόκειται για ένα μικρό παιδί, αλλά εφόσον εδώ η κόρη είναι ήδη ενήλικας, είναι δυνατόν να υποδεικνύει μια κατάσταση υπερπροστατευτισμού και περιορισμού της ελευθερίας της προσωπικότητας.<sup>210</sup>

---

<sup>208</sup> Fumiko Nakamura, “Arai Takashi and Nagashima Yurie Through the Historical Frame of ‘Japanese Photography’” στο *Review of Japanese Culture and Society*, Vol. 31, 2019, σελ. 213, DOI: <https://doi.org/10.1353/roj.2019.0015>.

<sup>209</sup> Ο.Π., σελ. 214.

<sup>210</sup> Ο.Π.

Εμβόλιμα σε αυτές τις προσεκτικές σκηνοθεσίες της Nagashima, παρουσιάζονται φωτογραφίες με καθημερινές ασχολίες, όπως το διάβασμα περιοδικών manga, αλλά και πορτρέτα της οικογένειας που παρουσιάζονται πάντα γυμνοί ή ημίγυμνοι (Εικ. 5.2 – 5.4). Η σχέση του ατόμου, αλλά και της ιαπωνικής κοινωνίας, με το γυμνό σώμα ενδιαφέρει ιδιαίτερα τη Nagashima. Η σειρά *self-portrait* έχει σκοπό, εκτός των άλλων, να καταδείξει την αντίθεσή της στο hair nude και στην πεποίθηση ότι το γυμνό σώμα εκλαμβάνεται υποχρεωτικά σαν κάτι σεξουαλικό στην κοινωνία.<sup>211</sup>



Εικ. 5.2 Yurie Nagashima, *Self-Portrait (Family #26)*, 1993.

---

<sup>211</sup> Lena Fritsch, "In Conversation With Nagashima Yurie" στο Lena Fritsch *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, UK, 2018, σελ. 141.

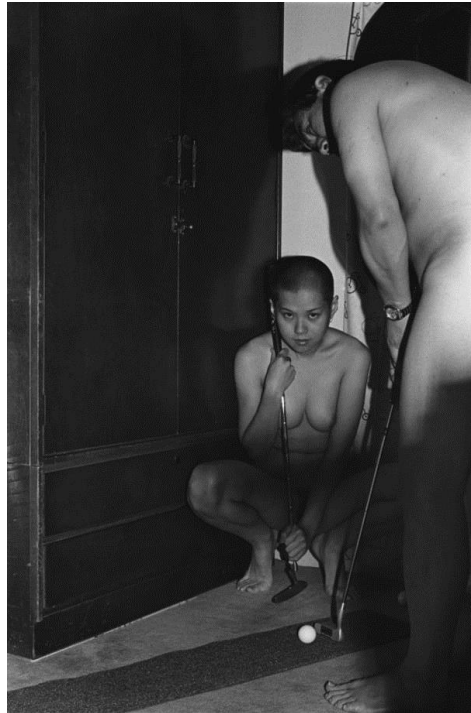


Ек. 5.3 Yurie Nagashima, *Self-Portrait (Brother #29)*, 1993.



Ек. 5.4 Yurie Nagashima, *Self-Portrait (Mother #24)*, 1993.

Σε άλλη φωτογραφία (Εικ. 5.5) παρουσιάζεται ο πατέρας της να παίζει γκολφ στο δωμάτιο. Μια δραστηριότητα κοινή για τους επιχειρηματίες στην Ιαπωνία τη δεκαετία του '90.<sup>212</sup> Η προσήλωσή του σε αυτή την πράξη έρχεται σε αντίθεση με την προκλητική και αδιάφορη στάση της κόρης του, η οποία αποδοκιμάζει και σαρκάζει μέσω της πόζας της και του βλέμματος, τον χαρακτήρα του.



Εικ. 5.5 Yurie Nagashima, *Self-Portrait (Father #13)*, 1993.

Η δουλειά της Nagashima δεν προοριζόταν να ιδωθεί ως «μεμονωμένες φωτογραφίες, αλλά ως ένα ενιαίο έργο τέχνης αποτελούμενο από εικόνες».<sup>213</sup> Μέσα από τις αυτοπροσωπογραφίες της δημιουργεί εικόνες που «αμφισβητούν τους

---

<sup>212</sup> Fumiko Nakamura, "Arai Takashi and Nagashima Yurie through the Historical Frame of Japanese Photography" στο *Review of Japanese Culture and Society*, Vol. 31, 2019, σελ. 213, DOI: <https://doi.org/10.1353/roj.2019.0015>.

<sup>213</sup> Otake Akiko, "What Made Them Take Up Photography: 50 Years of "Japanese photography" στο *Nakamura Fumiko, Arai Takashi, and Nagashima Yurie through the Historical Frame of "Japanese Photography"* στο *Review of Japanese Culture and Society*, Vol. 31, 2019, σελ. 216 DOI: <https://doi.org/10.1353/roj.2019.0015>.

ρόλους και τις λειτουργίες που επιτελούν τα μέλη της οικογένειας».<sup>214</sup> Είναι ένα βαθιά πρωτότυπο έργο κριτικής των σχέσεων που δημιουργούνται σε μία οικογένεια, το οποίο αυτομάτως καθιέρωσε την Nagashima ως μια από τις σημαντικότερες φωτογράφους της γενιάς της.

---

<sup>214</sup> Mika Maruyama, “10 Japanese Artists Who Are Shaping Contemporary Art”, Artsy, 23/12/2020, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-10-japanese-artists-shaping-contemporary-art> (Πρόσβαση 17/08/2023).

## 6. ΟΙΚΟΓΕΝΙΑ ΚΑΙ ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑ - ΤΑΚΑΣΗΗ ΟΜΜΑ (1962)

Στο βιβλίο του *Tokyo and my Daughter* του 2006,<sup>215</sup> ο Homma φωτογραφίζει την αγαπημένη του πόλη και την κόρη του (Εικ. 6.1).



Εικ. 6.1 Takashi Homma, Εξώφυλλο από το βιβλίο *Tokyo and my Daughter*, 2021.

Με το γνώριμο ύφος του, συνδυάζει την αποστασιοποίηση με τον λυρισμό φωτογραφίζοντας το καθημερινό, αστικό τοπίο του Τόκιο. Στο βιβλίο κυριαρχούν οι λήψεις από προνομιακά σημεία θέασης (Εικ. 6.2 - 6.3).

---

<sup>215</sup> Takashi Homma, *Tokyo and my Daughter*, First Published in 2006, Complete Edition 2021, Nieves Zurich Switzerland.





Εικ. 6.2 Takashi Homma από το βιβλίο *Tokyo and my Daughter, Complete Edition 2021*.



Εικ. 6.3 Takashi Homma, από το βιβλίο *Tokyo and my Daughter, Complete Edition 2021*.

Οι εν λόγω φωτογραφίες αναμινύονται με τις φωτογραφίες της κόρης του. Το παιδί παρουσιάζεται στην καθημερινότητά του μέσα στο σπίτι ή έξω στην πόλη σε

διάφορες ηλικίες. Ο Homma φωτογραφίζει την κόρη του «να μην αντιστέκεται ούτε και να προσπαθεί να αποπλανήσει την κάμερα, αλλά να του ανταποδίδει απαθώς το βλέμμα» (Εικ. 6.4 - 6.6).<sup>216</sup>



Εικ. 6.4 Takashi Homma, από το βιβλίο *Tokyo and my Daughter*, Complete Edition 2021.



Εικ. 6.5 Takashi Homma, από το βιβλίο *Tokyo and my Daughter*, Complete Edition 2021.

---

<sup>216</sup> “Tokyo and my Daughter-Takashi Homma” [https://www.nieves.ch/1092/tokyo\\_and\\_my\\_daughter](https://www.nieves.ch/1092/tokyo_and_my_daughter) (Πρόσβαση 21/12/2023).



Εικ. 6.6 Takashi Homma, από το βιβλίο *Tokyo and my Daughter*, Complete Edition 2021.

Εξάιρεση αποτελεί μία εικόνα, στην οποία το ίδιο το παιδί φωτογραφίζει τον πατέρα της (Εικ. 6.7).



Εικ. 6.7 Takashi Homma, από το βιβλίο *Tokyo and my Daughter*, Complete Edition 2021.

Ο Homma φωτογραφίζει την κόρη του με τον ίδιο τρόπο που απεικονίζει και το αστικό τοπίο του Τόκιο, αποστασιοποιημένα, αλλά ταυτόχρονα με ευαισθησία. Αυτή

η προσέγγιση είναι στα πλαίσια του γενικότερου στυλ του φωτογράφου, ο οποίος δηλώνει ότι δεν επιθυμεί την «επιβολή των προσωπικών του συναισθημάτων πάνω στο θέμα».<sup>217</sup>

Ανάμεσα στις φωτογραφίες της κόρης του και του τοπίου, παρεμβάλλονται κάποιες εικόνες εσωτερικών χώρων που συμπληρώνουν το οικείο περιβάλλον της οικογένειας (Εικ. 6.8).



Εικ. 6.8 Takashi Homma, από το βιβλίο *Tokyo and my Daughter*, Complete Edition 2021.

Τέλος, υπάρχουν και δύο εικόνες πιο στιγμιτυπικού χαρακτήρα, που δείχνουν τον ίδιο με το παιδί. Η πρώτη φωτογραφία που στολίζουν το χριστουγεννιάτικο δέντρο (Εικ. 6.9), παρουσιάζεται στο βιβλίο ως δίπτυχο, μαζί με την εικόνα ενός σπιτιού και ένα παιδικό ποδήλατο μπροστά του (το σπίτι της οικογένειας και το χριστουγεννιάτικο δώρο ίσως;). Στη δεύτερη φωτογραφία, που βρίσκεται στο οπισθόφυλλο του βιβλίου, ο Homma ανοίγει το ψυγείο ενώ το κορίτσι περιμένει στο

---

<sup>217</sup> CCA channel. (2023, May 15). *The Lives of Documents | Bas Princen and Stefano Graziani visit Takashi Homma's Tokyo studio* [βίντεο]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=No8g1fbjKyA> Πρόσβαση(03/01/2024).

τραπέζι (Εικ. 6.10. Στην τελευταία, φαίνεται να φοράνε και την ίδια μπλούζα, συνήθεια πολλών γονέων. Και στις δυο εικόνες, το παιδί εξακολουθεί να κοιτάει απαθές την κάμερα, όπως και στο υπόλοιπο βιβλίο.



Εικ. 6.9 Takashi Homma, από το βιβλίο *Tokyo and My Daughter*, Complete Edition 2021.



Εικ. 6.10 Takashi Homma, από το βιβλίο *Tokyo and My Daughter*, Complete Edition 2021.

Ο Homma στο συνοδευτικό κείμενο του έργου του, μας πληροφορεί ότι το παιδί δεν είναι η κόρη του αλλά η κόρη ενός φίλου του.<sup>218</sup> Αυτό δεν είναι ορατό στον αναγνώστη του βιβλίου. Οι φωτογραφίες του βιβλίου είναι «πειστικές ως ένα τεκμήριο της καθημερινότητας ενός γονέα και του παιδιού του».<sup>219</sup> Στο βιβλίο κατά αυτό τον τρόπο, εισάγονται στοιχεία μυθοπλασίας (Fiction).<sup>220</sup> Ο φωτογράφος δηλώνει ότι «αγαπά πολύ τόσο την κόρη όσο και την πόλη του»,<sup>221</sup> επαναφέροντας το στοιχείο της πραγματικότητας στο έργο. Ευθύς αμέσως δημιουργούνται ερωτήματα στον αναγνώστη για τις επιλογές του Homma. Γιατί επιλεγεί να

---

<sup>218</sup> Shashasha, "Tokyo and my Daughter (Complete Edition) - Takashi Homma", <https://www.shashasha.co/en/book/tokyo-and-my-daughter-complete-edition> (Πρόσβαση 03/01/2024).

<sup>219</sup> Lena Fritsch, "The Many Faces of Home in Japanese Photography", 15/03/2020, Aperture, <https://aperture.org/editorial/home-japanese-photography/> (Πρόσβαση 03/01/2024).

<sup>220</sup> Ο.Π.

<sup>221</sup> Shashasha, "Tokyo and my Daughter (Complete Edition) - Takashi Homma", <https://www.shashasha.co/en/book/tokyo-and-my-daughter-complete-edition> (Πρόσβαση 03/01/2024).

φωτογραφήσει το συγκεκριμένο παιδί, εφόσον δεν είναι η κόρη του; Ποια η πραγματική σχέση του μαζί της;

Η πρακτική που ακολουθεί ο Homma θα μπορούσε να εκληφθεί ως μια προσπάθεια διεύρυνσης της έννοιας της οικογένειας από μέρους του. Εφόσον ο ίδιος αισθάνεται αυτό το παιδί κόρη του, γιατί και να μην είναι; Πρόκειται για μια αντίθεση στην “αυστηρότητα” με την οποία χρησιμοποιούμε τον όρο «οικογένεια» στις σύγχρονες κοινωνίες και μια προσπάθεια διεύρυνσής της. Ο φωτογράφος με αυτόν τον τρόπο δεν αποκλείει το στοιχείο του ντοκουμέντου, αλλά επεκτείνει τα όριά του χρησιμοποιώντας το φανταστικό στη δουλειά του, καταλήγοντας σε ένα είδος που ο φωτογράφος ονομάζει “New Documentary”.<sup>222</sup> Ο φωτογράφος δηλώνει ότι σε πολλά θέματα που φωτογραφίζει, το ενδιαφέρον του στρέφεται τόσο στην ίδια τη φωτογραφία όσο και στο θέμα.<sup>223</sup>

Η προσέγγιση του Homma συνιστά επίσης μια πρόφαση, με σκοπό να δει το φωτογραφικό αποτέλεσμα που έχει η φωτογράφιση ενός θέματος στο οποίο δεν έχει πρόσβαση με άλλο τρόπο. Η επινόηση της οικογένειας αντικαθιστά το κενό, οδηγώντας στο άνοιγμα νέων δρόμων στη φωτογράφιση διαφόρων θεμάτων. Άλλωστε, ο Homma δηλώνει ότι το σημαντικό για αυτόν και η στιγμή της μεγαλύτερης ικανοποίησης είναι όταν βλέπει τις φωτογραφίες, όχι όταν τις τραβάει.<sup>224</sup>

---

<sup>222</sup> Εδώ, η σχέση με το post documentary και τη διερεύνηση της μετα-αλήθειας όπως εκφράζεται μέσα από το έργο του Max Pinckers κ.ά. είναι προφανής. Βλέπε CCA channel (2023, May 15). *The Lives of Documents | Bas Princen and Stefano Graziani visit Takashi Homma's Tokyo studio* [βίντεο]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=No8g1fbjKyA> (πρόσβαση 01/01/2024).

<sup>223</sup> Ο.Π.

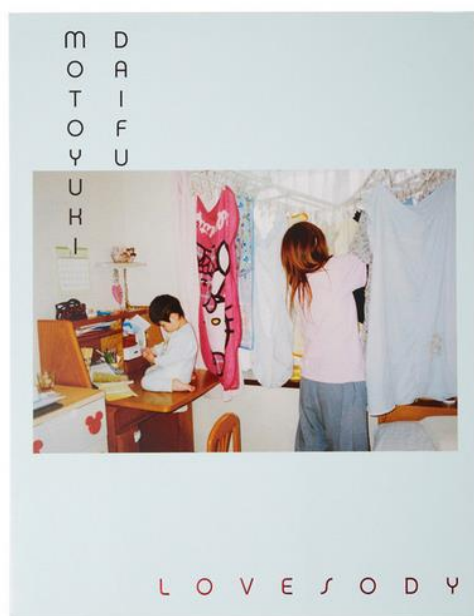
<sup>224</sup> Ο.Π.

## 7. ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΑ ΦΑΙΝΟΜΕΝΑ ΜΕΣΩ ΤΩΝ ΠΡΟΣΩΠΙΚΩΝ ΙΣΤΟΡΙΩΝ

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξεταστεί το έργο τεσσάρων φωτογράφων που καταγράφουν μέσω των προσωπικών τους ιστοριών σύγχρονα κοινωνικο-πολιτισμικά φαινόμενα. Το ζήτημα της μονογονεϊκής οικογένειας, το ζήτημα της σωματικής και ψυχικής αναπηρίας και τα προβλήματα στέγασης στις μητροπολιτικές περιοχές της Ιαπωνίας.

### 7.1 Μονογονεϊκή οικογένεια - Motoyuki Daifu (1985-)

Το ενδιαφέρον του φωτογράφου Motoyuki Daifu, στο σύνολο του έργου του, είναι στραμμένο στο οικείο του περιβάλλον, τις σχέσεις του και την οικογένειά του. Το βιβλίο *Lovesody*<sup>225</sup> του Motoyuki Daifu (Εικ.7.1.1) είναι το χρονικό της σύντομης σχέσης του φωτογράφου με μια νεαρή, χωρισμένη μητέρα που περιμένει το δεύτερο παιδί της.<sup>226</sup> Για να περιγράψει τη σχέση τους δημιούργησε τον όρο *Lovesody*, ένα portmanteau (σύμμιγμα) των όρων «αγάπη» και «ραψωδία».<sup>227</sup>



Εικ. 7.1.1 Motoyuki Daifu, εξώφυλλο του βιβλίου *Lovesody*, 2012.

<sup>225</sup> Motoyuki Daifu, *Lovesody*, Little Big Man, 2012.

<sup>226</sup> Ο Daifu γνώρισε την Assami όταν ήταν είκοσι ετών και ο ίδιος είκοσι τριών. Η σχέση τους διήρκεσε έξι μήνες. Βλέπε, Christopher Johnson, "Motoyuki Daifu Lovesody review", Photo-eyeblog, 20/08/2012, [https://www.photoeye.com/magazine/reviews/2012/08\\_20\\_Lovesody.cfm](https://www.photoeye.com/magazine/reviews/2012/08_20_Lovesody.cfm) (Πρόσβαση 07/09/2023).

<sup>227</sup> "Motoyuki Daifu: Lovesody MEP - Maison Européenne de la Photographie, Paris", GalleriesNow, <https://www.galleriesnow.net/shows/motoyuki-daifu-lovesody/> (Πρόσβαση 05/09/2023).



Η δουλειά του Daifu έχει τη βάση της στην ημερολογιακού χαρακτήρα φωτογραφία που πλέον έχει μεγάλη παράδοση στην Ιαπωνία.<sup>228</sup> Ο Daifu, συνδυάζοντας την αναμνηστική φωτογραφία και τον στιγμιοτυπικό χαρακτήρα, δημιουργεί εικόνες που παρουσιάζουν μεγάλη «διαφάνεια».<sup>229</sup> Εντάσσουν τον αναγνώστη άμεσα στον χώρο και στη στιγμή της δράσης. Μέσα σε μία όχι και τόσο ειδυλλιακή καθημερινότητα, στον χρόνο που η Assami δεν εργάζεται πρέπει να φροντίσει το παιδί της, να προσπαθήσει να τακτοποιήσει το σπίτι και να βρει λίγο ελεύθερο προσωπικό χρόνο. Η καθημερινότητα απέχει πολύ από την τάξη που περιμένει ο δυτικός αναγνώστης να κυριαρχεί σε ένα ιαπωνικό σπίτι (Εικ. 7.1.2 - 7.1.6). Επιπλέον, το χρώμα που χρησιμοποιεί ο φωτογράφος, αναφέρεται στο χρώμα της αναλογικής αναμνηστικής φωτογραφίας των δεκαετιών του '80-'90 και όχι στο χρώμα της εποχής της δημιουργίας του έργου. Το χρώμα χρησιμοποιείται όχι μόνο ως στοιχείο που αυξάνει τον βαθμό απεικόνισης<sup>230</sup>, αλλά και ως στοιχείο που προσθέτει ένα “στρώμα” νοσταλγίας στη εικόνα.



Εικ. 7.1.2 Motoyuki Daifu, *Χωρίς Τίτλο*, από το βιβλίο *Lovesody*, 2012.

<sup>228</sup> Παρ' όλη την παράδοση αυτή, ο Daifu εξηγώντας γιατί η δουλειά του έχει μεγαλύτερη απήχηση στην Αμερική απ' ό,τι στην Ιαπωνία, αναφέρει ότι το κοινό στην Ιαπωνία έχει πολύ «κλασική» αντίληψη για το τι μπορεί να σημαίνει τέχνη και η έμφαση στον χώρο της φωτογραφίας δίνεται στο τι θα μπορούσε να αρέσει στο ευρύ κοινό. Βλέπε Ken Miller, "Motoyuki Daifu: Interview", *Purple Magazine*, F/W 2015 Issue 24, <https://purple.fr/magazine/fw-2015-issue-24/motoyuki-daifu/> (Πρόσβαση 09/09/2023).

<sup>229</sup> Ο Stephen Shore στο βιβλίο του *The Nature of Photographs*, ορίζει ως «διαφανείς» τις φωτογραφίες που αξιοποιούν διάφορα στοιχεία (το χρώμα, την εστίαση την επιπεδότητα του φωτογραφικού υλικού κ.ά.) με τέτοιο τρόπο, ώστε ο αναγνώστης να μη σταματάει στην επιφάνεια της φωτογραφίας, αλλά να την προσπερνά και να ταυτίζει την εικόνα με την πραγματικότητα. Βλέπε *The Nature of Photographs*, Phaidonpress Limited, London, 2<sup>nd</sup> edition, 2007, σελ. 18 & 38

<sup>230</sup> Ο βαθμός απεικόνισης αφορά στο κατά πόσο τα χαρακτηριστικά του αντικειμένου που έχει φωτογραφηθεί, ταυτίζονται με τα χαρακτηριστικά του όπως τα αναγνωρίζουμε από την πραγματική εμπειρία. Κωστής Αντωνιάδης, *Λανθάνουσα Εικόνα, Δοκίμιο για τη Φωτογραφία*, Αθήνα, 2014, σελ. 53.



Εικ.7.1.3 Motoyuki Daifu, *Χωρίς Τίτλο*, από το βιβλίο *Lovesody*, 2012.



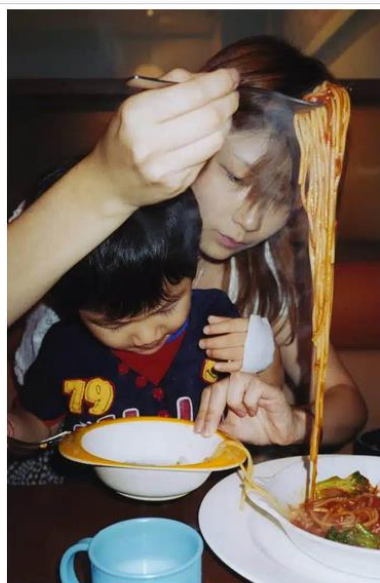
Εικ. 7.1.4 Motoyuki Daifu, *Χωρίς Τίτλο*, από το βιβλίο *Lovesody*, 2012.



Εικ. 7.1.5 Motoyuki Daifu, *Χωρίς Τίτλο*, από το βιβλίο *Lovesody*, 2012.



From the series "Lovesody", 2008 © Motoyuki Daifu



From the series "Lovesody", 2008 © Motoyuki Daifu

Εικ. 7.1.6 Motoyuki Daifu, *Χωρίς Τίτλο*, από το βιβλίο *Lovesody*, 2012.

Ο ηδονοβλεπτικός χαρακτήρας των εικόνων δίνει στον θεατή την αίσθηση ότι παρακολουθεί ανενόχλητος τη ζωή της νεαρής μητέρας. Η οικειότητα του φωτογράφου με το μοντέλο του, λόγω της ερωτικής σχέσης του μαζί της, μεταφέρεται άμεσα στον θεατή και τα πορτρέτα της προσελκύνουν άμεσα το ενδιαφέρον του τελευταίου. Η κοπέλα παρουσιάζεται να ξαποσταίνει δίπλα σε σορούς από μισο-μαζεμένα πράγματα μέσα σε σακούλες, να μαγειρεύει, να έχει αποκοιμηθεί κουρασμένη (Εικ. 7.1.7 - 7.1.9).



Εικ. 7.1.7 Motoyuki Daifu, *Χωρίς Τίτλο*, από το βιβλίο *Lovesody*, 2012.



Εικ. 7.1.8 Motoyuki Daifu, *Χωρίς Τίτλο*, από το βιβλίο *Lovesody*, 2012.



Εικ. 7.1.9 Motoyuki Daifu, *Χωρίς Τίτλο*, από το βιβλίο *Lovesody*, 2012.

Η αμεσότητα και η οικειότητα της δουλειάς θα ήταν δύσκολο να υπάρξουν αν το έργο αρχικά δεν προοριζόταν για αυτούς τους δύο.<sup>231</sup> Ο Επιμελητής Nick Haymes υποστηρίζει:

Το έργο του Daifu είναι σίγουρα πολύ διαφορετικό από τις καθιερωμένες ιδέες για τη σύγχρονη ιαπωνική φωτογραφία [...] εμβαθύνει στην πραγματικότητα μιας όχι και τόσο τέλειαις και ίσως πιο ρεαλιστικής ύπαρξης.<sup>232</sup>

Οι οικείες στιγμές που διαδραματίζονται μέσα στο ακατάστατο σκηνικό της καθημερινότητας, δεν παρουσιάζουν μια ειδυλλιακή εικόνα της σύγχρονης οικογένειας, αλλά δείχνουν μια «νέα και αβέβαιη στιγμή, μια εποχή που οι γενιές και οι αξίες αλλάζουν σε καθημερινή βάση».<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> Αρχικά δεν υπήρχε πρόθεση οι φωτογραφίες να δημοσιευτούν, αλλά προοριζόνταν για να τις βλέπει το ζευγάρι. Βλέπε Elissa Curtis, "Motoyuki Daifu's Lovesody", *The New Yorker*, 2012  
<https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/motoyuki-daifus-lovesody> (Πρόσβαση 05/09/2023).

<sup>232</sup> Virginia Van Zanten, "Japanese Photographer Motoyuki Daifu's Domestic Chaos", 2012  
<https://www.wmagazine.com/story/japanese-photog-motoyuki-daifu> (Πρόσβαση 05/09/2023).

<sup>233</sup> "Lovesody", Shashasha, <https://www.shashasha.co/en/book/lovesody> (Πρόσβαση 05/09/2023).

## 7.2 Οικογένεια και Αναπηρία – Moe Suzuki (1984-) *Sokohi* (2020)

Το *Sokohi* (Εικ. 7.2.1) είναι η τελευταία δουλειά της Moe Suzuki, η οποία εκδόθηκε το 2022.<sup>234</sup> Είχε προηγηθεί η χειρόδετη αυτοέκδοση του βιβλίου (Artist book) από την καλλιτέχνη το 2020 σε περιορισμένη σειρά 76 αντιτύπων που κέρδισε το πρώτο βραβείο στο 7ο LUMA Rencontres Dummy Book Award στην Arles του 2021 (Εικ. 7.2.1).<sup>235</sup> Η λέξη *Sokohi* χρησιμοποιείται στην Ιαπωνία από τον 16ο αιώνα για να περιγράψει τα προβλήματα όρασης που σχετίζονται με το γλαύκωμα. Κυριολεκτικά, σημαίνει «σκιά στον βυθό».<sup>236</sup> Παρόλο που η ασθένεια έχει τόσο μακρά ιστορία, η αιτία που την προκαλεί δεν είναι πλήρως κατανοητή και δεν μπορεί να βρεθεί σε όλες τις περιπτώσεις αποτελεσματική θεραπεία.<sup>237</sup> Επιπλέον, καθώς η λέξη είναι αρχαϊκή, δεν είναι ιδιαίτερα γνωστή στον μέσο Ιάπωνα. Η ανάγκη να την εξηγήσει αποτέλεσε για τη Suzuki την αφετηρία, ώστε να εντάξει και τα κείμενα στο έργο της.<sup>238</sup>



Εικ. 7.2.1 Moe Suzuki, *Sokohi*, Οι δύο εκδόσεις του βιβλίου, Chose Commune, France, 2022 & Moe Suzuki, *Sokohi*, (Artist book), 2020.

<sup>234</sup> Moe Suzuki, *Sokohi*, Chose Commune, France, 2022.

<sup>235</sup> Βλέπε “Luma Rencontres Dummy Book Award 2021”, Arles - Les Rencontres de la Photographie, <https://www.rencontres-arles.com/en/expositions/view/1006/luma-rencontres-dummy-book-award-2021> (Πρόσβαση 07/06/2023).

<sup>236</sup> Η Suzuki εξηγεί ότι η πλήρης ονομασία είναι: «Aosokohi, κυριολεκτικά ‘πράσινη σκιά στον βυθό’. Υπάρχει μια θεωρία για την προέλευση της λέξης: ότι το ao (πράσινο) προέρχεται από τη γραφή του Ιπποκράτη που λέει ότι πριν τυφλωθεί η κόρη του ματιού παίρνει το πράσινο χρώμα της Μεσογείου». Βλέπε: “Sokohi”, Moe Suzuki bookart / binding, banyan-b-i, <https://www.banyan-b-i.com/sokohi> (Πρόσβαση 07/06/2023).

<sup>237</sup> Ο.Π.

<sup>238</sup> “Artist Talks: Moe Suzuki”, *Paris Photo*, 2022, διαθέσιμο στο <https://www.youtube.com/watch?v=zqgHMB3hNIY>, (πρόσβαση 6/6/2023).

Το βιβλίο αφορά την ιστορία του πατέρα της και τη σταδιακή πορεία του προς την τύφλωση. Για περίπου τριάντα χρόνια, ο πατέρας της εργάστηκε ως συντάκτης. Τα βιβλία, αλλά και τα ημερολόγια που κρατούσε ήταν σημαντικό μέρος της ζωής του. Πριν από 16 χρόνια, διαγνώστηκε με γλαύκωμα και η όρασή του άρχισε να επιδεινώνεται συστηματικά. Αυτή η νέα πραγματικότητα απειλούσε πλέον την ουσία του τρόπου ζωής του, το διάβασμα.<sup>239</sup>

Η φωτογράφος μετακόμισε μαζί του για να τον βοηθήσει. Διαπίστωσε σύντομα ότι ακόμα και οι πιο απλές καθημερινές εργασίες, όπως το να διακρίνει τη ζάχαρη από το αλάτι, είχαν πλέον αυξημένη δυσκολία για τον πατέρα της.<sup>240</sup> Έτσι, η Suzuki ένιωσε την ανάγκη να κατανοήσει και να οπτικοποιήσει την εμπειρία του. Προσπαθώντας να ιχνηλατήσει την πορεία της σταδιακής απώλειας της όρασής του, επέστρεψε στις παλιές εικόνες του πατέρα της και στις σημειώσεις του.<sup>241</sup> Με αυτό το υλικό, άρχισε να δημιουργεί το προσχέδιο του βιβλίου της.

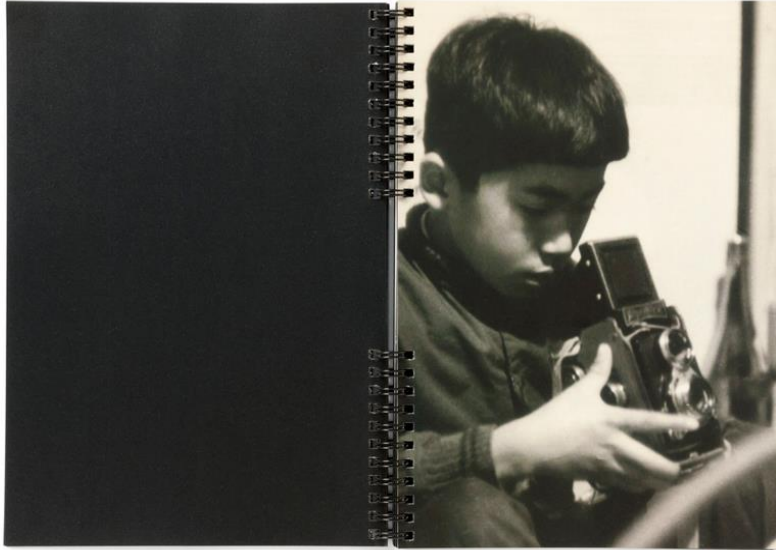
Το βιβλίο είναι βασισμένο στη χρονολογική παρουσίαση των φωτογραφιών, ξεκινώντας με αρχαιακό υλικό από την παιδική ηλικία του πατέρα της Suzuki, το οποίο χρησιμεύει ως μέτρο σύγκρισης της κατάστασής του πριν και μετά την ασθένεια. Στην εικόνα 7.2.2, βλέπουμε τον πατέρα σε προεφηβική ηλικία να κρατάει μια διοπτρική μηχανή. Με αυτή την εικόνα, η Suzuki συνδέει την όραση με τη φωτογραφία. Επίσης, περιλαμβάνει εικόνες του όπου διαβάζει για να μας εισάγει στην ενασχόλησή του με την ανάγνωση (Εικ.7.2.3).

---

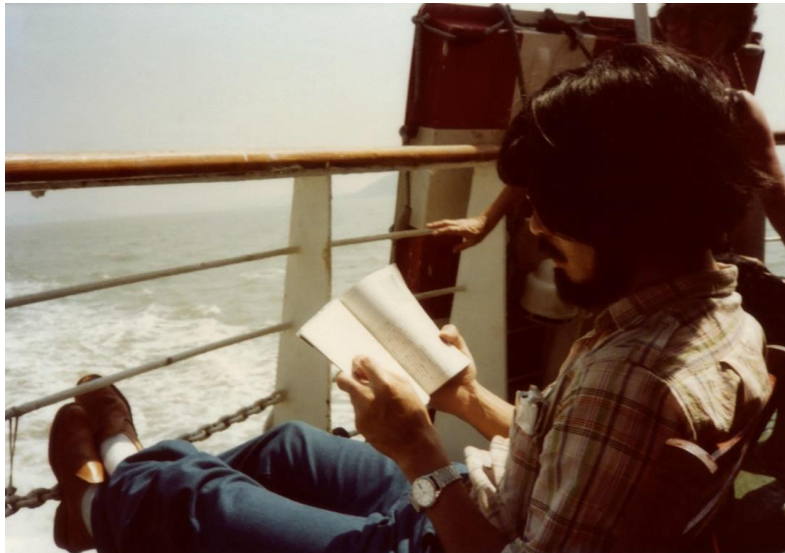
<sup>239</sup> Marigold Warner, "Moe Suzuki Visualizes her Father's Experience of Losing his Sight", *British Journal of Photography*, 07/07/2022, <https://www.1854.photography/2022/07/moe-suzuki-sokohi-chose-commune/> (Πρόσβαση 6/6/2023).

<sup>240</sup> Ο.Π.

<sup>241</sup> Ο.Π.



Εικ. 7.2.2 Μοε Suzuki, *Χωρίς Τίτλο*, από το βιβλίο *SokoHi*, 2022.

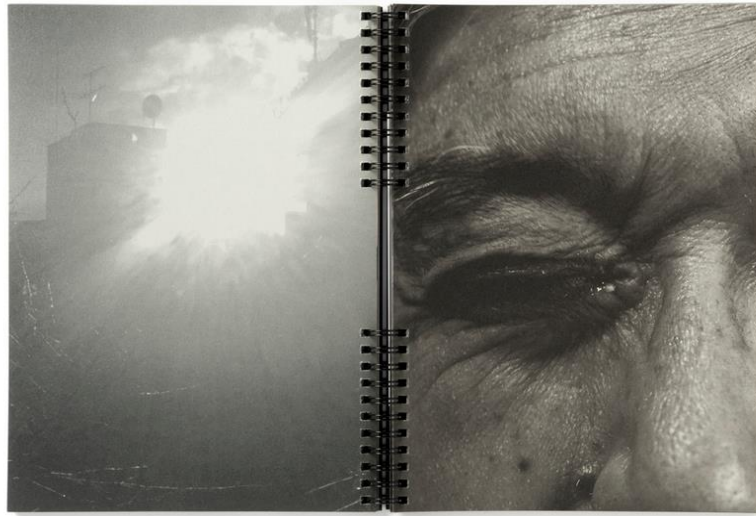


Εικ. 7.2.3 Μοε Suzuki, *Χωρίς Τίτλο*, από το βιβλίο *SokoHi*, 2022.

Η Suzuki συνεχίζει με πιο πρόσφατες εικόνες του πατέρα της, τις οποίες αναμινύει με εικόνες που λειτουργούν αλληγορικά ως προς το θέμα της απώλειας της όρασης. Είναι ιδιαίτερα ευρηματική σε αυτόν τον τομέα, καθώς χρησιμοποιεί όλη τη φαρέτρα που διαθέτει για να μεταφέρει την αίσθηση που επιθυμεί. Εικόνες με χαμηλό βαθμό απεικόνισης διάφορων, αφαιρετικών συνήθως θεμάτων, φωτογραφίες χαμηλών τόνων (low key), ελαφρώς ή περισσότερο εκτός εστίασης (out of focus) και με χαμηλό



κοντράστ, μεταφέρουν την αίσθηση της εισόδου, μέρα με τη μέρα, σε έναν πιο σκοτεινό κόσμο (Εικ. 7.2.4 – 7.2.5).



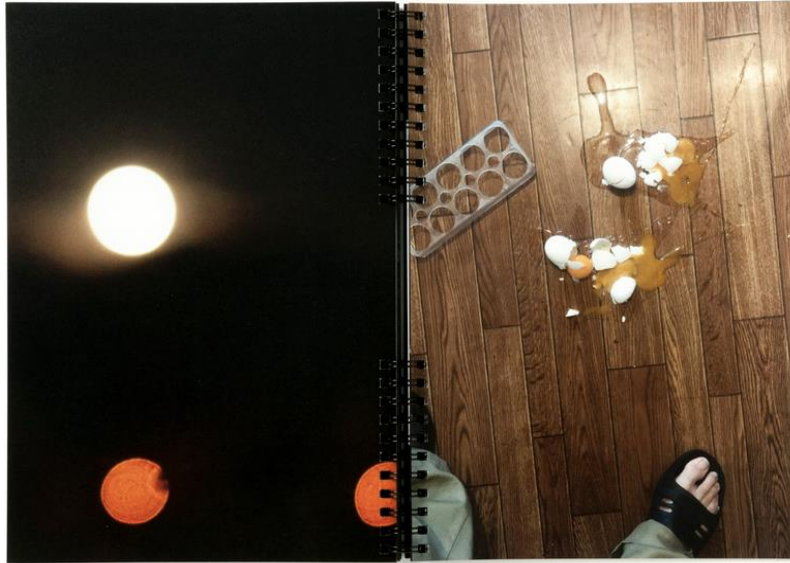
Εικ. 7.2.4 Moe Suzuki, *Χωρίς Τίτλο*, από το βιβλίο *SokoHi*, 2022.



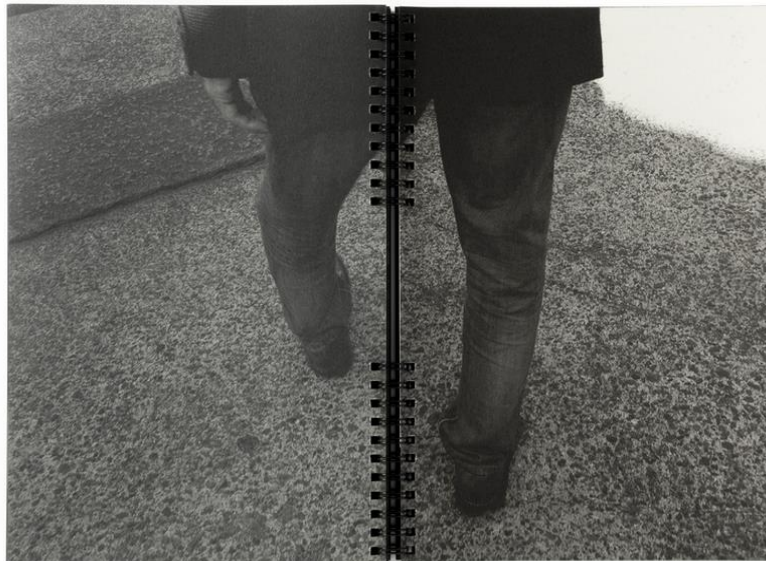
Εικ. 7.2.5 Moe Suzuki, *Χωρίς Τίτλο*, από το βιβλίο *SokoHi*, 2022.

Επιπλέον, αξιοποιούνται εικόνες που δείχνουν το μετέωρο βήμα του πατέρα της, μικρά ατυχήματα και αστοχίες της κίνησης και δίπτυχα, όπως και οτιδήποτε μπορεί να απεικονίσει το ίδιο το φως, προκειμένου να μεταφέρουν την αίσθηση της

πάθησης που συνήθως επιφέρει απώλεια της περιφερειακής όρασης και άλλα συμπτώματα (Εικ. 7.2.6 – 7.2.7).<sup>242</sup>



Εικ.7.2.6 Moe Suzuki, *Χωρίς Τίτλο*, από το βιβλίο *Sokohi*, 2022.

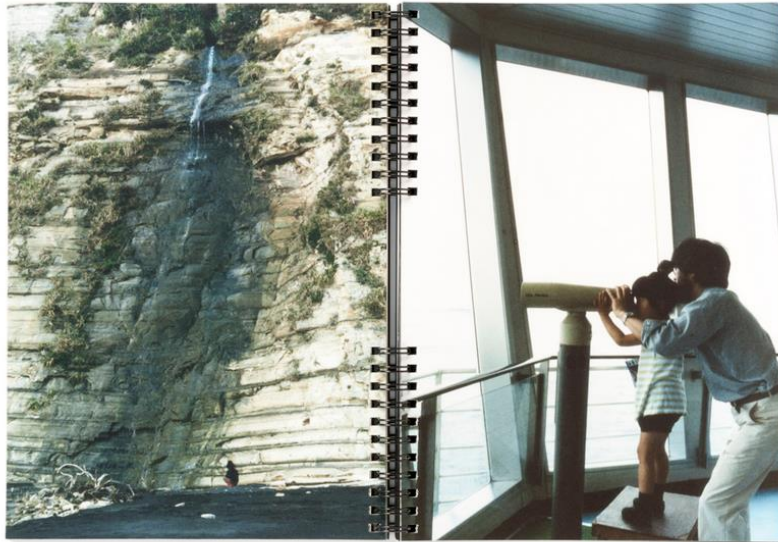


Εικ. 7.2.7 Moe Suzuki, *Χωρίς Τίτλο*, από το βιβλίο *Sokohi*, 2022.

---

<sup>242</sup> Άλλα συμπτώματα είναι η εμφάνιση μιας λάμψης, «φωτοστέφανου», γύρω από αντικείμενα, κενά ή απουσίες στο οπτικό πεδίο κ.ά. Οι πάσχοντες περιγράφουν την εικόνα του κόσμου ως μια εικόνα «που φαίνεται μέσα από σύννεφα ή βρώμικο γυαλί». Βλέπε Eugenie Shinkle, “Moe Suzuki – Sokohi”, *C4 Journal*, 2022, <https://c4journal.com/moe-suzuki-sokohi/> (Πρόσβαση 08/06/2023).

Το βιβλίο συνεχίζει με αρχαικό υλικό με φωτογραφίες του πατέρα της, ενώ παράλληλα, εισάγονται και φωτογραφίες τους από κοινού (Εικ. 7.5.8). Οι τελευταίες, αρχικά ανακατεύονται με εικόνες που αναδεικνύουν το θέμα της ρέμβης, κοινές θέες, ή θαλασσογραφίες που δείχνουν τα απλά «πράγματα» τα οποία όλοι απολαμβάνουν έχοντας την όρασή τους (Εικ. 7.5.9).

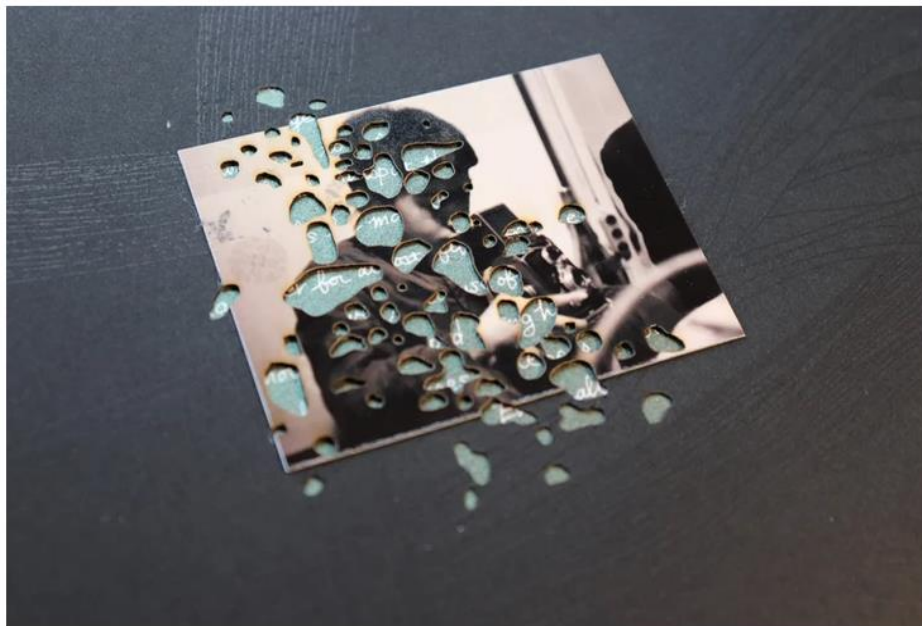


Εικ. 7.2.8 Μοε Suzuki, *Χωρίς Τίτλο*, από το βιβλίο *Sokohi*, 2022.



Εικ. 7.2.9 Μοε Suzuki, *Χωρίς Τίτλο*, από το βιβλίο *Sokohi*, 2022.

Σε διάφορες εικόνες, έχουν προστεθεί ορισμένα «στίγματα» που δημιουργούν κενά στην εικόνα, προσομοιάζοντας στα κενά που παρουσιάζει η όραση του πατέρα. Με τον τρόπο αυτό, γίνεται προσπάθεια να συμβολιστούν τα «τυφλά σημεία»<sup>243</sup> που αφήνει ο χρόνος στη μνήμη καθώς περνάει, αλλά και τα κενά στην επικοινωνία της φωτογράφου με τον πατέρα της (Εικ.7.2.10 – 7.2.11). Πρόκειται για μια επικοινωνία που δυσχεραίνει συνεχώς, καθώς σε μεγάλο βαθμό «στηριζόταν στο κοινό στοιχείο της όρασης και των δύο».<sup>244</sup>



Εικ. 7.2.10 Moe Suzuki, *Χωρίς Τίτλο*, από το βιβλίο *Sokohi*, 2022.

---

<sup>243</sup> “Sokohi, Moe Suzuki, Women in Film & Photography 2021 Exhibition, Chapel Gallery”, Objectifs Center of Photography And Films, [https://www.objectifs.com.sg/wifp2021\\_moesuzuki/](https://www.objectifs.com.sg/wifp2021_moesuzuki/) (Πρόσβαση 23/08/2023).

<sup>244</sup> Ο.Π.



Εικ. 7.2.11 Moe Suzuki, *Χωρίς Τίτλο*, από το βιβλίο *Sokohi*, 2022.

Πέρα από την οπτικοποίηση του γεγονότος της σταδιακής απώλειας της όρασης του πατέρα της, ιδιαίτερα στην εμπορική έκδοση του βιβλίου, το βάρος της αφήγησης μεταφέρεται στο «εσωτερικό ταξίδι του πατέρα. Στην αντιμετώπιση της περιορισμένης όρασης, στον αγώνα, τον φόβο και την αποδοχή».<sup>245</sup> Εστιάζει στο ότι η απώλεια της όρασης δεν συνεπάγεται το τέλος της ζωής, καθώς ανοίγονται νέοι δρόμοι μέσω των υπόλοιπων αισθήσεων αλλά και της τεχνολογίας.<sup>246</sup>

Η Suzuki με αυτό τον τρόπο αφηγείται την ιστορία της απώλειας της όρασης του πατέρα της, αλλά ταυτόχρονα, μεταφέρει και το δικό της βίωμα. Αυτή η εμπειρία την οδηγεί να συνειδητοποιήσει ότι δεν ήταν σε θέση να δεχτεί τη νέα πραγματικότητα του πατέρα της:

---

<sup>245</sup> Marigold Warner, "Moe Suzuki Visualizes her Father's Experience of Losing his Sight", *British Journal of Photography*, 07/07/2022, <https://www.1854.photography/2022/07/moe-suzuki-sokohi-chose-commune/> (Πρόσβαση 06/06/2023).

<sup>246</sup> Artist Talks: Moe Suzuki", *Paris Photo*, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=zqgHMB3hNIY>, (πρόσβαση 6/6/2023).

Ενώ ο πατέρας μου μαθαίνει σταθερά πώς να διαβάζει ηχητικά βιβλία και να γράφει στον υπολογιστή χρησιμοποιώντας ηχητικούς οδηγούς [...] εγώ εξακολουθούσα να τον φαντάζομαι χωρίς την ασθένεια και να λαχταράω την εποχή που έβλεπε.<sup>247</sup>

Το βιβλίο, έχοντας σαν αφετηρία την πάλη του ανθρώπου με μια δραματική αλλαγή στη ζωή του, μετατρέπεται σε έναν στοχασμό πάνω στο βλέμμα αλλά και τη μνήμη. Διερευνά την έννοια του βλέπειν μέσα από αυτή την πορεία, αλλά και κατ' επέκταση την ίδια τη φωτογραφική πράξη ως απόρροιά του. Θέτει ερωτήματα, όπως τι σημαίνει ουσιαστικά, το ότι βλέπουμε αλλά και το ότι φωτογραφίζουμε; Πόσα από αυτά είναι σημαντικά και πόσα δεν θα μπορούσαμε να κάνουμε χωρίς όραση; Πόσο σημαντική θα είναι η απώλεια της όρασης αλλά και της φωτογραφικής δημιουργίας; Όπως δηλώνει η ίδια η Suzuki:

Σε τελική ανάλυση, όσοι μπορούν να δουν, [...]πιθανότατα

έχουν μια πολύ στενή κατανόηση του τι σημαίνει «βλέπω».<sup>248</sup>

Οι δύο εκδοχές του βιβλίου παρουσιάζουν κάποιες ουσιαστικές διαφορές. Το δέσιμο είναι διαφορετικό, καθώς στο πρωτότυπο είναι σπιράλ, ενώ στην εμπορική έκδοση είναι χωρίς σπιράλ στο κέντρο. Όσον αφορά στην έκδοση του καλλιτέχνη, οι περισσότερες σελίδες είναι διάτρητες σε ακαθόριστα σημεία, κάτι που δεν υφίσταται στην εμπορική έκδοση. Τέλος, στην έκδοση του καλλιτέχνη, μεγάλο τμήμα καταλαμβάνουν φωτογραφίες από τα ημερολόγια που κρατούσε ο πατέρας της Suzuki, κάτι που τόνιζε τη σχέση του με τη συγγραφή και την όραση. Αυτά έχουν περιοριστεί σημαντικά στην εμπορική έκδοση του βιβλίου. Έτσι, η εμπορική έκδοση του βιβλίου έχει δεχθεί κριτική ότι έκανε πολλούς συμβιβασμούς, χάνοντας κάτι από τη συναισθηματικότητα της χειροποίητης έκδοσης, καθώς και ότι αφαιρώντας αυτά

---

<sup>247</sup> Marigold Warner, "Moe Suzuki visualises her father's experience of losing his sight", *British Journal of Photography*, 07/07/2022, <https://www.1854.photography/2022/07/moe-suzuki-sokohi-chose-commune/> (Πρόσβαση 06/06/2023).

<sup>248</sup> Ο.Π.

τα στοιχεία του χαρακτήρα του πατέρα, μεταφέρει περισσότερο την εμπειρία της φωτογράφου παρά του θέματος.<sup>249</sup>

---

<sup>249</sup> Eugenie Shinkle, “Moe Suzuki – Sokohi”, *C4 Journal*, 2022, <https://c4journal.com/moe-suzuki-sokohi/> (Πρόσβαση 08/06/2023).

### 7.3 Οικογένεια και ψυχική Αναπηρία - Takahiro Kaneyama (1971-)

Ο Takahiro Kaneyama στο βιβλίο του *While Leaves Are Falling...*, του 2016, φωτογραφίζει τη μητέρα του και τις δυο ανύπαντρες αδερφές της. Είναι οι γυναίκες που τον μεγάλωσαν μαζί με τη γιαγιά του, η οποία έχει πεθάνει. Η μητέρα του διαγνώστηκε με σχιζοφρένεια όταν ο Kaneyama ήταν στην εφηβεία. Όπως αναφέρει ο ίδιος, έγινε «εν μια νυκτί άλλος άνθρωπος»<sup>250</sup> και η επικοινωνία μαζί της ήταν σχεδόν αδύνατη.<sup>251</sup> Η έλλειψη επικοινωνίας που οφείλεται στην ψυχική αναπηρία της μητέρας του, δημιουργεί, όπως είναι λογικό, μία απόσταση ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας. Ο τρόπος φωτογράφισης του Kaneyama δεν επιδιώκει να το κρύψει αυτό, αντίθετα το τονίζει. Η μητέρα του φωτογραφίζεται από κάποια απόσταση, με διάφορα αντικείμενα στο πρώτο πλάνο τα οποία λειτουργούν ως εμπόδια, ενώ ταυτόχρονα, αποκαλύπτουν λεπτομέρειες για την οικογένεια (Εικ. 7.3.1). Σε αυτή τη φωτογραφία, φαίνεται το ημερολόγιο που έχει μείνει στη σελίδα με την ημερομηνία του θανάτου της γιαγιάς του. Κάτι που αναδεικνύει το ζήτημα της φθοράς και του χρόνου.



Εικ. 7.3.1 Takahiro Kaneyama, *My Mother with My Grandmother's Daily Tear-off Calendar Showing The Last Day My Grandmother Was Home*, 2009, από το βιβλίο *While Leaves Are Falling...*

<sup>250</sup> “While Leaves are Falling”, Tokyo International Photography Competition, <https://tokyophotocompetition.com/portfolio/while-leaves-are-falling/> (Πρόσβαση 11/06/2024).

<sup>251</sup> Ο.Π.



Το ζήτημα της φθοράς παρουσιάζεται και μετωπιακά με διάφορες φωτογραφίες από δέντρα, καθώς και στον τίτλο του βιβλίου. Δεν πρόκειται μόνο για τη φθορά που επιφέρει ο χρόνος, αλλά και για εκείνη που οφείλεται στην αναπηρία της μητέρας του και τον εγκλεισμό της στα ιδρύματα.



Εικ. 7.3.4 Takahiro Kaneyama, *Trees*, 1999 & *Χωρίς Τίτλο*, 2005, από το βιβλίο *While Leaves Are Falling...*

Η μητέρα του φωτογραφίζεται από απόσταση και όταν είναι μαζί με τις αδερφές της. Οι προσεχτικά σκηνοθετημένες φωτογραφίες του Kaneyama τονίζουν το αίσθημα της απομόνωσης, μιας και πάντα διατηρείται η φυσική απόσταση των μελών της οικογένειας, ακόμα και όταν είναι όλοι μαζί (Εικ 7.3.2).



Εικ. 7.3.2 Takahiro Kaneyama, *My Family in Nikko*, 2002, από το βιβλίο *While Leaves Are Falling...*

Τα παράθυρα με τη σειρά τους, χρησιμοποιούνται σαν διαχωριστικά στο έργο. Απομονώνουν τη μητέρα από τους άλλους, καταδεικνύοντας την απομόνωση που επιφέρει η ψυχική αναπηρία (Εικ. 7.3.3).



Εικ. 7.3.3 Takahiro Kaneyama, *My Family in Our House*, 2007 από το βιβλίο *While Leaves Are Falling...*

Ο φωτογράφος δεν εμφανίζεται παρά μόνο σε κάποιες φωτογραφίες αρχείου σε παιδική ηλικία. Όπως επισημαίνει η Jane Simon, η παρουσία του ως φωτογράφος, υποδηλώνεται έντονα από τα διαπλεκόμενα βλέμματα, τη θέση του κατά τη στιγμή της φωτογράφισης, αλλά και από τους τίτλους των φωτογραφιών στους οποίους χρησιμοποιεί συχνά την κτητική αντωνυμία “my”.<sup>252</sup> Παρ’ όλα αυτά, η οικογένεια του Kaneyama συμμετέχει έμπρακτα στις φωτογραφίες του. Είναι προφανές ότι είναι δεκτικοί στο να παραστήσουν τα μοντέλα. Η φωτογράφιση είναι μια συνεργατική διαδικασία, η οποία, κατά τον ίδιο τον Kaneyama, «έγινε ένα μέσο για να

---

<sup>252</sup> Jane Simon, *The Domestic Interior and the Self in Contemporary Photography*, Routledge, New York, 2024, σελ. 104.

ενισχύσουμε τη σχέση μας»<sup>253</sup>. Όπως παρατηρεί η Simon, «αντί η κάμερα να είναι ένας μηχανισμός απομάκρυνσης του εαυτού [...], λειτούργησε ως σχεσιακό εργαλείο».<sup>254</sup>

---

<sup>253</sup> Takahiro Kaneyama, *While Leaves Are Falling*, Akaaka-sha, Tokyo, 2016, χ.σ.

<sup>254</sup> Jane Simon, *The Domestic Interior and the Self in Contemporary Photography*, Routledge, New York, 2024, σελ. 110.

#### 7.4 Το πρόβλημα της στέγασης στο σύγχρονο Τόκιο- Masaki Yamamoto (1989-)

Ο Masaki Yamamoto, στο βιβλίο του *Guts* (Εικ. 7.4.1) καταγράφει την καθημερινότητα της οικογένειάς του για τέσσερα χρόνια.



Εικ.7.4.1 Masaki Yamamoto, εξώφυλλο του βιβλίου *Guts*, 2017.

Πρόκειται για μια επταμελή οικογένεια που κατοικεί σε ένα διαμέρισμα του ενός δωματίου. Ο τίτλος έχει διττή σημασία για τον φωτογράφο, αφενός αναδεικνύει τους στενούς δεσμούς της οικογένειας του παρομοιάζοντάς την με τα «εσωτερικά όργανα» του στομαχιού (*Guts*), αφετέρου τη συνδέει με την έννοια του «θάρρους». Χρειάζεται «σκληρότητα και αποφασιστικότητα»<sup>255</sup> για να επιβιώσει κανείς σε τέτοιες συνθήκες για τόσο μακρύ διάστημα, όπως αναφέρει ο φωτογράφος. Η δουλειά του Yamamoto χαρακτηρίζεται από διάφορες αντιθέσεις: μας παρουσιάζει έναν ιδιωτικό χώρο, που όμως δεν προσφέρει καμία ιδιωτικότητα για τα μέλη της οικογένειας που κατοικούν εκεί (Εικ. 7.4.2).

---

<sup>255</sup> Clémence Leleu, “An Overcrowded Household Captured by Masaki Yamamoto” <https://pen-online.com/arts/an-overcrowded-household-captured-by-masaki-yamamoto/> (Πρόσβαση 30/07/2023).



Εικ.7.4.2 Masaki Yamamoto, *My father shaving his head in the kitchen*, 2017.

Οι ενενήντα δύο ασπρόμαυρες εικόνες του βιβλίου είναι όλες τραβηγμένες στον ασφυκτικά μικρό αυτό χώρο. Ένα χώρο που, καθώς είναι γεμάτος με αντικείμενα, έπιπλα και ανθρώπους, δημιουργεί μια κλειστοφοβική ατμόσφαιρα στην οποία είναι δύσκολο να διαμένει κανείς (Εικ.7.4.3).



Εικ.7.4.3 Masaki Yamamoto, 2017.

Ωστόσο, τα άτομα συνεχίζουν τις καθημερινές τους δραστηριότητες μέσα σε αυτό το σύμπαν. Η μητέρα του βιάζεται χαρούμενη, χαλαρώνουν παίζοντας βίντεο-παιχνίδια,

ο πατέρας του παίζει «πέτρα, ψαλίδι, μολύβι, χαρτί» με τη μητέρα του για το πόσα λεφτά μπορεί να ξοδέψει στα τυχερά παιχνίδια (Εικ. 7.4.4 - 7.4.6).



Εικ.7.4.4 Masaki Yamamoto, *Playing video games*, 2017.



Εικ.7.4.5 Masaki Yamamoto, *My mother doing her make up on top of an electric hot plate used for grilling meat*, 2017.



Εικ.7.4.6 Masaki Yamamoto, *My father and mother play rock, paper, scissors to decide whether he gets an extra thousand yen to play pachinko*, 2017.

Στις στιγμιότυπικου χαρακτήρα φωτογραφίες του Yamamoto, τα άτομα απεικονίζονται ανεπηρέαστα από τις δύσκολες συνθήκες διαβίωσής τους (Εικ. 7.4.7 - 7.4.9). Δεν θα βρούμε στη δουλειά του ούτε εικόνες δυστυχίας, απογοήτευσης και μιζέριας, ούτε και εικόνες «αγιοποίησης και συναισθηματισμού».<sup>256</sup> Η οικογένεια δεν παρουσιάζεται «δυσλειτουργική» όπως θα περιμέναμε, παρότι δεν είναι μια τυπική περίπτωση.<sup>257</sup> Το έργο του ανατρέπει τις «προκαταλήψεις του αναγνώστη»<sup>258</sup> για τις αναμενόμενες σχέσεις μιας οικογένειας που ζει σε τέτοιες συνθήκες. Οι σχέσεις της οικογένειας του Yamamoto απέχουν πολύ από αυτό που καταγράφει ο Richard Billingham στο *Ray's a Laugh*. Στο έργο του ο Billingham, με τον

---

<sup>256</sup> Sebastian C. Galbo, "Masaki Yamamoto, Guts" *Family Photographs*, Guest Edited by Deepali Dewan, Volume 9, Issue 1, Fall 2018 <https://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0009.102/--review-of-guts?rgn=main;view=fulltext> (Πρόσβαση 30/07/2023).

<sup>257</sup> L' Ascenseur Vegetal, "Guts @ Yamamoto, Masaki", <https://ascenseurvegetal.com/en/photobook/1535-guts-signed.html>(Πρόσβαση 01/08/2023).

<sup>258</sup> Moeko Fujii, "A Japanese Photographer's View of Life in His Family's One-Room Home", <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/a-japanese-photographers-view-of-life-in-his-family-one-room-home> (Πρόσβαση 30/07/2023).

ωμό ρεαλισμό του,<sup>259</sup> καταγράφονται “τα όρια του χώρου που ενισχύουν τον αλκοολισμό του πατέρα του και τη δυσλειτουργικότητα των γονιών του». <sup>260</sup> Αντιθέτως στο *Guts* τα στενά όρια του προσωπικού χώρου ενισχύουν τον δεσμό της οικογένειας.



Εικ.7.4.7 Masaki Yamamoto, *Failing the one – minute challenge. My brother pops out of the water*, 2017.

Σημαντικό ρόλο στη δουλειά του Yamamoto παίζουν οι λεζάντες που λειτουργούν ως αγκύρωση.<sup>261</sup> Με τις λεζάντες, μας πληροφορεί για τη δράση, όταν αυτή δεν είναι σαφής και η εικόνα μπορεί να προτρέψει σε διαφορετική ανάγνωση (Εικ. 7.4.7). Ο φωτογράφος δεν θέλει να επιτρέψει παρερμηνείες των προθέσεών του. Προσπαθεί να σταθεροποιήσει τον διφορούμενο λόγο της εικόνας, προσφέροντας μια ανάγνωση

---

<sup>259</sup> Tim Adams, “Richard Billingham: ‘I Just Hated Growing up in that Tower “Block”’, *The Guardian*, 2016, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/13/richard-billingham-tower-block-white-dee-rays-a-laugh-liz> (Πρόσβαση 18/06/2024).

<sup>260</sup> Colin Pantall, “Photobook Review: Ray’s a Laugh by Richard Billingham”, PH Museum, 2024, <https://phmuseum.com/news/photobook-review-rays-a-laugh-by-richard-billingham> (Πρόσβαση 18/06/2024).

<sup>261</sup> Σύμφωνα με τον Barthes, η αγκύρωση είναι «το γλωσσικό μήνυμα που καθοδηγεί την ερμηνεία της εικόνας» και υποδεικνύει στον αναγνώστη ποια σημαινόμενα να επιλέξει και ποια να αγνοήσει. Βλέπε Roland Barthes, “Η Ρητορική της Εικόνας” στο *Εικόνα - Μουσική – Κείμενο*, Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σσ. 46-50.



αυτού που είναι σημαντικό για τον ίδιο: το συλλογικό, συνεργατικό πνεύμα της οικογένειας Yamamoto που παρά τις αντίξοες οικονομικές συνθήκες που αντιμετωπίζει, παραμένει ενωμένη και “θετική”, ελπίζοντας σε ένα καλύτερο αύριο.



Εικ.7.4.8 Masaki Yamamoto, *My younger sister puts her knees up to make it look like she has big breasts*, 2017.

Ο Yamamoto με το *Guts* δημιουργεί την οικογενειακή μνήμη της οικογένειας κατά τον ορισμό της Elizabeth Edwards, η οποία θεωρεί τις οικογενειακές φωτογραφίες ως «εξαιρετικά διαδραστικά παραστατικά αντικείμενα που προκαλούν και δημιουργούν μνήμη, ιστορία και συναισθήματα».<sup>262</sup>

---

<sup>262</sup> Elizabeth Edwards, *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, New York: Routledge, 2004. Print, στο Sebastian C. Galbo “Masaki Yamamoto, *Guts*” *Family Photographs*, Guest Edited by Deepali Dewan, Volume 9, Issue 1 Fall 2018, <https://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0009.102/--review-of-guts?rgn=main;view=fulltext> (πρόσβαση 30/07/2023).

Μια κριτική που έχει δεχθεί η εν λόγω δουλειά είναι ότι ο Yamamoto αποκρύπτει «περιπτώσεις κούρασης και απογοήτευσης που προκαλούνται από την οικονομική δυσπραγία»,<sup>263</sup> οι οποίες αναπόφευκτα θα υπήρξαν μέσα σε αυτά τα χρόνια. Παρ' όλα αυτά, το βιβλίο παραμένει ένα από τα πιο ανατρεπτικά οικογενειακά πορτρέτα που αφηγείται την προσπάθεια μιας οικογένειας, μέσα από την αγάπη και την αλληλεγγύη, να υπερβεί την οικονομική συνθήκη στην οποία ζει.<sup>264</sup>

---

<sup>263</sup> Sebastian C. Galbo, "Masaki Yamamoto, Guts", *Family Photographs*, Guest Edited by Deepali Dewan, Volume 9, Issue 1 Fall 2018 <https://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0009.102/--review-of-guts?rgn=main;view=fulltext> (Πρόσβαση 30/07/2023).

<sup>264</sup> Ο.Π.

## 8. ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ

Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζονται δυο φωτογράφοι που το έργο τους αφορά κοινωνικο-πολιτισμικά φαινόμενα τα οποία δεν αφορούν την δική τους οικογένεια. Ο Hiromi Tsuchida εξετάζει τις επιπτώσεις στις οικογένειες του πυρηνικού πολέμου και ο George Hachguchi καταγράφει την ανεπίσημη οικογένεια της Ιαπωνίας.

### 8.1 Η οικογένεια και το μεταπολεμικό τραύμα - Hiromi Tsuchida (1939-)

Το 1951, κυκλοφόρησε το βιβλίο με τίτλο *Children of The Atomic Blast* όπου 186 παιδιά που έζησαν την ατομική βόμβα εξιστορούσαν την εμπειρία τους.<sup>265</sup> Τη δεκαετία του '70, ο φωτογράφος Hiromi Tsuchida μαζί με τον δημοσιογράφο Fukiage ξεκίνησαν μια μεγάλη έρευνα, με σκοπό να ανακαλύψουν αυτά τα άτομα και να δουν την τύχη τους, αλλά και την τύχη των οικογενειών τους.<sup>266</sup> Κατάφεραν να ταυτοποιήσουν τα 107, ενώ έξι είχαν πεθάνει.<sup>267</sup> Ο Tsuchida, θέλοντας να μην κάνει «απλά οικογενειακές φωτογραφίες»<sup>268</sup> όπως δηλώνει, θα συμπεριλάβει κείμενα από τις συνεντεύξεις που θα πάρει, τα οποία θα περιλαμβάνουν τα οικογενειακά τους στοιχεία τη στιγμή της φωτογράφισης, αλλά και μικρά αποσπάσματα από το *Children of The Atomic Blast* στο βιβλίο του με τίτλο *Hiroshima 1945-1979* που θα εκδοθεί το 1979 (Εικ. 9.1.1).

---

<sup>265</sup> Akira Hasegawa, *Hiromi Tsuchida - Hiroshima 1945-1979*. Στο Hiromi Tsuchida, *Hiroshima 1945-1979*, Sonorama Photography Anthology Vol. 22, 1979, <https://www.bakunen.com/hiromi-tsuchida-hiroshima-1945-1979-sonorama-photography-anthology-vol22-1979.html> (Πρόσβαση 20/02/2024).

<sup>266</sup> Ο.Π.

<sup>267</sup> Ο.Π.

<sup>268</sup> Jurrell Lewis, "Hiromi Tsuchida Discusses Hiroshima Trilogy and his Inclusion in the 58th Carnegie International, Is it morning for you yet?" Art 21, 02/2023, <https://art21.org/read/in-the-studio-hiromi-tsuchida/> (Πρόσβαση 22/02/2024).



Εικ. 8.1.1 Hiromi Tsuchida, Εξώφυλλο του βιβλίου *Hiroshima 1945-1979*.



Εικ.8.1.2 Hiromi Tsuchida, Mr. Yasuo Fujita, από το βιβλίο *Hiroshima 1945-1979*, 1979.

Ηλικία: 38, Επάγγελμα: διευθυντής. Οικογένεια: σύζυγος και τρία παιδιά.

«Τη στιγμή της έκρηξης» Ηλικία: 5. Στο σπίτι (1.500 μέτρα από το επίκεντρο).

Η μια μεγαλύτερη αδερφή και ο μεγαλύτερος αδελφός πέθαναν. Η γιαγιά, οι γονείς και η άλλη μεγαλύτερη αδερφή μου τραυματίστηκαν. "Μετά από λίγα λεπτά ανέκτησα τις αισθήσεις μου. Κοιτάζοντας τριγύρω, συνειδητοποίησα ότι ένα κάρο με θωράκισε, αν και είχα εγκλωβιστεί κάτω από το σπίτι που έπεφτε" (γραμμένο σε ηλικία 12 ετών).



Εικ.8.1.3 Hiromi Tsuchida, *Mr. Yasutoshi Horibe*, από το βιβλίο *Hiroshima 1945-1979*, 1979.

Ηλικία: 39, Επάγγελμα: υπάλληλος γραφείου, Οικογένεια: σύζυγος

«Τη στιγμή της έκρηξης» ηλικία: 6, στο σπίτι, στον κήπο (1.500 μέτρα από το επίκεντρο).

Η μητέρα πέθανε, ο πατέρας και η μεγαλύτερη αδερφή τραυματίστηκαν. "Όταν έπαιζα πίσω από το σπίτι μας, άκουσα τον βόμβο ενός αεροπλάνου. Όταν σήκωσα το βλέμμα μου για να δω αν το αεροπλάνο ήταν γιαπωνέζικο ή αμερικάνικο..." (γραμμένο σε ηλικία 12 ετών).

Οι λεζάντες σε αυτές στις φωτογραφίες καθοδηγούν τον αναγνώστη στην ερμηνεία της εικόνας. Δεν θα μπορούσαμε να υποθέσουμε χωρίς αυτές, τα τραγικά γεγονότα της ζωής αυτών των ανθρώπων. Ο φωτογράφος υιοθετεί έναν τρόπο φωτογράφισης χωρίς δραματοποίηση, στον οποίο ούτε ο φωτισμός ούτε η πόζα δημιουργούν δυσάρεστες συμπαραδηλώσεις (Εικ. 8.1.2). «Εγείρει έτσι ερωτήματα για τη σχέση μεταξύ του ορατού και του αόρατου στην φωτογραφία».<sup>269</sup> Όπως δηλώνει ο ίδιος:

---

<sup>269</sup> Lena Fritsch, *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, UK, 2018, σελ. 80.

«Το να μην βλέπεις τα ίχνη ενός γεγονότος είναι κάτι αντιφωτογραφικό» και αποτελεί πρόκληση για έναν φωτογράφο.<sup>270</sup> Επίσης, η πρακτική του ταυτίζεται με την τάση του καλλιτεχνικού ντοκουμέντου, δηλαδή, οι φωτογράφοι του είδους να αναζητούν το επακόλουθο του γεγονότος, «να φτάνουν στον τόπο της φωτογράφισης μετά την αποφασιστική στιγμή». <sup>271</sup> Αξιοποιεί περαιτέρω το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της φωτογραφίας «να γίνεται μάρτυρας ακόμα και δεκαετίες μετά το συμβάν»<sup>272</sup>. Οι περισσότεροι φωτογραφίζονται στην αυλή τους ή στις δουλειές τους, μετά από παράκληση των ίδιων (Εικ. 8.1.4).<sup>273</sup>



Εικ. 8.1.4 Hiromi Tsuchida, Mrs. Tokiko Terasako, από το βιβλίο *Hiroshima 1945-1979*, 1979.

Ηλικία: 38, Επάγγελμα: αρτοποιός, Οικογένεια: σύζυγος και τρία παιδιά

---

<sup>270</sup> Lena Fritsch, “In conversation with Tsuchida Hiromi” στο Lena Fritsch, *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, UK, 2018, σελ. 123.

<sup>271</sup> Charlotte Cotton, “Moments in History”, στο *The Photograph as Contemporary Art*, Thames and Huston, Λονδίνο 2004 σσ. 184-190. Όπως αναφέρεται στο Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία Κριτικές Αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015 σελ. 182.

<sup>272</sup> Lena Fritsch, *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, UK, 2018, σελ. 80.

<sup>273</sup> Jurrell Lewis, “Hiromi Tsuchida discusses Hiroshima Trilogy and his inclusion in the 58th Carnegie International, Is it morning for you yet?” *Art 21*, 02/2023, <https://art21.org/read/in-the-studio-hiromi-tsuchida/> (Πρόσβαση 22/02/2024).

«Τη στιγμή της έκρηξης» ηλικία: 5, στο σπίτι (1.200 μέτρα από το επίκεντρο)

Ο παππούς πέθανε, τραυματίες γιαγιά και γονείς. "Τρεις από εμάς - ο παππούς, η γιαγιά και εγώ - φύγαμε μαζί. Στον δρόμο συναντήσαμε έναν στρατιώτη που είχε καεί σοβαρά, με πρόσωπο κόκκινο σαν του διαβόλου, που γκρίνιαζε από τον πόνο" (γραμμένο σε ηλικία 11 ετών).

Για τα άτομα που είχαν πεθάνει ή δεν ήθελαν να φωτογραφηθούν, ο φωτογράφος συμπεριέλαβε φωτογραφίες τοπίου της περιοχής (Εικ. 8.1.5). Κάποιοι δέχθηκαν να φωτογραφηθούν, αλλά να μην φαίνεται το πρόσωπό τους, φοβούμενοι μήπως η οικογένειά τους μάθει ότι ήταν επιζώντες της ατομικής έκρηξης.<sup>274</sup>



Εικ. 8.1.5 Hiromi Tsuchida, *Mrs. Atsuko Shimonura (Declined to be photographed)*, από το βιβλίο *Hiroshima 1945-1979*, 1979.

Επάγγελμα: νοικοκυρά και βοηθός λογιστή. Οικογένεια: σύζυγος και δύο παιδιά

«Τη στιγμή της έκρηξης» ηλικία: 16, σε σημείο 600 μέτρα από το επίκεντρο.

Γονείς, μεγαλύτερος αδερφός και πέντε μικρότερα αδέρφια τραυματίστηκαν. "Κοιτάζοντας αυτούς τους ανθρώπους, δεν μπορούσα να φανταστώ πώς έπρεπε να έδειχνα. Τα χέρια μου ήταν κόκκινα από το αίμα, με το δέρμα κρεμασμένο κάτω. Στην πληγωμένη μου σάρκα είδα να εμφανίζονται μαύρα, κόκκινα και λευκά

---

<sup>274</sup> Akira Hasegawa, "Hiromi Tsuchida - Hiroshima 1945-1979" στο Hiromi Tsuchida, *Hiroshima 1945-1979*, Sonorama Photography Anthology Vol. 22, 1979, <https://www.bakunen.com/hiromi-tsuchida-hiroshima-1945-1979-sonorama-photography-anthology-vol22-1979.html> (Πρόσβαση 20/02/2024).

πράγματα. Ανησύχησα και προσπάθησα να βγάλω το μαντήλι από την τσέπη μου. Αλλά δεν υπήρχε μαντήλι ούτε τσέπη. Τα ρούχα κάτω από τη μέση μου κάηκαν" (γραμμένο ως φοιτήτρια πανεπιστημίου).

Ο φωτογράφος το 2004 και το 2005 θα φωτογραφήσει εκ νέου 30 από τους επιζώντες, αλλά και θα αξιοποιήσει φωτογραφίες του αρχείου που θα δώσουν οι σύζυγοί τους και θα διενεργήσει νέες συνεντεύξεις (Εικ. 8.1.6).<sup>275</sup>



1977

そこで私は何を思ったか、火傷で全身焼けただけ、髪が間かないばかりにプーに落ち込んで、もう死んでいる。友の顔に燃えついている火を、自分の顔からふき取る態で酒をうと努力している。一年間、全身火傷で、顔が二面にも二面にもふくれ上って一歩も動かさなくなっている。顔はもう動くことさえできなくなっているのだ。それでも空を見上げて、「蒼空!」「蒼空!」と叫んでいた友の姿を、私は忘れることができない。  
(『原爆の子』からの抜粋/兵庫県立高等学校3年生)



2005

八月六日の学校での惨状が驚くほどのストレスとして心の深層に残っていたのではないかと思います。「死んでいった友人達に対して、生き残って申し訳ない」という気持ちも強くなり、彼らの分も、生き残らなくてはと病弱な身体にむち打ちで悩んでいましたね。写真機、「移動式カメラのボスター」を100円で購入し、「どうも目を離して撮影を開始。しかし、目標は達せられず90枚で終了してしまいました。(夫人談)

片岡 節

原爆当り：中学校1年生/被災(0.8km)/父・兄(被爆死)、母・姉2人(被爆)

Εικ.8.1.6 Hiromi Tsuchida, *Osamu Kataoka 1977/2005*, από το βιβλίο *Hiroshima*, 2005.

1977 Osamu Kataoka ηλικία: 45,επάγγελμα: καθηγητής πανεπιστημίου. Οικογένεια: σύζυγος. Εκείνη την εποχή: ηλικία: 13, στο σχολείο (800 μέτρα από το επίκεντρο). Πέθανε ο πατέρας και ο μεγαλύτερος αδελφός. Η μητέρα και οι δύο μεγαλύτερες αδερφές τραυματίστηκαν.

1977 Έτρεξα στην άκρη της πισίνας. Τι είδα εκεί; Ένας πνιγμένος συμμαθητής που κάηκε ολόκληρος. Ένας άλλος συμμαθητής προσπαθούσε να σβήσει τη φωτιά στα ρούχα ενός φίλου του με το δικό του αίμα που ανάβλυζε (γράφηκε σε ηλικία 17 ετών).

2005 Φωτογραφία: Τραβηγμένη στη Νέα Υόρκη.1970 Ο Osamu Kataoka πέθανε το 1997 Πιστεύω ότι η ανάμνηση της σχολικής τραγωδίας της 6ης Αυγούστου έμεινε στα βάθη του μυαλού του ως έντονο άγχος. Ένωθε έντονη λύπη που ο ίδιος επέζησε, ενώ οι φίλοι του είχαν πεθάνει και ήταν αποφασισμένοι να ζήσει όσο περισσότερο μπορούσε για αυτούς. Έτσι, εργάστηκε σκληρά για να κρατήσει το άρρωστο σώμα του δυνατό. Αφού συνταξιοδοτήθηκε, έβαλε στόχο «να σχεδιάσει 100 αφίσες με εκκλήσεις για την ειρήνη» και άρχισε να τις δουλεύει. Δεν κατάφερε όμως να πετύχει τον στόχο του και μας άφησε με 80 αφίσες (Σύμφωνα με τη γυναίκα του).

<sup>275</sup> Βλέπε “Hiroshima1945-1979”, Επίσημη ιστοσελίδα του Hiromi Tsuchida, <https://hiromitsuchida.com/works/hiroshima1945-1979> (Πρόσβαση 24/02/2024).



Η ένταση του πιο τραυματικού κοινωνικοπολιτικού γεγονότος στην ιστορία της Ιαπωνίας που διατάραξε την οικογενειακή ζωή, εντοπίζεται κυρίως στα κείμενα και έρχεται σε αντίθεση με τις φωτογραφίες. Ο φωτογράφος αποφασίζει από σεβασμό να «κρύψει τον εαυτό του», υιοθετώντας έναν πολύ απλό τρόπο φωτογράφισης που δεν δίνει βάρος στην δική του παρουσία.<sup>276</sup> Ο φωτογράφος επιθυμεί να φωτογραφίσει αυτά τα άτομα, με τον τρόπο που θέλουν τα ίδια να προβάλουν τον εαυτό τους.<sup>277</sup> Είναι προφανές πως θέλουν να δείξουν ότι η ζωή συνεχίζεται και ότι ο πυρηνικός όλεθρος είναι μια μακρινή ανάμνηση. Αυτό όμως που ακυρώνεται στις συνεντεύξεις που παραχωρούν τα άτομα τα οποία τους γνωρίζουν καλύτερα. Η σύζυγος του Osamu Kataoka αναφέρει το έντονο άγχος του συζύγου της και τις έντονες τύψεις που τον διακατείχαν επειδή επέζησε (Λεζάντα Εικ. 8.1.7).

---

<sup>276</sup> Lena Fritsch, "In conversation with Tsuchida Hiromi" στο Lena Fritsch, *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, UK 2018, σσ. 123-124.

<sup>277</sup> Jurrell Lewis, "Hiromi Tsuchida discusses Hiroshima Trilogy and his inclusion in the 58th Carnegie International, Is it morning for you yet?" Art 21, 02/2023, <https://art21.org/read/in-the-studio-hiromi-tsuchida/> (Πρόσβαση 22/02/2024).

## 8.2 Εθνογραφία και οικογένεια, το παράδειγμα του George Hashiguchi (1949-)

Στο βιβλίο του *Couple*, ο George Hashiguchi φωτογραφίζει 103 ζευγάρια από όλη την Ιαπωνία από το 1990 ως το 1992 (Εικ. 9.2.1).<sup>278</sup> Θέτει δύο μοναδικά προαπαιτούμενα για τη φωτογράφιση: να υπάρχει και από τους δυο η αναγνώριση της συντροφικότητας και να μην είναι η σχέση τους στα πλαίσια του νομικού γάμου.<sup>279</sup>



Εικ. 8.2.1 George Hashiguchi, Εξώφυλλο του βιβλίου *Couple*, 1992.

Ο φωτογράφος επιχειρεί μια καταγραφή των σχέσεων της άτυπης οικογένειας που είναι αόρατη στα επίσημα ιστορικά αρχεία της σύγχρονης Ιαπωνίας. Η ποικιλία των ζευγαριών είναι πολύ μεγάλη, καθώς αποτυπώνονται ζευγάρια διαφυλετικά, ζευγάρια του ίδιου φύλου (Εικ.9.2.2 – 9.2.3).

---

<sup>278</sup> “Couple-Hashiguchi George”, Made in Wonder, [https://made-in-wonder.com/item\\_detail.php?item\\_id=4035&lang=en](https://made-in-wonder.com/item_detail.php?item_id=4035&lang=en) (Πρόσβαση 26/02/2024).

<sup>279</sup> Ο.Π.



Εικ. 8.2.2 George Hashiguchi, από το βιβλίο *Couple*, 1992.

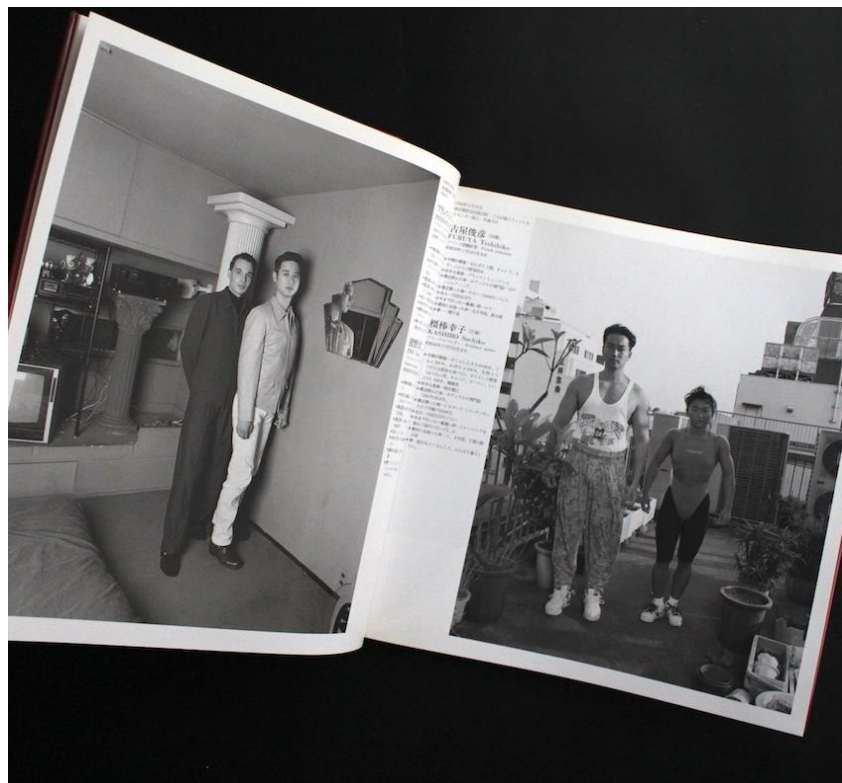


Εικ. 8.2.3 George Hashiguchi, από το βιβλίο *Couple*, 1992.

Εμφανίζονται επίσης ζευγάρια διαφορετικής κουλτούρας, από νεαρούς τεχνοκράτες μέχρι ζευγάρια που υιοθετούν έναν εναλλακτικό, κυρίως δυτικό, τρόπο ζωής (εμφάνιση, *bodybuilding*). Οι διαφορές τονίζονται μέσω της τοποθέτησης των φωτογραφιών στα δισέλιδα. Ακόμα, ο παρόμοιος τρόπος φωτογράφισης των θεμάτων, ενισχύει τη διαφορετικότητα μέσα στην ομοιότητα (Εικ. 9.2.4 - 9.2.5).



Εικ. 8.2.4 George Hashiguchi, από το βιβλίο *Couple*, 1992.



Εικ. 8.2.5 George Hashiguchi, από το βιβλίο *Couple*, 1992.

Παράλληλα, φωτογραφίζονται ζευγάρια παραδοσιακής ιαπωνικής κουλτούρας π.χ. των τατουάζ (Εικ. 8.2.6).



Εικ. 8.2.6 George Hashiguchi από το βιβλίο *Couple*, 1992.

Τα ζευγάρια φωτογραφίζονται στο περιβάλλον που τα ίδια έχουν επιλέξει, το οποίο είναι χαρακτηριστικό του κοινωνικού τους χώρου.<sup>280</sup> Ο αναγνώστης μπορεί να παρακολουθήσει τις πολιτισμικές διαφορές ανάλογα με την περιοχή που έχει γίνει η φωτογράφιση, οι οποίες αναδεικνύονται και μέσω της ενδυμασίας του ζευγαριού. Τα ζευγάρια από την επαρχία υιοθετούν έναν πιο συμβατικό τρόπο ενδυμασίας, σε σχέση με αυτά των μεγάλων αστικών κέντρων. Το ενδιαφέρον του φωτογράφου, όπως μπορεί να φανεί και από τα υπόλοιπα βιβλία του, επικεντρώνεται «σε ό,τι υπάρχει έξω από τον κυρίαρχο ορισμό της ιαπωνικής ταυτότητας».<sup>281</sup>

<sup>280</sup> “Couple - George Hashiguchi”, Tender Books, <https://tenderbooks.co.uk/products/couple-george-hashiguchi?variant=44280737104090> (Πρόσβαση 26/02/2024).

<sup>281</sup> Richard Chalfen, “Looking at Japanese Society: Hashiguchi George as Visual Sociologist”, *Visual Studies*, 20:2, 140-158, σελ.154 DOI: 10.1080/14725860500244019 (Πρόσβαση 26/02/2024).

Ο φωτογράφος συνοδεύει αυτές τις φωτογραφίες με κείμενα που δίνουν περαιτέρω πληροφορίες για τα ζευγάρια. Πρόκειται για μια πρακτική που εφαρμόζει στο σύνολο της δουλειάς του, στα πάνω από δέκα εκτεταμένα βιβλία που έχει δημοσιεύσει. Έτσι δημιουργεί ένα «υβρίδιο λόγου και εικόνας»<sup>282</sup> με σκοπό τη μελέτη των θεμάτων του, καθιερώνοντας ένα προσωπικό στυλ που τον διακρίνει από το σύνολο των Ιαπώνων φωτογράφων.<sup>283</sup> Το έργο του είναι τόσο ευρύ, που θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι εργάζεται «με την περιέργεια ενός κοινωνικού επιστήμονα ή ενός οπτικού κοινωνιολόγου».<sup>284</sup> Στοχεύει στην αποκάλυψη των ευρημάτων του στο κοινό, όπως κάνει και ο ήρωας στο μυθιστόρημα *Σπασμένη Υπόσχεση*, το οποίο ο φωτογράφος αναφέρει σαν βασική επιρροή του.<sup>285</sup> Παρότι, ο ίδιος δηλώνει, ότι δεν διέθετε φωτογραφικές επιρροές στην αρχή της καριέρας του,<sup>286</sup> το έργο του παρουσιάζει αναμφίβολα ομοιότητες με το έργο του μεγάλου Γερμανού φωτογράφου August Sander. Ο Hashiguchi προσφέρει μια αποκαλυπτική εθνογραφία της Ιαπωνίας, όπως κάνει αντίστοιχα και ο Sander για τη δική του κοινωνία. Παρόμοιος είναι και ο μετωπικός τρόπος φωτογράφισης των πορτρέτων, αλλά και η χρήση του περιβάλλοντος χώρου. Το έργο και των δυο αποκαλύπτει μια «κοινωνική αλήθεια και μια θεωρητική θέση για την ίδια τους την κοινωνία και κουλτούρα».<sup>287</sup> Σύμφωνα με αυτή τη θεωρητική θέση του Hashiguchi, δεν υπάρχει μια

---

<sup>282</sup> Ο.Π.

<sup>283</sup> “Hashiguchi George”, Japan Photo Guide, [https://photoguide.jp/txt/HASHIGUCHI\\_George](https://photoguide.jp/txt/HASHIGUCHI_George) (Πρόσβαση 26/02/2024).

<sup>284</sup> Richard Chalfen, “Looking at Japanese Society: Hashiguchi George as Visual Sociologist”, *Visual Studies*, 20:2, 140-158, σελ.152 DOI: 10.1080/14725860500244019 (Πρόσβαση 26/02/2024).

<sup>285</sup> Ο Hashiguchi αναφέρει σαν προσωπική επιρροή τον ποιητή και μυθιστοριογράφο, Shimazaki Touseon (1872–1943) που αντιπροσωπεύει τη «ρεαλιστική» σχολή της ιαπωνικής λογοτεχνίας και ιδιαίτερα το μυθιστόρημά του *Σπασμένη Υπόσχεση*, όπου ένας νεαρός δάσκαλος σπάει την υπόσχεση που έδωσε στον ετοιμοθάνατο πατέρα του να μην αποκαλύψει τις ρίζες της οικογένειας. Βλέπε Richard Chalfen, “Looking at Japanese society: Hashiguchi George as visual sociologist”, *Visual Studies*, 20:2, 140-158, σελ.141 DOI: 10.1080/14725860500244019 (Πρόσβαση 26/02/2024).

<sup>286</sup> Marigold Warner, “We have no place to be 1980-1982”, *British Journal of Photography*, 2020, <https://www.1854.photography/2020/03/joji-hashiguchi-we-have-no-place-to-be/> (Πρόσβαση 27/02/2024).

<sup>287</sup> Richard Chalfen, “Looking at Japanese Society: Hashiguchi George as Visual Sociologist”, *Visual Studies*, 20:2, 140-158, σελ.152 DOI: 10.1080/14725860500244019 (Πρόσβαση 26/02/2024).

«ομοιογενής»<sup>288</sup> ιαπωνική κοινωνία, αλλά αντίθετα η τελευταία απαρτίζεται από διάφορες υποκοουλτούρες με διαφορετικές ταυτότητες.

---

<sup>288</sup> Ο.Π.

## 9. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ήδη από τα 1850 στη Δύση το οικογενειακό άλμπουμ χρησίμευσε ως εργαλείο επίδειξης της ανερχόμενης αστικής τάξης. Τον 20ο αιώνα, καθώς η φωτογραφία έγινε προσιτή στη μεσαία τάξη, το οικογενειακό φωτογραφικό άλμπουμ πήρε τη θέση του σχεδόν σε κάθε αστικό και μεσοαστικό σπίτι.<sup>289</sup> Πολύ πριν η οικογενειακή φωτογραφία γίνει δημόσια μέσω των μέσων κοινωνικής δικτύωσης,<sup>290</sup> οι Ιάπωνες φωτογράφοι ξεκίνησαν τη μετατροπή της οικογενειακής φωτογραφίας σε δημόσιο έργο τέχνης, μεταβάλλοντας τις κοινωνικές πρακτικές που αφορούσαν το είδος. Το οικογενειακό άλμπουμ πλέον πωλούνταν στα καταστήματα αντί να φυλάσσεται στη βιβλιοθήκη. Δεν διακινούνταν πλέον ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας, αλλά ανάμεσα στο φωτογραφικό κοινό. Η έκταση αυτού του φαινομένου στην Ιαπωνία είναι ιδιαίτερα μεγάλη, καθώς πολλοί Ιάπωνες φωτογράφοι θεωρούν το φωτογραφικό βιβλίο ως το καταλληλότερο μέσο παρουσίασης της δουλειάς τους.<sup>291</sup> «Η φωτογραφία και τα αρχεία της δομούνται από την ανάμνηση και τη λήθη».<sup>292</sup> Οι φωτογράφοι έφεραν στο προσκήνιο τα στοιχεία αυτά που το οικογενειακό άλμπουμ είχε καταδικάσει στη λήθη: τον θάνατο, την αντιμετώπιση άσχημων καταστάσεων και προσωπικών προβλημάτων. Για να το κατορθώσουν αυτό, υιοθέτησαν λογοτεχνικές πρακτικές, όπως την αυτοβιογραφία και την εξομολόγηση. Ακόμα χρησιμοποίησαν φωτογραφικές πρακτικές όπως το αυτόπορτρέτο, την οικειοποίηση φωτογραφικών αρχείων, το συνδυασμό εικόνας κειμένου και την σκηνοθεσία.

---

<sup>289</sup> Carmen Winant, "Into The Album-How do artists interrogate the material past?", *Aperture*, 2018, <https://archive.aperture.org/article/2018/4/4/into-the-album> (Πρόσβαση 18/05/2024).

<sup>290</sup> Μια αναζήτηση με το hashtag "Family" στο Instagram δίνει περίπου 450 εκατομμύρια φωτογραφίες.

<sup>291</sup> Lena Fritsch, *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, UK, 2018 σελ.13.

<sup>292</sup> Karen Cross & Julia Peck, "Photography, Archive and Memory", Editorial: Special Issue, *Photographies* 3.2, 2010, DOI: 10.1080/17540763.2010.499631, σελ. 128.



Παράλληλα, ο φωτογραφικός φακός στράφηκε προς τον “Σημαντικό Άλλο” στην ιαπωνική φωτογραφία με αποκαλυπτικό και τολμηρό τρόπο. Οι ιδιωτικές στιγμές του ζευγαριού, είναι κυρίαρχες στις φωτογραφικές εργασίες, μέχρι τη δεκαετία του ‘90. Από την άλλη μεριά ερωτήματα έχουν διατυπωθεί για αυτή τη μονομέρεια αυτής της πρακτικής ακόμα και από τους ίδιους τους φωτογράφους. Όπως είδαμε ο Araki διερωτάται αν είχε σχέση με τη γυναίκα του μόνο ως φωτογράφος. Ο Sheiichi Furuya εάν με την πρακτική του αυτή ώθησε τη γυναίκα του στον θάνατο και η γυναίκα του Fukase αναφέρει ότι ο φωτογράφος μέσω της πρακτικής του έβλεπε μόνο τον εαυτό του.

Η φωτογράφιση της οικογένειας άλλαξε στην πορεία του χρόνου και από μια διαδικασία που δημιουργούσε προβλήματα στην οικογένεια, εξελίχθηκε σε μια συνεργατική διαδικασία που προσπαθεί να ενδυναμώσει τις σχέσεις των μελών της οικογένειας, όπως στις περιπτώσεις των Takahiro Kaneyama και Moe Suzuki. Ακόμα έλαβε μια εξομολογητική μορφή με σκοπό τη λύτρωση από τα προβλήματα του παρελθόντος όπως στην περίπτωση της Hideka Tomomura. Επιπλέον προστέθηκαν στο είδος έργα που συνδιαλέγονται με σκηνοθετικές πρακτικές, όπως της Yurie Nagashima που εξετάζουν το κατά πόσο είναι ειλικρινείς οι οικογενειακές σχέσεις. Επίσης, έργα, όπως του Takashi Homma, συνδέουν το είδος με τη μυθοπλασία και την τοπιογραφία. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι καθώς η κοινωνία μετασηματίζεται, και μαζί της αλλάζει η μορφή της οικογένειας, η ιαπωνική φωτογραφία ακολουθεί και καταγράφει τις εξελίξεις. Αντιμετωπίζει θέματα, όπως η σωματική και ψυχική αναπηρία, τα προβλήματα των μονογονεϊκών οικογενειών και τις δυσκολίες στέγασης στη σύγχρονη μητρόπολη.

## 10. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Adams Tim, "Richard Billingham: 'I Just Hated Growing up in that Tower "Block"', *The Guardian*, 2016, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/13/richard-billingham-tower-block-white-dee-rays-a-laugh-liz> (Πρόσβαση 18/06/2024).

Akiko Otake, "What Made Them Take Up Photography: 50 Years of Japanese photography" στο *Nakamura Fumiko, Arai Takashi, and Nagashima Yurie through the Historical Frame of "Japanese Photography"* στο *Review of Japanese Culture and Society*, Vol. 31, 2019, σελ. 216 DOI: <https://doi.org/10.1353/roj.2019.0015>.

"AMS (1981)", Επίσημη ιστοσελίδα του Seiichi Furuya, [https://www.furuya.at/en/book\\_22.html](https://www.furuya.at/en/book_22.html) (Πρόσβαση 22/12/2023).

Andersen M. Susan, Chen Serena & Miranda Regina, "Significant Others and the Self", *Self and Identity*, 2002 DOI: 10.1080/152988602317319348.

Araki Nobuyoshi, *Sentimental Journey*, Kawade Shobo Shinsha, 2016.

Arles - Les Rencontres de la Photographie, "Luma Rencontres Dummy Book Award 2021", <https://www.rencontres-arles.com/en/expositions/view/1006/luma-rencontres-dummy-book-award-2021> (Πρόσβαση 07/06/2023).

Asian Topics, "Contemporary Japan: The Japanese Family, The Modern Japanese Family", [http://afe.easia.columbia.edu/at/contemp\\_japan/cjp\\_family\\_01.html](http://afe.easia.columbia.edu/at/contemp_japan/cjp_family_01.html) (Πρόσβαση 27/02/2024).

Αντωνιάδης Κωστής, *Λανθάνουσα Εικόνα, Δοκίμιο για τη Φωτογραφία*, Αθήνα, 2014.

Αρτινοπούλου Βάσω, *Αιμομιξία Θεωρητικές Προσεγγίσεις και Ερευνητικά Δεδομένα*, Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 2000.

Barthes Roland, *Ο Φωτεινός Θάλαμος: Σημειώσεις για την Φωτογραφία*, Κέδρος, 2007.

Roland Barthes, "Η Ρητορική της Εικόνας" στο *Εικόνα - Μουσική - Κείμενο*, Πλέθρον, Αθήνα, 2007,

Banyan-b-i, "Sokohi", Moe Suzuki bookart / binding, <https://www.banyan-b-i.com/sokohi> (Πρόσβαση 07/06/2023).

Botman Machiel, *Miyako Ishiuchi, Yokosuka Story, Apartment, Endless Night, 1.9.4.7., 1906 to the Skin, Mother's*, Manfred Heiting, Amsterdam, 2008.

Bourdieu Pierre, *Photography a Middle-brow Art*, Polity Press, UK, 1990.

Brueggemann Ferdinand, "The best photobook in 25 years: 'Ravens' by Masahisa Fukase", Japan-Photo, <https://japan-photo.info/the-best-photobook-in-25-years-ravens-by-masahisa-fukase/> (Πρόσβαση 02/03/2023).

Βαλούκος Στάθης, *Ιστορία του κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003.

CCA channel (2023, May 15). *The Lives of Documents | Bas Princen and Stefano Graziani visit Takashi Homma's Tokyo studio* [βίντεο]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=No8g1fbjKyA> (Πρόσβαση 03/01/2024).

Chalfen Richard, "Looking at Japanese Society: Hashiguchi George as Visual Sociologist", *Visual Studies*, 20:2, 140-158, DOI: 10.1080/14725860500244019 (Πρόσβαση 26/02/2024).

Chose Commune, “First Trip to Bologna 1978 / Last Trip to Venice 1985: Introduction”, <https://chosecommune.com/book/seiichi-furuya-first-trip-to-bologna-1978-last-trip-to-venice-1985/?fbclid=IwAR2qv5kznxXCgm9YFHJfVWRanZpF3WEAPIfPy1Nd9KrgJwyh-QkToc0dPo> (Πρόσβαση 20/12/2023).

Cotton Charlotte, “Moments in History” στο *The Photograph as Contemporary Art*, Thames and Huston, Λονδίνο.

Cross Karen & Peck Julia, “Photography, Archive and Memory”, Editorial: Special Issue, *Photographies* 3.2, 2010, DOI: 10.1080/17540763.2010.499631.

Curtis Elissa, “Motoyuki Daifu’s Lovesody”, *The New Yorker*, 2012, <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/motoyuki-daifus-lovesody> (Πρόσβαση 05/09/2023)

Daifu Motoyuki, *Lovesody*, Little Big Man, 2012.

De Man Paul, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984.

Derrida Jacques, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, Stanford University Press, 2010.

Derrida Jacques, *Mémoires, pour Paul de Man*, Columbia University Press, 1989.

Dickerman Kenneth, “Over two decades, this photographer created a ‘family album’ documenting the dissolution of his family”, *The Washington Post*, <https://www.washingtonpost.com/photography/2020/01/10/over-two-decades-this-photographer-created-family-album-documenting-dissolution-his-family/>(Πρόσβαση 10/01/2023).

Diesel, “The Incurable Egoist Masahisa Fukase May 29, 2015 – aug 14, 2015”, [https://www.diesel.co.jp/ja/art-gallery/masahisa\\_fukase-en/](https://www.diesel.co.jp/ja/art-gallery/masahisa_fukase-en/)(Πρόσβαση 20/01/2023).

Dower W. John , “Japan's Photographic Legacy”, *The New York Times Magazine* , <https://www.nytimes.com/1981/03/08/magazine/japan-s-photographic-legacy.html> (Πρόσβαση 09/06/2024).

Διαμαντίδης Αντώνης, *Λεξικό των –ισμών*, Γνώση, Αθήνα, 2003.

Early Jaye, “Private Experiences in Public Spaces: ‘Technologies of the Self’ within Video- Based Confessional Art and its Relationship to Subjectivity”. Ph.D, University of Melbourne, 2018.

Encyclopedia Britannica, “Ukiyo-e”, 2024, <https://www.britannica.com/art/ukiyo-e> (Πρόσβαση 20/05/2024).

Encyclopedia Britannica, “Matthew C. Perry United States naval officer”, <https://www.britannica.com/biography/Matthew-C-Perry> (Πρόσβαση 28/02/2024).

EPT News, «Ιαπωνία: Γήρανση του πληθυσμού και χαμηλό ποσοστό γεννήσεων», 24/01/23, <https://www.ertnews.gr/eidiseis/diethni/iaponia-giransi-toy-plithysmoy-kai-chamilo-posostogenniseon/> (Πρόσβαση 05/03/2024).

“Face to Face (2020)”, Επίσημη ιστοσελίδα του Seiichi Furuya, [https://www.furuya.at/en/book\\_30.html](https://www.furuya.at/en/book_30.html) (Πρόσβαση 20/12/2023).

“Face to Face, 1978-1985 (2021)”, Επίσημη ιστοσελίδα του Seiichi Furuya, [https://www.furuya.at/en/works\\_20.html](https://www.furuya.at/en/works_20.html) (Πρόσβαση 20/05/2024).

Fineman Mia, “Mother’s by Ishiuchi Miyako”, Met Museum, <https://www.metmuseum.org/art/online-features/metcollects/ishiuchi-miyako> (πρόσβαση 17/01/2024).

Fritsch Lena, “In Conversation with Araki Nobuyoshi” στο Lena Fritsch, *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, UK 2018.

Fritsch Lena, "In Conversation with Ishiuchi Miyako", στο Lena Fritsch *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, 2018.

Fritsch Lena, "In Conversation with Nagashima Yurie" στο Lena Fritsch *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*", Thames & Hudson, UK, 2018.

Fritsch Lena, "In Conversation with Tsuchida Hiromi" στο Lena Fritsch, *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, UK, 2018.

Fritsch Lena, *Ravens and Red Lipstick: Japanese Photography since 1945*, Thames & Hudson, UK, 2018.

Fritsch Lena, "The Many Faces of Home in Japanese Photography", 15/03/2020, Aperture. <https://aperture.org/editorial/home-japanese-photography/>(Πρόσβαση 03/01/2024).

Fujii Moeko, "A Japanese Photographer's View of Life in His Family's One-Room Home", The New Yorker, <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/a-japanese-photographers-view-of-life-in-his-familys-one-room-home> (Πρόσβαση 30/07/2023).

Fukase Masahisa, "1991", στο Masahisa Fukase, *Family*, Mackbooks, 2019

Fukase Masahisa, *Family*, Mackbooks, 2019.

Fukase Masahisa, *Kill the Pig*, Ibasho &The (M)éditions, 2021.

Fukase Masahisa, *Memories of Father*, Inter Press Corporation, 1991.

Furuya Seiichi, *Face to Face*, Chose Commune, 2020.

Furuya Seiichi, "AMS (1981)", Επίσημη ιστοσελίδα, [https://www.furuya.at/en/book\\_22.html](https://www.furuya.at/en/book_22.html) (Πρόσβαση 22/12/2023).

Furuya Seiichi, "Biography", Επίσημη ιστοσελίδα, <https://www.furuya.at/en/biography.html> (Πρόσβαση 20/12/2023).

Furuya Seiichi, "Books", Επίσημη ιστοσελίδα, <https://www.furuya.at/en/22.html> (Πρόσβαση 20/12/2023).

Furuya Seiichi, "Face to Face (2020)", Επίσημη ιστοσελίδα, [https://www.furuya.at/en/book\\_30.html](https://www.furuya.at/en/book_30.html) (Πρόσβαση 20/12/2023).

Furuya Seiichi, "Face to Face, 1978-1985 (2021)", Επίσημη ιστοσελίδα, [https://www.furuya.at/en/works\\_20.html](https://www.furuya.at/en/works_20.html) (Πρόσβαση 20/05/2024).

Furuya Seiichi, "Last Trip to Venice 1985", Επίσημη ιστοσελίδα του φωτογράφου, 2002, <https://www.furuya.at/en/data/pdf/560834c9-387f-11e9-8928-0025902b13d8.pdf?20231225224437963> (Πρόσβαση 02/06/2024).

Furuya Seiichi, "Our Pocketkamera 1985 (2023) Photographs by Christine Furuya-Gössler, Komyo Klaus Furuya, Josefine Gössler, Seiichi Furuya", Επίσημη ιστοσελίδα, <https://www.furuya.at/en/22.html> (Πρόσβαση 22/12/2023).

Galbo C. Sebastian, "Masaki Yamamoto, Guts", *Family Photographs*, Guest Edited by Deepali Dewan, Volume 9, Issue 1, Fall 2018 <https://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0009.102/--review-of-guts?rgn=main;view=fulltext> (Πρόσβαση 30/07/2023).

GalleriesNow, "Motoyuki Daifu: Lovesody MEP - Maison Européenne de la Photographie, Paris", <https://www.galleriesnow.net/shows/motoyuki-daifu-lovesody/> (Πρόσβαση 05/09/2023).

Graham Harrison, "Sequel: A Sentimental Journey", *Okinawa photohistories*, 2007, <https://photohistories.org/reviews/sequel-a-sentimental-journey-okinawa-1971> (Πρόσβαση 06/02/2024).

Harris Racheal, *Photography and Death*, Emerald Publishing, UK, 2020.

Hasegawa Akira, "Hiromi Tsuchida - Hiroshima 1945-1979" στο Hiromi Tsuchida, *Hiroshima 1945-1979*, Sonorama Photography Anthology Vol. 22, 1979, <https://www.bakunen.com/hiromi-tsuchida-hiroshima-1945-1979-sonorama-photography-anthology-vol22-1979.html> (Πρόσβαση 20/02/2024).

Hashimoto Akiko & John W. Traphagan, "Changing Japanese Families" στο *Imagined Families, Lived Families Culture and Kinship in Contemporary Japan*, January 2009, State University of New York Press.

Holm Mette, *Ishiuchi Miyako: On Mother's*, Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, βίντεο, συνέντευξη, 0:30, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=hqYckzvYcMc> (πρόσβαση 17/01/2024).

Holm Mette, *Ishiuchi Miyako: Photography Makes History*, 2020, βίντεο, συνέντευξη, 17:00, Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=8qdCNE0dHGQ> (πρόσβαση 18/01/2024).

Homma Takashi, *Tokyo and my Daughter*, First Published in 2006, Complete Edition 2021 Nieves Zurich Switzerland.

Ibashi Gallery, "Kill the Pig - Masahisa Fukase", <https://ibashogallery.com/publications/513-kill-the-pig-masahisa-fukase/> (Πρόσβαση 23/01/2023).

Imamura E. Anne, "The Japanese Family Faces 21st -Century Challenges", Japan Digest, National Clearinghouse for United States-Japan Studies, Indiana University, [https://spice.fsi.stanford.edu/docs/the\\_japanese\\_family\\_faces\\_21stcentury\\_challenges](https://spice.fsi.stanford.edu/docs/the_japanese_family_faces_21stcentury_challenges) (Πρόσβαση 27/02/2024).

Ishiuchi Miyako, *Mother's*, Tokyo: Sokyusha, 2002.

Ishiuchi Miyako, *Yokosuka Story/ Apartment/ Endless Night/ 1.9.4.7./ 1906 to the Skin/ Mother's*, Manfred Heiting, Amsterdam, 2008.

Ishiuchi Miyako & Ueno Chizuko, "The Story of Two Women: Miyako and Chihiro" <https://wan.or.jp/article/show/9142> (Πρόσβαση 20/02/2024).

Japan Photo Guide, "Hashiguchi George", [https://photoguide.jp/txt/HASHIGUCHI\\_George](https://photoguide.jp/txt/HASHIGUCHI_George) (Πρόσβαση 26/02/2024).

Johnson Christopher, "Motoyuki Daifu Lovesody review", Photo-eye blog, 20/08/2012 [https://www.photoeye.com/magazine/reviews/2012/08\\_20\\_Lovesody.cfm](https://www.photoeye.com/magazine/reviews/2012/08_20_Lovesody.cfm) (Πρόσβαση 07/09/2023).

Kaneyama Takahiro, *While Leaves Are Falling*, Akaaka-sha, Tokyo, 2016.

Kluk Matthew, "Nobuyoshi Araki", SFOMA, [https://www.sfmoma.org/artist/Nobuyoshi\\_Araki/](https://www.sfmoma.org/artist/Nobuyoshi_Araki/) (Πρόσβαση 05/02/2024).

Kossuthova Albeta, "When the element of death deepens, the photographs get better- interview with Nobuyoshi Araki", *Dofoto magazine*, 30/06/2020 <https://www.dofoto-magazine.com/2020/06/30/interview-with-nobuyoshi-araki-by-albeta-kossuthova/> (Πρόσβαση 06/02/2024).

Kosuga Tomo, "Archiving Death: The family portrait as a Site of Mourning", στο Fukase Masahisa, *Family*, Mackbooks 2019.

Kosuga Tomo, «Archiving Death: The Family Portrait as a Site of Mourning», στο Fukase Masahisa, *Family*, Mackbooks, 2019.

Kosuga Tomo, "Father Figure", Aperture, 2018 <https://issues.aperture.org/article/2018/4/4/father-figure> (Πρόσβαση 10/01/2023).

Καγγελάρης Φώτης, *Homo Photographicus Ψυχαναλυτικές και Φιλοσοφικές Διαστάσεις της Εικόνας*, Ροπή, 2016.

Καζαντζάκης Νίκος & Καζαντζάκη Ελένη, *Ταξιδεύοντας - Ιαπωνία – Κίνα*, Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2006.

L' Ascenseur Vegetal, "Guts @ Yamamoto, Masaki", <https://ascenseurvegetal.com/en/photobook/1535-guts-signed.html> (Πρόσβαση 01/08/2023).

Lawspot, «Άρθρο 15 - Νόμος 1329/1983», <https://www.lawspot.gr/nomikes-plirofories/nomothesia/n-1329-1983/arthro-15-nomos-1329-1983> (Πρόσβαση 05/03/2024).

Lederman Russet, "Can a Feminist Embrace Araki?", Aperture, 2018 <https://aperture.org/editorial/feminism-nobuyoshi-araki/> (Πρόσβαση 28/02/2024).

Leleu Clémence, "An Overcrowded Household Captured by Masaki Yamamoto", <https://pen-online.com/arts/an-overcrowded-household-captured-by-masaki-yamamoto/> (Πρόσβαση 30/07/2023).

Lewis Jurrell, "Hiromi Tsuchida discusses Hiroshima Trilogy and his inclusion in the 58th Carnegie International, Is it morning for you yet?" Art 21, 02/2023, <https://art21.org/read/in-the-studio-hiromi-tsuchida/> (Πρόσβαση 22/02/2024).

Lucas Julian, "Feelings of Despair and Madness: An Interview with Hideka Tonomura", Mirrored Society, 2019, <https://mirroredsociety.com/interview/20192015/0912/158/homefeelings-of-despair-and-madness-an-interview-with-hideka-tonomura> (Πρόσβαση 01/09/2023).

Made in Wonder, "Couple- Hashiguchi George", [https://made-in-wonder.com/item\\_detail.php?item\\_id=4035&lang=en](https://made-in-wonder.com/item_detail.php?item_id=4035&lang=en) (Πρόσβαση 26/02/2024).

Mannay Dawn, Review of "Double Exposure: Memory and Photography", (επιμ.) Olga Shevchenko, *Qualitative Research Review*, Volume 16, Issue 2, April 2016, σελ. 253. <https://doi.org/10.1177/1468794114560525>

Martin Rosa, "Yurie Nagashima, a Leading Female Voice in Japanese Photography", Pen-online, <https://pen-online.com/arts/yurie-nagashima-a-leading-female-voice-in-japanese-photography/?scrolled=0> (Πρόσβαση 15/08/2023).

Martin Lesley A., "How Yurie Nagashima's Self-Portraits Interrogate the Male Gaze", Aperture, 2020, <https://aperture.org/interviews/how-yurie-nagashimas-self-portraits-male-gaze/> (Πρόσβαση 19/08/2023).

Maruyama Mika, "10 Japanese Artists Who Are Shaping Contemporary Art", Artsy, 23/12/2020, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-10-japanese-artists-shaping-contemporary-art> (Πρόσβαση 17/08/2023).

Masahisa Fukase Archive, "Kill the pig", <http://masahisafukase.com/kill-the-pig-2021/> (Πρόσβαση 03/03/2024).

McCormick Kelly Midori, "A Century of Japanese Photography: Historical Reckoning and the Birth of a New Movement," Focus on Japanese Photography, San Francisco Museum of Modern Art, February 2022, <https://www.sfmoma.org/essay/a-century-of-japanese-photography-historical-reckoning-and-the-birth-of-a-new-movement/> (Πρόσβαση 25/02/2024).

Merola Alex, "A photographer shoots her mother's affair", i-D magazine, 2022, <https://i-d.vice.com/en/article/qjbemx/hideka-tonomura-mama-love> (Πρόσβαση 02/09/2023).

Merola Alex, "Closet Full of Secrets: Miyako Ishiuchi's Eulogy for Her Mother" <https://elephant.art/closet-full-of-secrets-miyako-ishiuchis-eulogy-for-her-mother-10082021/> (Πρόσβαση 18/01/2024).

- Meyer Isabella, "What Is Kawaii? – Understanding Japan Cute Culture", *Art in Context*, 2023 <https://artincontext.org/what-is-kawaii/> (Πρόσβαση 29/02/2024).
- Miller Ken, "Motoyuki Daifu: Interview", *Purple Magazine*, F/W 2015 Issue 24, <https://purple.fr/magazine/fw-2015-issue-24/motoyuki-daifu/> (Πρόσβαση 09/09/2023).
- Miwa Goroku, "Nagashima Yurie: No one else was doing it, so I had to do it myself," trans. Polly Barton, *Bunka-cho Art Platform Japan*, posted July 30 2021, [https://contents.artplatform.go.jp/wp-content/uploads/2021/07/APJ\\_202104\\_Nagashima2020.pdf](https://contents.artplatform.go.jp/wp-content/uploads/2021/07/APJ_202104_Nagashima2020.pdf) (Πρόσβαση 10/06/2024).
- Μαρκίδου Νατάσσα, *Φωτογραφία Κριτικές Αναγνώσεις*, Αθήνα, 2015.
- Μπαλής Απόστολος, «Συγκριτική Μελέτη του Συντάγματος Meiji (1889) με το σύνταγμα του 1946, Το ιαπωνικό παράδοξο στη συνταγματική ομοιογένεια», 2014-2015, <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/LAW215/2014-2015/%CE%99%CE%B1%CF%80%CF%89%CE%BD%CE%AF%CE%B1.pdf>, (Πρόσβαση 25/04/2024).
- Nagasawa Akio, "Masahisa Fukase - Yohko", <https://www.akionagasawa.com/en/shop/books/others/yohko-masahisa-fukase/> (Πρόσβαση 020/05/2024).
- Nakamura Fumiko, "Arai Takashi and Nagashima Yurie through the Historical Frame of 'Japanese Photography'" στο *Review of Japanese Culture and Society*, Vol. 31, 2019, σελ. 213, DOI: <https://doi.org/10.1353/roj.2019.0015>.
- Nieves, "Tokyo and my Daughter-Takashi Homma" [https://www.nieves.ch/1092/tokyo\\_and\\_my\\_daughter](https://www.nieves.ch/1092/tokyo_and_my_daughter) (Πρόσβαση 21/12/2023).
- Objectifs Center of Photography And Films, "Sokohi, Moe Suzuki, Women in Film & Photography 2021 Exhibition, Chapel Gallery", [https://www.objectifs.com.sg/wifp2021\\_moesuzuki/](https://www.objectifs.com.sg/wifp2021_moesuzuki/) (Πρόσβαση 23/08/2023).
- Ono Philbert, "PhotoHistory 1868-1919", Photoguide, [https://photoguide.jp/txt/PhotoHistory\\_1868-1919](https://photoguide.jp/txt/PhotoHistory_1868-1919) (Πρόσβαση 07/05/2024).
- Οικονομικός Ταχυδρόμος*, «Η Κίνα πρέπει να παραδειγματιστεί από την κρίση της Ιαπωνίας τη δεκαετία του 1990», <https://www.ot.gr/2021/10/30/partners/financial-times/i-kina-prepei-naparadeigmatistei-apo-tin-krisi-tis-iaponias-ti-dekaetia-tou-1990/> (Πρόσβαση 05/03/2024).
- Pantall Colin, "Performance Portraits Revealing the Death of a Family", PH Museum <https://phmuseum.com/news/performance-portraits-revealing-the-death-of-a-family> (Πρόσβαση 20/01/2023).
- Pantall Colin, "Photobook Review: Ray's a Laugh by Richard Billingham", PH Museum, 2024, <https://phmuseum.com/news/photobook-review-rays-a-laugh-by-richard-billingham> (Πρόσβαση 18/06/2024).
- Paris Photo*, "Artist Talks: Moe Suzuki", 2022, διαθέσιμο στο <https://www.youtube.com/watch?v=zqgHMB3hNIY>, (πρόσβαση 6/6/2023).
- Pastore Jennifer, "Yurie Nagashima: And a Pinch of Irony with a Hint of Love A Japanese feminist photographer reclaims her legacy", 2018, *Tokyo Art Beat*, <https://www.tokyoartbeat.com/en/articles/-/yurie-nagashimas-and-a-pinch-of-irony-with-a-hint-of-love> (Πρόσβαση 08/08/2023)
- Phillips S. Sandra, "Distant Relations: Japanese Photography in American Exhibitions in the 1970s," *Focus on Japanese Photography*, February 2022, San Francisco Museum of Modern Art, <https://www.sfmoma.org/essay/distant-relations-japanese-photography-in-american-exhibitions-in-the-1970s/> (Πρόσβαση 20/02/2024).

- Phillips S. Sandra, "Miyako Ishiuchi", San Francisco Museum of Modern Art, [https://www.sfmoma.org/artist/Miyako\\_Ishiuchi/](https://www.sfmoma.org/artist/Miyako_Ishiuchi/) (Πρόσβαση 18/01/2023).
- Phoode, "Love, Food, and Grief through Nobuyoshi Araki's Lens", 2019, <https://phoode.com/blog/love-food-and-grief-through-nobuyoshi-arakis-lens/> (Πρόσβαση 06/02/2024).
- Pauwels Luc, "Family Photography as a Social Practice: From the Analogue to the Digital Networked World" στο *Reframing Visual Social Science Towards a More Visual Sociology and Anthropology*, Cambridge University Press, 2015.
- Πετσίνη Πηνελόπη, «Αναπαριστώντας το οικείο: Μνήμη, ταυτότητα και εαυτός στην νέα ελληνική φωτογραφία (1974-2000)», στο *Φωτογραφία και συλλογικές ταυτότητες, ελληνικές φωτογραφικές Μελέτες Ι*, Εκδόσεις Κουκκίδα, Αθήνα, 2021.
- Red Circle Authors Limited, "Red Circle Japan's first 'I-novels' were written and published in 1906 and 1907", 2021, <https://www.redcircleauthors.com/factbook/japans-first-i-novels-were-written-and-published-in-1906-and-1907/> (Πρόσβαση 05/02/2024).
- Remes Outi, "Confessional Art", *Encyclopedia of Identity*, edited by Ronald L. Jackson, Sage Publications, 2010.
- Remes Outi, "The role of confession in late 20th century British art", Ph.D. Unpublished, University of Reading. 2005, στο Susan Askew, "Essay Part One: Confessional Art", <https://susanaskewdrawing.wordpress.com/researchforexercises/essay-part-one-confessional-art/> (Πρόσβαση 28/05/2024).
- Rose Gillian, *Doing Family Photography: the domestic, the Public and the Politics of Sentiment*, The Open University, UK, 2010.
- Shimizu Minoru, "Seiichi Furuya: The Disclosed Mémoires (Part I)", *Critical Fieldwork* 10, Art-It, 28/09/2010, [https://www.art-it.asia/en/u/admin\\_ed\\_contri7/Z4MvJ3rkzGBud7eiphgC/?lang=en#note2](https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_contri7/Z4MvJ3rkzGBud7eiphgC/?lang=en#note2) (Πρόσβαση 20/12/2023).
- Shinkle Eugenie, "Moe Suzuki – Sokohi", *C4 Journal*, 2022, <https://c4journal.com/moe-suzuki-sokohi/> (Πρόσβαση 08/06/2023).
- Simon Jane, *The Domestic Interior and the Self in Contemporary Photography*, Routledge, New York, 2024.
- Turku Art Museum, "Shoji Ueda, 3 February – 21 May 2023", <https://turuntaidemuseo.fi/en/nayttelyt/shoji-ueda> (πρόσβαση 10/01/2024).
- Shashasha, "Face to Face", <https://www.shashasha.co/en/book/face-to-face> (Πρόσβαση 20/12/2023).
- Shashasha, "First Trip to Bologna 1978 / Last Trip to Venice 1985", <https://www.shashasha.co/en/book/first-trip-to-bologna-1978-last-trip-to-venice-1985> (Πρόσβαση 20/12/2023).
- Shashasha, "Lovesody", <https://www.shashasha.co/en/book/lovesody> (Πρόσβαση 05/09/2023).
- Shashasha, "Mama 恋 Love (New Edition) Hannya Edition", <https://www.shashasha.co/en/book/mama-love-a-signed> (Πρόσβαση 01/09/2023).
- Shashasha, "Mama Love", <https://www.shashasha.co/en/book/mama-love> (Πρόσβαση 02/09/2023).
- Shashasha, "Masahisa Fukase Kill the pig", <https://www.shashasha.co/en/book/kill-the-pig> (Πρόσβαση 03/03/2024).
- Shashasha, "'Slaughter' C", <https://www.shashasha.co/en/book/slaughter-c> (Πρόσβαση 03/03/2024).



Shashasha, "Tokyo and my Daughter (Complete Edition) - Takashi HOMMA", <https://www.shashasha.co/en/book/tokyo-and-my-daughter-complete-edition> (Πρόσβαση 03/01/2024).

Shashasha, "Our Pocketkamera 1985", <https://www.shashasha.co/en/book/our-pocketkamera-1985> (Πρόσβαση 20/12/2023).

Shore Stephen, *The Nature of Photographs*, Phaidon Press Limited, London, 2<sup>nd</sup> edition, 2007.

Suzuki Moe, *Sokohi*, Chose Commune, France, 2022.

Szarkowski John, *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society, 1978.

Tender Books, "Couple - George Hashiguchi", <https://tenderbooks.co.uk/products/couple-george-hashiguchi?variant=44280737104090> (Πρόσβαση 26/02/2024).

*The Guardian*, O' Hagan Sean, 2015, "Shōji Ueda: the most beautiful, surprising photobook of the year" <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/18/shoji-ueda-most-beautiful-surprising-photobook-of-the-year> (πρόσβαση 10/01/2024).

Tokkion, "Authors, Tomo Kosuga", <https://tokkion.jp/en/author/tomo-kosuga/> (Πρόσβαση 03/03/2024).

Tokyo International Photography Competition, "While Leaves are Falling", <https://tokyophotocompetition.com/portfolio/while-leaves-are-falling/> (Πρόσβαση 11/06/2024).

Tonomura Hideka, "Mama Love (published 2008)", Επίσημη ιστοσελίδα της Hideka Tonomura, [https://www.canva.com/design/DAFKpSk3150/f7hY-bmmVUR71tGxcSsGg/view?utm\\_content=DAFKpSk3150&utm\\_campaign=designshare&utm\\_medium=link&utm\\_source=publishsharelink#4](https://www.canva.com/design/DAFKpSk3150/f7hY-bmmVUR71tGxcSsGg/view?utm_content=DAFKpSk3150&utm_campaign=designshare&utm_medium=link&utm_source=publishsharelink#4) (Πρόσβαση 04/09/2023).

Tucker Anne Wilkes, *The History of Japanese Photography*, Museum of Fine Arts, Houston, 2003.

Tucker Anne Wilkes, "A Parallel Vision: The Evolution Of Photography In Japan" Aperture, 2003, <https://issues.aperture.org/article/2003/1/1/a-parallel-vision-the-evolution-of-photography-in-japan-by-anne-wilkes-tucker> (Πρόσβαση 19/02/2024).

Van Zanten Virginia, "Japanese Photographer Motoyuki Daifu's Domestic Chaos", 2012 <https://www.wmagazine.com/story/japanese-photog-motoyuki-daifu> (Πρόσβαση 05/09/2023).

Warner Marigold, "Moe Suzuki visualises her father's experience of losing his sight", *British Journal of Photography*, 07/07/2022, <https://www.1854.photography/2022/07/moe-suzuki-sokohi-chose-commune/>(Πρόσβαση 6/6/2023).

Warner Marigold, "We have no place to be 1980-1982", *British Journal of Photography*, 2020, <https://www.1854.photography/2020/03/yoji-hashiguchi-we-have-no-place-to-be/> (Πρόσβαση 27/02/2024).

Wakita Haruko & Phillips P. David, "Women and the Creation of the 'Ie' in Japan: An Overview from the Medieval Period to the Present", *U.S. - Japan Women's Journal*, English Supplement No. 4, University of Hawai'i Press.

Winant Carmen, "Into The Album-How do artists interrogate the material past?", Aperture, 2018, <https://archive.aperture.org/article/2018/4/4/into-the-album>(πρόσβαση 18/05/2024).

Zhengová Linda, "Hideka Tonomura: On Love, interview", *Discarded magazine*, <https://www.discardedmagazine.com/portfolio/hideka-tonomura-on-love-interviews/> (Πρόσβαση 04/09/2023).

## 11. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ – ΠΗΓΕΣ

Εικόνα	Πηγή	Σελίδα
	<b>Κεφάλαιο 1</b>	
Εικ.1.1	Οργανισμός Ukiyo-e, <a href="https://ukiyo-e.org/image/met/DP145664">https://ukiyo-e.org/image/met/DP145664</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	13
Εικ.1.2	Top Museum, Tokyo Photographic Art Museum, <a href="https://topmuseum.jp/kr/contents/exhibition/index-4281.html">https://topmuseum.jp/kr/contents/exhibition/index-4281.html</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	14
Εικ. 1.3	Οργανισμός Densho, “Ikeda Family Photo Album”, <a href="https://densho.org/catalyst/ikeda-family-photo-album/">https://densho.org/catalyst/ikeda-family-photo-album/</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	15
Εικ. 1.4	Ο.Π.	16
Εικ. 1.5	Nolden/H Fine Art, “Shoji Ueda – Less is more”, <a href="https://yourartshop-noldenh.com/shoji-ueda-less-is-more-2/">https://yourartshop-noldenh.com/shoji-ueda-less-is-more-2/</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	20
Εικ. 1.6	Ο.Π.	20
Εικ. 1.7	SFOMA, ανάρτηση στο Tumblr, <a href="https://sfmoma.tumblr.com/post/19193932067/shomei-tomatsu-time-stopped-at-1102-1945">https://sfmoma.tumblr.com/post/19193932067/shomei-tomatsu-time-stopped-at-1102-1945</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	21
Εικ. 1.8	Michael Hoppen Gallery, “Kikuji Kawada”, <a href="https://www.michaelhoppengallery.com/artists/26-kikuji-kawada/">https://www.michaelhoppengallery.com/artists/26-kikuji-kawada/</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	22
Εικ. 1.9	Ferdinand Brueggemann, “Yutaka Takanashi – Towards the City (including a short history of the “Provoke” era), Part 2”, Japan-photo.info, <a href="https://japan-photo.info/yutaka-takanashi-towards-the-city-including-a-short-history-of-the-provoke-era-part-2/">https://japan-photo.info/yutaka-takanashi-towards-the-city-including-a-short-history-of-the-provoke-era-part-2/</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	23
Εικ. 1.10	Maho Kubota Gallery, “Nagashima Yurie”, <a href="https://www.mahokubota.com/en/artists/yurie-nagashima/">https://www.mahokubota.com/en/artists/yurie-nagashima/</a> & Climax, “Hiromix, Girl Blue <a href="https://www.climaxbooks.com/products/hiromix-girls-blue">https://www.climaxbooks.com/products/hiromix-girls-blue</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	24
Εικ. 1.11	Alec Jordan, “Photographer Mika Ninagawa, Through Many Lenses”, Tokyo Weekender, 2015, <a href="https://www.tokyoweekender.com/art_and_culture/arts/photographer-mika-ninagawa-through-many-lenses/">https://www.tokyoweekender.com/art_and_culture/arts/photographer-mika-ninagawa-through-many-lenses/</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	25

	<b>Κεφάλαιο 3</b>	
Εικ. 3.1.	Florida Memory, State Archives of Florida, <a href="https://www.floridamemory.com/items/show/129687">https://www.floridamemory.com/items/show/129687</a> (Πρόσβαση 28/05/2024).	31
	<b>Κεφάλαιο 3.1</b>	
Εικ. 3.1.1	Γκαλερί Ibasho, “Kill the Pig - Masahisa Fukase” <a href="https://ibashogallery.com/publications/513-kill-the-pig-masahisa-fukase/">https://ibashogallery.com/publications/513-kill-the-pig-masahisa-fukase/</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	33
Εικ. 3.1.2	Ο.Π.	33
Εικ. 3.1.3	Ο.Π.	34
Εικ. 3.1.4	Ο.Π.	34
Εικ. 3.1.5	Shashasha, “Kill the pig”, <a href="https://www.shashasha.co/en/book/kill-the-pig">https://www.shashasha.co/en/book/kill-the-pig</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	35
Εικ. 3.1.6	Γκαλερί Ibasho, “Kill the Pig - Masahisa Fukase” <a href="https://ibashogallery.com/publications/513-kill-the-pig-masahisa-fukase/">https://ibashogallery.com/publications/513-kill-the-pig-masahisa-fukase/</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	36
Εικ. 3.1.7	Shashasha, “Kill the pig”, <a href="https://www.shashasha.co/en/book/kill-the-pig">https://www.shashasha.co/en/book/kill-the-pig</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	36
Εικ. 3.1.8	Ο.Π.	37
Εικ. 3.1.9	Josef Chladek on photobooks and books, “Masahisa Fukase Yohko / 深瀬昌久 洋子, Asahi Sonorama, 1978, Tokyo”, <a href="https://josefchladek.com/book/masahisa_fukase_yohko_%E6%B7%B1%E7%80%AC_%E6%98%8C%E4%B9%85_%E6%B4%8B%E5%AD%90">https://josefchladek.com/book/masahisa_fukase_yohko_%E6%B7%B1%E7%80%AC_%E6%98%8C%E4%B9%85_%E6%B4%8B%E5%AD%90</a> (Πρόσβαση 08/06/2024).	38
Εικ. 3.1.10	Shashasha, “Slaughter-c” <a href="https://www.shashasha.co/en/book/slaughter-c">https://www.shashasha.co/en/book/slaughter-c</a> (Πρόσβαση 08/06/2024).	39
Εικ. 3.1.11	Josef Chladek on photobooks and books, “Masahisa Fukase Yohko / 深瀬昌久 洋子, Asahi Sonorama, 1978, Tokyo”, <a href="https://josefchladek.com/book/masahisa_fukase_yohko_%E6%B7%B1%E7%80%AC_%E6%98%8C%E4%B9%85_%E6%B4%8B%E5%AD%90">https://josefchladek.com/book/masahisa_fukase_yohko_%E6%B7%B1%E7%80%AC_%E6%98%8C%E4%B9%85_%E6%B4%8B%E5%AD%90</a> (Πρόσβαση 08/06/2024).	39
Εικ. 3.1.12	Ο.Π.	40

Εικ. 3.1.13	Ο.Π.	40
Εικ. 3.1.14	Pen magazine, “What is Genius? Masahisa Fukase”, <a href="https://pen-online.com/arts/masahisa-fukase-identification-dun-genie-2/?scrolled=2">https://pen-online.com/arts/masahisa-fukase-identification-dun-genie-2/?scrolled=2</a> (Πρόσβαση 06/06/2024).	41
Εικ. 3.1.15	Στιγμιότυπο οθόνης από το Βίντεο <i>Memories of Father</i> (父の記憶: <i>Chichi no Kioku</i> ), 1991 παραγωγής του Foam για την έκθεση <i>Masahisa Fukase – Private Scenes</i> , 2018 © Foam. Video: Christian van der Kooy, Masahisa Fukase Archive, <a href="http://masahisafukase.com/memories-of-father-1991/">http://masahisafukase.com/memories-of-father-1991/</a> (Πρόσβαση 06/06/2024).	42
Εικ. 3.1.16	Masahisa Fukase Archive, “Lifetime of Fukase” <a href="https://masahisafukase.com/timeline/">https://masahisafukase.com/timeline/</a> (Πρόσβαση 06/06/2024).	43
Εικ. 3.1.17	Στιγμιότυπο οθόνης από το Βίντεο <i>Memories of Father</i> (父の記憶: <i>Chichi no Kioku</i> ), 1991, παραγωγής του Foam για την έκθεση <i>Masahisa Fukase – Private Scenes</i> , 2018 © Foam. Video: Christian van der Kooy, Masahisa Fukase Archive, <a href="http://masahisafukase.com/memories-of-father-1991/">http://masahisafukase.com/memories-of-father-1991/</a> (Πρόσβαση 06/06/2024).	43
Εικ. 3.1.18	Ο.Π.	44
Εικ. 3.1.19	Ο.Π.	44
Εικ. 3.1.20	Ο.Π.	45
Εικ. 3.1.21	Masahisa Fukase Archive, “Family, 2019” <a href="http://masahisafukase.com/family-2018/">http://masahisafukase.com/family-2018/</a> (Πρόσβαση 06/06/2024).	46
Εικ. 3.1.22	<i>Lfi Magazine</i> , “Masahisa Fukase Family”, 2019, <a href="https://lfi-online.de/en/stories/masahisa-fukase-family-14998.html">https://lfi-online.de/en/stories/masahisa-fukase-family-14998.html</a> (Πρόσβαση 06/06/2024).	47
Εικ. 3.1.23	Ο.Π.	49
Εικ. 3.1.24	Ο.Π.	50
Εικ. 3.1.25	Ο.Π.	51
Εικ. 3.1.26	Masahisa Fukase Archive, “Family, 2019” <a href="http://masahisafukase.com/family-2018/">http://masahisafukase.com/family-2018/</a> (Πρόσβαση 06/06/2024).	52
Εικ. 3.1.27	Ο.Π.	52
Εικ. 3.1.28	Ο.Π.	53

	<b>Κεφάλαιο 3.2</b>	
Εικ. 3.2.1	The Albertina Museum, “Araki”, <a href="https://www.albertina.at/en/albertina-modern/exhibitions/araki/">https://www.albertina.at/en/albertina-modern/exhibitions/araki/</a> (Πρόσβαση 06/06/2024).	57
Εικ. 3.2.2	Shashasha, “Sentimental Journey” <a href="https://www.shashasha.co/en/book/sentimental-journey">https://www.shashasha.co/en/book/sentimental-journey</a> (Πρόσβαση 06/06/2024).	57
Εικ. 3.2.3	Ο.Π.	58
Εικ. 3.2.4	Russet Lederman, “Can a Feminist Embrace Araki?”, Aperture, <a href="https://aperture.org/editorial/feminism-nobuyoshi-araki/">https://aperture.org/editorial/feminism-nobuyoshi-araki/</a> (Πρόσβαση 06/06/2024).	59
Εικ. 3.2.5	Ο.Π.	59
Εικ. 3.2.6	MOMA, “Nobuyoshi Araki”, <a href="https://www.moma.org/artists/7522">https://www.moma.org/artists/7522</a> (Πρόσβαση 06/06/2024).	60
Εικ. 3.2.7	Fragment Photobooks, “Nobuyoshi Araki Sentimental Journey 1971 – 2017”, <a href="https://www.fragmentphotobooks.com/product/nobuyoshi-araki-sentimental-journey-1971-2017/">https://www.fragmentphotobooks.com/product/nobuyoshi-araki-sentimental-journey-1971-2017/</a> (Πρόσβαση 06/06/2024).	61
Εικ. 3.2.8	Ocula, “Nobuyoshi Araki”, <a href="https://ocula.com/art-galleries/taka-ishii-gallery/artworks/nobuyoshi-araki/sentimental-journey-winter/">https://ocula.com/art-galleries/taka-ishii-gallery/artworks/nobuyoshi-araki/sentimental-journey-winter/</a> (Πρόσβαση 06/06/2024).	61
Εικ. 3.2.9	Micamera, “Sentimental Journey, Winter Journey – Araki (1st edition)”, <a href="https://www.micamera.com/en/prodotto/sentimental-journey-winter-journey-araki/">https://www.micamera.com/en/prodotto/sentimental-journey-winter-journey-araki/</a> (Πρόσβαση 06/06/2024).	62
Εικ. 3.2.10	MOMA, “Nobuyoshi Araki”, <a href="https://www.moma.org/artists/7522">https://www.moma.org/artists/7522</a> (Πρόσβαση 06/06/2024).	62
Εικ. 3.2.11	The Albertina Museum, “Araki”, <a href="https://www.albertina.at/en/albertina-modern/exhibitions/araki/">https://www.albertina.at/en/albertina-modern/exhibitions/araki/</a> (Πρόσβαση 06/06/2024).	63
3.2.12	Ο.Π.	63
Εικ. 3.2.13	Fragment Photobooks, “Nobuyoshi Araki Sentimental Journey 1971 – 2017”, <a href="https://www.fragmentphotobooks.com/product/nobuyoshi-araki-sentimental-journey-1971-2017/">https://www.fragmentphotobooks.com/product/nobuyoshi-araki-sentimental-journey-1971-2017/</a> (Πρόσβαση 06/06/2024).	65
Εικ. 3.2.14	Ο.Π.	66

	<b>Κεφάλαιο 3.3</b>	
Εικ. 3.3.1	Art-IT, Critical Fieldwork 10, “Seiichi Furuya: The Disclosed Mémoires (Part I)”, <a href="https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_contri7/Z4MvJ3rkzGBud7eiphgC/?lang=en">https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_contri7/Z4MvJ3rkzGBud7eiphgC/?lang=en</a> (Πρόσβαση 06/06/2024).	68
Εικ. 3.3.2	Ο.Π.	68
Εικ. 3.3.3	Seiichi Furuya, “Seiichi Furuya, Mémoires 1995”, Επίσημη Ιστοσελίδα, <a href="https://www.furuya.at/en/book_13.html">https://www.furuya.at/en/book_13.html</a> (Πρόσβαση 11/06/2024).	69
Εικ. 3.3.4	Ο.Π.	69
Εικ. 3.3.5	Seiichi Furuya, “Mémoires (1989)” Επίσημη Ιστοσελίδα, <a href="https://www.furuya.at/en/book_15.html">https://www.furuya.at/en/book_15.html</a> (Πρόσβαση 11/06/2024).	70
Εικ. 3.3.6	Ο.Π.	70
Εικ. 3.3.7	Shashasha, “Face to Face”, <a href="https://www.shashasha.co/en/book/face-to-face">https://www.shashasha.co/en/book/face-to-face</a> (Πρόσβαση 11/06/2024).	72
Εικ. 3.3.8	Ο.Π.	73
Εικ. 3.3.9	Chose Commune, “First Trip to Bologna 1978 / Last Trip to Venice 1985”, <a href="https://chosecommune.com/book/seiichi-furuya-first-trip-to-bologna-1978-last-trip-to-venice-1985/?fbclid=IwAR2qv5kznxXCgm9YFHJfVWRanZpfF3WEAPIfPy1Nd9KrgJwyh-QkToc0dPo">https://chosecommune.com/book/seiichi-furuya-first-trip-to-bologna-1978-last-trip-to-venice-1985/?fbclid=IwAR2qv5kznxXCgm9YFHJfVWRanZpfF3WEAPIfPy1Nd9KrgJwyh-QkToc0dPo</a> (Πρόσβαση 11/06/2024).	74
Εικ. 3.3.10	Shashasha, “Pocketkamera 1985”, <a href="https://www.shashasha.co/en/book/our-pocketkamera-1985">https://www.shashasha.co/en/book/our-pocketkamera-1985</a> (Πρόσβαση 11/06/2024).	75
	<b>Κεφάλαιο 3.4</b>	
Εικ. 3.4.1	Arcana, “Ishiuchi Miyako, Mother’s”, <a href="https://www.arcanabooks.com/catalog/book/024370/">https://www.arcanabooks.com/catalog/book/024370/</a> (Πρόσβαση 10/01/2024).	80
Εικ. 3.4.2	Josef Chladek on photobooks and books, “Miyako Ishiuchi - Mother's , Sokyusha, 2002, Tokyo”, <a href="https://josefchladek.com/book/miyako_ishiuchi_-_mothers">https://josefchladek.com/book/miyako_ishiuchi_-_mothers</a> (Πρόσβαση 10/01/2024).	81
Εικ. 3.4.3	Ο.Π.	82

Εικ. 3.4.4	Ο.Π.	83
Εικ. 3.4.5	Mia Fineman, “Mother’s by Ishiuchi Miyako”, Met Museum, <a href="https://www.metmuseum.org/art/online-features/metcollects/ishiuchi-miyako">https://www.metmuseum.org/art/online-features/metcollects/ishiuchi-miyako</a> (Πρόσβαση 17/01/2024).	85
Εικ. 3.4.6	Ο.Π.	86
<b>Κεφάλαιο 4</b>		
Εικ. 4.1	Shashasha, “mama 恋 love (New Edition) Hannya Edition”, <a href="https://www.shashasha.co/en/book/mama-love-a-signed">https://www.shashasha.co/en/book/mama-love-a-signed</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	90
Εικ. 4.2	Robert Henri, “For Hideka Tonomura, Love Lies Beyond Taboos”, Pen online, <a href="https://pen-online.com/arts/for-hideka-tonomura-love-lies-beyond-taboos/?scrolled=1">https://pen-online.com/arts/for-hideka-tonomura-love-lies-beyond-taboos/?scrolled=1</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	91
Εικ. 4.3	Ο.Π.	91
Εικ. 4.4	“Hideka Tonomura’s dark portraits of her mother’s love affair”, Vice, <a href="https://i-d.vice.com/en/article/qjbemx/hideka-tonomura-mama-love">https://i-d.vice.com/en/article/qjbemx/hideka-tonomura-mama-love</a> (Πρόσβαση 10/09/2023).	92
Εικ. 4.5	Ο.Π.	94
Εικ. 4.6	Ο.Π.	94
Εικ. 4.7	Ο.Π.	95
Εικ. 4.8	Ο.Π.	95
Εικ. 4.9	Shashasha, “mama 恋 love (New Edition) Hannya Edition”, <a href="https://www.shashasha.co/en/book/mama-love-a-signed">https://www.shashasha.co/en/book/mama-love-a-signed</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	96
Εικ. 4.10	<a href="https://www.vimeo.com/49014723">PhotoBookStore-UK</a> , στιγμιότυπο οθόνης, “Mamma Love 2008”, <a href="https://vimeo.com/49014723">https://vimeo.com/49014723</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	96
Εικ. 4.11	Ο.Π.	97
<b>Κεφάλαιο 5</b>		
Εικ. 5.1	Art Basel, “Self-Portrait (Mother # 35A) 1993”, <a href="https://www.artbasel.com/catalog/artwork/64992/Yurie-Nagashima-Self-Portrait-Mother-35A">https://www.artbasel.com/catalog/artwork/64992/Yurie-Nagashima-Self-Portrait-Mother-35A</a> (Πρόσβαση 11/06/2024).	100

Εικ. 5.2	Art Basel, “Self-Portrait (Family #26), 1993”, <a href="https://www.artbasel.com/catalog/artwork/65036/Yurie-Nagashima-Self-Portrait-Family-26">https://www.artbasel.com/catalog/artwork/65036/Yurie-Nagashima-Self-Portrait-Family-26</a> (Πρόσβαση 11/06/2024).	101
Εικ. 5.3	Art Basel, “Self-Portrait (Brother #29), 1993”, <a href="https://www.artbasel.com/catalog/artwork/65031/Yurie-Nagashima-Self-Portrait-Brother-29">https://www.artbasel.com/catalog/artwork/65031/Yurie-Nagashima-Self-Portrait-Brother-29</a> (Πρόσβαση 11/06/2024).	102
Εικ. 5.4	Art Basel, “Self-Portrait (Mother #24), 1993”, <a href="https://www.artbasel.com/catalog/artwork/65032/Yurie-Nagashima-Self-Portrait-Mother-24">https://www.artbasel.com/catalog/artwork/65032/Yurie-Nagashima-Self-Portrait-Mother-24</a> (Πρόσβαση 11/06/2024).	102
Εικ. 5.5	Art Basel, “Self-Portrait (Father #13), 1993”, <a href="https://www.artbasel.com/catalog/artwork/65072/Yurie-Nagashima-Self-Portrait-Father-13">https://www.artbasel.com/catalog/artwork/65072/Yurie-Nagashima-Self-Portrait-Father-13</a> (Πρόσβαση 11/06/2024).	103
	<b>Κεφάλαιο 6</b>	
Εικ. 6.1	Les Presses Du Reel, “Tokyo and my daughter”, <a href="https://www.lespressesdureel.com/EN/ouvrage.php?id=838&amp;menu=4">https://www.lespressesdureel.com/EN/ouvrage.php?id=838&amp;menu=4</a> (Πρόσβαση 11/06/2024).	105
Εικ. 6.2	Ο.Π.	106
Εικ. 6.3	Moom, “Tokyo and my Daughter (Complete Edition)”, <a href="https://moom.cat/en/item/tokyo-and-my-daughter-complete-edition">https://moom.cat/en/item/tokyo-and-my-daughter-complete-edition</a> (Πρόσβαση 11/06/2024).	106
Εικ. 6.4	Ο.Π.	107
Εικ. 6.5	Ο.Π.	107
Εικ. 6.6	Shashasha, “Tokyo and my daughter, 2006, Complete Edition 2021”, <a href="https://www.shashasha.co/en/book/tokyo-and-my-daughter-complete-edition">https://www.shashasha.co/en/book/tokyo-and-my-daughter-complete-edition</a> (Πρόσβαση 11/06/2024).	108
Εικ. 6.7	Ο.Π.	108
Εικ. 6.8	Les Presses Du Reel, “Tokyo and my daughter”, <a href="https://www.lespressesdureel.com/EN/ouvrage.php?id=838&amp;menu=4">https://www.lespressesdureel.com/EN/ouvrage.php?id=838&amp;menu=4</a> (Πρόσβαση 11/06/2024).	109
Εικ. 6.9	Ο.Π.	110
	<b>Κεφάλαιο. 7.1</b>	



Εικ. 7.1.1	Shashasha, “Lovesody”, <a href="https://www.shashasha.co/en/book/lovesody">https://www.shashasha.co/en/book/lovesody</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	113
Εικ. 7.1.2	Motoyuki Daifu, “Lovesody”, Επίσημο ιστολόγιο, <a href="https://motoyukidaifu.blogspot.com/p/lovesody.html">https://motoyukidaifu.blogspot.com/p/lovesody.html</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	114
Εικ. 7.1.3	Ο.Π.	115
Εικ. 7.1.4	<a href="https://www.blind-magazine.com/news/motoyuki-daifu-childhood-as-a-playful-disorder/">Blind Magazine, “Motoyuki Daifu Childhood As a Playful Disorder”, https://www.blind-magazine.com/news/motoyuki-daifu-childhood-as-a-playful-disorder/</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	115
Εικ. 7.1.5	Motoyuki Daifu, “Lovesody”, Επίσημο ιστολόγιο, <a href="https://motoyukidaifu.blogspot.com/p/lovesody.html">https://motoyukidaifu.blogspot.com/p/lovesody.html</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	116
Εικ. 7.1.6	Blind Magazine, “Motoyuki Daifu Childhood As a Playful Disorder”, <a href="https://www.blind-magazine.com/news/motoyuki-daifu-childhood-as-a-playful-disorder/">https://www.blind-magazine.com/news/motoyuki-daifu-childhood-as-a-playful-disorder/</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	116
Εικ. 7.1.7	Ο.Π.	117
Εικ. 7.1.8	Ο.Π.	117
Εικ. 7.1.9	Motoyuki Daifu, “Lovesody”, Επίσημο ιστολόγιο, <a href="https://motoyukidaifu.blogspot.com/p/lovesody.html">https://motoyukidaifu.blogspot.com/p/lovesody.html</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	118
	<b>Κεφάλαιο 7.2</b>	
Εικ. 7.2.1	Chose Commune, “Moe Suzuki, Sokohi”, <a href="https://chosecommune.com/book/moe-suzuki-sokohi/?fbclid=IwAR07o0cR1-ImXx8DqoZZ2pYYQ9taxFSVrG0mWLHk9MeMu5ApPPOPRYmqT6s">https://chosecommune.com/book/moe-suzuki-sokohi/?fbclid=IwAR07o0cR1-ImXx8DqoZZ2pYYQ9taxFSVrG0mWLHk9MeMu5ApPPOPRYmqT6s</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	119
Εικ. 7.2.2	Ο.Π.	121
Εικ. 7.2.3	Ο.Π.	121
Εικ. 7.2.4	Ο.Π.	122
Εικ. 7.2.5	Shashasha, “Sokohi”, <a href="https://www.shashasha.co/en/book/sokohi">https://www.shashasha.co/en/book/sokohi</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	122

Εικ. 7.2.6	Chose Commune, “Moe Suzuki, Sokohi”, <a href="https://chosecommune.com/book/moe-suzuki-sokohi/?fbclid=IwAR07o0cR1-ImXx8DqoZZ2pYYQ9taxFSVrG0mWLHk9MeMu5ApPPOPRYmqT6s">https://chosecommune.com/book/moe-suzuki-sokohi/?fbclid=IwAR07o0cR1-ImXx8DqoZZ2pYYQ9taxFSVrG0mWLHk9MeMu5ApPPOPRYmqT6s</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	123
Εικ. 7.2.7	Ο.Π.	123
Εικ. 7.2.8	Ο.Π.	124
Εικ. 7.2.9	Ο.Π.	124
Εικ. 7.2.10	Banyan b, “Sokohi”, <a href="https://www.banyan-b-i.com/sokohi">https://www.banyan-b-i.com/sokohi</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	125
Εικ. 7.2.11	Ο.Π.	126
	<b>Κεφάλαιο 7.3</b>	
7.3.1	Kaneyama Takahiro, Επίσημη ιστοσελίδα, <a href="https://www.tkaneyama.com/while">https://www.tkaneyama.com/while</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	129
7.3.2	Ο.Π.	130
7.3.3	Ο.Π.	130
7.3.4	Ο.Π.	131
	<b>Κεφάλαιο 7.4</b>	
Εικ. 7.4.1 Masaki	Shashasha, “Guts”, <a href="https://www.shashasha.co/en/book/guts-1">https://www.shashasha.co/en/book/guts-1</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	133
Εικ. 7.4.2	Fujii Moeko, “A Japanese Photographer’s View of Life in His Family’s One-Room Home”, New Yorker, <a href="https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/a-japanese-photographers-view-of-life-in-his-familys-one-room-home">https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/a-japanese-photographers-view-of-life-in-his-familys-one-room-home</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	134
Εικ. 7.4.3	Leleu Clémence, “An Overcrowded Household Captured by Masaki Yamamoto” <a href="https://pen-online.com/arts/an-overcrowded-household-captured-by-masaki-yamamoto/">https://pen-online.com/arts/an-overcrowded-household-captured-by-masaki-yamamoto/</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	134
Εικ. 7.4.4	Fujii Moeko, “A Japanese Photographer’s View of Life in His Family’s One-Room Home”, New Yorker, <a href="https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/a-japanese-photographers-view-of-life-in-his-familys-one-room-home">https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/a-japanese-photographers-view-of-life-in-his-familys-one-room-home</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	135

Εικ. 7.4.5	Ο.Π.	135
Εικ. 7.4.6	Ο.Π.	136
Εικ. 7.4.7	Ο.Π.	137
Εικ. 7.4.8	Ο.Π.	138
	<b>Κεφάλαιο 8.1</b>	
Εικ. 8.1.1	Nitesha, “Hiroshima 1945-1979 Hiromi Tsuchida” <a href="https://www.nitesha.com/?pid=98124688">https://www.nitesha.com/?pid=98124688</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	141
Εικ. 8.1.2	Atomic Archive, “Part 2: Hiroshima 1945-1979” <a href="https://www.atomicarchive.com/media/photographs/hiroshima-archive/part2.html">https://www.atomicarchive.com/media/photographs/hiroshima-archive/part2.html</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	141
Εικ. 8.1.3	Ο.Π.	142
Εικ. 8.1.4	Ο.Π.	143
Εικ. 8.1.5	Ο.Π.	144
Εικ. 8.1.6	Art 21, “In the studio”, <a href="https://art21.org/read/in-the-studio-hiromi-tsuchida/">https://art21.org/read/in-the-studio-hiromi-tsuchida/</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	145
	<b>Κεφάλαιο 8.2</b>	
Εικ. 8.2.1	Neighbour, “Neighbour book club”, <a href="https://www.shopneighbour.com/products/print-couple-by-george-hashiguchi">https://www.shopneighbour.com/products/print-couple-by-george-hashiguchi</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	147
Εικ. 8.2.2	Tender books, Couple – “George Hashiguchi” <a href="https://tenderbooks.co.uk/products/couple-george-hashiguchi?variant=44280737104090">https://tenderbooks.co.uk/products/couple-george-hashiguchi?variant=44280737104090</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	148
Εικ. 8.2.3	Ο.Π.	148
Εικ. 8.2.4	Made in wonder, “カップル / Couple” <a href="https://made-in-wonder.com/item_detail.php?item_id=4035&amp;lang=en">https://made-in-wonder.com/item_detail.php?item_id=4035&amp;lang=en</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	149
Εικ. 8.2.5	Ο.Π.	149

Εικ. 8.2.6	Iber libro, “Couple”, <a href="https://www.iberlibro.com/primer-edicion/Couple-George-Hashiguchi-Bungei-Shunju/30822725122/bd">https://www.iberlibro.com/primer-edicion/Couple-George-Hashiguchi-Bungei-Shunju/30822725122/bd</a> (Πρόσβαση 10/06/2024).	150
------------	--	-----