

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

**W's
Πτυχιακή Εργασία**



Πήττα Ελένη

AM 19677084

Επιβλέπουσα: Ηώ Πάσχου, Επίκουρη Καθηγήτρια

Αθήνα, Ιούλιος 2024

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Ηώ Πάσχου

Μέλος επιτροπής: Γιώργος Μαχιάς, Λέκτορας

Μέλος Επιτροπής: Αριστείδης Τσινάρογλου, Λέκτορας

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Πήττα Ελένη του Κωνσταντίνου με αριθμό μητρώου 19677084, φοιτήτρια του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής στον τομέα Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής 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 σύνολο 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 την ανάκληση του πτυχίου μου».

Η Δηλούσα
Πήττα Ελένη



Περίληψη

Η πτυχιακή εργασία “W’s”, αποτελεί μία διερεύνηση πάνω στην ερμηνεία της ορατής πραγματικότητας, και συγκεκριμένα της πόλης, μέσα από τη φωτογραφική απεικόνιση. Ερευνώνται τα αχνά όρια ανάμεσα στη μυθοπλασία και τη πραγματικότητα. Εξετάστηκε πώς η σχέση του φωτογράφου με το θέμα του δημιουργεί τελικά έναν τρόπο θέασης, καθορίζοντας την τελική φωτογραφική αποτύπωσή του. Μελετήθηκε η συμβολή του φύλου στη διαμόρφωση ενός βλέμματος, το οποίο τελικά καθορίζει την απεικόνιση, στην περίπτωση μας, των γυναικών. Κατά την παραγωγή του φωτογραφικού έργου, συνδυάστηκαν δύο φωτογραφικά είδη, η σκηνοθετημένη φωτογραφία και η φωτογραφία ντοκουμέντου με σκοπό να τεθούν ερωτήματα σχετικά με το τι υπήρξε και τι όχι. Με βασικές έννοιες την παρακολούθηση και την έννοια της ασφάλειας, υιοθέτησα ένα βλέμμα στην πόλη της Αθήνας, παρατηρώντας και φωτογραφίζοντας άγνωστες θηλυκότητες. Στη συνέχεια, οδηγήθηκα στην φωτογράφιση αντικειμένων μέσα από τη σκηνοθέτηση συνθηκών, ώστε να συμπληρώσω τα στοιχεία που μου έλειπαν από την ιστορία που δημιουργόταν.

Περιεχόμενα

Κατάλογος εικόνων.....	5
Εισαγωγή.....	7
Κεφάλαιο 1. Η Πόλη ως Σκηνικό.....	9
1.1. Η αναπαράσταση της Πόλης μέσα από το έργο των: Brassai, Walker Evans, William Eggleston, Saul Leiter.....	9
1.2. Η μετατροπή της πόλης σε σύμβολα μέσα από τον κινηματογράφο: Προσδιορισμός της πόλης, το παράδειγμα της Αθήνας.....	25
1.3. Σύγχρονες Φωτογραφικές Προσεγγίσεις(1980-2019): Το αστικό τοπίο ως μεταφορά.....	30
Κεφάλαιο 2. Προσεγγίσεις της θέασης / Η φωτογραφική απεικόνιση ως προέκταση του βλέμματος.....	36
2.1. Miroslav Tichý: Ένας voyeur.....	36
2.2. Male Gaze/ Alfred Hitchcock - Helmut Newton.....	39
2.3 Διαφοροποίηση του Female Gaze.....	44
Κεφάλαιο 3. Η σύλληψη της ιδέας “W’s” και η υλοποίηση της.....	50
Βιβλιογραφία.....	52
Πηγές Εικόνων.....	54
Photobook “W’s”.....	57

Κατάλογος Εικόνων

1. Brassai, *Paris De Nuit*, 1933.
2. Brassai, *Paris de Nuit*, View through the Pont Royal toward the Pont Solferino, 1933.
3. Brassai, *Paris De Nuit*, 1933.
4. Brassai, *Paris de Nuit*, Boulevard Observatoire, 1932.
5. Brassai, *Le Paris Secret des Années 30*, La Môme Bijou, Bar de la Lune, Montmartre, 1932.
6. Brassai, *Le Paris Secret des Années 30*, Billiard player, Boulevard Rochechouart, 1932.
7. Walker Evans, *American Photographs*, Garage in Southern City Outskirts, 1936.
8. Walker Evans, *American Photographs*, Houses and Billboards, Atlanta, 1936.
9. Walker Evans, *American Photographs*, Roadside Stand Near Birmingham, 1936.
10. Walker Evans, *American Photographs*, Kitchen Corner, Tenant Farmhouse, Hale County, Alabama, 1936.
11. Walker Evans, *American Photographs*, Alabama Cotton Tenant Farmer's Wife, 1936.
12. William Eggleston, Untitled, 1980.
13. William Eggleston, Untitled, 1971.
14. William Eggleston, The Outlands, 1970-1973.
15. William Eggleston, The Outlands, 1970-1973.
16. Saul Leiter, Red Curtain, 1956.
17. Saul Leiter, Snow, 1970.
18. Saul Leiter, Taxi, 1957.
19. Η πολεοδομική πρόταση των Κλεάνθη-Scahubert για την πόλη των Αθηνών του 1833.
20. Στιγμιότυπο από την ταινία “Ο Δράκος” του Ν. Κούνδουρου (1956)
21. Στιγμιότυπο από την ταινία “Ο Δράκος” του Ν. Κούνδουρου (1956)
22. Νίκος Μάρκου, Πέραμα, 1980-1982.
23. Νίκος Μάρκου, Πέραμα, 1980-1982.

24. Γιώργης Γερολυμπος, Athens Spread, 2012.
25. Γιώργης Γερολυμπος, Athens Spread, 2012.
26. Πάνος Κοκκινιάς, Stock Images, 2019.
27. Πάνος Κοκκινιάς, Stock Images, 2019.
28. Miroslav Tichý, Untitled, 1960's - 1980's.
29. Miroslav Tichý, Untitled, 1960's - 1980's.
30. Helmut Newton, Saddle I. 1976.
31. Helmut Newton, Rue Aubriot, Paris, 1975.
32. Julia Margaret Cameron, Beatrice, 1866.
33. Julia Margaret Cameron, Madonna with children, 1864.
34. Ruth Bernhard, Nude, Eternal Body, 1967.
35. Ruth Bernhard, Classic Torso with Hands, Eternal Body, 1952.

Εισαγωγή

Στο πρώτο μέρος (Κεφάλαιο 1) της παρούσας εργασίας θα μελετηθεί η φωτογραφική αποτύπωση του αστικού χώρου και κατά πόσο η σχέση του φωτογράφου με το θέμα του επηρεάζει την τελική απεικόνισή του. Αρχικά θα μας απασχολήσουν οι διαφορετικές προσεγγίσεις στη φωτογραφική απεικόνιση του αστικού τοπίου, μέσα από την ανάλυση του έργου των Brassai, Walker Evans, William Eggleston, Saul Leiter. Στη συνέχεια, θα εξεταστεί η απεικόνιση του αστικού χώρου μέσα από τον κινηματογράφο σε σχέση με τη μυθοπλασία. Συγκεκριμένα, προσδιορίζοντας την πόλη της Αθήνας, θα αναλυθεί ο τρόπος με τον οποίο σκιαγραφείται το μεταπολεμικό αστικό τοπίο τις δεκαετίες '50 και '60 και συγκεκριμένα στην ταινία "Ο Δράκος" (1956) του Νίκου Κούνδουρου και πως ο κινηματογράφος αποτελεί αφορμή προς την εξερεύνηση των ορίων μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας. Τέλος, θα αναφερθούμε στη φωτογραφική αποτύπωση της πόλης της Αθήνας από τη δεκαετία του '80 μέχρι το 2019, μέσα από τρεις διαφορετικές προσεγγίσεις: την απεικόνιση του υπεραστικού τοπίου στο έργο του Νίκου Μάρκου, εξερευνώντας τα όρια της πόλης, την αρχιτεκτονική φωτογραφική προσέγγιση στο έργο του Γιώργη Γερόλυμπου και την ερμηνεία του αστικού χώρου μέσω της σκηνοθεσίας στο έργο του Πάνου Κοκκινιά. Συμπερασματικά, θα εξετάσουμε πως το αστικό τοπίο λειτουργεί ως μεταφορά, ως εσωτερικό μέρος ανακάλυψης.

Στο δεύτερο μέρος (Κεφάλαιο 2) της εργασίας θα μελετηθεί η συμβολή του φύλου στη διαμόρφωση ενός βλέμματος, το οποίο τελικά καθορίζει την απεικόνιση, στην περίπτωση μας, των γυναικών. Αρχικά, θα αναφερθούμε στην έννοια του *βλέμματος* (*gaze*) όπως έχει οριστεί από τον Άγγλο κριτικό τέχνης John Berger. Στη συνέχεια, αναλύοντας το έργο του Τσέχου φωτογράφου Miroslav Tichý, θα μιλήσουμε για την ηδονοβλεπτική θέαση. Θα εξετάσουμε πώς οι άντρες βλέπουν τις γυναίκες, σαν το αντικείμενο της ερωτικής επιθυμίας και πως αυτό εκφράζεται και επιβεβαιώνεται μέσα από την απεικόνιση των γυναικών στην τέχνη. Θα αναφερθούμε στο *male gaze*, όπως έχει οριστεί από την Βρετανίδα θεωρητικός κινηματογράφου Laura Mulvey, και θα το αναγνωρίσουμε στο έργο του Alfred Hitchcock και συγκεκριμένα στην ταινία "Vertigo" (1958) καθώς και στο έργο του φωτογράφου Helmut Newton. Τέλος, θα διερευνήσουμε τη διαφοροποίηση του

Female Gaze στην φωτογραφική προσέγγιση του γυναικείου φύλου μέσα από το έργο γυναικών φωτογράφων. Συγκεκριμένα, θα εξετάσουμε το έργο της Julia Margaret Cameron και της Ruth Bernhard.

Στο τρίτο και τελευταίο μέρος της εργασίας (Κεφάλαιο 3), θα αναλύσουμε πως δημιουργήθηκε το photobook “W’s”, την προέλευση της ιδέας καθώς και τις φωτογραφικές επιρροές.

Κεφάλαιο 1: Η Πόλη ως Σκηνικό

1.1: Η αναπαράσταση της πόλης μέσα από το έργο των Brassai, Walker Evans, William Eggleston, Saul Leiter

Στη συγκεκριμένη ενότητα, θα μας απασχολήσουν οι διαφορετικές προσεγγίσεις των παρακάτω φωτογράφων: Brassai, Walker Evans, William Eggleston, Saul Leiter.

Την δεκαετία του '20, το Παρίσι χαρακτηρίζεται από έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα, η οποία κορυφώθηκε μέχρι το τέλος της επόμενης δεκαετίας. Καλλιτέχνες και συγγραφείς από όλο τον κόσμο μετακόμισαν στην γαλλική πρωτεύουσα με βασικό κοινό χαρακτηριστικό τους τον έντονο αντικομφορμισμό. Ο ουγγρικής καταγωγής, Brassai (Gyula Halász, 1899-1984), ο οποίος ήταν δημοσιογράφος εκείνη την περίοδο, εγκαθίσταται στο Παρίσι το 1924 και εισέρχεται στους καλλιτεχνικούς κύκλους.¹ Εμπνευσμένος από τους avant-garde² καλλιτέχνες και συγγραφείς, για τους οποίους η μοντέρνα μητρόπολη αποτελούσε πηγή έμπνευσης, ανέπτυξε ένα λεξιλόγιο δρόμου μετατρέποντας την πόλη σε σκηνικό³. Ο Brassai, ή όπως αποκαλούνταν από τον Αμερικανό συγγραφέα Henry Miller, “το μάτι του Παρισιού”⁴, αποτύπωσε τη νυχτερινή ζωή της γαλλικής πρωτεύουσας.

Μετατρέπει, μέσω του φωτογραφικού του φακού, σημεία της πόλης σε μυστηριώδη σκηνικά. Οι έντονες σκιές, το θολωμένο φως από τα φανάρια του δρόμου, σε συνδυασμό με την αρχιτεκτονική της πόλης, ενισχύουν την μυστηριώδη και ποιητική καταγραφή μιας πόλης που κοιμάται. Το 1933, εκδίδεται το πρώτο του φωτογραφικό λεύκωμα “Paris de Nuit”, στο οποίο η ορατή πραγματικότητα μεταμορφώνεται μέσα από τη φωτογραφική εκδοχή της.⁵ Φωτογραφίζει όλες τις διαστάσεις της παριζιάνικης ζωής, ενστικτωδώς απορροφημένος από τη νυχτερινή

¹ Gautrand, J. (2004) *Paris Mon Amour*. Taschen. σελ. 10.

² Ο όρος avant-garde εμφανίστηκε για πρώτη φορά, με αναφορά στην τέχνη, στη Γαλλία το πρώτο μισό του δέκατου ένατου αιώνα και αποδίδεται στον επιδραστικό στοχαστή Henri de Saint-Simon (1760-1825), έναν από τους προδρόμους του σοσιαλισμού. Πίστευε στην κοινωνική δύναμη των τεχνών και έβλεπε τους καλλιτέχνες, δίπλα σε επιστήμονες και βιομήχανους, ως ηγέτες μιας νέας κοινωνίας. Το έργο των avant-garde καλλιτεχνών χαρακτηρίζεται από πρωτοτυπία, εξερευνώντας τα όρια της δημιουργικότητας και των ιδεών.

Πηγή: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/avant-garde>

³ Company, D. (2012). *Photography: The Whole Story*. Thames & Hudson. σελ. 225.

⁴ Company, D. (2012). *Photography: The Whole Story*. Thames & Hudson. σελ. 226.

⁵ Αντωνιάδης, Κ. (2014). *Λανθάνουσα Εικόνα*. Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας. σελ. 140.

ζωή του Μονπαρνάζ⁶. Γοητεύεται από την κοινωνική ζωή τις νυχτερινές ώρες. Εκτός από εκδηλώσεις της υψηλής κοινωνίας, φωτογραφίζει και τις άγνωστες πτυχές της ζωής του Παρισιού. Αποτυπώνεται η κοινωνική ζωή που εκτυλίσσεται όταν απλώνεται το σκοτάδι στα “κρυμμένα σημεία” της πόλης, σε gay κλαμπ, κακόφημα κλαμπ, οίκους ανοχής. Φωτογραφίζει τα περιθωριοποιημένα άτομα από την κοινωνία, αφού ένιωθε ότι αυτή η πλευρά του Παρισιού ήταν απαραίτητη στην απόδοση του αληθινού χαρακτήρα της πόλης, αναδεικνύοντας έτσι την ομορφιά μιας περιφρονημένης πλευράς της ζωής. Η αναζήτηση των εικόνων του σχετίζεται με το ποιος είναι φωτογραφίσσιμος και γιατί. Η φωτογραφία ντοκουμέντου μετατρέπεται σε έναν παραλληλισμό σε σχέση με τη θεατρικότητα και την κινηματογραφική απόδοση των χαρακτήρων.

Η φωτογραφική προσέγγιση του Brassai, ερμηνεύει την ορατή πραγματικότητα, δίνοντας στα μέρη και τα πρόσωπα μια ονειρική διάσταση με αποτέλεσμα να αποκτούν τη δύναμη συμβόλων. Για παράδειγμα, με την εικόνα 2, *View through the Pont Royal toward the Pont Solferino*, 1933, μετατρέπει το μέρος σε ένα σύμβολο για την εικόνα του Παρισιού. Η χρήση του φωτός και της σκιάς, μέσα από τις αντανάκλασεις στο νερό και τη διάχυση του φωτός στο τούνελ, και η ομίχλη η οποία προκαλεί το θάμπωμα των φαναριών, δημιουργούν μία μυστηριώδη και ρομαντική ατμόσφαιρα: σημαινόμενα άμεσα συσχετισμένα με την εικόνα του Παρισιού.

Ο Brassai προσφέρει στο Παρίσι ένα πολύ προσωπικό όραμα· μέσα από τις φωτογραφίες του η πόλη επανασηματοδοτείται. Οι “μικροϊστορίες” της πόλης βρίσκουν έναν νέο χώρο αναπαράστασης με κοινό σημείο αναφοράς το μυστήριο της νύχτας. “*Έψαχνα την ποίηση της ομίχλης που μεταμορφώνει τα πράγματα, την ποίηση της νύχτας που μεταμορφώνει την πόλη, την ποίηση του χρόνου που μεταμορφώνει τα όντα.*”⁷.

⁶ Περιοχή στην αριστερή όχθη του Παρισιού, όπου συχνάζαν καλλιτέχνες.

⁷ Gouvion Saint Cyr A. (2013). *Brassai, Pour L'Amour de Paris*. Flammarion. Από το οπισθόφυλλο.



(Εικ. 1) Brassai, Paris De Nuit, 1933



(Εικ. 2) Brassai, *Paris de Nuit*, View through the Pont Royal toward the Pont Solferino, 1933



(Εικ. 3) Brassai, *Paris De Nuit*, 1933



(Εικ. 4) Brassai, *Paris de Nuit*,
Boulevard Observatoire, 1932



(Eik. 5) Brassai, *Le Paris Secret des Années 30*, La Môme Bijou,
Bar de la Lune, Montmartre, 1932



(Eik. 6) Brassai, *Le Paris Secret des Années 30*, Billiard player,
Boulevard Rochechouart, 1932

Τη δεκαετία του '30 στην Αμερική, το θέμα πολλών φωτογράφων καθορίστηκε από τις έντονες κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές, λόγω της οικονομικής ύφεσης (The Great Depression). Η ανάγκη για την αποτύπωση των σκληρών συνθηκών διαβίωσης ενός πληθυσμού που βρισκόταν σε απόγνωση αποτέλεσε αιτία της εμφάνισης της φωτογραφίας ντοκουμέντου⁸. Το 1935 δημιουργείται το πρόγραμμα Farm Security Administration (F.S.A.), το οποίο αποτελούσε μία από τις προσπάθειες του Αμερικανού προέδρου Franklin D. Roosevelt (1893-1975) να αντιμετωπίσει την Ύφεση. Είχε στόχο την τεκμηρίωση των συνθηκών ζωής των φτωχών αγροτικών κοινοτήτων.⁹ Επιβλέπων του φωτογραφικού αρχείου ήταν ο Αμερικανός οικονομολόγος Roy Stryker (1893-1976), ο οποίος προσέλαβε το 1935 τον Αμερικανό φωτογράφο Walker Evans (1903-1975).

Ο Evans καθόρισε τη φωτογραφία ντοκουμέντου του '30, όταν έγραψε ότι ο φωτογράφος “είναι στην πραγματικότητα νογευγ από τη φύση του, είναι επίσης ρεπόρτερ και κατάσκοπος”. Η προσέγγιση της F.S.A. για τη φωτογραφία ντοκουμέντου κινούνταν γύρω από την παραγωγή συμβολικών, συναισθηματικά πειστικών εικόνων.¹⁰ Ο Evans προσέγγιζε τη φωτογραφία σαν μεταφορά, πέρα από την ορατή πραγματικότητα, με τη δημιουργία συμβόλων στην πόλη. Αποτύπωνε σκηνές και αντικείμενα, η εμφάνιση των οποίων υπονοούσε μία ιστορία ή λειτουργούσε σαν μία μεταφορά για μία στάση προς τη ζωή. Πριν γίνει μέλος της F.S.A., είχε ήδη μελετήσει το έργο του Eugène Atget¹¹ (1857-1927), το οποίο είχε διαμορφώσει σημαντικά την φωτογραφική του ματιά και την προσέγγιση του. Όπως εύστοχα διατυπώνει η Αμερικανίδα ιστορικός και συγγραφέας του *Photography: A Cultural History* (2014), Mary Warner Marien(1945), “Ο Evans ανταποκρίθηκε στην απλή καταγραφή του Atget ιστορικών δρόμων και κτιρίων, καθώς και φθαρμένων εσωτερικών χώρων και αρχιτεκτονικών λεπτομερειών που προσδιόριζε την επιμονή του παρελθόντος στο παρόν....Εντόπισε στο έργο του Atget μία συγκρατημένη μελαγχολία για τις μεταβάσεις της σύγχρονης ζωής”¹². Μετατρέπει την πόλη σε

⁸ Marien, M. (2014). *Photography: A Cultural History*. Laurence King Publishing. σελ. 277.

⁹ Wells, L. (2007). *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*. Εκδόσεις Πλέθρον. μτφρ. Πετσίνη, Π. σελ. 53.

¹⁰ Marien, M. (2014). *Photography: A Cultural History*. Laurence King Publishing. σελ. 278.

¹¹ Γάλλος φωτογράφος ο οποίος φωτογράφιζε την πόλη του Παρισιού για πάνω από 30 χρόνια. Ξεκινώντας το 1890, ανέπτυξε μία καριέρα που γεφύρωσε τον 19ο και τον 20ο αιώνα. Ο Eugène Atget δημιούργησε ένα εγκυκλοπαιδικό, ιδιότυπο ζωντανό πορτρέτο αυτής της πόλης στο κατώφλι της σύγχρονης εποχής.

Πηγή: <https://www.moma.org/artists/229>

¹² Marien, M. (2014). *Photography: A Cultural History*. Laurence King Publishing. σελ 279. σε ελεύθερη μετάφραση από τη φοιτήτρια.

σύμβολα και τα αντικείμενα έχουν καθοριστικό ρόλο σε αυτό. Η ματιά του στρέφεται σε “ίχνη” που έχουν απομείνει από την Αμερική του 19ου αιώνα (κορινθιακά κιονόκρανα, κατεστραμμένα μπαρόκ στολίδια, ραγισμένα μαντεμένα καλούπια), θέλοντας με αυτόν τον τρόπο να διατηρήσει το κύρος του παρελθόντος σε μια νέα γη¹³.

Η επιμονή του οι φωτογραφίες του να αντανakλούν την προσωπική του θέαση και η απροθυμία του να ακολουθεί πιστά τις καθοδηγήσεις και τις κατευθύνσεις του Stryker, οδήγησε στην απόλυσή του από την F.S.A. το 1937. Το 1938 συντελείται η πρώτη του έκθεση στο MoMA¹⁴ στη Νέα Υόρκη με τίτλο “American Photographs” και εκδόθηκε το ομώνυμο photobook. Το πρώτο μέρος του λευκώματος ήταν αφιερωμένο σε πορτρέτα ανθρώπων, ενώ το δεύτερο σε δείγματα της λαϊκής αμερικανικής αρχιτεκτονικής.¹⁵ Οι μετωπικές και λεπτομερείς φωτογραφίες του, αποτυπώνουν τον κόσμο όσο πιο πιστά μπορούν, ενώ ταυτόχρονα αποδεικνύουν ότι το μέσο μπορεί να περικλείει κι επομένως να μεταφέρει ιδέες, συσχετισμούς και μεταφορές, συμπληρώνοντας την απλή καταγραφή. Πίστευε ότι ο φωτογράφος είναι υποχρεωμένος να επεμβαίνει όσο το δυνατόν λιγότερο στην φωτογραφική διαδικασία. Κατά τη γνώμη του, πρέπει να ανακαλύψει, να αναζητήσει και να αποκαλύψει τέλος την αλήθεια του παρά να την κατασκευάσει.¹⁶ Όπως πολύ εύστοχα έθεσε ο Lincoln Kirstein στον επίλογο του λευκώματος, “Δεν χρειάστηκε ο Evans να δραματοποιήσει το υλικό του με φωτογραφικά τεχνάσματα, γιατί το υλικό είναι ήδη, από μόνο του, έντονα δραματικό”¹⁷.

¹³ Kirstein, L. (1938). Από τον επίλογο του *American Photographs*, The Museum of Modern Art. σελ. 195.

¹⁴ Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στην Νέα Υόρκη. (Ίδρυση 1929).

¹⁵ Μαρκίδου, Ν. (2020). *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*. Παπαζήση. σελ. 77.

¹⁶ Badger, G. (2010). *The Pleasures of Good Photographs*, Aperture. σελ. 31.

¹⁷ Kirstein, L. (1938). Από τον επίλογο του *American Photographs*, The Museum of Modern Art. σελ. 197, σε ελεύθερη μετάφραση από τη φοιτήτρια.



(Εικ. 7) Evans W., *American Photographs*, Garage in Southern City Outskirts, 1936



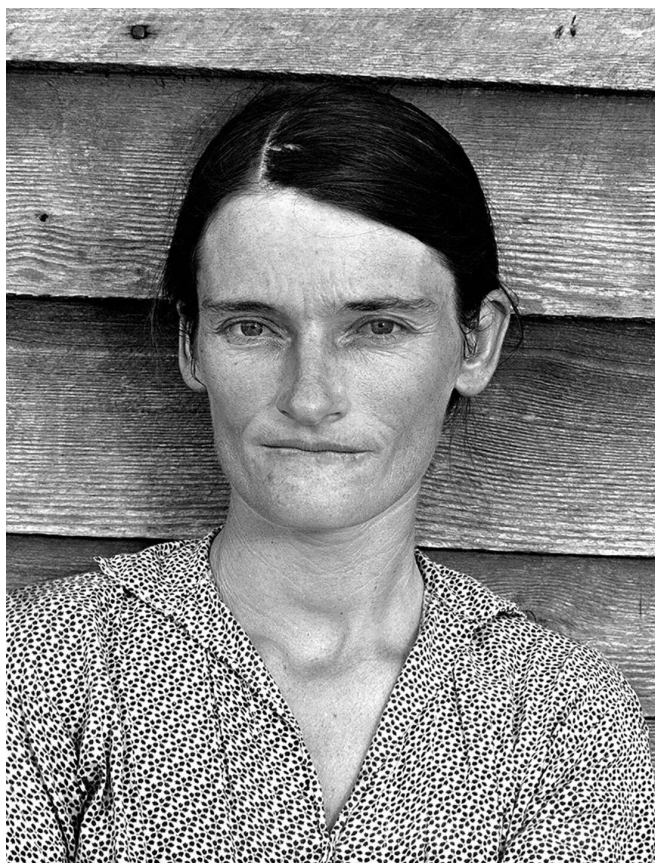
(Εικ. 8) Evans W., *American Photographs*, Houses and Billboards, Atlanta, 1936



(Eik. 9) Evans W., *American Photographs*, Roadside Stand Near Birmingham, 1936



(Eik. 10) Evans W., *American Photographs*, Kitchen Corner, Tenant Farmhouse, Hale County, Alabama, 1936



(Εικ. 11) Evans W., Alabama Cotton Tenant Farmer's Wife, 1936

Στην Αμερική, πριν τη δεκαετία του '50, δεν υπήρχε η δυνατότητα αποτύπωσης της ορατής πραγματικότητας με χρώμα, παρά μόνο σε ασπρόμαυρο. Το πρώτο έγχρωμο φιλμ κυκλοφόρησε το 1946 αλλά δεν θα αντιμετωπιζόταν από τους φωτογραφικούς κύκλους με ιδιαίτερη εκτίμηση μέχρι το 1976, όταν ο διευθυντής του φωτογραφικού τμήματος του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης (MoMA), John Szarkowski (1925-2007), παρουσίασε το έργο του William Eggleston (1939), φωτογράφου από το Μέμφις (Τενεσσί). Οι φωτογραφίες του Eggleston άλλαξαν καθοριστικά την μέχρι τότε αντίληψη για την έγχρωμη φωτογραφία.¹⁸ Απεικονίζουν καθημερινές, ασήμαντες ίσως στιγμές από τον Νότο της Αμερικής, λειτουργώντας σαν ένα snapshot μιας ιστορίας που συνεχίζεται και μετά το κλικ, πέρα από το κάδρο. Ο William Eggleston, όπως έχει δηλώσει στο παρελθόν, “είναι σε διαμάχη με το προφανές”¹⁹, φωτογραφίζει το απλό και το συνηθισμένο πέρα από την κυριολεξία, με το χρώμα να δημιουργεί ένα άλλο επίπεδο νοήματος,

¹⁸ Badger, G. (2010). *The Genius of Photography: How photography changed our lives*. Quadrille Publishing. σελ. 143.

¹⁹ Badger, G. (2010). *The Genius of Photography: How photography changed our lives*. Quadrille Publishing. σελ. 148.

μεταφέροντας, ένα σύμπαν γεμάτο από αισθήσεις και υφές. Οτιδήποτε συμβαίνει μπροστά από τη φωτογραφική μηχανή του, αξίζει να φωτογραφηθεί: ένα παιδικό ποδήλατο, το αλατοπίπερο πάνω στο τραπεζομάντηλο ενός diner, ένα χαραγμένο ταβάνι. Με τις φωτογραφίες του δημιουργεί ένα “πορτρέτο” του Νότου της Αμερικής, μετατρέποντας τα αντικείμενα σε σύμβολα. Στοιχεία της πόλης που συνδέονται άμεσα με την εικόνα της Αμερικής, όπως οι πινακίδες στους δρόμους, τα drive-in εστιατόρια, τα βενζινάδικα, απεικονίζονται περικλείοντας την ουσία της. Εστιάζει σε πτυχές του αστικού τοπίου όπου είναι εμφανή τα σημάδια του χρόνου, σε σκουριασμένα αυτοκίνητα και φθαρμένες πινακίδες, αποτυπώνοντας την αναπόφευκτη φθορά της αμερικανικής κουλτούρας.²⁰ Ο Eggleston, μας προσκαλεί στην δική του, πολύ προσωπική, θέαση του κόσμου, με φόντο τον συνεχώς μεταβαλλόμενο ουρανό.



(Εικ. 12) William Eggleston, Untitled, c. 1980

²⁰ Stone, M. (2022). Cars, bars and burger joints: William Eggleston's iconic America – in pictures. The Guardian.

Ανακτήθηκε 19/06/2024 από:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2022/nov/22/cars-bars-and-burger-joints-william-egglestons-iconic-america-in-pictures>



(Εικ. 13) William Eggleston, Untitled, 1971



(Εικ. 14) William Eggleston, The Outlands, 1970-1973



(Εικ. 15) William Eggleston, *The Outlands*, 1970-1973

Το 1950 και το 1953, δύο δεκαετίες πριν από την έκθεση των φωτογραφιών του Eggleston στο MoMA, που έμελλε να ήταν καθοριστική για την εξέλιξη της έγχρωμης φωτογραφίας, διευθυντής του φωτογραφικού τμήματος του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης, ήταν ο Αμερικανός με καταγωγή από το Λουξεμβούργο, φωτογράφος και ζωγράφος, Edward Steichen (1879-1973). Η έκθεση που έγινε το 1953, με τίτλο “Always the Young Strangers” με έγχρωμες και ασπρόμαυρες φωτογραφίες, περιείχε πέντε ασπρόμαυρες φωτογραφίες του Αμερικανού ζωγράφου και φωτογράφου Saul Leiter (1923-2013).²¹ Ο Leiter, ξεκίνησε να χρησιμοποιεί έγχρωμο φιλμ μόλις το 1948, ωστόσο το φωτογραφικό του έργο αναγνωρίστηκε αρκετά χρόνια αργότερα. Ο Leiter, πειραματίστηκε με την πρώιμη έγχρωμη φωτογραφία, μετατρέποντας όλα τα τεχνικά “μειονεκτήματά” της σε ένα δικό του αισθητικό στυλ. Λόγω της αργής εμουσιόν του έγχρωμου φιλμ, οι σύντομες εκθέσεις ήταν δύσκολο να επιτευχθούν, με αποτέλεσμα τον περιορισμό σε λήψεις με αργές ταχύτητες κλείστρου και μικρό βάθος πεδίου. Ο Leiter υιοθετώντας τα

²¹ Company, D. (2012). *Photography: The Whole Story*. Thames & Hudson. σελ. 397.

χαρακτηριστικά αυτά ανέπτυξε έναν καινούργιο τρόπο φωτογραφικής απεικόνισης της ορατής πραγματικότητας.²² Η έλλειψη ευκρίνειας στις λεπτομέρειες, το θάμπωμα της κίνησης και του φωτός σε συνδυασμό με την απεικόνιση του αστικού περιβάλλοντος μέσα από παράθυρα και αντανάκλασεις, συντελούν στη μεταμόρφωση του αστικού χώρου· η πόλη επανερμηνεύεται πέρα από την κυριολεξία.

Σε αντίθεση με τον Γάλλο φωτογράφο Henri-Cartier Bresson²³(1908-2004) και την αναζήτηση της *αποφασιστικής στιγμής*, όπου η ανθρώπινη δράση βρίσκεται στο σωστό σημείο τη σωστή στιγμή, ο Leiter δεν αναζητεί τη δράση, αλλά την απουσία αυτής. Αποτυπώνει στιγμές της καθημερινής ζωής όπου φαινομενικά τίποτα δεν συμβαίνει.

Η βιωμένη στιγμή στον χώρο και τον χρόνο αποτελεί μέρος ενός πλάνου το οποίο δεν είναι και τόσο καθαρό, με τη σύνθεση του κάδρου, την μη συνηθισμένη οπτική γωνία και τη μινιμαλιστική, απαλή χρωματική παλέτα που χρησιμοποιεί να δημιουργούν έναν τρόπο ανακάλυψης της πραγματικότητας. Ο Leiter προτείνει μία εικόνα αίσθησης, η οποία δεν περιγράφει την πόλη αλλά εισάγει τον θεατή σε μία ατμόσφαιρα. Με βασικό εργαλείο το χρώμα, δημιουργεί ένα ψυχολογικό κλίμα, όπως στη σκηνοθετημένη φωτογραφία όπου η χρήση των χρωμάτων ενισχύει την αφήγηση, προκαλώντας συναισθηματικές αντιδράσεις μέσα από συμβολισμούς.

²² Taubhorn, I. (2012). *Saul Leiter*. Kehler. σελ. 266.

²³ Ξεκίνησε να φωτογραφίζει την πόλη του Παρισιού τη δεκαετία του '30. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζει φωτογραφικά τον αστικό χώρο, αναζητώντας την *αποφασιστική στιγμή*. "Το να τραβήξεις μια φωτογραφία σημαίνει να αναγνωρίζεις, ταυτόχρονα και μέσα σε ένα κλάσμα του δευτερολέπτου, τόσο το ίδιο το γεγονός όσο και την αυστηρή οργάνωση των οπτικά αντιληπτών μορφών που του δίνουν νόημα." Στο φωτογραφικό του δοκίμιο *The Decisive Moment*, το οποίο εκδόθηκε το 1952, διερευνεί την αντίληψη του για τη φωτογραφία ως ειλικρινές μέσο.

Πηγή:

<https://www.artnet.com/artists/henri-cartier-bresson/>



(Eik. 16) Saul Leiter, Red Curtain, 1956



(Εικ. 17) Saul Leiter, Snow, 1970



(Εικ. 18) Saul Leiter, Taxi, 1957

1.2. Η μετατροπή της πόλης σε σύμβολα μέσα από τον κινηματογράφο: Προσδιορισμός της πόλης, το παράδειγμα της Αθήνας

Εν συνεχεία της προηγούμενης ενότητας, σε σχέση με την φωτογραφική αποτύπωση της πόλης, στο συγκεκριμένο κεφάλαιο θα μας απασχολήσει η απεικόνιση του αστικού χώρου μέσα από τον κινηματογράφο σε σχέση με τη μυθοπλασία. Συγκεκριμένα, προσδιορίζοντας την πόλη της Αθήνας, θα αναλυθεί ο τρόπος με τον οποίο σκιαγραφείται το μεταπολεμικό αστικό τοπίο τις δεκαετίες '50 και '60.

Οι κινηματογραφικές ταινίες ξεκίνησαν να γυρίζονται έχοντας ως φόντο φυσικούς χώρους της πόλης και όχι σκηνικά, μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, όπου η εξέλιξη του κινηματογραφικού εξοπλισμού επέτρεψε την μετακίνηση των συνεργείων εκτός κινηματογραφικών στούντιο. Σημαντική επιρροή στην αναζήτηση φυσικών χώρων μέσα στις πόλεις, αποτέλεσε το ιταλικό ρεύμα του Νεορεαλισμού²⁴ στον κινηματογράφο τη δεκαετία του '40. Η ανάγκη αποτύπωσης των πραγματικών συνθηκών και των δυσκολιών της μεταπολεμικής περιόδου, οδήγησε τους σκηνοθέτες της εποχής στην κινηματογράφιση του αστικού περιβάλλοντος²⁵. Χαρακτηριστικό δείγμα του ρεύματος, αποτελεί η ταινία "Κλέφτης Ποδηλάτων" του Ιταλού σκηνοθέτη Vittorio De Sica (1901-1974), η οποία γυρίστηκε το 1948 και σκιαγραφεί την πόλη της Ρώμης.

Μέσα από την απεικόνιση της, η πόλη επανασηματοδοτείται και τελικά οι χώροι γίνονται σύμβολα. Ο κινηματογράφος αποτελεί αφορμή για να δει κάποιος ότι *"χώροι μη σημαντικοί ή μοναδικοί, δημιουργούν το "μνημείο της πόλης" μέσα από το συνδυασμό δρώμενου χώρου."*²⁶ Στον κινηματογράφο, εμφανίζεται η πόλη, μέσα από την απεικόνιση ανώνυμων χώρων, πλατειών, καφέ, δρόμων, κτιρίων. Οι δημιουργοί χρησιμοποιούν στοιχεία από την πραγματικότητα, "δανείζονται" χώρους τους οποίους συνδυάζουν με τη μυθοπλασία σε μία σχέση δρώμενου-χώρου. Οι χώροι

²⁴ Ρεύμα στη λογοτεχνία, στην τέχνη και τον κινηματογράφο. Ξεκίνησε στην Ιταλία με το πέρας του Β' Παγκοσμίου Πολέμου με τον σκοπό να απεικονίσει την αντικειμενική κοινωνική πραγματικότητα των μεταπολεμικών χρόνων.

Πηγή:

[https://www.aber.ac.uk/language-centre/euro_lang/interdisc/eurofilm/Neo_pres_new.htm#:~:text=Some%20features%20of%20Italian%20neorealist%20films%3A&text=portray%20the%20individual%20but%20as.%3B%20unobtrusive%20camera%20work%20\(arguable\)](https://www.aber.ac.uk/language-centre/euro_lang/interdisc/eurofilm/Neo_pres_new.htm#:~:text=Some%20features%20of%20Italian%20neorealist%20films%3A&text=portray%20the%20individual%20but%20as.%3B%20unobtrusive%20camera%20work%20(arguable))

²⁵ Thompson, K. Bordwell, D. (2020). *Ιστορία του κινηματογράφου*. μτφρ. Κολαΐτη, Ρ. Λερός, Ν. Πατάκη. σελ. 361.

²⁶ Πολυχρονιάδη, Κ. (2006). Μνήμη της καθημερινής εμπειρίας της πόλης. Σταυρίδης, Σ. (2006). *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*. Εκδόσεις Αλεξάνδρεια. σελ. 108.

αφομοιώνονται, ενδυναμώνονται και τελικά μετατρέπονται σε σύμβολα. Ταυτίζουμε την αναπαριστώσα δράση με τον απεικονιζόμενο χώρο μέσα στην πόλη συνδέοντας τον έτσι με ένα βίωμα. Η πόλη επινοείται ως σκηνικό, οι δημιουργοί επιλέγουν τι θα προβάλουν αντλώντας αναφορές από την πραγματικότητα, τη μνήμη και την επιθυμία. Η ατμόσφαιρα που δημιουργεί κάθε φορά ο/η σκηνοθέτης/ρια σε σχέση με τον χώρο, γεννάει ένα βίωμα το οποίο χαράσσεται, μένει και τελικά δημιουργεί μία συσχέτιση με τον πραγματικό χώρο. Όπως αναφέρει η αρχιτέκτονας Κατερίνα Πολυχρονιάδη, στο βιβλίο *Μνήμη και Εμπειρία του χώρου* (2006, επιμέλεια Σταύρος Σταυρίδης), “Ο κινηματογράφος έκανε την πόλη μνημείο με την έννοια ότι την πρόβαλε και στην ολότητα της και συμβολοποίησε τόσο τη ζωή μέσα της όσο και τα στοιχεία που την απαρτίζουν.”²⁷.

Το να κοιτά κανείς τις πόλεις δίνει μία ιδιαίτερη ευχαρίστηση, όσο συνηθισμένο κι αν είναι το θέαμα, σύμφωνα με τον Αμερικανό πολεοδόμο και συγγραφέα, Kevin Lynch(1918-1984), συγγραφέα του “The Image of the City” (1960)²⁸. Η πόλη είναι μία κατασκευή μέσα στο χώρο όπου οι τόποι είναι αλληλένδετοι μεταξύ τους δημιουργούν τον ιστό της. Κάθε στιγμή υπάρχει ένα εύρος ερεθισμάτων το οποίο προκύπτει ακριβώς από τη δομή και τη λειτουργία της. Σε κάθε γωνία υπάρχει κάτι προς εξερεύνηση, το οποίο περιμένει να το επιλέξεις από όλα τα γεγονότα που συμβαίνουν ταυτόχρονα. Ακόμη κι αν μεμονωμένα η όραση και η ακοή επιλέξουν να εστιάσουν σε ένα συμβάν, θα καταλάβουμε τελικά ότι το ερέθισμα διαμορφώνεται και τελικά “εγγράφεται” πάντα σε σχέση με το περιβάλλον του, ένα ζωντανό πεδίο αλληλουχίας γεγονότων. Η πόλη είναι εμπειρία.

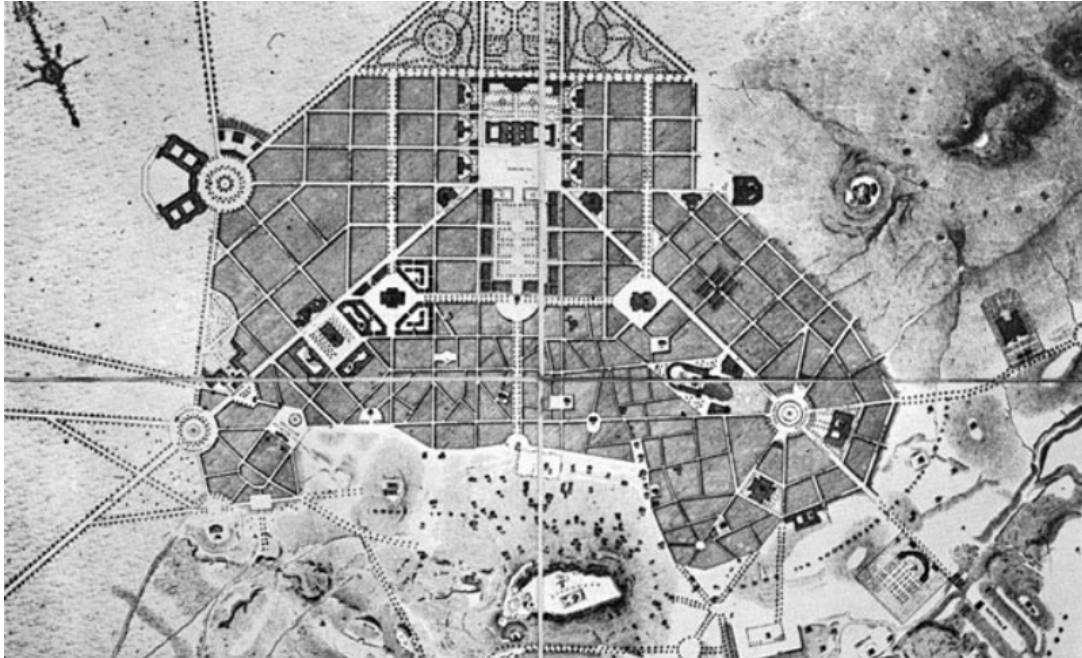
Η πόλη σαν έννοια, αλλάζει διαρκώς κατά τη διάρκεια της ιστορίας λόγω, κυρίως οικονομικών και κοινωνικών παραγόντων, από τη μεσαιωνική εκδοχή έως τη σύγχρονη πόλη τον 19ο αιώνα. Στην περίπτωση της Αθήνας, η νέα πόλη σχεδιάζεται σχεδόν από το μηδέν λίγο πριν τη μεταφορά του κέντρου του κράτους, το 1833 από τους αρχιτέκτονες Σταμάτη Κλεάνθη και Eduard Schaubert. Όπως αναφέρει ο ιστορικός Λεωνίδας Καλλιβερέτακης (1953), “Το σχήμα των κυρίων αξόνων της νέας πόλης ήταν ένα ισοσκελές τρίγωνο με κορυφή την πλατεία Ομονοίας, σκέλη της οδού Πειραιώς και Σταδίου και βάση την οδό Ερμού.”²⁹ Στο τελικό σχέδιο,

²⁷ Πολυχρονιάδη, Κ. (2006). *Μνήμη της καθημερινής εμπειρίας της πόλης*. Σταυρίδης, Σ. (2006). *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*. Εκδόσεις Αλεξάνδρεια. σελ. 115.

²⁸ Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. The MIT Press. σελ. 1.

²⁹ Καλλιβερέτακης, Λ. *Η Αθήνα τον 19ο αιώνα: Από επαρχιακή πόλη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, πρωτεύουσα του Ελληνικού Βασιλείου, Αρχαιολογία της Πόλης των Αθηνών*, Εθνικό ίδρυμα Ερευνών. Ανακτήθηκε 04/05/2024 από: https://archaeologia.eie.gr/archaeologia/gr/chapter_more_9.aspx

προβλεπόταν η διαμόρφωση τεσσάρων συνεχόμενων λεωφόρων, διατεταγμένων στο τετράγωνο σχήμα, το οποίο θα περιέβαλε την πλατεία των Ανακτόρων, τη σημερινή πλατεία Ομονοίας.



(Εικ. 19) Η πολεοδομική πρόταση των Κλεάνθη-Scahubert για την πόλη των Αθηνών του 1833 (Πηγή: Κ. Μπίρης, Αι Αθήναι από του 19ου εις τον 20όν αιώνα, Αθήνα 1966)

Το πλάνο για τον σχεδιασμό του αστικού κέντρου της Αθήνας έγινε με σκοπό να είναι πρωταρχικά μία αποτελεσματική και λειτουργική πόλη και μετέπειτα μια πόλη-κέντρο. Ουσιαστικά τα σημεία αναφοράς, όπως τότε ορίστηκαν, αποτελούν ακόμη και σήμερα τα σημεία-κλειδιά του αστικού κέντρου, τα κομβικά σημεία της πόλης.

Τον 20ο αιώνα, μετά τη μικρασιατική καταστροφή, με τις μετακινήσεις πληθυσμών, ξεκινά να πλησιάζει πιο πολύ στην εκδοχή που γνωρίζουμε σήμερα. Μετά τον εμφύλιο πόλεμο, η Ελλάδα ανασυγκροτείται και εισέρχεται σε μία περίοδο ανοικοδόμησης και οικονομικής ανάπτυξης. Οι δεκαετίες του '50 και του '60 χαρακτηρίζονται από έντονη αστυφιλία· ολόένα και μεγαλύτερα στρώματα πληθυσμού συσσωρεύονται στην πόλη της Αθήνας.³⁰ Το αστικό τοπίο της μεταπολεμικής Αθήνας σκιαγραφείται τις δεκαετίες '50 και '60 στον ελληνικό

³⁰ Ανάκτηση 20/06/2024 από: <https://www.nationalgallery.gr/ektheseis/astygrafia-urbanographyi-zoi-tis-polis-tis-dekaeties-1950-1970/>

κινηματογράφο. Συγκεκριμένα, θα αναφερθούμε στην ταινία “Ο Δράκος” (1956), σκηνοθετημένη από τον Νίκο Κούνδουρου (1926-2017), η οποία διαδραματίζεται παραμονή Πρωτοχρονιάς στη μετεμφυλιακή Ελλάδα. Με φόντο τις γειτονιές του Πειραιά, παρουσιάζει μια διαφορετική αστική πραγματικότητα, τη νυχτερινή ζωή του περιθωρίου. Έχοντας ως βασικό εργαλείο αφήγησης τη χρήση της σκιάς και του φωτός, σε σχέση με τις μορφές και τον χώρο, μεταφέρει και διερευνά θέματα συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων της ελληνικής κοινωνίας, αυτών του υποκόσμου. Ο πρωταγωνιστής (Ντίνος Ηλιόπουλος), περπατά αγχωμένος στους δρόμους όταν συνειδητοποιεί ότι το πρόσωπο του μοιάζει με έναν κακοποιό ονόματι “Δράκο” που αναζητά ο Τύπος και η αστυνομία. Ακολουθούμε τις κινήσεις του πρωταγωνιστή στην πόλη, με τον χώρο να εμφανίζεται σαν πεδίο δράσης, όπου κάθε πλάνο ακολουθεί την κίνηση και μας μεταφέρει στο επόμενο, με αποτέλεσμα να αντιλαμβανόμαστε τη συνέχεια της πόλης. Η νυχτερινή σκηνή όπου η αστυνομία καταζητεί τον πρωταγωνιστή, έχει χαρακτηριστικά φιλμ-νουάρ, με τα στενά κάδρα από την πόλη τη νύχτα να λειτουργούν ως μεταφορά μιας ψυχικής κατάστασης. Περνάμε από το έξω στο μέσα, από την πόλη στο κέντρο όπου οι άνθρωποι καταλήγουν όταν πέφτει το σκοτάδι, όταν ο Θωμάς (Ντίνος Ηλιόπουλος) καταφεύγει σε ένα κακόφημο καμπαρέ για να βρει καταφύγιο. Ο χώρος είναι γεμάτος από σύμβολα τα οποία σηματοδοτούν την κοινωνικοπολιτική κατάσταση της χώρας. Ταυτόχρονα, έχουμε μια ρεαλιστική καταγραφή της ελληνικής κοινωνίας της δεκαετίας του ‘50, με τα νυχτερινά κέντρα και τις εκτονώσεις να προσπαθούν να καλύψουν τον φόβο, την καταστολή και την φτώχεια.³¹ Η ταινία του Κούνδουρου ήταν από αυτές που εισήγαγαν το νεορεαλιστικό ύφος στον ελληνικό κινηματογράφο. Χρησιμοποιεί αυθεντικούς χώρους, οι οποίοι αν και ανώνυμοι ή ασήμαντοι για την ελληνική πραγματικότητα καταλήγουν εν τέλει να γίνονται σύμβολα μιας εμπειρίας συμμετέχοντας ως αποσπάσματα μιας συλλογικής αναφοράς. Η πόλη αντιμετωπίζεται ως χαρακτήρας, και όχι σαν ένα σκηνικό. Η σκηνοθεσία, η χρήση του φωτός και της σκιάς και η αλληλεπίδραση του πρωταγωνιστή με τη νυχτερινή Αθήνα, μετατρέπουν την πόλη σε μία ζωντανή παρουσία.

Συμπερασματικά, μέσα από τον κινηματογράφο, ο αστικός χώρος συμβολοποιείται μέσω της μυθοπλασίας. Σημεία της πόλης αλληλεπιδρούν με τη

³¹ Γαλανού, Λ. Ο Δράκος. Flix.

Ανακτήθηκε 05/05/2024 από: <https://flix.gr/cinema/the-ogre-of-athens-review.html>

δράση των χαρακτήρων, προκαλώντας τελικά μία σύνδεση του απεικονιζόμενου χώρου με τη σκηνοθετημένη “πραγματικότητα”, όπως αυτή παρουσιάζεται, στο κινηματογραφικό έργο. Ο κινηματογράφος αποτελεί αφορμή προς την εξερεύνηση των ορίων μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας, συνδυάζοντας το πραγματικό με το φανταστικό.



(Εικ. 20) Στιγμιότυπο από την ταινία “Ο Δράκος” του Ν. Κούνδουρου (1956)



(Εικ. 21) Στιγμιότυπο από την ταινία “Ο Δράκος” του Ν. Κούνδουρου (1956)

1.3. Σύγχρονες Φωτογραφικές Προσεγγίσεις(1980-2019): Το αστικό τοπίο ως μεταφορά

Στη συγκεκριμένη ενότητα θα εξεταστεί η φωτογραφική αποτύπωση της πόλης της Αθήνας από τη δεκαετία του '80 και μετά, μέσα από τρεις διαφορετικές προσεγγίσεις: την απεικόνιση του υπεραστικού τοπίου στο έργο του Νίκου Μάρκου, εξερευνώντας τα όρια της πόλης, την αρχιτεκτονική φωτογραφική προσέγγιση στο έργο του Γιώργη Γερόλυμπου και την ερμηνεία του αστικού χώρου μέσω της σκηνοθεσίας στο έργο του Πάνου Κοκκινιά.

Προς τα τέλη της δεκαετίας του '70, ξεκινά μια καινούργια εποχή για την ελληνική φωτογραφία. Η ανάδειξη μέσω της φωτογραφίας της ελληνικής επαρχίας, του φυσικού τοπίου, του “ωραίου” και του μνημειώδους δίνει τη θέση της στην εξερεύνηση του αστικού χώρου, ο οποίος ήταν αγνοημένος μέχρι τότε.³² Οι φωτογράφοι στρέφουν τη ματιά τους προς τα μέσα, προς το καθημερινό, ερμηνεύοντας και τελικά ανασυνθέτοντας το αστικό τοπίο. Ο Νίκος Μάρκου (1959) με τη φωτογραφική σειρά του “Πέραμα” (1980-1982), αποτυπώνει την περιοχή στο δυτικότερο άκρο του Πειραιά εστιάζοντας όχι στην απλή καταγραφή της αλλά στους ανθρώπους και στο περιβάλλον τους. Όπως αναφέρει, “Το θέαμα του βραχώδους λόφου με τις δεκάδες αυτοσχέδιες παράγκες μου κέντρισε το ενδιαφέρον. Ήθελα να γνωρίσω αυτούς τους ανθρώπους. Έτσι, για τα επόμενα δύο χρόνια συνέχισα να επισκέπτομαι την περιοχή, γνώρισα τους ανθρώπους, άκουσα τις ιστορίες τους.”³³ Ο κάθε τόπος πλάθεται από την ιστορία του και ο Νίκος Μάρκου με απόλυτο σεβασμό ως προς αυτό, αναδεικνύει τις “ρωγμές”, πολιτιστικές και φυσικές, αυτού του τόπου. Αποτυπώνεται ο χώρος μέσα από τη ζωή των ανθρώπων σε αυτόν, σαν η κατοίκηση τους σε αυτόν να είναι η φυσική προέκταση του. Διερευνώνται τα κοινωνικά και γεωγραφικά όρια της πόλης, εκεί που η πόλη συναντά τη θάλασσα και τη βιομηχανία, αναπτύσσοντας έναν διάλογο μεταξύ του κέντρου της πόλης και των ορίων της.

³² Σταθάτος, Γ. (2015). *Η Επινόηση του Τοπίου: Ελληνικό Τοπίο & Ελληνική Φωτογραφία*. Ανακτήθηκε 05/05/2024 από:

<https://www.stathatos.net/sites/default/files/texts/237.i-epinoisi-toy-topioy-elliniko-topio-kai-elliniki-fotografia.stathatos.net.1976600827.pdf>

³³ Ανακτήθηκε 09/05/2024 από: <https://nikosmarkou.com/perama/>



(Εικ. 22) Νίκος Μάρκου, Πέραμα, 1980-1982



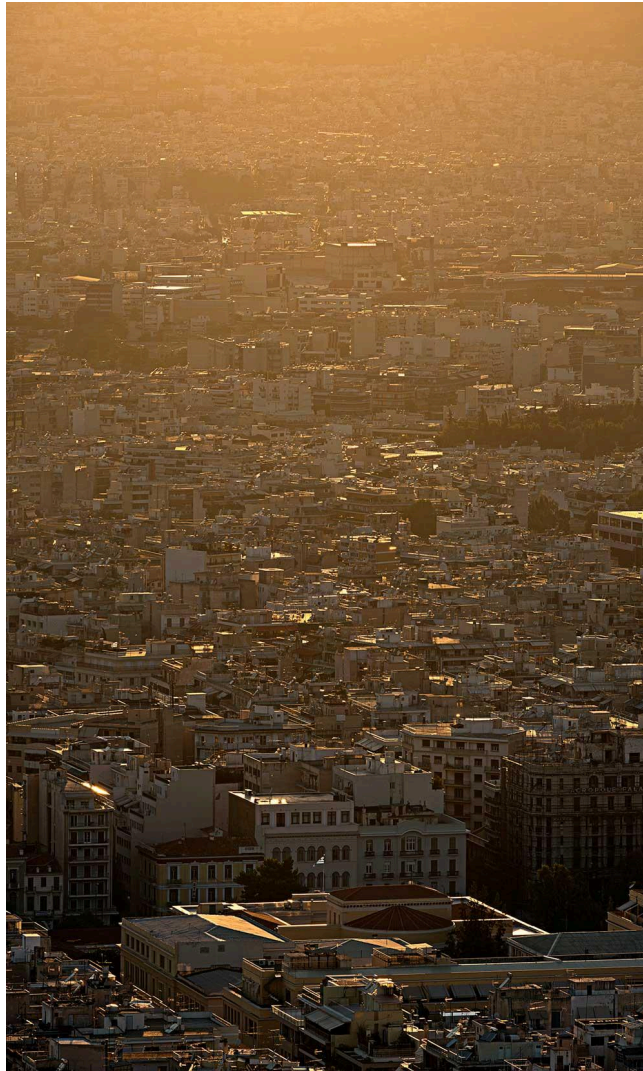
(Εικ. 23) Νίκος Μάρκου, Πέραμα, 1980-1982

Σε αντίθεση με το φωτογραφικό έργο του Μάρκου, στο οποίο εστιάζει στα γεωγραφικά και κοινωνικά όρια της πόλης, Ο Γιώργης Γερόλυμπος (1973) στη φωτογραφική σειρά “Athens Spread” (2012), φωτογραφίζει την Αθήνα στην ολότητα της· σαν μία πόλη που συνεχώς αυξάνεται, χωρίς διακριτά όρια. Χωρίς καμία προσπάθεια ωραιοποίησης της, αποτυπώνει την Αθήνα με γενικά πλάνα, αποκαλύπτοντας την άναρχη οικιστική εξάπλωση της.³⁴ Εδώ, η πόλη παρουσιάζεται σαν ένα άναρχο μεταβαλλόμενο τοπίο λόγω της συνεχούς παρέμβασης από τον ανθρώπινο παράγοντα. Ο Γερόλυμπος σε μία προσπάθεια να αφηγηθεί την ιστορία της Αθήνας, ερμηνεύει την πόλη μέσα από το φωτογραφικό του βλέμμα το οποίο τελικά λειτουργεί σαν ένας φορέας επανερμηνείας και ανασυγκρότησης του αστικού περιβάλλοντος. Γινόμαστε παρατηρητές της πόλης που κατοικούμε, με τη -μη συνηθισμένη- οπτική από ψηλά να ανακατασκευάζει την εικόνα της Αθήνας και να αναδιαμορφώνει την αντίληψη μας γι’ αυτήν.



(Εικ. 24) Γιώργης Γερόλυμπος, Athens Spread, 2012

³⁴Ανακτήθηκε 11/05/2024 από: <https://www.yerolymbos.com/el/art/athens-spread/>



(Εικ. 26) Γιώργης Γερολυμπος, Athens Spread, 2012

Τέλος, ο Πάνος Κοκκινιάς(1965) αντιμετωπίζει την Αθήνα σαν έναν καμβά πάνω στον οποίο δημιουργεί ιστορίες. Στη φωτογραφική του σειρά, Stock Images (2019)³⁵, ερμηνεύει τους αστικούς χώρους μέσω της σκηνοθεσίας. Γνώριμα και οικεία μέρη της πόλης, μεταμορφώνονται μέσα από την απεικόνιση τους. Η συνθήκη της νύχτας συμβάλλει σε αυτήν τη διαδικασία, λόγω του μυστηριακού περιβάλλοντος που δημιουργεί. Στις εικόνες αναπαριστώνται δράσεις μη συνηθισμένες· ανοίκειες συνθήκες λαμβάνουν χώρα σε οικείους χώρους, με αποτέλεσμα τελικά, οι δράσεις να ταυτίζονται με τα μέρη. Οι φωτογραφίες του Κοκκινιά λειτουργούν σαν την αφανή πραγματικότητα της πόλης, προκαλώντας στον θεατή την αίσθηση ότι αυτό

³⁵ Ανακτήθηκε 11/05/2024 από:
<https://www.ifocus.gr/magazine/news/2397-stock-images-panos-kokkinias-organismow-neon>

συνέβαινε από πάντα, ότι ήταν εκεί και απλώς δεν είχε ποτέ κοιτάξει. Ανασυνθέτουν την πραγματικότητα μέσω της σκηνοθεσίας, εξερευνώντας έτσι τα όρια μυθοπλασίας και πραγματικότητας. Ο τρόπος παρουσίασης των φωτογραφιών, ενισχύει τη διαδικασία παρατήρησης από τον θεατή. Εκτυπώνονται σε πολύ μεγάλο μέγεθος, μετατρέπονται σε *tableau*³⁶, τα οποία προϋποθέτουν την απομάκρυνση του θεατή από την εικόνα ώστε να την αντιληφθεί καλύτερα.

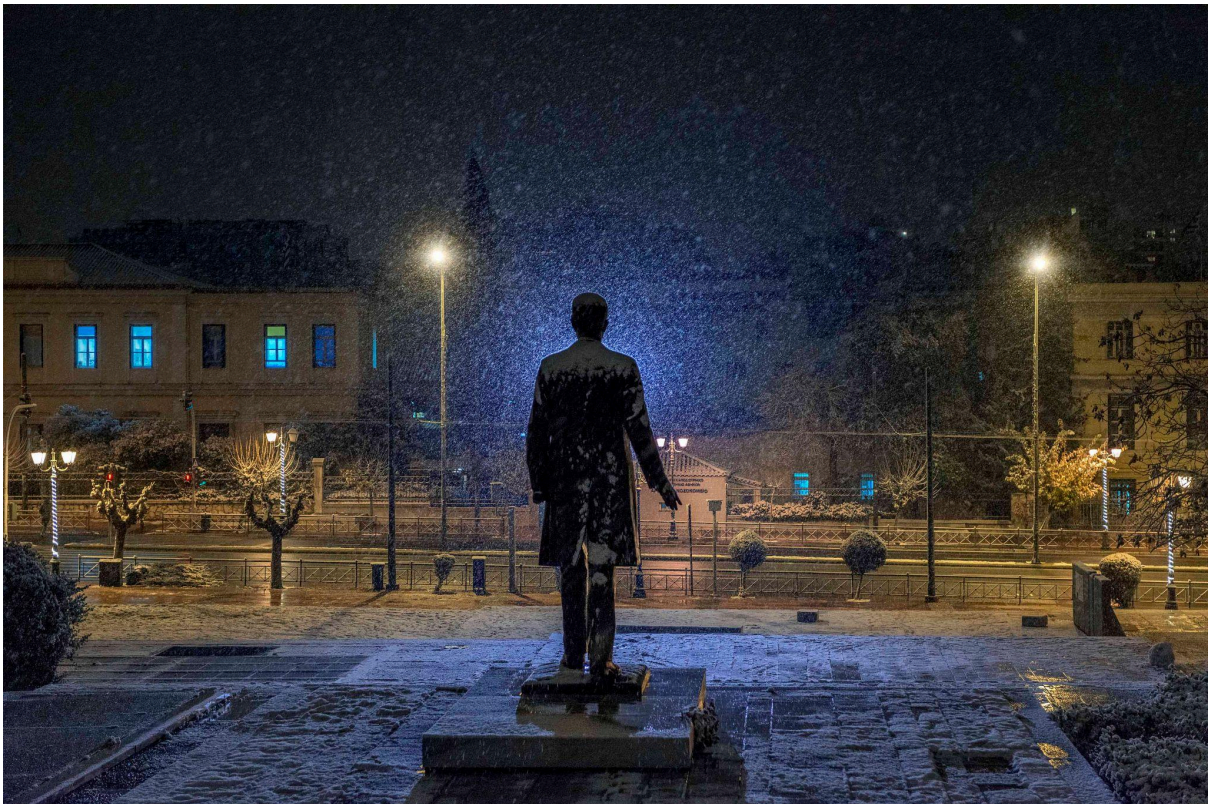
Το να φωτογραφίζει κανείς την πόλη που τον περιβάλλει προϋποθέτει μία διαδικασία πρόσληψης και ερμηνείας της. Η σχέση του δημιουργού με τον τόπο καθορίζει το πως θα το δει και άρα θα το φωτογραφίσει. Η πόλη γίνεται ένα πεδίο ανάγνωσης και ο τρόπος θέασής της είναι συναρτημένος όχι μόνο με κοινωνικοπολιτικά χαρακτηριστικά αλλά με τις αναφορές και τα ερεθίσματα του δημιουργού. Ο κάθε φωτογράφος θα αναγνωρίσει στο αστικό τοπίο τα στοιχεία που θα τον συγκινήσουν, που θα κεντρίσουν την προσοχή του. Ο Γάλλος θεωρητικός της φωτογραφίας, Roland Barthes(1915-1980), στο δοκίμιο για τη φωτογραφία *La Chambre Claire* (1980), προσπαθώντας να αιτιολογήσει το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που είχε για κάποιες φωτογραφίες, ονόμασε *punctum* εκείνα τα στοιχεία που κάνουν την εικόνα ξεχωριστή για εκείνον. Όπως αναφέρει: “*Καμιά φορά μια “λεπτομέρεια” με τραβάει. Νιώθω πως και μόνη η παρουσία την ανάγνωση μου, ότι αυτό που κοιτάζω είναι μια καινούργια φωτογραφία, ότι παίρνει στα μάτια μου μία ανώτερη αξία. Τούτη η “λεπτομέρεια” είναι το punctum (αυτό που με κεντά).*”³⁷ Οι φωτογράφοι ανακαλύπτουν τα δικά τους *punctum* μέσα στην πόλη, τα οποία αντανakλούν το εσωτερικό τους βλέμμα. Η φωτογραφική προσέγγιση της πόλης γίνεται εσωτερική εμπειρία η οποία καθορίζεται από τα βιώματα του δημιουργού.

³⁶ Όπως αναφέρει η Νατάσα Μαρκίδου στο βιβλίο *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*(2020), ο όρος *tableau* στον φωτογραφικό λόγο, είναι συνυφασμένος με την πρακτική της μεγάλης κλίμακας εκτυπώσεων στην παρουσίαση των έργων. Ο όρος αυτός καθιερώθηκε από τον γάλλο ιστορικό της τέχνης Jean-François Chevrier (1954) τη δεκαετία του '80. (σελ. 197)

³⁷ Barthes, R. (1983) *Ο Φωτεινός Θάλαμος*. μετφρ. Κρητικός, Γ. Κέδρος. σελ. 63.



(Εικ. 26) Πάνος Κοκκινιάς, Stock Images, 2019.



(Εικ. 27) Πάνος Κοκκινιάς, Stock Images, 2019.

Κεφάλαιο 2. Προσεγγίσεις της θέασης / Η φωτογραφική απεικόνιση ως προέκταση του βλέμματος

Επεκτείνοντας το θέμα που προσεγγίστηκε στην προηγούμενη ενότητα σε σχέση με τον καθοριστικό ρόλο που παίζει η σχέση του φωτογράφου με το θέμα του ως προς την τελική απεικόνιση του, σε αυτό το κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με τη συμβολή του φύλου στη διαμόρφωση ενός βλέμματος, το οποίο τελικά καθορίζει την απεικόνιση, στην περίπτωση μας, των γυναικών.

2.1. Miroslav Tichý: Ένας voyeur

Ο Άγγλος κριτικός τέχνης John Berger(1926-2017) στο βιβλίο “Ways of Seeing” που εκδόθηκε το 1972, μετά την ομώνυμη σειρά στο BBC, αναφέρει: “Κάθε εικόνα ενσαρκώνει έναν τρόπο όρασης...Κάθε φορά που κοιτάμε μία φωτογραφία, έχουμε επίγνωση, αν και μικρή, ότι ο φωτογράφος επιλέγει αυτήν την οπτική από άπειρες άλλες πιθανές οπτικές...Ο τρόπος που βλέπει ο φωτογράφος ανακλάται στην επιλογή του θέματος του.”³⁸ Μελετώντας την περίπτωση του Τσέχου φωτογράφου Miroslav Tichý (1926-2011), θα αναφερθούμε στην ηδονοβλεπτική θέαση και πώς αυτή δομείται.

Το 1863 ο Γάλλος ποιητής Charles Baudelaire(1821-1867) στο δοκίμιο του “The Painter of Modern Life” (1863) εισήγαγε τον όρο *flâneur*, (αυτός που περιπλανιέται στην πόλη χωρίς σκοπό). Εκείνη την περίοδο, από τις αρχές της δεκαετίας του ‘50, πραγματοποιούνταν το πρόγραμμα μετασχηματισμού της πόλης του Παρισιού κατά τη Δεύτερη Γαλλική Αυτοκρατορία, το οποίο πρέβλεπε τον συνολικό εκσυγχρονισμό της Γαλλικής πρωτεύουσας³⁹. Τον καιρό που το Παρίσι συνεχώς αναδιαμορφωνόταν, ο Baudelaire, δημιουργεί ένα πορτραίτο του ανθρώπου που περιφέρεται άσκοπα μέσα στην μητρόπολη, παρακολουθώντας τους πειρασμούς που έχει να του προσφέρει, ενώ παράλληλα μένει αποστασιοποιημένος από αυτούς. Περιέγραψε τον *flâneur* σαν έναν “παθιασμένο θεατή”, σαν κάποιον που υπήρχε “στο κέντρο του κόσμου, ενώ είναι παράλληλα κρυμμένος από αυτόν”.⁴⁰

³⁸ Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Penguin Books. σελ. 10, σε ελεύθερη μετάφραση από την φοιτήτρια.

³⁹ https://el.wikipedia.org/wiki/Μετασχηματισμός_του_Παρισιού_κατά_τη_Δεύτερη_Αυτοκρατορία

⁴⁰ Baudelaire, C. (1863). *The Painter of Modern Life*. μετφρ. Mayne, J. Phaidon Publishers Inc. σελ. 9

Σύμφωνα με τον αρθογράφο Sean O'Hagan, ένας flâneur με κάμερα, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ο Miroslav Tichý (1926-2011), ο οποίος περιπλανιόταν το διάστημα 1965-1985, στην πόλη από την οποία καταγόταν, και φωτογράφιζε ως επί το πλείστον γυναικείες μορφές.⁴¹ Το ογκώδες αρχείο του, με πάνω από εκατό χιλιάδες φωτογραφίες, μαρτυρά τη συνεχή περιπλάνηση και παρατήρηση των δύο δεκαετιών. Χωρίς να γίνεται αντιληπτός, τοποθετούσε κρυφά την κάμερα στο επίπεδο της μέσης, κάτω από τα ρούχα του ή από απόσταση, μέσα από συρμάτινους φράχτες, με τη χρήση αυτοσχέδιων τηλεφακών.⁴² Χιλιάδες φωτογραφίες απεικονίζουν γυναίκες δίπλα σε δημόσιες πισίνες, στο πάρκο, να περπατούν, να ξαπλώνουν, κάποιες ημίγυμνες. Η ματιά του Tichý, είναι καθαρά ηδονοβλεπτική (nouveau)· μέσα από τις εικόνες του, σχεδόν τον ακολουθούμε να παρατηρεί τις γυναίκες που κρυφά φωτογραφίζει. Τα τεχνικά μέσα που χρησιμοποιεί (αυτοσχέδιες κάμερες και φακοί) ενισχύουν το ηδονοβλεπτικό βλέμμα. Ο θεατής προσπαθεί να δει “πίσω από” την θολή, χωρίς ευκρίνεια, επιφάνεια, συμμετέχοντας σε μία διαδικασία εκτεταμένης παρατήρησης. Ο ερωτισμός που αποπνέουν οι εικόνες οφείλεται στην ματιά του προς τις γυναίκες, εκείνες δεν μας προσκαλούν σε αυτό. Εισβάλλουμε σε έναν κόσμο που ο ίδιος έχει δημιουργήσει, κοιτάζοντας εικόνες που νιώθουμε ότι δεν θα έπρεπε να έχουμε πρόσβαση σε αυτές.

Η ηδονοβλεψία βασίζεται στην επιθυμία για πρόσβαση σε μία θέαση που δεν είναι κοινωνικά αποδεκτή ή που δεν μπορεί ο ηδονοβλεψίας να έχει. Η βασική προϋπόθεση είναι η απόσταση, βρίσκεται σε μία κρυφή και προστατευμένη τοποθεσία: μία σκοτεινή γωνία, στην άλλη πλευρά ενός παραθύρου ή κλειδαρότρυπας, πίσω από ένα παρμπρίζ, σε οποιοδήποτε μέρος που το βλέμμα του δεν μπορεί να εντοπιστεί. Το τελευταίο πράγμα που θέλει είναι η επαφή με το άτομο που κοιτάζει. Είναι ο αόρατος επισκέπτης.⁴³ Αναλύοντας την περίπτωση του Tichý, πρέπει να λάβουμε υπόψη τον ρόλο των φύλων, τη σχέση άνδρα-γυναίκας και πως αυτή τελικά δομεί ένα βλέμμα. Ο John Berger στο “Ways of Seeing”, στο απόσπασμα που κάνει λόγο για την απεικόνιση των γυναικών στην τέχνη, ισχυρίζεται πως: “Οι άντρες δρουν ενώ οι γυναίκες εμφανίζονται. Οι άντρες κοιτούν τις γυναίκες.

⁴¹ O'Hagan, S. (2018). Miroslav Tichý's mysterious images of unsuspecting women. AnOther Magazine.

Ανακτήθηκε 16/05/2024 από:

<https://www.anothermanmag.com/life-culture/10558/miroslav-tichy-unsuspecting-women-nick-cave-document-another-man-magazine>

⁴² Ανακτήθηκε 16/05/2024 από: <https://kochgallery.com/artists/miroslav-tichy/>

⁴³ Rosswell, A. (2007). *Train your Gaze: A Practical and Theoretical Introduction to Portrait Photography*. AVA Publishing S.A. σελ 61.

Οι γυναίκες παρακολουθούν τον εαυτό τους να κοιτάζεται.⁴⁴ Το γυναικείο σώμα αποτελεί το αντικείμενο της περιέργειας των ανδρών. Το βλέμμα τους προς αυτές εκφράζει και δηλώνει ταυτόχρονα την επιθυμία και την κτητικότητα τους. Η ηδονοβλεπτική φύση της φωτογραφίας: έχουμε πρόσβαση σε στιγμιότυπα από τις ζωές Άλλων, ενισχύει την ήδη ηδονοβλεπτική ματιά των αντρών.



(Εικ. 28) Miroslav Tichý, Untitled, c. 1960's - 1980's

⁴⁴ Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Penguin Books. σελ. 47, σε ελεύθερη μετάφραση από την φοιτήτρια.



(Εικ. 29) Miroslav Tichý, Untitled, c. 1960's - 1980's

2.2. Male Gaze / Alfred Hitchcock- Helmut Newton

Ο John Berger, στο βιβλίο “Ways of Seeing” εστιάζει στην απεικόνιση των γυναικών από άντρες ζωγράφους στην δυτική τέχνη, εξετάζοντας την μετατροπή του γυναικείου σώματος σε αντικείμενο του πόθου ήδη από την περίοδο της Αναγέννησης (15ος αιώνας)⁴⁵. Οι άντρες ζωγράφοι αποτυπώνουν το γυμνό σώμα, του οποίου η στάση και το βλέμμα κατευθύνεται προς εκείνον αρχικά, και σε δεύτερο στάδιο προς τον θεατή. Η γυναίκα κοιτάει τον εαυτό της μέσα από τα μάτια του άντρα. Η σεξουαλικότητα της αντανακλάται και επιβεβαιώνεται από το βλέμμα του. Οι άνδρες είναι οι ενεργοί παρατηρητές και οι γυναίκες τα παθητικά αντικείμενα της παρατήρησης.

Η Βρετανίδα θεωρητικός κινηματογράφου Laura Mulvey (1941), εισήγαγε τον όρο *male gaze* στο δοκίμιο που εξέδωσε το 1975, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, δηλαδή το πως “το καθοριστικό αντρικό βλέμμα προβάλλει τις φαντασιώσεις

⁴⁵ Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Penguin Books. σελ. 49.

του πάνω στη θηλυκή φιγούρα”.⁴⁶ Σε μια πατριαρχική κοινωνία όπου χαρακτηρίζεται από την ισχυρή αρρενωπότητα και την παθητική θηλυκότητα, το αντρικό φύλο βλέπει το γυναικείο σαν το αντικείμενο του πόθου, η εμφάνιση του οποίου είναι κωδικοποιημένη από ισχυρά οπτικά και ερωτικά ερεθίσματα, ώστε να μπορεί να ειπωθεί ότι συμμετέχει στο “να το κοιτούν” (“to-be-looked-at-ness”). Η Mulvey, αναλύει τους μηχανισμούς του βλέμματος στον κινηματογράφο, αποδεικνύοντας πως οι ρόλοι των φύλων όπως έχουν δομηθεί μέσα στην κοινωνία αναπαράγονται στο σινεμά.

“Στον κινηματογράφο υπάρχουν τρία βλέμματα: αυτό της κάμερας που μαγνητοσκοπεί το γεγονός, αυτό του κοινού που παρακολουθεί την τελική ταινία και αυτό μεταξύ των χαρακτήρων.”⁴⁷ Η δυνατότητα του βλέμματος να μετατοπίζεται μέσα σε ένα κινηματογραφικό έργο, δημιουργεί δυναμικές που μπορούν να διαμορφώσουν καθοριστικά το πως βλέπουμε και αντιλαμβανόμαστε τον/την χαρακτήρα. Η ταινία κατασκευάζει τον τρόπο με τον οποίο ο χαρακτήρας θα κοιταχτεί από το κοινό, σαν ένα θέαμα από μόνο του. Με κατευθυντήριους άξονες, τον χώρο και τον χρόνο, δημιουργείται μέσα από τον κινηματογράφο ένα σύμπαν το οποίο παρέχει ψευδαισθήσεις φτιαγμένες στα μέτρα της επιθυμίας.⁴⁸ Στις ταινίες του Alfred Hitchcock (1899-1980), συναντάμε πολύ συχνά τα μοτίβα τα οποία προαναφέρθηκαν. Το κοινό ακολουθεί την οπτική των ανδρών πρωταγωνιστών, ως επί των πλείστων, των οποίων ο ρόλος είναι συνυφασμένος με σημανόμενα εξουσίας και δύναμης. Στην ταινία που θα αναλύσω, *Vertigo* (1958), ο Scottie (James Stewart), ένας αστυνομικός που έχει παραιτηθεί επειδή πάσχει από ακροφοβία, αναλαμβάνει να παρακολουθήσει την σύντροφο ενός φίλου του, Madeleine (Kim Novak), η οποία έχει τάσεις αυτοκτονίας. Η αφήγηση της ταινίας εξελίσσεται γύρω από το βίωμα του Scottie, ακολουθούμε την καλλιέργεια της ερωτικής έλξης του προς την Madeleine. Την ερωτεύεται κατά τη διάρκεια της παρακολούθησής της, όσο την κατασκοπεύει χωρίς εκείνη να το γνωρίζει. Ο θεατής παρακολουθεί, από την οπτική γωνία του Scottie, μέσα από ηδονοβλεπτικά μοτίβα πως ερωτεύεται μία στερεοτυπικά δομημένη “τέλεια” εικόνα. Δεν ερωτεύεται αυτήν, αλλά τις φαντασιώσεις που εκείνος προβάλλει πάνω της, βλέποντας την σαν το αντικείμενο

⁴⁶ Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Afterall Books. σελ. 808, σε ελεύθερη μετάφραση από την φοιτήτρια.

⁴⁷ Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Afterall Books. σελ. 815-816, σε ελεύθερη μετάφραση από την φοιτήτρια.

⁴⁸ Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Afterall Books. σελ. 815, σε ελεύθερη μετάφραση από την φοιτήτρια.

του πόθου. Στο δεύτερο μέρος, μετά τον υποτιθέμενο θάνατο της Madeleine, ο Scottie παρατηρεί μία γυναίκα (Judy) στον δρόμο που της μοιάζει πολύ. Μετά την γνωριμία τους, προσπαθεί να την ανακατασκευάσει σε μία δεύτερη Madeleine, υιοθετώντας ακριβώς τα ίδια εμφανισιακά χαρακτηριστικά. Η κάμερα ακολουθεί το βλέμμα του Scottie πάνω της, με πολλά POV πλάνα, φανερώνοντας την εμμονή του με την εικόνα της και -κατ' επέκταση- με το να την κοιτάζει.

Η Laura Mulvey με το δοκίμιο της έριξε φως στο πολύπλοκο σύνολο κανόνων οι οποίοι διέπουν τον τρόπο με τον οποίο η ερωτική έλξη δημιουργείται, χειραγωγείται και τελικά αναπαράγεται, μέσα από εικόνες στην οθόνη που εμείς, ως θεατές, καταναλώνουμε.⁴⁹ Η συντριπτική πλειονότητα του ανδρικού φύλου που επικρατεί στον χώρο του κινηματογράφου, ειδικά στις προηγούμενες δεκαετίες⁵⁰, έχει καθορίσει τον τρόπο που απεικονίζεται το γυναικείο φύλο. Δημιουργείται ένα σύστημα τριών αξόνων, τριών βλεμμάτων, όπου ο σκηνοθέτης οραματίζεται το πλάνο της γυναίκας πρωταγωνίστριας, ο σπερατέρ το κινηματογραφεί και απευθύνεται τελικά στον θεατή.

Εξετάζοντας το male gaze στις ταινίες του Alfred Hitchcock, θα εξετάσουμε στη συνέχεια πως η αντρική ματιά εκφράστηκε και αποτυπώθηκε τις δεκαετίες της έντονης σεξουαλικής απελευθέρωσης του '60 και του '70, μέσα από το έργο του γερμανού φωτογράφου Helmut Newton (1920-2004). Λόγω της σεξουαλικής επανάστασης, η σεξουαλικότητα και το γυμνό σώμα παύουν να είναι ταμπού θέματα. Έννοιες όπως η αισθησιακότητα και το σεξαπίλ προβάλλονται στη φωτογραφία, ειδικότερα στη φωτογραφία μόδας και τη διαφημιστική φωτογραφία.

Ο Helmut Newton, εστίασε στην ανάδειξη της γυναικείας σεξουαλικότητας και ερωτισμού μέσα από τις φωτογραφίες του. Το 1957 υπέγραψε μονοετές συμβόλαιο με την αγγλική Vogue, από το οποίο αποχωρεί πριν τη λήξη του αφού οι απαιτήσεις και η αισθητική της ήταν αρκετά συντηρητικά για την ατμόσφαιρα που ήθελε να αποδώσει στις φωτογραφίες του. Το 1961 μετακομίζει στο Παρίσι, όπου το έδαφος ήταν γόνιμο ώστε να εκφράσει το προσωπικό του στυλ, σε μία πόλη όπου τη

⁴⁹ Glenn, C. (2017). *Complicating the theory of the male gaze: Hitchcock's leading men*. *New Review of Film and Television Studies*. Volume 15, Issue 4: Special Issue on Laura Mulvey. Routledge
Ανακτήθηκε 20/05 από:

<https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/17400309.2017.1376892?needAccess=true>

⁵⁰ Έρευνα που διεξήχθη από το Center for the Study of Women in Television and Film at San Diego University του 2019, έδειξε ότι ο αριθμός των γυναικών που δούλεψαν εκείνη τη χρονιά στη βιομηχανία του κινηματογράφου ήταν υψηλότερος από ποτέ. Ακόμη και τότε, σε σημαντικούς ρόλους όπως σκηνοθεσία και διεύθυνση φωτογραφίας, η αναλογία ήταν τέσσερις άντρες προς μία γυναίκα.
Πηγή: <https://www.theguardian.com/film/2020/jan/02/women-film-industry-hollywood-2019>

δεκαετία του '60 χαρακτηριζόταν από σεξουαλική απελευθέρωση και αντικομφορμισμό.⁵¹ Συνεργάστηκε με τη γαλλική Vogue, αργότερα με το Harper's Bazaar, Playboy, Elle. Στις φωτογραφίες του είναι έντονες οι επιρροές από τον φιλμ-νουάρ κινηματογράφο λόγω του ασπρόμαυρου, των αντιθέσεων που προκαλούνται από τη χρήση φωτός-σκιάς και της επιλογής των σκηνικών. Αναζητά δωμάτια ξενοδοχείων, αρχοντικά και βίλες με περίτεχνη διακόσμηση. Με τις προκλητικές φωτογραφίες του, ανέτρεψε τη φωτογραφία μόδας, επεκτείνοντας τα όρια στην αναπαράσταση των θυληκοτήτων, που μέχρι τότε η ανάδειξη της σεξουαλικότητας και του ερωτισμού θεωρούνταν θέματα ταμπού. Ωστόσο, απεικονίζει τις γυναίκες σαν το αντικείμενο του πόθου, με στερεοτυπικές αναφορές στην σεξουαλικότητα, στον ερωτισμό και στη σχέση τους με το ανδρικό φύλο. Προβάλλει τα πρότυπα που τους επιβάλλει η κοινωνία, δημιουργώντας εικόνες που υπηρετούν στερεότυπα και φαντασιώσεις. Για παράδειγμα, στην εικόνα 31, *Saddle I*, ο τρόπος που απεικονίζεται η γυναικεία μορφή αντικατοπτρίζει το male gaze. Η στάση της γυναίκας ικανοποιεί την ανδρική επιθυμία και φαντασίωση και η χρήση της σέλας λειτουργεί σαν ένα σύμβολο υποταγής. Το γυναικείο σώμα παρουσιάζεται ως παθητικό σεξουαλικό αντικείμενο, επιβεβαιώνοντας και ενισχύοντας τα έμφυλα στερεότυπα.

⁵¹ Boehm, G. (Σκηνοθέτης) (2020). Helmut Newton: The Bad and the Beautiful. [ντοκιμαντέρ].



(Eik. 30) Helmut Newton, Saddle I. 1976.



(Eik. 31) Helmut Newton, Rue Aubriot, Paris, 1975

2.3. Διαφοροποίηση του Female Gaze

Στη συγκεκριμένη ενότητα θα αναλυθεί η διαφοροποίηση του Female Gaze στην φωτογραφική προσέγγιση του γυναικείου φύλου μέσα από το έργο γυναικών φωτογράφων. “Έχουν οι γυναίκες ιστορία;”, ρώτησε η Γαλλίδα ιστορικός, Michelle Perrot (1928) το 1973, εισάγοντας μία ομώνυμη ομιλία, σχεδόν είκοσι χρόνια πριν επιμεληθεί μαζί με τον Γάλλο ιστορικό Georges Duby (1919-1996) το βιβλίο που εκδόθηκε το 1990 με τίτλο “*A History of Women in the West*”⁵². Η ανάδειξη του έργου των γυναικών φωτογράφων και της συμβολής τους στην ιστορία της φωτογραφίας είναι πολύ μικρή στην παγκόσμια βιβλιογραφία σε σχέση με αυτή των ανδρών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το βιβλίο “*Histoire de la photographie*”⁵³, το οποίο εκδόθηκε το 1945, γραμμένο από τον Γάλλο κριτικό της ιστορίας της φωτογραφίας Raymond Lécuyer (1928-2022), στο οποίο εντάσσει μόνο δύο γυναίκες φωτογράφους (Julia Margaret Cameron και Laure Albin)⁵⁴. Από την ανακάλυψη του μέσου έως σήμερα, οι γυναίκες έχουν συμβάλει στην εξέλιξη του και στην ανάπτυξη ενός φωτογραφικού βλέμματος το οποίο αναζήτησε την ταυτότητα του γυναικείου φύλου. Μέσα από το φωτογραφικό τους έργο μεταφέρουν τα βιώματα και τα ερεθίσματά τους, προσφέροντας μία διαφορετική αντίληψη της ορατής πραγματικότητας σε σχέση με την επικρατούσα των ανδρών. Συγκεκριμένα, οι γυναίκες φωτογράφοι, απεικονίζουν το γυναικείο φύλο, λόγω του κοινού βιώματος και της κοινής φύσης που τις συνδέει, απομακρυσμένες από το male gaze και απαλλαγμένες από έμφυλα στερεότυπα. Κατά την βικτωριανή περίοδο, η Julia Margaret Cameron (1815-1879), γεννημένη στην Ινδία, με σπουδές στην Γαλλία και την Βρετανία όπου αργότερα εγκαταστάθηκε, ξεκινά να φωτογραφίζει στην ηλικία των σαράντα οκτώ. Πειραματίζεται με το μέσο και κατά τη διάρκεια της επόμενης δεκαετίας, αποτυπώνει τα πορτραίτα φίλων, μελών από την οικογένεια της και γνωστών προσώπων από την κοινωνία του Λονδίνου κατά τη βικτωριανή εποχή, αναπτύσσοντας ένα φωτογραφικό βλέμμα που αγγίζει την ποιητική διάσταση, αφιερωμένο στην ομορφιά και την αλήθεια του προσώπου και του βλέμματος. Στο φωτογραφικό έργο της Cameron, τα πρόσωπα μεταμορφώνονται σε χαρακτήρες από τη Βίβλο, την ελληνική μυθολογία και τους αναγεννησιακούς πίνακες. Δημιουργεί

⁵² Duby G., Perrot M. (1990). *A History of Women in the West*. Belknap Press.

⁵³ Raymond, L. (1945) *Histoire de la Photographie*. Baschet & Cie.

⁵⁴ Lebart, L., Robert, M. (2022) *A World History of Women Photographers*. Thames & Hudson. σελ. 12.

το πορτραίτο περισσότερων γυναικών απ' ό,τι ανδρών, επειδή οι πρώτες δεν είχαν την αναγνώριση και την ταυτότητα που είχαν οι άνδρες στους κύκλους των διανοουμένων, επομένως μπορούσαν να μεταμορφωθούν πιο εύκολα σε χαρακτήρες κατά τη φωτογραφική απεικόνιση.⁵⁵ Φωτογραφίζει την ανιψιά της Emily Mary 'May' Prinsep (εικόνα 33), ως την Beatrice Cenci (1577-1599), την κόρη του ιταλού αριστοκράτη Count Francesco, η οποία κρεμάστηκε το 1599 επειδή ήταν υπεύθυνη για τον θάνατο του κακοποιητικού πατέρα της.⁵⁶ Η Cameron μέσα από το πορτραίτο της ανιψιάς της, μεταφέρει το ψυχικό σθένος και την θλίψη της Beatrice, της προσωπικότητας με το τραγικό τέλος, ένα σύμβολο αντίστασης στην κατάχρηση της εξουσίας από τους άνδρες αριστοκράτες. Η φωτογραφική τεχνική της, με την εστίαση σε επιλεγμένο μέρος της εικόνας, αφήνοντας τα υπόλοιπα μέρη ελαφρώς θολά, η οποία προέκυψε από τις πρώτες της προσπάθειες με το μέσο λόγω του φακού που χρησιμοποιούσε με πολύ μικρό βάθος πεδίου, και ο απαλός φωτισμός στα πρόσωπα από το πλάι, εντείνουν την διαδικασία της μεταμόρφωσης. Το βλέμμα της May Prinsep δεν συναντά τον φακό αλλά κατευθύνεται προς τα κάτω, αφήνοντας να εννοηθεί ότι αποθανατίστηκε μία στιγμή εσωτερικού στοχασμού. Η Cameron πραγματοποίησε αρκετές εκδοχές αυτής της εικόνας, από τις οποίες μερικές τις ονόμασε "*Μελέτη της Beatrice Cenci από την May Prinsep*"⁵⁷. Η σχολαστική επιμέλεια και συνέπεια με την οποία προσεγγίζει το θέμα της, είναι εμφανείς στο πορτραίτο που προκύπτει· αντλεί το θέμα της από τις ιστορικές, βιβλικές και λογοτεχνικές αναφορές της, αναπαριστώντας τελικά γυναίκες-σύμβολα της θηλυκότητας, της ψυχικής δύναμης και της μητρότητας. Για κάθε πορτραίτο, φαίνεται να έχει προηγηθεί μία εσωτερική διεργασία τόσο από το μοντέλο όσο και από την Cameron. Η κάθε φωτογραφία συνιστά μία μελέτη, σε δύο επίπεδα, η φωτογράφος δημιουργεί το πορτραίτο μιας γυναίκας η οποία με τη σειρά της αναπαριστά μία άλλη γυναίκα. Η κοινή φύση που τις συνδέει, μέσα από τα κοινά βιώματα, τους επιτρέπει να κατανοήσουν τον ψυχισμό η μία της άλλης. Η Cameron εισχωρεί, με απόλυτο σεβασμό, στον εσωτερικό κόσμο της γυναίκας που ποζάρει και στον ρόλο που αυτή αναπαριστά, δίνοντας στα πρόσωπα και τις εικόνες μία ονειρική διάσταση.

⁵⁵ Marien, M. (2014). *Photography: A Cultural History*. Laurence King Publishing. σελ. 92.

⁵⁶ Campany, D. (2012). *Photography: The Whole Story*. Thames & Hudson. σελ. 127.

⁵⁷ Campany, D. (2012). *Photography: The Whole Story*. Thames & Hudson. σελ. 127.



(Eικ. 32) Beatrice, 1866, Julia Margaret Cameron



(Eικ. 33) Madonna with children, 1864, Julia Margaret Cameron

Ο σεβασμός προς το γυναικείο φύλο, μέσω της φωτογραφικής διαδικασίας συναντάται επίσης στο έργο της, Ruth Bernhard (1905-2006), Αμερικανίδα φωτογράφου με καταγωγή από τη Γερμανία. Μετά από τις σπουδές της πάνω στην ιστορία της τέχνης και την τυπογραφία στην Ακαδημία των Τεχνών⁵⁸ του Βερολίνου από το 1925 μέχρι το 1927, μετακομίζει στη Νέα Υόρκη. Στα τέλη της δεκαετίας του '20, η Bernhard, ενώ ζούσε στο Manhattan, εισέρχεται στους καλλιτεχνικούς κύκλους, γνωρίζει την Αμερικανίδα φωτογράφο Berenice Abbott(1898-1991) και την κριτικό τέχνης Elizabeth McCausland(1899-1965). Αγοράζει τον πρώτο της φωτογραφικό εξοπλισμό και το 1934 ξεκινά να φωτογραφίζει γυναικείο γυμνό. Έναν χρόνο μετά γνωρίζει τον Αμερικανό φωτογράφο Edward Weston(1886-1958) και εμπνέεται από το έργο του τόσο που μετακομίζει στην Καλιφόρνια, όπου κατοικούσε ο Weston.⁵⁹ Η επιρροή της από τη φωτογραφική του τεχνική είναι εμφανής στο έργο της, τόσο κατά την φωτογράφιση still life, μέσα από τη διαδικασία της μεταμόρφωσης συνηθισμένων αντικειμένων με τη χρήση του φωτός σαν το βασικό της εργαλείο, όσο και κατά τη φωτογράφιση του ανθρώπινου σώματος, δίνοντας προσοχή στη φόρμα και την υφή, κάνοντας το, μέσα από τη λειτουργία του φωτισμού, να μοιάζει με γλυπτό. Στη διάρκεια της μακράς μελέτης της πάνω στην ανθρώπινη μορφή, δημιούργησε ένα ογκώδες φωτογραφικό αρχείο πάνω στο γυναικείο γυμνό, μέρος του οποίου παρουσιάστηκε το 1986, στη συλλογή *The Eternal Body*⁶⁰. Μέσα από τη φωτογραφική προσέγγιση της Ruth, κατανοούμε πως η ίδια βλέπει και αισθάνεται το γυναικείο σώμα. Αναγνωρίζει την ύπαρξη της γυναίκας σαν ένα αιώνιο σύμβολο ζωής και ύπαρξης. Ταυτίζεται με τις γυναίκες που φωτογραφίζει, βιώνοντας μέσα από αυτήν τη διαδικασία την ταυτότητα της ως γυναίκα. Περιορίζει το κάδρο των φωτογραφιών της στο σώμα αυτό κάθε αυτό, χωρίς την παρουσία του προσώπου ώστε να διατηρήσει την εικόνα διαχρονική και οικουμενική⁶¹. Όπως η ίδια αναφέρει: “*Η επιλογή μου να απεικονίσω τη γυναικεία μορφή, οφείλεται στο ότι η ομορφιά έχει ευτελιστεί και έχει γίνει προϊόν εκμετάλλευσης στον αισθησιακό 20ο αιώνα μας. Σκοπός μου είναι να ανυψώσω, να δώσω αξία και να στηρίξω με διαχρονική ευλάβεια την εικόνα της γυναίκας.*”⁶² Στις φωτογραφίες της, το γυναικείο σώμα δεν

⁵⁸ Η Ακαδημία Τεχνών του Βερολίνου ιδρύθηκε το 1696 και αποτελεί μια από τις παλαιότερες και σημαντικότερες ακαδημίες πολιτισμού της Ευρώπης. Πηγή:

https://en.wikipedia.org/wiki/Academy_of_Arts,_Berlin

⁵⁹ Ανακτήθηκε 14/06/2024 από:

<https://www.icp.org/browse/archive/constituents/ruth-bernhard?all/all/all/all/0>

⁶⁰ Bernhard, R. (1986). *The Eternal Body*. Chronicle Books.

⁶¹ Bernhard, R. (1986). Από τον επίλογο του *The Eternal Body*. σελ. 4.

⁶² Bernhard, R. (1986). Από τον επίλογο του *The Eternal Body*. σελ. 6.

απεικονίζεται ως το αντικείμενο του πόθου όπως στο έργο του Helmut Newton που αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα (2.2). Η φύση της της επιτρέπει να δει και να αποτυπώσει τη γυναικεία φιγούρα σαν μία έκφραση διαχρονικής, θηλυκής δύναμης. “Οι άντρες φωτογραφίζουν τα γυμνά γυναικεία σώματα σαν να τους ανήκουν. Εγώ τα φωτογραφίζω σαν ένα μέρος του σύμπαντος.”⁶³



(Εικ. 34) Ruth Bernhard, Nude, *Eternal Body*, 1967.

⁶³ Figes, L. (2023). The Sensuous World of Avant-Garde Photographer Ruth Bernhard. *AnOther Magazine*. Ανακτήθηκε 15/06/2024 από: <https://www.anothermag.com/art-photography/14754/ruth-bernhard-nude-nature-photographies-1930-1976>



(Εικ. 35) Ruth Bernhard, Classic Torso with Hands, *Eternal Body*, 1952

Συμπερασματικά, ο τρόπος απεικόνισης των γυναικών καθορίζεται σε ένα βαθμό από το φύλο του/της δημιουργού. Η πλειονότητα των ανδρών στον χώρο της τέχνης και του κινηματογράφου οδηγεί στην συγκρότηση ενός βλέμματος και κατ'επέκταση στην δημιουργία της εικόνας του γυναικείου φύλου βασισμένη σε πατριαρχικά κατάλοιπα ή, ακριβέστερα, στα στερεότυπα της κάθε εποχής. Η ανάγκη των γυναικών να αντιδράσουν στον τρόπο που προβάλλεται η εικόνα τους μέσα από την φωτογραφημένη πραγματικότητα, εκφράστηκε έντονα στη δεκαετία των '70 και '80 μέσα από το φεμινιστικό κίνημα. Όπως αναφέρει η Βρετανίδα ιστορικός τέχνης Katy Hessel στο βιβλίο *The Story of Art Without Men* (2022), "Πήραν τον έλεγχο του βλέμματος και το έστρεψαν προς αυτές."⁶⁴ Χρησιμοποιώντας το φωτογραφικό μέσο, μεταμόρφωσαν την εικόνα τους, καταγράφοντας προσωπικές εμπειρίες με σημεία αναφοράς το φύλο, τη σεξουαλικότητα και τις διακρίσεις. Το γυναικείο βλέμμα, σε αντίθεση με το ανδρικό που προέρχεται από το πατριαρχικό ασυνείδητο, δημιουργείται συνειδητά⁶⁵.

⁶⁴ Hessel, K. (2022). *The Story of Art Without Men*. Penguin Books. σελ. 374.

⁶⁵ Brey, I. (2020). *Le regard féminin: Une révolution à l'écran*. Éditions de l'Olivier. σελ. 22.

Κεφάλαιο 3: Η σύλληψη της ιδέας “W’s” και η υλοποίηση της

Οι πρώτες φωτογραφίες-δοκιμές της φωτογραφικής σειράς “W’s” προέκυψαν τον Νοέμβρη του 2022, μετά από την έντονη ανάγκη μου να αναζητήσω ένα φωτογραφικό βλέμμα από την αρχή. Αντιμετώπισα την πόλη της Αθήνας σαν ένα άγνωστο πεδίο το οποίο θα μου επέτρεπε να ερμηνεύσω τους γνώριμους χώρους και να αναπτύξω μία φωτογραφική “γλώσσα” η οποία δεν βασίζεται στην ρεαλιστική προσέγγιση αλλά στην ερμηνεία της ορατής πραγματικότητας. Πρωταρχική μου επιρροή αποτέλεσε το έργο του Αμερικανού φωτογράφου Saul Leiter (1923-2013) -το οποίο αναλύθηκε στην ενότητα 1.1- όσον αφορά τη διαδικασία της αφαίρεσης στο φωτογραφικό του κάδρο, αποδομώντας το ορατό αστικό περιβάλλον, προτείνοντας τελικά μία άλλη οπτική.

Ο κάθε χώρος-πέρασμα της πόλης μετατρέπεται σε ένα σημείο συναντήσεων του/της φωτογράφου και των περαστικών. Σε στάσεις λεωφορείων, στο μετρό, σε δρόμους και σε καφέ, παρατηρώ θηλυκότητες λόγω της κοινής φύσης που μας συνδέει. Περιπλανώμενη, συνειδητά κατά τη νύχτα στην πόλη, “παρακολουθώ” τις άγνωστες, για μένα, γυναίκες. Μέσα από την διαδικασία της παρατήρησης, ταυτίζομαι μαζί τους και νιώθω ότι μοιραζόμαστε μια κοινή ανησυχία: τη νύχτα, η πόλη μετατρέπεται σε ένα μυστηριώδες σκηνικό όπου τα πάντα μπορούν να συμβούν. Περιπατώντας, το μη ασφαλές περιβάλλον με οδηγεί στην αίσθηση ότι κάποιος με κοιτάζει/ακολουθεί. Μέσω της φωτογραφικής μου ματιάς, θέλησα να υιοθετήσω αυτό το βλέμμα, αναπτύσσοντας ένα περιβάλλον ανησυχίας. Βασικά μου εργαλεία για την οικειοποίηση αυτού του ρόλου αποτέλεσαν οι φωτιστικές συνθήκες το βράδυ, με τον ελάχιστο φωτισμό και τις έντονες σκιές να αποτελούν τα βασικά εργαλεία αφήγησης. Φωτογραφίζω τις γυναίκες χωρίς να αποκαλύπτω το πρόσωπο τους, μιμούμαι τον τρόπο με τον οποίο ένα άτομο παρακολουθεί ένα άλλο. Αναφορά μου σε αυτήν την διαδικασία αποτέλεσε το φωτογραφικό έργο της Γαλλίδας φωτογράφου Sophie Calle (1953), *Suite Vénitienne* (1983), στο οποίο αποτυπώνει, μέσω των φωτογραφιών της, την διαδικασία παρακολούθησης ενός άγνωστου, για εκείνη, άντρα.

Τα τεχνικά χαρακτηριστικά που χρησιμοποιούνται, προτείνουν μία κινηματογραφική αφήγηση, με αποτέλεσμα οι αποτυπωμένες καταστάσεις να ισορροπούν ανάμεσα στην μυθοπλασία και την πραγματικότητα. Το πολύ μικρό

βάθος πεδίου έχει σκοπό την εστίαση μόνο στο πρώτο πλάνο της εικόνας, απομονώνοντας την απεικονιζόμενη γυναίκα από την πόλη, υιοθετώντας με αυτόν τον τρόπο μία συνηθισμένη τεχνική προσέγγιση των κινηματογραφικών πλάνων: πρωταγωνίστρια στο πρώτο πλάνο, χώρος στο δεύτερο. Η αργή ταχύτητα κλείστρου χρησιμοποιείται με σκοπό να αποτυπωθεί η κίνηση της πρωταγωνίστριας, σαν να είναι στοπ-καρέ από μία πιθανή ταινία.

Εξερευνώντας τα αχνά όρια μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας, οδηγήθηκα στην φωτογράφιση αντικειμένων μέσα από τη σκηνοθέτηση συνθηκών, οι οποίες έχουν σημειώματα αναζήτησης, αναμονής, ανησυχίας. Συνδυάζοντας τελικά δύο φωτογραφικά είδη, τη φωτογραφία ντοκουμέντου και τη σκηνοθετημένη φωτογραφία, προκαλούνται ερωτήματα σε σχέση με το τι υπήρξε και τι όχι. Οι σκηνοθετημένες φωτογραφίες λειτουργούν σαν στοιχεία της ιστορίας, συμπληρώνοντας νοηματικά την αφήγηση. Δημιουργώντας σκηνικά τα οποία παραπέμπουν σε ιδιωτικούς χώρους, όπως το δωμάτιο ενός ξενοδοχείου ή ένα συρτάρι με φωτογραφίες, εξερευνάται η σχέση οικείου και ανοίκειου, μέσω της εναλλαγής δημοσίων και ιδιωτικών χώρων.

Η ισορροπία μεταξύ της μυθοπλασίας και της πραγματικότητας εντείνεται από την επιλογή των τεχνικών χαρακτηριστικών των φωτογραφιών. Δόθηκε σημασία στην υφή των φωτογραφιών και στην απομάκρυνση των λεπτομερειών μέσω της έλλειψης ευκρίνειας. Το χρώμα λειτουργεί σαν μεταφορά μιας ψυχικής κατάστασης· η ορατή πραγματικότητα ερμηνεύεται και απομακρυνόμαστε από τον ρεαλισμό. Οι πρωταγωνίστριες βρίσκονται ακόμη σε κίνηση. Ο χρόνος δεν υπάρχει. Επιρροή και έμπνευσή μου αποτέλεσε το φωτογραφικό έργο της Γαλλίδας φωτογράφου Dolorès Marat (1944), όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζεται την υφή και το χρώμα των εικόνων της, προκαλώντας ένα άχρονο κι άτοπο περιβάλλον.

Το photobook που δημιουργήθηκε στα πλαίσια της πτυχιακής εργασίας “W’s” έχει διαστάσεις 20 εκ. x 25,4 εκ. Οι φωτογραφίες ομαδοποιούνται σε οκτώ ενότητες, η κάθε μία εκ των οποίων φέρει το όνομα μιας ώρας κατά τη διάρκεια της νύχτας. Κάθε ενότητα περιλαμβάνει ένα σύνολο εικόνων, η κάθε μία από τις οποίες λειτουργεί σαν ένα στοιχείο της ιστορίας από την εκάστοτε ενότητα.

Βιβλιογραφία

- Αντωνιάδης, Κ. (2014). *Λανθάνουσα Εικόνα*. Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας. Αθήνα.
- Μαρκίδου, Ν. (2020). *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*. Παπαζήση. Αθήνα.
- Πολυχρονιάδη, Κ. (2006). Μνήμη της καθημερινής εμπειρίας της πόλης. Σταυρίδης, Σ. (2006). *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*. Εκδόσεις Αλεξάνδρεια. Αθήνα.
- Badger, G. (2010). *The Genius of Photography: How photography changed our lives*. Quadrille Publishing. London.
- Badger, G. (2010). *The Pleasures of Good Photographs*. Aperture. New York.
- Barthes, R. (1983). Ο Φωτεινός Θάλαμος. μετφρ. Κρητικός, Γ. Κέδρος. Αθήνα.
- Baudelaire, C. (1863). *The Painter of Modern Life*. μετφρ. Mayne, J. Phaidon Publishers Inc. New York.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Penguin Books. USA.
- Bernhard, R. (1986). *The Eternal Body*. Chronicle Books. San Francisco.
- Brey, I. (2020). *Le regard féminin: Une révolution à l'écran*. Éditions de l'Olivier. France.
- Campany, D. (2012). *Photography: The Whole Story*. Thames & Hudson. United Kingdom.
- Duby G., Perrot M. (1990). *A History of Women in the West*. Belknap Press. London.
- Gautrand, J. (2004) *Paris Mon Amour*. Taschen. Germany.
- Gouvion Saint Cyr A. (2013). Brassai, Pour L'Amour de Paris. Flammarion. Paris.
- Hessel, K. (2022). *The Story of Art Without Men*. Penguin Books. UK.
- Kirstein, L. (1938). Από τον επίλογο του American Photographs. The Museum of Modern Art. New York.

Luce, L., Robert, M. (2022). *A World History of Women Photographers*. Thames & Hudson. London.

Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. The MIT Press. UK.

Marien, M. (2014). *Photography: A Cultural History*. Laurence King Publishing. Great Britain.

Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Afterall Books. London.

Raymond, L. (1945) *Histoire de la Photographie*. Baschet & Cie. Paris.

Rosswell, A. (2007). *Train your Gaze: A Practical and Theoretical Introduction to Portrait Photography*. AVA Publishing S.A. Switzerland.

Taubhorn, I. (2012). *Saul Leiter*. Kehler. Hamburg. Hamburg.

Thompson, K. Bordwell, D. (2011). *Ιστορία του κινηματογράφου*. μτφρ. Κολαΐτη, Ρ. Λερός, Ν. Πατάκη. Αθήνα.

Wells, L. (2007). *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*. Πλέθρον. μτφρ. Πετσίνη, Π. Αθήνα.

Άρθρα σε ηλεκτρονική μορφή

Καλλιβερέτακης, Λ. Η Αθήνα τον 19ο αιώνα: Από επαρχιακή πόλη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, πρωτεύουσα του Ελληνικού Βασιλείου, Αρχαιολογία της Πόλης των Αθηνών, Εθνικό ίδρυμα Ερευνών.

https://archaeologia.eie.gr/archaeologia/gr/chapter_more_9.aspx :Πρόσβαση 04/05/2024

Σταθάτος, Γ. (2015). Η Επινόηση του Τοπίου: Ελληνικό Τοπίο & Ελληνική Φωτογραφία.

<https://www.stathatos.net/sites/default/files/texts/237.i-epinoisi-toy-topioy-elliniko-topio-kai-elliniki-fotografia.stathatos.net.1976600827.pdf> :Πρόσβαση 09/05/2024

Glenn, C. (2017). Complicating the theory of the male gaze: Hitchcock's leading men. *New Review of Film and Television Studies*. Volume 15, Issue 4: Special Issue on Laura Mulvey. Routledge

<https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/17400309.2017.1376892?needAccess=true>

:Πρόσβαση 14/05/2024

Διαδικτυακές Πηγές

Γαλανού, Λ. Ο Δράκος. Flix.

<https://flix.gr/cinema/the-ogre-of-athens-review.html> :Πρόσβαση 05/05/2024

<https://www.yerolymbos.com/el/art/athens-spread/> :Πρόσβαση 11/05/2024

<https://nikosmarkou.com/perama/> :Πρόσβαση 09/05/2024

O'Hagan, S. (2018). Miroslav Tichy's mysterious images of unsuspecting women. AnOther Magazine.

<https://www.anothermanmag.com/life-culture/10558/miroslav-tichy-unsuspecting-women-nick-cave-document-another-man-magazine> :Πρόσβαση 16/05/2024

<https://kochgallery.com/artists/miroslav-tichy/> :Πρόσβαση 16/05/2024

<https://www.icp.org/browse/archive/constituents/ruth-bernhard?all/all/all/all/0> : Πρόσβαση 14/06/2024

Figes, L. (2023). The Sensuous World of Avant-Garde Photographer Ruth Bernhard. AnOther Magazine.

<https://www.anothermag.com/art-photography/14754/ruth-bernhard-nude-nature-photographies-1930-1976> : Πρόσβαση 15/06/2024

<https://www.icp.org/browse/archive/constituents/ruth-bernhard?all/all/all/all/0> : Πρόσβαση 16/06/2024

Stone, M. (2022). Cars, bars and burger joints: William Eggleston's iconic America – in pictures. The Guardian.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2022/nov/22/cars-bars-and-burger-joints-william-egglestons-iconic-america-in-pictures> :Πρόσβαση 19/06/2023

<https://www.ifocus.gr/magazine/news/2397-stock-images-panos-kokkinias-organismow-neon> :Πρόσβαση 21/06/2024

Οπτικοακουστικό Υλικό

Boehm, G. (Σκηνοθέτης) (2020). *Helmut Newton: The Bad and the Beautiful*. [ντοκιμαντέρ].

Buxbaum, R. (Σκηνοθέτης) (2004). *Miroslav Tichy: Tarzan Retired*. [ντοκιμαντέρ].

Εικονογράφηση (Πηγές)

Εικόνα 1: Ανακτήθηκε 20 Απριλίου από:

<https://www.anodine.org/en/notes/arts/visual-arts/photography/brassai-gyula-halasz-2/>

Εικόνα 2: Ανακτήθηκε 20 Απριλίου από:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283311>

Εικόνα 3: Ανακτήθηκε 20 Απριλίου από:

<https://www.sfmoma.org/exhibition/brassai/>

Εικόνα 4: Ανακτήθηκε 20 Απριλίου από:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286479>

Εικόνες 5,6: Ανακτήθηκε 20 Απριλίου από:

<https://www.artnet.com/artists/brassaï/>

Εικόνες 7,8,9,10,11: Ανακτήθηκαν 25 Απριλίου από:

<https://florencegrismuseum.org/exhibitions/online/the-exacting-eye-of-walker-evans/>

Εικόνα 12: Ανακτήθηκε 30 Απριλίου από:

<https://ogdenmuseum.org/exhibition/william-eggleston-troubled-waters/>

Εικόνα 13: Ανακτήθηκε 30 Απριλίου από:

<https://artblart.com/tag/william-eggleston-14-pictures/>

Εικόνα 14: Ανακτήθηκε 30 Απρίλη από:

<https://egglestonartfoundation.org>

Εικόνα 15: Ανακτήθηκε 19 Ιουνίου από:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2022/nov/22/cars-bars-and-burger-joints-william-egglestons-iconic-america-in-pictures>

Εικόνες 16, 17, 18: Ανακτήθηκαν 2 Μαΐου από:

<https://www.saulleitefoundation.org/color>

Εικόνα 19: Ανακτήθηκε 4 Μαΐου από:

https://archaeologia.eie.gr/archaeologia/gr/chapter_more_9.aspx

Εικόνες 22,23: Ανακτήθηκαν 11 Μαΐου από:

<https://www.lifo.gr/blogs/almanac/nikos-markoy-perama-1980-1982>

Εικόνες 24,25: Ανακτήθηκαν 11 Μαΐου από:

<https://www.thegreekfoundation.com/photography/athens-spread-by-yiorgis-yerolymbos>

Εικόνες 26,27: Ανακτήθηκαν 11 Μαΐου από:

<https://neon.org.gr/gr/exhibition/city-project-stock-images-panos-kokkinias/>

Εικόνες 28,29: Ανακτήθηκαν 15 Μαΐου από:

<https://kochgallery.com/artists/miroslav-tichy/>

Εικόνα 30: Ανακτήθηκε 14 Μαΐου από:

<https://www.getty.edu/art/collection/object/109NGB>

Εικόνα 31: Ανακτήθηκε 14 Μαΐου από:

<https://www.vogue.co.uk/arts-and-lifestyle/article/helmut-newton-the-bad-and-the-beautiful>

Εικόνα 32: Ανακτήθηκε 14 Ιουνίου από:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/271522>

Εικόνα 33: Ανακτήθηκε 14 Ιουνίου από:

https://www.moma.org/collection/works/50906?artist_id=932&page=1&sov_referrer=artist

Εικόνα 34, 35: Ανακτήθηκαν 15 Ιουνίου από:

<https://www.jacksonfineart.com/artists/ruth-bernhard/classic-torso-with-hands/>



W's
Elena Pitta

Eleven Thirty at Night











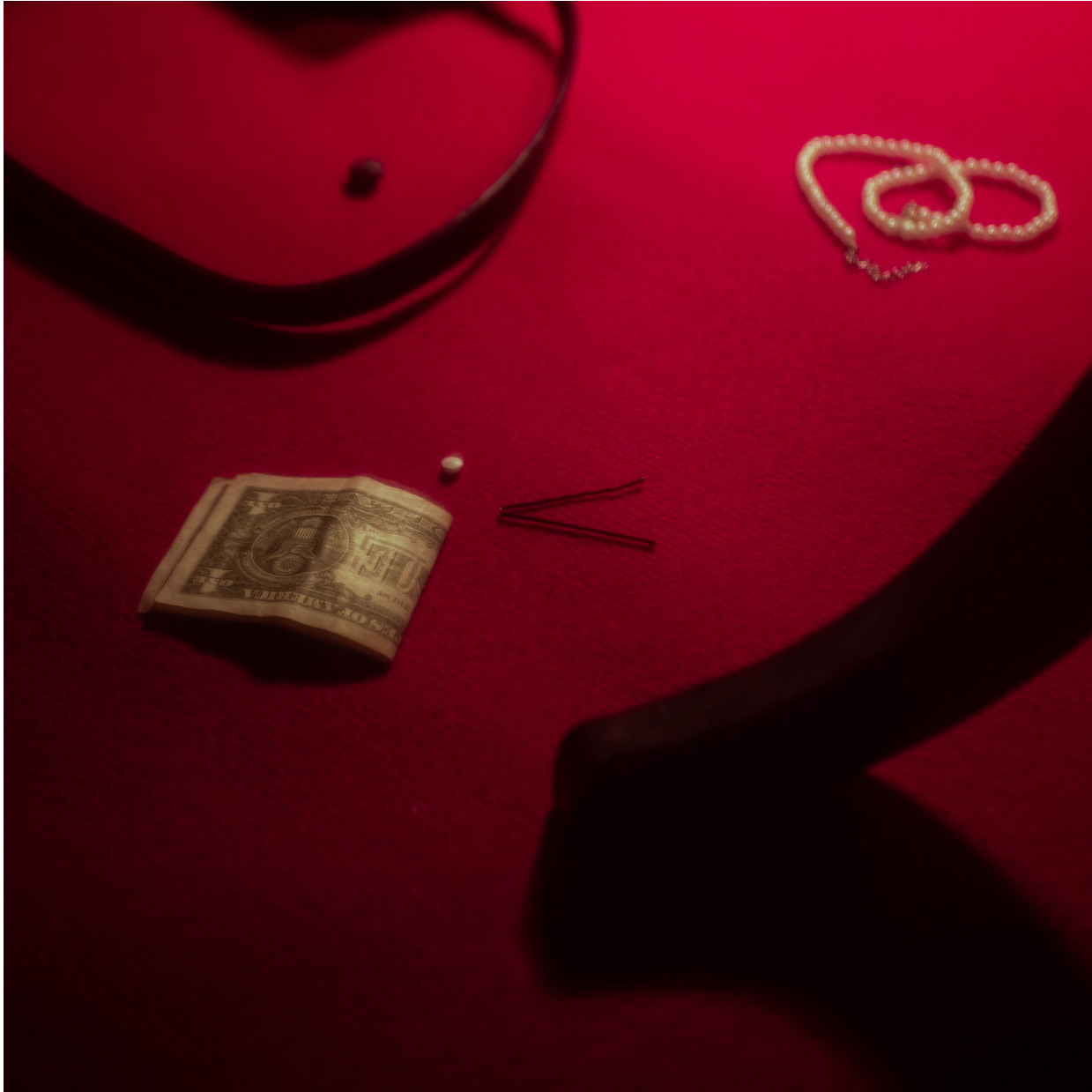
One o'clock after Midnight

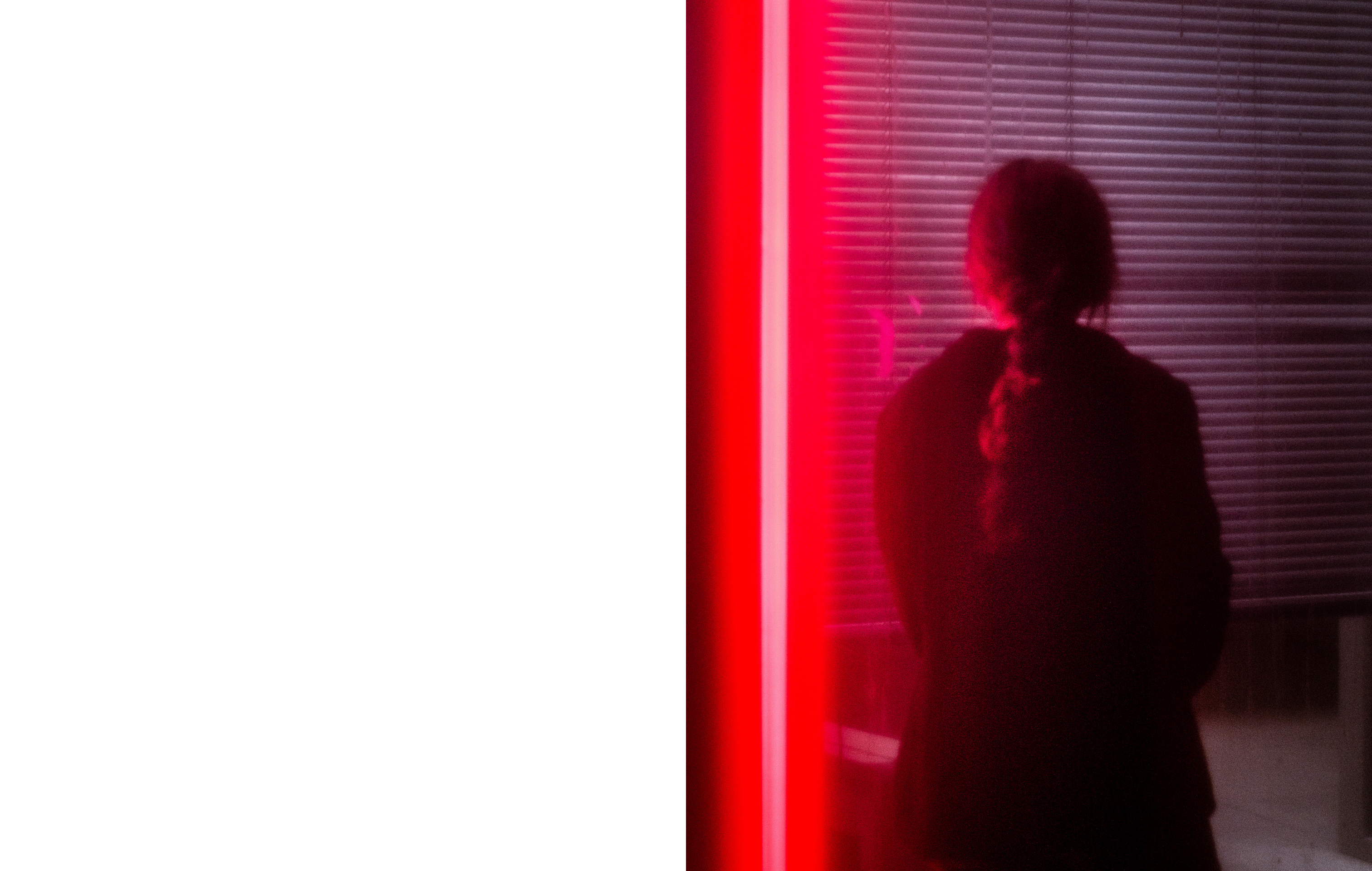






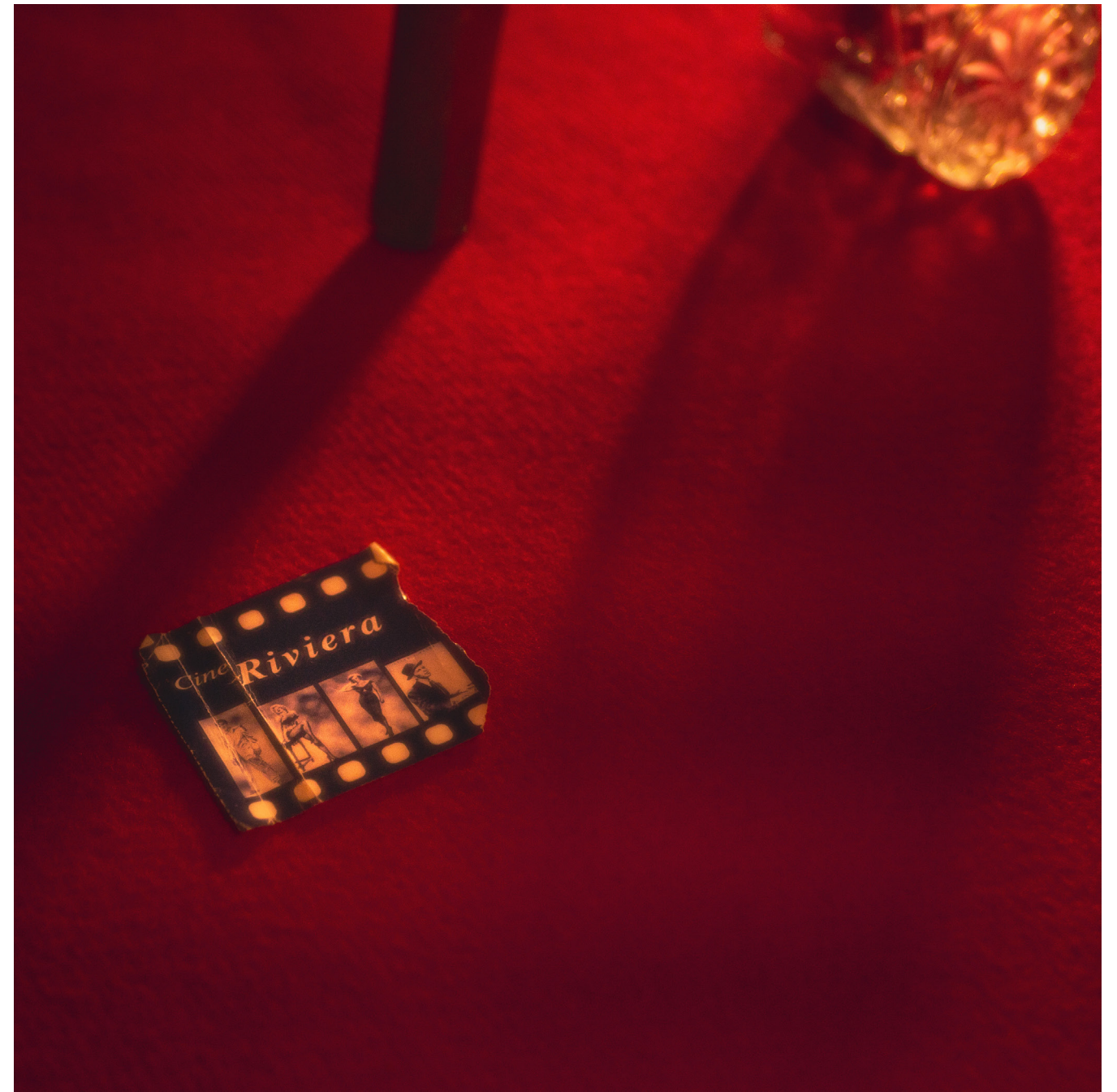
Twenty Minutes Past Ten





Quarter to Two







Three Hours past Midnight



Nine Forty Five P.M.









Half Past Four





Midnight





Stairs down, sliding doors, stairs up: the sky is dark already.

Eleven thirty: saw someone, wanted to know her story.

A fleeting figure passed. Looking back.

Is someone watching?

Athens 2023-2024

Elena Pitta

