



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

Η ΑΦΗΓΗΣΗ ΣΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ
Η ΑΤΟΜΙΚΗ ΔΡΑΣΗ ΣΤΗΝ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΚΑΤΟΙΚΙΑΣ

ΗΛΙΑΣ ΛΟΗΣ
ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΝΑΤΑΣΣΑ ΜΑΡΚΙΔΟΥ

ΑΘΗΝΑ 2024

ΜΕΛΗ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

Αναστασία Μαρκίδου
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
Τμήμα Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών
Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

Αντωνία Μπάρδη
Λέκτορας
Τμήμα Γραφιστικής και Οπτικής Επικοινωνίας
Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

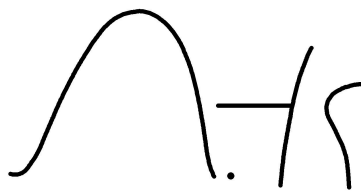
Ηώ Πάσχου
Επίκουρη Καθηγήτρια
Τμήμα Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών
Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Ο κάτωθι υπογεγραμμένος Ηλίας Λόης του Ιωάννη με αριθμό μητρώου 21008 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

A handwritten signature in black ink, consisting of a large, stylized initial 'H' followed by the letters 'L' and 'S'.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Αρχικά, θέλω να αποδώσω θερμές ευχαριστίες στην διευθύντρια του μεταπτυχιακού προγράμματος και υπεύθυνη καθηγήτρια της διπλωματικής μου εργασίας, Νατάσσα Μαρκίδου, λαμβάνοντας υπόψη μου τρεις λόγους: για το ότι δημιούργησε το πρώτο μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών με πεδίο αποκλειστικά τη φωτογραφία σε δημόσιο πανεπιστήμιο της χώρας, για την εμπιστοσύνη που έδειξε στο πρόσωπό μου από τις πρώτες ημέρες της γνωριμίας μας και για τις οξυδερκείς παρατηρήσεις της.

Στην υλοποίηση τόσο του θεωρητικού όσο και του πρακτικού μέρους του έργου μου σπουδαίας σημασίας ήταν η συμβολή μιας ομάδας ανθρώπων, των οποίων την πολυετή φιλία απολαμβάνω ιδιαίτερα. Αναγνωρίζοντας την ίσης αξίας βοήθεια που μου παρείχαν δεν θα μπορούσα παρά να τους σημειώσω με αλφαβητική σειρά: Αντωνία Μπάρδη, Γιώργος Παπαστεργής, Γιώργος Σκουλούδης, Δανάη Παναγιωτίδη, Ευσταθία Φλωκατούλα, Θανάσης Τρίγγος, Κατερίνα Μόσχου, Χρήστος Μέλλιος, Λένα Στεφάνου και Μαρία Σιόρμπα.

Βασικός πυρήνας της έμπνευσης μου για το θέμα της εργασίας είναι οι γονείς μου, Δόμνα Ωκεανίδου και Ιωάννης Λόης, με τη στάση ζωής τους και το αέναο φωτεινό τους σπίτι.

Η ΑΦΗΓΗΣΗ ΣΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ Η ΑΤΟΜΙΚΗ ΔΡΑΣΗ ΣΤΗΝ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΗΣ ΚΑΤΟΙΚΙΑΣ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα μελέτη διερευνά την αφήγηση μέσω του φωτογραφικού μέσου και τις πρακτικές σκηνοθεσίας του με σκοπό την πλαισίωση του πρακτικού μέρους της διπλωματικής εργασίας που καταπιάνεται με τη σημασία της προσωπικής δράσης στην κατασκευή της κατοικίας. Ο κύριος άξονας της έρευνας για την αφήγηση πραγματοποιείται μέσω μιας συνεκτικής βιβλιογραφικής ανασκόπησης που επικεντρώνεται σε θεματικούς τομείς, όπως η επιμέλεια της αλληλουχίας των φωτογραφιών εντός ενός ορισμένου πλαισίου ανάγνωσης, οι αφηγηματικές δυνατότητες του φωτογραφικού λευκώματος τον 21ο αιώνα και οι σύγχρονες στρατηγικές σκηνοθεσίας της στατικής εικόνας. Στη συνέχεια, ερευνάται το θεωρητικό υπόβαθρο που αναδεικνύει τα πολλαπλά οφέλη της κατοικίας για το άτομο σε διάφορα στάδια της ζωής του αλλά και την αξία της προσωπικής ενασχόλησης και των πειραματισμών με την κατασκευή της. Εξετάζεται επίσης η λανθάνουσα σχέση μεταξύ των αναμνήσεων της παιδικής ηλικίας και της διαμόρφωσης του χαρακτήρα του ατόμου μέσω της διερεύνησης της επιδραστικότητας των πρώτων καθώς και σχετικές μελέτες. Τέλος, πραγματοποιείται η ανάλυση του προσωπικού μου φωτογραφικού έργου με αναφορές στα κίνητρα, στις πηγές έμπνευσης, στη ροή εργασίας και στις επιλογές αλληλουχίας των συμπεριλαμβανομένων φωτογραφιών.

Λέξεις κλειδιά: κατοικία, αφήγηση, κατασκευή, σκηνοθετημένη φωτογραφία, φωτογραφικό λεύκωμα

Narration in Photography and the Individual Action in the Home Construction

Abstract

This study explores narrative through the photographic medium and its staging practices in order to contextualise the practical part of this thesis, which deals with the importance of personal action in the construction of housing. The main thrust of the research on narrative is carried out through a coherent bibliographical review that focuses on thematic areas such as the curation of the sequence of photographs within a certain context, the narrative possibilities of the photobook in the 21st century and contemporary strategies for staging the static image. The theoretical background is then explored, highlighting the multiple benefits of securing and developing a home for the individual at different stages of life and the value of personal engagement and experimentation with its construction. The latent connection between childhood memories and the formation of an individual's character is also examined, exploring the influence of the former and related studies. Finally, an analysis of my personal photographic series is provided with reference to motivation, sources of inspiration, workflow and sequencing decisions of the included artworks.

Keywords: home, narrative, construction, staged photography, photobook

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Δήλωση συγγραφέα διπλωματικής εργασίας	2
Ευχαριστίες	3
Περίληψη στην ελληνική γλώσσα	4
Περίληψη στην αγγλική γλώσσα	5
Κατάλογος Φωτογραφιών	7
Εισαγωγή	8
1. Φωτογραφία και αφήγηση	10
1.1 Μορφές αφήγησης στη φωτογραφία	13
1.2 Αποφασίζοντας για την αλληλουχία των φωτογραφιών	17
1.3 Πρώτες προσπάθειες αφήγησης μέσω εκθέσεων και λευκωμάτων	21
2. Το φωτογραφικό λεύκωμα	23
2.1 Σκηνοθετώντας τη δράση σε σελίδες	25
3. Η Σκηνοθετημένη φωτογραφία	27
3.1 Ο ορισμός	27
3.2 Οι πρακτικές της σκηνοθετημένης φωτογραφίας	28
4. Κατασκευές και οπτική αντίληψη	34
4.1 Η προσωπική ενασχόληση με την κατασκευή της οικίας	34
4.2 Η παιδική ηλικία και ο ρόλος των αναμνήσεων	36
4.3 Τα ίχνη	39
4.4 Η αντίληψη του χώρου	40
4.5 Η γοητεία της διαδρομής μέχρι την ολοκλήρωση	42
5. Το φωτογραφικό έργο	45
5.1 Έμπνευση και απόδοση	45
5.2 Η δομή του φωτογραφικού λευκώματος	47
6. Βιβλιογραφία	52
7. Παράρτημα	58

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

Εικόνα 1: Σκηνή από το κινηματογραφικό έργο μυθοπλασίας *Blow Up* του Michelangelo Antonioni, 1966

Εικόνα 2: Philip-Lorca diCorcia, *Auden*, 1988

Εικόνα 3: Νατάσσα Μαρκίδου, από τη σειρά *Αντι-κείμενα*, 2012

Εικόνα 4: Jason Evans, *Untitled*, από τη σειρά *Pictures For Looking At*, 2005–12

Εικόνα 5: Peter Puklus, από τη σειρά *The Hero Mother-How to build a house*, 2021

Εικόνα 6: Stephen Gill, από τη σειρά *Talking to Ants*, 2014

Εικόνα 7: Stephen Gill, από τη σειρά *Anonymous Origami*, 2007

Εικόνα 8: Ηλίας Λόης, Εικόνα από το φωτογραφικό μου λεύκωμα, 2024

Εικόνα 9: Viviane Sassen, *Fantome*, 2010, από τη σειρά *Parasomnia*, 2007-2011

Εικόνα 10: Ηλίας Λόης, Εικόνα από το φωτογραφικό μου λεύκωμα, 2024

Εικόνα 11: Ηλίας Λόης, Εικόνα από το φωτογραφικό μου λεύκωμα, 2024

Εικόνα 12: Ηλίας Λόης, Εικόνα από το φωτογραφικό μου λεύκωμα, 2024

Εικόνα 13: Ηλίας Λόης, Εικόνα από το φωτογραφικό μου λεύκωμα, 2024

Εικόνα 14: Ηλίας Λόης, Εικόνα από το φωτογραφικό μου λεύκωμα, 2024

Εικόνα 15: Ηλίας Λόης, Εικόνα από το φωτογραφικό μου λεύκωμα, 2024

Εισαγωγή

Η παρούσα διπλωματική εργασία εκπονείται στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών με τίτλο «Φωτογραφία: Έρευνα και Μεθοδολογία» του τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής. Το θέμα της θεωρητικής εργασίας συνδέεται με τη δημιουργία μιάς ενότητας πενήντα δύο φωτογραφιών και αφορά την πολυδιάστατη σημασία της ατομικής δράσης στην κατασκευή της κατοικίας και την σπουδαιότητα του κατοικείν.

Φωτογραφικά το θέμα αποδίδεται μέσω της σκηνοθετημένης φωτογραφίας και της αφήγησης που ενεργοποιείται μέσω του φωτογραφικού λευκώματος.

Οι λόγοι για τους οποίους επέλεξα το εν λόγω θέμα ποικίλουν και βασίζονται τόσο σε προσωπικά όσο και σε επιστημονικά κίνητρα. Αρχικά, αυτή η επιλογή αντλεί έμπνευση από το οικογενειακό μου περιβάλλον και τις αναμνήσεις της παιδικής μου ηλικίας. Συγκεκριμένα επηρεάστηκα από την έντονη επαγγελματική ενασχόληση των γονιών μου με τη διαμόρφωση του οικείου χώρου αλλά και την ενθάρρυνση τους να αναπτύσω τις δικές μου (παιδικές) κατασκευές που άλλοτε είχαν χρηστική αξία και άλλοτε αποτελούσαν μια μορφή προσωπικής έκφρασης. Φτάνοντας στο σήμερα, ενδιαφέρομαι ιδιαίτερα για τις πρωτόγνωρες εμπειρίες και τα πιθανά εμπόδια που συναντούν οι νέοι άνθρωποι στα στάδια της απόκτησης, της ανάπτυξης και της διαχείρισης της κατοικίας τους και πως αυτές οι διαδικασίες επηρεάζουν τη εξέλιξη της ζωής τους.

Το κυρίως μέρος της παρούσας εργασίας αναπτύσσεται σε πέντε κεφάλαια, τα οποία εμβαθύνουν στα προαναφερθέντα θέματα. Αρχικά, το πρώτο κεφάλαιο διατυπώνει τους επικρατέστερους ορισμούς της (οπτικής) αφήγησης με τη φωτογραφία και το πώς αυτή επιτυγχάνεται στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή μέσω των πολύπλοκων μηχανισμών ορισμού της αλληλουχίας των φωτογραφικών εικόνων. Επίσης περιλαμβάνεται μια σύντομη ιστορική αναδρομή στις πρώτες προσπάθειες αφήγησης μέσω εκθέσεων και λευκωμάτων.

Το δεύτερο κεφάλαιο επικεντρώνεται στις αφηγηματικές δυνατότητες του φωτογραφικού λευκώματος στον 21ο αιώνα, λόγω της ευρείας αποδοχής του τα τελευταία έτη από τους φωτογράφους αλλά και της αξιοποίησης του στο πρακτικό μέρος της παρούσας διπλωματικής. Συγκεκριμένα στο κεφάλαιο εξετάζεται πώς ένα οργανωμένο σύστημα σελίδων επηρεάζει τις πρακτικές οπτικής αφήγησης και

αποδίδει αλληλουχία στο έργο. Τέλος γίνεται εκτενής αναφορά στην διαδραστική σχέση ανάμεσα στον αναγνώστη και το λεύκωμα.

Στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας πραγματοποιείται μια εμπειριστατωμένη ανάλυση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του είδους της σκηνοθετημένης φωτογραφίας και σχολιάζονται οι στρατηγικές της.

Στο τέταρτο κεφάλαιο αναλύονται θέματα που αφορούν τη βαρύνουσα σημασία της εδραίωσης μιας αυτόνομης κατοικίας, η ανάπτυξη της οποίας θα πρέπει να βασίζεται στα μοναδικά χαρακτηριστικά του ατόμου. Στα σχετικά υποκεφάλαια αναλύονται τα ευεργετικά αποτελέσματα της ατομικής δράσης για την δημιουργία ενός ασφαλούς εξατομικευμένου περιβάλλοντος, το οποίο θα θέσει τις βάσεις για την διαμόρφωση μέρους της προσωπικότητας των υπαρχόντων και μελλοντικών κατοίκων της.

Επίσης, η συζήτηση περιλαμβάνει την πολυεπίπεδη αλληλεπίδραση του θεσμού της οικογένειας με την κατοικία, μέσω παραδειγμάτων. Τέλος, γίνονται αναφορές στην αξία της χειρωνακτικής εργασίας, του προσωπικού μόχθου και των δυσκολιών που αντιμετωπίζουν τα νεαρά άτομα στην προσπάθεια απόκτησης του δικού τους ιδιωτικού χώρου.

Το πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας, στοχεύει στην κατανόηση του προσωπικού μου έργου που ανέπτυξα με τη μορφή φωτογραφικού λευκώματος. Παρέχει αναλυτικές πληροφορίες για τη ροή εργασίας που ακολούθησα σε όλη τη διάρκεια ανάπτυξης του, στις κύριες και δευτερεύουσες πηγές έμπνευσής μου, στις αποφάσεις που έλαβα για την αλληλουχία των εικόνων στην τελική παρουσίαση καθώς και στοιχεία για τις λήψεις.

1. Φωτογραφία και αφήγηση

Η αφήγηση ορίζεται ως μια διαδικασία που μπορεί να περιέχει πραγματικά ή μυθοπλαστικά γεγονότα. Δομείται από μία χρονική αλληλουχία συμβάντων, τα οποία επικοινωνεί ο αφηγητής στο θεατή και αποτελεί το πρώτο ερμηνευτικό και γνωστικό όργανο που ο άνθρωπος αξιοποιεί στη ζωή του.¹ Μέσω της αφήγησης το άτομο δίνει νόημα στις εμπειρίες, τις οποίες είναι σε θέση να ερμηνεύσει και κατ' επέκταση να τις αξιοποιήσει ως οδηγό κατά τη διάρκεια της ζωής του.² Η αφήγηση, παρότι είναι στενά συνδεδεμένη, από τα πρώτα χρόνια της ζωής ενός ανθρώπου με τη γλώσσα, δεν εκφράζεται αποκλειστικά με αυτή, αντιθέτως, την συναντάμε και σε ποικίλες μορφές τέχνης, όπως η φωτογραφία. Η οπτική αφήγηση και συγκεκριμένα οι τρόποι που δομείται η αφήγηση στην καλλιτεχνική φωτογραφία βρίσκονται στο επίκεντρο της έρευνας που ακολουθεί.

Στο δοκίμιό του «Narrative, Narrativeness, Narrativity, Narratability» (2008), ο Gerald Prince αντλώντας στοιχεία από την αφηγηματολογία³ προσεγγίζει τον ορισμό της αφήγησης με έναν τρόπο που επιτρέπει την αναγνώριση της πολυπλοκότητας και της πολλαπλότητας των εκφράσεών της. Ο Prince, ορίζει την αφήγηση ως «τη λογικά συνεπή αναπαράσταση δύο τουλάχιστον ασύγχρονων, δηλαδή μη ταυτόχρονων, γεγονότων που δεν προϋποθέτουν ή υπονοούν το ένα το άλλο.⁴ Ομοίως, ο φιλόσοφος και ιστορικός Tzvetan Todorov διευκρινίζει πως όταν αφηγούμαστε μια ιστορία και δεν περιγράφουμε απλά μια κατάσταση, «είναι απαραίτητα στοιχεία: το γεγονός, η πράξη, το πέρασμα από μια κατάσταση σε άλλη, η αλλαγή, η διαφορά».⁵ Ο Γιάννης Σταθάτος, ανατρέχοντας στο λεξικό του Εμμανουήλ Κριαρά, το οποίο αναφέρει πως πρόκειται για «την εξιστόρηση ενός γεγονότος με κάπως εκτενή έκθεση», παρατηρεί πως απαραίτητη προϋπόθεση για την ύπαρξη αυτής της συνθήκης είναι να υπάρχουν τουλάχιστον δύο άτομα, ένα που να διηγείται και ένα που να λαμβάνει αυτό το σύνθετο σύστημα μηνυμάτων. Επομένως, καταλήγει πως

¹ Jerome Bruner, «The Narrative Construction of Reality», *Critical Inquiry*, 18, No.1, 1991, σ.9, <http://www.jstor.org/stable/1343711> (πρόσβαση 10/1/24).

² Ο.Π.

³ Η επιστήμη που ασχολείται με τη μελέτη των αφηγήσεων.

⁴ Gerald Prince, «Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratability» στο John Pier & José Angel Garcia Landa (Eds) *Theorizing Narrativity*, Βερολίνο, Walter de Gruyter, 2008 αναφορά στο Maria Short, Sri-Kartini Leet, Elisavet Kalpaxi, *Context and Narrative in Photography (Basics Creative Photography)* 2η έκδοση, Routledge, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, 2019.

⁵ Marc-Emmanuel Mélon, «Une tres vieille et tres vague cousine de Bretagne?», στο *Le Roman-Photo, Rodopi*, Amsterdam 1996, σ.139. αναφορά στο δοκίμιο Γιάννης Σταθάτος, «Επινοήσεις & Μαρτυρίες: Φωτογραφία και Αφήγηση», Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2004.

αφήγηση δεν είναι απλά η αφηγούμενη ιστορία, αλλά και η ίδια η πράξη της αφήγησης, την οποία παρομοιάζει με τελετουργία.⁶ «Η εξιστόρηση διαθλά την πραγματικότητα μέσα από ιδιαίτερους γλωσσικούς ή εικονικούς κώδικες. Οι εικονικοί κώδικες δεν είναι σπανιότεροι ή λιγότερο ευανάγνωστοι από τους γλωσσικούς.»⁷ Ο Σταθάτος μας στρέφει την προσοχή και στο προσωπικό ύφος που υπάρχει σε κάθε προσπάθεια για αφήγηση. Για το ίδιο ζήτημα, ο Jörg M. Colberg, ο οποίος έχει κάνει μακρόχρονη έρευνα για τη λειτουργία της αφήγησης μέσω των φωτογραφικών λευκωμάτων⁸ αναφέρει, με αφορμή τις τοποθετήσεις της Ingrid Sundberg πως είναι πολύ σημαντικό για τον φωτογράφο να μάθει να διαχωρίζει την ιστορία από την αφήγηση.⁹

Οι εικόνες συχνά αγγίζουν ευρύτερα κοινωνικά ζητήματα και το να βλέπουμε μόνο ότι λειτουργούν με τη φαντασία, είναι σαν να αγνοούμε τα υπόλοιπα άκρως πραγματικά ζητήματα που λανθάνουν στα υπόλοιπα επίπεδα ανάγνωσης τους. Ο Roland Barthes θεωρεί ότι σε μία φωτογραφία υπάρχουν ταυτόχρονα δύο μηνύματα, «το ένα δίχως κώδικα (το φωτογραφικό ανάλογο), και το άλλο διαθέτει κώδικα (είναι ίσως η «τέχνη», ή η επεξεργασία, ή η «γραφή», ή η ρητορική της φωτογραφίας)»¹⁰. Αν και η φωτογραφία είναι μια ιδανική αναπαραγωγή του πραγματικού κόσμου, την ίδια στιγμή, καθορίζεται και από κώδικες που ρυθμίζουν τη ροή της κοινωνίας. Ο Barthes ονομάζει τους κώδικες αυτούς συμπαραδηλωτές με το σύνολό αυτών να συγκροτεί την ρητορική της εικόνας¹¹. Διακρίνει, ωστόσο και περιπτώσεις όπου ένα τρίτο μήνυμα περιέχεται ή συνδέεται με την εικόνα, ένα «γλωσσικό μήνυμα» το οποίο κατευθύνει την ανάγνωση της εικόνας και αποδίδει σε αυτή ένα σαφές και ορισμένο νόημα¹².

Η Lucy Soutter στο δοκίμιό της με τίτλο «Dial ‘P’ for Panties: Narrative Photography in the 1990s» ασχολούμενη με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της αφήγησης στην φωτογραφία, εξελίσσει την άποψη του Gérard Genette ο οποίος ορίζει την αφήγηση

⁶ Γιάννης Σταθάτος, «Επινοήσεις & Μαρτυρίες: Φωτογραφία και Αφήγηση», Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2004.
<https://www.stathatos.net/sites/default/files/texts/137.epinoiseis-kai-martyries-fotografia-kai-afigisi.stathatos.net.2039160384.pdf> (πρόσβαση 3/11/23)

⁷ Ο.Π.

⁸ Το συγκεκριμένο ζήτημα θα αναπτυχθεί περαιτέρω στο κεφάλαιο 2.4.

⁹ Jörg M. Colberg, «Photography and Narrative (part 1)», Conscientious Photography Magazine, 2016
<https://cphmag.com/narrative-1/> (πρόσβαση 2/12/23).

¹⁰ Roland Barthes, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, Πλέθρον, Αθήνα, 2019, σ. 14.

¹¹ Ο.Π., σ. 51.

¹² Ο.Π., σ. 39.

ως «την επέκταση ενός ρήματος»¹³. Ερμηνεύοντας τον ορισμό αυτό, η Soutter προχωρά στην αντιφατική διαπίστωση πως η φωτογραφία είναι κάθε φορά αλλά και ποτέ, ένας τρόπος αφήγησης:

Πάντοτε επειδή περιλαμβάνει τη σταθερή καταγραφή της πράξης της φωτογράφισης και των πράξεων που εξελίσσονταν τη συγκεκριμένη στιγμή της αποτύπωσης του θέματος, και ποτέ διότι πάντα παραμένει «παγωμένη». Μία φωτογραφική εικόνα δεν δύναται να αναλάβει την επέκταση ενός ρήματος, να έχει δηλαδή χαρακτήρα αφηγηματικό, παρά μόνο μέσω κάποιων χαρακτηριστικών της που δρουν ως υπονοούμενα, εκτός εάν είναι κομμάτι φωτογραφικής σειράς ή ακολουθείται από κείμενο.¹⁴

Ο Christian Metz, αρνείται τη δυνατότητα σύνδεσης μια μεμονωμένης φωτογραφίας με την αφήγηση. Όμως όταν ο αφηγητής περνά από τη μία εικόνα στις δύο, αναφέρει χαρακτηριστικά πως αυτή η πράξη «ισοδυναμεί με την μετάβαση από την εικόνα στη γλώσσα».¹⁵ Ο Σταθάτος, σχολιάζοντας τις θέσεις του Metz, είναι επιφυλακτικός με την αδυναμία των μεμονωμένων φωτογραφιών να παράγουν αφήγηση, αφού υπάρχουν παραδείγματα σκηνοθετημένης φωτογραφίας, τα οποία λειτουργούν με αρκετά ανεπτυγμένο το στοιχείο της αφήγησης, αλλά διαπιστώνει τη μετάβαση από την εικόνα στη γλώσσα μέσω δύο φωτογραφιών, επειδή όντως αποτελεί το πρώτο βήμα της πλειονότητας των φωτογραφικών αφηγήσεων.¹⁶

Τέλος, μια ευφάνταστη πρόταση ταξινόμησης των τρόπων αφήγησης των ιστοριών έγινε από τον συγγραφέα Kurt Vonnegut με τίτλο *Τα σχήματα των ιστοριών* (1940). Η θεμελιώδης ιδέα είναι ότι οι ιστορίες έχουν σχήματα που μπορούν να σχεδιαστούν σε χαρτί γραφικής παράστασης με άξονες και ότι «το σχήμα τους είναι τουλάχιστον εξίσου ενδιαφέρον με το σχήμα των γλαστρών ή των αιχμών του δόρατός»¹⁷. Ο

¹³ Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, μτφρ. Jane E. Lewin, Ithaca and New York, Cornell University Press, 1980, σελ. 30, αναφορά στο δοκίμιο Lucy Soutter, «Dial 'P' for Panties: Narrative Photography in the 1990s», *Afterimage*, Vol. 27, No 4, Ιανουάριος/Φεβρουάριος 2000.

¹⁴ Lucy Soutter, «Dial 'P' for Panties: Narrative Photography in the 1990s», *Afterimage*, Vol. 27, No 4, Ιανουάριος/Φεβρουάριος 2000.

¹⁵ Christian Metz, «Le cinéma: langue ou language», στο *Essais sur la signification au cinéma*, τ.1, Klincksieck, Παρίσι 1968, σ. 53, αναφορά στο δοκίμιο Γιάννης Σταθάτος, «Επινοήσεις & Μαρτυρίες: Φωτογραφία και Αφήγηση», Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2004.

¹⁶ Γιάννης Σταθάτος, «Επινοήσεις & Μαρτυρίες: Φωτογραφία και Αφήγηση», Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2004.

¹⁷ Peter J. Reed, «Kurt Vonnegut's 'Shapes of Stories' and Why They Matter», *The Explicator*, Vol. 67, No.4, 2009, σσ. 244-247.

Vonnegut σημειώνει πως αν δοκιμάσουμε να χαρτογραφήσουμε αρκετές ιστορίες, θα παρατηρήσουμε κάτι περίεργο: τα ίδια σχήματα εμφανίζονται ξανά και ξανά. Σε αυτό το σημείο έχει ενδιαφέρον να αναφέρουμε και τη διαπίστωση του Rudolf Arnheim που, στην έκδοση του *Οπτική Σκέψη*, αναφέρει ότι «υπάρχουν πολλές ενδείξεις ότι η αληθινά παραγωγική σκέψη σε οποιαδήποτε περιοχή της νόησης λαμβάνει χώρα στην σφαίρα των εικονικών παραστάσεων».¹⁸ Παρότι ο Vonnegut όταν ανέπτυξε τη θεωρία του είχε μάλλον κατά νου περισσότερο τις εφαρμογές στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο, μας υπενθυμίζει πως όταν γνωρίζουμε τα μοτίβα της αφήγησης που συναντώνται πολύ συχνά, πρώτον μπορούμε με μεγαλύτερη άνεση να αναπτύξουμε τις δικές μας αφηγήσεις, δεύτερον -και με μια δόση αισιοδοξίας- υπάρχει η πιθανότητα να βοηθήσουμε στην δημιουργία υβριδικών ή νέων τρόπων αφήγησης.

1.1 Κύριες μορφές αφήγησης στη φωτογραφία

«Χωρίς συστήματα ταξινόμησης των πληροφοριών, ακόμη και η πιο καθαρή μνήμη θα βρει τη συνείδηση σε κατάσταση χάους».¹⁹

Mihaly Csikszentmihalyi

Χαρακτηριστικό που διαθέτει από τη γέννηση της η φωτογραφία είναι ο αποσπασματικός της χαρακτήρας, δηλαδή αποτελεί ένα τμήμα της πραγματικότητας το οποίο έχει αποκοπεί από αυτή, παραμένει «παγωμένο», με τον δημιουργό να καλεί τον θεατή να αξιοποιήσει την διαίσθηση του και να ζωντανέψει τη συνέχεια με τη λογική και τη φαντασία του.²⁰ Το πλαίσιο ανάγνωσης που θα τοποθετήσει ο φωτογράφος τα κομμάτια αυτά της πραγματικότητας, καθώς και οι αποφάσεις που θα λάβει για την ακολουθία τους, είναι στοιχεία που συνδέονται κατά κανόνα με την αφήγηση. Σε αυτό το σημείο μπορούμε να δούμε το παράδειγμα της ταινίας *Blow Up* (1966) του Ιταλού σκηνοθέτη Michelangelo Antonioni όπου ο πρωταγωνιστής Thomas (Εικ.1) δημιουργεί μια αφήγηση πειραματιζόμενος με την ακολουθία

¹⁸ Rudolf Arnheim, *Οπτική Σκέψη*, University Studio Press, 2007, σ. 11.

¹⁹ Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, 1η έκδοση, Harper Perennial Modern Classics, 2008, σ. 125.

²⁰ Κωστής Αντωνιάδης, *Λανθάνουσα Εικόνα: Δοκίμιο για τη Φωτογραφία*, 3η έκδοση εμπλουτισμένη, Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, Αθήνα, 2014 σ. 104.

διαφόρων φωτογραφιών που έκανε σε ένα πάρκο και καταλήγει εν αγνοία του στην κατασκευή μιας φανταστικής ιστορίας που έχει θύμα, θύτη και δολοφονία.²¹



Σκηνή από το κινηματογραφικό έργο μυθοπλασίας *Blow Up* του Michelangelo Antonioni, 1966

Εικόνα 1

Ο Κωστής Αντωνιάδης μελετώντας τη σχέση της φωτογραφίας με την πραγματικότητα στη *Λανθάνουσα Εικόνα*, αναφέρει πως η επιμήκυνση του χώρου εκτός των ορίων του κάδρου και η επέκταση του χρόνου της στιγμής της αποτύπωσης «είναι πάντοτε ενεργά στοιχεία της ανάγνωσης· μπορούν, όμως, να ανακληθούν κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις»²². Κατά συνέπεια, για να ισχύει αυτό θα πρέπει να λείπουν από την εικόνα τυχόν στιγμιοτυπικά χαρακτηριστικά, όπως οι χειρονομίες ή οι εκφράσεις του προσώπου και η σύνθεση του κάδρου της φωτογραφίας να δομηθεί με τρόπο ώστε να αποβάλλει τις ενδείξεις συνέχειας έξω από αυτό²³.

Δύο βασικές μορφές αφήγησης είναι η φωτογραφική ακολουθία και η φωτοϊστορία. Η πρώτη αφορά την παράθεση εικόνων στις οποίες πρέπει να υπάρχει συνοχή χώρου και χρόνου. Στόχος είναι ο σχηματισμός ενός ενιαίου συνόλου το οποίο οφείλει να μπορεί να γίνει αντιληπτό από τον θεατή ως «μία» φωτογραφική εικόνα. Εδώ, η συνοχή χρόνου εισάγει μονομιάς την έννοια της αφήγησης.²⁴ Στην περίπτωση της φωτοϊστορίας, συναντάμε μία μορφή αφήγησης η οποία παρουσιάζει ίδια δομή με τη φωτογραφική ακολουθία, αλλά στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι προϋπόθεση η

²¹ Ηλίας Λόης, «Blow-Up του Michelangelo Antonioni», 2019, Aldebaran <https://aldebaran.photo/blow-up-tou-michalangelo/> (πρόσβαση 20/12/23).

²² Κωστής Αντωνιάδης, *Λανθάνουσα Εικόνα: Δοκίμιο για τη Φωτογραφία*, 3η έκδοση εμπλουτισμένη, Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, Αθήνα, 2014 σ. 105.

²³ Ο.Π.

²⁴ Ο.Π., σ. 155.

συναχή χώρου και χρόνου. Στην περίπτωση που συμβεί αφαίρεση και αντικατάσταση μίας ή δύο εικόνων από αυτή τη μορφή αφήγησης, δεν παραποιείται το νόημά της (ιδιότητα που δεν έχει η φωτογραφική ακολουθία). «Οι ιδέες ή τα συναισθήματα που εκφράζονται σε μια φωτοϊστορία προκύπτουν είτε από τον συνδυασμό και μόνο των φωτογραφιών που την αποτελούν, είτε με τη συνδρομή ενός κειμένου»²⁵. Το εκτεταμένο δοκίμιο (photo essay), που έχει συνήθως δημοσιογραφικό περιεχόμενο, είναι μια από τις πιο οικείες στο ευρύ κοινό μορφές αφήγησης. Ο Σταθάτος βρίσκει αξιόλογο τον ορισμό που έχει διατυπώσει ο φωτοδημοσιογράφος Fred Ritchin: «ένα σύνολο φωτογραφιών, συνήθως δημοσιευμένων με συνοδεία κειμένου, που προσπαθεί, όπως ακριβώς το φιλολογικό δοκίμιο, να αποκαλύψει την πεμπουσία κάποιου προσώπου, χώρου ή γεγονότος».²⁶

Ακόμα, μια μορφή αφήγησης δύναται να στηρίζεται σε κάποιο βαθμό στην ομοιομορφία της χρωματικής παλέτας και του τρόπου αναπαράστασης του χώρου, στη συνέπεια της κλίμακας που απεικονίζονται τα θέματα σε σχέση με το φόντο ή με την επανάληψη συγκεκριμένου μεγέθους ή σχήματος εικόνας μέσα στη σειρά φωτογραφιών.²⁷ Η μεθοδικότητα στην επιλογή των παραπάνω μπορεί να προσφέρει αίσθηση συνεκτικότητας και ρυθμού, δηλαδή να λειτουργήσει ως συνδετικό στοιχείο μεταξύ των εικόνων.^{28 29}

Μια φωτογραφία και ένα ποίημα μπορεί να έχουν συγγενικές ιδιότητες. Εκπαιδευτικά προγράμματα όπως αυτό της Photographers Gallery με εισηγητή τον συγγραφέα και καλλιτέχνη Steven J Fowler επικεντρώνονται με εξειδικευμένα μαθήματα στη σχέση των δύο μέσων.³⁰ Συχνά συναντάμε στην καλλιτεχνική φωτογραφική παραγωγή τους δημιουργούς να εμπνέονται από χαρακτηριστικά της ποίησης ή κριτικές αναλύσεις που γίνονται πάνω στα φωτογραφικά έργα να δίνουν έμφαση στη σχέση φωτογραφίας-ποίησης. Παραδείγματος χάρη, στην εισαγωγή του, καθοριστικού για

²⁵ Ο.Π., σ. 157.

²⁶ Fred Ritchin, «Close Witnesses: The Involvement of the Photojournalist», στο Michel Frizot, *A New History of Photography*, Koneman, Κολωνία 1998, σ. 602, αναφορά στο δοκίμιο Γιάννης Σταθάτος, «Επινοήσεις & Μαρτυρίες: Φωτογραφία και Αφήγηση», Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2004.

²⁷ Στην παρούσα έρευνα δεν λαμβάνονται υπόψη παρόμοιες της εικόνας στη διαφήμιση, που δεν έχουν ως σκοπό την καλλιτεχνική έκφραση.

²⁸ Maria Short, Sri-Kartini Leet, Elisavet Kalpaxi «Visual Narrativity» στο Maria Short, Sri-Kartini Leet, Elisavet Kalpaxi, *Context and Narrative in Photography (Basics Creative Photography)* 2η έκδοση, Routledge, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, 2019.

²⁹ Ένα εκπαιδευτικό παράδειγμα στη προκειμένη περίπτωση είναι το φωτογραφικό λεύκωμα *This equals that* των Jason Fulford και Tamara Shopsin, των εκδόσεων Aperture.

Jason Fulford and Tamara Shopsin, *This Equals That*, Aperture, 2014.

³⁰ Steven J. Fowler, «A Few Words», The Photographers Gallery, 2018, <https://thephotographersgallery.org.uk/photography-culture/few-words>, (πρόσβαση 2/3/24).

την αφήγηση στη φωτογραφία, λευκώματος *The Americans* του Robert Frank, ο Jack Kerouac κάνει αρκετούς σχετικούς παραλληλισμούς και διατυπώνει την άποψη ότι ο Frank ανάγεται σε έναν από τους τραγικούς ποιητές του κόσμου, μέσω του φωτογραφικού του έργου.³¹

Ο Ιταλός φωτογράφος Luigi Ghirri, το 1978 στο λεύκωμα *Kodachrome*, συνθέτοντας μια ποιητική ακολουθία φωτογραφιών³² επαναπροσδιορίζει το πλαίσιο ανάγνωσης σε μια σειρά σκηνών από έτοιμες καθημερινές εγκαταστάσεις, διαφημίσεις, εμπορικά και τουριστικά σύμβολα και υφασμάτινα μοτίβα, δημιουργώντας ένα νέο αφηγηματικό σύμπαν. Επιπρόσθετα, ο Jeff Wall μιλάει για την έμφαση στις λεπτομέρειες των σκηνοθετημένων φωτογραφιών του στον Marc-Christoph Wagner του Louisiana Museum of Modern Art, επιλέγοντας για την συνέντευξη τον διακριτό τίτλο *Pictures Like Poems*.³³

Οι μορφές αφήγησης με εικόνες λοιπόν συγγενεύουν σε ορισμένο βαθμό με εκείνες της ποίησης.

Η γλώσσα του ενός μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως μεταφορά για τη γλώσσα του άλλου. Τα ποιήματα μπορούν να είναι σαν στιγμιότυπα. Οι φωτογραφίες μπορεί να είναι λυρικές. Τα ποιήματα και οι φωτογραφίες είναι και οι δύο αναπαραστάσεις κάποιου πράγματος. Οι λέξεις και οι φωτογραφίες είναι και οι δύο ειδικοί τύποι σημείων. Αν ο γραπτός λόγος είναι η εικόνα του προφορικού λόγου, τότε η φωτογραφία είναι η εικόνα του οπτικού θέματος.³⁴

Ο Alec Soth έχει παρατηρήσει πως η φωτογραφία είναι πιο κοντά στην ποίηση παρά στη λογοτεχνία. Σημειώνει πως η ποίηση λειτουργεί με τρόπο παρόμοιο με εκείνον της φωτογραφίας και η συγγένεια τους είναι μεγαλύτερη από οποιαδήποτε άλλη μπορεί να έχει η πρώτη με άλλο καλλιτεχνικό μέσο. Επίσης, αναπτύσσει την άποψη ότι επειδή έχουν τόσα κοινά τα δύο αυτά μέσα είναι δύσκολο να συνυπάρξουν σε μια

³¹ Jack Kerouac, «Εισαγωγή» στο Robert Frank, *The Americans*, Steidl, 1958.

³² Maria Antonella Pelizzari, «Between two worlds: the art of Luigi Ghirri», 2013, Artforum <https://www.artforum.com/features/between-two-worlds-the-art-of-luigi-ghirri-216085/> (πρόσβαση 10/1/24).

³³ Marc-Christoph Wagner, *Jeff Wall Interview: Pictures Like Poems*, Louisiana Museum of Modern Art, 2015 https://www.youtube.com/watch?v=HkVSEVIqYUw&ab_channel=LouisianaChannel (πρόσβαση 1/12/23).

³⁴ Jon Nicholls & Kate Ling, «Photopoetry», Photopedagogy, <https://www.photopedagogy.com/photopoetry.html>, (πρόσβαση 9/11/23).

αφήγηση λόγω του ότι το ένα εξουδετερώνει ίσως το άλλο.³⁵ Ο Soth έχει εκφράσει την άποψη ότι μια φωτογραφική εικόνα δύναται να έχει χαρακτήρα αποσπάσματος, ο οποίος συγγενεύει με εκείνον του ποιήματος, παρέχοντας έτσι χώρο για διευρυμένο αριθμό ερμηνειών. Μέσω αυτής της τακτικής, ο θεατής όντας ελεύθερος, καλείται να αναπτύξει τις δικές του σκέψεις σχετικά με το τι μπορεί να απεικονίζει και να σημαίνει μια φωτογραφία, χωρίς αυτή απαραίτητα να εντάσσεται σε ένα σύνολο ή μια μεγαλύτερη αλληλουχία εικόνων.³⁶ Οι σκέψεις του Soth μας κάνουν να λάβουμε υπόψη μας τη συγγένεια των αφηγηματικών τεχνικών της φωτογραφίας με άλλα μακροβιότερα μέσα όπως η μουσική και ο κινηματογράφος,³⁷ με σκοπό τη καλύτερη κατανόηση και την εφαρμογή πρωτότυπων μοτίβων αφήγησης σε μια σειρά φωτογραφιών. Άλλωστε, ο συνδυασμός μορφών αφήγησης συναντάται όλο και συχνότερα στην σύγχρονη καλλιτεχνική φωτογραφία.³⁸

1.2 Αποφασίζοντας για την αλληλουχία των φωτογραφιών

«Η φωτογραφία σίγουρα έχει να κάνει με τη δομή και τη συνοχή, αλλά και με την έννοια του παράδοξου και του οξύμωρου, όπως και με την αξία του παιχνιδιού.»³⁹

Walker Evans

Οι επιλογές που θα κάνει ο φωτογράφος σε συνεργασία με έναν επιμελητή⁴⁰ ή μόνος του όσο αφορά την αλληλουχία των φωτογραφιών της ενότητας του, διαμορφώνει σε καθοριστικό βαθμό την αφήγηση σε ένα έργο και είναι το πιο κρίσιμο βήμα μετά την λήψη των φωτογραφιών.⁴¹ Άλλωστε, σύμφωνα με τον Michael Freeman ο πυρήνας της αφήγησης σε ένα φωτογραφικό έργο εξαρτάται στον ίδιο βαθμό από την

³⁵ Ο.Π.

³⁶ Alexander Strecker, «Simply Paying Attention With Alec Soth», LensCulture, www.lensculture.com/articles/alec-soth-simply-paying-attention-with-alec-soth (πρόσβαση 19/10/23).

³⁷ Αναπτύσσεται στο κεφάλαιο 3.1.

³⁸ Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art (World of Art)* 3η έκδοση, Thames & Hudson, 2014, σ. 223 .

³⁹ Walker Evans, *Quality: It's image in the arts*, Balance House, New York, 1969, σ. 169 αναφορά στο Gerry Badger, «It's All Fiction–Narrative and the Photobook» στο Michael Mack, *Imprint Visual Narratives in Books & Beyond*, Art And Theory Publishing, 2014, σ. 17.

⁴⁰ Jorg Colberg, *Understanding Photobooks: The Form and Content of the Photographic Book 1st Edition*, Routledge, 2016, σ. 79.

⁴¹ Gerry Badger, «It's All Fiction–Narrative and the Photobook» στο Michael Mack, *Imprint Visual Narratives in Books & Beyond*, Art And Theory Publishing, 2014, σ. 18.

παραγωγή, αλλά και την επιλογή της σειράς των εικόνων.⁴² Μια δυσκολία στην ανάλυση των μεθόδων που οι καλλιτέχνες - φωτογράφοι αποφασίζουν για την παραπάνω διαδικασία, είναι ότι την περιγράφουν συχνά ως διαισθητική.⁴³ Επικεντρωμένος στη βασική δομή μιας φωτογραφικής ιστορίας, ο Freeman αναφέρει πως ένα από τα πιο δημοφιλή συστήματα είναι αυτό που αποτελείται από: α. εισαγωγή, β. εξέλιξη της πλοκής και γ. το κλείσιμο.⁴⁴ Το πρώτο στάδιο είναι καθοριστικής σημασίας και πρέπει να παρέχει μια φωτογραφία ή μία υποενότητα φωτογραφιών που θα διατηρήσουν υψηλό το ενδιαφέρον του θεατή, έτσι ώστε να συνεχίσει στο πλαίσιο της κεντρικής αφήγησης και να μην εγκαταλείψει το έργο. Στο κύριο μέρος παρουσιάζονται εικόνες που δομούν την πλοκή και κάνουν σαφείς τους προβληματισμούς, τα ερωτήματα και το περιβάλλον όπου αναπτύσσεται η ιστορία. Σε αυτό το στάδιο συναντάμε συνήθως μία «εικόνα-κλειδί»⁴⁵ ή περισσότερες που έχουν βαρύνουσα σημασία για τη κατανόηση της ιστορίας μας. Μεταβαίνοντας στο τελευταίο στάδιο της αφήγησης, ο δημιουργός καλείται να αποφασίσει αν θα δώσει μια σαφή ολοκλήρωση της ιστορίας, δηλαδή, αν θα παρέχει ένα στοιχείο επίλυσης του γρίφου που συζητήθηκε στα προηγούμενα στάδια ή θα κάνει χρήση φωτογραφιών που έχουν στόχο να απευθύνουν «πρόσκληση» στη σκέψη και τη φαντασία του θεατή για να αποκρυπτογραφήσει ο ίδιος τα λανθάνοντα νοήματα.⁴⁶ Ένα από τα πιο απλά και ταυτόχρονα κατατοπιστικά παραδείγματα για το πόσο καθοριστικής σημασίας είναι ο συνδυασμός των εικόνων για την αφήγηση μας, δίνεται από τον χώρο του κινηματογράφου. Πρόκειται για τη τεχνική Kuleshov. Μπορεί να μοιάζει παράξενο να κάνουμε λόγο για τις σχέσεις φωτογραφικών εικόνων και να κοιτάζουμε παραδείγματα από ένα άλλο είδος τέχνης, αλλά αυτά τα δύο μέσα έχουν αρκετά κοινά χαρακτηριστικά.⁴⁷ Όσο περισσότερο κατανοούμε αυτό που η φωτογραφία δεν δύναται να αποδώσει, ερχόμαστε πιο κοντά στην πλήρη κατανόηση της. Η φωτογραφία είναι μια απομονωμένη εικόνα που αναζητά τον (επανα)προσδιορισμό της θέσης της σε μια ιστορία. Η κινηματογραφική ταινία είναι μια συνέχεια που απομακρύνεται για πάντα από την ίδια, από «τα νοήματα που θα μπορούσε να διαθέσει ως σύνολο φωτογραφιών, από τις δραματικές, εκφραστικά

⁴² Michael Freeman, *The Photographer's Story: The Art of Visual Narrative*, ILEX Press, 2012, σ. 22.

⁴³ Ο γράφων βασίζεται σε περιεχόμενο συνεντεύξεων που έχει πάρει από καλλιτέχνες φωτογράφους στο διεθνές περιοδικό φωτογραφίας Velvet Eyes από το 2019 έως σήμερα <https://velveteyes.net/> (πρόσβαση 12/1/24).

⁴⁴ Michael Freeman, *The Photographer's Story: The Art of Visual Narrative*, ILEX Press, 2012, σ. 21.

⁴⁵ Ο.Π. σ. 22.

⁴⁶ Ο.Π. σ. 49.

⁴⁷ Clive Scott, *Spoken Image: Photography and Language*, Reaktion Books, 1999, σ. 163.

δομημένες φωτογραφίες που συνθέτουν κάθε καρτέ της και που δεν μένουν να αφομοιωθούν.»⁴⁸ Η Kuleshov είναι μια τεχνική μοντάζ που παρουσιάστηκε από τον Ρώσο κινηματογραφιστή Lev Kuleshov τη δεκαετία του 1910. Με τη χρήση της, ο θεατής είναι σε θέση να κατανοήσει το νόημα του έργου από την αλληλεπίδραση δύο διαδοχικών πλάνων, παρά από ένα μεμονωμένο πλάνο.⁴⁹ Το φαινόμενο έχει επίσης μελετηθεί από ψυχολόγους και είναι γνωστό στους σύγχρονους κινηματογραφιστές και φωτογράφους. Ο Alfred Hitchcock αναφέρεται σε αυτό στις συζητήσεις του με τον Francois Truffaut, χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα τον ηθοποιό James Stewart.⁵⁰ Επιπροσθέτως, ο κινηματογράφος μας προσφέρει δύο περιπτώσεις έργων που γίνονται εκτεταμένες αναφορές στη λειτουργία της ακολουθίας των φωτογραφικών εικόνων. Πρόκειται για το *Blow Up* (1966) του Michelangelo Antonioni καθώς και το *A Zed & Two Noughts* (1985) του Greenaway. Στην πρώτη ο πρωταγωνιστής Thomas ύστερα από μια ταραχώδη φωτογράφιση στο πάρκο προχωρά στην εκτύπωση των φωτογραφιών που έβγαλε. Καθώς εναλλάσσει τις θέσεις των φωτογραφιών στον τοίχο του στούντιο του ξεκινούν να προκύπτουν πιθανές αφηγήσεις. Ο σκηνοθέτης εδώ μας υπενθυμίζει τις θέσεις θεωρητικών του μέσου (αναφέρθηκαν στο κεφάλαιο 2) που υπογραμμίζουν πως μια φωτογραφία μπορεί να συσχετιστεί με μία ιστορία μόνο όταν ενταχθεί σε κάποια σειρά εικόνων ή σε ένα ορισμένο πλαίσιο ανάγνωσης.

Ο Clive Scott στο δοκίμιο του «The Spoken Image», παρατηρεί πως η άποψη του Greenaway για την αφήγηση έχει κοινό έδαφος με την άποψη του Walter Benjamin για την ιστορία, που αναφέρει πως το παρελθόν είναι μια αποθήκη από εικόνες, αποσπάσματα και θραύσματα που γίνονται κατανοητά στο σήμερα μέσω του μοντάζ, μιας σημασιολογικής κατασκευής⁵¹. Όταν οι φωτογραφίες συσσωρεύονται και οργανώνονται με τρόπο που θυμίζει την τοποθέτηση των λέξεων σε μια σειρά για να παραχθεί νόημα, υποδηλώνουν συνδέσεις όχι τόσο ως προς την προέλευσή τους, αλλά περισσότερο για το εδώ και στο τώρα. Για τον λόγο αυτό, η «φωτογραφία μοιάζει συχνά με όνειρο, και η συναρμολόγηση των εικόνων σε ζεύγη και ακολουθίες μοιάζει με τη διαδικασία ανάμνησης ενός ονείρου».⁵²

⁴⁸ Ο.Π.

⁴⁹ Lev Kuleshov, *Kuleshov on Film: Writings*, University of California Press, 1974.

⁵⁰ Βλέπε Francois Truffaut, *Hitchcock/Truffaut.*, Simon and Schuster, 1983, σ. 216.

⁵¹ Clive Scott, *Spoken Image: Photography and Language*, Reaktion Books, 1999, σ. 165.

⁵² David Company, «Secondary Revision», <https://davidcompany.com/secondary-revision/> (πρόσβαση 23/10/23).

Ο Roland Barthes στο κεφάλαιο με τίτλο «Εισαγωγή στη δομική ανάλυση των αφηγημάτων» του βιβλίου του *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, κάνει αναφορά στα στοιχεία που παρέχουν το νόημα μιας αφήγησης: τις «κύριες λειτουργίες (ή πυρήνες), οι οποίες αποτελούν τις αληθινές αρθρώσεις του αφηγήματος, και τις καταλύσεις, οι οποίες δρουν συμπληρωματικά γεμίζοντας τον αφηγηματικό χώρο που χωρίζει τις λειτουργίες»⁵³. Οι φωτογραφίες με τη σειρά που έχουν τοποθετηθεί, προτρέπουν τον θεατή να αξιοποιήσει τη φαντασία του και να σχηματίσει στον νου του τις ενδιάμεσες εικόνες που δεν υπάρχουν⁵⁴. Σύμφωνα με τον Κωστή Αντωνιάδη, «η παράθεση φωτογραφιών δημιουργεί ένα ιδιόμορφο πλαίσιο ανάγνωσης, μέσα στο οποίο κάθε φωτογραφία μεταφέρει κάτι από τη σημασία της στις υπόλοιπες και αντίστροφα παίρνει κάτι από αυτές»⁵⁵.

Όταν μια ενότητα φωτογραφιών είναι ολοκληρωμένη και ο δημιουργός έχει εκφράσει όλα όσα επιθυμούσε, συνήθως ξεκινάει η διαδικασία του ορισμού της αλληλουχίας των εικόνων.⁵⁶ Για το σκοπό αυτό, οι εικόνες τυπώνονται σε χαρτιά μικρού μεγέθους και τοποθετούνται δίπλα-δίπλα σε έναν μεγάλο τοίχο του στούντιο του φωτογράφου. Αυτό επιτρέπει στον δημιουργό να πάρει κυριολεκτικά και μεταφορικά μια απόσταση από το έργο του, να κάνει παρατηρήσεις για τη χρωματική παλέτα, τη σύνθεση και όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που θα διαδραματίσουν σημαντικό ρόλο στη μεθοδολογία της αφήγησης. Οι πειραματισμοί με συχνές αλλαγές της σειράς των τυπωμάτων είναι αυτοί που οδηγούν στις ελκυστικές πρακτικές αφήγησης.⁵⁷ Σήμερα, το εν λόγω στάδιο πραγματοποιείται συχνά μέσω λογισμικού, όπως είναι το πρόγραμμα Bridge της Adobe.^{58 59}

⁵³ Roland Barthes, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, Πλέθρον, Αθήνα, σελ.110.

⁵⁴ Κωστής Αντωνιάδης, *Λανθάνουσα Εικόνα: Δοκίμιο για τη Φωτογραφία, 3η έκδοση εμπλουτισμένη*, Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, Αθήνα, 2014, σ. 155.

⁵⁵ Ο.Π. σ. 150.

⁵⁶ Κάποιες φορές το στάδιο αυτό γίνεται δοκιμαστικά και κατά τη φάση παραγωγής των φωτογραφικών εικόνων, για να αναλογιστεί ο φωτογράφος ποιες φωτογραφίες του λείπουν από την αφήγηση, ώστε να τις παράξει.

⁵⁷ Gregory Halpern, «Gregory Halpern: Editing and Sequencing», 2023 <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/gregory-halpern-editing-and-sequencing/> (πρόσβαση 17/1/24).

⁵⁸ Adobe, https://www.adobe.com/gr_en/products/bridge.html (πρόσβαση 1/2/24).

⁵⁹ Michael Freeman, *The Photographer's Story: The Art of Visual Narrative*, ILEX Press, 2012, σ. 138.

1.3 Πρώτες προσπάθειες αφήγησης μέσω λευκωμάτων και εκθέσεων

Παρότι το πρώτο λεύκωμα φωτογραφιών με τίτλο *Φωτογραφίες της Βρετανικής Άλγης - Cyanotype Impressions*, χρονολογείται το 1843⁶⁰, δηλαδή, λίγο μετά την εφεύρεση του μέσου, θα πρέπει να φτάσουμε στο 1938 για το *American Photographs* του Walker Evans, το οποίο διαμορφώνεται σε δύο ενότητες (α. οι άνθρωποι και β. τα έργα τους)⁶¹, στο 1957 για την πρωτότυπη έκδοση του William Klein για την Νέα Υόρκη και στο 1958⁶² για την έκδοση του Robert Frank, για να συναντήσουμε οργανωμένες προσπάθειες δημιουργίας αφηγηματικής αλληλουχίας των φωτογραφιών. Στη πιο πρόσφατη περίπτωση, ο Frank, δίνοντας σημασία στην ρυθμική διάταξη των εικόνων αλλά και στα επαναλαμβανόμενα μοτίβα, ανέπτυξε μια ελλειπτική αφήγηση μέσα από ογδόντα τρεις φωτογραφίες ασκώντας έντονη επιρροή στις μελλοντικές γενιές φωτογράφων.⁶³ Όσον αφορά τη δομή του, αποτελείται από τέσσερις ενότητες χωρίς αυτό να γίνεται άμεσα αντιληπτό. Κάθε μία ξεκινά με μια εικόνα που περιέχει την αμερικανική σημαία, και ακολουθούν δίπολα κίνησης-ακίνησιας, παρουσίας-απουσίας των ανθρώπων, αλλά και αναφορές στη σχέση παρατηρητών και παρατηρούμενων. Πρακτικά, το θέμα του βιβλίου εμβαθύνει στις ποικίλες πτυχές του αμερικανικού πληθυσμού, που καλύπτουν τη φυλή, τη στρατιωτική και την πολιτική ζωή, το αστικό και το αγροτικό περιβάλλον και τις κοινωνικές τάξεις⁶⁴. Συγκεκριμένα, η πρώτη ενότητα έχει να επιδείξει μια αλληλεπίδραση των εικόνων-μεταφορών που έχει την προέλευση της στη λογοτεχνία (οι τεχνικές διαμόρφωσης της αλληλουχίας των φωτογραφιών είναι φυσιολογικό να δανείζονται μεθόδους από προϋπάρχοντα είδη τέχνης, αν αναλογιστούμε πως η φωτογραφία δεν έχει συμπληρώσει ούτε δύο αιώνες ζωής). Η εν λόγω ποιότητα σε συνδυασμό με τον τρόπο αλληλουχίας των εικόνων καθιστούν το λεύκωμα ένα από τα σημαντικότερα της ιστορίας. Σύμφωνα με τον Alan Trachtenbeg, ο Frank με αυτό

⁶⁰ Kerry Lotzof, «Anna Atkins's cyanotypes: the first book of photographs» <https://www.nhm.ac.uk/discover/anna-atkins-cyanotypes-the-first-book-of-photographs.html> (πρόσβαση 21/11/23).

⁶¹ The Metropolitan Museum of Art, «Walker Evans (1903–1975)», 2004 https://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/hd_evan.htm (πρόσβαση 3/2/24).

⁶² Holden Luntz, «William Klein's Pray + Sin, NY», Holden Luntz Gallery, 2023, <https://www.holdenluntz.com/magazine/new-arrivals/william-klein-pray-sin-ny/> (πρόσβαση 23/1/24).

⁶³ Martin Parr & Gerry Badger, *The Photobook: A History, Vol. 1*, Phaidon Press, 2004, σσ. 232-239.

⁶⁴ National Gallery of Art, «The Robert Frank Collection», <https://www.nga.gov/features/robert-frank/the-americans-1955-57.html> (πρόσβαση 2/2/24).

το έργο εισήγαγε τη «δυσκολία» στη φωτογραφία και έδειξε τον δρόμο για μια πιο σύνθετη τέχνη από τον μοντερνιστικό φορμαλισμό.⁶⁵

Μια ακόμη δημοφιλής μέθοδος παρουσίασης μιας ενότητας φωτογραφιών με έμφαση στην αφήγηση μιας ιστορίας είναι η παρουσίαση σε εκθεσιακό χώρο. Ένα εμβληματικό παράδειγμα μελέτης είναι η έκθεση *The Family of Man* (1955) που πρωτοπαρουσιάστηκε στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης σε επιμέλεια του Edward Steichen.^{66 67} Το όραμα του επιμελητή ήταν η συνοχή της ανθρωπότητας και αυτό θα αναδεικνυόταν μέσω της έκθεσης. Περιλάμβανε 503 εικόνες, από 273 καλλιτέχνες από 68 χώρες και δέχθηκε πάνω από 10 εκατομμύρια επισκέπτες.⁶⁸ Οι εικόνες ομαδοποιήθηκαν σε τριάντα επτά θεματικές ενότητες με την επιμελητική προσέγγιση του Steichen να είναι στοχευμένη στην αφήγηση του κύκλου της ανθρώπινης ζωής.

Όσον αφορά την προσέγγιση του επιμελητή και τη τοποθέτηση των έργων μέσα στον χώρο του μουσείου, αυτή αποτέλεσε μια πρωτότυπη διαχείριση για την εποχή.⁶⁹ Η έκθεση περιλάμβανε μεγεθύνσεις φωτογραφιών σε διάφορες διαστάσεις από 24 × 36 cm ως 300 × 400 cm. Χωρίς κάδρα, εικόνες επικολλημένες πάνω σε πλάκες, που άλλοτε κρέμονταν από την οροφή του μουσείου και άλλοτε ήταν εγκατεστημένες σε κολώνες του ή σε μία κυκλική πλατφόρμα. Η διάταξη των έργων παρέπεμπε σε ένα «σύμπαν» από εικόνες, το οποίο οι θεατές καλούνταν να εξερευνήσουν. Η πορεία των επισκεπτών καθοριζόταν, σε μεγάλο βαθμό, από τις επικολλημένες φωτογραφίες που σχημάτιζαν έναν λαβύρινθο που κατεύθυνε τους επισκέπτες μέσα στις θεματικές

⁶⁵ Gerry Badger, «It's All Fiction—Narrative and the Photobook» στο Michael Mack, *Imprint: Visual Narratives in Books & Beyond*, Art And Theory Publishing, 2014, σ. 23.

⁶⁶ Πρέπει να αναφερθεί πως η έκθεση, ύστερα από προσεκτικότερη ματιά, δέχτηκε έντονες κριτικές για την επιλογή θεματολογίας με βάση τα δυτικά πρότυπα. Ωστόσο, στην παρούσα εργασία εξετάζεται ο τρόπος που λειτουργεί η αλληλουχία των εικόνων.

⁶⁷ Wayne F. Miller, «About», <https://www.waynemillerphotography.com/about-copy> (πρόσβαση 2/5/24) Βοηθός επιμελητή ήταν ο Wayne Miller, ενώ την αρχιτεκτονική της σχεδίαση ανέλαβε ο αρχιτέκτονας Paul Rudolph.

Βλέπε Edward Steichen, «Introduction» στο *The Family of Man: The Greatest Photographic Exhibition of All Time: 503 Pictures from 68 Countries*, New York Museum of Modern Art, 1955.

⁶⁸ Andreja Velimirović, «Why Photographer Edward Steichen's *The Family of Man* Exhibition is so Legendary», Widewalls, <https://www.widewalls.ch/magazine/edward-steichen-the-family-of-man-exhibition> (πρόσβαση 23/3/24).

⁶⁹ Alise Tifentäle, «The Family of Man: The Photography Exhibition that Everybody Loves to Hate» FK Magazine, <https://fkmagazine.lv/2018/07/02/the-family-of-man-the-photography-exhibition-that-everybody-loves-to-hate/> (πρόσβαση 27/1/24).

ενότητες.⁷⁰ Όταν γίνεται λόγος για αφηγηματικές τεχνικές στη φωτογραφία είναι δύσκολο να μην γίνει αναφορά στην έκθεση *The Family of Man*.⁷¹

2. Το φωτογραφικό λεύκωμα

Ο φωτογράφος και ερευνητής Martin Parr στην εισαγωγή του εκτενούς έργου του *Η ιστορία του φωτογραφικού λευκώματος*, που συνέγραψε με τον Gerry Badger παραθέτει τον ορισμό του φωτογραφικού λευκώματος:

Αποτελεί ένα βιβλίο με ή χωρίς κείμενο - όπου το πρωταρχικό μήνυμα του έργου μεταφέρεται από φωτογραφίες. Αποτελεί ένα βιβλίο που έχει δημιουργήσει ένας φωτογράφος ή ο επιμελητής που έχει διαμορφώσει την ακολουθία των φωτογραφιών ενός φωτογράφου ή ακόμη και πολλών φωτογράφων. Έχει έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα, διαφορετικό από τη μεμονωμένη φωτογραφική εκτύπωση, είτε πρόκειται για μία απλή αποτύπωση σε χαρτί είτε για την υψηλής ποιότητας απεικόνιση εκτύπωση (fine-art).⁷²

Η μελέτη των Parr και Badger επικεντρώνεται στο είδος εκείνο του φωτογραφικού βιβλίου όπου ο φωτογράφος λογίζεται ως *auteur*, με την κινηματογραφική έννοια ο **αυτόνομος σκηνοθέτης**, ο οποίος αναπτύσσει το έργο του με βάση τη δική του πρωτότυπη ιδέα. Ο Ολλανδός κριτικός φωτογραφίας Ralph Prins παραλληλίζει ένα φωτογραφικό λεύκωμα με ένα γλυπτό ή με ένα κινηματογραφικό/θεατρικό έργο, υπογραμμίζοντας πως όταν οι φωτογραφίες εντάσσονται σε ένα τέτοιο αυτόνομο έργο, χάνουν τον αποσπασματικό χαρακτήρα τους και παύουν να λειτουργούν ως

⁷⁰ MoMA, «The Family of Man», <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429> (πρόσβαση 23/1/24).

⁷¹ Ωστόσο, αρκετές κριτικές αναλύσεις που έγιναν, όπως αυτή του Allan Sekula δεν ήταν καθόλου θετικές ως προς τη διαχείριση του θέματος. Ο Sekula θεώρησε την έκθεση ως «την επιτομή του αμερικανικού ψυχροπολεμικού φιλελευθερισμού» που «οικουμενικοποιεί την αστική πυρηνική οικογένεια», ενώ ο Christopher Phillips σημείωσε πως ο επιμελητής επιβάλλει αυθαίρετα τη δική του αφήγηση στα έργα. Βλέπε Allan Sekula, «The Traffic in Photographs», *Art Journal* 41, no. 1 (1981), 15-25 & Christopher Phillips, «The Judgment Seat of Photography», *October* 22 (1982), 27-63 αναφορά στο Alise Tifentale, «The Family of Man: The Photography Exhibition that Everybody Loves to Hate» *FK Magazine*, <https://fkmagazine.lv/2018/07/02/the-family-of-man-the-photography-exhibition-that-everybody-loves-to-hate> (πρόσβαση 27/1/24).

⁷² Martin Parr & Gerry Badger, *The Photobook: A History, Vol. 1*, Phaidon Press, 2004, σσ. 6-7.

μονάδες και αποτελούν στο σύνολο τους, μια ολοκληρωμένη αφήγηση. Το λεύκωμα φωτογραφιών ως μέσο προσφέρει λοιπόν στον δημιουργό, τη δυνατότητα της κατασκευής μιας αφήγησης.⁷³ Ο John Gossage, δημιουργός και συλλέκτης φωτογραφικών λευκωμάτων, αναφέρει χαρακτηριστικά πως για να είναι επιτυχημένο ένα λεύκωμα πρέπει να περιέχει σπουδαίες φωτογραφίες, οι οποίες να λειτουργούν ως ένα ενιαίο σύνολο που είναι ικανό να αφηγηθεί μια ή περισσότερες ιστορίες με διαχρονικό ενδιαφέρον.⁷⁴ Εκτός από το φωτογραφικό υλικό, ο σχεδιασμός του λευκώματος διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο⁷⁵ και δεν πρέπει να παραμελείται από τους φωτογράφους, οι οποίοι θα πρέπει να συνεργαστούν με γραφίστες και σχετικούς καλλιτέχνες για την ανάπτυξη του.

Ο Parr διαβάζοντας τη θέση του Gossage, παρατηρεί πως στην πράξη ένα επιτυχημένο φωτογραφικό λεύκωμα δεν πρέπει να διαθέτει απαραίτητα όλες τις παραπάνω ιδιότητες, αλλά κάποιες από αυτές, δίνοντας ως παράδειγμα το *Paris* (1931) του Moi Veḡ, το οποίο παρότι περιλαμβάνει εικόνες που δεν ελκύουν τον αναγνώστη όταν παρουσιάζονται μεμονωμένα, στην περίπτωση εκείνη της μεθοδικής μεταξύ τους ένωσης προκύπτει μια ενδιαφέρουσα δουλειά. Σε ένα φωτογραφικό λεύκωμα, κάθε εικόνα οφείλει να λειτουργεί ως μια πρόταση ή παράγραφος γραπτού λόγου. Το δε σύνολο των εικόνων που τοποθετείται με μια συγκεκριμένη σειρά για να παραχθεί αφήγηση, παραλληλίζεται με το σύνολο του κειμένου ενός βιβλίου.⁷⁶ Ο Jorg Colberg στην πρόσφατη μελέτη του για την κατανόηση του τρόπου που λειτουργούν τα φωτογραφικά λευκώματα δίνει έμφαση στην υποκατηγορία των μονογραφιών, την οποία έχει ξεχωρίσει και ο Parr νωρίτερα. Αναφέρει πως οι μονογραφίες δεν θα πρέπει να ταυτίζονται σε καμία περίπτωση με τα οικογενειακά άλμπουμ, που συγκεντρώνουν αναμνηστικές φωτογραφίες αλλά ούτε και με τους καταλόγους εκθέσεων, που είναι ο πιο προσιτός τρόπος να «πάρει» ο επισκέπτης μαζί του τις φωτογραφίες σε μικρότερες διαστάσεις και τα συνοδευτικά κείμενα που είδε σε έναν εκθεσιακό χώρο.⁷⁷ Η μονογραφία παρουσιάζει μια αφήγηση για ένα συγκεκριμένο θέμα, μέσω φωτογραφιών, η δομή της οποίας θα πρέπει να είναι τόσο προσεγμένη που αν αφαιρεθεί κατά λάθος μία σελίδα, η αρχική ιστορία που αναπτυσσόταν

⁷³ Gerry Badger, «It's All Fiction—Narrative and the Photobook» στο Michael Mack, *Imprint: Visual Narratives in Books & Beyond*, Art And Theory Publishing, 2014, σ. 16.

⁷⁴ Martin Parr & Gerry Badger, *The Photobook: A History, Vol. 1*, Phaidon Press, 2004, σ. 7.

⁷⁵ Ο.Π., σσ. 6-7.

⁷⁶ Ο.Π. σ. 7.

⁷⁷ Jorg Colberg, *Understanding Photobooks: The Form and Content of the Photographic Book*, Routledge, 2016, σ. 1.

κινδυνεύει σοβαρά να διαφοροποιηθεί.⁷⁸ Η ιστορία σε μια μονογραφία πρέπει να γίνεται κατανοητή στον μεγαλύτερο βαθμό μόνο από το κοίταγμα των εικόνων και να μην χρειάζεται αποκρυπτογράφηση μέσω του κειμένου. Τέλος, οι φωτογραφίες δεν θα πρέπει να έχουν ιδιότητα εικονογράφησης^{79 80}.

2.1 Σκηνοθετώντας τη δράση σε σελίδες

Ξεφυλλίζοντας ένα φωτογραφικό λεύκωμα ο αναγνώστης δεν βλέπει ποτέ όλες τις εικόνες ταυτόχρονα. Για να γίνει κατανοητή η ιστορία που εκτυλίσσεται, θα πρέπει να γυρίσουμε τις επόμενες σελίδες, συγκρατώντας με τη μνήμη μας⁸¹ τις εικόνες που έχουμε δει στις προηγούμενες έτσι ώστε να γίνουν οι άμεσες ή έμμεσες συνδέσεις με βάση το περιεχόμενο, το χρώμα, τη φόρμα, τη θέση ή το μέγεθος των εικόνων. Ο André Principe προτείνει στους μαθητές του να τοποθετήσουν στην αρχή του λευκώματος μια ισχυρή εικόνα (ή μερικές ισχυρές εικόνες) και να κάνουν το ίδιο και στο τέλος. Η αφήγηση, λέει, «είναι το πώς εξελίσσεται το ταξίδι από την πρώτη εικόνα στην τελευταία εικόνα».⁸²

Η αίσθηση του χρόνου στη αλληλουχία των φωτογραφιών ορίζεται από τον δημιουργό του λευκώματος και είναι αποκομμένη τόσο από το χρονικό διάστημα που έγιναν οι λήψεις, όσο και από τις στιγμές της θέασης τους. Αυτός ο διαχωρισμός μας είναι πιο οικείος από τον κινηματογράφο και η μουσική⁸³, δηλαδή, από δύο μέσα στα οποία η αφήγηση τους γίνεται αντιληπτή με βάση το πέρασμα του χρόνου. Μέσω της οργανωμένης διαδοχής των εικόνων, δημιουργείται ένα είδος ρυθμού στη φωτογραφία όπως και στα δύο προαναφερόμενα μέσα. Παραδείγματος χάρη, όπως στη μουσική ένα κομμάτι φτάνει συνήθως μέσω του ρεφρέν σε μια κορύφωση, έτσι με παρόμοιο τρόπο μετά το πέρασ αρκετών σελίδων εισαγωγής φτάνουμε στο τμήμα εκείνο του λευκώματος που έχει να επιδείξει εικόνες που γνωστοποιούν τον πυρήνα

⁷⁸ Ο.Π. σ. 3.

⁷⁹ Η διαδικασία του εμπλουτισμού ή της διακόσμησης μέσω εικόνων ενός κειμένου. Βλέπε https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CE%B5%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%BD%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CF%8E&dq= (πρόσβαση 2/1/23).

⁸⁰ Bettina Lockemann, *Thinking the Photobook: A Practical Guide*, Hatje Cantz, 2022, σ. 17.

⁸¹ Keith A. Smith, *Structure of the Visual Book*, 3η έκδοση, Rochester, 1994, σ. 42, αναφορά στο Bettina Lockemann, *Thinking the Photobook: A Practical Guide*, Hatje Cantz, 2022, σ. 77.

⁸² Gerry Badger, «It's All Fiction—Narrative and the Photobook» στο Michael Mack, *Imprint: Visual Narratives in Books & Beyond*, Art And Theory Publishing, 2014, σ. 20.

⁸³ Ο.Π. σ. 19.

της αφήγησης ή που προκαλούν μεγαλύτερη ένταση στον θεατή. Ύστερα, μπορεί να ακολουθήσει μια πιο ήπια αλληλουχία φωτογραφιών που μπορεί να παρομοιαστεί με διάλειμμα ή μια δεύτερη εισαγωγή για την επόμενη κορύφωση του έργου.

Σύμφωνα με την Bettina Lockemann, πρέπει να λάβουμε υπόψη μας πως το γύρισμα της σελίδας είναι μια μορφή κίνησης και πως έτσι ο χρόνος και η κίνηση συμβαδίζουν στην εμπειρία που βιώνει ο αναγνώστης.⁸⁴ Γενικότερα, η διαδικασία εναλλαγής σελίδων εξαρτάται από τη φύση του λευκώματος ως αντικείμενου (βιβλιοδεσία, βάρος, μέγεθος, είδος χαρτιού) καθώς και από τις θέσεις των περιεχομένων του.⁸⁵ Στη δεύτερη περίπτωση, οι εναλλαγές στην ταχύτητα που μεταβαίνει ο αναγνώστης από τη μια σελίδα στην άλλη, είναι στοιχείο που μπορεί να ελέγξει ο δημιουργός του φωτογραφικού λευκώματος μέσω της κατανομής των εικόνων σε μία ή δύο σελίδες.⁸⁶

Άλλη παράμετρος που επηρεάζει την αφήγηση ενός φωτογραφικού λευκώματος είναι τα λευκά περιθώρια γύρω από τις φωτογραφίες, τα οποία επιτρέπουν στον θεατή να εστιάσει με μεγαλύτερη άνεση, αποκόπτοντας τον οπτικό θόρυβο από το περιβάλλον. Επίσης, τα περιθώρια βοηθούν τον αναγνώστη να βλέπει ολόκληρο το φωτογραφικό κάδρο, προστατεύοντας ουσιαστικά τις εικόνες από το είδος της βιβλιοδεσίας που δεν επιτρέπει στο λεύκωμα να γίνεται εντελώς επίπεδο.

Συμπερασματικά, το φωτογραφικό λεύκωμα είναι σήμερα ίσως το πιο δημοφιλές μέσο για να αναπτύξει ο φωτογράφος μία ιστορία. Και οι λόγοι συνοψίζονται στους ακόλουθους: η εξέλιξη της ψηφιακής τεχνολογίας των εκτυπωτών έχει ελαττώσει σημαντικά το κόστος παραγωγής⁸⁷, αποτελεί ένα αντικείμενο που μεταφέρεται εύκολα διότι είναι ελαφρύ και μικρό σε μέγεθος, αντιτίθεται στην εποχή της ψηφιακής αναπαραγωγής των εικόνων μέσω οθονών και, τέλος, μπορεί να αποκτηθεί έναντι μερικών δεκάδων ευρώ, σε αντίθεση με το κόστος μιας αρχαικής εκτύπωσης. Εν τέλει, αποτελεί έναν πολύ πρακτικό τρόπο παρουσίασης της δουλειάς ενός φωτογράφου.⁸⁸

⁸⁴ Bettina Lockemann, *Thinking the Photobook: A Practical Guide*, Hatje Cantz, 2022, σσ. 76-77.

⁸⁵ Ο.Π., σ. 95.

⁸⁶ Ο.Π. σ. 36.

⁸⁷ Lauren Heinz, «The Future of the Photobook», Magnum Photos, 2017, <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/future-of-the-photobook/> (πρόσβαση 11/2/23).

⁸⁸ Gerry Badger, «It's All Fiction—Narrative and the Photobook» στο Michael Mack, *Imprint: Visual Narratives in Books & Beyond*, Art And Theory Publishing, 2014, σ. 16.

3. Η σκηνοθετημένη φωτογραφία

3.1 Ο ορισμός

Αξιοποιώντας το είδος της σκηνοθετημένης φωτογραφίας⁸⁹ ο δημιουργός δρα με τρόπο παρόμοιο με εκείνον του σκηνοθέτη κινηματογραφικής ταινίας μυθοπλασίας. Δηλαδή, κατασκευάζει ένα περιβάλλον που είναι επηρεασμένο από την πραγματικότητα ή τη φαντασία με σκοπό να το αποτυπώσει στη φωτοευαίσθητη επιφάνεια της φωτογραφικής μηχανής, έχοντας τη δυνατότητα επιλογής των ανθρώπων και των αντικειμένων (και της μεταξύ τους σχέσης) που περιλαμβάνονται στην τελική εικόνα. Επίσης, επιλέγει την τοποθεσία, τον φωτισμό και τον βαθμό επεξεργασίας της εικόνας. Πρακτικά, έχει τον μέγιστο έλεγχο της ανάπτυξης της οπτικής απόδοσης της ιδέας του, με την οποία σκοπεύει να εκφράσει τα συναισθήματα ή την άποψη του για μια κατάσταση. Μόνο στις περιπτώσεις που ο φωτογράφος συνειδητά επιλέγει τη μέθοδο της σκηνοθεσίας για να αποδώσει κάτι πιο σύνθετο από εκείνο που περιγράφεται μέσω μιας φωτογραφίας που αποσπάται από την πραγματικότητα, υπάρχει λόγος χρήσης του εν λόγω είδους.⁹⁰

Η Susan Bright στην έκδοση της *Art Photography Now*, στο κεφάλαιο που αφιερώνει στη σκηνοθετημένη φωτογραφία κάνει ειδική μνεία στην αφήγηση, η οποία έχει καθοριστική σημασία, ισότιμη με αυτή της τεχνικής. Οι φωτογράφοι το έχουν συνειδητοποιήσει αυτό και αναπτύσσουν σχετικές πρακτικές για να αποδώσουν τις δικές τους πρωτότυπες ιστορίες. Παρότι το εν λόγω είδος φωτογραφίας έχει αντιλήψεις από τον κινηματογράφο, τη λογοτεχνία και το θέατρο, δεν θα πρέπει, όπως αναφέρει η Bright, να θεωρήσουμε πως πρόκειται για αντιγραφή.⁹¹ Μάλιστα, τα συναισθήματα, η άποψη και η φαντασία του φωτογράφου είναι πολύ εμφανή στοιχεία στη σκηνοθετημένη φωτογραφία και οι αυτοβιογραφικές αναφορές συχνά προσθέτουν ένα ακόμη στρώμα ή μια ιστορία στο τελικό αποτέλεσμα.⁹² Επιπλέον, καθιστώντας τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας μη διακριτά, οι

⁸⁹ Η φωτογραφία σε όλες τις κατηγορίες περιέχει έναν βαθμό σκηνοθεσίας, ακόμα και όταν ο δημιουργός προσπαθεί να είναι όσο το δυνατόν πιο αντικειμενικός στην καταγραφή της πραγματικότητας. Βλέπε Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Παπαζήσης, 2020. σ. 153.

⁹⁰ Ο.Π.

⁹¹ Susan Bright, *Art Photography Now*, Thames & Hudson Ltd, 2005, σ. 78.

⁹² Ο.Π.

φωτογράφοι εγείρουν σημαντικά ερωτήματα για την πολύπλοκη σχέση του μέσου με την αλήθεια.⁹³

Η έκθεση *Fabricated to be photographed* (1979), η οποία πραγματοποιήθηκε από τον Van Deren Coke στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Σαν Φρανσισκο, αποτελεί ορόσημο για την εκκίνηση παραγωγής εκδόσεων και εκθέσεων που συνέβαλαν στη θέσπιση της εν λόγω κατηγορία σε παγκόσμιο επίπεδο.⁹⁴ Επιπλέον, η πιο πρόσφατη ομαδική έκθεση *Μεγάλες ψευδαισθήσεις: Σκηνοθετημένη φωτογραφία από τη συλλογή του Μητροπολιτικού Μουσείου Τέχνης* (2015-2016) βοήθησε στην ανάδειξη της σημασία της σκηνοθετημένης φωτογραφίας για την εξέλιξη του μέσου. Σε επιμέλεια των Beth Saunders και Douglas Eklund από το τμήμα φωτογραφίας του μουσείου, η έκθεση κινείται μέσα από την ιστορία της φωτογραφίας, ξεκινώντας με το έργο *The Fruit Sellers* (1845) του William Henry Fox Talbot και περιλαμβάνει φωτογραφίες εκπροσώπων του είδους όπως οι: Bill Brandt, Laurie Simmons και Philip-Lorca diCorcia⁹⁵ (Εικ.2).

3.2 Οι πρακτικές της σκηνοθετημένης φωτογραφίας

Η διαδικασία κατηγοριοποίησης της φωτογραφικής παραγωγής εκείνης που προκύπτει από κάποιο βαθμό σκηνοθεσίας μπορεί να συμβάλλει τόσο στην καλύτερη κατανόηση φωτογραφικών έργων που συνδέονται με αυτό το είδος φωτογραφίας, όσο και με την καλή οργάνωση του σταδίου της προπαραγωγής από τον δημιουργό. Ο Andreas Müller-Pohle, Γερμανός φωτογράφος, καλλιτέχνης και εκδότης της περιοδικής έκδοσης *European Photography*⁹⁶, μέσω του κειμένου «Η Φωτογραφία ως Σκηνοθετική Πράξη» που δημοσίευσε τη δεκαετία του 1980, προτείνει την εξής κατηγοριοποίηση: τη σκηνοθεσία του αντικειμένου, τη σκηνοθεσία της φωτογραφικής μηχανής, τη σκηνοθεσία του φωτός, τη σκηνοθεσία του εαυτού και τέλος, στη σκηνοθεσία της ίδιας της παραγόμενης εικόνας σε μία μετα-δομή.⁹⁷

⁹³ Emma Lewis, *Isms: Understanding Photography*, Universe, 2018, σ. 134.

⁹⁴ Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Παπαζήσης, 2020. σ. 154.

⁹⁵ Met Museum, «Grand Illusions: Staged Photography from The Met Collection», <https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2015/grand-illusions> (πρόσβαση 21/1/24).

⁹⁶ European Photography Magazine, «Info», Equivalence, <https://equivalence.com/info> (πρόσβαση 20/12/23).

⁹⁷ Andreas Müller-Pohle «The Photographic Dimension», <http://muellerpohle.net/texts/the-photographic-dimension> (πρόσβαση 20/12/23).



Philip-Lorca diCorcia, Auden, 1988

Εικόνα 2

Οι σκηνοθετικές πρακτικές που αναπτύσσονται στο εν λόγω κεφάλαιο συχνά συνδυάζονται μεταξύ τους στο έργο ενός φωτογράφου, είτε πρόκειται για μια μεμονωμένη φωτογραφία, είτε για μια ενότητα φωτογραφιών. Για την βέλτιστη κατανόηση της σκηνοθετημένης φωτογραφίας, θα πρέπει να αποφευχθεί ο συσχετισμός της μονάχα με την αισθητική της εικόνας και θα πρέπει να λογίζεται ως μια στρατηγική αξιοποίησης του φωτογραφικού μέσου, την οποία συναντάμε στις απαρχές των καλλιτεχνικών ρευμάτων της φωτογραφίας το 1850 με το έργο των Oscar Gustave Rejlander και Henry Peach Robinson.⁹⁸

Μέσω της σκηνοθεσίας του θέματος, ο φωτογράφος αποδεσμευμένος από τα δεσμά από τα οποία συνοδεύεται συνήθως ένα θέμα παρμένο από την πραγματικότητα, έχει τη δυνατότητα να απευθύνει ερωτήματα, να μοιραστεί προσωπικά ζητήματα και προβληματισμούς με τον θεατή και να κάνει χρήση των ονείρων και της φαντασίας του για την ανάπτυξη του έργου του⁹⁹. Επίσης, η κριτική ματιά ενός καλλιτεχνικού ύφους ή προσαρμογή ενός θέματος που έχει ιδωθεί στην ιστορία της τέχνης στη σύγχρονη πραγματικότητα είναι προοπτικές που ανοίγονται για τον καλλιτέχνη. Στην προκειμένη περίπτωση, η σκηνοθεσία του θέματος «διαφοροποιείται σε σχέση με τα άλλα φωτογραφικά είδη, επειδή βάζει σε μεγάλο βαθμό τη φωτογραφία σε συζήτηση με άλλες μορφές τέχνης, όπως αυτή της γλυπτικής».¹⁰⁰

⁹⁸ Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Παπαζήσης, 2020. σ. 179.

⁹⁹ Ο.Π. σ. 170.

¹⁰⁰ Ο.Π. σ. 171.



Νατάσσα Μαρκίδου, Αντι-κείμενα, 2012

Εικόνα 3

Κατάλληλο παράδειγμα για την κατανόηση αυτής της προσέγγισης, είναι τα έργα της Νατάσσας Μαρκίδου. Η φωτογράφος έχοντας αφιερώσει το μεγαλύτερο μέρος της καλλιτεχνικής της δραστηριότητας στην εν λόγω στρατηγική, χρησιμοποιεί στην ενότητα *Αντι-κείμενα* (Εικ. 3) ως βασικό συστατικό των εικόνων της κείμενα της σύγχρονης λογοτεχνίας και θεωρητικά κείμενα που ασχολούνται με τη διερεύνηση της σχέσης των αντικειμένων με το άτομο και τον συμβολισμό τους εντός της κοινωνίας.¹⁰¹ Αφού τα εκτυπώσει σε χαρτιά ευμεγέθων διαστάσεων, διαφοροποιώντας την γνώριμη αναλογία σελίδας βιβλίου-δωματίου, τους παρέχει όγκο μέσα από μεθοδικές επεμβάσεις στην μορφή του χαρτιού, μεταβάλλοντας σε μέγιστο βαθμό την επίπεδη επιφάνεια τους. Εν τέλει, τα χάρτινα αυτά γλυπτά άλλοτε αποκτούν τη δυνατότητα αιώρησης και άλλες φορές με αινιγματική κατανομή βάρους τους ισορροπούν στις άκρες επιφανειών.

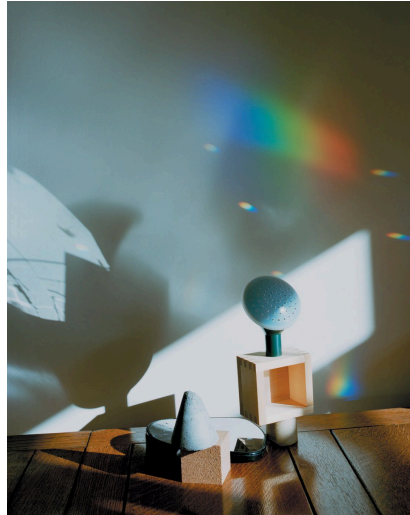
Η σκηνοθεσία του φωτός ή αλλιώς η κατηγορία που το φως πρωταγωνιστεί στη σύνθεση, αναφέρεται στη δημιουργία «αυτόνομων γεγονότων με τη χρήση φωτός: το φως όχι ως μέσο αλλά ως μήνυμα, συμπεριλαμβανομένων τύπων ακτινοβολίας που βρίσκονται έξω από το ορατό φάσμα»¹⁰². Ο Jason Evans στο έργο του *Untitled*, 2005–12 (Εικ. 4) από την ενότητα φωτογραφιών *Pictures For Looking At* συνδυάζει πλίνθους με βάσεις από ευρεθέντα και κατασκευασμένα αντικείμενα¹⁰³ με την

¹⁰¹ Νατάσσα Μαρκίδου, Προσωπικός ιστότοπος, <http://natassa-markidou.com/projects/textobjects/overview> (πρόσβαση 7/9/23).

¹⁰² Andreas Müller-Pohle «The Photographic Dimension», <http://muellerpohle.net/texts/the-photographic-%20dimension/> (πρόσβαση 7/1/24).

¹⁰³ Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art (World of Art)*, 4η έκδοση, Thames & Hudson, 2020, σ. 181.

εμφάνιση τμήματος του ορατού φάσματος του φωτός στο φόντο. Το αποτέλεσμα της διάθλασης της λευκής δέσμης φωτός είναι ο χρωματισμός του τοίχου από πράσινες, κόκκινες και μπλε αποχρώσεις που συνάδουν με την παιγνιώδη αίσθηση που προτείνει ο δημιουργός σε καθημερινές σκηνές, που άλλοι θα προσπερνούσαν μηχανικά.



Jason Evans, *Untitled*, από τη σειρά *Pictures For Looking At*, 2005–12

Εικόνα 4

Ερχόμενοι στο είδος του αυτοπορτρέτου, το δεδομένο ότι η εικόνα του εαυτού αποτελεί αντικείμενο μελέτης στα έργα των σύγχρονων καλλιτεχνών (ανδρών και γυναικών) οφείλεται κατά σημαντικό ποσοστό, παρατηρεί η Μαρκίδου, στη δράση του φεμινιστικού κινήματος.¹⁰⁴ Σε τέτοιου είδους έργα, συναντάμε συνήθως τον επαναπροσδιορισμό των στερεοτύπων που αφορούν τα φύλα, την πάντα αναγκαία συζήτηση για τη σεξουαλικότητα και τους ρόλους των φύλων στις σχέσεις, καθώς και την απελευθέρωση του σώματος από την επιβολή πουριτανικών ιδεών στη συνείδηση και την καθημερινότητα των ανθρώπων. Οι εικόνες που δημιουργούν άνδρες φωτογράφοι για τους εαυτούς τους, αμφισβητούν τους κανόνες του ανδρισμού, αναζητώντας σθεναρά μια νέα διάσταση της σεξουαλικότητας τους, ενώ «η εικόνα του ισχυρού αρσενικού καλλιτέχνη φωτογράφου αμφισβητείται»¹⁰⁵. Ακόμα, στην εποχή των κοινωνικών δικτύων, η χρήση του αυτοπορτρέτου που παίρνει την ονομασία *selfie* έχει συμβάλει καθοριστικά σε μια ενίσχυση της φωτογραφίας ως μια πιο κεντρική μορφή επικοινωνίας που συναγωνίζεται τον τρόπο ομιλίας. Οι χρήστες

¹⁰⁴ Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Παπαζήσης, 2020. σ. 157.

¹⁰⁵ Ο.Π. σ. 157.

των πλατφορμών αυτών βασίζονται σε μεγάλο βαθμό σε οπτικές ενδείξεις για την αφήγηση της ιστορίας τους.¹⁰⁶

Ο Peter Puklus με το έργο *The Hero Mother – How to build a house* (2016) αποδομεί την ετεροφυλόφιλη οικογενειακή δομή και αμφισβητεί τα στερεότυπα σχετικά με το κοινωνικό φύλο και τα κλισέ των ρόλων των γονιών.¹⁰⁷ Προτείνει την αντιστροφή των στερεοτύπων και την εισαγωγή εναλλακτικών μοντέλων γονεϊκότητας και οικογενειακών σχέσεων, μέσα από μια ενότητα φωτογραφιών που περιέχει αυτοπορτρέτα του ίδιου (Εικ. 5), πορτρέτα της συντρόφου του και των παιδιών του, με ποικίλα στοιχεία σαρκασμού να επιστρατεύονται στο αφήγημα, για να καυτηριάσουν μια τοξική πραγματικότητα εντός των στερεοτυπικών οικογενειών.¹⁰⁸



Peter Puklus, από τη σειρά *The Hero Mother-How to build a house*, 2021

Εικόνα 5

Η σκηνοθετική πρακτική που αφορά τη φωτογραφική συσκευή περιέχει τις πιθανές αποφάσεις που μπορεί να πάρει ο φωτογράφος, οι οποίες έρχονται σε αντίθεση με την κανονικότητα της λειτουργίας που προτείνει ο κατασκευαστής. Ο Vilém Flusser διαχωρίζει τον φωτογράφο που αναζητεί εικόνες προσπαθώντας να τηρήσει στο έπακρο τους κανόνες προτεινόμενης λειτουργίας της φωτογραφικής μηχανής, από

¹⁰⁶ Derek Conrad Murray, *Visual Culture Approaches to the Selfie (Routledge History of Photography)*, Routledge, 2021, σ. 2.

¹⁰⁷ Ηλίας Λόης, «Good Advice & Other Recipes» στο *Athens Photo Festival '22 Catalog*, Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, 2022, σ.104.

¹⁰⁸ Nastasia Khmel'nitski, «The Hero Mother How to build a house», *Wul Magazine*, <https://www.wulmagazine.com/projects/peter-puklus-the-hero-mother> (πρόσβαση 21/1/24).

τον φωτογράφο που επινοεί¹⁰⁹ τις εικόνες του πειραματιζόμενος με ασυνήθιστους συνδυασμούς ρυθμίσεων και προσεγγίσεων του μέσου, οι οποίες αποδίδουν με τρόπο αυθεντικό την ιδέα του. Ξανά, ο Andreas Müller-Pohle, μελετώντας το θεωρητικό έργο του Flusser με τίτλο *Προς μία Φιλοσοφία της Φωτογραφίας*, διατυπώνει τη θεωρία του Βιζουαλισμού (Visualism), της διαδικασίας εκείνης, δηλαδή, που ο φωτογράφος προσπερνά τη συμβατική λειτουργία της φωτογραφικής μηχανής για να αναζητήσει κάτι νέο, κάτι που να ταιριάζει στη προσωπική του πρακτική, και παράλληλα αποδεσμεύει τη φωτογραφία, ώστε να απαγκιστρωθεί από τον καθαρά απεικονιστικό της χαρακτήρα.¹¹⁰

Στην ενότητα *Talking to Ants*, ο Άγγλος φωτογράφος Stephen Gill επικεντρώνεται στο Hackney του Λονδίνου, μια εργατική συνοικία που υφίσταται εξευγενισμό (gentrification) και συνδέθηκε με τις οικοδομικές εργασίες γύρω από τους



Stephen Gill, από τη σειρά *Talking to Ants*, 2014

Εικόνα 6

Ολυμπιακούς Αγώνες¹¹¹. Τοποθετώντας αντικείμενα (Εικ.6) που βρίσκει στην περιοχή αυτή, όπως έντομα, άνθη, ίχνη κατασκευών μπροστά και πίσω από τον φωτογραφικό φακό του, παραβιάζοντας την ανατομία της φωτογραφικής συσκευής, δημιουργεί ένα είδος πρωτότυπου κολάζ. Όπως σημειώνει ο φωτογράφος στη συζήτηση του με τον Raphaëlle Stopin, αυτός ο τρόπος εργασίας βασίζεται λιγότερο «στις περιγραφικές αξίες της φωτογραφίας και καταπιάνεται με την ιδέα της απόδοσης του πνεύματος ενός τόπου αποτελεί ένα είδος ψυχικής κατάστασης κατά

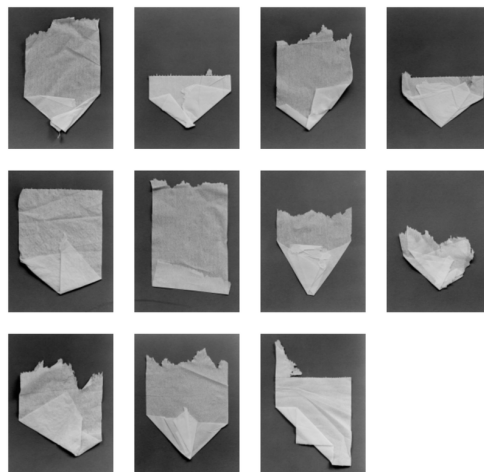
¹⁰⁹ Andreas Müller-Pohle «The Photographic Dimension», <http://muellerpohle.net/texts/the-photographic-dimension> (πρόσβαση 17/1/24).

¹¹⁰ Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Παπαζήσης, 2020. σ. 168.

¹¹¹ Raphaëlle Stopin, «Portfolio Stephen Gill: Talking to Ants», Archive Magazine, 2014 <https://archive-magazine.jeudepaume.org/2014/07/stephen-gill-en/index.html> (πρόσβαση 10/1/24)

τη διάρκεια της διαδικασίας δημιουργίας εικόνων»¹¹². Όσον αφορά τον τίτλο του έργου, δίνει σημασία στις αναμνήσεις της παιδικής ηλικίας, μιας περιόδου που τα νέα άτομα «βυθίζονται» στην ενασχόληση τους με αντικείμενα, πλάσματα και πρωτόγνωρες σκέψεις. Για την τεχνική που χρησιμοποιεί αναφέρει πως είναι αναγκαία για να αποδώσει τις σκέψεις του, μιας και το είδος εκείνο της φωτογραφίας που δίνει βαρύτητα στην περιγραφή του θέματος δεν τον καλύπτει.¹¹³

Τέλος, με τη σκηνοθεσία της ίδιας της εικόνας, έχουμε την τοποθέτηση της σε μία μετα-δομή. Με αυτόν τον όρο τονίζεται η ύπαρξη ενός συγκεκριμένου πλαισίου ανάγνωσης όπου η μία εικόνα τοποθετείται κοντά στην άλλη, αλληλεπιδρά με αυτή ως σειρά, ακολουθία κ.α με σκοπό την παραγωγή αφήγησης¹¹⁴ (Εικ.7). Τα λεγόμενα εικονογραφικά σχήματα παρουσίασης εφαρμόζονται σε ποικίλους τομείς της επιστήμης: στα αρχεία μουσείων όπου τίθενται σε εφαρμογή προγράμματα καταγραφής και ταξινόμησης ευρημάτων, σε διαφημιστικούς καταλόγους και συγκριτικούς πίνακες προϊόντων κ.α. Οι εννοιολογικοί καλλιτέχνες της δεκαετίας του '70, καταπιαστηκαν με τη χρήση τους για να ασκήσουν κριτική μέσω της τέχνης τους για θεματικές όπως ο τρόπος που κυκλοφορεί η γνώση, το πώς διαδίδονται τα στερεότυπα και να σχολιάσουν τακτικές του διαφημιστικού τομέα και της ταξινόμησης στοιχείων.¹¹⁵



Stephen Gill, από τη σειρά *Anonymous Origami*, 2007

Εικόνα 7

¹¹² Ο.Π.

¹¹³ Ο.Π.

¹¹⁴ Andreas Müller-Pohle «The Photographic Dimension», <http://muellerpohle.net/texts/the-photographic-dimension> (πρόσβαση 17/1/24)

¹¹⁵ Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Παπαζήσης, 2020. σ. 176.

4. Κατασκευές και οπτική αντίληψη

4.1 Η προσωπική ενασχόληση με την κατασκευή της κατοικίας

«Τα παιδιά αρέσκονται ιδιαίτερα στο να επισκέπτονται κάθε χώρο όπου γίνονται εμφανείς εργασίες. Έλκονται ακαταμάχητα από τα υλικά που δημιουργούνται από τις διαδικασίες της οικοδόμησης.»

Walter Benjamin ¹¹⁶

Μεταβαίνοντας από τη συζήτηση για τη σκηνοθεσία στη φωτογραφία στο τέταρτο κεφάλαιο, που αφορά τη πολυδιάστατη σημασία της κατοικίας στη ζωή μας, θα εξετάσουμε από διάφορες πτυχές μια διαφορετική διαδικασία αυτή τη φορά, αυτή που αφορά τη «σκηνοθεσία» ενός ιδιωτικού περιβάλλοντος ικανού να επηρεάσει ποικιλοτρόπως την προσωπικότητα του ατόμου.

Η Αμερικανή αρχιτέκτονας τοπίου και εκπαιδευτικός Clare Cooper Marcus, έχοντας επικεντρωθεί σε μια πρόσφατη έρευνα της για τον ρόλο καθρέφτη που έχει το σπίτι για την προσωπικότητα του ανθρώπου, προχωρά σε αναλύσεις σχετικών περιπτώσεων. Σε μία από αυτές, καταλήγει σε ένα συμπέρασμα που δείχνει την καθοριστική σημασία που έχει η ενασχόληση του ανθρώπου με την ανάπτυξη και κατασκευή της δικής του οικείας. Συγκεκριμένα, ένας κύριος περιγράφει στην Marcus αναμνήσεις του από τα παιδικά του χρόνια, όπου μαζί με τους φίλους του έχτιζε ένα αυτοσχέδιο σπίτι φρούριο σε μια πλαγιά κοντά στο κανονικό του σπίτι με ευτελή υλικά που έβρισκε σε εργοτάξια της γειτονιάς του. Αυτό το σπιτάκι συνεχώς άλλαζε μορφή καθώς τα παιδιά το ανακαίνιζαν, το επέκτειναν, το γκρέμιζαν και το έχτιζαν ξανά. Ο πατέρας των παιδιών διακρίνοντας τον ιδιαίτερο ζήλο των νεαρών για κατασκευές, έχοντας καλή πρόθεση, πήρε την πρωτοβουλία να κατασκευάσει εκεί δίπλα ένα αντίστοιχο «φρούριο» με πολύ πιο προσεγμένο σχεδιασμό, χωρίς λάθη στην δομή, πολύ πιο σταθερό, χωρίς τη δυνατότητα να δέχεται συνεχόμενες αλλαγές. Τα παιδιά το απέρριψαν. Ήθελαν να έχουν τη δυνατότητα να ελέγχουν σε απόλυτο βαθμό, εύκολα και συχνά το δικό τους μοναδικό περιβάλλον¹¹⁷ Σε μια παρόμοια ιστορία, ένας ακόμη άνθρωπος περιγράφει την απογοήτευση του νεότερου του

¹¹⁶ Walter Benjamin, *Selected Writings: 1913-1926*, Harvard University Press, 1996, σ. 408.

¹¹⁷ Clare Cooper Marcus, *House As a Mirror of Self: Exploring the Deeper Meaning of Home*, Nicolas-Hays, Inc, 2006, σ. 23.

εαυτού, όταν ο πατέρας του προσέλαβε έναν επαγγελματία για να διαμορφώσει στην εντέλεια την αυλή του πατρικού τους σπιτιού.



Ηλίας Λόης, Εικόνα από το φωτογραφικό μου λεύκωμα, 2024

Εικόνα 8

Αναμνήσεις σαν κι αυτές από την κατασκευή μικρών αυτοσχέδιων σπιτιών αποκαλύπτουν μια πρώιμη αναγνώριση της ανθρώπινης ανάγκης να διεκδικεί ο άνθρωπος τον χώρο, αλλάζοντας και εξελίσσοντας το περιβάλλον. Στην ενήλικη ζωή πια, η ανάγκη αυτή εκφράζεται μέσω μιας σειράς από δραστηριότητες που περιλαμβάνουν από το πώς θα χτίσει κανείς το δικό του σπίτι ή θα προχωρήσει στην αναδιάταξη των επίπλων ή θα βάψει ξανά το σπίτι που νοικιάζει για να το νιώσει τμήμα του σώματος του. Είναι μια ανάγκη που οι γονείς και οι εκπαιδευτικοί μπορεί να αναγνωρίζουν, αλλά λανθασμένα να την υποστηρίζουν, δημιουργώντας αυθαίρετα χώρους για τα παιδιά τους.¹¹⁸ Η άνεση, παράδοξα παράγεται από δύο φαινομενικά αντίθετες συνθήκες: την οικειότητα και τον έλεγχο.¹¹⁹ Ένα βήμα παρακάτω, ο συγγραφέας Mihaly Csikszentmihalyi συνδέει τη παραπάνω διαπίστωση με την αυτοτέλεια του ανθρώπου.¹²⁰ Ακολουθεί το μοτίβο: ξέρω τις επιλογές μου, έχω τον έλεγχο, το κάνω μόνος μου, άρα νιώθω πιο αυτοτελής.

¹¹⁸ Ο.Π. σ. 26.

¹¹⁹ Beatriz Colomina, *Sexuality & Space (Princeton Papers on Architecture)*, Princeton Architectural Press, 1997, σ. 79.

¹²⁰ Mihály Csikszentmihályi, *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, Harper Collins, 2009, σσ. 88-89.

4.2 Η παιδική ηλικία και ο ρόλος των αναμνήσεων

«Το σπίτι είναι η γωνιά μας μέσα στον κόσμο. Είναι το πρώτο μας σύμπαν. Είναι, πραγματικά, ένας κόσμος. Ένας κόσμος στην κυριολεξία του όρου.»

Gaston Bachelard¹²¹

Ένα νεαρό άτομο που καταπιάνεται με την κατασκευή ενός κάστρου/στέγης (Εικ. 8) ή ενός μικρού σπιτιού στον κήπο, κάνει πρακτικά πολλά περισσότερα από το να χειρίζεται απλώς μερικές πρώτες ύλες. «Ζει μια έντονη εμπειρία δημιουργικότητας και μάθησης για τον ίδιο μέσω της διαμόρφωσης του φυσικού περιβάλλοντος».¹²² Στην εφηβεία, τα παιδιά αρέσκονται στο να αφήνουν τον ρουχισμό τους σε αταξία, να επικολλούν φωτογραφίες και αφίσες στον τοίχο δωματίου τους, να παίρνουν θαρραλέες πρωτοβουλίες για τα χρώματα που επιλέγουν στον χώρο τους, όλα σημεία με τα οποία προσπαθούν να δηλώσουν στους γονείς του ότι είναι μοναδικοί, ότι είναι ο εαυτός τους, ακόμα και αν δεν είναι απόλυτα σίγουροι-όπως είναι φυσιολογικό- περί τίνος πρόκειται. Όταν δημιουργούμε το πρώτο μας σπίτι ως ενήλικες πια, μακριά από το πατρικό μας σπίτι, όντες απελευθερωμένοι, αρχίζουμε να εκφράζουμε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά μας ως αυτόνομες, ξεχωριστές προσωπικότητες.

Σύμφωνα με τη Marcus, μερικοί άνθρωποι στην προσπάθειά τους να εφαρμόσουν το παραπάνω «άνοιγμα φτερών» αποδίδοντας τον χαρακτήρα τους στο νέο σπίτι, επαναλαμβάνουν ασυνείδητα κάποιες αποφάσεις διαμόρφωσης που βασίζονται σε άλυτες συγκρούσεις με τους γονείς τους, κάτι που μας κάνει να αναρωτιόμαστε πότε τελικά ο άνθρωπος φτιάχνει ένα σπίτι ξεκάθαρα για τον ίδιο.¹²³ Το σπίτι που ζήσαμε την τρυφερή ηλικία των πρώτων μας χρόνων στη γη, μας συντροφεύει έμμεσα καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής μας. Από τη μία πλευρά, αυτό αποδίδεται συμβολικά με τα χρώματα, τις επιλογές στην επίπλωση ή τη οργάνωση του χώρου, ενώ από την άλλη πλευρά, μας οδηγεί στο να δημιουργήσουμε έναν προσωπικό χώρο που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με αυτό που θυμόμαστε.¹²⁴

¹²¹ Gaston Bachelard, *Η Ποιητική του Χώρου*, Χατζηνικολή, 2014, σ. 31.

¹²² Clare Cooper Marcus, *House As a Mirror of Self: Exploring the Deeper Meaning of Home*, Nicolas-Hays, Inc, 2006, σ. 9.

¹²³ Ο.Π. σ. 10.

¹²⁴ Clare Cooper Marcus, *House As a Mirror of Self: Exploring the Deeper Meaning of Home*, Nicolas-Hays, Inc, 2006, σ. 101.

Ο Alfred Adler, εμπνευστής της Ατομικής Ψυχολογίας, αναφέρεται στις πρώιμες παιδικές αναμνήσεις δίνοντας τους ιδιαίτερη αξία και τις ονομάζει «πρότυπα τρόπου ζωής», εννοώντας ότι φανερώνουν, πέρα από τους πρωταρχικούς σκοπούς του ανθρώπου, τα στοιχεία εκείνα που μας συνοδεύουν στο σύνολο της διάρκειας της ζωής μας.¹²⁵ Τα πρότυπα αυτά, θεωρήθηκαν όλο και περισσότερο από τον Adler ως προϊόν της δημιουργικής δύναμης του ανθρώπου.¹²⁶ Αντηχήσεις του τρόπου σκέψης, συναισθήματος και δράσης ενός ατόμου, συναντάμε στις αναμνήσεις από τα πρώτα έτη της ζωής του ατόμου. Οι πρώτες εμπειρίες¹²⁷ που έχει ένας καλλιτέχνης, κυρίως στην παιδική ηλικία, μπορούν να επηρεάσουν σημαντικά το έργο του με τρεις τρόπους, σύμφωνα με το δοκίμιο του Zhengwei Tao. Αρχικά, οι πρώιμες εμπειρίες επηρεάζουν το ίδιο το θέμα του καλλιτεχνικού έργου.¹²⁸ Η πρώτη επαφή με ποικίλα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα, τα στάδια ένταξης του νεαρού ανθρώπου στην κοινωνία, χαρούμενα ή στενάχωρα γεγονότα, το περιβάλλον του οικογενειακού σπιτιού αλλά και τα επαγγέλματα των γονέων, τα οποία είναι λογικό να μπορούν να γνωρίσουν με μεγαλύτερη άνεση τα παιδιά, αποτελούν όλα στοιχεία ικανά να οδηγήσουν τον καλλιτέχνη να τα σχολιάσει, να τα κρίνει, να θελήσει να προτείνει μέσα από το έργο του κάποιες αλλαγές.

Έπειτα, τα παιδικά χρόνια, έχουν συμμετοχή στην ανάπτυξη του προσωπικού καλλιτεχνικού ύφους. Παραδείγματος χάρη, ακόμα και αν έχουμε δύο καλλιτέχνες που παρατηρούν και μελετούν το ίδιο ακριβώς θέμα για το οποίο πρόκειται να παράξουν έργο, οι προσεγγίσεις τους θα διαφέρουν. Εδώ βέβαια, καθοριστική συμβολή έχουν οι λογικές σκέψεις του ενήλικου, πλέον, ατόμου και ο μετασχηματισμός ή αναδιαμόρφωση των πρώιμων εμπειριών.¹²⁹

Τέλος, έχουμε τις εμπειρίες εκείνες που συμβάλλουν στην έμπνευση του δημιουργού. Πιο συγκεκριμένα, εδώ γίνεται αναφορά στο εκπαιδευτικό περιβάλλον που έχουν

¹²⁵ Richard L. Gregory, *The Oxford Companion to the Mind*, Oxford University Press, 1987, σ. 6

¹²⁶ Henri Ellenberger, *The Discovery of the Unconscious*, Basic Books, 1970, σσ. 623-7

¹²⁷ «Κάτι ανήκει στην εμπειρία όχι μόνο αν βιώνεται αλλά και αν αναπτύσσει μια ποιότητα που του επιτρέπει να συνεχίσει να υπάρχει και κατά συνέπεια να αποκτά μια νέα κατάσταση που εκφράζεται πλήρως μέσω της δημιουργικής έκφρασης» Hans G. G. *Ruth and Method*, Shanghai Translation Press, 1999, σ. 78, αναφορά στο Zhengwei Tao, «Exploring Memory: An Exploration of the Relationship between Childhood Experience and Artist's Art Creation», *Frontiers in Art Research*, Vol.5, No.4, 2023, DOI: 10.25236/FAR.2023.050403 (πρόσβαση 7/1/24).

¹²⁸ Zhengwei Tao, «Exploring Memory: An Exploration of the Relationship between Childhood Experience and Artist's Art Creation», *Frontiers in Art Research*, Vol.5, No.4, 2023, DOI: 10.25236/FAR.2023.050403 (πρόσβαση 7/1/24).

¹²⁹ Tong Q.P. *Tutorial of Literary Psychology*, Higher Education Press, 2001, σ.88, αναφορά στο Zhengwei Tao, «Exploring Memory: An Exploration of the Relationship between Childhood Experience and Artist's Art Creation», *Frontiers in Art Research*, Vol5, No.4, 2023 DOI: 10.25236/FAR.2023.050403 (πρόσβαση 7/1/24)

δομήσει οι γονείς και στις σχετικές δομές και εμπειρίες που περιβάλλουν το νέο άτομο όπως οι επισκέψεις σε μουσεία, παροχή βιβλίων και περιοδικών εκδόσεων που μπορεί να χρησιμοποιήσει το νεαρό άτομο για να κατανοήσει τον κόσμο που ανοίγεται μπροστά του και να τον ερμηνεύσει, καθώς η κριτική σκέψη του αναπτύσσεται.¹³⁰

Ένα πρόσφατο παράδειγμα φωτογραφικής πρακτικής που αφορά τον ρόλο των αναμνήσεων στη καλλιτεχνική παραγωγή, είναι εκείνο της Viviane Sassen. Η ολλανδή φωτογράφος πέρασε μέρος των πρώτων της χρόνων στην ανατολική Αφρική, επειδή ο πατέρας της ως γιατρός της αναλάμβανε περιστατικά πολιομυελίτιδας σε μια κλινική εκεί. Στα photobook της όπως τα: *Flamboya* (2008), *Parasomnia* (2011) *Pikin Slee* (2014) η εξερεύνηση των αναμνήσεων της παιδικής της ηλικίας στην Αφρική (Εικ.8), δηλαδή, του πρώτου της σπιτιού διαδραματίζουν ρόλο κινητήριου μοχλού για την καλλιτεχνική παραγωγή της και σε δεύτερο χρόνο φανερώνει και τις αναφορές της στον σουρεαλισμό.¹³¹



Viviane Sassen, *Fantome*, 2010 από τη σειρά *Parasomnia*, 2007-2011

Εικόνα 9

¹³⁰ Ο.Π.

Βλέπε επίσης Mihály Csíkszentmihályi, "The Early Years" στο *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, HarperCollins, 2009.

¹³¹ Viviane Sassen, *Hot Mirror*, συνέντευξη με τον Robbert Ammerlaan, Prestel, 2018, χωρίς αρίθμηση σελίδων στην εργασία του Ηλία Λόη.

4.3 Τα ίχνη

«Το να ζεις είναι να αφήνεις ίχνη», γράφει ο Walter Benjamin, αναλύοντας τη γέννηση του εσωτερικού χώρου της οικίας.¹³²

Στο εσωτερικό γίνονται πιο έντονα τα ίχνη λόγω της αφθονίας των προϊόντων που αναλαμβάνουν την προστασία των καναπέδων/επίπλων του σπίτι, όπως για παράδειγμα καλύμματα, προστατευτικά, θήκες, επιφάνειες στις οποίες αποτυπώνονται τα ίχνη των αντικειμένων καθημερινής χρήσης. Τα ίχνη του ενοίκου αφήνουν επίσης το αποτύπωμά τους στο εσωτερικό.¹³³

Μολονότι το σπίτι ως σύμβολο της θέσης μας στην κοινωνία έχει αποτελέσει πολλάκις αντικείμενο μελέτης και συζήτησης και από τους κοινωνιολόγους, το εσωτερικό του σπιτιού και το πώς δρα ως καθρέφτης του εσωτερικού ψυχολογικού μας εαυτού λαμβάνουν συνήθως λίγη προσοχή.¹³⁴

4.4 Η αντίληψη του χώρου

Η αντίληψη ενός χώρου δεν είναι ο πραγματικός χώρος, αλλά μία από τις αναπαραστάσεις του- υπό αυτή την έννοια, ο κτιστός χώρος δεν έχει μεγαλύτερη εξουσία από τα σχέδια, τις φωτογραφίες ή τις περιγραφές.¹³⁵ Ο Gaston Bachelard, στην *Ποιητική του Χώρου* δίνει ήδη από την εισαγωγή της εργασίας του ιδιαίτερη έμφαση στη λέξη «εικόνα». Λίγο πριν την ανάλυση των περιεχόμενων του βιβλίου στη σελίδα 26, την αναφέρει εννέα φορές: «βασίλειο των εικόνων», «εικόνες αποκάλυψης», «εικόνες που θέλγουν», «η φαντασία πλουτίζεται με νέες εικόνες», έρευνα για τις «εικόνες της οικειότητας», και στην συνέχεια συνδέει τις εικόνες με τις αναμνήσεις, εκείνες που χαράσσονται όταν το νεαρό άτομο περάσει τα πρώτα του

¹³² Walter Benjamin, *Reflections: Essays, Aphorisms*, Mariner Books Classics; Reissue edition, 1986, σ. 155.

¹³³ Ο.Π.

¹³⁴ Clare Cooper Marcus, *House As a Mirror of Self: Exploring the Deeper Meaning of Home*, Nicolas-Hays, Inc, 2006, σ. 9.

¹³⁵ Beatriz Colomina, *Sexuality & Space (Princeton Papers on Architecture)*, Princeton Architectural Press, 1997, σ. 75.

χρόνια εντός του σπιτιού.¹³⁶ Εύλογα λοιπόν σκεφτόμαστε, πως η οικία είναι μία ιδιαίτερα ενεργή μηχανή παραγωγής εικόνων.

Κοιτάζοντας μια φωτογραφία που περιλαμβάνει έπιπλα και χώρους του σπιτιού, είναι εύκολο να φανταστεί κανείς τον εαυτό του να τοποθετείται σε αυτές τις στατικές θέσεις που συνήθως υποδηλώνονται από τα ακατοίκητα αντικείμενα. Οι φωτογραφίες υποδηλώνουν ότι οι χώροι που απεικονίζουν πρόκειται να γίνουν κατανοητές μέσω της χρήσης τους ή με την «είσοδο» στη φωτογραφία, με την κατοίκησή της.¹³⁷ Στην έκδοση *Sexuality of Space*, η ιστορικός αρχιτεκτονικής και επιμελήτρια Beatriz Colomina κάνει αναφορά στον παραλληλισμό που αφορά την οικεία-δημιούργημα του αρχιτέκτονα Adolf Loos, ως θεατρικό κουτί. Το κουτί αυτό λοιπόν παρέχει προστασία και ταυτόχρονα, «τραβάει» την προσοχή στον εαυτό του.¹³⁸ Ο επισκέπτης διεισδύει πραγματικά μέσα στο σπίτι, μόνο όταν το βλέμμα του/της χτυπά τον πιο οικείο χώρο (το σαλόνι)¹³⁹, μετατρέποντας τον ένοικο σε σιλουέτα ενάντια στο φως.¹⁴⁰ Ο ηδονοβλεψίας-επισκέπτης στο θεατρικό κουτί έχει γίνει «αντικείμενο του βλέμματος του άλλου- παγιδεύεται στην πράξη της θέασης, παγιδεύεται στην ίδια τη στιγμή του ελέγχου».¹⁴¹

Η κατοικία δεν πρέπει να εκλαμβάνεται ως έργο τέχνης. Το σπίτι αφορά τον τόπο όπου οι άνθρωποι γεννιούνται, ζουν και πεθαίνουν και τις δραστηριότητες που λαμβάνουν χώρα ανάμεσα σε αυτές τις φάσεις.

Ο Loos καταρρίπτει την κατάσταση του σπιτιού ως αντικειμένου μετασχηματίζοντας ριζικά τη σχέση μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού. Ένα από τα μέσα που χρησιμοποιεί είναι οι καθρέφτες που, όπως έχει επισημάνει ο Kenneth Frampton, φαίνονται να είναι ανοίγματα που μπορούν να εκληφθούν ως καθρέφτες.¹⁴²

¹³⁶ Βλέπε Gaston Bachelard, *Η Ποιητική του Χώρου*, Χατζηνικολή, 2014, σ. 26.

¹³⁷ Ο.Π. σ. 75.

¹³⁸ Ο.Π. σ. 82.

¹³⁹ Στην έκδοση της Beatriz Colomina, λαμβάνεται το αρχιτεκτονικό έργο Moller House, Vienna, (1928) του Adolf Loos ως μελέτη περίπτωσης. Στην προκειμένη περίπτωση σχολιάζεται η επικοινωνία επισκέπτη και κατοίκου μέσω της συνάντησης των βλεμμάτων τους και τον ρόλο της κατάλληλης διαμόρφωσης του χώρου.

¹⁴⁰ Η Beatriz Colomina σχολιάζει θέσεις του Ludwig Miiinz για το Moller House.

¹⁴¹ Beatriz Colomina, *Sexuality & Space* (Princeton Papers on Architecture), Princeton Architectural Press, 1997, σ. 82.

¹⁴² Kenneth Frampton, unpublished lecture, Columbia University, Fall 1986, αναφορά στο Beatriz Colomina, *Sexuality & Space* (Princeton Papers on Architecture), Princeton Architectural Press, 1997, σ. 85.

Η αντανάκλαση στον καθρέφτη είναι επίσης μια αυτοπροσωπογραφία που προβάλλεται στον έξω κόσμο, με την φροϋδική θεωρία να συζητά την αντιπροσώπευση της ψυχής από τον καθρέφτη. «Η τοποθέτηση του καθρέφτη του Freud στο όριο μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού χώρου αμφισβητεί το καθεστώς του ορίου ως σταθερού».¹⁴³ Το εσωτερικό και το εξωτερικό δεν μπορούν απλώς να διαχωριστούν. Παρομοίως, οι καθρέφτες που χρησιμοποιεί ο Loos προωθούν, σύμφωνα με την Colomina, την αλληλεπίδραση μεταξύ πραγματικότητας και ψευδαίσθησης, μεταξύ πραγματικού και εικονικού, υπονομεύοντας τη συνθήκη του ορίου μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού.¹⁴⁴

4.5 Η γοητεία της διαδρομής μέχρι την ολοκλήρωση

«Υπάρχει μια μεγάλη διαφορά μεταξύ ενός έργου που είναι 'ολοκληρωμένο' και ενός έργου που είναι 'τελειωμένο'. Σε γενικές γραμμές, αυτό που είναι 'ολοκληρωμένο' δεν είναι 'τελειωμένο' και ένα εκείνο που είναι σε μεγάλο βαθμό 'τελειωμένο' δεν χρειάζεται να είναι καθόλου 'ολοκληρωμένο'. ».

Charles Baudelaire¹⁴⁵

Μια λέξη που χρησιμοποιείται συχνά στον καθημερινό λόγο είναι το επίρρημα «τέλεια». Θα μπορούσαμε να σημειώσουμε ότι αυτό συμβαίνει, σε μια προσπάθεια να δημιουργήσουμε ή να διατηρήσουμε μια ευχάριστη ατμόσφαιρα στον συνομιλητή μας ή να τον ενθαρρύνουμε να συνεχίσει τον λόγο του ή τις πράξεις του. Αναζητώντας την ετυμολογία του επιρρήματος «τέλεια», βλέπουμε πως είναι συνώνυμο της ολοκλήρωσης, δηλαδή όταν μια κατάσταση, μια κατασκευή, μια συνθήκη είναι τέλεια, σημαίνει πως είναι ολοκληρωμένη και δεν έχει επόμενη φάση εξέλιξης¹⁴⁶.

¹⁴³ Beatriz Colomina, *Sexuality & Space* (Princeton Papers on Architecture), Princeton Architectural Press, 1997, σ. 86.

¹⁴⁴ Ο.Π. σ. 86.

¹⁴⁵ Benedetta Ricci, «Unfinished Art: The Enduring Fascination Of Incompleteness», Artland Magazine, <https://magazine.artland.com/unfinished-art-the-enduring-fascination-of-incompleteness> (πρόσβαση 3/9/23).

¹⁴⁶ «τέλεια: επίρρημα», Λεξικό Τριανταφυλλίδη, https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CF%84%CE%AD%CE%BB%CE%B5%CE%B9%CE%BF%CF%82&dq= (πρόσβαση 22/2/23)

Με την ολοκλήρωση μιας κατάστασης, ερχόμαστε πιο κοντά σε αυτό που η Daniel H. Pink ορίζει ως μαεστρία. Η μαεστρία είναι ένα ασύμπτωτο.¹⁴⁷ Από την επιστήμη των μαθηματικών, γνωρίζουμε πως ασυμπτωτική γραμμή είναι μια ευθεία γραμμή, την οποία μια καμπύλη (εικ.10) πλησιάζει, αλλά δεν φτάνει ποτέ ακριβώς. Επομένως, η εν λόγω συνειδητοποίηση θα μπορούσε να αποτελεί μια πηγή απογοήτευσης για τον άνθρωπο, αφού με τη συνειδητοποίηση αυτή, είναι μάταιο να δοκιμάζει κάτι που δεν πρόκειται να συμβεί. Παράλληλα όμως, είναι πηγή γοητείας. Φαίνεται πως η χαρά βρίσκεται πιο κοντά στην επιδίωξη, παρά στην πραγματοποίηση. «Τελικά, η μαεστρία προσελκύει ακριβώς επειδή η μαεστρία ξεφεύγει».¹⁴⁸



Ηλίας Λόης, Εικόνα από το φωτογραφικό μου λεύκωμα, 2024

Εικόνα 10

Ακόμα, ο Nietzsche παρατηρεί:

Όταν έχετε τελειώσει την οικοδόμηση του σπιτιού σας, ξαφνικά παρατηρείτε ότι έχετε μάθει κάτι κατά τη διαδικασία που έπρεπε οπωσδήποτε να γνωρίζετε πριν ξεκινήσετε την οικοδόμηση. Το αιώνιο, κουραστικό 'πολύ αργά' - η μελαγχολία του ότι όλα τελείωσαν.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Daniel H. Pink, *Drive: The Surprising Truth About What Motivates Us*, Riverhead Hardcover, 2009, σ. 28.

¹⁴⁸ Ο.Π. σ. 29.

¹⁴⁹ Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*, Cambridge University Press, 2002, σ. 169.

Μια μη ολοκληρωμένη κατάσταση ή αντικείμενο αποτελεί μια πρόκληση για τον άνθρωπο, ώστε να κινητοποιηθεί και να τη/το ολοκληρώσει. Παραδείγματος χάρη, στον χώρο του σύγχρονου εμπορίου προϊόντων, η αλυσίδα καταστημάτων IKEA βασίζει τη δημοφιλία της στα προσιτά έπιπλα τα οποία κατασκευάζει με τρόπο τέτοιο, ώστε η συναρμολόγηση να δύναται να ολοκληρωθεί από οποιονδήποτε άνθρωπο μέσα σε απλά βήματα. Όταν το άτομο συναρμολογεί κάτι μόνο του, συνδέεται συναισθηματικά μαζί του και το αγαπάει περισσότερο.¹⁵⁰

Ομοίως, οι σκέψεις αυτές μπορούν να επεκταθούν από απλές καθημερινές διαδικασίες και στο ίδιο το έργο τέχνης. Πιο συγκεκριμένα, ένα έργο που βρίσκεται σε κατάσταση αναστολής ή εξέλιξης, δύναται να προσφέρει νέες προοπτικές για τη ροή εργασίας ενός καλλιτέχνη και για το ιστορικό πλαίσιο ενός έργου τέχνης, ενώ υπάρχουν περιπτώσεις που ο δημιουργός καλωσορίζει το ημιτελές ως μία υφολογική προσέγγιση.¹⁵¹ Ο Ρωμαίος συγγραφέας Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, παρατηρεί τον αντιφατικό συνδυασμό του θαυμασμού και της αγωνίας της πρόσκλησης που κάνει ένα ατελείωτο έργο στον θεατή, να συμμετέχει δηλαδή στη δημιουργική διαδικασία του καλλιτέχνη, ενώ ο δημιουργός απουσιάζει.¹⁵² Παρότι μοιάζει οξύμωρο, οι περιπτώσεις των έργων που δεν ολοκληρώνονται ή βρίσκονται υπό εξέλιξη αποδεικνύονται συχνά ιδιαίτερα χρήσιμες από τους ιστορικούς τέχνης, τους συντηρητές και τους επιμελητές, επειδή κατά αυτόν τον τρόπο αποκτούν πρόσβαση στο παρασκήνιο δημιουργίας τους.¹⁵³ Πρόσφατο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η έκθεση *Unfinished: Thoughts Left Visible* που πραγματοποιήθηκε στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης το 2016 και εξερευνά έργα που έμειναν ηθελημένα ημιτελή από τους δημιουργούς τους ή αυτή τους η κατάσταση οφείλεται σε κάποιο ατύχημα.¹⁵⁴ Μάλιστα, η Kelly Baum, που συμμετείχε στην ομάδα επιμέλειας της

¹⁵⁰ Michael I. Norton, Daniel Mochon, and Dan Ariely, «The 'IKEA Effect': When Labor Leads to Love», *Journal of Consumer Psychology*, Vol.22, No3, 2012, <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1057740811000829> (πρόσβαση 11/1/23).

¹⁵¹ Benedetta Ricci, «Unfinished Art: The Enduring Fascination Of Incompleteness», *Artland Magazine*, <https://magazine.artland.com/unfinished-art-the-enduring-fascination-of-incompleteness> (πρόσβαση 3/10/23).

¹⁵² Verity Platt «Orphaned Objects: The Phenomenology of the Incomplete in Pliny's Natural History» *Art History*, Vol.41, No.3.σ. 499, <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12385> (πρόσβαση 13/2/24)

¹⁵³ Benedetta Ricci, «Unfinished Art: The Enduring Fascination Of Incompleteness», *Artland Magazine*, <https://magazine.artland.com/unfinished-art-the-enduring-fascination-of-incompleteness> (πρόσβαση 3/10/23).

¹⁵⁴ Met Museum, «Unfinished: Thoughts Left Visible | Met Exhibitions», <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2016/unfinished> (πρόσβαση 21/1/24)

έκθεσης αναφέρει χαρακτηριστικά πως «ένας ημιτελής πίνακας είναι σχεδόν σαν μια ακτινογραφία, η οποία σου επιτρέπει να δεις πέρα από την επιφάνεια του».¹⁵⁵

Σε αυτό το σημείο, αξίζει να σημειωθεί πως στη σύγχρονη παραγωγή καλλιτεχνικής φωτογραφίας οι εκτυπωμένες εκδόσεις artists proofs (AP), οι οποίες αφορούν αποκλειστικά τον ίδιο τον καλλιτέχνη και δεν προσμετρώνται στον επίσημο αριθμό αντιτύπων ενός έργου¹⁵⁶, αποτελούν δοκιμαστικά τυπώματα λίγο πριν την οριστικοποίηση του τελικού ύφους της εκτύπωσης και συχνά έλκουν το ενδιαφέρον θεωρητικών, επιμελητών και εκείνων που θέλουν να αναλύσουν σε βάθος το έργο για συγγενικούς λόγους με τους προαναφερόμενους στην προηγούμενη παράγραφο.

5. Το φωτογραφικό έργο μου

5.1 Έμπνευση και απόδοση

Η έμπνευση για το φωτογραφικό έργο που ανέπτυξα στο πρακτικό μέρος της παρούσας διπλωματικής εργασίας προέκυψε κυρίως από τον συνδυασμό δύο στοιχείων. Αρχικά, μεγάλωσα σε ένα οικογενειακό περιβάλλον, όπου οι γονείς μου έδιναν ιδιαίτερη σημασία στην έννοια της κατοικίας και στην αξία της προσωπικής δράσης για την κατασκευή της. Οι αναμνήσεις των παιδικών μου χρόνων περιλαμβάνουν εμένα να ενθαρρύνομαι από εκείνους για τη χρήση εργαλείων με σκοπό την ανάπτυξη κατασκευών-παιχνιδιών που είχαν είτε χρηστική αξία, είτε αποτελούσαν αυτοσχεδιασμούς-γλυπτά. Άλλωστε, λόγω της συναισθηματικής τους δύναμης, οι αναμνήσεις της παιδικής ηλικίας γίνονται κρίσιμα γεγονότα που επηρεάζουν σε μεγάλο βαθμό τους τρόπους που λειτουργεί η ενήλικη σκέψη μας.¹⁵⁷ Επιπλέον, τα τελευταία έτη με απασχολούν οι δυσκολίες¹⁵⁸ που συναντούν οι νέοι

¹⁵⁵ Benedetta Ricci, «Unfinished Art: The Enduring Fascination Of Incompleteness», Artland Magazine, <https://magazine.artland.com/unfinished-art-the-enduring-fascination-of-incompleteness> (πρόσβαση 3/10/23).

¹⁵⁶ «What is an Artist's Proof (AP)?» Fine Art Multiple, https://fineartmultiple.com/glossary-of-prints-and-editions/what-is-an-artist-proof?__store=en/ (πρόσβαση 29/12/23).

¹⁵⁷ Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, 1η έκδοση, Harper Perennial Modern Classics, 2008, σ. 132.

¹⁵⁸ Βλέπε Eurofound, «Unaffordable and inadequate housing in Europe», Publications Office of the European Union, Luxembourg, 2023, <https://www.eurofound.europa.eu/en/publications/2023/unaffordable-and-inadequate-housing-europe> σσ. 14-18 (πρόσβαση 21/11/23) Πρόσβαση στον «κόσμο» του Bachelard φαίνεται να αποκτούν έναντι υψηλών ενοικίων (σε σχέση με τον μέσο όρο μηνιαίου εισοδήματος) οι κάτοικοι της Ευρώπης, με τους

άνθρωποι της γενιάς μου στα στάδια της απόκτησης, της κατασκευής και της διαχείρισης της κατοικίας τους και πως αυτές οι διαδικασίες επηρεάζουν σημαντικές πτυχές της ζωή τους, όπως αυτές που συζητήθηκαν στο κεφάλαιο 4.

Η απόδοση της ιδέας μου έγινε με το είδος της αφήγησης που αναπτύσσεται μέσω του φωτογραφικού λευκώματος, επειδή προτιμώ η ανάγνωση του έργου μου να γίνεται (στον βαθμό που μπορεί ο δημιουργός να ελέγξει) εντός της κατοικίας του εκάστοτε αναγνώστη, λόγω της σύνδεσης με την θεματολογία. Το λεύκωμα συνδυάζει σκηνοθετημένες φωτογραφίες still lifes¹⁵⁹, σκηνοθετημένα πορτρέτα, τοπία και λεπτομέρειες του αστικού ιστού.



Ηλίας Λόης, Εικόνα από το φωτογραφικό μου λεύκωμα, 2024

Εικόνα 11

Για την υλοποίηση του έργου, δόθηκε σημασία σε όλα τα στάδια της σύγχρονης καλλιτεχνικής φωτογραφικής ροής εργασίας. Στην προπαραγωγή, φρόντιζα για την προετοιμασία των συστατικών/αντικειμένων που θα δομούσαν τις συνθέσεις των still lifes ύστερα από έρευνα σε καταστήματα με δομικά υλικά/εργαλεία, αλλά και συλλογή αγαθών από τη καθημερινότητα¹⁶⁰ (Εικ. 12). Επίσης, μεριμνούσα για την αναζήτηση

νέους (18-34 ετών) να πλήττονται έντονα. Σύμφωνα με την Ευρωπαϊκό Ίδρυμα για τη Βελτίωση των Συνθηκών Διαβίωσης και Εργασίας (Eurofound), στην Ελλάδα οι βραχυχρόνιες μισθώσεις έχουν διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην αύξηση του κόστους στέγασης. Πιο συγκεκριμένα μεταξύ Ιουνίου 2018 και Μαΐου 2019 170.542 ακίνητα μισθώθηκαν για βραχυχρόνια ενοικίαση μέσω πλατφορμών διαμοιρασμού κατοικιών, όπως η Airbnb και η HomeAway (GTP, 2019). Η μη προσιπή στέγαση προκαλεί έντονη ανησυχία στην ΕΕ. Ανάμεσα σε άλλα οδηγεί σε στεγαστική ανασφάλεια, αποτρέπει τους νέους από το να εγκαταλείψουν το πατρικό τους σπίτι, επηρεάζει την υγεία και την ευημερία των ανθρώπων και έχει ως αποτέλεσμα τη μειωμένη παραγωγικότητα.

¹⁵⁹ «Still Life», Tate, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/still-life> (πρόσβαση 1/3/2024)

¹⁶⁰ Ο τρόπος που εργάστηκα εδώ, έχει αναφορές στον εννοιολογικό χαρακτήρα της φωτογραφίας νεκρών φύσεων, ο οποίος ξεκίνησε από το 1960 να έχει σημαντική παράλληλη πρακτική στη μετα-μινιμαλιστική γλυπτική. Αυτό το είδος της φωτογραφίας αξιοποιεί ως πρώτες ύλες αντικείμενα

των κατάλληλων μοντέλων, τα οποία σκηνοθετούσα σε σκηνές που βασίζονται σε εμπειρίες που έχω βιώσει τα τελευταία χρόνια, στο φιλικό μου περιβάλλον: νέους σε κατάσταση απορρόφησης¹⁶¹ ενεργοί και ταυτόχρονα σκεπτικοί για τη δυσκολία του εγχειρήματος να δημιουργούν κατασκευές για τις κατοικίες τους απορρίπτοντας τα προκατασκευασμένα προϊόντα αλυσίδων με είδη σπιτιού. Τέλος, μέσω στοχευμένης περιπλάνησης (location scouting) στο αστικό τοπίο, εντόπιζα εργοτάξια και οικοδομές και επανερχόμουν για να τα φωτογραφίσω την ώρα της ημέρας που φωτίζονταν με πλούσιο φυσικό φως.



Ηλίας Λόης, Εικόνα από το φωτογραφικό μου λεύκωμα, 2024

Εικόνα 12

Στο στάδιο της παραγωγής, συμβουλευόμενος προσχέδια των φωτογραφιών από το προηγούμενο στάδιο, ανέπτυσσα σύνθετες κατασκευές, τις οποίες άφηνα εγκατεστημένες τουλάχιστον μια εβδομάδα στον εκάστοτε χώρο, ώστε να πειραματιστώ με επανθεωρήσεις της αρχικής ιδέας πριν προχωρήσω στη τελική λήψη. Πρόκειται για εφήμερα γλυπτά, τα οποία κατασκευάστηκαν αποκλειστικά για να φωτογραφηθούν.

Στο μεγαλύτερο μέρος του έργου χρησιμοποίηω φυσικό, κατευθυντικό φωτισμό διότι ενισχύει την αίσθηση της τρίτης διάστασης, μέσω των σκιών, συμβάλλει στην

από την καθημερινή ζωή, «σε μια προσπάθεια να καταρριφθούν τα όρια μεταξύ του στούντιο του καλλιτέχνη, της γκαλερί και του κόσμου». Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art (World of Art)*, 4η έκδοση, Thames & Hudson, 2020, σ. 151

¹⁶¹ Η θεατρικότητα, δηλαδή όταν το έργο χρειάζεται την ανταπόκριση-ύπαρξη ενός θεατή για να είναι ολοκληρωμένο, εξουδετερώνεται από την απορρόφηση, δηλαδή τη συνθήκη στην οποία οι φωτογραφιζόμενοι κοιτάζουν εκτός της σύνθεσης και δεν αναζητούν την συνάντηση με το βλέμμα των θεατών, αλλά είναι απορροφημένοι στην εργασίας τους, τα συναισθήματα τους και τους λογισμούς τους. Νατάσσα Μαρκίδου, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Παπαζήσης, 2020. σσ. 201-203.

απόδοση της αίσθησης της προοπτικής και συνδέεται -κατά κανόνα- με τις δημιουργικές ώρες της ημέρας. Σε όσες περιπτώσεις δεν ήταν δυνατή η αξιοποίηση του φυσικού φωτισμού, το προσομοίωνα μέσω του τεχνητού φωτισμού.

5.2 Η δομή του φωτογραφικού λευκώματος

Στην πρώτη του σελίδα του λευκώματος, βλέπουμε τη φωτογραφία μιας κατασκευής που προσομοιώνει σε μικρό μέγεθος μία σκεπή σπιτιού, η οποία αιωρείται (εικ.11). Το τριγωνικό σχήμα της αποτελεί αναφορά στον τρόπο που συνήθως τα παιδιά ζωγραφίζουν αυτό το τμήμα του σπιτιού στις πρώτες τους δημιουργίες. Δημιούργησα αυτή τη ξύλινη κατασκευή και ακολούθησα αυτή την προσέγγιση, θέλοντας να αναφερθώ στο γεγονός ότι αντλώ στοιχεία για ορισμένες φωτογραφίες μου από τα πρώτα χρόνια της ζωής μου. Η φωτογραφική μέθοδος της αιώρησης σε αυτή την εικόνα, αλλά και σε περισσότερες που ακολουθούν, χρησιμοποιείται για να παραπέμψει στη μεταφορά των υλικών με γερανό, δηλαδή σε μια μεταβατική διαδικασία ή σε ένα στάδιο εξέλιξης μιας κατασκευής.



Ηλίας Λόης, Εικόνα από το φωτογραφικό μου λεύκωμα, 2024

Εικόνα 13

Μερικές σελίδες παρακάτω, η σύνθεση still life με τις στοίβες από φέτες τοστ παραπέμπει σε άποψη αστικού τοπίου με κτίρια, υπό κλίμακα (εικ.12). Το τοστ αποτελεί ίσως τη πιο δημοφιλή και προσιτή λύση σίτισης που συνδέεται με τις νεαρές

ηλικίες και τη φοιτητική ζωή. Το κενό που δημιουργείται από την απουσία στοιβάς στα δεξιά της εικόνας υποδηλώνει ένα αχρησιμοποίητο οικόπεδο. Η αίσθηση του κενού οικοπέδου «συνεχίζεται» στην πίσω όψη της ίδιας σελίδας του λευκώματος, στη φωτογραφία ενός μεγάλου λευκού κουτιού-δωματίου. Στη δεξιά σελίδα, εμφανίζεται για πρώτη φορά το πορτρέτο ενός νέου ανθρώπου να κοιτά σκεπτικός αυτό το αχρησιμοποίητο κενό χώρο, κρατώντας μηχανικά εξαρτήματα με σπείρωμα, που χρησιμεύουν στη σύνδεση τμημάτων κατασκευής ή στερέωση μερών σε σταθερή επιφάνεια.

Χωρίζοντας το λεύκωμα σε ενότητες, θέλησα να δώσω τα απαραίτητα διαλείμματα στην αφήγηση και ταυτόχρονα, να μπορώ να εμπλουτίζω με κάθε επόμενη ενότητα τα στοιχεία που έχουν φανερωθεί στον αναγνώστη στην προηγούμενη. Ο ορισμός αλλαγής της ενότητας, πραγματοποιείται κάθε φορά που μια εικόνα καταλαμβάνει μόνο την αριστερή σελίδα του δισελίδου και σημαίνει το τέλος της. Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα εξέλιξης της αφήγησης, είναι πως η πρώτη ενότητα ξεκινά με το εξωτερικό μέρος μιας αιωρούμενης σκεπής και η εναρκτήρια εικόνα στη δεύτερη ενότητα δείχνει το εσωτερικό τμήμα μιας κανονικής σκεπής. Στις κολώνες στήριξης της εμφανίζεται με κατακερματισμένο τρόπο το φως, αναδεικνύοντας ένα από τα θεμελιώδη ζητήματα της κατασκευής της κατοικίας. Γυρίζοντας σελίδα, από τον τρόπο που μπαίνει το φως σε ένα σπίτι μεταβαίνουμε στο πώς εισέρχεται ο ίδιος ο κάτοικος. Στη φωτογραφία με τον κρίκο κλειδιών που κρέμεται από μια αυτοσχέδια ξύλινη ράβδο η οποία στερεώνεται στο τζιν παντελόνι, απουσιάζει η χάραξη των κλειδιών. Με αυτό τον τρόπο, ενισχύεται ο συμβολισμός του κενού χώρου της πρώτης ενότητας και ενδυναμώνεται η αίσθηση της αναζήτησης της κατοικίας. Στη συνέχεια, ακολουθεί μια εικόνα που περιλαμβάνει καθημερινά αντικείμενα, ρούχα τα οποία έχουν υποστεί κάποιο ατύχημα κατά την πλύση τους (Εικ.14). Εδώ, το μοτίβο με τα μικρά κομματάκια από κάποιο πλυμένο έγγραφο παραπέμπει εκτός από τον κατακερματισμό του φωτός της πρώτης φωτογραφίας της δεύτερης ενότητας, στην εικόνα με τις στοιβές από τοστ της πρώτης ενότητας. Στη συνέχεια, τηρώντας τον «ρυθμό» της αφήγησης, θα εμφανιστεί ξανά ένα πορτρέτο μιας νεαρής γυναίκας να αναζητά τη κατάλληλη επιλογή για να φωτίσει τον χώρο.

Με την ίδια πρακτική αφήγησης μέσω ενός μοτίβου, άλλοτε να τηρείται με συνέπεια και άλλοτε να εκφράζεται με περισσότερους πειραματισμούς, φτάνουμε στην έκτη και τελευταία ενότητα. Λίγο πριν την εκπνοή της εμφανίζονται ίσως οι πιο περιγραφικές εικόνες του έργου: μια σκάλα στο εσωτερικό ενός κτιρίου κατοικιών, και το εξωτερικό



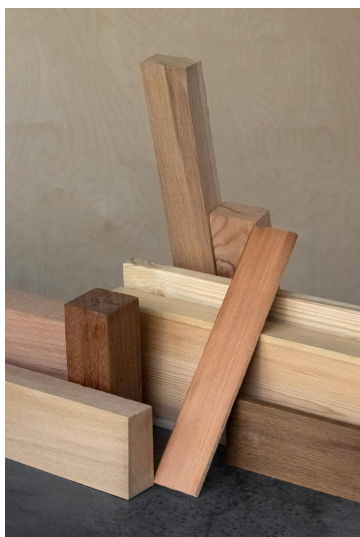
Ηλίας Λόης, Εικόνα από το φωτογραφικό μου λεύκωμα, 2024

Εικόνα 14

ενός κτιρίου, το οποίο διαθέτει ένα προστατευτικό ξύλινο περίβλημα.

Η τελευταία εικόνα του φωτογραφικού λευκώματος, αποτελεί μια αναφορά στις οικογενειακές αναμνηστικές φωτογραφίες μέσω τους μεγέθους της και της σύνθεσης της. Η προσέγγιση των 10 διαφορετικών ειδών ξυλείας γίνεται με τρόπο που θυμίζει οργάνωση των συγγενών πριν τη λήψη, με στόχο να φανούν τα πρόσωπα όλων στο τελικό αποτέλεσμα. Ίσως η φωτογραφία αυτή (Εικ.15) να αποτελεί την κορύφωση της ύπαρξης σουρελαστικών αντηχήσεων στο έργο και παράλληλα, συνδέει την κατοικία με τον θεσμό της οικογένειας.

Συμπερασματικά, αναπτύσσοντας την παρούσα μελέτη παράλληλα με την παραγωγή του καλλιτεχνικού μου έργου (φωτογραφικό λεύκωμα που ακολουθεί), συνειδητοποίησα στην πράξη την αξία και την επίδραση της έρευνας στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή. Έχοντας ως αφετηρία το ενδιαφέρον μου για τη σημασία της προσωπικής δράσης στην κατασκευή της κατοικίας, που εγέρθηκε από το οικογενειακό μου περιβάλλον σε συνδυασμό με φιλοσοφικές προσεγγίσεις και θεωρίες που αναλύουν την έννοια του κατοικείν, έκανα χρήση του αγαπημένου μου είδους φωτογραφίας (σκηνοθετημένη) σε μια πρόθεση έκφρασης και επικοινωνίας των όσων αισθάνομαι ή σκέφτομαι για το εν λόγω θέμα. Το εγχείρημα αυτό έχει διπλό σκοπό.



Ηλίας Λόης, Εικόνα από το φωτογραφικό μου λεύκωμα, 2024

Εικόνα 15

Παρέχει μια συνεκτική, εμπειριστατωμένη μελέτη για όσους ενδιαφέρονται ή ερευνούν το συγκεκριμένο πεδίο και παρουσιάζει ένα φωτογραφικό λεύκωμα το οποίο σεβόμενο το οπτικό αλφάβητο της καλλιτεχνικής φωτογραφίας, πειραματίζεται με νέες εφαρμογές του και περιέχει εικόνες που «αντανακλούν» την ψυχή του γράφοντος.

«Το σπίτι είναι το καταφύγιο της ονειροπόλησης,
μας επιτρέπει να ονειρευόμαστε εν ειρήνη.»¹⁶²

¹⁶² Gaston Bachelard, *Η Ποιητική του Χώρου*, Χατζηνικολή, 2014, σ. 33.

6. Βιβλιογραφία

Arnheim Rudolf, *Οπτική Σκέψη*, University Studio Press, 2007.

Adobe, https://www.adobe.com/gr_en/products/bridge.html (πρόσβαση 1/2/24).

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

Bachelard Gaston, *Η ποιητική του χώρου*, Χατζηνικολή, 2014.

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

Bate David, *Photography & Surrealism*, I.B. Tauris, 2003.

Benjamin Walter, *Reflections: Essays, Aphorisms*, Mariner Books Classics; Reissue edition, 1986.

Benjamin Walter, *Selected Writings: 1913-1926*, Harvard University Press, 1996.

Bértolo José & Company David, «A Questionnaire on the Photobook», *Compendium: Journal of Comparative Studies*, 2002, <https://doi.org/10.51427/com.jcs.2022.0023> (πρόσβαση 21/8/2023).

Bright Susan, *Art Photography Now*, Thames & Hudson Ltd, 2005.

Bruner Jerome, «The Narrative Construction of Reality», *Critical Inquiry*, 18, No.1, 1991, <http://www.jstor.org/stable/1343711> (πρόσβαση 10/1/24).

Company David, «Secondary Revision», <https://davidcompany.com/secondary-revision/> (πρόσβαση 23/10/23).

Ceschel Bruno, *Self Publish, be Happy: A DIY Photobook Manual and Manifesto*, Aperture & SPBH Editions, 2015.

Colberg Jörg M., «A Conversation with Christian Patterson», *Conscientious Photography Magazine*, 2013 <https://cphmag.com/a-conversation-with-christian-patterson> (πρόσβαση 19/12/23).

Colberg Jörg M., «Photography and Narrative (part 1)», *Conscientious Photography Magazine*, 2016 <https://cphmag.com/narrative-1/> (πρόσβαση 2/12/23).

Colberg Jorg, *Understanding Photobooks: The Form and Content of the Photographic Book*, Routledge, 2016.

Cotton Charlotte , *The Photograph as Contemporary Art (World of Art)*, 3η έκδοση, Thames & Hudson, 2014.

Cotton Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art (World of Art)*, 4η έκδοση, Thames & Hudson, 2020.

Colomina Beatriz, *Sexuality & Space (Princeton Papers on Architecture)*, Princeton Architectural Press, 1997.

Csikszentmihályi Mihály, «Autotelic Workers» στο *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, Harper Collins, 2009.

Csikszentmihalyi Mihaly, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, 1η έκδοση, Harper Perennial Modern Classics, 2008.

Ellenberger Henri, *The Discovery of the Unconscious*, Basic Books, 1970.

Eurofound, «Unaffordable and inadequate housing in Europe», Publications Office of the European Union, Luxembourg, 2023,
<https://www.eurofound.europa.eu/en/publications/2023/unaffordable-and-inadequate-housing-europe>,
σσ. 14-18 (πρόσβαση 21/11/23).

European Photography Magazine, «Info», Equivalence, <https://equivalence.com/info>
(πρόσβαση 20/12/23).

Fowler Steven J., «A Few Words», The Photographers Gallery, 2018,
<https://thephotographersgallery.org.uk/photography-culture/few-words> (πρόσβαση 2/3/24).

Fulford Jason and Shopsin Tamara, *This Equals That*, Aperture, 2014.

Francois Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, Simon and Schuster, 1983.

Freeman Michael, *The Photographer's Story: The Art of Visual Narrative*, ILEX Press, 2012.

Gregory Richard L., *The Oxford Companion to the Mind*, Oxford University Press, 1987.

Halpern Gregory, «Gregory Halpern: Editing and Sequencing», 2023
<https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/gregory-halpern-editing-and-sequencing/>
(πρόσβαση 17/1/24).

Hedgcoe John, *Το νέο βιβλίο του Φωτογράφου*, Παπασωτηρίου, 2010.

Γάννης Σταθάτος, «Επινοήσεις & Μαρτυρίες: Φωτογραφία και Αφήγηση», Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2004,
<https://www.stathatos.net/sites/default/files/texts/137.epinoiseis-kai-martyries-fotografia-kai-afigisi.stathatos.net.2039160384.pdf> (πρόσβαση 3/11/23).

Short Maria, Leet Sri-Kartini, Kalpaxi Elisavet, *Context and Narrative in Photography (Basics Creative Photography)*, Second Edition, Routledge, London and New York, 2019.

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

Reed Peter J., «Kurt Vonnegut's 'Shapes of Stories' and Why They Matter», *The Explicator*, vol. 67, no.4, 2009.

Mack Michael, *Imprint: Visual Narratives in Books & Beyond*, Art and Theory Publishing, 2014.

Nicholls Jon & Ling Kate, «Photopoetry», *Photopedagogy*,
<https://www.photopedagogy.com/photopoetry.html>, (πρόσβαση 9/11/23).

Scott Clive, *Spoken Image: Photography and Language*, Reaktion Books, 1999.

Kuleshov Lev, *Kuleshov on Film: Writings*, University of California Press, 1974.

Parr Martin & Badger Gerry, *The Photobook: A History*, Vol. 1, Phaidon Press, 2004.

National Gallery of Art, «The Robert Frank Collection»,
<https://www.nga.gov/features/robert-frank/the-americans-1955-57.html> (πρόσβαση 2/2/24).

Velimirović Andreja, «Why Photographer Edward Steichen's The Family of Man Exhibition is so Legendary», *Widewalls*,
<https://www.widewalls.ch/magazine/edward-steichen-the-family-of-man-exhibition> (πρόσβαση 23/3/24).

Tifentāle Alise, «The Family of Man: The Photography Exhibition that Everybody Loves to Hate» FK Magazine,
<https://fkmagazine.lv/2018/07/02/the-family-of-man-the-photography-exhibition-that-everybody-loves-to-hate/> (πρόσβαση 27/1/24).

Heinz Lauren, «The Future of the Photobook», Magnum Photos, 2017,
<https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/future-of-the-photobook/> (πρόσβαση 11/2/23).

Kerouac Jack, «Εισαγωγή» στο Robert Frank, *The Americans*, Steidl, 1958.

Khmelnitski Nastasia, «The Hero Mother How to build a house», Wul magazine
<https://www.wulmagazine.com/projects/peter-puklus-the-hero-mother> (πρόσβαση 21/1/24).

Lewis Emma, *Isms: Understanding Photography*, Universe, 2018.

Λεξικό Τριανταφυλλίδη, «τέλεια: επίρρημα»,
https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CF%84%CE%AD%CE%BB%CE%B5%CE%B9%CE%BF%CF%82&dq= (πρόσβαση 22/2/23).

Lockemann Bettina, *Thinking the Photobook: A Practical Guide*, Hatje Cantz, 2022.

Lotzof Kerry, «Anna Atkins's cyanotypes: the first book of photographs»
<https://www.nhm.ac.uk/discover/anna-atkins-cyanotypes-the-first-book-of-photographs.html>
(πρόσβαση 21/11/23).

Luntz Holden, «William Klein's Pray + Sin, NY», Holden Luntz Gallery, 2023,
<https://www.holdenluntz.com/magazine/new-arrivals/william-klein-pray-sin-ny> (πρόσβαση 23/1/24).

Λόης Ηλίας, «Blow-Up του Michelangelo Antonioni», 2019, Aldebaran
<https://aldebaran.photo/blow-up-tou-michalangelo> (πρόσβαση 20/12/23).

Λόης Ηλίας, «Good Advice & Other Recipes» στο Athens Photo Festival '22 catalogue, Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, 2022.

Λόης Ηλίας, Velvet Eyes, <https://velveteyes.net/>, (πρόσβαση 9/11/23).

Μαρκίδου Νατάσσα, *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, Παπαζήσης, 2020.

Μαρκίδου Νατάσσα, Προσωπικός ιστότοπος,
<http://natassa-markidou.com/projects/textobjects/overview> (πρόσβαση 7/9/23).

Met Museum, «Grand Illusions: Staged Photography from The Met Collection»,
<https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2015/grand-illusions> (πρόσβαση 21/1/24).

Miller F. Wayne, «About», <https://www.waynefmillerphotography.com/about-copy> (πρόσβαση 2/5/24).

Müller-Pohle Andreas, «The Photographic Dimension»,
<http://muellerpohle.net/texts/the-photographic-dimension> (πρόσβαση 20/12/23).

Murray Derek Conrad, *Visual Culture Approaches to the Selfie (Routledge History of Photography)*,
Routledge, 2021.

Stopin Raphaëlle, «Portfolio Stephen Gill: Talking to Ants», Archive Magazine, 2014
<https://archive-magazine.jeudepaume.org/2014/07/stephen-gill-en/index.html>
(πρόσβαση 10/12/23).

Marcus Clare Cooper, *House as a Mirror of Self: Exploring the Deeper Meaning of Home*,
Nicolas-Hays, Inc, 2006.

Nietzsche Friedrich, *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*, Cambridge
University Press, 2002.

Norton Michael I., Mochon Daniel, and Ariely Dan, «The “IKEA Effect”: When Labor Leads to Love»,
Journal of Consumer Psychology, Vol.22, No.3, 2012,
<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1057740811000829> (πρόσβαση 11/1/23).

Sassen Viviane, *Hot Mirror*, συνέντευξη με τον Robbert Ammerlaan, Prestel, 2018.

Patterson Christian, *Redheaded Peckerwood (Third edition)*, Mack, 2011.

Pelizzari Maria Antonella, «Between two worlds: the art of Luigi Ghirri», 2013, Artforum
<https://www.artforum.com/features/between-two-worlds-the-art-of-luigi-ghirri-216085> (πρόσβαση
10/1/24).

Pink Daniel H., *Drive: The Surprising Truth About What Motivates Us*, Riverhead Hardcover, 2009.

Platt Verity, «Orphaned Objects: The Phenomenology of the Incomplete in Pliny’s Natural History» *Art
History*, Vol.41, No3.σ. 499 <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12385> (πρόσβαση 13/2/24).

Puklus Peter, *The Hero Mother-How to build a House*, Witty Books & Images Vevey, 2021.

Ricci Benedetta, «Unfinished Art: The Enduring Fascination Of Incompleteness», *Artland Magazine*, <https://magazine.artland.com/unfinished-art-the-enduring-fascination-of-incompleteness> (πρόσβαση 3/9/23).

Sassen Viviane, *Parasomnia*, Prestel, 2011.

Szalai Borbála, «Wolfgang Tillmans-Your body is yours», 2021, Trafó Gallery https://trafo.hu/en/trafo_gallery/tillmans (πρόσβαση 10/3/24).

Steichen Edward, «Introduction» στο *The Family of Man: The Greatest Photographic Exhibition of All Time: 503 Pictures from 68 Countries*, New York Museum of Modern Art, 1955.

Strecker Alexander, «Simply Paying Attention With Alec Soth», LensCulture, www.lensculture.com/articles/alec-soth-simply-paying-attention-with-alec-soth (πρόσβαση 19/10/23).

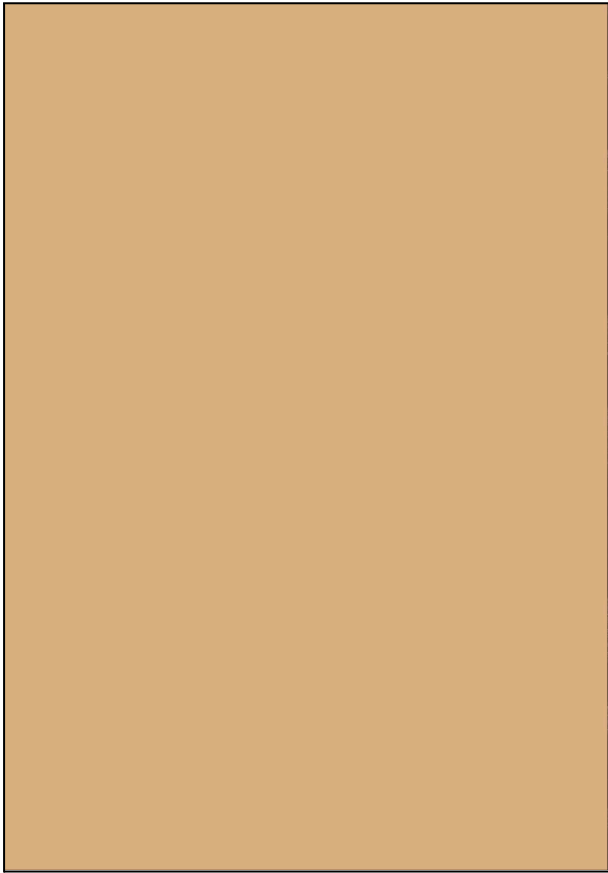
The Metropolitan Museum of Art, «Walker Evans (1903–1975)», 2004 https://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/hd_evan.htm (πρόσβαση 3/2/24).

Wagner Marc-Christoph, *Jeff Wall Interview: Pictures Like Poems*, 2015, Louisiana Museum of Modern Art, https://www.youtube.com/watch?v=HkVSEVIqYUw&ab_channel=LouisianaChannel (πρόσβαση 1/12/23).

Zhengwei Tao, «Exploring Memory: An Exploration of the Relationship between Childhood Experience and Artist's Art Creation», *Frontiers in Art Research*, Vol.5, No.4, 2023, DOI: 10.25236/FAR.2023.050403 (πρόσβαση 7/1/24).

7. Παράρτημα

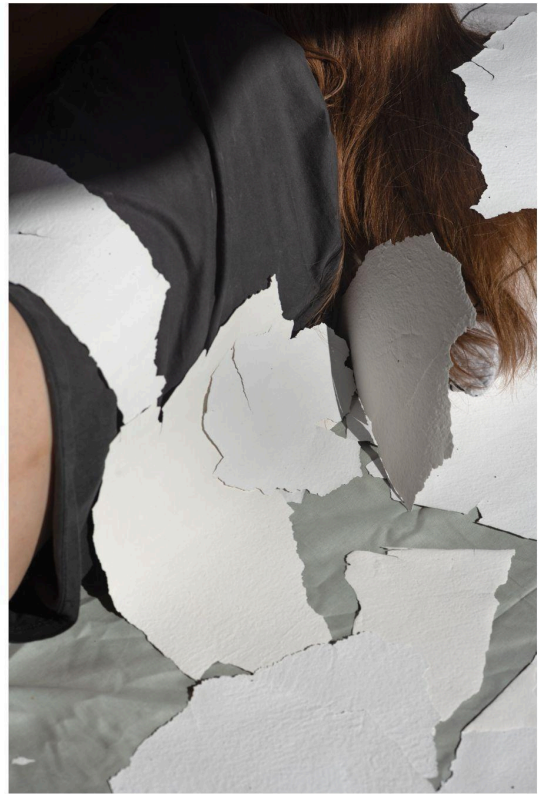




Ilias Lois

***An Unfinished House
Has Many Views***

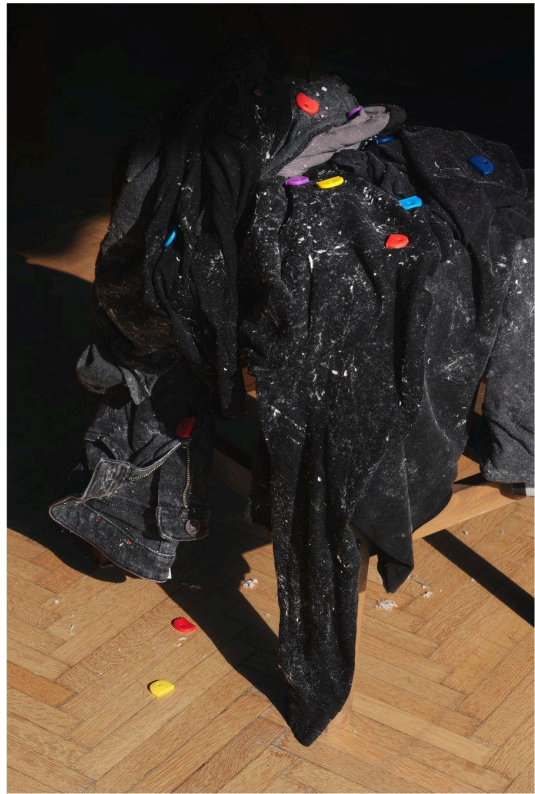


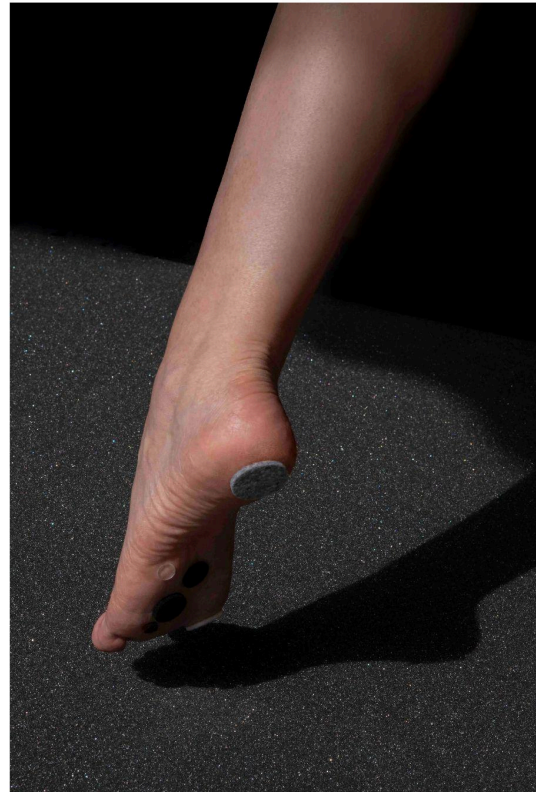


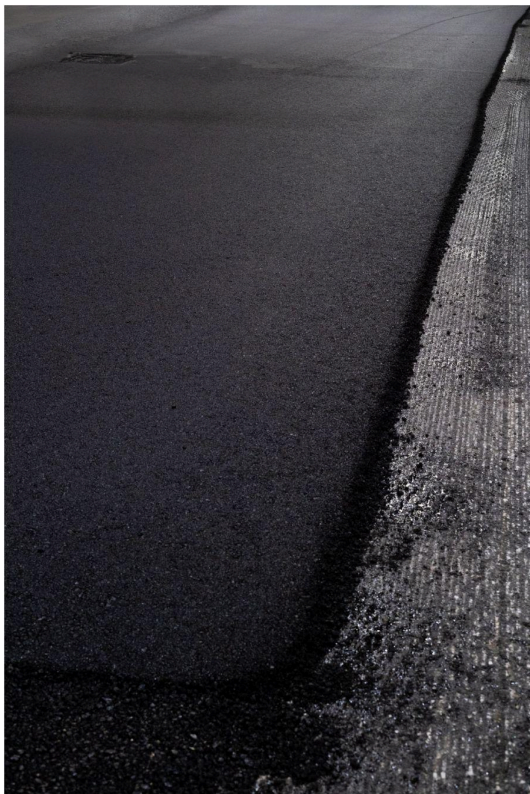
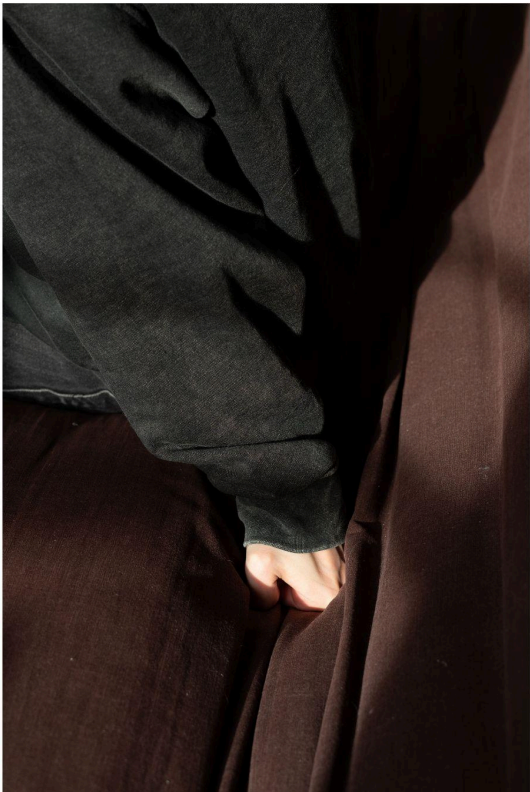


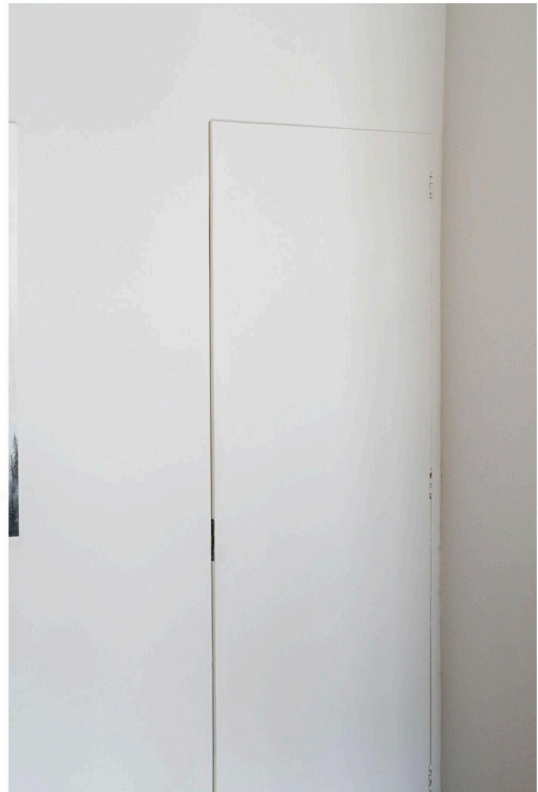


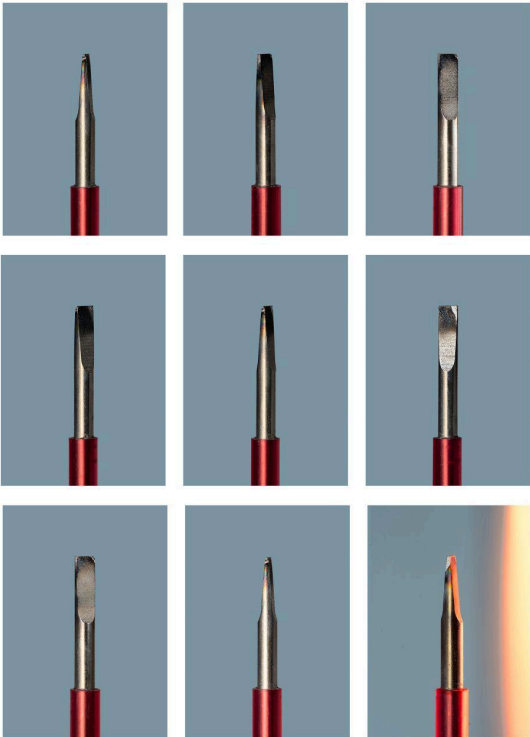






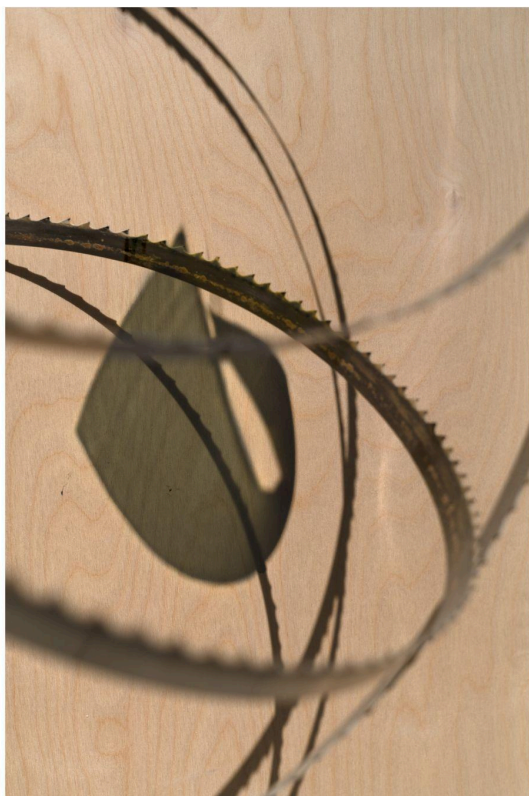


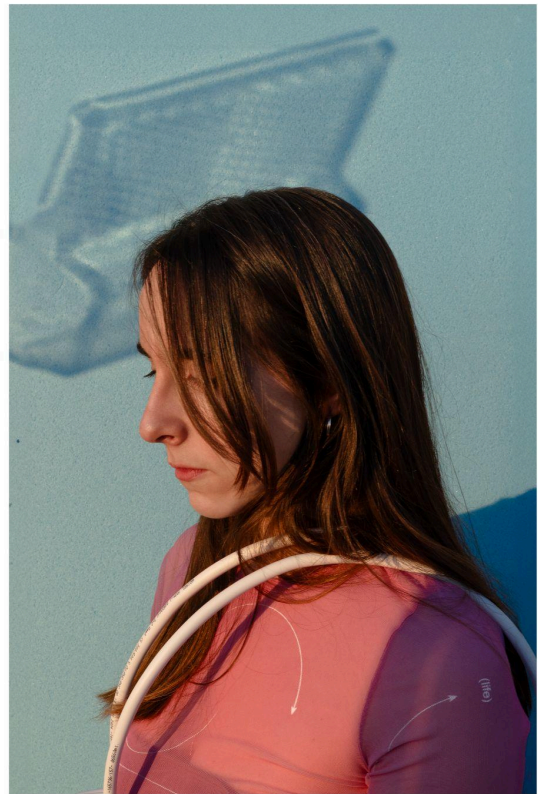


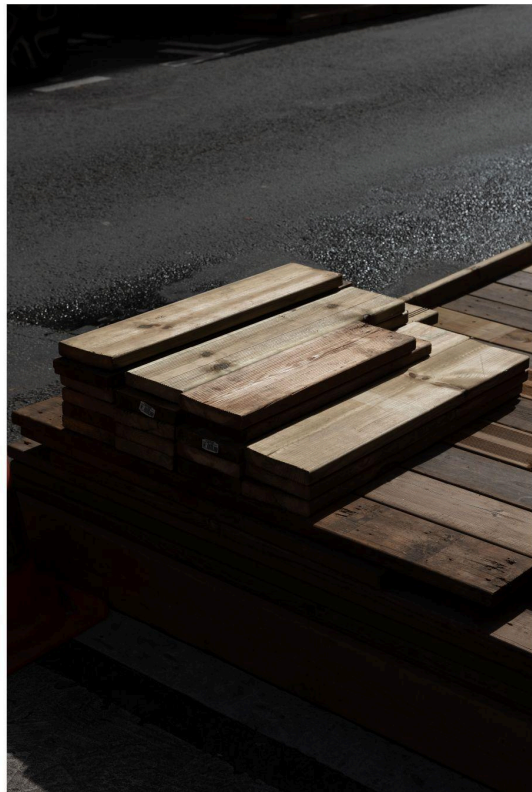
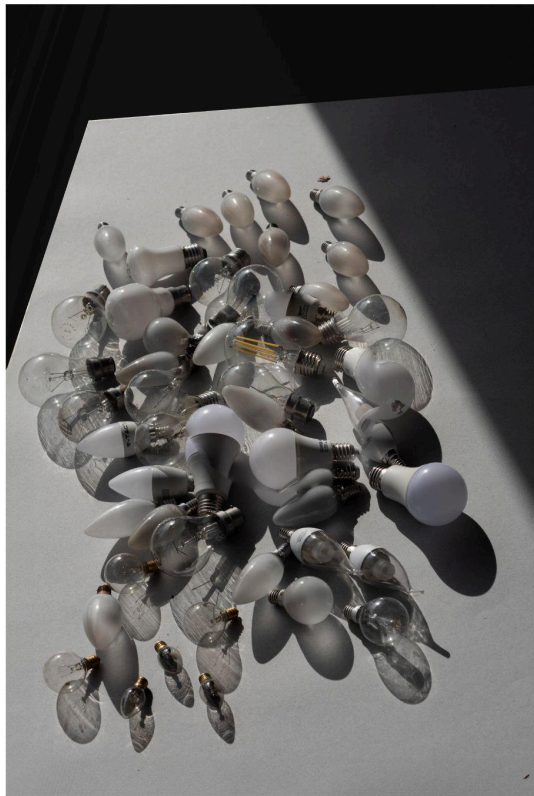


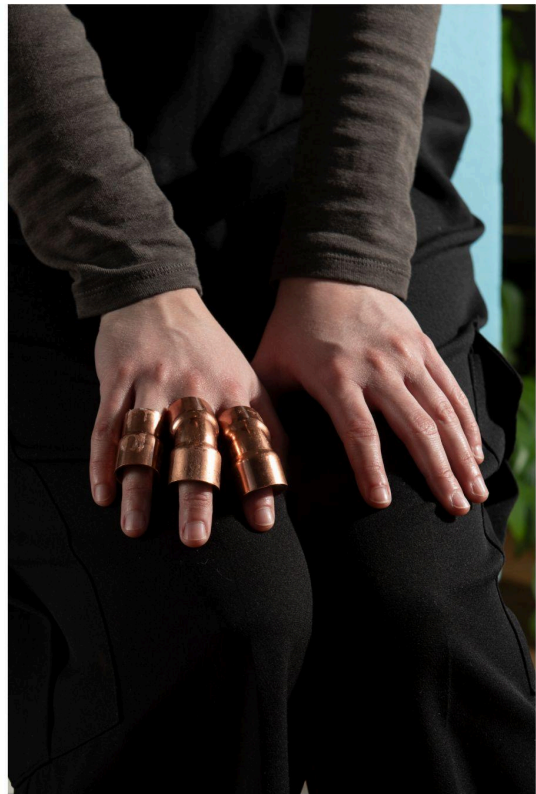


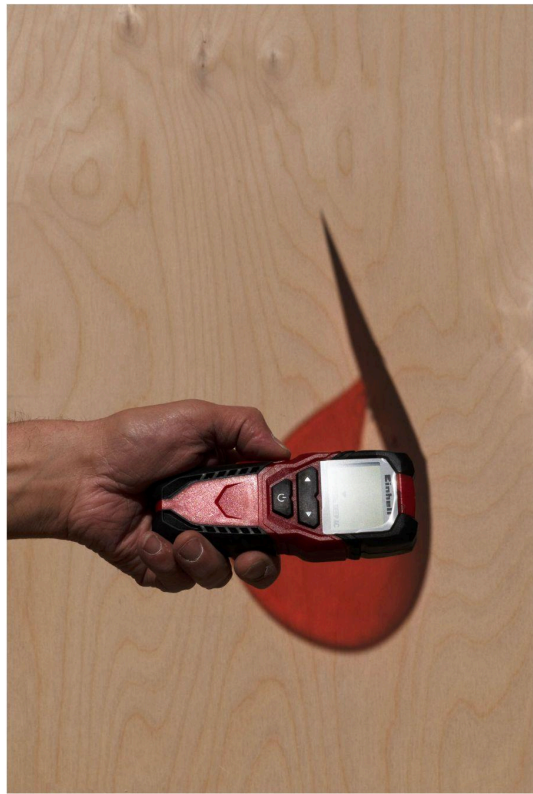


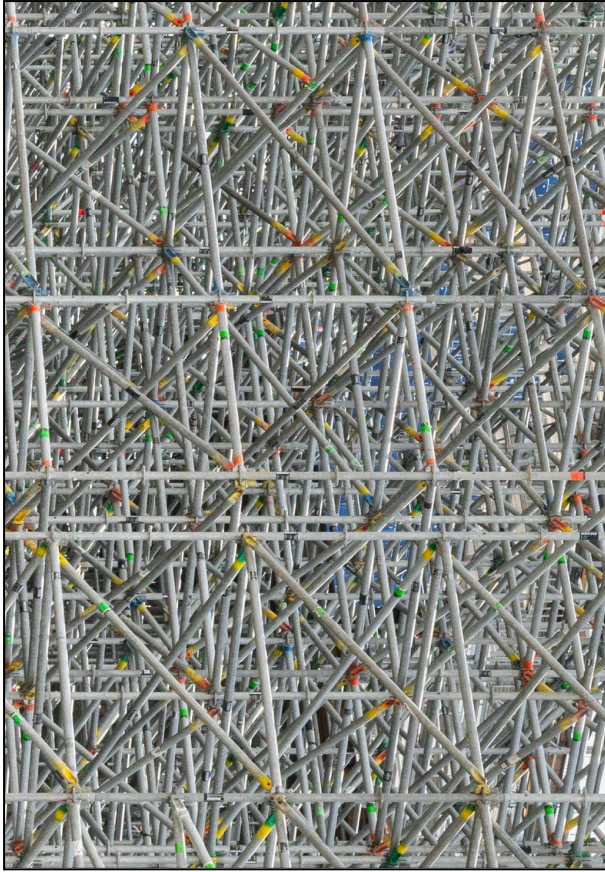


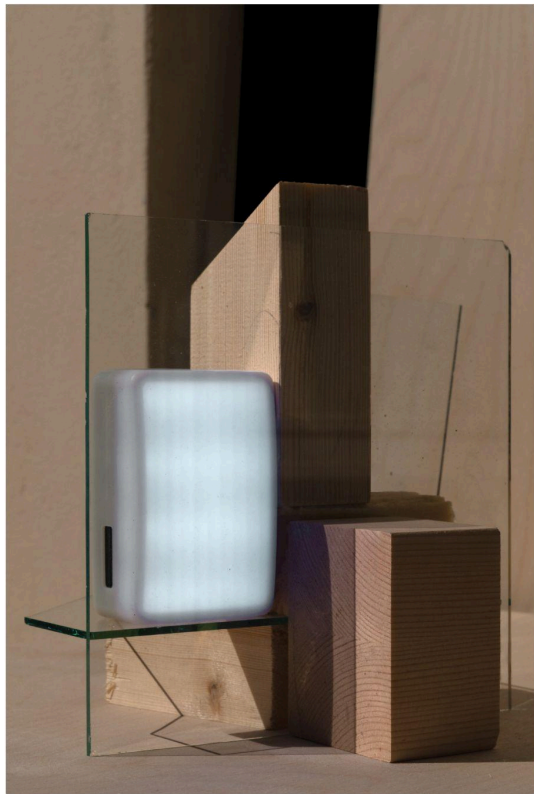


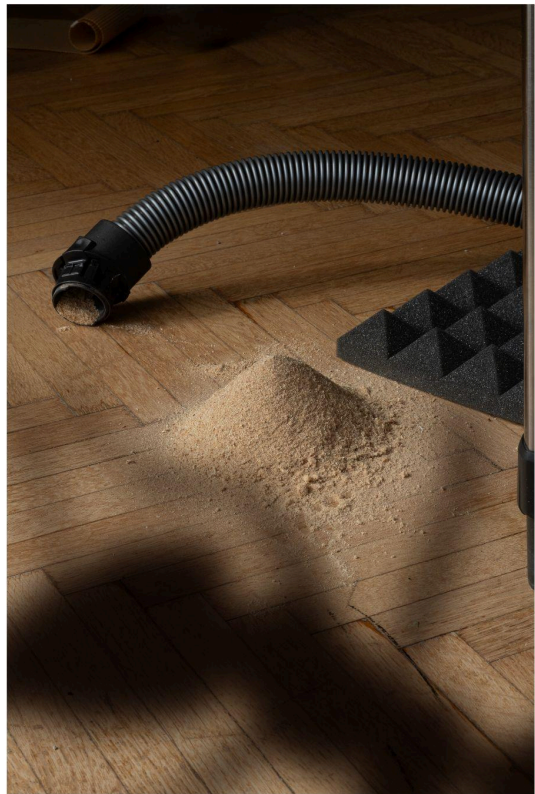
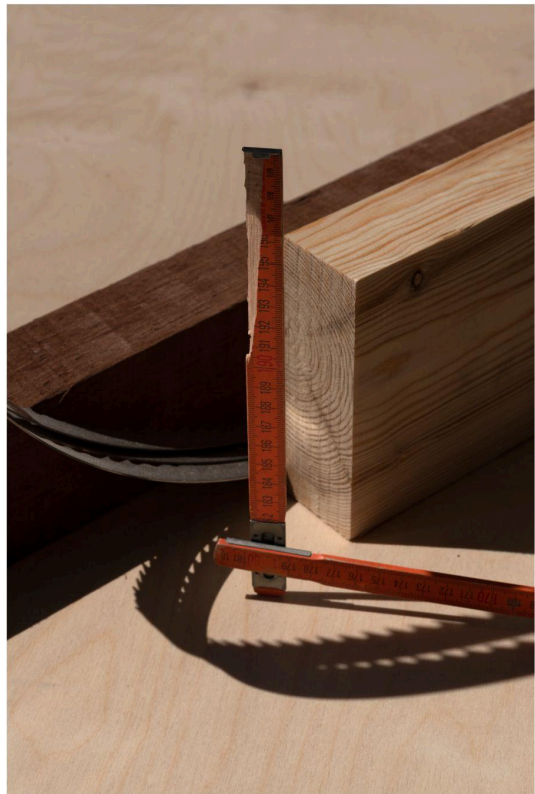


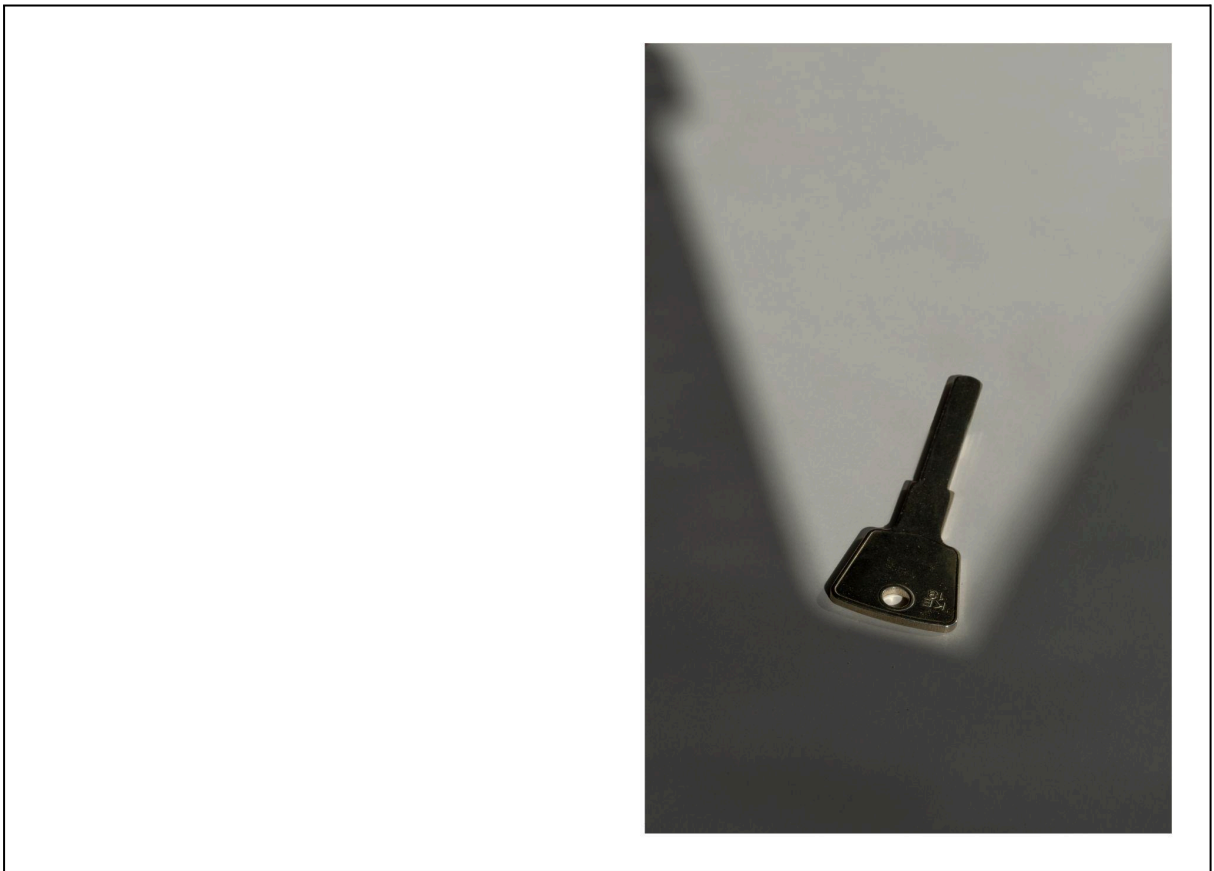


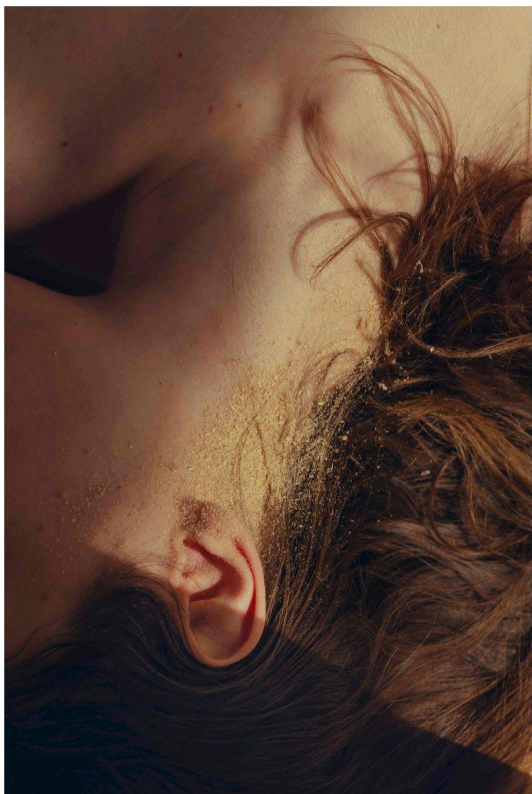
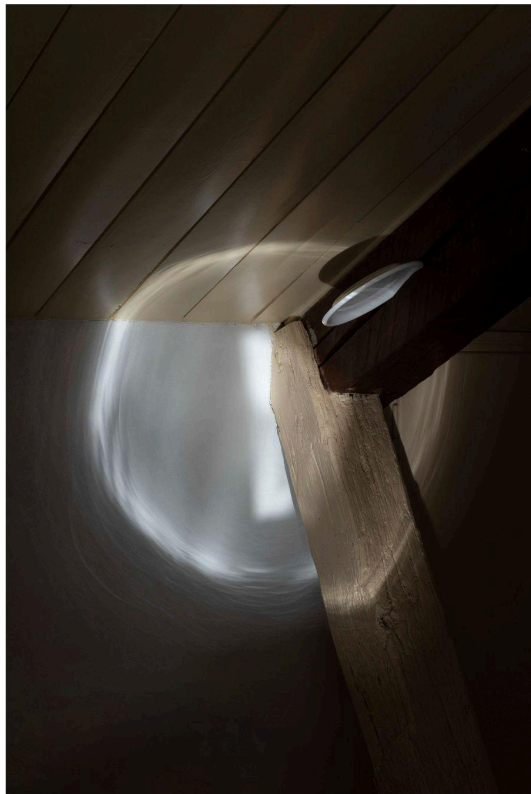


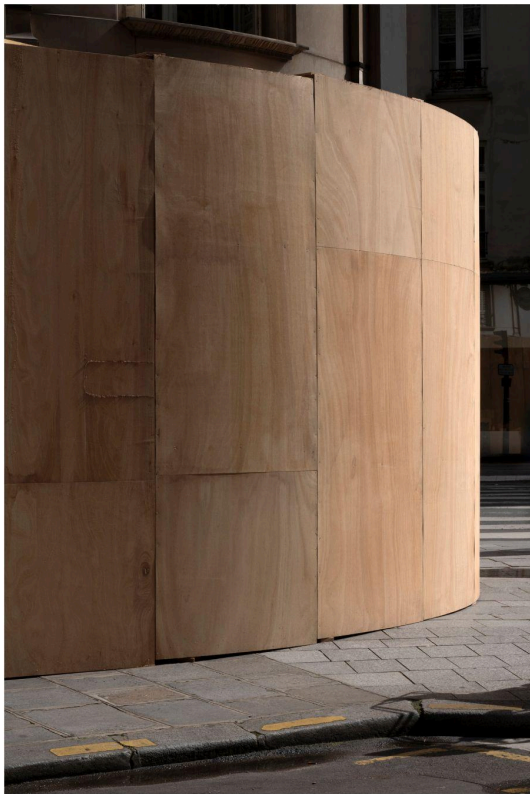












**An
Unfinished
House
Has
Many
Views**

Ο εορτασμός του ανολοκλήρωτου εξυπηρετεί έναν διπλό σκοπό: αναγνωρίζει την ανησυχία που συχνά συνοδεύει την επιδίωξη της ολοκλήρωσης και της επιτυχίας ενώ παράλληλα αναδεικνύει μια βαθιά ανθρώπινη ανάγκη, την εδραίωση της αίσθησης του ανήκειν. Με αφετηρία τις παιδικές αναμνήσεις, αυτή η ενόπτη φωτογραφιών διαπνέεται από τη θεμελιώδη ουσία των οικογενειακών δεσμών και τον συνδυασμό της ατομικής δράσης με την αποφασιστικότητα που απαιτείται για τη δημιουργία μιας κατοικίας. Επίσης, αντηχεί τις σύγχρονες προκλήσεις της εξασφάλισης κατοικίας εν μέσω της παρατεταμένης στεγαστικής κρίσης. Μέσα από την αλληλεπίδραση της φιλοδοξίας, της συλλογικότητας, της φαντασίας και των κοινωνικών πιέσεων, το έργο καλεί τον θεατή να σκεφτεί το ταραχώδες ταξίδι της αναζήτησης και του καθορισμού της θέσης του ατόμου στον κόσμο.

Ηλίας Λόςης
An Unfinished House Has Many Views

Sequencing
Ηλίας Λόςης, Νατάσσα Μαρκίδου

Εκτύπωση
Fotolio

Αριθμός Φωτογραφιών
53

Αριθμός Σελίδων
96

Θερμές Ευχαριστίες
**Γιώργος Παπαστεργής, Γιώργος Σκουλούδης, Δανάη Παναγιωτίδου,
Ευσταθία Φλωκατούλα, Θανάσης Τρίγγος, Κατερίνα Μόσχου,
Χρήστος Μέλλιος, Λένα Στεφάνου και Μαρία Σιόρμπα.**

Το παρόν φωτογραφικό λεύκωμα αποτελεί το πρακτικό μέρος της διπλωματικής εργασίας μου, στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών Φωτογραφία: Έρευνα & Μεθοδολογία του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής, με υπεύθυνα καθηγήτρια την Νατάσσα Μαρκίδου.

Αντίτυπα
/

© 2024, Αθήνα

