

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ



ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

«Φωτογραφία: Έρευνα & Μεθοδολογία».

**ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ ΣΩΜΑΤΩΝ**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΜΕΣΑΔΟΥ ΕΛΕΝΗ**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΚΩΣΤΗΣ ΑΝΤΩΝΙΑΔΗΣ**

**ΟΜΟΤΙΜΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ**

ΑΘΗΝΑ ΙΟΥΝΙΟΣ 2024

**Επιτροπή Βαθμολόγησης**

**Κωνσταντίνος Αντωνιάδης**

**Ομότιμος Καθηγητής**

**Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής**



**Αναστασία Μαρκίδου**

**Αναπληρώτρια Καθηγήτρια**

**Τμήμα Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών**

**Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής**

**Αντωνία Μπάρδη**

**Λέκτορας**

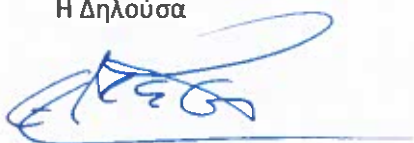
**Τμήμα Γραφιστικής και Οπτικής Επικοινωνίας**

**Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής**

#### ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η κάτωθι υπογεγραμμένη, Μεσάδου Ελένη, με αριθμό μητρώου 22015, Φοιτήτρια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, δηλώνω υπεύθυνα ότι: «Είμαι συγγραφέας αυτής της διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος. Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών μου».

Η Δηλούσα



## Περίληψη

Η διπλωματική εργασία αποτελεί μια πολυδιάστατη εξερεύνηση της συνομιλίας γυμνών σωμάτων μέσα από την τέχνη της φωτογραφίας και της performance. Ξεκινώντας με την πρακτική δημιουργία του φωτογραφικού έργου, η εργασία στη συνέχεια εξετάζει θεωρητικά τη σχέση μεταξύ του γυμνού σώματος και της φωτογραφικής τέχνης σε τέσσερα κεφάλαια:

### **Κεφάλαιο 1:** Το γυμνό στη φωτογραφία

Παρουσιάζεται η ιστορική εξέλιξη της φωτογραφικής απεικόνισης γυμνών σωμάτων, με έμφαση σε σημαντικούς καλλιτέχνες όπως ο Eadweard Muybridge, και πώς αυτή η πρακτική έγινε αποδεκτή και λογοκρίθηκε κοινωνικά.

### **Κεφάλαιο 2:** Η Πόζα ως Όχημα Αφήγησης

Αναλύεται η χρήση των φωτογραφικών πόζων ως μέσων αφήγησης, με αναφορές στην ιστορία της τέχνης και την εξέλιξή τους μέσω της φωτογραφίας.

### **Κεφάλαιο 3:** Performance και Φωτογραφία

Εξετάζεται η σχέση μεταξύ performance και φωτογραφίας, με έμφαση στη χρήση του αυτοσχεδιασμού και της αμεσότητας για τη δημιουργία αυθεντικών φωτογραφικών εικόνων.

### **Κεφάλαιο 4:** Αυτοπορτρέτο, Η εικόνα του εαυτού

Εδώ, η συμμετοχή του ίδιου του φωτογράφου στις σκηνές που φωτογραφίζει θεωρείται ως μια βαθιά προσωπική πράξη, αναδεικνύοντας τη σύνδεση μεταξύ φωτογράφου και θέματος.

Το έργο συνοδεύεται από μια έρευνα που ενσωματώνει την ιστορία της φωτογραφίας και των παραστατικών τεχνών, επιτρέποντας μια διεύρυνση των νοημάτων και μια καλύτερη απόδοση του τελικού αποτελέσματος. Τέλος, η εργασία περιλαμβάνει ένα προσωπικό κείμενο που εξηγεί το φωτογραφικό έργο και τη διαδικασία δημιουργίας του, με την ελπίδα να συμβάλλει σε μια βαθύτερη κατανόηση της σχέσης μεταξύ φωτογραφίας, performance και της συνομιλίας των σωμάτων.

## Σύνοψη των Κεφαλαίων

### I. Το γυμνό στη φωτογραφία

Ιστορική αναδρομή στην απεικόνιση του γυμνού στη φωτογραφία, με ανάλυση του έργου του Eadweard Muybridge και της κοινωνικής αποδοχής της εποχής.

### II. Η Πόζα ως Όχημα Αφήγησης

Μελέτη της πόζας ως αφηγηματικού εργαλείου, με αναφορές στην ακαδημαϊκή ζωγραφική και τη σχέση της με τη φωτογραφία.

### III. Performance και Φωτογραφία

Σχέση μεταξύ της φωτογραφίας και της performance, με παραδείγματα από την ιστορία της τέχνης και ανάλυση της επιτελεστικής πράξης.

### IV. Αυτοπορτρέτο, Η εικόνα του εαυτού

Η αυτοφωτογράφιση ως προσωπική πράξη και η σημασία της στη δημιουργία και κατανόηση του εαυτού.

Η εργασία επιδιώκει να εξετάσει τη σχέση μεταξύ φωτογραφίας και performance, αναδεικνύοντας τη συνομιλία των σωμάτων και τη διαδικασία της αυτογνωσίας μέσω της τέχνης.

## **Abstract**

This thesis is a multidimensional exploration of the dialogue between nude bodies through the art of photography and performance. Beginning with the practical creation of the photographic work, the thesis then theoretically examines the relationship between the nude body and photographic art in four chapters:

### **Chapter 1: The Nude in Photography**

The historical evolution of the photographic depiction of nude bodies is presented, with an emphasis on significant artists such as Eadweard Muybridge, and how this practice was socially accepted and censored.

### **Chapter 2: The Pose as a Narrative Vehicle**

The use of photographic poses as narrative tools is analyzed, with references to art history and their evolution through photography.

### **Chapter 3: Performance and Photography**

The relationship between performance and photography is examined, emphasizing the use of improvisation and immediacy to create authentic photographic images.

### **Chapter 4: Self-Portrait, The Image of the Self**

Here, the participation of the photographer in the scenes being photographed is considered a deeply personal act, highlighting the connection between the photographer and the subject.

The work is accompanied by research that integrates the history of photography and performing arts, allowing for a broadening of meanings and a better rendering of the final result. Finally, the thesis includes a personal text explaining the photographic work and the creation process, hoping to contribute to a deeper understanding of the relationship between photography, performance, and the dialogue of bodies.

## Chapter Summaries

### I. The Nude in Photography

A historical overview of the depiction of the nude in photography, analyzing the work of Eadweard Muybridge and the social acceptance of the era.

### II. The Pose as a Narrative Vehicle

A study of the pose as a narrative tool, with references to academic painting and its relationship to photography.

### III. Performance and Photography

The relationship between photography and performance, with examples from art history and an analysis of the performative act.

### IV. Self-Portrait, The Image of the Self

Self-photography as a personal act and its significance in creating and understanding the self.

The thesis aims to examine the relationship between photography and performance, highlighting the dialogue of bodies and the process of self-knowledge through art.

## **Περιεχόμενα**

I. Το γυμνό στη φωτογραφία σ.10-21

II. Η Πόζα ως Όχημα Αφήγησης σ.22-32

III. Performance και Φωτογραφία σ.31-48

IV. Αυτοπορτρέτο, Η εικόνα του εαυτού



## **Ευχαριστίες**

Θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου σε όσους συνέβαλαν στην ολοκλήρωση αυτής της διπλωματικής εργασίας. Ειδικότερα, ευχαριστώ τον επιβλέποντα καθηγητή μου, Κωστή Αντωνιάδη, για την αμέριστη υποστήριξη και καθοδήγησή του. Ευχαριστώ επίσης τους φίλους, την οικογένειά μου και όλους τους συμμετέχοντες που δέχθηκαν να είναι μέρος αυτού του φωτογραφικού έργου.

## ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ ΣΩΜΑΤΩΝ

### I. Το γυμνό στη φωτογραφία

Κάποιες από τις πιο γνωστές και σημαντικότερες απεικονίσεις γυμνού στην ιστορία της φωτογραφίας έχουν πραγματοποιηθεί από τον Eadweard Muybridge κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1880, στα πλαίσια έρευνας για το πανεπιστήμιο της Πενσιλβάνιας. Το πανεπιστήμιο του ανέθεσε να μελετήσει την κίνηση ανθρώπων και ζώων στα πλαίσια της εργασίας με τίτλο *Animal Locomotion*. Ο ίδιος, έχοντας επιστημονική εμπειρία και καλλιτεχνική ευαισθησία εκμεταλλεύτηκε τη σχέση της τέχνης με την επιστήμη, για να πραγματοποιήσει πρωτοπόρες για την εποχή εργασίες. Στα πλαίσια της έρευνας, τραβήχτηκαν 24.000 φωτογραφίες μεγάλο μέρος των οποίων απεικόνιζαν γυμνούς άντρες κι γυναίκες.<sup>1</sup> Είναι σημαντικό να καταλάβουμε το ιστορικό και κοινωνικό περιβάλλον της εποχής για να κατανοήσουμε πόσο ρηξικέλευθη ήταν αυτή η επιλογή. Σε μια πουριτανική κοινωνία, όπως ήταν η κοινωνία της Πενσιλβάνιας το 1880, η παραγωγή και εμφάνιση γυμνών εικόνων μπορούσε να οδηγήσει ακόμη και ποινική δίωξη.<sup>2</sup> Σε αυτό το πλαίσιο λοιπόν, χρειάστηκε να χρησιμοποιηθούν στρατηγικά, όποια μέσα υπήρχαν διαθέσιμα, ώστε η παραγωγή γυμνών εικόνων να γίνει κοινωνικά αποδεκτή.

Εξαρχής, το έργο προβλέφθηκε να πληροί τις προϋποθέσεις ώστε να ενταχθεί περισσότερο στην επιστημονική διαδικασία, χρησιμοποιώντας μεθοδολογία και αρχές έρευνας και λιγότερο στην καλλιτεχνική. Η στήριξη του κοσμήτορα William Pepper διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στη γενική αποδοχή της έρευνας, καθώς το κοινωνικό status του ιδίου και του Πανεπιστημίου βοήθησε πολύ στην κοινωνική αποδοχή. Οι εγκαταστάσεις του project στήθηκαν στο κτηνιατρικό τμήμα του Πανεπιστημίου, κάτι που θεωρείται ότι επιλέχθηκε στρατηγικά, εφόσον η έρευνα αφορούσε την από κοινού μελέτη της κίνησης ζώων και ανθρώπων.<sup>3</sup>

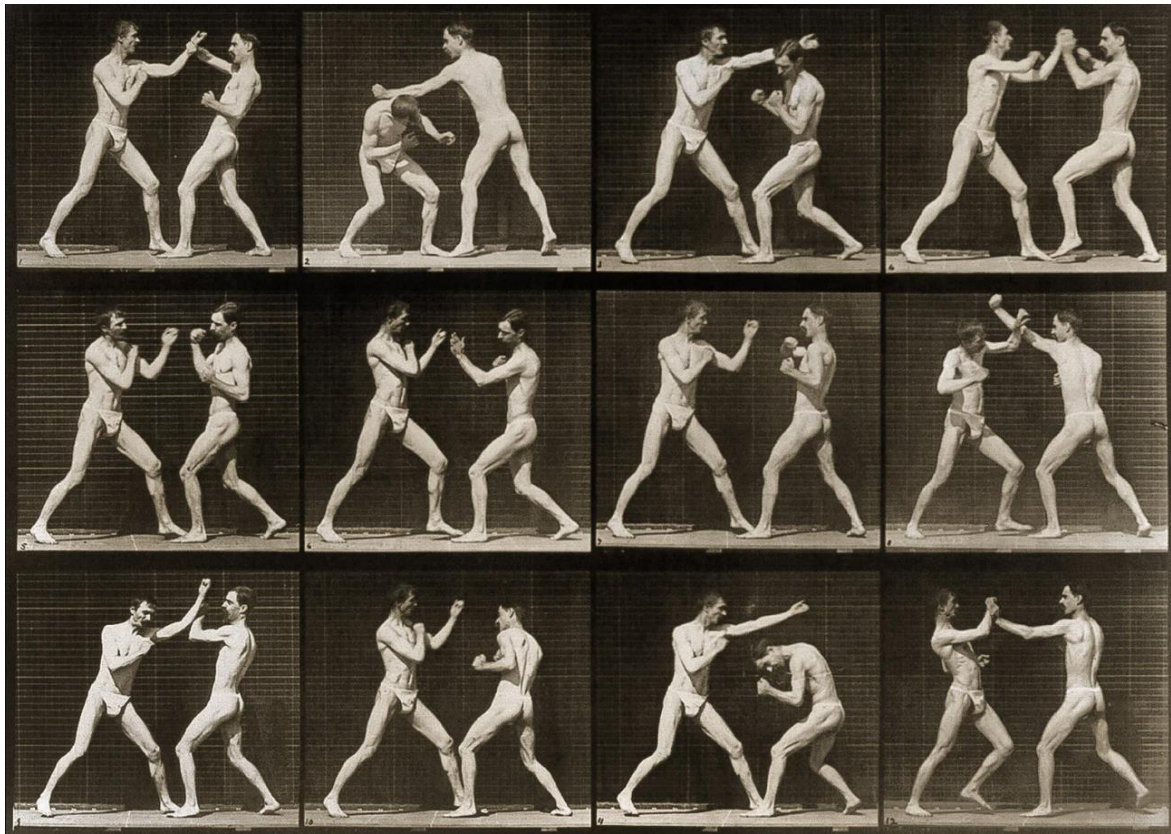
---

<sup>1</sup> Nicholas Escobar, "In the nude", personal website, <https://www.nicholasescobar.com/originalwriting> (πρόσβαση 05/05/2024).

<sup>2</sup> Ο.Π.

<sup>3</sup> Janine A. Mileaf, "Poses for the Camera Eadweard Muybridge's Studies of the Human Figure.", *American Art*, φθινόπωρο 2002, σ. 35.

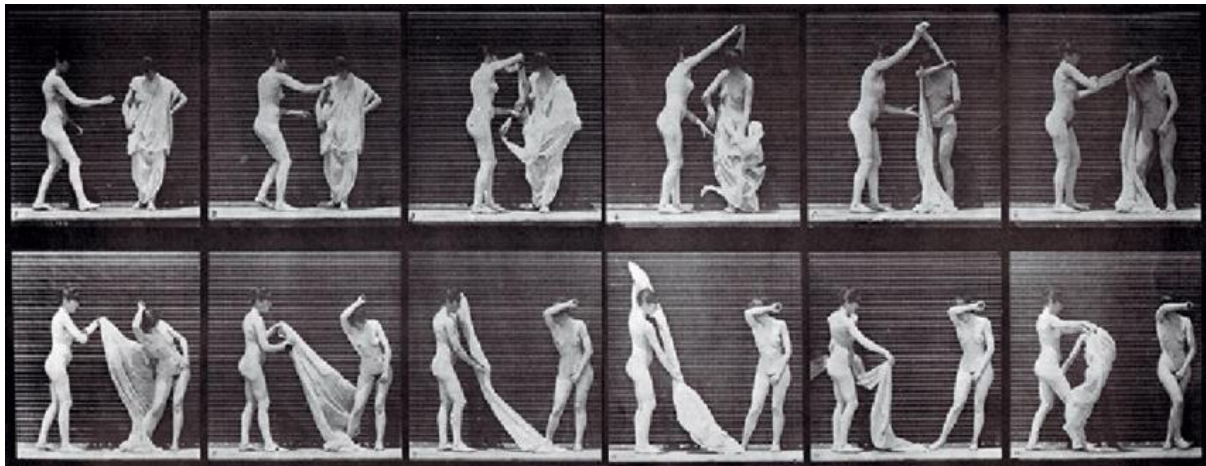
Οι γυμνές φωτογραφίες ήταν κατηγοριοποιημένες αρχικά κατά φύλο, ακολουθώντας μια στερεοτυπική αντίληψη για την επιτελεσματικότητα των ρόλων του κάθε φύλου. Τα αντρικά μοντέλα ήταν αθλητές φοιτητές του Πανεπιστημίου, όπου όλοι είχαν κάποια διάκριση να επιδείξουν σε κάποια αθλητική δραστηριότητα. Φωτογραφίζονταν ενώ έκαναν κάποια αθλητική δραστηριότητα στην οποία ήταν εξειδικευμένοι, όπως άλματα, πυγμαχία, τρέξιμο κτλ. Θεωρώντας ότι βάσει αυτής της επιλογής τα αρσενικά μοντέλα εκτελούν τις κινήσεις που τους ανατίθενται μέσα από την εξειδίκευσή τους και την αυθεντία τους ως εξαιρετικοί αθλητές, ο Muybridge επιθυμούσε να εξάγει μια γενικευμένη θεωρία για την μηχανική της ανθρώπινης κίνησης.



Εικόνα 1: Eadweard Muybridge, *Plate 336*, 1887. Από τη σειρά *Animal Locomotion*.

Τα γυναικεία μοντέλα αντιθέτως, επιλέχθηκαν από γυναίκες εκτός Πανεπιστημίου, μιας και το Πανεπιστήμιο απαρτιζόταν σχεδόν αποκλειστικά από άντρες και αντιπροσώπευαν ένα ευρύ γκάμα των κοινωνικών τάξεων. Σε αντίθεση με τη μελέτη των αντρών, οι γυναίκες δεν εκτελούσαν εξειδικευμένες κινήσεις, αλλά πιο

καθημερινές ή και θεατρικές (π.χ. περπατούσαν, σκούπιζαν, έκαναν μπάνιο κτλ.). Αυτή η επιλογή, που αντανακλούσε την κυρίαρχη αντίληψη για τον ρόλο των γυναικών, διευκόλυνε την κοινωνική αποδοχή της φωτογραφικής απεικόνισης των γυμνών σωμάτων τους. Είναι χαρακτηριστικό πως ο Muybridge έδινε περισσότερη έμφαση στην απεικόνιση της κομψότητας των κινήσεών τους και λιγότερο στον βαθμό εκτέλεσης της κίνησης.<sup>4</sup>



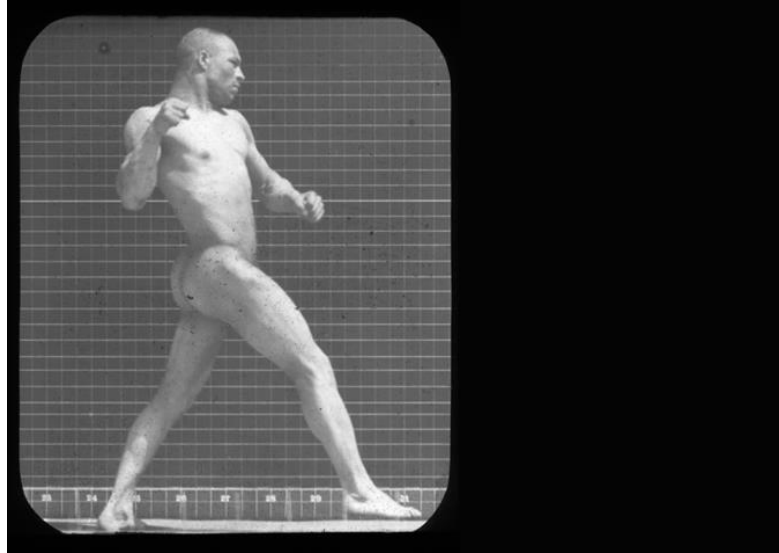
Εικόνα 2: Eadward Muybridge, *Plate 336: Woman disrobing another*, 1886. Από τη σειρά *Animal Locomotion*.

Η χρησιμοποίηση του ανθρωπομετρικού πλέγματος στο φόντο πολλών φωτογραφιών, είναι ενδεικτικό της εθνογραφικής χρήσης της φωτογραφίας τον 19ο αιώνα. Το πλέγμα χρησιμοποιήθηκε σε πολλές περιπτώσεις για να παράξει διαφοροποιήσεις μεταξύ εθνοτικών ομάδων, δημιουργώντας σε πολλές περιπτώσεις έναν επιστημονικό ρατσισμό που κύριο σκοπό είχε να καταδείξει τη λευκή φυλή ως ανώτερη και παράδειγμα κανονικότητας. Δεν είναι τυχαίο ότι το πλέγμα χρησιμοποιείται από τον Muybridge για πρώτη φορά κατά την φωτογράφιση του μόνου μη λευκού μοντέλου, του Ben Bailey και από εκεί και πέρα είναι παρόν σε όλες τις υπόλοιπες φωτογραφίες.(Εικόνα 3) Καταγράφοντας τις καθημερινές ενέργειες σε διακριτές και μετρήσιμες κινήσεις, η χρήση του πλέγματος συνέβαλε στη διαμόρφωση του όρου που ο Paul Lawrie περιγράφει ως "εργατική φυλή"<sup>5</sup>,

<sup>4</sup> Janine A. Mileaf, "Poses for the Camera Eadward Muybridge's Studies of the Human Figure.", *American Art*, φθινόπωρο 2002, σσ. 35-36.

<sup>5</sup> Paul R.D. Lawrie, *Forging a Laboring Race: The African American Worker in the Progressive Imagination*, NYU Press, 2016, σσ. 2-3.

εστιάζοντας σε αυξημένο έλεγχο του ανθρώπινου σώματος — ειδικά του αρσενικού μη λευκού σώματος — υπό το πρίσμα της αποτελεσματικότητας, της υγιεινής και της προόδου. Η κατηγοριοποίηση σε “κανονικά” και “παθολογικά” σώματα δεν περιοριζόταν μόνο σε φυλετικά κριτήρια, αλλά εφαρμόστηκε και σε περιπτώσεις ανθρώπων με αναπηρία.<sup>6</sup>



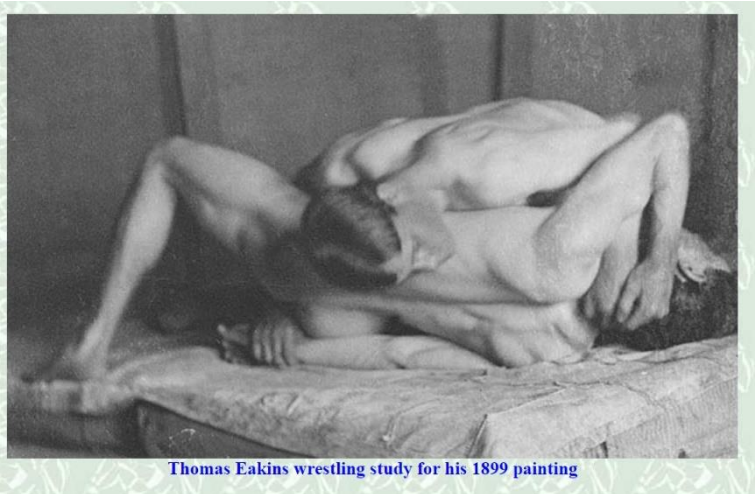
Εικόνα 3: Eadweard Muybridge, *Plate 311: Hurling a75-lb. Rock, Ben Bailey*, 1887. Από τη σειρά *Animal Locomotion*.

Παρότι ο Muybridge φρόντιζε να φωτογραφίζει με επιστημονική προσέγγιση, η επιρροή του από την τέχνη αλλά και η αλληλεπίδραση του έργου του με τη ζωγραφική ήταν εμφανής. Οι πόζες των μοντέλων του, με τους άντρες να επιδεικνύουν την δύναμή τους με μια αισθητική που παραπέμπει σε αρχαίους αθλητές Ολυμπιακών αγώνων και τις γυναίκες να ποζάρουν σε πιο καθημερινές αλλά και αλλόκοτες πόζες, είναι επηρεασμένες από την ακαδημαϊκή ζωγραφική και ιδιαίτερα από τους πίνακες του φίλου και συνεργάτη του Thomas Eakins. Ο Eakins στήριξε εξ αρχής την περάτωση της έρευνας, αφού ήταν μέλος της επιτροπής που το ενέκρινε. Το ενδιαφέρον του για την μελέτη της κίνησης είναι εμφανές στους ρεαλιστικούς πίνακές του και είχε τη μεγαλύτερη συνεισφορά στο φωτογραφικό κομμάτι, από όσους συμμετείχαν στη μελέτη.

---

<sup>6</sup> Mark Niemeyer & Antoine Traisnel, *Capture: American Pursuits and the Making of a New Animal Condition*, University of Minnesota Press, 2020, σσ. 165-168

Η αισθητική προσέγγιση των φωτογραφιών και ιδιαίτερα των αντρικών απεικονίσεων, δείχνει να διαπερνάται από κλασικιστικές επιρροές υιοθετώντας την έννοια του Κάλους όπως οριζόταν στην αρχαία Ελλάδα. Κατά τον Αριστοτέλη, η ομορφιά (Κάλος) στους νέους άντρες ορίζεται από την διατήρηση ενός σώματος που είναι ικανό να φέρει εις πέρας όλες τις δραστηριότητες που απαιτούν δύναμη, αλλά και να είναι ευχάριστοι στην όψη.<sup>7</sup> Μελετώντας μορφές κλασικών ζωφόρων, όπως αυτών του Παρθενώνα, βλέπουμε ότι οι εικονιζόμενοι ιππείς, αναπαρίστανται σε πόζες που υποδηλώνουν κίνηση. Οι μορφές τους δείχνουν ότι είναι ιδιαίτερα δυνατοί και γυμνασμένοι και η αποτύπωση τους κατά την κίνησή τους δείχνει σιγουριά, όπως αυτή που διαθέτουν οι έμπειροι αθλητές. Από την άλλη πλευρά, οι φωτογραφίες του Muybridge έδωσαν πολύτιμο πλούτο πληροφοριών στους καλλιτέχνες, οι οποίοι μπορούσαν να έχουν στα χέρια τους ρεαλιστικές απεικονίσεις της ανθρώπινης κίνησης σε στάσεις που δεν θα μπορούσε να ποζάρει κάποιο από φωτογραφίες του Muybridge.



Thomas Eakins wrestling study for his 1899 painting

Εικόνα 4: Thomas Eakins, Photograph study for *The Wrestlers*, 1844-1916.

---

<sup>7</sup> Eurydice Kefalidou, "The Concept of Beauty in Ancient Greek Athletics: Texts and Images from the Geometric to the Classical Period" στο Exhibition Kallos - Museum of Cycladic Art, Athens, Greece, 2021, σ. 176.



Εικόνα 5: Βόρεια ζωφόρος Παρθενώνα

Η διαφοροποίηση στην χρήση των μοντέλων υπογραμμίζεται έντονα στο *Woman Disrobing Another* μέρος του έργου *Animal Locomotion*. Η στάση του μοντέλου παραπέμπει στην **Αφροδίτη** του **Μποτιτσέλι (1485–1486)** με το κεφάλι της γυναίκας να κλείνει προς τα μέσα ενώ το ένα χέρι σηκώνεται για να κρύψει το πρόσωπο, καθώς το άλλο τοποθετείται μπροστά από την πυελική περιοχή. Η επανάληψη αυτού του μοτίβου κίνησης στις διαδοχικές λήψεις των φωτογραφιών του καταδεικνύει πως ο Muybridge επιδίωκε να φωτογραφίσει την εκφραστικότητα του ανθρώπινου σώματος μέσω των κωδικοποιημένων χειρονομιών της ακαδημαϊκής τέχνης.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Janine A Mileaf, "Poses for the Camera Eadweard Muybridge's Studies of the Human Figure.", *American Art*, φθινόπωρο 2002, σ. 45.



Εικόνα 6: Eakins Thomas, *The Swimming Hole*, 1884-1885.

Είναι αξιοσημείωτο πως την εποχή εκείνη απαγορευόταν η συμμετοχή ανδρών και γυναικών σε κοινή γυμνή πόζα. Στον πίνακα 'Phryne Before the Areopagus' (1861) του **Jean-Léon Gérôme (1824-1904)**, απεικονίζεται η Φρύνη που γυμνώνεται μπροστά σε ένα πλήθος ανδρών ενώ ταυτόχρονα προσπαθεί να προστατευτεί. Στη φωτογραφία του Muybridge, διακρίνουμε μια παρόμοια πόζα αλλά η φιγούρα του άνδρα που την γυμνώνει στον πίνακα, εδώ είναι μια γυναίκα. Οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούσαν συχνά γυναίκες ως αντικαταστάτες των ανδρών στα εργαστήριά τους για να αποφεύγουν την κοινή γυμνή πόζα ανδρών και γυναικών.<sup>9</sup>

Στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής ακαδημαϊκής ζωγραφικής, το γυμνό σώμα αποκρύπτεται πίσω από ασαφείς απεικονίσεις και μυθολογικές αναφορές ή εξωτικές φαντασιώσεις. Καθώς η αισθητική της ακαδημαϊκής ζωγραφικής κυριαρχούσε στον χώρο της τέχνης οι πρώτοι φωτογράφοι, επηρεασμένοι από την αισθητική και τις τεχνικές της ζωγραφικής, προσπαθούσαν να μιμηθούν τη σύνθεση, την αναπαράσταση και το φωτισμό των έργων ζωγραφικής μέσω της φωτογραφίας τους. Με τη ρεαλιστική όμως απεικόνιση του φωτογραφικού μέσου ήταν δύσκολο το γυμνό σώμα να βρει «καταφύγιο» στο χώρο της τέχνης. Η εισαγωγή του γυμνού σώματος στη καλλιτεχνική φωτογραφία εμφανίζεται μέσα από φωτογραφικά έργα που παραπέμπουν σε ζωγραφικά έργα με αλληγορίες. Ο γνωστός φωτογράφος **Oscar**

---

<sup>9</sup> Janine A Mileaf, "Poses for the Camera Eadweard Muybridge's Studies of the Human Figure.", *American Art*, φθινόπωρο 2002, σ. 48.



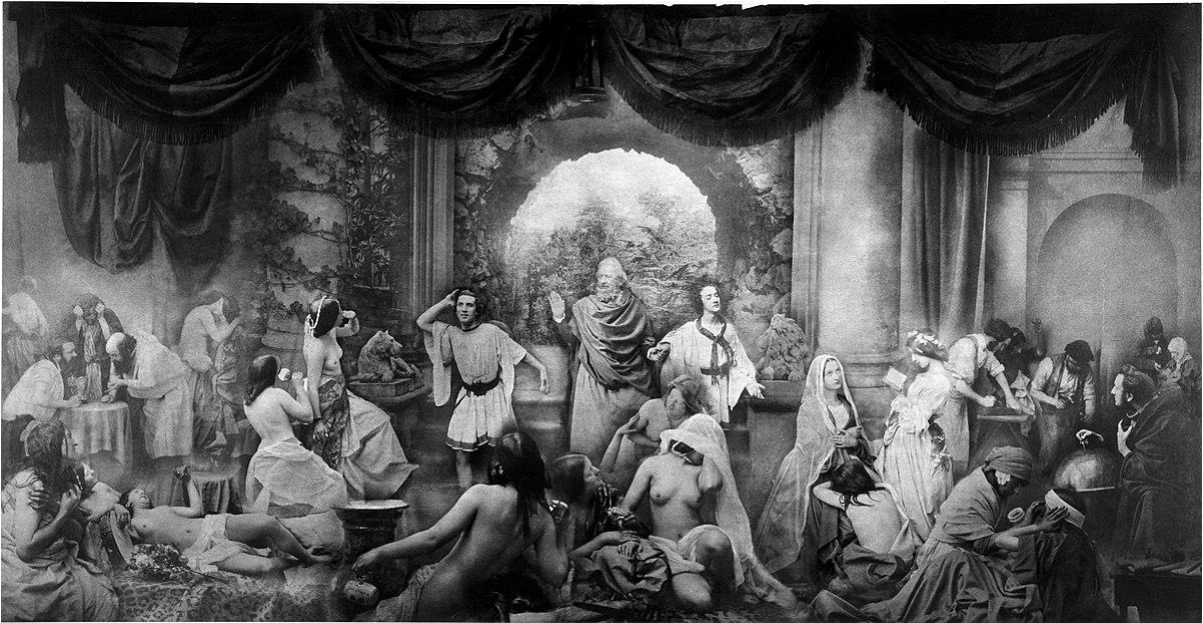
**Gustave Rejlander** (1813-1875) επιδόθηκε σε έναν αδιάκοπο αγώνα ώστε να αποδείξει ότι η φωτογραφία είναι τέχνη. Το 1856 δημιούργησε ίσως το διασημότερο έργο του με τίτλο *The Two Ways of Life*, 1857 (Εικόνα 7), μια αλληγορία για την επιλογή μεταξύ ενός ενάρετου και ενός ανήθικου τρόπου ζωής. Σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής, αδιαμφισβήτητες είναι οι επιρροές από τον πίνακα του Raphael *School of Athens* (1509–11). Το φωτογραφικό έργο του Rejlander αποτελεί ένα κολάζ συνδυασμού τουλάχιστον 30 αρνητικών. Στη φωτογραφία που δημιουργήθηκε από την ένωση των λήψεων, ένας άνδρας καλείται να διαλέξει ανάμεσα στο μονοπάτι της αρετής και της ανηθικότητας. Στη σύνθεση ένας άντρας μεγάλης ηλικίας οδηγεί έναν νεαρότερο μπροστά σε αυτές τις δύο επιλογές, στα δεξιά υπάρχουν μορφές αλληγορικές του δρόμου της ηθικότητας και αριστερά, μορφές της διαφθοράς μεταξύ των οποίων γυμνά και ημίγυμνα σώματα γυναικών. Ο ίδιος έχει δώσει την εξής ερμηνεία: στο πίσω μέρος βρίσκεται η υπαίθρος, η φύση μακριά από την θορυβώδη ζωή της πόλης που οι άνθρωποι μεγαλώνουν με αγάπη, αλλά κάποια στιγμή, θα έρθουν αντιμέτωποι με όλες τις πλευρές της ζωής και εκεί θα πρέπει να διαλέξουν. Το τόξο είναι η διαχωριστική γραμμή μεταξύ πόλης και υπαίθρου, ο πατέρας μέσα από την προσευχή προσπαθεί να βοηθήσει στην σωστή επιλογή, ενώ η ψυχή της μητέρας είναι πάντα κοντά για να τους γεμίσει με αγαθές επιθυμίες.<sup>10</sup> Το έργο αυτό ενώ κατά την αρχική του εμφάνιση έχαιρε θετικών κριτικών, στη συνέχεια το κλίμα μεταστράφηκε. Η εμφάνιση των γυμνών γυναικών ερχόταν σε αντίθεση με τις εξιδανικευμένες αναπαραστάσεις της εποχής και έδωσε αφορμή να κατηγορηθεί ο Rejlander πως τα μοντέλα που χρησιμοποίησε ήταν ιερόδουλες. Το Συμβούλιο της Κοινωνίας της Φωτογραφίας στη Σκωτία απέρριψε την έκθεσή του για ηθικούς λόγους.<sup>11</sup> Όταν τον επόμενο χρόνο ανακλήθηκε αυτή η απόφαση η φωτογραφία εκτέθηκε σκεπασμένη κατά το ήμισυ. Ο φωτογράφος **Thomas Sutton, (1819-1875)** αιτιολόγησε τις επιλογές του Συμβουλίου αναφέροντας ότι η φωτογραφία ήταν ανεπαρκής καλλιτεχνικά, στερούσαν αξιοπρέπειας καθώς περιείχε γυμνές γυναίκες σε τόσο ρεαλιστική απόδοση. Φαίνεται λοιπόν πως το γυμνό στην ζωγραφική ήταν

---

<sup>10</sup> Jonathan R. Fardy, "A Photographer Develops: Reading Robinson, Rejlander, and Cameron." Doctor of Philosophy Thesis, University of Western Ontario, 2014, σ. 115.

<sup>11</sup> Ο.Π.

αποδεκτό, ενώ το γυμνό στη φωτογραφία λόγω της ταυτοποιητικής σχέσης της με την πραγματικότητα προωθεί την πορνογραφία.<sup>12</sup>



Εικόνα 7: Oscar Gustave Rejlander, *The Two Ways of Life*, 1857.

Ο Rejlander σε μια προσπάθεια να αιτιολογήσει και να υπερασπιστεί το έργο του, συνέταξε ένα κείμενο με τον τίτλο «Απολογία» που διαβάστηκε στη Λονδρέζικη Φωτογραφική Εταιρεία. Ταυτόχρονα όμως κρίνεται ότι επιθυμούσε να υπερασπιστεί τις γυναίκες που είχαν το ρόλο των μοντέλων στην εικόνα. Συγκεκριμένα γράφει:

Όσοι διαφώνησαν με το να εκθέσουν τους [...] Δύο Τρόπους Ζωής είχαν πλήρες δικαίωμα στην άποψή τους. Ωστόσο, δεν έχουν δικαίωμα να ζητήσουν τα ονόματα ή το επάγγελμα ή τη θρησκεία των μοντέλων, και ακόμη λιγότερο να χρησιμοποιούν χυδαία επίθετα όταν μιλούν γι' αυτά, όπως έκανε ο κ. Sutton στην εισήγησή του μπροστά στην Φωτογραφική Εταιρεία της Σκωτίας.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Jonathan R. Fardy, "A Photographer Develops: Reading Robinson, Rejlander, and Cameron." Doctor of Philosophy Thesis, University of Western Ontario, 2014, σ. 116.

<sup>13</sup> Ο.Π.

Οι κριτικές αυτές επηρέασαν βαθύτατα τον καλλιτέχνη παρά το γεγονός ότι η Βασίλισσα Βικτώρια και ο Πρίγκηπας Αλβέρτος αγόρασαν αντίγραφα του έργου.<sup>14</sup>

Η σχέση μεταξύ της φωτογραφίας και της ακαδημαϊκής ζωγραφικής διαμόρφωσε έναν ενδιαφέροντα πολιτιστικό διάλογο κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, επηρεάζοντας σημαντικά την ανάπτυξη της τέχνης και της φωτογραφίας. Στην πρώτη συνάντηση της Φωτογραφικής Εταιρείας, ο Sir Charles Eastlake προσκάλεσε τον Sir William Newton να παρουσιάσει την εργασία "Περί Φωτογραφίας από Καλλιτεχνική Άποψη". Ο Newton υποστήριξε ότι οι φωτογραφίες μπορούν να θεωρηθούν τέχνη μόνο εάν ακολουθήσουν τις αρχές των Καλών Τεχνών. Πρότεινε ότι ο φωτογράφος μπορεί να δημιουργήσει φωτογραφίες που να μοιάζουν περισσότερο με έργα τέχνης εάν εστιάσει το θέμα ελαφρώς εκτός εστίασης.<sup>15</sup> Οι πρώιμοι φωτογράφοι πίστευαν ότι η φωτογραφία θα μπορούσε να γίνει τέχνη αν μιμούταν τη ζωγραφική, αλλά υπήρχαν ήδη αρκετές διαφοροποιήσεως που μπορούσαν να καταρρίψουν αυτή την άποψη. Αυτή η συζήτηση συνεχίστηκε και εξελίχθηκε μέχρι το τέλος του αιώνα.<sup>16</sup>

Ο κύριος πολιτιστικός παράγοντας που επικρατούσε εκείνη την περίοδο ήταν η τάση να δημιουργούνται φωτογραφίες που μοιάζουν περισσότερο με έργα ζωγραφικής. Σε αυτό το πλαίσιο αναπτύχθηκε ο Πικτοριαλισμός, το πρώτο κίνημα στην ιστορία της φωτογραφίας (1885-1915). Ο ορισμός του δεν είναι ακριβής, όμως η γενική επιθυμία να ξεπεράσουν την αντικειμενική καταγραφή εκφράστηκε σε κοινά χαρακτηριστικά που συγκροτούν μια ενιαία προσέγγιση. Μεταξύ αυτών, εστίαζαν στην αισθητική ομορφιά του αντικειμένου και στην άρτια σύνθεση.

Έναν διαφορετικό τρόπο εισαγωγής του φωτογραφημένου γυμνού σώματος συναντάμε στο πλαίσιο του Οριενταλισμού. Αρχικά, εκφράστηκε ως το ακαδημαϊκό ενδιαφέρον προς την γλώσσα, τα έθιμα, τη λογοτεχνία, τη φιλοσοφία και οτιδήποτε

---

<sup>14</sup> "The Two Ways of Life, 1857", Princeton University Art Museum, <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/18132> (πρόσβαση 16/05/2024).

<sup>15</sup> Daum Patrick, Prodger Phillip, Ribemont F., *Impressionist Camera: Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*. Merrell, Λονδίνο, 2006, σ. 145.

<sup>16</sup> Encyclopedia Britannica, "Photography as art. Early developments." <https://www.britannica.com/technology/photography/Photography-as-art> (πρόσβαση 19/05/2024).

σχετιζόταν με την Ανατολή. Στην συνέχεια, μετατράπηκε σε καλλιτεχνικό είδος. Ευρωπαίοι καλλιτέχνες και συγγραφείς επηρεάστηκαν από τον εξωτισμό του κόσμου της Ανατολής και προσπάθησαν να αναπαραστήσουν τη ζωή στα οθωμανικά χαρέμια. Οι γυναίκες σε αυτά τα έργα συχνά αναπαρίστανται γυμνές, ως αντικείμενα της ανδρικής φαντασίωσης και εξουσίας. Συνήθως εμφανίζονται ξαπλωμένες νωχελικά σε ένα ντιβάνι με το χέρι πίσω από το κεφάλι, αποκαλύπτοντας γυμνά μέρη τους σώματος στο βλέμμα του θεατή. Ο Edward Said υπογραμμίζει στην κριτική του για τον οριενταλισμό πως αντιμετωπίζει τις γυναίκες ως αντικείμενα εξουσίας και σεξουαλικής επιθυμίας, παρουσιάζοντάς τες ως υποδεέστερες και υποταγμένες.<sup>17</sup> Είναι φανερό πως η τέχνη δεν αντανάκλα την πραγματικότητα της ζωής, αλλά περισσότερο εκφράζει τις ανησυχίες και τις επιθυμίες των Ευρωπαίων αποικιοκρατών και εξερευνητών που βρίσκονται εκεί. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η απεικόνιση της **Οδαλίσκης**, η οποία με την πόζα του μοντέλου ενισχύει τις αντιλήψεις για τους κοινωνικούς κανόνες της περιοχής. (Εικόνα 8) Τέτοια οπτικά στερεότυπα μπορούν να δημιουργήσουν μακροχρόνιες παρανοήσεις και παρερμηνείες για τις κοινότητες που απεικονίζονται.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Thisaranie Herath, "Women and Orientalism: 19th century Representations of the Harem by European female travellers and Ottoman women.", *Constellations*, 7(1), 10, σ. 31, <https://doi.org/10.29173/cons27054> (πρόσβαση 10/05/2024).

<sup>18</sup> Ο.Π.



Εικόνα 8: Eugene Delacroix, *Odalisque*, 1857 | Jean Louis Marie Eugène Durieu (1800–1874)

Η απεικόνιση του γυμνού στη φωτογραφία στην περίπτωση της εθνογραφικής φωτογραφίας βρήκε έναν δίαυλο παρουσίας στην κοινωνία με απεικονίσεις που εξυπηρετούσαν επιστημονικές έρευνες στα πλαίσια του αναπτυσσόμενου αποικισμού. Η γυμνότητα των λεγόμενων «αγρίων», η οποία είχε ευρύτερη αποδοχή, αποτελούσε μέρος των πολιτισμών που θεωρούνταν κατώτεροι και απολίτιστοι. Επίσης, εξερευνητές του 19ου αιώνα αξιοποίησαν τη φωτογραφία ως μέσο για την καταγραφή της γυμνότητας και του ερωτισμού του Άλλου, παρουσιάζοντας τέτοιες εικόνες υπό τη μορφή τουριστικής φωτογραφίας.<sup>19</sup> Η αντίληψη αυτή αντανακλάται στην περιγραφή του William A. Ewing (1999:20) για τους πρωτοπόρους φωτογράφους «στους οποίους άρεσε να ταξιδεύουν σε εξωτικές χώρες, όπου ξεδιάντροπες άγριες γυναίκες παρελαύνουν τόπλες και μοιράζονταν το σώμα τους με τον κύριο του φακού».<sup>20</sup>

( Εικόνα 9)

<sup>19</sup> Tomasz Ferenc, "Nudity, Sexuality, Photography. Visual Redefinition of the Body." στο *Qualitative Sociology Review*, 14, σσ. 96-114. <https://doi.org/10.18778/1733-8077.14.2.06>, (πρόσβαση 14/05/2024).

<sup>20</sup> Ο.Π. σελ. 98.



Εικόνα 9: Tupuri woman (Pictures taken by the Mission Moll, 1905-1907, Congo, Oubangui-Chari, Tchad, Cameroun). Bibliothèque Nationale de France.

## II. Η Πόζα ως όχημα αφήγησης

Όπως προαναφέρθηκε, στις αρχές της ιστορίας της φωτογραφίας, διακρίνεται μία σαφής τάση να αντιμετωπίζεται η φωτογραφία ως επέκταση της ζωγραφικής. Οι φωτογράφοι αυτής της περιόδου επεδίωκαν να δημιουργήσουν έργα που να θυμίζουν ζωγραφικούς πίνακες, ενσωματώνοντας στάσεις και στοιχεία σκηνογραφίας, που προέκυπταν από την επιλογή θεμάτων δανεισμένων από την ακαδημαϊκή ζωγραφική. Αλλά και οι χώροι παραγωγής έργων έφεραν ομοιότητες. Στα φωτογραφικά στούντιο χρησιμοποιούνταν σκηνικά και αξεσουάρ που θύμιζαν τον κόσμο της ζωγραφικής. Αντικείμενα όπως κουρτίνες με πτυχώσεις, υποπόδια, ταπετσαρίες ή ζωγραφισμένα φόντα δημιουργούσαν μια εικόνα που βασιζόταν στους τρόπους με τους οποίους θα έδινε κίνηση στο θέμα του ένας ζωγράφος.

Ταυτόχρονα και οι ζωγράφοι της εποχής χρησιμοποίησαν τη φωτογραφία ως ένα μέσο που διευκόλυνε την εργασία τους. Ο **Eugène Delacroix** αναγνωρισμένος για τη δημιουργική του προσέγγιση στη ζωγραφική, χρησιμοποίησε τη φωτογραφία

σαν εργαλείο για να εξερευνήσει την ανθρώπινη φόρμα . Τις χρονιές 1853 και 1854 συνεργάστηκε με τον φωτογράφο **Eugène Durieu** στο Παρίσι, όπου με τις οδηγίες του πρώτου φωτογραφήθηκαν μοντέλα σε διάφορες πόζες με την τεχνική της υγρής πλάκας, σκοπεύοντας μέσω αυτών να μελετήσει το ανθρώπινο σώμα. Ο Delacroix αναφερόταν στα αποτελέσματα με θαυμασμό, λέγοντας ότι μπορούσε να επιστρέφει σε αυτές συνέχεια εμβαθύνοντας τις γνώσεις του για την ανθρώπινη φόρμα.<sup>21</sup> Στις φωτογραφίες αυτές καταγράφονται τόσο άνδρες όσο και γυναίκες γυμνοί, και αποτελούν τις πρώτες γνωστές φωτογραφικές μελέτες που συνδέονται άμεσα με συγκεκριμένα ζωγραφικά έργα. Ένα ακόμη στοιχείο ήταν ότι μπορούσε να τις μεταφέρει μαζί του και στα ταξίδια του, όπου σχεδίαζε με βάση τη μελέτη αυτών των εικόνων, οι οποίες έδωσαν νέα διάσταση στην οπτική του εμπειρία. Σε ένα από τα κείμενά του που απευθύνεται σε μαθητές, έθιξε τη διαφορά μεταξύ της λεπτομέρειας και της πληρότητας που παρέχει η φωτογραφία σε σχέση με τον περιορισμένο ανθρώπινο οφθαλμό, σχολιάζοντας ότι η νταγκεροτυπία αποτελούσε έναν καθρέφτη της πραγματικότητας που επιτρέπει στον καλλιτέχνη να παρατηρεί με περισσότερη ακρίβεια το φως και τη σκιά.<sup>22</sup>

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εικόνα της ηθοποιού **Sarah Bernhardt** από τον Γάλλο φωτογράφο **Gaspard-Félix Tournachon**. Η επιλογή ενός διάσημου προσώπου και η ορισμένη στάση την οποία καλείται να έχει το μοντέλο ταυτίζονται με τις επιλογές των ζωγράφων πορτρέτου, όπως για παράδειγμα το *Madame Moitessier* από τον **Jean-Auguste Dominique Ingres**. Και οι δυο περιπτώσεις αφορούν την απεικόνιση επιδραστικών γυναικών της εποχής. Η κοινή χειρονομία των μοντέλων, με το δεξί χέρι τοποθετημένο απαλά στο πρόσωπο, μπορεί να ερμηνευθεί ως ένδειξη σκέψης και ηρεμίας. Η στάση αυτή συναντάται σε αρχαιοελληνικές τοιχογραφίες της Ηράκλειας.<sup>23</sup> Η χρήση του χεριού διευκόλυε

---

<sup>21</sup> Coke Van Deren, *The painter and the photograph: From Delacroix to Warhol*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1972, σ. 9.

<sup>22</sup> Ο.Π., σ. 135.

<sup>23</sup> Fulya Ertem, "The pose in early portrait photography: Questioning attempts to appropriate the past." στο *Image [&] Narrative*, 14, 2006, <https://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/fulya.htm>, (πρόσβαση 14/05/2024).

ταυτόχρονα και το τεχνικό μέρος, καθώς βοηθούσε τη στήριξη του κεφαλιού κατά τους μεγάλους χρόνους έκθεσης.<sup>24</sup>



Εικόνα 10: Félix Nadar, *Portrait of Sarah Bernhardt*, 1865.

---

<sup>24</sup> Aaron Scharf, *Art and Photography*, Penguin Books, New York, 1986, σ. 50.





Εικόνα 11: Auguste Dominique Ingres, *Madame Moitessier*, 1856.

Ωστόσο, οι προαναφερθείσες επιλογές ενίσχυαν τους προβληματισμούς σχετικά με το κατά πόσον η φωτογραφία απλώς μιμείται τη ζωγραφική αναπαράσταση. Πολλές φορές η κριτική ήταν σκληρή όπως αυτή του **Charles Baudelaire (1821-1867)**:

Μια τρέλα, ένας εξαιρετικός φανατισμός κατέλαβε όλους τους νέους λάτρεις του ήλιου. Παράξενα αίσχη έλαβαν χώρα. Ομαδοποιώντας αστείους άντρες και γυναίκες, ντυμένους ως χασάπηδες και ως πλύστρες για το καρναβάλι, και παρακαλώντας αυτούς τους ήρωες να κρατήσουν, για όσο θα διαρκούσε η δουλειά, το χαμόγελο που είχαν επικολλήσει για την περίπτωση, κολακεύαμε τον εαυτό μας απεικονίζοντας ένδοξες ή τραγικές σκηνές από την αρχαία ιστορία. Κάποιος δημοκρατικός συγγραφέας πρέπει να είδε εκεί τα φτηνά μέσα για να διαδώσει την αποστροφή της ιστορίας και της ζωγραφικής ανάμεσα στον λαό, και κάνοντας αυτό, διέπραξε μια διπλή

ιεροσουλία προσβάλλοντας τόσο τη θεία ζωγραφική όσο και τη θεσπέσια τέχνη του ηθοποιού.<sup>25</sup>

Η φωτογραφία στην κριτική του Baudelaire παρουσιάζεται ως κακή μίμηση της ζωγραφικής και επίσης ένα κακό θέατρο<sup>26</sup>

Το κακό θέατρο στην περίπτωση της φωτογραφίας οφείλεται στην απουσία του ηθοποιού, ο οποίος δεν αρκείται απλά στην αναπαραγωγή των χειρονομιών κάποιου άλλου, αλλά είναι αυτός που προσδίδει ύπαρξη και παρουσία σε έναν χαρακτήρα, "κατασκευάζοντας" την ιδιότητά του. Η επέκταση του όρου αναπαράσταση δίνει την δυνατότητα να αναλυθούν οι φωτογραφίες της πρώιμης περιόδου με μια καινούρια οπτική γωνία. Για να γίνει αυτό θα χρειαστεί μια περιγραφή της ενέργειας της πόζας, τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο συμπεριφέρεται ένα 'υποκείμενο' όταν θεωρεί πως απέναντί του, υπάρχει ένας παρατηρητής. Συγκεκριμένα ενσωματώνει μια στάση, η οποία έχει σαν αποτέλεσμα την δημιουργία ενός φανταστικού εαυτού, απέναντι στο βλέμμα που το παρατηρεί. Στην περίπτωση της φωτογραφικής μηχανής έναντι του υποκειμένου, το ποζάρισμα έχει χαρακτηριστεί ως μια αντίδραση στη 'θανάσιμη αιχμαλωσία' της κάμερας.<sup>27</sup> Αναλυτικότερα, μπορεί να εννοηθεί σαν μια στιγμή κατά την οποία το άτομο που ποζάρει, προσπαθεί να μετατρέψει τον εαυτό του σε μια παγωμένη εικόνα. Το βαθύτερο νόημα που προκύπτει είναι πως το άτομο επιδιώκει ενεργά να αναπαραστήσει μια συγκεκριμένη επιθυμητή εικόνα, που έχει δημιουργηθεί στη φαντασία του.

Αυτό που συνδέει την πόζα με τη φωτογραφική εικόνα είναι η αρχή της αναλογίας. Η πόζα δεν είναι μια μέθοδος που αναπτύχθηκε μόνο στη φωτογραφία, αφορά το θέατρο, τη ζωγραφική, σκέψεις πάνω σε ιδέες, μεταφορικά σχήματα. Συνεπώς συνδέεται με μια εικονογραφική συμπαραδήλωση. Για παράδειγμα, η γωνία λήψης μπορεί να προτείνει μια άλλη πραγματικότητα από αυτή που

---

<sup>25</sup> Fulya Ertem, "The pose in early portrait photography: Questioning attempts to appropriate the past." στο *Image [&] Narrative*, 14, 2006, <https://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/fulya.htm>, (πρόσβαση 14/05/2024).

<sup>26</sup> Ο.Π.

<sup>27</sup> Ο.Π.

φωτογραφίζεται. Η χαμηλή γωνία προσδίδει στο θέμα ηρωισμό σαν να πρόκειται για ένα πραγματικό χαρακτηριστικό. Η πόζα συνδέεται άμεσα με στερεότυπα εικονογραφικά στοιχεία παρά με απόλυτα φωτογραφικές συμπαραδηλώσεις.<sup>28</sup>

Ταυτόχρονα, με την μίμησή στις πρώτες φωτογραφικές εικόνες τον 19<sup>ο</sup> αιώνα εξελίσσεται μια παράλληλη τάση σε ένα νέο είδος θεάτρου που αναπτύχθηκε στην Βικτωριανή εποχή με τον όρο *tableaux vivants*, το οποίο στα γαλλικά σημαίνει "ζωντανές εικόνες". Η παραστατική αυτή τέχνη γνώρισε μεγάλη δημοτικότητα αρχικά στους κύκλους των ευγενών, στρεφόταν προς τις πλουσιότερες και μορφωμένες τάξεις. Αργότερα έγινε προσβάσιμη και στα υπόλοιπα κοινωνικά στρώματα, καθώς μέσω αυτών, οι άνθρωποι που δεν ήξεραν να διαβάζουν μπορούσαν να αντιληφθούν σε βασικό επίπεδο τις ιδέες που παρουσιάζονταν στις αρχαίες τραγωδίες και τα κλασικά έργα.<sup>29</sup> Στις θεατρικές αυτές παραστάσεις ηθοποιοί ή μοντέλα παραμένουν ακίνητα ενώπιον ενός σκηνικού, αναπαριστώντας πιστά έργα της τέχνης, όπως ζωγραφικούς πίνακες, ιστορικές σκηνές ή λογοτεχνικές αναπαραστάσεις.

Οι επιλογές σε σχέση με την παρουσίαση του γυμνού σώματος ήταν απόρροια του συντηρητισμού της Βικτωριανής εποχής. Με σκοπό να περιοριστεί το φαινόμενο της δημόσιας προβολής γυμνών σωμάτων, ψηφίστηκε το 1857 ο Νόμος Περί Άσεμνων Δημοσιεύσεων, ο οποίος απαγόρευε την προβολή γυμνών παραστάσεων.<sup>30</sup> Την εποχή εκείνη στην Βρετανία, δεν ήταν τόσο ποια ζητήματα φύλου εμπλέκονται στην απεικόνιση του γυμνού στην τέχνη, αλλά κατά πόσο το γυμνό θα έπρεπε να απεικονίζεται στον καλλιτεχνικό χώρο. Διάφορες μορφές γυμνού - ανδρικές, γυναικείες, ρεαλιστικές, ερωτικές ή ιδεατές - αντιμετώπιζονταν με δυσπιστία από εκείνους που ισχυρίζονταν ότι εκπροσωπούν τις ηθικές απόψεις της πλειοψηφίας. Η ασχολία με το γυμνό αντιμετώπιζόταν ευρέως ως ανήθικη, και υπήρχαν πρωτοβουλίες στο Κοινοβούλιο για την απαγόρευσή της στα δημόσια χρηματοδοτούμενα εκπαιδευτικά ιδρύματα τέχνης. Κάθε απεικόνιση γυμνού σώματος

---

<sup>28</sup> Κωστής Αντωνιάδης, *Λανθάνουσα Εικόνα*, Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, Αθήνα, σσ. 120-121.

<sup>29</sup> Maggie Elizabeth Wallen, *Stand Perfectly Still: Statues, Nudity, and the Pygmalion Myth in Victorian Theatre and Culture*, M.A. in English Thesis, University of Mississippi, 2017, σ. 58.

<sup>30</sup> William Vaughan. "The naked and the nude" στο *The Artist's Model: From Etty to Spencer.*, Merrel Publishers, Λονδίνο, 2003, σ. 113.

ήταν επιρρεπής σε κριτική.<sup>31</sup> Η διάκριση στάθηκε καθοριστική για την αντίληψη γύρω από το ανθρώπινο σώμα. Η απαγόρευση μπορούσε να εξαιρεθεί, μόνο αν οι άνθρωποι στέκονταν εντελώς ακίνητοι, ώστε η μορφή τους να προσομοιάζει με αυτή των αγαλμάτων. Το σκηνικό καλυπτόταν από κουρτίνες, οι οποίες αποκαλύπτονταν για λίγα δευτερόλεπτα προκειμένου να αποκαλυφθεί η παράσταση για ορισμένο χρόνο, τα μοντέλα συχνά γυμνά ή ημίγυμνα, έμεναν εντελώς ακίνητα μέχρι οι κουρτίνες να κλείσουν εκ νέου και να ετοιμαστεί η επόμενη εικόνα. Η Ρωσίδα Olga Desmond ήταν ένα από τα πιο γνωστά μοντέλα που συχνά πόζαρε σε στάσεις που θύμιζαν αρχαία ελληνικά αγάλματα και άλλα κλασικά έργα τέχνης. Οι πόζες της συνήθως ήταν γυμνές ή με το σώμα της βαμμένο λευκό, ενώ κάποιες φορές φορούσε ενδύματα που είχε δημιουργήσει η ίδια, όπως ζώνες και πέπλα, για να αποφύγει τους κανονισμούς λογοκρισίας. (Εικόνα 12) Μέσω αυτών των αναπαραστάσεων, η Desmond επιδίωκε να τιμήσει την κλασική έννοια της ομορφιάς, υπερασπιζόμενη τη σύγκριση των γυμνών στάσεων της με την έννοια του γυμνού στην αρχαία Ελλάδα.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Ο.Π., σελ. 109.

<sup>32</sup> The Hidden Museum, "Olga Desmond 1890-1964 - Prussia's Naked Venus", 2009, <https://www.dasverborgenemuseum.de/exhibits/latest-en/olga-desmond-1890-1964>, (πρόσβαση 15/05/2024).



Εικόνα 12: Desmond Olga (1908).



Εικόνα 13: Desmond Olga and Otto Skowranek (1908).

Η φύση των *tableaux vivants*, με την εξ ορισμού ακινησία των μοντέλων, αλλά και τις θεματικές που συχνά άπτονταν της σφαίρας των κλασικών έργων τέχνης, ευνοούσε την παρουσίαση γυμνών θεμάτων, κάτι που μέχρι τότε ήταν μη επιτρεπτό. Μεγάλο ρόλο σε αυτό έπαιζε και το αισθητικό και νοηματικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γινόταν η παρουσίαση. Έτσι, όταν τα μοντέλα πόζαραν μέσα σε περιβάλλοντα που απεικόνιζαν φυσικά τοπία ή ιστορικούς τόπους, έδιναν την αίσθηση του σεβασμού<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Maggie Elizabeth Wallen, *Stand Perfectly Still: Statues, Nudity, and the Pygmalion Myth in*

Τις τελευταίες δεκαετίες έχει υπάρξει μια αναβίωση της τέχνης του tableau vivant, με καλλιτέχνες να δημιουργούν σύγχρονες μορφές του, πολλές φορές συνδυάζοντας την ζωγραφική και την performance. Τη δεκαετία του '70, η **Hannah Wilke** στην παράσταση "Soup and tart", παρουσίασε μια σειρά από tableaux vivant που αμφισβητούσαν την κυρίαρχη αντίληψη για το σώμα, δείχνοντας μέσα από τις κινήσεις της, την ρευστότητα των όρων μέσα από τους οποίους ορίζεται το ανθρώπινο σώμα.<sup>34</sup>

Επίσης, μια πολύ σημαντική καλλιτέχνης που ασχολήθηκε με την παραγωγή tableaux vivants από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 είναι η **Vanessa Beecroft**, η οποία χρησιμοποιεί την ζωγραφική και την ιστορία της για να αντλήσει έμπνευση για την δημιουργία των δικών της παραστάσεων. Μέσα από την χρησιμοποίηση κυρίως θηλυκών μοντέλων, διερευνά και ασκεί κριτική στον παθητικό ρόλο που έπαιζαν οι γυναίκες σαν μοντέλα ζωγραφικής. Τα μοντέλα παραμένουν ακίνητα, κρατώντας τις πόζες τους για όση περισσότερη ώρα μπορούν, αλλά δεν τους επιβάλλεται να είναι τελείως ακίνητες. Μπορούν να κινούνται ελαφρά καθώς αλλάζουν πόζες, αλλά πάντα πρέπει να παραμένουν αποστασιοποιημένες χωρίς να διασταυρώνουν τα βλέμματά τους. Μέσα από αυτή την προσέγγιση, δημιουργείται μία διαλεκτική σχέση ανάμεσα στη ζωγραφική και την performance, που σκοπό έχει να αλλοιώσει την έννοια της τελειότητας που επικρατεί στους κλασικούς ζωγραφικούς πίνακες και να αμφισβητήσει τον ιδεαλισμό τους.<sup>35</sup>

---

*Victorian Theatre and Culture*, M.A. in English Thesis, University of Mississippi, 2017, σ. 58.

<sup>34</sup> Marissa Vigneault, *The Tableau Vivant: Across Media, History, and Culture*, Columbia University, Νέα Υόρκη, Δεκέμβριος 2017, σ. 2

<sup>35</sup> Mélanie Boucher. "Performative art follows painting's footsteps. The case of Vanessa Beecroft.", <https://esse.ca/en/performative-art-follows-paintings-footsteps-the-case-of-vanessa-beecroft/> (πρόσβαση 19/05/2024).



Εικόνα 14: Beecroft Vanessa, VB16, 1969.



### III. Performance και Φωτογραφία

Μια χειρονομία δεν μπορεί να θεωρηθεί ως έκφραση ενός ατόμου, ως δημιούργημά του (επειδή κανένα άτομο δεν είναι ικανό να δημιουργήσει μια πρωτότυπη χειρονομία, που δεν ανήκει σε κανέναν άλλον), ούτε καν μπορεί να θεωρηθεί ως όργανο αυτού του ατόμου. Αντίθετα, είναι οι χειρονομίες που μας χρησιμοποιούν ως όργανά τους, ως φορείς και ενσαρκώσεις τους.

*Milan Kundera, Immortality*<sup>36</sup>

Η ως τώρα έρευνα μας οδήγησε στη σχέση της φωτογραφίας με την ακαδημαϊκή ζωγραφική και τις παραστατικές τέχνες. Συγκεκριμένα η αλληλεπίδραση της φωτογραφίας με την τέχνη του θεάτρου υπήρξε μόνιμη και συστηματική. Η κλασική προσέγγιση έχει θέσει τις δύο τέχνες στα άκρα ενός φάσματος, όπου ο βαθμός εξειδίκευσης του κάθε μέσου αποτελεί το κεντρικό σημείο αναφοράς. Ωστόσο δυο εξελίξεις στις παραστατικές τέχνες, η μια αφορά τις σπουδές και η άλλη την υβριδοποίηση της θεατρικής πρακτικής, θέτουν υπό αμφισβήτηση την παραδοσιακή διαχωριστική γραμμή μεταξύ φωτογραφίας και θεάτρου. Έτσι τα δύο μέσα αρχίζουν να επιδρούν πιο έντονα το ένα στο άλλο, δημιουργώντας νέες μορφές τέχνης που ενσωματώνουν στοιχεία και από τα δύο. Στο πλαίσιο των σπουδών ιστορίας και παραστατικών τεχνών του θεάτρου, που δεν αφορά μόνο τη σύγχρονη μορφή του, η φωτογραφία και ειδικότερα η θεατρική φωτογραφία κατέχουν ιδιαίτερα σεβαστή θέση. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, να αποτελεί αδιάσπαστο κομμάτι μιας οπτικής και πολιτιστικής ιστορίας, η οποία εστιάζει κυρίως στη θέση του θεάτρου εντός της κοινωνίας. Η φωτογραφία επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο το κοινό ερμηνεύει και κατανοεί τις παραστάσεις, προσθέτοντας στρώματα σημασιών και προοπτικών που μπορεί να μην ήταν προφανή μόνο από τη ζωντανή παράσταση. Ακόμη, παρέχει μια οπτική ερμηνεία της παράστασης που μπορεί να διαφέρει ή να εμβαθύνει την αντίληψη του κοινού για το έργο.

---

<sup>36</sup> Milan Kundera, *Immortality*, μτφρ. Γιάννης Η. Χάρης, Εστία, Αθήνα, 2019.

Η διαφοροποίηση που έκανε διακριτή την τοποθέτηση των δύο τεχνών ανάμεσα σε δύο αντίθετους πόλους ενός ευρέος φάσματος, βασιζόταν στο επιχείρημα πως στο θέατρο εντοπίζεται η απόλυτη ενσάρκωση της παρουσίας, ενώ στη φωτογραφία το ακριβώς αντίθετο. Η **Peggy Phelan** Αμερικανίδα φεμινίστρια μελετητής και μια από τους ιδρυτές του **Performance Studies International**, καθώς και πρώην πρόεδρος του Τμήματος Σπουδών Παράστασης του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης, δίνει μια από τις πιο σαφείς ερμηνείες για αυτήν την θέση.<sup>37</sup> Σύμφωνα με τη **Phelan** η παράσταση αφορά αποκλειστικά το παρόν, έχει έναν μοναδικό χαρακτήρα και αναπαράγεται σε πραγματικό χρόνο, είναι μια εμπειρία μοναδική μακριά από την επανάληψη και την αναπαραγωγή. Ακόμα και αν επαναληφθεί, κάθε φορά θα διαφοροποιείται. Η οντολογική ακεραιότητα της παράστασης στηρίζεται στο ότι είναι ζωντανή, συμβαίνει στο παρόν, παύει να υπάρχει μετά τη λήξη της εκτέλεσής της και συνεχίζει να υπάρχει μόνο στη μνήμη του θεατή.<sup>38</sup>

Η άποψη αυτή και η σχέση μεταξύ φωτογραφίας και θεάτρου έχει οδηγήσει σε μια επανεκτίμηση της σχέσης ανάμεσα στα δύο μέσα, επισημαίνοντας την ανάγκη να εξεταστούν οι αλληλεπιδράσεις τους σε ένα ευρύτερο πλαίσιο. Σύμφωνα με αυτές, υπάρχει πάντα ένα κοινό σημείο που παράγει το εξής ερώτημα: Πόσο μπορεί να διαφέρουν αυτά τα δύο μέσα όταν η παράσταση λαμβάνει χώρα σε ένα διαμεσολαβημένο περιβάλλον, όπου το ζωντανό και το τεχνολογικό συνυπάρχουν και όπου η φωτογραφία έχει αδιαμφισβήτητη ύπαρξη. Αυτά τα δύο στοιχεία είναι ενδεχομένως εξαρτημένα και αλληλένδετα μέσα στον σύγχρονο πολιτιστικό χώρο. Στην πολυπλοκότητα της σύγχρονης παραστατικής τέχνης, η τεχνολογία και η διαμεσολάβηση διαδραματίζουν κεντρικό ρόλο.

Η ανάγκη για διαφοροποίηση και η προσπάθεια να μην εισχωρεί το μέσο μέσα στο άλλο, δεν συναντάται για πρώτη φορά. Ο κριτικός τέχνης **Michael Fried** είχε κατηγορήσει την μινιμαλιστική τέχνη ότι προδίδει την εικαστική, καθώς για να

---

<sup>37</sup> Vanhaesebrouck Karel, "Theatre, performance studies and photography: A history of permanent contamination", *Visual Studies*, 24(2), σ. 97, <https://doi.org/10.1080/14725860903106104>, (πρόσβαση 17/05/2024).

<sup>38</sup> Ο.Π.

παράγει νοήματα χρησιμοποιεί οπτικά μέσα.<sup>39</sup> Αυτό που φαίνεται να μένει εκτός σε αυτήν την θεώρηση, είναι πως ένα έργο τέχνης παράγεται μέσα σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο εντάσσεται και λειτουργεί. Έτσι, οι ερμηνείες που παράγουν οι θεατές, η αποκωδικοποίηση του έργου, γίνονται βάση του δικού τους πολιτισμικού πλαισίου. Η αντικειμενική ερμηνεία ‘επιμολύνεται’ από αυτό. Το ίδιο συμβαίνει και από την πλευρά του δημιουργού, δηλαδή, κατά τη διαδικασία κωδικοποίησης. Το θέατρο, όπως και η φωτογραφία, δεν ενεργούν μόνο με βάση τις τεχνικές της εξειδίκευσής τους, αλλά μέσω μιας συνεχούς αναλυτικής παρέμβασης. Η κοινή οπτική γραμματική που χρησιμοποιούν και τα δύο είδη τέχνης, έχει δύο κεντρικές λέξεις κλειδιά για τη σύνταξή της: τη θεατρικότητα και την παραστατικότητα. Η παρατήρηση ότι η κάμερα επιλέγει και απομονώνει κομμάτια της πραγματικότητας αποτελεί μια θεατρική πράξη, επιβεβαιώνει την ιδέα ότι και η φωτογραφία δεν είναι απλώς ένα μέσο αναπαράστασης, αλλά επίσης μια παραστατική τέχνη, όπου αναλύεται η κοινωνική αλληλεπίδραση μέσα από μια δραματουργική προοπτική, προτείνοντας ότι οι καθημερινές ανθρώπινες αλληλεπιδράσεις και οι συμπεριφορές μπορούν να θεωρηθούν ως θεατρικές παραστάσεις. Ο κοινωνιολόγος **Erving Goffman** επισημαίνει την έννοια ότι η καθημερινότητά έχει μια δομή που μπορεί να αναλυθεί μέσα από το πρίσμα του θεάτρου και της δραματουργίας, υποδεικνύοντας παραλληλίες ανάμεσα στην κοινωνική ζωή και την παραστατική τέχνη.<sup>40</sup>

Μια εξίσου σημαντική σχέση είναι αυτή μεταξύ φωτογραφίας και ιστορίας του θεάτρου, καθώς η πρώτη γίνεται ένα μέσο βάση του οποίου εξετάζεται η περίπλοκη σχέση της πραγματικότητας με την ψευδαίσθηση, μεταξύ ύπαρξης και υποκριτικής. Μελετώντας το θέατρο ως ένα βασικό κοινωνικό φαινόμενο, ενσωματωμένο σε ένα προσδιορισμένο πλαίσιο και εστιασμένο σε ένα συλλογιστικό περιβάλλον, η φωτογραφία αποτελεί κάτι περισσότερο από μια απλή καταγραφή ενός γεγονότος του παρελθόντος. Αντίθετα, επιτρέπει σε ιστορικούς και μελετητές να ερευνήσουν σε

---

<sup>39</sup> Vanhaesebrouck Karel, “Theatre, performance studies and photography: A history of permanent contamination”, *Visual Studies*, 24(2), σ. 98, <https://doi.org/10.1080/14725860903106104>, (πρόσβαση 17/05/2024).

<sup>40</sup> Karel Vanhaesebrouck, “Theatre, performance studies and photography: A history of permanent contamination”, *Visual Studies*, 24(2), σσ. 97-106, <https://doi.org/10.1080/14725860903106104>, (πρόσβαση 17/05/2024).

βάθος τις σχέσεις μεταξύ θεατή και γεγονότος, υποκειμένου και αντικειμένου. Ένα από τα πιο σημαντικά παραδείγματα που παρουσιάζει την ιστορική αλληλεπίδραση των δύο τεχνών, αποτελούν τα *tableaux vivants*. Όπως προαναφέρθηκε, η επαναδημιουργία ενός έργου ως μια ζωντανή εικόνα και η φωτογράφησή του, προσέφεραν στους ιστορικούς σημαντικές πληροφορίες για το θέατρο και την διάστασή του ως κοινωνικό γεγονός. Αναλυτικότερα, οι φωτογραφίες μπορούν να γίνουν στοιχεία των μεταμορφώσεων του ηθοποιού σε σχέση με τον κοινωνικό του ρόλου, αλλά και της λαϊκής φαντασίας με την οποία συνδέεται το επάγγελμά του.

Αντίθετα από την άμεση αποτύπωση θεατρικών γεγονότων, συναντάμε αρκετούς φωτογράφους που το έργο τους ορίστηκε ως «φωτογραφικές παραστάσεις». Δίνοντας μια απλή επεξήγηση για την *performance*, όπως προαναφέρθηκε, είναι το να κάνεις κάτι παρουσία κάποιου άλλου ατόμου.<sup>41</sup> Ειδικότερα, η **Erika Fischer-Lichte (1943-)** έχει εισάγει την ιδέα του «*performative turn*» στη θεωρία των τεχνών, διερευνώντας πώς οι νέες μορφές τέχνης, όπως η *performance*, το Fluxus και η τέχνη του σώματος, αντικατοπτρίζουν μια στροφή προς την επιτελεστικότητα και τη φυσική παρουσία του καλλιτέχνη ή του κοινού.<sup>42</sup> Η **Gay McAuley (1940-)** καθηγήτρια θεάτρου και παραστατικών τεχνών υπογραμμίζει: «Η παράσταση είναι πάντα για κάποιον, ακόμα κι αν οι ρόλοι αλλάζουν και γίνεται ο μάρτυρας *performer* και το αντίστροφο».<sup>43</sup> Ωστόσο, προκύπτουν ερωτήματα, όπως το αν ο 'άλλος' απαιτείται να είναι παρόν κατά αυτόν τον τρόπο; Πρέπει ο *performer* και ο μάρτυρας να είναι παρόντες ταυτόχρονα; Ακόμη μια *performance* συνεπάγεται μόνο ζωντανή εκτέλεση; Τέλος, πρέπει να επισημανθεί ότι η φωτογραφία και η κινηματογράφηση μεσολαβούν συχνά, ακόμα και σε εκδηλώσεις που κατατάσσονται στην κατηγορία της *performance art* με την στενή έννοια της λέξης. Παράλληλα, παρατηρείται ότι τα περισσότερα έργα *performance* σχεδιάζονται έτσι ώστε η

---

<sup>41</sup> Ο.Π.

<sup>42</sup> Peter Sonderen, "Performing arts and fine art: busy with bodies. What body?" στο *With(Out) Trace: Interdisciplinary Investigations into Time, Space and the Body*, Brill, 2019, σ. 98.

<sup>43</sup> Gay McAuley, "Performance Analysis: Theory and Practice" στο *About Performance*, 4, University of Sydney, 1998, σ. 8.

δυνατότητα μηχανικής αναπαραγωγής να είναι ενσωματωμένη από την αρχή στη ζωντανή εκδήλωση.<sup>44</sup>

Η **Judith Butler** υποστήριξε ότι η επιτελεστική πράξη της performance θέτει ζητήματα φύλου, σεξουαλικότητας, φυλής και εθνικότητας και αγγίζει γενικότερα όλα τα θέματα που αφορούν τον προσδιορισμό της ταυτότητας. Επισημαίνει την ιδέα ότι η ταυτότητα δεν προκύπτει πλέον από οντολογικές ή βιολογικές βάσεις, αλλά παράγεται μέσω επαναλαμβανόμενων και συυλιζαρισμένων επιτελεστικών πράξεων.<sup>45</sup> Αυτές οι πράξεις αποτελούν φυσικές εκφράσεις που δεν αναφέρονται σε κάποια προκαθορισμένη ουσία, αλλά επικεντρώνονται στην δράση και την παρουσία του εαυτού.<sup>46</sup> Κατά την Butler, οι επιτελεστικές πράξεις του σώματος δημιουργούν ταυτότητα, μετατρέποντας το σώμα από μια ουσία, σε μια ενεργή συμμετοχή στην κοινωνική και φυσική πραγματικότητα. Η ταυτότητα, επομένως, δεν είναι αποτέλεσμα κάποιας απύσας ουσίας, αλλά αναδύεται μέσα από τη διαδικασία επανάληψης και ενεργητικής δράσης. Με αυτήν την προοπτική, το σώμα αποκτά κεντρικό ρόλο στην παραγωγή της ταυτότητας, καθιστώντας την πράξη πιο σημαντική από την αναφορά σε κάτι άλλο. Αυτή η θεωρητική στροφή επιτρέπει την εξέταση της ταυτότητας ως δυναμικής και μεταβλητής διαδικασίας, παρά ως στατικής και προκαθορισμένης κατάστασης. Η φωτογραφία ενισχύει αυτές τις κοινωνικές κατασκευές: διευρύνει την αντίληψη του κοινού σε σχέση με αυτό που θα περίμενε να αντικρίσει σε μια εικόνα, είτε παρουσιάζοντας τις προκαθορισμένες κανονικότητες είτε ανατρέποντάς τες.<sup>47</sup>

Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι και αυτό της **Cindy Sherman (1954-)**, η οποία στο έργο της αντλεί στοιχεία από τον κινηματογράφο, τη μόδα και τις εικόνες διασημοτήτων, με σκοπό να δημιουργήσει νέες εικόνες που ιδιοποιούνται στερεοτυπικές οπτικές αντιλήψεις, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις αγγίζουν τα όρια της παρωδίας. Ξεκινώντας από τη δεκαετία του 1970, όπου παρουσιάζει το έργο *Untitled Film Stills*, μέχρι και τη δεκαετία του 1990 όπου μετατοπίζεται στα ιστορικά

---

<sup>44</sup> Karel Vanhaesebrouck, "Theatre, performance studies and photography: A history of permanent contamination", *Visual Studies*, 24(2), σσ. 97-106, <https://doi.org/10.1080/14725860903106104>, (πρόσβαση 17/05/2024).

<sup>45</sup> Peter Sonderen, "Performing arts and fine art: busy with bodies. What body?" στο *With(Out) Trace: Interdisciplinary Investigations into Time, Space and the Body*, Brill, 2019, σ. 98.

<sup>46</sup> Ο.Π.

<sup>47</sup> Ο.Π.

πορτρέτα, η έννοια της υποκειμενικότητας και της ταυτότητας βρίσκονται υπό συνεχή αμφισβήτηση, μέσα από ένα μεταμοντέρνο πρίσμα. Στην σειρά *Untitled Film Stills* που συγκροτείται από 70 φωτογραφίες μεσαίου μεγέθους, παρουσιάζεται μια γυναίκα που παραπέμπει σε σκηνές ταινιών τις δεκαετίες του '50 και του '60. Βασικό χαρακτηριστικό της σειράς, είναι το πόσο εύκολα είναι αναγνωρίσιμη μια στερεοτυπική μορφή θηλυκότητας. Το αξιοσημείωτο σε αυτήν τη σειρά, είναι πως ενώ είναι γνωστή μόνο η ουσία των ταινιών και πως οι εικόνες είναι σκηνοθετημένες, λόγο της εξοικείωσης με τον κώδικα του κοινωνικού πλαισίου που έχουν παραχθεί, οι αφηγήσεις που υπονοούνται μπορούν να αναγνωστούν με ευκολία. Αυτή η διαδικασία ενισχύει την άποψη ότι η θηλυκότητα σε αυτήν την περίπτωση είναι μια κοινωνική κατασκευή. Η Sherman λειτουργεί σαν φωτογράφος και σαν μοντέλο, δηλαδή, σαν παρατηρητής αλλά και σαν παρατηρούμενος. Αυτή η πρακτική υποστηρίζει ακόμη εντονότερα ότι ο ρόλος της γυναίκας μπορεί να φορεθεί και να εφαρμοστεί, να αλλάξει και να εκτελεστεί από μια ηθοποιό. Το ερώτημα που προκύπτει είναι από ποιον παράγονται τέτοιες εικόνες της θηλυκότητας και για ποιον;<sup>48</sup> Τα παραπάνω μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι αυτό το είδος φωτογραφίας μπορεί να θεωρηθεί *performance*, καθώς η εκτέλεσή της αφορά μια συνειδητή ενέργεια, που διαφέρει από ένα απλό τυχαίο γεγονός και ορίζει την κατάσταση αυτού που αναπαρίσταται ως πραγματικότητα.

---

<sup>48</sup> Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, Thames & Hudson, Λονδίνο, 2009, σσ.. 260-261.



Εικόνα 15: Cindy Sherman, *Untitled #540*, 1984.



Εικόνα 16: Cindy Sherman, *Untitled #21*, 1978, από την σειρά *Untitled Film Stills*.

Η σημαντική σχέση των δύο τεχνών παρουσιάζεται εντονότερα στο έργο του φωτογράφου **Manuel Vason (1974-)** όπου απεικονίζει ξεκάθαρα performances με τον σκοπό να δηλώσει την ύπαρξη αυτού του γεγονότος μέσω της φωτογράφισής του. Παρόλα αυτά, τα έργα του διαφέρουν από την απλή καταγραφή και την απλή δομή ενός ντοκουμέντου καθώς η κάμερα ρυμουλκείται, ο ίδιος είναι και ο μόνος

μάρτυρας της ζωντανής εκδήλωσης που λαμβάνει χώρα σε ένα χώρο μη θεατρικό, σαν συνειδητή επιλογή του καλλιτέχνη.<sup>49</sup>

Ένα ακόμη ζήτημα που χρίζει εξέτασης, είναι το κατά πόσο κάθε σκηνοθετημένη φωτογραφία είναι μια performance. Ο **Jeff Wall (1946-)** υποστηρίζει ότι: «καμία εικόνα δεν θα μπορούσε να υπάρξει σήμερα χωρίς να εμπεριέχει ένα ίχνος από μια ταινία, τουλάχιστον καμία φωτογραφία, αλλά αυτό θα μπορούσε επίσης να ισχύει για σχέδια και πίνακες ίσως».<sup>50</sup> Η εξέλιξη της σκηνοθετημένης φωτογραφίας στη σύγχρονη εποχή, προσφέρει ένα εποικοδομητικό εργαλείο ώστε να παρουσιαστεί ο τρόπος που σχετίζονται υβριδικές πρακτικές. Επαναφέροντας το δίπολο υποκριτική και πόζα, υπενθυμίζουμε την σχέση της υποκριτικής με κάτι που βασίζεται στην έννοια του χρόνου, όπως ο κινηματογράφος και το θέατρο. Το ποζάρισμα συνδέεται με τη φωτογραφία και τη ζωγραφική και παραπέμπει αναπόφευκτα, όπως ήδη αναλύσαμε, σε παραδείγματα όπως τα *tableaux vivants*, στα κοντινά πλάνα μιας ταινίας. Για παράδειγμα, ένα πρόσωπο που συλλογίζεται συνδέεται με την αφηγηματική χειρονομία μιας φωτογραφίας. Οι παραπάνω διαπιστώσεις σπάνε τον κανόνα που κατατάσσει την υποκριτική στην κίνηση και το ποζάρισμα στην ακινησία, καθώς συναντώνται σε βαθμό που δεν μπορούν να θεωρηθούν απλές αποκλίσεις. Αντίθετα, γίνονται κοινός τρόπος με τον οποίο οι δημιουργοί και το κοινό καταλαβαίνουν τις εικόνες.

Το παράδειγμα της ταινίας *The White Sheikh* (1952), του **Federico Fellini (1920-1993)** βοηθά στο σχολιασμό της κίνησης του κινηματογράφου και της ακινησίας της φωτογραφίας, μέσα από την εκδοχή ενός φωτορομάντζου, δηλαδή, της φωτογραφικής αφήγησης μιας ιστορίας που κατά κανόνα τυπωνόταν σε έντυπα ευρείας κυκλοφορίας. Στην συγκεκριμένη περίπτωση ένας οπερατέρ, που παράλληλα είναι και φωτογράφος, τραβάει μια μοναδική λήψη και οι ηθοποιοί ξεκινούν να κινούνται ξανά. Άλλες φορές παίρνουν τη δυνατή καλύτερη πόζα και παγώνουν, όταν ο σκηνοθέτης τους λέει να σταματήσουν. Ο Fellini ξαφνικά διακόπτει τους πάντες, προσδίδοντας ένα καρναβαλικό στιλ. Αυτός ο χαλαρός

---

<sup>49</sup> Karel Vanhaesebrouck, "Theatre, performance studies and photography: A history of permanent contamination", *Visual Studies*, 24(2), σσ. 97-106, <https://doi.org/10.1080/14725860903106104>, (πρόσβαση 17/05/2024).

<sup>50</sup> David Company, "Posing, Acting and Photography", Προσωπικό Website, <https://davidcompany.com/7910-2/> (πρόσβαση 17/05/2024).



ρυθμός μεταξύ πόζας, κίνησης και ηρεμίας, έχει θεωρηθεί και ο λόγος που η ταινία αυτή ξεχάστηκε γρήγορα σε σχέση με άλλες ταινίες που βασίζονται σε σιωπηλές αφηγήσεις. Ο Fellini χρησιμοποίησε τη φωτογραφία για να υπηρετήσει και να μιμηθεί το σινεμά.



Εικόνα 17: Στατική εικόνα από την ταινία *Lo Sceicco Bianco* (*The White Sheikh*) του Federico Fellini, 1952, [screenshot της συγγραφέως].

Όμως το σινεμά και η φωτογραφία συνεχίζουν να έχουν μια ασύμμετρη σχέση. Ο κινηματογράφος συνεχίζει να επικαλείται τη χρήση ταχείας απεικόνισης για σκοπούς δημοσιότητας, ενώ η σύγχρονη προσέγγιση στη φωτογραφία εστιάζει περισσότερο σε μια αργή αφηγηματική δομή που χρησιμοποιείται ευρέως σε διαφήμιση, φωτογραφία ντοκουμέντο, μόδα και φωτορεπορτάζ, καθώς και στην τέχνη. Υπάρχουν αρκετά δείγματα υποκριτικής, ερμηνείας και χειρονομίας στη σύγχρονη φωτογραφία.

Δύο βασικοί φωτογράφοι που στράφηκαν προς τον κινηματογράφο την δεκαετία του '70, η Cindy Sherman και ο Jeff Wall, διαφοροποιούν τις πρακτικές του από την απλή τεκμηρίωση των *performances*, εξετάζοντας την έννοια τόσο για την εικόνα, όσο και για την εκτέλεση ως εικόνα. Τα έργα τους εστιάζουν στην χειρονομία, το καδράρισμα, το φωτισμό, την ένδυση κουστούμια και μακιγιάζ, σκηνογραφικά στοιχεία και την τοποθεσία. Η παραδοσιακή αντίληψη για την φωτογραφία σαν "*performance art*", τέθηκε προς αναθεώρηση, ειδικότερα ως προς το ότι σε μια αυθεντική σχέση μεταξύ θέματος και κάμερας, όπου η εικόνα θεωρείται διαφανής αποτύπωση της παράστασης. Η κάμερα συνηγορεί στη δημιουργία της παράστασης

σε βαθμό που να θεωρείται υπεύθυνη για την πόζα της Sherman. Αυτή η αλληλεπίδραση ήταν καθοριστική για τη διαρκή επιρροή των πρώιμων εργασιών της.

Οι παραστάσεις performance κατά κύριο λόγο δημιουργούνται για να βιώνονται ζωντανά και σε πραγματικό χρόνο. Ο ρόλος της φωτογραφίας έχει κατά κύριο λόγο ρόλο καταγραφής και συνήθως έχει δευτερεύοντα ρόλο στην καταγραφή τους. Ορισμένα φωτογραφικά έργα που αφορούν performances όμως, λειτουργούν ανεξάρτητα, με αυτόνομη σκηνοθεσία που μπορούν να βιωθούν και να ερμηνευθούν χωρίς την απαραίτητη παρουσία κοινού. Συνήθως πρωταγωνιστούν οι ερμηνευτές της παράστασης, ποζάροντας ή εκτελώντας δράσεις σχεδιασμένες ειδικά για τον φωτογραφικό φακό.<sup>51</sup>

Μια τέτοια χαρακτηριστική περίπτωση, είναι η φωτογραφία *Self Portrait as a Fountain* του **Bruce Nauman (1941-)**, η οποία είναι μία από τις έντεκα φωτογραφίες της σειράς *Photographic Suite*. Η σειρά βασίζεται σε κοινά λογοπαίγνια, τα οποία χρησιμοποιεί αποτυπώνοντας τις κυριολεκτικές τους ερμηνείες. Θέλοντας να αμφισβητήσει τον παραδοσιακό ρόλο του καλλιτέχνη, ποζάρει με τρόπο που θυμίζει τα γυμνά αγάλματα που συνήθως χρησιμοποιούνται σε σιντριβάνια. Είναι γυμνός από την μέση και πάνω και μέσα από τα χείλη του εκτοξεύει νερό. Με αυτό τον τρόπο, ο καλλιτέχνης και το έργο τέχνης ταυτίζονται. Όταν δημιουργούσε αυτό το έργο, ο Nauman συχνά χρησιμοποιούσε τη φράση "The true artist is an amazing luminous fountain"<sup>52</sup> σε διάφορα κείμενα-έργα του. Αναπαριστώντας τη φράση του με μια σατιρική διάθεση, αμφισβητεί το στερεότυπο του καλλιτέχνη που συνεχώς παράγει αριστουργήματα. Μέσω αυτού του έργου, αποτίνει φόρο τιμής στο *Fountain* (1917) του **Marcel Duchamp (1887-1968)**, το οποίο ήταν ένα έτοιμο πορσελάνινο ουρητήριο που ο Duchamp παρουσίασε ως γλυπτό, με σκοπό να αμφισβητήσει τα στοιχεία αυτά που κατά την κυρίαρχη καλλιτεχνική αντίληψη συνιστούν ένα έργο τέχνης.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Paul Jackson – Margaret Doyle, *Staging Action: Performance in Photography since 1960*, Δελτίο Τύπου, MoMA, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1087>, (πρόσβαση 15/05/2024).

<sup>52</sup> Ο αληθινός καλλιτέχνης είναι ένα εκπληκτικό φωτεινό σιντριβάνι.

<sup>53</sup> "Bruce Nauman - Self Portrait as a Fountain.", Whitney Museum of American Art, <https://whitney.org/collection/works/5714>, (πρόσβαση 18/05/2024).

Η **Ana Mendieta (1948-1985)**, στη σειρά κοντινών λήψεων του προσώπου της με τίτλο *Untitled, Facial Cosmetic Variations*, προαναγγέλλοντας το έργο της Cindy Sherman, παραμορφώνει την εμφάνισή της χρησιμοποιώντας περούκες, καλλυντικά και θεατρικές εκφράσεις του προσώπου της.<sup>54</sup> Μέσα από αυτές τις τεχνικές επιχειρήθηκε η εναντίωση στις συμβάσεις για την γυναικεία ομορφιά, όπως αυτές διαμορφώνονταν κυρίως μέσα από τους μηχανισμούς της μόδας. Παρουσιάζει τον εαυτό της ως ένα άτομο εμμονικό με τη μόδα, που όσο και να προσπαθεί να φτιάξει το πρόσωπό της με βάση τις παραπάνω συμβάσεις, δεν θα μπορέσει ποτέ να το καταφέρει, μιας και αυτές οι συμβάσεις είναι μη-ρεαλιστικές.<sup>55</sup> Η συγκεκριμένη σειρά πρόκειται επί της ουσίας για μία performance, με μοναδικό θεατή την κάμερα.

Η φωτογραφική σειρά *Auto Polaroids* (1969-1971) πραγματεύεται την επιθυμία του **Λουκά Σαμαρά (1936-2024)** να εξερευνήσει το σώμα του, αξιοποιώντας τις δυνατότητες που του έδινε η κάμερα Polaroid 360, την οποία και χρησιμοποίησε στο σύνολο του έργου. Η σειρά είναι συντεθειμένη εξολοκλήρου στο διαμέρισμα του φωτογράφου και τα αντικείμενα που χρησιμοποιήθηκαν ήταν απλά καθημερινά αντικείμενα που βρίσκονταν ήδη μέσα στο διαμέρισμα. Εμφανής είναι ο πειραματισμός με μεγάλο αριθμό από διαφορετικές πόζες, σε πολλές από τις οποίες απεικονίζεται γυμνός. Οι γωνίες λήψης ήταν αρκετά ασυνήθιστες και ίσως και σοκαριστικές για την εποχή τους. Σε κάποιες φωτογραφίες, έχει γίνει επέμβαση με μελάνι, ζωγραφίζοντας χρωματιστές κουκίδες και παρόμοια μοτίβα γύρω από το σώμα του.<sup>56</sup> Με αυτόν τον τρόπο θέλησε να δώσει περισσότερη έμφαση στην αίσθηση του εγκλωβισμού, αφού καθώς ο ίδιος έχει πει, ήθελε να δημιουργήσει έναν χώρο, όπου όταν ο θεατής εισέλθει σε αυτόν μέσα από το έργο του, να μην μπορεί να αποδράσει.<sup>57</sup> Τα *Auto Polaroids*, ήταν πολύ πρωτοποριακά, επηρεάζοντας τους μετέπειτα συνεχιστές του έργου του, όπως π.χ. η Cindy Sherman και ο Robert

---

<sup>54</sup> Ana Mendieta, "Transformations 1972-1973.", Blum Gallery, [https://www.blum-gallery.com/exhibitions/ana\\_mendieta](https://www.blum-gallery.com/exhibitions/ana_mendieta), (πρόσβαση 18/05/2024).

<sup>55</sup> Jan Avgikos. "Ana Mendieta", Art Forum, <https://www.artforum.com/events/ana-mendieta-210071/>, (πρόσβαση 16/05/2024).

<sup>56</sup> Έκθεση "Lucas Samaras: Autopolaroids 1969-71" Δελτίο Τύπου, Artnet, <https://www.artnet.com/galleries/craig-f-starr-gallery/lucas-samaras-autopolaroids-1969-71#:~:text=URL%3A%20https%3A%2F%2Fwww.artnet.com%2Fgalleries%2Fcraig,100>, (πρόσβαση 21/05/2024).

<sup>57</sup> William J. Simmons, "Συνέντευξη με τον Λουκά Σαμαρά." Περιοδικό Interview, <https://www.interviewmagazine.com/art/lucas-samaras-autopolaroids>, (πρόσβαση 23/05/2024).

Marplethorpe. Η performance στο έργο αυτό έθεσε πολύ προσωπικά ζητήματα, τα οποία παραβιάζουν ταμπού, φέρνοντας την πραγματικότητα του σώματος του καλλιτέχνη, τη φυσικότητα και τη σεξουαλικότητά του σε διάλογο με τις έννοιες του χιουμοριστικού, της θεατρικότητας και της ομορφιάς.<sup>58</sup>

Το έργο *The Bath* του **Irving Penn (1917-2009)** αποτελείται από μια σχεδόν άγνωστη σειρά φωτογραφιών που τραβήχτηκαν το 1967 και αποτυπώνουν το έργο της χορογράφου **Anna Halprin (1920-2021)** και της ομάδας Dancers' Workshop του Σαν Φρανσίσκο. Οι φωτογραφίες αυτές δεν είχαν δημοσιευτεί μέχρι το 1995, όταν και η Halprin ζήτησε από τον Penn μέσω γράμματος, να τις τυπώσει για το αρχείο της.<sup>59</sup> Στις εικόνες καταγράφεται μια χορογραφία της Halprin, η οποία επηρεασμένη από το πνεύμα του λεγόμενου “Summer of Love”<sup>60</sup> στο Σαν Φρανσίσκο και την ευρύτερη αντικουλτούρα που αναπτύχθηκε γύρω από τις έννοιες της κοινότητας και της αγάπης, εστίαζε στην ίαση και την ενίσχυση της κοινότητας μέσω της σωματικής συνειδητοποίησης και των αυτοσχεδιαστικών ομαδικών αλληλεπιδράσεων.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> Έκθεση “Lucas Samaras: Autopolaroids 1969-71” Δελτίο Τύπου, Artnet, <https://www.artnet.com/galleries/craig-f-starr-gallery/lucas-samaras-autopolaroids-1969-71#:~:text=URL%3A%20https%3A%2F%2Fwww.artnet.com%2Fgalleries%2Fcraig,100>, (πρόσβαση 21/05/2024).

<sup>59</sup> Irving Penn, “The Bath”, [βίντεο], 02:49, <https://ropac.net/video/300-irving-penn-the-bath/>, (πρόσβαση 16/05/2024).

<sup>60</sup> Encyclopedia Britannica, “Summer of Love”, <https://www.britannica.com/event/Summer-of-Love-1967> (πρόσβαση 19/05/2024).

<sup>61</sup> Irving Penn, “The Bath”, 2024, Thaddaeus Ropac, <https://ropac.net/online-exhibitions/145-irving-penn-the-bath>, (πρόσβαση 16/05/2024).



Εικόνα 18: Irving Penn, *The Bath*, 1967.



Εικόνα 19: Irving Penn, *The Bath*, 1967.



Εικόνα 20: Irving Penn, *The Bath*, 1967.

Στις φωτογραφίες αυτές παρατηρούμε τους χορευτές και τις χορεύτριες να αγκαλιάζονται με οικειότητα και τρυφερότητα. Οι στάσεις τους αποπνέουν ερωτισμό, αλλά όπως είχε αναφέρει και ο ίδιος ο Penn, η σχέση αυτών των νέων ανθρώπων χαρακτηριζόταν από καθαρότητα και αθωότητα, που απέπνεε μια αίσθηση γαλήνης στον ίδιο.<sup>62</sup>

Είναι σημαντικό να αναφέρουμε πως ενώ πρόκειται για μια χορευτική παράσταση, οπτικά δημιουργείται η εντύπωση της στατικής εικόνας, της πόζας. Αυτό οφείλεται στην τεχνική που ακολουθήθηκε κατά την φωτογράφιση. Παρακολουθούσε την χορευτική παράσταση και στα σημεία που πίστευε ότι έβρισκε το ιδανικό κάδρο, έλεγε στους χορευτές να παγώσουν την κίνησή τους και τότε έβγαζε τις φωτογραφίες που ήθελε.<sup>63</sup> Επίσης, στη σκηνή υπήρχαν αντικείμενα που αποτελούσαν μέρος της σκηνοθεσίας της χορογραφίας, όπως για παράδειγμα κανάτες για να ρίχνουν νερό ο ένας στον άλλο, στα πλαίσια της θεματικής της χορογραφίας, που ήταν το μπάνιο. Ο Penn επέλεξε να αφαιρέσει αυτά τα αντικείμενα, όπως και μέρος της παρουσίας του

<sup>62</sup> Irving Penn, "The Bath", [https://ocula.com/art-galleries/galerie-thaddaeus-ropac/exhibitions/irving-penn-the-bath-\(1\)/](https://ocula.com/art-galleries/galerie-thaddaeus-ropac/exhibitions/irving-penn-the-bath-(1)/), (πρόσβαση 20/04/2024).

<sup>63</sup> Irving Penn, "The Bath", [βίντεο], 04:10, <https://ropac.net/video/300-irving-penn-the-bath/>, (πρόσβαση 16/05/2024).

νερού στο περιβάλλον. Αυτή η επεξεργασία χρησίμευε στο να επικεντρωθεί στην ουσία των αλληλεπιδράσεων μεταξύ των χορευτών.<sup>64</sup>



Εικόνα 21: Irving Penn, *The Bath*, 1967.

---

<sup>64</sup> Irving Penn, "The Bath", [βίντεο], 04:34, <https://ropac.net/video/300-irving-penn-the-bath/>, (πρόσβαση 16/05/2024).



Εικόνα 22: Irving Penn, *The Bath*, 1967.



Εικόνα 23: Irving Penn, *The Bath*, 1967.

Παρ'ότι η Anna Halprin και ο Irving Penn δεν γνωρίζονταν προσωπικά, το συγκεκριμένο έργο είναι ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα του αποτελέσματος



που μπορεί να παραχθεί, όταν δύο πρωτοπόροι καλλιτέχνες διαφορετικών κλάδων (φωτογραφία και χορός-performance στην περίπτωση αυτή) συνεργαστούν, προσφέροντας ο καθένας τα ιδιαίτερα του ταλέντα και την προσωπική του αντίληψη.<sup>65</sup>

Η έκταση στην αναφορά αυτού του έργου οφείλεται στο ότι όλα τα πρόσωπα είναι γυμνά επί σκηνής, φωτογραφημένα με απροκάλυπτη αμεσότητα. Οι εικόνες αυτές προορίζονταν για μια σειρά ομαδικών πορτραίτων που θα δημοσιεύονταν στο περιοδικό *Look*, όμως θεωρήθηκαν πολύ τολμηρές για την εποχή τους και άλλες δημοσιεύσεις τους ακυρώθηκαν.<sup>66</sup> Το 1995, τυπώθηκε μια σειρά δεκατεσσάρων φωτογραφιών που εκτέθηκαν για πρώτη φορά το 2024. Η διαδρομή αυτών των φωτογραφιών δείχνει πόσο δύσκολο είναι να γίνει το γυμνό αποδεκτό, ακόμα και όταν επενδύεται με την μαεστρία του Irving Penn.

---

<sup>65</sup> Irving Penn, "The Bath", 2024, <https://ropac.net/online-exhibitions/145-irving-penn-the-bath>, (πρόσβαση 16/05/2024).

<sup>66</sup> Ο.Π.

#### IV. Αυτοπορτρέτο, Η εικόνα του εαυτού.

Η πρώτη εμφάνιση των πορτρέτων και των αυτοπορτρέτων στη ζωγραφική, γίνεται σχετικά πρόσφατα, με το πρώτο αυτοπορτρέτο να θεωρείται αυτό του **Jan Van Eyck (1390-1441)** το 1478. Η εμφάνιση του αυτοπορτρέτου την συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, δεν είναι τυχαία, καθώς τότε μπαίνουν οι βάσεις για τον ερχομό του Διαφωτισμού. Η έννοια του προσώπου αρχίζει να ορίζεται με βάση την υποκειμενικότητα, έτσι όπως την εισάγει ο Καρτέσιος. Η υποκειμενικότητα ορίζεται ως η σχέση του ανθρώπου με τον εαυτό του και τον αυτοπροσδιορισμό του μέσα στον κόσμο. Το άτομο αναγνωρίζει τον εαυτό του, όχι μέσα από θρησκευτικούς ή άλλους επιβαλλόμενους κανόνες, αλλά μέσα από τις εσωτερικές του διεργασίες, όπως η σκέψη του, το βλέμμα, το βίωμα και η ικανότητα της χρήσης του Λόγου. Η υποκειμενικότητα είναι η κινητήριος δύναμη που ωθεί τους καλλιτέχνες στο αυτοπορτρέτο, μέσω αυτού προσπαθούν να δημιουργήσουν την εικόνα που θέλουν να έχει ο υπόλοιπος κόσμος γι' αυτούς.<sup>67</sup>

Από τα φωτογραφικά αυτοπορτρέτα, που χρονολογούνται στα πρώτα χρόνια της εφεύρεσης της φωτογραφικής μηχανής, μέχρι και τις σύγχρονες selfies, η εξερεύνηση της εικόνας του εαυτού αποτελεί έναν μάρτυρα της δύναμης που έχει το φωτογραφικό μέσο να αντικατοπτρίζει και να διαμορφώνει την προσωπική ταυτότητα. Οι φωτογράφοι, επιχείρησαν από τα πρώτα βήματα της φωτογραφίας να διευρύνουν τις αφηγηματικές πρακτικές όσον αφορά την αυτοφωτογράφιση και να περάσουν τα όρια της ακαδημαϊκής ζωγραφικής και της απλής καταγραφής μιας φαινομενικής πραγματικότητας. Για να προσεγγίσουν τις απαντήσεις στα θεμελιώδη ερωτήματα που δημιουργούνται κατά το πρώιμο αναπτυξιακό “στάδιο του καθρέφτη” σύμφωνα με τον Lacan, επιστράτευσαν νέες σκηνοθετικές, αλλά και τεχνικές πρακτικές, όπως το φωτομοντάζ ή ο πειραματισμός με νέα εκτυπωτικά μέσα. Μέσα από αυτές τις πρακτικές προσπάθησαν να αποτυπώσουν αφηρημένες έννοιες και εσωτερικές καταστάσεις του εαυτού τους και της πρόσληψής τους για την θέση που κατέχουν μέσα στον κόσμο.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> Φώτης Καγγελάρης, *Post Photography*, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2020, σσ. 116-117.

<sup>68</sup> Νατάσσα Μαρκίδου, *Self Images*, Κατάλογος Έκθεσης, 2018, σσ. 4-5.

Σημαντικό ρόλο στην διαπραγμάτευση της έννοιας του εαυτού στη φωτογραφία έχουν παίξει οι σουρεαλιστές και οι τρόποι πειραματισμού τους στην αυτοφωτογράφιση. Κεντρικό ρόλο στη σουρεαλιστική ιδεολογία έπαιζε ο “ψυχικός αυτοματισμός”, όπως περιγραφόταν στο Σουρεαλιστικό Μανιφέστο, που εκδόθηκε το 1924 από τον Andre Breton.<sup>69</sup> Η εφεύρεση του Photomaton, της αυτόματης μηχανής φωτογράφισης τύπου photo booth, αποτέλεσε για τους σουρεαλιστές το ιδανικό μέσο έκφρασης του εαυτού. Αφαιρώντας από τη διαδικασία της φωτογράφισης τον ίδιο τον φωτογράφο και τον έλεγχο που ασκεί, η γρήγορη ροή των λήψεων μέσα στον περιορισμένο χρόνο του μηχανήματος επέτρεψε τον αυθορμητισμό και εισήγαγε το στοιχείο της έκπληξης. Στις περισσότερες φωτογραφίες των σουρεαλιστών, βλέπουμε να ποζάρουν με τα μάτια κλειστά. Αυτός είναι ο τρόπος τους να αποτυπώσουν τον ρόλο που έπαιζε στην ιδεολογία τους η ονειροπόληση και η επαφή με τον υποσυνείδητο εαυτό.<sup>70</sup> Ενδιαφέρον είχαν και οι φωτογραφίες των γυναικών συνοδοιπόρων των σουρεαλιστών, όπως αυτές της Claude Cahun, η οποία υιοθετούσε ρόλους και πειραματιζόταν με τα όρια της γυναικείας ταυτότητας, κάτι που ερχόταν σε αντίθεση με την κυρίαρχη σουρεαλιστική ιδεολογία, η οποία έτεινε να αντικειμενοποιεί τις γυναίκες μέσα από το αντρικό βλέμμα.<sup>71</sup>

Στον κατάλογο της έκθεσης *Self Images*, η Νατάσσα Μαρκίδου προτείνει πέντε περιοχές διαπραγμάτευσης του δημιουργού με την εικόνα του στο είδος του αυτοπορτραίτου. Αυτές είναι: η *Αυτοβιογραφία*, η *Ταυτότητα*, η *Ρευστότητα*, το *Οικείο* και η *Αρχέγονη Μνήμη*.<sup>72</sup>

Η *Αυτοβιογραφία* συχνά επιχειρεί να παραθέσει φωτογραφίες από διάφορες εποχές της ζωής του φωτογράφου, συνήθως ακολουθώντας μια γραμμική σειρά, χωρίς αυτό να είναι ο κανόνας, θέλοντας να τονίσει σημαντικά γεγονότα ή αλλαγές που συνέβησαν στο ίδιο το υποκείμενο της φωτογράφισης. Οι φωτογραφίες βρίσκονται σε συνδιαλλαγή με την αυτοβιογραφική μνήμη, ανασύροντας μνήμες που

---

<sup>69</sup> Andre Breton, *Manifesto of Surrealism* (επανεκδόση), The University of Michigan Press, 1969, σ. 26.

<sup>70</sup> Jonathan Jones, “André in wonderland”, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/culture/2004/jun/16/1>, (πρόσβαση 20/04/2024).

<sup>71</sup> Jane Burton, “How Surrealism has shaped the self-portraits of three generations of women artists.”, 1999, <https://www.theartnewspaper.com/1999/04/01/how-surrealism-has-shaped-the-self-portraits-of-three-generations-of-women-artists>, (πρόσβαση 28/04/2024).

<sup>72</sup> Νατάσσα Μαρκίδου, *Self Images*, Κατάλογος Έκθεσης, 2018, σσ. 6-10.

σχετίζονται με το οικογενειακό περιβάλλον, σημαντικές στιγμές της ζωής, κτλ. Η αυτοβιογραφική φωτογραφία όμως μπορεί να αποτυπώνει εκτός από καθημερινές σκηνές, εικόνες από το μέλλον, όπως το φαντάζεται ο φωτογράφος, αλλά και να θέτει ερωτήματα της βαθύτερης κατανόησης του εαυτού.<sup>73</sup> Οι εικόνες δεν είναι τεκμηριωτικές, αλλά παράγονται μέσα από την υιοθέτηση σκηνοθετικών πρακτικών που ευνοούν την ένταξη της αφήγησης σε συγκεκριμένο χρονικό πεδίο ή κάνοντας την έντονα προσωπική.

Η περιοχή της *Ταυτότητας*, μέσω της σχέσης που έχει με το κίνημα του μεταμοντερνισμού, επιχειρεί να διερευνήσει την παραγωγή των στερεοτύπων, όπως αυτά διαμορφώνονται από τα μαζικά μέσα του Θεάματος και να τα αποδομήσει. Εργαλεία προς αυτή την αποδόμηση αποτελούν η παρωδία, η ιδιοποίηση ή η αναφορά σε υπάρχοντα κλασικά, και όχι μόνο, έργα τέχνης. Η ανάγνωση του κόσμου σαν μια σειρά από αναπαραστάσεις, ωθεί τους καλλιτέχνες να εισέλθουν στις φωτογραφίες τους σαν επισκέπτες αυτών των αναπαραστάσεων, συχνά μεταμφιεσμένοι και υποδυόμενοι κάποια περσόνα. Στο έργο του Κωνσταντίνου Φούκη *Υβριδικά Πορτρέτα* (2014), ο φωτογράφος υιοθετεί μια υβριδική περσόνα που έχει παράλληλα γυναικεία και ανδρικά χαρακτηριστικά, ασκώντας έτσι κριτική στην πατριαρχική θεώρηση και κατά των φύλων, μέσα από την αποδόμησή τους. (Εικόνα 24)

---

<sup>73</sup> Mark Bruce Nigel Ingham, *Handbook of Research on the Relationship Between Autobiographical Memory and Photography*, IGI Global, σελ. 1-2.



Εικόνα 24: Κωνσταντίνος Φούκης, #3, 2014, από την σειρά *Υβριδικά Πορτραίτα*.

Στη *Ρευστότητα*, γίνεται η προσπάθεια να δημιουργηθεί μια νέα οπτική ιδιόλεκτος, μέσα από πειραματισμούς με τις καταγραφικές μηχανές, την χρήση των εκτυπωτικών μέσων ή τις τεχνικές φωτισμού. Κεντρική ιδέα της Ρευστότητας είναι ότι ο εαυτός αναπαρίσταται σε διαδικασία μεταμόρφωσης, βρισκόμενος σε μεταβατικές φάσεις καταστάσεων.<sup>74</sup> Στον χώρο της ελληνικής φωτογραφίας, βρίσκουμε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, στο έργο της Στέλλας Μουζή *Autoportrait* (2010-2011). Η ρευστότητα δημιουργείται μέσα από την κίνηση του σώματός της, το οποίο φωτογραφίζεται μέσα σε ένα σκοτεινό και κλειστοφοβικό περιβάλλον, μεταφέροντας στον θεατή ένα συναίσθημα αγωνίας που φαίνεται να δημιουργείται από την προσπάθειά της να αποδράσει από αυτό το περιβάλλον. (Εικόνα 25)

---

<sup>74</sup> Νατάσσα Μαρκίδου, *Self Images*, Κατάλογος Έκθεσης, 2018, σ. 8.



Εικόνα 25: Στέλλα Μουζή, *Χωρίς Τίτλο*, 2010-2011, από τη σειρά *Autoportrait*.

Η σχέση με τον χώρο, τόσο τον εσωτερικό, όσο και τον δημόσιο και η επίδρασή του στον ψυχισμό του φωτογράφου είναι το βασικό διακύβευμα στην περιοχή του *Οικείου και Δημόσιου*. Στην περίπτωση του εσωτερικού χώρου, η συνδιαλλαγή με το παρελθόν και η εσωτερικότητα είναι τα βασικά στοιχεία. Στον δημόσιο χώρο εξερευνάται η συλλογική μνήμη και η πολιτιστική κληρονομιά ως στοιχεία που επιδρούν και διαμορφώνουν τον ψυχισμό του καλλιτέχνη. Η σειρά *Οικογενειακή Υπόθεση* (2014-2015) της Κατερίνας Τσακίρη χρησιμοποιεί τον χώρο μέσα στον οποίο η φωτογράφος έζησε τα παιδικά της χρόνια σαν μέσο για να ανασύρει μνήμες της παιδικής της ηλικίας και μέσα από αυτές να αναπαράξει έμφυλα στερεότυπα που εντυπώθηκαν στο υποσυνείδητό της. (Εικόνα 26)



Εικόνα 26: Κατερίνα Τσακίρη, *Χωρίς Τίτλο*, 2014-2015, από τη σειρά *Οικογενειακή Υπόθεση*.

Τις δεκαετίες του '60 και του '70, μέσα στο κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο της εποχής, αλλά και μέσα από τις επιρροές του Μεταμοντερνισμού δημιουργούνται οι βάσεις για τη δημιουργία της κατεύθυνσης της *Αρχέγονης Μνήμης*, μέσα από την εξέλιξη και την διαλεκτική σχέση μεταξύ της Performance και της Land Art. Στις δεκαετίες αυτές, που ακολούθησαν την καταστροφή του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, αναδύθηκαν πολιτικά και κοινωνικά κινήματα αμφισβήτησης, που ασχολήθηκαν με τα ζητήματα του περιβάλλοντος, της οικολογίας, του φεμινισμού, της παγκόσμιας ειρήνης, κτλ. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, οι καλλιτέχνες της Land Art και της Performance, άρχισαν να βλέπουν το περιβάλλον σαν ένα πεδίο κοινωνικοπολιτικών πραγματικοτήτων. Το φυσικό περιβάλλον μελετήθηκε ως ένα δυναμικό σύστημα, μέσα από το οποίο επιχειρήθηκαν παραλληλισμοί με τις υπάρχουσες κοινωνικές και πολιτικές δομές καθώς και κριτική σε αυτές.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Jeffrey Kastner, Brian Wallis, *Land & Environmental Art*, Phaidon Press, 2005, σ. 136.

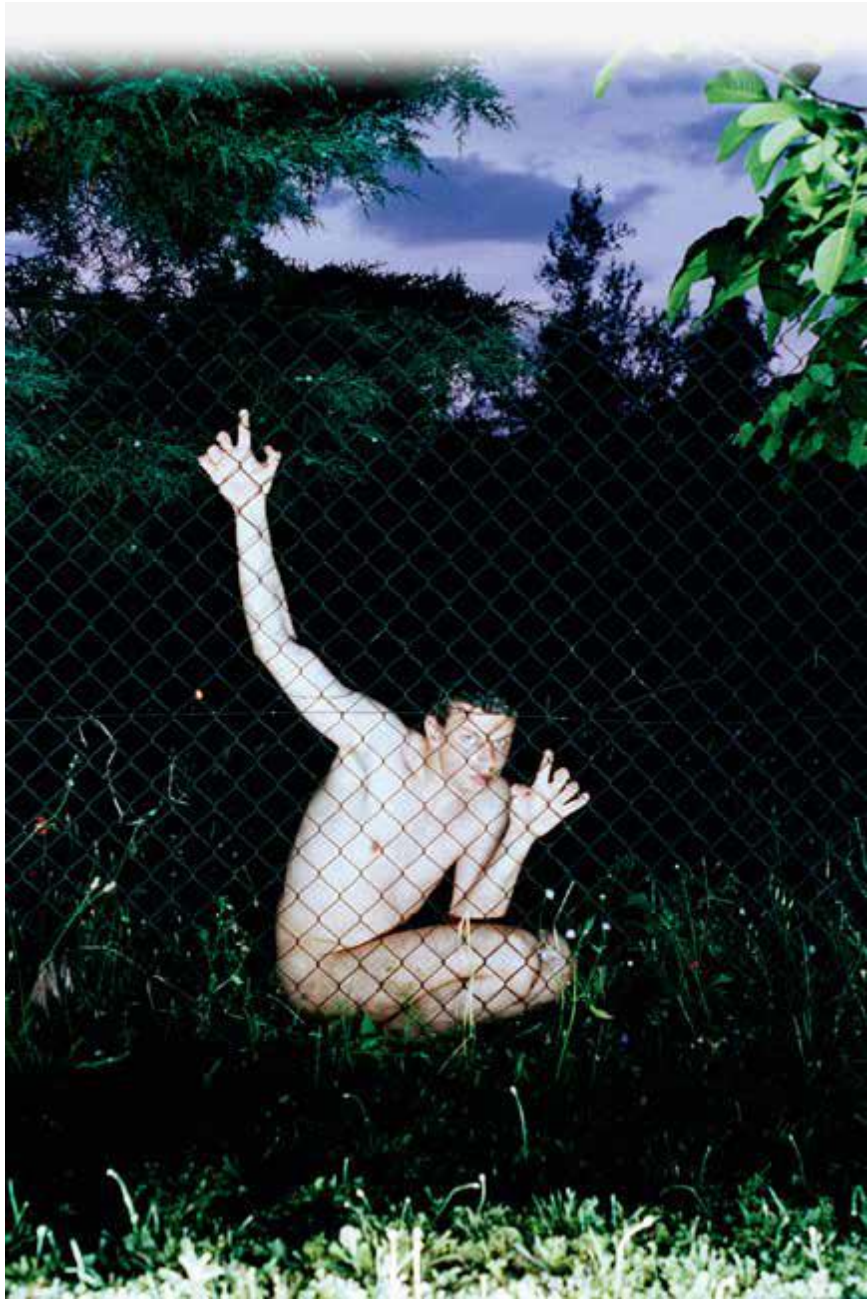
Η θεωρία του δεύτερου κύματος του φεμινισμού, διερευνούσε τη δημιουργία μιας οπτικής του κόσμου απαλλαγμένης από τα πατριαρχικά στερεότυπα για το γυναικείο φύλο. Ένα από τα εργαλεία για να το πετύχουν, ήταν η ανακατασκευή της επίσημης ιστορίας μέσα από την μελέτη προϊστορικών μητριαρχικών κοινωνιών και τη λατρεία σε θεότητες. Κοινό στοιχείο σε πολλά από αυτά τα παραδείγματα μελέτης ήταν η πίστη ότι η γη ήταν η μητέρα όλων των έμβιων όντων. Με βάση αυτή την παραδοχή, η γη συνδέθηκε με το γυναικείο σώμα από πολλές φεμινίστριες καλλιτέχνιδες, ενώνοντας το γυναικείο απελευθερωτικό πρόταγμα με την οικολογία, πραγματοποιώντας πολλές φορές τελετουργικά σε χώρους με μητριαρχική ιστορικότητα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η Mary Beth Edelson στο έργο της οποίας υπάρχουν παραδείγματα τελετουργικών σε φορτισμένα ιστορικά σημεία, όπως για παράδειγμα η performance που πραγματοποίησε το 1977 σε μια σπηλιά στη Γιουγκοσλαβία, στην οποία χρησιμοποίησε χαρακτηριστική σημειολογία τελετουργικού, με ψαλμούς, κύκλο φωτιάς, ένα παραδοσιακό λεξιλόγιο τελετουργίας, συμπεριλαμβανομένων ψαλμών, κύκλων φωτιάς, mandala και ενός γυναικείου σώματος. Η συμβολή αυτή του φεμινιστικού κινήματος βοήθησε στο να δημιουργηθούν έργα που καταδεικνύουν το πώς οι ανθρώπινες σχέσεις με το φυσικό περιβάλλον δεν βασίζονται μόνο στον σεβασμό και την εκτίμησή του, αλλά και στην εκμετάλλευση, τη σπατάλη και την καταστροφή.<sup>76</sup> Επεκτείνοντας την παραπάνω παρακαταθήκη στο πεδίο της αυτοφωτογράφισης και του αυτοπορτραίτου, οι φωτογράφοι επιλέγουν το φυσικό περιβάλλον ως το πεδίο μέσα στο οποίο αποζητούν την προσωπική τους ταυτότητα και αυτογνωσία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα δουλειάς από αυτή την κατεύθυνση είναι το έργο του Μανώλη Σκούφια *Be-sides* (1991). Στη σειρά *Be-Sides*, ο φωτογράφος θέτει υπαρξιακά ερωτήματα, απεικονιζόμενος γυμνός στο φυσικό περιβάλλον. Όπως αναφέρει ο ίδιος, υποδύεται ένα ον που έχει αρνηθεί την γλώσσα. Η φωτογραφία είναι η γλώσσα που έχει επιλεγεί για να περιγράψει την αγωνία της εναρμόνισής του με το φυσικό του περιβάλλον, πριν ξανανέβει στα δέντρα, γεγονός που υποδηλώνει ότι μέσω των φωτογραφιών αποτρέπει αποχαιρετισμό στο ανθρώπινο είδος.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Ο.Π. σελ. 34.

<sup>77</sup> Μανώλης Σκούφιας, "Be-Sides", 1991, <https://www.skoufias.com/be-sides-1991/y3sy29iynpr2m6tssu8tw5rn49iavl>, (πρόσβαση 10/05/2024).





Εικόνα 27: Μανώλης Σκούφιας, *Χωρίς τίτλο*, 1991, από τη σειρά *Be-sides*.

## Συνομιλία Σωμάτων: Μια Προσωπική Υπόθεση

Το 2021 άρχισα να φωτογραφίζω στη σοφίτα του καφέ Transistor τα πορτραίτα ανθρώπων που γνώριζα και άλλων που πρωτοσυναντούσα στη ζωή μου. Στα τρία χρόνια αυτά φωτογράφισα παρά πολλά πρόσωπα: πολλά με εμπιστεύτηκαν και μου άνοιξαν πλευρές του εαυτού τους, ενώ άλλα αντίστοιχα εμπιστεύτηκα εγώ, και εξέθεσα σε αυτά τα σκοτεινά μου, προσωπικά σημεία.

Μέσω αυτής της διαδικασίας δημιούργησα έναν κόσμο - μια ατμόσφαιρα - στην οποία η φυσιολογική ροή του χρόνου και η κίνηση σταματούσαν και οδηγούσαν στην σύνδεση μου με τον/την φωτογραφιζόμενο/η.

Όλες αυτές οι ζυμώσεις με τα πορτρέτα στη σοφίτα μου έδωσαν τη δύναμη να πραγματοποιήσω το παρόν φωτογραφικό έργο που παρουσιάζω στη διπλωματική μου εργασία. Ένα έργο που αφορά τη συνομιλία ανθρώπων - αυτή τη φορά γυμνών σωμάτων - με εμένα.

Οι φωτογραφικές λήψεις της διπλωματικής μου εργασίας ήταν το αποτέλεσμα των performance που σκηνοθέτησα με τους φωτογραφιζόμενους, παραμένοντας ωστόσο το κεντρικό πρόσωπο αυτής της σκηνοθετημένης διαδικασίας. Οι performers με πλαισίωσαν και η συμμετοχή τους ήταν καθοριστικής σημασίας καθώς καλέστηκαν να κατανοήσουν, να αποδεχτούν και να πραγματοποιήσουν της οδηγίες που τους έδωσα: λέξεις, φράσεις και προτάσεις για να εισαχθούν στον δικό μου κόσμο και να αλληλεπιδράσουν μαζί μου σε μια διαδικασία αυτοπροσδιορισμού. Με αυτόν τον τρόπο, από performers, οι φωτογραφιζόμενοι μετατράπηκαν σε καθρέφτες πάνω στους οποίους μπόρεσα να παρατηρήσω τον αντανακλώμενο εαυτό μου: το είδωλο μου μέσα σε ένα σύνολο σωμάτων.

Οι performances και οι φωτογραφήσεις ολοκληρώθηκαν μέσα σε ένα διάστημα τριών μηνών. Από την πρώτη μέρα, ήρθα αντιμέτωπη με τις δυσκολίες του project τόσο στην επικοινωνία με τους ανθρώπους, όσο και στην προσωπική μου έκφραση των συναισθημάτων. Ωστόσο, η επιθυμία μου να ολοκληρώσω την εργασία ήταν επιτακτική, καθώς είχα αρχίσει μια διαδικασία ενδοσκόπησης και οι φωτογραφήσεις αυτές λειτουργούσαν θεραπευτικά. Μέσω αυτής της φωτογραφικής

διαδικασίας και γυρίζοντας τον φακό προς τα εμένα, ξεκίνησα να κατανοώ την σημασία αυτών των «άλλων» στην ανάπτυξη της προσωπικής μου ταυτότητας. Οι «άλλοι» έγιναν η πηγή της επιβεβαίωσης και της επιθυμίας και το μέσο πάνω στο οποίο μπόρεσα να προβάλλω την δίκη μου εικόνα. Ο τίτλος του έργου, *(M)other*, δίνει το γενικό πλαίσιο ανάγνωσης του έργου, μια πολύπλοκη σχέση που αφορά κυρίως τη μητέρα, αλλά περιλαμβάνει όλες τις σχέσεις. Η μητέρα αντιπροσωπεύει το πρώτο αντικείμενο της επιθυμίας και την πρωταρχική μορφή του "Άλλου". Αυτή η σχέση ήταν ο ρυθμιστής των performance και της επιλογής των φωτογραφιών που συνθέτουν το παρόν έργο. Καθώς η ταυτότητά μας διαμορφώνεται μέσα από την αλληλεπίδραση με τους «άλλους» και τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την επιθυμία τους, οι λέξεις και οι φράσεις που έδινα στους συμμετέχοντες έγιναν τα εργαλεία με τα οποία κατασκεύασα την ίδια μου την εικόνα, ενσαρκώνοντας την ενδοσκοπική διαδικασία της αυτοεπίγνωσης και του αυτοπροσδιορισμού. Σταδιακά, άρχισα να βλέπω στις φωτογραφίες πράγματα που δεν είχα προβλέψει, και αυτά με τη σειρά τους ενέπνευσαν νέες συνθέσεις και σκηνές. Επέλεξα τρεις σταθερές: ένα στούντιο με μαύρο φόντο, φυσικό μετωπικό φως και πρωταγωνιστές τη συνομιλία των γυμνών σωμάτων. Τα σώματα φωτισμένα μετωπικά μοιάζουν αυτόφωτα, σαν να εκπέμπουν το δικό τους φως, φέρνοντας φως στο σκοτεινό ασυνείδητο.

Σε αυτήν την ενότητα, ολοκλήρωσα πρώτα το φωτογραφικό έργο και έπειτα προχώρησα στο ερευνητικό κομμάτι της εργασίας. Αυτή η επιλογή είχε να κάνει με την ορμητικότητα και αυθεντικότητα που ήθελα να διατηρήσω στο κομμάτι των performance. Μετά το τέλος των φωτογραφικών συναντήσεων, η διπλωματική εργασία ενέταξε το φωτογραφικό έργο σε ένα θεωρητικό πλαίσιο, παρέχοντας σταθερά θεμέλια για την επέκτασή του. Παράλληλα, μέσα από αυτή τη μελέτη, αντιλήφθηκα τον βαθμό που η ιστορία της φωτογραφίας, της performance και της τέχνης έχουν εμπνεύσει το καλλιτεχνικό μου έργο, καθώς και την δύναμη τους στην σύγχρονη εποχή.

Σήμερα ακόμα, μου είναι δύσκολο να σταθμίσω τη σημασία του έργου *(M)other* στη θεραπεία μου. Παρότι η τέχνη δεν μπορεί να μας θεραπεύσει πλήρως, λειτουργεί ως ένας καθρέφτης του ψυχισμού μας, βοηθώντας μας να κατανοήσουμε και να συμβιώσουμε με τα τραύματά μας. Η διαδικασία της φωτογράφισης, σε

συνδυασμό με τη σκεπτική ανάλυσή μου, με βοήθησε να διερευνήσω και να ανακαλύψω πτυχές του εαυτού μου που προηγουμένως μου ήταν άορατες.

## Βιβλιογραφία

Αντωνιάδης Κωστής, *Λανθάνουσα Εικόνα*, Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, Αθήνα.

Έκθεση “Lucas Samaras: Autopolaroids 1969-71” Δελτίο Τύπου, Artnet, <https://www.artnet.com/galleries/craig-f-starr-gallery/lucas-samaras-autopolaroids-1969-71#:~:text=URL%3A%20https%3A%2F%2Fwww.artnet.com%2Fgalleries%2Fcraig,100>, (πρόσβαση 21/05/2024).

Καγγελάρης Φώτης, *Post Photography*, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2020.

Μαρκίδου Νατάσσα, *Self Images*, κατάλογος έκθεσης, 2018.

Σκούφιας Μανώλης, “Be-Sides”, 1991, <https://www.skoufias.com/be-sides-1991/y3sy29iynpr2m6tssu8tw5rn49iavl>, (πρόσβαση 10/05/2024).

Avgikos Jan. “Ana Mendieta”, Art Forum, <https://www.artforum.com/events/ana-mendieta-210071/>, 16/05/2024.

Boucher Mélanie, “Performative art follows painting’s footsteps. The case of Vanessa Beecroft.”, <https://esse.ca/en/performative-art-follows-paintings-footsteps-the-case-of-vanessa-beecroft/> (πρόσβαση 19/05/2024).

Breton Ande, *Manifesto of Surrealism* (επανεκδοση), The University of Michigan Press, 1969.

“Bruce Nauman - Self Portrait as a Fountain.”, Whitney Museum of American Art, <https://whitney.org/collection/works/5714>, (πρόσβαση 18/05/2024).

Burton Jane, “How Surrealism has shaped the self-portraits of three generations of women artists.”, 1999, <https://www.theartnewspaper.com/1999/04/01/how-surrealism-has-shaped-the-self-portraits-of-three-generations-of-women-artists>, (πρόσβαση 28/04/2024).

Cotton Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art*, Thames & Hudson, Λονδίνο, 2009.

Daum Patrick & Prodger Phillip & Ribemont F., *Impressionist camera: pictorial photography in Europe, 1888-1918*. Merrell, Λονδίνο, 2006.

Ertem Fulya, “The pose in early portrait photography: Questioning attempts to appropriate the past.” στο *Image [&] Narrative*, 14, 2006, <https://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/fulya.htm>, (πρόσβαση 14/05/2024).

Encyclopedia Britannica, "Photography as art. Early developments."  
<https://www.britannica.com/technology/photography/Photography-as-art> (πρόσβαση 19/05/2024).

Escobar Nicholas, "In the nude", personal website,  
<https://www.nicholasescobar.com/originalwriting> (πρόσβαση 05/05/2024).

Fardy Jonathan R., "A Photographer Develops: Reading Robinson, Rejlander, and Cameron." Doctor of Philosophy Thesis, University of Western Ontario, 2014.

Ferenc Tomasz, "Nudity, Sexuality, Photography. Visual Redefinition of the Body." στο *Qualitative Sociology Review*, 14, σσ. 96-114. <https://doi.org/10.18778/1733-8077.14.2.06>, (πρόσβαση 14/05/2024).

Herath Thisaranie, "Women and Orientalism: 19th century Representations of the Harem by European female travellers and Ottoman women.", *Constellations*, 7(1), 10, <https://doi.org/10.29173/cons27054> (πρόσβαση 10/05/2024).

Ingham Mark Bruce Nigel, *Handbook of Research on the Relationship Between Autobiographical Memory and Photography*, IGI Global.

Jackson Paul & Doyle Margaret, *Staging Action: Performance in Photography since 1960*, δελτίο τύπου, MoMA, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1087>, (πρόσβαση 15/05/2024).

Jones Jonathan, "André in wonderland",  
<https://www.theguardian.com/culture/2004/jun/16/1>, (πρόσβαση 20/04/2024).

Kastner Jeffrey & Wallis Brian, *Land & Environmental Art*, Phaidon Press, 2005.

Kefalidou Eurydice, "The Concept of Beauty in Ancient Greek Athletics: Texts and Images from the Geometric to the Classical Period" στο Exhibition Kallos - Museum of Cycladic Art, Athens, Greece, 2021.

Kundera Milan, *Immortality*, μτφρ. Γιάννης Η. Χάρης, Εστία, Αθήνα, 2019.

Lawrie R.D. Paul, *Forging a Laboring Race: The African American Worker in the Progressive Imagination*, NYU Press, 2016.

Mendieta Ana, "Transformations 1972-1973.", Blum Gallery, [https://www.blum-gallery.com/exhibitions/ana\\_mendieta](https://www.blum-gallery.com/exhibitions/ana_mendieta), (πρόσβαση 18/05/2024).

Mileaf A. Janine, "Poses for the Camera Eadweard Muybridge's Studies of the Human Figure.", *American Art*, φθινόπωρο 2002.

McAuley Gay, "Perormane Analysis: Theory and Practice" στο *About Performance*, 4, University of Sydney, 1998.

Niemeyer Mark & Traisnel Antoine, *Capture: American Pursuits and the Making of a New Animal Condition*, University of Minnesota Press, 2020.

Penn Irving, "The Bath", [βίντεο], <https://ropac.net/video/300-irving-penn-the-bath/>, (πρόσβαση 16/05/2024).

Penn Irving, "The Bath", 2024, <https://ropac.net/online-exhibitions/145-irving-penn-the-bath>, (πρόσβαση 16/05/2024).

Penn Irving, "The Bath", [https://ocula.com/art-galleries/galerie-thaddaeus-ropac/exhibitions/irving-penn-the-bath-\(1\)/](https://ocula.com/art-galleries/galerie-thaddaeus-ropac/exhibitions/irving-penn-the-bath-(1)/), (πρόσβαση 20/04/2024).

Scharf Aaron, *Art and photography*, Penguin Books, New York, 1986.

Simmons William J., "Συνέντευξη με τον Λουκά Σαμαρά.", <https://www.interviewmagazine.com/art/lucas-samaras-autopolaroids>, (πρόσβαση 23/05/2024).

Sonderer Peter, "Performing arts and fine art: busy with bodies. What body?" στο *With(Out) Trace: Interdisciplinary Investigations into Time, Space and the Body*, Brill, 2019.

The Hidden Museum, "*Olga Desmond 1890-1964 - Prussia's Naked Venus*", 2009, <https://www.dasverborgenemuseum.de/exhibits/latest-en/olga-desmond-1890-1964>, (πρόσβαση 15/05/2024).

"The Two Ways of Life, 1857", Princeton University Art Museum, <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/18132> (πρόσβαση 16/05/2024).

Van Deren Coke, *The painter and the photograph; from Delacroix to Warhol*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1972.

Vanhaesebrouck Karel, "Theatre, performance studies and photography: A history of permanent contamination", *Visual Studies*, 24(2), σσ. 97-106, <https://doi.org/10.1080/14725860903106104>, (πρόσβαση 17/05/2024).

Vaughan William, "The naked and the nude" στο *The Artist's Model: From Ety to Spencer.*, Merrel Publishers, Λονδίνο, 2003.

Vigneault Marissa, *The Tableau Vivant: Across Media, History, and Culture*, Columbia University, Νέα Υόρκη, Δεκέμβριος 2017.

David Company, "Posing, Acting and Photography", Προσωπικό Website, <https://davidcompany.com/7910-2/> (πρόσβαση 17/05/2024).

Wallen Maggie Elizabeth, *Stand Perfectly Still: Statues, Nudity, and the Pygmalion Myth in Victorian Theatre and Culture*, M.A. in English Thesis, University of Mississippi, 2017.

## Εικονογράφηση (πηγές)

- Εικόνα 1:** Eadweard Muybridge, Plate 336, 1887. Από τη σειρά Animal Locomotion, National Gallery of Art, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.166812.html> (πρόσβαση 17/05/2024).....σελ.11
- Εικόνα 2:** Eadweard Muybridge, Plate 336: Woman disrobing another, 1886. Από τη σειρά Animal Locomotion, Research Gate, [https://www.researchgate.net/figure/Eadweard-Muybridge-Woman-disrobing-another-from-Animal-locomotion-1887-plate-427\\_fig1\\_318591673](https://www.researchgate.net/figure/Eadweard-Muybridge-Woman-disrobing-another-from-Animal-locomotion-1887-plate-427_fig1_318591673) (πρόσβαση 17/05/2024). .....σελ.12
- Εικόνα 3:** Eadweard Muybridge, Plate 311: Hurling a75-lb. Rock, Ben Bailey, 1887. Από τη σειρά Animal Locomotion, Research Gate, [https://www.researchgate.net/figure/Muybridge-Plate-311Hurling-a75-lb-Rock-from-Animal-Loocomotion-ca-1887-collotype\\_fig1\\_365376469](https://www.researchgate.net/figure/Muybridge-Plate-311Hurling-a75-lb-Rock-from-Animal-Loocomotion-ca-1887-collotype_fig1_365376469) (πρόσβαση 17/05/2024). .....σελ.13
- Εικόνα 4:** Thomas Eakins, Photograph study for The Wrestlers, 1844-1916, Philadelphia Museum of Art, <https://philamuseum.org/collection/object/55532> (πρόσβαση 18/05/2024).....σελ.14
- Εικόνα 5:** Βόρεια ζωφόρος Παρθενώνα, Μουσείο Ακρόπολης, <https://parthenonfrieze.gr/exerevniste-ti-zoforo/voreia-zoforos/?b=0> (πρόσβαση 18/05/2024). .....σελ.15
- Εικόνα 6:** Eakins Thomas, The Swimming Hole, 1884-1885, Art History Project, <https://www.arthistoryproject.com/artists/thomas-eakins/the-swimming-hole/> (πρόσβαση 18/05/2024) .....σελ.16
- Εικόνα 7:** Oscar Gustave Rejlander, The Two Ways of Life, 1857, Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/294822> (πρόσβαση 17/05/2024).....σελ.18
- Εικόνα 8:** Eugene Delacroix, Odalisque, 1857, Eugene Delacroix website, <https://www.eugenedelacroix.org/Odalisque-1857.html> (πρόσβαση 17/05/2024) | Jean Louis Marie Eugène Durieu (1800–1874), Art Blat, <https://artblat.com/tag/delacroix-and-photography/> (πρόσβαση 17/05/2024)....σελ.21
- Εικόνα 9:** Tupuri woman (Pictures taken by the Mission Moll, 1905-1907, Congo, Oubangui-Chari, Tchad, Cameroun, Bibliothèque nationale de France, <https://picryl.com/media/tuburiwoman-9a40c8> (πρόσβαση 17/05/2024). .....σελ.22
- Εικόνα 10:** Félix Nadar, Portrait of Sarah Bernhardt, 1865, Daily Art Magazine, <https://www.dailyartmagazine.com/divine-sarah-sarah-bernhardt-the-first-artist-superstar/> (πρόσβαση 17/05/2024). .....σελ.24



- Εικόνα 11:** Auguste Dominique Ingres, Madame Moitessier, 1856, Ancient Sculpture Gallery, <https://www.ancientsculpturegallery.com/madame-moitessier-by-jean-auguste-dominique-ingres-1856.html/>.(πρόσβαση 19/05/2024).....σελ.25
- Εικόνα 12:** Desmond Olga (1908), Art Blat, <https://artblat.com/tag/the-naked-body/> (πρόσβαση 19/05/2024).....σελ.29
- Εικόνα 13:** Desmond Olga and Otto Skowranek (1908), Das Verborgene Museum, <https://dasverborgenemuseum.de/kuenstlerinnen/desmond-olga> (πρόσβαση 19/05/2024).....σελ.30
- Εικόνα 14:** Beecroft Vanessa, VB16, 1969, Artnet, <https://www.artnet.com/artists/vanessa-beecroft/vb16-ylQ3asNvbyQ0ZhDq6Fe6Cw2> (πρόσβαση 19/05/2024).....σελ.32
- Εικόνα 15:** Cindy Sherman, Untitled #540, 1954, Queensland Art Gallery|Gallery Of Modern Art  
, <https://blog.qagoma.qld.gov.au/cindy-sherman-embraces-an-invitation-from-fashion-house-chanel/> (πρόσβαση 19/05/2024).....σελ.39
- Εικόνα 16:** Cindy Sherman, *Untitled #21*, από την σειρά *Untitled Film Stills*, 1978, MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/56618> (πρόσβαση 17/05/2024).  
.....σελ.39
- Εικόνα 17:** Στατική εικόνα από την ταινία *Lo Sceicco Bianco (The White Sheikh)* του Federico Felini, 1952, [screenshot της συγγραφέως].....σελ.41
- Εικόνα 18:** Irving Penn, *The Bath*, 1967, Thaddaeus Ropac, <https://ropac.net/exhibitions/679-irving-penn-the-bath/> (πρόσβαση 18/05/2024).  
.....σελ.45
- Εικόνα 19:** Irving Penn, *The Bath*, 1967, Thaddaeus Ropac, <https://ropac.net/exhibitions/679-irving-penn-the-bath/> (πρόσβαση 18/ .....σελ.45
- Εικόνα 20:** Irving Penn, *The Bath*, 1967, Thaddaeus Ropac, <https://ropac.net/exhibitions/679-irving-penn-the-bath/> (πρόσβαση 18/ .....σελ.46
- Εικόνα 21:** Irving Penn, *The Bath*, 1967, Thaddaeus Ropac, <https://ropac.net/exhibitions/679-irving-penn-the-bath/> (πρόσβαση 18/ .....σελ.47
- Εικόνα 22:** Irving Penn, *The Bath*, 1967, Thaddaeus Ropac, <https://ropac.net/exhibitions/679-irving-penn-the-bath/> (πρόσβαση 18/ .....σελ.48
- Εικόνα 23:** Irving Penn, *The Bath*, 1967, Thaddaeus Ropac, <https://ropac.net/exhibitions/679-irving-penn-the-bath/> (πρόσβαση 18/ .....σελ.48
- Εικόνα 24:** Κωνσταντίνος Φούκης, #3, 2014, από την σειρά *Υβριδικά Πορτραίτα*, Νατάσσα Μαρκίδου, *Self Images*, Κατάλογος Έκθεσης, 2018, σ. 54.....σελ.53

**Εικόνα 25:** Στέλλα Μουζή, Χωρίς Τίτλο, 2010-2011, από τη σειρά Autoportrait, Νατάσσα Μαρκίδου, Self Images, Κατάλογος Έκθεσης, 2018, σ. 66.....σελ.54

**Εικόνα 26:** Κατερίνα Τσακίρη, Χωρίς Τίτλο, 2014-2015, από τη σειρά Οικογενειακή Υπόθεση, Νατάσσα Μαρκίδου, Self Images, Κατάλογος Έκθεσης, 2018, σ. 80.  
.....σελ.55

**Εικόνα 27:** Μανώλης Σκούφιας, Χωρίς τίτλο, 1991, από τη σειρά Be-sides, Νατάσσα Μαρκίδου, Self Images, Κατάλογος Έκθεσης, 2018, σ. 80. ....σελ.57