

Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής
Τμήμα Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών



Ανθρωπογεωγραφίες
Πτυχιακή Εργασία

Νίκη – Βασιλική Ηλιοπούλου
Α.Μ. 19677030

Επιβλέπτουσα καθηγήτρια: Ηώ Πάσχου, Επίκουρη Καθηγήτρια

Αθήνα, Φεβρουάριος 2025

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Νίκη-Βασιλική Ηλιοπούλου του Λεωνίδα, με αριθμό μητρώου 19677030, φοιτήτρια του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο 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 πτυχίου μου».

Η Δηλούσα



Επιβλέπουσα καθηγήτρια και μέλος της εξεταστικής επιτροπής

Δρ. Ηώ Πάσχου, Επίκουρη Καθηγήτρια

Βαθμολογήτρια Α', μέλος της εξεταστικής επιτροπής

Δρ. Αναστασία Μαρκίδου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Βαθμολογητής Β', μέλος της εξεταστικής επιτροπής

Αριστείδης Τσινάρογλου, Λέκτορας

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά όλους όσοι συνέβαλαν, με τον τρόπο τους, στην εκπόνηση της παρούσας πτυχιακής εργασίας.

Αρχικά την αγαπητή επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, Ηώ Πάσχου για την πολύτιμη καθοδήγηση και στήριξη που μου παρείχε καθ' όλη τη διάρκεια του εν λόγω πονήματος.

Τις καθηγήτριες και τους καθηγητές του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών και ειδικότερα την κ. Νατάσα Μαρκίδου και τον κ. Γιώργο Βρεττάκο για τη στήριξη και την εμπιστοσύνη που έδειξαν στο πρόσωπό μου.

Την οικογένειά μου, για την αμέριστη αγάπη και υποστήριξη.

Τους φίλους μου που πορευτήκαμε μαζί σε αυτό το ταξίδι.

Τέλος, τον Στράτο Νεσλεχανίδη, για τη σημαντική βοήθεια και την τεχνική υποστήριξή του.

Η εργασία αυτή αφιερώνεται στη μνήμη του πατέρα μου.

Περίληψη

Η παρούσα πτυχιακή εργασία με τον τίτλο «Ανθρωπογεωγραφίες», αφορά στη μεταφορική έννοια της *χαρτογράφησης* του ανθρώπινου σώματος μέσα από τη χρήση επιλεγμένων φωτογραφικών πρακτικών. Το σώμα, απαλλαγμένο από την πραγματική του διάσταση, διερευνάται ως πρώτη ύλη για τη δημιουργία ενός νέου τοπίου. Σε αυτή την κατεύθυνση, χρησιμοποιούνται εικόνες του φυσικού περιβάλλοντος με στόχο τη συνένωσή τους οργανικά με συγκεκριμένα σημεία του ανθρώπινου σώματος. Με τον τρόπο αυτό, το σώμα εξετάζεται μέσα από τη διαδικασία της ενσωμάτωσης, με σκοπό τη δημιουργία ενός νέου, υβριδικού τοπίου, το οποίο προσκαλεί σε πολλαπλές αναγνώσεις. Η απεικόνιση του σώματος – τοπίου επιτυγχάνεται με ένα είδος διπλοτυπίας, συνδυάζοντάς το με φωτογραφικές λεπτομέρειες από τη φύση. Υπό αυτό το πρίσμα, το ανθρώπινο σώμα δύναται να ιδωθεί ως ένα είδος χάρτη, απογυμνωμένο από πολιτισμικά στερεότυπα. Η παραγωγή του φωτογραφικού έργου πραγματοποιήθηκε γύρω από δύο βασικούς άξονες: τη φωτογράφιση του σώματος με ψηφιακή μηχανή και τη φωτογράφιση της φύσης με αναλογική. Ο συνδυασμός των δύο ειδών, φιλμ - ψηφιακός αισθητήρας, αποσκοπεί στη δημιουργία ενός ετερόμορφου τόπου μέσα από τη συνένωση των διαφορετικών τεχνικών χαρακτηριστικών του ίδιου του μέσου. Αυτή η προσέγγιση, οδήγησε σε μια περαιτέρω μελέτη της μεικτής τεχνικής, σε σχέση με το τελικό αποτέλεσμα του φωτογραφικού λευκώματος, το οποίο προτείνει μια μετα-ανάγνωση.

Περιεχόμενα

Κατάλογος εικόνων	2
Εισαγωγή	4
Κεφάλαιο 1. Η απεικόνιση του σώματος στις παραστατικές τέχνες.....	6
1.1 Ζωγραφική και Φωτογραφία, μια αλληλένδετη σχέση	6
1.2 Απελευθέρωση του γυναικείου σώματος από τα στερεότυπα	11
1.3 Προσεγγίσεις και προεκτάσεις στον 20 ^ο αιώνα	20
Κεφάλαιο 2. Προσεγγίζοντας τον όρο «Τοπίο»	22
2.1 Το τοπίο ως μεταφορά	22
2.2 Σύνδεση σώματος και τοπίου – Σύγχρονες προσεγγίσεις	30
Κεφάλαιο 3. Σχετικά με την αλήθεια ή την αληθοφάνεια της φωτογραφίας	40
3.1 Joan Fontcuberta – Προβοκάτορας της εικόνας	40
Κεφάλαιο 4. Δημιουργία του φωτογραφικού έργου «Ανθρωπογεωγραφίες».....	46
Βιβλιογραφία	48
Εικονογράφηση	51
Photobook	55

Κατάλογος εικόνων

1. Edouard Manet, Πρόγευμα στη Χλόη, 1863.
2. Edgar Degas, Το λουτρό, 1886.
3. Edgar Degas, The Morning Bath, c. 1883.
4. Man Ray, Le Violon d'Ingres, 1924.
5. Man Ray, Anatomies, 1929.
6. Man Ray, Natasha, 1929.
7. Man Ray, Électricité, 1931.
8. Erwin Blumenfeld, Nude under wet silk, 1937.
9. Erwin Blumenfeld, Untitled, New York, 1942.
10. Erwin Blumenfeld, Natalia Pascov, New York, 1942.
11. Erwin Blumenfeld, Untitled, New York, 1960.
12. Luigi Ghirri, Formigine, 1985.
13. Luigi Ghirri, Carpi, 1973.
14. Luigi Ghirri, Bari, 1982.
15. Luigi Ghirri, Cittanova di Modena, 1985.
16. Γιώργης Γερόλυμπος, Άνω διάβαση, Κομοτηνή, c. 2004.
17. Γιώργης Γερόλυμπος, Χωματουργικά, Κομοτηνή, c. 2004.
18. Γιώργης Γερόλυμπος, Ασφαλτικά, Ξάνθη, c. 2004.
19. Γιώργης Γερόλυμπος, Πρανές, Κερδύλια, c. 2004.
20. Γιώργης Γερόλυμπος, Πρανές, Ασπροβάλτα, c. 2004.
21. Margaret Lansik, Komorebi, 2019.
22. Margaret Lansik, Flow, 2019.
23. Margaret Lansik, Confuse, 2019.
24. Margaret Lansik, Imperfection, 2017.
25. Margaret Lansik, At the borders, 2017.
26. Sandra Lazzarini, Bianca series, c. 2022.
27. Sandra Lazzarini, Bianca series, c. 2022.
28. Sandra Lazzarini, Bianca series, c. 2022.
29. Iness Rychlik, Isolation, 2020.

30. Iness Rychlik, Grace, 2025.
31. Iness Rychlik, Crumbs, 2022.
32. Joan Fontcuberta, Himenea Flaccida, 1983.
33. Joan Fontcuberta, Braohypoda frustata, 1984.
34. Joan Fontcuberta, Giliandria, 1983.
35. Joan Fontcuberta, Typha Volans, 2024.
36. Joan Fontcuberta, Miscotrium Vulgaris plays with Dr. Ameisenhaufen, 1986.
37. Joan Fontcuberta, Solenoglypha Polipodida, 1985.

Εισαγωγή

Στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας πτυχιακής εργασίας μελετάται η απεικόνιση του γυναικείου σώματος στις παραστατικές τέχνες. Η έρευνα επικεντρώνεται σε χαρακτηριστικά έργα τέχνης του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα, τα οποία, μέσα από τις καινοτομίες τους, καθόρισαν τη σύγχρονη τέχνη. Αρχικά, παρουσιάζεται το ιστορικό πλαίσιο της εποχής, σύμφωνα με το οποίο αναπτύσσεται το έργο συγκεκριμένων καλλιτεχνών. Έτσι, ως αφετηρία της έρευνας ορίζεται η ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα και πιο συγκεκριμένα, το έργο των Édouard Manet (1832–1883) και Edgar Degas (1834–1917). Στην πρώτη ενότητα, αναλύεται ο πίνακας «Πρόγευμα στη Χλόη» (1863) του Manet και οι ριζικές αλλαγές που έφερε στην τέχνη. Στην ίδια κατεύθυνση, μελετάται το έργο του Degas καθώς και οι πρωτοπορίες στο κίνημα του Ιμπρεσιονισμού. Στη συνέχεια αναλύεται το φωτογραφικό έργο του Man Ray (1890–1976) και του Erwin Blumenfeld (1897–1969), υπό το πρίσμα των καινοτομιών του Dada και του Σουρεαλισμού.

Το δεύτερο κεφάλαιο, αφορά στην έννοια του τοπίου ως πολιτισμικό κατασκεύασμα και ο τρόπος με τον οποίο συνδέεται με τον άνθρωπο. Αρχικά επιχειρείται μια θεωρητική προσέγγιση στον όρο τοπίο και πως αυτό αναπαρίσταται στην τέχνη του 20^{ου} αιώνα. Το κεφάλαιο αυτό χωρίζεται σε δύο ενότητες. Στην πρώτη μελετάται η απεικόνιση του τοπίου ως μεταφορά, ενώ στη δεύτερη διερευνάται η σύνδεσή του με το ανθρώπινο σώμα. Σε ό,τι αφορά την πρώτη ενότητα του κεφαλαίου, η μελέτη επικεντρώνεται γύρω από το έργο του Ιταλού φωτογράφου Luigi Ghirri (1943–1992) και του Έλληνα φωτογράφου και αρχιτέκτονα Γιώργη Γερόλυμπου (1973). Στη δεύτερη ενότητα, παρουσιάζονται τρεις σύγχρονες γυναίκες φωτογράφοι, οι οποίες, μέσα από διαφορετικές πρακτικές, εξετάζουν τη συνένωση του σώματος με το φυσικό του περιβάλλον. Οι προσεγγίσεις αυτές αφορούν στο έργο των Margaret Lansik (1961), Sandra Lazzarini (1976) και Iness Rychlik.

Στο τρίτο κεφάλαιο, μελετάται η σχέση του φωτογραφικού μέσου με έννοιες όπως η αλήθεια και η κατασκευή της εικόνας. Αρχικά, αναφέρονται οι φωτογραφικές πρακτικές του Μεταμοντερνισμού μέσα στις οποίες αναπτύσσεται, στη σύγχρονη εποχή, το έργο των καλλιτεχνών. Η μελέτη επικεντρώνεται στο έργο του Ισπανού φωτογράφου Joan

Fontcuberta (1955). Στο πλαίσιο αυτό, αναλύονται δύο από τις πιο χαρακτηριστικές ενότητές του, το «Herbarium» (1984) και η «Fauna Secreta» (1989).

Το τέταρτο κεφάλαιο αφορά στη δημιουργία του φωτογραφικού έργου με τίτλο «Ανθρωπογεωγραφίες» (2024–2025). Στο κεφάλαιο αυτό, παρουσιάζεται η ιδέα γύρω από την οποία αναπτύχθηκε το έργο καθώς και τα τεχνικά του χαρακτηριστικά. Στην ίδια κατεύθυνση, παρουσιάζονται οι επιρροές και το θεωρητικό πλαίσιο, σύμφωνα με τα οποία, δημιουργήθηκε το φωτογραφικό έργο.

Κεφάλαιο 1

Η απεικόνιση του σώματος στις παραστατικές τέχνες

Το ζήτημα της απεικόνισης, τόσο του ανθρώπου όσο και του φυσικού του περιβάλλοντος, υπήρξε πεδίο δημιουργίας των καλλιτεχνών από τις πρώτες μορφές της εικαστικής έκφρασης. Από την Ακαδημαϊκή ζωγραφική έως τη σύγχρονη τέχνη, η θεματολογία, σε ό,τι αφορά τα καλλιτεχνικά είδη (*genres*¹), παρέμεινε κοινή, διαφοροποιούμενη εντούτοις, ως προς την υφολογία και τα τεχνικά χαρακτηριστικά. Το ανθρώπινο σώμα και δη το γυναικείο γυμνό, απασχόλησε ανά τους αιώνες τα καλλιτεχνικά ρεύματα, προσαρμοσμένο ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο, στις επιταγές της εκάστοτε εποχής. Στο παρόν κεφάλαιο, μελετάται η απεικόνιση του σώματος από τον 19^ο αιώνα έως τα κινήματα του Dada² και του Σουρεαλισμού³, μέσα από έργα επιλεγμένων καλλιτεχνών. Η μελέτη επικεντρώνεται σε πίνακες των Édouard Manet, Edgar Degas και στα έργα των φωτογράφων Man Ray και Erwin Blumenfeld.

1.1 Ζωγραφική και Φωτογραφία, μια αλληλένδετη σχέση

Ο 19^{ος} αιώνας χαρακτηρίζεται από βαθιές τομές και ριζικές αλλαγές τόσο σε κοινωνικοπολιτικό όσο και σε καλλιτεχνικό επίπεδο στην Ευρώπη. Πρόκειται για εποχή όπου η άνοδος της βιομηχανικής επανάστασης, η ανακάλυψη της φωτογραφίας σε συνδυασμό με μια σειρά εφευρέσεων, σηματοδοτούν τη βαθιά αλλαγή στη δομή και τον τρόπο σκέψης της κοινωνίας (Petridou & Ziro, 2015). Σύμφωνα με τη Liz Wells (2007, σ.67) «ήταν μια περίοδος εκτεταμένων τεχνολογικών αλλαγών που χαρακτηρίζονταν από την πίστη στην εξέλιξη και τη νεωτερικότητα». Σε ότι αφορά τη ζωγραφική, οι καλλιτέχνες «έπαψαν να επιδιώκουν την ψευδαίσθηση του τρισδιάστατου χώρου» (Χαραλαμπίδης,

¹ Ο όρος *genre* αφορά στην ταξινόμηση θεμάτων σε κατηγορίες/είδη όπως το τοπίο, η νεκρή φύση, το πορτρέτο.

² Καλλιτεχνικό κίνημα «αντι-τέχνης» το οποίο επίσημα εμφανίστηκε το 1916 στη Ζυρίχη στο Cabaret Voltaire υπό τον Γερμανό καλλιτέχνη και ποιητή Hugo Ball. Την ίδια περίπου εποχή ιδρύθηκε και το Dada στη Νέα Υόρκη (1915-1920) υπό τους Marcel Duchamp, Francis Picabia και Man Ray (Ρίχτερ, 1983).

³ Καλλιτεχνικό κίνημα που αναπτύχθηκε στο Παρίσι την περίοδο του μεσοπολέμου (1919-1924) υπό τον Γάλλο θεωρητικό Andre Breton (Χαραλαμπίδης, 2021)

2021, σ.13). Αυτού του είδους η προσέγγιση δημιούργησε τις βάσεις για τη μοντέρνα ζωγραφική και κατ' επέκταση τη μοντέρνα τέχνη. Το 1863 αποτέλεσε χρονιά ορόσημο για την οριστική στροφή προς την τέχνη του 20^{ου} αιώνα. Για τον κριτικό τέχνης Ian Dunlop, το γεγονός που καθόρισε αυτό το κρίσιμο σημείο είναι η παρουσίαση του πίνακα του Édouard Manet (1832–1883) «Πρόγευμα στη Χλόη» (εικ.1) στο Salon des Refusés⁴ {Έκθεση Απορριφθέντων} στο Παρίσι (όπως αναφέρεται στο Χαραλαμπίδης, 2021). Σε αυτόν τον πίνακα, ο Manet αντιτίθεται στις ακαδημαϊκές συμβάσεις, τοποθετώντας σύγχρονους ανθρώπους ζωγραφισμένους χωρίς μυθολογικές προεκτάσεις. Στην ίδια κατεύθυνση, καταργεί την αίσθηση του βάθους, ενώ διαχειρίζεται πρόχειρα το χρώμα. Τόσο η θεματολογία του έργου όσο και τα τεχνικά του χαρακτηριστικά, προκάλεσαν θύελλα αντιδράσεων στους καλλιτεχνικούς κύκλους.



Εικ.1 Édouard Manet, *Πρόγευμα στη Χλόη*, 1863. © Musée d' Orsay.

⁴ Salon ονομαζόταν η επίσημη έκθεση έργων τέχνης που πραγματοποιούνταν στο Παρίσι με πρωτοβουλία του κράτους. Στα Salon φιλοξενούνταν 2000 με 3000 έργα τέχνης, συγκεντρώνοντας τεράστιο αριθμό επισκεπτών. Η έκθεση αυτή ήταν πολύ σημαντική για τους καλλιτέχνες, καθώς ήταν μέρος όπου μπορούσαν να κερδίσουν φήμη, δημοσιότητα και παραγγελίες. Το 1863, η κριτική επιτροπή απέρριψε μεγάλο αριθμό έργων (από 5000 μόνο 2217 έγιναν δεκτά) συμπεριλαμβανομένων εκτός από του Manet και έργα άλλων καλλιτεχνών, μερικοί από τους οποίους είχαν βραβευθεί σε προηγούμενες εκθέσεις. Αυτό πυροδότησε έντονες αντιδράσεις σε τέτοιο σημείο ώστε να επέμβει ο αυτοκράτορας Ναπολέων Γ', δίνοντας εντολή να εκτεθούν τα απορριφθέντα έργα σε άλλο χώρο. Έτσι δημιουργήθηκε το Salon des Refuses, το οποίο θα λειτουργούσε ως το 1881. (Χαραλαμπίδης, 2021)

Στο έργο απεικονίζεται μια γυναίκα μαζί με δύο άντρες να γευματίζουν καθισμένοι στη χλόη σε ένα ξέφωτο. Στο βάθος του πίνακα μια δεύτερη γυναίκα πλένεται στο ποτάμι. Τη σύνθεση ολοκληρώνει μια νεκρή φύση στο κάτω αριστερά μέρος του πίνακα. Η γυναίκα στο πρώτο επίπεδο εμφανίζεται γυμνή σε αντίθεση με τους άντρες πλάι της, οι οποίοι εμφανίζονται ντυμένοι με ρούχα της εποχής. Ομοίως, η δεύτερη γυναίκα στο βάθος είναι ντυμένη ελαφριά. Τυπικά, η σύνθεση του έργου θα μπορούσε να θεωρηθεί συνηθισμένη, αν δεν υπήρχε η ολόγυμνη γυναίκα με το «κάπως προκλητικό βλέμμα και το μάλλον αγορίστικο σώμα» (Χαραλαμπίδης, 2021, σ.14). Ο Manet, έχοντας πλήρη επίγνωση των αντιδράσεων που θα συναντήσει, ζωγραφίζει τη γυναικεία φιγούρα γυμνή, με στόχο να προκαλέσει την αστική τάξη. Έως τότε, το γυναικείο σώμα παρουσιαζόταν στους πίνακες γυμνό, μόνο με την πρόφαση της μυθολογίας ή της ιστορίας. Σε αυτή την κατεύθυνση, το βλέμμα της γυναίκας και ο τρόπος με τον οποίο κοιτάζει, προσκαλώντας τον θεατή στον πίνακα, θεωρήθηκε προκλητικός. Πέρα από το περιεχόμενο του πίνακα, αντιδράσεις προκάλεσε και η τεχνική προσέγγιση του Manet. Για τους παραπάνω νεωτερισμούς το «Πρόγευμα στη Χλόη» θεωρείται έργο ορόσημο που προαναγγέλλει τον Ιμπρεσιονισμό (Petridou & Ziro, 2015).

Στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα εμφανίζεται στη Γαλλία το κίνημα του Ιμπρεσιονισμού. Πρόκειται για καλλιτεχνικό ρεύμα το οποίο έφερε ριζικές αλλαγές στην τέχνη. Το κίνημα του Ιμπρεσιονισμού εμφανίζεται την ίδια περίπου εποχή με τη διάδοση της φωτογραφίας. Η τέχνη της φωτογραφίας, αν και αρχικά φάνηκε να απειλεί τη ζωγραφική, έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του Ιμπρεσιονισμού: «συνέβαλε κυρίως στην αποτύπωση της πραγματικότητας, στο πάγωμα της κίνησης, στο στιγμιότυπο (instantané)» (Petridou & Ziro, 2015, σ.153). Στα ιμπρεσιονιστικά έργα, αυτού του είδους η προσέγγιση επιτυγχάνεται μέσα από την αποτύπωση του στιγμιαίου, του διαρκώς μεταβαλλόμενου, τη φευγαλέα αίσθηση των πραγμάτων. Υπό αυτό το πρίσμα, κάθε εικόνα της ορατής πραγματικότητας μπορούσε πλέον να αποτελεί θέμα του πίνακα. Ήδη από τον Ρεαλισμό, οι ζωγράφοι είχαν στρέψει την προσοχή τους σε ήσσονος σημασίας θέματα⁵, φέρνοντας στο προσκήνιο τον απλό άνθρωπο και τις καθημερινές του δραστηριότητες. Οι ιμπρεσιονιστές, κινούμενοι προς την ίδια κατεύθυνση, άντλησαν τα

⁵ Τα θέματα που θεωρούνταν άξια απεικόνισης στην Ακαδημαϊκή ζωγραφική ήταν είτε μυθολογικά είτε ιστορικά ή αλληγορικά.

θέματά τους από συνηθισμένες όψεις της ζωής. Το κύριο χαρακτηριστικό στα έργα των ιμπρεσιονιστών είναι η μελέτη του φωτός, ο τρόπος δηλαδή με τον οποίο το φως πέφτει πάνω στα πράγματα, κάποια ορισμένη στιγμή. Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, η εντύπωση του φωτός και του χρώματος συλλαμβάνεται επί τόπου, στο φυσικό περιβάλλον.

Το 1874, τυπική χρονολογία εμφάνισης του κινήματος, ο Edgar Degas (1834–1917) οργάνωσε την πρώτη έκθεση των ιμπρεσιονιστών στο στούντιο του φωτογράφου Felix Nadar (Petridou & Ziro, 2015). Ο Degas, ζωγράφος, χαράκτης και γλύπτης, ταυτίστηκε μέσα από το έργο του με το κίνημα του Ιμπρεσιονισμού, παρότι ο ίδιος προτιμούσε να αποκαλεί τον εαυτό του «Ρεαλιστή» ή «Ανεξάρτητο». Γόνος εύπορης οικογένειας, μαθήτευσε δίπλα στον Louis Lamothe⁶ λαμβάνοντας κλασική παιδεία στη ζωγραφική (Schenkel, 2004). Στους πίνακές του συμπυκνώνει, τόσο την τεχνική όσο και τη θεματική προσέγγιση των ιμπρεσιονιστών, αποτυπώνοντας με το φως και το χρώμα, φευγαλέες στιγμές της καθημερινής ζωής. Ο Degas, εστίασε σε σύγχρονα θέματα, αναδεικνύοντας, κατά κύριο λόγο, άτομα από κατώτερες κοινωνικές τάξεις του Παρισιού. Μέσα από το έργο του, εξερεύνησε την κίνηση των μορφών σε σχέση με την επίδραση του φωτός και της σκιάς επάνω στο ανθρώπινο σώμα. Η ενδελεχής μελέτη της κίνησης του ανθρώπινου σώματος, προέκυψε από την πολυετή παρατήρηση μαθημάτων με χορεύτριες μπαλέτου (Schenkel, 2004). Αυτού του είδους η προσέγγιση, δημιούργησε μια νέα οπτική στο παραδοσιακό πορτρέτο, απελευθερώνοντάς το από τις τυπικές νόρμες της εποχής. Στους πίνακές του κυριαρχεί η ασυνήθιστη οπτική γωνία, η απόδοση των χρωμάτων με παστέλ καθώς και η φυσική κίνηση των μορφών. Κινούμενος στο ίδιο πλαίσιο, ο Degas δημιούργησε μια σειρά από γυμνά, στην οποία αποτυπώνει γυναικείες φιγούρες τη στιγμή που βρίσκονται στο λουτρό τους (εικ.2). Συνήθως οι φιγούρες απεικονίζονται από πλαϊνή ή οπίσθια πλευρά, συχνά σε ασυνήθιστες πόζες, το βλέμμα απουσιάζει καθώς τα πρόσωπά τους δεν είναι ευδιάκριτα (εικ.3). Οι γυναίκες, απασχολημένες με τον εαυτό τους, φαίνεται να μην ενοχλούνται από την παρουσία του ζωγράφου. Ο Degas μοιάζει να

⁶ Γάλλος ακαδημαϊκός καλλιτέχνης, υπήρξε δάσκαλος πολλών γνωστών ζωγράφων.

παρατηρεί αποστασιοποιημένος το θέμα του, αποτυπώνοντας το φαινόμενο, χωρίς περαιτέρω υπονοούμενα⁷ (Petridou & Ziro, 2015).



Εικ.2 Edgar Degas, *Το λουτρό*, 1886. © Musée d'Orsay.

⁷ Το έργο του Degas αργότερα ερμηνεύτηκε ως ηδονοβλεπτικό σύμφωνα με τον τρόπο απεικόνισης καθώς και το περιεχόμενο του θέματος (Jones, 2022).



Εικ.3 Edgar Degas, *The Morning Bath*, c. 1883. © Art Institute of Chicago

1.2 Απελευθέρωση του γυναικείου σώματος από τα στερεότυπα

Την περίοδο του μεσοπολέμου αναπτύσσεται στο Παρίσι το κίνημα του Σουρεαλισμού υπό τον Γάλλο συγγραφέα και ποιητή Andre Breton. Ο Σουρεαλισμός, αρχικά εμφανίστηκε ως λογοτεχνικό κίνημα, σύντομα όμως εξαπλώθηκε και στις υπόλοιπες τέχνες (Μαρκίδου, 2020). Το κίνημα του Σουρεαλισμού έστρεψε «επίμονα την προσοχή του στις ανεξερεύνητες περιοχές της ψυχής και κυρίως του υποσυνείδητου με στόχο όχι τόσο την έκφραση όσο την αποκάλυψη» (Χαραλαμπίδης, 2021, σ.217). Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, οι σουρεαλιστές επεδίωξαν να αποτυπώσουν στα έργα τους το άλογο, το τυχαίο, τον αυτοματισμό, εμπνευσμένοι από τις ψυχαναλυτικές θεωρίες του Sigmund Freud σχετικά με «την ερμηνεία των ονείρων και τη λειτουργία του υποσυνείδητου» (Μαρκίδου, 2020, σ.91). Για να κατανοήσουμε τη θεωρητική βάση του

κινήματος, χρειάζεται να αντιληφθούμε την περίοδο κατά την οποία αναπτύσσεται. Η εποχή γύρω από τους δύο Παγκοσμίους Πολέμους σηματοδοτείται από έντονες κοινωνικές αναταραχές και απογοήτευση από τις παραδοσιακές αξίες, μετά τη φρίκη του πολέμου. Υπό αυτό το πρίσμα, κινήματα όπως το Dada και ο Σουρεαλισμός βρήκαν πρόσφορο έδαφος να αναπτυχθούν, εκφράζοντας, το καθένα ξεχωριστά, την αντίθεσή του στον παραλογισμό του πολέμου. Το 1924, ο Breton διατυπώνει συνοπτικά στο πρώτο Μανιφέστο του Σουρεαλισμού τον ορισμό του κινήματος: «καθαρός ψυχικός αυτοματισμός μέσω του οποίου προσπαθεί κανείς να εκφράσει προφορικά, γραπτά ή με οποιοδήποτε άλλο μέσο την πραγματική λειτουργία του νου. Υπαγόρευση της σκέψης ερήμην της λογικής και πέρα από κάθε αισθητική ή ηθική ανησυχία» (Χαραλαμπίδης, 2021, σ.218). Σύμφωνα με αυτόν τον ορισμό, οι σουρεαλιστές συνένωσαν στο έργο τους εικόνες από το συνειδητό και το υποσυνείδητο, με σκοπό τη δημιουργία μιας «φανταστικής πραγματικότητας». Εκτός από τη ζωγραφική και το πολυπληθές έργο του René Magritte και του Salvador Dalí, η φωτογραφία αποτέλεσε επίσης ένα σημαντικό εκφραστικό μέσο για τους σουρεαλιστές.

Ο Man Ray (Emmanuel Radnitzky, 1890–1976) ζωγράφος και φωτογράφος, υπήρξε ένας από τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους του Σουρεαλισμού. Γεννημένος στη Φιλαδέλφεια των ΗΠΑ, ο Man Ray εκδήλωσε από νωρίς την καλλιτεχνική του κλίση. Προερχόμενος από το κίνημα του Dada της Αμερικής, ανέπτυξε στενή φιλία με τον Marcel Duchamp, τα ready-mades του οποίου αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για το έργο του (*“How Man Ray became one of art history’s most radical creative forces”*⁸, 2024). Απογοητευμένος από την περιορισμένη απήχηση του έργου του στη ζωγραφική, σύντομα στράφηκε στη φωτογραφία, όπου καθιερώθηκε ως ένας από τους κύριους εκφραστές της. Τη δεκαετία του 1920, ο Man Ray εγκαταστάθηκε στο Παρίσι και γρήγορα έγινε μέλος της avant-garde καλλιτεχνικής σκηνής της πόλης. Στο Παρίσι και στο κίνημα του Σουρεαλισμού, ο Man Ray βρήκε το ιδανικό περιβάλλον για να αναπτύξει το έργο του. Η πρόθεσή του να διευρύνει τα όρια του φωτογραφικού μέσου, τον οδήγησε σε μια σωρεία πειραματικών μεθόδων, οι οποίες του επέτρεψαν να ξεφύγει από την τυπική φόρμα της

⁸ Τίτλος άρθρου χωρίς συγγραφέα από το site του οίκου Christie’s. <https://www.christies.com/en/stories/man-ray-collecting-guide-00b0f87075d54162b4105fd474dc5b0b> Πρόσβαση Ιανουάριος 2025.

φωτογραφίας (Huang, 2024). Πειραματίστηκε με διαφορετικές τεχνικές, μέσα από τις οποίες, μεταμόρφωσε το γυμνό γυναικείο σώμα, δημιουργώντας ένα έργο γεμάτο μυστήριο, ευφύια και ερωτισμό (Ewing, 1994). Έτσι, οι εικόνες του παρουσιάζονται με έντονα αντεστραμμένα περιγράμματα των μορφών μέσω της solarization⁹ (εικ.6), παράδοξες φιγούρες μέσα από τις διπλοεκθέσεις των φιλμ (εικ.7), αφηρημένες συνθέσεις μέσω των φωτογραμμάτων¹⁰. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εμβληματική φωτογραφία του «*Le Violon d'Ingres*»¹¹ (εικ. 4), στην οποία απεικονίζεται η γυμνή πλάτη της Kiki de Montparnasse με τοποθετημένες στο κάτω μέρος της πλάτης, τις οπές f του βιολιού. Ο Man Ray μεταμορφώνει το γυναικείο σώμα σε μουσικό όργανο, κάνοντας ταυτόχρονα μια παιχνιδιάρικη αναφορά μέσα από τον τίτλο του έργου. Με τον τρόπο αυτό, δημιουργεί μια οπτική μεταφορά σχετικά με το γυναικείο σώμα, η οποία είναι ανοιχτή σε πολλαπλές ερμηνείες και αναγνώσεις. Το γεγονός ότι ο Man Ray ενδιαφερόταν να απελευθερωθεί από τον ρεαλιστικό τρόπο απεικόνισης (εικ.5), τον οδήγησε στη δημιουργία ενός πολυδιάστατου έργου, υποκινούμενο από την «εσωτερική του όραση» (Ewing, 1994).

*«Επιτέλους απελευθερώθηκα από το κολλώδες μέσο του χρώματος και δουλεύω
απευθείας με το ίδιο το φως»*

⁹ «Πρόκειται για το αποτέλεσμα της αντιστροφής της φωτεινότητας των περιγραμμάτων της φωτοευαίσθητης επιφάνειας που παράγεται από την υπερέκθεση του φιλμ» (Μαρκίδου, 2020, σ.95).

¹⁰ Με φωτογράμματα είχε ήδη πειραματιστεί ο Lazlo Moholy Nagy. Ο Man Ray διεύρυνε τα όριά τους, ονομάζοντάς τα *rayographs*.

¹¹ Γαλλικό ιδίωμα που σημαίνει «χόμπι». Ο τίτλος του έργου παραπέμπει στον Γάλλο κλασικό ζωγράφο Jean-Auguste-Dominic Ingres, ο οποίος συνήθιζε να παίζει βιολί ως χόμπι (Dafoe, 2022).



Eik.4 Man Ray, *Le Violon d'Ingres*, 1924. © Man Ray Trust ARS-ADAGP



Εικ.5 Man Ray, *Anatomies*, 1929. © Man Ray Trust ARS-ADAGP



Εικ.6 Man Ray, *Natasha*, 1929. © Man Ray Trust ARS-ADAGP



Εικ.7 Man Ray, *Électricité*, 1931. © Man Ray Trust ARS-ADAGP

Επηρεασμένος από τον Man Ray, ο Erwin Blumenfeld (1897–1969) δημιούργησε μια σειρά από γυναικεία γυμνά, προσδίδοντας στο έργο του μια αισθητική διάσταση, πέρα από τη ρεαλιστική απεικόνιση. Ο Blumenfeld, Γερμανός εβραϊκής καταγωγής, έγινε γνωστός ως φωτογράφος μόδας της μεταπολεμικής περιόδου στη Νέα Υόρκη, μέσα από περιοδικά όπως το *Harper's Bazaar* και η *Vogue*. Την περίοδο του μεσοπολέμου έζησε στο Άμστερνταμ, το Παρίσι και το Βερολίνο, εμπνεόμενος από τα κινήματα της Ιστορικής Πρωτοπορίας. Κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, λόγω της εβραϊκής του καταγωγής, αναγκάστηκε να δραπετεύσει στην Αμερική για να αποφύγει τις ναζιστικές

διώξεις¹² (Erwin Blumenfeld Biography). Το πολυσχιδές του έργο περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, collage, φωτομοντάζ, πορτρέτα και γυμνά. Η πειραματική του προσέγγιση εμφανίζεται από τα πρώιμα έργα του, όταν, εμπνευσμένος από το Dada, δημιουργούσε collage και φωτομοντάζ πολιτικού περιεχομένου. Ο Blumenfeld, εξερεύνησε τις τεχνικές του σκοτεινού θαλάμου στο έπακρο, δουλεύοντας, όπως ο Man Ray, με τη μέθοδο της solarization (εικ.11) και τις διπλές εκθέσεις των φιλμ (εικ.9,10). Για να ξεφύγει από τον ρεαλισμό της φωτογραφικής απεικόνισης, φρόντισε με κάθε λεπτομέρεια το τελικό αποτέλεσμα, τόσο κατά τη διάρκεια της λήψης όσο και μετά την ολοκλήρωσή της (Ewing, 1994). Στις λήψεις του ενέταξε σωρεία από πέπλα, καθρέφτες και υφάσματα με σκοπό να προσδώσει στις εικόνες του μια ονειρική διάσταση (εικ.8). Αυτού του είδους τις καινοτομίες ενέταξε και στη φωτογραφία μόδας μετατρέποντάς τη σε υψηλή τέχνη. Η συγγραφέας και επιμελήτρια Penny Martin (2006) σημειώνει για το έργο του «η ερωτική του σχέση με τη γυναικεία μορφή καταγράφηκε σε αισθησιακές λήψεις στις οποίες χρησιμοποίησε τεχνικούς πειραματισμούς για να εξερευνήσει θέματα ερωτισμού, οπτικής κομψότητας και σύγχυσης, τα οποία ήταν κεντρικά για την ευρωπαϊκή τέχνη και την πνευματική κουλτούρα της εποχής». Ο Blumenfeld, ο οποίος είχε παραδεχτεί ανοιχτά την εμμονή του με το γυναικείο σώμα, το μεταμόρφωσε μέσα από τις λήψεις του, ανάγοντάς το σε μυθική οντότητα (Ewing, 1994). Οι εικόνες του χαρακτηρίζονται από καλειδοσκοπικά εφέ και οπτικές ψευδαισθήσεις όπου βασικός πρωταγωνιστής είναι το γυναικείο σώμα.

¹² Είχε ήδη περάσει ένα διάστημα σε στρατόπεδο συγκέντρωσης, από όπου και δραπέτευσε (Erwin Blumenfeld Biography).



Eik.8 Erwin Blumenfeld, *Nude under wet silk*, 1937. © The Estate of Erwin Blumenfeld



Εικ.9 Erwin Blumenfeld, *Untitled*, New York, 1942.

© The Estate of Erwin Blumenfeld



Εικ.10 Erwin Blumenfeld, *Natalia Pascov*, New York, 1942.

© The Estate of Erwin Blumenfeld



Εικ.11 Erwin Blumenfeld, *Untitled*, New York, 1960. © The Estate of Erwin Blumenfeld

1.3 Προσεγγίσεις και προεκτάσεις στον 20^ο αιώνα

Από τον 19^ο αιώνα έως τη μοντέρνα τέχνη, οι νεωτερισμοί συνέβαλαν καθοριστικά στην απεικόνιση του γυναικείου σώματος. Ο Manet χρησιμοποίησε το γυναικείο γυμνό έχοντας ως κύριο στόχο να προκαλέσει, αναδεικνύοντας την υποκρισία της κοινωνίας. Για το λόγο αυτό αναδημιούργησε κλασσικά θέματα στους πίνακές του, κάνοντας σαφείς αναφορές σε παλαιότερα έργα τέχνης. Ο Degas από την άλλη, εργάστηκε με την κίνηση

των μορφών, δημιουργώντας νέα δεδομένα στη ζωγραφική απεικόνιση του σώματος. Σε συνδυασμό με τη ζωγραφική, η φωτογραφία διεύρυνε τα όριά της, δημιουργώντας μια αμφίδρομη και διαλεκτική σχέση ανάμεσα στις δύο τέχνες. Στον Σουρεαλισμό, μέσα από τη φωτογραφία, η εικόνα του σώματος απελευθερώνεται από τα στερεότυπα της εποχής. Τόσο ο Man Ray όσο και ο Erwin Blumenfeld μοιάζει να επικεντρώνονται στη δημιουργία καλλιτεχνικού έργου, πειραματιζόμενοι με πρωτοποριακές, για την εποχή, πρακτικές. Σύμφωνα με τα παραπάνω παραδείγματα, η πρόθεση του δημιουργού και η ανάγκη για δημιουργία, πέρα από τα τετριμμένα, όρισαν μια καινούρια διαδικασία θέασης. Μέσα από τις καινοτομίες και σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής, οι καλλιτέχνες υπερέβησαν τα όρια της συμβατικής απεικόνισης του σώματος, βάζοντας τα θεμέλια για τη σύγχρονη τέχνη της φωτογραφίας.

Κεφάλαιο 2

Προσεγγίζοντας τον όρο «Τοπίο»

Η έννοια του τοπίου συνδέεται άρρηκτα με τον άνθρωπο και το φυσικό του περιβάλλον. Για τον Lucius Burckhardt¹³ (όπως αναφέρεται στο Σταθάτος, 1996) «το τοπίο δεν έχει αυτοτελή ύπαρξη, παρά αποτελεί κατασκεύασμα του πολιτισμού και της διανόησής μας». Υπό αυτό το πρίσμα, ένα τοπίο για να υπάρξει θα πρέπει πρώτα να ιδωθεί, έτσι, ο άνθρωπος ως παρατηρητής γίνεται, τρόπον τινά, δημιουργός του. Η ισοδυναμία αυτή, ρηξικέλευθη όσο και ρεαλιστική, ενισχύει τη διαλεκτική σχέση μεταξύ τοπίου και ανθρώπου. Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, η έννοια του τοπίου είναι δυνατόν να αποκτήσει αμιγώς μεταφορικά χαρακτηριστικά ως προς την απεικόνισή του. Στην ίδια κατεύθυνση, ένα τοπίο μπορεί να έχει συμβολικό ή αλληγορικό χαρακτήρα, σύμφωνα με την πρόθεση του δημιουργού και την ερμηνεία του παρατηρητή. Στο παρόν κεφάλαιο μελετάται το τοπίο ως διανοητικό κατασκεύασμα που εδράζεται τόσο στο φυσικό περιβάλλον όσο και στο ανθρώπινο σώμα. Το κεφάλαιο χωρίζεται σε δύο ενότητες, η πρώτη αφορά στην εννοιολογική απεικόνιση του τοπίου ενώ η δεύτερη στη σύνδεση, μεταφορική ή κυριολεκτική, του τοπίου με το ανθρώπινο σώμα. Η μελέτη του πρώτου μέρους επικεντρώνεται στο έργο του Luigi Ghirri και του Γιώργη Γερόλυμπου. Στο δεύτερο μέρος μελετώνται διαφορετικές προσεγγίσεις σε σχέση με το σώμα ως τοπίο ή με το σώμα-τόπο. Αυτή η μελέτη αφορά στο έργο των σύγχρονων γυναικών φωτογράφων Margaret Lansik, Sandra Lazzarini και Iness Rychlik.

2.1 Το τοπίο ως μεταφορά

Η τοπιογραφία, ως καλλιτεχνικό είδος, αποτελεί πεδίο έρευνας για τους φωτογράφους από την εφεύρεση του μέσου έως και σήμερα. Τον 19^ο αιώνα, η απεικόνιση του τοπίου ήταν συνυφασμένη με τη διάδοση της ύπαρξής του από τόπο σε τόπο μιας και τα ταξίδια ήταν προνόμιο της ελίτ. Για πολλά χρόνια, η φωτογραφία χρησιμοποιήθηκε ως

¹³ Ελβετός κοινωνιολόγος, οικονομολόγος και στοχαστής της Αρχιτεκτονικής Θεωρίας.

εργαλείο άμεσης καταγραφής του περιβάλλοντα χώρου με σκοπό να αποδώσει στο έπακρο τη ρεαλιστική απεικόνισή του. Αργότερα, το τοπίο επανερμηνεύτηκε σύμφωνα με τους νεωτερισμούς και τις διαφορετικές καλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη φωτογραφική πρακτική. Από τις ποιητικές εικόνες μιας πόλης που μεταβάλλεται από τον ραγδαίο εκσυγχρονισμό, όπως το Παρίσι του Eugene Atget στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, έως τα επιβλητικά τοπία της αμερικάνικης φύσης του Ansel Adams, το τοπίο δύναται να ιδωθεί σύμφωνα με την προσωπική θεώρηση του εκάστοτε φωτογράφου. Υπό αυτό το πρίσμα, το τοπίο ως έννοια ερμηνεύεται κατά περίπτωση, ανεξάντλητο ως προς το εύρος και τις δυνατότητες απεικόνισής του.

Για τη συγκεκριμένη μελέτη, η έννοια της χαρτογράφησης του τοπίου, επιλέγεται να αναλυθεί μέσα από το έργο του Ιταλού φωτογράφου Luigi Ghirri (1943–1992). «Έχω την εντύπωση ότι πίσω από αυτό που βλέπω υπάρχει ένα άλλο τοπίο, αυτό που είναι το πραγματικό τοπίο, αλλά δεν μπορώ να πω τι είναι, ούτε μπορώ να το φανταστώ» (Στίγκας¹⁴, 2018). Αυτή η φράση πιστώνεται στον Ιταλό φωτογράφο, ο οποίος δημιούργησε μια νέα οπτική γύρω από την απεικόνιση του τοπίου. Ο Ghirri, χαρτογράφησε μέσα από το έργο του, το ολοένα μεταβαλλόμενο τοπίο της Ιταλίας τις δεκαετίες 1970–1980. Η πρότερη επαγγελματική ιδιότητά του ως τοπογράφος προσέδωσε σε αυτή την προσέγγιση κυριολεκτικά χαρακτηριστικά. Εμπνευσμένος από την εννοιολογική τέχνη, άντλησε τα θέματά του από τις καθημερινές σκηνές της ζωής, καταγράφοντας το απλό και το προφανές μέσα από ένα διαφορετικό πρίσμα. Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, ο Ghirri αναζήτησε έναν νέο τρόπο αναπαράστασης του τοπίου (εικ.14,15), εστιάζοντας στο περιθωριακό και το δευτερεύον ως τόπους ανακάλυψης του εαυτού (Pelizzari, 2023). Επανερμήνευσε τα θέματα της καθημερινότητας, απομονώνοντάς τα από το αρχικό τους πλαίσιο, δημιουργώντας, με τον τρόπο αυτό, μια νέα αφήγηση (εικ.13). Εργάστηκε κατά βάση με το έγχρωμο φιλμ, σε μια εποχή όπου η έγχρωμη φωτογραφία δεν είχε αναγνωριστεί ακόμα ως καλλιτεχνικό είδος. Σε αντίθεση με το ασπρόμαυρο, το χρώμα επέτρεψε στον Ghirri να δώσει έμφαση στην πράξη του βλέπειν και στην εννοιολογική της πλαισίωση (Pelizzari, 2023). Μέσω του χρώματος, που μετατρέπεται σε εκφραστικό εργαλείο, δημιούργησε ονειρικές εικόνες – επιφάνειες, στις

¹⁴ Όπως αναφέρεται στο photologio.gr: <https://www.photologio.gr/megaloi-fotografoi/luigi-ghirri/> Πρόσβαση Δεκέμβριος 2024

οποίες προσκαλεί τον θεατή να παρατηρήσει το τοπίο, πέρα από το προφανές (εικ.12). Ο ίδιος περιέγραφε τη φωτογραφική διαδικασία σαν ένα διαρκές ταξίδι, μια «μεγάλη περιπέτεια του βλέμματος και της σκέψης», στην οποία εξερευνούσε, ως αναζήτηση της ταυτότητας, τη σχέση του ανθρώπου με το περιβάλλον του (Kodachrome, 2021). Ο Ghirri χρησιμοποίησε μηχανές 35mm, μεσαίου format καθώς και polaroid. Η χρήση μηχανής μεσαίου format του επέτρεψε να αποκτήσει μια παραπάνω εμπειρία, την εμπειρία του σώματος στο χώρο: «ο φωτογράφος δεν είναι πια απλώς μάτι που καταγράφει, γίνεται και σώμα που περπατά και νιώθει» (Ιωαννίδης, 2008 σ.219). Οι εικόνες του ακροβατούν ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό, το φυσικό μέγεθος και τη μικρογραφία, το παρόν και το παρελθόν, αναδεικνύοντας τη διττή όψη του ιταλικού τοπίου.



Εικ.12 Luigi Ghirri, *Formigine*, 1985. © Luigi Ghirri



Εικ.13 Luigi Ghirri, *Carpi*, 1973. © Luigi Ghirri



Εικ.14 Luigi Ghirri, *Bari*, 1982. © Luigi Ghirri



Εικ.15 Luigi Ghirri, *Cittanova di Modena*, 1985. © Luigi Ghirri

Σε σχέση με το ελληνικό τοπίο και την εννοιολογική απεικόνισή του, μελετάται η περίπτωση του αρχιτέκτονα και φωτογράφου Γιώργη Γερόλυμπος (1973). Ο Γερόλυμπος φωτογραφίζει ένα τοπίο εν τη γενέσει του, το οποίο όμως σύντομα θα πάψει να υφίσταται υπό αυτή τη μορφή. Αυτού του είδους η προσέγγιση, δημιουργεί έναν εφήμερο χαρακτήρα στο έργο του και ταυτόχρονα το αιχμαλωτίζει στην αιωνιότητα: αυτό υπήρξε, παρότι δεν υπάρχει πια. Στις εικόνες του αποτυπώνει τη μετάβαση του τοπίου από το φυσικό στο τεχνητό ή, όπως το ονομάζει ο ίδιος, στο «ανθρωπο-τοπίο». Ο Γερόλυμπος, εξερευνά μέσα από το έργο του, τη σχέση του ανθρώπου και του φυσικού τοπίου και πιο συγκεκριμένα, την επέμβαση του ανθρώπου στη φύση. Η απεικόνιση ενός μεταβατικού τοπίου, το ανθρώπινο ίχνος, τα μεταβαλλόμενα τοπία, είναι στοιχεία τα οποία εντοπίζονται συχνά στη δουλειά του. Στην ενότητα *Terza Natura* (2000–2004), ο Γερόλυμπος φωτογραφίζει τα έργα που πραγματοποιήθηκαν για την ανέγερση της Εγνατίας οδού.

Πρόκειται για τεκμηρίωση ενός τοπίου το οποίο βρίσκεται σε μετάβαση «σε μια βίαιη μετάβαση από τη φύση στον πολιτισμό» (Ιωαννίδης, 2008, σ.237). Η φωτογράφιση εκτείνεται σε όλο το μήκος των 680 χιλιομέτρων με ιδιαίτερη έμφαση στην εξελικτική διαδικασία της διαμόρφωσης του τοπίου παρά στην τελική του μορφή (Yerolymbos, 2017). Η προσέγγισή του δεν έχει τον χαρακτήρα ανάθεσης έργου – όπως συνηθίζεται – κι έτσι ο Γερόλυμπος είναι ελεύθερος να αποδώσει, κατά βούληση, τις παράδοξες ανθρώπινες επεμβάσεις στο τοπίο (Σταθάτος, 2018). Το εργοτάξιο μετατρέπεται το μέρος σε έναν μη τόπο, τα χαρακτηριστικά του οποίου είναι ευμετάβλητα στον χώρο και τον χρόνο (εικ.16). Ο Γερόλυμπος εξερευνά τα ίχνη της ανθρώπινης παρέμβασης στη φύση, απαλείφοντας τη φυσική του παρουσία από τη διαδικασία της φωτογράφισης. Με τον τρόπο αυτό, δημιουργεί ένα έμμεσο πορτρέτο της ανθρώπινης παρουσίας «ανιχνεύοντας και φωτογραφίζοντας τα ίχνη της παρουσίας του στον χώρο» (Γερόλυμπος, 2011, σ.62). Ως προνομιακός παρατηρητής ενός τοπίου υπό κατασκευή, μετατρέπει τις συνθέσεις του σε εικόνες μνημειακού χαρακτήρα (εικ.19,20). «Οι φορμαλιστικές συνθέσεις του διαθέτουν συχνά μια επική νότα που επιβάλλεται στο τοπίο, ακόμη και στη διαδικασία μεταμόρφωσής του» (Παπαϊωάννου, 2014, σ.359). Στη συγκεκριμένη φωτογραφική ενότητα, το συνεχώς μεταβαλλόμενο τοπίο επαναπροσδιορίζεται επιπλέον μέσα από τετράγωνο κάδρο.



Εικ.16 Γιώργης Γερόλυμπος, *Άνω διάβαση, Κομοτηνή*, c. 2004. © Γιώργης Γερόλυμπος

Ο βαθμός απεικόνισης του «φωτογραφικού αποτυπώματος» είναι ευκρινής, επιτρέποντας στον θεατή να αναγνωρίσει την «ορατή πραγματικότητα που φωτογραφήθηκε» (Αντωνιάδης, 2014, σ.57). Όπως στην περίπτωση του Ghirri, έτσι κι εδώ, οι εικόνες που προκύπτουν μετατρέπονται σε επιφάνειες, που όμως ο θεατής παρατηρεί από απόσταση (εικ.17,18).



Εικ.17 Γιώργης Γερόλυμπος, *Χωματοουργικά, Κομοτηνή*, c. 2004. © Γιώργης Γερόλυμπος



Εικ.18 Γιώργης Γερόλυμπος, *Ασφαλτικά, Ξάνθη*, c. 2004. © Γιώργης Γερόλυμπος



Εικ.19 Γιώργης Γερόλυμπος, *Πρανές, Κερδύλια*, c. 2004. © Γιώργης Γερόλυμπος.



Εικ.20 Γιώργης Γερόλυμπος, *Πρανές, Ασπροβάλτα*, c. 2004. © Γιώργης Γερόλυμπος.

2.2 Σύνδεση σώματος και τοπίου – Σύγχρονες προσεγγίσεις

Στη σύγχρονη φωτογραφική πρακτική, η απεικόνιση του τοπίου συχνά ενσωματώνεται με το ανθρώπινο σώμα, μέσα από διαφορετικές καλλιτεχνικές προσεγγίσεις. Η ενσωμάτωση αυτή, αποτυπώνει τόσο την πρόθεση του δημιουργού όσο και τα θέματα τα οποία διαπραγματεύεται. Στην ίδια κατεύθυνση, το σώμα χρησιμοποιείται ως τόπος, πάνω στο οποίο, οι καλλιτέχνες αναπτύσσουν το έργο τους. Στην παρούσα ενότητα, η επιλογή γυναικών φωτογράφων έγινε συνειδητά με σκοπό να αναδειχθεί το γυναικείο βλέμμα. Έτσι, η δημιουργία των έργων που αφορούν στο γυναικείο σώμα, αποκτά μια πιο εσωτερική και εν τέλει βιωματική προσέγγιση.

Η Ολλανδή φωτογράφος Margaret Lansik (1961), διερευνά μέσα από το έργο της, έννοιες όπως αυτή της μεταμόρφωσης, της παροδικότητας και της μεταβαλλόμενης ομορφιάς. Η Lansik αναπτύσσει το έργο της εμπνευσμένη από τα λόγια της Simone de Beauvoir: «η ζωή είναι μια διαδικασία του γίνεσθαι, του αιώνιου γίνεσθαι» (Lansik, n.d.). Αυτού του είδους η προσέγγιση συναντάται τόσο στις ενότητες που αφορούν στο γυναικείο σώμα όσο και στο φυσικό τοπίο. Σε αυτό το πλαίσιο, η Lansik συνδυάζει τους δύο αυτούς κόσμους μέσα από τη σύνθεση αναλογικών collage. Η ίδια αναφέρει ότι μέσω των collage της δημιουργεί έναν «διάλογο μεταξύ της ανθρωπότητας και της φύσης, εξερευνώντας τη διασύνδεσή τους και την ομορφιά που βρίσκεται στην παροδικότητά τους» (Lansik, n.d.). Στην ενότητα των αναλογικών collage «*Borders of Nothingness – On the Med*» η Lansik ενώνει το γυναικείο σώμα με το φυσικό τοπίο (εικ.21). Πρόκειται για επαναδημιουργία της ενότητας «*Borders of Nothingness*», στην οποία η Lansik αποτυπώνει τη διακοπή της σχέσης με την κόρη της, φωτογραφίζοντας ξεχωριστές εικόνες από γυμνές γυναίκες και τοπία (εικ.24,25). Μέσα από αυτές τις εικόνες, στις οποίες η παρουσία των γυναικών μοιάζει να εξαφανίζεται, διερευνά οπτικά τις αιτίες φυγής της κόρης της (Matthews, 2019). Όταν, μετά από μερικά χρόνια, οι σχέσεις τους αποκαταστάθηκαν, η Lansik επανεξέτασε το φωτογραφικό της αρχείο και δημιούργησε μια νέα αφήγηση σε σχέση με το τραύμα και τη διαδικασία επούλωσής του (εικ.22,23). Υπό αυτό το πρίσμα, η Lansik, εμπνευσμένη από την ιαπωνική φιλοσοφία του Kintsugi¹⁵,

¹⁵ Ιαπωνική τέχνη επιδιόρθωσης κεραμικών με βερνίκι και μεταλλική σκόνη που συνήθως αποτελείται από χρυσό. Σε φιλοσοφικό επίπεδο, ο όρος Kintsugi χρησιμοποιείται ως μεταφορά για τη διαδικασία επούλωσης των τραυμάτων στην ψυχή και το πνεύμα.

χρησιμοποιεί φύλλα χρυσού στις ενώσεις των εικόνων με σκοπό να αναδείξει τη δύναμη αυτής της επούλωσης (Matthews, 2019). Τα collage της ενότητας αυτής είναι εκτυπωμένα σε χειροποίητο χαρτί Kizuki Washi¹⁶ ενισχύοντας, με τον τρόπο αυτό, τη δυναμική της αφήγησης (Lansik, n.d.). Η Lansik χρησιμοποιεί τη φιλοσοφία του Kintsugi, όχι προς χάριν εξωραϊσμού αλλά με την πρόθεση να ενσωματώσει το τραύμα ως θεραπευτική διαδικασία.



Εικ.21 Margaret Lansik, *Komorebi*, 2019. © Margaret Lansik

¹⁶ Παραδοσιακό ιαπωνικό χαρτί επεξεργασμένο με το χέρι.



Εικ.22 Margaret Lansik, *Flow*, 2019. © Margaret Lansik



Εικ.23 Margaret Lansik, *Confuse*, 2019. © Margaret Lansik



Εικ. 24 Margaret Lansik, *Imperfection*, 2017. © Margaret Lansik



Εικ. 25 Margaret Lansik, *At the borders*, 2017. © Margaret Lansik

Η Sandra Lazzarini (1976), αυτοδίδακτη φωτογράφος, ζει και εργάζεται σε μια μικρή πόλη στη Βόρεια Ιταλία. Η δουλειά της επικεντρώνεται γύρω από το γυναικείο σώμα, στο οποίο συχνά εντάσσει στοιχεία από τη φύση. Εμπνευσμένη από τη σουρεαλιστική ζωγραφική και κυρίως από τον René Magritte, η Lazzarini δημιουργεί

παράδοξες εικόνες που αφορούν στη γυναικεία σεξουαλικότητα. Στις εικόνες της χρησιμοποιεί φυσικό φωτισμό, διαχειρίζεται το χρώμα με ήπιους τόνους ενώ συχνά τα πρόσωπα των εικονιζόμενων εμφανίζονται καλυμμένα. Το έργο της περιλαμβάνει αυτοπορτρέτα, still life και πορτρέτα γυναικών, τα οποία προσεγγίζει με φεμινιστική¹⁷ διάθεση. Στα αυτοπορτρέτα της ενσωματώνεται σε βραχώδη σκηνικά, ειρωνευόμενη τη συνεχή σεξουαλικοποίηση του γυναικείου σώματος (Patarin, 2022). Στην ίδια κατεύθυνση η Lazzarini, υποσυνείδητα και συνειδητά, κάνει έμμεση αναφορά στη σεξουαλικότητα και στις εικόνες με τα still life. Έτσι, δημιουργεί παιχνιδιάρικες συνθέσεις με λουλούδια και φρούτα, στις οποίες αντιμετωπίζει με χιούμορ θέματα που θεωρούνται ταμπού. Σε αντίθεση με την Lansik, η Lazzarini ενσωματώνει τον εαυτό της στο περιβάλλον, σκηνοθετώντας με κάθε λεπτομέρεια τις εικόνες της. Το σώμα της μετατρέπεται σε περιβαλλοντικό αντικείμενο, το οποίο συγχωνεύεται με το τοπίο, μιας και η ίδια το θεωρεί αναπόσπαστο στοιχείο της φύσης (Patarin, 2022). Στην ενότητα «*Bianca*» η Lazzarini πραγματεύεται την έννοια της ομορφιάς «που φαίνεται ξεθωριασμένη, ενοχλητική, χαλαρή και μελανιασμένη» (Duveau, 2022). Παρατηρώντας το σώμα της Bianca, μιας ηλικιωμένης γυναίκας, η Lazzarini δημιουργεί πρωτίστως έναν διάλογο με τον εαυτό της για το φόβο του γήρατος και κατ' επέκταση της φθοράς. Η παρατήρηση αυτή, την οδηγεί σε έναν επαναπροσδιορισμό σχετικά με την εικόνα του σώματος και τα πρότυπα ομορφιάς. Μετατρέποντας το σώμα της Bianca σε καμβά, η Lazzarini δημιουργεί ένα νέο πεδίο εξερεύνησης, το οποίο της επιτρέπει να αναδείξει ως πολύτιμο ένα σώμα που έχει χάσει πια τη φρεσκάδα του (εικ.26). Έτσι, χρησιμοποιεί στρας, λουλούδια, χρυσές κλωστές, τα οποία εναποθέτει στο σώμα της Bianca (εικ.27,28). Η ίδια δηλώνει για αυτή την ενότητα: «η Bianca είναι ένα συναισθηματικό και στοχαστικό ταξίδι για την ομορφιά και τη μεταμόρφωση του σώματος, το οποίο ξεπερνά τα όρια της ηλικίας και της σωματικής τελειότητας, αποκαλύπτοντας τον εαυτό του μέσα από τα εύγλωττα ίχνη μιας ζωής που πέρασε» (Gentilomo, 2024).

¹⁷ Ο φεμινισμός στην τέχνη εμφανίστηκε τη δεκαετία του 1970, τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Αμερική, ως μορφή διαμαρτυρίας στην έλλειψη προβολής των γυναικών καλλιτεχνών σε γκαλερί και μουσεία στον ανδροκρατούμενο χώρο της τέχνης (Hessel, 2023).



Εικ. 26 Sandra Lazzarini, *Bianca series*, c. 2022. © Sandra Lazzarini



Εικ. 27 Sandra Lazzarini, *Bianca series*. c. 2022 © Sandra Lazzarini



Εικ.28 Sandra Lazzarini, *Bianca series*, c. 2022. © Sandra Lazzarini

Στο πλαίσιο των σύγχρονων καλλιτεχνικών πρακτικών, μια άλλου είδους προσέγγιση σχετικά με την απεικόνιση τόσο της γυναικείας σεξουαλικότητας όσο και του τραύματος, συναντάται στο έργο της Iness Rychlik. Η Rychlik, φωτογράφος και σκηνοθέτης, γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Πολωνία αλλά τα τελευταία χρόνια ζει και εργάζεται στο Ηνωμένο Βασίλειο. Η δουλειά της αποτελείται από εννοιολογικά αυτοπορτρέτα, μέσα από τα οποία πραγματεύεται τη θέση της γυναίκας στη σύγχρονη εποχή. Οι συνθέσεις της, είναι μελετημένες προσεκτικά, εμπνευσμένες από τη Βικτωριανή εποχή του Ηνωμένου Βασιλείου και από τα κλασσικά μυθιστορήματα του 19^{ου} αιώνα. Η ίδια δηλώνει πως συχνά χρησιμοποιεί κοστούμια ή σκηνικά εποχής για να κάνει οπτικούς παραλληλισμούς μεταξύ των εμπειριών της ως γυναίκα και της κατώτερης θέσης της γυναίκας τον 19^ο αιώνα (*“Dark Feminism-Iness Rychlik”*). Μελετώντας τις συνθήκες διαβίωσης των γυναικών εκείνης της εποχής, η Rychlik παρατήρησε ομοιότητες στον τρόπο με τον οποίο αντικειμενοποιείται η γυναίκα από τον 19^ο αιώνα έως και σήμερα. Στο

έργο της, η Πολωνή φωτογράφος χρησιμοποιεί το σώμα της ως καμβά, στο οποίο εξερευνά έννοιες όπως η σεξουαλικότητα, η βία και η ευαλωτότητα. Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, δύναται να ειπωθεί ότι μετατρέπει το σώμα της σε τοπίο, με σκοπό να αφηγηθεί διαφορούμενες ιστορίες. Έτσι, κάποιες φορές ζωγραφίζει πάνω στο δέρμα της, άλλες φορές πιέζει αντικείμενα (εικ.30) και συχνά χρησιμοποιεί και τις δύο τεχνικές. Η διαδικασία αυτή απαιτεί χρόνο για να υλοποιηθεί, καθώς συχνά τα μοτίβα διαλύονται δημιουργώντας ακατανόητα σχήματα (Harris, 2023). Αυτού του είδους η προσέγγιση αποκτά μια παραπάνω ιδιαιτερότητα: η Rychlik πάσχει από μια σπάνια δερματική ασθένεια την οποία, τελικά, χρησιμοποιεί ως καλλιτεχνικό μέσο για την αφήγηση των ιστοριών της (εικ.31). Με τον τρόπο αυτό, η Rychlik δημιουργεί έναν ζωντανό καμβά όπου το τραύμα γίνεται μέρος της φωτογραφικής διαδικασίας. Σε συνδυασμό με την προσεγμένη σκηνοθεσία, το σώμα μετατρέπεται σε ίχνος, ένα αποτύπωμα πάνω στο οποίο αναπτύσσονται ιστορίες θάρρους και ευαλωτότητας (εικ.29). Το έργο της πηγάζει από τις προσωπικές της εμπειρίες, οι οποίες συχνά αντανακλούν το γεγονός ότι μεγάλωσε σε μια συντηρητική και πατριαρχική κοινωνία (Krugman, n.d). Η Rychlik όπως και η Lazzarini, συχνά αποκρύπτει το πρόσωπό της, ενισχύοντας, με τον τρόπο αυτό, τη δυναμική των εικόνων της.



Εικ. 29 Iness Rychlik, *Isolation*, 2020. © Iness Rychlik



Εικ.30 Iness Rychlik, *Grace*, 2025. © Iness Rychlik



Εικ.31 Iness Rychlik, *Crumbs*, 2022. © Iness Rychlik

Σύμφωνα με τα παραπάνω παραδείγματα μελέτης, η φωτογραφία δύναται να χαρακτηριστεί ως μία εν γένει εσωτερική τέχνη, η οποία εδράζεται στις προσωπικές εμπειρίες των καλλιτεχνών. Σε ό,τι αφορά το τοπίο στη συγκεκριμένη μελέτη, οι προσεγγίσεις τόσο του Ghirri όσο και του Γερόλυμπου, προτείνουν έναν νέο τρόπο θέασης πέρα από τον ρεαλισμό της φωτογραφικής απεικόνισης. Έτσι, το αποτέλεσμα που προκύπτει, δεν αντανακλά την «αντικειμενική» πραγματικότητα αλλά λειτουργεί ως μέσο ανάλυσης και μεταμόρφωσής της (Αντωνιάδης, 2014, σ.139-140). Στο ίδιο πλαίσιο, η συνένωση σώματος – τοπίου λειτουργεί ως μεταφορά, ως μετα-ανάγνωση μέσα από την οποία οι καλλιτέχνες προκαλούν ερωτήματα στον θεατή. Ομοίως σε αυτές τις προσεγγίσεις, οι έννοιες της ερμηνείας και της μεταμόρφωσης παίζουν καθοριστικό ρόλο. Το σώμα ερμηνεύεται κατά περίπτωση, ιδωμένο ως πρώτη ύλη, με σκοπό τη δημιουργία μιας οπτικής αφήγησης. Υπό αυτό το πρίσμα, ο κάθε φωτογράφος διερευνά το τοπίο, το σώμα και τη μεταξύ τους σύζευξη, βάσει του προσωπικού του βιώματος. Σε κάθε περίπτωση, οι ατομικές ιστορίες γίνονται οικουμενικές, μετατρέποντας τη φωτογραφική πράξη σε κοινή εμπειρία.

Κεφάλαιο 3

Σχετικά με την αλήθεια ή την αληθοφάνεια της φωτογραφίας

Αυτό υπήρξε;

Στα προηγούμενα κεφάλαια αναλύθηκε η πρόθεση του δημιουργού, ο τρόπος θέασης καθώς και η βιωματική προσέγγιση των φωτογράφων, σε θέματα γύρω από την απεικόνιση τόσο του σώματος όσο και του τοπίου. Η ανάλυση επικεντρώθηκε περισσότερο στο περιεχόμενο και τη δημιουργία των έργων παρά στη λεγόμενη «αλήθεια της φωτογραφίας». Σε ό,τι αφορά τη φωτογραφική τέχνη, το ερώτημα γύρω από την αλήθεια και την κατασκευή της εικόνας, αποτελεί διαχρονικά πεδίο ανάλυσης στην κριτική θεωρία της φωτογραφίας. Η μετάβαση από τον Μοντερνισμό στον Μεταμοντερνισμό πραγματοποιείται μέσα από την αμφισβήτηση των παραδοσιακών αξιών και του κλασσικού τρόπου αναπαράστασης. Όπως παρατηρεί η Wells (2007, σ.283), στον Μεταμοντερνισμό, οι φωτογραφικές πρακτικές δίνουν «έμφαση στη δόμηση, την παραχάραξη, τη σκηνοθεσία ή την κατασκευή των εικόνων». Στο ίδιο πλαίσιο, η Μαρκίδου (2020) εστιάζει στην ιδιοποίηση ως μεταμοντέρνα πρακτική, η οποία κατέχει κυρίαρχη θέση στις προτιμήσεις των καλλιτεχνών. Στο παρόν κεφάλαιο μελετάται η έννοια της κατασκευής ενός εξ ολοκλήρου επινοημένου έργου μέσα από δύο χαρακτηριστικές ενότητες του Joan Fontcuberta «*Herbarium*» (1984) και «*Fauna Secreta*» (1989).

3.1 Joan Fontcuberta – Προβοκάτορας της εικόνας

Ο Ισπανός φωτογράφος και θεωρητικός της φωτογραφίας Joan Fontcuberta (1955) εξερευνά, μέσα από το έργο του, τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και μυθοπλασίας, θέτοντας υπό διαρκή αμφισβήτηση την αλήθεια του φωτογραφικού μέσου. Το καλλιτεχνικό του έργο αναπτύσσεται στις αρχές της δεκαετίας του 1970, σε μια περίοδο όπου η Ισπανία βρίσκεται ακόμα υπό το καθεστώς δικτατορίας του Franco¹⁸. Μεγαλώνοντας μέσα σε αυτό το ολοκληρωτικό καθεστώς, ο Fontcuberta βίωσε εξ

¹⁸ Η δικτατορία του Francisco Franco διήρκησε από το 1939 έως και το 1975 (χρονολογία θανάτου του).

ολοκλήρου τη χειραγώγηση των μέσων μαζικής ενημέρωσης προς όφελος του καθεστώτος. Η πρόσκαιρη ενασχόλησή του με τη δημοσιογραφία και με το χώρο της διαφήμισης τον εξοικείωσε περαιτέρω με την ψευδαίσθηση και την προσομοίωση, έννοιες που αργότερα συμπεριέλαβε στο έργο του (Schuman, 2014). Όλα τα παραπάνω, συντέλεσαν στη διαμόρφωση του προσωπικού του ύφους όσο και στην επιτηδευμένη παραπλάνηση του θεατή. Η προσέγγιση του έχει ως στόχο την αφύπνιση του θεατή σχετικά με το είδος των πληροφοριών και τον κίνδυνο ευπιστίας σε κάτι που μοιάζει προφανές αλλά δεν είναι. Ο ίδιος αναφέρει πως μπορεί να θεωρηθεί ότι «η ιστορία της φωτογραφίας είναι μια διαλεκτική διαδικασία ανάμεσα στην εικόνα ως περιγραφή και την εικόνα ως επινόηση – δηλαδή ανάμεσα στην τεκμηρίωση και τη μυθοπλασία», που όμως στις μέρες μας, αυτές οι έννοιες εμπλέκονται μεταξύ τους (Schuman, 2014). Υπό αυτό το πρίσμα, τα όρια μεταξύ αλήθειας και κατασκευής είναι συχνά δυσδιάκριτα. Ο Fontcuberta, θολώνει εσκεμμένα αυτά τα όρια, αμφισβητώντας, με σατιρικό τρόπο, έννοιες όπως η αυθεντία, η τεκμηρίωση και η επιστημονική πρακτική.

Στη φωτογραφική ενότητα «*Herbarium*» (1984), ο Fontcuberta κάνει άμεση αναφορά στις φωτογραφίες των φυτών του Γερμανού φωτογράφου Karl Blossfeldt (1865–1932). Στην ενότητα αυτή, μεταμορφώνει, μεταξύ άλλων, βιομηχανικά απορρίμματα, κομμάτια πλαστικού και οστά σε *εξωπικά* φυτά, τα οποία ο ίδιος ονομάζει «*ψευδοφυτά*»¹⁹ (εικ.32). Ο Fontcuberta φωτογραφίζει τα επινοημένα αυτά φυτά με μηχανή μεγάλου format, τοποθετώντας τα σε ουδέτερο φόντο (εικ.33,34). Αυτή η προσέγγιση παραπέμπει στην επιστημονική ταξινόμηση των ειδών και ως εκ τούτου δημιουργεί αληθοφάνεια σχετικά με την ύπαρξή τους (Μαρκίδου, 2020). Στην ίδια κατεύθυνση, δίνει στα φυτά τίτλους με λατινικά ονόματα για να ενισχύσει την προσέγγιση αυτή. Η ενότητα των ψευδοφυτών εκτός από την αμφισβήτηση σχετικά με την αλήθεια της φωτογραφίας, σχολιάζει επίσης την ανθρώπινη παρέμβαση στη φύση. Ο ίδιος περιγράφει για το *Herbarium* ότι συνέλεξε τα προς συναρμογή και φωτογράφιση αντικείμενα από βιομηχανικές ζώνες της Βαρκελώνης («*Herbarium / Joan Fontcuberta / Projects*», n.d.). Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Fontcuberta επανεξέτασε το «*Herbarium*» 40 χρόνια μετά, χρησιμοποιώντας εργαλεία τεχνητής νοημοσύνης²⁰ (AI). Με την αρωγή του AI

¹⁹ Όπως αναφέρεται στην παρουσίαση του *Herbarium* στην Gallery Àngels Barcelona.

²⁰ Το *e-Herbarium* εκτέθηκε στην γκαλερί Kominek στο Βερολίνο το φθινόπωρο του 2024.

δημιούργησε το *e-Herbarium* (εικ.35) που διατηρεί την προκλητική φύση του έργου του όπως και τη δεκαετία του 1980 (Kominek Gallery).



Εικ.32 Joan Fontcuberta, *Himenea Flaccida*, 1983. © Joan Fontcuberta



Εικ.33 Joan Fontcuberta, *Braohypoda frustata*, 1984. © Joan Fontcuberta



Εικ.34 Joan Fontcuberta, *Giliandria*, 1983. © Joan Fontcuberta



Εικ.35 Joan Fontcuberta *Typha Volans*, 2024. © Joan Fontcuberta

Εκτός από την αλήθεια της φωτογραφικής εικόνας, ο Ισπανός φωτογράφος αμφισβητεί στο έργο του και την αλήθεια των πληροφοριών που παράγονται και διαδίδονται με τεχνολογικά μέσα (Le Fresnoy Institution). Στη «*Fauna Secreta*» (1989) δημιουργεί ένα εξ ολοκλήρου επινοημένο ντοκουμέντο. Πρόκειται για το χαμένο αρχείο του δόκτορος Peter Ameisenhaufen, ενός Γερμανού ζωολόγου, ο οποίος εξαφανίστηκε μυστηριωδώς το 1955 (Μαρκίδου, 2020), το οποίο ανακάλυψε ο Fontcuberta μαζί με τον συγγραφέα και φωτογράφο Pere Formiguera²¹. Το αρχείο αυτό περιείχε φωτογραφίες, λεπτομερείς σημειώσεις και μελέτες σχετικά με την ύπαρξη ασυνήθιστων ζώων που είχε ανακαλύψει σε διάφορα μέρη ο Ameisenhaufen (εικ.36). Στην έκθεση συμπεριλήφθηκαν όλα εκείνα τα στοιχεία που προσέδιδαν στο έργο επιστημονική αξιοπιστία: φωτογραφίες (εικ.37), σημειώσεις του επιστήμονα, ηχογραφημένες κραυγές των ζώων ακόμα και ένα ταριχευμένο δείγμα (MACBA Museum). Σύμφωνα με τον Fontcuberta, κάποιοι από τους

²¹ Ο Formiguera ξεκίνησε τη συνεργασία του με τον Fontcuberta το 1984 γράφοντας το κείμενο για έναν κατάλογο ανύπαρκτων φυτών (MACBA Museum).

θεατές πείστηκαν για την εγκυρότητα του εγχειρήματος, παρότι στην έκθεση υπήρχε η προειδοποίηση ότι το ντοκουμέντο ήταν επινοημένο (Μαρκίδου, 2020, σ.113). Για τον Fontcuberta «η πραγματικότητα δεν υπάρχει από μόνη της· είναι μια διανοητική κατασκευή και η φωτογραφία είναι ένα εργαλείο για να διαπραγματευτούμε την ιδέα μας για την πραγματικότητα» (Schuman, 2014). Στη δήλωση αυτή, ο Ισπανός φωτογράφος συνοψίζει την προσέγγιση σύμφωνα με την οποία αναπτύσσει το έργο του.



Εικ. 36 Joan Fontcuberta, *Miscotrium Vulgaris plays with Dr. Ameisenhaufen*, 1986. © Joan Fontcuberta



Εικ.37 Joan Fontcuberta, *Solenoglypha Polipodida*, 1985. © Joan Fontcuberta

Η ιστορία της τέχνης και κατ' επέκταση της φωτογραφίας, συμβάδιζε ανέκαθεν με την κοινωνική και πολιτική ιστορία του κόσμου. Από τον 19^ο αιώνα έως τον Μεταμοντερνισμό, το χρονικό διάστημα που μεσολάβησε, σηματοδοτήθηκε από ένα σύνολο αλλαγών και καινοτομιών, τόσο στο πολιτισμικό πεδίο όσο και στο γενικότερο κοινωνικό πλαίσιο. Οι καλλιτέχνες, ευθυγραμμισμένοι με το πνεύμα της εκάστοτε εποχής, ενέταξαν στο έργο τους τις καινοτομίες αυτές, στοχεύοντας στην επαγρύπνηση του θεατή. Είτε πρόκειται για το ανθρώπινο σώμα, είτε για το τοπίο, ο εκάστοτε καλλιτέχνης επινοεί μια συνθήκη μέσα στην οποία αναπτύσσει το έργο του. Το ζήτημα της απεικόνισης, εν σχέσει με την αλήθεια και την κατασκευή, συνεχίζει έως τις μέρες μας να αποτελεί πεδίο έρευνας και καλλιτεχνικής έκφρασης. Σύμφωνα με την παρούσα μελέτη, η πρόθεση του εκάστοτε καλλιτέχνη να υπερβεί τα όρια της συμβατικής απεικόνισης, καθόρισε τον τρόπο θέασης και ερμηνείας του έργου του. Στη σύγχρονη εποχή, οι μεταμοντέρνες πρακτικές διευρύνουν περαιτέρω τα όρια ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα. Στο ίδιο πλαίσιο, η τεχνητή νοημοσύνη, αν και ακόμη δεν έχει αποσαφηνιστεί ο ρόλος της στη φωτογραφική τέχνη, κινείται προς αυτή την κατεύθυνση. Υπό αυτό το πρίσμα, η εξέλιξη των νέων μέσων σε συνδυασμό με τη φωτογραφική πρακτική, δημιουργεί ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο πεδίο, ανοιχτό προς αμφισβήτηση, αναστοχασμό και δημιουργία. Στο πλαίσιο αυτό, δημιουργήθηκε το φωτογραφικό λεύκωμα «Ανθρωπογεωγραφίες», το οποίο, μέσω των μεταμοντέρνων πρακτικών, προτείνει, τελικά, μια μετα-ανάγνωση της φωτογραφικής εικόνας.

Κεφάλαιο 4

Δημιουργία του φωτογραφικού έργου «Ανθρωπογεωγραφίες»

Το σώμα, ιδωμένο ως οργανική ύλη, με τη φθορά και τις ατέλειές του, εμπεριέχεται μέσα στα στοιχεία της φύσης. Κινούμενη σε αυτή την κατεύθυνση, έστρεψα την προσοχή μου σε μικροτοπία της φύσης με σκοπό τη δημιουργία ενός διαλόγου του σώματος με το φυσικό του περιβάλλον. Η αναζήτηση γύρω από την απεικόνιση του σώματος ως νέο εύρημα με μοναδικά χαρακτηριστικά, με οδήγησε στη δημιουργία μιας καινούριας οπτικής προσέγγισης. Η ιδέα προέκυψε από το ενδιαφέρον μου να μελετήσω πιο διεξοδικά το σώμα, μέσα από τα τεχνικά χαρακτηριστικά της macro φωτογράφισης, όπως η εγγύτητα και η λεπτομερής περιγραφή που διασφαλίζει ο macro φακός²². Υπό αυτό το πρίσμα, απομονώνονται συγκεκριμένα σημεία του σώματος με σκοπό την ανάδειξή τους ως αυτοτελή μικροτοπία. Στις εικόνες της φύσης χρησιμοποίησα αναλογική φωτογραφική μηχανή με φακό σταθερής εστιακής απόστασης 50mm. Η επιλογή τόσο του φιλμ όσο και του φακού έγινε συνειδητά με σκοπό να προσδώσει στην ενότητα την υλική υπόσταση της φωτογραφίας. Αυτή η προσέγγιση συνέβαλε στη δημιουργία ενός είδους διπλοτυπίας, συνδυάζοντας τα μικροτοπία του σώματος με μικροτοπία από τη φύση. Ο συνδυασμός αυτός μου επέτρεψε να πειραματιστώ με την οργανικότητα της ύλης, μεταμορφώνοντας το σώμα σε τοπίο με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά.

Το θεωρητικό πλαίσιο σύμφωνα με το οποίο αναπτύχθηκε το συγκεκριμένο έργο, εδράζεται στην Ιαπωνική φιλοσοφία Kintsugi, στις έννοιες της φθοράς, της συνένωσης και της θεραπευτικής διαδικασίας. Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, το σώμα συγχωνεύεται με τη φύση με σκοπό τη δημιουργία ενός υβριδικού τόπου, όπου η φθορά συνυπάρχει αρμονικά με την ύλη, ως αναφαίρετο στοιχείο της. Η σύζευξη αυτή, αφορά στη σύνθεση ενός ετερόμορφου τοπίου, το οποίο διατηρεί τις ατέλειές του χωρίς, ωστόσο, να τις εξωραΐζει. Στο ίδιο πλαίσιο, η έννοια του τοπίου ως μεταφορά, συνέβαλε καθοριστικά στην ανάπτυξη ενός διαλόγου μεταξύ του ανθρώπου και του φυσικού του περιβάλλοντος. Σημαντική φωτογραφική επιρροή για τη δημιουργία του παρόντος έργου, αποτέλεσε η

²² Ο macro φακός χρησιμοποιείται κατά κύριο λόγο στην επιστημονική φωτογραφία.

ενότητα «*Herbarium*» του Joan Fontcuberta. Η μεταμόρφωση αντικειμένων και η επινόηση νέων ειδών προς ταξινόμηση, με ώθησε στη σύνθεση ενός ολότελα νέου σώματος. Στην ίδια κατεύθυνση, η ένωση ψηφιακής και αναλογικής φωτογραφίας πραγματοποιήθηκε με σκοπό τη διερεύνηση των ορίων του ίδιου του μέσου. Η συνένωση του φιλμ με τον ψηφιακό αισθητήρα με οδήγησε στην επανερμηνεία του φωτογραφικού μέσου, ταυτόχρονα με την επανερμηνεία του σώματος. Στόχος αυτής της προσέγγισης ήταν η απελευθέρωση του μέσου από τα τεχνικά του χαρακτηριστικά με σκοπό τη δημιουργία ενός εικαστικού έργου μέσω μεικτής τεχνικής.

Για το σκοπό αυτό, προτείνεται η παραγωγή του φωτογραφικού λευκώματος σε διαστάσεις 32 cm x 26 cm, εκτυπωμένο σε ματ χαρτί, μέσα από το οποίο ενισχύεται η οπτική αφήγηση. Το μέγεθος του λευκώματος επιτρέπει στο θεατή να παρατηρήσει τις λεπτομέρειες των εικόνων ενώ η υφή του χαρτιού τονίζει την υλικότητά τους. Η ένωση των φωτογραφιών, εξετάστηκε υπό το πρίσμα αισθητικών χαρακτηριστικών, όπως η υφή, η μορφή και η τονικότητα. Στο πλαίσιο αυτό, χρησιμοποίησα τη διπλοτυπία στοχεύοντας στην ανάδειξη της εικόνας ως κατασκευή. Η αφήγηση που προκύπτει από αυτή την προσέγγιση, προτείνει έναν συγκεκριμένο τρόπο θέασης για την εκ νέου *συγκατοίκηση* του ανθρώπινου σώματος με το φυσικό τοπίο. Το λεύκωμα αφορά στην επανερμηνεία του γυναικείου σώματος, πέρα από πολιτισμικά στερεότυπα, όπως η ηλικία, το φύλο και η σεξουαλικότητα. Εν τέλει, το φωτογραφικό λεύκωμα προτείνει τη δημιουργία ενός υβριδικού σώματος – τοπίου, το οποίο σχολιάζει την αμφισημία της φωτογραφικής εικόνας.

Βιβλιογραφία

- Αντωνιάδης, Κ. (2014). *Λανθάνουσα Εικόνα*, Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας, Αθήνα.
- Γερόλυμπος, Γ. (2011). Terza Natura, Διαμορφώνοντας μια προσωπική προσέγγιση. Στο Γ. Ζιώγας & Ν. Παναγιωτόπουλος (Επιμ.), *Παγκόσμια Τοπία, Εικαστική πορεία προς τις Πρέσπες* (σ.57-68). Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα.
- Ewing, W.A., (1994). *The body: Photographs of the human form.*, Thames & Hudson, London.
- Hessel, K., (2023). *The Story of Art Without Men*, W.W. Norton & Company.
- Ιωαννίδης, Κ. (2008). *Σύγχρονη Ελληνική Φωτογραφία*, Εκδόσεις Futura, Αθήνα.
- Kodachrome*. Luigi Ghirri (2021). MACK. United Kingdom.
- Μαρκίδου, Ν. (2020). *Φωτογραφία, Κριτικές Αναγνώσεις*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα.
- Noel, B. (1990). *The Nude (Photofile)*, Thames & Hudson, London.
- Παπαϊωάννου, Η. (2014). *Η φωτογραφία του Ελληνικού τοπίου*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα.
- Πουρκός, Α.Μ. (Επιμ.), (2016). *Το σώμα ως τόπος βιωμάτων, ταυτοτήτων και κοινωνικών νοημάτων*, Εκδόσεις Οκτώ, Αθήνα
- Ρίχτερ, Χ., (1983). *Νταντά, Τέχνη και Αντι-τέχνη*, (Α. Ρικάκης, Μετ). Εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα.
- Wells, L. (2007). *Εισαγωγή στη φωτογραφία*, (Π. Πετσίνη, Μετ). Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα.
- Χαραλαμπίδης, Α. (2021). *Η Τέχνη του Εικοστού Αιώνα*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη.

Ηλεκτρονικά βιβλία

- Petridou, V., & Ziro, O. (2015). *Τέχνες και αρχιτεκτονική από την αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα* [Undergraduate textbook]. Kallipos, Open Academic Editions.
<https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-652>

ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ

Dafoe, T. (2022, May 16). *This iconic Man Ray print just became the most expensive photograph ever sold at auction*. Artnet News. Ανακτήθηκε από: <https://news.artnet.com/market/man-ray-print-tripled-record-photograph-auction-2115673>
Πρόσβαση: Δεκέμβριος 2024

Dark Feminism - Iness Rychlik. (n.d.). Fabrik. Ανακτήθηκε από: <https://fabrik.io/heroes/iness-rychlik> Πρόσβαση: Ιανουάριος 2025

Duveau, L. (2022, November 25). *Sandra Lazzarini "BIANCA"*. Curated by GIRLS. Ανακτήθηκε από: <https://www.curatedbygirls.com/bianca/> Πρόσβαση: Ιανουάριος 2025

Erwin Blumenfeld Biography – Erwin Blumenfeld on Artnet. Ανακτήθηκε από: <https://www.artnet.com/artists/erwin-blumenfeld/biography> Πρόσβαση: Δεκέμβριος 2024

Gentilomo, G. (2024, April 11). *Sandra Lazzarini*. Paratissima. Ανακτήθηκε από: <https://www.paratissima.it/x/sandra-lazzarini/> Πρόσβαση: Ιανουάριος 2025

Harris, B. (2023, November 16). *Iness Rychlik: An exquisite canvas devoted to visual storytelling*. Beautiful Bizarre Magazine. Ανακτήθηκε από: <https://beautifulbizarre.net/2023/11/17/iness-rychlik-interview/> Πρόσβαση: Ιανουάριος 2025

Herbarium / Joan Fontcuberta / Projects (n.d.). Angels Barcelona. Ανακτήθηκε από: <http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/herbarium/158> Πρόσβαση Ιανουάριος 2025

How Man Ray became one of art history's most radical creative forces. (2024, March 12). Christie's. Ανακτήθηκε από: <https://www.christies.com/en/stories/man-ray-collecting-guide-00b0f87075d54162b4105fd474dc5b0b> Πρόσβαση: Δεκέμβριος 2024

Huang, O. (2024, August 17). *Man Ray's Surrealist photography: style, portraits and fashion*. Dans Le Gris. Ανακτήθηκε από: https://danslegris.com/blogs/journal/man-ray#google_vignette Πρόσβαση: Δεκέμβριος 2024

Jones, J. (2022, October 19). *Degas from the Burrell review – the great voyeur*. The Guardian. Ανακτήθηκε από: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/sep/18/degas-from-the-burrell-national-gallery-london-review> Πρόσβαση: Δεκέμβριος 2024

Kominek. (n.d.). *E-Herbarium by Joan Fontcuberta*. Kominek. Ανακτήθηκε από: <https://www.kominek.kominek.kominek.com/joan-fontcuberta-eherbarium-exhibition/> Πρόσβαση: Ιανουάριος 2025

Krugman, B. D. (n.d.). *Iness Rychlik* | ALLSHIPS. Ανακτήθηκε από: <https://allships.co/article/iness-rychlik> Πρόσβαση: Ιανουάριος 2025

Lansik, M. (n.d.). Official Website. Ανακτήθηκε από: <https://margaretlansink.com/> Πρόσβαση: Ιανουάριος 2025

Le Fresnoy Institution. *Joan Fontcuberta* (n.d). Le Fresnoy. Ανακτήθηκε από: <https://www.lefresnoy.net/en/ecole/artiste-professeur-invite/8/> Πρόσβαση: Φεβρουάριος 2025

MACBA Museu D'Art Contemporani De Barcelona. Ανακτήθηκε από: <https://www.macba.cat/en/obra/r1659-fauna/> Πρόσβαση: Φεβρουάριος 2025

Martin, P. (2006, September 25). *Essay: Erwin Blumenfeld's Fashion Films, 1958-64* | SHOWStudio. Ανακτήθηκε από: https://www.showstudio.com/projects/experiments_in_advertising_the_films_of_erwin_blumenfeld/essay Πρόσβαση: Δεκέμβριος 2024

Matthews, O.,K. (2019). *Publication: Borders of Nothingness - On the Mend - Margaret Lansink*. IBASHO. Ανακτήθηκε από: <https://ibashogallery.com/publications/30-borders-of-nothingness-on-the-mend/> Πρόσβαση: Ιανουάριος 2025

Patarin, P. (2022, December 6). *Sandra Lazzarini disloque les canons de beauté*. Fisheye Magazine. Ανακτήθηκε από: <https://fisheyemagazine.fr/article/sandra-lazzarini-disloque-les-canons-de-beaute/> Πρόσβαση: Ιανουάριος 2025

Pelizzari, M. A. (2023, September 26). *Between two worlds: The art of Luigi Ghirri*. Artforum. Ανακτήθηκε από: <https://www.artforum.com/features/between-two-worlds-the-art-of-luigi-ghirri-216085/> Πρόσβαση: Ιανουάριος 2025

Schenkel, R. (2004). *Edgar Degas (1834–1917): Painting and drawing*. The Met's Heilbrunn Timeline of Art History. Ανακτήθηκε από: https://www.metmuseum.org/toah/hd/dgsp/hd_dgsp.htm Πρόσβαση: Δεκέμβριος 2024

Schuman, A. (2014, March 5). *Absurd fabrication: Fictionalizing Photographer Joan Fontcuberta*. TIME. Ανακτήθηκε από: <https://time.com/3807527/joan-fontcuberta-photography/>
Πρόσβαση: Ιανουάριος 2025

Σταθάτος, Γ. (1996) *Η επινόηση του τοπίου. Ελληνικό τοπίο και ελληνική φωτογραφία, 1870-1995*, Camera Obscura, Θεσσαλονίκη. Ανακτήθηκε από: <https://www.stathatos.net/el/texts/writings-photography-and-art/i-epinoisi-toy-topioy-elliniko-topio-kai-elliniki-fotografia> Πρόσβαση: Δεκέμβριος 2024

Σταθάτος, Γ. (2018, April 26). *Άνθρωπος και τοπίο στη σύγχρονη ελληνική φωτογραφία*. Γιάννης Σταθάτος. Ανακτήθηκε από: <https://www.stathatos.net/el/texts/writings-photography-and-art/anthropos-kai-topio-sti-syghroni-elliniki-fotografia> Πρόσβαση: Δεκέμβριος 2024

Στίγκας, Θ. (2018, November 12). *Luigi Ghirri - Η διαφορετικότητα στο τοπίο*. Photologio. Ανακτήθηκε από: <https://www.photologio.gr/megaloi-fotografoi/luigi-ghirri/> Πρόσβαση: Δεκέμβριος 2024

Yerolymbos, Y. (2017, February 9). *Terza Natura, η Εγνατία Οδός - Γιώργης Γερόλυμπος*. Ανακτήθηκε από: <https://art.yerolymbos.com/el/art/terza-natura/> Πρόσβαση: Ιανουάριος 2025

Εικονογράφηση (Πηγές)

Edouard Manet, Musée d'Orsay

<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-dejeuner-sur-lherbe-904>

Edgar Degas, Musée d'Orsay

<https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/le-tub-2086>

Edgar Degas, Art Institute of Chicago

<https://www.artic.edu/artworks/81528/the-morning-bath>

Man Ray, Man Ray Net

<https://www.manray.net/ingre-s-violin.jsp>

Man Ray, MoMA

<https://www.moma.org/collection/works/46921>

Man Ray, MoMA

<https://www.moma.org/collection/works/46968>

Man Ray, MoMA

<https://www.moma.org/collection/works/52485>

Erwin Blumenfeld, The Estate of Erwin Blumenfeld

<https://erwinblumenfeld.com/work/#allwork-21>

Erwin Blumenfeld, The Estate of Erwin Blumenfeld

<https://erwinblumenfeld.com/work/#allwork-29>

Erwin Blumenfeld, The Estate of Erwin Blumenfeld

<https://erwinblumenfeld.com/work/#allwork-28>

Erwin Blumenfeld, The Estate of Erwin Blumenfeld

<https://erwinblumenfeld.com/work/#allwork-51>

Luigi Ghirri, Archivio Luigi Ghirri

<https://www.archivioluigighirri.com/artworks/paesaggio-italiano>

Luigi Ghirri, Archivio Luigi Ghirri

<https://www.archivioluigighirri.com/artworks/italia-ailati>

Luigi Ghirri, Matthew Marks Gallery

<https://matthewmarks.com/artists/luigi-ghirri/lightbox/works/34175/>

Luigi Ghirri, Archivio Luigi Ghirri

<https://www.archivioluigighirri.com/artworks/paesaggio-italiano>

Γιώργης Γερόλυμπος, Art Yerolymbos Official site

<https://art.yerolymbos.com/el/art/terza-natura/>

Γιώργης Γερόλυμπος, Art Yerolymbos Official site

<https://art.yerolymbos.com/el/art/terza-natura/>

Γιώργης Γερόλυμπος, Art Yerolymbos Official site

<https://art.yerolymbos.com/el/art/terza-natura/>

Γιώργης Γερόλυμπος, Art Yerolymbos Official site

<https://art.yerolymbos.com/el/art/terza-natura/>

Γιώργης Γερόλυμπος, Art Yerolymbos Official site

<https://art.yerolymbos.com/el/art/terza-natura/>

Margaret Lansik, Margaret Lansik Official site

<https://margaretlansink.com/Borders-of-Nothingness-On-the-Mend-1>

Margaret Lansik, Margaret Lansik Official site

<https://margaretlansink.com/Borders-of-Nothingness-On-the-Mend-1>

Margaret Lansik, Margaret Lansik Official site

<https://margaretlansink.com/Borders-of-Nothingness-On-the-Mend-1>

Margaret Lansik, Margaret Lansik Online Portfolio

<https://www.artworkarchive.com/profile/margaret-lansink/artwork/imperfection-margaret-lansink?collection=borders-of-nothingness>

Margaret Lansik, Margaret Lansik Online Portfolio

<https://www.artworkarchive.com/profile/margaret-lansink/artwork/at-the-borders?collection=borders-of-nothingness>

Sandra Lazzarini, Curated by Girls

<https://www.curatedbygirls.com/bianca/>

Sandra Lazzarini, Curated by Girls

<https://www.curatedbygirls.com/bianca/>

Sandra Lazzarini, Curated by Girls

<https://www.curatedbygirls.com/bianca/>

Iness Rychlik, Iness Rychlik Official site

<https://inessrychlik.com/portfolio/self-portraits-2020>

Iness Rychlik, Iness Rychlik Official site

<https://inessrychlik.com/portfolio/self-portraits-2025>

Iness Rychlik, Iness Rychlik Official site

<https://inessrychlik.com/portfolio/self-portraits-2022>

Joan Fontcuberta, Artsy

<https://www.artsy.net/artwork/joan-fontcuberta-serie-herbarium-1982-1985-himenea-flaccida>

Joan Fontcuberta, Kominek Gallery

<https://www.kominekominekominek.com/joan-fontcuberta/>

Joan Fontcuberta, Kominek Gallery

<https://www.kominekominekominek.com/joan-fontcuberta/>

Joan Fontcuberta, Kominek Gallery

<https://www.kominekominekominek.com/joan-fontcuberta-eherbarium-exhibition/>

Joan Fontcuberta, Angels Barcelona

<http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/fauna/156>

Joan Fontcuberta, Angels Barcelona

<http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/fauna/156>



























