



Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής
Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού
Τμήμα Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**“Σπουδή στον Francis Bacon. Μελέτη του
φωτογραφικού αυτοπορτραίτου με αναφορές στο έργο του
Βρετανού ζωγράφου.”**

Κωνσταντίνος Πιστιόλης (ΑΜ 13010)
Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Αναστασία Μαρκίδου,
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Αθήνα, Φεβρουάριος 2025

Επιτροπή εξέτασης

Επιβλέπουσα καθηγήτρια και μέλος της Εξεταστικής Επιτροπής

Δρ. Αναστασία Μαρκίδου

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Μέλος της Εξεταστικής Επιτροπής,

Γεώργιος Μαχιάς

Λέκτορας

Μέλος της Εξεταστικής Επιτροπής,

Δρ. Ηώ Πάσχου

Επίκουρη Καθηγήτρια

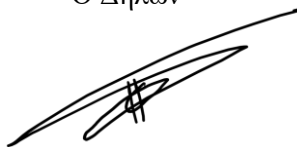
Δήλωση συγγραφέα πτυχιακής εργασίας

Ο κάτωθι υπογεγραμμένος Πιστιόλης Κωνσταντίνος, με αριθμό μητρώου 13010 φοιτητής του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής/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 πτυχίου μου».

Ο Δηλών



Περίληψη

Η παρούσα μελέτη εξετάζει την πρακτική της αυτοπροσωπογραφίας στη φωτογραφία, τις ιστορικές της ρίζες, την σημασία της και τις καλλιτεχνικές της δυνατότητες. Διερευνά πώς η φωτογραφική μηχανή χρησιμεύει ως μέσο για την εξερεύνηση της ταυτότητας και της ανθρώπινης κατάστασης, αξιοποιώντας τόσο τη θεωρητική έρευνα όσο και τον πρακτικό πειραματισμό. Κεντρικό σημείο στη μελέτη αποτελεί η επιρροή του Βρετανού ζωγράφου Francis Bacon, ο οποίος με την προσήλωση του στην ανθρώπινη μορφή αποτέλεσε έναυσμα για το παραχθέν έργο. Μέσα από μια κριτική ανάλυση έργων καλλιτεχνών όπως ο Lucas Samaras και ο Patrick Rochon, αναδεικνύει την σημασία που διαδραματίζει ο πειραματισμός στην φωτογραφική παραγωγή. Η μελέτη οδήγησε σε μια σειρά αυτοπορταίτων που αντικατοπτρίζουν την αλληλεπίδραση μεταξύ έρευνας και πρακτικής, ενσωματώνοντας στοιχεία παραμόρφωσης μέσω του πειραματισμού με τη χρήση του φωτογραφικού μέσου. Χρησιμοποιώντας έναν συνδυασμό από ακαδημαϊκά κείμενα και διαδικτυακές πηγές, αυτή η μελέτη στοχεύει στη βαθύτερη κατανόηση της αυτοπροσωπογραφίας ως μια μεταμορφωτική και ενδοσκοπική καλλιτεχνική πρακτική.

Λέξεις κλειδιά: Φωτογραφικό αυτοπορταίτο, ταυτότητα, Francis Bacon, Σύγχρονη τέχνη, Καλλιτεχνική έκφραση, Φωτογραφία

Abstract

This research examines the practice of self-portraiture in photography, exploring its historical roots, its meaning, and its artistic possibilities. It investigates how self-portraiture serves as a medium for exploring identity and the human condition, with the use of both theoretical research and practical experimentation. Central to the study is the influence of British painter Francis Bacon, who with his focus on the human figure has been the main influence behind the creative process. Through a critical analysis of works by artists such as Lucas Samaras and Patrick Rochon, the research highlights the importance of experimentation in the photographic process. The thesis resulted in a series of self-portraits that reflect the interplay between research and practice, incorporating themes of disfiguration through experimentation and using the photographic apparatus. Using a combination of academic writings and online resources, this study aims to a deeper understanding of self-portraiture as a transformative and introspective artistic practice.

Key words: Photographic Self-portrait, Identity, Francis Bacon, Contemporary Art, Artistic Expression, Photography

Περιεχόμενα

Δήλωση συγγραφέα πτυχιακής εργασίας.....	3
Περίληψη	4
Abstract.....	5
Εισαγωγή.....	7
Κεφάλαιο 1. Το φωτογραφικό αυτοπορταίτο	8
1.1 Ιστορική αναδρομή.....	8
1.2 Η σημασία του αυτοπορταίτου.....	9
1.3 Επαναλαμβανόμενα μοτίβα.....	10
Κεφάλαιο 2. Francis Bacon	15
2.1 Μία μελέτη στα έργα του Francis Bacon	15
2.2. Το περιεχόμενο.....	15
2.3 Οι περίοδοι	18
2.2 Η φωτογραφία στην παραγωγή του Bacon.....	18
Κεφάλαιο 3. Σύγχρονες προσεγγίσεις.....	20
3.1 Lucas Samaras	20
3.2 Patrick Rochon	22
Κεφάλαιο 4. Παραγωγή έργου.....	24
4.1. Βασική ιδέα και δημιουργική πρόθεση	24
4.2. Τεχνική διαδικασία και εκτέλεση.....	24
4.3. Συμπεράσματα.....	25
Βιβλιογραφία	26
Εικονογράφηση.....	28
Παράρτημα.....	29

Εισαγωγή

Στη σύγχρονη φωτογραφική παραγωγή βλέπουμε καλλιτέχνες που εμπνέονται από άλλες μορφές τέχνης για να παράγουν το προσωπικό τους έργο. Στην παρούσα εργασία επιχείρησα να μελετήσω το είδος του φωτογραφικού αυτοπορτραίτου. Επιπροσθέτως, γίνεται μια εκτενής αναφορά στα αισθητικά στοιχεία που συνθέτουν το έργο του Βρετανού ζωγράφου Francis Bacon. Το ερευνητικό κομμάτι κλείνει με την κριτική ανάλυση σε ορισμένα έργα των Lucas Samaras και Patrick Rochon. Για τη συγγραφή του παρόντος κειμένου έγινε μελέτη πάνω σε υπάρχον συγγραφικό έργο καθώς και σε πηγές από το διαδίκτυο. Συνολικά, η θεωρητική αυτή μελέτη αποτελεί ένα υποστηρικτικό κείμενο πάνω στο οποίο βασίστηκα για την παραγωγή μιας σειράς εικόνων που εντάσσονται στο αντικείμενο της μελέτης.

Το πρώτο κεφάλαιο αναφέρεται στο είδος του αυτοπορτραίτου. Αρχικά, γίνεται μία ιστορική αναδρομή σε μερικά από τα πρώτα δείγματα της καλλιτεχνικής πρακτικής της φωτογράφισης του εαυτού. Στη συνέχεια γίνεται μία προσπάθεια ορισμού του αυτοπορτραίτου στη φωτογραφία. Τέλος, γίνεται αναφορά σε ορισμένες πρακτικές που, όπως διακρίνει η Βρετανή ερευνήτρια Susan Bright, επαναλαμβάνονται στην σύγχρονη φωτογραφική παραγωγή.

Το δεύτερο κεφάλαιο ασχολείται με το έργο του γνωστού Βρετανού ζωγράφου Francis Bacon. Μελετώντας το έργο του συγκεκριμένου δημιουργού εμπνεύστηκα για την παραγωγή του έργου που παρατίθεται στο τέλος της παρούσας εργασίας. Η μελέτη του έργου του Bacon ως προς τα αισθητικά χαρακτηριστικά, την πρόθεση και τον αντίκτυπο που είχε σαν καλλιτέχνης ήταν καθοριστικής σημασίας.

Στο τρίτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά σε έργα σύγχρονων φωτογράφων που επηρέασαν άμεσα ή έμμεσα τον τρόπο με τον οποίο προσέγγισα το θέμα που επέλεξα. Συγκεκριμένα, γίνεται κριτική ανάγνωση σε έργα του Αμερικανού καλλιτέχνη Lucas Samaras και του Καναδού φωτογράφου Patrick Rochon.

Στο τέταρτο κεφάλαιο αναλύεται η μεθοδολογία που ακολούθησα για την παραγωγή του προσωπικού μου έργου. Πιο συγκεκριμένα, το κεφάλαιο αυτό παρέχει πληροφορίες για τα εικαστικά στοιχεία που προσπάθησα να προσδώσω στις εικόνες μου, τον τρόπο με τον οποίο επεδίωξα να αξιοποιήσω τις πληροφορίες που αναπτύχθηκαν στα κεφάλαια του κειμένου αυτού, καθώς και ορισμένες τεχνικές λεπτομέρειες ή προβλήματα που προέκυψαν, καθώς και τα συμπεράσματα που απορρέουν από την θεωρητική μελέτη.

Τέλος, στο παράρτημα συμπεριλαμβάνονται οι εικόνες που παρήγαγα στα πλαίσια της παρούσας πτυχιακής μελέτης.

Κεφάλαιο 1. Το φωτογραφικό αυτοπορταίτο

1.1 Ιστορική αναδρομή

Ένα από τα πρώτα γνωστά αυτοπορταίτα ανήκει στον Hippolyte Bayard (1801-1887), το έργο του με τίτλο *Self-Portrait as a Drowned Man* (1840) (εικ. 1) δημιουργήθηκε ένα χρόνο μετά την παρουσίαση της πρώτης φωτογραφικής μεθόδου. Ο ίδιος είχε αναπτύξει τη δική του μέθοδο παραγωγής φωτογραφιών. Ωστόσο, το γεγονός της μη αναγνώρισης της μεθόδου του από τις Γαλλικές αρχές ως ίσης σημασίας με αυτήν που είχε αναπτύξει ο Louis Daguerre (1787-1851) τον έφεραν σε απόγνωση. Ως αποτέλεσμα, δημιούργησε ένα πορταίτο στο οποίο διαφαίνεται ο ίδιος νεκρός, καθώς θέλει να δώσει στον θεατή την εντύπωση ότι έδωσε τέλος στη ζωή του. Το έργο αυτό μαζί με μεταγενέστερα έργα όπως το φωτομοντάζ *Rejlander the Artist Introducing Rejlander the Volunteer* (1873) του Oscar Rejlander και τα σουρεαλιστικά αυτοπορταίτα της Claude Cahun στις αρχές του 20^{ου} αιώνα αποτελούν την αρχή του φωτογραφικού αυτοπορταίτου ως μέσο για δημιουργική εξερεύνηση της ταυτότητας.

Είναι, λοιπόν, εύλογο να θεωρήσουμε πως η ιστορία του φωτογραφικού αυτοπορταίτου ξεκινάει από την απαρχή της ίδιας της φωτογραφίας. Αυτό ως ένα βαθμό είναι λογικό καθώς είναι ιδιαίτερα σύνηθες ακόμη και σήμερα κάποιος που εξερευνά την φωτογραφία για πρώτη φορά να στρέψει τον φακό της κάμερας και προς τον εαυτό του.



Εικ. 1. Hippolyte Bayard, *Self-Portrait as a Drowned Man (Le Noyé)*, 1840.

1.2 Η σημασία του αυτοπορτραίτου

Σκόπιμο είναι, στα πλαίσια αυτής της μελέτης, να ασχοληθούμε με τη σημασία της φωτογραφίας πορτραίτου για έναν φωτογράφο και κατ' επέκταση του φωτογραφικού πορτραίτου του ίδιου του φωτογράφου. Στο βιβλίο του με τίτλο *Homo Photographicus* ο διδάκτωρ της ψυχολογίας Φώτης Καγγελάρης ασχολείται με το θέμα αυτό. Συγκεκριμένα αναφέρει πως «θα πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι εάν τελικά μία εικόνα είναι λόγος, εάν η εικόνα είναι ένας τρόπος κάτι να λεχθεί ή να αποσιωπηθεί - το ίδιο κάνει, μέσα στον λόγο είναι πάλι - εάν, δηλαδή, η εικόνα είναι μια λέξη ή ένα κείμενο εκφρασμένα ως ένα ιδεόγραμμα, τότε αυτό που βλέπει ο άνθρωπος όταν κοιτάζεται στον καθρέφτη ή ο φωτογράφος στη φωτογραφία, στην όποια φωτογραφία, είναι μια λέξη: «Εγώ». Αυτό το «Εγώ» από την εποχή της νεωτερικότητας και μετά, δηλαδή, από την είσοδο του ανθρώπου στην καρτεσιανή περίοδο, την εποχή του τέλους του Θεού, της αλήθειας, της αφήγησης, του νοήματος, το πορτραίτο του «Εγώ» είναι ο μοναδικός τρόπος πρόσβασης στη σχέση με τον Άλλον, που όμως είμαι Εγώ. Το σημαινόμενο έχει καταλάβει και τη θέση του σημαίνοντος».¹ Αυτή η παραδοχή που παρουσιάζει ο Καγγελάρης μας ωθεί στο να ερμηνεύσουμε κάθε φωτογραφικό πορτραίτο ή και κάθε εικόνα που παράγει ένας φωτογράφος σαν ένα πορτραίτο του ίδιου του εαυτού. Ωστόσο, για να μπορέσουμε να ερευνήσουμε βαθύτερα το είδος του αυτοπορτραίτου, ξέχωρα από όλα τα υπόλοιπα είδη της φωτογραφίας, δεν μας βοηθάει να βλέπουμε κάθε πορτραίτο σαν ένα πορτραίτο του ίδιου του φωτογράφου.

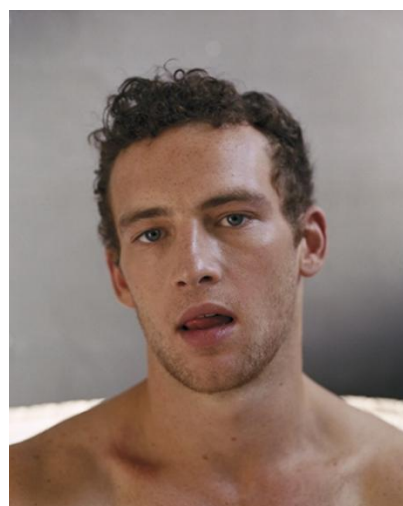
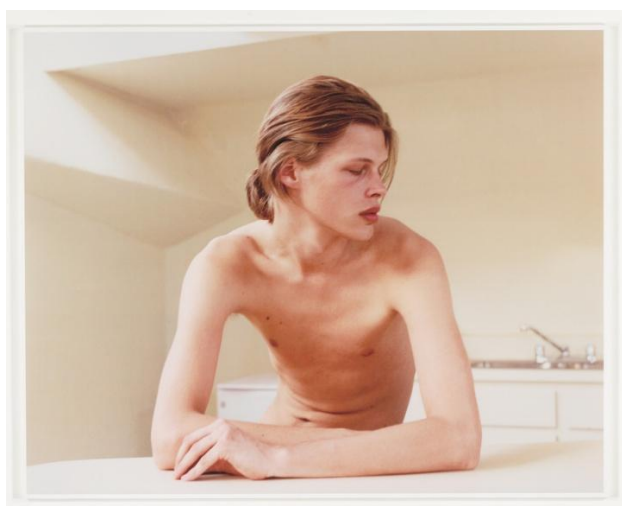
Η Βρετάνη συγγραφέας και επιμελήτρια φωτογραφικών εκθέσεων Susan Bright στο βιβλίο της με τίτλο *Auto-focus: The self-portrait in contemporary photography* αναγνωρίζει ότι κάθε εικόνα που παράγει ένας φωτογράφος αποτελεί ένα πορτραίτο του ίδιου του εαυτού, καθώς όταν κάποιος τραβάει μια φωτογραφία αναπόφευκτα προβάλλει σε αυτήν ένα στοιχείο του εαυτού του. Κάτι, που όπως συμπεραίνει, θα μπορούσε να ισχύει για κάθε μορφή τέχνης. Ωστόσο, θα ήταν αχανές στα πλαίσια μιας μελέτης να θεωρήσουμε ως αυτοπορτραίτο κάθε αυτοβιογραφία ή αυτοστοχασμό. Έτσι, για να μπορέσει να συμπεριλάβει το έργο ενός δημιουργού στο δοκίμιο της για το φωτογραφικό αυτοπορτραίτο, θα πρέπει αυτό να πληροί κάποιες προϋποθέσεις που η ίδια θέτει. Συγκεκριμένα, όπως σημειώνει «ένα σύγχρονο αυτοπορτραίτο θα πρέπει να δείχνει τον καλλιτέχνη, να εξερευνά την έννοια της ταυτότητας -είτε του ίδιου του καλλιτέχνη, ή κάτι πιο ευρύ και καθολικό- και πρέπει να προσφέρει στον θεατή μια μεροληπτική οπτική ή στοχασμό για τον εαυτό».²

Συνεχίζοντας, παραδέχεται πως υπάρχουν εργασίες καλλιτεχνών που μπορούν να θεωρηθούν φωτογραφικά αυτοπορτραίτα (και δεν συνάδουν με τον ορισμό που θέτει), που ενώ δεν τα συμπεριλαμβάνει στη μελέτη της, αρκείται στο να κάνει μόνο μια σύντομη αναφορά στην εισαγωγή του βιβλίου της. Αναφορικά, προσθέτει ορισμένες περιπτώσεις που όπως λέει η ίδια «σπάνε τον κανόνα» και παρεισφρέουν στο είδος του αυτοπορτραίτου. Σειρές όπως το *Self Portrait* (εικ. 2,3) του Jack Pierson (1960-) όπου

¹ Καγγελάρης Φώτης, *Homo Photographicus. Ψυχαναλυτικές και Φιλοσοφικές Διαστάσεις της Εικόνας, Β' Έκδοση*, Ροπή, Θεσσαλονίκη, 2017, σσ. 65-69.

² Ελεύθερη μετάφραση από το πρωτότυπο. Βλέπε Bright Susan, *Autofocus: The self-portrait in contemporary photography*, Thames & Hudson, Λονδίνο, 2010, σελ. 12.

δημιουργεί πορτραίτα ανθρώπων διάφορων ηλικιών για να σκιαγραφήσει το πορτραίτο του ίδιου τού του εαυτού. Ακόμη, ο Christian Boltanski (1944-2021) στο έργο *Photographic portraits of Christian Boltanski (1946-1964)* (1972) παρουσιάζει εικόνες σαν πορτραίτα του ίδιου σε διαφορετικές ηλικίες συνοδευόμενα από λεζάντες που παραπέμπουν σε αναμνηστικά φωτογραφικά λευκώματα, κειμήλια της οικογένειάς του, στα οποία πουθενά δεν παρουσιάζονται πραγματικές εικόνες του ίδιου το καλλιτέχνη. Τέλος, συμπληρώνει πως ορισμένες τεχνικές στούντιο του 19^{ου} αιώνα θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν σε αυτό το πλαίσιο, όπου φωτογράφοι δοκιμάζουν τον εξοπλισμό τους με μοντέλο τον ίδιο τους τον εαυτό. Εικόνες με χαμηλή ευκρίνεια, όπου μέρη του σώματος δεν έχουν καταγραφεί στην εικόνα, λόγω των μεγάλων χρόνων έκθεσης, δημιουργούν μια αινιγματική αισθητική, που όμως δεν μπορούν να συμπεριληφθούν στην μελέτη της, καθώς δεν υπήρχε ποτέ η πρόθεση από μεριάς του δημιουργού να παρουσιαστούν στο κοινό. Ως αντίστοιχο, πιο σύγχρονο παράδειγμα φέρνει τις Polaroid που τραβούσαν σε φωτογραφίσεις μόδας σαν προεπισκόπηση πριν την τελική φωτογράφιση, για να δοκιμάσουν τον φωτισμό.



Αριστερά: Εικ. 2. Jack Pierson, *Self-Portrait #4*, 2003.

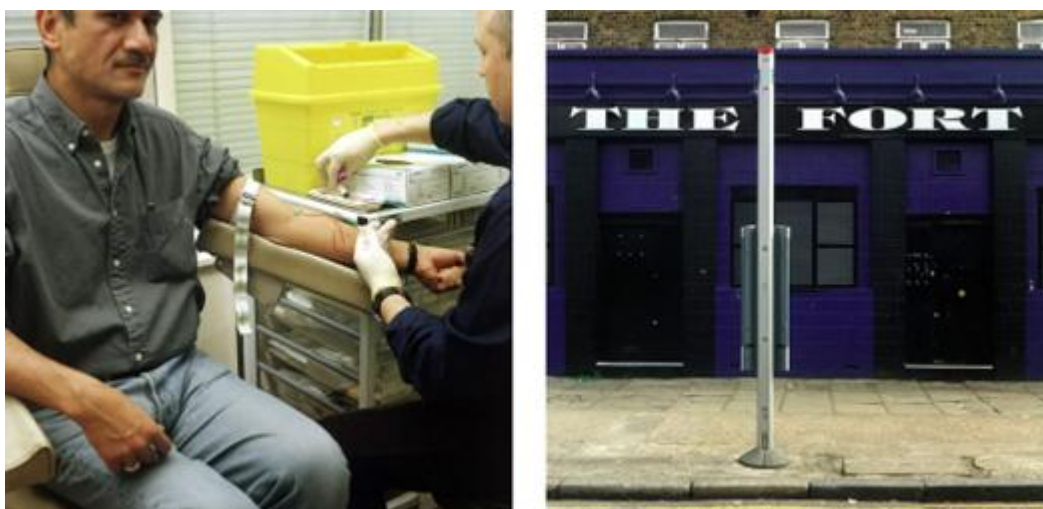
Δεξιά: Εικ. 3. Jack Pierson, *Self-Portrait #26*, 2005.

1.3 Επαναλαμβανόμενα μοτίβα

Η Susan Bright συνεχίζει διακρίνοντας και καταγράφοντας ορισμένα θέματα που, όπως λέει, εμφανίζονται σαν επαναλαμβανόμενα μοτίβα στη σύγχρονη φωτογραφική παραγωγή. Σκοπός της είναι κάθε άλλο παρά να κάνει μια χαρτογράφιση του είδους του αυτοπορτραίτου. Ουσιαστικά, επιδιώκει να αναδείξει ορισμένα θέματα τα οποία διακρίνει πως κυριαρχούν στη σύγχρονη φωτογραφική παραγωγή. Δημιουργοί παράγουν έργα που όπως λέει έχουν μια «μυστηριώδη ομοιότητα»,³ που συμπίπτουν δηλαδή, ως προς την προσέγγιση και τις προθέσεις.

³ Στο πρωτότυπο uncanny likeness. Βλέπε Bright Susan, *Autofocus. The Self-portrait in Contemporary Photography*, Thames & Hudson, Λονδίνο, 2010, σσ. 6-21.

Στο πρώτο θέμα που ονομάζει *Αυτοβιογραφία* (Autobiography), εντάσσει δημιουργούς που επιλέγουν μια προσέγγιση ημερολογίου στην παραγωγή τους. Ως ημερολόγιο θεωρούμε γενικά μια προσωπική ιστορική καταγραφή που ακολουθείται από μια περιγραφή της προσωπικής ζωής του καλλιτέχνη. Εντάσσοντας ορισμένες φορές στοιχεία μυθοπλασίας, οι καλλιτέχνες σκηνοθετούν τους εαυτούς τους και μέσα από τις εικόνες τους περιγράφουν μια δεδομένη περίοδο της ζωής τους, χωρίς απαραίτητα να θέλουν να καταγράψουν την «αλήθεια». Σε αυτό το πλαίσιο αναφέρει καλλιτέχνες όπως τον Ινδικής καταγωγής Καναδό φωτογράφο Sunil Gupta, ο οποίος στη σειρά του με τίτλο *From Here to Eternity*, (1999) (εικ. 4) καταγράφει τον εαυτό του από το 1995, όταν διαγνώστηκε με HIV και παρουσιάζει τις εικόνες του σε δίπτυχα με μονολεκτικούς τίτλους που περιγράφουν την εκάστοτε εικόνα. Σε κάθε δίπτυχο παραθέτει μια εικόνα από την περίοδο της διάγνωσης του με μια εικόνα από κάποιο γνωστό gay bar του Λονδίνου. Ο ίδιος έχει έντονη ακτιβιστική δράση και θέλει συνδέοντας αυτές τις φαινομενικά αταίριαστες εικόνες να δημιουργήσει ιδιαίτερους συνειρμούς, οι οποίοι δεν είναι ξεκάθαροι με την πρώτη ματιά.



Εικ. 4. Sunil Gupta, *Blood/Fort* from *Here to Eternity*, 1999.

Το *Σώμα* (Body) αποτελεί τη δεύτερη θεματολογία που διακρίνει να εμφανίζεται συστηματικά στη σύγχρονη παραγωγή. Το σώμα, με όλες του τις συμπαρηλώσεις χρησιμοποιείται ευρέως σαν πολιτικό εργαλείο για την παραγωγή έργων που στόχο έχουν τη μελέτη των συμβάσεων που αφορούν την ανθρώπινη κατάσταση. Σε αυτό το θέμα αναφέρει καλλιτέχνες όπως η Katherine Opie με αυτοπροσωπογραφίες της όπως το *Self-Portrait/Cutting* (1994) (εικ. 5), όπου η ίδια έχει χαράξει με ξυράφι στην πλάτη της μια παιδική ζωγραφιά που δείχνει μια οικογένεια που αποτελείται από δύο γυναίκες και το *Self-Portrait/Pervert* (1994) (εικ. 6) όπου φωτογραφίζεται να φοράει μια μάσκα με τα χέρια της να είναι καρφωμένα με βελόνες και τη λέξη *pervert* (ανώμαλος) χαραγμένη στο στήθος της. Η Opie θέλει με έναν ιδιαίτερα άμεσο τρόπο να δείξει τη *leather queer* υποκουλτούρα στην οποία ανήκει και η ίδια. Προσπαθεί να δημιουργήσει ένα ισχυρό μήνυμα για την ορατότητα, χρησιμοποιώντας το σώμα σαν φορέα του μηνύματος που θέλει να περάσει.



Αριστερά: Εικ. 5. Catherine Opie, *Self-Portrait/Cutting*, 1994.

Δεξιά: Εικ. 6. Catherine Opie, *Self-Portrait/Pervert*, 1994.

Η τρίτη θεματολογία ασχολείται με το *Μασκάρωμα* (Masquerade). Μέσω της χρήσης χαρακτήρων ορισμένοι δημιουργοί εξερευνούν τα όρια της ταυτότητας. Συχνά με παιγνιδιάρικη διάθεση επινοούν και μιμούνται χαρακτήρες και θέτουν ερωτήματα για τη σημασία που διαδραματίζει η φωτογραφία στη δημιουργία στερεοτύπων. Φωτογράφοι όπως η Τσέχα Dita Pepe η οποία ξεκίνησε να φωτογραφίζει το 2003 για τη σειρά της με τίτλο *Self-Portraits with Men* (εικ. 7), στην οποία εμφανίζεται να λαμβάνει τον ρόλο της συζύγου/μητέρας σε εικόνες που μοιάζουν να έχουν βγει από οικογενειακό άλμπουμ. Η Pepe μοιάζει σε κάθε εικόνα να μεταμορφώνεται σε διαφορετικό χαρακτήρα, αλλάζει τόσο τα ρούχα και μαλλιά της, αλλά και μέσω του ύφους της, προσδίδει κάθε φορά διαφορετικά συναισθήματα στις φωτογραφίες της. Τόσο το περιβάλλον που φωτογραφίζεται, η επιλογή του τετράγωνου κάδρου και η πόζα βοηθάει στο να μοιάζουν με στιγμιότυπα από τη ζωή μια οικογένειας.



Εικ. 7. Dita Pepe, *From Self-Portraits with Men*, 1999-2008.

Το επόμενο θέμα αφορά το *Στούντιο και Λεύκωμα* (Studio and Album). Πολλοί σύγχρονοι φωτογράφοι εμπνέονται από οικογενειακά λευκώματα και τα ενσωματώνουν στη φωτογραφική τους παραγωγή. Ακόμη, αρκετοί δημιουργοί χρησιμοποιούν τον χώρο του στούντιο για να αναθεωρήσουν τις συμβάσεις που αφορούσαν τον συγκεκριμένο χώρο, ιδιαίτερα στις φωτογραφίες εθνολογικού και ανθρωπολογικού χαρακτήρα για την εικόνα του «άλλου». Ο Hew Locke με καταγωγή από τη Μεγάλη Βρετανία και τη Γουιάνα στη σειρά του με τίτλο *How Do You Want Me?* (2007) (εικ. 8) αυτοφωτογραφίζεται στον χώρο του στούντιο, ενώ έχει καλύψει όλο του το σώμα με αντικείμενα μαζικής παραγωγής από παιδικά παιχνίδια έως διακοσμητικά και κοσμήματα. Αντλεί έμπνευση για αυτές τις εικόνες από τις αφρικανικές φωτογραφίες στούντιο, αλλά και από τις εικόνες τρομοκρατών/ανταρτών για να παρουσιάσει μια σειρά από φωτογραφίες σε μνημειακές διαστάσεις που μοιάζουν να απεικονίζουν περίτεχνα διακοσμημένα γλυπτά.



Αριστερά: Εικ. 8. Hew Locke, *Chevalier.*, 2007.

Δεξιά: Εικ. 9. Jemima Stehli, *Strip #5; Dealer*, 1999.

Το τελευταίο θέμα εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο οι φωτογραφίες χρησιμοποιούνται σαν ντοκουμέντα για τις επιτελεστικές τέχνες. Το ονομάζει *Περφόρμανς* (Performance) και όπως διακρίνει ξεκίνησε από εννοιολογικούς καλλιτέχνες τις δεκαετίες του 1960 και 1970. Για το συγκεκριμένο θέμα δεν αρκεί η απλή καταγραφή του γεγονότος, αλλά πρέπει να υπάρχει η πρόθεση από τη μεριά του φωτογράφου για ένα άρτιο φωτογραφικό αποτέλεσμα. Στο πλαίσιο αυτό εντάσσει μεταξύ άλλων την Jemima Stehli, η οποία στη σειρά της *Portraits with Men* (1999) (εικ. 9) καλεί άνδρες που εργάζονται στον χώρο της τέχνης στην Μεγάλη Βρετανία και τους τοποθετεί σε μια καρέκλα να κοιτάνε προς τον φακό της κάμερας, η ίδια μέσα στο κάδρο αρχίζει να γδύνεται μπροστά τους. Η περφόρμανς σταματάει όταν ο φωτογραφιζόμενος κάνει το κλικ με το ντεκλασέρ που βρίσκεται στο χέρι του. Με τον τρόπο αυτό δημιουργεί ένα σχόλιο για τη δυναμική ανάμεσα στη σχέση της γυναίκας καλλιτέχνης και του άνδρα επιμελητή, εμπόρου, κ.ο.κ.

Τα θέματα που ξεχωρίζει η Bright, παρόλο που δεν έχουν σκοπό να κατηγοριοποιήσουν το είδος του αυτοπορτραίτου, αποτελούν μια αξιοσημείωτη προσέγγιση για μελέτη. Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να μελετάμε τα έργα τόσο ξεχωριστά, αλλά και συνολικά όταν υπάρχουν προσεγγίσεις που με κάποιον τρόπο συμπίπτουν μεταξύ τους.

Κεφάλαιο 2. Francis Bacon

2.1 Μία μελέτη στα έργα του Francis Bacon

Στη σύγχρονη φωτογραφική παραγωγή βλέπουμε φωτογράφους να εμπνέονται από άλλες μορφές τέχνης και να κάνουν άμεσες αναφορές σε έργα και καλλιτέχνες. Όπως αναγνωρίζει η Νατάσσα Μαρκίδου, διδάκτωρ στην ιστορία και την αισθητική της φωτογραφίας, στο δοκίμιο της με τίτλο *Φωτογραφία – Κριτικές Αναγνώσεις* «συχνά οι φωτογράφοι που κάνουν άμεσες αναφορές σε γνωστά έργα ζωγραφικής ή ζωγραφικά κινήματα στοχεύουν στο να δείξουν πως η σύγχρονη καλλιτεχνική φωτογραφία φέρει συμβολισμούς, διατηρεί μύθους και πολιτιστικούς κώδικες, όπως ακριβώς συνέβαινε και στο παρελθόν με τη ζωγραφική.⁴ Υπό αυτό το πρίσμα, ξεκίνησα να φωτογραφίζω με στόχο την εξερεύνηση του είδους του αυτοπορτραίτου μέσα από τις επιρροές που είχα από άλλους καλλιτέχνες.

Έναυσμα για το πρακτικό μέρος της εργασίας είναι το έργο του Francis Bacon (1909-1992). Ο Bacon ήταν ένας Άγγλος καλλιτέχνης γνωστός για τα ζωγραφικά του έργα. Για να μπορέσω να κατανοήσω καλύτερα το έργο του μελέτησα κείμενα με στόχο να μάθω περισσότερα στοιχεία για τη μέθοδο του. Ο Γάλλος φιλόσοφος Gilles Deleuze (1925-1995) στο βιβλίο του με τίτλο *Η λογική της αίσθησης* κάνει μια εκτενή αναφορά στο έργο του F. Bacon. Μέσω της παρατήρησης και σε συνεργασία με τα κείμενα από τις συνεντεύξεις που παραχώρησε ο Bacon στον David Sylvester μελετάει σε βάθος τα αισθητικά στοιχεία που συνθέτουν το έργο του Βρετανού ζωγράφου.

2.2. Το περιεχόμενο

Σύμφωνα με τον Deleuze είναι τρία τα βασικά στοιχεία που συνθέτουν το έργο του Bacon. Το πρώτο στοιχείο είναι η Μορφή, την οποία τοποθετεί ο καλλιτέχνης πάνω στο δεύτερο στοιχείο που είναι το στρογγυλό, η πίστα. Σαν στρογγυλό θεωρεί ένα στοιχείο που συνήθως είναι στρογγυλού ή οβάλ σχήματος και πάνω του τοποθετείται η μορφή. Το στρογγυλό μπορεί να πάρει τη μορφή ενός αντικειμένου, όπως μία καρέκλα ή ένα κρεβάτι κ.α. Το στρογγυλό όπως παρατηρεί είναι μια πίστα, μια αρένα πάνω στο οποίο τοποθετείται η Μορφή με στόχο την απομόνωση. Αυτή η απομόνωση επιτυγχάνεται με διάφορους τρόπους και συνιστούν ένα όριο, ένα πεδίο που όμως δεν περιορίζει τη μορφή στην ακινησία, αλλά έχει σκοπό να ορίσει ένα γεγονός. Το γεγονός, όπως αναφέρει, είναι αυτό που λαμβάνει χώρα. Η Μορφή μέσω αυτής της απομόνωσης γίνεται μια Εικόνα, ένα Ομοίωμα.⁵

⁴ Μαρκίδου Νατάσσα, *Φωτογραφία – Κριτικές Αναγνώσεις*, Αυτοέκδοση, Αθήνα, 2015. σελ. 157.

⁵ Στο πρωτότυπο *icône*. Αποδίδεται ως «εικόνα» ή «ομοίωμα». Όρος που ο Deleuze -όπως σημειώνει η μεταφράστρια- δανείζεται από τον Charles Sanders Peirce για να περιγράψει τη σχέση ομοιότητας ανάμεσα στο σημείο και στο αντικείμενο του. Βλέπε Deleuze Gilles, *Η Λογική της Αίσθησης*, Πιλέθρον, Αθήνα, 2021, σελ. 14.

Η απομόνωση επιτυγχάνεται με διάφορους τρόπους στα έργα το F. Bacon και γίνεται με στόχο να ξεορκίσει τον «απεικονιστικό, εικονογραφικό, αφηγηματικό» χαρακτήρα, όπως συνήθιζε να λέει ο ίδιος ο καλλιτέχνης, που η Μορφή θα είχε αναγκαστικά. Αρχικά, ο πίνακας αποτελεί από μόνος του μια απομονωμένη πραγματικότητα (ένα γεγονός). Ακόμη, στα τρίπτυχα που το έργο αποτελείται από τρία απομονωμένα τελάρα και δεν πρέπει να συνενωθούν σε ένα μόνο κάδρο, συντελείται και πάλι η απομόνωση. Τέλος, η Μορφή απομονώνεται από το στρογγυλό ή από το παραλληλεπίπεδο. Υποστηρίζει πως «η ζωγραφική ούτε διαθέτει μοντέλο για να το αναπαραστήσει, ούτε ιστορία για να την αφηγηθεί. Συνεπώς, έχει δύο πιθανές οδούς διαφυγής από το απεικονιστικό: προς την καθαρή φόρμα, μέσω της αφαίρεσης ή κάλλιστα προς το μορφικό, μέσω της απόσπασης ή της απομόνωσης».⁶



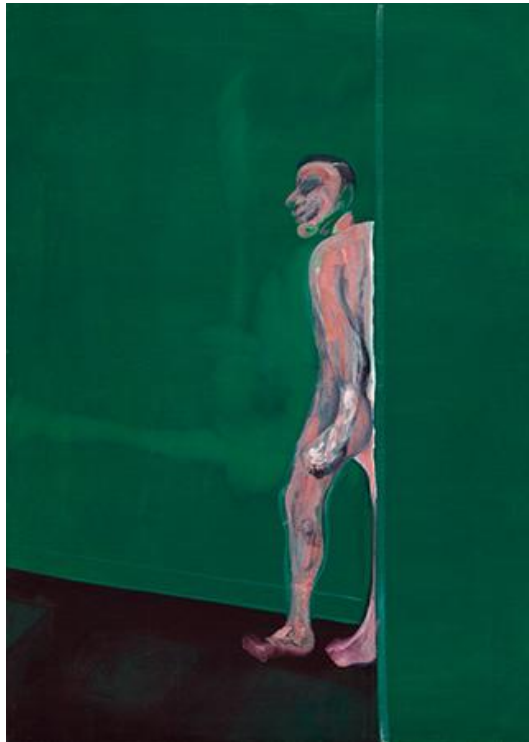
Εικ. 10. Francis Bacon, *Two Figures in the Grass*, 1954.

Άρα, η φόρμα απομονώνεται με τη χρήση του στρογγυλού. Αλλά, από τι απομονώνει τη φόρμα, τι είναι αυτό από το οποίο περιβάλλεται; Σε ορισμένα πρώιμα έργα κάνει χρήση από «μη σημαίνουσες χαραγές, απεκδημένες από την εικονογραφική ή αφηγηματική λειτουργία».⁷ Για αυτόν τον λόγο, τα τοπία του έχουν έντονα χλοερό χαρακτήρα, με τη χλόη να καλύπτει τον περιβάλλοντα χώρο γύρω από τη Μορφή.

⁶ Deleuze Gilles, *Η Λογική της Αίσθησης*, Πλέθρον, Αθήνα, 2021, σελ. 14.

⁷ Στο πρωτότυπο *trait*, που στα γαλλικά σημαίνει τόσο τη γραμμή που χαράσσεται (εν προκειμένω τη χαραγή), όσο και το «χαρακτηριστικό», την ποιότητα που παραπέμπει σε κάτι (π.χ. τα χαρακτηριστικά του προσώπου). Ο Deleuze, σύμφωνα με τη μεταφράστρια, κλείνει μέσα στη λέξη και τις δύο σημασίες, με διαφορετική ένταση, ανάλογα με τα συμφραζόμενα. Βλέπε Ο.Π., σελ. 17.

Συνεχίζει αναφέροντας πως «όσο για τις υφές, σε πάχος, σκίαση και θαμπάδα προετοιμάζουν ήδη τη μεγάλη περίοδο του τοπικού καθαρισμού, με κουρέλια, σκουπάκι ή βούρτσα, όπου το πάχος απλώνεται πάνω σε μια μη απεικονιστική ζώνη».⁸ Τόσο η μέθοδος της χαραγής, όσο και ο τοπικός καθαρισμός δεν έχουν στόχο να δημιουργήσουν ένα είδος φόντου, ούτε και να περιγράψουν ένα τοπίο, αλλά δημιουργούν ένα σύστημα που δοκιμάζει ο καλλιτέχνης, πριν καταλήξει σε αυτό που θα επακολουθούσε. Αυτό που συστηματικά καταλαμβάνει τον υπόλοιπο χώρο στους πίνακες του F. Bacon είναι «πλακάτα»⁹ από ζωηρό, ομοιόμορφο και ακίνητο χρώμα. Τα πλακάτα έχουν έναν χωροποιητικό ρόλο στα έργα του Bacon, δημιουργούν δηλαδή ένα φόντο το οποίο δεν βρίσκεται πίσω ή πέρα από την μορφή, αλλά ολόγυρα και συλλαμβάνονται από και μέσα σε μια κοντινή, ψηλαφητή ή απτική ματιά.



Εικ. 11. Francis Bacon, *Walkin Figure*, 1960.

⁸ Deleuze Gilles, *Η Λογική της Αίσθησης*, Πλέθρον, Αθήνα, 2021, σελ. 18.

⁹ Στο πρωτότυπο *aplát*, λέξη που αντιστοιχεί στο πλακάτο (ή επίπεδο) χρώμα, σε μια ενιαία, δηλαδή μονοκόμματη χρωματική επιφάνεια, χωρίς τόνους. Βλέπε Ο.Π. σελ. 18.

2.3 Οι περίοδοι

Ο Deleuze κάνει αναφορά στις τρεις περιόδους που διακρίνει ο Sylvester στις συνεντεύξεις του με τον Bacon και στη συνέχεια προτείνει μια τέταρτη. Η πρώτη περίοδος κατά τον Sylvester «φέρνει αντιμέτωπη τη σαφή μορφή με το ζωηρό και σκληρό πλακάτο, η δεύτερη, που χειρίζεται τη «malerisch» φόρμα πάνω σε ένα τονικό βάθος παραπετάσματος και στην τρίτη που «συνενώνει τις δύο αντίθετες συμβάσεις και επανέρχεται στο ζωηρό και επίπεδο βάθος, επινοώντας εκ νέου τοπικά εφέ της θαμπάδας μέσω της χαρακιάς και του βουρτσίσματος»¹⁰. Ο Deleuze διακρίνει μια τέταρτη κατηγορία στην οποία ο Bacon παύει να έχει ανάγκη τη φόρμα. Στην περίπτωση αυτή η Μορφή έχει αφήσει πίσω της μόνο ορισμένα ίχνη της παρουσίας της και δεν έχει πλέον ένα ορισμένο σχήμα, αλλά εμφανίζεται ως *καθαρή Δύναμη*, σαν καπνός, ριπή θύελλας ή πίδακας νερού. Τα παραδείγματα για αυτήν την περίοδο δεν είναι πολλά, καθώς εμφανίζονται τα τελευταία χρόνια της ζωής του δημιουργού. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Deleuze, αυτό δεν σημαίνει ότι δεν θα πρέπει να τη θεωρήσουμε ως μια *εν τη γενέσει* περίοδο.

2.2 Η φωτογραφία στην παραγωγή του Bacon

Ο Deleuze κάνει μια σύγκριση της παλιάς ζωγραφικής που αναπτύχθηκε κυριευμένη από το θρησκευτικό αίσθημα και της μοντέρνας που είναι πλέον απελευθερωμένη από την ανάγκη για απεικόνιση. Συγκεκριμένα, κάνοντας αναφορά στην *Ταφή του Κόμη Ορκάθ* του El Greco, αναπτύσσει τη συλλογιστική του πως στην παλιά ζωγραφική η Μορφή ήταν λυτρωμένη από την ανάγκη για αναπαράσταση, γιατί ακριβώς αρκούσαν στο να κάνει αναφορά σε αυτό που πρόσταζε η Εκκλησία. Αντίθετα, η μοντέρνα ζωγραφική, πλημμυρισμένη από αναπαραστάσεις λόγω της φωτογραφίας, κυκλώνεται από στερεότυπα που κάνει την αντίσταση στην απεικόνιση, που θέλει να αποφύγει όσο τίποτε άλλο ο Bacon, να μην μοιάζει και τόσο εύκολη. Συμπληρώνει, «Και είναι ακριβώς αυτό που λέει ο Μπέικον όταν μιλά για τη φωτογραφία: δεν πρόκειται για μια απεικόνιση αυτού που βλέπουμε, πρόκειται γι' αυτό που βλέπει ο μοντέρνος άνθρωπος. Δεν είναι απλώς επικίνδυνη επειδή είναι απεικονιστική, αλλά επειδή αξιώνει την εξουσία πάνω στη θέαση, και άρα πάνω στη ζωγραφική. Έτσι, έχοντας αποκηρύξει το θρησκευτικό αίσθημα -περικυκλωμένη όμως από τη φωτογραφία- η μοντέρνα ζωγραφική δυσκολεύεται πολύ, όπως και να 'χει, να κάνει τη ρήξη με την απεικόνιση, που φαινόταν να είναι ο ελεεινός διακριτικός τομέας της».¹¹

Ο Bacon, ωστόσο, έκανε χρήση της φωτογραφίας για την παραγωγή των έργων του. Όταν αντλούσε επιρροή από έργα άλλων καλλιτεχνών χρησιμοποιούσε αναπαραστάσεις των έργων ενώ ζωγράφιζε. Στην περίπτωση που ζωγράφιζε το πορτραίτο κάποιου προτιμούσε να κάνει χρήση των φωτογραφιών που τραβούσε ο ίδιος στο στούντιο και να σχεδιάζει μετά μόνος του κάνοντας χρήση των φωτογραφιών.

¹⁰ Deleuze Gilles, *Η Λογική της Αίσθησης*, Πλέθρον, Αθήνα, 2021, σσ. 45-46.

¹¹ Ο.Π., σελ. 26.

Έτσι, απέφευγε να του αποσπάται η προσοχή ενώ δούλευε. Ακόμη, προσπαθούσε με αυτή τη μέθοδο να κάνει ανάκληση της πραγματικότητας, να επαναφέρει την πραγματικότητα πάνω στον καμβά. Επιπροσθέτως, όταν φωτογράφιζε κάποιον που γνώριζε καλά προτιμούσε να μην είναι παρόν τη στιγμή που εκείνος έκανε τις «κακοποιήσεις» πάνω του, παρόλο που μέσω των «κακοποιήσεων» αισθανόταν ότι καταγράφει καλύτερα την πραγματικότητα. Η «κακοποίηση» στην οποία αναφερόταν ήταν ο τρόπος με τον οποίο έβλεπαν συνήθως οι φωτογραφιζόμενοι τις παρεμβάσεις που έκανε ο ίδιος πάνω τους. Ο ίδιος δεν θεωρούσε ότι καταστρέφει την εικόνα του άλλου. Παρόλο που, σε εικονογραφικό επίπεδο μπορεί να συντελούνταν η καταστροφή. Εντούτοις, ο Bacon θεωρούσε πως οι παραμορφώσεις βοηθούσαν την εικόνα να βγει προς τα έξω με έναν βίαιο τρόπο. Έλεγε πως «Καθένας φέρνει στην επιφάνεια την αντίληψη και την αίσθηση της ζωής με τον μοναδικό τρόπο που μπορεί. Δεν λέω ότι αυτός είναι καλός τρόπος, όμως ο καθένας προσπαθεί να πείσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο». ¹²



Εικ. 12. Francis Bacon, *Triptych May-June*, 1973.

Ο Bacon συνήθιζε να χρησιμοποιεί έργα -ή πιο συγκεκριμένα φωτογραφίες από έργα άλλων καλλιτεχνών- από τα οποία αντλούσε έμπνευση. Καθώς οι εικόνες του «γεννούν άλλες εικόνες» που πάντα ήλπιζε να τις «ανανεώσει». Ενώ, προέβλεπε τις μεταμορφώσεις που θα έκανε στα έργα του πριν ξεκινήσει να ζωγραφίζει, εντούτοις το αποτέλεσμα δεν ήταν σχεδόν ποτέ αυτό που είχε προβλέψει. Η μογιά σε συνδυασμό με τα πολύ φαρδιά πινέλα που χρησιμοποιούσε για να ζωγραφίσει δημιουργούσαν τις μεταμορφώσεις. Δεν ήξερε πως ακριβώς θα συμπεριφερθεί η μογιά όταν ακουμπούσε τον καμβά. Αυτό ως ένα βαθμό δημιουργούσε το τυχαίο στα έργα του. Χωρίς όμως αυτό να είναι τελείως τυχαίο. Έλεγε πως «πάντα βέβαια προσπαθεί κανείς να κρατήσει τη ζωτικότητα του τυχαίου διαφυλάσσοντας παράλληλα την ενότητα του έργου». ¹³

¹² Sylvester David, *Η ωμότητα των πραγμάτων. Συζητήσεις με τον Francis Bacon*. (3η εκδ.). (Σ. Παντελάκης, Μεταφρ.), Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2009, σσ. 40-41.

¹³ Ο.Π., σελ. 15.

Κεφάλαιο 3. Σύγχρονες προσεγγίσεις

Είναι σημαντικό σε αυτό το σημείο να γίνει αναφορά στο έργο καλλιτεχνών που έχουν ασχοληθεί με τη φωτογράφιση του εαυτού και έχουν κάνει χρήση πειραματικών τεχνικών στην καλλιτεχνική τους δημιουργία. Επέλεξα να ασχοληθώ με ορισμένους φωτογράφους, το έργο των οποίων ήταν καθοριστικό για εμένα πριν ξεκινήσω τους πειραματισμούς μου.

3.1 Lucas Samaras

Ο Lucas Samaras (1936-2024) είναι ένας ελληνοαμερικανός καλλιτέχνης που ασχολήθηκε με τη φωτογραφία. Την δεκαετία του 70' παρήγαγε τη φωτογραφική σειρά *Photo-Transformations* (1973-76), στην οποία πειραματίζεται φωτογραφίζοντας με τη φωτογραφική μηχανή SX-70 της εταιρείας Polaroid. Φωτογραφίζει άλλοτε τον εαυτό του, και άλλοτε φίλους και συνεργάτες του στο διαμέρισμα του στη Νέα Υόρκη. Χρησιμοποιεί τεχνητό φως και κάνει χρήση μεικτών συνδυασμών φωτός.

Τοποθετούσε έγχρωμες ζελατίνες πάνω στις φωτιστικές πηγές που χρησιμοποιούσε. Αφού πραγματοποιούσε τη λήψη και ενώ η εικόνα ακόμα εμφανιζόταν, επενέβαινε με διάφορες μεθόδους πάνω στη μοναδική θετική εικόνα που κατέγραφε. Εφάρμοζε στρατηγικά πίεση σε διάφορα σημεία στην επιφάνεια της φωτογραφίας, με αποτέλεσμα να δημιουργεί παραμορφώσεις, τις οποίες δεν θα μπορούσε να πετύχει με άλλον τρόπο με τα μέσα που είχε τότε. Η κατασκευή του φιλμ της Polaroid που χρησιμοποιούσε τότε (SX-70/Time Zero) του παρείχε τη δυνατότητα να κάνει διάφορες παρεμβάσεις καθώς αυτό εμφανιζόταν. Οι φωτιστικές επιλογές του Σαμαρά σε συνδυασμό με τη χαμηλή ευκρίνεια των Polaroid δημιουργούσαν μια ιδιαίτερη ατμόσφαιρα και προσέδιδαν έναν ζωγραφικό χαρακτήρα στις εικόνες του. Ακόμη, οι αλλοιώσεις που επέφερε στις θετικές εικόνες που παρήγαγε μέσα από τις επεμβάσεις του 'μεταμόρφωναν' τις μορφές που κατέγραφε.



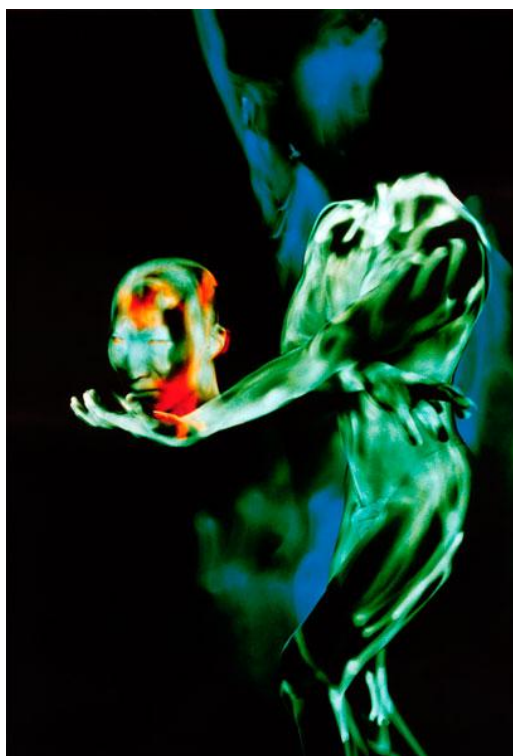
Εικ. 13. Lucas Samaras, *Photo-Transformation 7/1/73*, 1973.

Στην εικόνα 13 βλέπουμε τον καλλιτέχνη να αυτοφωτογραφίζεται στην κουζίνα του σπιτιού του. Χρησιμοποιεί φωτιστικές πηγές στις οποίες έχει τοποθετήσει έγχρωμες ζελατίνες. Ο ίδιος ισορροπεί γυμνός πάνω σε μία καρέκλα και με ένα τηλεχειριστήριο τραβάει τη φωτογραφία. Στη συνέχεια φαίνεται να έχει επεμβεί πάνω στην επιφάνεια της Polaroid. Με κάποιο εργαλείο έχει ασκήσει πίεση σε σημεία κοντά στο σώμα και κυρίως στο κεφάλι του. Λόγω των επεμβάσεων αυτών φαίνεται να μεταμορφώνεται το σώμα του, σε σημείο που μοιάζει σαν να έχει εκραγεί το κεφάλι του. Ο φωτισμός δημιουργεί μια απόκοσμη ατμόσφαιρα, που εντείνει το φαινόμενο της μεταμόρφωσης και προσδίδουν μια αίσθηση ζωγραφικότητας στην εικόνα.

Υπάρχει ένας παραλληλισμός ανάμεσα στα έργα του Σαμαρά με αυτά του Bacon. Οι επεμβάσεις στην επιφάνεια των εικόνων θυμίζουν τις χαραγές ή τη μέθοδο του τοπικού καθαρισμού για τις οποίες κάνει λόγο ο Deleuze. Οι «κακοποιήσεις» του Σαμαρά στις εικόνες του, καθώς και η επιλογή του χώρου δημιουργεί μια παραπλήσια αισθητική με τα έργα του Bacon.

3.2 Patrick Rochon

Ο Patrick Rochon είναι ένας Καναδός φωτογράφος που έχει ασχοληθεί εκτενώς με τη φωτογραφική τεχνική του Light Painting. Χρησιμοποιώντας τη συγκεκριμένη τεχνική καταγράφει στις εικόνες του τα ίχνη που αφήνει η φωτιστική πηγή που χρησιμοποιεί. Με τον τρόπο αυτό δημιουργεί άλλοτε αφηρημένες συνθέσεις από σχήματα που έχει δημιουργήσει με μίας μορφής «χορογραφίας» που κάνει μπροστά από τον φακό και άλλες φορές μπλέκει τις συνθέσεις αυτές με πορträίτα ή αντικείμενα.



Εικ. 14. Patric Rochon, *Experiment*, 1999-2000.

Στο πορträίτο της εικόνας 14 βλέπουμε μια φωτογραφία από τους πειραματισμούς του φωτογράφου σε μια σχολή χορού Butoh στην Ιαπωνία. Στην εικόνα φαίνεται μια μορφή που κρατάει ένα κεφάλι. Ο καλλιτέχνης έχει φωτίσει επιλεκτικά το θέμα του χρησιμοποιώντας κάποιες έγχρωμες φωτιστικές πηγές. Κατά την επεξεργασία της εικόνας ο Rochon έχει εξαφανίσει όλα τα υπόλοιπα στοιχεία του χώρου, βοηθώντας στην απομόνωση της μορφής, πέρα από την απομόνωση που υφίσταται με τα όρια του κάδρου. Ο τρόπος που έχει χειριστεί το φως έχει μεταμορφώσει το θέμα, κάνοντας το να μοιάζει με μια εξωγήινη φιγούρα ή κάποιο πνεύμα. Τα ίχνη του φωτός προσδίδουν εικαστικότητα στα έργα του, καθώς μοιάζουν με πινελιές αφηρημένης ζωγραφικής.

Η λέξη Butoh (舞踏) μεταφράζεται σε χορός και βήμα, αλλά στην αρχή ονομαζόταν Ankoku Butoh (暗黒舞踏), δηλαδή «χορός του σκοτούς». ¹⁴ Το συγκεκριμένο είδος χορού χαρακτηρίζεται από την έμφαση στη λεπτομέρεια. Η αργή κίνηση των χορευτών, οι οποίοι παρουσιάζονται σχεδόν γυμνοί στη σκηνή, έχοντας βάλει ολόκληρο το σώμα τους με ένα μονόχρωμο στρώμα μπογιάς, δημιουργεί μια απόκοσμη αίσθηση στον θεατή. Για τον Rochon το σκοτάδι είναι βασικό για την τεχνική του Light Painting με τον ίδιο τρόπο που λειτουργεί στον ουρανό, καθώς με την έλλειψη φωτός είμαστε σε θέση να διακρίνουμε τα άστρα. Το σκοτάδι διαδραματίζει πολύ σημαντικό ρόλο στις συνθέσεις του, διότι βοηθάει με το να δημιουργεί αντίθεση, να τονίζει τη φόρμα και να προσδίδει δραματικότητα. Ακόμη, αναφέρει πως το κενό είναι πολύ σημαντικό στην Ιαπωνική γλώσσα για τις ίδιες τις λέξεις. ¹⁵ Για τον ίδιο λοιπόν φαίνεται να υπάρχει ένας εννοιολογικός συσχετισμός ανάμεσα στην τεχνική που χρησιμοποιεί και την Ιαπωνική κουλτούρα γενικότερα.

Τα έργα του Rochon έχουν έναν έντονα πειραματικό χαρακτήρα. Λόγω των μεγάλων χρόνων έκθεσης και της μεθόδου που χρησιμοποιεί για να φωτίσει το θέμα του, δεν έχει απόλυτο έλεγχο ως προς το αποτέλεσμα. Αυτό είναι ένα στοιχείο που σε ορισμένες περιπτώσεις είναι κοινό στη ζωγραφική, καθώς θέλει αρκετή εμπειρία από μεριάς του ζωγράφου, καθώς δεν είναι ξεκάθαρο πως θα «συμπεριφερθεί» ακριβώς η μπογιά. Αυτό είναι ένα στοιχείο που αναφέρει και ο Bacon, όταν εξηγεί ορισμένες από τις επιλογές του.

¹⁴ Kim James, *Butoh, Explained*, <https://ums.org/2019/10/17/butoh-explained/> (πρόσβαση 10/02/2025).

¹⁵ Patrick Rochon, *Darkness and Empty Space – TAO LP 4*, <https://lightpaintingblog.com/darkness-empty-space-tao-lp-4/> (πρόσβαση 10/02/2025).

Κεφάλαιο 4. Παραγωγή έργου

4.1. Βασική ιδέα και δημιουργική πρόθεση

Με βάση την παραπάνω μελέτη ξεκίνησα τους πειραματισμούς κάνοντας χρήση του φωτογραφικού μέσου. Με τη διαχείριση του φωτός, της κίνησης και της παρατεταμένης έκθεσης της κάμερας, στόχευα στη διατάραξη της συνοχής των χαρακτηριστικών της μορφής, δημιουργώντας μια αίσθηση αποδόμησης που επανεξετάζει τις συμβάσεις της φωτογραφικής αναπαράστασης.

Επηρεασμένος από τα έργα του Bacon, προσπάθησα να εμβαθύνω σε αυτά τα ζητήματα. Οι πίνακες του Francis Bacon συχνά απεικονίζουν την ανθρώπινη μορφή σε μια κατάσταση ρευστή, παγιδευμένη ανάμεσα σε διαφορετικές συναισθηματικές καταστάσεις ή φαινομενικά να «λιώνει» στο περιβάλλον της. Αντίστοιχα κι εγώ, ήθελα να καταγράψω μια στιγμή αστάθειας, όπου ο εαυτός συνεχώς μεταβάλλεται μεταξύ παρουσίας και απουσίας.

Ο Bacon είχε δηλώσει ότι η πρόθεσή του ήταν να απεικονίσει την «ωμότητα των πραγμάτων»¹⁶ την ακατέργαστη, αφιλτράριστη ουσία της ανθρώπινης ύπαρξης. Αυτή η ιδέα της απογύμνωσης της αισθητικής τελειότητας για να αποκαλυφθεί κάτι πιο άμεσο ήταν κεντρική στην προσέγγισή μου. Αντί να δημιουργήσω μια εξιδανικευμένη εικόνα, αγκάλιασα την ατέλεια, την παραμόρφωση και την αφαίρεση για να προκαλέσω μια βαθύτερη συναισθηματική αντίδραση.

4.2. Τεχνική διαδικασία και εκτέλεση

Το πρακτικό κομμάτι της εργασίας αποτελείται από μια σειρά από έγχρωμες ψηφιακές φωτογραφίες. Για την παραγωγή των φωτογραφιών μελέτησα την πόζα στα έργα του Bacon και προσπάθησα να αποδώσω τις μεταμορφώσεις και τις παραμορφώσεις που υφίσταται η μορφή στους πίνακες του κάνοντας χρήση διάφορων φωτογραφικών τεχνικών.

Η εκτέλεση αυτής της σειράς από εικόνες πραγματοποιήθηκε μέσα από μια πειραματική προσέγγιση. Αντίστοιχα με τα ζωγραφικά έργα του Bacon, επέλεξα να φωτογραφήσω σε εσωτερικούς χώρους οικείους προς εμένα. Επέλεξα να υπάρχει μια έντονη διαφορά στον φωτισμό του χώρου και της μορφής. Ο χώρος είναι υποβαθμισμένος φωτιστικά. Η μορφή φωτίζεται σημειακά, έτσι ώστε να μοιάζει σαν αυτόφωτη μέσα στον χώρο. Η διαδρομή που ακολουθεί η φωτιστική πηγή συχνά εμφανίζεται μέσα στο έργο. Φόρμες που εισβάλουν μέσα στη σύνθεση και μαρτυρούν τη διαδικασία της λήψης, αλλά συνάμα βοηθούν ως ένα βαθμό στην απομάκρυνση από την αφήγηση, κάτι που επιζητούσε ο Bacon με τα έργα του.

¹⁶ Sylvester David, *Η ωμότητα των πραγμάτων. Συζητήσεις με τον Francis Bacon*. (3η εκδ.). (Σ. Παντελάκης, Μεταφρ.), Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2009, σελ. 182.

Ο φωτισμός διαδραμάτισε κρίσιμο ρόλο στη διαμόρφωση της σύνθεσης. Πιο συγκεκριμένα, έκανα χρήση της τεχνικής του Light Painting, όπου φωτίζω επιλεκτικά τις μορφές στις εικόνες μου και ίχνη του φωτός εμφανίζονται μέσα στο τελικό αποτέλεσμα. Για τον φωτισμό, προτίμησα να χρησιμοποιήσω μια φορητή φωτιστική πηγή, με την οποία φώτιζα σημειακά.

Η επεξεργασία ενίσχυσε περαιτέρω την παραμόρφωση. Η αυξημένη αντίθεση τονίζει τα εφέ θολώματος, κάνοντας το πρόσωπο να φαίνεται σαν να διαλύεται. Η τεχνική της πολλαπλής έκθεσης με βοήθησε στο να επιτύχω την ολότητα της σύνθεσης, καθώς ήταν τεχνικά πολύ δύσκολο να έχω σε μια τελική φωτογραφία και τον χώρο και τη μορφή φωτισμένα ικανοποιητικά. Έτσι, τραβούσα μια φωτογραφία του χώρου φωτισμένου χωρίς τη μορφή, έτσι ώστε να μπορώ να «προσθέσω» κατά την επεξεργασία κομμάτια της σύνθεσης που δεν είχαν φωτιστεί επαρκώς.

4.3. Συμπεράσματα

Στα αυτοπορτραίτα που δημιούργησα προσέγγισα τον διάλογο μεταξύ της μορφής και του χώρου. Επέλεξα να υπάρχει μια διακριτή διαφορά ανάμεσα στην ένταση φωτισμού του χώρου και της μορφής. Με αυτήν την επιλογή επιδίωξα να δώσω έμφαση στη μορφή. Με την τεχνική του light painting, προσπάθησα να δημιουργήσω δυναμικές φόρμες από τα ίχνη που αφήνει η φωτιστική πηγή που χρησιμοποίησα στις εικόνες μου. Τα ίχνη αυτά, που θυμίζουν τις φόρμες που ζωγράφιζε ο Bacon με τα φαρδιά πινέλα που χρησιμοποιούσε, βοηθούν στη δημιουργία μιας φωτογραφικής γλώσσας.

Στη μελέτη αυτή εξερεύνησα την καλλιτεχνική πρακτική της καταγραφής του εαυτού μέσω του φωτογραφικού μέσου, συνδυάζοντας τη θεωρητική έρευνα και τους πειραματισμούς, με στόχο την καλύτερη κατανόηση της πρακτικής της αναπαράστασης. Μέσα από το έργο του Francis Bacon γνώρισα την προσήλωση που είχε με στόχο να προσδώσει στη Μορφή τα χαρακτηριστικά που επιθυμούσε, να την απαλλάξει από την ανάγκη για αναπαράσταση, έτσι ώστε να δημιουργήσει μια εικόνα που βρίσκεται σε «μια σχοινοβασία ανάμεσα σε αυτό που λέμε αναπαραστατική ζωγραφική και στην αφαίρεση».¹⁷ Παράλληλα, ο Rochon που χειρίζεται το φως με στόχο να φωτίσει το θέμα του επιλεκτικά και κατά την επεξεργασία απαλείφει κάθε αίσθηση του χώρου, καταφέρνει και αυτός να απομονώσει τις μορφές με παρόμοιο τρόπο με τον Bacon και τη χρήση του πλακάτου.

Συνολικά, η συγκεκριμένη σειρά επιχειρεί να αναδείξει τη δυναμική σχέση που δημιουργείται μέσα από τον συνδυασμό από επιρροές της φωτογραφίας και της ζωγραφικής. Μέσα από εναλλακτικές τεχνικές φωτογράφισης η φωτογραφία μπορεί να ξεπεράσει την ανάγκη για απλή καταγραφή και να γίνει ένα εργαλείο για καλλιτεχνική εξερεύνηση. Οι πειραματισμοί αυτοί επιχειρούσαν να υπογραμμίζουν τη δυνατότητα που έχει η φωτογραφία αυτοπορτραίτου να γίνει όχι μόνο ένα μέσο για αυτοέκφραση, αλλά και ένα είδος που θέτει σύγχρονα ζητήματα για την οπτική επικοινωνία και την ταυτότητα.

¹⁷ Sylvester David, *Η ωμότητα των πραγμάτων. Συζητήσεις με τον Francis Bacon*. (3η εκδ.). (Σ. Παντελάκης, Μεταφρ.), Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2009, σελ. 12.

Βιβλιογραφία

- Barthes, R. (1983). *Φωτεινός Θάλαμος*. (Γ. Κρητικός, Μεταφρ.) Αθήνα: Κέδρος.
- Barthes, R. (1988). *Εικόνα - Μουσική - Κείμενο*. (Γ. Σπανός, Μεταφρ.) Αθήνα: Πλέθρον.
- Bright, S. (2010). *Autofocus. The Self-portrait in Contemporary Photography*. London: Thames & Hudson.
- Deleuze, G. (2021). *Η λογική της αίσθησης*. (Ρ. Σινοπούλου, Μεταφρ.) Αθήνα: Πλέθρον.
- Sylvester, D. (2009). *Η ωμότητα των Πραγμάτων. Συζητήσεις με τον Francis Bacon*. (3η εκδ.). (Σ. Παντελάκης, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Αντωνιάδης, Κ. (1999). *Λανθάνουσα Εικόνα* (2η εκδ.). Αθήνα: Μωρεσόπουλος.
- Ζωίδης, Ε. (2008). *Βλέπω. Θέματα Σημειολογίας της Εικόνας*. Αθήνα: Ίων.
- Καγγελάρης, Φ. (2017). *Homo Photographicus: Ψυχαναλυτικές και Φιλοσοφικές Διαστάσεις της Εικόνας*. Θεσσαλονίκη: Ροπή.
- Μαρκίδου, Ν. (2015). *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*. Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- Πρέσσας, Χ. (2010). *Συνθέτοντας* (4 εκδ.). Αθήνα: Εκδόσεις Ίων.

Από το Διαδίκτυο:

- Casper, J. (χ.χ.). *Self Portraits with Men*. Ανάκτηση από [lensculture.com](https://www.lensculture.com/articles/dita-pepe-self-portraits-with-men): <https://www.lensculture.com/articles/dita-pepe-self-portraits-with-men> (πρόσβαση 09/02/2025).
- Gefter, P. (2003, Δεκέμβριος 18). *The New York Times*. Ανάκτηση από [nytimes.com](https://www.nytimes.com/2003/12/18/books/self-portrait-obs-cure-object-desire-jack-pierson-s-autobiography-sorts.html): <https://www.nytimes.com/2003/12/18/books/self-portrait-obs-cure-object-desire-jack-pierson-s-autobiography-sorts.html> (πρόσβαση: 07/02/2025).
- Gupta, S. (χ.χ.). *From Here to Eternity*. Ανάκτηση από [sunilgupta.net](https://www.sunilgupta.net): <https://www.sunilgupta.net/from-here-to-eternity1.html> (πρόσβαση 07/02/2025).
- Kim, J. (2019, Οκτωβρίου 17). *Butoh, Explained*. Ανάκτηση από ums.org: <https://ums.org/2019/10/17/butoh-explained> (πρόσβαση 10/02/2025).
- Lens Culture. (χ.χ.). *Dita Pepe*. Ανάκτηση από [lensculture.com](https://www.lensculture.com): <https://www.lensculture.com/dita-pepe> (πρόσβαση 09/02/2025).
- Locke, H. (χ.χ.). *How Do You Want Me?* Ανάκτηση από [hewlocke.net](https://www.hewlocke.net): <https://www.hewlocke.net/hdywm.html> (πρόσβαση 09/02/2025).
- Petersen, J. E., & Craig, A. M. (2018, Μάρτιος 16). *Patrick Rochon - The New Creatives*. Ανάκτηση από YouTube.com: https://www.youtube.com/watch?v=FrK_IC6OMdc (πρόσβαση 09/02/2025).
- Rochon, P. (2010, Φεβρουάριος 20). <https://cameraobscura.busdraghi.net/>. Ανάκτηση από Camera Obscura: <https://cameraobscura.busdraghi.net/2010/patrick-rochon/> (πρόσβαση 07/02/2025).
- Schultz, C. (2018, Ιούλιος/Αύγουστος). *Brooklyn Rail*. Ανάκτηση από brooklynrail.org: <https://brooklynrail.org/2018/07/artseen/LUCAS-SAMARAS-Photo-Transformations/> (πρόσβαση 07/02/2025).
- The Photographer's Gallery. (2020, Οκτώβριος 19). *From Here to Eternity: Sunil Gupta. A Retrospective | Interview with Sunil Gupta* [βίντεο] Ανάκτηση από [youtube.com](https://www.youtube.com): <https://www.youtube.com/watch?v=nQuTNBslxYE> (πρόσβαση 07/02/2025).

- The Solomon R. Guggenheim Foundation. (χ.χ.). *Catherine Opie Self-Portrait/Cutting*.
Ανάκτηση από guggenheim.org: <https://www.guggenheim.org/artwork/30354>
(πρόσβαση 09/02/2025).
- Vox. (2019, Απριλίου 19). *The first faked photograph* [βίντεο]. Ανάκτηση από youtube.com:
<https://www.youtube.com/watch?v=SXe9WCeccOw> (πρόσβαση 10/02/2025).
- Zivkovic, A. (2022). *Claude Cahun (Lucy Schwob)*. Ανάκτηση από moma.org:
<https://www.moma.org/artists/8195-claude-cahun-lucy-schwob> (πρόσβαση
15/02/2025)

Εικονογράφηση

Εικόνα 1. Hippolyte Bayard, *Self-Portrait as a Drowned Man (Le Noyé)*, 1840. Public domain, via Wikimedia Commons

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hippolyte_Bayard,_Self%E2%80%90Portrait_as_a_Drowned_Man_%28Le_Noy%C3%A9%29,_1840.jpg (πρόσβαση 24/01/2025)

Εικόνα 2. Jack Pierson, *Self-Portrait #4*, 2003 εκτύπωση Inkjet Χαρτί: 111.3×139.1 εκ. Εικόνα: 109.1×136.5 εκ., Whitney Museum of American Art, New York. © Jack Pierson <https://whitney.org/collection/works/21397> (πρόσβαση 24/01/2025)

Εικόνα 3. Jack Pierson, *Self-Portrait #26*, 2005 εκτύπωση ψηφιακής μελάνης 135.9×109.2 εκ., © Jack Pierson https://www.lissongallery.com/artists/jack-pierson/artworks/self-portrait-26?image_id=23765 (πρόσβαση 24/01/2025)

Εικόνα 4. Sunil Gupta, *Blood/Fort from Here to Eternity*, 1999. Diptych, each colour C-type photograph, 48.3x48.4 εκ. originally commissioned by Autograph-ABP, London © Sunil Gupta <https://www.sunilgupta.net/from-here-to-eternity1.html> (πρόσβαση 24/01/2025)

Εικόνα 5. Catherine Opie, *Self-Portrait/Cutting*, 1994. C-type print, 101 ×76.2 εκ. Whitney Museum of American Art, New York © Catherine Opie; courtesy Regen Projects, Los Angeles <https://whitney.org/collection/works/8990> (πρόσβαση 24/01/2025)

Εικόνα 6. Catherine Opie, *Self-Portrait/Pervert*, 1994. C-type print, 101.6 ×75.9 εκ. © Catherine Opie <https://www.guggenheim.org/artwork/12201> (πρόσβαση 10/02/2025)

Εικόνα 7. Dita Pepe, *From Self-Portraits with Men*, 1999-2008. έγχρωμη εκτύπωση 100×100 εκ. © Dita Pepe <https://www.lensculture.com/articles/dita-pepe-self-portraits-with-men> (πρόσβαση 24/01/2025)

Εικόνα 8. Hew Locke, *Chevalier.*, 2007 Colour digital (c-type) print. 227x177 εκ. © Hew Locke. © Photo: Royal Academy of Arts, London. <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/chevalier> (πρόσβαση 24/01/2025)

Εικόνα 9. Jemima Stehli, *Strip #5;Dealer*, 1999. C-type print 43.8×26.7 εκ., © Jemima Stehli <https://www.refinery29.com/en-gb/2016/02/102395/jemima-stehli-strip-tate-photography> (πρόσβαση 24/01/2025)

Εικόνα 10. Francis Bacon, *Two Figures in the Grass*, 1954. λάδι σε καμβά, © The Estate of Francis Bacon / DACS London 2020. <https://www.francis-bacon.com/news/catalogue-raisonne-focus-two-figures-grass-1954> (πρόσβαση 24/01/2025)

Εικόνα 11. Francis Bacon, *Walkin Figure*, 1960. λάδι σε καμβά, διαστάσεις 198×142 εκ. Dallas Museum of Art, Foundation for the Arts, Dallas <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/walking-figure> (πρόσβαση 24/01/2025)

Εικόνα 12. Francis Bacon, *Triptych May-June*, 1973. λάδι σε καμβά, διαστάσεις επιμέρους τετάρων 198×142 εκ. © The Estate of Francis Bacon / DACS London 2020. <https://www.francis-bacon.com/life/family-friends-sitters/george-dyer/triptych-may-june> (πρόσβαση 24/01/2025)

Εικόνα 13. Lucas Samaras, *Photo-Transformation 7/1/73*, 1973. Dye diffusion transfer print (Polaroid), Χαρτί: 10.8×8.9 εκ. Εικόνα: 8×7.8 εκ., Courtesy Craig F. Starr Gallery. <https://brooklynrail.org/2018/07/artseen/LUCAS-SAMARAS-Photo-Transformations/> (πρόσβαση 24/01/2025)

Εικόνα 14. Patric Rochon, *Experiment*, 1999-2000 © Patric Rochon <https://lightpaintingphotography.com/light-painting-artist/featured-artist-2/patrick-rochon/> (πρόσβαση 24/01/2025)

Παράρτημα



