

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΤΕΧΝΩΝ ΗΧΟΥ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑΣ

Πτυχιακή Εργασία

Φωτογραφική διαδρομή στην παλαιά πόλη της
Κέρκυρας

Επιβλέπων καθηγητής
Αντώνης Ζήβας

Νικόλαος Μοτσιόπουλος
TX2012047

Κέρκυρα
Φεβρουάριος 2021

Φωτογραφική διαδρομή στην παλαιά πόλη της Κέρκυρας

Συνοπτική Περίληψη

Η παλαιά πόλη της Κέρκυρας είναι από το 2007 ενταγμένη στον κατάλογο των μνημείων παγκόσμιας κληρονομιάς της UNESCO.¹ Η παρούσα εργασία εστιάζει σε λεπτομέρειες αρχιτεκτονικής κυρίως φύσεως, χαρακτηριστικές του ιδιαίτερου χαρακτήρα της πόλης, με στόχο την χρήση τους ως εικαστικό υλικό για την σύσταση της προτεινόμενης φωτογραφικής ενότητας.

Περίληψη

Το κείμενο που ακολουθεί αποτελεί το αναλυτικό μέρος της πτυχιακής εργασίας με τίτλο “Φωτογραφική διαδρομή στην παλαιά πόλη της Κέρκυρας”, αντικείμενο της οποίας είναι η δημιουργία μιας φωτογραφικής θεματικής ενότητας. Λειτουργεί ως συμπληρωματικό θεωρητικό μέρος της φωτογραφικής ενότητας, στοχεύοντας στην περιγραφή και επεξήγηση της οργάνωσης της φωτογραφικής δουλειάς, της μεθόδου εργασίας που ακολουθήθηκε, καθώς και στο συσχετισμό της με τάσεις και παραδείγματα από την ιστορία της φωτογραφίας που αποτέλεσαν εδώ αναφορές. Η ανάγνωση του κειμένου έχει αρκετά σημαντικό ρόλο όσον αφορά στην ανάγνωση των εικόνων, ωστόσο δεν κρίνεται απαραίτητη για τη θέαση της φωτογραφικής ενότητας.

Η προτεινόμενη εργασία αφορά στη φωτογραφική διερεύνηση και καταγραφή του αστικού τοπίου ενός μέρους της πόλης της Κέρκυρας, πιο συγκεκριμένα της παλαιάς πόλης που αποτελεί το ιστορικό της κέντρο. Επιχειρείται η παρουσίαση του γενικότερου ιστορικού αστικού χώρου (τα στοιχεία που τον χαρακτηρίζουν, η διάταξή του, η αρχιτεκτονική του κ.α.) αλλά και χαρακτηριστικών λεπτομερειών των κτιρίων του. Η δουλειά αυτή δανείζεται στοιχεία από την περιοχή του φωτογραφικού

¹ <https://whc.unesco.org/en/list/978> (Ιανουάριος, 2021)

ντοκιμαντέρ, όπως η διάθεση αντικειμενικότητας, η αποστασιοποίηση από το θέμα, η αναπαράσταση της πραγματικότητας με κατά το δυνατόν ουδέτερη προσέγγιση και συνειδητά καθορισμένο καδράρισμα. Παρ' όλα αυτά η φωτογραφική ενότητα που ακολουθεί δεν χαρακτηρίζεται ως ντοκιμαντέρ. Οι φωτογραφικές εικόνες που την αποτελούν βασίζονται στην καταγραφή της πραγματικότητας, ωστόσο προβάλλουν ταυτόχρονα μια προσωπική εικαστική στάση ως προς τον τρόπο υπόστασης και χρήσης τους. Η ενότητα αποτελείται από 107 ασπρόμαυρες φωτογραφίες.



Εικ. 1. Χάρτης της πόλης της Κέρκυρας. Η κόκκινη γραμμή οριοθετεί την περιοχή όπου πραγματοποιήθηκαν οι λήψεις των εικόνων της φωτογραφικής ενότητας.

Πίνακας Περιεχομένων

Τίτλος.....	2
Συνοπτική Περίληψη.....	2
Περίληψη.....	2
Εισαγωγή.....	5
Πεδίο Έρευνας – Εφαρμογή.....	5
Μεθοδολογία.....	5
Έρευνα του Χώρου.....	5
Φωτογράφιση.....	6
Ψηφιακή Επεξεργασία.....	8
Επαναφωτογράφιση.....	8
Επιλογή Φωτογραφιών.....	9
Εξοπλισμός.....	9
Ιστορική Αναδρομή – Φωτογραφία και Αντικειμενικότητα.....	10
Ανάλυση.....	23
Θέμα.....	23
Δομή Φωτογραφικής Ενότητας – Σελιδοποίηση.....	24
Εικαστικές Επιλογές και Επιρροές.....	26
Επίλογος.....	34
Βιβλιογραφία.....	36
Πηγές Εικόνων.....	37

Εισαγωγή

Πεδίο Έρευνας - Εφαρμογής

Όπως έχει προαναφερθεί, η πτυχιακή εργασία συνορεύει με τον ευρύτερο χώρο του φωτογραφικού ντοκιμαντέρ, με άλλα λόγια της τεκμηριωτικής φωτογραφίας. Ταυτόχρονα όμως δεν τοποθετείται στο καθαυτό πλαίσιο της συγκεκριμένης κατεύθυνσης. Η φωτογραφική ενότητα αποτελείται μεν από εικόνες που απεικονίζουν και τεκμηριώνουν διάφορα σημεία και στοιχεία της παλαιάς πόλης της Κέρκυρας, την ίδια όμως στιγμή εισάγεται η χρήση μιας διάθεσης αφαίρεσης, όπως και μιας αποστασιοποιημένης από το θέμα οπτικής. Οι έννοιες “αλήθεια” και “πραγματικότητα” έχουν για την φωτογραφία μεγάλη σημασία καθώς στην φωτογραφική εικόνα όλα παρουσιάζονται “όπως είναι”. Παρόλα αυτά, ακόμα κι έτσι δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι οι φωτογραφίες μεταφέρουν την απόλυτη αλήθεια, καθώς πρέπει να ληφθούν υπόψιν τα κριτήρια με βάση τα οποία κάνει τις επιλογές του ο φωτογράφος. Στην προκειμένη περίπτωση οι φωτογραφίες παρουσιάζουν τελικά μια προσωπική ερμηνεία ή/και χρήση της πραγματικότητας.

Μεθοδολογία

Έρευνα του Χώρου

Έχοντας καταλήξει στην ιδέα, το πρώτο στάδιο ήταν η έρευνα του χώρου και ο εντοπισμός κατάλληλων σημείων για την δημιουργία εικόνων που θα υποστήριζαν την ιδέα. Η διαδικασία αυτή κράτησε περίπου μια εβδομάδα, στη διάρκεια της οποίας πραγματοποιήθηκαν περιηγήσεις μέσα στα στενά της παλαιάς πόλης. Λόγω του μικρού της μεγέθους, στόχος ήταν να καλυφθεί το μεγαλύτερο μέρος της, αν όχι η πληρότητά της. Με τη βοήθεια της φωτογραφικής λειτουργίας του κινητού τηλεφώνου, κρατήθηκαν σημειώσεις σε μορφή φωτογραφιών, ή απλά έγιναν

σημειώσεις των τοποθεσιών στο χάρτη. Με αυτόν τον τρόπο υπήρχε η δυνατότητα επιστροφής για την επαναφωτογράφιση με την ψηφιακή φωτογραφική μηχανή.



Εικ. 2. Άποψη του χώρου της παλαιάς πόλης της Κέρκυρας.

Φωτογράφιση

Μετά τη διαδικασία της έρευνας ακολούθησε η φωτογράφιση. Το πρώτο μέρος της διήρκεσε μια εβδομάδα. Κατά τη διάρκειά της πραγματοποιήθηκαν καθημερινά φωτογραφίες, ξεκινώντας από το πρωί μέχρι τις πρώτες απογευματινές ώρες. Σε πολλά σημεία της παλαιάς πόλης, λόγω της πολεοδομικής της ιδιαιτερότητας, το φυσικό φως σε συγκεκριμένες ώρες της ημέρας δεν είναι επαρκές για τὰ επιθυμητά οπτικά χαρακτηριστικά των εικόνων. Έτσι επιλέχθηκαν συγκεκριμένες χρονικές στιγμές ανά περίπτωση, έτσι ώστε το φυσικό φως να έχει όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ένταση. Η πρόθεση ήταν να μην υπάρχει καμία εκ των

υστέρων τεχνητή παρέμβαση και να αποτυπώνεται το θέμα όπως ήταν κατά το στάδιο της λήψης, για αυτό σε καμία φωτογραφία δεν χρησιμοποιήθηκε τεχνητός φωτισμός (μέσα από πρόσθετες φωτιστικές πηγές). Στόχος ήταν, όλες οι φωτογραφίες να αποδωθούν με μαλακό διάχυτο φως. Για αυτό το λόγο απορρίφθηκαν πολλά σημεία, στα οποία ο ήλιος δημιουργούσε έντονες διαβαθμίσεις μεταξύ σκιάς και φωτός. Ταυτόχρονα, οι επιλογές χειρισμού του φωτός συνδέονται άμεσα με τη συνειδητή επιλογή για συνολική ομοιομορφία των εικόνων.



Εικ. 3. Παραδείγματα εικόνων που απορρίφθηκαν από την φωτογραφική ενότητα.

Αρχική ιδέα ήταν οι λήψεις να πραγματοποιηθούν με τεχνική μηχανή (view camera). Η τεχνική μηχανή δίνει την επί τόπου δυνατότητα διόρθωσης των αποκλίσεων προοπτικής. Η χρήση της όμως απορρίφθηκε, καθώς ο μεγάλος της όγκος και η περιπλοκότητα σε σύγκριση με συμβατικές φωτογραφικές μηχανές, θα έκαναν το εγχείρημα εξαιρετικά χρονοβόρο και επιπλέον το κόστος θα ήταν υπέρογκο. Τελικά επιλέχθηκε όλες οι λήψεις να πραγματοποιηθούν με ψηφιακή φωτογραφική μηχανή. Συγκεκριμένα χρησιμοποιήθηκε η Canon EOS 1300D με φακό Canon EF-S 18-55mm DC III. Ο συγκεκριμένος εξοπλισμός δεν προσφέρει τη δυνατότητα διόρθωσης της προοπτικής. Ένας τρόπος για να αποφευχθεί η παραμόρφωση της προοπτικής απόκλισης, είναι η λήψη φωτογραφιών μετωπικά σε σχέση με το θέμα, με την μηχανή τοποθετημένη στο μέσο ύψος του. Υπάρχουν επίσης ειδικοί φακοί (Tilt-Shift) που χρησιμοποιούνται σε εφαρμογές της

αρχιτεκτονικής φωτογραφίας, οι οποίοι δίνουν τη δυνατότητα στις συμβατικές μηχανές, να συμπεριφέρονται όπως οι τεχνικές μηχανές, όμως λόγω υψηλού κόστους δεν χρησιμοποιήθηκαν. Πέρα από ελάχιστες λήψεις που πραγματοποιήθηκαν με τη βοήθεια τριπόδου, σχεδόν στο σύνολό τους οι λήψεις έγιναν στο χέρι. Το τρίποδο χρησιμοποιήθηκε μόνο σε κάποιες περιπτώσεις που η ένταση του φυσικού φωτός ήταν πολύ χαμηλή και η φωτογράφιση στο χέρι ήταν πρακτικά αδύνατη για την επίτευξη του επιθυμητού αποτελέσματος.

Ψηφιακή Επεξεργασία

Μετά την φωτογράφιση, οι φωτογραφίες υπέστησαν ψηφιακή επεξεργασία με σκοπό την πληρέστερη απόδοση της ιδέας. Όλες οι φωτογραφίες ανεξαιρέτως ήταν αρχικά έγχρωμες. Το στάδιο της επεξεργασίας περιελάμβανε σε πρώτη φάση την μετατροπή τους σε ασπρόμαυρες εικόνες. Στη συνέχεια έγιναν μικροδιορθώσεις σε ό,τι αφορούσε στη φωτεινότητα και το κοντράστ κάθε εικόνας ξεχωριστά, ή όπου αλλού κρινόταν απαραίτητο. Τέλος, διορθώθηκε η προοπτική απόκλιση όπου υπήρχε αστοχία και αφαιρέθηκαν οι ανεπιθύμητες κηλίδες που παρουσιάζονταν στις εικόνες λόγω σκόνης στην επιφάνεια του αισθητήρα. Στόχος της επεξεργασίας ήταν να υπάρχει όσο το δυνατόν μεγαλύτερη τονική ομοιογένεια μεταξύ των φωτογραφιών.

Επαναφωτογράφιση

Κατά την διαδικασία μιας πρώτης επιλογής των φωτογραφιών που παρήχθησαν από την πρώτη φωτογράφιση, διαπιστώθηκε πως υπήρχαν κενά που ήταν δύσκολο να καλυφθούν με τις υπάρχουσες φωτογραφίες, όπως επίσης και κάποιες αστοχίες. Έτσι, ακολούθησαν και άλλοι κύκλοι φωτογραφίσεων, όπου κρινόταν αυτό απαραίτητο. Σε κάθε νέο κύκλο η φωτογράφιση γινόταν όλο και πιο στοχευμένα, με στόχο την ολοκλήρωση της ενότητας.

Επιλογή Φωτογραφιών

Μετά την πρώτη φωτογράφιση ακολούθησε το πιο χρονοβόρο και δύσκολο μέρος της εργασίας, η επιλογή των κατάλληλων φωτογραφιών για τη δημιουργία μιας φωτογραφικής ενότητας, ή διαφορετικά το editing. Η διαδικασία αυτή κράτησε περίπου πέντε μήνες, από τον Φεβρουάριο μέχρι τον Ιούνιο. Στη διάρκεια αυτής της περιόδου υπήρχε πολύωρη καθημερινή ενασχόληση. Όλες οι απρόμαυρες φωτογραφίες εκτυπώθηκαν σε χαρτί μικρών διαστάσεων (6x6cm). Για τις ανάγκες της επιλογής των κατάλληλων εικόνων χρησιμοποιήθηκε για λόγους ευκολίας το στούντιο φωτογραφίας του τμήματος. Τα δοκίμια αναρτήθηκαν στους τοίχους και άρχισε μια προσπάθεια ομαδοποίησής τους με βάση κοινά τους οπτικά στοιχεία. Μέσα από συνεχείς πειραματισμούς άρχισε να δημιουργείται σταδιακά η σειρά. Όταν εντοπίζονταν κενά, πραγματοποιούνταν επιπλέον φωτογραφίσεις για την κάλυψή τους. Μέσα από πειραματισμούς, δοκιμές και τη βοήθεια φίλων έφτασα στην ολοκλήρωση της σειράς.

Εξοπλισμός

Φωτογραφική μηχανή: Canon EOS 1300D

Φακός: CanonEF-S 18-55mm DC III

Τρίποδο: Gitzo Systematic Series 4 (GT4552GTS)

Κεφαλή τριπόδου: Manfrotto 808RC4 3-Way Head

Ιστορική Αναδρομή - Φωτογραφία και Αντικειμενικότητα

Η φωτογραφία ξεκίνησε την πορεία της στα τέλη της δεκαετίας του τριάντα του 19^{ου} αιώνα, με την ανακάλυψη της να ανακοινώνεται το 1839.² Η υψηλή καταγραφική δυνατότητά της και η πιστότητα με την οποία μπορεί να αναπαράγει το θέμα της, είναι κάτι που εισάγεται για πρώτη φορά στην ιστορία της εικόνας, διαφοροποιώντας ριζικά την φωτογραφία από την ζωγραφική. Η εγγενής αυτή μοναδικότητα του μέσου επηρέασε διάφορα ζητήματα σχετικά με το χειρισμό του. Σημαντικό στοιχείο που εισάγει η φωτογραφία, είναι η παρουσία του τυχαίου και του ανιεράρχητου στις εικόνες της.³ Σε αντίθεση με το ζωγραφικό έργο στο οποίο ο ζωγράφος έχει τον απόλυτο έλεγχο και δημιουργεί μια ερμηνεία του κόσμου, στην φωτογραφία δεν συμβαίνει ακριβώς αυτό. Παρόλα αυτά, παρουσιάζει ενδιαφέρον το γεγονός πως οι φωτογράφοι των πρώτων δεκαετιών μετά την ανακάλυψή της, θα παραβλέψουν εσκεμμένα το στοιχείο αυτό και θα στραφούν σε άλλους χειρισμούς της φωτογραφίας για την επίτευξη καλλιτεχνικής έκφρασης. Έμφανίζεται ο φωτογραφικός πικτοριαλισμός όπου οι φωτογράφοι επιχειρούν να απαλείψουν το τυχαίο για να προσδώσουν ελεγχόμενη αφήγηση στις φωτογραφίες, συνθέτοντας, σκηνοθετώντας, ακόμα και συρράπτοντας μαζί παραπάνω από ένα αρνητικά.⁴ Ένα αντιπροσωπευτικό τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η φωτογραφία του Oscar Reijlander, ενός από τους κυριότερους εκφραστές αυτού του ρεύματος, με τίτλο “The Two Ways of Life”, πραγματοποιημένη το 1857, στην οποία παρουσιάζει αλληγορικά δύο νέους να ξεκινούν την περιπέτεια της ζωής. Η συγκεκριμένη εικόνα πραγματοποιήθηκε μέσα από την συρραφή 30 διαφορετικών αρνητικών.⁵

² Beaumont Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, 1η έκδ. (New York: The Museum of Modern Art, 1949), 17.

³ Αντώνης Ζήβας, *Οδηγός Ανάγνωσης της Ιστορίας της Φωτογραφίας. II. Από τη Μεταπολεμική Περίοδο έως τις Μέρες μας* (Αθήνα: Σμίλη, 2018), 14.

⁴ Ζήβας, *Οδηγός Ανάγνωσης της Ιστορίας της Φωτογραφίας. II. Από τη Μεταπολεμική Περίοδο έως τις Μέρες μας*, 12.

⁵ Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, 73.



Εικ. 4. Oscar Gustave Rejlander, *Two Ways of Life*, 1857

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, σε μια ριζικά διαφορετική προσέγγιση από αυτή του πικτοριαλισμού, θα κάνει την εμφάνισή του στις ΗΠΑ το ρεύμα της Straight Photography με κυριότερο εκπρόσωπό της τον Alfred Stieglitz. Το στοιχείο της άμεσης προσέγγισης που προώθησε το ρεύμα δεν αποτελούσε τόσο μια ανακάλυψη, όσο την αναγνώριση των πρακτικών δυνατοτήτων αλλά και των περιορισμών του φωτογραφικού μέσου και επομένως το κάλεσμα αξιοποίησής τους ως συνειδητοποιημένη στάση.⁶ Το περιβάλλον της Straight Photography, σε αντίθεση με παλαιότερες πεποιθήσεις ως προς την ανάγκη επεμβάσεων για την αναγωγή της φωτογραφικής εικόνας σε έργο τέχνης, φωτογράφιζε τα θέματά του όπως αυτά ήταν, χωρίς αλλοιώσεις και επεμβάσεις.⁷ Αυτή η καθαρή και άμεση προσέγγιση δεν είχε εμφανιστεί μέχρι τότε συνειδητοποιημένα. Δύο διακριτές διαστάσεις που χαρακτηρίζουν το πρώιμο έργο του Stieglitz είναι η έμφαση στη σημασία του μορφολογικού χαρακτηρισμού της εικόνας καθώς κι εκείνη που έχει ως κύριο χαρακτηριστικό την φωτογραφική ‘απόκτηση’ του ίδιου του αντικειμένου.⁸

⁶ Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, 143.

⁷ Ian Jeffrey, *Φωτογραφία: Συνοπτική Ιστορία*, μτφ. Ηρακλής Παπαϊωάννου (Αθήνα: Φωτογράφος, 1997), 189.

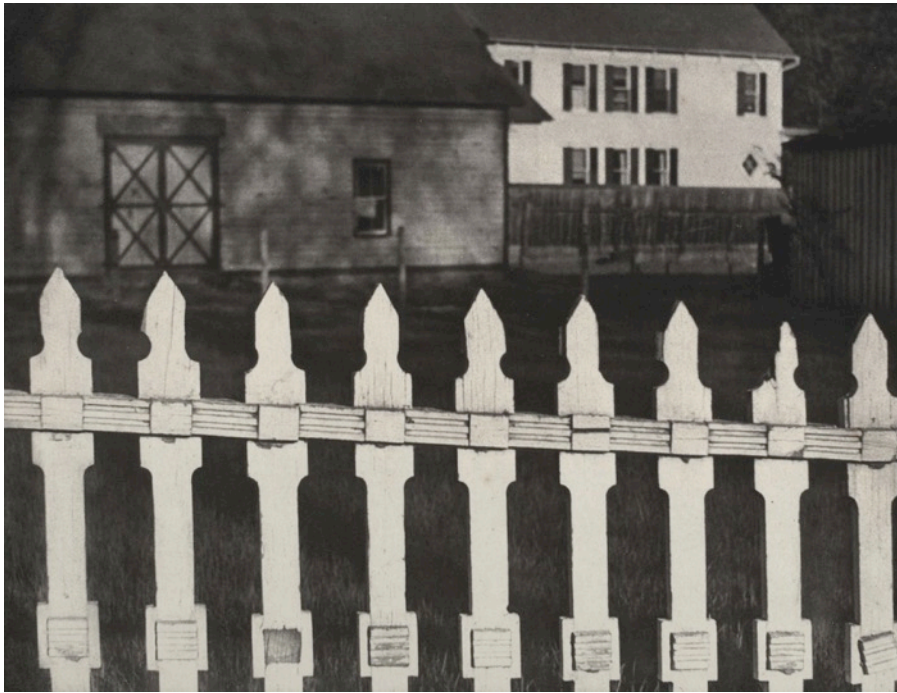
⁸ Ζήβας, *Οδηγός Ανάγνωσης της Ιστορίας της Φωτογραφίας. II. Από τη Μεταπολεμική Περίοδο έως τις Μέρες μας*, 28.



Εικ. 5. Alfred Stieglitz, *The Steerage*, 1907

Το 1916 και 1917, στα δύο τελευταία τεύχη του περιοδικού του “Camera Work”, ο Stieglitz δημοσίευσε φωτογραφίες του ανερχόμενου τότε φωτογράφου Paul Strand. Ανάμεσα σε αυτές ήταν και η εικόνα με τίτλο “White Fence”, στην οποία απεικονίζεται η λεπτομέρεια ενός λευκού ξύλινου φράχτη. Ο Stieglitz την χαρακτήρισε εξαιρετικά άμεση, αγνή και στερούμενη τεχνασμάτων. Η δουλειά του Strand ήταν προφητική σχετικά με τον επερχόμενο αναπροσανατολισμό της φωτογραφικής έκφρασης.⁹

⁹ Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, 149-50.



Εικ. 6. Paul Strand, *White Fence*, 1916

Την ίδια περίοδο, ένας άλλος Αμερικανός φωτογράφος έστρεψε την προσοχή του σε παρόμοια θέματα. Ο Charles Sheeler, με βασική υπόσταση την ζωγραφική, ήταν ο πρώτος Αμερικανός καλλιτέχνης που ανέτρεξε σε αρχιτεκτονικά έργα για τον πειραματισμό πάνω στην φόρμα.¹⁰ Φωτογράφησε θέματα όπως λεπτομέρειες βαμμένου ή άβαφου ξύλου, αφρικανικές μάσκες και βιομηχανικές εγκαταστάσεις με ευθύτητα, δίνοντας μεγάλη σημασία στη φωτογραφία ως μέσο έκφρασης.¹¹

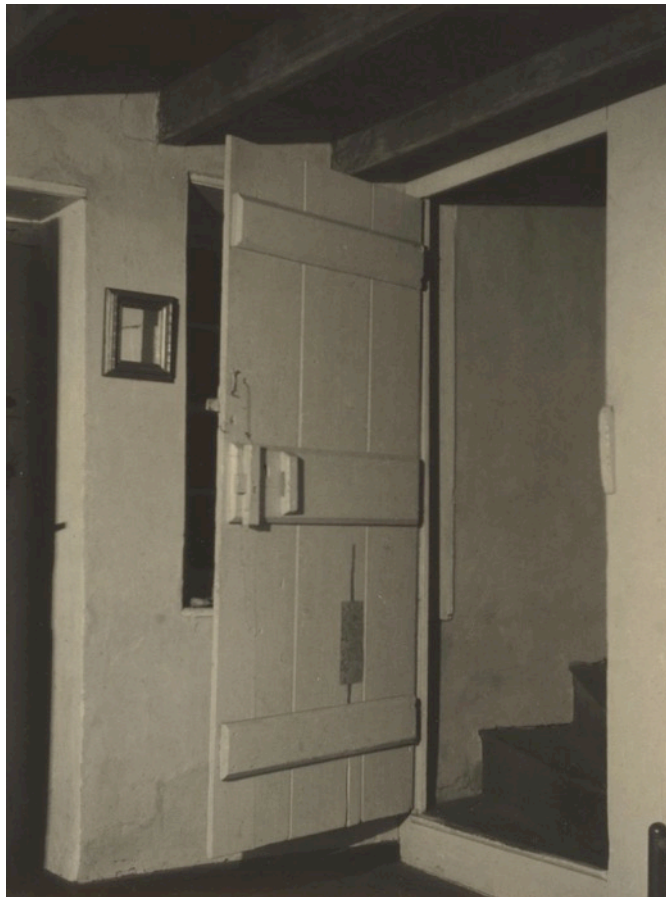
Αντίστοιχες προσεγγίσεις είχαν ήδη αρχίσει να εμφανίζονται παράλληλα στην Ευρώπη, με τον Γερμανό φωτογράφο Albert Renger-Patzsch να δηλώνει ότι “το μυστικό της καλής φωτογραφίας είναι ότι μπορεί να αποκτήσει καλλιτεχνικές ιδιότητες, όπως ένα έργο τέχνης, μέσω του ρεαλισμού της. Επομένως ας αφήσουμε την τέχνη στους καλλιτέχνες και ας επιχειρήσουμε να δημιουργήσουμε φωτογραφία με τα μέσα της φωτογραφίας, η οποία θα έχει αυτοτελή αξία λόγω των φωτογραφικών της ιδιοτήτων, χωρίς να χρειάζεται να δανειστεί από την τέχνη.”¹² Ο

¹⁰ Jeffrey, *Φωτογραφία: Συνοπτική Ιστορία*, 147.

¹¹ Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, 152-56.

¹² Hal Foster και συν., *Η Τέχνη από το 1900*, μτφ. Ιουλία Τσολακίδου, 2^η έκδ. (Αθήνα: Επίκεντρο, 2009), 233.

Renger-Patzsch εξέδωσε το 1928 το βιβλίο του με τίτλο *Die Welt ist schön* (Ο κόσμος είναι όμορφος), το οποίο περιείχε ευθείες σε προσέγγιση εικόνες. Ο ρεαλισμός των εικόνων του θεωρήθηκε φωτογραφική αντιστοιχία του ζωγραφικού ρεύματος της *Neue Sachlichkeit* (Νέα Αντικειμενικότητα).¹³



Εικ. 7. Charles Sheeler, Doylestown House, Stairway, Open Door, 1917

¹³ Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, 166.

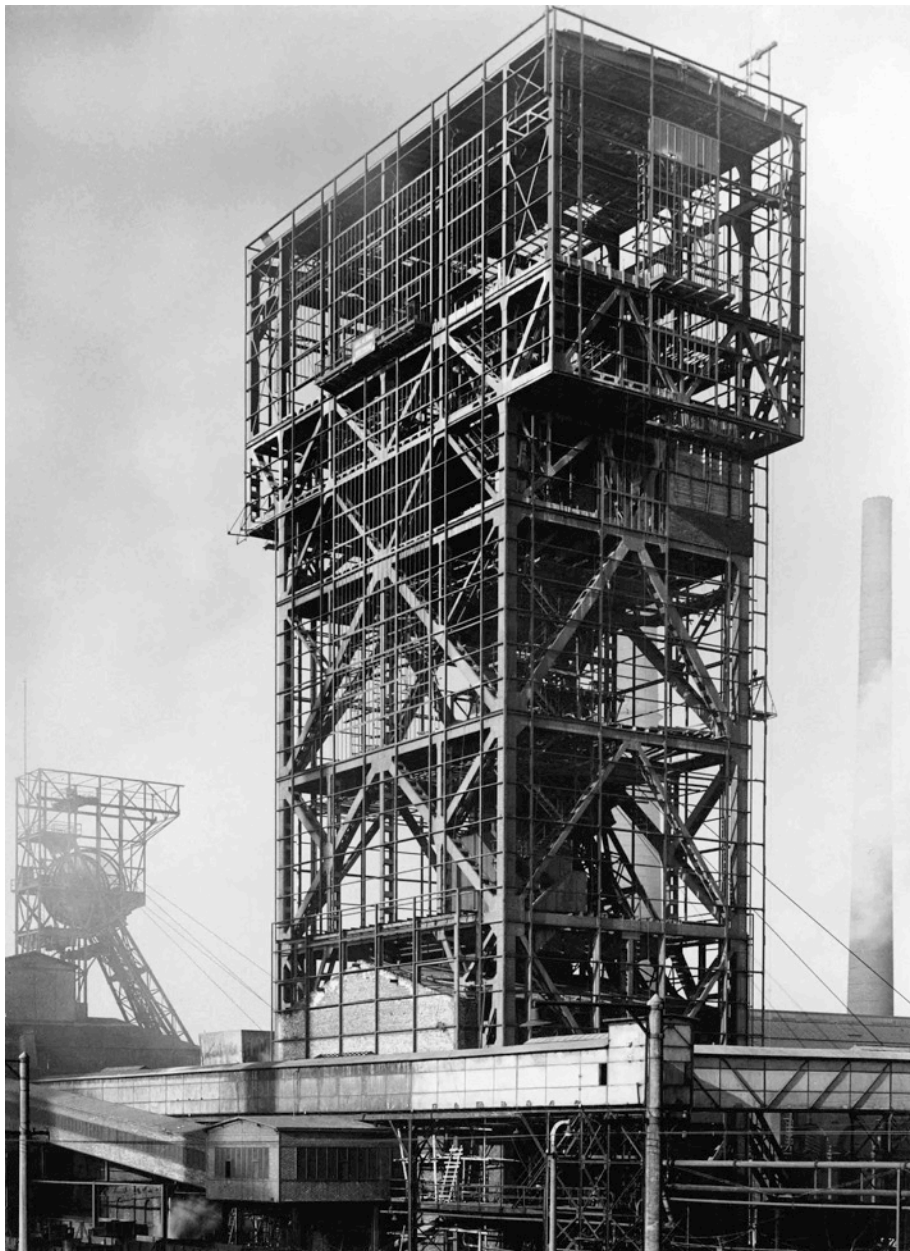


Fig. 8. Albert Renger-Patzsch, Heinrich- Robert, Turmförderung, Pelkum bei Hamm, 1951

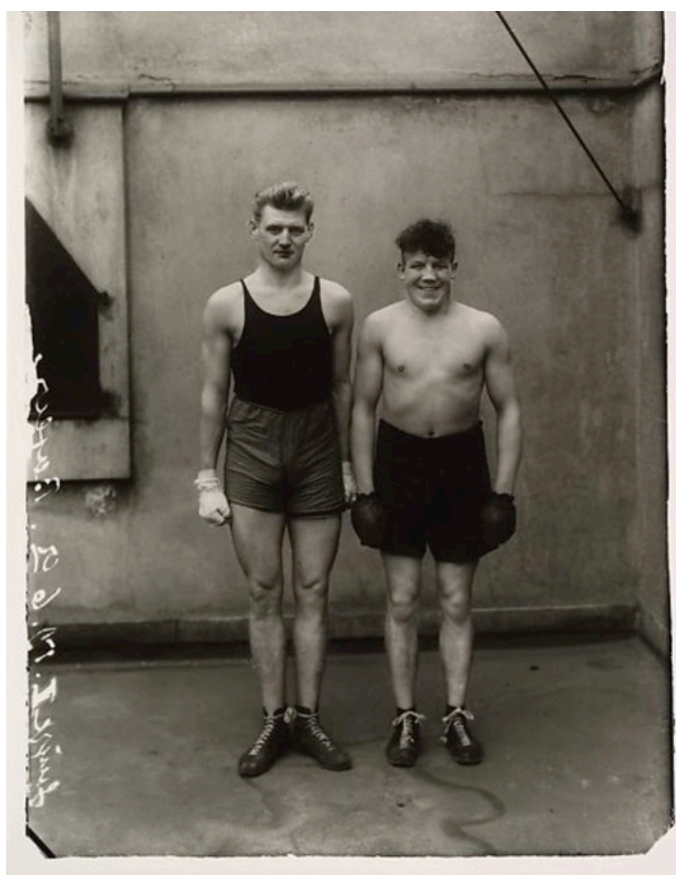


Εικ. 9. August Sander, Master Mason, 1926

Ο σπουδαιότερος φωτογράφος στο πλαίσιο της Νέας Αντικειμενικότητας ήταν ο Γερμανός August Sander, ένας από τους σημαντικότερους φωτογράφους στην ιστορία του μέσου. Ο Sander στις αρχές της δεκαετίας του 1920 ξεκίνησε ένα μεγαλόπνοο σχέδιο στο οποίο πρόθεσή του ήταν η δημιουργία ενός ευρύτατου αρχείου τεκμηρίωσης των Γερμανών πολιτών, με τίτλο Menschen des 20. Jahrhunderts (Πολίτες του 20^{ου} αιώνα). Στόχος του ήταν η αναπαράσταση και ταξινόμηση των μελών της κοινωνίας της Βαϊμάρης, σύμφωνα με την ταξική και επαγγελματική τους ταυτότητα. Παρήγαγε δεκάδες χιλιάδες αρνητικά, μεγάλο μέρος εκ των οποίων καταστράφηκε από την διακυβέρνηση των Ναζί. Το 1929 δημοσιεύθηκε μια προκαταρκτική επιλογή εικόνων με τίτλο Antlitz der Zeit (Πρόσωπο τη εποχής), με τον Walter Benjamin να το αποκαλεί άτλαντα φυσιognωμικής άσκησης.¹⁴ Οι φωτογραφίες του Sander προβάλλουν μια ουδέτερη στάση του φωτογράφου απέναντι στο θέμα του. Χρησιμοποιώντας την σειριακή

¹⁴ Foster, *Η Τέχνη από το 1900*, 235-37.

πρακτική, φωτογραφίζει ανθρώπους από όλα τα κοινωνικά και επαγγελματικά στρώματα, με σταθερό και μεθοδικό τρόπο.¹⁵ Το *Antlitz der Zeit*, μοναδικό έργο για την εποχή του, γίνεται το πρώτο επαγωγικό βιβλίο που συνδυάζει την ταξινόμηση, την ιστορία και την προσωπική άποψη.¹⁶



Εικ. 10. August Sander, *Boxers*, Paul Röderstein and Hein Hesse, Köln, 1928

Στα τέλη της δεκαετίας του 1920 ήρθε στο προσκήνιο το φωτογραφικό έργο του Γάλλου Eugene Atget. Έναν μεγάλο αριθμό εικόνων του συγκέντρωσε μετά τον θάνατό του η Αμερικανίδα φωτογράφος Berenice Abbot που μετά από την δημοσιοποίησή τους εκδόθηκαν το 1931.¹⁷ Ο Atget χρησιμοποιώντας μια μεγάλων

¹⁵ Jeffrey, *Φωτογραφία: Συνοπτική Ιστορία*, 172.

¹⁶ Jeffrey, *Φωτογραφία: Συνοπτική Ιστορία*, 173.

¹⁷ Jeffrey, *Φωτογραφία: Συνοπτική Ιστορία*, 174.

διαστάσεων τεχνική μηχανή φωτογράφησε εκτενώς την πόλη του Παρισιού.¹⁸ Ο συνειδητά αντικειμενικός οπτικός του χειρισμός επέτρεπε στις φωτογραφίες του να μεταδίδουν την 'αίσθηση του πραγματικού'.¹⁹ Ο Walter Benjamin υποστήριξε για τον Atget, πως οι εικόνες του ήταν απαλλαγμένες από την διάσταση της επικλητικής ατμόσφαιρας, έχοντας ελευθερώσει το αντικείμενο από την αύρα του²⁰. Ο Atget δεν ασχολήθηκε με τα συναισθήματά του αλλά περισσότερο με αυτό που υπήρχε εκεί έξω, προσκαλώντας το κοινό να αναλύσει παρά να ονειρευτεί.²¹



Εικ. 11. Eugène Atget, Rue de Seine, 1924

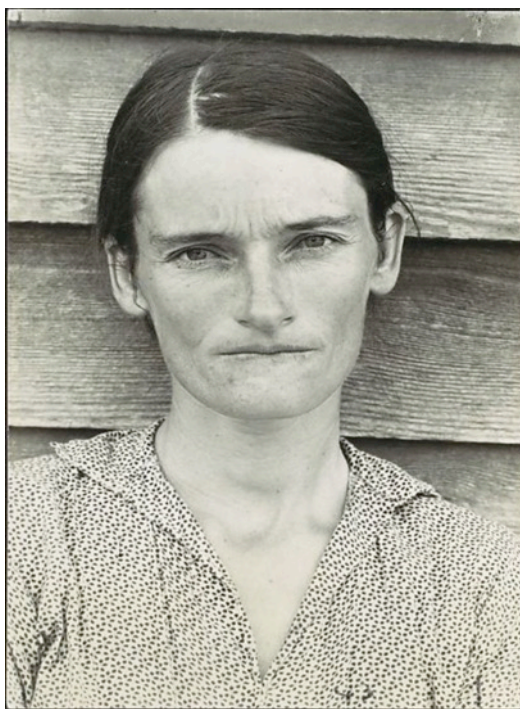
¹⁸ Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, 140.

¹⁹ Ζήβας, *Οδηγός Ανάγνωσης της Ιστορίας της Φωτογραφίας. II. Από τη Μεταπολεμική Περίοδο έως τις Μέρες μας*, 30.

²⁰ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, μτφ. Harry Zohn (Νέα Υόρκη: Schocken Books, 1969), 5

²¹ Jeffrey, *Φωτογραφία: Συνοπτική Ιστορία*, 176.

Αντίστοιχα με τις δουλειές των Eugene Atget και August Sander, το φωτογραφικό έργο του Αμερικανού φωτογράφου Walker Evans χαρακτηρίζεται επίσης από την απουσία αύρας. Οι τρεις τους μέσα από αυτή την προσέγγιση υποδηλώνουν την διάθεση παρουσίασης πολλαπλών απόψεων της πραγματικότητας, μέσα από την απόδοση ίσης σημασίας σε αυτές. Οι εικόνες τους ‘πραγματοποιούνται μέσα από προαποφασισμένες οπτικές επιλογές, που εξασφαλίζουν την ομοιογενή, αποστασιοποιημένη, κατά το δυνατόν ‘αντικειμενική’ μετάδοση πληροφορίας, απαλλαγμένη από τις προσωπικές θεωρήσεις των φωτογράφων’.²² Το σημαντικότερο έργο του Evans είναι το *American Photographs* το οποίο χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο διερευνά την Αμερικανική κοινωνία ενώ στο δεύτερο εστιάζει στην αρχιτεκτονική. Το βιβλίο εκδόθηκε το 1938 από το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (MoMA) και θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα φωτογραφικά επιτεύγματα.²³



Εικ. 12. Walker Evans, *Alabama Tenant Farmer Wife*, 1936

²² Ζήβας, *Οδηγός Ανάγνωσης της Ιστορίας της Φωτογραφίας. II. Από τη Μεταπολεμική Περίοδο έως τις Μέρες μας*, 52.

²³ Jeffrey, *Φωτογραφία: Συνοπτική Ιστορία*, 222.



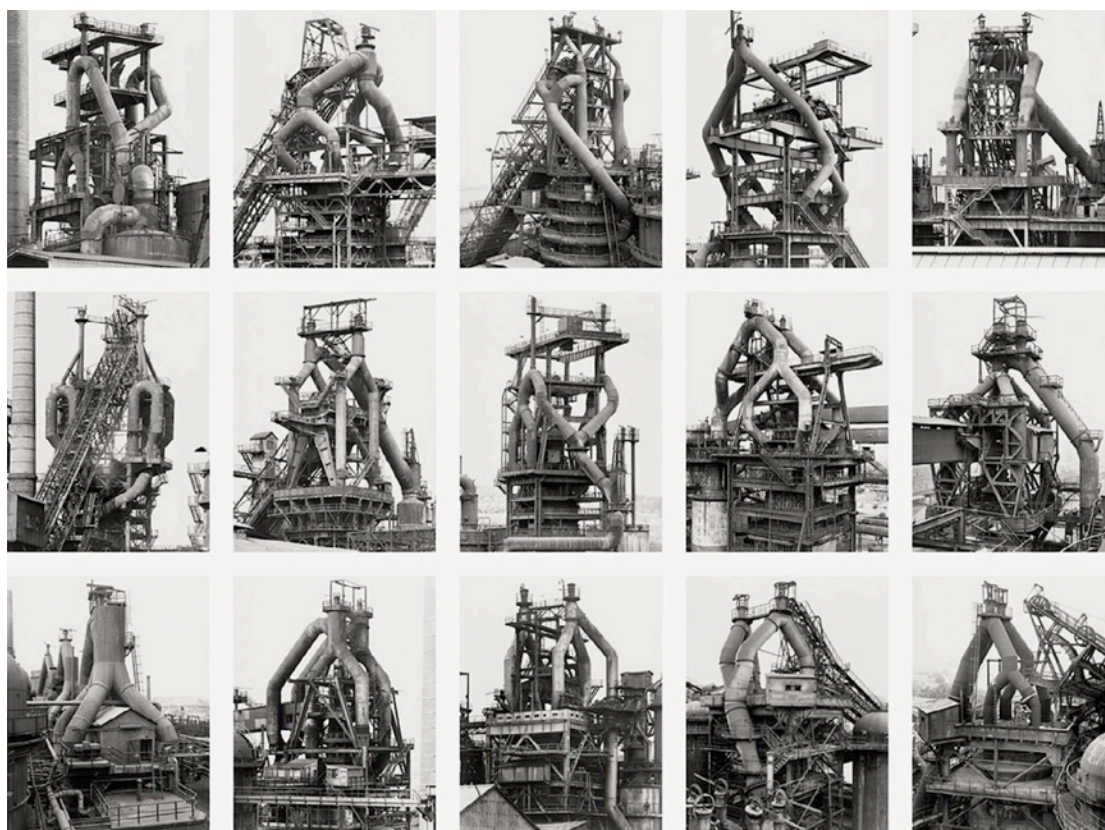
Εικ. 13. Walker Evans, Vicksburg, Mississippi, 1936

Έχοντας ως αναφορά τους τρεις τελευταίους προαναφερθέντες φωτογράφους, το 1957 το ζεύγος Bernd και Hilla Becher από τη Γερμανία ξεκινά τη συστηματική καταγραφή της ευρωπαϊκής βιομηχανικής αρχιτεκτονικής. Στο πνεύμα της εποχής τους, εισάγουν στο έργο τους την αναφορά στον “τύπο”, όπου ίδιου τύπου αρχιτεκτονικές κατασκευές παρουσιάζονται ομαδοποιημένες. Συχνά ένας τρόπος που επιλέγουν για την παρουσίαση του έργου τους είναι η “ανάπτυξη” στην οποία μια σειρά εικόνων, προερχόμενες από το ίδιο κτίριο, παρουσιάζονται σε μια διαδοχή περιστρεφόμενων απόψεων.²⁴ Οι Bechers φωτογράρισαν τα θέματά τους με μια προσέγγιση αποστασιοποιημένη, κλινική και κατά το δυνατόν ουδέτερη. Χρησιμοποιούσαν το μαλακό φυσικό φως που δημιουργούσε ο συννεφιασμένος ουρανός, έτσι ώστε να αποφεύγουν τις σκληρές τονικές αντιθέσεις στις φωτογραφίες τους. Τοποθετούσαν το αντικείμενό τους, απόλυτα εστιασμένο, στο κέντρο του κάδρου, αποφεύγοντας, όπου καθίστατο δυνατό, λοιπά στοιχεία όπως αυτοκίνητα ή ανθρώπους που θα αποπροσανατόλιζαν τη ματιά του θεατή.²⁵ Η αποστασιοποίηση του φωτογράφου από το έργο του εμπεριέχεται σε μεγάλο βαθμό στη δουλειά των

²⁴ Foster, *Η Τέχνη από το 1900*, 521.

²⁵ Stefan Gronert, *The Düsseldorf School of Photography* (London: Thames & Hudson Ltd, 2009), 18

Becher. Οι Becher, όπως στην συνέχεια και άλλοι φωτογράφοι με αντίστοιχη προσέγγιση, αποφεύγουν την επίδειξη ‘μορφολογικής δεξιοτεχνίας’ στις εικόνες τους. Παράλληλα, ενώ στο φωτογραφικό ντοκιμαντέρ υπάρχει συνήθως η ‘διάθεση διαμόρφωσης σχολίων ή αναγωγής σε συγκεκριμένα συμπεράσματα’, οι ίδιοι το αποφεύγουν, παρόλα αυτά οι δουλειές τους είναι χαρακτηρισμένες από τον ‘τρόπο ντοκιμαντέρ’. ‘Οι φωτογράφοι τοποθετούν έμφαση στην μέγιστη καθαρότητα της φωτογραφικής καταγραφής, ποτέ στην αναζήτηση της ‘άποκαλυπτικής εικόνας’.²⁶ Στη συνέχεια η στάση αυτή θα μετατραπεί σε γενικότερη φωτογραφική δήλωση και θα επεκταθεί στην Ευρώπη αλλά και στην Βόρεια Αμερική, με κυριότερους εκπροσώπους εκεί τους Robert Adams, Lewis Baltz, Stephen Shore και Alec Soth.²⁷



Εικ. 14. Bernd and Hilla Becher, Blast Furnaces, 2007

²⁶ Ζήβας, *Οδηγός Ανάγνωσης της Ιστορίας της Φωτογραφίας. II. Από τη Μεταπολεμική Περίοδο έως τις Μέρες μας*, 57.

²⁷ Ζήβας, *Οδηγός Ανάγνωσης της Ιστορίας της Φωτογραφίας. II. Από τη Μεταπολεμική Περίοδο έως τις Μέρες μας*, 72.

Πέρα από το καλλιτεχνικό του έργο, ο Bernd Becher δίδαξε φωτογραφία στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Ντύσσελντορφ (Düsseldorf Kunstakademie). Ως δάσκαλος επηρέασε καλλιτεχνικά, μαζί με τη γυναίκα του Hilla, μια νεότερη γενιά φωτογράφων στην οποία ανήκουν μεταξύ άλλων οι Thomas Struth, Andreas Gursky, Thomas Ruff και Candida Höfer.²⁸ Ο καθένας διαφορετικά, εισήγαγαν στη δουλειά τους κάποια βασικά χαρακτηριστικά της προσέγγισης των δασκάλων τους. Στο πρόσφατο παρελθόν, ο Thomas Struth στην δουλειά του με τίτλο 'Streets', το πρώτο έργο που του έφερε διεθνή αναγνώριση, φωτογράφησε, αρχικά σε ασπρόμαυρο και στην συνέχεια και με χρώμα, δρόμους σε διάφορες πόλεις του κόσμου. Όπως ο Atget παλαιότερα, έτσι και ο Struth κατέγραψε τους δρόμους και τα κτίρια, αποφεύγοντας όμως να καταγράψει την ανθρώπινη δραστηριότητα που λάμβανε μέρος σε αυτά. Χρησιμοποιώντας αυστηρές δομές και την κεντρική σκόπευση, εστίασε στα χαρακτηριστικά του τόπου και την ατμόσφαιρα που αυτός απέπνεε.²⁹



Εικ. 15. Thomas Struth, Hermannsgarten, Weissenfels 1991

²⁸ Foster, *Η Τέχνη από το 1900*, 525.

²⁹ Gronert, *The Düsseldorf School of Photography*, 35.

Ανάλυση

Θέμα

Η παλαιά πόλη της Κέρκυρας αποτελεί ένα ιδιαίτερο αρχιτεκτονικό και πολεοδομικό σύνολο. Το 1386 μ.Χ. η Κέρκυρα μπαίνει στην περίοδο της Ενετοκρατίας. Η διακυβέρνηση των Ενετών θα δημιουργήσει ευνοϊκές προϋποθέσεις στα Επτάνησα και στις υπόλοιπες ενετοκρατούμενες ελληνικές περιοχές για την ανάπτυξη του πολιτισμού τους, σε αντίθεση με την υπόλοιπη Ελλάδα η οποία βρίσκεται κάτω από τον ζυγό της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.³⁰ Η πόλη της Κέρκυρας χαρακτηρίζεται από την επτανησιακή αρχιτεκτονική, που αποτελεί συνδυαστικό κρίκο μεταξύ της ελληνικής και της δυτικής αρχιτεκτονικής, καθώς σε αυτήν διάφορα δυτικά μορφολογικά στοιχεία συγχωνεύονται σύμφωνα με την ελληνική αντίληψη. Τα κτήρια της πόλης δεν ανήκουν όλα στην ίδια περίοδο, καθώς εκτός από τα λίγα επιζώντα της περιόδου της Ενετοκρατίας υπάρχουν πολλά από την περίοδο της Γαλλικής και ιδιαίτερα της Αγγλικής κατοχής, στα οποία η μορφολογία ακολουθεί τις προτιμήσεις της εποχής. Ωστόσο, υπάρχει ομοιογένεια μεταξύ διαφορετικών περιόδων κτηρίων, κάτι που δημιουργείται τόσο από την επιτυχημένη αφομοίωση των διαφορετικών στοιχείων από την πολεοδομική ενότητα, όσο και από την διαχρονικά ομαλή συνέχεια των ρυθμών.³¹ Ένα σημαντικό στοιχείο της παλαιάς πόλης είναι τα αμυντικά της έργα τα οποία περιόρισαν την πολεοδομική της ανάπτυξη σε έναν πολύ συγκεκριμένο χώρο. Έτσι, όπως συμβαίνει συνήθως σε τέτοιες περιπτώσεις, κάποια βασικά στοιχεία της είναι οι στενοί, ακανόνιστοι δρόμοι, οι μικρές πλατείες και τα πολυόροφα κτήρια σε μορφή πολυκατοικίας.³² Ο συνδυασμός όλων αυτών των στοιχείων καθιστά την παλαιά πόλη της Κέρκυρας ένα περιβάλλον με ιδιαίτερο φωτογραφικό ενδιαφέρον.

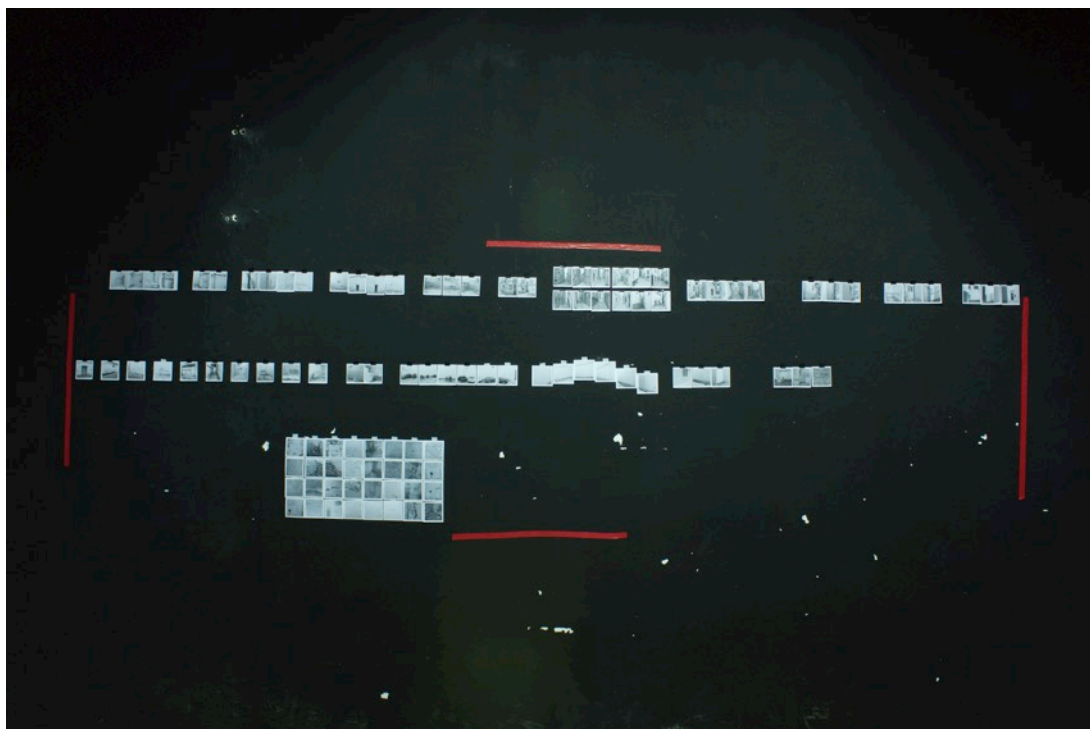
³⁰ Αφροδίτη Αγοροπούλου – Μπιρμπίλη, «Η Αρχιτεκτονική της Πόλεως της Κέρκυρας Κατά την Περίοδο της Ενετοκρατίας» (Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 1976), 2.

³¹ Αγοροπούλου – Μπιρμπίλη, «Η Αρχιτεκτονική της Πόλεως της Κέρκυρας Κατά την Περίοδο της Ενετοκρατίας», 159.

³² Αγοροπούλου – Μπιρμπίλη, «Η Αρχιτεκτονική της Πόλεως της Κέρκυρας Κατά την Περίοδο της Ενετοκρατίας», 291.

Δομή Φωτογραφικής Ενότητας - Σελιδοποίηση

Η παρούσα φωτογραφική ενότητα παρουσιάζεται σε μορφή λευκώματος. Αποτελείται συνολικά από 107 ασπρόμαυρες φωτογραφίες, οι οποίες δημιουργούν μικρές ομάδες εικόνων με κοινά στοιχεία μεταξύ τους. Παράλληλα, οι ομάδες αυτές συνδέονται στο εσωτερικό της ενότητας κατασκευάζοντας ένα ενιαίο, οπτικά αφηγηματικό σύνολο. Υπάρχουν διαφόρων ειδών εικόνες, άλλες πιο αφαιρετικές κι άλλες περισσότερο περιγραφικές. Παρόλα αυτά, σκοπός ήταν η ύπαρξη ροής μεταξύ των μεμονωμένων εικόνων και των διαφορετικών ομάδων από την αρχή μέχρι το τέλος της ενότητας.



Εικ. 16. Άποψη ολόκληρης της φωτογραφικής ενότητας στο στούντιο της σχολής.

Η φωτογραφική ενότητα αρχίζει με μια σειρά φωτογραφιών που απεικονίζουν λεπτομέρειες σωληνώσεων και καλωδίων πάνω σε τοίχους κτηρίων. Δίνεται έμφαση στη γεωμετρία και την πολυπλοκότητα των στοιχείων αυτών, που θα μπορούσαν να θυμίζουν ίσως τυχαία δημιουργημένα γλυπτά, ενώ παράλληλα αποτελούν στοιχεία του χτισμένου περιβάλλοντος.

Ακολουθεί ένα δισέλιδο το οποίο περιέχει δύο μικρής έκτασης ομάδες εικόνων, μια σε κάθε σελίδα. Εδώ εισάγεται το στοιχείο του “παιχνιδιού” και της συνέχειας. Για παράδειγμα, στην πρώτη τετράδα οι φωτογραφίες μοιάζουν να ακολουθούν μια φυσική ακολουθία, κάτι σαν πανόραμα, η ακολουθία αυτή όμως δημιουργείται τεχνητά καθώς η δεύτερη και η τρίτη φωτογραφία απεικονίζουν το ίδιο θέμα από άλλη οπτική γωνία, ενώ οι άλλες δύο είναι τραβηγμένες από διαφορετικά σημεία της πόλης. Στη δεύτερη τετράδα εμφανίζεται στον κενό χώρο το ζωγραφισμένο ποδήλατο πάνω στον τοίχο, που μοιάζει να υποκαθιστά το πραγματικό.

Σε αντίθεση με τις πιο πάνω εικόνες, ακολουθεί μια πιο συγκεκριμένη άποψη του χώρου. Οι φωτογραφίες αυτού του μέρους της ενότητας είναι περισσότερο περιγραφικές, δίνοντας κάποιες πληροφορίες για τον χώρο και το περιβάλλον της πόλης γενικότερα, όπως έμμεσα και την ανθρώπινη παρουσία μέσα σε αυτόν. Με την φωτογραφική μηχανή τοποθετημένη στο κέντρο της σκηνής και λήψεις που εξασφαλίζουν διορθωμένες κατακόρυφες αποκλίσεις προοπτικής, παρουσιάζονται εδώ τα στενά καντούνια της πόλης και ο ελάχιστος ελεύθερος χώρος που υπάρχει μεταξύ των κτηρίων. Το μέρος αυτό της ενότητας οργανώνεται μέσα από ομάδες έξι εικόνων (τρεις πάνω, τρεις κάτω), τοποθετώντας με αυτό τον τρόπο μεγαλύτερη έμφαση στις ομοιότητες και τις διαφορές μεταξύ τους. Αντιπαραβάλλονται κτήρια με εμφανείς διαφορές στις προσόψεις, παρουσιάζοντας μεταξύ άλλων, σε δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, την χρονική συνέχεια μεταξύ των κτισμάτων. Ακολουθεί η δημιουργία μικρών ομάδων εικόνων, οργανωμένων με κριτήριο τον χειρισμό της φόρμας.

Ακολουθούν δύο δισέλιδα τα οποία αποτελούνται από δέκα φωτογραφίες, πέντε στο καθένα. Εδώ οι εικόνες χωρίζονται με μεγαλύτερα κενά μεταξύ τους σε σχέση με ό,τι έχει προηγηθεί. Οι φωτογραφίες συνδέονται οπτικά, κυρίως όμως λειτουργούν ως μέρη κάποιου “παζλ” διαφορετικών σκηνών ή σκηνικών που συναντά κανείς μέσα στον χώρο της παλιάς πόλης. Γκραφίτι πάνω σε τοίχους, αδιέξοδα, μία σκεπασμένη μηχανή, μια μπασκέτα μέσα σε μια μικρή αυλή, αποτελούν κάποια από αυτά τα στοιχεία που είτε απόλυτα συνηθισμένα, είτε ίσως ελαφρώς παράδοξα, συνθέτουν το συνολικό σκηνικό της πόλης. Οι δέκα αυτές φωτογραφίες συμπληρώνονται από ένα δίπτυχο στο οποίο απεικονίζονται αντικείμενα της καθημερινότητας του ανθρώπου χωρίς όμως την παρουσία του ίδιου.

Οι φωτογραφίες που ακολουθούν έχουν ως αναφορά την συνέχεια που χαρακτηρίζει μια πανοραμική άποψη. Παρά την ξεκάθαρη αυτονομία των εικόνων, με τον τρόπο τοποθέτησής τους δίνεται η εντύπωση ότι υπάρχει μια συνέχεια στον χώρο. Ενώ οι λήψεις προέρχονται από τρεις διαφορετικές τοποθεσίες, σελιδοποιημένες με την συγκεκριμένη σειρά μοιάζουν περισσότερο να αποτελούν μέρη ενός ενιαίου συνόλου. Σαν κάποιος να τεμάχισε μια πανοραμική φωτογραφία. Ακριβώς αυτό το παράδειγμα οπτικής συνέχειας επιχειρείται στις επόμενες δύο ομάδες. Στα συγκεκριμένα παραδείγματα όμως χρησιμοποιείται ο χώρος του βιβλίου και με έναν διαφορετικό τρόπο: Οι φωτογραφίες τοποθετούνται στη σειρά, σε διαφορετικό ύψος όμως η μια με την άλλη, κάνοντας την οπτική ακολουθία ισχυρότερη. Αντίστοιχος τρόπος παρουσίασης χρησιμοποιήθηκε επίσης σε μια ομάδα εικόνων στις αρχές την φωτογραφικής ενότητας (σελ. 5), αλλά με ηπιότερο και λιγότερο εμφανή τρόπο σχετικά με τα δύο τελευταία παραδείγματα. Εδώ η οπτική συνέχεια που επιτυγχάνεται με τον τρόπο αυτό γίνεται πολύ πιο αδύναμη αν τοποθετηθούν οι φωτογραφίες σε ενιαίο μεταξύ τους ύψος.

Το προτελευταίο τρίπτυχο λειτουργεί ως στοιχείο μετάβασης στην οπτική κατάληξη της ενότητας, μέσα από τις λεπτομέρειες της υφής ή άλλων στοιχείων κάποιων τοιχοποιιών που εισάγουν στις τριάντα δύο αφαιρετικές φωτογραφίες του τελευταίου δισέλιδου. Η τοποθέτηση των φωτογραφιών με τρόπο ώστε το αποτέλεσμα να θυμίζει ένα μωσαικό λεπτομερειών των κτηρίων της πόλης, παραπέμπει στις σειριακές παρουσιάσεις των Bechers.

Η ενότητα στο σύνολό της παρουσιάζει πολλαπλές όψεις του ίδιου περιβάλλοντος, τοποθετημένες με τρόπο που εξασφαλίζει την μεταξύ τους ροή και συνοχή. Οι σχέσεις συνάφειας και αντίθεσης, οπτικής και περιεχομένου, είναι σημαντικές ως προς τον σκοπό αυτό.

Εικαστικές Επιλογές και Επιρροές

Το ντοκουμέντο ορίζεται από το Oxford English Dictionary ως “η πράξη της τεκμηρίωσης ή της καταγραφής”. Αναφορικά με τη φωτογραφία, το ταυτόχρονο “αυτό ήταν εκεί” (που αφορά στο γεγονός) και το “αυτός ήταν εκεί” (που αφορά στο φωτογράφο) που εμπεριέχεται στην διαδικασία της φωτογραφικής πράξης, συμβάλλει

στην αυθεντία της φωτογραφικής εικόνας.³³ Οι τεκμηριωτικές και καταγραφικές δυνατότητες της φωτογραφίας μαζί με την διάσταση της αλήθειας που μεταφέρει, έπαιξαν ζωτικό ρόλο στην ιστορία του μέσου και στον διαχωρισμό της σε σχέση με το άλλο, προϋπάρχον εικαστικό μέσο, αυτό της ζωγραφικής. Στο πλαίσιο του φωτογραφικού ντοκιμαντέρ θα πρέπει επιπλέον να ληφθεί υπόψιν η δυνατότητα αισθητικής διάστασης που μπορεί να το χαρακτηρίζει, καθώς η διαμόρφωσή του μπορεί να εμπεριέχει επιλογές του φωτογράφου που καθορίζονται από συγκεκριμένα εικαστικά κριτήρια. Σύμφωνα με τον φωτογράφο και θεωρητικό της φωτογραφίας Allan Sekula «το ντοκουμέντο θεωρείται τέχνη όταν ξεπερνά τις αναφορές του στον κόσμο, όταν το έργο μπορεί να θεωρηθεί, πρώτα απ' όλα, πράξη ατομικής έκφρασης του καλλιτέχνη».³⁴

Όπως έχει προαναφερθεί, η εργασία αυτή χρησιμοποιεί πρακτικές και χαρακτηριστικά του φωτογραφικού ντοκιμαντέρ, ωστόσο δεν χαρακτηρίζεται ως τέτοιο. Παρουσιάζεται ένας συγκεκριμένος αστικός χώρος μέσα από την χρήση μιας αντικειμενικής προσέγγισης, δίνοντας παράλληλα έμφαση τόσο στην μέγιστη καθαρότητα της φωτογραφικής καταγραφής όσο και στην εκεμμένη αποφυγή διαμόρφωσης σχολίων. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι για το χώρο που παρουσιάζεται στην ενότητα δεν είναι μείζονος σημασίας η μετάδοση της “απόλυτης αλήθειας”, παρ'όλα αυτά χρησιμοποιώντας μια οπτική που κατά μία έννοια την επικυρώνει, επιχειρείται εδώ μια απόπειρα ερμηνείας αυτού του περιβάλλοντος με σκοπό τη δημιουργία ενός εικαστικού συνόλου. Σε κάθε περίπτωση, η πρόθεση μη εισαγωγής ή επιβολής σχολίων συνάδει με την χρήση μίας αποστασιοποιημένης και ουδέτερης οπτικής. Αυτή η ‘οπτικά αποφορτισμένη’ διάσταση των εικόνων, όπως εισήχθη αρχικά στις αρχές περίπου του 20^{ου} αιώνα από τους Eugene Atget, August Sander και Walker Evans³⁵, έχει ως στόχο την παροχή της κατά το δυνατόν μεγαλύτερης ελευθερίας θεώρησής τους από τον παρατηρητή. Βασικό επακόλουθο αυτής της προσέγγισης είναι η απουσία της διάστασης της “αύρας” στις εικόνες, που αντίθετα χαρακτηρίζονται από την παρουσία μιας αναλυτικής διάθεσης.

Πέρα από τους Eugene Atget, August Sander και Walker Evans, πολυάριθμοι φωτογράφοι ακολούθησαν στην συνέχεια αυτό τον τρόπο εργασίας. Ενδεικτικά

³³ Liz Wells, *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, μτφ. Πηνελόπη Πετσίνη (Αθήνα: Πλέθρον, 2007), 29.

³⁴ Wells, *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, 81.

³⁵ Ζήβας, *Οδηγός Ανάγνωσης της Ιστορίας της Φωτογραφίας. II. Από τη Μεταπολεμική Περίοδο έως τις Μέρες μας*, 72.

αναφέρονται εδώ, ανάμεσα σε τόσα άλλα, τα ονόματα των Bernd & Hilla Becher, Stephen Shore, Robert Adams, Thomas Struth, Alec Soth. Η σημαντικότερη επιρροή για αυτή την εργασία υπήρξε η φωτογραφική δουλειά των Bernd & Hilla Becher και της κατ' επέκταση φωτογραφικής «Σχολής του Düsseldorf». Οι Bechers φωτογράφισαν επί σειρά ετών βιομηχανικές κατασκευές, μέσα από μια προσέγγιση που είχε ως κύρια αναφορά την εννοιακή τέχνη. Μεταξύ άλλων τους ενδιέφερε η ανωνυμία του θέματος και η λογική της αρχαιακής οργάνωσης.³⁶ Το φωτογραφικό τους έργο χαρακτηρίζεται από τα προσεκτικά μελετημένα καδραρίσματα των θεμάτων, τις αυστηρά φορμαλιστικές επιλογές ως προς τον εικαστικό χειρισμό τους και την εξαιρετικά ουδέτερη στάση των φωτογράφων απέναντί τους. Οι εικόνες τους χαρακτηρίζονται συχνά από την πολυπλοκότητα της πραγματικότητας και από την διαχρονική της επαναληπτικότητα, σε καμία περίπτωση από την «αποκαλυπτική στιγμή».



Εικ. 17. Bernd and Hilla Becher, Framework Houses, 1959-73

Ο τρόπος εργασίας που ακολουθήθηκε για την υλοποίηση του συνόλου της φωτογραφικής ενότητας είναι αυτός που περιγράφεται πιο πάνω, με κύριο

³⁶ Tony Godfrey, *Εννοιολογική Τέχνη*, μτφ. Ειρήνη Οράτη (Αθήνα: Καστανιώτη, 2001), 317.

χαρακτηριστικό του την αποστασιοποίηση του δημιουργού από το θέμα. Αυτή η ουδέτερη στάση επιτεύχθηκε χρησιμοποιώντας κατά βάση καταγραφικές εικόνες, συνήθως μετωπικά τραβηγμένες. Με την αποφυγή εξεζητημένων γωνιών λήψης και την αντιμετώπιση των σκηνών προς φωτογράφιση με τον ίδιο τρόπο καθόλη την έκταση της σειράς αποδόθηκε η ίδια σημασία σε κάθε εικόνα. Οι φωτογραφίες πραγματοποιήθηκαν περίπου από το ύψος του ματιού, παραπέμποντας στην ματιά του παρατηρητή που θα βρισκόταν στην πραγματική τοποθεσία της λήψης. Ταυτόχρονα διατηρήθηκε η μετωπική σκόπευση προς αποφυγή οποιασδήποτε απόκλισης προοπτικής, ενισχύοντας με αυτό τον τρόπο τον περιγραφικό χαρακτήρα των εικόνων μέσα από την φαινομενική πιστότητα των αναπαραστάσεων. Σε ένα μεγάλο αριθμό φωτογραφιών έγινε χρήση της κεντρικής προοπτικής, όπως και η επανάληψη της ίδιας προσέγγισης αντιμετώπισης του θέματος. Πολλές από τις πιο πάνω αρχές συνδέονται άμεσα με το φωτογραφικό έργο των Bechers, όπως επίσης και αρκετών μαθητών τους. Η αποστασιοποίηση, η επαναληπτικότητα και η ανωνυμία του θέματος αποτελούν βασικά κριτήρια στην φωτογράφιση των βιομηχανικών κατασκευών από τους πρώτους³⁷ ή στην φωτογράφιση των αστικών τοπίων από τον Thomas Struth.³⁸ Η ίδια διάθεση χαρακτηρίζει επίσης τα πορτραίτα του Thomas Ruff, όταν ο ίδιος από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 φωτογραφίζει μοντέλα μπροστά από ένα μονόχρωμο, συνήθως λευκό φόντο, όπως θα έκανε για φωτογραφίες διαβατηρίου. Το μοντέλο παρουσιάζεται τελείως ανέκφραστο, κάνοντας δύσκολο για τον παρατηρητή να εξάγει οποιοδήποτε συμπέρασμα. Τα πορτραίτα του Ruff απορρίπτουν οποιαδήποτε ψυχολογική ερμηνεία του θέματος, αντί αυτού ο ίδιος εστιάζει κυρίως στο πώς λειτουργεί η φωτογραφία πορτραίτου από την πλευρά της εικόνας.³⁹

³⁷ Gronert, *The Düsseldorf School of Photography*, 18.

³⁸ Gronert, *The Düsseldorf School of Photography*, 35.

³⁹ Gronert, *The Düsseldorf School of Photography*, 45.



Εικ. 18. Thomas Ruff, Portraits, 1981-98

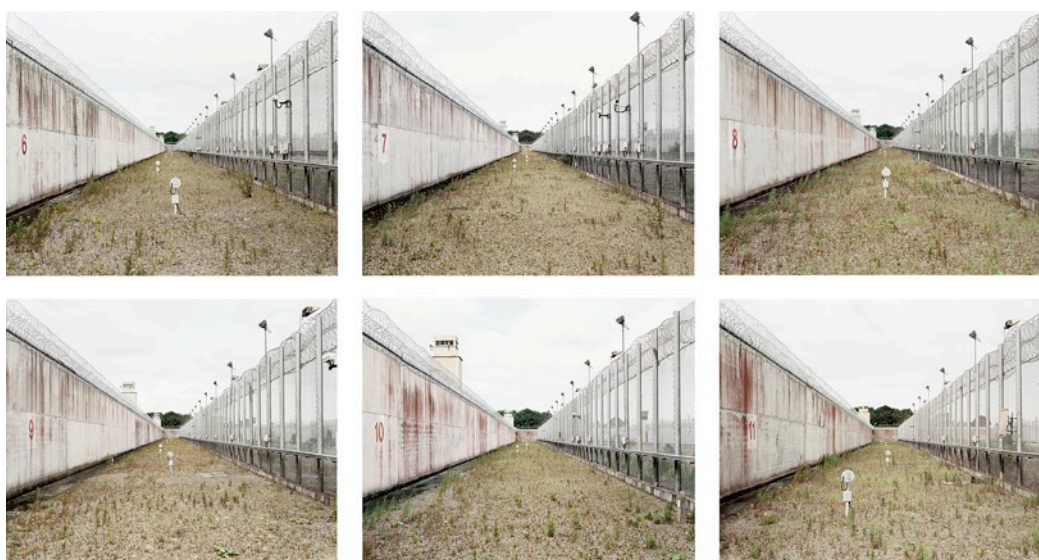


Εικ. 19. Απόψεις των καντουινιών της παλιάς πόλης της Κέρκυρας.

Σχετικά με τις εικαστικές επιλογές που χαρακτηρίζουν αυτή την σειρά, ιδιαίτερα σημαντικό ζήτημα είναι ο χειρισμός του φωτός. Όπως συμβαίνει συνήθως σε αντίστοιχης οπτικής φωτογραφικές δουλειές, η μοναδική φωτιστική πηγή που χρησιμοποιήθηκε για την παραγωγή των εικόνων ήταν το φυσικό εξωτερικό φως. Έχοντας και πάλι ως αναφορά τους Bechers, επιχειρήθηκε η ομοιογένεια των

φωτογραφιών όσον αφορά στην ένταση και την ποιότητα του φωτός.⁴⁰ Παρά την απουσία συννεφιασμένου ουρανού κατά το χρονικό διάστημα της φωτογράφισης, πράγμα που θα εγγυώνταν το επιθυμητό ομοιογενές και διάχυτο φως, η ιδιαιτερότητα της πολεοδομίας της παλιάς πόλης εξασφαλίζει παρ' όλα αυτά την διάχυση του φυσικού φωτός μέσα στα στενά καντούνια της. Με αυτό τον τρόπο κατέστη δυνατή η απόδοση των τόνων με φυσικό τρόπο και ήπιες τονικές αντιθέσεις, αποφεύγοντας τις έντονες φωτοσκιάσεις, με αποτέλεσμα μια αντικειμενικότερη αίσθηση καταγραφής της πραγματικότητας που παραπέμπει στο φωτογραφικό ντοκιμαντέρ.

Ένα άλλο στοιχείο άμεσα συνδεδεμένο με την ομοιογένεια των φωτογραφιών είναι το χρώμα, ή στην προκειμένη περίπτωση η απουσία του. Ένας από τους λόγους επιλογής της ασπρόμαυρης εικόνας ήταν η ενίσχυση της αίσθησης συνοχής των εικόνων, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι μια έγχρωμη φωτογραφική ενότητα στερείται αυτής της δυνατότητας: Ως σχετικό παράδειγμα ο Donovan Wylie, φωτογράφος του πρακτορείου Magnum, φωτογράφησε την φυλακή Maze στην Ιρλανδία λίγο μετά το κλείσιμό της, σε μια αντίστοιχης οπτικής προσέγγιση με αυτή των Bechers, χρησιμοποιώντας το χρώμα με ιδιαίτερη επιτυχία.⁴¹



Εικ. 20. Donovan Wylie, *The Maze*, 2004

⁴⁰ Ως παράδειγμα αναφέρονται εδώ οι φωτογραφίες της Candida Höfer, για τις οποίες η ίδια χρησιμοποιεί μόνο το φυσικό φως: βλ. Gronert, *The Düsseldorf School of Photography*, 26.

⁴¹ Magnum Photos. *Magnum Photos* (London: Thames & Hudson Ltd, 2008), 71.

Ένας σημαντικός αριθμός φωτογραφιών της ενότητας αφορά σε λεπτομέρειες από κτίρια της παλιάς πόλης. Σε αυτό το πλαίσιο θεωρήθηκε πως η παρουσία του χρώματος στην πλειονότητα των περιπτώσεων, ακόμη και σε φωτογραφίες περισσότερο περιγραφικές, δεν ήταν επιθυμητό. Στις περισσότερες περιπτώσεις υπήρχε ούτως ή άλλως ουσιαστική μονοχρωμία στο κάδρο και σε αυτή τη βάση κρίθηκε πως το υποκορεσμένο χρώμα θα αποδυνάμωνε το τελικό αποτέλεσμα. Το φωτογραφικό ενδιαφέρον αφορά κυρίως στις γεωμετρικές μορφές και τις υφές με τελικό στόχο την παραγωγή ενός εικαστικού αποτελέσματος. Η ασπρόμαυρη φωτογραφία αναδεικνύει καλύτερα τέτοιας φύσης ζητήματα, σε σύγκριση με την έγχρωμη που αποσπά ενδεχομένως την προσοχή του παρατηρητή μέσα από την παρουσίαση της πραγματικής εικόνας του κόσμου.



Εικ. 21. Στα αριστερά φωτογραφία στην αρχική της κατάσταση και στα δεξιά η ίδια φωτογραφία έχοντας υποστεί επεξεργασία με σκοπό να γίνει ασπρόμαυρη.

Είναι διαχρονικά διαπιστωμένη η τάση, από φωτογράφους που επιλέγουν την αντικειμενικότητα ως τρόπο αντιμετώπισης του θέματος τους, της χρήσης τεχνικών φωτογραφικών μηχανών. Οι διαφορετικές αναλογίες του μεγάλου format της τεχνικής μηχανής (4:5) σε σχέση με το πολύ πιο διαδεδομένο μικρό (2:3) ανάγουν περισσότερο στην ιδέα ενός πραγματικού παραθύρου. Αυτό το ‘παράθυρο στον κόσμο’ σε συνδυασμό με την δυνατότητα της τεχνικής μηχανής για διόρθωση της

προοπτικής απόκλισης κατά το στάδιο της λήψης, προσφέρει στον παρατηρητή την αίσθηση της νοερής μεταφοράς του στην πραγματική σκηνή.⁴² Πέρα από τις διαφορετικές αναλογίες του αρνητικού της, η τεχνική μηχανή απαιτεί έναν πολύ διαφορετικό τρόπο εργασίας συγκριτικά με μια συμβατική μηχανή μικρού φορμά, καθώς ο πολύ μεγάλος όγκος, το υψηλό κόστος του φιλμ και η αναγκαιότητα χρήσης τριπόδου αποτελούν παραμέτρους που καθιστούν την εργασία με την μηχανή αυτή περίπλοκη και χρονοβόρα. Τα εγγενή χαρακτηριστικά της επιβάλλουν κατά μια έννοια στον φωτογράφο έναν διαφορετικό τρόπο αντιμετώπισης του θέματος. Αυτό μεταφράζεται συνήθως σε πολύ προσεκτικότερα καθραρίσματα όπως επίσης και σε μια πιο συγκεκριμένα επιλεγμένη θεματολογία. Ο Stephen Shore εισήγαγε στις εικόνες του από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 στοιχεία της καθημερινότητας του γενικότερου αστικού περιβάλλοντος των ΗΠΑ. Μετά από συζήτηση που είχε εκείνη την περίοδο με τον John Szarkowski, επιμελητή φωτογραφίας του MoMA, αποφάσισε να αλλάξει την μικρού φορμά 35 mm φωτογραφική μηχανή του με μια τεχνική μηχανή 4''x5'' και στη συνέχεια με μίαν άλλη 8''x10''. Αυτές οι αλλαγές τον οδήγησαν στην δημιουργία εικόνων διαφορετικής και αναλυτικότερης υπόστασης.⁴³ Επίσης σχετικά με την αλλαγή της σχέσης του φωτογράφου με το θέμα του μέσα από την χρήση διαφορετικού φορμά μηχανών, ο Alec Soth αναφέρει πως όταν χρησιμοποιεί μεγάλο φορμά αφήνει την μηχανή στο αυτοκίνητο και επιστρέφει να την πάρει έχοντας πρώτα βρει κάτι για να φωτογραφίσει. Όπως εξηγεί, αυτό κάνει την προσέγγιση λιγότερο επιθετική.⁴⁴

Αναφορικά με τους πιο πάνω λόγους υπήρχε αρχικά η σκέψη, οι φωτογραφίσεις στο πλαίσιο αυτής της ενότητας να γίνουν με μια μεγάλου φορμά τεχνική μηχανή. Ωστόσο αυτό απορρίφθηκε λόγω κόστους αλλά και της μεγάλης περιπλοκότητας που χαρακτηρίζει τον τρόπο φωτογράφισης, κάτι που θα είχε ως αποτέλεσμα μια εξαιρετικά χρονοβόρα διαδικασία. Παρ' όλα αυτά η προσέγγιση παρέμεινε η ίδια, όπως θα γινόταν εάν οι λήψεις πραγματοποιούνταν με μια τέτοια μηχανή. Σε αντίθεση με το ορθογώνιο κάδρο της τεχνικής μηχανής, μετά από δοκιμές

⁴² Ζήβας, *Οδηγός Ανάγνωσης της Ιστορίας της Φωτογραφίας. II. Από τη Μεταπολεμική Περίοδο έως τις Μέρες μας*, 23.

⁴³ Stephen Shore, *Uncommon Places: The Complete Works* (London: Thames & Hudson Ltd, 2004), 10.

⁴⁴ Alec Soth and Francesco Zanol, *Ping Pong Conversations: Alec Soth with Francesco Zanol* (Rome: Contrasto, 2013), 31.

επιλέχθηκε εδώ το τετράγωνο φορμά. Το τετράγωνο κάδρο, κατά μια έννοια συμμετρικό αφού όλες οι πλευρές του είναι ίσες, είναι αρκετά πιο ‘αυστηρό’ και ‘πεπιεσμένο’ σε σχέση με το ορθογώνιο και απαιτεί διαφορετική αντιμετώπιση: το τετράγωνο φορμά «γεννάει ασφυκτικές απαιτήσεις για τη σύνθεση, αφού η αυστηρότητα, που η συμμετρία αυτή επιβάλλει, δεν μπορεί να ανεχτεί οποιαδήποτε ανισορροπία, φλυαρία ή ελευθεριότητα».⁴⁵ Στη συγκεκριμένη περίπτωση αυτή η αυστηρότητα του κάδρου βοήθησε, αφού παρότρυνε σε μια πολύ πιο προσεκτική και συνειδητή επιλογή όσον αφορά στην διευθέτηση των στοιχείων στο κάδρο.

Επίλογος

Η αδιαμφισβήτητη πίστη ότι η φωτογραφία αποτελεί αδιαμεσολάβητο αποτύπωμα του κόσμου, σε συνδυασμό με την υψηλή νατουραλιστική πιστότητά της, δικαιολογούν την χρήση του μέσου για σκοπούς τεκμηρίωσης ήδη από την εμφάνισή του το 1839. Στην διάρκεια του μεσοπολέμου η καθιέρωση του φωτογραφικού ντοκουμέντου βασίσθηκε στην πίστη της δυνατότητας προβολής μιας πραγματικότητας αντικειμενικής, περιγράψιμης, μετρήσιμης, συλλογικής, ενώ την ίδια περίοδο υποδείχθηκε από τον Walker Evans η δυνατότητα υπόστασης του καλλιτεχνικού έργου σε «ύφος ντοκιμαντέρ».⁴⁶ Στη βάση αυτών των αναφορών καλύφθηκε φωτογραφικά ένα μεγάλο μέρος του ιστορικού κέντρου της πόλης της Κέρκυρας, με ουσιαστικό απώτερο στόχο την εικαστική διερεύνηση μέσα από το καταγραφικό υλικό που θα προέκυπτε από τον συγκεκριμένο χώρο. Σύμφωνα με τον John Szarkowski, «η φωτογραφία είναι ένα είδος οπτικής επεξεργασίας. Κατά βάθος το ζήτημα είναι να καδράρεις το περίγραμμα ενός τμήματος του κώνου της όρασης, ενώ στέκεσαι στη σωστή θέση τη σωστή στιγμή. Όπως το σκάκι ή το γράψιμο, είναι ζήτημα επιλογής ανάμεσα σε δεδομένες πιθανότητες, αλλά στην περίπτωση της φωτογραφίας ο αριθμός των πιθανοτήτων δεν είναι πεπερασμένος, αλλά άπειρος.»⁴⁷

⁴⁵ Πλάτων Ριβέλλης, “Το τετράγωνο κάδρο και η καλλιτεχνική φωτογραφία,” Πρόσβαση 25 Ιανουαρίου, 2021.

<https://www.rivellis.gr/articles/item/676-to-tetragono-kadro-kai-i-kallitexniki-fotografia>.

⁴⁶ Παπαϊωάννου, Ηρακλής. *Post Doc* (Θεσσαλονίκη: Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 2006), 2.

⁴⁷ Susan Sontag, *Περί Φωτογραφίας*, μτφ. Ηρακλής Παπαϊωάννου (Αθήνα: Φωτογράφος, 1993), 178.

Η παλαιά πόλη της Κέρκυρας θα μπορούσε να αναπαρασταθεί φωτογραφικά με απεριόριστους τρόπους, σύμφωνα με τις εικαστικές επιλογές του εκάστοτε δημιουργού. Ο πειραματισμός πάνω σε έναν από αυτούς συνιστά τον λόγο ύπαρξης αυτής της εργασίας.

Βιβλιογραφία

Αγοροπούλου – Μπιρμπίλη, Αφροδίτη. «Η Αρχιτεκτονική της Πόλεως της Κέρκυρας Κατά την Περίοδο της Ενετοκρατίας». Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 1976. Διαθέσιμο, <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/2604>.

Ζήβας, Αντώνης. *Οδηγός Ανάγνωσης της Ιστορίας της Φωτογραφίας. II. Από τη Μεταπολεμική Περίοδο έως τις Μέρες μας*. Αθήνα: Σμίλη, 2018.

Παπαϊωάννου, Ηρακλής. *Post Doc*. Θεσσαλονίκη: Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 2006.

Ριβέλλης, Πλάτων. “Το τετράγωνο κάδρο και η καλλιτεχνική φωτογραφία.” Πρόσβαση 25 Ιανουαρίου, 2021.
<https://www.rivellis.gr/articles/item/676-to-tetragono-kadro-kai-i-kallitexniki-fotografia>

Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Μετάφραση Harry Zohn. Νέα Υόρκη: Schocken Books, 1969.

Foster Hal, Krauss Rosalind, Bois Yve-Alain, and Buchloh Benjamin. *Η Τέχνη από το 1900*, Μετάφραση Ιουλία Τσολακίδου, 2^η έκδ. Αθήνα: Επίκεντρο, 2009.

Godfrey, Tony. *Εννοιολογική Τέχνη*. Μετάφραση Ειρήνη Οράτη. Αθήνα: Καστανιώτη, 2001.

Gronert, Stefan. *The Düsseldorf School of Photography*. London: Thames & Hudson Ltd, 2009.

Jeffrey, Ian. *Φωτογραφία: Συνοπτική Ιστορία*. Μετάφραση Ηρακλής Παπαϊωάννου. Αθήνα: Φωτογράφος, 1997.

Magnum Photos. *Magnum Photos*. London: Thames & Hudson Ltd, 2008.

Newhall, Beaumont. *The History of Photography from 1839 to the Present Day*. 1^η έκδ. New York: The Museum of Modern Art, 1949.

Shore, Stephen. *Uncommon Places: The Complete Works*. London: Thames & Hudson Ltd, 2004.

Sontag, Susan. *Περί Φωτογραφίας*. Μετάφραση Ηρακλής Παπαϊωάννου. Αθήνα: Φωτογράφος, 1993.

Soth, Alec, and Francesco Zanut. *Ping Pong Conversations: Alec Soth with Francesco Zanut*. Rome: Contrasto, 2013.

Wells, Liz. *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*. Μετάφραση Πηνελόπη Πετσίνη. Αθήνα: Πλέθρον, 2007.

Πηγές Εικόνων

Εικόνα 1

<https://www.google.com/maps>

Εικόνα 4

Oscar Gustave Rejlander, *Two Ways of Life*, 1857.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/294822>

Εικόνα 5

Alfred Stieglitz, *The Steerage*, 1907.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267836>

Εικόνα 6

Paul Strand, *White Fence*, 1916.

<https://www.moma.org/collection/works/49269>

Εικόνα 7

Charles Sheeler, Doylestown House, Stairway, Open Door, 1917.

https://www.moma.org/collection/works/46257?artist_id=5383&page=1&sov_referre=r=artist

Εικόνα 8

Albert Renger-Patzsch, Heinrich- Robert, Turmförderung, Pelkum bei Hamm, 1951.

<https://www.atlasofplaces.com/photography/new-objectivity>

Εικόνα 9

August Sander, Master Mason, 1926.

<https://www.moma.org/collection/works/193748>

Εικόνα 10

August Sander, Boxers, Paul Röderstein and Hein Hesse, Köln, 1928.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/301928>

Εικόνα 11

Eugène Atget, Rue de Seine, 1924

<https://www.moma.org/collection/works/43286>

Εικόνα 12

Walker Evans, Alabama Tenant Farmer Wife, 1936.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284685>

Εικόνα 13

Walker Evans, Vicksburg, Mississippi, 1936.

<https://nypl.getarchive.net/media/vicksburg-negroes-and-shop-fronts-mississippi-6e70d0>

Εικόνα 14

Bernd and Hilla Becher, Blast Furnaces, 2007.

https://schellmannart.com/Bernd_und_Hilla_Becher#6%20copy

Εικόνα 15

Thomas Struth, Hermannsgarten, Weissenfels 1991.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/struth-hermannsgarten-weissenfels-1991-p20158>

Εικόνα 17

Bernd and Hilla Becher, Framework Houses, 1959-73.

<https://www.bloomberg.com/news/articles/2015-10-14/german-photographer-hilla-becher-is-dead-at-age-81>

Εικόνα 18

Thomas Ruff, Portraits, 1981-98.

<https://americansuburbx.com/2010/12/theory-gil-blank-with-thomas-ruff-2004.html>

Εικόνα 20

Donovan Wylie, The Maze, 2004.

<http://donovanwylie.studio/index.php?page=work&album=2>