

Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Πτυχιακή εργασία: Markland

Ολυμπία Κισσά

TX2016070

Επιβλέπων Καθηγητής:

Αντώνης Ζήβας

Κέρκυρα, Σεπτέμβριος, 2024

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή

2. Θεωρητικό Πλαίσιο

2.1. Περιγραφή

2.2. Ανάλυση

2.3. Workflow και εξοπλισμός

2.4. Σελιδοποίηση

3. Παραδείγματα σχετικά με την εργασία από την ιστορία της φωτογραφίας

4. Συμπεράσματα

5. Βιβλιογραφία - Ιστογραφία

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το παρόν αποτελεί το υποστηρικτικό κείμενο της φωτογραφικής σειράς με τίτλο “MarkLand”, η οποία υλοποιήθηκε στο πλαίσιο εκπόνησης μιας πτυχιακής εργασίας στο ΤΤΗΕ. Στο κείμενο αυτό παρουσιάζεται και αναλύεται η σειρά ως προς τα εικαστικά της χαρακτηριστικά, πέρα από τα τεχνικά μέσα που χρησιμοποιήθηκαν για την υλοποίησή της, για λόγους που επίσης αναφέρονται. Στη συνέχεια γίνεται αναφορά στις επιλογές που αφορούν στην ομαδοποίηση, οργάνωση και σελιδοποίηση των εικόνων, για την επίτευξη της εικαστικής στάσης που χαρακτηρίζει την ενότητα.

Η σειρά πραγματοποιήθηκε με την χρήση εικόνων από περιφερειακές περιοχές της Θεσσαλονίκης, που αναπτύχθηκαν στον χρόνο γύρω από τον κύριο οικιστικό ιστό της πόλης. Στόχος εδώ ήταν η φωτογραφική διερεύνηση και παρουσίαση των περιοχών αυτών, τα κοινά τους σημεία αλλά και τα διαφορετικά στοιχεία της κάθε μίας ξεχωριστά, που όμως όλα μαζί καταλήγουν να αποπνέουν μέρος του ιδιαίτερου χαρακτήρα της πόλης. Τέλος, στο κείμενο γίνεται ανάλυση στα ρεύματα και τις τάσεις της φωτογραφίας, ιστορικές και τρέχουσες, στις οποίες μπορούν να εντοπισθούν αναφορές και συγκρίσεις με την οπτική προσέγγιση της παρούσας εργασίας.

2. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

2.1. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Η δημιουργία της παρούσας φωτογραφικής σειράς διερευνά την διαμόρφωση των περιαστικών περιοχών της Θεσσαλονίκης, εισάγοντας μια οπτική αφήγηση μέσα από την παρουσίαση επιλεγμένων τους λεπτομερειών. Το ενδιαφέρον εντοπίζεται κυρίως στη μορφή που προσλαμβάνει η πόλη στα όριά της, στην ανθρώπινη παρέμβαση όπως και στην άναρχη εισβολή της φύσης στον αστικό χώρο, στη φθορά από την πάροδο του χρόνου καθώς και στην επιβίωση στοιχείων του παρελθόντος.

Η ενότητα αποτελείται από 58 έγχρωμες εικόνες φυσικού τοπίου, περιφερειακών δρόμων και περιοχών, και εγκαταλελειμμένων εργοστασίων και χώρων αναψυχής περιμετρικά της πόλης, που παλιότερα αποτελούσαν σημαντικά σημεία αναφοράς.

2.2. ΑΝΑΛΥΣΗ

Οι παρατιθέμενες εικόνες παρουσιάζουν τα παραπάνω στοιχεία, από την συνύπαρξη των οποίων διαμορφώνεται σήμερα το περιαστικό περιβάλλον της πόλης, μέσα από πληροφορίες για την ανθρώπινη δραστηριότητα που διαμορφώνει διαχρονικά τον χώρο. Πρόκειται για εικόνες καθαρά καταγραφικές, μέσα από τις οποίες επιδιώκεται η κατά το δυνατόν αντικειμενική και αποστασιοποιημένη απόδοση της κάθε σκηνής, χωρίς οποιουδήποτε είδους συναισθηματική φόρτιση. Η κάθε εικόνα παρουσιάζει αυτό ακριβώς που είναι, χρησιμοποιώντας τον συνδυασμό στοιχείων της αρχιτεκτονικής φωτογραφίας, όπως η καταγραφική αντικειμενικότητα και καθαρότητα, με στοιχεία της Φωτογραφίας Δρόμου, όπως η αίσθηση της σημασίας της στιγμής. Η υλοποίηση των εικόνων προέκυψε μέσα από πολλαπλές περιηγήσεις στην πόλη και οι περισσότερες λήψεις έγιναν με αυθόρμητες επιλογές. Στην συνέχεια από το σύνολο των πραγματοποιημένων εικόνων επιλέχθηκαν αυτές που προέβαλαν ικανοποιητικά τον χαρακτήρα των παρουσιαζόμενων περιαστικών περιοχών.

Ο όρος “MarkLand” είναι συγγενής με τον αναγραμματισμό της αγγλικής λέξης “Landmark” που σημαίνει ένα χαρακτηριστικό αντικείμενο ή τοπίο εύκολα ορατό από απόσταση που αφορά στην ταυτότητα μιας περιοχής ή μιας πόλης. Για τον τίτλο της ενότητας προτιμήθηκε ο γερμανικός όρος, που πέρα από την αναφορά στο σημαίνον σημείο χρησιμοποιείται για περιοχές ορίων, όπως εδώ η περιφέρεια της Θεσσαλονίκης που καθορίζει το τέλος της πόλης.



Σελίδα 1 Καλοχώρι, Θεσσαλονίκη, 2024



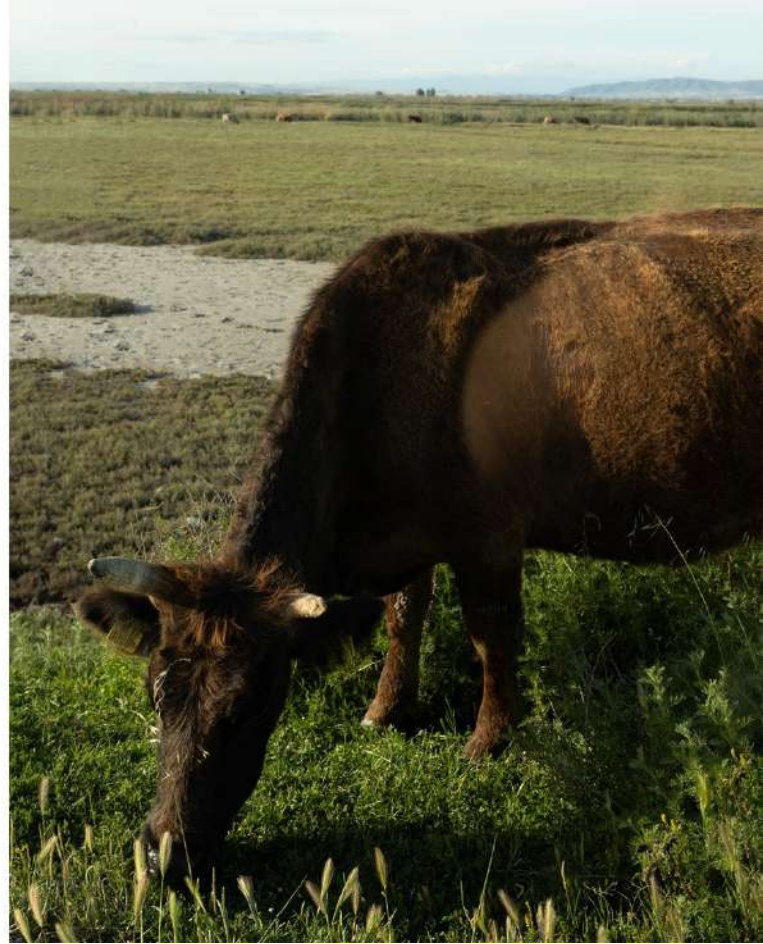
Σελίδα 2 Καλοχώρι, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 3 Καλοχώρι, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 4 Καλοχώρι, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 5 Καλοχώρι, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 6 Καλοχώρι, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 7 Χαλάστρα, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 8 Χαλάστρα, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 9 Χαλάστρα, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 10 Χαλάστρα, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 11 Περιφερειακός, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 12 Περιφερειακός, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 13 Περιφερειακός, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 14 Περιφερειακός, Θεσσαλονίκη, 2024



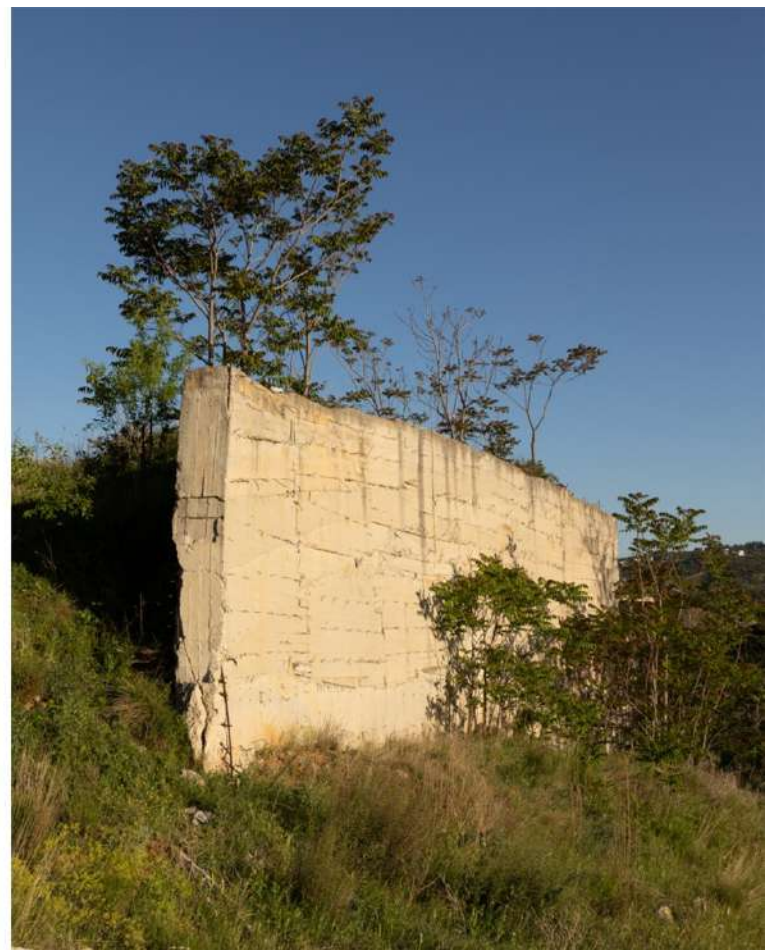
Σελίδα 15 Είσοδος Σείχ Σου, Θεσσαλονίκη, 2024



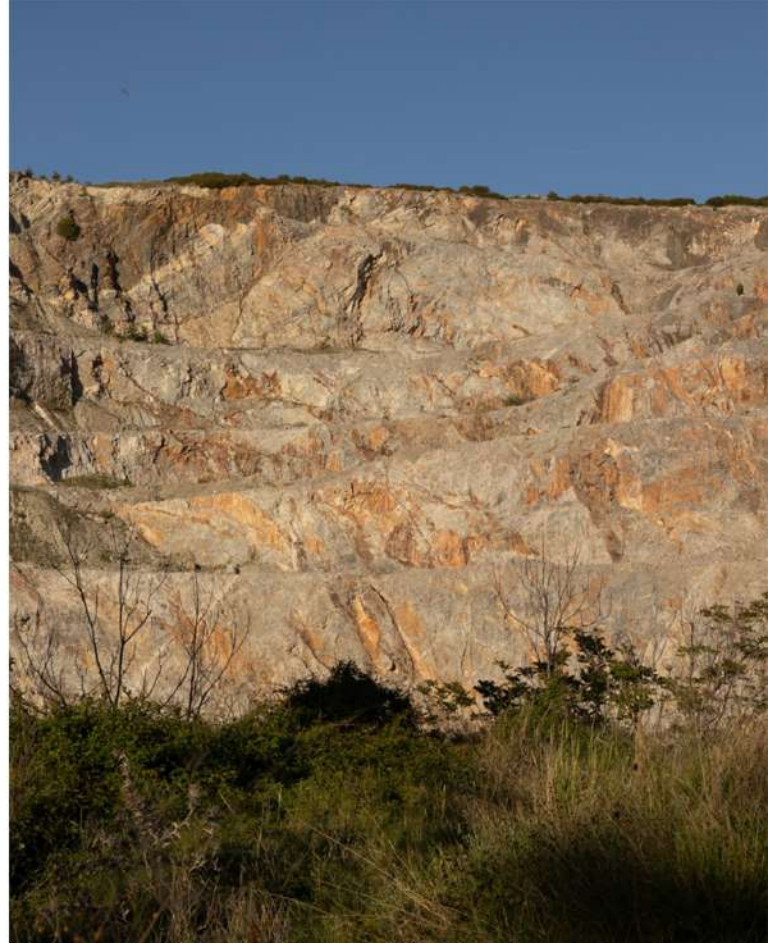
Σελίδα 16 Είσοδος Σείχ Σου, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 17 Είσοδος Σείχ Σου, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 18 Ασβεστοχώρι, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 19 Ασβεστοχώρι, Θεσσαλονίκη, 2024

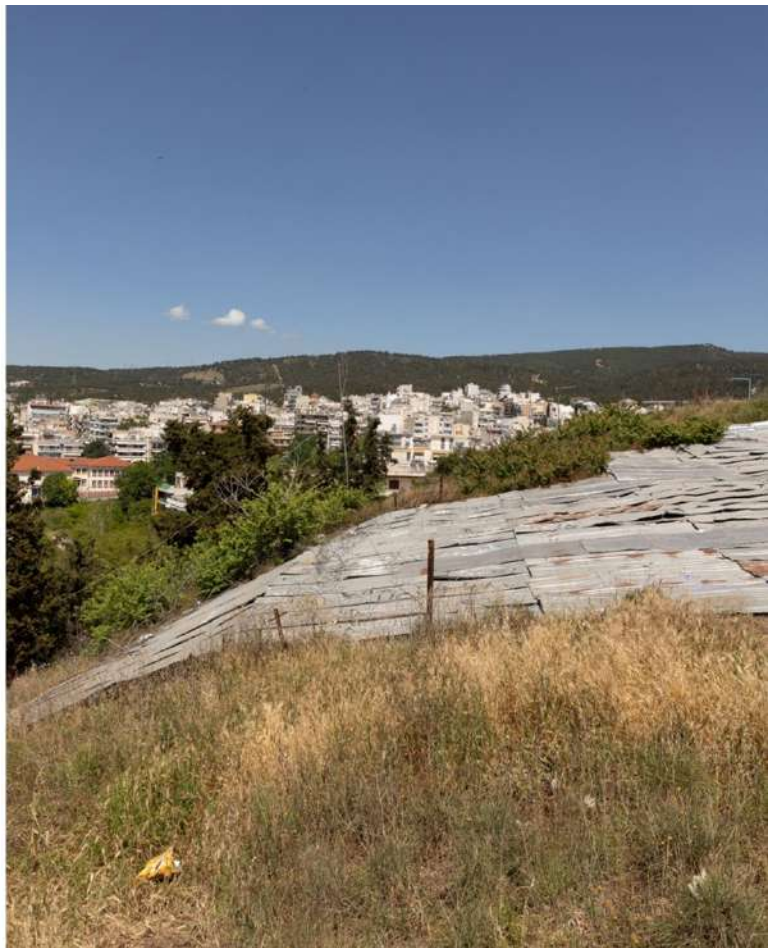


Σελίδα 20 Ασβεστοχώρι, Θεσσαλονίκη, 2024

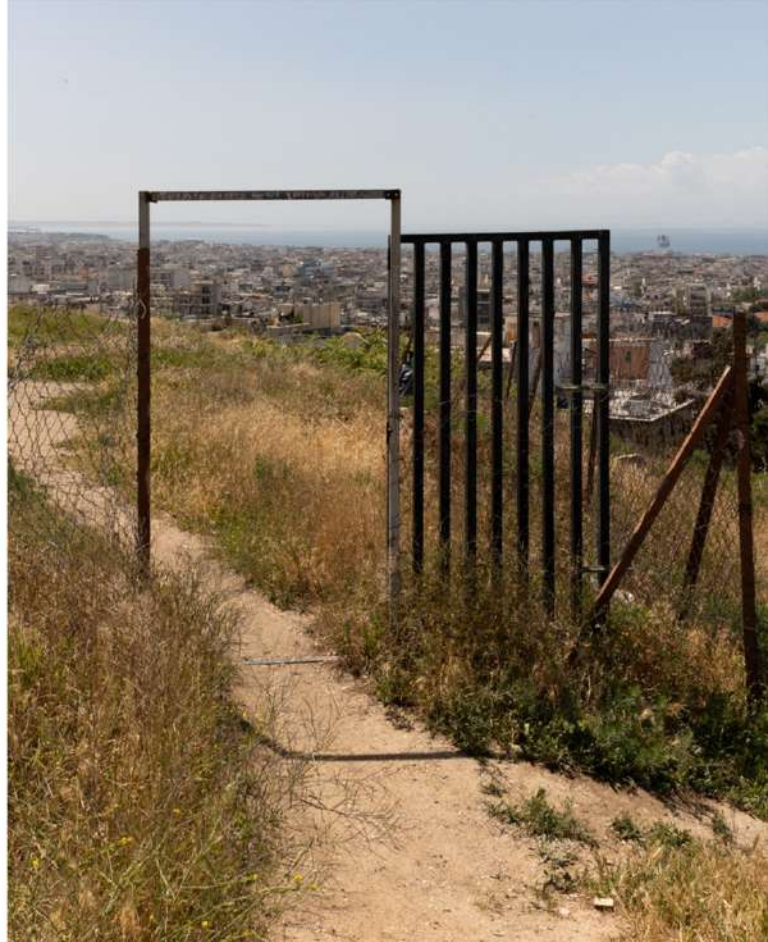




Σελίδα 21 Ασβεστοχώρι, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 22 Τουμπίτσα, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 23 Τουμπίτσα, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 24 Τούμπα, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 25 Τούμπα, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 26 Τούμπα, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 27 Τούμπα, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 28 Τούμπα, Θεσσαλονίκη, 2024





Σελίδα 29 Αρετσού, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 30 Αρετσού, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 31 Αρετσού, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 32 Αρετσού, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 33 Αρετσού, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 34 Αρετσού, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 35 Αρετσού, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 36 Αρετσού, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 37 Καλαμαριά, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 38 Καλαμαριά, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 39 Καλαμαριά, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 40 Καλαμαριά, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 41 Καλαμαριά, Θεσσαλονίκη, 2024



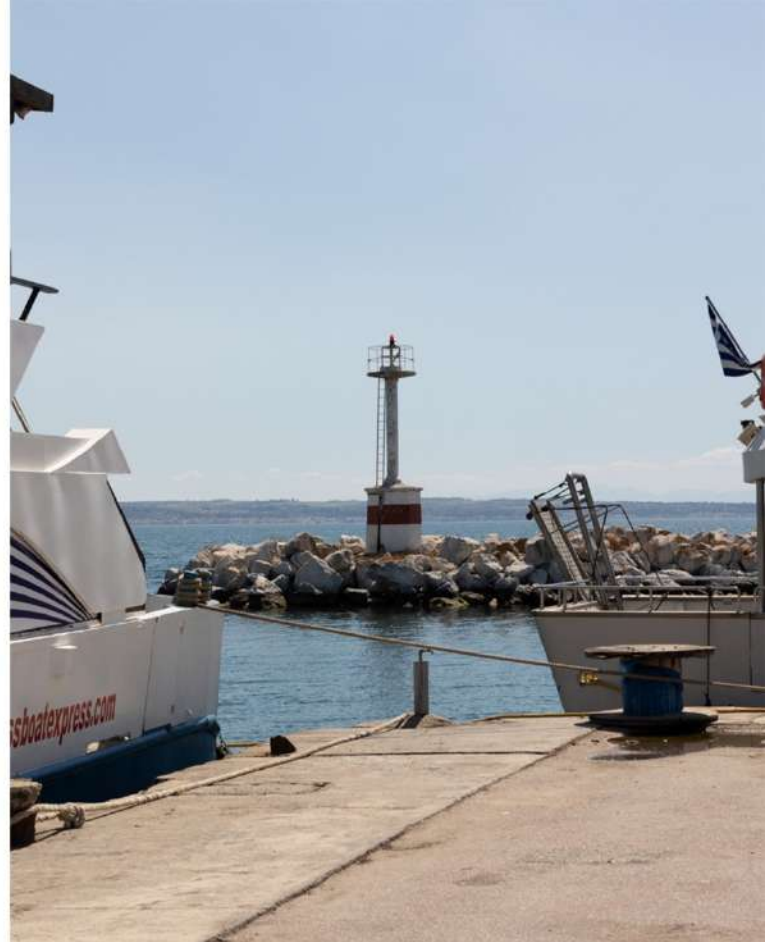
Σελίδα 42 Καλαμαριά, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 43 Καλαμαριά, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 44 Καλαμαριά, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 45 Καλαμαριά, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 46 Καλαμαριά, Θεσσαλονίκη, 2024





Σελίδα 47 Καλαμαριά, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 48 Καλαμαριά, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 49 Καλαμαριά, Θεσσαλονίκη, 2024



Σελίδα 50 Καλαμαριά, Θεσσαλονίκη, 2024



2.3. WORKFLOW ΚΑΙ ΕΞΟΠΛΙΣΜΟΣ

Πριν την έναρξη των λήψεων είχε προαποφασισθεί η οπτική προσέγγιση που θα τις χαρακτήριζε, το άμεσο καθράρισμα με το θέμα στο κέντρο, με στόχο να τονιστεί η διάθεση απόδοσης του πραγματικού. Για τις φωτογραφίες χρησιμοποιήθηκε ψηφιακή φωτογραφική μηχανή 24x36mm (Canon R6) και φακός μεταβλητής εστιακής απόστασης 24-70mm. Η επιλογή του φακού επέτρεψε από ευρείες έως στενές γωνίες όρασης, για την φωτογράφιση τόσο γενικών απόψεων όσο και επιλεγμένων λεπτομερειών.

Η επεξεργασία των ψηφιακών αρχείων έγινε στο λογισμικό Lightroom της Adobe. Δεν υπήρξαν χρωματικές παρεμβάσεις, καθώς κάτι τέτοιο θα αλλοίωνε τα πραγματικά χαρακτηριστικά των σκηνών. Οι μόνες παρεμβάσεις που πραγματοποιήθηκαν αφορούσαν στον ακρβή καθορισμό Ισορροπίας Λευκού, όπου αυτό ήταν απαραίτητο για την επίτευξη αντιπροσωπευτικής χρωματικής απόδοσης μιας σκηνής, αλλά και στη μείωση της τονικής αντίθεσης κάποιων εικόνων (κοντράστ), με τα σκοτεινά σημεία να γίνονται φωτεινότερα για την καλύτερη απόδοση λεπτομερειών και υφής.

Για την τελική παρουσίαση των εικόνων έχει επιλεγεί το format ύψους/πλάτος 4:5 για δύο λόγους. Ο πρώτος αφορά σε πλατφόρμες κοινωνικών δικτύων όπως το instagram, επειδή σε αυτές τις αναλογίες επιτρέπεται το ανέβασμα των εικόνων, κάτι που ενισχύει τον καθορισμό της επιλογής. Ο δεύτερος (και κυριότερος) λόγος είναι διότι αυτές είναι οι αναλογίες των εικόνων που προκύπτουν από την τεχνική μηχανή (view camera), στοιχείο που έχει ταυτιστεί με την αρχιτεκτονική φωτογραφία αλλά και την πληρέστερη αίσθηση του πραγματικού που εξασφαλίζει ένα format ύψους/πλάτος 4:5 σε σύγκριση με το πολύ πιο διαδεδομένο 2:3 (το 4:5 δρα αποτελεσματικότερα ως 'παράθυρο στον κόσμο' από το 2:3). Επιπρόσθετα οι εικόνες είναι τραβηγμένες κάθετες καθώς εξυπηρετούν στην παρουσίαση των μεγάλου ύψους κτιρίων των περιοχών αλλά και επειδή απομονώνουν ευκολότερα ανεπιθύμητα στοιχεία του περιβάλλοντος, επικεντρώνοντας καλύτερα σε λεπτομέρειες. Τέλος, οι κάθετες εικόνες σελιδοποιούνται αποδοτικότερα από τις οριζόντιες σε λευκώματα με σελίδες μεγαλύτερου ύψους από το πλάτος τους – όπως η πλειονότητα των λογοτεχνικών ή άλλου αντικειμένου βιβλίων.

Με βάση το υλικό που προέκυψε από την πρώτη περιήγηση, κατά την ομαδοποίηση των εικόνων, αρχικός στόχος ήταν η δημιουργία διαφορετικών ενοτήτων για την κάθε περιοχή ξεχωριστά. Η τελική οργάνωση της σειράς προέκυψε μετά από διαφορετικές δοκιμές και πειραματισμούς σελιδοποίησης. Η σειρά παρουσιάζεται ως ενότητα μέσα από την επιλεγμένη αποσπασματική διαδοχή εικόνων, υποδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο κάποια συγκρίσιμα χωρικά χαρακτηριστικά που επικρατούν στην περιφέρεια της πόλης, ανεξάρτητα περιοχής. Οι περιηγήσεις έγιναν περιμετρικά της Θεσσαλονίκης από την δυτική είσοδο της πόλης έως το ανατολικό της όριο. Στο μέσο της σειράς γίνεται εντονότερη διαφοροποίηση στις εικόνες σε σχέση με αυτές των πιο απομακρυσμένων από το κέντρο περιοχών, καθώς το αστικότερο εδώ τοπίο παρέχει διαφορετικά ερεθίσματα που δεν παρατηρούνται με την ίδια ευκρίνεια σε περιοχές όπως αυτή της εισαγωγής. Οι εικόνες στο μέσο αφορούν περισσότερο σε λεπτομέρειες κτηρίων, ενώ στα άκρα έμφαση δίνεται περισσότερο σε στοιχεία του τοπίου. Αυτό προέκυψε αυθόρμητα αλλά τελικά ευθυγραμμίζεται με την χαοτική διάσταση του αστικότερου ιστού της πόλης σε αντίθεση με την ηρεμία που επικρατεί στα παραμελημένα περίχωρα της.

2.4. ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ

Παρά το γεγονός ότι η ενότητα αποτελείται από εικόνες δημιουργημένες με τα πιο πάνω παρουσιασμένα κριτήρια για κάποιο βαθμό αντικειμενικότητας, δεν συνιστά στο σύνολό της ένα τεκμήριο (φωτογραφικό ντοκιμαντέρ) της συγκεκριμένης περιοχής της πόλης όπως αυτή παρουσιάζεται σήμερα. Ο χειρισμός των εικόνων ως προς την επιλογή και διαδοχή τους τοποθετεί την σειρά σε ένα προσωπικό πλαίσιο.

Κατά την σελιδοποίηση επιλέχθηκε η κάθε εικόνα να καταλαμβάνει όλη την σελίδα, ώστε αφ' ενός να γίνονται όσο το δυνατόν περισσότερες αντιληπτές οι λεπτομέρειες της, αφ' ετέρου να τονίζεται, μέσα από την απουσία κάποιου περιθωρίου γύρω της, η πιο πάνω προσωπική διάσταση που χαρακτηρίζει την ενότητα.

Σε κάθε δισέλιδο παρουσιάζεται μία μόνο εικόνα στη δεξιά του πλευρά, εκτός από κάποια δίπτυχα που περιλαμβάνουν δύο φωτογραφίες, οι οποίες όμως ουσιαστικά λειτουργούν ως μία συνολική εικόνα. Σε κάθε σελίδα η εικόνα δίνει τη δική της πληροφορία, είναι οπτικά αυτόνομη αλλά αποτελεί κρίκο της σειράς. Με αυτόν τον τρόπο δεν τοποθετείται έμφαση στην άμεση οπτική σύνδεση των εικόνων μεταξύ τους.

Η εικαστική πρόθεση της σειράς εντοπίζεται περισσότερο στον τρόπο οργάνωσης των εικόνων. Εικόνες έντονα διαφοροποιημένες μεταξύ τους διαδέχονται η μία την άλλη. Η παράθεση διαφορετικών και οπτικά διαφοροποιημένων σκηνών της πόλης συντελεί στην διαμόρφωση της ιδιαίτερης αίσθησης που αφήνουν οι περιαστικές της περιοχές γύρω από τον οικιστικό ιστό.

3. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΕΡΓΑΣΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

Στις αρχές του προηγούμενου αιώνα η φωτογραφία απαλλάσσεται από τις μέχρι τότε υπερισχύουσες τάσεις, σύμφωνα με τις οποίες καλούνταν να μιμηθεί την ζωγραφική (φωτογραφικός πικτοριαλισμός). Οι φωτογράφοι της εποχής αρχίζουν και συνειδητοποιούν τις δυνατότητες και ιδιαιτερότητες του νέου μέσου¹ και σταδιακά αρχίζουν να εδραιώνονται νεότερικά ρεύματα όπως η καθαρή φωτογραφία (Straight photography) στις ΗΠΑ. Αυξανόμενοι αριθμοί Δυτικών φωτογράφων παύουν να οικειοποιούνται την σύνθεση και τις θεματικές που συναντώνται στην ζωγραφική, σταματώντας να επεξεργάζονται τις εικόνες τους με τρόπους που αλλοιώνουν την ευκρίνεια και ποιότητά τους. Αντίθετα, στρέφονται στην άθροιστη φωτογραφική εικόνα η οποία αποτυπώνει ρεαλιστικά τον ορατό κόσμο, εισάγοντας έτσι έναν τρόπο οπτικής διερεύνησής του.

Την ίδια περίοδο αναδύονται στην Ευρώπη τόσο η κατεύθυνση της φωτογραφίας δρόμου όσο και το ζωγραφικό κίνημα της Νέας Αντικειμενικότητας (Neue Sachlichkeit)². Με τον τρόπο της η φωτογραφία δρόμου χρησιμοποιεί την καταγραφή του αστικού ως επί το πλείστον χώρου, με αποτέλεσμα την δημιουργία εικόνων που συχνά προβάλλουν τρόπους ζωής (Cartier Bresson, Kertész, Frank). Παράλληλα, η Νέα Αντικειμενικότητα πέρα από την ζωγραφική επηρεάζει και τη φωτογραφία. Χαρακτηριστικό του κινήματος αυτού είναι η διάθεση για ακριβή αποτύπωση του κόσμου, πράγμα που η φωτογραφία καθιστά εφικτό. Με αυτόν τον τρόπο ενισχύεται στην λόγια φωτογραφική εικόνα η ήδη αναγνωρισμένη σε τομείς εφαρμογής της λειτουργία του τεκμηρίου, πράγμα που την παραβάλλει με αρχειακό υλικό που ταξινομεί και αναπαριστά το περιβάλλον του φωτογράφου³.

¹ Foster, 2016 : 143

² Wells, 2004 : 26

³ Foster, 2016 : 630

Στο παραπάνω πλαίσιο εντάσσεται το έργο του Γάλλου φωτογράφου Eugène Atget, του οποίου αντικείμενο ενδιαφέροντος ήταν οι δρόμοι του Παρισιού. Το έργο του γίνεται ευρύτερα γνωστό μέσα από την έκδοση των φωτογραφιών του από την Αμερικανίδα φωτογράφο Berenice Abbott, αμέσως μετά τον θάνατο του, στο Παρίσι το 1931⁴. Ο Atget συνήθιζε να φωτογραφίζει άδειους δρόμους της πόλης, κτίρια, βιτρίνες, παράθυρα, λεπτομέρειες αρχιτεκτονημάτων⁵. Φωτογράφιζε κοινότυπα αντικείμενα τα οποία φαινομενικά δεν ήταν άξια ιδιαίτερης προσοχής. Αυτή ακριβώς η μέθοδος δουλειάς συνετέλεσε στην θεσμοποίηση, για τον λόγιο φωτογράφο, της χρήσης της αποστασιοποιημένης καταγραφικής οπτικής όλων των στοιχείων του καθημερινού ανθρώπινου χώρου. Ο Atget παρατηρεί την πόλη, αφήνοντας τον θεατή να περιεργαστεί τις φωτογραφίες του χωρίς την συναισθηματική του εμπλοκή με αυτές. Πρόκειται ακριβώς για αυτό που έκφρασε στην συνέχεια ο Walter Benjamin, υποστηρίζοντας ότι στο έργο του Atget απέχει η “ατμόσφαιρα” (“αύρα”), με αποτέλεσμα την απαλλαγή του θεατή από ενδεχόμενη συναισθηματική φόρτιση και παράλληλη απόδοση βαρύτητας σε αυτό ακριβώς που είναι το αντικείμενο, παραλληλίζοντας με αυτόν τον τρόπο τις εικόνες με τεκμήρια.



Εικόνα 1 Eugène Atget, La Villette, rue Asselin, 1921

Στο έργο του Αμερικανού φωτογράφου Walker Evans συνδυάζονται η αμερικανική καθαρή φωτογραφία και η ευρωπαϊκή φωτογραφία τεκμηρίωσης. Ένα από τα σημαντικότερα έργα του είναι το λεύκωμα/ έκθεση American Photographs (1938)⁶. Ο Evans διερευνά την αμερικανική κοινωνία και τις

⁴Jeffrey, 1981 : 180

⁵ Newhall, 2012: 195

⁶Jeffrey, 1981 : 223

επιπτώσεις της Μεγάλης Ύφεσης σε αυτήν τόσο μέσα από το πορτρέτο όσο και από την φωτογράφιση του αστικού χώρου. Δίνει βάση στην καθημερινή και ασήμαντη λεπτομέρεια μέσα από μετωπικές λήψεις από κάποια απόσταση, επιχειρώντας να αποδώσει όσο πιο αντικειμενικά την πληροφορία. Παρότι η μέθοδος αυτή παραπέμπει σε ντοκιμαντέρ, ο ίδιος δεν ήθελε να χαρακτηρίζεται έτσι η δουλειά του, δηλώνοντας ότι ο πιο σωστός όρος για το έργο του θα ήταν “στιλ ντοκιμαντέρ”⁷, καθώς υποστήριζε ότι το τεκμήριο εμπεριέχει την διάσταση της χρηστικότητας ενώ η τέχνη όχι. Επομένως η τέχνη μπορεί μόνο να υιοθετήσει ένα τέτοιο ύφος παρότι η φωτογραφία της εποχής αποκτά ουσία ακριβώς για την ιδιότητά της ως αποτελεσματικό μέσο τεκμηρίωσης. Παρά την διαφάνεια της φωτογραφικής εικόνας, η ίδια δεν απαλλάσσεται εύκολα από την ιδιοσυγκρασία του δημιουργού της.



Εικόνα 2 Walker Evans, Alabama 1936

Διαφορετικής διάθεσης τεκμηρίωση του δυτικού αμερικανικού τοπίου γίνεται από τον επίσης Αμερικανό φωτογράφο Robert Adams⁸. Στο έργο του *Prairie* (εκδ. 1978) ο Adams υιοθετεί το στιλ ντοκιμαντέρ, παραμένει όσο το δυνατόν ουδέτερος και κάνει και ο ίδιος μετωπικές λήψεις κτιρίων, μια αντιμετώπιση που θυμίζει τον Walker Evans, αλλά το έργο του πρώτου διαχωρίζεται από αυτό του δεύτερου με μια σημαντική διαφορά. Οι εικόνες του Adams είναι προσωπικότερες, μέσα από την παρατήρηση της αλλαγής των εποχών, την εξερεύνηση του χρόνου και την εξέταση της σχέσης ανθρώπου και φύσης. Φωτογραφίζει αγροικίες, δρόμους, χωράφια και γενικότερα την μετατροπή και φθορά του φυσικού τοπίου από τις ανθρώπινες παρεμβολές. Η στάση του παραμένει ωστόσο αποστασιοποιημένη στην διαδικασία της φωτογραφικής τεκμηρίωσης των αλλαγών της αμερικανικής Δύσης.

Ακόμα στο περιβάλλον των ΗΠΑ της δεκαετίας του 1970, σχεδόν ταυτόχρονα δύο φωτογράφοι καθιερώνουν την χρήση του χρώματος στην λόγια καταγραφική φωτογραφία. Πρόκειται για τον William Eggleston και τον Stephen Shore. Αν και με διαφορετικό τρόπο, και οι δύο παρουσιάζουν στοιχεία του φυσικού και αστικού τοπίου, μεταδίδοντας την αίσθηση των ΗΠΑ μέσα από δευτερεύουσες, φαινομενικά ασήμαντες λεπτομέρειες⁹. Παρουσιάζουν τον τόπο και τον χρόνο μέσα από το ασήμαντο και καθημερινό καθώς και την αλληλεπίδραση του ανθρώπου με το περιβάλλον, δίνοντας ταυτόχρονα στις εικόνες διαφορετικών θεμάτων την ίδια βαρύτητα.

⁷ Foster, 2016 : 630

⁸Fraenkel Artists, (χ.χ.)

⁹ [O'Hagan](#), 2020

Το στυλ ντοκιμαντέρ αναπτύσσεται στα μέσα της δεκαετίας του 1930 μέσα από το έργο φωτογράφων όπως οι Evans, Atget και Sander, και ακμάζει στην δεκαετία του 1960 μέσα από το έργο των Bern και Hilla Becher με επίκεντρο το Düsseldorf¹⁰. Οι Bechers ανατρέχουν στην καθαρή καταγραφή σε μια επιχείρηση αναβίωσης της Νέας Αντικειμενικότητας. Αντικείμενο ενδιαφέροντός τους αποτέλεσε η φωτογραφική τεκμηρίωση της ευρωπαϊκής βιομηχανικής αρχιτεκτονικής για την μελλοντική διατήρηση της εικόνας της. Πύργοι ύδρευσης, ψύξης, εγκαταστάσεις φόρτωσης άνθρακα και άλλες βιομηχανικές εγκαταστάσεις απαρτίζουν το μεγαλύτερο μέρος του έργου τους. Οι Bechers καταγράφουν συστηματικά το βιομηχανικό στοιχείο όπως ο Atget φωτογράφιζε το Παρίσι που άλλαζε με τον εκσυγχρονισμό του. Βασικά χαρακτηριστικά του έργου τους είναι η θετικιστική καταγραφή του κόσμου (η συλλογή στοιχείων προς μελέτη), που στην περίπτωση τους διαμορφώνεται από την προκαθορισμένου τύπου σειραϊκή διαδοχική εικόνα, είτε μέσω της παρουσίας παρόμοιων κτισμάτων με αντίστοιχο καδράρισμα είτε παρουσιάζοντας ένα κτίσμα περιστροφικά με λήψεις από κάθε πλευρά του¹¹. Οι Bechers έδωσαν μεγάλη προσοχή στην ποιότητα και τον βαθμό απόδοσης πληροφορίας της εικόνας τους, προσαρμόζοντας την κάμερα στο κατάλληλο ύψος και αποφεύγοντας τις έντονες σκιές. Προέβλεπαν τα θέματά τους με καθαρότητα, σε βαθμό που περνά σχεδόν απαρατήρητη η διαμεσολάβηση του φωτογράφου, επιλογή που παραλληλίζεται με τις τάσεις της Νέας Αντικειμενικότητας.



Εικόνα 3 Bern και Hilla Becher, Water Towers, 1988

Τα γενικά κριτήρια των Bechers υιοθετούν φωτογράφοι όπως ο Thomas Struth και ο Thomas Ruff, οι οποίοι μαθήτευσαν στην Ακαδημία του Düsseldorf. Ο Struth αντί του βιομηχανικού τοπίου στράφηκε στην καταγραφή του αστικού χώρου, αρχικά κυρίως του Düsseldorf και της Νέας Υόρκης αλλά στην συνέχεια και δρόμων, κτιρίων, οικογενειακών πορτρέτων και κυρίως μουσειακών εγκαταστάσεων σε διάφορες πόλεις¹². Χρησιμοποιεί τεχνική μηχανή μεγάλου φορμά, κάτι που ενισχύει την πρόθεσή του για καθαρή εικόνα και την κατά το δυνατόν αντικειμενικότερη απόδοση της πραγματικότητας, επιδιώκοντας την αφανή ανθρώπινη διαμεσολάβηση μεταξύ εικόνας και

¹⁰ Stimson, 2004 : 2

¹¹ Foster, 2016 : 566

¹² Rehberg, v : (χ.χ)

αντικειμένου. Οι φωτογραφίες δρόμων είναι συνήθως ασπρόμαυρες και παρότι τραβηγμένες σε μεγάλες πόλεις, απουσιάζει η ανθρώπινη δραστηριότητα¹³.

Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται το έργο του Thomas Ruff, ο οποίος όμως έχει δώσει κατά καιρούς μεγαλύτερη έμφαση στο πορτρέτο. Στις πρώτες του απόπειρες φωτογράφησε κυρίως συμφοιτητές του, τοποθετώντας τους εμπρός από λευκό ή έγχρωμο φόντο, χωρίς έντονες εκφράσεις, καθδάρωντάς τους από τους ώμους και πάνω όπως περίπου στις φωτογραφίες διαβατηρίου. Ο Ruff παρουσίασε αυτά τα πορτρέτα όπως οι Bechers σε σειρές ή πλέγματα¹⁴. Αν και στην ουσία τους τα πορτρέτα αυτά είναι διακριτά από τα πορτρέτα του επίσης Γερμανού August Sander κατά την περίοδο 1920-1930, το πιο πάνω έργο του Ruff συνδέεται με τις τάσεις της Νέας αντικειμενικότητας. Στους σύγχρονους πειραματισμούς του ο Ruff εξακολουθεί να κάνει συχνή χρήση της καταγραφικής φωτογραφικής εικόνας.

Παρά την συνύπαρξη πολλών διαφορετικών παράλληλων προσεγγίσεων στην φωτογραφία, η χρήση της καταγραφικής εικόνας παραμένει επίκαιρη έως σήμερα. Ανάμεσα σε πολλά σχετικά παραδείγματα αναφέρεται εδώ το έργο του Αμερικανού φωτογράφου Gregory Halpern. Όπως υποστηρίζει και ο ίδιος, η δουλειά του δεν είναι ντοκιμαντέρ αλλά κάτι παραπάνω, που περιέχει μια αίσθηση μυστηρίου και αφήνει περιθώριο στον θεατή να κάνει της προβολές του¹⁵. Το σημαντικότερο του λεύκωμα με τίτλο “ZZYZX” (2016) είναι μια ενότητα εικόνων φυσικού και αστικού τοπίου όπως και προσωπογραφιών από τα περίχωρα του Los Angeles στην Καλιφόρνια. Τα πορτρέτα του Halpern είναι σημαντικά για την αφηγηματική διάσταση της δουλειάς του. Το καθάρισμα των θεμάτων του είναι απλό, άμεσο, με την τοποθέτησή τους συνήθως στο κέντρο της εικόνας. Οι περισσότερες εικόνες δεν προέρχονται από τυχαία στιγμιότυπα αλλά είναι αντίθετα προαποφασισμένες επιλογές από πραγματικές σκηνές και ανθρώπους¹⁶, παρουσιασμένες σύμφωνα με την δική του διάθεση ή ερμηνεία. Η δουλειά του χαρακτηρίζεται από εικαστική ομορφιά¹⁷, η οποία έρχεται σε αντίθεση με την θεματολογία του καθώς φωτογραφίζει το περιθώριο του Λος Άντζελες. Το έργο του Halpern προβάλλει την αντίφαση και την πολυπλοκότητα της σύγχρονης αμερικανικής ταυτότητας¹⁸.

Με κάποιο τρόπο αντίστοιχο είναι το έργο του Ιταλού φωτογράφου Federico Clavarino, συγκεκριμένα το λεύκωμα “Italia o Italia” (2014) που διερευνά την ιδιαίτερη ταυτότητα της χώρας του¹⁹. Και σε αυτήν την περίπτωση η ενότητα δεν αποτελεί ντοκιμαντέρ αλλά περισσότερο ένα προσωπικό δοκίμιο. Η αφήγηση γίνεται εδώ υπαινικτική, παραθέτοντας στοιχεία του καθημερινού χώρου όπως σοκάκια, καμάρες, αρχαία ερείπια και ανθρώπινες φιγούρες στο αστικό τοπίο. Η παρουσίαση της Ιταλίας, μέσα από εικόνες λιγότερο άμεσες και περισσότερο διανοητικά χαρακτηρισμένες σε σχέση με αυτές του Halpern, αποφέρει μια ενδεχομένως απρόσμενη αίσθηση στον μη Ιταλό παρατηρητή, αλλά είναι απολύτως αντιπροσωπευτική της αίσθησης του Ιταλού πολίτη για την χώρα του.

¹³Foster, 2016 : 569

¹⁴Foster, 2016 : 567

¹⁵[O'Hagan](#), 2020

¹⁶Knoblauch, 2016

¹⁷[Feuerhelm](#), 2016

¹⁸Torres, 2023

¹⁹Yatskevich, 2014

4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η φωτογραφική αυτή σειρά παρουσιάζει επιλεκτικά μέρη της περιφέρειας της Θεσσαλονίκης, υιοθετώντας μια οπτική προσέγγιση που θυμίζει το στιλ τεκμηρίου, χωρίς όμως η ίδια να λειτουργεί ως κάποιου είδους ντοκιμαντέρ. Ένα σημαντικό στοιχείο που αναιρεί την απόπειρα αντικειμενικότητας του ντοκιμαντέρ αποτελεί εδώ η αυθαίρετη διαδοχή διαφοροποιημένων παραστάσεων, εισάγοντας με αυτόν τον τρόπο την προσωπική, υποκειμενική ματιά μέσα από την συγκεκριμένη ροή των εικόνων. Με κάποιον τρόπο η επιλεγμένη οπτική στάση οδηγεί στο στήσιμο μιας ενότητας προσωπικού ενδιαφέροντος και έκφρασης, με βάση κάποια σημεία αναφοράς της Θεσσαλονίκης.

5. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ - ΙΣΤΟΓΡΑΦΙΑ

Feuerhelm, B, (2016). Gregory Halpern: “ZZYZX” This Town Could Be Anywhere, ASX, <https://americansuburbx.com/>

Foster, H., Krauss, R., Bois Y. A., Buchloch B. (2016). Η τέχνη από το 1900. (μετ. Ιουλία Τσολακίδου). Αθήνα: Επίκεντρο.

Jeffrey, I. (1997). Φωτογραφία, Συνοπτική Ιστορία. Αθήνα: ΦΩΤΟγράφος.

Knoblauch, L, (2016). Gregory Halpern, ZZZZX, Collector Daily, <https://collectordaily.com/gregory-halpern-zzyzx/>

Newhall, B, (2012). The History of Photography. New York: Museum of Modern Art.

O’Hagan, S, (2020). Stephen Shore: ‘People would chase me off their lawns with my Leica, Gaurdian, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/feb/29/stephen-shore-ordinary-america-photographs-interview-plate-camera-leica>

O’Hagan, S, (2016), Gregory Halpern’s ZZZZX – California dreamin’ in the 21st century, Gaurdian, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/oct/15/gregory-halpern-zzyzx-photography-book-california-los-angeles>

Rehberg, V, (χ.χ.). Surface tension. Tate, <https://www.tate.org.uk/art/artists/thomas-ruff-2602/surface-tension>

Robert Adams [Editorial]. (χ.χ.). Στο Fraenkel Artists online. Ανακτήθηκε από <https://fraenkelgallery.com/artists/robert-adams>

Stimson, B, (2004). The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher, Tate papers, https://www.tate.org.uk/documents/322/tate_papers_1_blake_stimson_bernd_and_hilla_becher.pdf

Tores, R, (2023), Book Review: Gregory Halpern’s ZZZZX, The Endependent Photographer, <https://independent-photo.com/news/gregory-halpern-zzyzx/>

Wells, L, (2004), Εισαγωγή στην Φωτογραφία. Αθήνα, Πλέθρον.

Yatskevich, O, (2014). Book Review: Federico Clavarino, Italia O Italia, Collector Daily, <https://collectordaily.com/federico-clavarino-italia-o-italia/>

5. ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Eugène Atget ανακτήθηκε από Getty <https://www.getty.edu/art/collection/object/10P4FV>

Walker Evans ανακτήθηκε από Getty <https://www.getty.edu/art/collection/object/104A2G>

Bern και Hilla Becher ανακτήθηκε από Tate <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bernd-becher-and-hilla-becher-water-towers-p81238>

