

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ



Πτυχιακή διατριβή

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟΥ

Γεωργία Σπύρου

Λεμεσός 2011

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΥΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Πτυχιακή διατριβή

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟΥ

Γεωργία Σπύρου

Επιβλέπουσα καθηγήτρια
Δρα Θεοπίστη Στυλιανού-Λάμπερτ

Λεμεσός 2011

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Γεωργία Σπύρου, 2011

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της πτυχιακής διατριβής από το Τμήμα Πολυμέσων και Γραφικών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα την κα Θεοπίστη Στυλιανού, επιβλέπουσα καθηγήτρια της πτυχιακής μου μελέτης για τη βοήθεια που προσέφερε ούτως ώστε να πραγματοποιηθεί η εργασία αυτή. Επίσης ευχαριστώ ιδιαίτερα όλα τα άτομα που είτε αποδέχτηκαν είτε προσφέρθηκαν να φωτογραφηθούν και βοήθησαν με τη σειρά τους στη πραγματοποίηση του φωτογραφικού μέρους της μελέτης.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η φωτογραφία ντοκουμέντου αποτελεί ένα είδος φωτογραφίας που διαφέρει από τα υπόλοιπα ως προς την ιδεολογία του. Βασικό του θέμα αποτελεί ο άνθρωπος και οι σχέσεις του με την κοινωνία ενώ πολλές φορές στόχος του είναι να επηρεάσει και να αλλάξει καταστάσεις. Το είδος αυτό που ονομάζουμε ντοκουμέντο εξελίχθηκε μέσα από το πέρασμα του χρόνου ως ένα από τα πιο ισχυρά και αξιόπιστα μέσα παρουσίασης, απεικόνισης αλλά και τεκμηρίωσης της αλήθειας. Παρόλα αυτά αμφισβητήθηκε σε μεγάλο βαθμό η αξιοπιστία του ως μέσο καταγραφής της πραγματικότητας και της ζωής.

Η εργασία αυτή ασχολείται με τον ορισμό της φωτογραφίας ντοκουμέντου, τι είναι δηλαδή η φωτογραφία ντοκουμέντου και πως άλλαξε με το πέρασμα του χρόνου ενώ παράλληλα μελετά τη δουλειά πέντε σπουδαίων φωτογράφων (Roger Fenton, Dorothea Lange, Walker Evans, Robert Frank, Martin Parr) και τον τρόπο που συνέβαλαν στην ιστορική του εξέλιξη. Επίσης η εργασία αναφέρετε και αναλύει το πρόβλημα που δημιουργήθηκε σχετικά με τη φωτογραφική αλήθεια και τη δυνατότητα του ντοκουμέντου να παρουσιάσει τον κόσμο όπως πραγματικά είναι ανεπηρέαστα και ειλικρινείς. Δηλαδή εξετάζει κατά πόσο τελικά το είδος αυτό της φωτογραφίας παρουσιάζει πάντα την πραγματικότητα και την αλήθεια, αν όντως τα μηνύματα που θέλει να περάσει στο κόσμο μεταδίδονται μέσα από αναμφισβήτητα γεγονότα που απλά καταγράφονται χρησιμοποιώντας την φωτογραφία ως ένα εργαλείο ή αν στην ουσία όσα μας προσφέρει ξεγελούν το κοινό και το παρασύρουν σε μια ψεύτικη πραγματικότητα.

Παρόλο που αμφισβητήθηκε με πολλούς τρόπους η αξιοπιστία του ντοκουμέντου, υπήρξαν και καλλιτέχνες που πίστεψαν στη δύναμη της φωτογραφίας να δείξει στον κόσμο την αλήθεια και να επηρεάσει στη δημιουργία ενός καλλίτερου κόσμου. Αρχικά επίδοξοι φωτογράφοι θέλησαν να παρουσιάσουν την φρίκη και τις συνθήκες του πολέμου στο ευρύ κοινό. Ουσιαστικά οι φωτογράφοι πολέμου έδωσαν και το έναυσμα για τη μετέπειτα εξέλιξη του ντοκουμέντου όπως τη γνωρίζουμε σήμερα αφού μετά από τις φωτογραφίες πολέμου δημιουργήθηκε η ανάγκη για καταγραφή των κοινωνικών και πολιτικών προβλημάτων που επικρατούσαν. Αργότερα λόγω της άνθησης του καταναλωτισμού που επήλθε μεταπολεμικά η ιδεολογία της φωτογραφίας ντοκουμέντου

πήρε και άλλες διαστάσεις. Στόχος της δεν αποτελούσε πλέον μόνο η ενημέρωση του κοινού για την φτώχεια και την κοινωνική αδικία αλλά και η παρουσίαση της καθημερινότητας.

Σήμερα χρησιμοποιούμε το είδος της φωτογραφίας αυτό με διάφορους τρόπους, για καταγραφή ενός γεγονότος, για κοινωνικό σχολιασμό, ως μέσο ενημέρωσης, ως ένα αποδεικτικό στοιχείο και γενικότερα με οποιοδήποτε τρόπο που να παρέχει χρήσιμες πληροφορίες σχετικά με το θέμα που μελετάτε ή παρουσιάζετε. Ουσιαστικά η φωτογραφία ντοκουμέντου αποτέλεσε σημαντικό μέσο καταγραφής ενώ εξελίχθηκε ιστορικά σε ένα από τα πιο ισχυρά μέσα παρουσίασης και τεκμηρίωσης της εποχής μας.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	iv
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ	vi
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	vii
1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ	x
2 ΟΡΙΣΜΟΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟΥ	1
3 ΙΣΤΟΡΙΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟΥ	3
3.1 Πόλεμος και Φωτογραφία	3
3.1.1 Roger Fenton	4
3.2 FSA: Farm Security Administration	7
3.2.1 Dorothea Lange	10
3.2.2 Walker Evans	14
3.3 Ντοκουμέντο: η νέα κουλτούρα.....	18
3.3.1 Robert Frank	18
3.4 Παγκοσμιοποίηση	24
3.4.1 Martin Parr	26
4 ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΟΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΑΛΗΘΕΙΑΣ	32
5 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	37
6 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΣΕΙΡΑ “THINK OF CYPRUS”	38
6.1 Φωτογραφική συλλογή “Think of Cyprus”	42
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	67

ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1: Roger Fenton, <i>William H. Russell, Esqr., the London Times special correspondent</i> , 1855	6
Εικόνα 2: Dorothea Lange, <i>The Arnold children</i> , Michigan Hill, Washington, 1939.....	11
Εικόνα 3: Dorothea Lange, <i>Mississippi Delta on Mississippi Highway</i> , 1938	11
Εικόνα 4: Dorothea Lange, <i>Μετανάστρια Μητέρα</i> , 1936.....	12
Εικόνα 5: Dorothea Lange, <i>Family, one month from South Dakota, now on the road</i> . Tulelake, Siskiyou County, California, 1939	13
Εικόνα 6: Walker Evans, <i>Floyd Burroughs, cotton Sharecropper</i> , Hale Country, Alabama, 1936	16
Εικόνα 7: Walker Evans, <i>Tenant farmer wife</i> , Alabama, 1936	16
Εικόνα 8: Walker Evans, <i>Floyd Burroughs and his children</i> , Tenge, Alabama, 1936	17
Εικόνα 9: Walker Evans, <i>Roadside Stand</i> , Birmingham, 1936	17
Εικόνα 10: Walker Evans, <i>Sharecropper's, Family</i> , Alabama, 1936.....	17
Εικόνα 11: Robert Frank, <i>Café</i> , Beaufort, South Carolina	20
Εικόνα 12: Robert Frank, <i>Funeral</i> , St. Helena, South Carolina, 1955.....	21
Εικόνα 13: Robert Frank, <i>Parade</i> , Hoboken, New Jersey, 1955	21
Εικόνα 14: Robert Frank, <i>Trolley</i> , New Orleans, 1955.....	21
Εικόνα 15: Robert Frank, <i>Mississippi River</i> , Baton Rouge, Louisiana, 1956	22
Εικόνα 16: Robert Frank, <i>Funeral</i> , St. Helena, South California.	22
Εικόνα 17: Robert Frank, <i>Political rally</i> , Chicago, 1956.....	22
Εικόνα 18: Martin Parr, <i>British flags at a fair</i> , England, 1995-1999.....	28
Εικόνα 19: Martin Parr, <i>England, Nelson</i> , 1995-1999	29
Εικόνα 20: Martin Parr, <i>Scones, Jam and Cream</i> , England, Babbacombe, 2000.....	29
Εικόνα 21: Martin Parr, <i>England, Brighton</i> , 1995-1999	29
Εικόνα 22: Martin Parr, <i>England</i> , 1995-1999.....	29

Εικόνα 23: Martin Parr, England, 1995-1999.....	30
Εικόνα 24: Martin Parr, <i>Broad beans for sale</i> , England, 1995-1999	31
Εικόνα 25: Dr Thomas Barnardo, <i>The Transformation</i> , 1870-1876	33
Εικόνα 26: Arthur Rothstein, <i>Dry and parched earth in the badlands of South Dakota</i> ,1936	35
Εικόνα 27: Arthur Rothstein, <i>Homestead on sub marginal and overgrazed land</i> , South Dakota,1936.....	35
Εικόνα 28: Arthur Rothstein, South Dakota, 1936.....	36
Εικόνα 29: Arthur Rothstein, <i>Overgrazed land</i> , Pennington County, South Dakota, 1936	36
Εικόνα 30: Arthur Rothstein, <i>The bleached skull of a steer on the dry sun-baked earth of the South Dakota badlands</i> , 1936.....	37
Εικόνα 31: Arthur Rothstein, <i>Dry and parched earth in the badlands of South Dakota</i> ,1936	37

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κανένα μέσο δεν μπορεί να φέρει πιο κοντά τη ζωή και να αναπαραστήσει τη πραγματικότητα τόσο αξιόπιστα όσο η φωτογραφία και συγκεκριμένα η φωτογραφία ντοκουμέντου και ρεπορτάζ. Η σημαντικότερη συμβολή που έχει προσφέρει η φωτογραφία ως μέσο απεικόνισης και καταγραφής προέρχεται κυρίως μέσω του ντοκουμέντου. Οι φωτογράφοι ντοκουμέντου μέσω της δουλειάς τους θέτουν τους θεατές ως αυτόπτης μάρτυρες σε γεγονότα που εξελίσσονται και τους αναγκάζουν να τα αντιληφθούν και να τα συνειδητοποιήσουν. Έτσι η φωτογραφία κατέχει μια δύναμη που κανένας δεν μπορούσε να προβλέψει όταν πρωτοεμφανίστηκε, την δύναμη να απεικονίζει την ζωή, την ελπίδα και την απελπισία, την φιλευσπλαχνία και την απανθρωπιά που υπάρχει στο κόσμο τον οποίο ζούμε και τις συνθήκες που επικρατούν γύρω μας και συμβαίνουν είτε μας αρέσουν είτε όχι. Η φωτογραφία ντοκουμέντου εξελίχτηκε ιστορικά δεδομένου της τεχνολογίας, τις ανησυχίες και τα προβλήματα της κοινωνίας, των συνθηκών που επικρατούσαν, μέσα από περιόδους πολέμου, περιόδους ανάπτυξης αλλά και παρακμής και διαμορφώθηκε σήμερα ως ένα σημαντικό μέσο τεκμηρίωσης και καταγραφής. Για να εξελιχθεί στο είδος που ξέρουμε σήμερα αμφισβητήθηκε πολλές φορές για τις δυνατότητες, τις πρακτικές της και την ιδεολογία της να παρουσιάσει την αλήθεια. Παρόλα αυτά πολλοί φωτογράφοι θέλοντας ή μη, γνωρίζοντας ή όχι τις συνέπειες που θα είχε το έργο τους, το οποίο αξίζει να εξετάσουμε, δημιούργησαν ένα νέο είδος φωτογραφίας που ονομάστηκε φωτογραφία ντοκουμέντου (Gernsheim, 1986).

2. ΟΡΙΣΜΟΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟΥ

Τι όμως είναι πραγματικά μια φωτογραφία ντοκουμέντου; Η αυθεντικότητα σε μια φωτογραφία και η αληθοφάνεια μπορεί να δώσουν σε αυτή ένα άλλο νόημα. Μια φωτογραφία που καταγράφει ανεπηρέαστα με ειλικρίνεια και αντικειμενικότητα ένα γεγονός, αποκτά αξία ως αποδεικτικό στοιχείο ενός γεγονότος ή μιας κατάστασης. Αυτή η φωτογραφία αποκαλείται φωτογραφία ντοκουμέντου. Αυτού του είδους φωτογραφίες έχουν ως κύρια χαρακτηριστικά την ακρίβεια, την αυθεντικότητα και την απεικόνιση της αλήθειας και της πραγματικότητας. Έχουν σκοπό να καταγράψουν ένα γεγονός, όπως αυτό εξελίσσεται και να παρουσιάσουν εικόνες από την πραγματική ζωή (Rosenblum, 1997).

Κάθε φωτογραφία μπορεί να θεωρηθεί ως ντοκουμέντο αν μπορεί να προσφέρει χρήσιμες και ακριβείς πληροφορίες σχετικά με το θέμα που μελετά και εξετάζει, δίνοντας μέσω αυτής στοιχεία για το συγκεκριμένο θέμα (Newhall, 1982). Σχεδόν όλες οι φωτογραφίες που ασχολούνται με κάτι που υπάρχει στο κόσμο μπορεί να χαρακτηριστούν ως ντοκουμέντο. Παρόλα αυτά ο όρος ντοκουμέντο ανταποκρίνεται σε φωτογραφίες που έχουν την πρόθεση να ενημερώσουν παρά να δώσουν έμπνευση ή να εκφράσουν προσωπικά αισθήματα. Πριν από το 1880 σχεδόν όλες οι μη στημένες και μη επεξεργασμένες εικόνες θεωρούνταν ως ντοκουμέντα. Παρόλο που το ντοκουμέντο άρχισε να αναδύεται στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, δεν είχε καθοριστεί πλήρως μέχρι το 1930, όταν ο Αμερικάνος ιστορικός φωτογραφίας Beaumont Newhall τόνισε ότι οι φωτογράφοι κοινωνικού ντοκουμέντου δεν χρησιμοποιούν τη φωτογραφία μόνο ως ένα όργανο καταγραφής αλλά ούτε λειτουργούν μόνο οπτικά για χάρη της τέχνης. Οι εικόνες ντοκουμέντου συμπεριλαμβάνουν την φαντασία και τη τέχνη συνδυάζοντας την καταγραφή γεγονότων και την έκφραση αισθημάτων (Rosenblum, 1997).

Τα θέματα του ντοκουμέντου εστιάζουν κυρίως στους ίδιους τους ανθρώπους και στις κοινωνικές συνθήκες, στα ιδανικά, την αξιοπρέπεια και στο δικαίωμα των καθωσπρέπει συνθηκών διαβίωσης και εργασίας. Ο κάθε φωτογράφος όμως μπορεί να παρουσιάσει με το δικό του ύφος και χαρακτήρα το θέμα καθώς επίσης να δώσει και άλλα μηνύματα μέσω των δημιουργικών αποφάσεων που καλείτε να πάρει (Newhall, 1982).

Γενικότερα μιλώντας, η έννοια του ντοκουμέντου είναι δύσκολο να καθοριστεί με ένα συγκεκριμένο ορισμό. Έχει χαρακτηριστεί ως μια μορφή, ένα ύφος, μια παράδοση, ένα αποδεικτικό στοιχείο, αλλά δεν μπορεί στη κυριολεξία να περιγραφεί με την χρήση ενός και μόνο ορισμού. Μπορεί κάποιος να πει ότι είναι ένα πραγματικό γεγονός. Η δυσκολία αυτή που παρουσιάζετε ως προς τον ορισμό της έννοιας προέρχεται από το γεγονός ότι το είδος αυτό, δεν έχει ένα μοναδικό ύφος που μπορεί να το χαρακτηρίζει. Πολλές φορές οι αντιλήψεις της συμπίπτουν με την κατηγορία της φωτοδημοσιογραφίας και ο διαχωρισμός τους παραμένει μέχρι και σήμερα προβληματικός. Επίσης οι φωτογραφίες ντοκουμέντου δεν ακολουθούν την ίδια μέθοδο ή τεχνική για τη δημιουργία τους, ούτε ασχολούνται με ένα συγκεκριμένο θέμα, έτσι ο καθορισμός μιας φωτογραφίας ως ντοκουμέντο είναι δύσκολος. Για να μπορέσει μια φωτογραφία να ενταχθεί στη κατηγορία αυτή, πρέπει πρώτα να εξεταστούν τα πλαίσια της αναφοράς, οι πρακτικές και οι θεσμικές μορφές στις οποίες λειτουργεί. Μπορούμε να εντάξουμε το είδος αυτό στην ιστορία της κοινωνικής έρευνας χρησιμοποιώντας όμως δικές του μορφές, συμβάσεις και τρόπους (Wells, 2004).

3. ΙΣΤΟΡΙΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟΥ

Η καλλιτέχνης Martha Rosler χαρακτήρισε το ντοκουμέντο ως μια «πρακτική με παρελθόν», θέλοντας να τονίσει ότι για να μπορέσουμε να τοποθετήσουμε μια φωτογραφία στη κατηγορία αυτή θα πρέπει πρώτα να τη κατανοήσουμε, και για να μπορέσουμε να τη κατανοήσουμε πρέπει να εξετάσουμε πρώτα την ιστορία και τη πορεία εξέλιξης της (Wells, 2004). Εξετάζοντας προσεκτικά την ιστορική πορεία της φωτογραφίας ντοκουμέντου θα διαπιστώσουμε ότι ανεξάρτητα από τις διάφορες αλλαγές που εξελίχθηκαν χρονικά (η ανάπτυξη της τεχνολογίας, οι αλλαγές στις πρακτικές και στη μόδα, κ.α.), ο στόχος του ντοκουμέντου παραμένει πάντα ο ίδιος, να παρουσιάσει την πραγματική ζωή βασισμένο πάντα στην αλήθεια και την αυθεντικότητα (Wells, 2004).

Ο John Grierson χρησιμοποίησε τον ορισμό ντοκουμέντο το 1926 για να περιγράψει το είδος του κινηματογράφου που σε αντίθεση με τις συνήθειες ψυχαγωγικές παραγωγές, είχε να κάνει με πραγματικά προβλήματα και αληθινές καταστάσεις με ηθοποιούς τους ίδιους τους εμπλεκόμενους. Την ίδια περίοδο άρχισαν και οι φωτογράφοι να χρησιμοποιούν τη φωτογραφία με παρόμοιο τρόπο (Newhall, 1982). Παρόλα αυτά όπως παρατήρησε ο Arthur Rothstein ο φωτογράφος καλούνταν να πάρει τη θέση όχι μόνο του κάμεραμαν αλλά και του σεναριογράφου, του δραματουργού και του σκηνοθέτη ταυτόχρονα καθώς επίσης και να λαμβάνει υπόψη όχι μόνο την επιρροή του αντικειμένου που φωτογραφίζει αλλά και τον τρόπο με τον οποίο θα επηρεάσει το πρόσωπο που θα δει το τελειωμένο έντυπο (Tagg, 2009). Αρκετοί από αυτούς περιέγραφαν τη δουλειά τους ως ντοκουμέντο αλλά οι περισσότεροι δεν είχαν καταλάβει ότι ήταν φωτογράφοι αυτού του είδους. Η Abigail Solomon-Grodeau επισήμανε ότι το 19^ο αιώνα σχεδόν όλοι οι φωτογράφοι ήταν αυτό που αργότερα ονομάστηκε φωτογράφος ντοκουμέντου (Wells, 2004).

3.1 Πόλεμος και φωτογραφία

Παρόλο που ο ορισμός ντοκουμέντο καθιερώθηκε το 1926 και με την εξέλιξη του κινηματογράφου, η φωτογραφία ντοκουμέντου μπορεί κανείς να πει ότι εμφανίστηκε από

τις απαρχές της φωτογραφίας. Οι πρώτες φωτογραφίες ντοκουμέντου που εμφανίστηκαν ήταν κυρίως φωτογραφίες πολέμου, (εάν εξαιρέσουμε τις φωτογραφίες πορτρέτου αφού αποτελούν και αυτές είδος φωτογραφίας ντοκουμέντου), όπου παρουσίαζαν νεκρούς στρατιώτες αφού η τεχνολογία δεν έδινε τότε τη δυνατότητα καταγραφής της δράσης του πολέμου, γιατί οτιδήποτε φωτογραφιζόταν απαιτούσε ακινησία και σταθερότητα. Οι φωτογράφοι ήθελαν να παρουσιάσουν στο κόσμο τη φρίκη του πόλεμου αλλά αφού η τεχνολογία δεν τους επέτρεπε να καταγράψουν τις σκηνές δράσης, παρουσίασαν το αποτέλεσμα που προκαλεί όταν η δράση λάβει τέλος. Οι πρώτοι φωτογράφοι αντιμετώπιζαν παράλληλα φιλοσοφικές και τεχνικές δυσκολίες που δεν τους επέτρεπαν την καταγραφή δράσης, στη προσπάθεια καταγραφής των γεγονότων, των αιτιών και των εμπειριών του πολέμου. Οι τεχνικές που χρησιμοποιούσαν, η δαγεροτυπία και η καλοτυπία, περιόριζαν τις δυνατότητες της φωτογραφίας αφού απαιτούσαν εκτενή προετοιμασία των υλικών πριν από την έκθεση τους στη φωτογραφική και δυσκολία στη μετακίνηση που συνεπάγονται την ανικανότητα καταγραφής σκηνών δράσης του πολέμου. Επίσης είχαν να αντιμετωπίσουν την έλλειψη καθιερωμένου κοινού και χώρου προβολής της δουλείας τους καθώς και το γεγονός ότι αντίθετα από τους ζωγράφους και τους χαράκτες έδιναν περισσότερη προσοχή στο τι γινόταν μπροστά στο φακό. Οι καλλιτέχνες άλλων μέσων καταγραφής παρουσίαζαν πατριωτικά σύμβολα και σκηνές συναισθηματισμού ενώ οι φωτογράφοι πολέμου προσπαθούσαν να μεταφέρουν το αληθινό ψάχνοντας για περιστατικά που θα σοκάρουν και θα κόψουν την ανάσα του κοινού (Warner, 2006).

3.1.1 Roger Fenton

Σταθμός στις φωτογραφίες πολέμου αποτελεί ο Roger Fenton με τις φωτογραφίες του από τον Πόλεμο της Κριμαίας, όπου φωτογραφίζοντας για τον Agnews του Χρηματιστηρίου του Μάντσεστερ κατέγραψε και περιέγραψε την φρίκη, αλλά και τις όμορφες στιγμές που έζησε στη Κριμαία (Jeffrey, 1997). Ο Fenton χρησιμοποίησε τις τελευταίες τεχνολογικές εξελίξεις της εποχής, και με τη διαδικασία του υγρού κολλοδίου κατέγραψε το πόλεμο, μετά από αποστολή του William Russel, με στόχο τη καθησύχηση του κοινού (Wells, 2004). Μέσω λεπτομερή γραμμάτων που έμοιαζαν με

απομνημονεύματα περιγράφει την κατάσταση που επικρατούσε στο Λιμάνι του Μπαλακλάβα, όπου είχε μετατραπεί σε ένα βόθρο με πτώματα αλόγων, εντόσθια προβάτων και κόκαλα βοδιών ενώ η κοιλάδα ήταν ερημωμένη και γυμνή από βλάστηση. Σε αποστολή του στο Κέρτς, ο Fenton έζησε ξανά ένα εφιάλτη ενώ στη Φιλανδία καταγράφει ωραίες στιγμές με ανοιξιάτικα λουλούδια. Μέσα από τα γράμματα και τις φωτογραφίες του, γίνονται απότομες εναλλαγές από τη φρίκη στο ειδύλλιο, στιγμές που χαρακτηρίζουν κάθε πόλεμο. Οι φωτογραφίες του μπορεί να εμπεριέχουν ελάχιστες καταγραφές δράσης παρόλα αυτά, ήταν πιο σημαντικό για τον ίδιο να περιγράψει το παρασκήνιο του πολέμου και να φωτογραφίσει γύρο από το λιμάνι όπου η περιοχή μετατρέποταν σε κόλαση από οβίδες και όπλα που δημιουργούσαν αφύσικες μάζες στο τοπίο το οποίο δεν θύμιζε σε τίποτα τη περιοχή. Φωτογράφησε τα πλοία, την προβλήτα, τα τραμ, τα καταστήματα θέλοντας να δείξει τη συνέβαινε αντίθετα με τους προκάτοχους του που παρουσίαζαν απλώς τις τοποθεσίες (Jeffrey, 1997).

Εκτός από φωτογραφίες τοπίου ο Fenton ασχολήθηκε και με πορτρέτα προσώπων του πολέμου, στρατηγών, υποστρατήγων και αξιωματικών. Παρόλο που αποτελούν ισχυρά πρόσωπα του πολέμου στις φωτογραφίες του Fenton παρουσιάζονται επιφυλακτικοί και διστακτικοί, δεν αποπνέουν καθόλου τον αέρα ενός στρατιωτικού αλλά περισσότερο τείνουν σε καθημερινούς πολίτες με στολή που βρίσκονται εκεί εξαναγκαστικά. Τα πορτρέτα του Fenton μεταφέρουν το χαμηλό ηθικό που επικρατούσε στη διεξαγωγή του πολέμου της Κριμαίας. Οι φωτογραφίες αυτές μπορούν να χαρακτηριστούν ως συμπωτικές εικόνες αλλά και ιστορικά ντοκουμέντα του πολέμου, αφού μπορούν και μας μεταφέρουν την κατάσταση και τη ψυχολογία στην οποία διεξαγόταν ο πόλεμος (Jeffrey, 1997).



Fig. 1 Roger Fenton, *William H. Russell, Esqr., the London Times special correspondent, 1855*

Το ίδιο ισχύει και για άλλες περιπτώσεις όπως τον Εμφύλιο Πόλεμο, 1861-65 που φωτογραφήθηκε αναλυτικά, με σημαντικό εκπρόσωπο και συντονιστή τον Matthew Brady. Κατά τη διάρκεια του Εμφύλιου Πολέμου δημιούργησε ομάδες φωτογράφων, συμπεριλαμβανομένων τους Alexander Gardner, Timothy O'Sullivan και George Barnard, για να καλύψουν διάφορα μέτωπα και να καταγράψουν τον πόλεμο. Στο έργο του Brady παρουσιάζονται λήψεις από νεκρούς στα πεδία μάχης, σκηνές δράσης αλλά και ξεκούρασης των στρατιωτών στα στρατόπεδα. Συγκρίνοντας τη δουλειά του Brandy με την Κριμαία του Fenton παρατηρείτε σημαντική διαφορά μεταξύ τους αφού ο Brandy παρουσίαζε το πόλεμο γεμάτος αποφασιστικότητα και με χαρακτηριστικά τραχύ πρόσωπο ενώ ο Fenton παρουσιάζει τον πόλεμο με μια αντιπολεμική άποψη (Jeffrey, 1997). Παρόλα αυτά μετά από τον Brandy όλοι οι πόλεμοι που ακολούθησαν καταγράφηκαν φωτογραφικά (Wells, 2004).

Κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου μάλιστα έγιναν καταχωρίσεις εκατοντάδων χιλιάδων εικόνων από τις οποίες ελάχιστες μπορούν να μας δώσουν μια ξεκάθαρη εικόνα των εχθροπραξιών στα χαρακώματα ενώ η ποίηση, οι ταινίες και η ζωγραφική αποτελούν πιο αποκαλυπτικά και περιγραφικά μέσα καταγραφής του πολέμου και της εποχής. Παρόλα αυτά οι φωτογραφίες πολέμου αποτελούν σημαντικές φωτογραφίες ντοκουμέντου αφού όχι μόνο έγιναν τεκμήρια του πολέμου αλλά έδωσαν και το έναυσμα για την μετέπειτα εξέλιξη της πορείας του είδους αυτού που ονομάζουμε ντοκουμέντο (Wells, 2004).

3.2 FSA: Farm Security Administration

Η μορφή του ντοκουμέντου διαμορφώθηκε κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '30 ως μια τοποθέτηση σε θέματα κοινωνικών προβλημάτων και υποστήριξης κοινωνικών μεταρρυθμίσεων και κοινωνικής διαπαιδαγώγησης. Το πρόγραμμα Farm Security Administration αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα προσπάθειας της κυβέρνησης να αντιμετωπίσει τις κοινωνικές συνθήκες που επικρατούσαν στις ΗΠΑ την εποχή της οικονομικής ύφεσης που διήρκεσε δέκα χρόνια. Από το 1931 μέχρι και την ένταξη της Αμερικής στο Παγκόσμιο Πόλεμο η περίοδος χαρακτηριζόταν από υψηλά επίπεδα

ανεργίας, εργατικές αναταραχές και γεωργικές καταστροφές λόγω ανομβρίας και κακομεταχείρισης του εδάφους. Το γεγονός αυτό οδήγησε την μετανάστευση της αγροτική τάξη από την ενδοχώρα προς τα δυτικά αναζητώντας δουλειά και καλλιεργήσιμο έδαφος (Rosenblum, 1997).

Το 1935 η κυβέρνηση των ΗΠΑ αποτάθηκε στη βοήθεια των φωτογράφων ντοκουμέντου με σκοπό την καταπολέμηση της οικονομικής ύφεσης που επικρατούσε. Ο πρόεδρος Franklin D. Roosevelt σε μια προσπάθεια ανοικοδόμησης της οικονομίας ίδρυσε την υπηρεσία Resettlement Administration . Στη διεύθυνση του επιχειρήματος αυτού τοποθετήθηκε ο υφυπουργός γεωργίας και πρώην καθηγητής οικονομικών του Columbia University, Rexford G. Tugwell. Ο Tugwell όρισε τον πρώην μαθητή του και συνάδελφο, Roy E. Stryker ως υπεύθυνο του ιστορικού τμήματος. Η εργασία που ανατέθηκε στον Stryker ήταν να κατευθύνει ένα φωτογραφικό πρόγραμμα που σκοπός του ήταν, να παρουσιάσει τη κατάσταση της γεωργίας μέσω φωτογραφιών που χρησιμοποιούνταν στην εικονογράφηση επίσημων εκθέσεων και να καταγράψει τις δραστηριότητες της κυβέρνησης στις προσπάθειες της να βοηθήσει τους άπορους γεωργούς (Newhall, 1982).

Το 1937 η υπηρεσία εντάχθηκε στο τμήμα γεωργίας και μετονομάστηκε Farm Security Administration (FSA) (Newhall, 1982). Παρόλο που η πρόθεση του έργου της FSA ήταν να καταγράψει όλες τις φάσεις της αγροτικής Αμερικής, αφού αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι της, ο αρχικός στόχος του προγράμματος ήταν να παρουσιάσει την εργαζόμενη Αμερική με εικόνες εργαζόμενου λαού και όχι φτωχών μεταναστών. Παρόλα αυτά οι πιο γνωστές φωτογραφίες της υπηρεσίας σήμερα είναι φτωχών εργατών και καλλιεργητών που αναγκάστηκαν να μεταναστεύσουν, λόγω καταστροφής των οικονομικών τους πόρων από ισχυρούς ανέμους. (Wells, 2004). Οι ευαίσθητοι φωτογράφοι που δούλευαν για το σκοπό αυτό κατάφεραν να δουν πέρα από τους περιορισμούς της καταγραφής και να κατανοήσουν το βαθύτερο νόημα και τα μηνύματα που μπορούσαν να περάσουν μέσω του προγράμματος αυτού, με τη βοήθεια του Stryker (Rosenblum, 1997). Ο Stryker ήταν αυτός που κατεύθυνε, συντόνιζε και ενημέρωνε τους φωτογράφους για τη κοινωνική και οικονομική κατάσταση που επικρατούσε. Επίσης αφού ο ίδιος δεν ήταν φωτογράφος αλλά ζωγράφος διέγειρε την φαντασία τους και τους ενθάρρυνε να είναι περίεργοι και

ευρηματικοί αφού δεν μπορούσε να τους βοηθήσει με όλα τα υπόλοιπα που είχαν να κάνουν με τον εξοπλισμό, τη τεχνική και το στυλ της οπτικοποίησης (Newhall, 1982).

Ο Stryker τοποθέτησε στο εγχείρημα αυτό τους φωτογράφους Arthur Rothstein, Russell Lee, John Vachon, Theodor Jung, Paul Carter, Marion Post Wolcott, Jack Delano, Carl Mydans και John Collier μαζί με τους Walker Evans, Dorothea Lange και Ben Shahn. Κάθε ένας από τους φωτογράφους αυτούς συνείσφερε με τον δικό του τρόπο στην εργασία αυτή, συνεργάζονταν, βοηθούσαν ο ένας τον άλλο και μοιράζονταν τα κοινά προβλήματα που απασχολούσαν την κοινωνία. Η διαφορετική ματιά και αντιμετώπιση του κάθε ένα από τους φωτογράφους αυτούς πρόσθεσε αξία στο όλο πρόγραμμα. Κάθε ένας από τους φωτογράφους έβλεπε και παρουσίαζε διαφορετικά το θέμα (Newhall, 1982). Για παράδειγμα ο Shahn χρησιμοποιώντας την 35 mm φωτογραφική μηχανή του τράβηξε τη προσοχή του Stryker για τις φωτογραφίες βασισμένες στο ανθρώπινο στοιχείο ως πηγή συναισθηματισμού, η Dorothea Lange αντιπροσώπευε την ανάγκη ενός φωτογράφου να δείξει στο κόσμο την κατάσταση των άστεγων και άπορων, ενώ ο Walker Evans επέμενε στο δικαίωμα του να κατανοήσει την δική του φιλοσοφία για το ντοκουμέντο (Rosenblum, 1997).

Οι φωτογραφίες που δημιουργούνταν από την ομάδα του FSA παρείχαν σημαντικές οπτικές πληροφορίες στο κοινό μέσω βιβλίων και κυβερνητικών εκθέσεων αλλά ο πιο αποτελεσματικός τρόπος ήταν τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και τα εβδομαδιαία περιοδικά (πχ. *Like, Look*). Παρόλα αυτά ο Stryker υποστήριζε ότι υπήρχε μεγάλη διαφορά μεταξύ φωτορεπορτάζ και του υλικού του FSA αφού πίστευε ότι η ειδησεογραφική φωτογραφία ήταν «δραματική, γεμάτη υποκείμενο και δράση» αντίθετα πίστευε ότι το ντοκουμέντο δείχνει αυτό που βρίσκετε στο παρασκήνιο της δράσης ενώ χαρακτήριζε το έργο τους ως ουσιαστικό και επίρρημα (Foster, Krauss., Bois, Buchloh, 2007).

Ο Sherwood Anderson χρησιμοποίησε αργότερα τις φωτογραφίες της εργασίας αυτής για τη δημοσίευση ενός βιβλίου με εικόνες από τους φωτογράφους του FSA με την ονομασία *Home Town* θέλοντας να δείξει τη θετική πλευρά της τυπικής ζωής της Αμερικανικής κοινότητας (Newhall, 1982). Το έργο της υπηρεσίας αυτής μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια κριτική για τον αμερικανικό τρόπο ζωής καθώς επίσης και μια

οπτική δήλωση για τις κοινωνικές συνθήκες που επικρατούσαν. Επίσης αποτελεί σταθμό στην μετέπειτα πορεία της φωτογραφίας ντοκουμέντου (Wells, 2004).

3.2.1 Dorothea Lange

Η Dorothea Lange ήταν μια από τις φωτογράφους που εντάχθηκαν στο FSA και μπορούμε να πούμε ότι μέσα από τη δουλειά της τεκμηριώνει την αντίληψη αυτή του Stryker. Η φωτογραφία της *Μετανάστριας μητέρας* (εικ. 4) αποτελεί ακόμη και σήμερα χαρακτηριστικό παράδειγμα της δουλειάς του FSA αφού εκφράζει το συναισθηματικό αντίκτυπο που προσέφερε. Κοιτώντας την εικόνα αυτή όντως διαπιστώνουμε ότι καμία δράση δεν παίρνει μέρος στη φωτογραφία εκτός βέβαια αν θεωρήσουμε το καθηλωτικό βλέμμα του μοντέλου που ατενίζει το αβέβαιο μέλλον της ως δράση. Η εικόνα αυτή αποτελεί παράδειγμα του «ανθρώπινου ρεαλισμού» που υποστήριζε ο Stryker ότι έπρεπε να εμπεριέχονται στις εικόνες, αφού η ανθρώπινη αξιοπρέπεια αυτής της γυναίκας αναδύεται μέσα από την απελπισία που αποτυπώνεται στο βλέμμα της. Η φωτογραφία είναι τόσο δυναμική που συχνά παρομοιάζεται με θρησκευτικούς πίνακες όπως την προβολή της μητέρας του Χριστού του Καραβάτζιο και το έργο *Νεκρός Χριστός* του Ρόσο Φιορεντίνο όπου, όπως και στην εικόνα αυτή, η μορφή του Ανθρώπου των Παθών βρίσκεται ανάμεσα σε δύο αγγέλους, στη συγκεκριμένη περίπτωση τα παιδιά της γυναίκας που φοβισμένα κρύβονται γύρω της (Foster, Krauss, Bois, Buchloh, 2007).

Όπως η ίδια έγραφε η προσωπική της προσέγγιση βασιζόταν σε τρεις παράγοντες. Πρώτον δεν επενέβαινε με κανένα τρόπο πάνω σε οτιδήποτε φωτογράφιζε, δεύτερο αντιμετώπιζε αυτό που φωτογράφιζε ως κομμάτι του περιβάλλον του, σαν κάτι που είχε ρίζες και προορισμό ενώ προσπαθούσε να δείχνει και το χρονικό πλαίσιο στο οποίο διαδραματιζόταν (Newhall, 1982).

Στόχος της Dorothea Lange ήταν μέσα από τις φωτογραφίες να μπορέσει να μεταφέρει στο κόσμο τη συμπόνια και την κατανόηση που ένιωθε για τους άστεγους και άνεργους. Χαρακτηριστικά παραδείγματα της συμπόνιας και της εκτίμησης που έτρεφε για το μέρος αυτού του πληθυσμού αποτελούν οι φωτογραφίες της, όπου παρουσιάζει μετανάστες αγρότες οι οποίοι ζούσαν κάτω από άθλιες συνθήκες. Οι φωτογραφίες της,

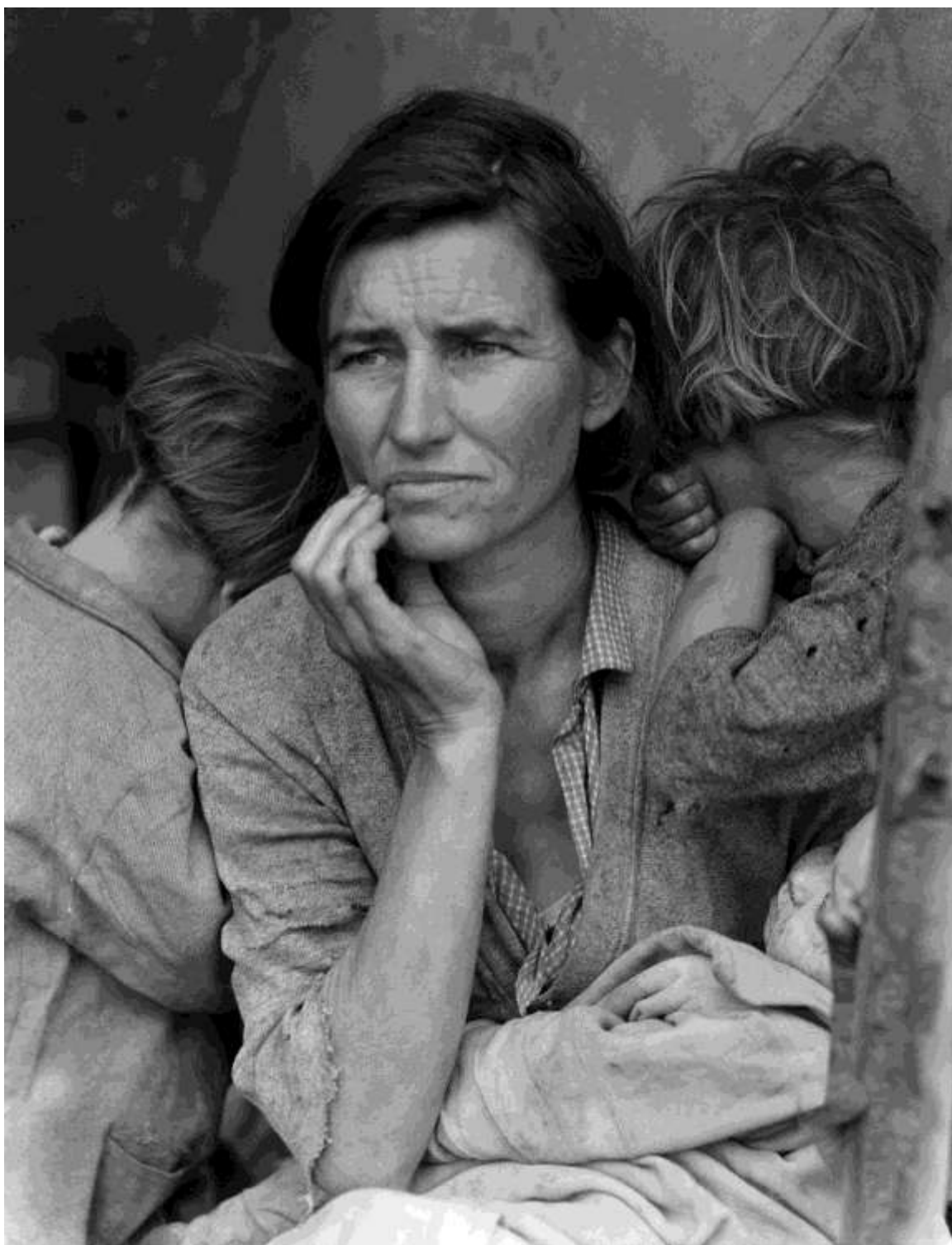
περιγράφουν μετανάστες εργάτες με υπερφορτωμένα παλιά αυτοκίνητα στις εθνικές οδούς, που ζουν σε αντίσκηνα, σε χωράφια ή σε χωματερές και σε παροδικές κατασκηνώσεις αποτελούν στοιχεία των συναισθημάτων που έτρεφε για τον πληθυσμό αυτό. Έκθεσε τις φωτογραφίες της στην Oakland gallery όπου τις είδε και ο Paul S.Taylor, ο οποίος ήταν καθηγητής οικονομικών στο πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας. Ο Taylor ενθουσιασμένος από τη δουλειά της χρησιμοποίησε τις φωτογραφίες της για την εικονογράφηση μιας έρευνας που διεξήγε σχετικά με τα προβλήματα που παρουσιάζονταν στις εργασίες που είχαν να κάνουν με την γεωργία (Newhall, 1982).



Εικ. 2 Dorothea Lange, *The Arnold children*, Michigan Hill, Washington, 1939.



Εικ.3 Dorothea Lange, *Mississippi Delta on Mississippi Highway*, 1938



Εικ. 4 Dorothea Lange, *Μετανάστρια Μητέρα*, 1936.



Fig. 5 Dorothea Lange, *Family, one month from South Dakota, now on the road*. Tulelake, Siskiyou County, California, 1939.

3.2.2 Walker Evans

Ο Evans ήρθε πρώτη φορά σε επαφή με το πρόγραμμα FSA τον Ιούνιο του 1935 και με την πρώτη του ανάθεση εργασίας στη Δυτική Βιρτζίνια και την Πενσυλβανία όπου δούλεψε φωτογραφίζοντας σε ορυχεία και βιομηχανικές πόλεις. Παρόλα αυτά δεν είχε γνωρίσει τον Stryker μέχρι τις δεκαπέντε Ιουλίου. Ο Stryker βρήκε επαρκές τη δουλειά του Evans και τον ένταξε στην πρώτη ομάδα φωτογράφων του προγράμματος (που συμπεριελάμβανε τους Arthur Rothstein, Carl Mydans, Dorothea Lange και Ben Shahn) το Σεπτέμβριο του 1935. Οι εργασίες που ανάθεσε ο Stryker στον Evans την περίοδο μεταξύ Δεκεμβρη 1935 και άνοιξης 1936 βρίσκονταν νοτιοανατολικά των ΗΠΑ. Τον Φεβρουάριο του 1937 φωτογράφησε τις πλημύρες στο Αρκάνσας και Τεννέσι ενώ η τελευταία του δουλειά για το FSA αποτελεί μελέτη της αστικής ζωής του Μανχάταν. Παρόλα αυτά σε όλες τις δουλειές που έκανε για το FSA ήταν σημαντικό για τον ίδιο να μεταφέρει την άρνηση του ως προς την φωτογραφία που το περιεχόμενο της εκφράζει οποιαδήποτε ιδεολογία. «Αυτό είναι καθαρά καταγραφή και όχι προπαγάνδα» δήλωνε ο ίδιος αναφερόμενος στην εργασία που κατά την άποψη του έπρεπε να γίνεται από το FSA (Mora & Hill, 1993, p. 134). Γνώριζε όμως ότι την άποψη του αυτή έπρεπε να την δικαιολογήσει μέσα από τις υποδειγματικές και υψηλής ποιότητας φωτογραφίες του. Επιπρόσθετα έπρεπε να ανέχεται και τον Stryker, ο οποίος ένιωθε συγχρόνως θαυμασμό αλλά και εκνευρισμό για αυτόν που τολμούσε να τον αμφισβητεί. Ο Evans με τα έργα του συχνά έθετε το ερώτημα της σχέσης μεταξύ ντοκουμέντου και τέχνης αφού χαρακτηριστικά στοιχεία της δουλειάς του είναι η συμμετρία και η αισθητική τάξη που επιβάλλει στο χάος. Ο Stryker όμως δεν συμφωνούσε με τις αισθητικές πεποιθήσεις του αφού πίστευε ότι ένα θέμα σαν αυτό δεν έπρεπε ποτέ να το χειριστεί με αυτό τον τρόπο. Παρόλα αυτά ο Evans αγνοώντας τις απόψεις του μέσα σε μικρό χρονικό διάστημα κατάφερε να δημιουργήσει μερικές από τις καλύτερες εικόνες του (Mora & Hill, 1993).

Όσο ο Evans δούλευε για τον Stryker και το FSA ήταν αναγκασμένος να κρατά σημειώσεις οι οποίες μας δείχνουν σήμερα ότι η δουλειά του παρουσιάζετε σε τρεις σειρές από αρνητικά. Όλα τα 8 x 10 αρνητικά ήταν αριθμημένα με το πρόθεμα D λόγω της φωτογραφικής που χρησιμοποιούσε Deardorff, που ήταν δανική από την κυβέρνηση. Τη χρησιμοποιούσε με ένα Zeiss Protar φακό και ένα τριπλό μετατροπέα που είχαν

μήκος εστίασης 48 και 69 εκ όταν χρησιμοποιούνταν ξεχωριστά. Στις σημειώσεις του αναφέρει επίσης λήψεις με 13 ίντσες φακό. Τα 4 x 5 αρνητικά ήταν αριθμημένα με το πρόθεμα G, από την Graflex Speed Graphic που ήταν φωτογραφική που χρησιμοποιούσε τη περίοδο αυτή και ήταν κυρίως φωτογραφική για τα μέσα του τύπου, ενώ η τρίτη του σειρά είχε το πρόθεμα L από τη Leica (η οποία ίσως ήταν και δανική).

Οι λήψεις αυτές με την 35mm Leica φωτογραφική δείχνουν ένα όραμα να αναπτύσσεται, με διαφορετική μορφή αλλά συμπληρωματικό ως προς το θέμα των πορτρέτων και τις εικόνες των μεγάλων φωτογραφικών μηχανών που κατά καιρούς είχε χρησιμοποιήσει. Φωτογραφίες σαν αυτές έτειναν να απομονώνουν και να εξετάζουν κομμάτια του κόσμου όπως για παράδειγμα προσόψεις κτιρίων, αντίθετα η 35mm εικόνες δείχνουν τον ίδιο κόσμο αλλά από διαφορετική οπτική γωνία. Εικόνες σαν αυτές περιγράφουν αγροτικές οικογένειες που τραγουδούν ύμνους, περιποιούνται τον εαυτό τους (πιθανόν για τη λήψη της φωτογραφίας), να φροντίζουν ο ένας τον άλλο, ακόμα και να φλερτάρουν με το φωτογράφο. Σε μια από τις εικόνες αυτές παρουσιάζονται διάφορες κινήσεις με ανυψωμένα χέρια ανθρώπων ενώ βρίσκονται κάτω από μια ξεπερασμένη στήριξη οροφής (εικ. 8). Η φωτογραφία είναι άμεση και στιγμιαία ενώ ο φωτογράφος έχει γίνει σχεδόν ένα με την οικογένεια στη βεράντα. Η συλλογή αυτή από διαγώνιες λήψεις έχουν γίνει σε μια εξαιρετικά προσωρινή ισορροπία και αποπνέουν μια οικειότητα που επιτρέπει στο φωτογράφο να παρατηρήσει με προσοχή τα όσα συμβαίνουν, παρόλο που είναι διαφορετικό από τις μεγάλες φωτογραφικές σε καμία περίπτωση δεν είναι λιγότερο ακριβές. Στη δουλειά του ο Evans αυτή τη περίοδο παρατηρείτε ότι εναλλάσσει με ευκολία την μεγάλη με τη μικρή φωτογραφική, ίσως γιατί δούλευε με τόση ένταση και έβρισκε διαθέσιμο υλικό για οποιαδήποτε φωτογραφική κρατούσε (Thomson, 1994).



Fig. 6 Walker Evans, *Floyd Burroughs, cotton Sharecropper, Hale County, Alabama, 1936.*

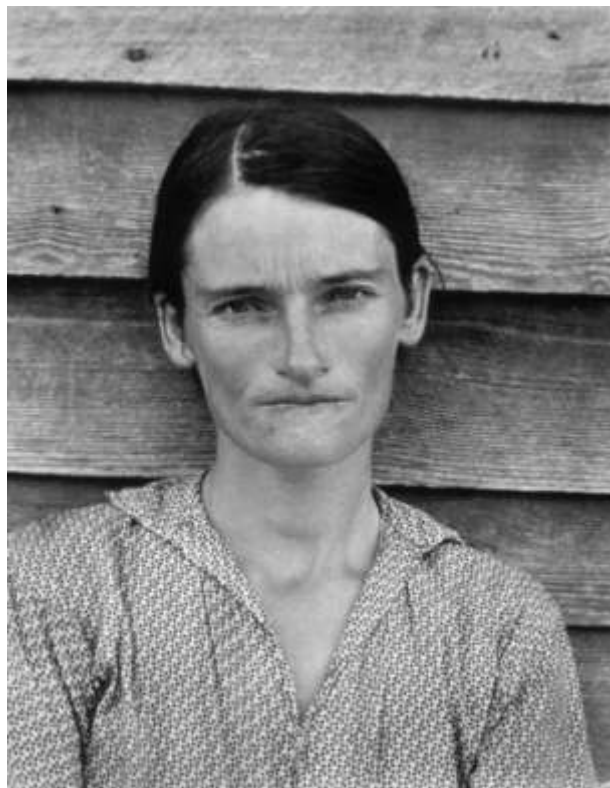


Fig. 7 Walker Evans, *Tenant farmer wife, Alabama, 1936.*



Fig. 8 Walker Evans, *Floyd Burroughs and his children*, Tenge, Alabama, 1936 .



Fig. 9 Walker Evans, *Roadside Stand*, Birmingham, 1936.



Fig. 10 Walker Evans, *Sharecropper's, Family*, Alabama, 1936.

3.3 Ντοκουμέντο: Η νέα κουλτούρα

Το ντοκουμέντο της δεκαετίας του '30 όπως είδαμε επιδίωκε κυρίως να επηρεάσει το κοινό, σε κοινωνικά και πολιτικά θέματα, με απώτερο στόχο την αλλαγή. Οι φωτογράφοι ντοκουμέντου, θέλοντας να επηρεάσουν τον κόσμο και τις αντιλήψεις του, συνόδευαν τις φωτογραφίες τους με γραπτά κείμενα ή ενσωμάτωναν το έργο τους σε κείμενο ώστε να παροτρύνουν και να κατευθύνουν τον κόσμο πιο εύκολα. Με αυτό τον τρόπο οι φωτογραφίες μετατρέπονταν σε αποδεικτικά στοιχεία και επαλήθευσης του κειμένου. Οι φωτογράφοι παρουσίαζαν τα έργα τους ως ανώνυμα και σπάνια επιβραβεύονταν για τη δουλειά τους στα περιοδικά. Η άνθηση του καταναλωτισμού που επήλθε μεταπολεμικά και οι εξελίξεις της τηλεόρασης και της κατοχής αυτοκινήτων, άλλαξαν σημαντικά την φιλοσοφία της φωτογραφίας ντοκουμέντου που είχε καθιερωθεί τη δεκαετία του '30, αφού μια νέα κοινωνία είχε δημιουργηθεί. Η φωτογραφία αφήνει πίσω της την υποχρέωση να ενημερώσει τον κόσμο για την φτώχεια και την κοινωνική αδικία και αρχίζει να ασχολείται με όλα όσα έχουν να κάνουν με την καθημερινότητα. Οι αλλαγές αυτές που επήλθαν στο περιεχόμενο του ντοκουμέντου, επηρέασαν σημαντικά τις ΗΠΑ και τη Βρετανία (Wells, 2004).

3.3.1 Robert Frank

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της αλλαγής της φιλοσοφίας της φωτογραφίας ντοκουμέντου αποτελεί η δουλειά του Robert Frank. Ο Frank παρότι Ελβετός, κατέγραψε με το δικό του τρόπο τη ζωή των Αμερικάνων πολιτών της δεκαετίας του '50 όπως αυτός την έβλεπε, στη συλλογή του *The Americans*. Στη συλλογή του αυτή παρουσιάζει ειρωνικές στιγμές της καθημερινότητας των πολιτών της Αμερικής, εικόνες που δεν έχουν παρουσιαστεί ξανά με αυτό τον τρόπο. Μέσο των φωτογραφιών αυτών ανατρέπει το σκοπό του ντοκουμέντου που κυριαρχούσε τη δεκαετία του '30 που ήθελε το ντοκουμέντο να παρουσιάζει σοβαρά γεγονότα. Στο έργο του αποτυπώνει την Αμερικανική ζωή τη περίοδο όπου όλα θα άλλαζαν και θα μετατρέπονταν από τη καθημερινότητα σε θέαμα. Στις φωτογραφίες του συμπεριέλαβε κάουμποϋς, ντράιβ-ιν, juke boxes, δρόμους άδειους, σημαίες και άλλα στοιχεία που χαρακτήριζαν την ζωή της

δεκαετίας του '50 (εικ. 11), ενώ η ανθρώπινη παρουσία δεν αποτυπώνει πλέον κάποιο σημαντικό νόημα, (όπως πχ. του φτωχού) αλλά βρίσκετε εκεί σαν θεατής σε κάτι ασήμαντο, θέλοντας να δείξει την ζωή του τυπικού Αμερικάνου και όχι να αλλάξει την κοινωνία. Ο Frank μέσω των φωτογραφιών του, είναι ξεκάθαρο ότι διαφωνεί με την ιδεολογία ότι το ντοκουμέντο οφείλει να παρουσιάζει και να αναλύει τα σοβαρά γεγονότα της εποχής (Wells, 2004).

Οι φωτογραφίες αυτές δημιουργήθηκαν κατά την διάρκεια ενός ταξιδιού του στις 48 πολιτείες της Αμερικής μέσω ενός παλιού και χρησιμοποιημένου αυτοκινήτου και στόχος του ήταν να καταγράψουν τη ζωή στην Αμερική μέσα από τα μάτια του φωτογράφου. Οι φωτογραφίες αυτές χαρακτηρίζονται από μελαγχολία αλλά ταυτόχρονα και ένα μυστήριο. Βλέποντας την δουλειά του είναι πλέον δύσκολο να καθορίσεις “πιο είναι πιο λυπηρό ανάμεσα σε ένα φέρετρο και ένα juke box” (Frank & Kerouac, 2008). Μπορεί αρχικά να πιστεύεις ότι είναι κάτι πολύ απλό και εύκολο αλλά οι φωτογραφίες του δημιουργούν στο θεατή ένα κλίμα μελαγχολίας. Στις λήψεις του χρησιμοποιεί συχνά στοιχεία όπως τα φέρετρα και γενικά προκαλούν την αίσθηση του μυστηρίου (εικ. 12,16). Για παράδειγμα σε μια λήψη παρουσιάζετε ένα έγχρωμος ιερέας κοντά στο Μισισίπι στη περιοχή Baton Rouge το σούρουπο όπου με ένα κατάλευκο σταυρό φαίνεται να εκτελεί ένα μυστήριο τελετουργικό (εικ. 15). Σε μια άλλη περίπτωση η εικόνα μιας καρέκλας σε μια καφετέρια παρομοιάζετε με κάτι ιερό με το φως να διαπερνά από το παράθυρο και να μετατρέπει την καρέκλα σε ιερό στοιχείο. Σίγουρα οι φωτογραφίες αυτές δεν ήταν οι εικόνες που οι περισσότεροι Αμερικάνοι ήθελαν να δουν για τη χώρα τους. Δεν ήταν καθόλου θριαμβευτικές ούτε έδειχναν ίχνος ανωτερότητας στον Αμερικανικό τρόπο ζωής. Παρόλα αυτά ήταν η αντικειμενική ματιά ενός φωτογράφου που κατέγραψε ανεπηρέαστα τη καθημερινή ζωή της Αμερικής αφού ο ίδιος δεν ήταν Αμερικάνος (Frank & Kerouac, 2008).



Fig. 11 Robert Frank, *Café*, Beaufort, South Carolina.



Fig. 12 Robert Frank, *Funeral*, St. Helena, South Carolina, 1955.



Fig. 13 Robert Frank, *Parade*, Hoboken, New Jersey, 1955.



Fig. 14 Robert Frank, *Trolley*, New Orleans, 1955.



Fig. 15 Robert Frank, Mississippi River, Baton Rouge, Louisiana, 1956.



Fig. 16 Robert Frank, *Funeral*, St. Helena, South California.



Fig. 17 Robert Frank, *Political rally*, Chicago 1956.

Φωτογραφίες με παρόμοιο περιεχόμενο είναι και αυτές του William Klein, ο οποίος φωτογράφιζε τη Νέα Υόρκη. Παρουσίαζε τη πόλη γεμάτη κόσμο και αποξένωση και χρησιμοποιούσε κυρίως φωτογραφίες δρόμου όπου η επιλογή του περιεχομένου γινόταν τυχαία. Τα έργα αυτά δείχνουν πως την συγκεκριμένη περίοδο η έννοια του ντοκουμέντου αρχίζει πραγματικά να διαφοροποιείται από αυτή της δεκαετίας του '30. Γενικότερα την περίοδο που ακολούθησε μετά το πόλεμο, το ντοκουμέντο αλλάζει και παίρνει διαφορετική μορφή. Απελευθερώνετε από τα πολιτικά θέματα με τα οποία ασχολιόταν στο παρελθόν ενώ οι φωτογράφοι πλέον επιχειρούν να ξεφύγουν από τους παραδοσιακούς και καθιερωμένους στόχους του ντοκουμέντου, να επηρεάσει και να αλλάξει την κοινωνία. Πλέον το ντοκουμέντο αρχίζει να αντιμετωπίζεται και ως τρόπος καταγραφής της καθημερινότητας και όχι μόνο σαν ένα μέσο που σκοπός του είναι να παροτρύνει και να κατευθύνει τη κοινωνία σε κοινωνικοπολιτικά θέματα. Καθώς το περιεχόμενο αρχίζει να αλλάζει, τα παλιά θέματα αντιμετωπίζονται πλέον με διαφορετικό τρόπο. Χαρακτηρίζετε πλέον ως «υποκειμενική» αφού οι φωτογράφοι απομακρύνονται ολοένα και περισσότερο από την αναπαράσταση παραδοσιακών θεμάτων. Με την αλλαγή αυτή που επήλθε στην ιδεολογία του ντοκουμέντου, διευρύνθηκε και το φάσμα των θεμάτων που θεωρούνταν κατάλληλα για να ασχοληθεί και να παρουσιάσει (Wells, 2004).

Παρόλα αυτά δεν άλλαξαν μόνο τα θέματα αλλά στη πορεία άρχισε να αμφισβητείτε και η ίδια η τεχνική η οποία χρησιμοποιούσε το ντοκουμέντο. Η εμφάνιση της έγχρωμης φωτογραφίας μέχρι τη δεκαετία του '60 παρουσιάζονταν μόνο σε διαφημίσεις και για σκοπούς δημοσιοποίησης (Roberts, 2007). Αυτό ήρθε να το αλλάξει ριζικά με το έργο του ο William Eggleston. Ο Eggleston με την υποστήριξη του John Szarkowski, παρουσίασε μια έκθεση με έγχρωμες φωτογραφίες στη Νέα Υόρκη οι οποίες προκάλεσαν ποικίλες αντιδράσεις όσο αφορά την καλλιτεχνική τους αξία. Ο λόγος των συζητήσεων περί της εγκυρότητας του έργου του ήταν ότι λόγω της διαδικασίας που ακολουθήθηκε για τη μεταφορά του χρώματος το αποτέλεσμα ήταν η υπερβολή στο χρώμα των εικόνων. Τα θέματα της έκθεσης ήταν καθημερινά και τετριμμένα αλλά το έντονο χρώμα συχνά μετατρέποταν στο πραγματικό θέμα της φωτογραφίας. Με τον τρόπο αυτό ο Eggleston μεταφέρει το χρώμα και στην καλλιτεχνική φωτογραφία μέσω του έργου του που προκαλεί στο θεατή συναισθήματα ενώ παράλληλα παρουσιάζει την

πραγματικότητα (Hiott, 2010). Ο Eggleston αποτέλεσε μόνο την αρχή για τη διάδοση της εκφραστικής χρήσης του χρώματος στην Βρετανία, ακολούθησαν πολλοί άλλοι όπως οι Paul Outerbridge, Stephen Shore, John Divola και Alex Harris οι οποίοι χειρίστηκαν το χρώμα με διάφορους τρόπους (Wells, 2004)..

Μέχρι την εποχή αυτή η χρήση του ασπρόμαυρου φιλμ αποτελούσε σημαντικό χαρακτηριστικό ενός σοβαρού φωτογράφου. Η έγχρωμη φωτογραφία θεωρούνταν ανάξια του ασπρόμαυρου φιλμ, αφού την χρησιμοποιούσαν καθαρά για εμπορικούς σκοπούς ενώ είχαν την αντίληψη ότι το χρώμα δεν μπορούσε να φτάσει την τεχνική ούτε την αισθητική τάξη της ασπρόμαυρης φωτογραφίας (Roberts, 2007). Η διάδοση και η χρήση της έγχρωμης φωτογραφίας αποτέλεσε και αυτό σημαντικό γεγονός στη προώθηση νέων θεμάτων σχετικά με τη καθημερινή ζωή. Μπορούμε να πούμε ότι το 1985 μπορεί να μην σταμάτησε η χρήση του ασπρόμαυρου αλλά σίγουρα η εποχή της κυριαρχίας του είχε λάβει τέλος (Wells, 2004).

3.4 Παγκοσμιοποίηση

Η μικρή αρχετυπική μονοχρωματική εκτύπωση έχει αντικατασταθεί πλέον από μεγάλες έγχρωμες φωτογραφίες που παρουσιάζονται σε αίθουσες τέχνης ενώ η πρακτική του ντοκουμέντου έχει αφήσει πίσω της το προηγούμενο κοινωνικό και πολιτικό πρόγραμμα της. Παρόλο που συνεχίζετε η δημοσίευση φωτογραφιών σε περιοδικά, βιβλία και εφημερίδες, οι όροι πρόσληψης έχουν αλλάξει σημαντικά. Οι φωτογράφοι ψάχνουν για νέα είδη εμπορικών και πολιτισμικών χώρων για την παρουσίαση των έργων τους καθώς η αίθουσα τέχνης αποτελεί σημαντικό κομμάτι της προβολής τους. Επίσης οι εικόνες δεν συνοδεύονται πλέον από κείμενο στο χώρο της αίθουσας έστω και αν τα έργα έχουν σκοπό να σχολιάσουν την επικαιρότητα (Wells, 2004).

Η καθιέρωση της αίθουσας τέχνης δημιουργήθηκε λόγω της παγκοσμιοποίησης που επήλθε στο τομέα της είδησης, το κοινό απαιτεί να ενημερώνετε διαρκώς για τις εξελίξεις γύρω του. Η απαίτηση αυτή ώθησε τα περιοδικά και τις εφημερίδες να αλλάξουν ολοκληρωτικά την δομή τους ενώ μια νέα κατανομή εργασίας δημιουργήθηκε. Η ψηφιακή φωτογραφία κάνει την εμφάνιση της και επικρατεί ως εξελιγμένη τεχνολογία,

οι φωτογράφοι έχουν πλέον την δυνατότητα να κάνουν την επιλογή των φωτογραφιών τους στην ίδια τη φωτογραφική έτσι πολλά αρχεία χάνονται (παλαιότερα υπήρχαν τα διατηρημένα αρνητικά) ενώ η ζήτηση για απασχόληση φωτογράφων μειώνεται. Η ψηφιακή φωτογραφία δίνει πλέον τη δυνατότητα άμεσης αποστολής των εικόνων απευθείας στο υπεύθυνο γραφείο γεγονός που αφαιρεί την εξουσία του φωτογράφου από το έργο του, αφού ο photo editor έχει την ευθύνη αυτού που θα παρουσιαστεί. Κατά συνέπεια πολλοί φωτογράφοι επέλεξαν να ακολουθήσουν το ρόλο του «καλλιτέχνη» και να εκθέτουν τα έργα τους σε αίθουσες τέχνης, με σκοπό την πώληση στην αυξανόμενη εμπορική αγορά των φωτογραφιών, ούτως ώστε να διατηρούν τον απόλυτο έλεγχο της δουλειάς τους (Wells, 2004).

Η ανάπτυξη αυτής της καταναλωτικής κουλτούρας που επικρατούσε οδήγησε στη δημιουργία μεγάλων αριθμών εικόνων με σκοπό την πώληση. Οι μεταμοντέρνοι της δεκαετίας του '80 και '90 αφού εξέτασαν τον σκοπό των πρωτότυπων και τα αντίτυπων τα συνέδεσαν με τις πράξεις κυκλοφορίας και ανταλλαγής. Αντικείμενα σαν αυτά δεν απαιτούν κάποιο πλαίσιο έτσι φωτογραφίες αστέγων του '30 μπορούν να μεγεθυνθούν και να χρησιμοποιηθούν στη διακόσμηση κάποιου ρεστοράν ενώ άστεγοι παλαιών γενεών μπορούν να δουν τον εαυτό τους σε διάφορες γκαλερί. Έχει δημιουργηθεί μια τάση ρομαντικοποίησης του κόσμου του χθες λόγω της ανάπτυξης της βιομηχανίας της πολιτιστικής κληρονομιάς, ενώ σε τοποθεσίες που αρχίζουν να απομακρύνονται από τις παλαιότερες μορφές ζωής, οι ασπρόμαυρες φωτογραφίες χαρακτηρίζονται ως εγγυητές αυθεντικότητας (Wells, 2004).

Γενικότερα αυτή η τάση συνεχίζεται μέχρι σήμερα παρόλο που το νέο στυλ παραγωγής ντοκουμέντου έχει πάρει άλλη μορφή. Η δημιουργία νέας εξελιγμένης, ψηφιακής τεχνολογίας δίνει πλέον στους φωτογράφους την ελευθερία να δημιουργήσουν χωρίς όρους, αφού πλέον όλα είναι πιθανά και υλοποιήσιμα. Η έκδοση βιβλίων από φωτογράφους για έκθεση της δουλειάς τους έχουν πλέον καθιερωθεί ενώ έχουν προστεθεί και νέοι τρόποι παρουσίασης, όπως πχ. η οργάνωση ιστοσελίδων, ψηφιακά βίντεο, DVDs και πολλά άλλα παράγωγα. Σήμερα η διαδικτυακή παρουσίαση του έργου των καλλιτεχνών αποτελεί ένα από τους πιο διαδεδομένους και εύκολους τρόπους για να γνωρίσει το κοινό τη δουλειά τους. Μέσο του google μπορεί κανείς εύκολα να βρει

παραδείγματα φωτογραφιών ντοκουμέντου, ενώ η ηλεκτρονική σελίδα του Magnum αποτελεί σημαντική πηγή ενημέρωσης. Η οργάνωση Magnum αποτελείται από μέλη φωτογράφων που φωτογράφισαν τον κόσμο, εξερεύνησαν τους ανθρώπους και τα συμβάντα του καθώς επίσης και τα θέματα που τον απασχολούν. Επίσης η οργάνωση αυτή παρέχει φωτογραφίες στο τύπο, σε εκδότες, σε διαφημιστικές καμπάνιες, στην τηλεόραση σε γκαλερί αλλά και μουσεία όλου του κόσμου (Peres, 2007).

Παρόλη την ελευθερία που έχουν οι φωτογράφοι σήμερα ως προς την θεματολογία και τις τεχνικές μπορεί κανείς να πει ότι οι φωτογραφίες του παρελθόντος εξακολουθούν να συγκινούν και να αποτελούν σημαντικά τεκμήρια για τα γεγονότα του παρελθόντος. Επίσης είναι λογικό ότι οτιδήποτε νέο βασίζετε πάντα σε κάτι που προϋπήρξε για τη δημιουργία κάτι καινούργιου. Οπότε η φωτογραφία ντοκουμέντου του παρελθόντος θα αποτελεί πάντα τη βάση για κάτι νέο, άρα η επιστροφή στο κόσμο του χθες θα συνεχίζει να υπάρχει όσο υπάρχει η φωτογραφία (Peres, 2007).

3.4.1 Martin Parr

Σημαντικός φωτογράφος ντοκουμέντου που αποτελεί μέλος της οργάνωσης Magnum είναι ο Martin Parr ο οποίος συνδέθηκε με την οργάνωση ο 1994. Ο Parr γεννημένος στο Epsom στην Αγγλία εστιάζει με το έργο του στη καταγραφή της ζωής της Μεγάλης Βρετανίας εδώ και τρεις δεκαετίες. Παρότι πολυταξιδεμένος προτιμά να φωτογραφίζει την Αγγλία (Peres, 2007). Εντυπωσιασμένος από τις έγχρωμες δουλειές Αμερικανών φωτογράφων, όπως του William Eggleston και του Stephen Shore καθώς επίσης και τις έγχρωμες καρτ ποστάλ ο Parr επηρεάστηκε σημαντικά γεγονός που φαίνεται καθαρά και στο έργο του (Parr, 2009). Στη δουλειά του χρησιμοποιεί συχνά εκρηκτικά έντονα χρώματα όπως για παράδειγμα στο βιβλίο του *Think of England* όπου συμπεριλαμβάνει ημι-ιδιωτικές σκηνές του πληθυσμού της Αγγλίας. Στο βιβλίο αυτό ο Parr περιγράφει την χώρα του όπως την φαντάζετε ο καθένας, την εικόνα που έχει κάθε τουρίστας για αυτή, ιξού και ο τίτλος. Έχει ένα ιδιαίτερο τρόπο να παρουσιάζει την Αγγλία, μέσο σάτιρας και χιούμορ αλλά ταυτόχρονα χωρίς να χαρακτηρίζετε το έργο του ανάλαφρο και αστειό. Με όπλο τη σάτιρα αναφέρετε στα διάφορα κλισέ και στερεότυπα της

κουλτούρας τους, συχνά χλευάζοντας επικίνδυνα το θέμα που θέλει να παρουσιάσει που συνήθως είναι σοβαρό, ανεξάρτητα από τον τρόπο που το παρουσιάζει. Για τον Parr η Αγγλία αποτελεί ένα μύθο, μια ιδέα. Μάταια οι θεατές αναζητούν γκρίζους, υγρούς ουρανούς, εσωτερικά προβλήματα, τη γενικά τροποποιημένη επαρχία ή μια Αγγλία εμπορική όσο και οι ΗΠΑ. Ο Parr ως σύγχρονος καλλιτέχνης μέσα από τη δουλειά του κριτικάρει την αναπαράσταση. Καταρχάς θα ήταν αδύνατο να παρομοιάσεις την Αγγλία με τα έντονα χρώματα που κυριαρχούν στη δουλειά του. Οι ιδέες για την Αγγλία προέρχονται από την κοινωνία, φιλτράρονται πίσω στην κοινωνία και παίζουν το ρόλο τους στη διαμόρφωση της όπως επίσης και οι διάφορες ιδέες και αντιλήψεις. Τα κλισέ γίνονται μέρος της ευρύτερης αλήθειας, μέρος της σύγχρονης κοινωνίας και όχι μόνο νοσταλγική έλλειψη σχέσεως. Έτσι ο Parr μέσα από τη δουλειά του διερευνά τα διάφορα κλισέ της αγγλικής κοινωνίας με σκοπό να γίνουν αναγνωρίσιμα. Κλισέ τα οποία ο ίδιος έχει παρατηρήσει με το επιλεκτικό μάτι ενός σπουδαίου φωτογράφου, κάθε λουλουδάτο φόρεμα και κάθε ροζ κέικ, και μας τα παρουσιάζει κοιτάζοντας κάτω από την επιφάνεια των πραγμάτων (Parr, 2000).



Fig. 18 Martin Parr, *British flags at a fair*, England, 1995-1999.



Fig. 19 Martin Parr, England, Nelson 1995-1999.



Fig. 20 Martin Parr, *Scones, Jam and Cream*, England, Babbacombe, 2000.



Fig. 21 Martin Parr, England, Brighton, 1995-1999.



Fig. 22 Martin Parr, England, 1995-1999.



Fig. 23 Martin Parr, England, 1995-1999.



Fig. 24 Martin Parr, *Broad beans for sale*, England, 1995-1999.

4. ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΟΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΑΛΗΘΕΙΑΣ

Το ντοκουμέντο είναι συνδεδεμένο με την απεικόνιση της πραγματικότητας και της αλήθειας. Από την αρχή της εμφάνισης του ντοκουμέντου, στόχος του ήταν να παρουσιάσει με ακρίβεια τον κόσμο, όπως πραγματικά είναι χωρίς υπεκφυγές. Κατά πόσο το ντοκουμέντο όντως υπηρετεί αληθινά το στόχο αυτό αμφισβητήθηκε πολλές φορές και για διάφορους λόγους, ενώ μέχρι και σήμερα αφήνει ερωτήματα για την ικανότητα του να καταγράφει ανεπηρέαστα την αληθινή πλευρά της ζωής.

Για να ελέγξουμε κατά πόσο η φωτογραφία είναι αυθεντική και απεικονίζει τη πραγματικότητα ο πιο εύκολος τρόπος είναι να διερωτηθούμε αν αυτό που φωτογραφίζετε έχει οργανωθεί ή πειραχτεί από το φωτογράφο αφού οι φωτογραφίες ντοκουμέντου είναι κυρίως φωτογραφίες που δεν έχουν στηθεί αλλά διαδραματίζονται σε πραγματικό χρόνο. Αν δηλαδή ο φωτογράφος καταγράφει τα γεγονότα όπως ακριβώς είναι και όχι όπως αυτός θέλει να τα παρουσιάσει (Wells, 2004).

Η αμφισβήτηση της ικανότητας του ντοκουμέντου να παρουσιάσει την αλήθεια άρχισε από πολύ νωρίς λόγω πολλών περιπτώσεων απάτης που προσπάθησαν να ξεγελάσουν τον φακό και να παρουσιάσουν κάτι αναληθές. Για παράδειγμα, το 1871 ο φωτογράφος E. Appert στο βιβλίο του *Les Crimes de la Commune*, ισχυρίστηκε ότι οι φωτογραφίες ντοκουμέντου που παρουσίαζε αποτελούσαν την καταγραφή της αισχρής συμπεριφοράς όλων όσων βοήθησαν στο να αναπτυχθεί η Κομμούνα στο Παρίσι, δηλαδή η εργατικής επαναστατική κυβέρνηση που εγκαθιδρύθηκε στο Παρίσι μετά την εξέγερση της εθνοφρουράς και των εργατών της πόλης και η οποία διήρκεσε από τις 26 μέχρι τις 28 Μαρτίου του 1871. Παρόλα αυτά στη πραγματικότητα οι φωτογραφίες που είχε παρουσιάσει αποτελούνταν από μονταρισμένες και ρετουσαρισμένες εικόνες. Ωστόσο οι πειραγμένες και μονταρισμένες φωτογραφίες του, κατάφεραν να πείσουν ένα μεγάλο πληθυσμό αστών ότι όσα έβλεπε ήταν αλήθεια και ότι ο φακός δεν μπορούσε να πει ψέματα (Wells, 2004).

Χαρακτηριστικό γεγονός που παρουσιάζει την κριτική που δέχτηκε η φωτογραφία ντοκουμέντου ως προς την αυθεντικότητα της, ήταν και αυτό της δίκης του φιλόanthropου Δρ. T.J. Barnardo το 1876. Ο Barnardo κατηγορήθηκε για εξαπάτηση του κοινού μετά τη

δημοσιοποίηση φωτογραφιών που ισχυρίστηκε ότι παρουσίαζαν το πριν και το μετά της κατάστασης ορφανών παιδιών που φρόντιζε (εικ.25). Μέσω των καρτών αυτών ήθελε να δείξει τη δύναμη της εργασίας του προγράμματος του αλλά βρέθηκε κατηγορούμενος για παραπλάνηση. Σε μια από αυτές τις κάρτες παρουσίαζε ένα παιδί, τη Katie Smith, να ποζάρει σαν να πουλάει σπίρτα ενώ στην πραγματικότητα ο ίδιος ο Barnardo παραδέχτηκε ότι το κοριτσάκι δεν είχε ποτέ πουλήσει σπίρτα στη ζωή του. Παρόλο που ο Barnardo συμφώνησε ότι το συγκεκριμένο παιδί δεν είχε ποτέ πουλήσει σπίρτα, τόνισε ότι ήταν ένα παιδί του δρόμου που θα μπορούσε εύκολα να καταντήσει να ζητιανεύει για να μπορέσει να ζήσει. Επίσης σημείωσε ότι το κοριτσάκι αντιπροσωπεύει στη συγκεκριμένη περίπτωση ένα κορίτσι που πουλάει σπίρτα αλλά με ένα έντιμο τρόπο αφού το κοριτσάκι θα μπορούσε εύκολα να καταλήξει να ζει με αυτό τον τρόπο αν η αποστολή του δεν την είχε σώσει. Αποτέλεσμα της δημόσιας ακρόασης του Barnardo ήταν να σταματήσει αυτού του είδους τις φωτογραφίες αλλά η περίπτωση του έδωσε το έναυσμα για τη δημιουργία ερωτημάτων τα οποία επαναλήφθηκαν τον επόμενο αιώνα όσο αφορά τη φωτογραφική αλήθεια. (Wells, 2004).



Εικ. 25 Dr Thomas Barnardo, *The Transformation*, 1870-1876.

Παράδειγμα από τις φωτογραφίες που χρησιμοποιούσε ο Barnardo για να δείξει το πριν και το μετά της κατάστασης των παιδιών που βοηθούσε.

Ερωτήματα όπως, για πιο λόγο θα έπρεπε να εμπιστευτούμε τη φωτογραφία ως αληθινή καταγραφή φαινομένων και κατά πόσο κάτι που σκηνοθετείται μπορεί να μεταφέρει την αυθεντική μορφή της πραγματικότητας, δημιουργήθηκαν πολύ μετά τον Barnardo και με το σάλο που δημιουργήθηκε με αφορμή μια φωτογράφιση που πραγματοποιήθηκε στις ΗΠΑ. Το ξέσπασμα αυτό δημιουργήθηκε το 1936 από μια φωτογράφιση νεκρής φύσης του αμερικάνου φωτογράφου Arthur Rothstein όπου παρουσίαζε ένα κρανίο ταύρου ξεθωριασμένο στον ήλιο κάτω στο έδαφος (Karlan, 2005). Μέσο της νεκρής φύσης αυτής, ο Rothstein ήθελε να τονίσει και να παρουσιάσει την κρίση που υπήρχε στη γεωργία. Από τη φωτογράφιση του έγιναν πιο γνωστές δύο από τις φωτογραφίες του, μια όπου το κρανίο είναι τοποθετημένο σε μια ξερή και ραγισμένη γη (εικ.26) ενώ στην άλλη βρίσκετε σε έδαφος με χλόη (εικ.29). Ο ίδιος ο Rothstein παραδέχτηκε ότι μετακίνησε το κρανίο ούτως ώστε να πετύχει ένα πιο δραματικό εφέ (Wells, 2004).

Αποτέλεσμα της φωτογράφισης αυτής ήταν να δεχτεί κριτική από ρεπουμπλικάνους πολιτικούς, οι οποίοι υποστήριζαν ότι ο κόσμος είχε την ανάγκη να βλέπει αντικειμενικά αυθεντικές φωτογραφίες και όχι επεξεργασμένες προκειμένου να γίνει ένα κοινωνικό σχόλιο (Karlan, 2005). Την εποχή αυτή, οι δεξιοί πολιτικοί ανάμεναν από τους φωτογράφους να παρουσιάζουν την αλήθεια όπως ακριβώς είναι, σε επίπεδο καταδήλωσης ενώ ο Barnardo επικεντρωνόταν σε μια βαθύτερη αλήθεια σε επίπεδο συνδήλωσης. Ο Rothstein από την άλλη προσπάθησε να τονίσει και να εξηγήσει πόσο μικρή ήταν η επέμβαση που είχε κάνει στο πλάνο της φωτογραφίας ενώ συμφωνούσε με την άποψη ότι το αυθεντικό μόνο η ανεπηρέαστη παρουσίαση θα μπορούσε να το πετύχει (Wells, 2004).

Η προβληματική κατανόηση και παρουσίαση του ντοκουμέντου που υπήρξε και ακόμα εξακολουθεί να υπάρχει, οδήγησε στη δημιουργία κάποιων συμβάσεων μέσω των οποίων μπορούσαν να ξεχωρίσουν την «αυθεντική» εικόνα από την επεξεργασμένη. Για παράδειγμα, καθιερώθηκε η εκτύπωση με μαύρο περιθώριο το οποίο άφηνε να εννοηθεί ότι όλα όσα κατέγραψε ο φωτογράφος παρουσιάζονταν στο θεατή. Επίσης άλλη τεχνική που καθιερώθηκε ήταν η απαγόρευση του φλας. Για να ενταχθεί μια φωτογραφία στη κατηγορία αυτή θα έπρεπε ο φωτισμός να είναι αποκλειστικά από φυσική πηγή, αφού

όπως υποστήριζαν μόνο αυτό μπορούσε να καταγράψει την πραγματικότητα, ενώ το στήσιμο της σκηνής ήταν εντελώς απαγορευτικό. Παράλληλα οι απαιτήσεις για μια καλή σύνθεση και ένα αισθητικά καλό αποτέλεσμα παρέμεναν. Οι απαιτήσεις αυτές ώθησαν τους φωτογράφους να καταβάλουν προσπάθειες να ελέγξουν την φυσική σκηνή χωρίς να την μετατρέψουν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο γάλλος φωτογράφος Henry Cartier-Bresson ο οποίος προσπαθώντας να ακολουθήσει τις συμβάσεις που είχαν τοποθετηθεί χρησιμοποιούσε την «αποφασιστική στιγμή». Ο όρος αυτός ήταν αυτό που αποκαλούσε ο Bresson όταν όλα βρίσκονταν στην κατάλληλη θέση για τη σύνθεση μιας εικόνας η οποία θα πρόσφερε οπτικές πληροφορίες αλλά παράλληλα θα ήταν και αισθητικά άρτια (Wells, 2004).



Εικ. 26 Arthur Rothstein, *Dry and parched earth in the badlands of South Dakota*, 1936.



Εικ. 27 Arthur Rothstein, *Homestead on sub marginal and overgrazed land*, South Dakota, 1936.



Fig. 28 Arthur Rothstein , South Dakota, 1936.



Fig. 29 Arthur Rothstein, *Overgrazed land*,
Pennington County, South Dakota, 1936.



Fig. 30 Arthur Rothstein, *The bleached skull of a steer on the dry sun-baked earth of the South.*
Dakotabadlands, 1936



Fig. 31 Arthur Rothstein, *Dry and parched earth in the badlands of South Dakota, 1936.*

5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ερωτήματα σαν αυτά, για το αν τελικά η φωτογραφία ντοκουμέντου μπορεί να παρουσιάσει την αλήθεια, για το αν μια φωτογραφία μπορεί να είναι αυθεντική ή όχι, και ποιες προδιαγραφές πρέπει να τηρεί για να ενταχθεί στη κατηγορία αυτή, μέχρι και σήμερα απασχολούν την κοινωνία αφού κανένας δεν μπορεί να τα απαντήσει απόλυτα. Αυτό που αποτελεί όμως δεδομένο είναι ότι συνδέετε άμεσα με τον φυσικό κόσμο και τη ζωή. Φυσικά τίποτα δεν μπορεί να συγκριθεί με την πραγματική ζωή και να την αναπαραστήσει λεπτομερώς, αλλά η φωτογραφία ντοκουμέντου και ο κινηματογράφος αποτελούν ίσως τα μέσα που μπορούν να την πλησιάσει και να την περιγράψουν με το καλύτερο τρόπο συγκριτικά με τα άλλα μέσα που διαθέτουμε (όπως πχ. η ζωγραφική). Μπορεί ανάμεσα στους αιώνες να υπήρξαν διάφορες διαφωνίες και κατηγορίες για το είδος της φωτογραφίας που ονομάζουμε ντοκουμέντο, παρόλα αυτά οι ίδιες οι διαμάχες διαμόρφωσαν την ιστορική του πορεία και καθιέρωσαν το ντοκουμέντο ως ένα σημαντικό και χρήσιμο μέσο καταγραφής, μέσο του οποίου μας δίνετε η δυνατότητα να μεταφέρουμε μηνύματα, να σχολιάσουμε, να επηρεάσουμε, να τεκμηριώσουμε αλλά και απλώς να καταγράψουμε τα απρόσμενα αλλά και τα καθημερινά συμβάντα της ζωής. Επίσης το έργο φωτογράφων που είτε, αφοσίωσαν την ζωή τους είτε, λόγω επαγγέλματος ασχολήθηκαν με το θέμα της φωτογραφίας ντοκουμέντου έχει συμβάλει στην ιστορική εξέλιξη του είδους αλλά και για την συνέχεια της στο χρόνο.

6. ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΣΕΙΡΑ “THINK OF CYPRUS”

Στα πλαίσια της πτυχιακής μελέτης διεξάχθηκε και η δημιουργία μιας προσωπικής συλλογής από φωτογραφίες ντοκουμέντου με βασικό θέμα την Κύπρο. Σημαντική πηγή έμπνευσης του θέματος αποτελεί η δουλειά του φωτογράφου Martin Parr καθώς επίσης και του Robert Frank οι οποίοι κατέγραψαν την ζωή στην Αγγλία και την Αμερική αντίστοιχα και μελετήθηκαν στο πρώτο μέρος της εργασίας. Η φωτογραφική σειρά δημιουργήθηκε επηρεασμένη από τους δύο αυτούς καλλιτέχνες κυρίως ως προς το θέμα και όχι ως προς στο στυλ της οπτικοποίησης, αφού έχει στόχο, όπως και οι δύο αυτοί καλλιτέχνες, να παρουσιάσει τη Κύπρο και όχι να επηρεάσει ή να αλλάξει την κοινωνία. Έχοντας υπόψη το σημαντικό έργο των δύο φωτογράφων δημιουργήθηκε η φωτογραφική σειρά *Think of Cyprus* που αποτελείται από φωτογραφίες ντοκουμέντα του τρόπου ζωής του πληθυσμού της Κύπρου και της κουλτούρας τους, ενώ δίνει μια συνολική εικόνα για το νησί.

Η κοινωνία της Κύπρου τα τελευταία χρόνια διαμορφώθηκε σε ένα μίγμα παραδοσιακού και σύγχρονου στοιχείου. Λόγω του ότι η Κύπρος βρισκόταν κάτω από την επίδραση ξένων λαών για μεγάλο χρονικό διάστημα (κυρίως λόγω της προνομιάς γεωγραφικής της θέσης), ακόμα και σήμερα οι επιδράσεις που επέφεραν στο νησί είναι εμφανείς, ενώ με το πέρασμα των γενεών ο τρόπος σκέψης και οι παραδόσεις των κατοίκων μεταφέρονται από γενεά σε γενεά. Παράλληλα η νεολαία της Κύπρου δεν παραμένει στα βιώματα των παλαιών αλλά προσπαθεί να συμβαδίζει με την εποχή της, ακολουθεί την εξέλιξη της τεχνολογίας, τις αλλαγές στη μόδα και τη μουσική και επιζητά το διαφορετικό αλλά χωρίς να απορρίπτει τις ρίζες της και την παράδοση τόσο χρόνων. Συνεπώς η ζωή στη Κύπρο συνδυάζει το παλιό και το νέο δημιουργώντας μια μοναδική πραγματικότητα που συχνά περνά απαρατήρητη αφού βρίσκετε στη καθημερινότητα του Κύπριου.

Θέλοντας να γίνει αντιληπτή αυτή η πραγματικότητα και από το κοινό δημιουργήθηκε η φωτογραφική σειρά *Think of Cyprus* μέσω της οποίας μπορεί κάποιος να δει ένα κομμάτι από την ζωή του, αφού αναφέρετε σε κοινές συνήθειες, ανάγκες αλλά και εμμονές, καθώς επίσης και στοιχεία που αποτελούν κομμάτι της καθημερινότητας αλλά και της κουλτούρας του Κύπριου πολίτη. Παράλληλα κάποιος που δεν αποτελεί μέλος της

Κυπριακής κοινότητας μπορεί επίσης να πάρει μια γεύση για τον τρόπο σκέψης και διαβίωσης του πληθυσμού της Κύπρου και να κατανοήσει την ομορφιά και τη μοναδικότητα του νησιού αυτού.

Η φωτογραφική σειρά αποτελείται από είκοσι έξι φωτογραφίες από διάφορα μέρη της Κύπρου, από εξωτερικούς αλλά και εσωτερικούς χώρους που μεταφέρουν συναισθήματα αλλά και αναμνήσεις. Μέσα από παραδόσεις, έθιμα αλλά και συνήθειες οι κάτοικοι της Κύπρου κρατούν ζωντανή την εικόνα του παλαιού νησιού ενώ ταυτόχρονα προχωρούν, εξελίσσονται και δημιουργούν το μέλλον τους βασισμένοι πάντα στη ιστορία τους και στο παρελθόν τους.

Οι φωτογραφίες αυτές χαρακτηρίζονται ως ντοκουμέντα της Κύπρου αφού πρόκειται για μη στημένες φωτογραφίες που προέκυψαν από την επίσκεψη διάφορων χώρων, πόλεων και τοποθεσιών του νησιού. Αποτελούνται από φωτογραφίες συμβάντων που εξελίχθηκαν κατά τη παρουσία μου, αντικειμένων που προσφέρουν πληροφορίες σχετικά με το θέμα αλλά και τυχαίων γεγονότων που περιγράφουν τη ζωή και τις συνήθειες των κατοίκων. Επίσης οι φωτογραφίες αυτές δεν έχουν σκοπό να επηρεάσουν ή να αλλάξουν τη κοινωνία αλλά απλώς να παρουσιάσουν στο κοινό την ζωή του τυπικού Κύπριου.

Τον ίδιο στόχο είχαν και οι φωτογραφίες του καλλιτέχνη Robert Frank και του Martin Parr, από τις οποίες και επηρεάστηκε η φωτογραφική σειρά. Δεν αποζητούσαν την αλλαγή της Αμερικής και της Αγγλίας αλλά ήθελαν να την περιγράψουν αντικειμενικά, μέσα από όλα τα κλισέ αλλά και τα καλά στοιχεία που τις χαρακτήριζαν. Παράλληλα και ο ίδιος ο τίτλος της σειράς είναι βασισμένος πάνω σε μια εργασία του Martin Parr με τίτλο *Think of England* όπου παρατηρείτε μια καταγραφή της νοοτροπίας του πληθυσμού της Αγγλίας. Ουσιαστικά ο τίτλος της φωτογραφικής αυτής συλλογή μπορεί κανείς να πει ότι είναι δανικός αφού μετατράπηκε σε *Think of Cyprus* θέλοντας να δείξει την επιρροή που προσέφερε ο καλλιτέχνης αυτός στο περιεχόμενο της συλλογής. Η προσέγγιση του θέματος καθώς επίσης και ο τίτλος της εργασίας μπορεί να είναι όμοια με των δύο αυτών καλλιτεχνών παρόλα αυτά η φωτογραφική σειρά *Think of Cyprus* διατηρεί ένα διαφορετικό ύφος οπτικοποίησης προσδίδοντας έτσι ένα προσωπικό στυλ στην εργασία. Για παράδειγμα η ανθρώπινη παρουσία στη συλλογή *Think of Cyprus* δεν

αποτελεί συχνό στοιχείο όπως στη δουλειά των καλλιτεχνών αλλά εστιάζει κυρίως σε αντικείμενα, τοποθεσίες και γεγονότα που μπορούν να θυμίζουν τη Κύπρο.

Το ύφος των φωτογραφιών διαφοροποιείτε όχι μόνο γιατί πρόκειται για μια διαφορετική χώρα που έχει διαφορετικά βιώματα και αντιλήψεις αλλά και λόγω του ότι ο καθένας βλέπει τα πράγματα με διαφορετική οπτική γωνία και τα παρουσιάζει μέσα από τη δική του ματιά. Γενικότερα η σειρά αυτή αποτελεί την περιγραφή της Κύπρου μέσα από τη δική μου ματιά και παρουσιάζει το νησί αυτό που μεγάλωσα όπως το γνώρισα και το αγάπησα εγώ και πολλοί άλλοι.

6.1. Φωτογραφική συλλογή “Think of Cyprus”































=























ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Foster, H., Krauss, R., Bois, Y. & Buchloh, B. (2007). *Η τέχνη από το 1900*. Αθήνα : Επίκεντρο.

Gernsheim, H. (1986). *A Concise History of Photography*(3rd ed.). New York : Dover Publications.

Hiott, B. (2010). *William Eggleston and The Rise of Color Photography*. Retrieved May 2010, from http://www.nietzschecircle.com/Eggleston_Hyp_May_10.pdf

Jeffrey, I. (1997). *Φωτογραφία : συνοπτική ιστορία*. Αθήνα : Φωτογράφος.

Kaplan, L. (2005). *American exposures: photography and community in the twentieth century*. United States of America: University of Minnesota press.

Mora, G. & Hill, J.T. (1993). *Walker Evans: The Hungry Eye*. New York: Harry N. Adams, Inc.

Newhall, B. (1982). *The history of Photography: from 1839 to the present*. New York: Museum of Modern Art.

Parr, M. (2009). *The last resort : photographs of New Brighton*. Stockport: Dewi Lewis.

Parr, M. (2000). *Think of England*. London : Phaidon Press.

Peres, R.M. (2007). *Focal Encyclopedia of Photography* (4th ed.). Amsterdam: Elsevier.

Frank, R. & Kerouac, J. (2008). *The Americans*. Washington: National Gallery of Art.

Roberts, P. (2007). *A Century of color photography: from the autochrome to the digital age*. London: Andre Deutsch.

Rosenblum, N. (1997). *A world history of photography*. London: Abbeville Press.

Warner, M. (2006). *Photography : a cultural history*(3rd ed.). New Jersey: Prentice Hal.

Tagg, J. (2009). *The disciplinary frame: photographic truths and the capture of meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Thomson, L.J. (1994). *Walker Evans at Work*. London: Thames and Hudson.

Wells, L. (2004). *Photography: A critical Introduction*. London: Routledge.