

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ
ΤΕΧΝΩΝ



**Η αιώνια διαμάχη – Η Σχέση μεταξύ της Φωτογραφίας και της
Ζωγραφικής**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΛΥΜΠΕΡΟΠΟΥΛΟΥ ΗΛΙΑΝΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ:

Δημήτριος Τζίμας
Επίκουρος Καθηγητής

ΑΘΗΝΑ, 2022

Η πτυχιακή εργασία εξετάστηκε επιτυχώς από την κάτωθι Εξεταστική Επιτροπή:

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΚΑΙ ΜΕΛΟΣ ΤΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ:

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΤΖΙΜΑΣ (ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ)

ΜΕΛΗ ΤΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ:

ΟΛΓΑ ΒΑΞΕΒΑΝΕΡΗ (ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ)

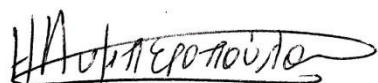
ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ ΚΟΝΤΟΓΕΩΡΓΗΣ (ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ)

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Λυμπεροπούλου Ηλιάνα του Ηλία με αριθμό μητρώου 14025 φοιτήτρια του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος. Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του πτυχίου μου».

Η Δηλούσα



Περίληψη

Η φωτογραφία και η ζωγραφική, εκ πρώτης όψεως, παρουσιάζουν τόσες διαφορές όσες και ομοιότητες. Ωστόσο, πολλοί μελετητές των δύο τεχνών θεωρούν ότι δεν υφίσταται σύγκριση. Η ιστορία της φωτογραφίας, απ' τη μια, μέσα από τα κινήματά της (Group f/64, Bauhaus, Νέα Αντικειμενικότητα κ.α.), μας φανερώνει ότι υπήρξε μια προσπάθεια να διαφοροποιηθεί από τη ζωγραφική αλλά και η ζωγραφική, απ' την άλλη, μέσα από τα δικά της κινήματα, έδειξε ότι παράγει κάτι διαφορετικό από την «μηχανική αποτύπωση» της πραγματικότητας. Έτσι, αυτή η αλληλεπίδραση βοήθησε και τις δύο τέχνες να αναπτυχθούν και να αναθεωρήσουν παλιές αξίες τους. Η φωτογραφία άλλαξε τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την οπτική υπόσταση των πραγμάτων. Από την άλλη μεριά, η ζωγραφική χωρίς να έχει πια το βάρος απόδειξης της «αλήθειας» και της «πραγματικότητας», οδηγήθηκε στην εξερεύνηση αφηρημένων απεικονίσεων (Κυβισμός, Φουτουρισμός κ.α.). Επίσης, σήμερα δεν είναι λίγοι οι ζωγράφοι, οι οποίοι αν και είναι υπέρμαχοι της τέχνης τους, χρησιμοποιούν το φωτογραφικό μέσο είτε για να εμπνευστούν είτε για να φωτογραφίσουν τη σκηνή που σκοπεύουν να ζωγραφίσουν.

Αλλά και η φωτογραφική εικόνα, σε λιγότερο από δύο αιώνες, εισχώρησε παντού στην τέχνη (χαρακτηριστικό είναι ότι συχνά χρησιμοποιείται η μικτή τεχνική που έχει στοιχεία και από τις δύο τέχνες) καθώς και στην καθημερινότητά μας, αποτελώντας έναν νέο τρόπο οπτικής επικοινωνίας.

Έτσι, με την εφεύρεση της φωτογραφίας, η ζωγραφική όχι μόνο δεν πέθανε, όπως υποστήριζε ο ζωγράφος Paul Delaroche, αλλά η αλληλεπίδραση των δύο αναδιαμόρφωσε συνολικά τις απόψεις για την αναπαραστατικότητα της σύγχρονης τέχνης.

Περιεχόμενα

Κατάλογος εικόνων	5
Εισαγωγή	12
Κεφάλαιο 1	13
1.1. Το χρονικό της εφεύρεσης της φωτογραφίας και οι αντιδράσεις σε σχέση με τη ζωγραφική	13
1.2. Οι πρώτες καλλιτεχνικές αναζητήσεις στη φωτογραφία	16
1.3. Ζωγραφικά κινήματα του 19ου αιώνα που επηρέασαν τη φωτογραφική οπτική και θεματολογία.....	26
Κεφάλαιο 2	35
2.1. Ο Μοντερνισμός στη φωτογραφία.....	35
2.2. Μοντερνισμός και ζωγραφική.....	46
Κεφάλαιο 3	58
3.1. Νταντά και Σουρεαλισμός	58
3.2. Ζωγραφική και φωτογραφία στη Σχολή Bauhaus.....	72
Κεφάλαιο 4	75
4.1. Οι ιδέες του Μεταμοντερνισμού	75
4.2. Η Pop Art	79
4.3. Φωτορεαλισμός και σκηνοθετημένη φωτογραφία	82
4.4. Μικτή τεχνική (Mixed Media Art)	91
4.5. Η «Μουσειακή» φωτογραφία	94
Συμπεράσματα	98
Βιβλιογραφία και Διαδικτυακές Πηγές	100

Κατάλογος εικόνων

Εικόνα 1. Joseph Nicéphore Niépce, <i>View from the Window at Le Gras</i> , 1827, Κέντρο Harry Ransom, Τέξας Η.Π.Α.	13
Εικόνα 2. Jean-Baptiste Sabatier-Blot, <i>Το δαγκεροτυπικό πορτραίτο του Louis Daguerre</i> , 1844, Μουσείο «George Eastman House», Νέα Υόρκη Η.Π.Α.	13
Εικόνα 3. Άγνωστος καλλιτέχνης, <i>The Daguerreotypist</i> , 1849, Εθνική Πινακοθήκη Πορτρέτων, Ινστιτούτο Smithsonian, Ουάσιγκτον, Η.Π.Α.	14
Εικόνα 4. David Octavius Hill. <i>Η πρώτη Γενική συνέλευση της Αυτόνομης Εκκλησίας της Σκωτίας (1843)</i> , 1866, Πινακοθήκη Hunterian, Πανεπιστήμιο της Γλασκώβης, Σκωτία.	15
Εικόνα 5. Robert Demachy, <i>Στα παρασκήνια</i> , 1904.	16
Εικόνα 6. Edgar Degas, <i>Δύο χορεύτριες στη σκηνή</i> , 1874, Πινακοθήκη Courtauld, Λονδίνο, Η.Β.	17
Εικόνα 7. Oscar Rejlander, <i>Oscar Rejlander the Artist introducing Rejlander the Volunteer</i> , 1873, Μουσείο Victoria & Albert, Λονδίνο, Η.Β.	18
Εικόνα 8. Oscar Rejlander, <i>The two ways of life</i> , 1856, Συλλογή της Βασιλικής Φωτογραφικής Εταιρείας, Εθνικό Μουσείο Επιστήμης και Μέσων, Μπράντφορντ, Η.Β.	19
Εικόνα 9. Henry Peach Robinson, <i>Fading Away</i> , 1858, Συλλογή της Βασιλικής Φωτογραφικής Εταιρείας, Εθνικό Μουσείο Επιστήμης και Μέσων, Μπράντφορντ, Η.Β.	20
Εικόνα 10. Anne-Loui Girodet-Trioson, <i>Ο Ενταφιασμός της Αταλά</i> , 1808, Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι, Γαλλία.	20
Εικόνα 11. Peter Henry Emerson, <i>In the Barley Harvest</i> , 1888, Μουσείο J. Paul Getty, Λος Άντζελες, Η.Π.Α.	22
Εικόνα 12. Vincent van Gogh, <i>The Siesta</i> , 1891, Μουσείο Orsay, Παρίσι Γαλλία.	22
Εικόνα 13. Άγνωστος σχεδιαστής, <i>Camera Lucida</i> , 1879, περιοδικό «The Scientific American Supplement», Η.Π.Α.	23
Εικόνα 14. Hieronymus Rodler, <i>Alberti's Window</i> , 1531, Καναδικό Κέντρο Αρχιτεκτονικής, Μόντρεαλ, Καναδάς.	24
Εικόνα 15. Jacques-Louis David, <i>Ο Θάνατος του Σωκράτη</i> , 1787, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.	26

Εικόνα 16. Francisco Goya, <i>3η Μαΐου 1808</i> , 1814, Μουσείο Del Prado, Μαδρίτη, Ισπανία.	28
Εικόνα 17. Édouard Manet, <i>Η εκτέλεση του Μαξιμιλιανού</i> , 1868, Γκαλερί, Mannheim, Μάνχαϊμ, Γερμανία.	28
Εικόνα 18. Εικόνα 18. Αγνώστου φωτογράφου, <i>Εκτέλεση στην πόλη του Κουβέιτ</i> , 1991, περιοδικό «Paris Match».....	28
Εικόνα 19. Eugène Delacroix, <i>Η Ελευθερία οδηγεί τον λαό</i> , 1830, Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι, Γαλλία.	29
Εικόνα 20. Άγνωστος φωτογράφος, <i>Εξέγερση στο πάρκο Γκεζί</i> . 2013, Τουρκία.	29
Εικόνα 21. Μουσταφά Χασούνα, <i>Γάζα</i> , 2018, Πρακτορείο Anadolu, Τουρκία.	30
Εικόνα 22. Gustave Courbet, <i>Οι τρεις αδελφές</i> , 1847.....	31
Εικόνα 23. André Kertész, <i>Ουγγαρία</i> , 1916.....	31
Εικόνα 24. Edgar Degas, <i>Πλατεία Ομονοίας</i> , 1875, Μουσείο Hermitage, Αγία Πετρούπολη, Ρωσία.	32
Εικόνα 25. Paul Cézanne, <i>Bather</i> , 1887.....	33
Εικόνα 26. Paul Cézanne, <i>Bather</i> , 1887, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.....	33
Εικόνα 27. William Klein, <i>Dance in Brooklyn II, Life is Good & Good for You in New York</i> , 1955.....	33
Εικόνα 28. Garry Winogrand, <i>New York</i> , 1968, Γκαλερί Fraenkel, Σαν Φρανσίσκο, Η.Π.Α.	33
Εικόνα 29. Gustave Courbet, <i>Αυτοπορταίτο του απελπισμένου άνδρα</i> , 1845, Ιδιωτική συλλογή.....	34
Εικόνα 30. Edouard Manet, <i>Ο σιδηρόδρομος</i> , 1873, Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσινγκτον, Η.Π.Α.	34
Εικόνα 31. Alfred Steiglitz <i>Το τέρμα</i> , 1893, Μουσείο Τέχνης, Κλίβελαντ, Η.Π.Α.	38
Εικόνα 32. Alfred Steiglitz, <i>Equivalent</i> , 1925, Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσινγκτον, Η.Π.Α.	38
Εικόνα 33. Alfred Steiglitz, <i>The Steerage</i> , 1907, Ινστιτούτο Τέχνης Μινεάπολης, Η.Π.Α.....	39
Εικόνα 34. Paul Strand, <i>The Lusetti Family, Luzzara, Italy</i> , 1953, Aperture	

Foundation.	40
Εικόνα 35. Edward Weston, <i>Dunes, Oceano</i> , 1936, Κέντρο Δημιουργικής Φωτογραφίας, Αριζόνα, Η.Π.Α.....	40
Εικόνα 36. Albert Renger-Patzsch, <i>The World is Beautiful</i> , 1928.....	41
Εικόνα 37. Anton Guilio Bragaglia, <i>Το χαστούκι</i> , 1912.....	43
Εικόνα 38. Marcel Duchamp, <i>Γυμνό που κατεβαίνει τη σκάλα Αρ.2</i> , 1912, Philadelphia Museum of Art, Η.Π.Α.	43
Εικόνα 39. Alvin Langdon Coburn, <i>Vortograph of Ezra Pound</i> , 1917, Μουσείο «George Eastman House», Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.	45
Εικόνα 40. Pablo Picasso, <i>Προσωπογραφία του Ambroise Vollard</i> , 1910, Κρατικό Μουσείο Καλών Τεχνών Πούσκιν, Μόσχα, Ρωσία.	45
Εικόνα 41. Alvin Langdon Coburn, <i>Vortograph</i> , 1916–17, Μουσείο «George Eastman House», Νέα Υόρκη Η.Π.Α.	45
Εικόνα 42. Pablo Picasso, <i>Guitar player</i> , 1910, Ιδιωτική συλλογή.	45
Εικόνα 43. Paul Cézanne, <i>Montagne Sainte-Victoire</i> , 1906, Μουσείο Τέχνης Φιλαδέλφειας, Η.Π.Α.	46
Εικόνα 44. Pablo Picasso, <i>Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν</i> , 1907, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.....	46
Εικόνα 45. Georges Braque, <i>The Viaduct at L'Estaque</i> , 1907, Ινστιτούτο Τέχνης Μινεάπολης, Η.Π.Α.	47
Εικόνα 46. Georges Braque, <i>The Viaduct at L'Estaque</i> , 1907, Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Παρίσι, Γαλλία.....	47
Εικόνα 47. Daniel-Henri Kahnweiler, <i>Houses of L' Estaque</i> , 1908	48
Εικόνα 48. Εικόνα 48. Georges Braque, <i>Houses of L'Estaque</i> , 1908, Μουσείο Καλών Τεχνών, Βέρνη, Ελβετία.....	48
Εικόνα 49. Pablo Picasso, <i>Horta de Ebro (The Reservoir)</i> , 1909, Μουσείο Picasso, Παρίσι, Γαλλία.	49
Εικόνα 50. Pablo Picasso, <i>Houses on the Hill, Horta de Ebro</i> , 1909, Μουσείο Berggruen, Βερολίνο, Γερμανία.....	49
Εικόνα 51. David Hockney, <i>Ian washing his hair</i> , 1983.	50
Εικόνα 52. Uberto Boccioni, <i>Ο Δυναμισμός του Ποδηλάτη</i> , 1913, Συλλογή Gianni Mattioli, Μιλάνο, Ιταλία.	51
Εικόνα 53. Étienne-Jules Marey, <i>Chronophotograph of a Man on a Bicycle</i> ,	

Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσινγκτον, Η.Π.Α.....	52
Εικόνα 54. Kazimir Malevich, <i>Επέλαση του κόκκινου ιππικού</i> , 1932.....	53
Εικόνα 55. Γιωργής Γερόλυμπος, <i>Ορθογραφίες (Βιβλιοθήκη, στεγανοποίηση στέγης)</i> , 2007-2016, Αθήνα, Ελλάδα.	55
Εικόνα 56. Γιωργής Γερόλυμπος, <i>Ορθογραφίες (Λυρική σκηνή, μεσημεριανό εργατών)</i> , 2007-2016, Αθήνα, Ελλάδα.....	55
Εικόνα 57. Vladimir Tatlin, <i>Πορτραίτο του καλλιτέχνη</i> , 1912.....	56
Εικόνα 58. Alexander Rodchenko, <i>The Stairs</i> , 1930, Ιδιωτική συλλογή.	57
Εικόνα 59. Hannah Höch, <i>Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany</i> , 1919, Παλαιά Εθνική Πινακοθήκη της Γερμανίας, Βερολίνο.	59
Εικόνα 60. Raoul Hausmann, <i>A Bourgeois Precision Brain Incites a World Movement</i> , 1920, Ιδιωτική συλλογή.....	60
Εικόνα 61. Salvador Dalí, <i>Dream Caused by the Flight of a Bumblebee around a Pomegranate a Second Before Awakening</i> , 1944, Μουσείο Thyssen-Bornemisza, Μαδρίτη, Ισπανία.	62
Εικόνα 62. René Magritte, <i>Les valeurs personnelles (Personal Values)</i> , 1952, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Σαν Φρανσίσκο, Η.Π.Α.....	63
Εικόνα 63. Duane Michals, <i>Things Are Queer</i> , 1973.....	64
Εικόνα 64. Frida Kahlo, <i>Self Portrait - The Frame</i> , 1938, Μουσείο Georges Pompidou, Παρίσι, Γαλλία.	65
Εικόνα 65. Nick Knight, <i>Εξώφυλλο της Βρετανικής Έκδοσης του περιοδικού Vogue</i> , Σεπτέμβριος 2018.....	65
Εικόνα 66. Cho Gi-Seok, Πηγή: Instagram (Προσωπικό προφίλ)	66
Εικόνα 67. Claude Cahun, <i>Άτιτλο</i> , 1930, Εθνική Πινακοθήκη της Βικτώρια, Αυστραλία.....	66
Εικόνα 68. Claude Cahun, <i>Αυτοπροσωπογραφία, κεφάλι ανάμεσα στα χέρια</i> , 1920, Συλλογή Jersey Heritage.	68
Εικόνα 69. Edvard Munch, <i>Η Κραυγή</i> , 1893, Εθνική Πινακοθήκη της Νορβηγίας, Όσλο.....	68
Εικόνα 70. Frida Kahlo, <i>Αυτοπροσωπογραφία με κομμένα μαλλιά</i> , 1940, Μουσεία Diego Rivera & Frida Kahlo, Μεξικό.....	68
Εικόνα 71. Man Ray, <i>Untitled (plate 2) από το άλμπουμ Champs Délicieux</i> ,	

1922, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.	69
Εικόνα 72. Raoul Ubac, <i>The Nebula</i> , 1939-1940, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.	70
Εικόνα 73. Rene Magritte, <i>Η ανακάλυψη της φωτιάς</i> , 1930, Ιδιωτική συλλογή.	71
Εικόνα 74. Wassily Kandinsky, <i>Composition VIII</i> , 1923, The Solomon R. Μουσείο Guggenheim, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.	72
Εικόνα 75. László Moholy-Nagy, <i>Berlin Radio Tower</i> , 1928, Ίδρυμα László Moholy-Nagy, Η.Π.Α.	73
Εικόνα 76. Florence Henri, <i>Still Life Composition</i> , 1932, Γκαλερί Martini & Ronchetti, Γένοβα, Ιταλία.	74
Εικόνα 77. <i>Εγκατάσταση της ατομικής έκθεσης της Barbara Kruger</i> , 1991, Γκαλερί Mary Boone, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.	76
Εικόνα 78. Barbara Kruger, <i>Untitled (I Shop Therefore I Am)</i> , 1989, Gallery Red, Μαγιόρκα, Ισπανία.	77
Εικόνα 79. Andy Warhol, <i>Campbell's Soup Cans</i> , 1961-1962, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.	80
Εικόνα 80. Andy Warhol, <i>Gold Marilyn Monroe</i> , 1962, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.	81
Εικόνα 81. Edward Hopper, <i>Empty Room</i> , 1963, Ιδιωτική συλλογή.	83
Εικόνα 82. Edward Hopper, <i>Office at Night</i> , 1940, Κέντρο Τέχνης Walker, Μινεάπολη, Η.Π.Α.	83
Εικόνα 83. Richard Tuschman, <i>Morning Sun</i> , 2012.	84
Εικόνα 84. Richard Estes, <i>Telephone Booths</i> , 1967, Γκαλερί Marlborough, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.	85
Εικόνα 85. Cindy Sherman, <i>Untitled film still #21</i> , 1978, Γκαλερί Metro Pictures, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.	86
Εικόνα 86. Jeff Wall, <i>Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver</i> , 1992.	86
Εικόνα 87. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, <i>Young Student Drawing</i> , 1738, Μουσείο Τέχνης Kimbell, Fort Worth, Η.Π.Α.	87
Εικόνα 88. <i>Εγκατάσταση της ατομικής έκθεσης του Jeff Wall</i> , 2013, Μουσείο	

Σύγχρονης Τέχνης (MCA), Σίδνεϊ, Αυστραλία.	87
Εικόνα 89. Gregory Crewdson, <i>Untitled</i> , 2001.	89
Εικόνα 90. John Everett Millais, <i>Ophelia</i> , 1851-1852, Tate Britain, Λονδίνο, H.B.	89
Εικόνα 91. Elina Brotherus, <i>Der Wanderer 2</i> , 2004, Villa Vauban, Λουξεμβούργο.	90
Εικόνα 92. Caspar David Friedrich, <i>Wanderer above the Sea of Fog</i> , 1818, Αίθουσα Τέχνης Αμβούργου, Γερμανία.....	90
Εικόνα 93. Pablo Picasso, <i>Still Life with Chair Caning</i> , 1912.....	91
Εικόνα 94. Ben Hecht.....	92
Εικόνα 95. Jeane Vogel, <i>Spring Garden #1</i>	92
Εικόνα 96. Maurizio Anzeri, <i>Rebecca</i> , 2009.	93
Εικόνα 97. <i>Εγκατάσταση της ατομικής έκθεσης του Andreas Gursky</i> , 2018, Γκαλερί Hayward , Λονδίνο, Αγγλία.....	95
Εικόνα 98. Jackson Pollock, <i>Alchemy</i> , 1947, Συλλογή Peggy Guggenheim, Βενετία, Ιταλία.	96
Εικόνα 99. Andreas Gursky, <i>Rhein II</i> , 1999, Ιδιωτική συλλογή.	96
Εικόνα 100. Paul Cezanne, <i>The Card Players</i> , 1894-1895, Μουσείο Orsay, Παρίσι, Γαλλία.	97

Εισαγωγή

Στην παρούσα πτυχιακή εργασία, θα αναλυθεί η σχέση της φωτογραφίας με τη ζωγραφική ύστερα από μελέτη κειμένων που αφορούν την Ιστορία της ζωγραφικής και της φωτογραφίας και κειμένων που αφορούν την τεχνική των δύο τεχνών. Οι συγγραφείς που μελετήθηκαν, στην πλειοψηφία τους, προσεγγίζουν το θέμα μέσα από τους τομείς της Φιλοσοφίας, της Κοινωνιολογίας και της Σημειολογίας και των τεχνικών επιλογών του κάθε καλλιτέχνη. Πηγή αυτών των πληροφοριών αποτέλεσαν βιβλία και άρθρα από το διαδίκτυο, κριτικών, θεωρητικών της Τέχνης και καλλιτεχνών. Επίσης, είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι σε όλα τα κεφάλαια περιέχονται αναλύσεις και αναφορές φωτογραφικών και ζωγραφικών έργων.

Στο πρώτο κεφάλαιο, θα γίνει ιστορική αναδρομή στην εφεύρεση της φωτογραφίας και στις αντιδράσεις των καλλιτεχνικών κύκλων της εποχής σε αυτό το γεγονός. Επίσης, θα αναλυθεί το πώς συνέβαλε ο Πικτοριαλισμός, ο Ακαδημαϊσμός και ο Νατουραλισμός στην αντιμετώπιση της φωτογραφίας ως τέχνη και στο πώς η φωτογραφία επηρεάστηκε από ζωγραφικά κινήματα του 19ου αιώνα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, θα ερευνηθεί ο τρόπος που η φωτογραφία άρχισε να αποκλίνει από την ζωγραφική του 19ου αιώνα, μέσα από τα κινήματα του Μοντερνισμού, της Νέας Αντικειμενικότητας και του Group f/64 που πρέσβευαν τη Καθαρή Φωτογραφία και πώς η ζωγραφική θέλησε να διαφοροποιήσει την θεματολογία της μέσα από τα κινήματα της Αφαίρεσης, του Κυβισμού, του Εξπρεσιονισμού και του Κονστρουκτιβισμού.

Στο τρίτο κεφάλαιο, θα αναλυθεί η σχέση της φωτογραφίας και της ζωγραφικής μέσα από το κίνημα του Νταντά – Σουρεαλισμού και του Bauhaus.

Τέλος, το τέταρτο κεφάλαιο θα αναφερθεί στο σύγχρονο κίνημα του Μεταμοντερνισμού, με αναφορές στην Pop Art, στη μεικτή τεχνική, στη φωτορεαλιστική ζωγραφική, στη σκηνοθετημένη φωτογραφία και στην αγορά της Τέχνης και της «μουσειακής» φωτογραφίας.

Κεφάλαιο 1

1.1. Το χρονικό της εφεύρεσης της φωτογραφίας και οι αντιδράσεις σε σχέση με τη ζωγραφική

Μελετώντας την Ιστορία της φωτογραφίας, και συγκεκριμένα τη χρονική συγκυρία της εφεύρεσής της, αντιλαμβανόμαστε την σημαντικότητά της.

Σύμφωνα με τον ιστορικό της φωτογραφίας, Άλκη Ξανθάκη, «η εφεύρεση της φωτογραφίας θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν μια αναγκαιότητα που αναμενόταν και που παρουσιάστηκε την κατάλληλη στιγμή. Η Βιομηχανική Επανάσταση, οι κοινωνικές και πολιτικές ανακατατάξεις στην Ευρώπη στις αρχές του 19ου αιώνα και οι προβληματισμοί στην τέχνη, ήταν τα αίτια που συντέλεσαν στην αναγκαιότητα της παρουσίας της νέας αυτής τεχνικής και τέχνης».¹ (Εικόνα 1)

Πράγματι, το φωτογραφικό μέσο οδήγησε στη μηχανική αναπαράσταση, με εύκολο και γρήγορο τρόπο, ενός μέρους της πραγματικότητας, κάτι το οποίο έρχεται σε αντίθεση με την «επίπονη» διαδικασία που απαιτεί η ζωγραφική τέχνη.



Εικόνα 1. Joseph Nicéphore Niépce, *View from the Window at Le Gras*, 1827, Κέντρο Harry Ransom, Τέξας Η.Π.Α.



Εικόνα 2. Jean-Baptiste Sabatier-Blot, *Το δαγκεροτυπικό πορτραίτο του Louis Daguerre*, 1844, Μουσείο «George Eastman House», Νέα Υόρκη Η.Π.Α.

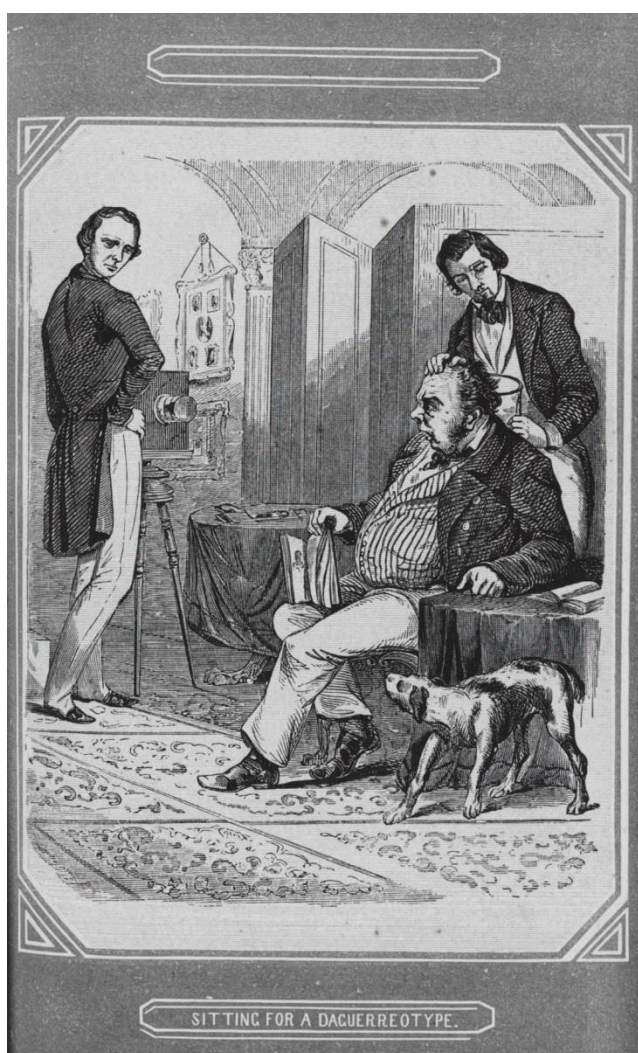
¹ Ξανθάκης, Ά. (1994). *Ιστορία της Φωτογραφικής Αισθητικής*. Αθήνα: Αιγόκερως, σελ.17

Η φωτογραφική πρακτική, τα πρώτα χρόνια της εφεύρεσης, επικεντρώθηκε κυρίως στην αναπαράσταση στατικών θεμάτων (πορτρέτων, νεκρών φύσεων και τοπίων), λόγω της αναγκαιότητας μεγάλου χρόνου έκθεσης του θέματος.

Η φωτογράφιση πορτρέτων ειδικότερα, υπήρξε βασικός πόλος αντιπαλότητας μεταξύ των δύο τεχνών. Τα πρώτα φωτογραφικά πορτραίτα (Εικόνα 2), ωστόσο, χαρακτηρίζονται από ακραία αντικειμενικότητα. Παράγονται μαζικά και φαίνεται να έχουν δημιουργηθεί όλα από τον ίδιο φωτογράφο, ενώ η ψυχική κατάσταση και η προσωπικότητα του φωτογραφιζόμενου δεν φανερώνονται στον θεατή.

Για να επιτευχθεί αυτό, τα μοντέλα τοποθετούνταν σε ειδικά κατασκευασμένες καρέκλες (Εικόνα 3) και ταυτόχρονα χρησιμοποιούνταν ένα μεταλλικό στήριγμα κεφαλής, για να εξασφαλιστεί ότι θα παραμείνουν ακίνητα. Γι' αυτό το λόγο τα πρόσωπα είναι τόσο ανέκφραστα.

Η εμφάνιση της φωτογραφίας - έστω και στην πρώιμη μορφή που περιγράφηκε παραπάνω - προκάλεσε ισχυρότατους τριγμούς στον χώρο της ιεραρχίας της ζωγραφικής του 19ου αιώνα. Ο κυρίαρχος Νεοκλασικισμός, ως έκφραση της υψηλής τέχνης της εποχής, με κύριο εκπρόσωπο τον Jean-Auguste-Dominique Ingres, επιδίωκε την ανάδυση μιας ιδανικής πνευματικότητας μέσα από το έργο τέχνης, σκοπός που ερχόταν σε απόλυτη αντίθεση με την



Εικόνα 3. Άγνωστος καλλιτέχνης, *The Daguerreotypist*, 1849, Εθνική Πινακοθήκη Πορτρέτων, Ινστιτούτο Smithsonian, Ουάσιγκτον, Η.Π.Α.

αποτύπωση της καθημερινής πραγματικότητας. Αλλά και στις κατώτερες βαθμίδες της ζωγραφικής διαβιούσαν πορτραετίστες, τοπιογράφοι, σχεδιαστές, και εικονογράφοι βιβλίων, επαγγελματίες οι οποίοι βίωσαν τη φωτογραφία ως μια απειλή που θα τους παραγκώνιζε, καθώς μπορούσε να αποδώσει ό,τι έκαναν αυτοί με τρόπο γρηγορότερο, φθηνότερο αλλά και περισσότερο πειστικό ως προς την αποτύπωση της εξωτερικής πραγματικότητας. Ο μεγάλος εντυπωσιασμός αλλά και η ταυτόχρονη ανησυχία για αυτή την εφεύρεση αποτυπώνονται με τον καλύτερο τρόπο στα λόγια του ζωγράφου Paul Delaroche, ο οποίος, μόλις πρωτοαντίκρουσε τις δαγκεροτυπίες του Daguerre, είπε την ιστορική φράση «Από σήμερα η ζωγραφική πέθανε!».²

Ωστόσο, πολλοί ζωγράφοι αποφάσισαν να χρησιμοποιήσουν τη νέα εφεύρεση ως βοήθημα στην τέχνη τους. Ο David Octavius Hill ξεκίνησε την καριέρα του ως ζωγράφος, και εξελίχθηκε σε πρωτοπόρο φωτογράφο που ανέδειξε τις καλλιτεχνικές δυνατότητες της φωτογραφίας. Στο έργο του «Η πρώτη Γενική συνέλευση της Αυτόνομης Εκκλησίας της Σκωτίας» που ζωγράφησε το 1843 (Εικόνα 4), χρησιμοποίησε ως βάση τα φωτογραφικά πορτραίτα του Robert Adamson.

Οι δύο καλλιτέχνες συνεργάστηκαν ως το 1847, εκμεταλλεόμενοι τις αδυναμίες της μεθόδου της Καλοτυπίας (μειωμένη ευκρίνεια και έντονες αντιθέσεις στις φωτοσκιάσεις), ώστε να δώσουν ατμόσφαιρα στα έργα τους. Τη περίοδο αυτή η φωτογραφία, θα συμπορευτεί με το αναδυόμενο κίνημα του Ρομαντισμού, που αντιτιθέμενο στον Νεοκλασικισμό, στράφηκε ενάντια στην ισχύ της ανατομικής ακρίβειας προς όφελος της εκφραστικότητας των μορφών.



Εικόνα 4. David Octavius Hill. *Η πρώτη Γενική συνέλευση της Αυτόνομης Εκκλησίας της Σκωτίας* (1843), 1866, Πινακοθήκη Hunterian, Πανεπιστήμιο της Γλασκώβης, Σκωτία. (Λεπτομέρεια του πίνακα)

² Ξανθάκης, Ά. (1994). *Ιστορία της Φωτογραφικής Αισθητικής*. Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 20

1.2. Οι πρώτες καλλιτεχνικές αναζητήσεις στη φωτογραφία

Παρατηρώντας τις φωτογραφίες των πρώτων φωτογραφικών κινημάτων, όπως είναι αυτά του Ακαδημαϊσμού, Νατουραλισμού και Πικτοριαλισμού, γίνεται αντιληπτή η ανάγκη των φωτογράφων να ορίσουν το φωτογραφικό μέσο ως έναν τρόπο καλλιτεχνικής έκφρασης και όχι απλά μηχανικής αναπαραγωγής εικόνων. Προς την κατεύθυνση αυτή, αναζητούν φωτογραφικές τεχνικές και θέματα που θα προάγουν την καλλιτεχνική δημιουργία.

Στους κύκλους των καλλιτεχνών γεννήθηκε το ερώτημα αν η φωτογραφία μπορεί να θεωρηθεί τέχνη. «Οι υποστηρικτές της δυνατότητας παραγωγής καλλιτεχνικού έργου μέσω της φωτογραφίας αναζητούσαν εναγωνίως απάντηση στο ερώτημα αυτό, ενώ οι πολέμιοι λαμβάνοντας υπόψη ότι η φωτογραφία είναι προϊόν μιας φωτοχημικής και μηχανικής αναπαραγωγής, απέκλειαν κάθε τέτοια εκδοχή».³

Ο φωτογράφος Τάσος Σχίζας αναφέρει ότι: «Οι φωτογράφοι με νέα δεδομένα, νέες ιδέες και τεχνικές διαδικασίες, εισέβαλαν και διεκδίκησαν καλλιτεχνική ταυτότητα σε μια εποχή που η καλλιτεχνικότητα αμφισβητείτο ακόμη κι ανάμεσα σε καταξιωμένα ονόματα της ζωγραφικής (τα ρεύματα της τέχνης είχαν την τάση να αμφισβητούν το ένα το άλλο, αλλά ακόμη και στο ίδιο ρεύμα υπήρχε σκληρή κριτική και αμφισβήτηση ανάμεσα στους καλλιτέχνες)».⁴



Εικόνα 5. Robert Demachy, *Στα παρασκήνια*, 1904.

³ Μαρκίδου, Ν. (2015). *Φωτογραφία - Κριτικές Αναγνώσεις*. Αθήνα, σελ. 42

⁴ Σχίζας, Τ. (2019). *Μια σχέση αγάπης και μίσους. Φωτογράφος - Φωτογραφία και Ζωγραφική*. Τεύχος 18, σελ. 38

Οι φωτογράφοι της περιόδου, ήρθαν πολλές φορές αντιμέτωποι με κακεντρεχή σχόλια ζωγράφων και κριτικών, όσον αφορά τη φύση της φωτογραφίας.

Δύο συχνές μορφές ήταν αυτές περί ψυχρότητας και ακραίας αληθοφάνειας στα έργα τους. Για να αποφύγουν περαιτέρω επικρίσεις, οι φωτογράφοι με τη σειρά τους αποφάσισαν να δημιουργήσουν εικόνες σαν ζωγραφικούς πίνακες.

Για να το επιτύχουν αυτό, χρησιμοποιούσαν πολλά αρνητικά για τη δημιουργία μιας φωτογραφίας, επεμβάσεις πάνω στα αρνητικά και τους φακούς και διάφορα άλλα τεχνάσματα. Έτσι, μέσα από αυτή την πάλη και τις διαμάχες γεννήθηκαν τα πρώτα φωτογραφικά κινήματα.



Εικόνα 6. Edgar Degas, *Δύο χορεύτριες στη σκηνή*, 1874, Πινακοθήκη Courtauld, Λονδίνο, Η.Β.

«Υποταγμένη στη ζωγραφική, η φωτογραφία έχει τις περισσότερες φορές σαν κύριο σκοπό να της μοιάσει. Ιδιαίτερα στη Βικτωριανή Αγγλία, μια ομάδα φωτογράφων που ονομάστηκαν Πικτοριαλιστές, δηλαδή εικονογράφοι,⁵ προσπαθούν με βουκολικά θέματα, ταμπλώ-βιβάν κι αλληγορικές σκηνές ν' αντιγράψουν τη ζωγραφική. Τα αλληγορικά θέματα ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή μοτίβα και πολλές φορές χρειαζόταν να συνδυαστούν πολύ περισσότερα από ένα αρνητικά, για να σχηματίσουν την τελική φωτογραφία. Οι συνθέσεις προέρχονται συνήθως από θρησκευτικά και φιλολογικά θέματα, όπως π.χ.

⁵ «Ο όρος *Πικτοριαλισμός* προέρχεται από την αγγλική γλώσσα και συγκεκριμένα από το επίθετο *picture*, του οποίου η προέλευση εντοπίζεται στην λέξη *picture* που σημαίνει αναπαράσταση με οποιοδήποτε μέσο, όχι κατ' ανάγκη με την ζωγραφική.» Μαρκίδου, Ν. (2015). *Φωτογραφία - Κριτικές Αναγνώσεις*. Αθήνα, σελ..43

Ο Μυστικός Δείπνος, οι Τέσσερις εποχές, η Αρετή και η Κακία κ.α.». ⁶

Οι κύριοι εκπρόσωποι του Πικτοριαλισμού ήταν ο Robert Demachy και ο Constant Puyo, οι οποίοι δημιούργησαν το 1894, στη Γαλλία, μια λέσχη φωτογράφων, το «Photo Club de Paris».

Η θεματολογία τους (Εικόνα 5) ήταν δανεισμένη από την ακαδημαϊκή ζωγραφική, όπου συναντώνται πολλές ομοιότητες, ως προς το περιεχόμενο, με τον Ιμπρεσιονισμό (Εικόνα 6) που θα αναλυθεί παρακάτω.

Το κύριο θέμα τους ήταν τα πορτραίτα γυναικών, φωτογραφισμένων σε διάφορες τοποθεσίες, ενώ συχνά συναντώνται στο έργο τους και ορισμένες εικόνες από τη ζωή στην ύπαιθρο, καθώς και εικόνες τοπίων που συχνά εμπεριέχουν την ανθρώπινη παρουσία.

Η ονειρική ατμόσφαιρα που αποπνέει η κάθε εικόνα, οφείλεται σε «πειράματα» κατά τη

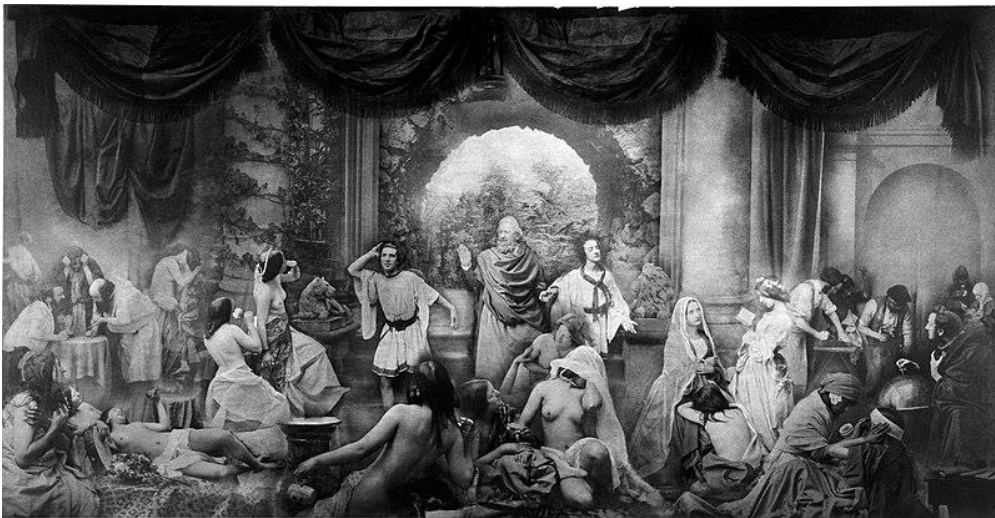
διαδικασία της δημιουργίας της, στη χρήση του φωτός και παρεμβάσεις στους φακούς και στα τυπώματα των εικόνων, όπου είναι έκδηλη η ζωγραφική επιρροή.



Εικόνα 7. Oscar Rejlander, *Oscar Rejlander the Artist introducing Rejlander the Volunteer*, 1873, Μουσείο Victoria & Albert, Λονδίνο, Η.Β.

⁶ Ξανθάκης, Α. (1994). *Ιστορία της Φωτογραφικής Αισθητικής*. Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 35

Στο κίνημα του Ακαδημαϊσμού σημειώθηκε μια διαφορετική προσέγγιση. Εδώ οι φωτογράφοι, επικεντρώθηκαν πιο πολύ στην θεματολογία των φωτογραφιών, παρά στις τεχνικές επιλογές, όπως στον Πικτοριαλισμό και στον Νατουραλισμό. Δύο σημαντικοί εκπρόσωποι του κινήματος αυτού, ήταν ο Oscar Rejlander και ο Henry Peach Robinson. Ο Oscar Rejlander, στη φωτογραφία του «Oscar Rejlander the Artist introducing Rejlander the Volunteer» (1873, Εικόνα 7), παρουσιάζει τον εαυτό του σαν ζωγράφο και σαν στρατιώτη. «Η ψευδαίσθηση αυτής της διπλής αναπαράστασης που τεμάχιζε την ομοιογένεια της πραγματικότητας χαρακτήριζε την παρέμβαση του φωτογράφου και αποτελούσε επίσης εγγύηση της μοναδικότητας του προϊόντος και της μη μηχανικής φύσης της τεχνικής».⁷



Εικόνα 8. Oscar Rejlander, *The two ways of life*, 1856, Συλλογή της Βασιλικής Φωτογραφικής Εταιρείας, Εθνικό Μουσείο Επιστήμης και Μέσων, Μπράντφορντ, Η.Β.

Ωστόσο, βλέποντας τις εικόνες του κινήματος, δημιουργείται η εντύπωση ότι, για να χρησιμοποιηθούν αυτές οι πολλαπλές αναπαραστάσεις (αρνητικά) και να συμπεριληφθούν σε μία εικόνα, σίγουρα θα χρειαζόνταν άριστες τεχνικές γνώσεις και επομένως η «προσκόλληση» στη μηχανική φύση του μέσου.

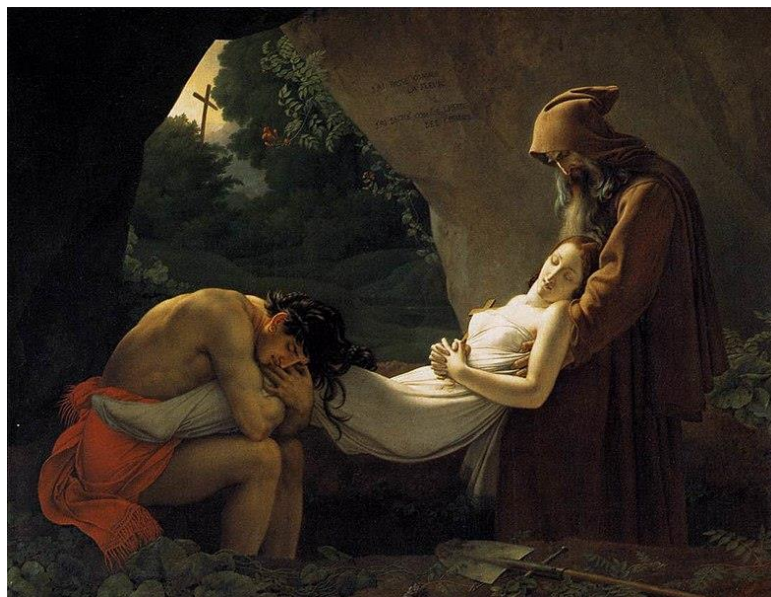
Ένα προγενέστερο έργο του Rejlander, «*The two ways of life*» (1856, Εικόνα 8) αποτελείται από 30 αρνητικά και μας παρουσιάζει μια αλληγορική και ηθικοπλαστική σκηνή. Στο κέντρο της εικόνας, βρίσκονται δύο νεαροί άνδρες

⁷ Mellow, J. (1999). *Walker Evans*. Νέα Υόρκη: Basic Books, σελ. 286-287

και ο πατέρας τους. Στο αριστερό μέρος, παρουσιάζεται η λαγνεία και η ανηθικότητα της ζωής, με γυμνές γυναίκες, χαρτοπαιξία και άλλες "αμαρτωλές" πράξεις. Προς το μέρος αυτό, στρέφεται ο ένας νέος, προσπαθώντας να αφουγκραστεί τους θορύβους του συγκεκριμένου πεδίου. Στο δεξί μέρος, ο ηθικός και σκεπτόμενος νέος στρέφεται προς τη θρησκεία και τη φιλανθρωπία. Με σημερινούς όρους, οι εικόνες του Ακαδημαϊσμού μπορούν να θεωρηθούν πρόδρομοι του φωτομοντάζ.



Εικόνα 9. Henry Peach Robinson, *Fading Away*, 1858, Συλλογή της Βασιλικής Φωτογραφικής Εταιρείας, Εθνικό Μουσείο Επιστήμης και Μέσων, Μπράντφορντ, Η.Β.



Εικόνα 10. Anne-Louis Girodet-Trioson, *Ο Ενταφιασμός της Αταλά*, 1808, Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι, Γαλλία.

Ο Henry Peach Robinson μαθητευόμενος του Rejlander, θέλησε να παρουσιάσει μια σκηνή δανεισμένη από την ακαδημαϊκή ζωγραφική. Η φωτογραφία με τίτλο «Fading Away» (1858, Εικόνα 9) «ήταν μια σύνθεση 5 διαφορετικών αρνητικών και έδειχνε ένα ετοιμοθάνατο νέο κορίτσι κοντά στους γονείς και την αδερφή του. Οι «φωτογραφίες τέχνης», όπως αποκαλούσε ο Robinson τις έντεχνα στημένες συνθέσεις του είδους αυτού, είχαν και τους φανατικούς επικριτές τους, οι οποίοι πίστευαν ότι τέτοιες φωτογραφίες διαστρέβλωναν την αλήθεια και δεν είχαν ρεαλισμό.»⁸ Το παραπάνω έργο μας παραπέμπει στον πίνακα του Ρομαντικού, Νεοκλασικιστή ζωγράφου Anne-Louis Girodet-Trioson, «Ο Ενταφιασμός της Αταλά» (1808, Εικόνα 10) τόσο από άποψη θεματολογίας, καθώς και τα δύο έργα πραγματεύονται ένα δυσάρεστο γεγονός, όσο και με την τοποθέτηση του ανθρώπινου στοιχείου μπροστά από το παράθυρο και τις διαβαθμίσεις φωτός και σκιάς, που φανερώνουν την επιρροή.

Όσον αφορά στο κίνημα του Νατουραλισμού, παρόλο που υφολογικά συγγενεύει με τον Πικτοριαλισμό, παρατηρείται μια διαφορετική οπτική. Κυριαρχεί η άποψη ότι «στη σχέση του φωτογραφικού μέσου με την πραγματικότητα, προτεραιότητα έχει ο βαθμός ανταπόκρισης της φωτογραφικής απεικόνισης στην οπτική αντίληψη.»⁹

Ο Peter Henry Emerson, βασικός εκπρόσωπος του κινήματος, «επηηρεασμένος από τις επιστημονικές ανακαλύψεις της εποχής του γύρω από την ανθρώπινη όραση, επιθυμούσε να μετατρέψει τη φωτογραφική όραση σε προσομοίωσή της.»¹⁰ Είναι γνωστό ότι το ανθρώπινο μάτι έχει τη δυνατότητα να εστιάζει μόνο σε ένα κεντρικό σημείο του πράγματος που παρατηρεί και τα υπόλοιπα γύρω του τα βλέπει πιο θολά και με λιγότερη διαύγεια.

Έτσι λοιπόν, ο Emerson με διάφορες τεχνικές επιλογές όπως το επιλεκτικό θόλωμα της εικόνας, προσπάθησε να πλησιάσει την οπτική του ανθρώπινου οφθαλμού.

⁸ Ξανθάκης, Ά. (1994). *Ιστορία της Φωτογραφικής Αισθητικής*. Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 37-38

⁹ Μαρκίδου, Ν. (2015). *Φωτογραφία - Κριτικές Αναγνώσεις*. Αθήνα, σελ. 46-47

¹⁰ Μαρκίδου, Ν. (2015). *Φωτογραφία - Κριτικές Αναγνώσεις*. Αθήνα, σελ. 46-47

Η θεματολογία του Emerson δεν προσπαθούσε να περάσει βαθυστόχαστα μηνύματα, όπως οι εκπρόσωποι του Ακαδημαϊσμού, αλλά θέλησε να καταγράψει όμορφες σκηνές από την αγγλική ύπαιθρο, όπως τοπία και αγροτικές εργασίες. (Εικόνες 11,12)



Εικόνα 11. Peter Henry Emerson, *In the Barley Harvest*, 1888, Μουσείο J. Paul Getty, Λος Άντζελες, Η.Π.Α.



Εικόνα 12. Vincent van Gogh, *The Siesta*, 1891, Μουσείο Orsay, Παρίσι Γαλλία.

Μέσα από τα παραπάνω κινήματα γίνεται αντιληπτός ο τρόπος με τον οποίο η ζωγραφική επηρέασε τη φωτογραφία κατά τα πρώτα χρόνια της ανακάλυψής της.

Ωστόσο, η χρήση ορισμένων μηχανικών μέσων που χρησιμοποιήθηκαν από την φωτογραφία επηρέασαν τη ζωγραφική ως προς την οπτική αντίληψη των πραγμάτων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η Camera Lucida.

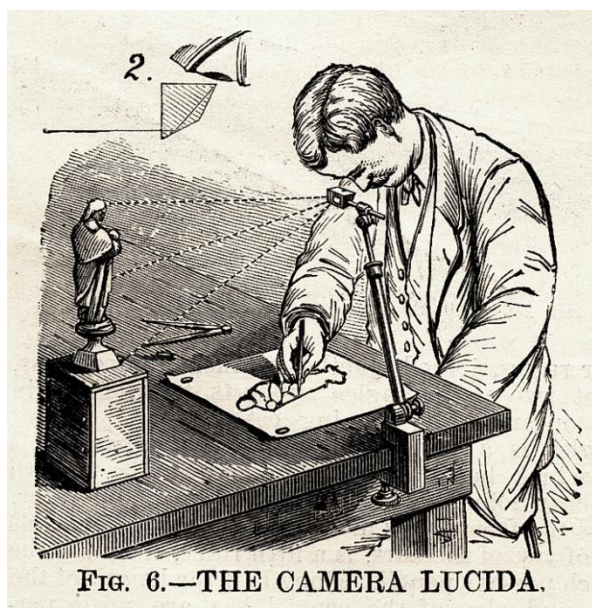
«Η Camera Lucida, ήταν ένα οπτικό όργανο που κατοχυρώθηκε με δίπλωμα ευρεσιτεχνίας το 1806 από τον William Hyde Wollaston για να διευκολύνει την ακριβή

σκιαγράφηση των αντικειμένων. Αποτελείται από ένα τετράπλευρο πρίσμα τοποθετημένο σε μια μικρή βάση πάνω από ένα φύλλο χαρτιού.

Τοποθετώντας το μάτι κοντά στο άνω άκρο του πρίσματος, έτσι ώστε η μισή κόρη του ματιού να βρίσκεται πάνω από το πρίσμα, ο παρατηρητής μπορεί να δει μια ανακλώμενη εικόνα ενός αντικειμένου που βρίσκεται μπροστά από το πρίσμα, στο χαρτί. Στη συνέχεια, μπορεί να σχηματίσει την ανακλώμενη εικόνα με μολύβι.»¹¹ (Εικόνα 13)

«Το φωτογραφικό είδωλο δεν είχε σε τίποτα να ζηλέψει από τη φωτογραφική αποτυπωμένη εικόνα, παρά μόνο την «προσωρινότητά» του. Οι ζωγράφοι είδαν μέσα από την οπτική των Camera Lucida με διαφορετικό μάτι την πραγματικότητα.

Συνειδητοποίησαν την αίσθηση του βάθους πεδίου και πώς αυτό μεταβάλλεται ανάλογα με το διάφραγμα, την εστιακή απόσταση του φακού και την απόσταση από το θέμα.



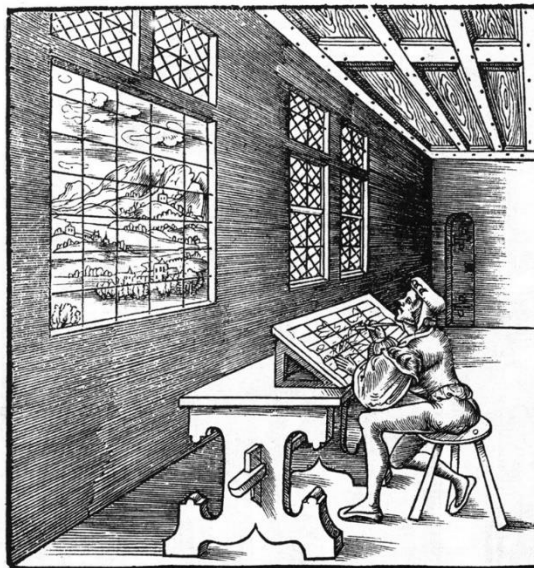
Εικόνα 13. Άγνωστος σχεδιαστής, *Camera Lucida*, 1879, περιοδικό «The Scientific American Supplement», Η.Π.Α.

¹¹ Britannica. (8 Νοεμβρίου, 2011). *camera lucida*. Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου, 2021, από <https://www.britannica.com/technology/camera-lucida>.

Παρατήρησαν τη διαφορά στη μεγέθυνση και στη γωνία, ανάλογα την εστιακή απόσταση του φακού. Αντιλήφθηκαν τη μεταβολή της προοπτικής ανάλογα με την θέση της μηχανής. Γοητεύτηκαν από την εντύπωση που έδινε η ανεστίαστη εικόνα.»¹²

Η Camera Obscura αποτελεί ένα ακόμα μέσο που έθεσε τις βάσεις για την αντίληψη της προοπτικής και του φωτός. Η οπτική αρχή βάσει της οποίας λειτουργούσε αυτή η συσκευή είχε γίνει αντιληπτή ήδη από την εποχή του Αριστοτέλη, ο οποίος είχε σημειώσει ότι: «το φως του ήλιου που ταξιδεύει μέσα από μικρά ανοίγματα ανάμεσα στα φύλλα ενός δέντρου, τις τρύπες από ένα κόσκινο, τα ανοίγματα από αντικείμενα καλαθοπλεκτικής, ακόμη και τα διασταυρούμενα δάχτυλα, δημιουργεί κυκλικές κηλίδες του φωτός στο έδαφος».¹³

Ένα τρίτο μηχανικό όργανο που άσκησε επιρροή στη ζωγραφική, το «παράθυρο» του Alberti (Alberti's Window), ήταν ένα παράθυρο στον κόσμο. Συγκεκριμένα, «οι καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν μεθόδους προβολής γραμμών (κάνναβος), που αναπτύχθηκαν από τον Ιταλό καλλιτέχνη, αρχιτέκτονα, ποιητή και φιλόσοφο Leon Battista Alberti και τους διαδόχους του, για να δημιουργήσουν μια αίσθηση προοπτικής στους πίνακές τους. Για να αναπαραστήσει τρισδιάστατα αντικείμενα σε έναν δισδιάστατο καμβά, ένας καλλιτέχνης πρέπει να αποδώσει μορφές και φιγούρες σε σωστή γραμμική προοπτική. Το 1435 ο Alberti έγραψε μια πραγματεία με τίτλο De Pictura (Περί



Εικόνα 14. Hieronymus Rodler, *Alberti's Window*, 1531, Καναδικό Κέντρο Αρχιτεκτονικής, Μόντρεαλ, Καναδάς.

¹² Σχίζας, Τ. (2019). *Μια σχέση αγάπης και μίσους. Φωτογράφος - Φωτογραφία και Ζωγραφική*. Τεύχος 18, σελ. 38

¹³ Βικιπαίδεια. (2 Ιανουαρίου, 2021). *Σκοτεινός θάλαμος*. Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου, 2021, από https://el.wikipedia.org/wiki/Σκοτεινός_θάλαμος.

ζωγραφικής) στην οποία περιέγραψε μια διαδικασία για τη δημιουργία ενός πίνακα μέσω της χρήσης προοπτικής ενός σημείου.»¹⁴

Παρατηρώντας την εικόνα, ο καλλιτέχνης έχει τοποθετήσει στο παράθυρο ένα πλέγμα σε μορφή καννάβου, ώστε να σχηματίσει με τις σωστές αναλογίες το θεώμενο τοπίο. Με αυτόν τον τρόπο, διαχωρίζει τον εαυτό του από τον κόσμο, όπως πολλές φορές συμβαίνει και κατά την διαδικασία της φωτογράφισης (Εικόνα 14).

¹⁴ National Museum of American History. ([χ.χ.]) *Painting - Perspective (Alberti)*. Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου, 2021, από https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_694622.

1.3. Ζωγραφικά κινήματα του 19ου αιώνα που επηρέασαν τη φωτογραφική οπτική και θεματολογία

Το κίνημα του Νεοκλασικισμού (1750-1850) χαρακτηρίζεται από τη λογική, την αίσθηση του μεγαλείου και του θριάμβου. Τα θέματα είναι επηρεασμένα από την Ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα. Οι εκπρόσωποι αποτυπώνουν ιστορικά θέματα με φυσιοκρατική απόδοση και κλασική αρμονία (Εικόνα 15).



Εικόνα 15. Jacques-Louis David, *Ο Θάνατος του Σωκράτη*, 1787, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.

Στον αντίποδα, συναντάται ο Ρομαντισμός (1780-1850) που επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την οπτική των φωτογράφων. Ο Ρομαντισμός απομακρύνεται από τους τεχνικούς κανόνες του Νεοκλασικισμού που εμποδίζουν τη δημιουργική έκφραση.

«Ο Ρομαντισμός, όπως φαίνεται, ήταν περισσότερο μια ορισμένη ψυχική κατάσταση. Διαπιστώνουμε ότι αποτελείται από μια σειρά στάσεων, καμία από τις οποίες ξεχωριστά, δεν εμφανίζεται μόνο στο Ρομαντισμό. Μόνο ο ιδιαίτερος συνδυασμός τους φαίνεται να είναι χαρακτηριστικός του κινήματος του Ρομαντισμού... Οι Ρομαντικοί λάτρευαν (τη φύση) ως απεριόριστη, άγρια και συνεχώς μεταβαλλόμενη. Οι Ρομαντικοί πίστευαν ότι το κακό θα εξαφανιζόταν αν οι άνθρωποι συμπεριφέρονταν "φυσικά" και άφηναν ελεύθερες τις παρορμήσεις τους. Στο όνομα της φύσης, οι Ρομαντικοί επιδοκίμαζαν την ελευθερία, τη δύναμη, τον έρωτα, τη βία, τον κλασικό πολιτισμό, το Μεσαίωνα, ή οτιδήποτε άλλο τους ενέπνεε, αν και στην πραγματικότητα εξυμνούσαν το συναίσθημα ως αυτοσκοπό... Κανένας

καλλιτέχνης, λοιπόν, δεν μπορεί να είναι απολύτως Ρομαντικός, αφού η δημιουργία ενός έργου τέχνης απαιτεί κάποια αποστασιοποίηση, αυτοσυνείδηση και πειθαρχία.»¹⁵

Σαν παράδειγμα μελέτης, θα αναλυθεί, ο πίνακας του Ρομαντικού Francisco Goya, «3η Μαΐου 1808» (Εικόνα 16). Στις 3 Μαΐου του 1808, τα γαλλικά στρατεύματα του Ιωσήφ Βοναπάρτη προχώρησαν σε μαζικές εκτελέσεις Ισπανών πολιτών, οδηγώντας σε μία γενικευμένη ισπανική εξέγερση.

«Στην Τρίτη Μαΐου, το δραματικό νυχτερινό φως που θυμίζει Ελ Γκρέκο, δίνει στον πίνακα την συναισθηματική ένταση της θρησκευτικής τέχνης, όμως αυτοί οι μάρτυρες πεθαίνουν για την Ελευθερία, όχι για το Βασίλειο των Ουρανών. Και οι εκτελεστές τους δεν αντιπροσωπεύουν τον Σατανά, αλλά την πολιτική τυραννία. Είναι μια ομάδα απρόσωπων δολοφόνων, οι οποίοι είναι εντελώς αδιάφοροι απέναντι στην περιφρόνηση και την απελπισία των θυμάτων τους. Η ίδια σκηνή επρόκειτο να επαναληφθεί αμέτρητες φορές στην σύγχρονη ιστορία. Με την προφητική ικανότητα της ιδιοφυΐας, ο Goya δημιούργησε μια εικόνα που έχει γίνει ένα τρομακτικό σύμβολο της εποχής μας»¹⁶

Ο συγκεκριμένος πίνακας μπορεί να θεωρηθεί ως ο «πρόδρομος» της σημερινής φωτογραφίας ρεπορτάζ. Είναι ένα έργο άκρως επαναστατικό που ξεπέρασε τις μέχρι τότε αφηγήσεις.

Άλλος ένας αξιοσημείωτος πίνακας, «Η εκτέλεση του Μαξιμιλιανού» (Εικόνα 17) του Ιμπρεσιονιστή ζωγράφου Édouard Manet, μας βοηθάει στη σύγκριση. «Τον Manet, ιδιαίτερα την εκδοχή που βρίσκεται στο Μουσείο του Μάνχαϊμ, τον θαύμασα, αλλά δεν είχε το ζωογόνο στοιχείο της ηθικής προτροπής. Η ψυχρή εκτέλεση προϋπάρχει φυσικά στον Goya. Ο Manet την επιτείνει με το εφέ της αποστασιοποίησης, βάζοντας μερικά χαμίνια να παρακολουθούν το θέαμα σκαρφαλωμένα πίσω απ' τον τοίχο. Τα θύματα όμως, ο Αυτοκράτορας και οι Μεξικανοί στρατηγοί που του έμειναν πιστοί, δέχονται καρτερικά τον θάνατο. Καμιά ανάταση, καμιά καταγγελία».¹⁷

¹⁵ Janson, H. & Janson, A. (2011). *Ιστορία της Τέχνης - Η Δυτική Παράδοση*. Αθήνα: Έλλην, σελ. 690-691

¹⁶ Janson, H. & Janson, A. (2011). *Ιστορία της Τέχνης - Η Δυτική Παράδοση*. Αθήνα: Έλλην, σελ. 693-694

¹⁷ Χατζηνικολάου, Ν. (24 Απριλίου, 2016). *Καταδίκες σε θάνατο*. Ανακτήθηκε 30 Οκτωβρίου, 2021, από <https://enthemata.wordpress.com/2016/04/24/katadikes/>.



Εικόνα 16. Francisco Goya, *3η Μαΐου 1808*, 1814, Μουσείο Del Prado, Μαδρίτη, Ισπανία.



Εικόνα 17. Édouard Manet, *Η εκτέλεση του Μαξιμιλιανού*, 1868, Γκαλερί Mannheim, Μάνχαϊμ, Γερμανία.



Εικόνα 18. Αγνώστου φωτογράφου, *Εκτέλεση στην πόλη του Κουβέιτ*, 1991, περιοδικό «Paris Match».

Ο ιστορικός τέχνης Νίκος Χατζηνικολάου, σε συνάρτηση με τον πίνακα του Goya και του Manet, αναλύει μια φωτογραφία, αγνώστου φωτογράφου, που είδε στο περιοδικό Paris Match της 28^{ης} Μαρτίου 1991. Ήταν μια δημόσια εκτέλεση στην πόλη του Κουβέιτ κατά το διάστημα του πολέμου του Κόλπου. (Εικόνα 18)

«Ένας θάνατος καθημερινός. Μια εκτέλεση ρουτίνας. Έτσι, στο δρόμο. Στην παραλία. Κι επειδή ακριβώς αγνοούμε ποια είναι τα πρόσωπα και ποιες είναι οι κολάσιμες πράξεις που διέπραξαν στα μάτια εκείνων που μπορούν να τους τιμωρήσουν στέλνοντάς τους στο απόσπασμα, η εκτέλεση αποκτά μια ένταση συγκλονιστική... Οποιαδήποτε πρόσθετα στοιχεία δεν νομίζω πως θα καθιστούσαν την πράξη λιγότερο αποτρόπαιη.»¹⁸

Πρόκειται για μια φωτογραφία τραβηγμένη από ψηλά, ενδεχομένως πιο σοκαριστική από τον αιματηρό πίνακα του Goya. Με τον ίδιο τρόπο, εκτελεστές με μαύρα ρούχα και κουκούλες είναι έτοιμοι να ρίξουν. Βρίσκονται σε ανοιχτό χώρο πίσω από συρματοπλέγματα και όλη αυτή η δυσάρεστη σκηνή έρχεται σε αντίθεση με την απέραντη, ήσυχη και ειρηνική θάλασσα. Ο πρωταγωνιστής



Εικόνα 19. Eugène Delacroix, *Η Ελευθερία οδηγεί τον λαό*, 1830, Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι, Γαλλία.



Εικόνα 20. Άγνωστος φωτογράφος, *Εξέγερση στο πάρκο Γκεζί*. 2013, Τουρκία.

¹⁸ Χατζηνικολάου, Ν. (24 Απριλίου, 2016). *Καταδίκες σε θάνατο*. Ανακτήθηκε 30 Οκτωβρίου, 2021, από <https://enthemata.wordpress.com/2016/04/24/katadikes/>.

στον πίνακα «3η Μαΐου 1808» με το άσπρο πουκάμισο και τα ανοιχτά χέρια δηλώνει την αντίστασή του και την ελπίδα, σε αντίθεση με την φωτογραφία από το Κουβέιτ όπου τα θύματα απλώς αναμένουν τις σφαίρες με δεμένα τα μάτια.

Το εμβληματικό έργο του μεγάλου Ρομαντικού ζωγράφου, Eugène Delacroix, «Η Ελευθερία οδηγεί τον λαό» (1830, Εικόνα 19), έχει αποτελέσει αναπόσπαστο μέρος της ειδησεογραφίας. Ανάλογες εικόνες έχουν υπάρξει στη σύγχρονη φωτογραφία.

Στην εξέγερση που έγινε στο πάρκο Γκεζί, στην Τουρκία τον Μάιο του 2013, ο φωτογραφικός φακός κατέγραψε μια φωτογραφία (Εικόνα 20) που δημιούργησε συνειρμούς με την «μητέρα των επαναστάσεων», τη Γαλλική.

«Οι αναλογίες του ζωγραφικού και του φωτογραφικού έργου είναι εμφανέστατες όσον αφορά το ιστορικό πλαίσιο και τη σύνθεση, γεγονός που έγινε άμεσα αντιληπτό από τους πολίτες ανά τον κόσμο... Σχεδόν αμέσως ξεκίνησε στο Facebook συζήτηση για το κατά πόσο η φωτογραφία είναι "πειραγμένη" ώστε να παραπέμπει στον πίνακα, ενώ δεν ήταν λίγοι αυτοί που αναρωτιόταν αν ο (άγνωστος) φωτογράφος την είχε στήσει με αυτόν τον σκοπό... Τον Οκτώβριο του 2018, αρχίζει να κάνει το γύρο του διαδικτύου η φωτογραφία του Μουσταφά Χασούνα, (Εικόνα 21) φωτορεπόρτερ του τούρκικου πρακτορείου «Ανατολή»... Από την πρώτη στιγμή σχολιάστηκε η ομοιότητα στη στάση του γυμνόστηθου Παλαιστίνιου με την γυμνόστηθη Ελευθερία του Delacroix.»¹⁹



Εικόνα 21. Μουσταφά Χασούνα, *Γάζα*, 2018, Πρακτορείο Anadolu, Τουρκία.

¹⁹ Κοντογεωργίου, Ε. (2019). *Βίοι Παράλληλοι. Φωτογράφος - Φωτογραφία και Ζωγραφική*.

Τεύχος 18, σελ. 134

Το διάστημα 1848-1900 παρουσιάζεται το κίνημα του Ρεαλισμού. Ο πρώτος ζωγράφος που ακολούθησε αυτό το καλλιτεχνικό δόγμα ήταν ο Gustave Courbet.

«Ξεκίνησε ως νεομπαρόκ Ρομαντικός στις αρχές της δεκαετίας του 1840. Το 1848, υπό την επίδραση των επαναστατικών ταραχών που σάρωσαν την Ευρώπη, άρχισε να πιστεύει ότι η έμφαση του Ρομαντισμού στο συναίσθημα και στη φαντασία αποτελούσε απλώς μια διαφυγή από την πραγματικότητα της εποχής.

Σύνθημα των Ρεαλιστών έγινε η αλήθεια, αρχή τους ο κανόνας του Baudelaire, «είναι αναγκαίο να ανήκει κανείς στην εποχή του». Οι μοντέρνοι καλλιτέχνες πρέπει να βασίζονται στην άμεση εμπειρία -πρέπει να είναι Ρεαλιστές.»²⁰

Ο Ρεαλισμός του Courbet (Εικόνα 22) μπορεί να χαρακτηριστεί σαν τον πρόδρομο του μοντέρνου κινήματος και συγκεκριμένα μεταγενέστερων φωτογραφικών κινημάτων, όπως αυτό της Καθαρής Φωτογραφίας (Straight Photography, Εικόνα 23) που θα αναλυθεί σε επόμενο κεφάλαιο.



Εικόνα 22. Gustave Courbet, *Οι τρεις αδελφές*, 1847



Εικόνα 23. André Kertész, *Ουγγαρία*, 1916

²⁰ Janson, H. & Janson, A. (2011). *Ιστορία της Τέχνης - Η Δυτική Παράδοση*. Αθήνα: Έλλην, σελ.738

Ο ιστορικός τέχνης Francis Wey, ορίζει τον Ρεαλισμό ως την «αναπαραγωγή των αντικειμένων όπως αυτά καθορίζονται από την τύχη, χωρίς επιλογή, χωρίς διευθέτηση, και με την απόλυτη εφαρμογή της πιο κάτω αρχής: "τίποτα δεν είναι ωραίο εκτός από ό,τι είναι αληθινό".»²¹

Οι Ιμπρεσιονιστές θέλησαν να αποτυπώσουν στα έργα τους την άμεση εντύπωση (impression) του θέματος χωρίς πολλές λεπτομέρειες στη φόρμα. Δημιουργούσαν τις σκιάσεις με άλλες τεχνικές, χωρίς τη χρήση του μαύρου χρώματος που

σπανίως συνήθιζαν να επιλέγουν.

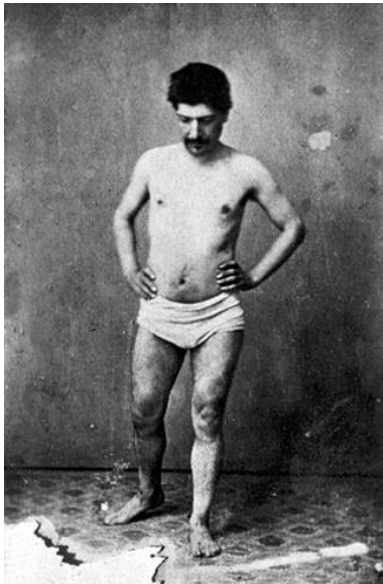
Το κίνημα του Ιμπρεσιονισμού (1865-1885) επηρεάζεται έντονα από τα κινήματα που έχουν αναφερθεί μέχρι στιγμής, δηλαδή από την φωτογραφική οπτική και τις επιλογές καρδαρίσματος που κάνει ένας φωτογράφος.



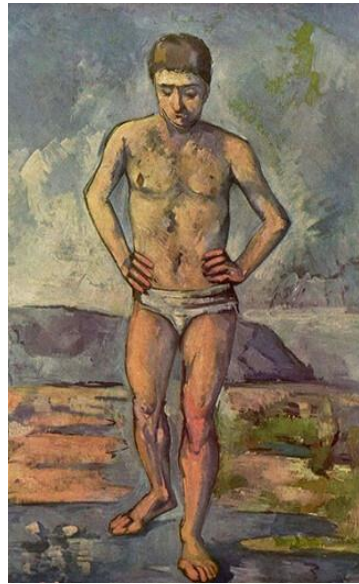
Εικόνα 24. Edgar Degas, *Πλατεία Ομονοίας*, 1875, Μουσείο Hermitage, Αγία Πετρούπολη, Ρωσία.

Για παράδειγμα, το έργο του Edgar Degas «Πλατεία Ομονοίας» (Εικόνα 24) του 1876, είναι μια καθημερινή σκηνή που εκτυλίσσεται στο δρόμο. Ο Degas συνήθιζε να χρησιμοποιεί το φωτογραφικό μέσο, πολλές φορές φωτογραφίζοντας το θέμα που ήθελε να ζωγραφίσει, το ίδιο και ο Paul Cézanne. (Εικόνες 25-26)

²¹ Ζήβα, Α. (2019). *Από τον Courbet στον Tillmans. Φωτογράφος - Φωτογραφία και Ζωγραφική*. Τεύχος 18, σελ. 46-47



Εικόνα 25. Paul Cézanne, *Bather*, 1887.



Εικόνα 26. Paul Cézanne, *Bather*, 1887, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.

Η «Πλατεία Ομονοίας» μέσα από το "φευγαλέο" καδράρισμα μας παραπέμπει σε φωτογραφία στιγμιότυπου και ειδικά σε φωτογραφία δρόμου. Θυμίζει φωτογραφία από τους δρόμους της Νέας Υόρκης των δεκαετιών 1950-1960, όπως τους κατέγραψε ο William Klein (Εικόνα 27) και ο Garry Winogrand (Εικόνα 28). «Η τοποθέτηση βασίζεται σε μια υπόρρητη παραδοχή: ότι η έντεχνη πλαισίωση ενός κομματιού της πραγματικότητας (που μπορεί να φαίνεται τυχαία επιλεγμένο) είναι από τα εγγενή χαρακτηριστικά του φωτογραφικού μέσου.»²²



Εικόνα 27. William Klein, *Dance in Brooklyn II, Life is Good & Good for You in New York*, 1955.



Εικόνα 28. Garry Winogrand, *New York*, 1968, Γκαλερί Fraenkel, Σαν Φρανσίσκο, Η.Π.Α.

²² Ιωαννίδη, Κ. (2019). *Φωτογραφία, Ζωγραφική... και το πάθος για έλεγχο. Φωτογράφος - Φωτογραφία και Ζωγραφική*. Τεύχος 18, σελ. 100-101

Ο Ιμπρεσιονισμός πέρα από τον στιγμιотυπικό του χαρακτήρα, αποτυπώνει με έντονα φωτεινά χρώματα και παχιές πινελιές, ανθρώπους και τοπία που ακτινοβολούν φως (άπλετο και διάχυτο).

Ο Edgar Degas, ο Pierre Renoir, ο Camille Pissarro, ο Édouard Manet, ο Paul Cézanne, ο Claude Monet, η Berthe Morisot και άλλοι Ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι τριγυρνούν στο Παρίσι και στη Γαλλική ύπαιθρο, ως flâneur για να καταγράψουν καθημερινά θέματα από την πραγματική ζωή με μια αντικειμενική καθαρότητα.

Η φωτογραφική αντίληψη ενυπάρχει στο «Αυτοπορταίτο του απελπισμένου άνδρα»

(Εικόνα 29) του ρεαλιστή Gustave Courbet, αλλά και στη ματιά της γυναίκας που ζωγράφισε ο Édouard Manet στον πίνακά του «Ο σιδηρόδρομος» (Εικόνα 30). Η γυναίκα κοιτάζει προς το μέρος μας, λες και μόλις είχε ανακαλύψει κάποιον να τη φωτογραφίζει.



Εικόνα 29. Gustave Courbet, *Αυτοπορταίτο του απελπισμένου άνδρα*, 1845, Ιδιωτική συλλογή.



Εικόνα 30. Edouard Manet, *Ο σιδηρόδρομος*, 1873, Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσινγκτον, Η.Π.Α.

Κεφάλαιο 2

2.1. Ο Μοντερνισμός στη φωτογραφία

Τον 19^ο αιώνα, η φωτογραφία και η ζωγραφική πέρασαν από πολλά στάδια καλλιτεχνικής αναζήτησης. Λαμβάνοντας υπόψη τις πολιτικοοικονομικές αναταράξεις σε Ευρώπη και Αμερική, η τέχνη είχε το χρέος της αλλαγής. Οι καλλιτέχνες έπρεπε να αμφισβητήσουν και να αποτινάξουν από πάνω τους τις κυρίαρχες ιδέες θεώρησης του κόσμου, ξεπερασμένες πλέον, και να συντάξουν μια νέα οπτική, που θα αντικατόπτριζε τις ανάγκες των καλλιτεχνών και γενικότερα των σύγχρονων κοινωνιών.

Σε όλα τούτα συντέλεσε ο Μοντερνισμός²³. «Στο πλαίσιο του κριτικού λόγου

²³ «Ο Μοντερνισμός, με την ευρύτερη έννοια της λέξης, είναι η μοντέρνα σκέψη και η πρακτική της εφαρμογή, στο πλαίσιο της νεωτερικότητας. («...Ταυτίζεται με την αυτονομία, την απόπειρα να απαντηθούν τα μείζονα ερωτήματα της πολιτικής, της οικονομίας και της γνώσης, με κοσμικούς και όχι μεταφυσικούς-θεολογικούς όρους... Ωστόσο, οι θεωρίες του εκσυγχρονισμού, οι θεσμικές προσεγγίσεις, αλλά και οι μαρξιστικές, συνοψίζουν τη νεωτερικότητα σε μια ιδιαίτερη αλληλουχία επαναστάσεων: την Επιστημονική του 17ου αιώνα, τη Βιομηχανική και την ανάδυση του καπιταλισμού, τις Δημοκρατικές του 18ου και του 19ου αιώνα.»

(Παγκράτης, Α. (2016, 24 Απριλίου). *Νεωτερικότητα – μετανεωτερικότητα και... Η Καθημερινή*. Ανακτήθηκε 15 Νοεμβρίου, 2021, από:

[https://www.kathimerini.gr/opinion/interviews/857671/neoterikotita-metaneoterikotita-kai/.](https://www.kathimerini.gr/opinion/interviews/857671/neoterikotita-metaneoterikotita-kai/))

Ο όρος περιγράφει ωστόσο και ένα πλέγμα θέσεων, αντιλήψεων και κινημάτων τα οποία εμφανίστηκαν στην τέχνη, στην πολιτική και τη φιλοσοφία από τα τέλη του 19ου αιώνα, υπό την πίεση των πρωτοφανών αλλαγών τις οποίες είχαν επιφέρει στη Δύση η νεωτερικότητα, ο καπιταλισμός και η σαρωτική τεχνολογική εξέλιξη μετά τον Διαφωτισμό, για να επικρατήσουν καθολικά μέχρι και τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Ο Μοντερνισμός στην τέχνη υπήρξε μία αντίδραση στις συντηρητικές αξίες του ρεαλισμού. Αδιαμφισβήτητα, το πιο παραδειγματικό κίνητρο του Μοντερνισμού ήταν η απόρριψη της παράδοσης και η παρωδία της, μα και η αξιοποίησή της υπό νέες οπτικές γωνίες και ερμηνείες. Ο Μοντερνισμός απέρριπτε τις βεβαιότητες της διαφωτιστικής σκέψης, την έννοια ενός συμπονετικού, παντοδύναμου Θεού ως ανώτατης πηγής ηθικών αρχών, καθώς και την πεποίθηση πως μία κοινή, καθολικά αποδεκτή, αντικειμενική ερμηνεία της φυσικής και κοινωνικής πραγματικότητας είναι δυνατόν να προσεγγιστεί χάρη στην ορθολογικότητα.» (Βικιπαίδεια. (17 Ιανουαρίου, 2021). *Μοντερνισμός*. Ανακτήθηκε 15 Νοεμβρίου 2021, από <https://el.wikipedia.org/wiki/Μοντερνισμός>.)

για την τέχνη, ο όρος μοντέρνο αναπτύχθηκε μέσα από την προσπάθεια κατηγοριοποίησης των κινήματων της τέχνης, τα οποία έλαβαν χώρα την περίοδο ανάμεσα στο 1890 και το 1970. Οι αλλαγές στην τέχνη του 20^{ου} αιώνα πραγματοποιήθηκαν στο ρευστό κοινωνικοπολιτικό σκηνικό του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου (1914-1918), της Επανάστασης στη Ρωσία (1917) και του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου (1939-1945)...Από τις αρχές ήδη του 20^{ου} αιώνα η μετακίνηση των καλλιτεχνών σε άλλες χώρες εξαιτίας του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου προσέδωσε στα κινήματα τέχνης διεθνιστικό χαρακτήρα.»²⁴

«Αυτό ενίσχυσε περαιτέρω την αντίληψη ότι ο καλλιτέχνης λειτουργεί έξω από τη μοντέρνα κοινωνία, και γι' αυτό είναι σε θέση να δώσει μια συγκεκριμένη προοπτική σ' αυτήν.»²⁵

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η φωτογραφία βρισκόταν σε μια αμφιλεγόμενη θέση, αφού η πορεία της θα έπαιζε καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξή της. «Χωρίς ακόμα να έχει επιβληθεί σαν τέχνη, προσπαθεί να σταθεί αυτόνομη και ανεξάρτητη στο χώρο των Καλών Τεχνών. Η πλατιά διάδοσή της όμως στον κόσμο έχει προκαλέσει αρνητικές επιπτώσεις πάνω στην προσπάθειά της αυτή.

Οι φωτογράφοι - επαγγελματίες και ερασιτέχνες - είναι προβληματισμένοι για τις δυνατότητές της. Είναι βέβαιοι ότι η φωτογραφία δεν μπορεί να είναι μόνο μια φτωχή συγγενής της ζωγραφικής τέχνης, ούτε ένας πιστός καθρέπτης, που ν' αντανάκλα τη ζωή. Πρέπει να μπορεί να εκφράσει κάτι περισσότερο.»²⁶

Το κίνημα του Μοντερνισμού στους φωτογραφικούς κύκλους απέρριψε τις παραδοσιακές νόρμες που μέχρι τότε εκπροσωπούσε το κίνημα του Πικτοριαλισμού. Έτσι στράφηκε προς μια φωτογραφική πρακτική που ήξερε καλά ήδη από τα πρώτα χρόνια της ανακάλυψής της. Πρόκειται για την πρακτική της αποτύπωσης της πραγματικότητας που απέκλινε κατά πολύ από τις τάσεις της ζωγραφικής.

Έτσι, λοιπόν, γεννήθηκε η ιδέα της άμεσης καταγραφής ή αλλιώς της Καθαρής φωτογραφίας (Straight Photography). Ο όρος χρησιμοποιείται μέχρι

²⁴ Μαρκίδου, Ν. (2015). *Φωτογραφία - Κριτικές Αναγνώσεις*. Αθήνα, σελ. 49

²⁵ Wells, L. (επιμ.) (2007). *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 264

²⁶ Ξανθάκης, Α. (1994). *Ιστορία της Φωτογραφικής Αισθητικής*. Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 67

σήμερα και δύναται να περιγράψει τις εικόνες που αποτυπώνουν την “αλήθεια” της ορατής πραγματικότητας με ευκρινές είδωλο και χωρίς επεμβάσεις.

«Η φωτογραφία έρχεται να κάνει μια χρήση της πραγματικότητας εκεί που τα όρια της ζωγραφικής δεν το επέτρεπαν. Η φωτογραφία δεν έρχεται να φωτογραφίσει την πραγματικότητα. Έρχεται να μας δείξει την πραγματικότητα, τέτοια, που δεν την είχαμε δει ως εκείνη την εποχή. Αν θέλετε, την κρυμμένη της πλευρά, εκείνη που δεν μπορεί να συλλάβει ο ανθρώπινος οφθαλμός, εκείνη την πραγματικότητα που παρέμενε επί αιώνες κρυμμένη, ίσως, από την Ηθική, τη Θρησκεία, την Πολιτική.»²⁷

Ο βασικότερος εκπρόσωπος αυτής της νέας τάσης στην φωτογραφική οπτική ήταν ο Alfred Stieglitz, στη Νέα Υόρκη, ο οποίος μέχρι πρότινος συμμετείχε στο κίνημα του Πικτοριαλισμού. Ο Αμερικανός φωτογράφος θέλησε να βάλει τα θεμέλια της οριστικής παύσης των προβληματισμών γύρω από την αισθητική θέση της φωτογραφίας στον χώρο των τεχνών.

«Ο Stieglitz κατορθώνει, όσο κανείς μέχρι τότε, ν' αποτινάξει το αίσθημα κατωτερότητας που περιβάλλει τη φωτογραφία, και που είχε προκληθεί από καλλιτέχνες και κριτικούς που πίστευαν ότι μόνο η ζωγραφική και η γλυπτική εκπροσωπούσαν επάξια την τέχνη... Χάρη στις προσπάθειες του Stieglitz, προβάλλεται στην Αμερική η μοντέρνα ευρωπαϊκή τέχνη και ιδιαίτερα η σύγχρονη ζωγραφική.»²⁸

Ο Stieglitz, ως διευθυντής της γκαλερί 291 στη Νέα Υόρκη οργάνωσε εκθέσεις μοντερνιστών Ευρωπαίων καλλιτεχνών, όπως ο Rodin, ο Matisse, ο Toulouse Lautrec, ο Picasso και άλλοι.

Απέρριψε σταδιακά τον Πικτοριαλισμό χρησιμοποιώντας τεχνικές όπως η καταγραφή της κίνησης και δίνοντας έμφαση στην καταγραφή της φόρμας.

Οι φωτογράφοι της Καθαρής φωτογραφίας δεν θέλησαν μόνο να καταγράψουν την αλήθεια της καθημερινότητας, αλλά επέλεξαν την φωτογραφική διαδικασία για να εκφράσουν τις σκέψεις και τα συναισθήματα τους για τον κόσμο και τον εαυτό τους.

²⁷ Καγγελάρης, Φ. (2019). *Ασπονδα σημαίνοντα, τρυφερά σημαινόμενα. Φωτογράφος - Φωτογραφία και Ζωγραφική*. Τεύχος 18, σελ. 94

²⁸ Ξανθάκης, Α. (1994). *Ιστορία της Φωτογραφικής Αισθητικής*. Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 68

Μια τέτοια φωτογραφία είναι «Το τέρμα» (1893, Εικόνα 31) του Stieglitz.

«Ο Stieglitz τράβηξε τη φωτογραφία αυτή τους πρώτους μοναχικούς μήνες του στη Νέα Υόρκη, ύστερα από εννέα χρόνια σπουδών στο εξωτερικό. Ο ίδιος διηγείται: «Υπήρχε χιόνι κάτω, ο οδηγός μ' ένα αδιάβροχο πότιζε τα άλογα που άχνιζαν.

Υπήρχε εδώ κάτι στενά δεμένο με το βαθύτερο συναίσθημα σ' ότι έβλεπα, κι αποφάσισα να φωτογραφίσω αυτό που ένιωθα μέσα μου: μια αίσθηση μοναξιάς στην ίδια μου τη χώρα, ανάμεσα στους δικούς μου ανθρώπους.»²⁹

Μέσα από τη σειρά φωτογραφιών «Ισοδυναμίες» (Equivalents, 1930, Εικόνα 32) που αναπαριστούσαν τους σχηματισμούς των νεφών, παρουσίασε τις «εξωτερικές προεκτάσεις των εσωτερικών εμπειριών.»³⁰ Επιπλέον, «πρότεινε την μετάθεση του ενδιαφέροντος από το θέμα που φωτογραφήθηκε στο νόημα που ο ίδιος ο φωτογράφος επενδύει σε αυτή.»³¹



Εικόνα 31. Alfred Steiglitz *Το τέρμα*, 1893, Μουσείο Τέχνης, Κλίβελαντ, Η.Π.Α.



Εικόνα 32. Alfred Steiglitz, *Equivalent*, 1925, Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσινγκτον, Η.Π.Α.

²⁹ Ξανθάκης, Α. (1994). *Ιστορία της Φωτογραφικής Αισθητικής*. Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 71

³⁰ Ξανθάκης, Α. (1994). *Ιστορία της Φωτογραφικής Αισθητικής*. Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 71

³¹ Μαρκίδου, Ν. (2015). *Φωτογραφία - Κριτικές Αναγνώσεις*. Αθήνα, σελ. 51

Το 1907, περίοδος κατά την οποία η ζωγραφική βρισκόταν στα πρώτα στάδια του Κυβισμού με φορμαλιστικές συνθέσεις, ο Stieglitz σε ένα ταξίδι του προς την Αμερική κατέγραψε μια σκηνή από το κατάστρωμα του πλοίου. Η εικόνα 33, χωρίζεται σε δύο μέρη και σε πολλές επιμέρους σκηνές. Η εικόνα παρουσιάζει ενδιαφέρον αφενός ως προς τη φορμαλιστική σύνθεση και κατανομή των όγκων κι αφετέρου ως προς τη θεματολογία, με την απεικόνιση ανθρώπων διαφορετικών κοινωνικοοικονομικών τάξεων και φυλών, αντιμέτωπους με τη μετανάστευση. Είχε δηλώσει ότι είδε «ένα σύμπλεγμα από φόρμες που απέδιδαν την αντίληψη που είχα για τη ζωή.»³²



Εικόνα 33. Alfred Steiglitz, *The Steerage*, 1907, Ινστιτούτο Τέχνης Μινεάπολης, Η.Π.Α.

Το ίδιο διάστημα, ο Picasso ολοκλήρωσε τον πίνακα «Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν».

«Ο Stieglitz παρουσιάζει τη φωτογραφία του αυτή στον Picasso και λέγεται ότι αυτός του είπε πως ακολουθούν την ίδια πορεία. Και όμως οι φωτογραφίες του Stieglitz, ήταν το ορόσημο για το τελικό διαχωρισμό ανάμεσα στη ζωγραφική και τη φωτογραφία.»³³

Ο φωτογράφος Paul Strand, μαζί με τον Stieglitz, κατάφεραν να αποσπάσουν τη φωτογραφία από τον Πικτοριαλισμό και μέσα από τις εικόνες τους να μεταδώσουν τις βασικές αρχές του Μοντερνισμού στην αμερικανική φωτογραφία.

Ο Strand, δημιουργούσε εικόνες από την καθημερινή ζωή των κατώτερων τάξεων της αμερικανικής κοινωνίας. Ο ρόλος του δεν ήταν αυτός του δημοσιογράφου, αλλά του παρατηρητή που θέλησε να προβάλλει τον εξωτερικό χώρο που τον περιέβαλε.

³² Ξανθάκης, Α. (1994). *Ιστορία της Φωτογραφικής Αισθητικής*. Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 71

³³ Ξανθάκης, Α. (1994). *Ιστορία της Φωτογραφικής Αισθητικής*. Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 71

Οι φωτογραφίες του (Εικόνα 34), όπως πολλών φωτογράφων της εποχής, χαρακτηρίζονται από έντονες φορμαλιστικές επιρροές, αντιθέσεις φωτός - σκιάς και πορτραίτα όπου επιθυμεί να παρουσιάσει μόνο την αλήθεια και την προσωπικότητα του φωτογραφιζόμενου.



Εικόνα 34. Paul Strand, *The Lusetti Family, Luzzara, Italy*, 1953, Aperture Foundation.



Εικόνα 35. Edward Weston, *Dunes, Oceano*, 1936, Κέντρο Δημιουργικής Φωτογραφίας, Αριζόνα, Η.Π.Α.

Ο Strand δημοσίευσε στο περιοδικό *Seven Arts*, τον Αύγουστο του 1917, το κείμενο του με τίτλο «Photography». «Διαφαίνεται η πίστη του Strand στη συμβολή της φωτογραφίας στην επιστήμη και την τέχνη καθώς και στην ιδιότητα της αντικειμενικής καταγραφής που την διαχωρίζει από τα άλλα μέσα αναπαράστασης... Ο φωτογράφος πρέπει να έχει την αύρα του επιστήμονα και να αντιμετωπίζει με πραγματικό σεβασμό το αντικείμενο που βρίσκεται μπροστά του.»³⁴

Ο Edward Weston (Εικόνα 35) ασπάστηκε τις απόψεις του Strand όσον αφορά τις αρετές του φωτογράφου της Καθαρής φωτογραφίας. Ο Weston ήταν μέλος του «Group f/64». Η ομάδα αυτή ιδρύθηκε το 1932 στη Δυτική Ακτή της Αμερικής από τον Ansel Adams. Η ονομασία προήλθε από το μικρό διάφραγμα (μεγιστοποίηση του βάθους πεδίου) που προσδίδει στη φωτογραφία λεπτομέρεια και οπτική ευκρίνεια στην αποτύπωση της εικόνας.

³⁴ Μαρκίδου, Ν. (2015). *Φωτογραφία - Κριτικές Αναγνώσεις*. Αθήνα, σελ. 58

Η Liz Wells αναφέρει: «Το ενδιαφέρον για τη μορφή και την ακρίβεια μπορούμε να το δούμε, στην ακραία μορφή του, σ' αυτό που χαρακτηρίστηκε ως αμερικανικός φορμαλισμός, παραδείγματος χάριν στο έργο της ομάδας f/64... Για τον Edward Weston, το σήμα κατατεθέν βρίσκεται στην ακρίβεια του προσδιορισμού, στην εξαιρετική λεπτομέρεια που μπορεί να καταγραφεί, στην συνοχή των τονικών κλιμακώσεων (από το μαύρο ως το λευκό), και στις ιδιότητες της επιφάνειας του χαρτιού που χρησιμοποιείται για την εκτύπωση. Όρισε την προσέγγισή του ως αφηρημένη όσο και ρεαλιστική, υπογραμμίζοντας την παρατηρητική βάση της φωτογραφίας και τον στόχο του φωτογράφου να αποκαλύψει τη φύση του κόσμου στον οποίο κατοικεί. Η οπτική ποιητική του Weston προέκυψε από την επικέντρωση στον τόνο και τη μορφή, αν και ισχυρίζεται πως ενδιαφερόταν εξίσου για το θέμα της εικόνας...

Οι φορμαλιστές δεν ενδιαφέρθηκαν αποκλειστικά για μια πιο αφηρημένη αισθητική· παραδείγματος χάριν, ο Weston έκανε προσωπογραφίες της οικογένειάς του και των φίλων του καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του.»³⁵

Από την άλλη μεριά του Ατλαντικού, πιο συγκεκριμένα στη Γερμανία του 1920, ιδρύεται το κίνημα της «Νέας Αντικειμενικότητας» (New Objectivity) που το πεδίο δράσης του είναι στην ζωγραφική και στη φωτογραφία.

Οι εκπρόσωποι ήρθαν σε ρήξη με τις τάσεις του Εξπρεσιονισμού, θέλοντας να εκφράσουν τον ρεαλισμό που πρέπει να είναι απαλλαγμένος από συναισθηματισμούς. Η «Νέα Αντικειμενικότητα» στρέφει το βλέμμα προς καθετί καθημερινό και πεζό, μην έχοντας κανέναν ενδιασμό να παρουσιάσει το σκληρό, το κυνικό και "το άσχημο".»³⁶



Εικόνα 36. Albert Renger-Patzsch, *The World is Beautiful*, 1928.

³⁵ Wells, L. (επιμ.) (2007). *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 271-273

³⁶ Βικιπαίδεια. (22 Απριλίου, 2016). *Νέα Αντικειμενικότητα*. Ανακτήθηκε 27 Νοεμβρίου, 2021,

Οι ζωγράφοι της Νέας Αντικειμενικότητας θέλουν να διαφύγουν της υποκειμενικής θέσης και των προσωπικών αναζητήσεων, καταγγέλλοντας με καθαρότητα και ριζοσπαστικό τρόπο την διεφθαρμένη μεταπολεμική κοινωνία.

Στις εικόνες του Albert Renger-Ratzsch, βασικού εκπροσώπου του κινήματος, παρατηρούνται πολλές αναπαραστατικές ομοιότητες με τον Weston, ενώ πίστευε ότι για να είναι μια φωτογραφία καλή πρέπει να αποτυπώνει με ρεαλιστικότητα το θέμα. Το 1928 κυκλοφόρησε ένα φωτογραφικό λεύκωμα με τίτλο «The World is Beautiful» (Εικόνα 36), με φωτογραφίες βιομηχανικών τοπίων και αντικειμένων, καθώς και με εικόνες της φύσης (ζώα, φυτά). Οι φωτογραφίες του, χαρακτηρίζονται από γεωμετρική αρμονία, φορμαλισμό, καθαρότητα και γίνεται εκτενώς η χρήση των close-ups ώστε να αποφευχθούν οπτικοί θόρυβοι. Μια βασική του επιδίωξη ήταν το να φωτογραφίσει με όσο το δυνατόν πιο αντικειμενικό τρόπο των εξωτερικό κόσμο, όπως πράττει σήμερα η επιστημονική και η διαφημιστική φωτογραφία.

Ένα άλλο κίνημα, αυτό του Φωτοδυναμισμού, έθεσε το ζήτημα της καταγραφής της κίνησης, καθώς η φωτογραφία γενικότερα ήταν το μέσο που αποκάλυψε πως η ζωγραφική δεν μπορεί να απεικονίσει την πορεία της κίνησης. Ο Anton Guilio Bragaglia, επηρεασμένος από το Μανιφέστο του Φουτουρισμού του Marinetti, δημοσίευσε το μανιφέστο του Φωτοδυναμισμού το 1911.

Αναφέρει: «...Μας ενδιαφέρει μονάχα εκείνη η περιοχή της κίνησης που προκαλεί αίσθηση, η εντύπωση δηλαδή, ότι ακόμα κινείται κάτι, εν γνώσει μας. Αφήνουμε κατά μέρος τη μηχανική και παγωμένη καταγραφή της πραγματικότητας και κάνουμε κάθε τι δυνατό να την αποφύγουμε... Η κινηματογραφία ποτέ δεν αναλύει την κίνηση. Την κομματιάζει σε «κάδρα» του φιλμ, αντίθετα με τον Φωτοδυναμισμό ο οποίος αναλύει την κίνηση με ακρίβεια, σ' όλες της τις λεπτομέρειες.»³⁷

από https://el.wikipedia.org/wiki/Νέα_Αντικειμενικότητα.

³⁷ Ξανθάκης, Α. (1994). *Ιστορία της Φωτογραφικής Αισθητικής*. Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 74-75

Ωστόσο, για να γίνουν πράξη αυτές οι ιδέες γίνεται χρήση των φωτογραφικών τεχνικών μεθόδων.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εικόνα του Bragaglia, «Το χαστούκι» (1912, Εικόνα 37) όπου ο μεγάλος χρόνος έκθεσης έχει καταγράψει όλη την διαδικασία αυτής της πράξης.

Όσον αφορά τη ζωγραφική, σχετικά με την πρακτική αυτή, διακρίνονται σημαντικές ομοιότητες με τον Κυβισμό και την Αφαίρεση. Στον πίνακα του εικαστικού Marcel Duchamp «Γυμνό που κατεβαίνει τη σκάλα» (1912, Εικόνα 38) που δημιουργήθηκε περίπου την ίδια ημερομηνία με «Το χαστούκι», είναι ολοκάθαρη η ομοιότητα ως προς την καταγραφή της κίνησης. Παρατηρείται ότι: «η ζωγραφική ολοένα και περισσότερο προσομοιάζει με κουνημένη ή αφηρημένη φωτογραφία και η φωτογραφία δείχνει να αποζητά την απόλυτη ευκρίνεια και οξύτητα αλλά και την αντικειμενική απεικόνιση της νατουραλιστικής ζωγραφικής.»³⁸



Εικόνα 37. Anton Giulio Bragaglia, *Το χαστούκι*, 1912.



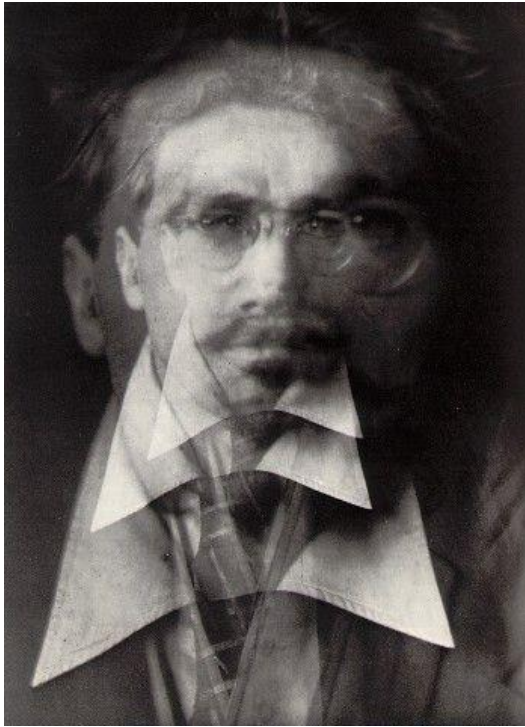
Εικόνα 38. Marcel Duchamp, *Γυμνό που κατεβαίνει τη σκάλα Αρ.2*, 1912, Philadelphia Museum of Art, Η.Π.Α.

³⁸ Καρακατσάνη, Ν. (2019). *Μια καθοριστική σχέση αλληλεπίδρασης. Φωτογράφος - Φωτογραφία και Ζωγραφική*. Τεύχος 18, σελ. 91

Ο καλλιτέχνης φωτογράφος Alvin Coburn, συμμετείχε μαζί με τον Stieglitz στο κίνημα Photo Secession (παρακλάδι του Πικτοριαλισμού που θεωρούσε την φωτογραφία ως τέχνη). Πέρα από την ιδιότητά του ως κλασικού πορτραίστα φωτογράφου, μελετώντας το έργο του, παρατηρείται η έντονη επιρροή από ζωγραφικά κινήματα της εποχής όπως αυτά του Κυβισμού, του Εξπρεσιονισμού και της Αφαίρεσης. Επέλεξε συνθέσεις που χαρακτηρίζονται από υψηλό βαθμό αφαίρεσης για να εκφραστεί καλύτερα συναισθηματικά και για να εξερευνήσει τις δυνατότητες του φωτογραφικού μέσου. Για να το πετύχει αυτό χρησιμοποίησε ένα οπτικό σύστημα με καθρέπτες, το οποίο τοποθετούσε μπροστά από το φακό, το Βορτοσκόπιο³⁹, που παρέπεμπε στην οπτική ενός Καλειδοσκόπιου.

Εικόνες όπως το πορτραίτο του ποιητή Ezra Pound (Εικόνα 39) και η κρυστάλλινη κατασκευή (Εικόνα 41) με τις έντονες τονικές διαβαθμίσεις, θυμίζουν το πορτραίτο του εμπόρου τέχνης Ambroise Vollard (Εικόνα 40), φιλοτεχνημένο από τον Pablo Picasso, καθώς και το έργο του ίδιου καλλιτέχνη στην εικόνα 42.

³⁹ The Museum of Modern Art (MoMA). ([χ.χ.]) *Alvin Langdon Coburn Vortograph*. Ανακτήθηκε 17 Νοεμβρίου, 2021, από <https://www.moma.org/collection/works/83725>.



Εικόνα 39. Alvin Langdon Coburn,
Vortograph of Ezra Pound, 1917,
Μουσείο «George Eastman House»,
Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.



Εικόνα 40. Pablo Picasso,
*Προσωπογραφία του Ambroise
Vollard*, 1910, Κρατικό Μουσείο
Καλών Τεχνών Πούσκιν, Μόσχα,
Ρωσία.



Εικόνα 41. Alvin Langdon Coburn,
Vortograph, 1916–17, Μουσείο «George
Eastman House», Νέα Υόρκη Η.Π.Α.

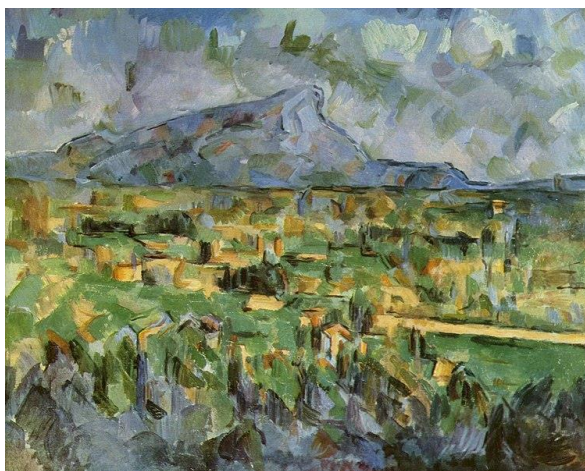


Εικόνα 42. Pablo Picasso, *Guitar
player*, 1910, Ιδιωτική συλλογή.

2.2. Μοντερνισμός και ζωγραφική

Στις αρχές του 20ου αιώνα, συγκεκριμένα στα 1907, η ζωγραφική τέχνη αποφάσισε να κάνει ένα μεγάλο βήμα προς τη μη αναπαραστατική, και κυρίως αφαιρετική, απεικόνιση των πραγμάτων, που αποκλίνει από το πραγματικό, και να απομακρυνθεί από τις κλασικές αξίες εικονοποίησης που θύμιζαν μια περισσότερο φωτογραφικού τύπου καταγραφή.

Η φωτογραφία επέδρασε σημαντικά στη ζωγραφική των καλλιτεχνών, οδηγώντας τους να αναπτύξουν τάσεις και κινήματα και να θέσουν νέους όρους στην καλλιτεχνική δημιουργία, κάτι που ήταν αναγκαίο την περίοδο εκείνη. Έτσι γεννήθηκε η Αφαίρεση, που εσωκλείει κυρίως το κίνημα του Κυβισμού, το οποίο περιέχει μορφές όπως ο Κονστρουκτιβισμός και ο Σουπρεματισμός και στη συνέχεια ο Φουτουρισμός.



Εικόνα 43. Paul Cézanne, *Montagne Sainte-Victoire*, 1906, Μουσείο Τέχνης Φιλαδέλφειας, Η.Π.Α.

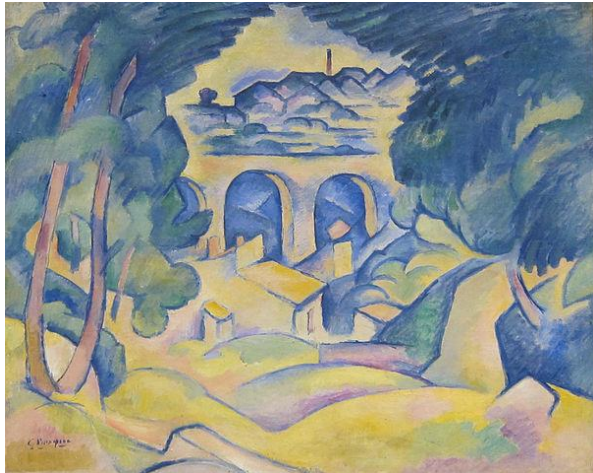


Εικόνα 44. Pablo Picasso, *Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν*, 1907, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.

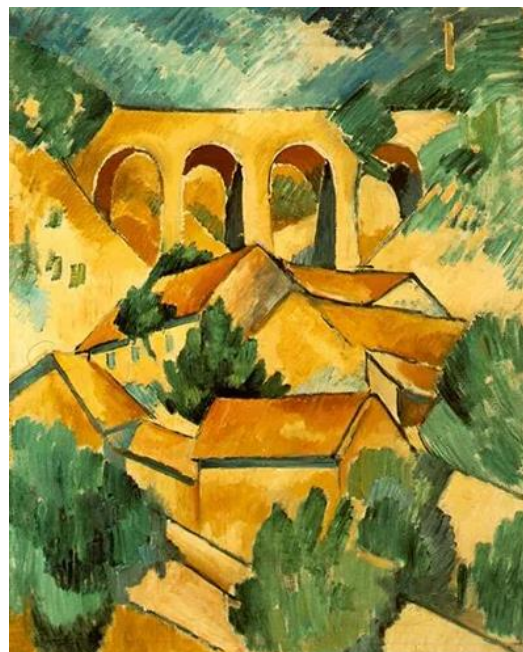
Ο ιστορικός τέχνης Παντελής Τσάβαλος αναφέρει: «Το μάθημα του Cézanne, που γίνεται ευρύτερα γνωστό στο σύνολό του με την αναδρομική έκθεση που διοργανώνεται το 1907 (ένα χρόνο μετά το θάνατό του), ασκεί μεγάλη επίδραση στους νεαρούς τότε, Braque και Picasso. Ο Cézanne (Εικόνα 43) είχε προχωρήσει στην ερμηνεία της πραγματικότητας με την αναγωγή των μορφών σε καθαρά σχήματα και στη δημιουργία ενός έργου που κατέχεται από αρμονικές σχέσεις, παράλληλες με αυτές της φύσης και όχι ενός έργου που να μιμείται την εξωτερική της εικόνα. Σημαντική, επίσης, είναι η «ανακάλυψη» από τον Picasso της Ιβηρικής γλυπτικής και κυρίως της Νέγκρικης τέχνης (Εικόνα 44).

Ο Picasso αφαιρεί από την Αφρικανική γλυπτική τον εξωτισμό με τις φιλολογικές πλευρές του και κρατάει την αμεσότητα που εκφράζεται με τις καθαρές φόρμες.»⁴⁰

Ο Τσάβαλος χρησιμοποιεί επιπλέον και έργα του Braque ως παραδείγματα μελέτης. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Από το ένα έργο στο άλλο, παρατηρείται η διαφορά στην αντίληψη της κλασικής προοπτικής. Στο πρώτο (Εικόνα 45) υπάρχει η αίσθηση των επιπέδων, ενώ στο δεύτερο (Εικόνα 46) υπάρχει συγχώνευση των επιπέδων, καθώς η μία φόρμα μπαίνει



Εικόνα 45. Georges Braque, *The Viaduct at L'Estaque*, 1907, Ινστιτούτο Τέχνης Μινεάπολης, Η.Π.Α.



Εικόνα 46. Georges Braque, *The Viaduct at L'Estaque*, 1907, Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Παρίσι, Γαλλία.

⁴⁰ Τσάβαλος, Π. (Νοέμβριος, 2005). *ΚΥΒΙΣΜΟΣ 1907-1914*. Ανακτήθηκε 22 Νοεμβρίου, 2021, από <http://www.coconis.com/tsavalos/bibliography/Cubism.pdf>.

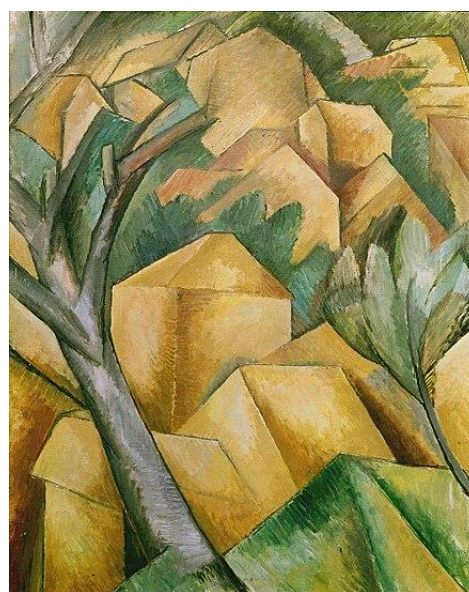
μέσα στην άλλη.

Ο Braque καταλήγει στο ότι οι όψεις του χώρου, κατά την παρατήρηση, συσσωρεύονται, κατά κάποιον τρόπο, στον αμφιβληστροειδή και στο μυαλό ώστε να δημιουργείται η σύνθεση από αυτές τις όψεις. Βλέπουμε τον τρόπο με τον οποίο επηρεάζεται από τον Cézanne, ο οποίος γίνεται φανερός στην χρωματική παλέτα και τη δομή των έργων.»⁴¹

Επίσης, στην εικόνα 47, «Ο Daniel-Henri Kahnweiler φωτογραφίζει το τοπίο από το σημείο που κάθεται και ζωγραφίζει ο Braque και στο σημείο των θάμνων, ο Braque ξεχωρίζει τις φόρμες των σπιτιών και τα απλώνει στην επιφάνεια του καμβά. Με τον σκιοφωτισμό που επιλέγει, η κάθε φόρμα φαίνεται να έχει το δικό της προσπίπτον φως κι έτσι η κάθε φόρμα απομονώνεται. Το έργο έχει δημιουργηθεί από το άθροισμα των οπτικών θεάσεων της περιοχής. (Εικόνα 48) Κατά τον ίδιο τρόπο δουλεύει και ο Pablo Picasso το 1909, όταν απεικονίζει τη δομική σχέση των κτιρίων και χτίζει με τον δικό του τρόπο το τοπίο. Τα έργα του Κυβισμού (1907-1920) χαρακτηρίζονται από ένα πρισματικό συνονθύλευμα μικρών φορμών.»⁴² (Εικόνα 49, 50)



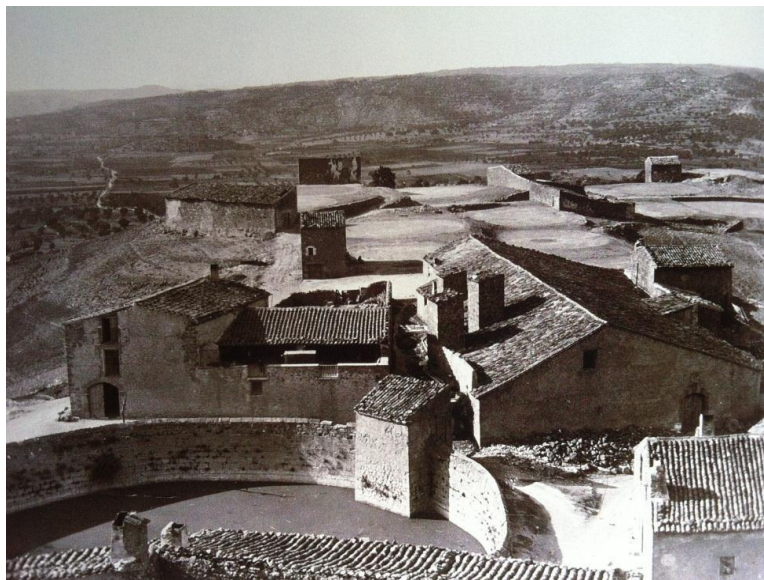
Εικόνα 47. Daniel-Henri Kahnweiler, *Houses of L'Estaque*, 1908.



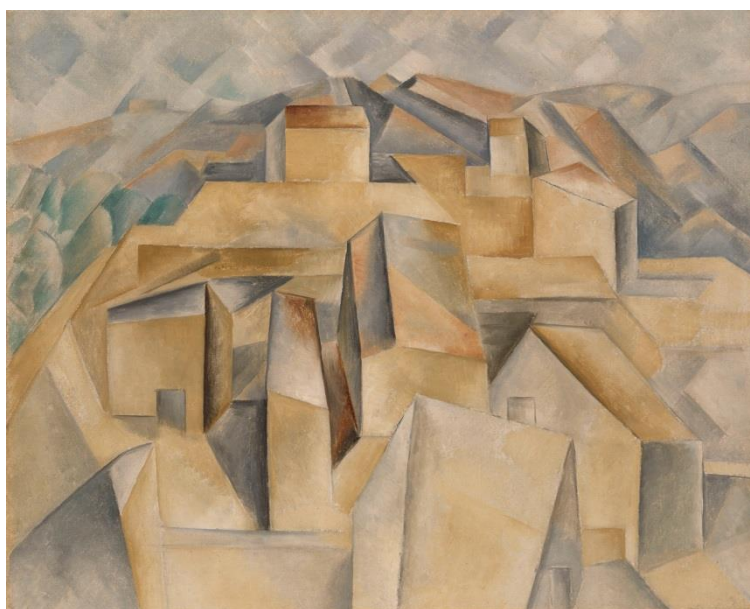
Εικόνα 48. Georges Braque, *Houses of L'Estaque*, 1908, Μουσείο Καλών Τεχνών, Βέρνη, Ελβετία.

⁴¹ Τσάβαλος, Π. (8 Μαρτίου, 2018). *Διάλεξη V - Κυβισμός και Φουτουρισμός*. Ανακτήθηκε 22 Νοεμβρίου, 2021, από <https://www.youtube.com/watch?v=BdPsq7L37L0>.

⁴² Τσάβαλος, Π. (11 Μαρτίου, 2018). *Διάλεξη V - Κυβισμός και Φουτουρισμός*. Ανακτήθηκε 22



Εικόνα 49. Pablo Picasso, *Horta de Ebro (The Reservoir)*, 1909, Μουσείο Picasso, Παρίσι, Γαλλία.



Εικόνα 50. Pablo Picasso, *Houses on the Hill, Horta de Ebro*, 1909, Μουσείο Berggruen, Βερολίνο, Γερμανία.

Όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, για να δημιουργηθεί ένα κυβιστικό έργο, πρέπει να ληφθούν υπόψη όλες οι δυνατές οπτικές γωνίες του θέματος και να συμπεριληφθούν όλες οι όψεις σε έναν καμβά ως ένα είδος οπτικού αθροίσματος. Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί η βασική διαφορά της φωτογραφίας με αυτό το κίνημα.

«...Ο Κυβισμός έρχεται σε αντίθεση με τη φωτογραφία διότι η φωτογραφία είναι μονοσήμαντη, σημειολογική τοποθέτηση στο χώρο και στο χρόνο. Είναι το αντικείμενο σε μία μόνο στιγμή. Η τέχνη στη πλειοψηφία της, έχει προσδεθεί στη μίμηση μιας πραγματικότητας σε μία στιγμή και μία γωνία. Η πραγματικότητα είναι πιο πλούσια και πιο ζωντανή. Έτσι, λοιπόν χρειάζεται η προσθετική εμπειρία του κόσμου, μια απεικόνιση της σύνθετης πραγματικότητας...»⁴³

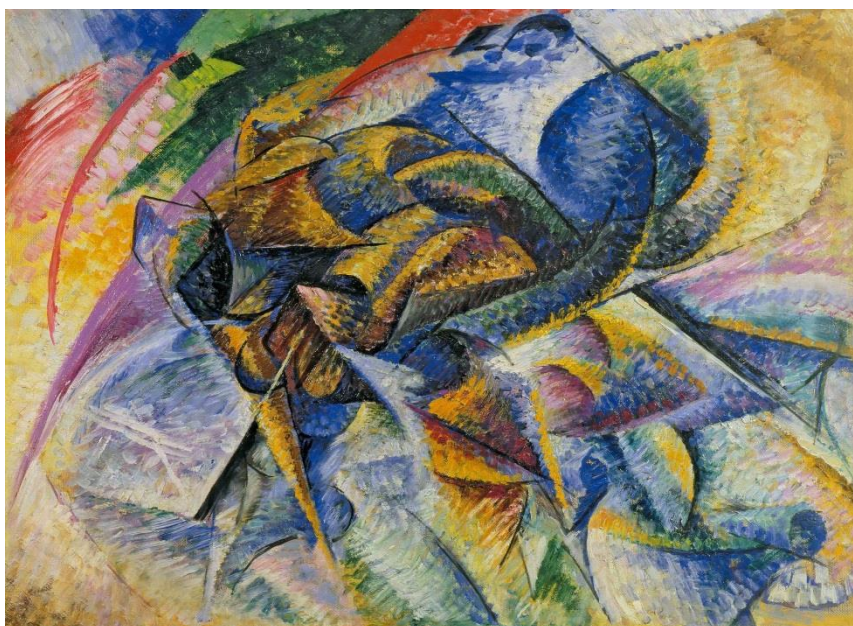


Εικόνα 51. David Hockney, *Ian washing his hair*, 1983.

Μέσα από αυτές τις περιγραφές του κινήματος το Κυβισμού, συνειρμικά ξεπροβάλλει το φωτογραφικό έργο του ζωγράφου και φωτογράφου, David Hockney. Στην παράθεση εικόνων με τίτλο, «Ian washing his hair» (Εικόνα 51), ο Κωστής Αντωνιάδης παρατηρεί: «Βλέπουμε έναν νεαρό, που λούζεται καθισμένος στην μπανιέρα. Μπορούμε να διακρίνουμε τα χέρια του σε τέσσερις διαφορετικές κινήσεις, διαβάζοντας διαδοχικά και επομένως σε διαφορετικούς χρόνους, τέσσερις φωτογραφίες από τη σύνθεση... Θεωρώντας πως οι διαφορετικές φωτογραφίες που απαρτίζουν την εικόνα αντιστοιχούν σε

⁴³ Τσάβαλος, Π. (27 Φεβρουαρίου, 2013). *Διάλεξη III - Κυβισμός*. Ανακτήθηκε 22 Νοεμβρίου, 2021, από <https://www.youtube.com/watch?v=ELk1FKAE4fE>.

τέτοιες επιμέρους παρατηρήσεις, θα μπορούσαμε να πούμε πως οι συνθέσεις αυτές αποτελούν σχηματοποίηση του μηχανισμού της οπτικής αντίληψης. Η συναισθηματική επιλογή που προσανατολίζει την προσοχή μας σε ορισμένα μόνο σημεία του χώρου (αυτά που παρουσιάζουν κάποιο ενδιαφέρον για μας), μας κάνει να βλέπουμε μόνο αυτά ή τουλάχιστον μόνο αυτά να συγκρατούμε στη μνήμη μας. Αυτά καθορίζουν και τις επιλογές του Hockney.»⁴⁴



Εικόνα 52. Umberto Boccioni, *Ο Δυναμισμός του Ποδηλάτη*, 1913, Συλλογή Gianni Mattioli, Μιλάνο, Ιταλία.

Όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, ο Φουτουρισμός (1909-1920) με επικεφαλής, τον Filippo Tommaso Marinetti στην Ιταλία, εξέδωσε το μανιφέστο του κινήματος όπου οι φουτουριστές απέρριπταν τις παλιές τεχνοτροπίες των κινημάτων της τέχνης και δήλωναν με έντονη απέχθεια και επιθετικό ύφος την εναντίωση τους σε οτιδήποτε ήταν ηθικό ή και φιλόφρων. Ήταν υπέρ «της αγάπης για τον κίνδυνο», της «επιθετικής κίνησης, του τρεξίματος, του χτυπήματος», του μιλιταρισμού, και του οποιουδήποτε μηχανικού αντικειμένου. Αναφέρεται χαρακτηριστικά «...ένα αγωνιστικό αυτοκίνητο που μοιάζει να τρέχει πάνω σε εκρηκτικά είναι πιο όμορφο από τη Νίκη της Σαμοθράκης...»⁴⁵

⁴⁴ Αντωνιάδης, Κ. (2014). *Λανθάνουσα Εικόνα*. Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας/ 010 Editions, σελ. 154

⁴⁵ Janson, H. & Janson, A. (2011). *Ιστορία της Τέχνης - Η Δυτική Παράδοση*. Αθήνα: Έλλην,



Εικόνα 53. Étienne-Jules Marey, *Chronophotograph of a Man on a Bicycle*, Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσινγκτον, Η.Π.Α.

Αυτή η λατρεία της κίνησης εκφράζεται χαρακτηριστικά μέσα από το έργο «Ο Δυναμισμός του Ποδηλάτη» (1913) του ζωγράφου Uberto Boccioni. (Εικόνα 52) «...Κατάφερε να εκφράσει την ενέργεια του γρήγορου πεντάλ μέσα στο χρόνο και το χώρο πολύ πιο πειστικά από ό, τι αν είχε όντως απεικονίσει την ανθρώπινη μορφή.... Με τη γεμάτη παλμό κίνησή του, ο ποδηλάτης έχει γίνει μια επέκταση του περιβάλλοντός του, από το οποίο δεν μπορεί πλέον να διακριθεί»⁴⁶ Αυτό το έργο συγγενεύει με τις μελέτες για την κίνηση που έκανε ο φυσιολόγος Étienne Jules Marey (Εικόνα 53) τη δεκαετία του 1890.

Στη συνέχεια συναντάται το κίνημα του Σουπρεματισμού (supremacy: ανωτερότητα, 1915-1920) που εμφανίστηκε στη Ρωσία παράλληλα με τον Κονστρουκτιβισμό και λίγο μετά τον Φουτουρισμό. Στο μανιφέστο του κινήματος με τίτλο «Από τον Κυβισμό στον Σουπρεματισμό» (From Cubism to Suprematism) του Kazimir Malevich διαβάζουμε τα εξής: «Με τον όρο Σουπρεματισμός εννοώ την υπεροχή της καθαρής αίσθησης στις εικαστικές τέχνες. Τα φαινόμενα της αντικειμενικής φύσης αυτά καθαυτά, για τους σουπρεματιστές δεν έχουν καμιά σημασία – η καθαρή αίσθηση, στην πραγματικότητα, είναι εντελώς ανεξάρτητη από το περιβάλλον στο οποίο γεννήθηκε...Για τον σουπρεματιστή, άξιο λόγου θα είναι πάντα εκείνο το εκφραστικό μέσο που επιτρέπει μια έκφραση όσο το δυνατόν πιο γεμάτη από

σελ. 971

⁴⁶ Janson, H. & Janson, A. (2011). *Ιστορία της Τέχνης - Η Δυτική Παράδοση*. Αθήνα: Έλλην, σελ. 815

καθαρή αίσθηση, πράγμα που είναι ξένο προς τη συνηθισμένη αντικειμενικότητα. Για τον σουπρεματιστή το αντικείμενο καθεαυτό είναι χωρίς νόημα και οι αναπαραστάσεις της συνείδησης δεν έχουν καμιά αξία...

Καταλήγει σε μια έρημο όπου τίποτα δεν είναι αναγνωρίσιμο έκτος από την αίσθηση. Ο καλλιτέχνης πέταξε μακριά όλα όσα καθόριζαν την αντικειμενική - ιδανική δομή της ζωής και της «τέχνης»: πέταξε μακριά τις ιδέες, τις έννοιες και τις απεικονίσεις, για να δώσει θέση μόνο στην καθαρή αίσθηση... Κι εγώ ένιωθα ότι

με είχε καταλάβει μια στεναχώρια, που αποκτούσε τις αναλογίες του άγχους, όταν έπρεπε να εγκαταλείψω «τον κόσμο της θέλησης και της απεικόνισης», όπου είχα ζήσει και δημιουργήσει και στου οποίου την πραγματικότητα είχα πιστέψει... Ο σουπρεματισμός είναι η καθαρή τέχνη που ξαναβρέθηκε, εκείνη η τέχνη που με το πέρασμα των χρόνων έγινε αόρατη, κρυμμένη από το πύκνωμα των «αντικειμένων»...»⁴⁷

Ο αρχιτέκτονας και φωτογράφος, Γιωργής Γερόλυμπος, εμπνεύστηκε από το έργο του Malevich. και συγκεκριμένα από τον πίνακα «Η επέλαση του κόκκινου ιππικού» (Εικόνα 54), για να δημιουργήσει την σειρά του «Ορθογραφίες» (Εικόνα 55,56) από το διάστημα (2007-2016) οικοδόμησης του Κέντρου Πολιτισμού Ίδρυμα «Σταύρος Νιάρχος», στην Αθήνα. Οι εικόνες εντάσσονται στο ευρύτερο πλαίσιο των αεροφωτογραφιών όπως μας παραπέμπουν πολλά Σουπρεματικά και Κυβιστικά έργα γενικότερα.



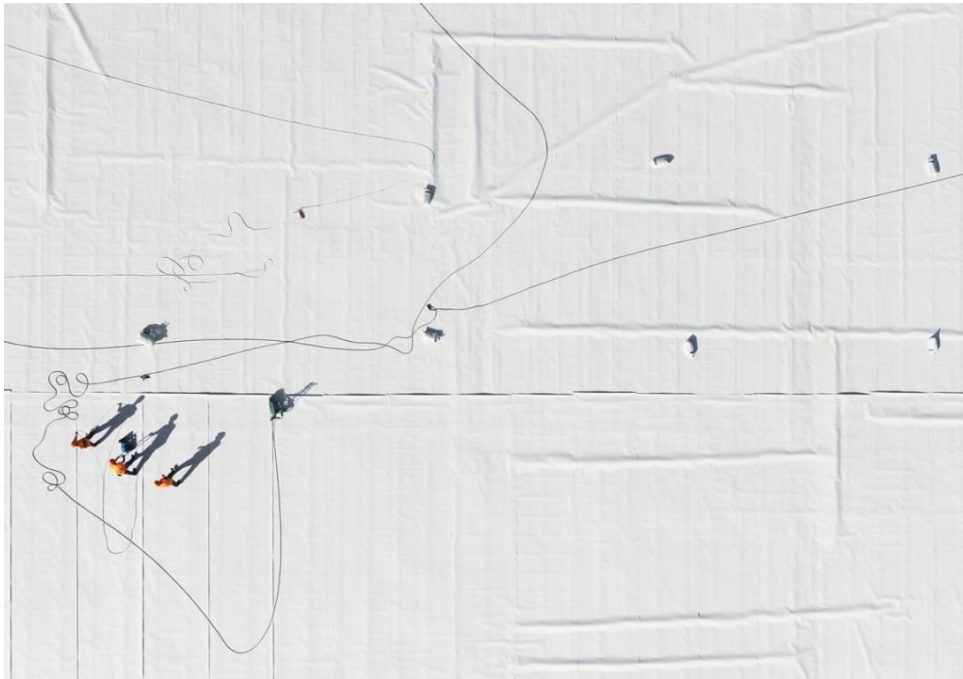
Εικόνα 54. Kazimir Malevich, *Επέλαση του κόκκινου ιππικού*, 1932.

⁴⁷ Τσάβαλος, Π. (3 Φεβρουαρίου, 2009). *Σουπρεματισμός*. Ανακτήθηκε 23 Νοεμβρίου, 2021, από <https://tsavalos.com/2009/02/03/suprematism-manifesto/>.

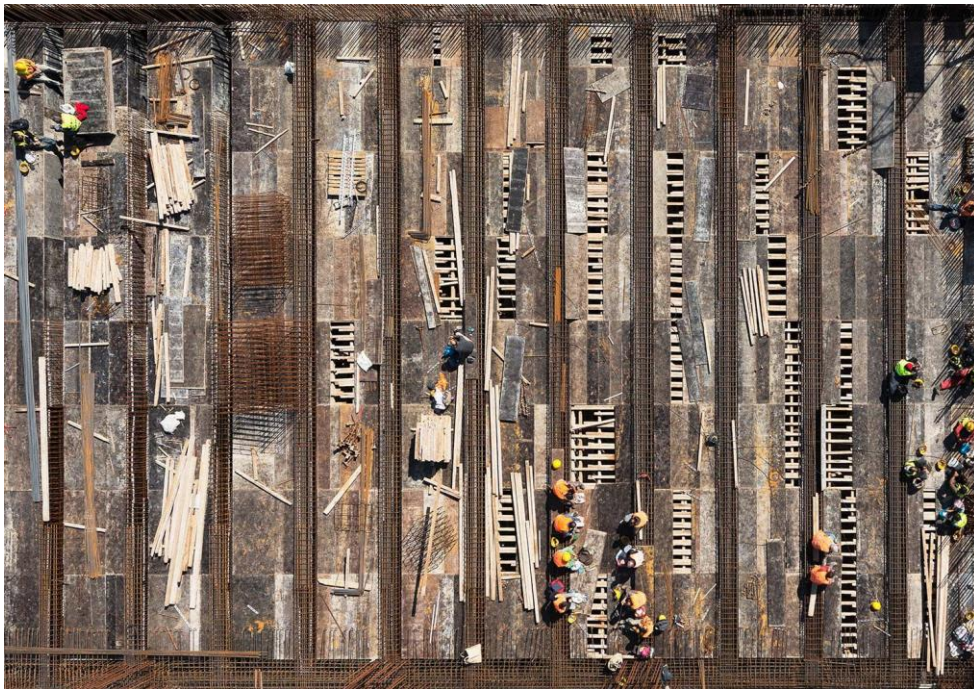
Σε άρθρο του στο περιοδικό «Φωτογράφος», αναφέρει: «...Και καθ' όλη τη διάρκεια αυτού του απαιτητικού έργου μεγάλης κλίμακας, βρέθηκα αντιμέτωπος ξανά και ξανά με το ίδιο πρόβλημα: πως από όλα αυτά που βρίσκονται μπροστά στο φακό μου μπορώ να απομονώσω το σημαντικό αφαιρώντας το περιττό. Πώς από ένα θορυβώδες, φορτωμένο, "σκληρό" περιβάλλον μπορώ να κρατήσω την ουσία του;

Η απρόσμενη λύση ήρθε με τη θέαση του εργοταξίου από ψηλά: το θέμα συνεπήρε το βλέμμα μου και με έκανε να καταλάβω με τον πλέον ξεκάθαρο τρόπο την πορεία που είχα μπροστά μου... Θα κρατούσα τις χαράξεις, τις επιφάνειες και το φως, συνθέτοντάς το κάθε φορά σε κάτοψη, υποβαθμίζοντας όλο και πιο συνειδητά τη βασική ποιότητα που μεταφέρει το φωτογραφικό μέσο, περισσότερο ίσως από πολλά άλλα, την τρίτη διάσταση. Εν συντομία, θα προσπαθούσα να μετατρέψω τα τοπία του εργοταξίου σε δισδιάστατα εικαστικά έργα όπου όλα θα συνέβαιναν σε ένα καμβά δύο αξόνων... Δηλαδή, δεν θα έκανα τίποτα άλλο παρά να φέρω στο μυαλό μου το πίνακα του Malevich και να ακολουθήσω πιστά την οργάνωση, την αισθητική και τη δυναμική της δομής του... Αυτός ο μικρός ζωγραφικός πίνακας... μου πρόσφερε πάντοτε τόσο τον τρόπο να δω το τοπίο όσο και να το οργανώσω στη σκέψη μου πριν σηκώσω τη φωτογραφική μηχανή...»⁴⁸

⁴⁸ Γερόλυμπος, Γ. (2019). *Ο πίνακας στο σπίτι. Φωτογράφος - Φωτογραφία και Ζωγραφική*. Τεύχος 18, σελ. 65

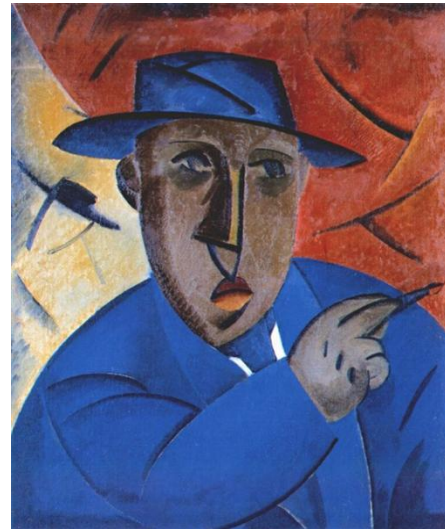


Εικόνα 55. Γιωργής Γερόλυμπος, *Ορθογραφίες (Βιβλιοθήκη, στεγανοποίηση στέγης)*, 2007-2016, Αθήνα, Ελλάδα.



Εικόνα 56. Γιωργής Γερόλυμπος, *Ορθογραφίες (Λυρική σκηνή, μεσημεριανό εργατών)*, 2007-2016, Αθήνα, Ελλάδα.

Το κίνημα του Κονστρουκτιβισμού με εκπρόσωπο τον Ρώσο, Vladimir Tatlin (Εικόνα 57), είχε πολλές ομοιότητες με το Κυβισμό του Picasso, τον Φουτουρισμό και με ζωγραφικά έργα της σχολής του Bauhaus που θα αναλυθεί στο επόμενο κεφάλαιο. «Η καλλιτεχνική πρωτοπορία του Tatlin ένωσε και άλλους Ρώσους καλλιτέχνες, μεταξύ των οποίων και οι γλύπτες Antoine Pevsner και Naum Gabo. Η πρώτη αυτή ομάδα δημοσίευσε και το μανιφέστο της το 1920 (ή 1921). Θεωρείται ότι μέσα από αυτό το μανιφέστο γεννήθηκε και ο όρος «κονστρουκτιβισμός» (αγγ. construct, ελλ. μτφ. κατασκευάζω) καθώς μία από τις διακηρύξεις του κινήματος ήταν πως η τέχνη "κατασκευάζεται". Ένα σύνθημα του κινήματος ήταν το "Η Τέχνη στη Ζωή".»⁴⁹



Εικόνα 57. Vladimir Tatlin, Πορτραίτο του καλλιτέχνη, 1912.

Ένα από τα μέλη του κινήματος του Κονστρουκτιβισμού ήταν ο ζωγράφος και φωτογράφος Alexander Rodchenko που δημιούργησε φωτογραφίες και φωτοκολλάζ, ακολουθώντας τις τάσεις του κινήματος. Τα έργα του στόχευαν κυρίως στην υποστήριξη των στόχων της πολιτικής, πολιτισμικής και κοινωνικής επανάστασης της Ρωσίας.

«Ο Κονστρουκτιβιστής έβλεπε την φωτογραφία ως δημοφιλή μορφή που, μέσω της χρήσης της στις αφίσες, τα περιοδικά και τις εκδόσεις, θα μπορούσε να είναι στην πρώτη γραμμή της προώθησης των νέων ιδεών στον λαό. Υπογραμμίζοντας τις μετεπαναστατικές ευθύνες της τέχνης, ο Rodchenko δήλωσε ότι βαρέθηκε τις λήψεις από το ύψος του αφαλού, εννοώντας τις φωτογραφίες με συμβατική σύνθεση, τραβηγμένες από το ύψος της μέσης με φωτογραφικές μηχανές που το σκόπευτρό τους είναι από πάνω (παραδείγματος χάρη, Rolleiflex). Υποστήριξε την πλήρη εξερεύνηση της γεωμετρίας της εικόνας, που, κυριολεκτικά και μεταφορικά, δημιουργεί μία νέα

⁴⁹ Βικιπαίδεια. (27 Ιουνίου, 2021). *Κονστρουκτιβισμός (καλλιτεχνικό ρεύμα)*. Ανακτήθηκε 24 Νοεμβρίου, 2021, από [https://el.wikipedia.org/wiki/Κονστρουκτιβισμός_\(καλλιτεχνικό_ρεύμα\)](https://el.wikipedia.org/wiki/Κονστρουκτιβισμός_(καλλιτεχνικό_ρεύμα)).

γωνία θέασης.

Πράγματι, η φωτογραφία του Rodchenko ήταν αληθινά μοντέρνα τέχνη. Υποστήριξε, ότι αντίθετα με τη ζωγραφική και τη γλυπτική, που τις θεωρούσε ξεπερασμένες, η φωτογραφία θα μπορούσε να εκφράσει την πραγματικότητα της μετεπαναστατικής κοινωνίας.»⁵⁰



Εικόνα 58. Alexander Rodchenko, *The Stairs*, 1930, Ιδιωτική συλλογή.

Στην εικόνα 58 παρουσιάζεται η μη ορθή χρήση της φωτογραφικής μηχανής κι αυτό γίνεται φανερό

μέσα από την ανορθόδοξη γωνία λήξης. Υπάρχει μία αντιπαράθεση μεταξύ της ανθρώπινης φιγούρας που ανεβαίνει τα σκαλιά (μάννα, παιδί) με το επαναλαμβανόμενο γεωμετρικό μοτίβο της σκάλας.

Γενικότερα, στη Ρωσική Πρωτοπορία οι πειραματισμοί στις γωνίες λήψης είναι συχνοί όπως και οι πειραματισμοί με το φως και την αργή ταχύτητα κατά τη φωτογραφική διαδικασία. Οι εικόνες στην πλειοψηφία τους χαρακτηρίζονται από έντονο φορμαλισμό. «Τα κινήματα της ιστορικής πρωτοπορίας έτρεφαν σεβασμό για το φωτογραφικό μέσο ως ένα μέσο αυτόματης παραγωγής το οποίο αντιπροσώπευε τη βιομηχανική εποχή και μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για την εξερεύνηση ενός νέου τρόπου θέασης της πραγματικότητας.

Εκφραστές αυτής της προσέγγισης ήταν οι καλλιτέχνες που ανήκαν στα κινήματα του Ντανταϊσμού, Σουρεαλισμού, Φουτουρισμού και στα κινήματα της Ρωσικής Πρωτοπορίας: τον Κονστρουκτιβισμό και τον Παραγωγισμό.

Θα πρέπει να διευκρινιστεί πως τα κινήματα της ιστορικής πρωτοπορίας δεν είχαν ένα κοινό πρόγραμμα, ούτε αντιμετώπιζαν με τον ίδιο τρόπο την εκβιομηχάνιση. Το κοινό χαρακτηριστικό τους εντοπιζόταν στον τρόπο δράσης τους και στην αντίθεσή τους σε ο,τιδήποτε είχε σχέση με την παράδοση και ειδικότερα με τον ρόλο του καλλιτέχνη στην κοινωνία και τις αξίες της ακαδημαϊκής ζωγραφικής.»⁵¹

⁵⁰ Wells, L. (επιμ.) (2007). *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 271

⁵¹ Μαρκίδου, Ν. (2015). *Φωτογραφία - Κριτικές Αναγνώσεις*. Αθήνα, σελ. 64

Κεφάλαιο 3

3.1. Νταντά και Σουρεαλισμός

Όταν ο Κυβισμός και τα άλλα μοντερνιστικά κινήματα που αναλύθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο, άρχισαν σταδιακά να παρακμάζουν, γεννήθηκαν καινούργιες τάσεις στην τέχνη. Κυρίως ζωγράφοι και γλύπτες και εν συνεχεία και φωτογράφοι, μπήκαν στην διαδικασία διαφορετικών αναζητήσεων του μέσου αντίστοιχα. Επηρεασμένοι από τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις (εκμοντερνισμός της κοινωνίας, εκβιομηχάνιση, μαζική παραγωγή), κράτησαν μια κριτική στάση απέναντι στα γεγονότα. Έτσι δημιουργήθηκε το ριζοσπαστικό κίνημα του Νταντά και η μετεξέλιξη του, ο Σουρεαλισμός.

Ο Ντανταϊσμός ή Νταντά ήταν ένα κίνημα που εντάσσεται στην Αφηρημένη τέχνη που αναπτύχθηκε στη Ζυρίχη, τη Νέα Υόρκη, στη Βερολινέζικη καλλιτεχνική σκηνή και στο Παρίσι το διάστημα 1915-1923. Χαρακτηρίζεται από την αισθητική αναρχία, την τυχαιότητα, την διακωμώδηση, τον εσκεμμένο παραλογισμό και πρόκειται όχι μόνο μια τάση της τέχνης, αλλά κι έναν τρόπο ζωής.

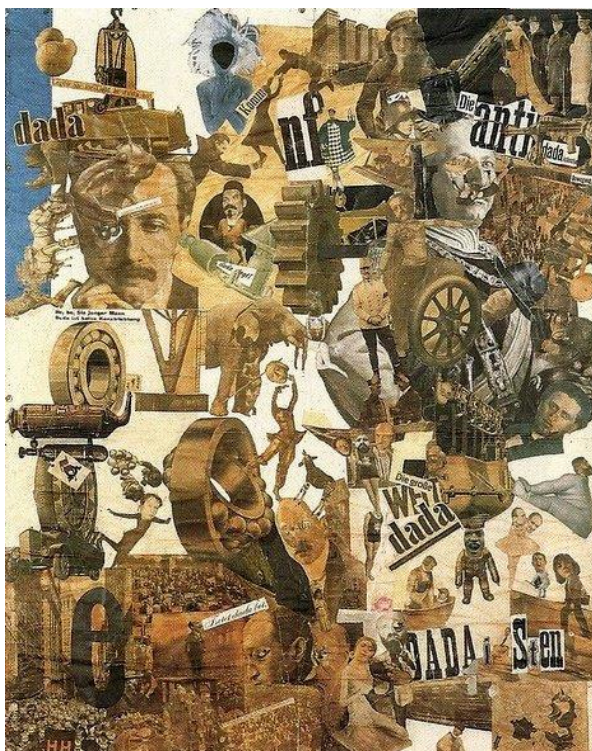
«Το κίνημα του Νταντά ήταν συνυφασμένο με την έννοια της Αντί-τέχνης και γενικότερα της απόρριψης των αξιών της αστικής κοινωνίας, την οποία τα μέλη του κινήματος θεωρούσαν υπεύθυνη για τα δεινά του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Στο πλαίσιο της απόρριψης των καθιερωμένων αξιών συμπεριλαμβανόταν και η ακαδημαϊκή τέχνη, ειδικά η ζωγραφική, η οποία αντικαταστάθηκε από άλλες μορφές έκφρασης, όπως την εφήμερη γλυπτική, τα objets trouvés (ευρεθέντα αντικείμενα), το κολλάζ και το φωτομοντάζ. Η φωτογραφία στα έργα των καλλιτεχνών του Νταντά λειτούργησε σαν ένα τεμαχισμένο ντοκουμέντο μέσα σε μια ευρύτερη σύνθεση από κομμάτια αποσπασμένα από διάφορες εικονογραφήσεις (καταλόγους παραγγελιών, περιοδικά κλπ.)»⁵²

Το Νταντά ήταν ένα καλλιτεχνικό κίνημα με πολιτικές προεκτάσεις, με τους καλλιτέχνες του Νταντά να χρησιμοποιούν συχνά την πολιτική σάτιρα για να αντιμετωπίσουν τα ζητήματα της εποχής.

⁵² Μαρκίδου, Ν. (2015). *Φωτογραφία - Κριτικές Αναγνώσεις*. Αθήνα, σελ. 70-71

«Στα έργα του Raul Hausmann και Hannah Hoch, ιδρυτικών μελών του βερολινέζικου Νταντά, η τεχνική του φωτομοντάζ παρουσιάζεται ως ένα εργαλείο κριτικής και διαμαρτυρίας. Σημαντικά υπήρξαν τα φωτομοντάζ της Hanna Hoch, για την οποία η τεχνική στόχευε στην κριτική των γυναικείων στερεοτύπων της εποχής και της αποικιοκρατικής πολιτικής της Γερμανίας.»⁵³

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το φωτομοντάζ της Hoch, με τίτλο «Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany» (Εικόνα 59) που δημιουργήθηκε το 1919. Το κολλάζ αυτό υποδηλώνει ότι με το κουζίνομάχαιρο - που θεωρείται γυναικείο οικιακό εργαλείο και που με αυτό "κατασκευάζει" το κολλάζ - θέλει να "τεμαχίσει" την πατριαρχική κοινωνία που απέτυχε γενικότερα, αλλά κυρίως απέτυχε σε ό,τι αφορούσε τον εκδημοκρατισμό της κοινωνίας κατά την δημιουργία της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης.



Εικόνα 59. Hannah Höch, *Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany*, 1919, Παλαιά Εθνική Πινακοθήκη της Γερμανίας, Βερολίνο.

Το έργο έχει χωριστεί σε τεταρτημόρια. Στο πάνω δεξιά μέρος κυριαρχούν οι Αντί - Νταντά που είναι κυρίως πολιτικοί και στρατιωτικοί. Στο κάτω δεξιά μέρος παρατηρούμε τον κόσμο των Ντανταϊστών με φιγούρες όπως του Raoul Hausmann, George Grosz, Wielande Herzfelde, John Heartfield και το κεφάλι της ίδιας της Hannah Hoch τοποθετημένο δίπλα από τον χάρτη των χωρών όπου έχουν δικαίωμα ψήφου οι γυναίκες. Επίσης, έχουν τοποθετηθεί πρόσωπα του Κομμουνιστικού Κόμματος. Στο πάνω αριστερά μέρος η φράση «Το Νταντά δεν είναι μια τάση της τέχνης», υπονοώντας ότι είναι κάτι πιο ουσιαστικό και ακριβώς από κάτω με εικόνες βιομηχανικών αντικειμένων και

⁵³ Μαρκίδου, Ν. (2015). *Φωτογραφία - Κριτικές Αναγνώσεις*. Αθήνα, σελ. 71

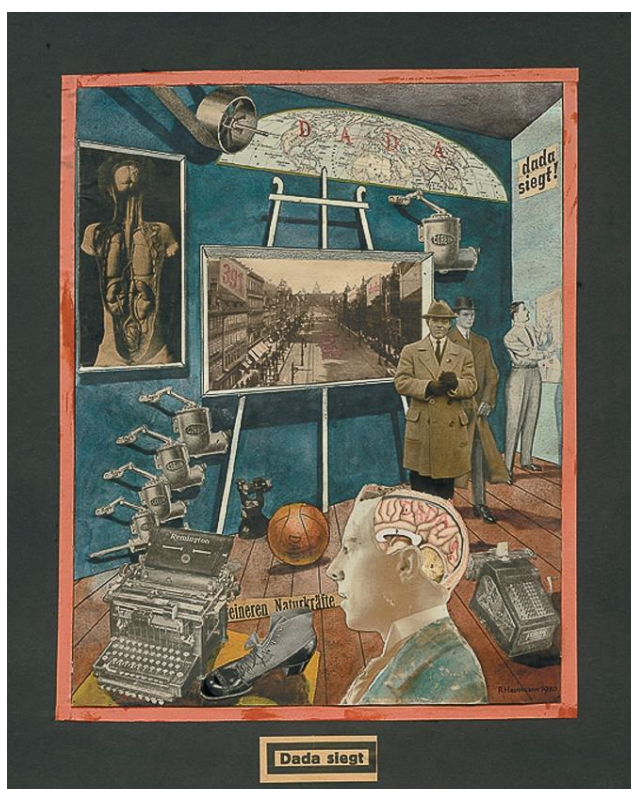
μαζικών συγκεντρώσεων, η Hoch καλεί τον κόσμο να μπει στους κύκλους του Νταντά που υπάρχουν σε όλη την Ευρώπη. Γυναικείες φιγούρες διακρίνονται διάσπαρτες σε όλο το έργο να χορεύουν, να κάνουν πατινάζ και να σκαρφαλώνουν. Η Hoch παρουσιάζει εδώ τη «Νέα Γυναίκα» που είναι ανεξάρτητη, αποφεύγει το σπίτι και την οικογενειακή ζωή για να ενταχθεί στο εργατικό δυναμικό και αναλαμβάνει ενεργό ρόλο σε αυτόν τον νέο κόσμο του Νταντά όπου οι γυναίκες κινούνται και εκφράζονται ελεύθερα, δουλεύοντας για να φέρουν την επανάσταση του Νταντά.

Τα μέρη του κολλάζ αποτελούνται από φωτογραφίες που έχουν κοπεί από εφημερίδες και περιοδικά και η τοποθέτησή τους σε αυτό το έργο γεννάει νέα νοήματα και αντιπαραθέσεις ιδεών. Η αλλαγή του πλαισίου ανάγνωσης εικόνων και αντικειμένων ήταν μια συνήθης πρακτική, τόσο στον Ντανταϊσμό, όσο και στον Σουρεαλισμό και χρησιμοποιήθηκε ως κριτικό μέσο.

«Η ετερογένεια του αρχικού υλικού σε όλα αυτά τα παραδείγματα, μαζί με τις ιλιγγιώδεις αλλαγές κλίμακας και προοπτικής, καθιστούν την

θέαση των κολλάζ Νταντά μια αισθητική εμπειρία που προκαλεί ανησυχία.

Επειδή η χρήση προκατασκευασμένου υλικού μαζικής παραγωγής παραβιάζει τις συμβάσεις καλλιτεχνικής δεξιοτήτας και πρωτοτυπίας, καθώς και την αισθητική αρμονία, το κολλάζ ήταν από πολλές απόψεις ένα τέλειο μέσο για την εικονοκλαστική έκφραση του Νταντά και την τάση του για κοινωνική διαμαρτυρία.»⁵⁴



Εικόνα 60. Raoul Hausmann, *A Bourgeois Precision Brain Incites a World Movement*, 1920, Ιδιωτική συλλογή.

⁵⁴ Cramer & Grant, C & G. ([χ.χ.]). *Dada collage*. Ανακτήθηκε 16 Δεκεμβρίου, 2021, από

Ο Raul Hausmann με τη σειρά του χρησιμοποίησε την τεχνική του κολλάζ για να μεταφέρει τις ιδέες του κινήματος. Το έργο του με τίτλο «A Bourgeois Precision Brain Incites a World Movement» (Εικόνα 60) του 1920, είναι πιθανώς μια αυτοαναφορά, διότι επικαλείται τον ακριβή του νου ο οποίος κατέχει το πνεύμα του Νταντά. Έτσι, η ιδέα του Νταντά που κατέχει το μυαλό θα επεκταθεί με την σειρά της στην πόλη και μετά σε όλο τον κόσμο.

Η μετεξέλιξη του κινήματος του Νταντά, το κίνημα του Σουρεαλισμού (ή Υπερρεαλισμού), που στα ελληνικά μπορεί να αποδοθεί και ως «πέρα από την πραγματικότητα», αναπτύχθηκε κυρίως στο Παρίσι γύρω στο 1919 και άρχισε να εξασθενεί με την άνοδο του Ναζισμού το διάστημα 1939-1945. Το 1966, με το θάνατο του Andre Breton, ο οποίος υπήρξε η ηγετική φυσιογνωμία του κινήματος, ορισμένοι θεωρούν ότι η πορεία του Σουρεαλισμού έφτασε στο τέλος της. Ωστόσο, λαμβάνοντας υπόψη την σύγχρονη καλλιτεχνική σκηνή, θεωρείται ως το κίνημα με την μεγαλύτερη επίδραση τόσο στην ζωγραφική όσο και στην φωτογραφική τέχνη.

«Ο Σουρεαλισμός είχε ως αφετηρία την ιδέα της ψυχής του ατόμου, αντανακλώντας έτσι συγκεκριμένα το ψυχαναλυτικό έργο του Sigmund Freud. Ο Σουρεαλισμός έδωσε έμφαση στις καλλιτεχνικές διαδικασίες με τις οποίες μπορεί να καταγραφεί το φαντασιακό μέσω της αυτόματης γραφής ή του σχεδίου, προσφέροντας έτσι πρόσβαση στον κόσμο της «σκέψης», και επομένως αναστατώνοντας τις δεδομένες αντιλήψεις και τα πλαίσια αναφοράς. Για τον Σουρεαλισμό, ο καλλιτέχνης ήταν η αφετηρία ή η υλική πηγή της έκφρασης... Οι Σουρεαλιστές διέκριναν μεταξύ «σκέψης» και «λογικής», και στόχευαν να παρακάμψουν αυτό που έβλεπαν ως κατασταλτική φύση της λογικής, προκειμένου να εκφραστούν οι φυσικές επιθυμίες. Υποστηρίχτηκε ότι ο Σουρεαλισμός προσπάθησε να αντιγράψει τον κόσμο των ονείρων.»⁵⁵

Η ιδέα ωστόσο ότι ένα όνειρο μπορεί να μεταφερθεί με "αυτόματη γραφή" κατευθείαν από το ασυνείδητο στο μουσαμά δεν λειτούργησε στην πράξη.

Ήταν αδύνατον να προσπεραστεί εντελώς η συνειδητή επίγνωση του

<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/dada-and-surrealism/dada2/a/dada-collage>.

⁵⁵ Wells, L. (επιμ.) (2007). *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 273

καλλιτέχνη καθώς ένας βαθμός ελέγχου ήταν αναπόφευκτος.

«Μέσα στους στόχους του Σουρεαλισμού ήταν να αποπροσανατολίσει τον θεατή, να καταστρέψει τους συμβατικούς τρόπους αντίληψης και να αμφισβητήσει τα ορθολογικά πλαίσια. Η σουρεαλιστική αισθητική δεν βασίστηκε στην πρόθεση να σοκάρει, όπως κατά καιρούς υποστηρίχθηκε, αν και αυτό ήταν συχνά το αποτέλεσμα.»⁵⁶

Στη ζωγραφική όλες οι ιδέες που προαναφέρθηκαν εκφράστηκαν απόλυτα από τους ζωγράφους Salvador Dali και Rene Magritte.

Ο Salvador Dali ήταν μια εκκεντρική και ιδιόρρυθμη προσωπικότητα που έδωσε στην τέχνη πολύ ιδιαίτερα έργα. «Με τον Dali ουσιαστικά έχουμε ένα δημιουργό που έρχεται να συγκεφαλαιώσει και να εκμεταλλευτεί όλες τις κατακτήσεις της φανταστικής και δαιμονολογικής τέχνης του παρελθόντος και να τις συνδυάσει με τις αναζητήσεις και τους τύπους του σουρεαλισμού του παρόντος... Ταυτόχρονα συνδυάζει τη μέθοδο της «παρανοϊκής κριτικής δραστηριότητας» με μια σχολαστική περιγραφική διάθεση, που δίνει κάτι από τη σαφήνεια της φωτογραφίας στα έργα του... Και αναμφίβολα ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία της ζωγραφικής του γλώσσας, είναι ακριβώς αυτός ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιεί τα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά, για να παρουσιάσει σαν πραγματικά γεγονότα τις υποκειμενικές του φαντασιώσεις και να επιτύχει αυτό που ονομάζει ο ίδιος



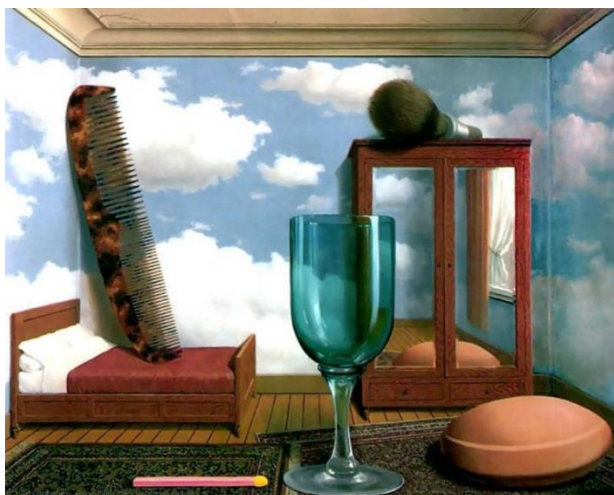
Εικόνα 61. Salvador Dalí, *Dream Caused by the Flight of a Bumblebee around a Pomegranate a Second Before Awakening*, 1944, Μουσείο Thyssen-Bornemisza, Μαδρίτη, Ισπανία.

⁵⁶ Wells, L. (επιμ.) (2007). *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 274

«φωτογράφιση των ονείρων.»⁵⁷ (Εικόνα 61) «Για τον Dali, η μηχανική φύση της φωτογραφικής μηχανής ήταν απελευθερωτική: «η φωτογραφία απελευθερώνει τη φαντασία», ισχυρίστηκε»⁵⁸

Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι οι σουρεαλιστές καλλιτέχνες, σε αντίθεση με τον Κυβισμό για παράδειγμα, που ακολουθούσε μια συγκεκριμένη δημιουργική πορεία και συγκεκριμένες τεχνικές επιλογές, δημιουργούν το δικό τους καλλιτεχνικό ύφος με διαφορετικές αναπαραστατικές φόρμες, μορφές, χρώματα, παραμένοντας στην ονειρική και φαντασική θεματολογία.

Έτσι, ο Rene Magritte επέλεξε μια πιο αναπαραστατική οπτική της πραγματικότητας. Χρησιμοποιούσε οικεία, καθημερινά αντικείμενα και τα τοποθετούσε σε ένα διαφορετικό περιβάλλον από αυτό που προορίζονταν. (Εικόνα 62)



Εικόνα 62. René Magritte, *Les valeurs personnelles* (*Personal Values*), 1952, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Σαν Φρανσίσκο, Η.Π.Α.

«Με τον Magritte έχουμε αναμφίβολα έναν από τους πιο ιδιότυπους καλλιτέχνες του Σουρεαλισμού, που δεν περιορίζεται μόνο στους γνωστούς τύπους του ονειρικού, αλλά ενδιαφέρεται για την μεταφορά στη ζωγραφική επιφάνεια ιδεών και φιλολογικών περισσότερο κατηγοριών ή αποβλέπει σε μια πραγματική εκφραστική μεταμόρφωση των θεμάτων που παρουσιάζει με την απομάκρυνσή τους από τις γνωστές και λειτουργικές σχέσεις... Ο Σουρεαλισμός του Magritte δεν είναι τόσο μια παρουσίαση του κόσμου του υποσυνείδητου ή ακόμη του ονειρικού, αλλά μια υπερπραγματικότητα που δημιουργείται από την ανατροπή της σημασίας των αντικειμένων, όταν αυτά βρίσκονται έξω από τα κανονικά τους πλαίσια.»⁵⁹

⁵⁷ Χρήστου, Χ. (1986). *Η Ζωγραφική του εικοστού αιώνα - Τόμος Β'*. Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών, σελ. 121

⁵⁸ Wells, L. (επιμ.) (2007). *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 274

⁵⁹ Χρήστου, Χ. (1986). *Η Ζωγραφική του εικοστού αιώνα - Τόμος Β'*. Αθήνα: Πανεπιστήμιο

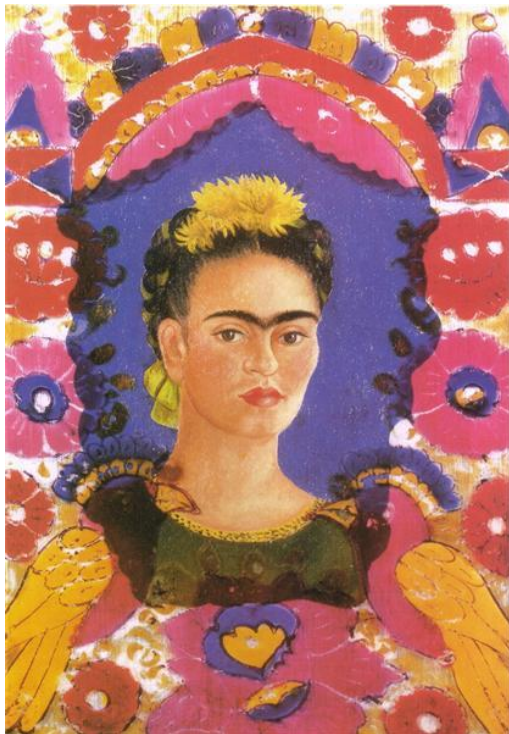


Εικόνα 63. Duane Michals, *Things Are Queer*, 1973.

Στο έργο του Αμερικανού φωτογράφου Duane Michals είναι έκδηλη η επιρροή από τον Βέλγο ζωγράφο Magritte. Ο Duane Michals δημιούργησε ένα φωτογραφικό έργο όπου, πέρα από την πιστή καταγραφή του πραγματικού, εμφανίζονται φανταστικές σκηνές, οι οποίες είναι καθοριστικής σημασίας. Θεωρεί τον Magritte ως την πιο σημαντική αναφορά στην διαδικασία δημιουργίας του έργου του. Πράγματι, παρατηρώντας το έργο τους, γίνεται εμφανές ότι και στους δύο καλλιτέχνες η σκέψη και οι εσωτερικές τους αναζητήσεις γίνονται ορατές. Για αυτούς, φαίνεται πως είναι σημαντική η βαθύτερη ουσία των αντικειμένων και όχι η πραγματική τους υπόσταση. Ως αποτέλεσμα, οι θεατές καλούνται να ανακαλύψουν με την διαδικασία της σκέψης τα εννοιολογικά μονοπάτια που ακολουθούν αυτοί οι δύο καλλιτέχνες.

Ο Michals, ως αυτοδίδακτος φωτογράφος, βρίσκει στον Magritte το μονοπάτι για να εδραιώσει μια ποιητική με έντονες υπερρεαλιστικές αποχρώσεις, όπου κυριαρχεί η υλοποίηση των ιδεών, των συναισθημάτων και των εμπειριών του. Και για τους δύο, το ζωγράφο και το φωτογράφο, η τέχνη είναι ένα παιχνίδι του οποίου ο κύριος πρωταγωνιστής είναι η σκέψη. (Εικόνα 63)

Με αλλαγές στην κλίμακα και στο μέγεθος των αντικειμένων και την τοποθέτησή τους εκεί που δεν ανήκουν, δημιουργούν οπτικά παιχνίδια που τονίζουν τον υπερρεαλιστικό χαρακτήρα των εικόνων.



Εικόνα 64. Frida Kahlo, *Self Portrait - The Frame*, 1938, Μουσείο Georges Pompidou, Παρίσι, Γαλλία.



Εικόνα 65. Nick Knight, *Εξώφυλλο της Βρετανικής Έκδοσης του περιοδικού Vogue*, Σεπτέμβριος 2018.

Μία σουρεαλίστρια ζωγράφος, που δεν εντάχθηκε στον κύκλο των σουρεαλιστών καλλιτεχνών, παρά την πρόταση του André Breton, ήταν η Frida Kahlo.

Το έργο της περιέχει ανορθόδοξες, φανταστικές σκηνές γεμάτες συμβολισμούς και μεταφέρει την αίσθηση του ανοίκειου που χαρακτηρίζει πολλά ζωγραφικά και φωτογραφικά σουρεαλιστικά έργα γενικότερα.

Οι πίνακες της είναι στην πλειοψηφία τους αυτοβιογραφικοί. Η πολιομυελίτιδα στην παιδική ηλικία, το ατύχημα που είχε στην εφηβεία της και ο ταραχώδης γάμος με τον Diego Rivera ήταν καθοριστικά γεγονότα στην ζωή της Frida Kahlo. Τα προβλήματα της υγείας της και η χρόνια παραμονή της στο κρεβάτι του νοσοκομείου και του σπιτιού της, την οδήγησαν στο να επικεντρωθεί στην ζωγραφική για να εικονοποιήσει τις οδυνηρές σωματικές και συναισθηματικές της εμπειρίες.

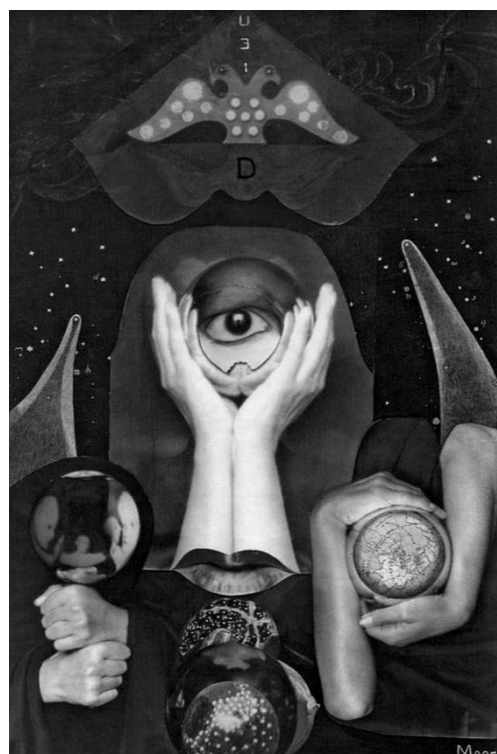
Πολύ χαρακτηριστική είναι η χρήση των λουλουδιών (Εικόνα 64) που έχει ασκήσει τεράστια επιρροή στην σύγχρονη καλλιτεχνική φωτογραφία και κυρίως στη φωτογραφία μόδας. (Εικόνα 65)

Ένα φωτογραφικό παράδειγμα της επιρροής της στην δημιουργική καλλιτεχνική φωτογραφία είναι το έργο του Κορεάτη φωτογράφου Gi Seok Cho όπου υπάρχει μια αίσθηση σουρεαλισμού που διαπερνά δυναμικά τα πορτρέτα. Δημιουργεί κατασκευές με λουλούδια και διάφορα υλικά και τα προσαρμόζει στα εκάστοτε πρόσωπα που καταγράφει. Εκτός από την κατασκευαστική του ικανότητα, η χρήση των πλούσιων χρωμάτων και του απαλού φωτισμού μεταμορφώνει τα μοντέλα του σε φανταστικούς εξωπραγματικούς χαρακτήρες. Οι φωτογραφίες του αντικατοπτρίζουν την πολυπλοκότητα του κορεατικού πολιτισμού και την αντισυμβατική ομορφιά. (Εικόνα 66)

Μια άλλη καλλιτέχνης, η φωτογράφος Claude Cahun, δημιουργεί φωτομοντάζ και αυτοπορτρέιτα που χαρακτηρίζονται από μια μελαγχολικά εξωπραγματική ατμόσφαιρα.



Εικόνα 66. Cho Gi-Seok, Πηγή: Instagram (Προσωπικό προφίλ)



Εικόνα 67. Claude Cahun, Άππλο, 1930, Εθνική Πινακοθήκη της Βικτώρια, Αυστραλία.

Το φωτομοντάζ (Εικόνα 67) από το βιβλίο «Aveux non Avenus» του 1930, είναι εμπνευσμένο από τα “τεμαχισμένα” σώματα των Ντανταϊστών όπως αυτά της Hannah Hoch και η επιλογή τοποθέτησης του ματιού είναι χαρακτηριστικό των σουρεαλιστών που φανερώνει το ενδιαφέρον τους για το ασυνείδητο.

«Στη φωτογραφία με τίτλο «Αυτοπροσωπογραφία, κεφάλι ανάμεσα στα χέρια» (Εικόνα 68) του 1920, η καλλιτέχνης τείνει προς την παιδική / εφηβική ταυτότητα, μ' ένα πρόσωπο ουδέτερο ως προς το φύλο. Η μορφή του κεφαλιού και των χεριών θυμίζει το έργο του Edvard Munch «Η Κραυγή» (Εικόνα 69) του 1893. Σε αντίθεση με την σπαρακτική φυσιογνωμία της «Κραυγής», η Cahun έχει ένα παγερό και αποστασιοποιημένο βλέμμα. Παρατηρώντας την πόζα της είναι σαν να κρατά μια μάσκα. Η χρήση της εννοιολογικής σημασίας της μάσκας χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα στην ζωγραφική του Σουρεαλισμού και στο πειραματικό θέατρο του Νταντά. Η μάσκα λατρεύτηκε από τον Picasso και από τον Man Ray.

Βασικό χαρακτηριστικό του έργου της Cahun είναι η ουδετερότητα του φύλου και η σεξουαλική αναζήτηση. Συνήθως εμφανίζεται με ανδροπρεπές ντύσιμο και ξυρισμένο κεφάλι, στοιχεία αμφισβήτησης των φυλετικών ταυτοτήτων και στερεοτύπων. Αυτό συνέβαινε και στο έργο της Frida Kahlo «Αυτοπροσωπογραφία με κομμένα μαλλιά» (Εικόνα 70) του 1940, που αποτέλεσε μια αντιδραστική, συμβολική κίνηση απέναντι στον σύζυγό της και την πατριαρχική κοινωνική δομή.»⁶⁰

⁶⁰ The Art History. ([χ.χ.]). *Claude Cahun*. Ανακτήθηκε 18 Δεκεμβρίου, 2021, από <https://www.theartstory.org/artist/cahun-claude/>.



Εικόνα 68. Claude Cahun, *Αυτοπροσωπογραφία, κεφάλι ανάμεσα στα χέρια*, 1920, Συλλογή Jersey Heritage.



Εικόνα 69. Edvard Munch, *Η Κραυγή*, 1893, Εθνική Πινακοθήκη της Νορβηγίας, Όσλο.



Εικόνα 70. Frida Kahlo, *Αυτοπροσωπογραφία με κομμένα μαλλιά*, 1940, Μουσεία Diego Rivera & Frida Kahlo, Μεξικό.

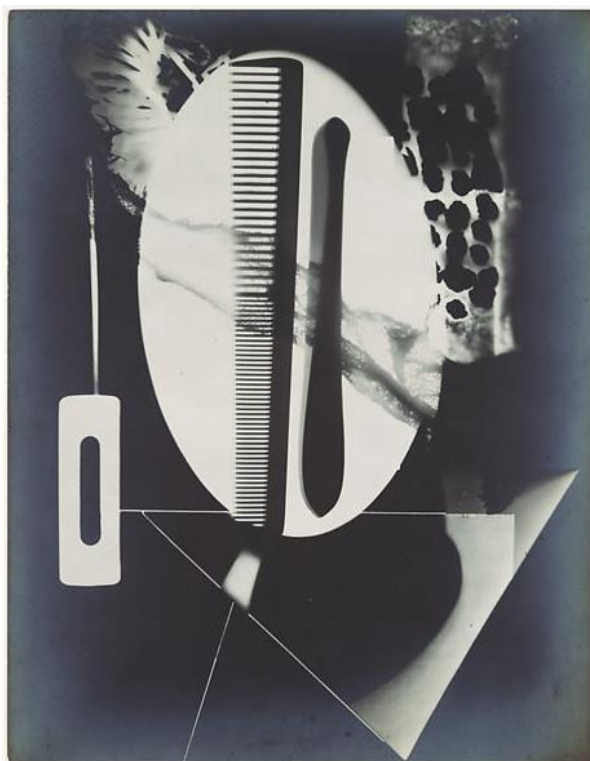
«Στη φωτογραφία, οι σουρεαλιστές βρήκαν έναν τέλειο εκφραστικό μέσο, του οποίου η άμεση σχέση με την πραγματικότητα και η αυτόματη λειτουργία παραγωγής του, μπορούσε να χρησιμοποιηθεί με τρόπο, ώστε να δώσει αποτελέσματα που να

εναρμονίζονται απόλυτα με το πνεύμα του κινήματος και ειδικότερα με την έννοια της αυτόματης γραφής... Ο Man Ray και άλλοι φωτογράφοι της εποχής έκαναν χρήση δύο τεχνικών που ήταν «για τους σουρεαλιστές ελκυστικές, γιατί ήταν απρόβλεπτες, ανοιχτές στην παρέκκλιση και στο τυχαίο και επομένως πιο κοντά στην έννοια του ψυχικού αυτοματισμού.»⁶¹

Αυτές οι τεχνικές ήταν τα Φωτογράμματα ή αλλιώς Ρευογραφίες (Εικόνα 71) και η Solarization.

Από τα Φωτογράμματα αναβλύζει έντονα η αίσθηση του τυχαίου, διότι ήταν εικόνες που παράγονταν χωρίς την χρήση φωτογραφικής μηχανής, με "τυχαία" τοποθέτηση αντικειμένων στην επιφάνεια ενός φωτοευαίσθητου χαρτιού και με μετέπειτα έκθεσή τους στο φως. Είναι μια αυτοματοποιημένη τεχνική στην οποία δεν παρεμβαίνει το χέρι και ο νους με τον τρόπο που παρεμβαίνουν στην ζωγραφική διαδικασία.

Από αυτή την τεχνική έβγαιναν αφηρημένες εικόνες, σαν αρνητικά, και ο τόνος του αποτυπωμένου αντικειμένου διαφοροποιούνταν ανάλογα με τη διαφάνεια του. Η νέα χρήση των υλικών μετατρέπεται τα καθημερινά αντικείμενα σε κάτι μυστήριο.



Εικόνα 71. Man Ray, *Untitled (plate 2)* από το άλμπουμ *Champs Délicieux*, 1922, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.

⁶¹ Μαρκίδου, Ν. (2015). *Φωτογραφία - Κριτικές Αναγνώσεις*. Αθήνα, σελ. 73-74

«Αυτό το μάθημα οδηγεί σε δυνατότητες σύνθεσης φωτός, στις οποίες το φως πρέπει να αντιμετωπιστεί ως κυρίαρχο, ως ένα νέο δημιουργικό μέσο όπως το χρώμα στη ζωγραφική και ο ήχος στη μουσική. Αυτό τον τρόπο σύνθεσης φωτός τον ονομάζω φωτόγραμμα»⁶², ανέφερε ο László Moholy-Nagy στο βιβλίο του «Ζωγραφική, Φωτογραφία, Φιλμ».

Η Solarization «πρόκειται για το αποτέλεσμα της αντιστροφής της φωτεινότητας των περιγραμμάτων της φωτοευαίσθητης επιφάνειας που παράγεται από την υπερ-έκθεση του φιλμ.»⁶³

Επίσης, ο φωτογράφος Raoul Ubac χρησιμοποίησε πειραματικές τεχνικές δημιουργίας φωτογραφιών.

«Η Nebuleuse (Η Νεφελώδης 1940, Εικόνα 72) ακολουθεί ως τεχνική το «κάψιμο» που συνίσταται στο ζέσταμα και κατά τόπους λιώσιμο της ζελατίνης του αρνητικού της φωτογραφίας, με αποτέλεσμα την αλλοίωση της εικόνας του αντικειμένου αναφοράς το οποίο, στην πραγματικότητα, είναι η φωτογραφία μιας



Εικόνα 72. Raoul Ubac, *The Nebula*, 1939-1940, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.

γυναίκας με μαγιό. Το “τυχαίο” αναλαμβάνει να συνεχίσει το έργο του φωτογράφου, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η έγκαιρη επέμβαση του τελευταίου δεν θα παίξει καθοριστικό ρόλο για το επιζητούμενο αποτέλεσμα.

Στην πραγματικότητα, η «Νεφελώδης», σε επίπεδο τεχνικής, είναι μια καμένη φωτογραφία, ενώ σε επίπεδο του αναπαριστώμενου αντικειμένου λεξικοποιείται ως «μια γυναίκα που καίγεται».

⁶² Moholy-Nagy, L. (1969). *Painting Photography Film*. Λονδίνο: Lund Humphries, σελ. 32

⁶³ Μαρκίδου, Ν. (2015). *Φωτογραφία - Κριτικές Αναγνώσεις*. Αθήνα, σελ. 74

Η φωτογραφία, εν τέλει, αποδίδει σε μια συγχρονία που διαρκεί στο διηνεκές μια φλεγόμενη γυναίκα, επομένως εγκλωβίζει σε σταθερό πλαίσιο, εν ακινησία, την έντονη κίνηση που μπορούμε να φανταστούμε ότι συνοδεύει την φλεγόμενη γυναίκα. Με άλλα λόγια, συλλαμβάνει το φωτογραφούμενο αντικείμενο στο μεταίχμιο φθοράς και αφθαρσίας, μεταξύ ζωής και θανάτου, ύπαρξης και ανυπαρξίας. Πρόκειται για την αποτύπωση μιας φασματικής διάστασης του αντικειμένου, το σημείο μηδέν μεταξύ ορατού και αόρατου, πραγματικού και υπερπραγματικού.

Μια ανάλογη διάσταση μεταξύ φθοράς και αφθαρσίας, δημιουργεί η εικόνα που ζωγραφίζει ο συμπατριώτης και συνοδοιπόρος του Ubac στον Σουρεαλισμό, Rene Magritte, με το έργο του «La decouverte du feu» (Η ανακάλυψη της φωτιάς, 1930). Ο πίνακας αναπαριστά ένα τρομπόνι που φλέγεται. Εδώ δεν υπάρχει αλλοίωση της εικόνας, ωστόσο, η καταστροφική λειτουργία της φωτιάς βρίσκεται σε εξέλιξη καθώς περιτυλίγει σταδιακά το μουσικό όργανο. Συλλαμβάνεται και εδώ η κίνηση (της φωτιάς) καθώς ακινητοποιείται κατά το καταστροφικό της έργο εντός του ζωγραφικού πλαισίου.»⁶⁴ (Εικόνα 73)



Εικόνα 73. Rene Magritte, *Η ανακάλυψη της φωτιάς*, 1930, Ιδιωτική συλλογή.

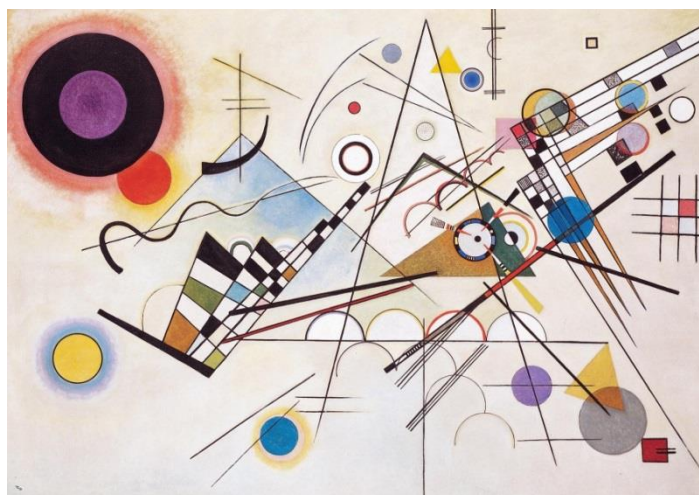
⁶⁴ Τσατσούλης, Δ. (2019). *Το δι-εικονικό ταξίδι της φωτιάς. Φωτογράφος - Φωτογραφία και Ζωγραφική*. Τεύχος 18, σελ. 75

3.2. Ζωγραφική και φωτογραφία στη Σχολή Bauhaus

Η Σχολή του Bauhaus ιδρύθηκε από τον Γερμανό αρχιτέκτονα Walter Gropius στη Γερμανία. Αρχικά, εδρεύει στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης, αλλά λόγω αντιδράσεων των συντηρητικών κομμάτων η σχολή μεταφέρθηκε στο Ντεσάου.

«Το Μπάουχαους υπήρξε μια σχολή δημοκρατική με την πλήρη έννοια του όρου. Γι' αυτό ακριβώς ο ναζισμός μόλις ανήλθε στην εξουσία, την κατήργησε (1933). Είχε θεμελιωθεί πάνω στην αρχή της συνεργασίας, της κοινής έρευνας μεταξύ δασκάλων και σπουδαστών.»⁶⁵

«Βασικά χαρακτηριστικά του Bauhaus ήταν η απλότητα, η λειτουργικότητα και η χρηστικότητα, με ιδιαίτερη έμφαση σε γεωμετρικές φόρμες και στο χρώμα. Η σχολή Bauhaus απέρριπτε κάθε περιττό διακοσμητικό στοιχείο, θεωρώντας πως η ίδια η πρώτη ύλη περιέχει ένα



Εικόνα 74. Wassily Kandinsky, *Composition VIII*, 1923, The Solomon R. Μουσείο Guggenheim, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.

είδος φυσικής και εγγενούς διακοσμητικής ικανότητας. Στόχος της σχολής Bauhaus ήταν η αναβάθμιση των προϊόντων μαζικής παραγωγής, όπως τα έπιπλα, αλλά και ολόκληρης της έννοιας της κατοικίας.

Παρόλα αυτά, τάχθηκε απέναντι στην τάση πλήρους εμπορευματοποίησης, κρατώντας τους καθηγητές που δίδασκαν, έξω από τα στενά πλαίσια της παραγωγής, προτρέποντάς τους να θεωρούν το έργο τους ως έκφραση δημιουργικότητας και τέχνης.»⁶⁶

⁶⁵ Argan, G. (2006). *Η Μοντέρνα Τέχνη 1770-1970*. Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σελ. 296-352

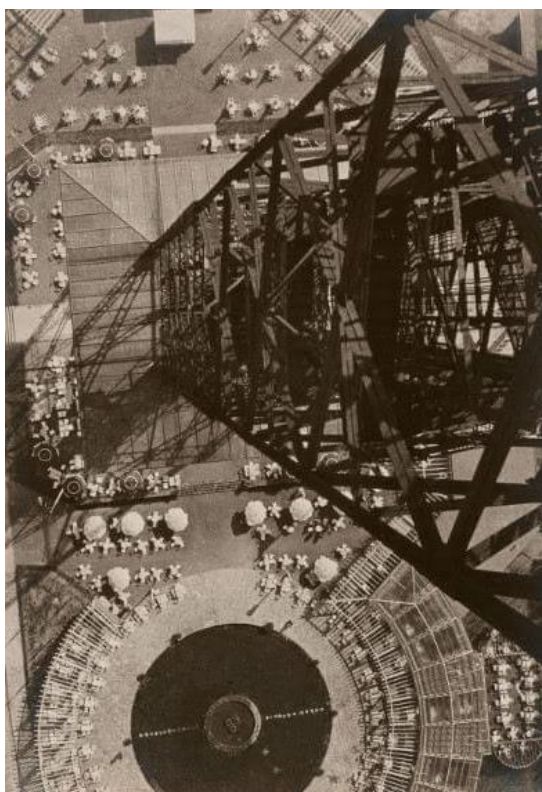
⁶⁶ Βικιπαίδεια. (2 Νοεμβρίου, 2021). *Μπάουχαους*. Ανακτήθηκε 18 Δεκεμβρίου, 2021, από

Καθηγητές υπήρξαν γνωστοί καλλιτέχνες όπως ο Paul Klee, ο Wassily Kandinsky, ο László Moholy-Nagy και άλλοι.

Ο Wassily Kandinsky, Ρώσος ζωγράφος, ακολούθησε το κίνημα της Αφαίρεσης. Τα έργα του χαρακτηρίζονται από την χρήση αυστηρών γεωμετρικών σχημάτων και γραμμών που αναμειγνύονται μεταξύ τους. Χρησιμοποιεί κυρίως τα βασικά χρώματα, με απόλυτα περιγράμματα. Επικεντρώνεται λοιπόν στη μορφή και τη φόρμα και επιδιώκει να ξυπνήσει προβληματισμούς και πρωτόγνωρα συναισθήματα στον θεατή. (Εικόνα 74)

Φωτογραφίες που ακολουθούν την φορμαλιστική, γεωμετρική και αφαιρετική ματιά του Kandinsky είναι αυτές του καθηγητή του Bauhaus, László Moholy-Nagy και της φοιτήτριάς του Florence Henri.

«Το όνομα του Moholy-Nagy, είναι συνδεδεμένο με την σχολή Bauhaus καθώς οι σκέψεις και οι πειραματισμοί του με το φωτογραφικό μέσο βρίσκονταν στο ίδιο πλαίσιο έρευνας που επικρατούσε στο διδακτικό πρόγραμμα της σχολής σε ό, τι αφορά τα νέα υλικά και μέσα και πώς αυτά θα προσαρμόζονταν στο πλαίσιο της μοντέρνας διαβίωσης. Πίστευε πως η φωτογραφία θα συνέβαλλε σε μια νέα παγκόσμια οπτική γλώσσα... Ο Moholy-Nagy επινόησε επίσης τον όρο Νέα Όραση (New Vision), για να υποδηλώσει την αλλαγή που θα επέφερε η φωτογραφία στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα γύρω μας.»⁶⁷



Εικόνα 75. László Moholy-Nagy, *Berlin Radio Tower*, 1928, Ίδρυμα László Moholy-Nagy, Η.Π.Α.

<https://el.wikipedia.org/wiki/Μπάουχαους>.

⁶⁷ Μαρκίδου, Ν. (2015). *Φωτογραφία - Κριτικές Αναγνώσεις*. Αθήνα, σελ. 67-68

Στις φωτογραφίες του χρησιμοποιεί απρόσμενες γωνίες λήψης και close-ups, ώστε να επιτύχει την επαναξιολόγηση των τρόπων με τους οποίους βλέπουμε. Με τον έλεγχο των διαβαθμίσεων του φωτός και της σκιάς, επιδιώκει να εμπλουτίσει την όραση μας. (Εικόνα 75)

Τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά υιοθέτησε στο έργο της και η Florence Henri. Επιπλέον, έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον στην έννοια του χώρου, στους όγκους και στην ισορροπία της σύνθεσης. Στις νεκρές φύσεις που φωτογράφιζε, χρησιμοποιούσε φρούτα και χρηστικά αντικείμενα μαζικής παραγωγής, τονίζοντας τη γεωμετρία της σύνθεσης. Μέσα από την χρήση καθρεπτών κατασκευάζει πολυδιάστατες εικόνες, τεμαχίζοντας το κάδρο (εικόνα μέσα στην εικόνα), γεγονός που αναγκάζει τον δέκτη να διακρίνει το πραγματικό από το φανταστικό. Οι πλάγιοι φωτισμοί στις συνθέσεις βοηθούν να γίνει αντιληπτή η αίσθηση των πολλών επιπέδων. Κατά των ίδιο τρόπο λειτουργούσε στα αυτοπορträίτα και στα πορträίτα κοντινών της ανθρώπων. (Εικόνα 76)



Εικόνα 76. Florence Henri, *Still Life Composition*, 1932, Γκαλερί Martini & Ronchetti, Γένοβα, Ιταλία.

Κεφάλαιο 4

4.1. Οι ιδέες του Μεταμοντερνισμού

Κατά την περίοδο των Μοντερνιστικών κινημάτων στη ζωγραφική και στη φωτογραφία, από τα τέλη του 19ου έως τις αρχές του 20ου αιώνα και κυρίως τη δεκαετία του 1920 με την ιστορική πρωτοπορία που αναλύθηκε στο 2ο και στο 3ο κεφάλαιο, υπήρξαν συζητήσεις και προβληματισμοί σ' ό,τι αφορά το θεσμό της τέχνης, τον καλλιτέχνη και το έργο τέχνης.

Όλα αυτά επανήλθαν στο προσκήνιο περίπου τη δεκαετία του 1960 με αποκορύφωμα το 1980 όπου γεννήθηκε το κίνημα του Μεταμοντερνισμού.

Γενικότερα παρατηρώντας την πορεία την ιστορίας της τέχνης, τα νέα κινήματα γεννιούνται μέσα από την αμφισβήτηση των προηγούμενων κινημάτων. «Η εισαγωγή του όρου Μεταμοντερνισμός στον κριτικό λόγο της τέχνης, χρησιμοποιήθηκε, περισσότερο για να οριοθετήσει την αμφισβήτηση και εν συνεχεία την απόρριψη αξιών στις οποίες στηρίχθηκε το πρόγραμμα του Μεταμοντερνισμού και λιγότερο για να προτείνει μια νέα μεθοδολογία παραγωγής και ανάλυσης του καλλιτεχνικού έργου. Ιδιαίτερα σημαντική για το πρόγραμμα του Μεταμοντερνισμού ήταν και η κατάργηση της διάκρισης ανάμεσα στις κατηγορίες της υψηλής και της μαζικής τέχνης, η οποία είχε καλλιεργηθεί συστηματικά την περίοδο του Μοντερνισμού... Στο πρόγραμμα του Μεταμοντερνισμού, καθιερωμένες αξίες όπως αυτή της αυθεντικότητας (authenticity) του έργου τέχνης, αντικαταστάθηκαν από την αναφορά σε ένα άλλο έργο τέχνης ή σε ένα άλλο είδος αναπαράστασης της μαζικής τέχνης. Η πρωτοτυπία (originality) αντικαταστάθηκε από πρακτικές μίμησης (pastiche) και ιδιοποίησης (appropriation) διαφορετικών στίλ και ειδών. Συστατικό στοιχείο των πρακτικών αυτών ήταν η επισήμανση μέσω του τίτλου ή του συνοδευτικού κειμένου της αναφοράς στα έργα τα οποία επιστρατεύονταν προς μίμηση και ιδιοποίηση.»⁶⁸

Οι καθιερωμένες αξίες της αυθεντικότητας και της πρωτοτυπίας αναφέρονται κυρίως στην ζωγραφική, καθώς τούτη η μορφή τέχνης χαρακτηρίζεται από αυτές τις δύο βασικές αρχές.

⁶⁸ Μακρίδου, Ν. (2015). *Φωτογραφία - Κριτικές Αναγνώσεις*. Αθήνα, σελ. 78-79



Εικόνα 77. Εγκατάσταση της ατομικής έκθεσης της Barbara Kruger, 1991, Γκαλερί Mary Boone, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.

Η Barbara Kruger είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα καλλιτέχνη που έκανε κτήμα του τη μεταμοντερνιστική πρακτική της ιδιοποίησης.

Τα πρώτα της έργα χρονολογούνται την δεκαετία του 1970. Έπειτα από χρόνια αναζήτησης μεταπήδησε, τις αρχές της δεκαετίας του 1980, στην παραγωγή του έργου που την κάνει γνωστή έως σήμερα κι αφορά τη δημιουργία κολλάζ.

Όπως έχει αναφερθεί, την περίοδο της ιστορικής πρωτοπορίας, η καλλιτεχνική πρακτική του κολλάζ υπήρξε ένα μέσο πολιτικής παρέμβασης και διαμαρτυρίας, μέσω της χρήσης στερεότυπων εικόνων και λεκτικών μηνυμάτων. Με τον ίδιο τρόπο δουλεύει και η Kruger. Ιδιοποιείται φωτογραφίες από περιοδικά μαζικής κυκλοφορίας, εφημερίδες κλπ. και τα τοποθετεί ύστερα από παρεμβάσεις σε ένα διαφορετικό πλαίσιο ανάγνωσης, αφού όχι μόνο εκθέτει σε γκαλερί και μουσεία τα έργα της θέτοντας νέους όρους αλλά έχει κληθεί να τα τοποθετήσει και στο αστικό περιβάλλον (δρόμους, πλατείες), σε τεράστια ταμπλό όπου συνήθως βρίσκονται διαφημιστικές εικόνες. (Εικόνα 77)

Πιο συγκεκριμένα, μεγεθύνει και περικόπτει τις εικόνες που την αφορούν και πάνω τους τοποθετεί μεγάλα έντονα (Bold) γράμματα. Αυτά τα λεκτικά μηνύματα θυμίζουν διαφημιστικά σλόγκαν και στοχεύουν στο να αφυπνίσουν και να καθηλώσουν τον θεατή και όχι να τον υποτάξουν όπως κάνει η διαφημιστική εικόνα. Δανείζεται της προσωπικές αντωνυμίες Εγώ, Εσύ, Εμείς ώστε να εμπλέξει το κοινό της. Η ρητορική των κειμένων αφορά την συμπεριφορά του καταναλωτή μέσα στην Αμερικανική καπιταλιστική κοινωνία, την πατριαρχία, τον προπαγανδιστικό χαρακτήρα των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας κλπ. Το κείμενο είναι στην πλειοψηφία του με λευκά γράμματα σε κόκκινο φόντο, τοποθετημένο σε ασπρόμαυρες εικόνες. (Εικόνα 78)

Μελετώντας τις ιδέες του Μεταμοντερνισμού, διαπιστώνουμε ότι ως κίνημα δεν ενδιαφέρεται για την αύρα της αυθεντικότητας.

Η φωτογραφία και τα μεταμοντερνιστικά έργα έρχονται σε αντίθεση με την κλασσική αξία της ζωγραφικής, την μοναδικότητα.

Βλέποντας το μοναδικό ζωγραφικό έργο που έχει αποτυπωθεί πάνω στον καμβά, μεταφέρεται στον θεατή η συναισθηματική ένταση και η διάθεση του καλλιτέχνη τη στιγμή της δημιουργίας. Η παρατήρηση της πινελιάς και του ανάγλυφου του πίνακα, μας μεταφέρουν τη λεγόμενη αίσθηση της «αύρας» του έργου.

Επίσης, διαβάζουμε ότι «ένας από τους λόγους που έκαναν τη φωτογραφία τόσο δημοφιλή στη μεταμοντέρνα πρακτική ήταν η δυνατότητα αναπαραγωγής της σε απεριόριστα αντίγραφα, ιδιότητα που συνδέεται άμεσα με την έννοια της αύρας του έργου τέχνης ή ορθότερα της κατάργησής της...



Εικόνα 78. Barbara Kruger, *Untitled (I Shop Therefore I Am)*, 1989, Gallery Red, Μαγιόρκα, Ισπανία.

Πρακτικές όπως η πιστή αντιγραφή φωτογραφικών έργων ή η χρήση φωτοτυπιών με την εφήμερη τοποθέτηση τους σε χώρους όπου φιλοξενούνται διαφημίσεις (Kruger), αποτελούν εγχείρημα με διπλό σκοπό. Επιδιώκουν αφενός να εξαλείψουν την έννοια της αύρας και αφετέρου να υπογραμμίσουν την έννοια της πολλαπλότητας της αναπαραγωγής και τον εφήμερο χαρακτήρα της.»⁶⁹

⁶⁹ Μακρίδου, Ν. (2015). *Φωτογραφία - Κριτικές Αναγνώσεις*. Αθήνα, σελ. 83

4.2. Η Pop Art

Τη δεκαετία του 1950 συναντάται ένα κίνημα το οποίο κινείται ανάμεσα στον Μοντερνισμό και τον Μεταμοντερνισμό, η Pop Art. Γεννήθηκε από καλλιτέχνες στη Μεγάλη Βρετανία, εξαπλώθηκε ραγδαία στην Αμερική, εναντιώθηκε στην έκφραση συναισθημάτων των καλλιτεχνών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και εμπνεύστηκε από το Νταντά.

Στόχος του κινήματος ήταν η ανάμειξη στοιχείων της μαζικής κουλτούρας και της εμπορικής τέχνης με την υψηλή εικαστική τέχνη.

Ο Βρετανός καλλιτέχνης Richard Hamilton αναφέρει: «Η Pop Art είναι: δημοφιλής (σχεδιασμένη για το μαζικό κοινό), παροδική, αναλώσιμη (εύκολο να ξεχαστεί), χαμηλού κόστους, μαζικής παραγωγής, νεανική (με στόχο τη νεολαία), πνευματώδης, σέξι, γοητευτική, λαμπερή, μεγάλη επιχείρηση.»⁷⁰

Η Pop Art είναι εύκολα αναγνωρίσιμη λόγω των τεχνικών αναπαράστασης που χρησιμοποιούσαν οι υποστηρικτές της. Μερικά από τα καθοριστικά χαρακτηριστικά της είναι η εικονοποίηση δημοφιλών προϊόντων όπως κουτάκια σούπας, οδικές πινακίδες, φωτογραφίες διασημοτήτων, εφημερίδες και άλλα αντικείμενα του εμπορίου καθώς και η χρήση έντονων, ζωηρών και φωτεινών χρωμάτων. Επιπλέον, η ειρωνεία και η σάτιρα ήταν μερικά από τα κύρια συστατικά της Pop Art. Οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούσαν καινοτόμες τεχνικές όπως τη μεταξοτυπία και τη λιθογραφία. Η οικειοποίηση είναι το κύριο χαρακτηριστικό του κινήματος που χαρακτηρίζει γενικότερα τον Μεταμοντερνισμό, καθώς και η χρήση μεικτών τεχνικών και κολλάζ, όπου η συνεργασία της φωτογραφίας και της ζωγραφικής δημιουργούσαν ένα ολοκληρωμένο έργο.

Πρωτοπόρος της Pop Art στην Αμερική ήταν ο Andy Warhol που δημοσίευσε τα πρώτα του έργα το 1960. Πήρε εικόνες από προϊόντα μαζικής παραγωγής και φωτογραφίες διασημοτήτων, τις οικειοποιήθηκε και με τη μέθοδο της μεταξοτυπίας δημιούργησε νέα έργα.

⁷⁰ Tate. ([χ.χ.]). *POPART*. Ανακτήθηκε 1 Ιανουαρίου, 2022, από <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/pop-art>.

Κατά την μέθοδο της μεταξοτυπίας το χρώμα προστίθεται είτε κατά την διάρκεια της τεχνικής είτε μετά από την ολοκλήρωσή της. Η διαδικασία αυτή μπορεί να θεωρηθεί και σαν μικτή τεχνική (μεταξοτυπία και ζωγραφική).

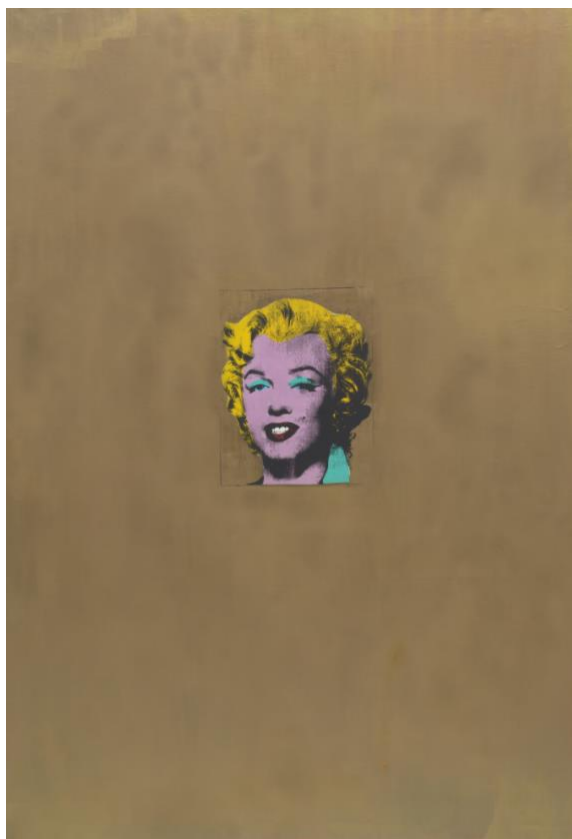
Το έργο με τίτλο «Campbell's Soup Cans» (1961-1962) αποτελείται από 32 ζωγραφικές εικόνες ή μεταξοτυπίες (Εικόνα 79) που αναπαριστούν τη συσκευασία σούπας της εταιρείας Campbell. Η κάθε κονσέρβα αντιπροσώπευε μια συγκεκριμένη γεύση σούπας. Με αυτή τη σειρά εικόνων, ο Warhol θέλησε πιθανώς να καταδείξει την εμπορευματοποίηση της σύγχρονης εποχής και μιμήθηκε την επανάληψη και την ομοιομορφία της διαφήμισης που εύκολα παραβλέπουμε. Προσπάθησε να απεικονίσει τις συσκευασίες με τον πιο απλό και άμεσα αναγνωρίσιμο τρόπο. Κατάφερε να δημιουργήσει στην κοινή γνώμη την ταυτοποίηση του έργου τέχνης με το εμπορεύσιμο προϊόν.



Εικόνα 79. Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans*, 1961-1962, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.

Μετά τον θάνατο της Marilyn Monroe το 1962, ο Warhol δημιούργησε πολλά πορτραίτα της με διάφορες παραλλαγές στο χρώμα. Ένα από αυτά είναι το «Gold Marilyn Monroe». (Εικόνα 80)

«Πάνω σε χρυσό φόντο, σαν βυζαντινή εικόνα, η διάσημη σταρ του κινηματογράφου γίνεται μια μοντέρνα Παναγία. Ωστόσο ο Warhol μεταδίδει μια αίσθηση της τραγικής προσωπικότητας που κρυβόταν πίσω από τη λαμπερή της όψη. Το χρώμα, ζωηρό και εκτός χρωματικής κλίμακας, σαν αναπαραγωγή σε φτηνό περιοδικό, μας κάνει να συνειδητοποιήσουμε ότι η Monroe έχει καταντήσει ένα φτηνό εμπορικό αγαθό. Με μηχανικά μέσα, έχει γίνει τόσο απρόσωπη όσο η Παρθένος που μας κοιτάζει από χιλιάδες εικόνες φτιαγμένες από ζωγράφους του μεροκάματου μέσα στους αιώνες.»⁷¹



Εικόνα 80. Andy Warhol, *Gold Marilyn Monroe*, 1962, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.

⁷¹ Janson, H. & Janson, A. (2011). *Ιστορία της Τέχνης - Η Δυτική Παράδοση*. Αθήνα: Έλλην, σελ. 862

4.3. Φωτορεαλισμός και σκηνοθετημένη φωτογραφία

Το Φωτορεαλιστικό κίνημα εμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές της δεκαετίας του 1970 στην Αμερική ως παρακλάδι της Pop Art. Ωστόσο επικεντρώθηκε στην αναπαράσταση της πραγματικότητας, σε αντίθεση με την Pop Art που θύμιζε κόμιξ και γραφιστική τεχνική. Οι Φωτορεαλιστές χρησιμοποίησαν ως πηγή έμπνευσης το κορυφαίο μέσο αναπαραγωγής της πραγματικότητας που ήταν η φωτογραφία και μελετώντας τις δυνατότητές της θέλησαν να αναπαράξουν ζωγραφικά την εξωτερική πραγματικότητα.

Το ζητούμενο του κινήματος ήταν η φωτογραφική μηχανή να συλλέξει εικόνες του περιβάλλοντος που θα βοηθούσαν στην ακριβή αποτύπωσή του στον καμβά. Οι καλλιτέχνες σε πολλές περιπτώσεις μπορεί να αναπαριστούσαν με φωτορεαλιστικό τρόπο το περιβάλλον γύρω τους για να επιδείξουν την αρτιότητα της δεξιότητάς τους και να δημιουργήσουν την εντύπωση ότι το έργο τους είναι "σαν φωτογραφία". Για την επίτευξη αυτού του ακριβούς αποτελέσματος χρησιμοποιούσαν μηχανικά μέσα. Ένα από αυτά ήταν η προβολή πάνω στον καμβά φωτογραφικών διαφανειών (slides). Αυτή η τεχνική μας παραπέμπει στο παράθυρο του Alberti που αναλύθηκε στο 1^ο κεφάλαιο.

Πρόδρομος και εμπνευστής του Φωτορεαλισμού είναι ο ρεαλιστής ζωγράφος Edward Hopper. Ο Hopper άντλησε τα θέματά του από την χαρακτηριστική αστική αμερικανική αρχιτεκτονική (βενζινάδικα, μοτέλ, εστιατόρια, θέατρα, σιδηρόδρομους και δρόμους), το τοπίο της Ανατολικής Ακτής και τους εσωτερικούς χώρους σπιτιών και γραφείων.

Στα έργα του κυριαρχεί το έντονο φως του ήλιου καθώς τον ενδιέφερε η μελέτη των κατευθύνσεων του φωτός και οι εναλλαγές φωτός-σκιάς. Το έργο του με τίτλο «Empty Room» (1963) είναι η απόδειξη της καθαρής μελέτης του για το ηλιακό φως. (Εικόνα 81)

Πέρα από το φυσικό φωτισμό χρησιμοποιεί και τον τεχνητό, όπως στο έργο «Office at Night» (1940) όπου η σκηνή φωτίζεται από τρεις πηγές: το φως του δωματίου, το φωτιστικό πάνω στο γραφείο και το φως του δρόμου που μπαίνει από το παράθυρο. (Εικόνα 82)

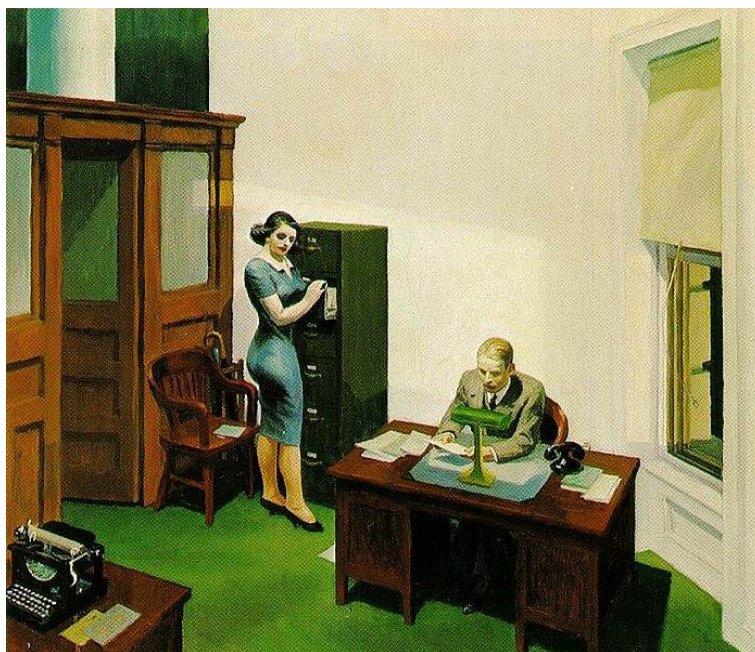
Η θεματολογία στους πίνακες του Hopper εστιάζει στους ανθρώπους που τους κυριεύουν συναισθήματα μοναξιάς, λύπης, πλήξης και παραίτησης.

Οι μοναχικές φιγούρες του Hopper είναι συνήθως γυναίκες ή ζευγάρια που διαβάζουν ή κοιτάζουν έξω από το παράθυρο ή απλά στέκονται σκεπτόμενοι.

Σε πολλές περιπτώσεις το αποτέλεσμα αποπνέει μια αίσθηση ηδονοβλεψίας όπου ο δημιουργός έχει εισβάλει στον προσωπικό χώρο των χαρακτήρων. Η οπτική του είναι άκρως φωτογραφική μέσα από την τοποθέτηση των μορφών στο κάδρο της σύνθεσης, τον χειρισμό του φωτός και την ρεαλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας. Πολλοί σύγχρονοι φωτογράφοι έχουν υιοθετήσει την οπτική του μεταξύ άλλων ο Gregory Crewdson, ο Richard Tuschman (Εικόνα 83) και άλλοι.



Εικόνα 81. Edward Hopper, *Empty Room*, 1963, Ιδιωτική συλλογή.



Εικόνα 82. Edward Hopper, *Office at Night*, 1940, Κέντρο Τέχνης Walker, Μινεάπολη, Η.Π.Α.



Εικόνα 83. Richard Tuschman, *Morning Sun*, 2012.

Ο Αμερικανός ζωγράφος Richard Estes ξεκίνησε να ζωγραφίζει περίπου το 1967.

Τα Φωτορεαλιστικά του έργα έχουν πάρει μέρος σε εκθέσεις γκαλερί και μουσείων σε όλο τον κόσμο.

Περιπλανώμενος στο αστικό αμερικανικό τοπίο καταγράφει δρόμους, προσόψεις κτηρίων, καφέ, τηλεφωνικούς θαλάμους και άλλα σημεία. Με την φωτογραφική του μηχανή καταγράφει πολλές οπτικές από το ίδιο θέμα, ώστε να μεταφέρει στον καμβά την κάθε λεπτομέρεια. Ωστόσο ως ζωγράφος, θα αποκρύψει στοιχεία της σύνθεσης που δεν τον εξυπηρετούν, κάτι που καθιστά τα έργα του όχι τόσο πραγματικά όσο φαίνονται. (Εικόνα 84)

«Στους περισσότερους πίνακές του, ο Estes διερευνά την ικανότητα του γυαλιού να παραπλανεί, καθώς μπορεί να είναι διαφανές και να αντανακλά ταυτόχρονα, γεγονός που ενισχύει περαιτέρω το συγκλονιστικό εικαστικό αποτέλεσμα. Στο συγκεκριμένο έργο, η μάζα των αντανακλάσεων — άλλες σαφώς καθορισμένες (στο γυαλί) και άλλες παραμορφωμένες (στις μεταλλικές επιφάνειες) — μας επιτρέπουν να βλέπουμε ταυτόχρονα τη σκηνή μπροστά μας και τα κτίρια πίσω μας.



Εικόνα 84. Richard Estes, *Telephone Booths*, 1967, Γκαλερί Marlborough, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.

Αν και οι πόλεις του Estes είναι ερημικές, οι τηλεφωνικοί θάλαμοι είναι κατειλημμένοι, καθιστώντας τις εικόνες του ένα είδος έργου που περιλαμβάνει ανθρώπινες φιγούρες με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Σε κάθε θάλαμο είναι κλεισμένο ένα άτομο με την πλάτη στον θεατή.»⁷²

Ο καθηγητής Αντώνης Ζήβας με άρθρο του στο περιοδικό «Φωτογράφος» αναφέρει: «Ο ζωγραφικός ρεαλισμός, ίσως ορθότερα υπερρεαλισμός του δεύτερου μέρους του 20^{ου} αιώνα, μέσα από την δράση ζωγράφων όπως ο Richard Estes, προβάλλει εικόνες των οποίων η ιδιαίτερη γραφή χαρακτηρίζεται από την υπερβατική καταγραφική ικανότητα της φωτογραφίας. Η απολύτως αληθοφανής εικονική προβολή του κόσμου μέσα από αυτές γίνεται με αυτό τον τρόπο, συχνά ελκυστικότερη από την πραγματικότητα. Παράλληλες φωτογραφικές δράσεις με αναφορά σε εικονικές παραστάσεις μπορούν να θεωρηθούν οι κατασκευασμένοι κόσμοι του Jeff Wall, ή οι πολλαπλές εικονικές εκφάνσεις της Cindy Sherman.»⁷³

⁷² Alarcó, P. ([χ.χ.]). *Richard Estes*. Ανακτήθηκε 2 Ιανουαρίου, 2022, από <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/estes-richard/telephone-booths>.

⁷³ Ζήβας, Α. (2019). *Από τον Courbet στον Tillmans. Φωτογράφος - Φωτογραφία και Ζωγραφική*. Τεύχος 18, σελ. 48

Οι σκηνοθετημένες φωτογραφίες της Cindy Sherman της σειράς «Untitled Film Stills» του 1979, ιδιοποιούνται υφολογικά την κατηγορία της φωτογραφίας πλατό (film still) που προοριζόταν για διαφημιστικούς λόγους (προώθηση της ταινίας). Οι ενδυματολογικές επιλογές, η πόζα, το βλέμμα, οι γωνίες λήψης και οι επιλογές του χρώματος στις εικόνες, μας παραπέμπουν σε κινηματογραφικές σκηνές από ταινίες Film Noir, B-Movies και σκηνές του Γαλλικού Nouvelle Vague. Μέσα από αυτές τις φωτογραφίες (Εικόνα 85) η Sherman επιθυμεί να μπει σε έναν διάλογο για τις στερεότυπες απεικονίσεις των γυναικών και τη σχέση δημιουργού και μοντέλου.



Εικόνα 85. Cindy Sherman, *Untitled film still #21*, 1978, Γκαλερί Metro Pictures, Νέα Υόρκη, Η.Π.Α.

Ο φωτογράφος Jeff Wall πειραματίστηκε με την εννοιολογική τέχνη σκηνοθετώντας καθημερινές σκηνές. Δανείστηκε εικόνες από την ακαδημαϊκή ζωγραφική όπως αυτές του Eugène Delacroix, Édouard Manet αλλά και του Hokusai.



Εικόνα 86. Jeff Wall, *Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver*, 1992.

Σε αρκετά έργα του Wall οι χαρακτήρες φαίνονται να βρίσκονται σε κατάσταση απορρόφησης⁷⁴ όπως στο

⁷⁴ «...Το 1750 καλλιεργήθηκε από τον Denis Diderot μια νέα αντίληψη για την τέχνη η οποία απαιτούσε οι αναπαριστώμενες φιγούρες να είναι απορροφημένες στις πράξεις, τις σκέψεις και τα συναισθήματά τους... Ο Diderot θεωρούσε ότι η απορρόφηση εξουδετέρωνε τη θεατρικότητα, για την οποία υποστήριζε πως θα μπορούσε να παρασύρει το θεατή σε έναν εντυπωσιασμό που στη συνέχεια θα οδηγούσε στη πρόσληψη λανθασμένων μηνυμάτων για το έργο.» (Μακρίδου, Ν. (2015). *Φωτογραφία - Κριτικές*

έργο «Adrian Walker artist drawing from a specimen in a laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver» του 1992 (Εικόνα 86), που παραπέμπει το κοινό σε έργα του ακαδημαϊστή ζωγράφου Jean Baptiste Simeon Chardin (Εικόνα 87). Σε κατάσταση απορρόφησης βρίσκονται και οι πρωταγωνιστές του Hopper και του Crewdson.

Ο Wall εκθέτει τις φωτογραφίες του σε μεγάλα ταμπλό με οπίσθιο φωτισμό, έχοντας εμπνευσθεί από τις φωτιζόμενες διαφημιστικές πινακίδες (backlit color transparencies) στις στάσεις των λεωφορείων. (Εικόνα 88)



Εικόνα 87. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Young Student Drawing*, 1738, Μουσείο Τέχνης Kimbell, Fort Worth, Η.Π.Α.



Εικόνα 88. Εγκατάσταση της ατομικής έκθεσης του Jeff Wall, 2013, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (MCA), Σίδνεϊ, Αυστραλία.

Η καταγραφή της σύγχρονης καθημερινής ζωής σε συνδυασμό με τα τυπώματα σε σχεδόν φυσικό μέγεθος, κάνουν τις εικόνες να φαίνονται εντυπωσιακά αληθοφανείς.

Γενικότερα στο έργο του πραγματεύεται φιλοσοφικά ζητήματα μέσω της εικονοποίησης πολύπλοκων εννοιών, θυμίζοντας φωτογραφία ντοκουμέντου και film still.

«Η σκηνοθετημένη φωτογραφία ως φωτογραφική κατηγορία, έχει νόημα μόνο όταν η σκηνοθεσία εμφανίζεται ως συνειδητή πρόθεση του δημιουργού να δημιουργήσει ή να σχολιάσει κάτι πιο σύνθετο από αυτό που απλώς περιγράφεται σε μια φωτογραφική εικόνα - απόσπασμα πραγματικότητας... Η σκηνοθετημένη (μεταμοντερνιστική) φωτογραφία φαίνεται να αντλεί περισσότερο από κάθε άλλη φορά στην ιστορία της, στοιχεία από την ακαδημαϊκή ζωγραφική παράδοση και τις τεχνικές του θεάτρου και του κινηματογράφου... Αρκετά συχνά οι φωτογράφοι που κάνουν άμεσες αναφορές σε γνωστά έργα ζωγραφικής ή ζωγραφικά κινήματα, στοχεύουν στο να δείξουν πως η σύγχρονη καλλιτεχνική φωτογραφία φέρει συμβολισμούς, διατηρεί μύθους και πολιτιστικούς κώδικες, όπως ακριβώς συνέβαινε και κατά το παρελθόν στη ζωγραφική.»⁷⁵

Το φωτογραφικό έργο του Gregory Crewdson επιβεβαιώνει τα παραπάνω. «Οι φωτογραφίες του έχουν εισέλθει στο αμερικανικό εικαστικό λεξιλόγιο, παίρνοντας τη θέση τους δίπλα στους πίνακες του Edward Hopper και τις ταινίες των Alfred Hitchcock και David Lynch, ως ανεξίτηλοι υπαινιγμοί μιας σιωπηρής ψυχολογικής διασύνδεσης μεταξύ του καθημερινού και του περίεργου. Σχεδιάζει κάθε εικόνα με προσοχή στη λεπτομέρεια, ενορχηστρώνοντας το φως, το χρώμα και την παραγωγή, για να δημιουργήσει ονειρικές σκηνές, εμπλουτισμένες με μυστήριο και αγωνία... Φροντίζει να αποφεύγει τα σημαίνοντα αναγνωρίσιμων τοποθεσιών και στιγμών, δημιουργώντας έναν κόσμο έξω από τον χρόνο.»⁷⁶

Λειτουργεί περισσότερο σαν σκηνοθέτης με προϋπολογισμό παρόμοιο με αυτόν μιας μικρού μήκους ταινίας και κάθε εικόνα για να δημιουργηθεί απαιτεί

⁷⁵ Μακρίδου, Ν. (2015). *Φωτογραφία - Κριτικές Αναγνώσεις*. Αθήνα, σελ. 121,157

⁷⁶ GREGORY CREWDSON. ([χ.χ.]). Ανακτήθηκε 3 Ιανουαρίου, 2022, από <https://gagosian.com/artists/gregory-crewdson/>.

δεκάδες άτομα και εβδομάδες έως μήνες προγραμματισμού.

Η εικόνα 89, του 2001 μας παραπέμπει στον πίνακα με την Οφηλία του Προραφαηλίτη ζωγράφου John Everett Millais (Εικόνα 90). Η Οφηλία παραδίνεται στον πόνο και τη θλίψη όταν ο Άμλετ δολοφονεί τον πατέρα της. Κατά τον ίδιο τρόπο ο Crewdson, δημιουργεί στο θεατή την εντύπωση ότι ένα μοιραίο έγκλημα συνέβη σ' αυτόν τον οικιακό χώρο.



Εικόνα 89. Gregory Crewdson, *Untitled*, 2001.



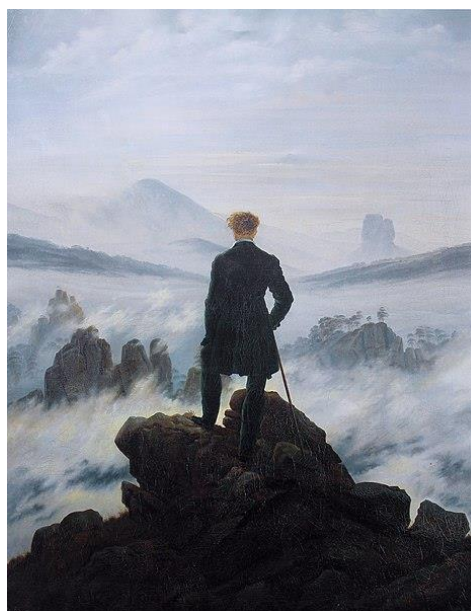
Εικόνα 90. John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-1852, Tate Britain, Λονδίνο, Η.Β.

Επίσης, ένα αξιοσημείωτο έργο που εντάσσεται στην σκηνοθετημένη καλλιτεχνική φωτογραφία, με άμεση επιρροή από την ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα, είναι της Elina Brotherus με τίτλο «Der Wanderer 2» (2004) (Εικόνα 91).



Εικόνα 91. Elina Brotherus, *Der Wanderer 2*, 2004, Villa Vauban, Λουξεμβούργο.

Συγκεκριμένα, μας παραπέμπει στον πίνακα με τίτλο «Wanderer above the Sea of Fog» (1818) του Ρομαντικού Caspar David Friedrich (Εικόνα 92). Με τα δύο αυτά αυτοπορträίτα, οι καλλιτέχνες επιθυμούν να τονίσουν μέσω της τοποθέτησης του ανθρώπινου στοιχείου στο κέντρο ενός αχανούς τοπίου, την σημαντικότητα του ανθρώπου μπροστά στην απεραντοσύνη της φύσης, τη μοναξιά και την προσπάθεια του ατόμου να ενωθεί με κάτι ανώτερο.



Εικόνα 92. Caspar David Friedrich, *Wanderer above the Sea of Fog*, 1818, Αίθουσα Τέχνης Αμβούργου, Γερμανία.

Λόγω της ουδέτερης πόζας, ο θεατής μπορεί εύκολα να ταυτιστεί προβάλλοντας τα δικά του μύχια συναισθήματα. Για το έργο του Friedrich, ο ιστορικός John Lewis Gaddis στο βιβλίο του «The Landscape of History» αναφέρει: «Η εντύπωση που αφήνει είναι αντιφατική, υποδηλώνοντας ταυτόχρονα την κυριαρχία ενός τοπίου και την σημαντικότητα ενός ατόμου μέσα σε αυτό. Δεν βλέπουμε κανένα πρόσωπο, επομένως είναι αδύνατο να γνωρίζουμε αν η προοπτική που αντιμετωπίζει ο νεαρός είναι συναρπαστική, ή τρομακτική, ή και τα δύο.»⁷⁷

⁷⁷ Gaddis, J. (2002). *The Landscape of History: How Historians Map the Past*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, σελ. 15

4.4. Μικτή τεχνική (Mixed Media Art)

Η μικτή τεχνική (Mixed media Art) είναι ένα είδος εικαστικής τέχνης που συνδυάζει μια ποικιλία μέσων και καλλιτεχνικών πρακτικών. Για να θεωρηθεί μικτή η τεχνική πρέπει να έχουν χρησιμοποιηθεί περισσότερα από ένα μέσα ή υλικά.

Την μικτή τεχνική την συναντήσαμε στο κίνημα του Νταντά όπου το κύριο καλλιτεχνικό μέσο έκφρασης ήταν το κολλάζ. Αποκόμματα φωτογραφιών και εικόνων τοποθετούνταν σε ένα ενιαίο έργο όπου οι καλλιτέχνες πρόσθεταν ζωγραφικές πινελιές και διάφορα υλικά για να ολοκληρώσουν το έργο τους.

Ένα από τα πρώτα έργα μικτής τεχνικής θεωρείται το «Still Life with Chair Caning» (1912) του Pablo Picasso, όπου χρησιμοποίησε χαρτί, ύφασμα, μπιγιά και σχοινί, προσπαθώντας να δημιουργήσει ένα τρισδιάστατο αποτέλεσμα. (Εικόνα 93)



Εικόνα 93. Pablo Picasso, *Still Life with Chair Caning*, 1912.

Όσον αφορά την κοινή χρήση της φωτογραφίας και της ζωγραφικής στη σύγχρονη τέχνη, συναντούμε αρκετούς καλλιτέχνες που δεν αυτοπροσδιορίζονται ως φωτογράφοι ή ζωγράφοι αλλά επιθυμούν να γεφυρώσουν τα δύο μέσα για να εκφραστούν καλλιτεχνικά.

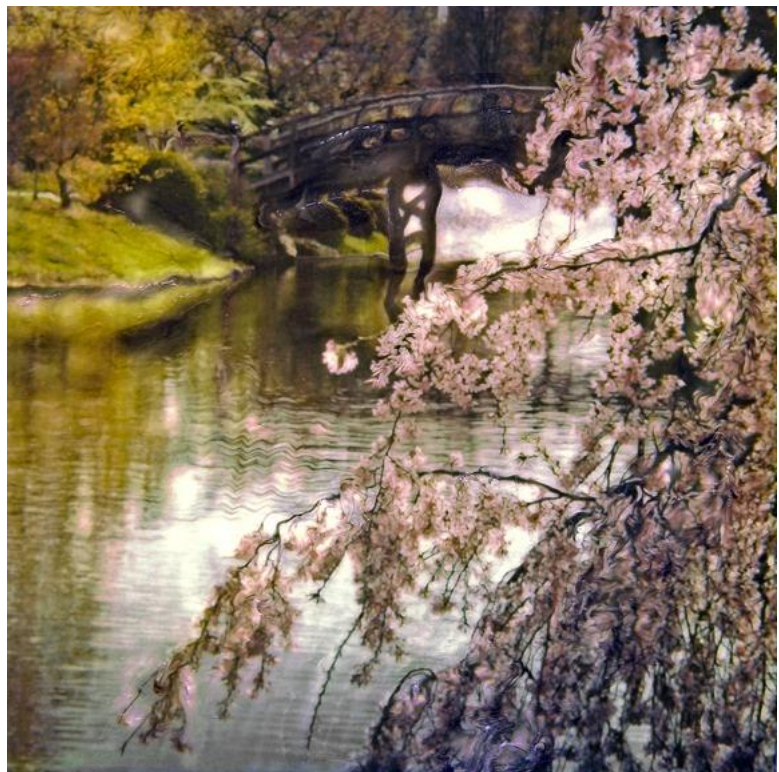
Ο φωτογράφος Ben Hecht είναι ένας καλλιτέχνης που χρησιμοποιεί φωτογραφίες από την θάλασσα και ζωγραφίζει πάνω τους με χειροποίητα εγκαυστικά χρώματα (φτιαγμένα από κερί μέλισσας). Αναμιγνύει το μελισσοκέρι με ξηρές χρωστικές και προσθέτει κρυσταλλωμένη ρητίνη για να ολοκληρώσει τη διαδικασία. Τα έργα του τα εκτυπώνει σε μεγάλα μεγέθη και τα εκθέτει.

(Εικόνα 94)

Η φωτογράφος Jeane Vogel ζωγραφίζει πάνω σε φωτογραφίες υπέρυθρες και Polaroid, δημιουργώντας ένα ονειρικό αποτέλεσμα που παραπέμπει στην Ιμπρεσιονιστική ζωγραφική. (Εικόνα 95)



Εικόνα 94. Ben Hecht.



Εικόνα 95. Jeane Vogel, *Spring Garden #1*.

Τέλος, ο Maurizio Anzeri ιδιοποιείται παλιές ασπρόμαυρες φωτογραφίες πορταίτων και χρησιμοποιεί την τεχνική του κεντήματος. Επιλέγει να καλύψει τα πρόσωπα των εικονιζόμενων δημιουργώντας μια εξωπραγματική, σουρεαλιστική αισθητική που παραπέμπει στα Ντανταϊστικά και Σουρεαλιστικά έργα. (Εικόνα 96)



Εικόνα 96. Maurizio Anzeri, *Rebecca*, 2009.

4.5. Η «Μουσειακή» φωτογραφία

Με την έναρξη του Μεταμοντερνιστικού κινήματος τη δεκαετία του 1980, εκτός από τις θεωρίες για τη φωτογραφία ως τέχνη και τις τεχνικές επιλογές της, άλλαξε και το υπόβαθρό της όσον αφορά τη μορφή της και την επικράτησή της ανάμεσα στις εικαστικές τέχνες. Αυτό πραγματοποιήθηκε μέσα από τη διεκδίκηση της φωτογραφίας να μπει στους χώρους της τέχνης, τη δημιουργία φωτογραφικών τυπωμάτων σε μεγάλα μεγέθη και την ανάγκη των καλλιτεχνών να τα εκθέσουν.

Ο κριτικός τέχνης και φωτογράφος Julian Stallabrass που έθεσε τον όρο «μουσειακή» φωτογραφία αναφέρει: «Η θέση της φωτογραφίας στα μουσεία και τους χώρους τέχνης άλλαξε ριζικά τα τελευταία είκοσι χρόνια. Από εκεί που ήταν ένα περιθωριοποιημένο και δευτερεύον μέσο, έχει γίνει ένα από τα βασικά στοιχεία έκθεσης ενός μουσείου και έχει πάρει τη θέση του δίπλα στη ζωγραφική, όσον αφορά την κλίμακα, την πολυπλοκότητα και τη δαπάνη. Η υπεράσπιση του φωτογραφικού έργου στην κριτική και την ιστορία της τέχνης έχει αποκτήσει την ίδια βαρύτητα που κάποτε δινόταν στη ζωγραφική.

Αυτή η εξέλιξη εγείρει διάφορα ερωτήματα όπως για παράδειγμα, ποια είναι η επίδραση του φιλοξενούντος μουσειακού χώρου στη φωτογραφία και το αντίστροφο, πώς έχει πλαισιωθεί, κυριολεκτικά και εννοιολογικά; Τι σκέφτονται οι θεατές; Έχει προκύψει κάποια μορφή φωτογραφίας, διαφορετική από αυτή της μαζικής φωτογραφικής παραγωγής που αξίζει να την ονομάσουμε «μουσειακή» φωτογραφία;»⁷⁸

Στο πλαίσιο της συζήτησης για την θέση της φωτογραφίας στους χώρους της τέχνης η Liz Wells αναφέρει ότι: «τα μουσεία καθιέρωσαν τμήματα φωτογραφίας αλλά έγινε δυσκολότερο να διατηρηθεί ο χώρος της στη σύγχρονη αίθουσα τέχνης. Οι κατακτήσεις της δεκαετίας του '70 αμφισβητήθηκαν. Αυτό εκφράστηκε εν μέρει στο πρακτικό ζήτημα της κλίμακας. Οι φωτογραφικές αίθουσες τέχνης ήταν σχεδιασμένες για να

⁷⁸ Stallabrass, J. (Σεπτέμβριος, 2010). *MUSEUM PHOTOGRAPHY AND MUSEUM PROSE*.

Ανακτήθηκε 5 Ιανουαρίου, 2022, από <https://newleftreview.org/issues/ii65/articles/julian-stallabrass-museum-photography-and-museum-prose>.

προσαρμόζουν εικόνες τυποποιημένου σχήματος. Διάφορες νεότερες αίθουσες τέχνης φωτογραφικών μέσων, οι οποίες ήταν σε μεγαλύτερη κλίμακα έγιναν βασικοί θεσμοί του νέου διαλόγου (ΜοΜΑ, Νέα Υόρκη)... Δεν είναι τυχαίο ότι μία βασική έκθεση της σύγχρονης βρετανικής φωτογραφίας στο Victoria and Albert Museum το 1988 τιτλοφορήθηκε «Προς μια Μεγαλύτερη Εικόνα» (Towards a Bigger Picture). Η διπλή έννοια του τίτλου αναφερόταν ειδικότερα στην επέκταση της φωτογραφίας στις καλλιτεχνικές πρακτικές και στην ποικιλομορφία του θέματος. Αλλά παρέπεμπε επίσης και στην εννοιολογική κατανόηση του πώς η κλίμακα συμβάλλει στην αξίωση για μια θέση μέσα στην αίθουσα τέχνης. Για παράδειγμα, πολύ μικρής κλίμακας έργα, προσεκτικά τοποθετημένα και καθραρισμένα, δίνουν την αίσθηση του πολύτιμου που συνδέεται με τη μικρογραφία. Απαιτούν κοντινό και λεπτομερές βλέμμα... Αντίθετα, τα μεγάλης κλίμακας φωτογραφικά έργα διεκδικούν μία θέση που ανήκει παραδοσιακά στην ακαδημαϊκή ζωγραφική. Επιβάλλουν την παρουσία τους και, κατά συνέπεια, τη σημασία του θέματος ή του περιεχομένου τους.»⁷⁹



Εικόνα 97. Εγκατάσταση της ατομικής έκθεσης του Andreas Gursky, 2018, Γκαλερί Hayward, Λονδίνο, Αγγλία.

⁷⁹ Wells, L. (επιμ.) (2007). *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 281-282

Τέτοια έργα μνημειακού χαρακτήρα δημιουργεί ο Γερμανός φωτογράφος Andreas Gursky, ο οποίος μέσα από τις εικόνες του, επιθυμεί να καταγγείλει την παγκοσμιοποίηση, την μαζική παραγωγή αγαθών και γενικότερα τη παρακμή της καταναλωτικής κοινωνίας. Εντάσσεται στο είδος της αρχιτεκτονικής φωτογραφίας, της φωτογραφίας τοπίου και την καταγραφή του βιομηχανικού περιβάλλοντος. (Εικόνα 97)



Εικόνα 98. Jackson Pollock, *Alchemy*, 1947, Συλλογή Peggy Guggenheim, Βενετία, Ιταλία.



Εικόνα 99. Andreas Gursky, *Rhein II*, 1999, Ιδιωτική συλλογή.

Τα έργα του συναγωνίζονται ζωγραφικά έργα μεγάλων διαστάσεων του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού όπως του Jackson Pollock (Εικόνα 98), τα οποία κατακλύζοντας την περιφερειακή όραση αναγκάζουν το θεατή να σταθεί μακριά ώστε να τα δει στο σύνολό τους. Οι φωτογραφίες του Gursky δεν ανταποκρίνονται απόλυτα στην πραγματικότητα, αφού μετά την δεκαετία του 1990 άρχισε να τις επεξεργάζεται ψηφιακά με εξειδικευμένα προγράμματα ώστε να βγει το συγκεκριμένο αποτέλεσμα που πολλές φορές αποτελεί συρραφή πολλών εικόνων.

Η φωτογραφία του με τίτλο «Rhein II» του 1999, πουλήθηκε σε δημοπρασία του οίκου Christie's στη Νέα Υόρκη τον Νοέμβριο του 2011, 4.338.500 εκατομμύρια δολάρια. (Εικόνα 99)

Τα ποσά ωστόσο παραμένουν “χαμηλά” αν τα συγκρίνουμε με ζωγραφικά έργα του 19^{ου} αιώνα που αγγίζουν ακόμα και τα 250 εκατομμύρια δολάρια όπως ο πίνακας του Paul Cezanne, «The Card Players» (Εικόνα 100).



Εικόνα 100. Paul Cezanne, *The Card Players*, 1894-1895, Μουσείο Orsay, Παρίσι, Γαλλία.

Συμπεράσματα

Η παρούσα πτυχιακή εργασία μου έδωσε την ευκαιρία να κάνω ένα ταξίδι στο χρόνο της ιστορίας της τέχνης και να ανακαλύψω τις ομοιότητες και τις διαφορές που έχουν οι δύο τέχνες, η φωτογραφία και η ζωγραφική. Η εξέλιξη της καθεμιάς θα ήταν τελείως διαφορετική χωρίς τη συνδρομή της άλλης. Χωρίς την ιστορική διαμάχη τους, πολλά κινήματα τόσο φωτογραφικά όσο και ζωγραφικά, όπως αυτά της Καθαρής Φωτογραφίας ή του Κυβισμού για παράδειγμα, πιθανώς να μην υπήρχαν κι αν υπήρχαν θα είχαν κάποια άλλη μορφή. Ο ανταγωνισμός λοιπόν υπήρξε καρποφόρος.

Ωστόσο οι αναλύσεις για τη φωτογραφία, συχνά γίνονται με γνώμονα τις θεωρίες της ζωγραφικής, κάτι που μειώνει τη φωτογραφία ως τέχνη. Θετικό για την αντιμετώπιση της φωτογραφίας, είναι το γεγονός ότι από τη δεκαετία του '80 και μετά άρχισαν να πληθαίνουν οι πανεπιστημιακές σχολές που εισάγουν τη Κριτική Θεωρία για τη φωτογραφία. Επίσης, παρουσιάζονται συχνότερα οι αναλύσεις των έργων από τους ίδιους τους καλλιτέχνες.

Η σχέση φωτογραφίας και ζωγραφικής είναι η περιπετειώδης και αγωνιώσα σχέση των δύο τεχνών, στην προσπάθειά τους να εκφράσουν μέσω της εικόνας το ψυχικό περιεχόμενο που δεν μπορεί με άλλον τρόπο – μέσω του λόγου ή άλλης μορφής τέχνης – να εκφραστεί. Έχουν κι δυο τη ρίζα τους στο αρχέγονο «εικαστικό ένστικτο» του ανθρώπινου όντος.

Η φωτογραφία, τέκνο της τεχνολογίας, ήρθε στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, όχι για να πάρει τη θέση της ζωγραφικής αλλά για να αλληλεπιδράσει μαζί της, επεκτείνοντας τα όρια αμοφτέρων των δύο τεχνών. Η δημιουργική τους ώσμωση κατέρριψε τα κατάλοιπα των φόβων και της διαμάχης, καθώς το ζητούμενο κάθε εικαστικής πράξης δεν είναι παρά το κατά πόσο ένα έργο είναι ουσιώδες, αληθινό, ζωντανό.

Σήμερα, με την ανάδυση των Νέων Μέσων και Τεχνολογιών, προκύπτει ο προβληματισμός κατά πόσο τα Μέσα αυτά δεν θα παραγκωνίσουν τις προηγούμενες μορφές εικαστικής έκφρασης. Τα άυλα, αλγοριθμικά έργα θα επιτρέψουν στο υλικό σώμα της ζωγραφικής αλλά ως ένα σημείο και της φωτογραφίας να επιβιώσει; Πιθανόν η ανησυχία τούτη να χάσει στο μέλλον το

νόημά της, όταν για μια ακόμα φορά γίνει αντιληπτό πως κάθε μορφή εικαστικής τέχνης εμπεριέχει διακριτά, ιδιαίτερα στοιχεία που μπορούν να γονιμοποιηθούν και να γονιμοποιήσουν, να εξελιχθούν στη διαδικασία αλληλεπίδρασής τους με τις άλλες παλαιότερες ή νεότερες μορφές εικαστικής έκφρασης.

Βιβλιογραφία και Διαδικτυακές Πηγές

- Moholy-Nagy, L. (1969). *Painting Photography Film*. Λονδίνο: Lund Humphries
- Mellow, J. (1999). *Walker Evans*. Νέα Υόρκη: Basic Books
- Wells, L. (επιμ.) (2007). *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*. Αθήνα: Πλέθρον
- Janson, H. & Janson, A. (2011). *Ιστορία της Τέχνης - Η Δυτική Παράδοση*. Αθήνα: Έλλην
- Argan, G. (2006). *Η Μοντέρνα Τέχνη 1770-1970*. Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης
- Gaddis, J. (2002). *The Landscape of History: How Historians Map the Past*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press
- Ξανθάκης, Ά. (1994). *Ιστορία της Φωτογραφικής Αισθητικής*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Μαρκίδου, Ν. (2015). *Φωτογραφία - Κριτικές Αναγνώσεις*. Αθήνα
- Αντωνιάδης, Κ. (2014). *Λανθάνουσα Εικόνα*. Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας/ 010 Editions
- Χρήστου, Χ. (1986). *Η Ζωγραφική του εικοστού αιώνα - Τόμος Β'*. Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών
- Κοντογεωργίου, Ε. (2019). *Βίοι Παράλληλοι. Φωτογράφος - Φωτογραφία και Ζωγραφική*. Τεύχος 18
- Ζήβα, Α. (2019). *Από τον Courbet στον Tillmans. Φωτογράφος - Φωτογραφία και Ζωγραφική*. Τεύχος 18
- Ιωαννίδη, Κ. (2019). *Φωτογραφία, Ζωγραφική... και το πάθος για έλεγχο. Φωτογράφος - Φωτογραφία και Ζωγραφική*. Τεύχος 18
- Καγγελάρης, Φ. (2019). *Άσπονδα σημαίνοντα, τρυφερά σημαινόμενα. Φωτογράφος - Φωτογραφία και Ζωγραφική*. Τεύχος 18
- Καρακατσάνη, Ν. (2019). *Μια καθοριστική σχέση αλληλεπίδρασης. Φωτογράφος - Φωτογραφία και Ζωγραφική*. Τεύχος 18
- Γερόλυμπος, Γ. (2019). *Ο πίνακας στο σπίτι. Φωτογράφος - Φωτογραφία και Ζωγραφική*. Τεύχος 18

- Σχίζας, Τ. (2019). *Μια σχέση αγάπης και μίσους. Φωτογράφος - Φωτογραφία και Ζωγραφική*. Τεύχος 18
- Τσατσούλης, Δ. (2019). *Το δι-εικονικό ταξίδι της φωτιάς. Φωτογράφος - Φωτογραφία και Ζωγραφική*. Τεύχος 18
- National Museum of American History. ([χ.χ.]) *Painting - Perspective (Alberti)*. Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου, 2021, από https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_694622.
- Χατζηνικολάου, Ν. (24 Απριλίου, 2016). *Καταδίκες σε θάνατο*. Ανακτήθηκε 30 Οκτωβρίου, 2021, από <https://enthemata.wordpress.com/2016/04/24/katadikes/>.
- The Museum of Modern Art (MoMA). ([χ.χ.]) *Alvin Langdon Coburn Vortograph*. Ανακτήθηκε 17 Νοεμβρίου, 2021, από <https://www.moma.org/collection/works/83725>.
- Τσάβαλος, Π. (Νοέμβριος, 2005). *ΚΥΒΙΣΜΟΣ 1907-1914*. Ανακτήθηκε 22 Νοεμβρίου, 2021, από <http://www.coconis.com/tsavalos/bibliography/Cubism.pdf>.
- Τσάβαλος, Π. (8 Μαρτίου, 2018). *Διάλεξη V - Κυβισμός και Φουτουρισμός*. Ανακτήθηκε 22 Νοεμβρίου, 2021, από <https://www.youtube.com/watch?v=BdPsq7L37L0>.
- Τσάβαλος, Π. (27 Φεβρουαρίου, 2013). *Διάλεξη III - Κυβισμός*. Ανακτήθηκε 22 Νοεμβρίου, 2021, από <https://www.youtube.com/watch?v=ELk1FKAE4fE>.
- Τσάβαλος, Π. (3 Φεβρουαρίου, 2009). *Σουπρεματισμός*. Ανακτήθηκε 23 Νοεμβρίου, 2021, από <https://tsavalos.com/2009/02/03/suprematism-manifesto/>.
- Cramer & Grant, C & G. ([χ.χ.]). *Dada collage*. Ανακτήθηκε 16 Δεκεμβρίου, 2021, από <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/dada-and-surrealism/dada2/a/dada-collage>.
- Tate. ([χ.χ.]). *POP ART*. Ανακτήθηκε 1 Ιανουαρίου, 2022, από <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/pop-art>.
- Alarcó, P. ([χ.χ.]). *Richard Estes*. Ανακτήθηκε 2 Ιανουαρίου, 2022, από <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/estes-richard/telephone-booths>.

- GREGORY CREWDSON. ([χ.χ.]). Ανακτήθηκε 3 Ιανουαρίου, 2022, από <https://gagosian.com/artists/gregory-crewdson/>.
- Stallabrass, J. (Σεπτέμβριος, 2010). *MUSEUM PHOTOGRAPHY AND MUSEUM PROSE*. Ανακτήθηκε 5 Ιανουαρίου, 2022, από <https://newleftreview.org/issues/ii65/articles/julian-stallabrass-museum-photography-and-museum-prose>.
- Kantilaftis, H. (29 Σεπτεμβρίου, 2014). Mixed Media Photographers. To Follow. Ανακτήθηκε 4 Ιανουαρίου, 2022, από <https://www.nyfa.edu/student-resources/mixed-media-photographers/>.
- Britannica. (8 Νοεμβρίου, 2011). *camera lucida*. Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου, 2021, από <https://www.britannica.com/technology/camera-lucida>.
- Παγκράτης, Α. (2016, 24 Απριλίου). *Νεωτερικότητα – μετανεωτερικότητα και... Η Καθημερινή*. Ανακτήθηκε 15 Νοεμβρίου, 2021, από: <https://www.kathimerini.gr/opinion/interviews/857671/neoterikotita-metaneoterikotita-kai/>.
- Βικιπαίδεια. (17 Ιανουαρίου, 2021). *Μοντερνισμός*. Ανακτήθηκε 15 Νοεμβρίου 2021, από <https://el.wikipedia.org/wiki/Μοντερνισμός>
- Βικιπαίδεια. (2 Ιανουαρίου, 2021). *Σκοτεινός θάλαμος*. Ανακτήθηκε 29 Οκτωβρίου, 2021, από https://el.wikipedia.org/wiki/Σκοτεινός_θάλαμος.
- Βικιπαίδεια. (2 Νοεμβρίου, 2021). *Μπάουχαους*. Ανακτήθηκε 18 Δεκεμβρίου, 2021, από <https://el.wikipedia.org/wiki/Μπάουχαους>.
- Βικιπαίδεια. (22 Απριλίου, 2016). *Νέα Αντικειμενικότητα*. Ανακτήθηκε 27 Νοεμβρίου, 2021, από https://el.wikipedia.org/wiki/Νέα_Αντικειμενικότητα.
- Βικιπαίδεια. (27 Ιουνίου, 2021). *Κονστρουκτιβισμός (καλλιτεχνικό ρεύμα)*. Ανακτήθηκε 24 Νοεμβρίου, 2021, από [https://el.wikipedia.org/wiki/Κονστρουκτιβισμός_\(καλλιτεχνικό_ρεύμα\)](https://el.wikipedia.org/wiki/Κονστρουκτιβισμός_(καλλιτεχνικό_ρεύμα)).

Πηγή των εικόνων υπήρξε το περιοδικό «Φωτογράφος - Φωτογραφία και Ζωγραφική. Τεύχος 18» καθώς και το διαδίκτυο, συγκεκριμένα, οι ιστότοποι των μουσείων, όπου ανήκουν τα έργα, οι ιστότοποι των καλλιτεχνών, η διαδικτυακή εγκυκλοπαίδεια «Βικιπαίδεια» και οι παρακάτω σύνδεσμοι:

- https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:CW07-07_-_Robert_Demachy,_Behind_the_Scenes,_1904.jpg
- <https://dromospoihs.gr/2021/03/17/photography-and-painting-sister-arts/>
- <http://www.artnet.com/artists/william-klein/dance-in-brooklyn-ii-ItsTH0dmSd9H-Reym8Zmmw2>
- <https://tallisalevelphoto.weebly.com/the-world-is-beautiful.html>
- http://www.luminous-lint.com/__phv_app.php?f/_photographer_bragaglia_brothers_introduction_01/
- <https://pabque.weebly.com/houses-at-lrsquoestaque.html>
- <https://gr.pinterest.com/pin/202943526937266367/>
- <https://art.yerolymbos.com/el/art/orthographs/>
- <https://art.yerolymbos.com/el/art/orthographs/>
- <https://www.wikiart.org/en/vladimir-tatlin/portrait-of-the-artist>
- <https://iphf.org/inductees/duane-michals/>
- <https://www.vogue.co.uk/article/rihanna-september-cover-british-vogue-2018>
- <https://www.richardtuschman.com/FINE-ART-PORTFOLIOS/HOPPER-MEDITATIONS/14/thumbs-caption>
- <http://www.artnet.com/artists/jeff-wall/adrian-walker-artist-drawing-from-a-specimen-in-aa-5AsgGh0yLQhAbZYcuAm1hw2>
- <https://gagosian.com/artists/gregory-crewdson/>
- <https://www.pablocicasso.org/still-life-with-chair-caning.jsp>
- <https://www.benhecht.com/artist.asp?ArtistID=25507&Akey=BCRVB3M7&rs=1&ajx=1#!home>
- <http://www.vogelpix.com/polaroid-paintings/from-the-garden/spring-garden-1.html>
- https://www.saatchigallery.com/artist/maurizio_anzeri?section_name=new_

britannia)

- <https://www.andreasgursky.com/en/exhibitions/solo-exhibitions/2017/andreas-gursky-at-hayward-gallery>