

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



Τίτλος:

**Φωτογραφική ανακατασκευή ζωγραφικών έργων Ελλήνων ζωγράφων του
19^{ου} - 20^{ου} αιώνα και ζωγραφική επέμβαση**

Πτυχιακή εργασία

Καμαρίτσας Αριστείδης

AM: 51815109

Επιβλέπουσα: Ηώ Πάσχου, Ακαδημαϊκή Υπότροφος

ΙΟΥΝΙΟΣ 2022

Η επιβλέπουσα καθηγήτρια
Ηώ Πάσχου Ακαδημαϊκή Υπότροφος

Η επιτροπή

Μαχιάς Γεώργιος Λέκτορας Τσινάρογλου Αριστείδης Λέκτορας

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΔΗΛΩΣΗ

Ο κάτωθι υπογεγραμμένος Καμαρίτσας Αριστείδης του Αθανασίου, με αριθμό μητρώου 51815109 φοιτητής του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, δηλώνων υπεύθυνα ότι:

Είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια στην οποία είχα για την προετοιμασία της, είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην πτυχιακή εργασία. Επίσης έχω αναφέρει τις όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε αυτές αναφέρονται ακριβώς είτε παραφρασμένες. Επίσης βεβαιώνω ότι αυτή η πτυχιακή εργασία προετοιμάστηκε από εμένα προσωπικά ειδικά για τις απαιτήσεις του προγράμματος σπουδών του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής.

Ο Δηλών



Περίληψη

Σε αυτήν την πτυχιακή εργασία θα μελετηθούν η ιστορία της ζωγραφικής, της φωτογραφίας και η αλληλεπίδραση μεταξύ τους, με τη βοήθεια ζωγραφικών έργων Ελλήνων ζωγράφων του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα. Τα κεφάλαια στα οποία θα διαρθρωθεί η εργασία είναι: η σχέση της φωτογραφίας και της ζωγραφικής από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα, η σχέση του πικτοριαλισμού και της φωτογραφίας, οι τεχνικές φωτισμού και οι επιδράσεις στη φωτογραφική απεικόνιση και το φωτογραφικό πορτρέτο, στο οποίο θα αναλυθούν κάποιες έννοιες και τεχνικές. Σε αυτήν τη μελέτη, θα αποτελέσουν πρότυπα στην ανακατασκευή, πίνακες των ζωγράφων Ιακωβίδη Γεώργιου (1853 – 1932), Πανώριου Κωνσταντίνου (1857 – 1892), Γύζη Νικόλαου (1842 – 1901), Ρίζου Ιάκωβου (1849 – 1926), Ράλλη Θεόδωρου (1852 – 1909), Λύτρα Νικηφόρου (1832 – 1904), Γεραλή Απόστολου (1886 – 1983), Πανταζή Περικλή (1849 – 1884). Η φωτογραφική ανακατασκευή οδήγησε στην ανάγκη μελέτης του ζωγραφικού τους έργου, καθόσον τα έργα τους απετέλεσαν τον οδηγό και το μέσον για την παρούσα μελέτη. Το κοινό ύφος και η ύπαρξη του ανθρώπινου στοιχείου καθοδήγησαν επίσης και στη συγγραφή του θεωρητικού μέρους, το οποίο αποτελεί το υπόβαθρο για το σύνολο της εργασίας.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | |
|--|-----------|
| Κατάλογος εικόνων..... | 2 |
| Εισαγωγή..... | 4 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ - Σχέση φωτογραφίας και ζωγραφικής από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα..... | 6 |
| 1.1 Ιστορία της τέχνης. Προσεγγίσεις αλληλεπίδρασης..... | 6 |
| 1.2 Φωτογραφία και ζωγραφική. Σημαίνον και σημαινόμενο..... | 8 |
| 1.3 Ο αντίκτυπος της σχέσης φωτογραφίας – ζωγραφικής (19 ^{ος} - 20 ^{ος} αιώνας)..... | 11 |
| 1.4 Φωτογραφία ζωγραφική και καλλιτεχνικά ρεύματα..... | 12 |
| 1.5 Συμπεράσματα..... | 13 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ - Πικτοριαλισμός και φωτογραφία..... | 14 |
| 2.1 Ο ορισμός του πικτοριαλισμού. Παρελθόν και παρόν 19 ^{ος} και 20 ^{ος} αιώνας..... | 14 |
| 2.2 Πικτοριαλισμός. Προτερήματα και μειονεκτήματα στη φωτογραφία..... | 17 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ - Τεχνικές φωτισμού και οι επιδράσεις στη φωτογραφική απεικόνιση..... | 18 |
| 3.1 Ορισμός του φωτός. Από την Φυσική, στη φωτογραφική απεικόνιση..... | 18 |
| 3.2 Δυνατότητες διαχείρισης του φωτός..... | 20 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ - Φωτογραφικό πορτρέτο (έννοιες & τεχνικές)..... | 22 |
| 4.1 Πορτρέτο. Γενικές αρχές και διαπιστώσεις..... | 22 |
| 4.2 Πορτρέτο. Φαινόμενα και σκέψεις..... | 25 |
| 4.3 Σύγχρονες εκδοχές του φωτογραφικού πορτρέτου..... | 26 |
| Γενικά συμπεράσματα της μελέτης..... | 27 |
| Βιβλιογραφία..... | 28 |
| Ιστότοποι..... | 29 |
| Εικονογράφηση (πηγές)..... | 30 |
| Παράρτημα Α..... | 32 |
| Παράρτημα Β..... | 34 |
| Παράρτημα Γ..... | 36 |

Κατάλογος Εικόνων

| | |
|---|---------|
| 1. Πρώιμη νταγκεροτυπία του Ντακέρ κατασκευασμένη το 1837 | σελ. 6 |
| 2. Edward Steichen, The Flatiron, 1904 | σελ. 7 |
| 3. Alfred Stieglitz, The terminal, 1892 | σελ. 7 |
| 4. Alfred Stieglitz, clouds, 1910 – 1930 | σελ. 8 |
| 5. Νικηφόρος Λύτρας, Η προσμονή | σελ. 9 |
| 6. Henri Cartier-Bresson, 1954 | σελ. 10 |
| 7. Anton Guillio Bragaglia, Ο τσελίστας, 1913 | σελ. 12 |
| 8. Ηλίας Περγαντής | σελ. 16 |
| 9. Giuseppe Mazzola | σελ. 16 |
| 10. Ανακατασκευή Ντελακρουά | σελ. 16 |
| 11. Η «διπλή» φύση του φωτός | σελ. 18 |
| 12. Η κλίμακα της θερμοκρασίας χρώματος | σελ. 19 |
| 13. Διάχυση και ανάκλαση του φωτός | σελ. 20 |
| 14. Φωτογραφία Άρη Καμαρίτσα. Από το workshop της Όλγας Τζίμου «Working with actors”, Ηθοποιός Νίκος Λεκάκης, 2021 | σελ. 23 |
| 15. Φωτογραφία Άρη Καμαρίτσα. Από το workshop του Πάνου Βλασσόπουλου «Καλλιτεχνικό γυμνό». Μοντέλο - χορεύτρια Κατερίνα Μαραγκάκη, 2022 | σελ. 25 |

Ευχαριστώ θερμά

την Καθηγήτριά μου Ηώ Πάσχου, η οποία με καθοδήγησε και με υποστήριξε με κατανόηση και υπομονή. Την ευχαριστώ για την έμπνευση και για τη μετάδοση πνεύματος και ύφους, όπως και για τη σύλληψη του θέματος της εργασίας.

την Συρογιάννη Ελένη και το Βεστιάριο Συρογιάννη στην Κυψέλη, για την ευγενική παραχώρηση των κουστουμίων,

τον Δημητρόπουλο Γεώργιο για τη φωτογράφιση των παρασκηνίων, την ευγενική παροχή υποστήριξης ως φροντιστής στο ανδρικό μοντέλο και την ηθική υποστήριξη,

την Καμαρίτσα Ιωάννα για την ευγενική παροχή υποστήριξης ως φροντίστρια στο γυναικείο μοντέλο

και την Καφετζή Ειρήνη για την διαρκή παροχή υποστήριξης ως φροντίστρια στο παιδικό μοντέλο, ως βοηθός φωτογράφου στις εξωτερικές λήψεις και ως «δεύτερο» μάτι στις λήψεις, στην επιλογή και στο θεωρητικό μέρος.

Εισαγωγή

Η αφετηρία για την εργασία αυτή, υπήρξε η επιθυμία για την αναζήτηση της σχέσης της φωτογραφίας με τη ζωγραφική. Αναζητήθηκαν ομοιότητες και διαφορές με σκοπό τον εντοπισμό και την ανάλυση των στοιχείων που αυξάνουν την ισχύ του καλλιτεχνικού μηνύματος. Σε ένα έργο, οποιασδήποτε προέλευσης, μένει το μήνυμα που μεταδίδει. Το μήνυμα τοποθετείται σε πρώτο πλάνο και πιο πίσω στέκεται ο τρόπος και η τεχνική. Για αυτό τον λόγο, στην εργασία χρησιμοποιήθηκε μικτή τεχνική. Επιλέχθηκαν για να ανακατασκευαστούν φωτογραφικά, κάποια ζωγραφικά έργα Ελλήνων ζωγράφων του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα, με σκοπό στη συνέχεια να υπάρξει ζωγραφική επέμβαση καθώς επίσης και κάποιες εικαστικές παρεμβάσεις.

Για τη δημιουργία της εργασίας, υπήρξε συνεργασία με ένα βεσιτάριο ώστε να επιτευχθεί το περισσότερο δυνατόν η ομοιότητα των κουστουμιών, με σκοπό την ταύτιση του ύφους. Η φωτογράφιση έγινε με την χρήση στούντιο φλας, φορητών φλας, ανακλαστήρων, πολλών μέσων διάχυσης και ανάκλασης, προσαρτημάτων προβολής και μαύρων παραπετασμάτων για τη δημιουργία σκιών και γενικότερα για τον έλεγχο του φωτός, ο οποίος στην εργασία αντιμετωπίστηκε ως μελέτη.

Η επιλογή των Ελλήνων ζωγράφων έγινε με γνώμονα το πορτρέτο, το ύφος, την θεματολογία και την εποχή. Κυρίως έζησαν και δραστηριοποιήθηκαν στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20^{ου}. Διακρίθηκαν σε μία δύσκολη ιστορικά εποχή. Όλοι τους αναγνωρίστηκαν εν ζωή και κάποιοι εξ αυτών, αναγνωρίστηκαν σε μεγάλο βαθμό. Οι περισσότεροι ήταν απόφοιτοι του Σχολείου των Τεχνών, της μετέπειτα Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών. Αρκετοί από αυτούς με αντίστοιχες σπουδές στο εξωτερικό και διεθνή αναγνώριση. Κάποια από τα χαρακτηριστικά τους είναι η προσωπογραφία, ο ρεαλισμός, το συναισθηματικό περιεχόμενο, η λεπτομέρεια και το χρώμα.

Ακολούθως στην εργασία, με τις μικτές τεχνικές και την εναλλαγή του τρόπου, αναδείχτηκε το γεγονός ότι τα όρια της τέχνης είναι αχαρτογράφητα. Η ίδια η φύση της τέχνης εμπεριέχει το έντονο και το αόριστο ταυτόχρονα. Το αποτέλεσμα της εργασίας είναι εκ των πραγμάτων κάτι χειροπιαστό, είναι ένα χαρτί πάνω στο οποίο εκτυπώσαμε, χαράξαμε, ζωγραφίσαμε, κολλήσαμε και είναι πλέον ένα αντικείμενο. Ο θεατής και αναγνώστης των έργων θα τα πάρει στα χέρια του και θα τα επεξεργαστεί με δύο αισθήσεις τουλάχιστον... την όραση και την αφή. Η αφή είναι κάτι που μετουσιώνει την

τέχνη και ταυτόχρονα για την εποχή μας, την εποχή της ποσότητας και της ευκολίας, είναι κάτι δυσεύρετο. Τα έργα θα εκτεθούν περιμετρικά στο χώρο και η όλη εργασία θα εμπλουτιστεί με ένα ολιγόλεπτο οπτικοακουστικό προϊόν κινούμενης εικόνας, το οποίο θα παρουσιάζει με χρονική σειρά την όλη διαδικασία εκπόνησης της εργασίας. Η επιλογή των ζωγραφικών έργων έγινε με το δεδομένο της ύπαρξης του ανθρώπινου στοιχείου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Σχέση φωτογραφίας και ζωγραφικής από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα.

Η σχέση της φωτογραφίας με τη ζωγραφική ως αναφορά στον χρόνο, είναι η αυτονόητη προ υπάρχουσα ζωγραφική. Αυτό σε καμία περίπτωση δεν συνεπάγεται ότι η φωτογραφία είναι η εξέλιξη της ζωγραφικής. Η χρονική ακολουθία, ζωγραφική – φωτογραφία, είναι το φυσικό επακόλουθο, λόγω του μέσου που χρησιμοποιεί η κάθε μία. Πρώτα ο άνθρωπος χάραξε – σχημάτισε και πολύ αργότερα παρατήρησε τις φωτοευαίσθητες επιφάνειες. Η ιστορία της φωτογραφίας ξεκινά με την camera obscura, η οποία συνιστά στην πραγματικότητα μία προβολή. «Το 1816, ο Γάλλος Nicéphore Niépce (1765-1883) αρχίζει μια σειρά πειραμάτων αποτύπωσης εικόνας σε επιφάνεια, χρησιμοποιώντας μηχανή με φακό» (Σαμπανίκου, 2003, σελ.18). Η πρώτη κατοχύρωση της φωτογραφίας ως ευρεσιτεχνία, γίνεται στις 19 Αυγούστου 1839 από τον Louis Jacques M. N. P. Daguerre (1787-1851).



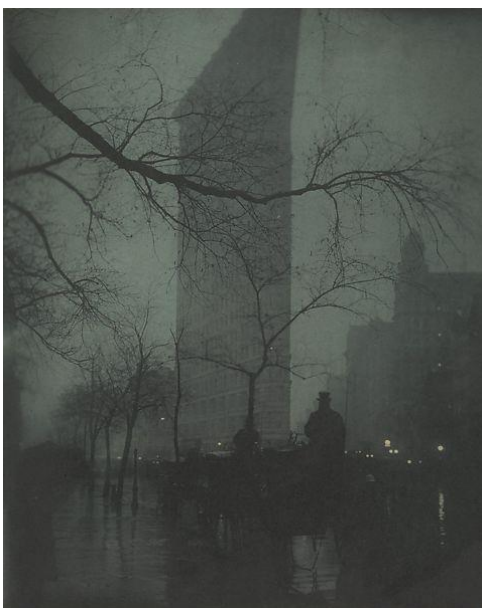
Εικόνα 1. Πρώιμη νταγκεροτυπία του Ντακέρ κατασκευασμένη το 1837

1.1 Ιστορία της τέχνης. Προσεγγίσεις αλληλεπίδρασης

Η παρούσα εργασία με την ανάδειξη του μηνύματος σε σχέση με τον τρόπο, δεν έχει ως σκοπό την υποβάθμιση των αγώνων των πατέρων της φωτογραφίας, οι οποίοι συμπεριέλαβαν τη φωτογραφία στο πάνθεο των τεχνών και της εξασφάλισαν την

αυτοτέλεια. Αντίθετα αναδεικνύει την πρόβλεψη και την αντίληψη αυτών των σημαντικών πατέρων της φωτογραφίας, οι οποίοι πέτυχαν κάτι που μοιάζει αυτονόητο για τις μέρες μας... να αποδείξουν ότι «Η τέχνη δημιουργείται για να την κοιτάζουμε και να την εκτιμούμε γι' αυτό που είναι» (Janson & Janson 2011). Άρα αναφερόμαστε στην τέχνη, η οποία χρησιμοποιεί πολλούς τρόπους αποτύπωσης από το 1839, έως και σήμερα. Υπό αυτήν την έννοια η ζωγραφική και η φωτογραφία είναι εκ φύσεως κάτι συγγενικό. Οι δύο αυτές τέχνες όμως, εκτός από αυτή τη γενικότητα, έχουν και άλλες πιο ειδικές σχέσεις και αλληλεπιδράσεις, ενώ ταυτόχρονα διατηρούν με σαφήνεια, την αυτονομία τους και την ανεξαρτησία τους. Το τελευταίο αποτελεί ζήτημα, το οποίο έχει σαφώς καθοριστεί έναν αιώνα πριν. Επίσης ένα συγγενικό στοιχείο, είναι και οι διαστάσεις πάνω στις οποίες κινούνται αυτές οι δυο τέχνες. Είναι οι δύο διαστάσεις τις οποίες χρησιμοποιούν η ζωγραφική και η φωτογραφία. «Το tableau είναι μια αυτόνομη επίπεδη κατασκευή η οποία αναρτάται στον τοίχο και οριοθετείται από το πλαίσió της» (Μαρκίδου, 2015, σελ. 156). Ίσως αυτός είναι ένας από τους κυριότερους λόγους που χαρακτηρίζονται ως όμορες τέχνες.

Εμβαθύνοντας λίγο, διαπιστώνουμε την «συγκυριακή» σχέση των δύο τεχνών, πολλοί φωτογράφοι, να έχουν προϋπάρξει ζωγράφοι, Alfred Stieglitz (1864-1946), Henri Cartier Bresson (1908 – 2004), Edward Steichen (1879 – 1973).



Εικόνα 2. Edward Steichen, The Flatiron, 1904



Εικόνα 3. Alfred Stieglitz, The terminal, 1892

Το παραπάνω γεγονός ίσως άπτεται της κοινής ψυχολογίας και των κοινών επίκτητων ή εγγενών χαρακτηριστικών, του κοινού βλέμματος ή βαθύτερων χαρακτηριστικών που έχουν να κάνουν με τη συναισθηματική ωριμότητα του καλλιτέχνη ή με την «υπαρξιακή διαθεσιμότητα του Βλέμματός μου έναντι του άλλου» (Καγγελάρης, 2015). Για ποιον λόγο ζωγραφίζω, φωτογραφίζω και όχι παράγω μουσική ή δημιουργώ ένα γλυπτό; Προφανώς έχω ανάγκη να το δω με αυτόν τον τρόπο. Πάνω σε ένα χαρτί, ως μια επίπεδη εικόνα. «Ονομάζουμε δόμηση της πραγματικότητας την ωριμάζουσα σχέση διεπιρροής ανάμεσα στο υποκείμενο και στο αντικείμενο...» (Καγγελάρης, 2015).

Συμπεραίνοντας εκ του αποτελέσματος όμως και βλέποντας το φαινόμενο στατιστικά, υπάρχει μια σύνδεση η οποία δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί τυχαία. Η υπάρχουσα τεχνική δεξιότητα των ζωγράφων δεν είναι απαραίτητη στους φωτογράφους, εφόσον διαφέρει το μέσον. Η σύνδεση λοιπόν δεν βρίσκεται στον τρόπο δημιουργίας, αλλά στο βλέμμα και τεχνικά στις φόρμες.

1.2 Φωτογραφία και ζωγραφική. Σημαίνουν και σημαινόμενο

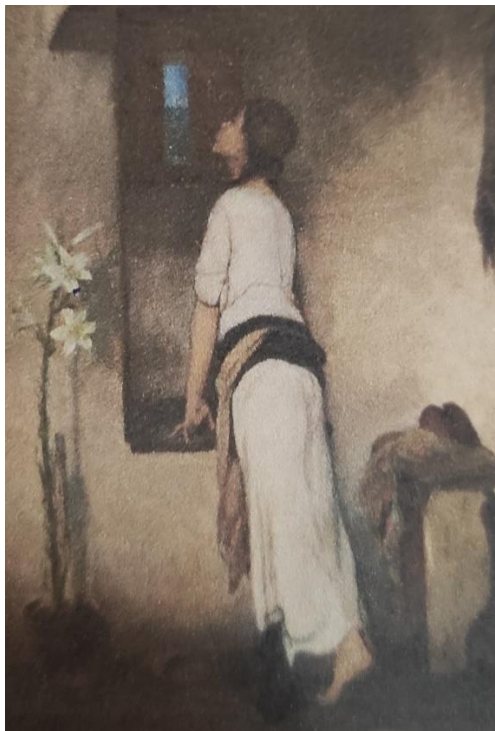
Ένας κοινός τόπος των δύο τεχνών είναι ο τρόπος που διαχειρίζονται το σημαίνουν και το σημαινόμενο. «Η τέχνη του φωτογράφου δεν βασίζεται στις τεχνικές του ικανότητες, αλλά στην ευαισθησία του να εντοπίζει και να εκφράζει σωστά διάφορα στοιχεία της πραγματικότητας» (Σαμπανίκου, 2003). Από το 1839 η χρήση της φωτογραφίας προσπέρασε πολύ γρήγορα, το στάδιο της απλής καταγραφής και ανέδειξε τη δυνατότητα διακίνησης πολλαπλών μηνυμάτων (Εικόνα 4).



Εικόνα 4. Alfred Stieglitz, clouds, 1910 - 1930

Ο ζωγράφος από την άλλη είναι «ανεξέλεγκτος» σε σχέση με την πραγματικότητα. Αποτυπώνει κάτι το οποίο ίσως να μην έχει υπάρξει ποτέ πραγματικά. Αυτή η διαφοροποίηση έκανε ιδιαίτερα έντονη την εμφάνιση της φωτογραφίας. «Φαντάζομαι πως για έναν θεατή που είχε δει πορτρέτα σαν αυτά που ζωγράφιζε ο Denner, η θέα ενός προσώπου αποτυπωμένου σε μια μικρή σε μέγεθος νταγκεροτυπία, θα έπρεπε κανονικά να τον αφήνει αδιάφορο. Οι μαρτυρίες, όμως, αυτών που έβλεπαν για πρώτη φορά πρόσωπα σε φωτογραφίες βεβαιώνουν το αντίθετο» (Αντωνιάδης, 2014). Αυτό το γεγονός στην περίπτωση του ντοκουμέντου εξ ορισμού αποτελεί κάτι σημαντικό, στην περίπτωση όμως της δημιουργίας ενός μηνύματος από τον φωτογράφο, φαντάζει δύσκολο. «Πολλοί θεωρούν πως η φωτογραφία είναι μια δύσκολη τέχνη. Δύσκολη με την έννοια πως οι εκφραστικές δυνατότητες του μέσου φαίνονται πραγματικά φτωχές, όταν προσπαθεί κανείς μ' αυτό να κάνει ζωγραφική» (Αντωνιάδης, 2014).

Ένα στοιχείο που συναντούμε και στις δύο τέχνες είναι η αφήγηση. Αποτελούνται και οι δύο από στατικές εικόνες, εικόνες που συμπαραδηλώνουν χίλια δύο μηνύματα και ιστορίες. Ο θεατής «διστάσεται μια συνέχεια» (Αντωνιάδης, 2014) και εκεί ακριβώς «τον περιμένει» ο εικονοποιός φωτογράφος ή ζωγράφος.



Εικόνα 5. Νικηφόρος Λύτρας, Η προσμονή

Ο Καλλιτέχνης χρησιμοποιεί όλα τα μέσα που διαθέτει προς την κατεύθυνση που επιθυμεί. Αφηγείται αυτό που διαλέγει ο ίδιος και από την αφήγησή του προκύπτει η απόσταση, μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου. Η διάκριση των δύο αυτών εννοιών αφορά στη σημασία (σημαινόμενο) και στον τρόπο δήλωσης τής σημασίας (σημαίνον). Χρησιμοποιεί τους κώδικες που θα τον συνδέσουν με τον θεατή και εν τέλει εμπλέκει τον ίδιο τον θεατή για να γράψει το δικό του υπόλοιπο σενάριο, για την εικόνα που βλέπει (Εικόνα 5). Η αφήγηση στην εικόνα παρατηρείται έντονα τον 19^ο αιώνα, αλλά το φαινόμενο γίνεται σαφώς εντονότερο στον 20^ο αιώνα, με τη βοήθεια της φωτογραφίας και των θεωρητικών καλλιτεχνών. Ο Cartier Bresson (1908 – 2004) διαθέτει έντονη γραφή σε αυτό το επίτευγμα και αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της χρήσης της φωτογραφίας για τη μετάδοση μηνυμάτων και αντιπαραβολών. «Παραμένει επίσης το κεντρικό πρόσωπο της φωτογραφικής θεωρίας και της πολεμικής από μερίδα διανοούμενων μετά τις πάμπολλες τοποθετήσεις του πάνω στην “τέχνη του βλέπειν”» (photo.gr/blogs, 2020).



Εικόνα 6. Henri Cartier-Bresson, 1954

1.3 Ο αντίκτυπος της σχέσης φωτογραφίας – ζωγραφικής (19^{ος}-20^{ος} αιώνας)

Κατά τον 19^ο αιώνα, η ζωγραφική μιμήθηκε τη φωτογραφία, στη συνέχεια η φωτογραφία τη ζωγραφική και πάλι το ανάποδο σε ένα αέναο παιχνίδι ανταλλαγής, μίμησης και προσφοράς. «...ο ρεαλισμός της φωτογραφίας αποτελούσε μια πρόκληση στην οποία μπορούσαν να ανταποκριθούν με δύο τρόπους. Μπορούσαν να μιμηθούν με ακρίβεια...ή μπορούσαν να παραδεχτούν την ήττα τους...» (Janson & Janson 2011, Ο αντίκτυπος της φωτογραφίας στην τέχνη, σελ. 801).

Η φωτογραφία υπήρξε συνδεδεμένη με την πραγματικότητα, εξέλιξε με πολλαπλούς και διαφορετικούς τρόπους τη διαχείριση του μηνύματος με έντεχνο και έξυπνο τρόπο. Έντονο δείγμα αυτής της δεξιότητας διαπιστώνεται στη φωτογραφία δρόμου, στην οποία ο φωτογράφος με ευρηματικότητα και ταχύτητα «μοιάζει» να σκηνοθετεί το φως, τους περαστικούς, τα κτήρια, τα αυτοκίνητα και οτιδήποτε άλλο συμπεριλάβει στο κάδρο του. Αντιπροσωπευτικά δείγματα συναντάει κανείς στα έργα του Robert Frank (1924 -2019) και του Garry Winogrand (1928 – 1984). Χαρακτηριστικό παράδειγμα της διαχείρισης του μηνύματος είναι η φωτογραφία ντοκουμέντου το οποίο αποτελεί και την ευρύτερη κατηγορία. «Στο σύγχρονο καλλιτεχνικό ντοκουμέντο το ενδιαφέρον για τη φόρμα είναι προϊόν μιας υποκειμενικής ανάγνωσης και απεικόνισης της πραγματικότητας...» (Μαρκίδου, 2015). Πλέον, ακόμα και για αυτό το ντοκουμέντο, αναφερόμαστε στο καλλιτεχνικό ντοκουμέντο. Χαρακτηριστικά παραδείγματα, ο William Eggleston (1939), ο Walker Evans (1903 – 1975). «Διαπιστώνεται πως οι σύγχρονοι φωτογράφοι του ντοκουμέντου προκειμένου να μιλήσουν για την πραγματικότητα, εξερευνούν καινούργιες κατευθύνσεις δοκιμάζοντας πρακτικές τις οποίες δανείζονται από άλλα φωτογραφικά είδη και ανατρέποντας στερεότυπα δεκαετιών» (Μαρκίδου, 2015). Η παρεμβατικότητα του φωτογράφου με καλλιτεχνική χροιά, είναι εμφανώς διευρυμένη. Δεν αγγίζει όμως την «ελευθερία» του ζωγράφου, πλην όμως φαντάζει πολύ πιο ενδιαφέρουσα. Μπορούμε όμως πλέον να χαρακτηρίζουμε τη «φωτογραφία ως Νέα Ζωγραφική» (Μαρκίδου, 2015) και αν ναι, υπό ποιες συνθήκες;

Η φωτογραφία έχει ακολουθήσει πανομοιότυπες διαδρομές, έχει χρησιμοποιήσει τους συμβολισμούς και την αφήγηση, τις φόρμες και τους κώδικες. Η απόδοση

φωτογραφικά, ζωγραφικών έργων είναι χειροπιαστή απόδειξη αυτής της σχέσης. Ίσως είναι μια γρήγορη, ευκολοκατανόητη και εύπεπτη συγκριτική μελέτη. «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 στο παρελθόν με τη ζωγραφική» (Μαρκίδου, 2015). Βασικό συστατικό είναι η σύνθεση και αυτό συνδέεται αναπόφευκτα με το πλαίσιο ανάγνωσης.

1.4 Φωτογραφία - ζωγραφική και καλλιτεχνικά ρεύματα

Αναπόφευκτη ήταν και η κοινή πορεία φωτογραφίας και ζωγραφικής μέσα στα καλλιτεχνικά κινήματα του 20^{ου} αιώνα. Κυβισμός (1907), Φουτουρισμός (1910), Εξπρεσιονισμός (1905), Ντανταϊσμός (1916), Σουρεαλισμός (1924), Φωβισμός (1905) και Κονστρουκτιβισμός (1919) είναι ίσως τα πιο έντονα δείγματα. Όλα αυτά εντοπίζονται μέσα στον κυκεώνα των εξελίξεων της τέχνης, στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα και αυτό είναι πολύ σημαντικό, διότι αποδεικνύει την αυθεντικότητα της τέχνης και των ρευμάτων. Όταν όλα είναι ρευστά και ακαθόριστα, είναι απαραίτητο να υπάρξει έντονη γραφή, ώστε να κατηγοριοποιηθούν και να περιγραφούν. Σε αυτόν τον αγώνα έχουν συμβάλει σημαντικά οι θεωρητικές προσεγγίσεις, οι οποίες αποτελούν τους πυλώνες του αυτοπροσδιορισμού της τέχνης. Επίσης οι θεωρητικές προσεγγίσεις υπήρξαν η απαρχή ρευμάτων, τα οποία σχηματοποιήθηκαν μεταγενέστερα. Το «Μανιφέστο του Φωτοδυναμισμού» (1911) υπήρξε ο πρόδρομος φωτογραφικών έργων, όπως ο «Τσελίστας» του Anton Guilio Bragaglia (1890-1960) (εικόνα 7). Στο συγκεκριμένο παράδειγμα ο δημιουργός χρησιμοποιεί μικτή τεχνική και αργή ταχύτητα στη μηχανή του. Προκαλεί εν γνώσει του την αίσθηση της κίνησης, δηλαδή ότι ένα μέρος της φωτογραφίας συνεχίζει να κινείται και αυτό εκτός από οπτικά λειτουργεί και νοηματικά. Ο μουσικός και το βιολοντσέλο παραμένουν σταθερά και το δοξάρι, όπως και τα χέρια του μουσικού, κινούνται.



Εικόνα 7. Anton Guillio Bragaglia, Ο τσελίστας, 1913

Τέλος, οι θεωρητικές προσεγγίσεις τροφοδοτούν και εμπνέουν τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Η κοινή πορεία της φωτογραφίας και της ζωγραφικής εντός των καλλιτεχνικών κινήματων, είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία νέων ρευμάτων, τα οποία προέκυψαν ως συνέπεια της αλληλεπίδρασης. «Ορισμένα από τα κινήματα στη ζωγραφική δημιούργησαν επιπλέον ξεχωριστά κινήματα στη φωτογραφία όπως για παράδειγμα ο Φωτοδυναμισμός...» (Σαμπανίκου, 2003, σελ. 64).

1.5 Συμπεράσματα

Η σχέση της φωτογραφίας και της ζωγραφικής είναι πολυδιάστατη και διευρύνεται σε πλάτος και σε βάθος. Η ίδια η μελέτη αυτής της σχέσης, θα μπορούσε να μετατραπεί σε επιμέρους έρευνες, καθότι εντοπίζονται φαινόμενα τα οποία επιδέχονται την περαιτέρω αναζήτηση. Οι κοινές φόρμες, οι κοινοί συμβολισμοί, η σύνθεση, οι δύο διαστάσεις που προσελκύουν τα ίδια βλέμματα, η χρονική τους συνέχεια, η αλληλουχία μεταξύ τους, η πανομοιότυπη χρήση του σημαίνοντος και του σημαινόμενου, η κοινή τους αλλά όχι απαραίτητα ταυτόχρονη, παρουσία σε καλλιτεχνικά κινήματα, η δημιουργία καλλιτεχνικού ρεύματος στη μία, κατόπιν επίδρασης της άλλης, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι αναφερόμαστε σε όμορες τέχνες. Αυτή η σχέση δεν είναι δεσμευτική, τουναντίον προκαλεί την αλληλοτροφοδότηση, κάτι το οποίο αποτελεί κινητήριο δύναμη για την

τέχνη. Η φωτογραφία και η ζωγραφική αποτελούν δύο αυτόνομες, ανεξάρτητες, αυτοτελείς και αυτοδύναμες τέχνες που αποφάσισαν από τη γέννησή τους να πορευτούν παράλληλα, με τη μικρότερη ηλικιακά να εμφανίζεται πολλά υποσχόμενη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Πικτοριαλισμός και φωτογραφία, από τον 19^ο στο 21^ο αιώνα

2.1 Πικτοριαλισμός. Παρελθόν και παρόν.

Πικτοριαλισμός... η ζωγραφική εντύπωση στη φωτογραφία. Το πρώτο κίνημα στην ιστορία της φωτογραφίας. Ένα ρεύμα, ένα καλλιτεχνικό κίνημα, ένας αστικός μύθος με τις φράσεις του τύπου «είναι σαν ζωγραφιά». Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζουμε στον πικτοριαλισμό τη σχέση της φωτογραφίας με τη ζωγραφική και όχι το αντίστροφο. Οπότε εξετάζουμε αρχικά την έκδοση όπου η φωτογραφία μιμείται τη ζωγραφική. Ιστορικά θα μπορούσε να πει κάποιος ότι ο πικτοριαλισμός απετέλεσε τροχοπέδη για τη φωτογραφία, στην προσπάθειά της να αναγνωριστεί ως τέχνη, αφού «στηρίχθηκε» στη ζωγραφική. Αυτό είναι κάτι αυτονόητο, διότι τα ετερόφωτα υστερούν και από τη φύση τους είναι ανεπαρκή. Παρουσιάστηκε πριν προλάβει να αυτοπροσδιοριστεί η φωτογραφία, γεγονός που προκάλεσε σύγχυση στους φωτογράφους, αλλά και στους ζωγράφους. Στη βιασύνη τους οι φωτογράφοι να παράγουν, έμοιαζαν να αντιγράφουν και προφανέστατα κάποιοι το έκαναν. Παρατηρώντας όμως από το σήμερα προς το χθες, θα μπορούσε κάποιος να δεχτεί ότι ο πικτοριαλισμός τελικά απέκτησε τη δική του ταυτότητα στη φωτογραφία. Το γεγονός αυτό αποδεικνύει την εξέλιξη.

Ως παράδειγμα πικτοριαλισμού στη φωτογραφία, θα πρέπει να αναφερθούμε στο έργο του Alfred Stieglitz (1864-1946). Θεωρείται ένας από τους πατέρες της φωτογραφίας, όπως και ένας από τους υποστηρικτές της άποψης ότι η φωτογραφία είναι τέχνη. Τα έργα του αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα πικτοριαλιστικής φωτογραφίας (Εικόνα 3).

Ο πικτοριαλισμός στις μέρες μας είναι μία ακόμα πρόταση. Θα μπορούσαμε στοιχεία του πικτοριαλισμού στη φωτογραφία, να συναντήσουμε και στη σύγχρονη ελληνική φωτογραφία. Είναι μια φωτογραφική κατηγορία η οποία έχει σταθερή και μεγάλη απήχηση στο ευρύ κοινό, αλλά και στους φωτογράφους αποτελεί σταθερή προτίμηση. Εδώ ξανά προκύπτουν αναπάντητα ερωτήματα, όπως το γιατί να θέλει το ανεκπαιδευτο μάτι, μια φωτογραφία να μοιάζει με ζωγραφιά, στη συντριπτική του πλειοψηφία; Σε αυτό το σημείο προσκρούουμε στα ερωτήματα... τι είναι ωραίο και γιατί, οπότε συνειδητά διακόπτουμε την αναζήτηση. Στην παρούσα εργασία ο πικτοριαλισμός αποτελεί ιδιαίτερη αναφορά, καθότι το πρώτο μέρος της εργασίας, ως αναφορά στο δημιουργικό κομμάτι,

αφορά αποκλειστικά φωτογραφίες επηρεασμένες από τον πικτοριαλισμό στο έπακρον και σε επίπεδο ανακατασκευής ζωγραφικών πινάκων. Είναι η βάση της εργασίας και συγκεκριμένα η φωτογραφική της βάση. Όσο και αν ακολουθεί η εργασία τον πικτοριαλισμό με σαφήνεια και πιστότητα στο πρώτο μέρος, στο δεύτερο μέρος χρησιμοποιώντας μικτή τεχνική, μετατρέπει μέρος της ίδιας φωτογραφίας σε ζωγραφικό πίνακα, κάτι σαν επιστροφή στις ρίζες του έργου, ανανεωμένο και ανακατασκευασμένο. Παρόλα αυτά είναι κάτι εντελώς διαφορετικό.

Η αναφορά στον πικτοριαλισμό δεν γίνεται μόνο για ιστορικούς λόγους. Γίνεται και για να αναδείξει ότι η φωτογραφία, ακόμα και στον πικτοριαλισμό που μοιάζει να μιμείται, δεν παύει να εξελίσσεται, δεν παύει να καταλαμβάνει χώρο σε ένα νέο πεδίο για αυτήν, το ζωγραφικό πεδίο. Αυτόν ακριβώς τον χώρο τον κάνει φωτογραφικό, ανοίγει νέους ορίζοντες και ορίζει νέες διαδρομές. Είναι πολλά τα παραδείγματα φωτογράφων που συμμετέχουν σε αυτήν την εξέλιξη και η ανταπόκριση του κοινού είναι θεαματική. Χαρακτηριστικό σύγχρονο παράδειγμα είναι το έργο του φωτογράφου Ηλία Περγαντή εν όψει των εορτών για τα 200 χρόνια από την επανάσταση του 1821, ο οποίος ανακατασκεύασε ζωγραφικούς πίνακες κυρίως φιλελλήνων της Ευρώπης, σε φωτογραφικά έργα (Iaconialive.gr, 2019).



Εικόνα 8. Ηλίας Περγαντής



Εικόνα 9. Giuseppe Mazzola

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό πρόσφατο παράδειγμα είναι η φωτογράφιση της ηθοποιού Μαρίας Κορινθίου, ως «Ελλάδα» του Eugène Delacroix (1798 – 1863), για εξώφυλλο του

περιοδικού ARTme (τεύχος Απριλίου 2022), από τον Μεσολογγίτη φωτογράφο Νίκο Σιάμο (protothema.gr, 2022). Το γεγονός αυτό αποδεικνύει ότι το ενδιαφέρον για την ανακατασκευή ζωγραφικών πινάκων είναι πάντα επίκαιρο.



Εικόνα 10. Ανακατασκευή Ντελακρουά

2.2 Πικτοριαλισμός. Προτερήματα και μειονεκτήματα στη φωτογραφία

Στον Πικτοριαλισμό ο φωτογράφος «εστιάζει» στο ωραίο και όχι στην τεκμηρίωση. Αυτό από μόνο του δίνει καλλιτεχνική χροιά στην πικτοριαλιστική φωτογραφία. Ίσως οι Πικτοριαλιστές είναι οι πρώτοι οι οποίοι αντιλαμβάνονται το καλλιτεχνικό μέλλον της φωτογραφίας, αν και η αγκύρωσή τους στη ζωγραφική δείχνει το αντίθετο. Σύμφωνα με τη Μένη Σεϊρίδου «Οι πικτοριαλιστές ήταν οι πρώτοι που σκέφτονταν την καλλιτεχνική αξία της φωτογραφίας με έναν αρκετά σοβαρό τρόπο» (<https://fkth.gr/>). Επίσης το γνώρισμα του Πικτοριαλισμού να μοιάζει με ζωγραφικό έργο, μπορεί να δικαιολογηθεί από την επιθυμία των Πικτοριαλιστών φωτογράφων να αποκτήσουν τα έργα τους τη δημιουργικότητα ενός ζωγραφικού έργου, με τη χρήση πολλαπλών αρνητικών. Και αυτό είναι ένα δεδομένο που αφήνει το ελεύθερο σε κάθε φωτογράφο, να δημιουργήσει ή να αντιγράψει. Η θέση αυτή συμπίπτει και με την άποψη ότι οι Πικτοριαλιστές φωτογράφοι επιθυμούν να αναδείξουν τη φωτογραφία ως τέχνη,

μέσω της ζωγραφικής. «Το κίνημα είχε στόχο να πείσει τους δύσπιστους κριτικούς ότι η φωτογραφία, μιμούμενη τη ζωγραφική και τη χαρακτική, μπορούσε πράγματι να αποτελέσει τέχνη» (Janson & Janson 2011, Πικτοριαλισμός, σελ 798).

Εν τέλει ο πικτοριαλισμός μπορεί να καταγραφεί ως κίνημα με θετικό πρόσημο. Αποτελεί ένα ακόμα ρεύμα στη φωτογραφία, το οποίο αποδεικνύεται εξελισσόμενο. Μετά την αναφορά στον Alfred Stieglitz (1864-1946), μπορούν να αναζητηθούν κάποια παραδείγματα στη σύγχρονη φωτογραφία, στην οποία ο πικτοριαλισμός αποτελεί πρόταση με μεγάλη απήχηση.

,

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ - Τεχνικές φωτισμού και σκίασης

Ο Ansel Adams (1902 – 1984), υπέδειξε ότι η άριστη τεχνική, μπορεί να προσδώσει το αποτέλεσμα που χρειάζεται η πικτοριαλιστική φωτογραφία. Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναλυθούν βασικές ιδιότητες του φωτός που διαχειρίζεται ο φωτογράφος, ο οποίος στοχεύει στην ανακατασκευή ζωγραφικών έργων.

3.1 Ορισμός του φωτός. Από την Φυσική, στη φωτογραφική απεικόνιση.

«Το φως είναι κύμα και σωματίδια ταυτόχρονα. Το φως δεν έχει μάζα και αυτό διότι τα φωτόνια θεωρείται, ότι δεν έχουν μάζα. Κινείται ως κύμα και συμπεριφέρεται ως σωματίδιο γι' αυτό και ανακλάται. Το γεγονός αυτό στο οποίο έχουν καταλήξει οι επιστήμονες μετά από διττά πειράματα, θα το κατανοήσει κάποιος καλύτερα εάν μελετήσει το φως ως πακέτα ενέργειας και όχι ως σωματίδια με την καθημερινή αντίληψη που έχουμε γι' αυτά» (<https://www.kathimerinifysiki.gr/2015>).



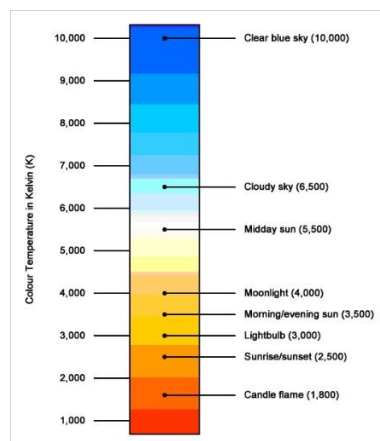
Εικόνα 11. Η «διπλή» φύση του φωτός

Για να υπάρξει φως, σημαίνει ότι υπάρχει και μια πηγή. Σημαντική διαπίστωση στη διαχείριση του φωτός, είναι η κατανόηση της έννοιας της ροής. Η ροή του φωτός είναι συνεχής, μέχρι να απορροφηθεί από κάποια επιφάνεια. «Κατά κάποιο τρόπο, οι φωτογράφοι μοιάζουν περισσότερο με τους μουσικούς παρά με τους ζωγράφους, γλύπτες ή άλλους εικαστικούς καλλιτέχνες. Αυτό οφείλεται στο γεγονός, ότι οι φωτογράφοι, σαν τους μουσικούς, ενδιαφέρονται περισσότερο για τη χειραγώγηση της ενέργειας παρά της ύλης» (Hunter, Biver & Fuqua 2012, Φως: Το πρωτογενές υλικό της φωτογραφίας, σελ 21). Στη μελέτη του φωτός για τη χρήση του στη φωτογραφία, διαπιστώνεται ότι η προσέγγιση

θα πρέπει να συμπεριλάβει τις ψυχοφυσικές μονάδες, δηλαδή να ληφθεί υπόψη και η επίδραση του αισθητήριου οργάνου. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο χρησιμοποιείται ως μονάδα μέτρησης το Lumen αντί του Watt.

Ο φωτογράφος είναι απαραίτητο να αντιληφθεί τη διαφορά ανάμεσα στο ανθρώπινο μάτι και στον φωτογραφικό φακό. Το ανθρώπινο μάτι διαθέτει σαφώς μεγαλύτερες δυνατότητες, σε σχέση με τον φωτογραφικό φακό. Στην προσπάθεια προσέγγισης στις δυνατότητες του ματιού εφαρμόστηκε η ψηφιακή τεχνική HDR (high dynamic range). «Μια ψηφιακή τεχνική με την οποία λαμβάνεται μια σειρά πανομοιότυπων εικόνων σε διαφορετικές φωτεινότητες...» (Hedgcoe, 2008, σελ.401). Στη συνέχεια με ψηφιακό τρόπο, γίνεται η συρραφή των τμημάτων της εικόνας που έχουν την επιθυμητή έκθεση. Η εικόνα εν τέλει, στο σύνολό της έχει τη σωστή έκθεση.

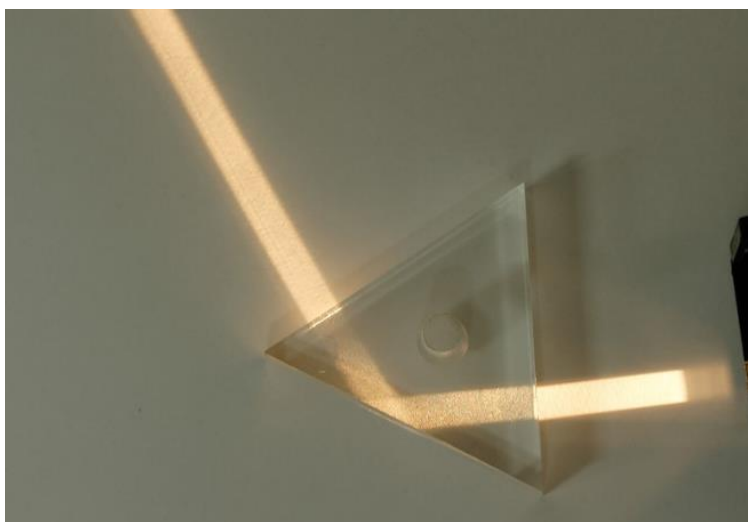
Ένα επίσης σημαντικό στοιχείο στη διαχείριση του φωτός για τη φωτογραφία, είναι η θερμοκρασία χρώματος. «Η θερμοκρασία χρώματος μιας φωτεινής πηγής μετριέται σε βαθμούς Kelvin. Ένα κερί έχει περίπου 1930 K, μια κοινή λάμπα πυρακτώσεως από 2400K-2800K, ο μέσος όρος για το φως της ημέρας είναι ανάμεσα στους 5000K και στους 6000K. Ο γαλάζιος ουρανός έχει θερμοκρασία χρώματος από 12000K μέχρι 18000K». (BAILEY&HOLLOWAY, 1999, σελ.50). Το παραπάνω γεγονός αφορά τόσο τον τεχνητό φωτισμό, όσο και τον φυσικό. Ο έλεγχος της θερμοκρασίας χρώματος στη φωτογραφία, αποκτά τεράστια σημασία, ειδικά εάν πρόκειται για πορτρέτο. Τα αρχεία raw συγχωρούν λάθη κατά τη λήψη ως αναφορά στη θερμοκρασία χρώματος, αλλά η φωτογραφία υψηλών προδιαγραφών δεν συγχωρεί κανένα λάθος. Προϋποθέτει λήψη η οποία έχει προβλέψει όλα τα τεχνικά προβλήματα και έχει προνοήσει μέχρι και την τελευταία λεπτομέρεια.



Εικόνα 12. Η κλίμακα της θερμοκρασίας χρώματος

3.2 Δυνατότητες διαχείρισης του φωτός.

Στη διαχείριση του φωτός έχουμε τη δυνατότητα να προκαλέσουμε διάχυτη μεταβίβαση, απορρόφηση ή ανάκλαση (Hunter κ.α. 2012, Φως: Το πρωτογενές υλικό της φωτογραφίας, σελ 37). Η ανάκλαση είναι κάτι πολύ γνωστό και οικείο, διότι χάρη σε αυτή βλέπουμε σχήματα και χρώματα. Διάχυτη μεταβίβαση πραγματοποιείται μέσα από ημιδιαφανείς επιφάνειες. Εκεί το φως περνώντας από μέσα, σκεδάζεται δηλαδή διασκορπίζεται, διαχέεται. Η σκέδαση είναι προϊόν πολλαπλής ανάκλασης του φωτός μέσα στο ίδιο το υλικό, η οποία το μαλακώνει. Αυτός ο διασκορπισμός των ακτίδων του φωτός είναι το ζητούμενο, διότι το φως που βγαίνει από την άλλη πλευρά του υλικού, αφενός μεν δεν είναι το ίδιο σε σκληρότητα, αφετέρου δε, είναι λιγότερο και με αυτόν τον τρόπο ελέγχουμε την ποσότητα - ένταση. Αυτές οι τρεις δυνατότητες δεν έχουν κάποιο νόημα στη ζωγραφική πλην της ανάκλασης με την οποία βλέπουμε το έργο, άρα δεν υφίσταται καμία επέμβαση και καμία διαχείριση του φωτός, παρά μόνο καταγραφή.



Εικόνα 13. Διάχυση και ανάκλαση του φωτός

Πηγή: <https://antigonilamprou.wordpress.com>

«Η πηγή καθορίζει τον τύπο του φωτός και η επιφάνεια καθορίζει τον τύπο της ανάκλασης» (Hunter κ.α. 2012, Ο χειρισμός της ανάκλασης και η οικογένεια των γωνιών, σελ 43). Αναλύοντας την παραπάνω άποψη και δοκιμάζοντας, επιβεβαιώνουμε την αρχή ότι οι διαστάσεις του φωτιστικού είναι ανάλογες της μαλακότητας του φωτός. Το τελευταίο συμπίπτει και με τη διαπίστωση ότι το μεγαλύτερο softbox είναι ο ήλιος με τα

σύννεφα εξού και επιτυγχάνεται το πιο απαλό και ποιοτικό φως. Η ανάκλαση του φωτός εντός του στούντιο με τη βοήθεια μεγάλων επιφανειών, αποτελεί την πεμπτούσια του στούντιο. «Η ανάκλαση μπορεί να είναι διάχυτη, άμεση ή λάμψη» (Hunter κ.α. 2012, Ο χειρισμός της ανάκλασης και η οικογένεια των γωνιών, σελ 40). Στα σύγχρονα στούντιο πλέον, η εξέλιξη του ανακλαστήρα είναι θεαματική, γεγονός που δείχνει τη μεγάλη χρησιμότητά του. Είναι εύκολα κατανοητό, ότι το αποτέλεσμα του ανακλαστήρα, δεν παύει να εξαρτάται από τη φωτιστική πηγή. Μία έντονη πηγή θα αποδώσει έντονο φως και μέσω του ανακλαστήρα, αν και θα το μειώσει. Σημαντικός είναι και ο ρόλος του σκοτεινού παραπετάσματος (μαύρη κάρτα) με το οποίο διαχειριζόμαστε τις σκιές πάνω στο μοντέλο. Με αυτό έχουμε τη δυνατότητα να απαγορεύσουμε στο φως να φανεί στο μοντέλο. Διαχειριζόμαστε έτσι με μεγαλύτερη ακρίβεια την ύπαρξη ή την απουσία του φωτός. Θεαματικά είναι τα αποτελέσματα του μαύρου παραπετάσματος όταν πίσω από αυτό τοποθετήσουμε μία έντονη φωτιστική πηγή η οποία θα φωτίσει το περίγραμμα του θέματός μας. Επίσης σημαντική είναι η συνδρομή του όταν με αυτό καθοδηγούμε το φως προς το φόντο, ενώ ταυτόχρονα το εμποδίζουμε να φωτίσει το μοντέλο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: Φωτογραφικό πορτρέτο (έννοιες και τεχνικές).

4.1 Πορτρέτο. Γενικές αρχές και διαπιστώσεις.

Το φωτογραφικό πορτρέτο τον 19^ο – 20^ο αιώνα ανάγεται στην κατηγορία πορτρέτου κατά κύριο λόγο και αυτό διότι το πορτρέτο σε κάθε μορφή τέχνης έχει πανομοιότυπα χαρακτηριστικά. Το πορτρέτο αφορά την απεικόνιση του ανθρώπου. Ολόσωμο ή μεσαίο, προφίλ ή ανφάς, σφιχτό ή ανοιχτό, το πορτρέτο προϋποθέτει την ανθρώπινη παρουσία και σε αυτές τις φωτογραφίες ο άνθρωπος παρατηρεί το καθ' εικόνα.

Οι Έλληνες ζωγράφοι τη δεδομένη χρονική περίοδο έχουν χάσει ήδη πολύτιμο χρόνο, σε σχέση με τον ευρωπαϊκό οργανισμό της τέχνης. «Ο θεσμικός και λειτουργικός ρόλος της τέχνης διαφαίνεται στην επείγουσα μέριμνα του νέου κράτους να ιδρύσει το Σχολείο των Τεχνών (31 Δεκεμβρίου 1836), να φέρει ξένους δασκάλους και να στείλει υπότροφους, κυρίως στο Μόναχο, ώστε παράλληλα με τους άλλους θεσμούς, να “εξευρωπαϊσει” και τη γλώσσα της ζωγραφικής» (artsandculture.google.com, 2020). Η ιστορική ζωγραφική καταλαμβάνει βιαστικά τον περισσότερο χώρο, πλην όμως η πρώιμη ελληνική προσωπογραφία παίρνει γρήγορα τη θέση της. Το πορτρέτο είναι κάτι που επιθυμούν όλοι. Το ελληνικό πορτρέτο απαθανατίζει την εικόνα της αστικής τάξης. «Ο Φρατζέσκο Πίτζε, ο Τυρολέζος ζωγράφος που έδρασε στην Ελλάδα, μας άφησε την ωραιότερη πινακοθήκη της κοινωνίας των Ελλήνων στα πρώτα χρόνια της ανεξαρτησίας. Τα πρόσωπα απεικονίζονται μετωπικά ή στα τρία τέταρτα, κοιτάζουν το θεατή, φορούν τις παραδοσιακές εθνικές τους φορεσιές και περιβάλλονται είτε από διακοσμητικά είτε από εμβληματικά στοιχεία, τα οποία συμβολίζουν το επάγγελμα και την κοινωνική τους θέση» (artsandculture.google.com, 2020). «Το 1862 αποτελεί ορόσημο όχι μόνο για τη νεώτερη ελληνική ιστορία, αλλά και για τη νεοελληνική τέχνη. Με την έξωση του Όθωνα τελειώνει η περίοδος της Βαυαροκρατίας στην Ελλάδα, ενώ στην τέχνη αρχίζει μια νέα “βαυαροκρατία” με τη θριαμβευτική είσοδο στο προσκήνιο της ελληνικής καλλιτεχνικής ζωής των μεγάλων εκπροσώπων της ώριμης Σχολής του Μονάχου: Νικηφόρου Λύτρα, Νικολάου Γύζη, Γεωργίου Ιακωβίδη, Κωνσταντίνου Βολανάκη κ.α.» (artsandculture.google.com, 2020). Χαρακτηριστικά των ζωγράφων αυτών είναι η εξαιρετική χρήση των χρωμάτων και των υφών και κυρίως η αριστοτεχνική απεικόνιση της επίδρασης του φωτός στις μορφές που διαφαίνονται στους πίνακες.

Το οπτικό κέντρο του πορτρέτου ως επί των πλείστων είναι τα μάτια του μοντέλου και όπως παραδέχονται πολλοί φωτογράφοι, τα μάτια αποτελούν την αμφίδρομη διαδρομή από και προς το ψυχισμό του εικονιζόμενου. Τα μάτια είναι αυτά που δίνουν την ένταση στην εικόνα. Αυτό επιτυγχάνεται είτε το μοντέλο κοιτά τον φακό, είτε όχι.



Εικόνα 14. Φωτογραφία Άρη Καμαρίτσα. 2021

Από το workshop της Όλγας Τζίμου

“Working with actors”. Ηθοποιός Νίκος Λεκάκης

Συνήθως τα κοινωνικά πρότυπα είναι εκείνα που καθορίζουν το ωραίο, οπότε πρόκειται για κάτι σκηνοθετημένο και υποκειμενικό. «Ωστόσο, η ίδια η έννοια της αντικειμενικότητας αποτελεί κοινωνική κατασκευή, μεταβαλλόμενη στη διάρκεια του χρόνου» (Σκαρπέλος, 2011, σελ.127). Αυτή η διαπίστωση υποδεικνύει ότι το ωραίο πορτρέτο έχει διαφορετικά χαρακτηριστικά, από αυτά του ωραίου προσώπου. Το ωραίο

πορτρέτο συνήθως αφορά τη δυναμική του πορτρέτου. Οι φυσιγνωμιστές μελετούν τη σύνδεση της εικόνας του προσώπου με την ψυχική κατάσταση του ατόμου. Αυτή τη σύνδεση έχουν στόχο να εικονοποιήσουν οι πορτραίστες φωτογράφοι. Αυτή την εικονοποίηση εργαλειοποιούν και οι φυσιγνωμιστές στη συνέχεια. Σε αυτήν την προσπάθεια βοηθά η ικανότητα ερμηνείας και η εκφραστικότητα του μοντέλου, η οποία καταφέρνει να αποδώσει τα γνήσια χαρακτηριστικά του.

Η χρήση του πορτρέτου στη φωτογραφία ακολούθησε μια σειρά αλλαγών και προσαρμογών, στο πέρασμα των δεκαετιών. «Τα δέκα πρώτα χρόνια της φωτογραφίας, όταν μόνο ένα μικρός αριθμός ειδικών ασκούσε το επάγγελμα, και τότε που οι δυσκολίες στην τεχνική απαιτούσαν εξειδικευμένες γνώσεις, η φωτογραφία φαινόταν, όπως και η τέχνη, να περιβάλλεται από το μυστήριο της δημιουργίας. Αργότερα, μέσα από την απλοποίηση των τεχνικών που επέτρεψε στον καθένα να εξασκηθεί εύκολα σ' αυτόν τον τομέα, η φωτογραφία χάνει τη μαγεία της. Παράλληλα με την εξέλιξη αυτή επέρχεται και η καλλιτεχνική παρακμή του φωτογραφικού πορτρέτου. Γύρω στα 1900, η παρακμή αυτή γινόταν ολοένα και πιο έντονη». (Freund, 1996, σελ.77). Επίσης το πορτρέτο επηρεάστηκε σημαντικά από τα κοινωνικά πρότυπα και σε αυτό το σημείο συναντά για ακόμα μια φορά την μεταβαλλόμενη έννοια του ωραίου. «Ο Suren Lalvani έχει επίσης τονίσει τον τρόπο με τον οποίο η φωτογραφική προσωπογραφία του 19^{ου} αιώνα λειτούργησε ως μια ισχυρή έκφραση της αστικής κουλτούρας μέσω των εικονογραφικών συμβάσεων που αφορούσαν τόσο στα ρούχα όσο και στη στάση του σώματος» (Wells, 2007, σελ.203).

Ίσως το ζητούμενο φωτογραφικά, αλλά και εννοιολογικά σε ένα πορτρέτο, είναι το ύφος. Αυτό ακριβώς ήταν και το μεγαλύτερο στοίχημα κατά την ανακατασκευή των πινάκων στην παρούσα εργασία. Αυτό πρακτικά αφορά την δεξιότητα του μοντέλου πάνω στην ηθοποιία και την ικανότητα του φωτογράφου να κατευθύνει. Πρακτικές οδηγίες υπάρχουν, οι οποίες και καταγράφηκαν, πλην όμως είναι πασιφανές ότι το τελικό αποτέλεσμα θα είναι αποδεκτό κατόπιν πολλών δοκιμών αλλά και της προ υπάρχουσας ικανότητας και εκπαίδευσης του μοντέλου.



Εικόνα 15. Φωτογραφία Άρη Καμαρίτσα.

Από το workshop του Πάνου Βλασσόπουλου

«Καλλιτεχνικό γυμνό». Μοντέλο - χορεύτρια Κατερίνα Μαραγκάκη, 2022

Σε αυτό το σημείο κρίνεται σκόπιμο να αναφερθεί ότι φυσιολογιστικά κάθε μοντέλο είναι πιθανό να συντονίζεται περισσότερο με κάποιους ρόλους και με κάποιους άλλους όχι. Η διαδικασία επιλογής του μοντέλου είναι ευθύνη του φωτογράφου σε μια μικρή παραγωγή και του διευθυντή φωτογραφίας σε μια μεγαλύτερη και ονομάζεται διαδικασία διανομής ρόλων, το γνωστό σε όλους κάστινγκ. Αυτό αποτελεί και τη βάση, όπως και την απαραίτητη συνθήκη για την παραγωγή ενός επιτυχημένου θεματικού πορτρέτου. Ειδικά στην περίπτωση της ανακατασκευής πινάκων εκτός από τη συνάφεια του ρόλου με τις δυνατότητες του μοντέλου, θα έπρεπε και φυσιολογιστικά να συμπίπτουν ως ένα βαθμό.

4.2 Πορτρέτο. Φαινόμενα και σκέψεις.

Τεχνικά η φωτογραφία πορτρέτου είναι ένας συγκερασμός διαδικασιών, εκπαίδευσης, φωτισμού και τύχης. Μπορούμε να προβλέψουμε τα πάντα εντός των τειχών ενός στούντιο, πλην του ανθρώπινου παράγοντα, ο οποίος είναι αυτός που θα μας δώσει κάτι

εξαιρετικό και πραγματικά σπουδαίο. Σύμφωνα με τον Pierre Stephenson στο βιβλίο του *Foundations of Posing*, 2016 «Η τέχνη του να ποζάρεις μπορεί να είναι δύσκολο να κατακτηθεί, ειδικά δεδομένου ότι ο καθένας αντιδρά διαφορετικά όταν τον σκηνοθετούν. Μερικοί άνθρωποι είναι πολύ ενστικτώδεις και απαιτούν λίγη προτροπή, μοιάζοντας να έχουν τη δική τους φυσική στάση που λειτουργεί. Άλλοι χρειάζονται λίγη περισσότερη βοήθεια».

4.3 Σύγχρονες εκδοχές του φωτογραφικού πορτρέτου

Το πορτρέτο ως φωτογραφική κατηγορία είναι κάτι ευρύ και εμφανίζεται με πολλές εκδόσεις στη σύγχρονη φωτογραφία. Ταυτόχρονα διατηρεί άρρηκτους δεσμούς με το κλασικό πορτρέτο του παρελθόντος, αλλά και με το πορτρέτο που συναντάμε σε άλλες μορφές τέχνης όπως γλυπτική, ζωγραφική, χαρακτική. Αυτό που διατυπώνεται από τη θεωρητική και πρακτική προσέγγιση είναι η διαπίστωση ότι είναι κάτι ζωντανό. Υπάρχει αλληλεπίδραση φωτογράφου - μοντέλου πριν από τη φωτογράφιση, κατά τη διάρκεια, αλλά και μετά στην επεξεργασία. Είναι ίσως το μοναδικό διαδραστικό σε μεγάλο βαθμό κομμάτι στην φωτογραφία. Η αποτύπωση της ψυχής του μοντέλου σε χαρτί αποκτά πνευματικές διαστάσεις και αποδεικνύει τη φύση του ανθρώπου, την φύση η οποία περιλαμβάνει πνεύμα, σώμα και ψυχή. Η φωτογράφιση ενός πορτρέτου είναι μοναδική, όσες φορές και αν επιχειρήσει ο ίδιος φωτογράφος, να φωτογραφίσει το ίδιο μοντέλο, στην ίδια πόζα και με τον ίδιο φωτισμό. Αποκλειστικά στη φωτογράφιση πορτρέτου μπορούμε να πούμε ότι απαθανατίζουμε τη στιγμή. Τεχνικά είναι το πιο ενδιαφέρον διότι το αποτέλεσμα της φωτογράφισης πορτρέτου αποτελεί μια και μοναδική έκδοση του ανθρώπινου είδους και αυτό από μόνο του αποκτά τεράστιο ενδιαφέρον για τον ίδιο τον άνθρωπο.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η σχέση της φωτογραφίας και της ζωγραφικής είναι μία σχέση αλληλεπίδρασης η οποία καταφέρνει να τις διατηρεί αυτόνομες και εντελώς ανεξάρτητες ενώ ταυτόχρονα συνδέονται με έναν φυσικό τρόπο, περνούν από τις ίδιες διαδρομές των καλλιτεχνικών τάσεων και ρευμάτων και εν τέλει υπηρετούν την μία και μοναδική έννοια της τέχνης. Έχουν πολλά κοινά στοιχεία ως αναφορά στα χαρακτηριστικά τους και αυτό έως τώρα μόνο θετικά έχει προσφέρει στην εξέλιξή τους.

Ο πικτοριαλισμός σε αυτή τη σχέση ως ιστορικό γεγονός αρχικά, ίσως καθυστέρησε την αυτονόμηση της φωτογραφίας, πλην όμως πολύ γρήγορα ξεπεράστηκε και πλέον στις ημέρες μας συναντάται ως ένα από τα πολλά φωτογραφικά στυλ. Αυτό το στυλ ακολουθεί η εργασία στο πρώτο μέρος και το εξελίσσει με περεταίρω διεργασίες και επεμβάσεις.

Αυτή τη σχέση φωτογραφίας και ζωγραφικής και την αρχέγονη επαφή τους στον πικτοριαλισμό, τις χρησιμοποίησε η εργασία ως μελέτη φωτισμού, ως μελέτη καθοδήγησης και ως ένα στοίχημα ανακατασκευής. Στοίχημα απετέλεσε και η δοκιμή αποτύπωσης της εικόνας που εμπνεύστηκε ένας ζωγράφος εκατό χρόνια πριν. Η σύνδεση μαζί του είναι εμφανής. Με την έναρξη της εργασίας εμφανίστηκε ταυτόχρονα η περιέργεια. Η περιέργεια να δούμε το ίδιο έργο φωτογραφικά και αυτή η δημιουργική περιέργεια να το εξελίξουμε και να δούμε την εναλλαγή της τέχνης να το μεταλλάσσει. Το τελικό αποτέλεσμα έγινε βήμα βήμα μέχρι να κριθεί αποδεκτό από τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Στην πορεία αυτή υπήρξε μια πολύ χρήσιμη αλληλεπίδραση μεταξύ καλλιτέχνη – έργου – αρχικού δημιουργού και τεχνικών επέμβασης.

Η προσπάθεια δημιουργίας πορτρέτων κατά την εκπόνηση, ξεκλείδωσε την ομορφιά του να αποτυπώνει κάποιος το ανθρώπινο είδος. Αυτή η ομορφιά είναι ένα από τα βασικότερα συμπεράσματα της εργασίας. Είναι μια διαπίστωση ότι η κατασκευή πορτρέτων είναι επί της ουσίας δημιουργική.

Τα συμπεράσματα ως αναφορά στο εικαστικό κομμάτι, ήταν ότι πρόκειται για την απελευθέρωση του έργου. Δεν υπάρχουν όρια στον συλλογισμό του καλλιτέχνη και το εισιτήριο ελευθέρως, του το παραχωρούν οι εικαστικές επεμβάσεις. Υλικά και τρόπος εναπόκεινται στην φαντασία του καλλιτέχνη και αυτό από μόνο του είναι μια πρόκληση.

Βιβλιογραφία

- Αντωνιάδης, Κ. (2014): Λανθάνουσα Εικόνα: Δοκίμιο για τη φωτογραφία. Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας.
- Καγγελάρης, Φ. (2015): Το Βλέμμα και το Είναι στην Ψύχωση: Η Διαδικασία της Αποπροσωποποίησης στη Σχιζοφρένεια. Άγκυρα.
- Μαρκίδου, Ν. (2015): Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις. Προσωπική έκδοση.
- Πρέσσας, Χ. (2010): ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ: Δημιουργώντας με Παράλληλα Εκφραστικά Μέσα. Ίων.
- Πρέσσας, Χ. (2001): ΣΥΝΘΕΤΟΝΤΑΣ: Βασικές Αρχές Εικονοποίησης. Ίων.
- Σαμπανίκου, Ε. (2003): ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ & ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ: 19^{ος} -20^{ος} αιώνας. Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδάνος.
- Σκαρπέλος, Γ. (2011): Εικόνα και κοινωνία. Τόπος.
- Bailey, A., & Holloway, A. (1999); ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΗΣ ΕΓΧΡΩΜΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ (Κώστας Κολοκυθάς, Μετ.). Σταύρος Μωρεσόπουλος.
- Burke, P. (2003): ΑΥΤΟΨΙΑ: Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών (Αντρέας Π. Ανδρέου, Μετ.). Μεταίχμιο.
- Freund, G. (1996): Φωτογραφία και κοινωνία (Εύα Μαυροειδή, Μετ.). Περιοδικό ΦΩΤΟΓράφος.
- Hedgecoe, J. (2008): Το νέο βιβλίου του ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΥ: Ο απόλυτος οδηγός για την τέχνη της φωτογραφίας (Ελπίδα Κουτσοκέρα, Μετ.). Παπασωτηρίου.
- Hunter, F., & Biver, S., & Fuqua, P. (2012): Φως Επιστήμη & Μαγεία: Εισαγωγή στον φωτογραφικό φωτισμό (Σπύρος Σκιαδόπουλος, Μετ.). ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ.
- Janson, H.W., & Janson, A. (2011): Ιστορία της Τέχνης: Η ΔΥΤΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ (Μαριάννα Αντωνοπούλου & Νάνσυ Κουβαράκου, Μετ.). Ίων-Εκδόσεις Έλλην.
- Stephenson, P. (2016): Foundations of Posing: A Comprehensive Guide for Wedding and Portrait Photographers. Amherst Media.
- Valenzuela, R. (2016): Picture Perfect Lighting: An Innovative Lighting System for Photographing People. Rocky Nook.
- Valenzuela, R. (2016): Picture Perfect Posing: Practicing the Art of Posing for Photographers and Models. New Riders.
- Wells, L. (2007): Εισαγωγή στη φωτογραφία (Πηνελόπη Πετσίνη, Μετ.). Πλέθρον.

Ιστότοποι

- Bechet, C. (2020). *Οι μεγάλοι της φωτογραφίας / Henri Cartier-Bresson 1908-2004*. ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ. Ανακτήθηκε 05/2022, από <https://www.photo.gr/blogs/οι-μεγάλοι-της-φωτογραφίας-henri-cartier-bresson/>
- The Lifo team. (2017). *Γνωριμία με το μεγαλείο και την ομορφιά στις φωτογραφίες του Ansel Adams*. LIFO. Ανακτήθηκε 05/2022, από <https://www.lifo.gr/culture/photography/gnorimia-me-megaleio-kai-tin-omorfia-stis-fotografies-toy-ansel-adams>
- The Editors of Laconia live. (2019). *Εκθεση φωτογραφίας του Ηλία Περγαντή με τίτλο "1821"*. Laconia live. Ανακτήθηκε 05/2022, από <https://laconialive.gr/έκθεση-φωτογραφίας-του-ηλία-περγαντή/>
- The Editors of protothema. (2022). *Η Μαρία Κορινθίου ποζάρει... ως Ελλάδα του Ντελακρουά*. protothema.gr. Ανακτήθηκε 05/2022, από <https://www.protothema.gr/life-style/article/1231830/i-maria-korinthiou-pozarei-os-ellada-tou-delakroua/>
- Σειρίδου, Μ. (2021). *ΠΙΚΤΟΡΙΑΛΙΣΜΟΣ, το πρώτο κίνημα στην ιστορία της φωτογραφίας της Μένης Σειρίδου*. ΦΚΘ. Ανακτήθηκε 05/2022, από <https://www.fkth.gr/index.php/el/node/1153>
- The Editors of kathimerinifysiki. (2015). *Η (διπλή;) φύση του φωτός*. ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΦΥΣΙΚΗ. Ανακτήθηκε 05/2022, από <https://www.kathimerinifysiki.gr/2015/12/dipli-fysi-fwtos.html>
- Λαμπράκη, Μ. (2020). *19^{ος} αιώνας, Η ζωγραφική του ελεύθερου ελληνικού κράτους*. Google Arts & Culture. Ανακτήθηκε 06/2022, από https://artsandculture.google.com/story/qwUR_CwzoLmYIA

Εικονογράφηση (Πηγές)

1. Πρώιμη νταγκεροτυπία του Ντακέρ κατασκευασμένη το 1837. Ανακτήθηκε 05/2022, από <https://www.google.com/search?πρωιμη+νταγκεροτυπια>
2. Edward Steichen, The Flatiron, 1904. Ανακτήθηκε 05/2022, από <https://www.google.com/search?q=edward+steichen+the+flatiron>
3. Alfred Stieglitz, The terminal, 1892. Ανακτήθηκε 05/2022, από <https://www.google.com/search?q=alfred+stieglitz+the+terminal&rlz/>
4. Alfred Stieglitz, clouds, 1910 – 1930. Ανακτήθηκε 05/2022, από <https://www.google.com/search?q=alfred+stieglitz+clouds&tbm/>
5. Νικηφόρος Λύτρας, Η προσμονή. Ανακτήθηκε 05/2022, από <https://www.google.com/λυτρας+η+προσμονη>
6. Henri Cartier-Bresson, 1954 Ανακτήθηκε 05/2022, από <https://www.google.com/search?q=henri+bresson+1954>
7. Anton Guilio Bragaglia, Ο τσελίστας, 1913. Ανακτήθηκε 05/2022, από <https://www.google.com/search=o+τσελίστας+του+Anton+Giulio>
8. Ηλίας Περγαντής. Ανακτήθηκε 05/2022, από <https://laconialive.gr/έκθεση-φωτογραφίας-του-ηλία-περγαντή/>
9. Giuseppe Mazzola. Ανακτήθηκε 05/2022, από <https://www.elniple.com/η-επιανάσταση-των-ξενων-ζωγραφων-οταν-ο/>
10. Ανακατασκευή Ντελακρουά. Ανακτήθηκε 05/2022, από <https://www.protothema.gr/life-style/article/1231830/i-maria-korinthiou-pozarei-os-ellada-tou-delakroua/>
11. Η «διπλή» φύση του φωτός. Ανακτήθηκε 05/2022, από <https://www.kathimerinifysiki.gr/2015/12/dipli-fysi-fwtos.html>
12. Η κλίμακα της θερμοκρασίας χρώματος. Ανακτήθηκε 05/2022, από <https://www.google.com/search=θερμοκρασια+χρωματος>
13. Διάχυση και ανάκλαση του φωτός. Ανακτήθηκε 05/2022, από <https://www.google.com/search+ανακλαση+φωτος+στη+φωτογραφια>
14. Φωτογραφία Άρη Καμαρίτσα. Από το workshop της Όλγας Τζίμου «Working with actors», Ηθοποιός Νίκος Λεκάκης, 2021
15. Φωτογραφία Άρη Καμαρίτσα. Από το workshop του Πάνου Βλασσόπουλου «Καλλιτεχνικό γυμνό». Μοντέλο - χορεύτρια Κατερίνα Μαραγκάκη, 2022

Παράρτημα Α

Σκέψεις για το φως και τη διαχείρισή του

Στην εργασία, με το δεδομένο ότι το τελικό προϊόν θα είναι μια εκτύπωση, κατά τη φωτογράφιση χρησιμοποιήσαμε γκρίζα κάρτα και κάρτα χρωμάτων σε μία λήψη τουλάχιστον. Αυτή τη λήψη δεν παραλείψαμε να την παραδώσουμε στο εκτυπωτήριο. Επίσης επιλέξαμε στιγμιαίο φωτισμό, ο οποίος αρκετά οικονομικά αποδίδει με μεγάλη ακρίβεια τη θερμοκρασία χρώματος περίπου στα 5500 κέλβιν και το σημαντικότερο παραμένει σταθερή για κάθε μονάδα φλας. Αν θεωρήσουμε ως δεδομένο ότι το τελειότερο φως είναι του ήλιου υπό συγκεκριμένες συνθήκες, αντιμετωπίζουμε το πρόβλημα της αδυναμίας καθολικής διαχείρισής του. Ακόμα και αν κρατήσουμε σημειώσεις για τον τόπο, τον χρόνο, την ώρα, τη γωνία, το θέμα, το ποσοστό ηλιοφάνειας, τις ρυθμίσεις της μηχανής μας, μπορεί να υπάρξει κάτι στην ατμόσφαιρα το οποίο θα μας δώσει διαφορετικό αποτέλεσμα στη φωτογραφία μας, από το αναμενόμενο. Το χειρότερο σε αυτή την περίπτωση θα είναι αφενός μεν ότι δεν θα «πάρουμε» τη φωτογραφία που θέλουμε, αφετέρου δε, θα έχουμε πλήρη άγνοια για τους λόγους για τους οποίους δεν τα καταφέραμε. Παράλληλα η θερμοκρασία χρώματος του ηλιακού φωτός, αλλάζει κάθε στιγμή, ξεκινώντας από την blue hour με 8000 κέλβιν περίπου, περνά από τα 5500 κέλβιν στο ηλιόλουστο μεσημέρι και φτάνει στην golden hour με 3000 κέλβιν περίπου. «Είναι γεγονός ότι ο φυσικός φωτισμός αλλάζει διαρκώς σε χρώμα, κατεύθυνση και ταχύτητα» (Hedgcoe 2008, Αλλαγές φωτός, σελ 132). Τα πράγματα μεταβάλλονται στην περίπτωση της στούντιακής φωτογράφισης, κατά την οποία υπάρχει πλήρης έλεγχος. Εντός του στούντιο εκμηδενίζεται ο αστάθμητος παράγοντας.

Μία ηλιόλουστη ημέρα στο στούντιο.

Στούντιο: Τα φώτα σβήνουν. Οι αντανάκλασεις εξαφανίζονται. Ο φωτογράφος ξεκινά να ανάβει τα φώτα από πίσω προς τα εμπρός, σύμφωνα με το σχεδιασμό που έχει κάνει (lighting set up). Αυτό του δίνει τη δυνατότητα να επιβεβαιώσει ότι τα κόντρα φώτα του, πετυχαίνουν την αποστολή τους. Πετυχαίνουν τη δημιουργία του περιγράμματος στο ολόσωμο πορτρέτο και τη δημιουργία βάθους στο μεσαίο και σφιχτό πορτρέτο. Τα back

lights δημιουργούν την αίσθηση του τρισδιάστατου και δίνουν ζωντάνια στο πορτρέτο. Μετατρέπουν μια φλατ εικόνα σε δύο διαφορετικά πράγματα: μοντέλο – φόντο. Μιλώντας κάποιος για μεσαίο ή σφιχτό πορτρέτο, τα back lights συχνά ταυτίζονται με τα hair lights. Αυτό που ο ζωγράφος κατάφερε με την προοπτική στο έργο του, στη φωτογραφία επετεύχθη με τα κόντρα φώτα και ταυτόχρονα η φωτογραφία απέκτησε επιπλέον ζωντάνια. Στη συνέχεια ανάβει τα συμπληρωματικά φώτα ή σε περίπτωση που έχει σχεδιάσει kicker light, είναι απαραίτητο να το εντοπίσει στο μοντέλο, οπότε και το ανάβει πριν το συμπληρωματικό φως. Τέλος ο φωτογράφος εφόσον ανάψει τα συμπληρωματικά φώτα, ανάβει το κύριο φως το οποίο θα πρέπει να φανεί ως αντανάκλαση στα μάτια του μοντέλου (catch light). Το catch light του φωτογράφου, για το ζωγράφο είναι μια λευκή πινελιά στο μάτι του μοντέλου, την οποία δεν παραλείπει να την προσθέσει σχεδόν ποτέ.

Παράρτημα Β

Εικαστικά

Η ζωγραφική επέμβαση και η εικαστική παρέμβαση γενικότερα αποτελεί την ειδοποιό διαφορά της εργασίας. Αποτελεί το τόλμημα και τον εξέχοντα λόγο για να σταθεί κάποιος. Αφορά μικτή τεχνική, όπου περιλαμβάνει φωτοζωγραφική, κολάζ και εν γένει εικαστικές παρεμβάσεις τρισδιάστατες ή ζωγραφικές.

Ζωγραφική επέμβαση στην εργασία.

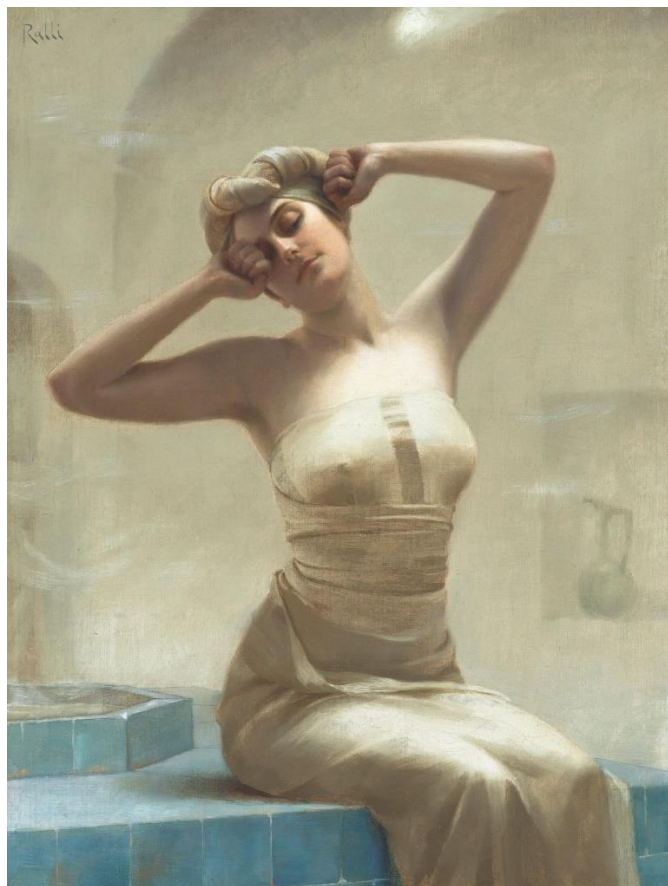
Η ζωγραφική επέμβαση στις εκτυπωμένες φωτογραφίες της εργασίας υπήρξε μια πρόκληση, λόγω της πρωτογενούς αναζήτησης του τρόπου με τον οποίο εν τέλει θα γινόταν. Ύστερα από μια σειρά δοκιμών με ξυλομπογιές, μολύβι, τέμπρες, λαδοπαστέλ, κόλλες χρυσόσκονης και νερομπογιές, καταλήξαμε σε χρήση λαδοπαστέλ σε συνδυασμό με γόμα και χρήση σφομύλιας. Ο τρόπος με τον οποίον εφαρμόστηκε ήταν το βάψιμο με λαδοπαστέλ των μεγάλων επιφανειών σύμφωνα με τις γραμμές της φωτογραφίας. Στη συνέχεια σβήστηκε με προσοχή πάλι σύμφωνα με τις γραμμές της φωτογραφίας με αποτέλεσμα το λαδοπαστέλ να απλωθεί ομοιόμορφα και να «θαμπώσει» με τη βοήθεια της σφομύλιας. Αυτό έδωσε μία πλαστικότητα και μια ξεκάθαρη ζωγραφική χροιά. Τα πρόσωπα των εικόνων δεν «πειράχτηκαν» καθόλου με λαδοπαστέλ, παρά έμειναν αυτούσια, παρακαταθήκη από την εκτυπωμένη φωτογραφία. Η φωτογραφική ταυτότητα, στην καρδιά του μηνύματος, έμεινε αναλλοίωτη. Το βλέμμα παρέμεινε φωτογραφικό. Η επιλογή του χρώματος έγινε σύμφωνα με το πραγματικό χρώμα της φωτογραφίας. Επιλέχθηκε το πιο κοντινό χρώμα από μια μεγάλη παλέτα λαδοπαστέλ. Επίσης με τη γόμα υπήρξε η δυνατότητα να αποδώσουμε το εφέ του ντεγκραντέ. Με αυτό τον τρόπο αν και πρωτόγονα, αποδόθηκε με ζωγραφικό τρόπο το βάθος και η προοπτική στο μέτρο του δυνατού. Σε αυτό το σημείο διαπιστώθηκε μία πιο έντονη και «ζεστή» χρήση του χρώματος, η οποία κεντρίζει το ενδιαφέρον σε σχέση με τα χρώματα της φωτογραφίας.

Εικαστικές προεκτάσεις.

«Η προσωρινή εναποθέτηση μικρότερων συστατικών πάνω σε ένα μεγαλύτερο, το οποίο θα λειτουργούσε ως βάση και η συνεχής εξερεύνηση της δυναμικής των υλικών αυτών μέσω των εναλλαγών οδηγούσε στην ανάδειξη της μορφής του έργου» (Πρέσσας, 2010). Η εναλλαγή λοιπόν αυξάνει τη δυναμική των έργων. Αυτό είναι μια πραγματικότητα που βιώνει κάποιος θεατής, ο οποίος βρίσκεται μπροστά σε ένα τρισδιάστατο έργο. Εκτός από τη ζωντάνια και την αληθοφάνεια που προσδίδουν τα τρισδιάστατα κομμάτια σε ένα έργο, ξεκινούν και ένα νέο διάλογο με τον θεατή. Ταυτόχρονα ενεργοποιούν και άλλους μηχανισμούς στον θεατή, όπως είναι η δημιουργική περιέργεια. Στα έργα της παρούσας εργασίας, αποδόθηκαν τρισδιάστατα τμήματα όπως μέρος του ρουχισμού του μοντέλου, λουλούδια, αντικείμενα. Επίσης ασυναίσθητα το τρισδιάστατο τμήμα προκαλεί στον θεατή την τάση να κάνει ένα βήμα εμπρός. Ένα βήμα πιο κοντά στο έργο, με σκοπό να το παρατηρήσει. Αυτό το βήμα είναι η ένδειξη ότι το έργο έχει κεντρίσει τον θεατή και αυτό είναι η αρχή της συνομιλίας τους.

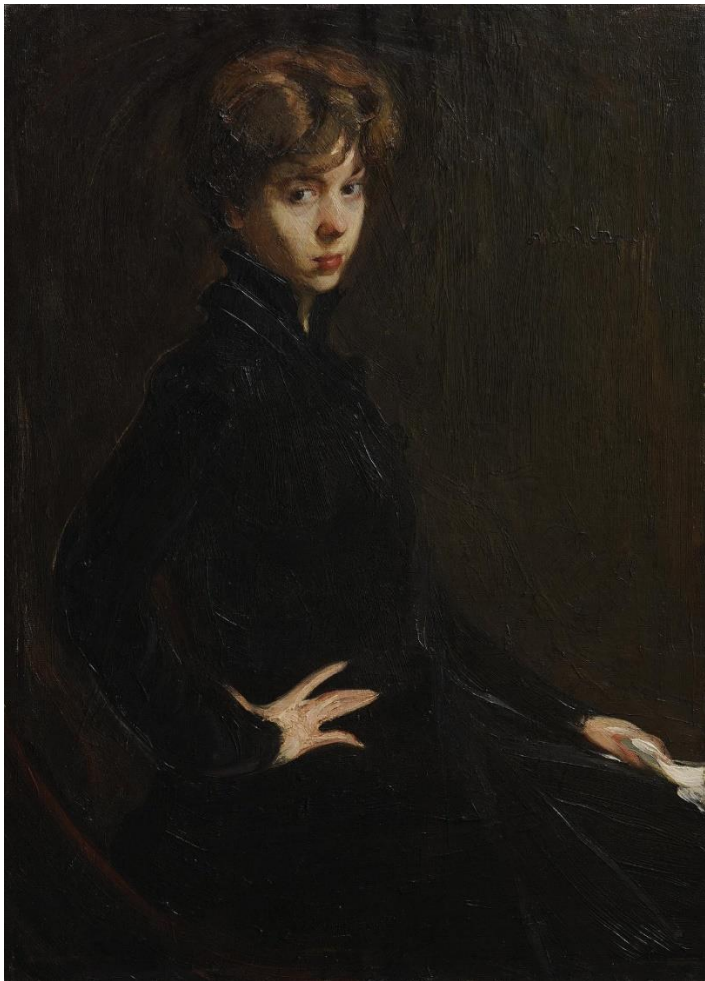
Η εικαστική παρέμβαση σε ένα φωτογραφικό έργο με μικτή τεχνική, δεν προσδίδει απλώς μία ευχάριστη νότα στην εικόνα, αλλά μεταφέρει ένα καινούργιο μήνυμα το οποίο πρεσβεύει τη συνέχεια και την εξέλιξη του έργου. Ξεκινά μία νέα συνομιλία μεταξύ του θεατή και του δημιουργού, η οποία δεν είναι συνηθισμένη. Προσδίδει ζωντάνια στο έργο και με την εναλλαγή της ύλης το αναδεικνύει.

Παράρτημα Γ (έργα)



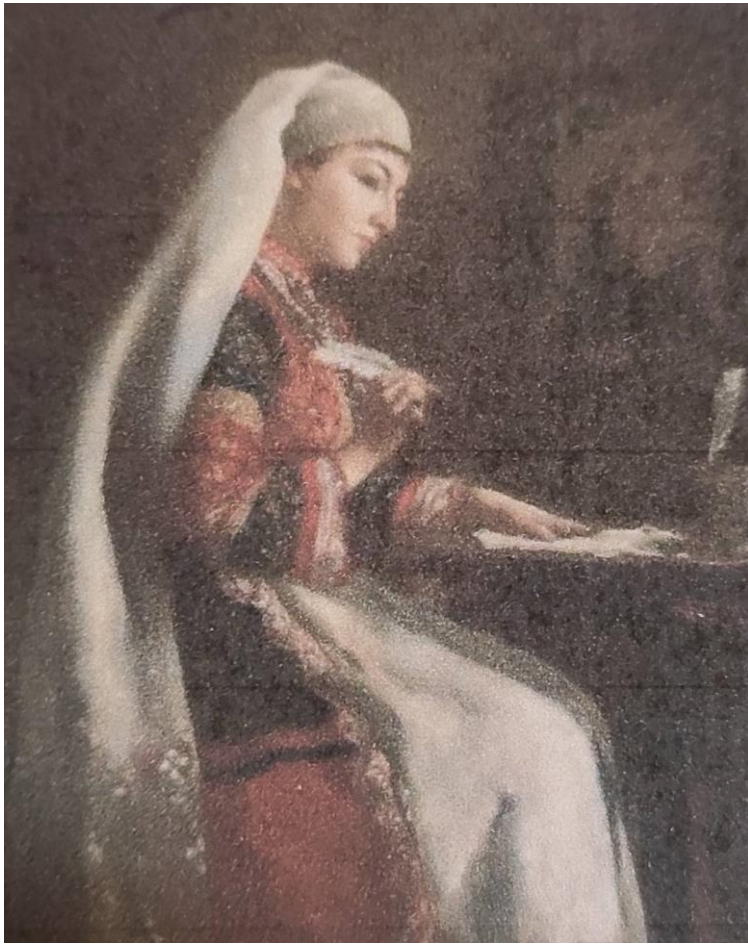
Ράλλης Θεόδωρος «Λουτρό»





Λύτρας Νικηφόρος «Προσωπογραφία»



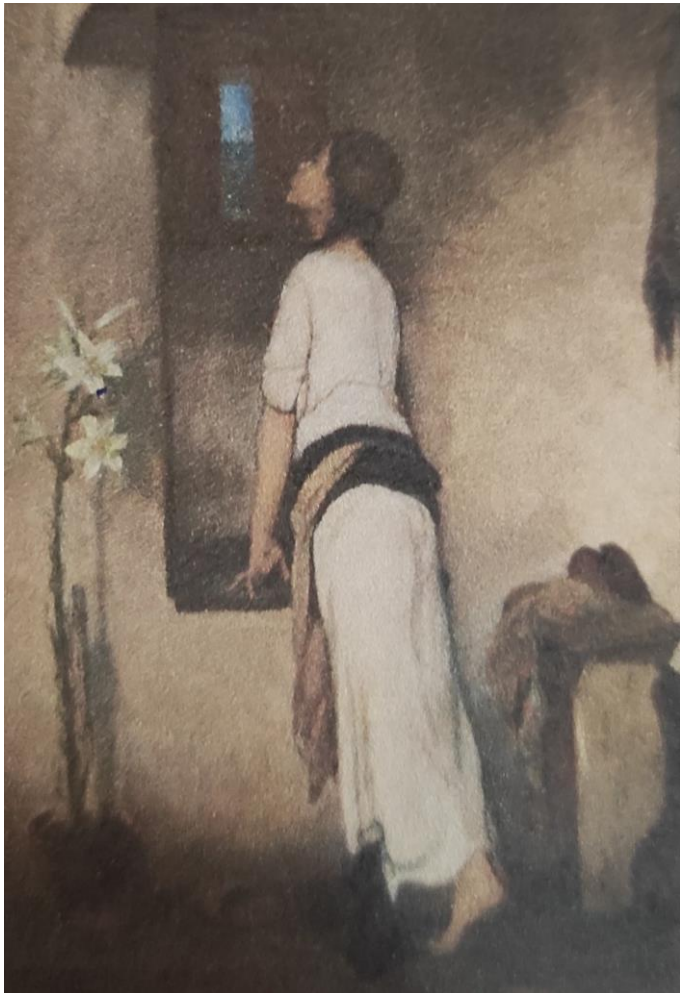


Ράλλης Θεόδωρος «Συγγραφή»

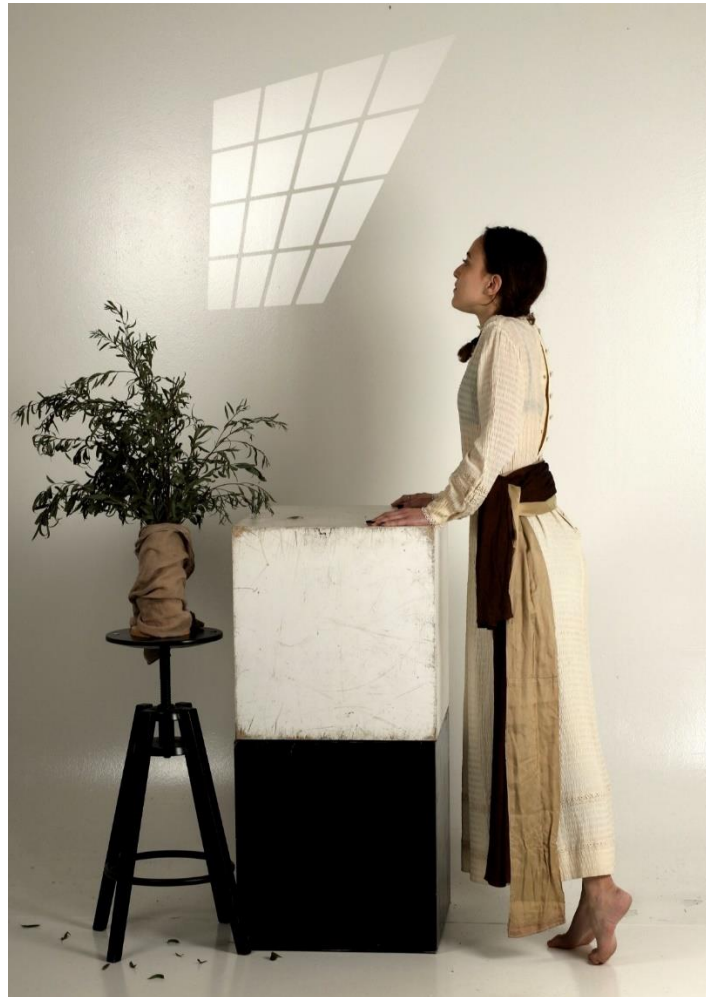


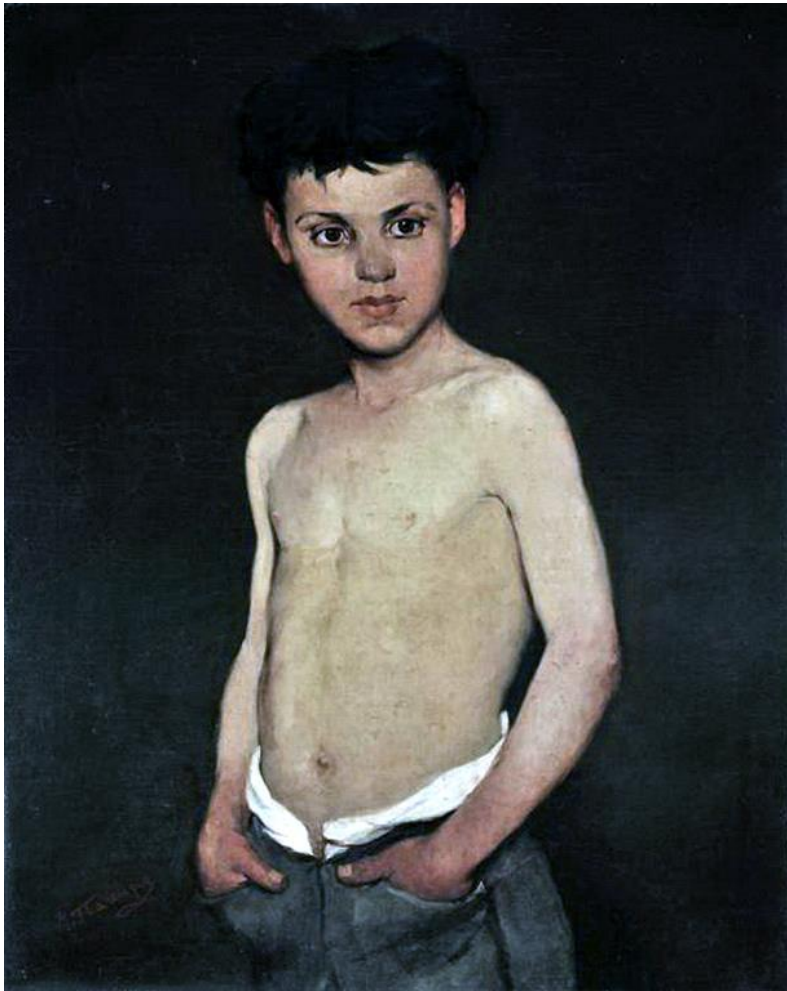


Πανώριος Κωνσταντίνος «Χωριατοπούλα με πανέρι»



Λύτρας Νικηφόρος «Αναμονή»





Πανώριος Κωνσταντίνος «Παιδί ημίγυμνο»





Ιακωβίδης Γεώργιος «Η προσφυγοπούλα»



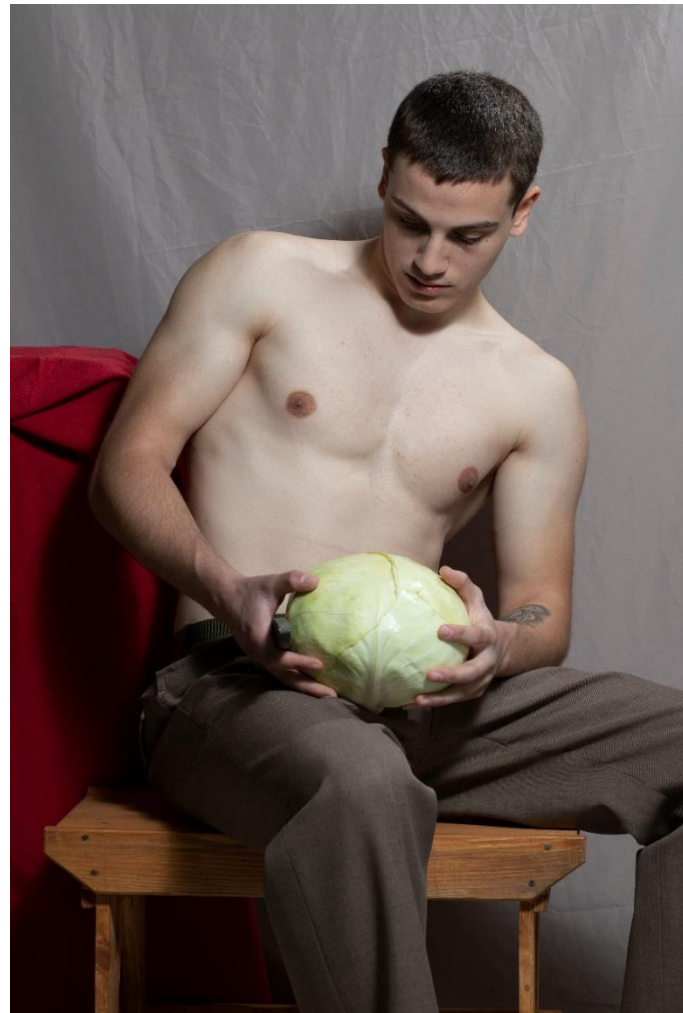
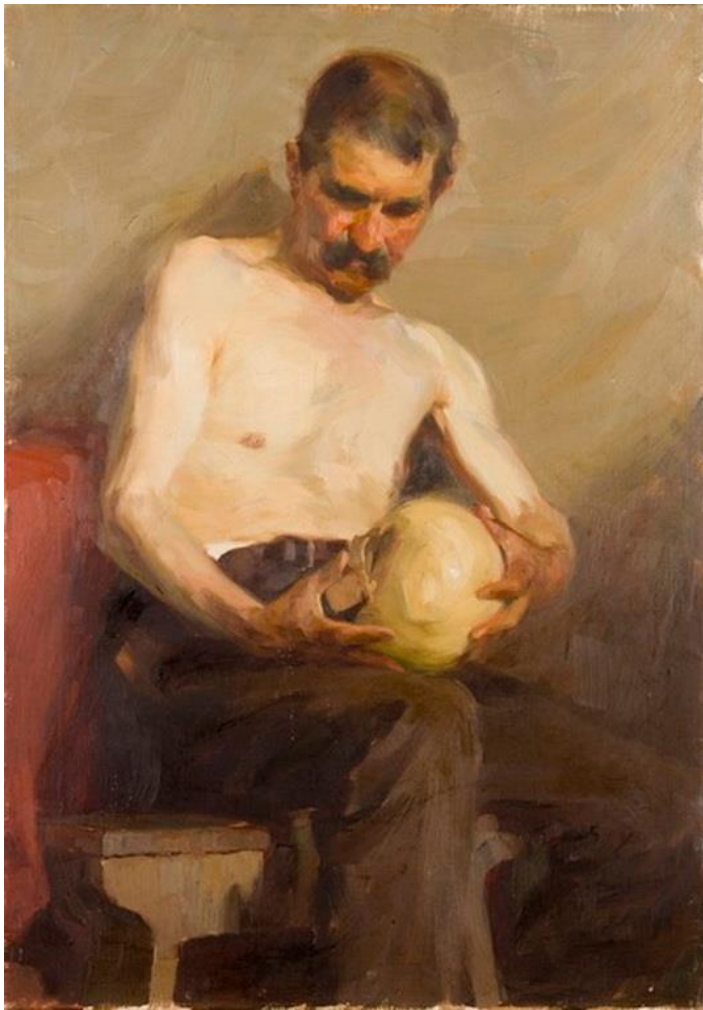


Γύζης Νικόλαος «Η κόρη του καλλιτέχνη»

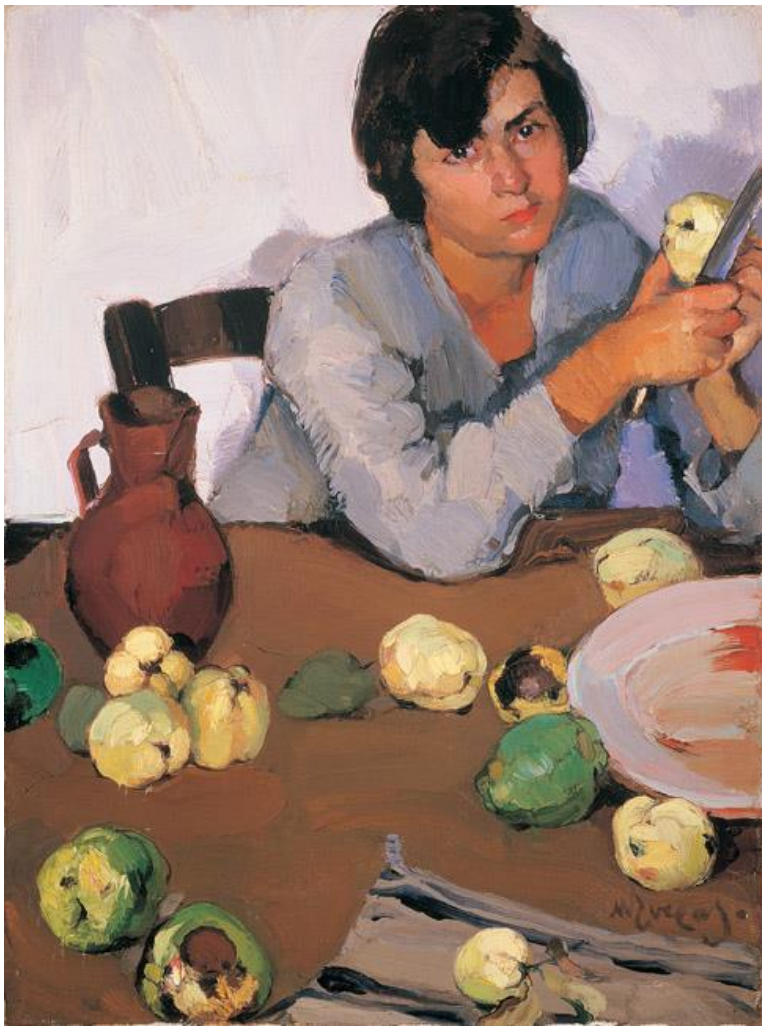




Ρίζος Ιάκωβος «Προσωπογραφία κοριτσιού»



Γεράλης Απόστολος «Σπυδή ανδρός καθήμενου με κρανίο»

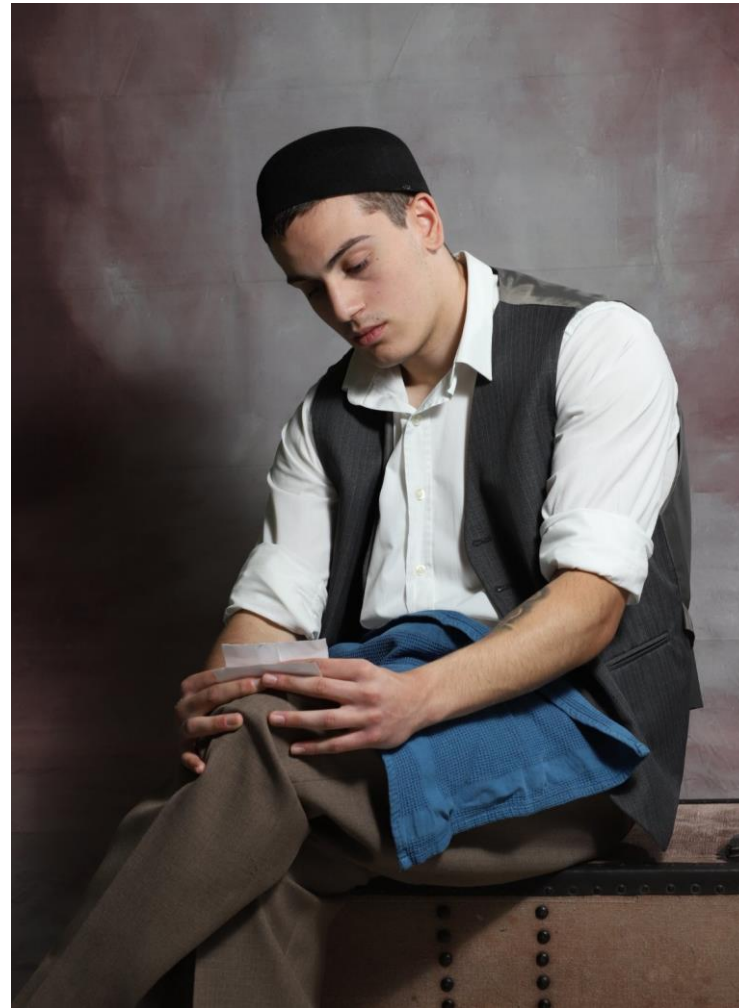


Λύτρας Νίκος «Χτίζοντας με το χρώμα και το φως»





Λύτρας Νικηφόρος «Παιδί που στρίβει τσιγάρο»

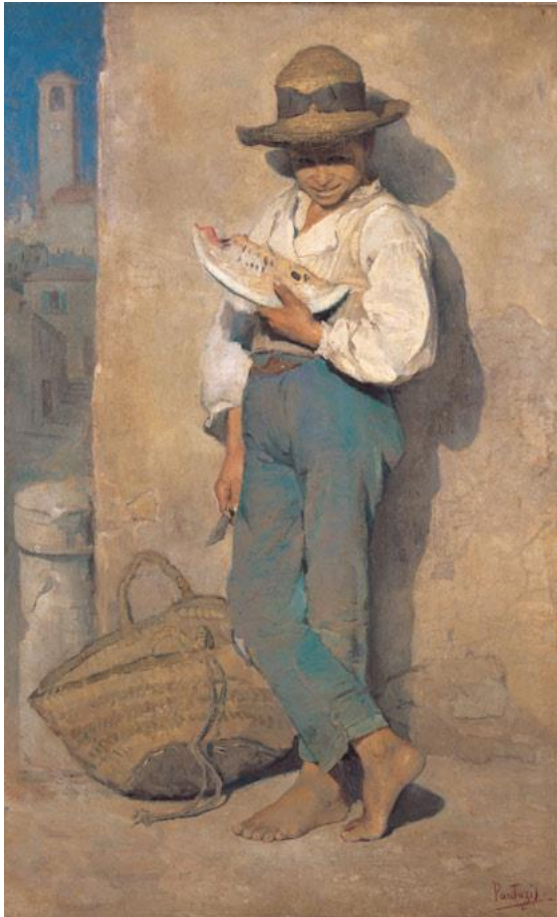




Λύτρας Νικηφόρος «Χτίζοντας με το χρώμα και το φως»



Λύτρας Νικηφόρος «Χτίζοντας με το χρώμα και το φως»



Πανταζής Περικλής «Μάγκας που τρώει καρπούζι»



Άγνωστος (πηγή: xyth.gr)





Άγνωστος (πηγή: xyth.gr)



Λύτρας Νικηφόρος «Προσωπογραφία Μ Μελά»

ΤΕΛΙΚΑ ΕΡΓΑ

