



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

Πτυχιακή εργασία

Τίτλος: ένα από ημερολόγιο / a tangible calendar

Ποντίκης Αντώνης

A.M: 14012

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Ηώ Πάσχου, Ακαδημαϊκή Υπότροφος

2021

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Πάσχου Ηώ, Ακαδ. Υπότροφος	
-------------------------------	--

Εξεταστική Επιτροπή

Βαρδόπουλος Πάνος, Λέκτορας	
Μαχιάς Γεώργιος, Λέκτορας	

Ο κάτωθι υπογεγραμμένος Ποντίκης Αντώνης του Ιωάννη, με αριθμό μητρώου 14012 φοιτητής του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής/διπλωματικής 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».

Ο Δηλών

Ποντίκης Αντώνης

Περίληψη

Η πτυχιακή μου εργασία αποτελεί μια προσωπική διερεύνηση πάνω στην αναλογική υπόσταση της φωτογραφίας μέσω της δημιουργίας του φωτογραφικού λευκώματος «ένα από ημερολόγιο». Μελέτησα την τεχνολογική ιστορία της φωτογραφίας, αναφερόμενος στους όρους «βαθμός απεικόνισης» και «πλαίσιο ανάγνωσης», όπως επίσης, ανέλυσα την έννοια της αφήγησης στην φωτογραφία. Επιπροσθέτως, μέσα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της αναλογικής φωτογραφίας, διερεύνησα την σχέση της με την πραγματικότητα, ενώ παράλληλα προσπάθησα να απαντήσω στο ερώτημα, αν η φωτογραφία ψεύδεται. Μέσα από τα λευκώματα «The Lines of My Hand» (1972) του Robert Frank, «Iowa» (2017) της Nancy Rexroth και «Ημερολόγιο» (2004) του Στράτου Καλαφάτη που αποτέλεσαν έμπνευση για εμένα, αναφέρθηκα στα αίτια που οδήγησαν στο «ένα από ημερολόγιο».

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Κατάλογος εικόνων.....	4
Εισαγωγή.....	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ	
1.1 Από την Camera obscura (1604) στην τεχνική της Δαγκεροτυπίας (1830).....	6
1.2 Η ανακάλυψη του εύκαμπτου φιλμ (1888): You Press the Button, We Do the Rest.....	7
1.3 Από το ασπρόμαυρο αρνητικό στο έγχρωμο φιλμ (1888-1935).....	9
1.4 Ο «διάλογος» μεταξύ ψηφιακής και αναλογικής φωτογραφίας.....	12
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ	
2.1 Η αισθητική της αναλογικής φωτογραφίας και τα βασικά χαρακτηριστικά.....	14
2.2 Ο βαθμός απεικόνισης και το πλαίσιο ανάγνωσης.....	15
2.3 Η έννοια της αφήγησης στη φωτογραφία.....	17
2.4 Η φωτογραφία «ψεύδεται» ;.....	18
2.5 Τα φωτογραφικά λευκώματα, του Robert Frank: «The Lines of My Hand» (1972), της Nancy Rexroth: «Iowa» (2017) και του Στράτου Καλαφάτη: «Ημερολόγιο» (2004).....	20
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: «ένα από ημερολόγιο»	
3.1 Πώς δημιουργήθηκε το λεύκωμα.....	23
3.2 Από την παραγωγή στη βιβλιοδεσία.....	25
Συμπεράσματα.....	26
Βιβλιογραφία.....	27
Ιστότοποι.....	27
Εικονογράφηση (Πηγές).....	29

Κατάλογος εικόνων

1. Camera obscura.....	6
2. The kodak camera.....	8
3. Η δομή του ασπρόμαυρου αρνητικού φιλμ.....	10
4. William Eggleston, Untitled, 1973.....	12
5. William Eggleston, Untitled, 1977.....	12
6. Robert Frank, The Lines of My Hand, 1972.....	20
7. Nancy Rexroth, IOWA, 2017.....	21
8. Στράτος Καλαφάτης, Ημερολόγιο, 2004.....	22
9. Στράτος Καλαφάτης, Ημερολόγιο, 2004.....	22

Εισαγωγή

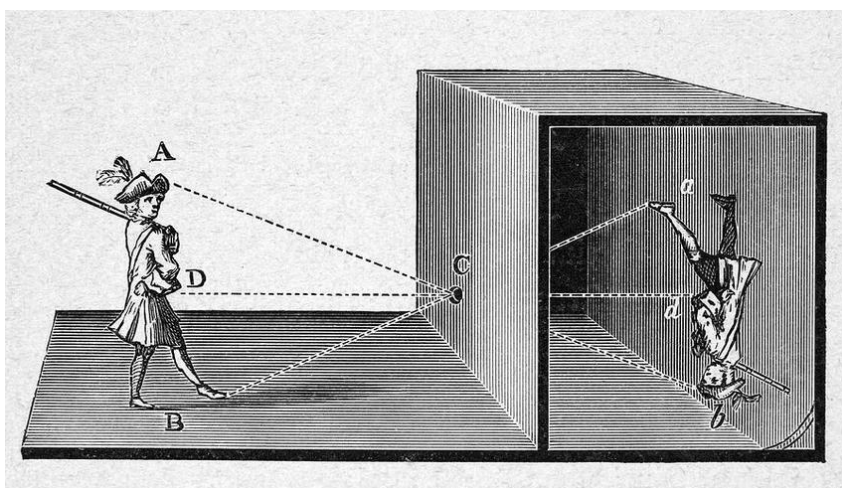
Στην παρούσα εργασία θα αναλύσουμε τον τρόπο με τον οποίο η αναλογική φωτογραφία μέσα από την ιστορία και την τεχνολογική της εξέλιξη, με επηρέασαν στο να δημιουργήσω το λεύκωμα «ένα απτό ημερολόγιο». Επίσης, θα αναφερθούμε στην θεωρία της φωτογραφίας καθώς και σε συγκεκριμένα παραδείγματα δημιουργών που με ενέπνευσαν.

Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο κεφάλαιο θα αναφερθούμε στον τρόπο με τον οποίο η Camera obscura (1604) οδήγησε στην τεχνική της Δαγκεροτυπίας (1830). Στην συνέχεια θα αναφερθούμε στην ανακάλυψη του εύκαμπτου φιλμ καθώς και στην σταδιακή πορεία από το ασπρόμαυρο αρνητικό στο έγχρωμο φιλμ (1888-1935). Στο τέλος του κεφαλαίου, θα αποπειραθούμε να προσεγγίσουμε τον «διάλογο» μεταξύ ψηφιακής και αναλογικής φωτογραφίας. Στο δεύτερο κεφάλαιο, θα ασχοληθούμε με τα στοιχεία εκείνα που συγκροτούν την αισθητική της αναλογικής φωτογραφίας και θα αναφέρουμε τα βασικά της χαρακτηριστικά. Ακολούθως, θα προσεγγίσουμε την θεωρία της φωτογραφίας μέσα από τον βαθμό απεικόνισης και το πλαίσιο ανάγνωσης. Μετά την ανάλυση της έννοιας της αφήγησης στη φωτογραφία, θα αποπειραθούμε να απαντήσουμε στο ερώτημα, αν η φωτογραφία «ψεύδεται». Επιπλέον, θα αναλύσουμε τα φωτογραφικά λευκώματα, «The Lines of My Hand» (1972) του Robert Frank, «Iowa» (2017) της Nancy Rexroth και «Ημερολόγιο» (2004) του Στράτου Καλαφάτη, που αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για την δημιουργία του λευκώματος. Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο θα αναλύσουμε το πως δημιουργήθηκε το λεύκωμα «ένα απτό ημερολόγιο», καθώς επίσης όλη την διαδικασία της επιμέλειας, της παραγωγής και της βιβλιοδεσίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

1.1 Από την Camera obscura (1604) στην τεχνική της Δαγκεροτυπίας (1830)

Η απαρχή της μελέτης για την φωτογραφική απεικόνιση, ξεκινά με την camera obscura, που στα λατινικά σημαίνει σκοτεινός θάλαμος, και ο πρώτος που την περιέγραψε ήταν ο Leonardo da Vinci (1452- 1519) τον 15ο αιώνα (Taggart, 2020). Η μεταγενέστερη ονομασία της, έμελε να είναι «pinhole» (μικρή οπή). Πρόκειται για ένα απόλυτα φωτοστεγές σκοτεινό κουτί, ανεξαρτήτως μεγέθους, που έχει μια μικρή οπή στην μια πλευρά του, η οποία καταφέρνει να σχηματίσει ένα ευκρινές, αλλά ανάποδο και αντίστροφο είδωλο από αυτό που βρίσκεται απέναντι της μικρής αυτής οπής. Σε μερικές παραλλαγές, συναντάται με φακό αντί οπής στο μπροστινό μέρος, καθώς επίσης με κάποιους κατοπτρικούς καθρέπτες τοποθετημένους σε 45 μοίρες, ώστε να κατευθύνεται το ίδιο σε διαφορετικό σημείο.



Εικόνα 1. Camera obscura

Ο Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833) υπήρξε ένας Γάλλος εφευρέτης που αρχικά πειραματίστηκε με την λιθογραφία και στην συνέχεια με την camera obscura και διάφορες χημικές μεθόδους φωτογραφικής αναπαραγωγής. Το 1826-27 κατάφερε μετά από πολλές προσπάθειες αποτύπωσης και στερέωσης να

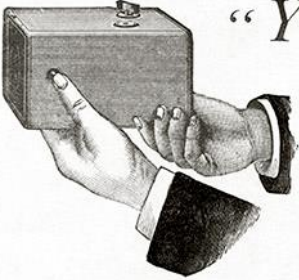
καταγράψει την θεά από το παράθυρο της κατοικίας του σε μια πλάκα κασσίτερου, με διάρκεια έκθεσης περίπου οκτώ ώρες (Newhall, 2021). Η αποτύπωση αυτή αποτελεί την πρώτη επιτυχημένη προσπάθεια καταγραφής στην ιστορία της φωτογραφίας. Η φωτοχημική διαδικασία που εφηύρε ο Νιέρσε ονομάστηκε heliography και είχε ως βασικά χαρακτηριστικά, την έκθεση μεγάλης χρονικής διάρκειας σε έντονες φωτιστικές συνθήκες και την παραγωγή εικόνων χαμηλής τονικότητας (Newhall, 2021).

Ο Νιέρσε μερικά χρόνια πριν από το θάνατό του, συνεργάστηκε με τον Γάλλο ζωγράφο Jacques-Louis-Mandé Daguerre (1787-1851), ο οποίος είχε πειραματιστεί επίσης με την camera obscura. Στα χνάρια του Νιέρσε, ο Daguerre κατάφερε, το 1833, να δημιουργήσει την πρώτη επιτυχημένη δαγκεροτυπία μέσα από την διαδικασία την εμφάνισης των επιστρωμένων χάλκινων πλακών ιωδιούχου αργύρου με ατμούς υδροαργύρου και την στερέωση αυτών σε διάλυμα κοινού άλατος αναμεμιγμένου σε καυτό νερό (Jeffrey,1997).

1.2 Η ανακάλυψη του εύκαμπτου φιλμ (1888): You Press the Button, We Do the Rest

Οι προσπάθειες για την εύρεση μιας εύχρηστης και αξιόπιστης φωτογραφικής μηχανής συνεχίστηκαν τα χρόνια που ακολούθησαν. «Το 1888 ο George Eastman (1854-1932) παρουσιάζει την Kodak, που διέθετε ένα μηχανισμό κυλιόμενου φιλμ: περιείχε 100 φωτογραφίες, που εμφανίζονταν στο εργοστάσιο Eastman και επιστρέφονταν στον ιδιοκτήτη με την μηχανή φορτωμένη με καινούριο φιλμ.» (Jeffrey,1997,σελ.309) Η φωτογραφία πλέον, έγινε προσιτή σε όλους και η νέα Kodak κάμερα διαφημίστηκε με το σλόγκαν « You Press the Button, We Do the Rest » (Πατάς το κουμπί, εμείς αναλαμβάνουμε τα υπόλοιπα). Το 1900 ο Eastman παρουσίασε μια καινούργια, πολύ οικονομικότερη μηχανή, την Brownie, η οποία διέθετε αποσπώμενο δοχείο ρολού φιλμ, ώστε να μην χρειάζεται να στέλνεται ολόκληρη η μηχανή για επεξεργασία και επαναφόρτωση (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2021).

The Kodak Camera



*“You press the button,
we do the rest.”*

OR YOU CAN DO IT YOURSELF.

The only camera that anybody can use without instructions. As convenient to carry as an ordinary field glass World-wide success.

*The Kodak is for sale by all Photo stock dealers.
Send for the Primer, free.*

The Eastman Dry Plate & Film Co.

Price, \$25.00 — Loaded for 100 Pictures. ROCHESTER, N. Y.
Re-loading, \$2.00.

Εικόνα 2. The kodak camera

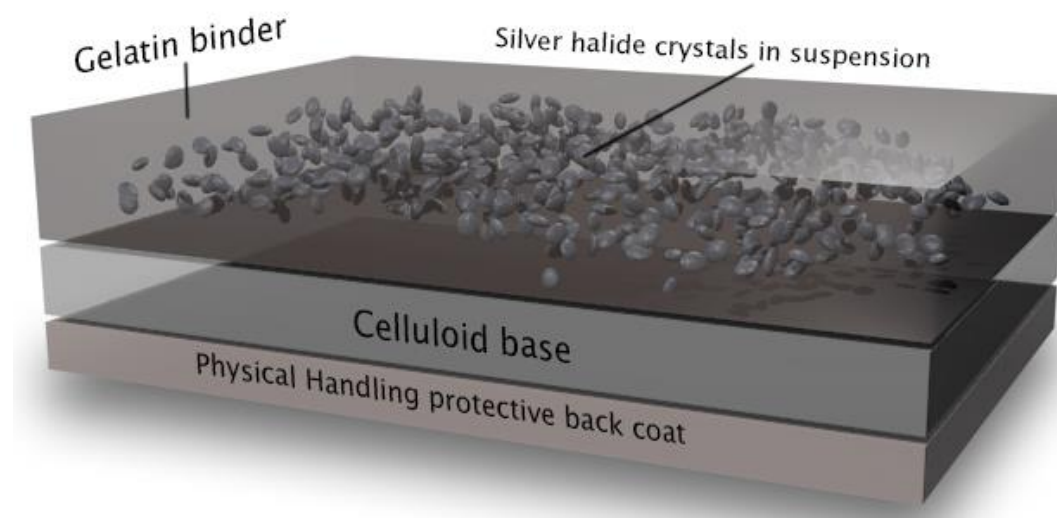
Η τεράστια επιτυχία και απήχηση του εύκαμπτου φιλμ και της εύχρηστης μηχανής, έγινε συνώνυμο της επωνυμίας Kodak. Με την Brownie, η εταιρεία άλλαξε ριζικά την αγορά και σε συνδυασμό με την τεράστια οικονομική ανάπτυξή της, η φωτογραφία έγινε ευρέως γνωστή, το οποίο είχε ως αποτέλεσμα, η παραγωγή εικόνων να διευρυνθεί σε μεγάλο βαθμό. Οι θεματικές τους περιλάμβαναν εκδηλώσεις όπως γάμους, αποφοιτήσεις, παρελάσεις, πικνίκ, πάρτι και οικογενειακά τραπέζια. Η τουριστική ανάπτυξη στις αρχές του 20ού αιώνα υπήρξε εξίσου σημαντική, διότι η αναμνηστική καταγραφή από εκδρομές και ταξίδια, συνέδεσε την έννοια του στιγμιότυπου με την φωτογραφία. Οι πρώτες αναμνηστικές φωτογραφίες τυπώνονταν σε κυκλικό κάδρο, ενώ στη συνέχεια σε ορθογώνιο (Fineman, 2004). Επίσης, είχαν μικρό μέγεθος ώστε να χωράνε στην παλάμη ενός χεριού και να τοποθετούνται σε οικογενειακά άλμπουμ της εποχής (Fineman, 2004). Μέσα στα άλμπουμ αυτής της περιόδου αποτυπώθηκαν τεχνικές κολάζ, όπως επίσης η χρήση συνοπτικών κειμένων, (λεζάντες) που συνόδευσαν τις φωτογραφίες (Fineman, 2004). Η αναμνηστική φωτογραφία εδραιώθηκε από το 1890 μέχρι 1950, όπου ακολούθησαν οι πρώτες προσπάθειες ενθουσιωδών ερασιτεχνών που προήγαγαν το στιγμιότυπο σε καλλιτεχνική φωτογραφία.

Το εύκαμπτο φιλμ σε ρολό 35mm κατέκτησε την αγορά και μετά το 1890 ο Thomas Edison (1847-1931) παρουσίασε το πρώτο κινητοσκόπιο, ένα μηχάνημα προβολής κινούμενης εικόνας. Οι γαλλικής καταγωγής Auguste (1862-1954) και Louis Lumière (1864-1948), δημιούργησαν τις πρώτες κινηματογραφικές ταινίες μικρής διάρκειας, με θέματα καθημερινότητας, όπως την άφιξη ενός τρένου, την κίνηση της πόλης, ένα παιχνίδι με τράπουλα κ.ά. (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2021). Η κινηματογραφική μηχανή που κατασκεύασαν οι αδελφοί Lumière, μπορούσε να κινηματογραφήσει και να προβάλει με ταχύτητα 16 καρτέ το δευτερόλεπτο. Το 1895, κατοχύρωσαν μια τεχνική που συνδύαζε την ταυτόχρονη κινηματογραφική προβολή με κινούμενα σχέδια. Τα χρόνια που ακολούθησαν οι αδελφοί Lumière, έστειλαν ένα εκπαιδευμένο πλήρωμα καινοτόμων εικονοληπτών και τεχνικών προβολής, σε πόλεις όλου του κόσμου, με σκοπό να δείξουν τις ταινίες και να αντλήσουν νέο κινηματογραφικό υλικό (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2021). Ο Edison και οι αδελφοί Lumière αποτέλεσαν πρωτοπόροι του κινηματογράφου και συνέβαλαν αμφότεροι σε ποικίλες εφευρέσεις με σημαντικότερη εξ' αυτών, την ανακάλυψη του έγχρωμου φιλμ.

1.3 Από το ασπρόμαυρο αρνητικό φιλμ στο έγχρωμο (1888-1935)

Η φωτογραφία ήδη από τον 19ο αιώνα, αρχικά ως μαυρόασπρη, συνδέεται άμεσα με την τεχνολογική της εξέλιξη. Η χημική επίστρωση στο υλικό του φιλμ, δηλαδή στην φωτοευαίσθητη επιφάνεια, αποτελείται από άλατα αργύρου, όπως βρωμιούχος, ιωδιούχος και χλωριούχος άργυρος, τα οποία διασπώνται όταν έρχονται σε επαφή με το φως και σχηματίζουν μικροσκοπικούς κόκκους μαυρισμένου μεταλλικού αργύρου (Hedgcoe, 1980). Επειδή ο χρόνος που χρειάζεται για να αντιδράσει ο άργυρος, είναι σε κανονικές συνθήκες μεγάλος και απαιτείται πολύ φως, το φωτοευαίσθητο φιλμ περιέχει πολλά στόματα αργύρου, που μετέπειτα πολλαπλασιάζονται κατά την εμφάνιση στα σημεία εκείνα που δέχτηκε φως (Hedgcoe, 1980). Το είδωλο που σχηματίζεται είναι αντίθετο τονικά, δηλαδή αρνητικό, και επειδή είναι επιστρωμένο σε διαφανές υλικό, όταν το φως το διαπερνά κατά τη διάρκεια του τυπώματος, εμποδίζεται στα μαυρισμένα σημεία,

δημιουργώντας ένα θετικό είδωλο στο χαρτί. Το φωτοευαίσθητο χαρτί είναι επιστρωμένο με την ίδια ακριβώς μέθοδο. Τα περισσότερα μαυρόασπρα φιλμ είναι παγχρωματικά, δηλαδή είναι ευαίσθητα σε όλα τα χρώματα.



Εικόνα 3. Η δομή του ασπρόμαυρου αρνητικού φιλμ

Ο τρόπος με τον οποίο κατανοούμε την έννοια του χρώματος βασίζεται στην μελέτη της φυσικής. Το φάσμα ορατής ακτινοβολίας είναι η ανάλυση μιας δέσμης ακτινών ηλιακού φωτός, που περνά μέσα από ένα γυάλινο πρίσμα, διαχωρίζοντας με αυτόν τον τρόπο, τα γνωστά χρώματα του ουράνιου τόξου (Hedgcoe, 1980). Επομένως, το λευκό φως αποτελεί μείγμα χρωμάτων, εκ των οποίων το καθένα έχει διαφορετικό μήκος κύματος. Η ανθρώπινη όραση κυμαίνεται από 400 έως 700 νανόμετρα, που είναι η μονάδα μέτρησης του φάσματος¹. Κάθε ακτινοβολία που βρίσκεται εκτός του ορατού φάσματος βρίσκεται, είτε στο υπεριώδες, είτε στο υπέρυθρο μέρος. Τα τρία βασικά χρώματα είναι το κόκκινο, το πράσινο και το μπλε (εν συντομία RGB) και τα συμπληρωματικά τους μέσα από τον προσθετικό σχηματισμό, είναι το κίτρινο, το ματζέντα και το κυανό. Ο προσθετικός σχηματισμός των χρωμάτων επιτυγχάνεται εάν «[...] ρίξουμε μια πράσινη, μια μπλε και μια κόκκινη φωτεινή δέσμη, πάνω σε μια επιφάνεια στα σημεία που δύο βασικά

¹ « Η περιοχή του φάσματος που αντιστοιχεί στο ορατό φως κυμαίνεται από 700nm–400nm (1nm = 10⁻⁹m).» (Φιλιππίδης, 2020, σελ.13)

χρώματα συμπύκνουν σχηματίζεται ένα συμπληρωματικό. Το σημείο όπου συμπύκνουν και τα τρία βασικά χρώματα, εμφανίζεται άσπρο.» (Hedgcoe, 1980,σελ.65).

Οι πρώτες προσπάθειες και χρωματικοί πειραματισμοί στην φωτογραφία τον 19ο αιώνα, έγιναν μέσα από μονοχρωματικές εικόνες, συνήθως με αποχρώσεις του καφέ, ενώ τελικά το 1907 οι αδελφοί Lumière εφηύραν την πρώτη έγχρωμη φωτογραφική τεχνική. Το 1935 η Kodak λανσάρει το Kodachrome, το πρώτο αξιόπιστο και εύχρηστο φιλμ ,το οποίο κυκλοφόρησε σε όλα τα μεγέθη από 8mm έως και μεγάλο φορμά και χρησιμοποιήθηκε ιδιαίτερα από κινηματογραφιστές της βιομηχανίας του Hollywood (Clay, 2020). Το έγχρωμο φιλμ αποτελείται από τρεις μαυρόασπρες επιστρώσεις τοποθετημένες η μία πάνω στην άλλη, με την κάθε μία από αυτές να είναι ευαίσθητη μόνο σε ένα εκ των τριών βασικών χρωμάτων (Hedgcoe, 1980). Οι επιμέρους επιστρώσεις στο έγχρωμο φιλμ ακολουθούν την εξής σειρά: πρώτη η μπλε, δεύτερη η πράσινη και τρίτη η κόκκινη.

Το έγχρωμο φιλμ καθυστερεί να εδραιωθεί, αυτό όμως αλλάζει από την δεκαετία του πενήντα μέχρι και την δεκαετία του ογδόντα. Η δυσκολία της αποχής του χρώματος, προέκυπτε από την επικρατούσα θεώρηση, πως η καλλιτεχνική φωτογραφία πρέπει να είναι μαυρόασπρη και πως το έγχρωμο φιλμ είχε κυρίως εμπορική χρήση (Jeffrey,1997). Ένας από τους πιο ένθερμους υποστηρικτές της έγχρωμης φωτογραφίας υπήρξε ο William Eggleston (γενν. 1939). Οι θεματικές του περιλάμβαναν εσωτερικούς και εξωτερικούς χώρους, πολλές φορές με το ανθρώπινο στοιχείο να κυριαρχεί στις εικόνες. Η αισθητική που διαμόρφωσε χαρακτηρίζεται από ριζοσπαστικές, για την εποχή, συνθέσεις και απλές θεματικές της καθημερινότητας. Το 1976, ο Eggleston εξέδωσε από το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, το William Eggleston's Guide με σαράντα οκτώ φωτογραφίες από στις Νότιες πολιτείες των ΗΠΑ (Jeffrey,1997). Την δεκαετία του εβδομήντα, ο Eggleston αρχίζει να χρησιμοποιεί την τεχνική Dye-transfer process στις εκτυπώσεις του, η οποία χαρακτήρισε την αισθητική του χρώματος στο έργο του. Το Dye-transfer process, είναι μια πολύ αργή και εξαιρετικά δαπανηρή διαδικασία, στην οποία δημιουργούνται τρία ξεχωριστά θετικά μονοχρωματικά

αρνητικά πάνω σε ζελατίνη, (ένα κίτρινο, ένα ματζέντα και ένα κυανό) (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2021). Οι τρεις ζελατίνες επιστρώνονται η μία μετά την άλλη, με μια κυλινδρική πρέσα πάνω στο χαρτί και χαρακτηρίζουν το τελικό τύπωμα μέσα από τα πολύ έντονα χρώματα και την τεράστια ανθεκτικότητα στον χρόνο.



Εικόνα 4. William Eggleston, Untitled, 1973



Εικόνα 5. William Eggleston, Untitled, 1977

1.4 Ο «διάλογος» μεταξύ ψηφιακής και αναλογικής φωτογραφίας

Στα τέλη του 20ου αιώνα η αναλογική φωτογραφία βρίσκονταν στο απόγειό της. Οι μηχανές compact (τσέπης) ήταν ιδιαίτερα γρήγορες και είχαν πολλούς αυτοματισμούς, όπως για παράδειγμα φωτομέτρηση και εστίαση. Τα φιλμ και τα χημικά, υπήρχαν σε μεγάλη ποικιλία και τα εργαστήρια εμφάνιζαν και τύπωναν τις φωτογραφίες εντός μίας ώρας, ενώ η πορεία προς την ψηφιακή κωδικοποίηση, ήταν αναπόφευκτη. Η ανακάλυψη της πρώτης ψηφιακής μηχανής από την εταιρία Texas Instruments Incorporated, το 1972, συνοδεύτηκε από ποικίλες ανακαλύψεις των επόμενων δεκαετιών, με σημαντικότερη εξ' αυτών, τον πρώτο προσωπικό ηλεκτρονικό υπολογιστή (P.C. stands for Personal Computer) (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2021).

Ο ψηφιακός αισθητήρας αποτελείται από εκατομμύρια εικονοστοιχεία (pixel), τα οποία είναι κατανεμημένα σε όλη την έκτασή του, καθώς επίσης είναι τοποθετημένα σε ομάδες των τεσσάρων (Hedgco, 2003). Τα τέσσερα αυτά εικονοστοιχεία είναι ένα κόκκινο, ένα μπλε και δύο πράσινα, με το καθένα από αυτά να είναι ευαίσθητο μόνο σε ένα χρώμα, επομένως καταμετρά μόνο αυτό. Η ίδια τεχνολογία χρησιμοποιείται όχι μόνο στους σύγχρονους ψηφιακούς και κινηματογραφικούς αισθητήρες, αλλά και στην ψηφιοποίηση φιλμ διαφάνειας (slide) και χαρτιών.

«Η τεχνολογία έκανε δυνατή:

1. Τη μεταφορά των παραδοσιακών φωτογραφιών από τη βάση τους-μια υλική επιφάνεια που χαράσσεται από το φως και τις χημικές ουσίες- σε ένα σύνολο αριθμητικών τιμών, αποθηκευμένο ως σύνολο ηλεκτρονικών παλμών. Η παραδοσιακή φωτογραφική εικόνα ήταν σταθερή -η ψηφιακή έκδοσή της είναι μεταβλητή.
2. Την απευθείας εγγραφή των πληροφοριών που παραλαμβάνονται μέσω ενός οπτικού φακού ως σύνολο αριθμητικών τιμών.
3. Την παραγωγή εικόνων που έμοιαζαν με φωτογραφίες -κατασκευασμένες με τη χρήση δεδομένων και γνώσεων-, εκεί όπου κανένα ανθρώπινο μάτι, κοιτάζοντας μέσω ενός σκοπεύτρου, δεν κατηύθυνε έναν φακό σε ένα πραγματικό αντικείμενο του φυσικού κόσμου, άνοιξε ένα κλείστρο και τράβηξε την εικόνα του.
4. Την κυκλοφορία μέσω των συστημάτων τηλεπικοινωνιών, τέτοιων εικόνων κάθε είδους -αρχαίων, αρχειοθετημένων ή σύγχρονων φωτογραφιών- ως πακέτα ηλεκτρονικών δεδομένων.» (Listen, 2007, Κεφάλαιο 7, σελ.302).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

2.1 Η αισθητική της αναλογικής φωτογραφίας και τα βασικά χαρακτηριστικά

Ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά της αναλογικής φωτογραφίας αποτελεί η δημιουργία πρωτοτύπου. Κάθε φωτογραφία, είναι ένα μοναδικό αντικείμενο του φυσικού κόσμου που αποτελείται από ύλη και είναι αδύνατο να υπάρξει ένα ακριβώς όμοιό του. Ο λόγος για τον οποίο το παραπάνω στοιχείο αποτελεί χαρακτηριστικό της αναλογικής φωτογραφίας είναι, διότι η ψηφιακή εικόνα χρησιμοποιεί μια διαφορετική μέθοδο καταγραφής. Αποτελείται, δηλαδή, από έναν απόλυτα πεπερασμένο κώδικα, του οποίου τα μέρη (pixels) είναι προσπελάσιμα. Καθ'αυτόν τον τρόπο η ψηφιακή κωδικοποίηση της εικόνας αποτελεί ουσιαστικά μια συμπίεση.

«Αυτό το πιστοποιητικό της ύπαρξης, που φέρει μια φωτογραφία, δεν έχει να κάνει με το πώς ήταν τότε το πρόσωπο ή ο τόπος (αυτό μας το δείχνει ούτως ή άλλως), ούτε με την αναμφισβήτητη εγκυρότητα που συνεπάγεται ο μηχανικός τρόπος παραγωγής της, αλλά με την ίδια την ύλη που σχηματίζει με την εικόνα της.»
(Αντωνιάδης, 2014, σελ.13).

Πέρα από τις μηχανές και τους φακούς που έχουν τα δικά τους ξεχωριστά χαρακτηριστικά, η αναλογική τεχνική δίνει την δυνατότητα επιλογής ως προς την φωτοευαίσθητη επιφάνεια. Αυτό επιτυγχάνεται, μέσα από την χρήση συγκεκριμένων τύπων φιλμ, που οι επιστρώσεις τους αποδίδουν την αισθητική που τα συνοδεύει. Για παράδειγμα, ο κόκκος του kodak t-max 400 σε σχέση με το kodak tri-x 400, διαφέρει αν και έχουν ακριβώς την ίδια ευαισθησία. Επίσης, κάθε τύπος φιλμ συνοδεύεται από ένα φύλλο πληροφοριών (data sheet), στο οποίο καταγράφονται αναλυτικά, όλες οι πληροφορίες για τον τρόπο χρήσης, τα

χαρακτηριστικά καθώς και οι περιορισμοί του. Μια επιπλέον επιλογή, αποτελεί η πλειάδα διαφορετικών μεγεθών φιλμ, τα οποία εκτός της οπτικής ευκρίνειας και ανάλυσης (resolution), αποδίδουν και συγκεκριμένη αισθητική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το μεγάλο φορμά, στο οποίο συναντάται το εξής φαινόμενο: φακοί μεγάλου εστιακού μήκους, που στην αναλογία των 35mm θα ήταν τηλεφακοί, σε μεγάλη διάσταση, (όπως είναι το 10x12,5cm ή το 20x25cm) αποδίδουν ως ευρυγώνιοι. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να δίνεται η δυνατότητα επιλεκτικής εστίασης με μικρό βάθος πεδίου. Η χειρονακτική διαδικασία εμφάνισης και εκτύπωσης μιας φωτογραφίας στο σκοτεινό θάλαμο, εμπεριέχει τα ίχνη του δημιουργού της και με αυτόν τον τρόπο αποκτά μοναδικότητα.

2.2 Ο βαθμός απεικόνισης και το πλαίσιο ανάγνωσης

Σύμφωνα με τον Έλληνα θεωρητικό και φωτογράφο Κωστή Αντωνιάδη, στο βιβλίο του με τίτλο «Λανθάνουσα Εικόνα» (2014), ο βαθμός απεικόνισης, αφορά την ποσοτική και ποιοτική αντίληψη όλων των επιμέρους οπτικών πληροφοριών που περιέχονται σε μια φωτογραφία. Ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί ο βαθμός απεικόνισης ως προς την κατανόηση του περιεχομένου της εικόνας ποικίλει. Όπως τα αντικείμενα του φυσικού κόσμου δεν φέρουν μια αντικειμενική οπτική, αντίστοιχα στη φωτογραφία, το ίδιο ακριβώς αντικείμενο, μπορεί να γίνεται διαφορετικά ή ακόμη και καθόλου αντιληπτό, από άλλους ανθρώπους (Αντωνιάδης, 2014). Τα οπτικά στοιχεία που αποτυπώνονται στην φωτογραφική απεικόνιση, είναι κατά κύριο λόγο οικουμενικά, δηλαδή αποτελούν μέρος του περιβάλλοντος. Επομένως, τα στοιχεία αυτά επαρκούν ώστε να καταλάβει ο θεατής αυτό που απεικονίζεται. «Το φωτογραφικό αποτύπωμα έχει μια διαφάνεια τέτοια, που επιτρέπει στην ματιά του να περάσει πίσω από την εικόνα στην ορατή πραγματικότητα που φωτογραφήθηκε» (Αντωνιάδης, 2014, σελ.57).

Μια φωτογραφία με μικρό βαθμό απεικόνισης μπορεί να αναγνωστεί μέσα από τον κώδικα της φωτογραφικής αντίληψης. Ως βασικά γνωρίσματα έχει την μαυρόασπρη απεικόνιση (χωρίς αυτό να αποτελεί κανόνα) και τα θολά ή

ανεστίαστα οπτικά χαρακτηριστικά, την πολύ κοντινή (φωτογραφία μικροσκοπίου) ή πολύ μακρινή (αεροφωτογραφία) θέαση, καθώς και την ασυνήθιστη γωνία λήψης (Αντωνιάδης, 2014). Αντιθέτως, σε μια φωτογραφία με μεγάλο βαθμό απεικόνισης, η ανάγνωση των στοιχείων της εικόνας μοιάζει με την οπτική αντίληψη της ορατής πραγματικότητας. Τα βασικά χαρακτηριστικά του μεγάλου βαθμού απεικόνισης απαντώνται σε έγχρωμες και ιδιαίτερα ευκρινείς φωτογραφίες με ισορροπημένους τόνους και χρώματα (Αντωνιάδης, 2014). Επομένως, η «μέτρηση» του βαθμού απεικόνισης, είναι ουσιαστικά το ποσοστό της διαύγειάς της, σε σχέση με την ορατή πραγματικότητα.

Το πλαίσιο ανάγνωσης αφορά τον τρόπο με τον οποίο γίνονται αντιληπτές (το πως υφίστανται) οι φωτογραφίες. Δεν αφορά τόσο την υποκειμενική θέαση της εικόνας, όσο όλα εκείνα τα στοιχεία που την περιβάλλουν. Πιο συγκεκριμένα, αφορά τον τρόπο με το οποίο αυτά επιδρούν στην αντίληψη του θεατή ως προς την εικόνα. Το πλαίσιο ανάγνωσης αποτελείται από όλα τα στοιχεία που απαρτίζουν το τεχνητό περιβάλλον μιας φωτογραφίας. Όλα τα πολιτικά, κοινωνικά, χρονολογικά και τοπογραφικά δεδομένα που περιβάλλουν μια εικόνα επιδρούν στην ανάγνωσή της, μέσα από τα εκάστοτε υποκειμενικά κριτήρια του κάθε ανθρώπου. Όταν μια φωτογραφία εκτίθεται σε έναν χώρο, όπως ένα μουσείο ή μια γκαλερί, προκύπτει η απόλαυση μέσα από την συζήτηση και τον διαμοιρασμό κοινών αντιδράσεων γύρω από τις εικόνες (Wells, 2007). Ο χώρος, δηλαδή, το μέρος όπου υπάρχει ή εκτίθεται η φωτογραφία (όπως βιβλίο, ιστοσελίδα, περιοδικό, γκαλερί, μουσείο κ.λπ.), αποτελεί ιδιαίτερα σημαντικό στοιχείο, διότι κατευθύνει την ανάγνωσή της, κάποιες φορές σε πολύ μεγάλο βαθμό. Παραδείγματος χάρη, οι αίθουσες τέχνης αποτελούν μέρη συνάθροισης με σκοπό να προσφέρουν ευχαρίστηση μέσα από την θέαση έργων τέχνης, αλλά και να επιβεβαιώσουν μια συγκεκριμένη αισθητική του ελιτισμού (Wells, 2007).

2.3 Η έννοια της αφήγησης στη φωτογραφία

Η φωτογραφία ως εκφραστικό μέσο, συνδέεται άμεσα με την έννοια της αφήγησης, ενώ ορισμένες φορές αποτελεί μοναδική διέξοδο προς την ερμηνεία της εικόνας. Η αφήγηση στην φωτογραφία απαντάται σε κάτι που περιγράφεται μέσω κάποιας χρονικής συνέχειας. Αυτή η εννοιολογική προσέγγιση στην ιστορία, που μπορεί να απαθανατίζεται σε μια εικόνα, δίνει ενίοτε την εσφαλμένη αίσθηση στον θεατή ότι αυτό που βλέπει να εκτυλίσσεται, είναι μια πραγματική κατάσταση. «Είναι προφανές πως η ίδια η φωτογραφική εικόνα δεν αφηγείται τίποτα, αφού οποιαδήποτε αφήγηση προϋποθέτει χρονική διάρκεια.» (Αντωνιάδης, 2014, σελ.104). Επομένως, η αφήγηση στην φωτογραφία προκύπτει μέσα από εργαλεία και τεχνικές, είτε αυτά είναι ακούσια ή εκούσια, είτε ακόμη αφορούν τελικά, την ίδια την υπόσταση της φωτογραφίας, όπως είναι κοινώς αντιληπτή. Οι τεχνικές επιλογές που δίνει το εκάστοτε πρόγραμμα (ψηφιακό ή αναλογικό) της φωτογραφικής μηχανής², έχουν την δυνατότητα επίτευξης της αφήγησης μέσα σε μια φωτογραφία. Δηλαδή, ένα ανορθόδοξο φωτογραφικό κάδρο, που αποκρύπτει ένα μέρος της εικόνας, όπως μια ανολοκλήρωτη κίνηση του σώματος ή των άκρων, είτε ένα ασυνήθιστο βλέμμα, αποτελούν μερικά από τα στοιχεία που προάγουν τον θεατή στην εκ φύσεως ροπή του να προεκτείνει και να συμπληρώνει τα οπτικά στοιχεία, με σκοπό να τα κατανοήσει (Αντωνιάδης, 2014). Η γραμμική αφηγηματική δομή επιτυγχάνεται στην περίπτωση ενός συνόλου φωτογραφιών, μέσα από ένα πλαίσιο, κατάλληλο, ώστε να δίνει την δυνατότητα μιας σειριακής ανάγνωσης. Για παράδειγμα, σε μια αίθουσα τέχνης ή σε ένα φωτογραφικό λεύκωμα, μέσω της επιμέλειας, προκύπτει η δυνατότητα του ελέγχου της αφήγησης. Μέσα από μια απλή διάταξη των εικόνων σε σειρά, κατευθύνεται η ανάγνωση και επαναπροσδιορίζεται το περιεχόμενο της κάθε φωτογραφίας, έτσι ώστε να εξυπηρετήσει κατά το μέγιστο, το συνολικό έργο.

² «Ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιεί ο φωτογράφος μια λειτουργία της φωτογραφικής συσκευής προσδιορίζει ένα πρόγραμμα.» (Αντωνιάδης, 2014, σελ.194).

2.4 Η φωτογραφία «ψεύδεται» ;

Για να οριστεί το εννοιολογικό σχήμα στο οποίο η φωτογραφία είναι ή δεν είναι σε θέση να ψεύδεται, προϋποθέτει την ύπαρξη αλήθειας, δηλαδή της πραγματικότητας. Αυτό οδηγεί στο ερώτημα του τι είναι ή τι θα πρέπει να είναι η φωτογραφία και η απάντηση, βρίσκεται στην σχέση της με την πραγματικότητα. Η πραγματικότητα είναι σχετική έννοια, επομένως επιδέχεται ποικίλες ερμηνείες. Μια προφανής απάντηση βρίσκεται μέσα στον ορισμό της λέξης «πραγματικότητα»³ (πράγμα- πράξη) που σημαίνει: αυτό που υπάρχει, αυτό που μπορεί να γίνει αντιληπτό. Ο λόγος που η φωτογραφία τείνει να παραπέμπει στην πραγματικότητα, περισσότερο από την ζωγραφική ή την γλυπτική, είναι πως δείχνει (πολλές φορές με μεγάλη καθαρότητα) τον κόσμο σχεδόν όπως τον βλέπουν τα ανθρώπινα μάτια. Σύμφωνα με τον Emerson, η λειτουργία της φωτογραφικής μηχανής, μοιάζει αρκετά με την ανθρώπινη όραση και για αυτό τον λόγο, η πραγματικότητα μπορεί να υφίσταται μόνο όταν συμπίπτει με την οπτική αντίληψη (Μαρκίδου, 2015). Όμως, μια φωτογραφία από την ορατή πραγματικότητα αποτελεί και η ίδια ένα υπαρκτό αντικείμενο του φυσικού κόσμου. Επομένως, τα όρια μεταξύ φωτογραφίας και πραγματικότητας μοιάζουν αρκετά δυσδιάκριτα.

«Η φωτογραφία, όμως δεν μπορεί ν' αποκαλύψει καμία αλήθεια, γιατί καμία αλήθεια δεν κρύβεται στην φύση των πραγμάτων και καμία γεωμετρική δομή δεν είναι περισσότερο αποκαλυπτική από την χασοτική θέα του κόσμου που μας περιβάλλει.» (Αντωνιάδης, 2014, σελ.110).

Φαίνεται πως η φωτογραφία εμπεριέχει στοιχεία αφαίρεσης, δηλαδή, υφίσταται ως επιλογή ενός κάδρου (ενός μέρους), αποσπασμένο από τον περιβάλλοντα χώρο σε μια καθορισμένη χρονική στιγμή. Το χαρακτηριστικό πάγωμα της φωτογραφίας, είναι ουσιαστικά η ικανότητά της να διαιωνίζει μια υπαρκτή χωροχρονική στιγμή που δεν θα μπορούσε, αλλιώς, να επαναλαμβάνεται (Barthes, 1983). Η σχέση της φωτογραφίας με την πραγματικότητα, θα μπορούσε να παρομοιαστεί με αυτήν που έχουν τα λεμόνια με τον χυμό τους. Ο Roland Barthes

³ «Η κατάσταση των πραγμάτων όπως αυτά υπάρχουν και όχι όπως τα φανταζόμαστε ή θα μπορούσαν να είναι.» (Βικιλεξικό, 2021)

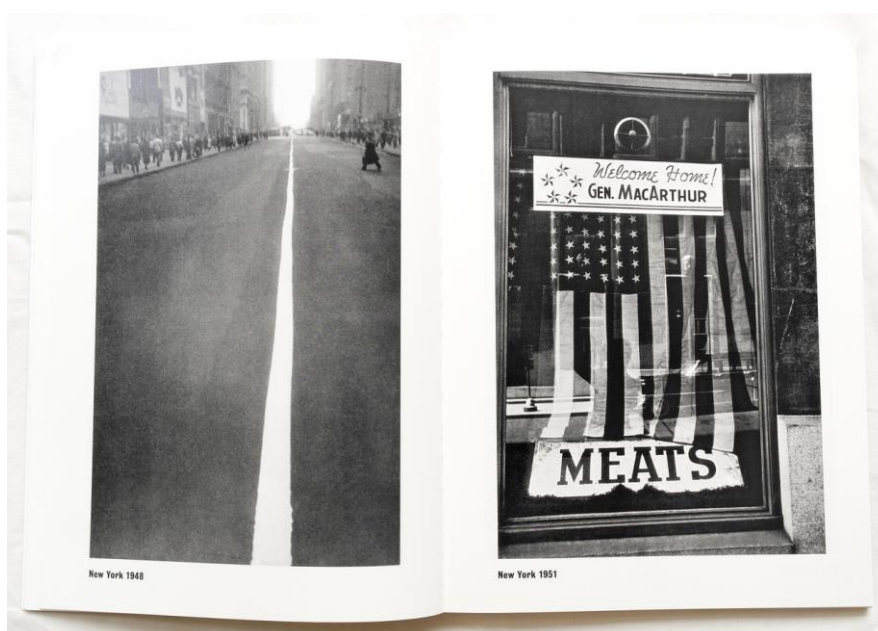
στο βιβλίο «Ο φωτεινός θάλαμος» (1983) αναφέρει πως όπως από λεμόνια παράγεται λεμονάδα και όχι το αντίθετο, έτσι αντίστοιχα, από πραγματικότητα μπορεί να παραχθεί φωτογραφία, αλλά από την φωτογραφία, δεν γίνεται να προκύψει πραγματικότητα. Η φωτογραφία μαρτυρά, πως κάτι ήταν πραγματικό και υποδόρια κατευθύνει στο ότι ήταν, επίσης, ζωντανό, οδηγώντας κατ' αυτόν τον τρόπο στην σκέψη πως το υποφαινόμενο της φωτογραφίας, είναι πλέον νεκρό (Barthes, 1983). Αυτός είναι ο λόγος που η φωτογραφία μπορεί μόνο να θυμίζει πραγματικότητα, και την συνδέει άρρηκτα με τον αναμνηστικό της χαρακτήρα.

«Επειδή η φωτογραφία είναι καθαρή τυχαιότητα και δεν μπορεί να είναι παρά τυχαιότητα (πάντα κάτι είναι εκείνο που αναπαριστάται) - αντίθετα από το κείμενο που, με την ξαφνική ενέργεια μιας μόνο λέξης, μπορεί να κάνει μια φράση να περνά από την περιγραφή στον επιλογισμό -, δίνει αμέσως τις « λεπτομέρειες » που αποτελούν το ίδιο το υλικό με το οποίο δομείται η εθνολογική γνώση.» (Barthes, 1983, σελ.45).

Λίγες στιγμές πριν από κάθε λήψη, η αντίληψη του φωτογράφου σε σχέση με την ορατή πραγματικότητα γίνεται ρευστή, διότι, μεταξύ φωτογράφου και ορατής πραγματικότητας, μεσολαβεί η φωτογραφική μηχανή, η οποία συνεπάγεται με τις λειτουργίες της. «Αυτή η "εν δυνάμει" εικόνα που βρίσκεται στην μέση του δρόμου της φωτογραφικής πράξης, αποτελεί το κέντρο της» (Αντωνιάδης, 2014, σελ.221). *Λανθάνουσα εικόνα είναι η φωτογραφία, την στιγμή που αποτυπώνεται στο φιλμ, η οποία, ενώ είναι ολοκληρωμένη με τεχνικούς όρους, είναι ταυτόχρονα και ατελής καθώς δεν μπορεί να εμφανιστεί στο φωτογράφο, παρά μόνο αν επέλθει η χημική διαδικασία* (Αντωνιάδης, 2014). Ακολουθως μετά την λήψη, ξεκινά να εμφανίζεται νοερά η εικόνα στο μυαλό του φωτογράφου και να προβάλλεται στο μυαλό του, με βάση αυτό που επιθυμεί κι ελπίζει να είναι (Αντωνιάδης, 2014). Επομένως, «μια φωτογραφία, ότι κι αν μας δίνει να δούμε, όποια κι αν είναι η τεχνοτροπία της, είναι πάντα αόρατη : δεν τη βλέπουμε αυτή την ίδια.» (Barthes, 1983, σελ.16-17).

2.5 Τα φωτογραφικά λευκώματα, του Robert Frank: «The Lines of My Hand» (1972), της Nancy Rexroth: «Iowa» (2017) και του Στράτου Καλαφάτη: «Ημερολόγιο» (2004)

Το φωτογραφικό λεύκωμα «The Lines of My Hand» (1972), αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα του Robert Frank (1924-2019), μαζί με το «The Americans» (1959). Σε αρχική έκδοση του Yugensha στο Τόκιο, το 1972, το «The Lines of My Hand» περιέχει 160 φωτογραφίες με χρονολογική σειρά (Robert Frank: The Lines of My Hand, 2021). Περιέχονται οι πρώτες φωτογραφίες του στην Ελβετία, μεταξύ 1945- 1946, μέχρι τα ταξίδια του στο Περού, στο Παρίσι, στην Βαλένθια, στο Λονδίνο και στην Ουαλία, όπως επίσης, contact sheets από το ταξίδι που διέσχισε τις ΗΠΑ, μεταξύ 1955-1956, για το «The Americans» (Robert Frank: The Lines of My Hand, 2021). Οι θεματικές του περιλαμβάνουν στιγμιότυπα της συζύγου του και των δύο παιδιών του, φωτογραφίες δρόμου από τις πόλεις που επισκεπτόταν και εικόνες (stills) από το κινηματογραφικό του έργο. Η δομή του βιβλίου και οι λεζάντες που συνοδεύουν κάποιες από τις εικόνες, δημιουργούν έναν αφηγηματικό χαρακτήρα, με στοιχεία ημερολογίου. Το σύντομο κείμενο στην αρχή του βιβλίου, αποτελεί μια εξομολόγηση του Frank. Συγχρόνως, καταφέρνει σε συνδυασμό με τα χαρακτηριστικά κάδρα και τις απλοϊκές θεματικές, να καταδείξει στον μέγιστο βαθμό τις απόψεις και τις εμπειρίες από την ζωή του.



Εικόνα 6. Robert Frank, The Lines of My Hand, 1972

Το φωτογραφικό λεύκωμα «ΙOWA» (έκδ. 2017) της Nancy Rexroth (γενν. 1946), αποτελείται από 45 φωτογραφίες, χωρισμένες σε τρεις ενότητες, που πραγματοποιήθηκαν την δεκαετία του 1970 στο Οχάιο των ΗΠΑ (Nancy Rexroth: IOWA, 2017). Η Rexroth χρησιμοποιώντας ως εκφραστικό μέσο μια πλαστική μηχανή DIANA (θεωρείται μηχανή παιχνίδι), αποτυπώνει τις ιδιαίτερα κουνημένες και χαμηλής ευκρίνειας φωτογραφίες, με έντονο κόκκο, ώστε να εκμαιεύσει τα συναισθήματά της. Όπως η ίδια αναφέρει στην αρχή του λευκώματος, το «ΙOWA» σηματοδοτεί την ωρίμανσή της, σαν ταξίδι συναισθημάτων μέσα από τη φύση, που περιβάλλει το σπίτι των παιδικών της χρόνων (Rexroth, 2017). Η Rexroth, καταφέρνει να δημιουργήσει ένα εννοιολογικό ημερολόγιο, που εκτυλίσσεται ανοίγοντας αφηγηματικά παράθυρα και τελικά συνθέτει ένα όνειρο με σκηνικό την αμερικάνικη επαρχία. Η ποιητική προοπτική του «ΙOWA», προσδίδει μια αίσθηση παιδικής ανάμνησης και νοσταλγίας που αναδύεται μέσα από το ξεφύλλισμα. Η επιμέλεια του λευκώματος κατευθύνει την ανάγνωση με αναφορικές ή αινιγματικές λεζάντες, κάτω από κάθε εικόνα που τοποθετείται στο κέντρο της σελίδας και η αφήγηση τονίζεται μέσα από τα δέκα δισέλιδα. Οι έντεκα τελευταίες φωτογραφίες χαρακτηρίζονται από κίτρινους χρωματικούς τόνους, αλλάζοντας ελαφρώς την ιστορία του λευκώματος. Η ολοκλήρωση της αφήγησης προκύπτει από την τελευταία φωτογραφία, που απουσιάζει, καθώς φανερώνεται μόνο το μαύρο της πλαίσιο, με την λεζάντα «White Sky» (Λευκός Ουρανός).



Peter Mullins in the Rain, Albany, Ohio, 1973



Girls Separating, Amosville, Ohio, 1976

Εικόνα 7. Nancy Rexroth, IOWA, 2017

Το φωτογραφικό λεύκωμα «Ημερολόγιο» (2004) του Στράτου Καλαφάτη (γενν. 1966), αποτελείται από περίπου 140 φωτογραφίες. Η χαρακτηριστική αρμονία του λευκώματος, απορρέει τόσο από τα έντονα χρώματα, όσο και από το τετράγωνο κάδρο, που αποτελεί πλέον χαρακτηριστικό του συνολικού έργου του φωτογράφου. Ο ίδιος ο Καλαφάτης αναφέρει πως προσδοκούσε να βρει ξανά την χαρά μέσα από αυτές τις φωτογραφίες, άναρχα τραβηγμένες, χωρίς δηλαδή να υπάρχει κάποια πρότερη σκέψη ή κάποιο σύστημα (Καλαφάτης, 2017). Όλες οι εικόνες είναι τραβηγμένες στην Σκόπελο, όπου διέμενε με την οικογένειά του εκείνη την περίοδο. Το «Ημερολόγιο» διήρκησε τέσσερα χρόνια, από το 1998 μέχρι το 2002, ενώ το 2004 εκδόθηκε για πρώτη φορά. Πρόκειται για ένα τετράγωνο, μικρών διαστάσεων βιβλίο (17x17 εκατοστά), χωρισμένο σε υποκεφάλαια, με δισέλιδα που ενισχύουν τον αναμνηστικό χαρακτήρα που απορρέει από τις πρώτες σελίδες.



Εικόνες 8. και 9. Στράτος Καλαφάτης, Ημερολόγιο, 2004

Οι θεματικές ποικίλουν σε μεγάλο βαθμό, καθώς περικλείουν με μοναδικό τρόπο κοντινά ή μακρινά πορτραίτα, τοπία και νεκρές φύσεις. Συνήθως πρόκειται για απλές σκηνές της καθημερινότητας αναμνηστικού χαρακτήρα, οι οποίες έρχονται σε αντιδιαστολή με την ενότητα των πορτραίτων στην παραλία. Τα ελαφρώς σκηνοθετημένα πορτραίτα, προσδίδουν μια διαφορεική διάσταση στο λεύκωμα, καθώς είναι φωτογραφημένα με έμφαση στην ομοιότητα της φόρμας, της σύνθεσης και του φωτός, τα οποία αποτελούν μια πρακτική που παραπέμπει άμεσα στην σύγχρονη φωτογραφία ντοκουμέντο. Το στοιχείο που ενοποιεί όλα τα

παραπάνω αποτελεί η ομοιογένεια στο χρώμα, σε συνδυασμό με το τετράγωνο φορμά. Τα έντονα χρώματα προκύπτουν, επίσης, από ένα ακόμη τεχνικό στοιχείο που είναι το φλάς, το οποίο χρησιμοποιεί ο Καλαφάτης στο φως ημέρας αλλά και στις νυχτερινές λήψεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: «ένα από ημερολόγιο»

3.1 Πώς δημιουργήθηκε το λεύκωμα

Το έναυσμα για το λεύκωμα «ένα από ημερολόγιο», και κατ' επέκταση για την θεωρητική εργασία στα πλαίσια της πτυχιακής εργασίας, αποτέλεσε όχι ένα μεμονωμένο περιστατικό, αλλά μια σειρά από γεγονότα. Η αφορμή ήταν ο αναγκαστικός εγκλεισμός της πανδημίας του covid-19 (περίπου από τον Οκτώβριο του 2020, μέχρι τον Μάιο του 2021), ο οποίος με οδήγησε σε αναδιοργάνωση, διάβασμα και στοχασμό. Αποφάσισα να ψηφιοποιήσω όλο το αναλογικό υλικό μου από την αρχή, καθώς ένα μέρος του, δεν υπήρχε σε ηλεκτρονική μορφή. Μέσα από αυτή την ιδιαίτερα χρονοβόρα διαδικασία, ήρθα αντιμέτωπος με εκείνο το μέρος του υλικού, που ποτέ δεν κατάφερα να οριοθετήσω ή να ταξινομήσω. Πρόκειται για φωτογραφίες που πραγματοποιήθηκαν σε ταξίδια ή εκδρομές που είχαν αρχικά μοναδικό σκοπό την δοκιμή της καλής λειτουργίας φωτογραφικών μηχανών. Η ποσότητα των εικόνων αυτού του υλικού, σε συνδυασμό με τον πολυμορφικό τους χαρακτήρα, με οδήγησαν στο να αγνοήσω την ύπαρξή τους, καθώς δεν γνώριζα πώς μπορώ να τις χρησιμοποιήσω. Όταν ολοκλήρωσα την ψηφιοποίηση ολόκληρου του αρχείου, έχοντας μελετήσει τις φωτογραφίες, τόσο σε χρονική όσο και σε νοητική απόσταση από τα γεγονότα, αποφάσισα να ενώσω αυτές τις φωτογραφίες σε ένα βιβλίο με τη μορφή ενός φωτογραφικού ημερολογίου. Εμπνευσμένος από τα τρία προαναφερθέντα λευκώματα, τα οποία έχουν ως κοινό χαρακτηριστικό, την απουσία της γραμμικής χρονικής αφήγησης, δημιούργησα ένα λεύκωμα μέσα από θραύσματα αναμνήσεων και στιγμών.

Το υλικό αυτό αποτελείται από 300 περίπου φωτογραφίες (μαυρόασπρες και έγχρωμες), οι οποίες έχουν πραγματοποιηθεί σε βάθος 5 χρόνων, με 6 διαφορετικές μηχανές (Canon EOS 10, Lubitel 2, Olympus mju, Kiev 88 και Mamiya 645 Pro TL). Οι εικόνες, είναι κυρίως από την Ελλάδα, αλλά και από την Βουλγαρία, την Τσεχία και την Γερμανία. Τα διαφορετικά μεγέθη των φιλμ, σε συνδυασμό με τα ετερόκλιτα μεταξύ τους χαρακτηριστικά, αποτέλεσαν βασικές δυσκολίες στην ενοποίηση του λευκώματος. Αυτό συνέβη, διότι συνυπάρχουν μαυρόασπρα αρνητικά, μαυρόασπρα υπέρυθρα, έγχρωμα αρνητικά, έγχρωμα θετικά, σε 35mm (αναλογίας 2x3) και 120mm (αναλογιών 6x6 και 6x4.5), εκ των οποίων, ένα μεγάλο μέρος, αποτελείται από ληγμένα μοντέλα που έχει διακοπεί η κυκλοφορία τους. Για ορισμένα φιλμ δεν υπήρχαν πληροφορίες για την χημική τους εμφάνιση και για αυτό τον λόγο χρειάστηκαν πειραματισμοί και δοκιμές. Αυτοί οι πειραματισμοί αφορούν κυρίως τις μαυρόασπρες φωτογραφίες, των οποίων, η χημική επεξεργασία πραγματοποιήθηκε από εμένα, έχοντας ως αποτέλεσμα τη δημιουργία λαθών στις πρώτες προσπάθειες. Μια ακόμη δυσκολία που αντιμετώπισα ήταν στην διαλογή των φωτογραφιών, η οποία έγινε με μοναδικό σκοπό, την μέγιστη δυνατή εξυπηρέτηση της αφήγησης. Σε προσωπικό επίπεδο, αυτό σήμαινε την απουσία αυτών που ξεχώριζα και την χρήση εκείνων που θεωρούσα αποτυχημένες.

Το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο που με οδήγησε στην ιδέα της ενοποίησης αυτής της δουλειάς, εκτός της θεματικής του ταξιδιών και της περιπλάνησης, ήταν το γεγονός ότι δεν ήξερα ακριβώς τι να περιμένω από αυτές τις φωτογραφίες, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων. Αυτό συνέβαινε, επειδή σπανίως είχα την αυτοδιάθεση να φωτογραφίσω στις τοποθεσίες αυτές, ειδικά περιπλανώμενος με ογκώδεις μηχανές ορισμένες φορές. Ο βασικότερος λόγος ήταν η δοκιμή μεταχειρισμένων μηχανών (από 20 έως 70 χρόνων), που ήθελα να χρησιμοποιήσω μελλοντικά και επεδίωκα να εξασφαλίσω την λειτουργική τους κατάσταση. Επιπλέον, ήθελα να πειραματιστώ με τις δυνατότητες των ληγμένων αρνητικών και θετικών φιλμ, που αναζητούσα με θέρμη, ώστε να μπορέσω εντάξω την αισθητική τους, στο φωτογραφικό μου λόγο.

3.2 Από την παραγωγή στη βιβλιοδεσία

Σε συνεργασία με την καθηγήτρια Ηώ Πάσχου, επιλέχτηκαν περίπου 120 φωτογραφίες που ταίριαζαν μεταξύ τους μορφολογικά και δίνονταν να εξυπηρετήσουν κατά το μέγιστο δυνατό, την αφήγηση της σειράς. Το λεύκωμα τυπώθηκε σε τετράγωνο σχήμα 21x21 εκατοστά, με σκοπό να ομογενοποιήσει την πολυμορφία των εικόνων, σε συνδυασμό με τα μεγάλα λευκά περιθώρια. Στην συνέχεια, μέσα από πολλές δοκιμές και πειραματισμούς, όσων αφορά στην δομή του βιβλίου, πάρθηκε η απόφαση της παράθεσης μίας μόνο φωτογραφίας σε κάθε δισέλιδο (στην δεξιά σελίδα). Η απλοϊκή προσέγγιση στην επιμέλεια, συνοδεύτηκε από ακρίβεια μεγέθους και θέσεων, τόσο στις εικόνες όσο και στα κείμενα. Όλες οι φωτογραφίες βρίσκονται στο κέντρο και έχουν το ίδιο εμβαδόν ανεξάρτητα του διαφορετικού τους φορμά. Η λεπτή μαύρη γραμμή που περιβάλλει κάθε εικόνα έχει δίσημο ρόλο. Κατ' αρχάς να παραπέμψει στις εκτυπώσεις σκοτεινού θαλάμου, με την χρήση του περιθωρίου του φιλμ και επιπλέον να δώσει μια ψευδαίσθηση όγκου στις εικόνες, σαν να έχουν επικολληθεί σε ένα ημερολόγιο. Οι 31 προτάσεις-λεζάντες, που συνοδεύουν ορισμένες φωτογραφίες, στις αριστερές σελίδες, έχουν τον χαρακτήρα σημειώσεων που δύνανται να κατευθύνουν την αφήγηση. Τέλος, για το εξώφυλλο επιλέχθηκε σκληρό χαρτόνι, ντυμένο με μαύρο ύφασμα. Ο τίτλος που παρατίθεται κατακόρυφα, έγινε με την τεχνική της βαθυτυπίας, με την προσδοκία να είναι διακριτικός κατά το μέγιστο.

Συμπεράσματα

Η συνοπτική ιστορία της φωτογραφικής καταγραφής, μέσα από τις τεχνολογικές ανακαλύψεις σε συνδυασμό με το κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό πλαίσιο, με βοήθησαν να κατανοήσω τους λόγους για τους οποίους οι άνθρωποι έλκονται από τις εικόνες του παρελθόντος. Το ενδιαφέρον μου στράφηκε στο γιατί η φωτογραφία, ενώ καταφέρνει (σε κάποιο βαθμό) να μιμηθεί την ορατή πραγματικότητα, καταλήγει μονάχα να την θυμίζει. Κάπου ανάμεσα σε αυτό που φαίνεται και σε εκείνο που η φωτογραφία καταγράφει, οι εικόνες λανθάνουν κυριολεκτικά και μεταφορικά. Προσέγγισα από την θεωρία της φωτογραφίας, το πλαίσιο ανάγνωσης και τον βαθμό απεικόνισης, ως χαρακτηριστικά στοιχεία που τροποποιούν την θέαση των εικόνων. Σκοπός μου ήταν να κατανοήσω το περιβάλλον που μπορούν να υφίστανται οι φωτογραφίες, δηλαδή τον βίοτόπό τους. Τέλος, θέλησα να αναφέρω τρία παραδείγματα λευκωμάτων, που με ενέπνευσαν προς την υλοποίηση του δικού μου. Παράλληλα, προσπάθησα να ερμηνεύσω τις τεχνικές επιλογές των δημιουργών τους, Robert Frank, Nancy Rexroth και Στράτο Καλαφάτη, ώστε να ξεκαθαρίσω την κατεύθυνση που ήθελα να έχει το λεύκωμά μου και να τονίσω την αφήγησή του.

Το «ένα από ημερολόγιο» συνδέεται άμεσα με την προσωπική μου διερεύνηση πάνω στην αναλογική φωτογραφία. Επτά χρόνια από την πρώτη μου επαφή με την αναλογική τεχνική, επιδιώκω ακόμη να ανακαλύψω την υλική υπόσταση της φωτογραφίας, καθώς αποτελεί τον μοναδικό τρόπο με τον οποίο μπορώ να την αντιληφθώ. Η πτυχιακή μου εργασία, δηλαδή, αυτό το λεύκωμα, οριοθετεί την εκδήλωση αυτής της προσπάθειας.

Βιβλιογραφία

- Αντωνιάδης, Κ. (2014): *Λανθάνουσα Εικόνα Δοκίμιο για την φωτογραφία*. Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας / 010 EDITIONS.
- Καλαφάτης, Σ. (2004): *Ημερολόγιο*. Άγρα.
- Μαρκίδου, Ν. (2015): *Φωτογραφία Κριτικές Αναγνώσεις*. Επιμέλεια έκδοσης : Νατάσσα Μαρκίδου.
- Μπαρτ, Ρ. (1983): *Ο ΦΩΤΕΙΝΟΣ ΘΑΛΑΜΟΣ Σημειώσεις για την φωτογραφία*. ΚΕΔΡΟΣ.
- Frank, R. (1972): *The Lines of My Hand*. Lustrum Press.
- Hedgcoe, J. (1980): *ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΥ*. ΜΩΡΕΣΟΠΟΥΛΟΣ / ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ.
- Hedgcoe, J. (2003): *το νέο βιβλίο του ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΥ*. Παπασωτηρίου.
- Jeffrey, I. (1997): *ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ Συνοπτική ιστορία*. Περιοδικό ΦΩΤΟγράφος.
- Listen, M. (2007): Η φωτογραφία στην εποχή της ηλεκτρονικής απεικόνισης. Στο L. Wells (Επιμ.), *εισαγωγή στην φωτογραφία* (σσ. 301-337). ΠΛΕΘΡΟΝ | εικαστικά.
- Rexroth, N. (2017): *IOWA*. UNIVERSITY OF TEXAS PRESS.
- Wells, L. (2007): Πάνω και πέρα από τους λευκούς τοίχους: Η φωτογραφία ως τέχνη. Στο L. Wells (Επιμ.), *εισαγωγή στην φωτογραφία* (σσ. 251-294). ΠΛΕΘΡΟΝ | εικαστικά.

Ιστότοποι

- Clay, E. (2020). *A brief history of Kodak*. The Independent Photographer. Ανακτήθηκε 05/2021, από <https://independent-photo.com/news/historic-brands-kodak/>
- Fineman, M. (2004). *Kodak and the Rise of Amateur Photography*. The Metropolitan Museum of Art. Ανακτήθηκε 05/2021, από https://www.metmuseum.org/toah/hd/kodk/hd_kodk.htm
- Nancy Rexroth: *IOWA*, (2017, 30 Μαΐου). Στο University of Texas Press. Ανακτήθηκε από <https://utpress.utexas.edu/books/nancy-rexroth-iowa>

- Newhall, B. (2021). *History of photography*. Britannica. Ανακτήθηκε 05/2021, από <https://www.britannica.com/technology/photography>
- Robert Frank: The Lines of My Hand. (2021, 30 Μαΐου). Στο Exibart Street. Ανακτήθηκε από <https://www.exibartstreet.com/news/robert-frank-the-lines-of-my-hand/>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2021). *Digital camera*. Britannica. Ανακτήθηκε 05/2021, από <https://www.britannica.com/technology/digital-camera>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2021). *Dye-transfer process*. Britannica. Ανακτήθηκε 05/2021, από <https://www.britannica.com/technology/dye-transfer-process>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2021). *Eastman Kodak Company*. Britannica. Ανακτήθηκε 05/2021, από <https://www.britannica.com/topic/Eastman-Kodak-Company>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2021). *Lumière brothers*. Britannica. Ανακτήθηκε 05/2021, από <https://www.britannica.com/biography/Lumiere-brothers>
- Taggart, E. (2020). *The History of Camera Obscura and How It Was Used as a Tool to Create Art in Perfect Perspective*. My Modern Met. Ανακτήθηκε 05/2021, από <https://mymodernmet.com/camera-obscura/>
- Βικιλεξικό. (2021, 30 Μαΐου). *πραγματικότητα*. Στο Βικιλεξικό. Ανακτήθηκε από <https://el.wiktionary.org/wiki/%CF%80%CF%81%CE%B1%CE%B3%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B1>
- Καλαφάτης, Σ. (2017). *Η αφήγηση της εικόνας | Stratos Kalafatis | TEDxKavala*. Ανακτήθηκε 05/2021 από <https://www.youtube.com/watch?v=05Zw-2SQgBk>
- Φιλίππιδης, Α. (2020). *Δομική και Χημική Ανάλυση Υλικών*. Τμήμα Επιστήμης και Τεχνολογίας Υλικών του Πανεπιστημίου Κρήτης. Ανακτήθηκε 05/2021, από <https://www.materials.uoc.gr/el/undergrad/courses/ETY248/notes/2020/lec01.pdf>

Εικονογράφηση (Πηγές)

1. Camera obscura. Ανακτήθηκε 05/2021, από https://www.researchgate.net/figure/An-illustration-of-the-pinhole-camera-model-a-The-camera-obscura-which-is-an-early_fig13_305402858
2. The kodak camera, 1888. Ανακτήθηκε 05/2021, από <https://perithorio.com/2018/08/07/george-eastman-%CE%B7-%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%BA%CE%AC%CE%BB%CF%85%CF%88%CE%B7-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%80%CF%81%CF%8E%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%86%CE%BF%CF%81%CE%B7%CF%84%CE%AE%CF%82-%CF%86%CF%89%CF%84/>
3. Η δομή του ασπρόμαυρου αρνητικού φιλμ, 2017. Ανακτήθηκε 05/2021, από <https://chemistry.stackexchange.com/questions/59924/what-exactly-is-the-use-of-photographic-films-in-cameras-how-are-the-pictures-g>
4. William Eggleston, Untitled, 1973. Ανακτήθηκε 05/2021, από <http://egglestonartfoundation.org/index.html>
5. William Eggleston, Untitled, 1977. Ανακτήθηκε 05/2021, από <http://egglestonartfoundation.org/index.html>
6. Robert Frank, The Lines of My Hand, 1972. Ανακτήθηκε 05/2021, από <https://www.exibartstreet.com/news/robert-frank-the-lines-of-my-hand/>
7. Nancy Rexroth, IOWA, 2017. Ανακτήθηκε 05/2021, από <https://utpress.utexas.edu/books/nancy-rexroth-iowa>
8. Στράτος Καλαφάτης, Ημερολόγιο, 2004. Ανακτήθηκε 05/2021, από <http://www.stratoskalafatis.com/projects/journal/>
9. Στράτος Καλαφάτης, Ημερολόγιο, 2004. Ανακτήθηκε 05/2021, από <http://www.stratoskalafatis.com/projects/journal/>

ένα από ημερολόγιο

2014 - 2021

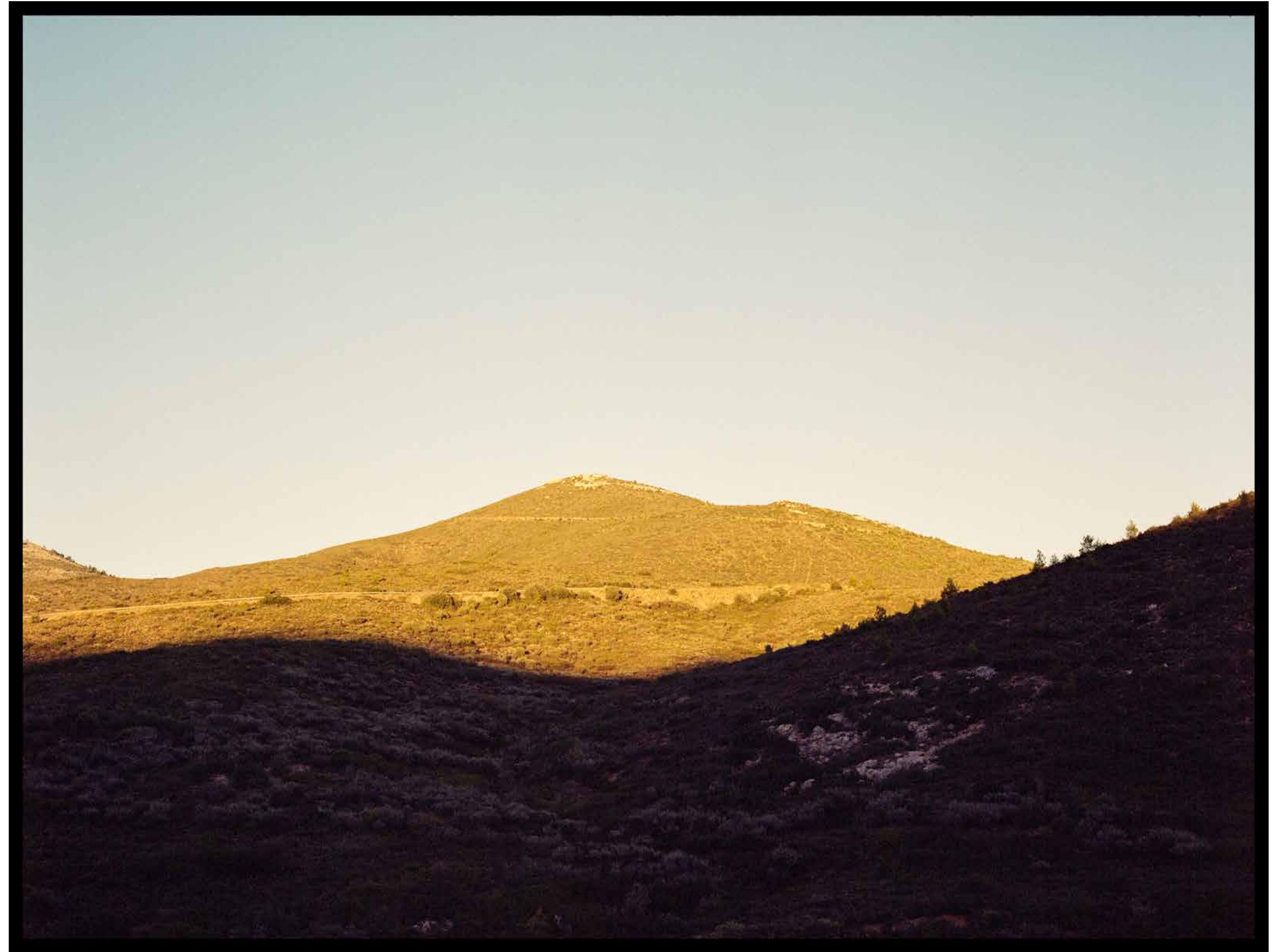
Αντώνης Ποντίκης

Αναμνήσεις ενός ταξιδιού χωρίς αφειτηρία ή σαφή προορισμό.
Η πρώτη εκδρομή με το αυτοκίνητο, που αισθάνθηκα ελεύθερος να εξερευνώ.
Αυτά που μοιράστηκα και εκείνα που δεν πρόφτασα.
Ο καυτός ήλιος που με βαράει στο κεφάλι.
Το αλάτι στο πλακόστρωτο που λιώνει το χιόνι.
Προτιμώ να ακούω την θάλασσα, παρά να την κοιτώ.
Η υγρασία, που τονώνει όλες τις μυρωδιές.
Μέχρι τέσσερις καφέδες ημερησίως. Η γεύση της φρέσκιας μπύρας.
Η στιγμή που κλείνω την τελευταία σελίδα αυτού του βιβλίου.
Εικόνες που ξεθάφτηκαν μετά από έξι χρόνια, για να με βοηθήσουν
να γράψω έναν επίλογο. Αντικείμενα θύμησης.

Προσπέραση.



Στα μέρη του φίλου μου.





Έχουμε χαθεί και δεν έχει σήμα.









Αυτό το νεκρό
πουλί άρεσε μόνο στον αδελφό μου.



Σε αυτή τη βάρκα ερωτεύτηκα για πρώτη φορά.





Αν η μπαμπάλα είναι καθαρή δεν θα βρέξει.

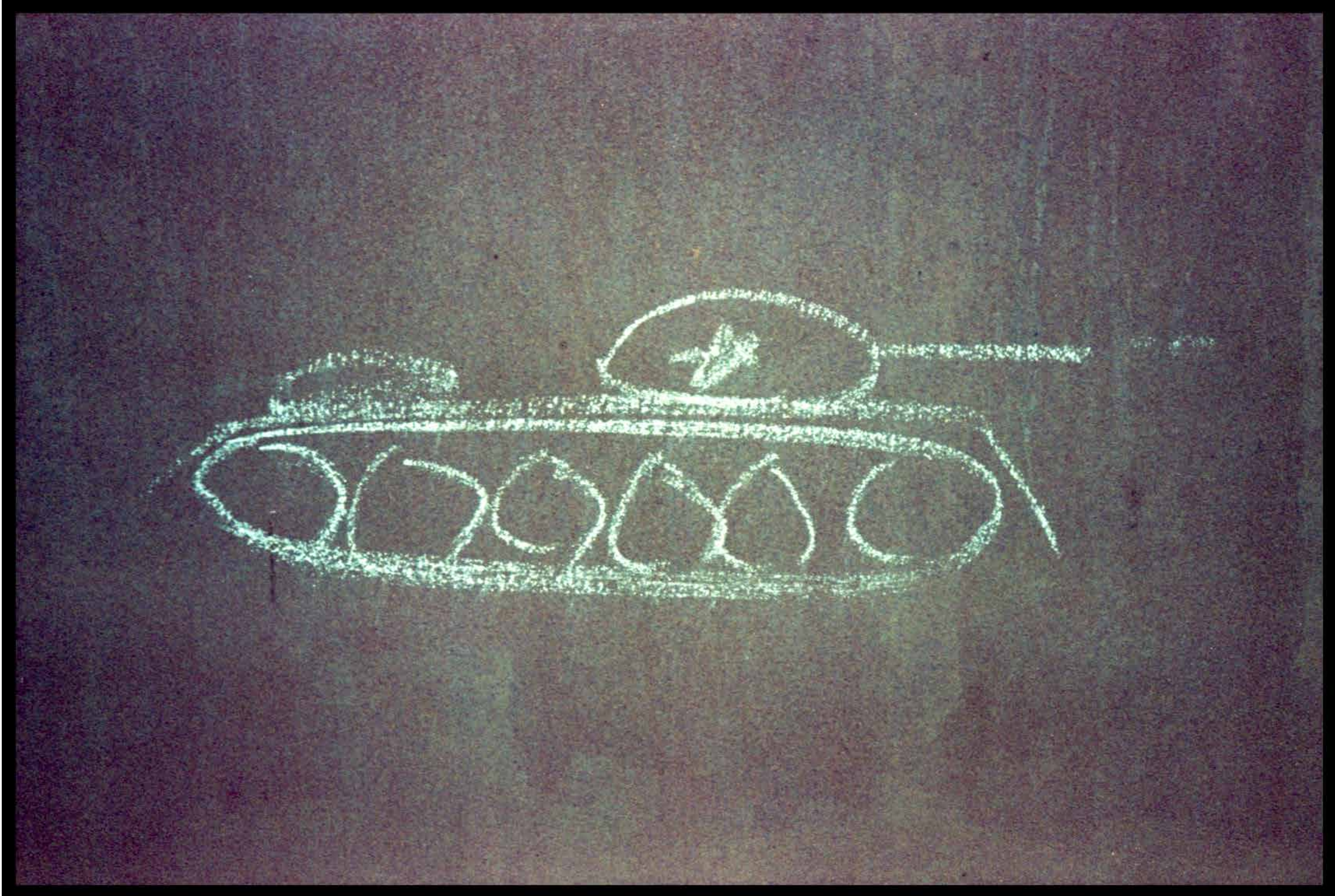






Βράζω τα φύλλα της ελιάς και τα πίνω τσάι αγόρι μου.





Ένα ποντίκι διέσχισε τον δρόμο τα μεσάνυχτα μέσα στο χιόνι.





Δεν θα φανεί τίποτα.



Αυτή η φωτογραφία τραβήχτηκε πρώτα στον ύπνο μου.



Το σπίτι στην Όλγας.





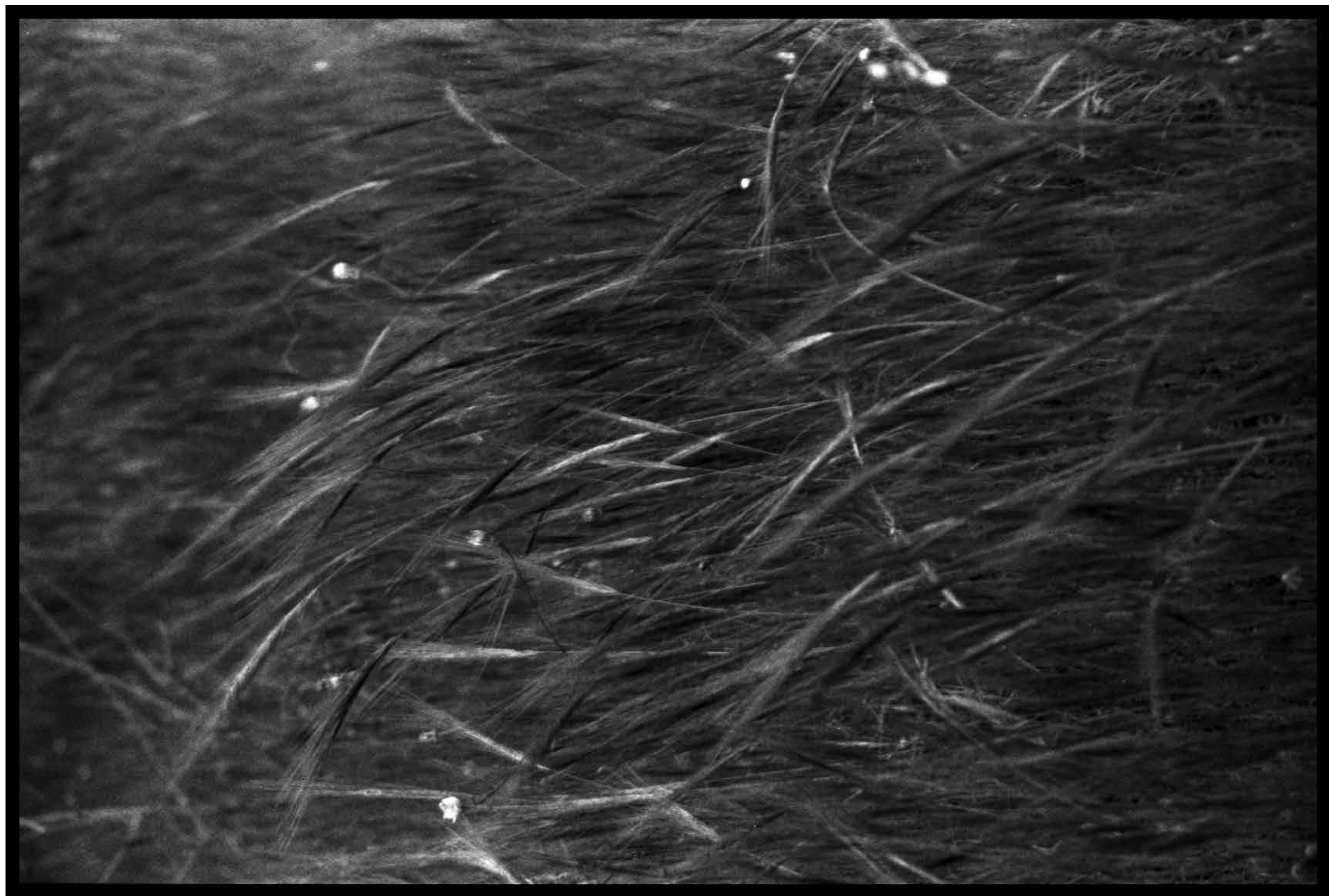
Μέσα στο σπήλαιο είχε δροσιά.





Επαγγελματικό παρκάρισμα.





Το κρύο φέρνει κοντά τους ανθρώπους.









Δεν μπορούσα να μην το τραβήξω αυτό.











Ηλεκτροφόρο σύρμα.











Ευχαριστώ που με έφερες με το τζιπ, εδώ δεν πάει δρόμος.





Εδώ τα σκυλιά είναι ευτυχισμένα και οι άνθρωποι κάνουν σεξ.





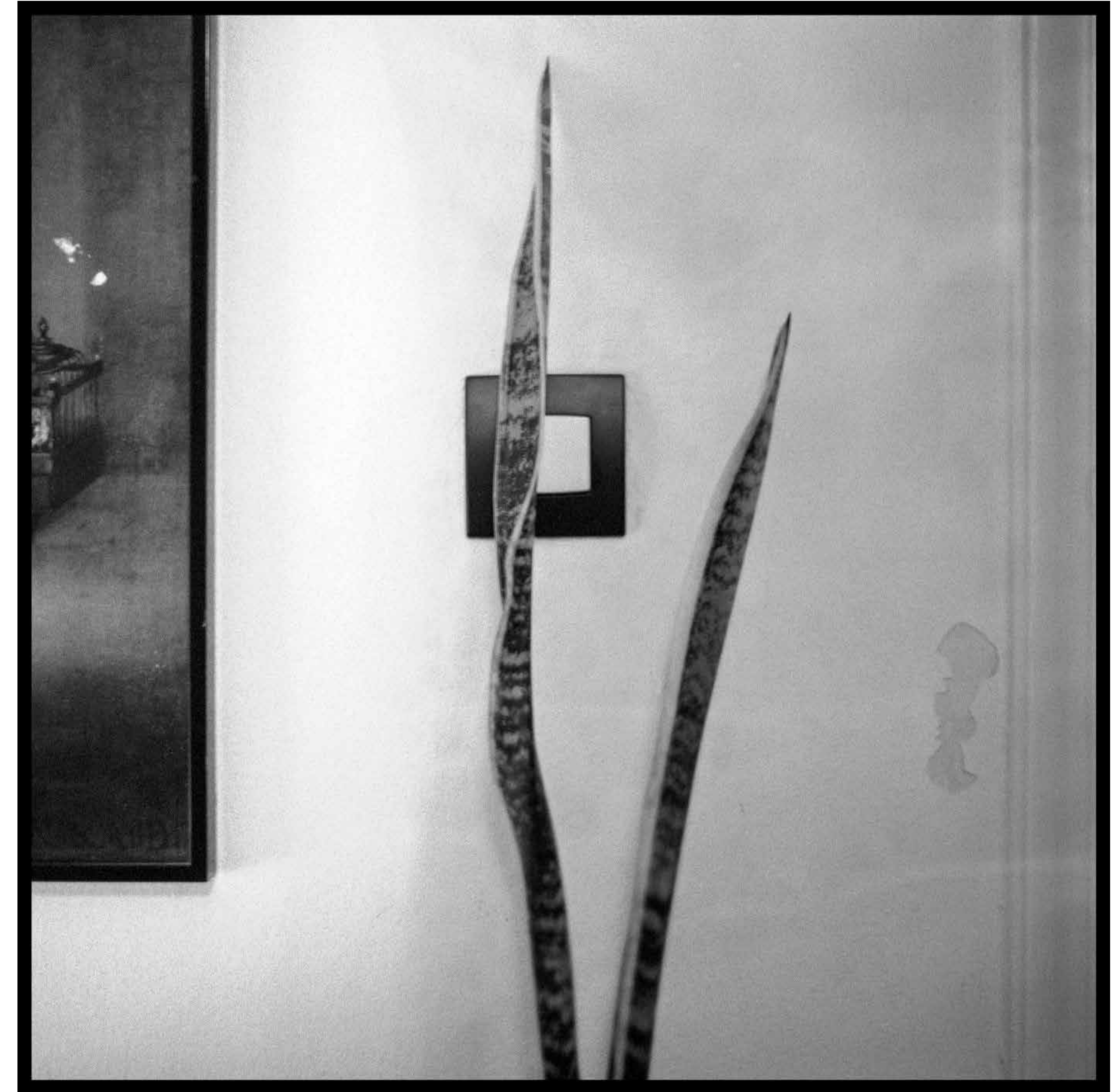
Τα φοβάται αυτά.







Αυτός ο πίνακας με τρομάζει.















Ευτυχώς δεν κοιτούσε, αλλιώς δεν θα με ενδιέφερε.









Νομίζω πως τα τρώμαξα.





Μην ξεχορταριάσεις τον τάφο, τον προτιμώ έτσι.



Η επιτυχία βασίζεται στο μυστήριο.



Ευχαριστώ δάσκαλε .









Η παλίρροια έριξε τον φράχτη.



Ψυχολογική ζέστη.









Μονάχα τρεις ώρες περπάτημα στους σαράντα βαθμούς.





ΚΙΤΣ.



Όλοι θέλουν να κοιμούνται στην σοφίτα.













Χάνουμε το φως.





