



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΤΕΧΝΩΝ ΗΧΟΥ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Χωρίς αντικείμενο / Παιχνίδια μνήμης,
έκθεση φωτογραφίας

Λουκάς Μπασούκος
ΤΧ2007063

Επιβλέπων καθηγητής:
Αντώνης Ζήβας

Κέρκυρα
Σεπτέμβριος 2019

Περιεχόμενα

1	Εισαγωγή	1
2	Ιστορικές αναφορές	2
3	Γενική μεθοδολογία - Ροή εργασίας	6
4	Χειρισμός του μέσου - Τεχνικές	10
4.1	Η διαδικασία της φωτογράφισης	10
4.2	Η τεχνική της πολλαπλής έκθεσης	12
4.3	Η τεχνική της πολλαπλής εκτύπωσης	14
4.4	Αλλοίωση των εικόνων στην βάση του γενικότερου χειρισμού εμφάνισης και εκτύπωσης	16
4.5	Ειδικές περιπτώσεις	18
4.6	Αναπαραγωγή αρνητικών	19
5	Ανάλυση της σειράς	21
5.1	Μέρος 1	21
5.2	Μέρος 2	22
5.3	Μέρος 3	22
A	Όλη η σειρά	24
B	Η έκθεση	30

1 Εισαγωγή

Το παρόν κείμενο αποτελεί το γραπτό μέρος της πτυχιακής μου εργασίας, η οποία συνίσταται στην δημιουργία μιας φωτογραφικής σειράς που σκοπό έχει να ιδωθεί πρωτίστως με τη μορφή έκθεσης. Το κείμενο δεν έχει σκοπό να λειτουργήσει συνοδευτικά με τη σειρά, καθώς αυτή προτείνεται ως έχει, χωρίς κάποιου είδους επεξήγηση. Σκοπός του κειμένου είναι να αναλύσει κάποια χαρακτηριστικά της σειράς, τις επιλογές που έγιναν και τις διάφορες τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν, καθώς και να κάνει μια σύντομη αναφορά σε παρόμοιες προσεγγίσεις μέσα από την ιστορία της φωτογραφίας.

Σαν βασική κατευθυντήρια γραμμή επιλέχθηκε ο πειραματισμός μέσα από την αναλογική φωτογραφία, με σκοπό την προσωπική έκφραση, επενδύοντας στην εκμετάλλευση λαθών και γενικά παρεκκλίσεων από την ορθή πρακτική, όπως και στην εξερεύνηση του τυχαίου παράγοντα ο οποίος μεγιστοποιήθηκε μέσα από την ανεξέλεγκτη δράση του φωτός, των χημικών και εν τέλει της ίδιας της μηχανικής λειτουργίας της φωτογραφικής μηχανής. Χρησιμοποιήθηκαν αρκετές ειδικές τεχνικές σκοτεινού θαλάμου και πειραματισμοί, όπως: επανέκθεση αρνητικών, διπλή εκτύπωση, ανεξέλεγκτη αύξηση του κοντράστ (αδιαφορώντας για τους σωστούς χρόνους εμφάνισης, όπως και για τη σωστή θερμοκρασία), «βρώμισμα» των αρνητικών (από άλατα του νερού, κατάλοιπα χημικών, σκόνες, γρατζουνιές κλπ), κροπάρισμα (κάνοντας αισθητή την παρουσία του κόκκου και κάποιες φορές αλλάζοντας και το κανονικό σχήμα 3:2 του φιλμ των 35mm), θόλωμα των αντικειμένων κατά την λήψη (κίνηση της μηχανής με αργή ταχύτητα κλείστρου, λανθασμένη εστίαση). Ακόμα χρησιμοποιήθηκαν παραλλαγές ήδη υπάρχουσων τεχνικών για την αύξηση του κοντράστ των αρνητικών, που αφορούν στην υπέρθεση κάποιου υποφωτισμένου αρνητικού με ένα αρνητικό ακριβές αντίγραφό του.

Ο τίτλος που δόθηκε στην σειρά, μετά την ολοκλήρωσή της, είναι «Χωρίς αντικείμενο / Παιχνίδια μνήμης». Αναφέρεται αφ' ενός στην καθαρά υποκειμενική φύση της, όπου αντικείμενο γίνεται τελικά η ματιά αντί για το ίδιο το θέμα, και αφ' ετέρου στην εισαγωγή σε μια προσωπική σφαίρα.

Όλες οι εικόνες παρήχθησαν με αναλογική φωτογραφική μηχανή SLR (εκτός από μια που έχει τραβηχτεί με αναλογική μηχανή τύπου compact) με χρήση φακών 50mm και 28mm. Χρησιμοποιήθηκε φιλμ 35mm, κατά πλειοψηφία 200 ISO τραβηγμένο ως 800 ISO και υπερεμφανισμένο για τυχαίο χρόνο (συνήθως τον διπλάσιο ή και παραπάνω του προτεινόμενου). Χρησιμοποιήθηκαν επίσης φιλμ ευαισθησίας 100, 400, και 3200 ISO.

2 Ιστορικές αναφορές

Η διάσταση του εξπρεσιονισμού στην φωτογραφία εντοπίζεται καλύτερα στην δουλειά κάποιων Ιαπώνων φωτογράφων που δραστηριοποιούνται μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, με πιο ενδεικτική την δουλειά του Daido Moriyama (γεν. 1938).

Το ιδιαίτερο ύφος αυτού του τύπου εικόνας παρουσιάζεται πιο συστηματικά μέσα από τις σελίδες του, βραχύβιου μεν, αλλά καθοριστικής σημασίας φωτογραφικού περιοδικού *Provoke* το οποίο εξέδωσε μόλις 3 τεύχη από το 1968 έως το 1969. Η συντακτική ομάδα του περιοδικού, μέλος της οποίας ήταν και ο Moriyama από το δεύτερο τεύχος και μετά, επεδίωκε την αμεσότητα στην σχέση του φωτογράφου με τον κόσμο, δίνοντας έμφαση στην υποκειμενική ματιά αλλά και στην ανάδειξη βιωματικών πλευρών του στον καθορισμό της τελικής εικόνας¹, έναντι της διάθεσης καταγραφικής παρουσίας γεγονότων, τοπίων ή καταστάσεων. Το ύφος των φωτογραφιών αυτών, για το οποίο είχαν ήδη καθιερωθεί οι ιαπωνικοί όροι «*are, bure, boke*», που προσεγγιστικά μεταφράζονται «*θολό, κοκκώδες, ανεστίαστο*», σε συνδυασμό με το στήσιμο του περιοδικού (έλλειψη περιθωρίων γύρω από τις εικόνες, τονισμός του κοντράστ κατά την εκτύπωση) δημιουργούσαν έναν επιθετικό τρόπο παρουσίασης φωτογραφιών² (εικόνα 1).



Εικόνα 1: Δισέλιδο από το δεύτερο τεύχος του περιοδικού *Provoke* (επανέκδοση 2001)

Η δουλειά του Moriyama χαρακτηρίζεται από την αίσθηση της μεταφοράς της άμεσης εμπειρίας: όχι καταγραφή ή σχολιασμός, αλλά υποκατάστατο αυτής, παρουσιασμένη με ηθελημένη έλλειψη στοχασμού ή σχολιασμού, μια διάσταση που

¹Σχετικά με τον ρόλο του βιώματος στην διαμόρφωση αυτού του τύπου φωτογραφικής έκφρασης βλ. Ζήβας 2019, σ. 60

²Michio 2018.

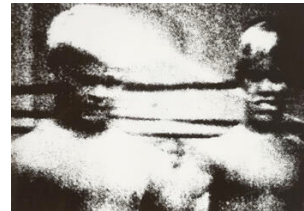
αποκλείει την κριτική ερμηνεία.³ Το θέμα του Moriyama είναι η σχέση του με τον κόσμο, ο οποίος είναι σκοτεινός και εχθρικός (βλ. εικόνες 2 και 3), ή σε τελευταία ανάλυση η σχέση του με τον ίδιο του τον εαυτό: μιλώντας για το έργο του, ο Moriyama συγκρίνει την διαδικασία παραγωγής των εικόνων του με την άσκοπη περιπλάνηση ενός αδέσποτου σκύλου στα στενά της πόλης, καθοδηγούμενος από κάποιο ένστικτο, ή αναφέρεται στις φωτογραφίες του σαν προσωπικά γράμματα που στέλνει ο ίδιος στον εαυτό του.⁴



Εικόνα 2: Daido Moriyama, *Matsuhima*, Miyagi, 1974



Εικόνα 3: Daido Moriyama, *Entertainer on stage*, Shimizu, 1967



Εικόνα 4: Daido Moriyama, από το «*Farewell photography*», 1972

Η φθορά είναι σημαντικό στοιχείο στις φωτογραφίες του Moriyama, είτε εμπειριεχόμενη στην θεματολογία τους, είτε παρούσα ως φθορά της ίδιας της εικόνας: οι εικόνες του είναι σκληρές («το οπτικό ανάλογο της ναυτίας»⁵) και, ακόμα και όταν δεν είναι θολές, κοκκώδεις ή ανεστίαστες, είναι γενικά δύσκολες στην ανάγνωση. Αυτή η τάση εξωθείται στα άκρα στο βιβλίο του 1972 «*Shashin Yo Sayonara*»⁶ («*Farewell photography*» ή «*Photography, good riddance*», σύμφωνα με διαφορετικές μεταφραστικές προσεγγίσεις) όπου ο Moriyama «επιτίθεται» στον θεατή, αλλά και στην φωτογραφία παράλληλα, με ακαθόριστες εικόνες, πολλές από τις

³Szarkowski 1974, σ. 10. Στο ίδιο κείμενο, ο Szarkowski λέει για τον Moriyama ότι «βρίσκεται πιο κοντά στο ιδανικό της αυτόματης γραφής από οποιονδήποτε άλλον εικαστικό»

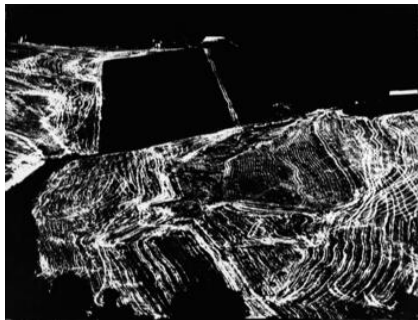
⁴Rubinfiel 1999.

⁵Στο ίδιο.

⁶Moriyama 1972.

οποίες εμφανώς τυχαίες, άλλες προερχόμενες από διαφημιστικές αφίσες, την τηλεόραση κλπ και άλλες προερχόμενες από κακοποιημένα αρνητικά, τυπωμένες μάλιστα με τρόπο που υποδεικνύει την τυχαία τοποθέτηση των αρνητικών πάνω στο φωτογραφικό χαρτί (βλ. εικόνα 4).

Μια άλλη προσέγγιση στην εξπρεσιονιστική φωτογραφική έκφραση είναι αυτή του Ιταλού Mario Giacomelli (1925 - 2000). Όσον αφορά στην εικαστική διάσταση, η δουλειά του χαρακτηρίζεται από αυξημένο κοντράστ και ανεστίαστες ή κουννημένες λήψεις, ενώ πειραματίζεται συνεχώς με πολλαπλές λήψεις και εκτυπώσεις. Αυτά τα χαρακτηριστικά τα χρησιμοποιεί για να αποδεσμεύσει την εικόνα από την αναπαριστώμενη πραγματικότητα⁷ (βλ. εικόνες 5 και 6). Σημαντικό μέρος της δουλειάς του αφορά στην δημιουργία ενοτήτων, τις οποίες τιτλοφορούσε πολλές φορές με στίχους ποιημάτων, και τις οποίες δεν σταματούσε ποτέ να επεξεργάζεται, προσθέτοντας εικόνες ακόμα και μετά από αρκετά χρόνια.⁸



Εικόνα 5: Mario Giacomelli, από το «Metamorphosis of the earth», 1955-76



Εικόνα 6: Mario Giacomelli, από το «My Marche», 1970/1990

Μεγάλο μέρος του έργου του Giacomelli έχει μια έντονα ονειρική και αυτοβιογραφική διάσταση, πράγμα που γίνεται ιδιαίτερα φανερό στις εικόνες προερχόμενες από πολλαπλές εκθέσεις ή εκτυπώσεις (εικόνα 7) ή στις σκηνοθετημένες εικόνες που πολλές φορές παρήγαγε. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί μια από τις τελευταίες ενότητες που επεξεργάστηκε με τίτλο «Θα ήθελα να διηγηθώ αυτήν την ανάμνηση» (εικόνα 8). Σύμφωνα με τον ίδιο, η ιδέα για αυτήν την σειρά προήλθε από ένα όνειρο: «Είδα ένα όνειρο με σκύλους και ένα ανδρικό κεφάλι που εμφανιζόταν [...] τράβηξα μια φωτογραφία με κάποια ψεύτικα περιστέρια και ένα Ντόμπερμαν [...] Γυρνώντας από το νοσοκομείο [από την τελευταία μου εγχείρηση], είδα τη φωτογραφία, τα περιστέρια, το ανδρικό πρόσωπο και τα σκυλιά, και σκέφτηκα: θα ήθελα να διηγηθώ αυτήν την ανάμνηση».⁹

⁷ «Προσπαθώ να φωτογραφίσω σκέψεις. Το αναπαριστώμενο θέμα χρησιμεύει στο να μεταφέρει αυτό που θέλω να πω.» (Mauro 2001, σ. 8)

⁸ Βλέποντας κανείς ένα σώμα δουλειάς του Giacomelli καταλαβαίνει αμέσως την σημασία της συνολικής θέασης μιας ενότητας έναντι της θέασης μεμονωμένων εικόνων.

⁹ Mauro 2001, σ. 11.



Εικόνα 7: Mario Giacomelli, από το «Happiness reached walking», 1986-92



Εικόνα 8: Mario Giacomelli, από το «I would like to tell you this memory», 1998-2000

Ο τρόπος εργασίας του Giacomelli παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, λόγω της αταξίας που είναι ενσωματωμένη σε αυτόν: δεν ήταν σπάνιο τα αρνητικά του να ήταν τσαλακωμένα ή γρατζουνισμένα, αποθηκευμένα πρόχειρα χωρίς προστασία από την σκόνη, ακόμα και ρετουσαρισμένα με κοινό μπλε στυλό.¹⁰ Οι κανόνες εμφάνισης του φιλμ δεν τηρούνταν, τα φιλμ υπερεκθέτονταν και υπερεμφανίζονταν για τυχαίους χρόνους, ενώ ο σκοτεινός θάλαμος που χρησιμοποιούσε θύμιζε περισσότερο αποθήκη παρά εργαστήριο επαγγελματία, με παλιά μηχανήματα, μονίμως ξέχειλα τασάκια και γενική αδιαφορία για την καθαριότητα.¹¹ Για τον Giacomelli η διαδικασία παραγωγής της εικόνας ήταν ζωντανή, τα λάθη σε αυτήν επιτελούσαν σημαντικό ρόλο, καθώς οδηγούσαν στην δημιουργία νέων εικόνων.¹²

Σε αυτό το πλαίσιο αξίζει επίσης να γίνει αναφορά στην δουλειά του Man Ray (1890 - 1976), ο οποίος έθεσε την βάση για αρκετές πειραματικές φωτογραφικές τεχνικές. Αρχικά ο ίδιος δεν θεωρούσε τον εαυτό του πρωτίστως ως φωτογράφο, αλλά χρησιμοποιούσε την φωτογραφία για να απαθανατίζει τα εικαστικά του έργα (ζωγραφικά και ready-mades) όπως και για να βιοπορίζεται ως πορτρετίστας στους παριζιάνικους κύκλους.¹³ Παρ' όλ' αυτά, συν-



Εικόνα 9: Man Ray, *The primacy of matter over thought*, 1929

¹⁰Crawford 2001, σ. 38.

¹¹Στο ίδιο, σσ. 39-40.

¹²«Δεν έχω καν θερμόμετρο, γιατί πρέπει να υπάρχει η δυνατότητα να γίνουν λάθη, και μερικές φορές η καινούργια ιδέα εντοπίζεται στο λάθος» (Mario Giacomelli: *making art, beyond the laws of the market* 2014)

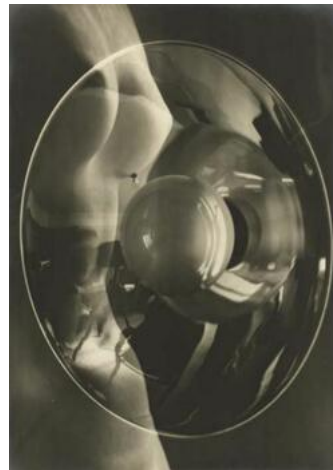
¹³Garcia 2011, σ. 15.

δέθηκε με τους σουρρεαλιστές συχνά μέσα από τη φωτογραφία, και σε αυτό το πλαίσιο τελειοποίησε πολλές από τις τεχνικές του¹⁴, ενώ από την αρχή ακόμα της έκδοσης του περιοδικού «La Révolution Surréaliste» το 1924, ο Man Ray θεωρούνταν ως ο κύριος φωτογράφος του.¹⁵

Οι τεχνικές του αξιοποιούσαν τον παράγοντα της τύχης, όπως στην δικής του επινόησης τεχνική του σολαρίσματος (solarisation), κατά την οποία το χαρτί ή το αρνητικό εκτίθεται σύντομα σε φως κατά την διάρκεια της εμφάνισής του, με αποτέλεσμα την αντιστροφή των τόνων, κυρίως κοντά στα περιγράμματα, με απρόβλεπτο τρόπο¹⁶ (εικόνα 9). Στην λογική του πειραματισμού ανήκουν επίσης τα αρκετά του φωτογράμματα (ο ίδιος τα αποκαλούσε «rayographs»¹⁷), όπως και οι συνθέσεις του από πολλαπλά αρνητικά (εικόνες 10 και 11).



Εικόνα 10: Man Ray, *Untitled Rayograph (The delicious fields)*, 1922



Εικόνα 11: Man Ray, *Interior*, 1932

3 Γενική μεθοδολογία - Ροή εργασίας

Η εργασία αυτή ξεκίνησε χωρίς καθορισμένο θέμα, απλά με μια διάθεση πειραματισμού πάνω σε μια αλλοιωμένη αποτύπωση της ορατής πραγματικότητας με σκοπό την προσωπική έκφραση. Έναυσμα ήταν μια φωτογραφία - «ατύχημα» από ένα κατά λάθος διπλοεκτεθειμένο φιλμ, η οποία λειτούργησε για μένα ως ένα προσωπικό σχόλιο πάνω στο αστικό τοπίο, δείχνοντάς μου τις εκφραστικές δυνατότητες μιας τέτοιας προσέγγισης (εικόνα 12a).

¹⁴Waldberg 1982, σ. 55.

¹⁵Garcia 2011, σ. 18.

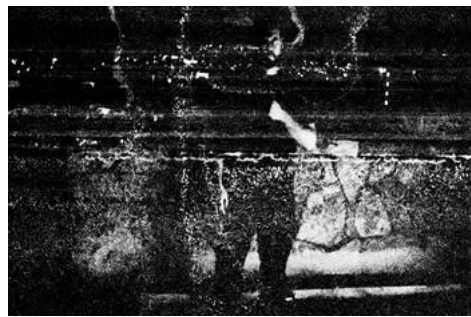
¹⁶Marien 2014, σ. 225.

¹⁷Waldberg 1982, σ. 190.

Πάνω σε αυτή τη βάση, ως αρχική κατευθυντήρια ορίστηκε ο πειραματισμός με την διπλή έκθεση με τρόπο όμως που να μεγιστοποιεί τον παράγοντα του τυχαίου, τραβώντας δηλαδή ολόκληρο το φιλμ και έπειτα ξανατραβώντας το από την αρχή, χωρίς καμμία προσπάθεια ελέγχου της υπέρθεσης των εικόνων. Παράλληλα άρχισα να συμπεριλαμβάνω και άλλου είδους σφάλματα, όπως εικόνες με κατάλοιπα χημικών (εικόνα 12b¹⁸).



(a) Κατά λάθος διπλή λήψη



(b) Εικόνα με κατάλοιπα χημικών

Εικόνα 12: Παραδείγματα σφαλμάτων που χρησιμοποιήθηκαν

Έτσι διαμορφώθηκε ένας τρόπος εργασίας σύμφωνα με τον οποίο οποιοδήποτε σφάλμα ήταν θεμιτό, καθώς μπορούσε να παράξει κάτι το διαφορετικό και ενδιαφέρον: Τα φιλμ υποεκθέτονταν και υπερεμφανίζονταν, συνήθως σε θερμοκρασία μεγαλύτερη της προτεινόμενης, με σκοπό την χωρίς έλεγχο αύξηση του κοντράστ και του κόκκου, ενώ δεν λαμβάνονταν τα απαραίτητα μέτρα για την προστασία των αρνητικών από σκόνες, γδαρσίματα κλπ. Κάθε τέτοιου είδους σφάλμα αντιμετωπίστηκε με τον ίδιο τρόπο που θα αντιμετωπιζόταν και η «εισβολή» κάποιου ανεπιθύμητου στοιχείου στο κάδρο κατά την φωτογράφιση, γινόταν αποδεκτό ως μέρος της φωτογραφίας.

Η συνολική διαδικασία της δημιουργίας της σειράς (λήψεις - διαλογή - σύνθεση) εξελισσόταν παράλληλα. Αρχικά δημιουργούσα μικρές υποομάδες 3 - 4 εικόνων τις οποίες συνέδεα μεταξύ τους, διαμορφώνοντας σιγά σιγά μεγαλύτερες ενότητες. Σταδιακά κατέληξα στην τελική μορφή των τριών μερών, εντοπίζοντας τις τρεις διαφορετικές προσεγγίσεις όπως αυτές μου υποβαλλόντουσαν μέσα από έναν «διάλογο» μεταξύ μιας αρχικής πρόθεσης και του υπάρχοντος κάθε φορά υλικού.

Από τον ίδιο διάλογο προέκυψε επίσης η απόφαση παρουσίασης της σειράς σε μορφή έκθεσης, καθώς ο τρόπος με τον οποίο το συγκεντρωμένο υλικό δια-

¹⁸Να σημειωθεί πως η συγκεκριμένη εικόνα είναι ψηφιοποιημένη εκδοχή εικόνας που θα παρουσιαστεί παρακάτω (κεφ. 4.6). Λόγω της ψηφιακής επεξεργασίας που υπέστη τα σημάδια των χημικών παρουσιάζονται πολύ πιο έντονα από ότι στην πραγματική τελική εκτύπωση και εδώ παρουσιάζεται ενδεικτικά.

μορφωνόταν σε ενότητα υποδείκνυε ότι η σειρά θα λειτουργούσε πολύ καλύτερα παρουσιαζόμενη συνολικά σε έναν ενιαίο χώρο. Με αυτή τη σκέψη προέκυψε η σειριακή μορφή της διαμορφούμενης ενότητας (βλ. εικόνα 13), όπου η κάθε εικόνα επικοινωνεί και με τις προηγούμενές της και με τις επόμενες. Λόγω της δομής αυτής, η διάσπαση της σειράς στα δισέλιδα ενός εντύπου θα αφαιρούσε από την εμπειρία της θέασης του συνόλου, καθώς θα δημιουργούσε ισχυρότερες σχέσεις μεταξύ των εικόνων του ίδιου δισέλιδου και ασθενέστερες μεταξύ των εικόνων σε διαφορετικές σελίδες.

Ο χώρος που τελικά επιλέχθηκε για την παρουσίαση ήταν ο χώρος των Αλευραποθηκών του Παλαιού Φρουρίου στην Κέρκυρα (εικόνα 14). Η επιλογή του χώρου έγινε στη βάση της διαμόρφωσης των δωματίων (τρία συνεχόμενα δωμάτια συνδεδεμένα μεταξύ τους, με τη δυνατότητα εισόδου και εξόδου από τα ακραία, κάτι που εξυπηρετούσε την σειριακή θέαση της ενότητας) αλλά και των χαρακτηριστικών του χώρου (πέτρινος, ημιυπόγειος χώρος, με εμφανή τη φθορά του χρόνου) τα οποία κρίθηκε ότι συνδυάζονται ικανοποιητικά με το ύφος των φωτογραφιών.



Εικόνα 13: Ολόκληρο το πρώτο μέρος σε ψηφιακή μορφή

Όταν κρίθηκε ότι ήταν έτοιμες οι δύο πρώτες ενότητες, που θα αντιστοιχούσαν στα δύο πρώτα δωμάτια, αποφασίστηκε το μέγεθος των τελικών εκτυπώσεων, το οποίο ορίστηκε σε 35x50 εκατοστά. Για τον καθορισμό του μεγέθους χρησιμοποιήθηκε μια μακέτα του χώρου σε κλίμακα, όπου έγινε μια προεικονοποίηση του πώς θα φαίνεται ο χώρος με εικόνες διαφόρων μεγεθών, συνυπολογίζοντας τα κενά αναμεταξύ τους (εικόνες 15, 16). Η τρίτη ενότητα διαμορφώθηκε στη συνέχεια, μέσα από τον προσδιορισμό του αριθμού των εικόνων που θα μπορούσε να περιέχει, βάσει του μεγέθους της τελευταίας αίθουσας σε σχέση με το ήδη αποφασισμένο μέγεθος των εκτυπώσεων.

Για την υλοποίηση της τρίτης ενότητας εισάχθηκε στον τρόπο εργασίας μου ο πειραματισμός με τεχνικές πολλαπλής εκτύπωσης. Εν συντομία, πρόκειται για την σύνθεση μιας εικόνας από δύο ή περισσότερα αρνητικά κατά την εκτύπωση στον σκοτεινό θάλαμο. Αυτή η τεχνική εισήγαγε στην δουλειά μου τη δυνατότητα της ελεγχόμενης σύνθεσης της εικόνας έναντι της τυχαίας σύνθεσης που προέκυπτε κατά την διπλή έκθεση. Αναλυτικότερες αναφορές σχετικά με την τεχνική αυτή θα υπάρξουν παρακάτω.

Μετά την ολοκλήρωση της συνολικής ενότητας αποφασίστηκε ο τρόπος παρουσίασης. Για εικαστικούς λόγους αποφασίστηκε η μη χρήση πασπαρτού, περιθωρίου γύρω από τις εικόνες ή τζαμιού. Οι εικόνες επικολλήθηκαν με βενζινό-



(a)



(b)

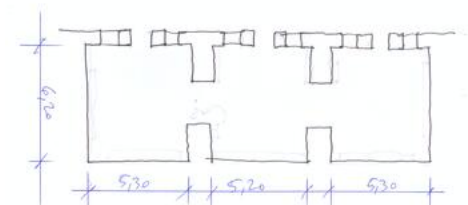


(c)

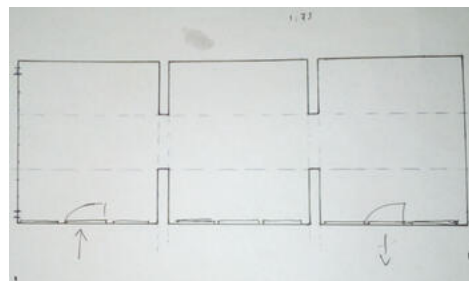


(d)

Εικόνα 14: Ο χώρος των Αλευραποθηκών



(a)



(b)

Εικόνα 15: Κατόψεις του χώρου των Αλευραποθηκών

κολλα σε μορφή σπρέι πάνω σε μακετόχαρτα πάχους μισού εκατοστού και διαστάσεων ίσων με αυτές κάθε εικόνας, παρουσιαζόμενες έτσι με τρόπο που να ευνοεί την ενιαία θέαση. Επίσης, κατά το κρέμασμά τους στον τοίχο χρησιμοποιήθηκαν αποστάτες, κάτι που επέδρασε σημαντικά στην ανάδειξή τους στον χώρο.



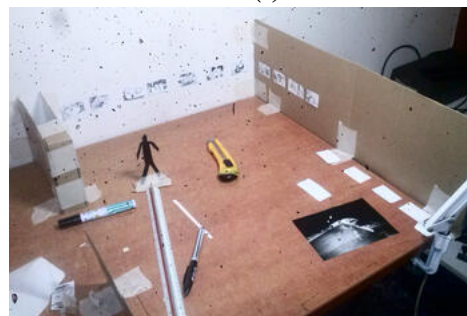
(a)



(b)



(c)



(d)

Εικόνα 16: Η μακέτα που χρησιμοποιήθηκε για το στήσιμο της έκθεσης

4 Χειρισμός του μέσου - Τεχνικές

4.1 Η διαδικασία της φωτογράφισης

Όπως ειπώθηκε προηγουμένως δεν υπήρξε εξ' αρχής καθορισμένο θέμα. Ως εκ τούτου, η διαδικασία της φωτογράφισης εξελισσόταν αυθόρμητα με τις σκηνές των φωτογραφιών να προέρχονται από την καθημερινότητά μου κατά την διάρκεια αυτής της περιόδου.¹⁹ Περιλαμβάνονται έτσι φωτογραφίες προσωπικών συμβάντων, μελών της οικογένειας, φίλων και οικείων μου χώρων, παραστάσεων ή συναυλιών στις οποίες παρευρέθηκα, όπως και φωτογραφίες γενικότερου ενδιαφέροντος, συγκρίσιμες με αυτές που θα ονομάζαμε εικόνες «φωτογραφίας δρόμου».

Ο τρόπος με τον οποίο γίνονταν οι λήψεις, με δεδομένο το ενδεχόμενο μεταλλαγής της τελικής εικόνας, είτε μέσω επανέκθεσης του φιλμ, είτε από οτιδήποτε άλλο μπορούσε να προκύψει κατά την μετέπειτα επεξεργασία του, εμπίπτει στην σφαίρα αξιοποίησης των σφαλμάτων και του τυχαίου: πολλές φορές η φωτομέτρηση ήταν λάθος με αποτέλεσμα να προκύπτουν υποεκτεθειμένες εικόνες, πραγματοποιούνταν νυχτερινές λήψεις χωρίς φλας και με αυτόματη φωτομέτρηση

¹⁹Εκτός από κάποιες περιπτώσεις που χρησιμοποιήθηκαν παλιότερες φωτογραφίες, όπως π.χ. σε μερικές διπλές εκτυπώσεις

(προτεραιότητα διαφράγματος) με αποτέλεσμα πολύ μεγάλους χρόνους έκθεσης (πολλές φορές πάνω από 2-3 δευτερόλεπτα έως πολύ περισσότερο), η εστίαση ήταν πολλές φορές τυχαία, ενώ πραγματοποιούνταν επίσης «τυφλές» λήψεις χωρίς προόραση από το σκόπευτρο της μηχανής. Το αποτέλεσμα είναι εικόνες με αρκετά μειωμένο βαθμό απεικόνισης²⁰, κάτι που ήταν επιθυμητό στο πλαίσιο της ονειρικής διάστασης την οποία επεδίωκα, ενώ πολλές φορές προέκυπτε ένας δυναμισμός μέσα από την αποτύπωση της κίνησης και τον χειρισμό της πλαισίωσης. Σχετικά παραδείγματα αποτελούν οι εικόνες 17, 18, 19.



Εικόνα 17



Εικόνα 18



Εικόνα 19

Ένας άλλος τρόπος παραμόρφωσης του τελικού αποτελέσματος ήταν η εκτεταμένη χρήση ευρυγώνιου φακού εστιακής απόστασης 28mm. Η παραμόρφωση που προκαλεί ο ευρυγώνιος φακός στα άκρα του κάδρου είχε αρκετά ενδιαφέροντα αποτελέσματα (εικόνες 20, 21). Η χρήση του ευρυγώνιου εναλλασσόταν με χρήση κανονικού φακού (50mm) χωρίς κάποιο συγκεκριμένο κριτήριο.

²⁰Η έννοια του βαθμού απεικόνισης όπως χρησιμοποιείται εδώ αναλύεται σε βάθος από τον Κ. Αντωνιάδη (Αντωνιάδης 2014, σ. 51).



Εικόνα 20



Εικόνα 21

4.2 Η τεχνική της πολλαπλής έκθεσης

Όπως ήδη έχει αναφερθεί χρησιμοποιήθηκε σε σημαντικό βαθμό η τεχνική της διπλής έκθεσης του φιλμ. Αυτό που συμβαίνει κατά την επανέκθεση είναι ότι, όσο πιο σκοτεινή είναι μια φωτογραφιζόμενη περιοχή (μεγαλύτερη διαφάνεια στο αρνητικό), τόσο περισσότερο διαφαίνεται η άλλη έκθεση.

Με αυτήν την τεχνική προκύπτουν αρκετά απρόβλεπτα, και διαφορετικά μεταξύ τους, αποτελέσματα. Στα δύο άκρα του φάσματος των περιπτώσεων, από τη μία πλευρά όταν οι διαφορετικές λήψεις είναι ξεκάθαρες, δημιουργείται μια αντίστιξη στοιχείων που γίνεται η ίδια «θέμα» της φωτογραφίας (εικόνα 22), ενώ από την άλλη, όταν μια από τις δύο λήψεις δεν απεικονίζει κάτι ξεκάθαρο, τότε αυτή μπορεί να λειτουργήσει ως φίλτρο που δημιουργεί μια αφηρημένη ατμόσφαιρα (εικόνα 23).

Επίσης, υπάρχουν περιπτώσεις δημιουργίας μιας παράδοξης διάστασης μέσω της διαφορετικής προοπτικής που χαρακτηρίζει τις δύο λήψεις. Αυτή η αίσθηση είναι πιο έντονη σε περιπτώσεις επανέκθεσης στον ίδιο χώρο, όπως για παράδειγμα στην εικόνα 24.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της διπλής έκθεσης προκύπτει όταν, ανάλογα με τον τρόπο που επανατοποθετείται το φιλμ στη μηχανή, δεν υπάρχει σύμπτωση των επικαλυπτόμενων καρέ. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα μια συνεχόμενη ροή πληροφορίας κατά μήκος του φιλμ, και η επιλογή των κατάλληλων εικόνων γίνεται ανεξάρτητα των κανονικών ορίων των καρέ. Έτσι, υπάρχουν εικόνες όπου το κανονικό φορμά 3:2 έχει αλλάξει κατά την επιλογή, οριζόμενο από τα χαρακτηριστικά των επικαλυπτόμενων εικόνων (εικόνες 25, 26), ενώ σε άλλες περιπτώσεις έχει διατηρηθεί το κανονικό φορμά, η εικόνα όμως εμπεριέχει εμφανώς τα όρια μεταξύ διαδοχικών καρέ, δημιουργώντας «κάδρο μέσα στο κάδρο» (εικόνα 27).



Εικόνα 22



Εικόνα 23



Εικόνα 24



Εικόνα 25



Εικόνα 26



Εικόνα 27

4.3 Η τεχνική της πολλαπλής εκτύπωσης

Η πολλαπλή εκτύπωση, όπως και η πολλαπλή έκθεση αφορά στην δημιουργία μιας σύνθετης εικόνας. Η κύρια διαφορά μεταξύ των δύο είναι ότι στην πολλαπλή εκτύπωση προσφέρεται η δυνατότητα ελεγχόμενης σύνθεσης της τελικής εικόνας, σε αντίθεση με την πολλαπλή έκθεση, όπου η εικόνα δημιουργείται τυχαία και οι συνειδητές αποφάσεις αφορούν μόνο στην διαλογή και στην παρουσίαση.

Η δημιουργία της τελικής εικόνας πραγματοποιείται στον σκοτεινό θάλαμο, κατά την διαδικασία της εκτύπωσης. Σαν διαδικασία προσφέρει αρκετή ελευθερία στον χειρισμό του υλικού, αφήνοντας περιθώρια για μερική εκτύπωση αρνητικών, αλλαγή της σχετικής κλίμακας των υπερτεθειμένων εικόνων κλπ.

Ο πιο απλός τρόπος εφαρμογής της τεχνικής αυτής, αυτός που χρησιμοποιήθηκε κατά κύριο λόγο στο πλαίσιο αυτής της εργασίας, είναι η ευθυγράμμιση των επιλεγμένων αρνητικών και η ταυτόχρονη εκτύπωσή τους ως μια εικόνα. Σε αυτή τη διαδικασία αξιοποιείται η πυκνότητα του κάθε αρνητικού για την εμφάνιση ή απόκρυψη στοιχείων των υπόλοιπων αρνητικών, με τρόπο παρόμοιο με τα όσα ισχύουν για την πολλαπλή έκθεση (βλ. κεφάλαιο 4.2).



Εικόνα 28



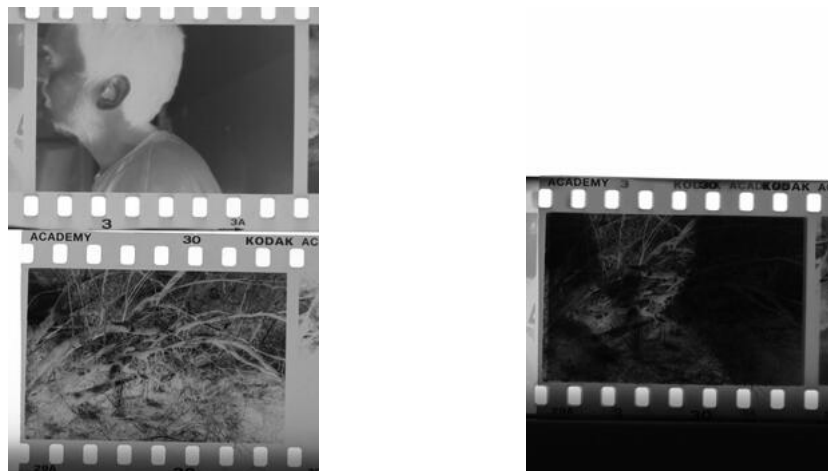
Εικόνα 29

Μέσα από την διαδικασία της ευθυγράμμισης και ταυτόχρονης εκτύπωσης των αρνητικών εισάχθηκε σε κάποιες εικόνες η συμμετοχή των εγχοπών του φιλμ ως εικαστικού στοιχείου της σύνθεσης (εικόνες 28, 29).

Ο τρόπος εργασίας έχει ως εξής: Τα επιλεγμένα αρνητικά τοποθετούνται πάνω σε φωτοτράπεζα, εξετάζονται με μεγεθυντικό φακό και, αφού συνδυαστούν με τον επιθυμητό τρόπο, επικολλούνται μεταξύ τους με χρήση διαφανούς ταινίας στην περιοχή των εγχοπών του φιλμ (εικόνα 30).



Εικόνα 30: Συνδυασμένα αρνητικά



Εικόνα 31: Αρνητικά υψηλής πυκνότητας πριν και μετά τον συνδυασμό τους

Ο περιορισμός που προκύπτει από αυτήν την εφαρμογή είναι ότι κάθε αρνητικό που προστίθεται αυξάνει κατά πολύ την πυκνότητα του τελικού «αρνητικού» με αποτέλεσμα να αυξάνεται εκθετικά ο απαιτούμενος χρόνος εκτύπωσης (εικόνα 31). Συνήθως είναι δυνατή η ταυτόχρονη εκτύπωση μέχρι 4 αρνητικών μέτριας ή χαμηλής πυκνότητας χωρίς ιδιαίτερα προβλήματα. Σε περιπτώσεις όμως χρήσης πυκνού αρνητικού, ο απαιτούμενος χρόνος εκτύπωσης αποτελούσε εμπόδιο ακόμα και με δύο αρνητικά.

Σε κάποιες περιπτώσεις επιλέχθηκαν διπλοεκτεθειμένα αρνητικά για την παραγωγή εικόνων πολλαπλής εκτύπωσης, με αποτέλεσμα τον συνδυασμό των δύο τεχνικών (π.χ. εικόνα 32).

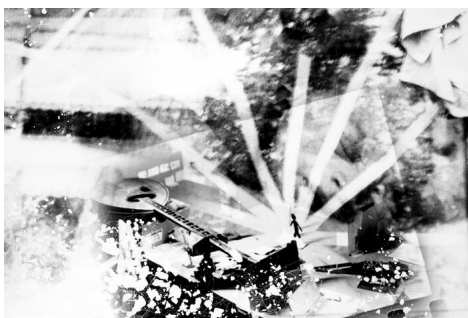
Ένας δεύτερος τρόπος εφαρμογής τεχνικών διπλής εκτύπωσης είναι η μη ταυτόχρονη εκτύπωση αρνητικών. Αυτή η τεχνική είναι πιο περίπλοκη για να επιτευχθεί, αλλά επιτρέπει μεγαλύτερη ελευθερία στη σύνθεση, προσφέροντας την δυνατότητα σύνθεσης εικόνων με διαφορετικά επίπεδα μεγέθυνσης, ή με χρήση διαφορετικών φίλτρων ελέγχου του κοντράστ κλπ. Για την πετυχημένη υλοποίησή της είναι συχνά αναγκαίο κάποιο σκίτσο προόρασης του τελικού αποτελέσματος (βλ. εικόνες 33 και 34), το οποίο χρησιμεύει ως οδηγός για την κατάλληλη ευθυγράμμιση των μη ταυτόχρονων εκτυπώσεων των επιθυμητών στοιχείων από κάθε αρνητικό. Για την επίτευξη του τελικού αποτελέσματος απαιτείται προσεκτικό μα-



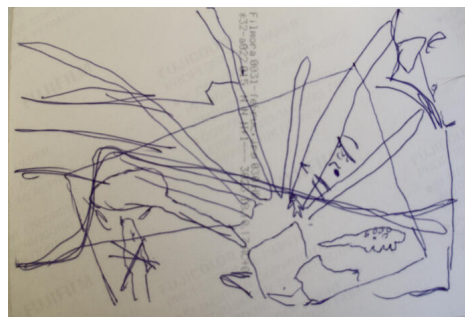
Εικόνα 32: Η εικόνα αποτελείται από τρία αρνητικά, εκ των οποίων το ένα είναι διπλοεκτεθειμένο

σκάρισμα κατά την εκτύπωση, όπως και πολλαπλές δοκιμές για τον προσδιορισμό του κατάλληλου χρόνου εκτύπωσης για κάθε αρνητικό. Η μοναδική περίπτωση που χρησιμοποιήθηκε αυτή η τεχνική θα περιγραφεί παρακάτω.

Η επιλογή των επιμέρους εικόνων που αποτελούν κάθε σύνθεση έγινε μέσα από υλικό το οποίο τραβήχτηκε στο πλαίσιο εκπόνησης της εργασίας, αλλά και από ήδη υπάρχον υλικό, με εικόνες τραβηγμένες αρκετά χρόνια πριν. Η δυνατότητα σύνθεσης επιτρέπει την δημιουργία εικόνων - προσωπικών εκφραστικών σχολίων, οι οποίες έχουν ως βάση την προσωπική μου διάσταση, λειτουργώντας είτε ως «εικόνες - αναμνήσεις», είτε ως «εικόνες ημερολογίου». Την ίδια στιγμή, μέσα από τα συγκεκριμένα εικαστικά τους χαρακτηριστικά, μπορούν να ιδωθούν και από τρίτους χωρίς την ανάγκη επεξήγησης.



Εικόνα 33



Εικόνα 34: Σκίτσο προεικονοποίησης για την εικόνα 33

4.4 Αλλοίωση των εικόνων στην βάση του γενικότερου χειρισμού εμφάνισης και εκτύπωσης

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, για την υλοποίηση της συνολικής ενότητας δεν τηρήθηκαν οι αποδεκτές διαδικασίες εμφάνισης και εκτύπωσης, με αποτέλεσμα την εισαγωγή ενός ακόμα αστάθμητου παράγοντα στην τελική μορφή των εικόνων. Οι αλλοιώσεις αφορούσαν σε δύο επίπεδα, τόσο επάνω στο ίδιο το αρνητικό όσο και στην εκτυπωμένη φωτογραφία.

Οι αλλοιώσεις που υπέστησαν τα αρνητικά οφείλονταν στην ανορθόδοξη χρήση των χημικών, στην επικάλυψη σκόνης κατά την διάρκεια του στεγνώματος μετά την εμφάνιση και στην απρόσεκτη μεταχείρισή τους μετά το πέρας της διαδικασίας της εμφάνισης με αποτέλεσμα την συχνή εμφάνιση γδαρσιμάτων, δακτυλικών αποτυπωμάτων κλπ.

Όσον αφορά στην δράση των χημικών, στόχος ήταν η προαναφερθείσα αύξηση του κοντράστ ή και του κόκκου λόγω υπερεμφάνισης. Το ποσοστό της υπερεμφάνισης διέφερε κάθε φορά χωρίς συγκεκριμένο κριτήριο, σε γενικές γραμμές

όμως, αντί για χρόνο εμφάνισης 7-8 λεπτών (ο προτεινόμενος χρόνος εμφάνισης από τον κατασκευαστή του φιλμ που χρησιμοποιήθηκε περισσότερο), επιλέγονταν εμφάνιση για 15-20 λεπτά, ή σε κάποιες περιπτώσεις ακόμα περισσότερα. Έγινε επίσης ένας αριθμός δοκιμών εμφάνισης με αυξημένη θερμοκρασία ή πιο πυκνό διάλυμα εμφανιστή, που όμως δεν οδήγησαν σε κάτι εμφανώς διαφορετικό.

Επιπρόσθετα, σε κάποιες περιπτώσεις έγινε εσκεμμένα λανθασμένη χρήση του υγροποιητικού παράγοντα. Ο υγροποιητικός παράγοντας χρησιμοποιείται για να μην παραμένουν σημάδια από τα άλατα του νερού επάνω στο φιλμ, όμως η υπερβολική του χρήση αφήνει χαρακτηριστικά σημάδια επάνω στα αρνητικά, κάτι που αναφέρεται σε εγχειρίδια ως συνηθισμένο λάθος των αρχαρίων.²¹ Στην διαδικασία που ακολουθήθηκε, σε μερικές περιπτώσεις η χρήση του παραλείπονταν εντελώς, με αποτέλεσμα να εμφανίζονται σημάδια από τα άλατα του νερού (για παράδειγμα το λευκό σημάδι επάνω δεξιά στην εικόνα 19, κεφάλαιο 4.1), ενώ σε άλλες χρησιμοποιούνταν υπερβολική ποσότητα χημικού και το φιλμ αφηνόταν να στεγνώσει χωρίς το απαραίτητο «στράγγισμα», με αποτέλεσμα να μένουν σημάδια του χημικού επάνω του, όπως στην εικόνα 12b στην αρχή του κεφαλαίου 3.

Η μετέπειτα μεταχείριση του φιλμ (για την διαλογή, την ταξινόμηση ή την χρήση) άφηνε σε αρκετές περιπτώσεις τα δικά της σημάδια επάνω στα αρνητικά. Ανάμεσα στα διάφορα «ατυχήματα», ένα μέρος από φιλμ βρέθηκε στο πάτωμα και τσαλακώθηκε, εμφανίζοντας γρατζουνιές οι οποίες αξιοποιήθηκαν ως μέρος της εικόνας, ενώ σε μια άλλη περίπτωση, κατά την διαδικασία αντιγραφής ενός αρνητικού²² έμεινε ένα δακτυλικό αποτύπωμα επάνω σε αυτό, το οποίο επίσης κρίθηκε ικανοποιητικό στην τελική εκτύπωση.

Οι αλλοιώσεις που συνέβησαν κατά την διαδικασία της εκτύπωσης δεν συνέβαιναν τόσο συστηματικά όσο αυτές που περιγράφηκαν παραπάνω. Σε γενικές γραμμές ακολουθήθηκε η συνηθισμένη διαδικασία εκτύπωσης, με εξαίρεση την αμέλεια καθαρισμού του φορέα του αρνητικού, με αποτέλεσμα την συσώρευση σκόνης επάνω στο γυαλί στο οποίο τοποθετείται το φιλμ. Σε γενικές γραμμές, η ελάχιστη σκόνη που μπορεί να αποτυπωνόταν επάνω στην τελική εικόνα δεν ενοχλούσε. Σε περιπτώσεις όμως όπου η εμφάνισή της ήταν υπερβολική, κρινόταν κατά περίπτωση η αντιμετώπισή της, ανάλογα με το εάν το αποτέλεσμα ήταν επιθυμητό ή όχι στην τελική εικόνα.

Άλλα σφάλματα της διαδικασίας εκτύπωσης τα οποία αξιοποιήθηκαν ήταν η αντανάκλαση του φωτός του μεγεθυντήρα στην επιφάνεια ενός γυαλιστερού αντικειμένου που αποτυπώθηκε σε μια εικόνα ως ένα μαύρο ακαθόριστο σχήμα (εικόνα 20) και, σε μια περίπτωση, η εσφαλμένη χρήση του εμφανιστή χαρτιών από την οποία προέκυψε ένα ενδιαφέρον αποτέλεσμα, δύσκολα αναπαράξιμο με την κανονική διαδικασία (βλ. επόμενο κεφάλαιο).

²¹Κατερτζιάδης 2008, σ. 97.

²²Σχετικά με την αναπαραγωγή αρνητικού βλ. παρακάτω, στο κεφ. 4.6.

4.5 Ειδικές περιπτώσεις



Εικόνα 35

Υπήρξαν δύο περιπτώσεις εικόνων οι οποίες θα αναφερθούν εδώ ξεχωριστά, λόγω της ιδιαιτερότητας που παρουσίασε ο τρόπος παραγωγής τους. Η πρώτη εικόνα είναι προϊόν ταυτόχρονης διπλής εκτύπωσης, ενώ η δεύτερη προϊόν διαδοχικής πολλαπλής εκτύπωσης, αλλά και στις δύο περιπτώσεις υπάρχει ο κοινός παρονομαστής της χρήσης μη φωτογραφικών στοιχείων κατά την εκτύπωση, όπως και αυτός της ανορθόδοξης χρήσης των χημικών.

1. Η εικόνα 35 αποτελείται από δύο αρνητικά εφαρμοσμένα κάθετα μεταξύ τους, εκτυπωμένα ταυτόχρονα (τα συνδυασμένα αρνητικά για την συγκεκριμένη εικόνα φαίνονται στην εικόνα 30, κεφ. 4.3). Χρησιμοποιήθηκε σχισμένο αντικολλητικό χαρτί στα πλαϊνά της εικόνας το οποίο τοποθετήθηκε περίπου στο μέσο του χρόνου της εκφώτισης και το οποίο μετακινήθηκε ελαφρά κατά τη διάρκεια αυτής, με αποτέλεσμα το θόλωμα του περιγράμματός του.

Κατά την εκφώτιση της δοκιμαστικής εικόνας, δεν αφαιρέθηκε από αμέλεια το φίλτρο ασφαλείας κάτω από τον φακό του μεγεθυντή, με αποτέλεσμα να μην υπάρξει έκθεση του φωτογραφικού χαρτιού. Αυτό έγινε αντιληπτό κατά την διάρκεια της εμφάνισης, όταν, μετά από περίπου 15-20 δευτερόλεπτα, το χαρτί παρέμενε στην λεκάνη του εμφανιστή λευκό. Αυτό αντιμετωπίστηκε αυθόρμητα: το χαρτί αφαιρέθηκε αμέσως από την εμφάνιση, πλύθηκε σε τρεχούμενο νερό και επανατοποθετήθηκε στην βάση εκφώτισης του μεγεθυντή, όπου έγινε κανονικά η έκθεσή του με τους προαποφασισμένους χρόνους. Το αποτέλεσμα κρίθηκε ικανοποιητικό και κρατήθηκε.

Δεν είναι δυνατόν να κριθεί πως ακριβώς επηρεάστηκε το τελικό αποτέλεσμα της συγκεκριμένης εικόνας από την όλη διαδικασία. Παρ' όλα αυτά,

κατά τη διάρκεια του τελικού τυπώματος χρειάστηκε να μειωθεί το κοντράστ (με χρήση του φίλτρου κοντράστ 4 αντί για 5) και να γίνουν διαδοχικά μασκαρίσματα για την επίτευξη παρόμοιου αποτελέσματος. Είναι πιθανό λόγω της προεμβάπτισης του χαρτιού στον εμφανιστή να αποδυναμώθηκε σε κάποιο βαθμό η εμουλσιόν του, όπως επίσης η εκφώτιση να έγινε ανομοιόμορφα λόγω του νερού που είχε μείνει επάνω στο χαρτί.

2. Η εικόνα 33 (σ. 16) αποτελείται από 3 αρνητικά, εκ των οποίων τα δύο είναι τυπωμένα ταυτόχρονα και το ένα ξεχωριστά. Στην διαδικασία που ακολουθήθηκε αξιοποιήθηκε το σφάλμα που σημειώθηκε στην διαδικασία εκτύπωσης της προηγούμενης εικόνας. Πρώτα έγινε το μονό τύπωμα (το αχνό κάδρο που σχηματίζεται λοξά στο κέντρο της εικόνας), έπειτα έγινε μερική εμφάνιση του χαρτιού (15-20 δευτερόλεπτα), στη συνέχεια μπάνιο σταματήματος για να εξασφαλιστεί η πλήρης αδρανοποίηση της εμφάνισης, έπειτα η δεύτερη έκθεση, εμφάνιση για δεύτερη φορά και ολοκλήρωση της διαδικασίας. Κατά την διάρκεια της δεύτερης έκθεσης τοποθετήθηκαν άτακτα επάνω στο χαρτί διάφορα «σκουπιδάκια» (κομματάκια ξυσμένης μπογιάς, τρίχες κλπ), τα οποία επιτελούν διπλό ρόλο: Από τη μία πλευρά χρησιμοποιήθηκαν για να αποκρύψουν ένα ανεπιθύμητο στοιχείο της εικόνας, και από την άλλη ενισχύουν την ρευστή, ονειρική διάστασή της.

Στις δοκιμές που έγιναν, σε αντίθεση με την προηγούμενη εικόνα, λήφθηκε υπ' όψιν η ανομοιόμορφη δράση της εμφάνισης λόγω της ανορθόδοξης διαδικασίας που ακολουθήθηκε.

4.6 Αναπαραγωγή αρνητικών

Σε κάποιες περιπτώσεις εκτύπωσης ιδιαίτερα υποφωτισμένων αρνητικών, όπου η εκτύπωση με ικανοποιητικό βαθμό αντίθεσης ήταν αδύνατη, χρησιμοποιήθηκε μια ειδική τεχνική σκοτεινού θαλάμου που αναφέρεται ως «μασκάρισμα»²³ και αφορά στην αύξηση του κοντράστ με χρήση ενός επιπλέον αρνητικού (μάσκα αντίθεσης), ασθενέστερο ακριβές αντίγραφο του αρχικού. Στη συνέχεια τα δύο αρνητικά ταυτίζονται και τυπώνονται μαζί. Αν και το πιο κάτω δεν χρησιμοποιήθηκε στο πλαίσιο της συγκεκριμένης εργασίας, υπάρχει και η δυνατότητα μείωσης της αντίθεσης, χρησιμοποιώντας ένα θετικό αντίγραφο αντί για αρνητικό.

²³Hedgcoe 1992, σ. 250. Σημειώνεται εδώ μια σύγχυση ορολογίας: Συνήθως ως μασκάρισμα αναφέρεται η τεχνική της τοπικής μείωσης του χρόνου εκφώτισης (με χρήση π.χ. ενός χαρτονιού), η οποία στα αγγλικά αναφέρεται ως dodging. Στην μετάφραση του Ρουμελιώτη αυτό αναφέρεται ως «τοπικός υποφωτισμός» (Hedgcoe 2011, σ. 59). Όπου αναφέρεται ο όρος «μασκάρισμα» εκτός αυτού του κεφαλαίου, εννοείται το dodging.

Για την ικανοποιητική εφαρμογή αυτής της τεχνικής δεν εντοπίστηκαν επαρκείς πληροφορίες, ούτε τα ενδεχομένως καταλληλότερα υλικά, οπότε ακολουθήθηκε μια αυτοσχεδιαστική προσέγγιση στην υλοποίησή της. Για κάποιες δοκιμές αντιγράφων των αρνητικών χρησιμοποιήθηκε φιλμ ευαισθησίας 100 ISO, τα αποτελέσματα του οποίου κρίθηκαν ικανοποιητικά και τελικά αξιοποιήθηκαν. Χρησιμοποιήθηκε επίσης ένα πιο εξειδικευμένο φιλμ υπέρλεπτου κόκκου ευαισθησίας 6 ISO. Οι εξ' επαφής εκτυπώσεις πάνω στα φιλμ έγιναν με την βοήθεια του φωτός του μεγεθυντή, με διάφραγμα φακού f22 έτσι ώστε να υπάρχει καλύτερος έλεγχος του αποτελέσματος μέσω των μεγάλων χρόνων έκθεσης. Σε πρώτη φάση παράχθηκαν θετικές εικόνες, οι οποίες μετά χρησιμοποιήθηκαν για την παραγωγή των τελικών αρνητικών εικόνων. Η όλη διαδικασία επαναλήφθηκε αρκετές φορές για τον εντοπισμό του καταλληλότερου συνδυασμού χρόνων εκτύπωσης και εμφάνισης και στο τέλος κρατήθηκαν τα καλύτερα αποτελέσματα.



Εικόνα 36

Λόγω υπερβολικής υποφώτισης των αρνητικών αυτών, η διόρθωση ποτέ δεν ήταν απόλυτα επιτυχής. Παρ' όλ' αυτά τα αποτελέσματα αξιοποιήθηκαν, καθώς προστέθηκαν διάφορα ενδιαφέροντα στοιχεία κατά την διαδικασία. Πιο συγκεκριμένα, ακριβώς επειδή η τεχνική δεν υλοποιήθηκε με πλήρη επιτυχία, δημιουργήθηκε μια αίσθηση «χαλασμένου» στο τελικό αποτέλεσμα, κάτι το οποίο λειτούργησε πολύ καλά στο πλαίσιο της συνολικής αίσθησης της ενότητας (βλ. εικόνες 36, 37 και 38). Επιπρόσθετα, λόγω του προαναφερθέντος γενικότερου απρόσεκτου χειρισμού της διαδικασίας εμφάνισης των φιλμ, υπήρξε συσώρευση σκόνης στην επιφάνεια των φιλμ και στα δύο στάδια της διαδικασίας (παραγωγή θετικής και αρνητικής εικόνας), με αποτέλεσμα στα τελικά αρνητικά να υπάρχουν τόσο λευκά όσο και μαύρα στίγματα προερχόμενα από αυτήν, κάτι που θεωρήθηκε εικαστικά ενδιαφέρον. Επίσης αξιοποιήθηκαν «λάθη» όπως η ενδεχόμενη μη απόλυτη ταύτιση των δύο αρνητικών, με αποτέλεσμα το μερικό θόλωμα του ειδώλου, όπως και διάφορα άλλα απρόοπτα κατά την υλοποίηση.²⁴

²⁴Στο κεφάλαιο 4.4 έχει ήδη αναφερθεί η ύπαρξη ενός δακτυλικού αποτυπώματος σε μια από τις εν λόγω εικόνες (εικόνα 36).



Εικόνα 37



Εικόνα 38

5 Ανάλυση της σειράς

Το σύνολο αυτής της φωτογραφικής δουλειάς αφορά σε καθαρά προσωπική έκφραση και ως εκ τούτου η ανάλυσή της δεν μπορεί παρά να είναι υποκειμενική. Δεν εμπεριέχεται κάποιο «μήνυμα» ή άλλου είδους νοηματική αφήγηση στην σειρά, λόγος για τον οποίο κατά την παρουσίασή της δεν υπήρχε κανενός είδους συνοδευτικό κείμενο.

Κάποια πολύ γενικά σημεία τα οποία διαμόρφωσαν την εξέλιξη της δουλειάς είναι η απόδοση μιας αίσθησης ονείρου μέσα από περισσότερο ή λιγότερο παραμορφωμένα σημεία του ορατού κόσμου, η αναγωγή εικόνων απλής καταγραφής προσωπικών στιγμών (κατά την πιο διαδεδομένη χρήση της φωτογραφίας) σε εικόνες προσωπικής σημασίας αλλά και εικαστικού ενδιαφέροντος και η αξιοποίηση της τυχαιότητας, που ούτως ή άλλως είναι συνυφασμένη με το μέσο της φωτογραφίας, με στόχο την προσωπική έκφραση, ως ένας τρόπος προσέγγισης και αποκάλυψης κάποιων πλευρών του υποσυνείδητου.

Στο παράρτημα στη σελίδα 24 υπάρχει το σύνολο της δουλειάς σε ψηφιοποιημένη μορφή, όπως και φωτογραφίες από την τελειωμένη έκθεση (σελίδα 30), τα οποία μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως αναφορά για την συνοπτική ανάλυση που ακολουθεί.

5.1 Μέρος 1

Το πρώτο μέρος αποτελείται από 13 εικόνες, χαρακτηριζόμενες από αναπαραστάσεις διαφορετικού βαθμού ακαθοριστίας. Αξιοποιούνται η κίνηση της μηχανής κατά την λήψη σε συνδυασμό με αρκετά μεγάλους χρόνους έκθεσης, η απόκρυψη των μορφών μέσα σε έντονο σκοτάδι, η παραμόρφωση του χώρου που προσφέρει η διπλή έκθεση ή και η χρήση του ευρυγώνιου φακού και η φθορά των αρνητικών, λόγω μη ορθόδοξης χρήσης χημικών ή κακομεταχείρισης. Τονικά κυριαρχεί το μαύρο, το οποίο φαίνεται να επεκτείνεται και πέραν των ορίων των κάδρων, συμβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο στην δημιουργία ενιαίου χώρου μέσα από το

σύνολο των εικόνων. Το μέρος αυτό τείνει να προσλαμβάνεται ως ένα ενιαίο περιβάλλον. Το περιβάλλον αυτό είναι σκοτεινό, ενίοτε απειλητικό, καθώς τα χαρακτηριστικά του χώρου δεν είναι ποτέ ξεκάθαρα, και οι αναπαριστώμενες μορφές που ξεπροβάλλουν από αυτόν είναι παραμορφωμένες και κοιτούν απ' ευθείας τον θεατή.

Υπάρχει έντονα η αίσθηση του αγνώστου, ενισχυμένη από την παραδοξότητα του χώρου και των μορφών: μέσω του απρόσμενου συνδυασμού στοιχείων που προσφέρει η τυχαιότητα της διπλής έκθεσης, τα όποια αναγνωρίσιμα περιβάλλοντα μεταμορφώνονται, η προοπτική τους αλλάζει και διάφορα αντικείμενα που «δεν ανήκουν» φαίνονται να «επιπλέουν» στο κάδρο. Όλα τα πιο πάνω χαρακτηριστικά δίνουν μια αίσθηση συνειρμικής σύνθεσης των εικόνων που τους προσδίδει την ονειρική διάσταση.

5.2 Μέρος 2

Το δεύτερο μέρος αποτελείται από 6 εικόνες εικαστικά χαρακτηρισμένες από έντονες αντιθέσεις άσπρου - μαύρου και έναν ιδιαίτερο τρόπο αποτύπωσης της κίνησης της μηχανής κατά την λήψη.

Η έμφαση σε αυτό το μέρος τοποθετείται περισσότερο στην μορφή, όπως αυτή προκύπτει από την τραχύτητα στην υφή που προέρχεται από την κίνηση της μηχανής κατά την λήψη, λιγότερο έντονη από ότι στο προηγούμενο μέρος, σε συνδυασμό με τον μεγεθυμένο κόκκο.

Σε σχέση με το προηγούμενο και με το επόμενο μέρος, όπου η κίνηση της μηχανής και η ακαθοριστία που προκύπτει από την πολλαπλότητα των εικόνων εξωθούνται ενίοτε στα άκρα, εδώ οι μορφές παρουσιάζονται με μεγαλύτερη καθαρότητα περαιτέρω τονισμένη από τις τονικές αντιθέσεις. Η ενότητα αυτή εκτός των άλλων αποτελεί μια οπτική «ανάπαυλα» ανάμεσα στα διαφορετικά φορτισμένα ακραία μέρη.

5.3 Μέρος 3

Το τρίτο μέρος αποτελείται από 13 εικόνες, όλες σύνθετες, κυρίως προϊόντα πολλαπλών εκτυπώσεων, αλλά σε κάποιες περιπτώσεις και διπλών εκθέσεων. Όπως και στο πρώτο μέρος, υπάρχει και εδώ μια αίσθηση ονείρου, αλλά αφορά περισσότερο στην δημιουργία συνειρμικών παραστάσεων αποτελούμενων από αναγνωρίσιμα στοιχεία αντί της συνολικής παράδοξης αίσθησης που προκύπτει από το σκοτάδι και την παραμόρφωση των μορφών που κυριαρχούν στο πρώτο μέρος.

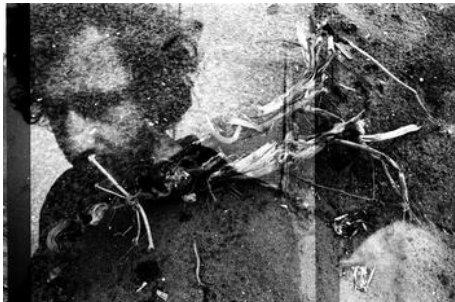
Οι εικόνες αυτές αναλύονται σε μεγάλο βαθμό από όσα αναφέρονται στο τέλος του κεφαλαίου 4.3 περί των εκφραστικών δυνατοτήτων που προσφέρει η επιλεγμένη σύνθεση εικόνων μέσω πολλαπλών εκτυπώσεων, ζήτημα που ισχύει και

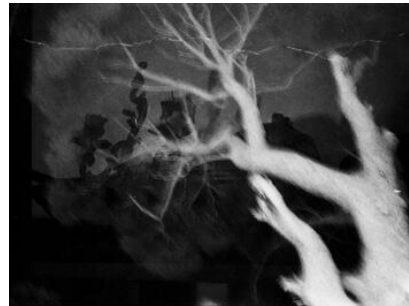
για τα τυχαία προϊόντα διπλών εκθέσεων, όπως παρουσιάζονται σε αυτό το μέρος. Η αντίστιξη στοιχείων (βλ. σχετικά κεφάλαιο 4.2) και η γενική παραστατική διάσταση αυτών των εικόνων προτρέπει στην αναγνώριση μιας εσωτερικής αφήγησης, η οποία αποτελεί καθοριστικό στοιχείο αυτής της ενότητας.

Την «πρώτη ύλη» αποτελούν εδώ σχεδόν αποκλειστικά αναμνηστικές εικόνες οικείων χώρων και προσώπων. Αυτές αλληλοεμπλέκονται με τρόπο που δημιουργεί συναισθηματικά φορτισμένες εικόνες, δίνοντας στον θεατή την αίσθηση της εισαγωγής του σε μια προσωπική σφαίρα.

Τόσο το πρώτο όσο και το τελευταίο μέρος αυτής της σειράς χαρακτηρίζεται από μια ονειρική διάσταση, που όμως καθορίζεται μέσα από διαφορετικά κριτήρια. Στην πρώτη ενότητα οι παραστάσεις ανάγουν στην εικαστική αφαίρεση μέσα από την τυχειότητα της πολλαπλής έκθεσης, που επιφέρει την αναίρεση των χαρακτηριστικών των χώρων και των μορφών. Το τελικό αποτέλεσμα τοποθετεί μικρή σχετικά έμφαση στην προσωπική σφαίρα. Αντίθετα, στην τελευταία ενότητα, οι παραστάσεις αποκτούν συγκεκριμένο, προσωπικού ενδιαφέροντος νόημα.

I.



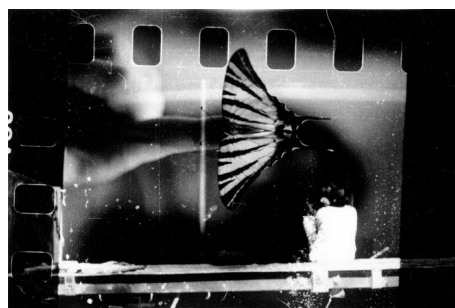


II.





III.





Β Η έκθεση







Βιβλιογραφία

- Crawford, Alistair (2001). «For Mario Giacomelli». Στο: *Mario Giacomelli*. Phaidon.
- Garcia, Erin C. (2011). *Man Ray in Paris*. Getty Publications.
- Hedgecoe, John (1992). *The Photographer's Handbook*. 3η έκδοση. Ebury Press.
- (2011). *Το βιβλίο του φωτογράφου*. Μετάφραση: Μάνος Ρουμελιώτης. Μωρεσόπουλος.
- Marien, Mary Warner (2014). *Photography: A cultural history*. 4η έκδοση. Laurence King Publishing.
- Mario Giacomelli: making art, beyond the laws of the market* (2014). URL: www.archiviomariogiacomelli.it/en/lopera/ (επίσκεψη 21/07/2019).
- Mauro, Alessandra (2001). «Random recollections for an autobiography. interview with Alessandra Mauro». Στο: *Mario Giacomelli*. Phaidon.
- Michio, Hayashi (2018). «The fate of the landscape in post-war Japanese art and visual culture». Στο: *Consuming life in post-bubble Japan: A transdisciplinary perspective*. Επιμέλεια: Katarzyna J. Cwierotka και Ewa Machotka. Amsterdam University Press.
- Moriyama, Daido (1972). *Farewell Photography*. PowerShovel Books.
- Rubinfien, Leo (1999). «Investigations of a dog». Στο: *Art in America* 10, σσ. 132–137, 177.
- Szarkowski, John (1974). «Introduction». Στο: *New Japanese photography*. The Museum of Modern Art.
- Waldberg, Patrick (1982). *Σουρρεαλισμός*. Μετάφραση: Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου. Υποδομή.
- Αντωνιάδης, Κωστής (2014). *Λανθάνουσα εικόνα*. 3η έκδοση. Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας.
- Ζήβας, Αντώνης (2019). *Οδηγός ανάγνωσης της ιστορίας της φωτογραφίας. II, Από την μεταπολεμική περίοδο ως τις μέρες μας*. Σμίλη.
- Κατερτζιάδης, Παναγιώτης (2008). *Βασικά μαθήματα φωτογραφίας*. 4η έκδοση. Φωτογράφος.