



Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών

Σχεδιασμός Φωτισμού

Διπλωματική Εργασία

Μια ιστορία για μια σκιά: Η μεταφορά της σκιάς από τον Πλάτωνα στην τέχνη της σύγχρονης εικαστικής εγκατάστασης φωτισμού

Παπαβασιλείου Χριστιάννα

Επιβλέπων καθηγητής: Κορακίδου Βερονίκη

Αθήνα, Σεπτέμβριος, 2022

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας («Παπαβασιλείου Χριστιάννα») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης η συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας της συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση της συγγραφέα/δημιουργού. Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



Μια ιστορία για μια σκιά: Η μεταφορά της σκιάς από τον Πλάτωνα στην τέχνη της σύγχρονης εικαστικής εγκατάστασης φωτισμού

Παπαβασιλείου Χριστιάννα

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Βερονίκη Κορακίδου

Θεωρητικός τέχνης των μέσων,

Μέλος ΣΕΠ,ΕΑΠ

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Νικόλαος Κουρνιατής

Επίκουρος Καθηγητής

Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

Αθήνα, Σεπτέμβριος, 2022

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, κυρία Κορακίδου Βερονίκη, για την καθοδήγησή της, ενθάρρυνση και παρότρυνση καθ'όλα τα στάδια της διπλωματικής εργασίας, καθώς επίσης και τον κύριο Κουρνιατή Νικόλαο, συνεπιβλέποντα καθηγητή, για τη συμβολή του. Τους γονείς μου, φίλους και συναδέλφους, για την υπομονή, ψυχολογική υποστήριξη, συμπαράσταση και ανταλλαγή γνώσεων. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στον Γιώργο Παπαδόπουλο, τη Δήμητρα Καπάνταη, τη Ζωή Ξανθοπούλου, τη Ράνια Βασιλικιώτη, την Ελένη Μαρινάκου, τη Σταυρούλα Ψωμιάδη, την Ηλέκτρα Γκαβογιάννη, την Ηλέκτρα Βασιλικού, για την όλη βοήθειά τους.

Το εγχείρημα αυτό είναι αφιερωμένο στην Καίτη και τον Χρήστο

Περίληψη

Η εν λόγω διπλωματική διερευνά το ζήτημα της σκιάς, ως τελικό δημιούργημα τέχνης. Δηλαδή, ως φαινόμενο της οπτικής και της αντίληψης για δημιουργία έργων τέχνης με κύριο μέσο το φως. Το σκιάδες αυτό αποτύπωμα μιας φηγούρας, ανθρώπινης ή μη, που αντί να χάνεται εξαιτίας της έντασης του φωτός, ζωηρεύει και πρωταγωνιστεί χρησιμοποιώντας το ως φόντο. Θα δοθεί σημασία σε έργα τέχνης τα οποία δίνουν πρωταγωνιστικό ρόλο στη σκιά, χρησιμοποιώντας ως μέσο, είτε την προβολή φωτός πάνω σε αντικείμενα, όπως για παράδειγμα το θέατρο σκιών, είτε τη γλυπτική, τη φωτογραφία και την τέχνη της εγκατάστασης.

Το θεωρητικό κομμάτι της εργασίας θα ξεκινήσει με ορισμούς που έχουν αποδοθεί στη σκιά, κυρίως ως φαινόμενο της οπτικής αντίληψης. Σκοπός του πρώτου κεφαλαίου είναι να δούμε πώς ερμηνεύεται η σκιά στη φιλοσοφία, τη μυθολογία, τη λογοτεχνία, την τέχνη και την αναλυτική ψυχολογία. Η διερεύνηση ξεκινάει με την εξιστόρηση της μεταφοράς της σκιάς στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα και στην αλληγορία του σπηλαίου όπου περιγράφεται ένα είδος που θυμίζει πρώιμο θέατρο σκιών και παραπέμπει σε αρχαία θρησκευτικά τελετουργικά, αλλά και στους διαλόγους του Πλάτωνα με την ίδια του τη σκιά. Σύντομη αναφορά θα γίνει στα Ορφικά και τα Ελευσίνια μυστήρια. Στα μυστήρια αυτά, ο κάτω κόσμος, ο κόσμος του Άδη παρουσιαζόταν πάντα ως κόσμος των νεκρών. Αντίστοιχα, στην αλληγορία του Πλάτωνα, ο κόσμος αυτός ήταν το σπήλαιο. Οι νεκροί, παρουσιαζόντουσαν ως σκιές, οι οποίες συμβόλιζαν την ανθρώπινη ψυχή.

Στη συνέχεια, θα γίνει μια διερεύνηση στον τρόπο που απεικονίζεται η σκιά μέσα από παραδείγματα ζωγραφικών έργων της Ανατολής και της Ευρώπης. Παρατηρούμε πόσο απλά παρουσιάζεται η σκιά, στον κόσμο της Ανατολής, και πώς αυτή διαφέρει στη Δυτική τέχνη, την περίοδο της Αναγέννησης αλλά και την περίοδο των κινημάτων του 20^{ου} αιώνα, όπως για παράδειγμα τον κυβισμό. Θα γίνει μια προσπάθεια κατανόησης του ρόλου της σκιάς, μέσω παραδειγμάτων της τέχνης, και πώς αυτός τροποποιήθηκε με το πέρασμα των αιώνων. Θα δούμε πώς από τα ήπια περάσματα από το φως στη σκιά, και το ανάποδο, των ζωγραφικών έργων της Αναγέννησης, περνάμε σε πινελιές και μονοκονδυλιές των κινημάτων του 20^{ου} αιώνα, όπως ο κυβισμός, ο πουαντιγισμός, ο ιμπρεσιονισμός, οι οποίες φέρουν φως και σκιά συγχρόνως. Το δίπολο φως – σκιάς θα το δούμε τόσο μέσα από το σύγγραμμα του Τανιζάκι, *Το Εγκώμιο της Σκιάς*, που αφορά κυρίως τον κόσμο της Ανατολής, αλλά και στην αναλυτική ψυχολογία του Γιουνγκ όπου θα δούμε πώς η σκιά ερμηνεύεται ως ο καταπιεσμένος εαυτός. «Στην αναλυτική ψυχολογία του Carl Gustav Jung,

η σκιά ως έννοια περιλαμβάνει όλα όσα βιώνει η συνειδητή προσωπικότητα ως αρνητικά. Ο ρόλος της σκιάς μέσα άλλοτε κρύβεται, και άλλοτε απορρίπτεται ή καταπιέζεται, από το συνειδητό εγώ. Στην τελευταία περίπτωση ωθείται στο ασυνείδητο, όπου, λόγω της ενέργειάς του, λειτουργεί ως σύμπλεγμα» (Mijolla, 2005).

Το δίπολο φωτός-σκιάς απασχόλησε τόσο την τέχνη της Δύσης όσο και της Ανατολής. Στη Δύση, την περίοδο της Αναγέννησης ξεκινήσαμε με το φως και τη σκιά να λειτουργούν ως αντίθετες δυνάμεις. Μέσα από ήπια περάσματα, διαβαθμίσεις τόνων, φτάσαμε στη συνύπαρξη φωτός-σκιάς στην ίδια πινελιά, στα καλλιτεχνικά ρεύματα του 19ου αιώνα. Στα κινήματα του 20ου αιώνα της Δύσης, και συγκεκριμένα αυτό του κυβισμού, η αλληλοεπικάλυψη των επιπέδων ήταν που έδινε την εντύπωση φωτός και σκιάς. Στην τέχνη της Ανατολής, οι καμπύλες μονοκονδυλιές, ήταν αρκετές για να αποτελέσουν έργο τέχνης. Σε υποφωτισμένα φόντα απέδιδαν το νόημα που ήθελαν με απλές γραμμές και σχήματα. Η αντίληψη του παρατηρητή εδώ, όπως και στα έργα του κυβισμού, έπαιζε σημαντικό ρόλο. Το γεγονός ότι τα θέματα των καλλιτεχνών της Ανατολής ήταν πολλές φορές βασισμένα στην παράδοση, δείχνει πως τα έργα αυτά περιελάμβαναν την έννοια του οικείου, άσχετα με το αν αυτό που παρουσίαζαν ήταν υπαρκτό ή μη.

Συνοψίζοντας, κινήματα όπως ο Ιμπρεσιονισμός του 19^{ου} αιώνα και ο Κυβισμός των αρχών του 20^{ου} αιώνα, έθεσαν τις βάσεις για επιπλέον συλλογισμό, για τα κινήματα που ακολούθησαν, από το 1930 περίπου και έπειτα όπως τον μινιμαλισμό, την *op art*, την κινητική γλυπτική του Κάλντερ, την τέχνη του Moholy-Nagy που θα εξετάσουμε παρακάτω. Στοιχεία που μπορούμε να αναγνωρίσουμε σε αυτά είναι η επανάληψη, η αλληλοεπικάλυψη των επιπέδων, τα συγκεκριμένα σχήματα. Ας μην ξεχάσουμε το στοιχείο της οπτικής αντίληψης που εισάγεται στα έργα του κυβισμού, με την έννοια του οικείου, της ήδη βιωμένης εμπειρίας, αλλά και το γεγονός ότι ένας βασικός σύμμαχος του ιμπρεσιονισμού ήταν η φωτογραφία. «*Η μοντέρνα τέχνη δεν θα ήταν αυτό που είναι δίχως την ώθηση της φωτογραφίας*» (Gombrich E. , 1994)

Στο δεύτερο κεφάλαιο, και προτού περάσουμε στην πιο σύγχρονη εποχή, θα γίνει μια στάση στον κόσμο της φαντασμαγορίας και των θεαμάτων που ξεκίνησαν στις αρχές του 16^{ου} αιώνα. «*Από το 1589 στην έκδοση του Magia Naturalis, ο Giambattista della Porta περιέγραψε πώς να τρομάξεις τους ανθρώπους με μια προβαλλόμενη εικόνα. Μια εικόνα από οτιδήποτε θα τρομοκρατούσε τον θεατή αν τοποθετηθεί μπροστά από μια camera obscura, με αρκετούς πυρσούς γύρω της. Η εικόνα θα πρέπει να προβάλλεται σε ένα σεντόνι που κρέμεται στη μέση του εκκολαπτόμενου σκοτεινού θαλάμου, όπου οι θεατές δεν θα προσέχουν το*

σεντόνι αλλά θα βλέπουν μόνο την προβαλλόμενη εικόνα να κρέμεται στον αέρα» (Porta, 1658)¹.

Από τον 18^ο αιώνα οι σόουμαν της εποχής μέσω τεχνολογικών τεχνασμάτων και άλλων μηχανισμών, χρησιμοποίησαν τη δημιουργία ψευδαισθήσεων στις παραστάσεις τους, όπου εκεί πλέον οι σκιές έπαιρναν διάφορες μορφές, όπως αυτές των φαντασμάτων. «Οι τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα είδαν την άνοδο της εποχής του ρομαντισμού. Υπήρχε μια εμμονή με το παράξενο και το υπερφυσικό. Το κίνημα της φαντασμαγορίας είχε στοιχεία του παράξενου και του παράλογου, και περιλάμβανε την άνοδο του γοθτικού μυθιστορήματος. Το λαϊκό ενδιαφέρον για τέτοια θέματα εξηγούσε την άνοδο και, πιο συγκεκριμένα, την επιτυχία της φαντασμαγορίας για τις επόμενες παραγωγές» (Barber, 1989)². «Ο μαγικός φανός ήταν ένα καλό μέσο για την προβολή φαντασιώσεων, καθώς οι εικόνες του δεν ήταν τόσο απτές όσο σε άλλα μέσα. Δεδομένου ότι οι δαίμονες πιστευόταν ότι δεν είχαν σώμα, ο μαγικός φανός μπορούσε να παράγει πολύ κατάλληλες αναπαραστάσεις» (Vermeir, 2005)³. Σε αυτήν την περίπτωση, οι σκιώδεις μορφές αποτελούσαν αναπόσπαστο κομμάτι του δρώμενου, ενώ με τη βοήθεια μαγικών φανών και άλλων τεχνασμάτων, θα διαμορφώσουν τον χώρο του θεάματος από τον 16^ο αιώνα και μετέπειτα. Ορισμένες αρχαίες θεάσεις θεών και πνευμάτων πιστεύεται ότι επινοήθηκαν με τη χρήση (κοίλων) καθρεφτών, της camera obscura ή με προβολές με τη βοήθεια μαγικού φανού. Τέλος, μέσα από παραδείγματα μοντέρνων και σύγχρονων καλλιτεχνών τόσο από το χώρο της φωτογραφίας και του κινηματογράφου όσο και των καλλιτεχνικών εγκαταστάσεων, θα παρατηρήσουμε τον τρόπο, με τον οποίο η σκιά μπορεί να είναι στο επίκεντρο ενός έργου τέχνης, τόσο ως εννοιολογική σύλληψη - μεταφορά, όσο και ως το βασικό υλικό, σε αντίθεση πάντα με το φως. Οι καλλιτέχνες θα αναφερθούν ανά χρονολογική περίοδο και τομέα έρευνας. Ξεκινώντας από τον χώρο της φωτογραφίας θα γίνει λόγος πρώτα για τον Ούγγρο Moholy – Nagy (1895-1946. Κατόπιν για τον Γερμανό Otto Umbehr (1902-1980) και τέλος για τον Σαουδάραβα Faisal Almalki(1976-...). Οι ασπρόμαυρες φωτογραφίες του Moholy –Nagy και του Umbo, μαρτυρούν τις επιρροές τους από τη σχολή του Bauhaus, ενώ συγχρόνως δείχνουν την ανάγκη των καλλιτεχνών για τη θέαση ενός διαφορετικού κόσμου, ή ίσως, τη

¹ Porta, G.(1658).Natural Magick, σελ.365

² Barber,T.(1989). Phantasmagorical Wonders: The Magic Lantern Ghost Show in Nineteenth-Century America, σελ. 73-86

³ Vermeir,K.(2005) The magic of the magic lantern(1660-1700): on analogical demonstration and the visualization of the invisible, σελ 127-159

θέαση του κόσμου από μια διαφορετική οπτική σκοπιά. Εξαιτίας των τεχνικών και μέσων που χρησιμοποιούσαν, τα αποτυπώματα των σκιών καταλάμβαναν τον ρόλο του πρωταγωνιστή στα έργα τους. Συγχρόνως, το μοτίβο της επανάληψης, που προσέθεσαν στην φωτογραφική τους τέχνη, με επαναλαμβανόμενες φιγούρες ενέταξε σε αυτά την έννοια του χρόνου. Ο Faisal Almalki, θα χρησιμοποιήσει αυτά τα στοιχεία στη φωτογραφική του τέχνη, δηλαδή το ρυθμικό στοιχείο της επανάληψης, την απόδοση των φωτογραφιών του σε άσπρο και μαύρο, με σκοπό την αποτίναξη κάθε στερεοτύπου και προκατάληψης που κυριαρχεί στην χώρα από όπου κατάγεται, τη Σαουδική Αραβία.

Θα συνεχίσουμε με τον χώρο του κινηματογράφου και ειδικότερα με τον χώρο του animation με τη Γερμανίδα Lotte Reininger (1899 – 1981), ενώ στα παραδείγματα εικαστικών εγκαταστάσεων θα γίνει λόγος για τον Έλληνα Νίκο Κεσσανλή (1930 – 2004), τον ΝοτιοΑφρικανό William Kentridge (1955 - ...) και την Αμερικανίδα Kara Walker (1967 - ...). Σε αυτές τις περιπτώσεις καλλιτεχνών, ο θεατής δεν γίνεται μέρος μόνο μιας στιγμής αλλά μιας ιστορίας, μιας αφήγησης. Στην περίπτωση της Lotte Reininger, ο παρατηρητής γίνεται μέρος ενός παραμυθιού με λεπτοκομμένες φιγούρες. Στην περίπτωση του Κεσσανλή γίνεται μέρος ενός πάρτυ ενώ στην περίπτωση της Walker, ανακαλεί, βιώνει, μαθαίνει ιστορίες σκλαβιάς, ρατσισμού και στερεοτύπων που πρέπει να καταργηθούν.

Σε όλα τα παραπάνω παραδείγματα, αλλά και άλλων καλλιτεχνών, η σκιά, η σκιάδης αυτή μορφή είναι το μέσο, η ύλη, εικαστικής έκφρασης. Είναι αυτό που θα παρατηρήσει ο θεατής. Στις ασπρόμαυρες εικόνες του Moholy – Nagy, του Otto Umbehrr, ο χώρος και ο χρόνος αποκτούν άλλη διάσταση και νόημα. Η ρυθμική επανάληψη των μοτίβων και των μορφών που χρησιμοποιούν στα έργα τους, όπως και η οπτική τους θέαση (τα σημεία από όπου επιλέγουν να φωτογραφίσουν το εκάστοτε θέμα τους), δείχνουν μια διαφορετική καθημερινότητα. Μέσα από αφαιρετικές και γεωμετρικές φόρμες και πειραματισμούς με «νέα» για την εποχή μέσα, όπως η φωτογραφία, η φωτοκινητική γλυπτική, προσπαθούν μέσω της ψυχολογίας της οπτικής αντίληψης να εμπλέξουν το θεατή σε μια ιστορία που αποτελείται από γεωμετρικά έργα. Ο Faisal Almalki, θέτει την οπτική αντίληψη, έχοντας σαν βάση για τη φωτογραφία που θέλει να κάνει, ως την αποτίναξη κάθε προκατάληψης, γεγονός που προέρχεται κατά πολύ από τις παραδόσεις, ήθη και έθιμα της χώρας του, της Σαουδικής Αραβίας. *«Ενώ η εντολή ότι οι γυναίκες πρέπει να καλύπτουν τα μαλλιά τους αποτελεί δόγμα της ισλαμικής πίστης, η πράξη της χρήσης πέπλου που θωρακίζει πλήρως το πρόσωπο μιας γυναίκας είναι θέμα παράδοσης και όχι θρησκείας. Για τον Σαουδάραβα φωτογράφο Faisal Almalki, αυτό το γυναικείο τελετουργικό παρέμεινε τυλιγμένο στο*

μυστήριο. Αποφάσισε να κατανοήσει την πρακτική μόνος του, καταγράφοντας την εμπειρία με την κάμερά του. Τράβηξα μερικές φωτογραφίες λουλουδιών όπως φαίνονται πίσω από το πέπλο, με τη διαφορά ότι μερικά από αυτά τα λουλούδια δεν ήταν αληθινά -- αλλά το πέπλο επηρεάζει την όραση αρκετά ώστε εμείς (δηλαδή αυτή) να μην βλέπουμε τη διαφορά. Και τότε ήταν που συνειδητοποίησα ότι δεν προσπαθούσα να καταλάβω τις καλυμμένες γυναίκες, προσπαθούσα να τις κρίνω." Ενώ το έργο ξεκίνησε ως μια προσπάθεια να δω μέσα από τα μάτια (και το πέπλο) μιας Ισλαμικής γυναίκας, κατέληξε να αποκαλύψει τον προκατειλημμένο τρόπο της θέασης που κατείχε ο ίδιος ο καλλιτέχνης» (Frank P. , 2014). Σκοπός του η διαφορετική θέαση του κόσμου ως προς το πώς βλέπουμε και αντιλαμβανόμαστε τον πλησίον μας, αλλά και τον ίδιο μας τον εαυτό, χωρίς τη χρήση κάποιου πέπλου.

Στα αποτυπώματα του Νίκου Κεσσανλή, οι σκιώδεις φιγούρες θα γίνουν μέρος ενός γενικότερου δημοσίου συνόλου με τους απλούς περαστικούς να συνδιαλέγονται με αυτές, ενώ αντίστοιχα στις εγκαταστάσεις της Kara Walker, ο θεατής γίνεται μέρος μιας ιστορίας που μοιάζει αρχικά με παραμύθι, εξαιτίας των ονειρικά και άψογα δουλεμένων μορφών που χρησιμοποιεί, ενώ στην ουσία οι εικόνες της Walker είναι σκληρές και αφηγούνται την έμφυλη βία και τον ρατσισμό. Το πώς θα αποτυπωθεί όμως αυτό το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα σαν τελικό δημιούργημα στο μυαλό του θεατή έχει άμεση σχέση με την οπτική του αντίληψη. Με λίγα λόγια, το τελικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα έχει άμεση σχέση με την ικανότητά του θεατή – παρατηρητή, να συνθέσει την τελική μορφή ορίζοντας σκιές και φως, πρωταγωνιστές και χώρο, βασιζόμενος σε γνώριμα στοιχεία, ανακαλώντας μνήμες, και συγχρόνως αναλύοντας τις μορφές σε απλοποιημένα, οικεία μοτίβα, προκειμένου να του δώσουν το όλον, τη συνολική εικόνα.

Τέλος, με βάση τη βιβλιογραφική διερεύνηση που έχει προηγηθεί θα σχεδιαστεί και θα υλοποιηθεί το πρακτικό σκέλος της διπλωματικής εργασίας, ως επέκταση του θεωρητικού. Στο πρώτο κεφάλαιο θα δούμε το ρόλο και τις ερμηνείες που έδιναν στη σκιά τόσο στη φιλοσοφία, όσο στη λογοτεχνία και τη ψυχολογία, ενώ στο δεύτερο κεφάλαιο, όπου γίνεται αναφορά σε φωτογραφικά, ζωγραφικά έργα, γλυπτά και εικαστικές εγκαταστάσεις, βλέπουμε πώς η σκιά ως πρώτη ύλη, μέσα από την αντίθεσή της με το φως αποτελεί μέσο εικαστικής έκφρασης. Στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας, θα γίνει αναφορά σε καλλιτέχνες όπως ο Wasilly Kandisky (1866 – 1944), η Ana Mendieta (1948 – 1985), ο Andre Kertesz (1894 – 1985), η Francesca Woodman(1958 – 1981), ο Pablo Picasso (1881 – 1973), καθώς μέσα από τις καλλιτεχνικές τους συνθέσεις, τη χρήση του σώματος και του αποτυπώματός

του, υπήρξαν κίνητρο για την τελική performance που θα ακολουθήσει το θεωρητικό κομμάτι.

Το δίπολο φωτός-σκιάς, για το οποίο γίνεται λόγος στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα, το *Εγκώμιο της Σκιάς* του Tanizaki και την αναλυτική ψυχολογία του Γιουνγκ, η ρυθμική επανάληψη μοτίβων, σχημάτων και μορφών που παρατηρούμε στους καλλιτέχνες του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα, όπως ο Κεσσανλής, ο Kentridge, η Walker, ο Kandinsky, αλλά και η συνύπαρξη φωτός-σκιάς μέσα από ένα παιχνίδι με το σώμα, όπως παρατηρείται σε έργα της Mendieta και της Woodman, αποτελούν στοιχεία στα οποία θα στηριχτεί η τελική εικαστική εγκατάσταση. Στόχος της εικαστικής σύνθεσης είναι να θέσει τα κάτωθι επιμέρους ερωτήματα: Μήπως έχουμε ανάγκη τη σκιά για να πλάσουμε διαφορετικά τις ιστορίες που «λούζονται» από φως; Μήπως ο σκοτεινός κόσμος της σκιάς δίνει μια μεγαλύτερη ελευθερία και γκάμα στην ερμηνεία των όσων συμβαίνουν στο φως; Μέσα από μια performance, θα γίνει προσπάθεια ανάδειξης της σκιάς ως αρχικό μέσο εικαστικής έκφρασης. Θα μπορούσε μία ύπαρξη ενός performer, να αποτελέσει σημείο στον χώρο; Θα μπορούσε το σώμα του σαν μια γραμμή ή σαν μια επανάληψη γραμμών να ορίσει χώρο και να διηγηθεί μια ιστορία; Θα μπορούσε ένα σώμα να απλωθεί σαν επιφάνεια σε ένα φωτεινό χώρο;

Λέξεις – Κλειδιά

Φως, σκιά, ψευδαίσθηση, παρατηρητής, έργο τέχνης, προ-κινηματογραφικές συσκευές, φαντασμαγορία, μαγικός φανός, camera obscura, εικαστική εγκατάσταση, επιτελεστική εγκατάσταση, τέχνη της σκιάς



A tale for a shadow: Shadow as a metaphor from Plato to the art of contemporary light art installation

Papavasileiou Christianna

Supervisor:
Veroniki Korakidou

Co-supervisor:
Nikolaos Kourniatis

Athens, September, 2022

Abstract

This thesis is an effort to acknowledge the issue of shadow, as a final work of art. As a phenomenon, to be exact, of vision and perception, to create artworks using light as the main medium. This shadowy imprint of a figure, human or not, that instead of being lost due to the intensity of the light, comes to life and takes the lead by using it as a background. Emphasis will be given to works of art that give a leading role to the shadow, using as a medium either the projection of light on objects, such as shadow theater, or sculpture, photography and installation art.

The theoretical part of the work will begin with definitions that have been attributed to the shadow, mainly as an optical phenomenon. The purpose of the first chapter is to see how the shadow is interpreted in philosophy, mythology, literature, art and analytical psychology. The research begins, with the narration of the metaphor of the shadow in Plato's Republic and the allegory of the cave, where a genre close to an early shadow theater is described and refers to ancient religious rituals, as well as to Plato's dialogues with his own shadow. Brief reference will be made to the Orphic and Eleusinian Mysteries. In these mysteries, the underworld, the world of Hades, was always presented as the world of the dead. Accordingly, in Plato's allegory, this world was the cave. The dead were presented as shadows, which symbolized the human soul.

The research goes on by unveiling the way the shadow is depicted, through examples of Eastern and European paintings. We observe how simply the shadow is presented in the Eastern world, and how it differs in Western art, the Renaissance period and also the period of the movements of the 20th century, such as cubism. An attempt will be made to understand the role of shadow, through examples of art, and how it has been modified over the centuries. We will observe how, from the gentle transitions from light to shadow, and vice versa, of the paintings of the Renaissance, we move on to strokes and single line drawings of the movements of the 20th century, such as Cubism, Pointillism, Impressionism, which bring out light and shadow at the same time. The light-shadow dipole will be seen both through Tanizaki's book, *In Praise of the Shadow*, which mainly concerns the Eastern world, but also in Jung's analytical psychology where we see how the shadow is interpreted as the repressed self. *"In the analytical psychology of Carl Gustav Jung, the shadow as a concept includes everything that the conscious personality experiences as*

negative. The role of the shadow within is sometimes hidden, and sometimes rejected or repressed, by the conscious ego. In the latter case it is pushed into the unconscious, where, due to its energy, it functions as a complex" (Mijolla, 2005).

The light-shadow dipole preoccupied both Western and Eastern art. In the West, starting from the Renaissance period with light and shadow acting as opposing forces. Through soft passages, gradations of tones, we reached the coexistence of light and shadow in the same touch, in the artistic currents of the 19th century. In the movements of the 20th century in the West, and specifically that of cubism, it was the overlapping of layers that gave the impression of light and shadow, coexisting. In the art of the East, the curved single line drawings were enough to constitute a work of art. In dimly lit backgrounds they gave the meaning they wanted with simple lines and shapes. The perception of the observer here, as in the works of cubism, played an important role. The fact that the themes of the Eastern artists were often based on tradition shows that these works included the concept of the familiar, regardless of whether what they presented was real or not.

To sum up, movements such as Impressionism of the 19th century and Cubism of the early 20th century laid the groundwork for additional thinking, for the movements that followed from about 1930 onwards such as minimalism, op art, Calder's kinetic sculpture, the art of Moholy-Nagy that we will examine below in the thesis. Elements that we recognize in them are the repetition, the overlapping of the layers, the specific shapes. Let us not forget the element of visual perception introduced into the works of Cubism, in the sense of the familiar, of the already lived experience, but also a key factor of Impressionism, that was photography. "*Modern art would not be what it is without the impetus of photography*" (Gombrich E., 1994)

In the second chapter, and before we move on to more recent years, mention will be made to the world of phantasmagoria and spectacles that showed up in the early 16th century. "*As early as 1589 in his Magia Naturalis edition, Giambattista della Porta described how to frighten people with a projected image. An image of anything that would terrify the viewer if placed in front of a camera obscura, with several torches around it. The picture should be projected on a sheet hanging in the middle of the hatching darkroom, where the spectators will not notice the sheet but only see the projected picture hanging in the air*" (Porta, 1658).

Since the 18th century, showmen of the time through technological tricks and other mechanisms, managed to give the sense of illusion in their performances, where the shadows took various forms, like those of ghosts. *“The last decades of the 18th century saw the rise of the Romantic era. There was an obsession with the strange and the supernatural. The phantasmagoria movement had elements of the uncanny and absurd, and included the rise of the Gothic novel. Popular interest in such subjects explained the rise and, more specifically, the success of phantasmagoria for subsequent productions”* (Barber, 1989). *“The magic lantern was a good medium for projecting fantasies, as its images were not as tangible as in other media. Since demons were believed to have no body, the magic lantern could produce very appropriate representations”* (Vermeir, 2005). In this case, shadow figures were an integral part of the action, while with the use of magic lanterns and other tricks, they would shape the performance stage from the 16th century onwards. Some ancient sightings of gods and spirits are believed to have been devised using (concave) mirrors, the camera obscura, or magic lantern projections.

Finally, through examples from artists of both photography, cinema and artistic installations, we will observe the way in which the shadow can be the end result of what we call art. We will observe the way in which the shadow can be at the center of an artwork, both as a conceptual conception, as well as the basic material, always opposed to light. Artists will be listed by chronological period and field of research. Starting from the field of photography, there will be a mention at the Hungarian Moholy – Nagy (1895-1946). Then, we will move on talking about the German Otto Umbehrr (1902-1980) and finally about the Saudi Faisal Almalki (1976-...). The black-and-white photographs of Moholy-Nagy and Umbo, bear witness to their influences from the Bauhaus, while at the same time they reveal the artists' need to see a different world, or perhaps, to see the world from a different perspective. Because of the techniques and media they used, the shadow prints occupied the role of the protagonist in their works. At the same time, the motif of repetition, which they added to their photographic art, with repeated figures incorporate into them the concept of time. Faisal Almalki, will use these elements in his photographic art, namely the rhythmic element of repetition, rendering his photographs in black and white, with the aim of shaking off any stereotype and prejudice that dominates the country from which he comes from, Saudi Arabia.

We will continue with the field of cinema and in particular with the field of animation with the German Lotte Reininger (1899 – 1981), while in the examples of visual installations we will talk about the Greek Nikos Kessanlis (1930 – 2004), the South African William Kentridge (1955 - ...) and the American Kara Walker (1967 - ...). In these cases of artists, the viewer becomes part not only of a moment but of a story, a narrative. In the case of Lotte Reininger, the observer becomes part of a fairy tale with finely cut figures. In the case of Kessanlis, he becomes part of a party while in the case of Walker, he recalls, experiences, learns stories of slavery, racism and stereotypes that must be abolished.

In all the examples above, and other artists as well, the shadow, this shadowy form is the medium, the material of visual expression. It is what the viewer will notice at the end. In the black and white images of Moholy – Nagy, Otto Umbehr, space and time acquire another dimension and meaning. The rhythmic repetition of the patterns and forms they use in their works, as well as their visual viewing (the points from where they choose to photograph their subject), show a different everyday life.

Through abstract and geometric forms and experimenting with "new" media for the time, such as photography, photokinetic sculpture, they try through the psychology of visual perception to involve the viewer, in a story made up of geometric forms. Faisal Almalki, sets the visual perception, having as a basis for the photography he wants to make, as the shaking off of any prejudice, a fact that comes largely from the traditions, and customs of his country, Saudi Arabia. « *While the mandate that women should cover their hair is a tenet of Islamic belief, the act of wearing a veil that completely shields a woman's face is a matter of tradition, not religion. For Saudi photographer Faisal Almalki, this female ritual remained one shrouded in mystery. He resolved to comprehend the practice for himself, documenting the experience with his camera. . "I took a few photos of flowers as seen from behind the veil, except some of those flowers weren't real — but the veil affects vision enough for us (i.e. her) not to see the difference. And that's when I realized that I wasn't trying to understand veiled women, I was trying to judge them." While the project began as an effort to see through an Islamic woman's eyes (and veil), it ended up revealing the biased mode of viewing that the artist himself possessed*». Its purpose is a different view of the world in terms of how we see and perceive our neighbor, but also ourselves, without the use of any veil, metaphorically speaking.

In the prints of Nikos Kessanlis, the shadowy figures will become a part of a more general public ensemble with ordinary passers-by conversing with them, while correspondingly in

Kara Walker's installations, the viewer becomes the protagonist of a story that resembles a fairy tale.

However, the visual perception of each and every observer has everything to do with how this creative result will be translated into a piece of art. In short terms, in his ability to compose the final form by defining shadows and light, leading forms and space, based on familiar elements already experienced, recalling memories, and by analyzing, at the same time, the forms in simplified patterns, in order to have the story the artist wants to narrate, comprehended and completed. At least at his own terms.

Finally, based on the previous bibliographic research, the practical part of the thesis will be designed and implemented, as an extension of the theoretical part. In the first chapter we will see the role and interpretations given to the shadow both in philosophy, literature and psychology, while in the second chapter, where reference is made to photographic works, paintings, sculptures and visual installations, we see how the shadow as the first matter, through its contrast with light is a means of visual expression. In the third chapter of the paper, reference will be made to artists such as Wasilly Kandisky (1866 – 1944), Ana Mendieta (1948 – 1985), Andre Kertesz (1894 – 1985), Francesca Woodman (1958 – 1981), Pablo Picasso (1881 – 1973), as through their artistic compositions, the use of the body and its imprint, became motivation for the final performance that follows the theoretical piece. The light-shadow dipole discussed in Plato's *Republic*, Tanizaki's *In Praise of the Shadow* and Jung's analytical psychology, the rhythmic repetition of patterns, shapes and forms seen in 20th and 21st century artists such as Kessanlis, Kentridge, Walker, Kandinsky, but also the coexistence of light and shadow through a game with the body, as seen in the works of Mendieta and Woodman, are elements on which the final visual installation will be based. Through a performance, an attempt will be made to highlight the shadow as an initial means of visual expression. Could the existence of a performer be a point in space? Could his body as a line or a repetition of lines define space and tell a story? Could a body be spread out like a surface in a luminous space?

Keywords

Light, shadow, illusion, observer, artwork, pre-cinematic devices, phantasmagoria, magic lantern, camera obscura, art installation, performative installation, shadow art

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	v
Abstract	vi
Περιεχόμενα	vii
Κατάλογος Εικόνων / Σχημάτων	xix
Κατάλογος Πινάκων	ix
Συντομογραφίες & Ακρωνύμια.....	xx
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
Κεφάλαιο 1 ^ο : Ορισμοί, σκέψεις και συζητήσεις πάνω στο ζήτημα της σκιάς.....	5
1.1 Εισαγωγή.....	5
1.1.1 Ορισμοί που έχουν αποδοθεί στη σκιά	5
1.2 Ιστορική Αναδρομή.	9
1.2.1 Ο Πλάτωνας και οι σκιές του. Η Μεταφορά του σπηλαίου του Πλάτωνα	12
1.3 Η σκιά στην τέχνη	17
1.3.1 Το Θέατρο σκιών στην Ανατολή	17
1.3.2 Η σκιά στα έργα τέχνης. Σύγκριση μεταξύ καλλιτεχνών μέσα από παραδείγματα της Ευρώπης και της Ανατολής.....	20
1.4 Η ρόλος της οπτικής αντίληψης στη σκιά	35
Κεφάλαιο 2 ^ο : Η ανέλιξη της σκιάς σε καλλιτεχνικό δημιούργημα.....	38
2.1 Σκιά και Ψευδαίσθηση και αντίληψη του χώρου.....	38
2.1.1 Σκοτεινά δωμάτια και ψευδαισθήσεις. Μαγικός Φανός και Camera Obscura...45	
2.1.2 Ο κόσμος της φαντασμαγορίας	53
2.2 Οι σκιάδες μορφές φερόμενες ως πρωταγωνιστές σε έργα καλλιτεχνών.....	57
2.2.1 Αναφορές και επιρροές από καλλιτέχνες.....	57
2.2.1.1 Φωτογραφία.....	57
2.2.1.2 Κινηματογράφος-κινούμενη εικόνα.....	71
2.2.1.3 Εικαστικές εγκαταστάσεις(installations).....	80
2.2.2 Σημείο-Γραμμή-Επιφάνεια.....	99
Κεφάλαιο 3 ^ο : Σχεδιασμός πρότυπης εγκατάστασης.....	106
3.1 Καλλιτεχνική πρόταση.....	107
3.1.1 Αναφορές του έργου "Shadow Tracks".....	108
3.2 Σχεδιασμός καλλιτεχνικής πρότασης "Shadow Tracks".....	120
3.2.1 Αρχικό στήσιμο της performance	122
3.2.2 Βιντεοσκόπηση και montage της performance.....	129
Συμπεράσματα.....	134
Βιβλιογραφία.....	136

Κατάλογος Εικόνων / Σχημάτων

Εικόνα 1 Δεν αρκεί να συνδέσεις δυο σκιές για να γίνουν μία, ούτε φτάνει να χωρίσεις μια σκιά για να δημιουργήσεις δύο.....	8
Εικόνα 2 Ο μύθος του σπηλαίου του Πλάτωνα.	14
Εικόνα 3 Σάμουελ φάν Χόοχστρατε,Θέατρο σκιών .Χαρακτικό από το βιβλίο Εισαγωγή στην Ανωτέρα Σχολή Ζωγραφικής, 1678	17
Εικόνα 4 Καραβάτζιο, Η Κλήση του Αγίου Ματθαίου	23
Εικόνα 5 Πωλ Σεζάν, Το όρος σαιντ-Βικτουάρ, όπως φαίνεται από την Μπελβύ, 1885 ..	27
Εικόνα 6 Μά Γιουάν, Τοπίο στο σεληνόφως, 1200	30
Εικόνα 7 Αποδίδεται στον Λιού Τσ'άι, Τρία ψάρια, 1068-85.....	30
Εικόνα 8 Πάμπλο Πικάσσο, Βιολί και σταφύλια.....	36
Εικόνα 9 Από το Εγχειρίδιο ζωγραφικής του «Κήπου με τους Σπόρους Σιναπιού», 1679-1701.....	42
Εικόνα 10 Μια από τις παλαιότερες απεικονίσεις της camera obscura	47
Εικόνα 11 Η camera obscura ως μέθοδος πιστής σχεδιαστικής αντιγραφής της φύσης ...	48
Εικόνα 12 Απεικόνιση του μαγικού φανού.....	49
Εικόνα 13 Θαυματοτρόπιο της βικτωριανής εποχής	50
Εικόνα 14 Το πραξονισκόπιο του Reynaud	50
Εικόνα 15 Η φαντασμαγορία του Ρομπέρ, Παρίσι, 1797	56
Εικόνα 16 Η ψευδαίσθηση φαντασμάτων του Ρομπέρ.....	56
Εικόνα 17 Moholy Nagy L,The Law of series, 1925.....	61
Εικόνα 18 Moholy Nagy L,Berlin Radio Tower, 1928.....	62
Εικόνα 19 Otto Umbehrr, “Mystery of the street”,1928	65
Εικόνα 20 Otto Umbehrr, “Uncanny Street”,1928.....	66
Εικόνα 21 Faisal Almalki , “Envy”.....	69
Εικόνα 22 Faisal Almalki , “Southern Waves”.	69
Εικόνα 23 Faisal Almalki , “Detour	70
Εικόνα 24 Lotte Reiniger. Απόσπασμα από την ταινία «Οι περιπέτειες του πρίγκηπα Αχμέντ» (1923-26).....	74
Εικόνα 25 Lotte Reiniger. Απόσπασμα από την ταινία «Papageno» (1935).....	75
Εικόνα 26 William Kentridge.Απόσπασμα από την ταινία «Shadow Procession» (1999) 78	
Εικόνα 27 William Kentridge.Απόσπασμα από την ταινία «Shadow Procession» (1999) 79	
Εικόνα 28 Νίκος Κεσσανλής «Πάρτυ»,1965	81
Εικόνα 29 Νίκος Κεσσανλής «Πορτρέτο Βλάση Κανιάρη»,1965.....	82
Εικόνα 30 Νίκος Κεσσανλής «Ουρά»,2000	84
Εικόνα 31 Kara Walker, Centrel Panel of Resurrection Story with Patrons,2017	88
Εικόνα 32 Kara Walker, Untitled,1996	90
Εικόνα 33 Kara Walker, Darkytown Rebellion,2001	91
Εικόνα 34 Shigeo Fukuda, Lunch with a Helmet on,1987	93
Εικόνα 35 Noble & Webster, Dirty White Trash (With Gulls),1998.....	94
Εικόνα 36 Kumi Yamashita, Chair,2014	96
Εικόνα 37 Τριαντάφυλλος Βαϊτσης, Διασκέδαση (από την ενότητα Ψυχή),2015	98
Εικόνα 38 Σχηματική ανάλυση του έργου του Moholy-Nagy L. “Law of Series”.....	101
Εικόνα 39 Σχηματική ανάλυση του έργου του Otto Umbehrr “Mystery of the street” ...	102
Εικόνα 40 Σχηματική ανάλυση του έργου του Otto Umbehrr “Uncanny Street”	102

Εικόνα 41 Σχηματική ανάλυση του έργου του William Kentridge «Shadow Procession»	103
Εικόνα 42 Σχηματική ανάλυση του έργου του Νίκου Κεσσανλή «Πάρτυ»	103
Εικόνα 43 Σχηματική ανάλυση του έργου του Faisal Almalki “Envy”	104
Εικόνα 44 Σχηματική ανάλυση του έργου της Kara Walker “ Darkytown Rebellion”.....	105
Εικόνα 45 Ana Mendieta, Untitled “Glass on Body Imprint-Face”, 1972	111
Εικόνα 46 Andre Kertesz, Satiric Dancer, 1926	112
Εικόνα 47 Andre Kertesz, Distortion, 1933	113
Εικόνα 48 Francesca Woodman, Untitled, 1979-80	114
Εικόνα 49 Pablo Picasso «Οι δεσποινίδες της Αβινιόν», 1907	116
Εικόνα 50 Pablo Picasso, Le gout de bonheur, 1970	
Εικόνα 51 Wassily Kandisky “Dancer Curves: On the Dancers of Palucca”, 1926	117
Εικόνα 52 Pablo Picasso, Femme acrobate, 1930.....	118
Εικόνα 53 Το αποτύπωμα του προβολέα στο πανί	129
Εικόνες 54-61 Στιγμιότυπα από τη performance “Shadow tracks”	133
Σχήμα 1 Κάτοψη χώρου σχολής χορού	121
Σχήμα 2 Στήσιμο χορογραφίας	122
Σχήμα 3 Η χορογραφία σε κάτοψη	123
Σχήμα 4 Η χορογραφία στον χώρο	124
Σχήμα 5 Ροή κίνησης χορογραφίας στον χώρο	125
Σχήμα 6 Ροή κίνησης χορογραφίας στον χώρο για το δεύτερο μέρος.....	127
Σχήμα 7 Αρχικό στήσιμο πανιού, φωτεινής πηγής και κάμερας στον χώρο	128

Συντομογραφίες & Ακρωνύμια

ΔΕ	Διπλωματική Εργασία
ΕΑΠ	Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

«Από τη μία, χρειάζεται να καταλάβουμε καλά γιατί οι σκιές αποτελούν μια παγίδα για το νου. Αν πρέπει να περιγράψουμε τη φύση τους, βρισκόμαστε σε αδιέξοδο. Αν είναι απουσίες, πράγματα που δεν υπάρχουν, τότε δεν υπάρχουν, τελεία και παύλα. Αλλά σ' αυτή την περίπτωση, πώς και μιλάμε γι' αυτές; Μήπως είναι κάτι περισσότερο από σκέτη έλλειψη, ή είναι μόνο μια ψευδαίσθηση;» (Casati, Η ανακάλυψη της σκιάς, Μεταφρ. Ν.Κούρκουλος, 2004)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σκοπός της βιβλιογραφικής διερεύνησης είναι να καταλήξει η διπλωματική σε μια πρωτότυπη σχεδιαστική πρόταση για ένα εικαστικό έργο, στη συγκεκριμένη περίπτωση μια performance - χορογραφία. Για να οδηγηθούμε στον τελικό σχεδιασμό της εικαστικής εγκατάστασης, πρώτο ερευνητικό ερώτημα θα αποτελέσει η ερμηνεία της σκιάς όπως αυτή αποδίδεται μέσα από τη φιλοσοφία, τη λογοτεχνία και τη ψυχολογία. Θα δούμε τον ρόλο της σκιάς στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα, τον μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης. Θα γίνει αναφορά επίσης στην ανατολίτικη τέχνη και το Θέατρο Σκιών, μιας και εκεί η σκιά είχε θρησκευτική σημασία καθώς ήταν συνδεδεμένη με το βασίλειο των νεκρών. Δεύτερο ερώτημα, το οποίο εξετάζεται μέσα από φωτογραφικά, ζωγραφικά έργα, γλυπτά και εικαστικές εγκαταστάσεις, είναι πώς η σκιά ως πρώτη ύλη, μέσα από την αντίθεσή της με το φως αποτελεί μέσο εικαστικής έκφρασης. Η επανάληψη στις μορφές και τα σχήματα που παρατηρούμε στους καλλιτέχνες του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα, όπως ο Κεσσανλής, ο Kentrige, η Walker, ο Kandinsky, το δίπολο φωτός-σκιάς αλλά και το παιχνίδι σώματος-ύλης, όπως παρατηρείται σε έργα της Mendieta και της Woodman, θα αποτελέσουν τη βάση και την έμπνευση για τη δημιουργία της τελικής εγκατάστασης.

Η συγκεκριμένη διπλωματική αποσκοπεί στο να θέσει, ερωτήματα για τη στάση του ανθρώπου απέναντι στη σκιά, ή αλλιώς στις σκιώδεις μορφές. Αρχικό παράδειγμα θα αποτελέσει η αλληγορία του σπηλαίου του Πλάτωνα, στην οποία οι φερόμενοι ως δεσμώτες φοβούνται ότι θα «τυφλωθούν» από την αποκάλυψη του φωτός, της αλήθειας. Μέσα από του διαλόγους του Πλάτωνα με τη σκιά του, θα φανεί πως αδιαφορούμε πλήρως για τη σκιά μας, ακόμα και όταν τη «σέρνουμε» μαζί μας περπατώντας στο δρόμο, όπως κάποτε την περιφρονούσε ο Πλάτωνας στην *Πολιτεία* του, στη διαδρομή του από την Ακρόπολη έως τη θάλασσα, τον Πειραιά, όπου τελικά την αποδέχτηκε. Θα την αποκαλέσει κομπάρσο, θα περιφρονήσει τη δροσιά που του προσφέρει, της επιτίθεται που «χώνεται» έτσι απρόσκλητα όπου σταθεί κι όπου βρεθεί (Casati, 2004)⁴. Στη συνέχεια θα γίνει μια σύντομη αναφορά στην αρχαία Ελληνική μυθολογία, και συγκεκριμένα στον μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης.

Θα δούμε πώς αντιμετωπιζόταν το φαινόμενο της σκιάς, με τη μεταφορική της έννοια και στις χώρες της Νοτιοανατολικής Ασίας (Ινδία, Ιάβα, Κεϋλάνη, Καμπότζη, Ταϊλάνδη), όπου

⁴Roberto, Casati (2004) Η ανακάλυψη της σκιάς, σελ. 21 - 22

εκεί είχε θρησκευτική σημασία καθώς ήταν στενά συνδεδεμένη με το βασίλειο των νεκρών. Βασισμένη στο δίπολο Δύσης και Ανατολής, μέσα από ζωγραφικά έργα θα γίνει μια προσπάθεια κατανόησης του τρόπου εξέλιξης της σκιάς στα έργα τέχνης. Όσον αφορά τη Δυτική Ευρώπη τα έργα που θα εξεταστούν θα προέρχονται από την περίοδο της Πρώιμης Αναγέννησης μέχρι και την περίοδο του 20^{ου} αιώνα, ενώ για την ανατολίτικη τέχνη θα βασιστούμε σε έργα που χρονολογούνται μεταξύ 1068 μ.Χ – 1200 μ.Χ. Περιγραφές για την Ανατολίτικη τέχνη θα αποκομιστούν και μέσα από το σύγγραμμα του J. Tanizaki *Το Εγκώμιο της Σκιάς*, στο οποίο παρουσιάζει το φως και τη σκιά σαν αντικρουόμενες δυνάμεις, από τις οποίες προκύπτει ένα άρτιο αποτέλεσμα. Πάνω σε αυτό το σκεπτικό, τις αντικρουόμενες δυνάμεις δηλαδή, ένα μοτίβο που διατρέχει σχεδόν όλη την Ανατολική σκέψη, φιλοσοφία και θρησκεία, θα γίνει αναφορά και στις θεωρίες του Κ. Γιουνγκ ο οποίος διαχωρίζει το αρχέτυπο της σκιάς σε δύο τύπους. Την προσωπική σκιά και την απρόσωπη (Diamond, 2021).

Η μεθοδολογία, λοιπόν, που ακολουθείται και στο πρώτο κεφάλαιο, για να απαντηθεί και το πρώτο ερευνητικό ερώτημα που έχει να κάνει με την ερμηνεία της σκιάς, όπως φαίνεται μέσα από τη λογοτεχνία, τη φιλοσοφία, τη ψυχολογία, αλλά και σε καλλιτεχνικό επίπεδο, είναι η βιβλιογραφική διερεύνηση και η συγκριτική μελέτη έργων τέχνης. Η περίπτωση φωτός και σκιάς, όπως θα φανεί στα ζωγραφικά έργα του 20^{ου} αιώνα, είναι αυτή που θα χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο απόδοσης της σκιάς σε μορφή στο πρακτικό σκέλος αυτής της εργασίας. Το πρώτο κεφάλαιο θα ολοκληρωθεί με την εισαγωγή του ρόλου της οπτικής αντίληψης στη σκιά.

Με το φαινόμενο της οπτικής ψευδαίσθησης θα προχωρήσουμε στο δεύτερο κεφάλαιο, το οποίο πραγματεύεται τη χρήση της σκιάς ως μέσο εικαστικής έκφρασης. Από το μαύρο κουτί και τη camera obscura, στα ποικίλα εφέ του ψευδαισθησιακού κόσμου της φαντασμαγορίας οι σκιάδες μορφές, αλλά και ήχοι, αναλαμβάνουν πρωταγωνιστικό ρόλο. Αυτός ο νέος κόσμος που δημιουργείται, ο κόσμος της σκιάς και των ψευδαισθήσεων, είναι πλέον για το κοινό της τέχνης, κυρίως του κινηματογράφου, μια νέα πραγματικότητα. Το δεύτερο κεφάλαιο θα κλείσει με αναφορές σε καλλιτέχνες του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα, όπως τον Otto Umbehr, τον Faisal Almalki, τη Lotte Reininger, τον Νίκο Κεσσανλή, τον William Kentridge, την Kara Walker. Το ερώτημα που ερευνάται σε αυτό το κεφάλαιο είναι, το κατά πόσο μία σκοτεινή, σκιάδης μορφή, μπορεί να είναι το τελικό αποτέλεσμα μιας

καλλιτεχνικής δημιουργίας. Πώς η σκιά στη διαλεκτική της σχέση με το φως, αποτελεί την πρώτη ύλη αλλά και το μέσο για έργα εικαστικής έκφρασης; Για να απαντηθεί αυτό το ερώτημα, εξετάζονται παραδείγματα από έργα τέχνης (πίνακες ζωγραφικής, εικαστικές εγκαταστάσεις, κινηματογράφος, φωτογραφία, animation), όπου σκιώδεις μορφές πρωταγωνιστούν. Τα έργα αυτά προκύπτουν εκμεταλλευόμενα το φως ως καμβά – φόντο. Στα έργα αυτά, ρόλο παίζει όπως έχει ήδη ειπωθεί η οπτική αντίληψη.

Το τρίτο κεφάλαιο μας εισάγει στο πρακτικό σκέλος της εργασίας που είναι η δημιουργία μιας πρωτότυπης σχεδιαστικής πρότασης για μία χορογραφία – performance. Αρχικά γίνεται μια βιβλιογραφική διερεύνηση προκειμένου να επιλεγούν και να αναδειχθούν τα στοιχεία που θα ενσωματωθούν στον σχεδιασμό και την υλοποίηση της επιτελεστικής εικαστικής εγκατάστασης φωτισμού. Θα γίνει αναφορά σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες, όπως τον Wassily Kandisky, την Ana Mendieta, τον Andre Kertesz, την Francesca Woodman, τον Pablo Picasso, των οποίων οι καλλιτεχνικές συνθέσεις αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία της εικαστικής – επιτελεστικής εγκατάστασης. Η γραμμικότητα και η απλότητα των συνθέσεων του Kandisky σε συνδυασμό με τις «τσαλακωμένες» υφές που γεννούν φως και σκιά ταυτόχρονα της Mendieta, είναι τα στοιχεία για τα οποία γίνεται προσπάθεια απόδοσης στην performance.

Στη συνθετική αυτή πρόταση, σκιές και σκιώδεις μορφές, με ασαφή χαρακτηριστικά, αλλά σαφή όρια, έρχονται στο προσκήνιο με φόντο το φως. Μια σκιά που θα μπορούσε να αντιστοιχεί σε οποιονδήποτε performer, ο οποίος ακολουθεί ένα συγκεκριμένο μονοπάτι πάνω στο οποίο θα βαδίζει και θα αφήσει τα ίχνη του, μέσω επαναλαμβανόμενων κινήσεων, εντός συγκεκριμένου χώρου. Ο θεατής – παρατηρητής, δεν έχει ανάγκη από ξεκάθαρες μορφές, με απτά χαρακτηριστικά, λουσμένα με φως. Η σκιά είναι εκεί και υποδηλώνει τη μορφή. Ή μπορεί κάθε φορά να αποκτά διαφορετική σύνθεση ανάλογα με τις ψευδ – αισθήσεις αυτού που παρακολουθεί και την ιστορία που έχει ήδη φτιάξει στο μυαλό του.

Μέσω εκτεταμένης βιβλιογραφικής έρευνας, θα γίνει μια προσπάθεια κατανόησης και «επαφής» με τη σκιά, όχι μόνο σαν αποτέλεσμα ύπαρξης φωτός και αντικειμένου. «Σκιά γενικά ονομάζεται η περιοχή του χώρου πίσω από ένα εμπόδιο (αδιαφανές) που διακόπτει την πορεία του φωτός» (Πολυχρονάκη, 2017). Θα γίνει μια προσπάθεια μελέτης της σκιάς ως θέμα, έμπνευση και πρώτη ύλη για εικαστική δημιουργία, μέσα από την αντίθεσή της με το φως. Εδώ, αντιστρέφονται οι ρόλοι και το φως αποτελεί το φόντο μέσα από το οποίο η

σκιά αναδεικνύεται. Στόχος της εικαστικής σύνθεσης είναι να θέσει τα κάτωθι επιμέρους ερωτήματα: Μήπως έχουμε ανάγκη τη σκιά για να πλάσουμε διαφορετικά τις ιστορίες που «λούζονται» από φως; Μήπως ο σκοτεινός κόσμος της σκιάς δίνει μια μεγαλύτερη ελευθερία και γκάμα στην ερμηνεία των όσων συμβαίνουν στο φως; Στην εικαστική εγκατάσταση που πραγματοποιείται η σκιά αρχικά ακολουθεί ένα πολύ συγκεκριμένο ρυθμό. Οι κινήσεις της είναι αρχικά στατικές και επαναλαμβανόμενες, το ίδιο και ο ήχος που αντιστοιχεί σε αυτές. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι κινείται σε ένα δίχτυ ασφαλείας. Σιγά – σιγά η μορφή αυτή, ούσα στη σκιά μεγαλώνει και «ανοίγει» της κινήσεις της, ξεδιπλώνεται έρχεται σε επαφή με το μέσο, το πανί στη συγκεκριμένη περίπτωση, στο οποίο προβάλλεται, περιπλέκεται με αυτό ώσπου τελικά, τίθεται μπροστά του, εκτίθεται, παραμένοντας ωστόσο στη σκιά.

Κεφάλαιο 1^ο: Ορισμοί, ιστορική αναδρομή και σκέψεις πάνω στο ζήτημα της σκιάς

1.1 Εισαγωγή

1.1.1 Ορισμοί που έχουν αποδοθεί στη σκιά

Από τη βιβλιογραφική διερεύνηση που έγινε, συγκεντρώθηκαν ορισμοί που έχουν αποδοθεί στην έννοια της σκιάς. Η σκιά εξετάζεται τόσο ως οπτικό φαινόμενο όσο και ως εργαλείο γνώσης. «Η σκιά είναι ένα απλό αλλά και ταυτόχρονα πολύπλοκο φαινόμενο που βοηθά την αντίληψη να προσδιορίσει με σχετική ακρίβεια τις μορφές του κόσμου που περιβάλλουν τον παρατηρητή. Υπάρχουν διαφόρων ειδών σκιές άλλες από τις οποίες έχουν κατηγοριοποιηθεί με κάποιου είδους βεβαιότητα ενώ άλλες αναμένουν να προσδιοριστούν λόγω του φευγαλέου χαρακτήρα τους. Η σκιά βοηθά στον προσδιορισμό της πραγματικότητας μιας σκηνής. Ωστόσο, οι σκιές δημιουργούν δίκτυα που ακολουθούν τις δικές τους νομοτέλειες λειτουργώντας σε επαλληλία. Ορισμένες από αυτές τις σκιές ενδέχεται να παίζουν δομικό ρόλο στην αντίληψη ενώ άλλες δευτερεύοντα και υφίστανται και είδη σκιών που ενδεχομένως να είναι περιθωριακές για την αντίληψη ή και να μην γίνονται καθόλου αντιληπτές» (Ποταμιάνος, 2015)⁵.

Κατά τον Gombrich η σκιά είναι μια «Σκοτεινή επιφάνεια που δημιουργείται από αδιαφανή σώματα στην αντίθετη πλευρά του φωτιζόμενου μέρους» (Gombrich.E.H, 1995)⁶. Όπως αναφέρει ο Ποταμιάνος « Γνωρίζουμε ότι η σκιά, από την σκοπιά της φυσικής, δεν είναι παρά η έλλειψη φωτός που παράγεται από την μεσολάβηση ενός σώματος ανάμεσα στην φωτεινή πηγή και σε μια επιφάνεια προβολής, όπως το έδαφος λόγου χάρη. Η σκιά εξαρτάται αφενός από την φύση της φωτεινής πηγής, δηλαδή, από το είδος του φωτός που αυτή παράγει και αφετέρου από την φύση του σώματος που μεσολαβεί, αν είναι διαφανές ή μη, ανακλαστικό, απορροφητικό κλπ. Οι διάφορες σκιές, λοιπόν, μπορεί να διαφέρουν λίγο ή πολύ μεταξύ τους εν εξαρτήσει προς διάφορες μεταβλητές που αφορούν στα τρία εμπλεκόμενα μέρη, δηλαδή την πηγή, το αντικείμενο και την επιφάνεια προβολής » (Ποταμιάνος, 2015) ⁷.

⁵ Ποταμιάνος,Ιάκωβος (2015) Αντίληψη, Μορφή και Φως, σελ. 137-138

⁶ Gombrich E.H (1995) Σκιαί Ερριμέναι, σελ. 6

⁷ Ποταμιάνος,Ιάκωβος (2015) Αντίληψη, Μορφή και Φως, σελ. 138

Συνεχίζοντας στην ίδια λογική, κατά την οποία η σκιά αντιμετωπίζεται ως φυσικό και οπτικό φαινόμενο, ο Γ. Γραμματικάκης στο βιβλίο του *Η αυτοβιογραφία του φωτός* αναφέρει πως « Όταν ένα αδιαφανές σώμα παρεμβληθεί στον δρόμο φωτεινών ακτίνων, δημιουργείται η σκιά, που παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία σε μορφή και σε ένταση. Από την σκιά ενός δένδρου μέχρι τον ήσκιο που μας ακολουθεί, οι σκιές αποτελούν συστατικό του κόσμου και της ζωής μας. Το σύμπαν είναι φωτεινό, η νύχτα είναι μόνον η έλλειψη του φωτός, ή καλύτερα η σκιά των φαινομένων » (Γραμματικάκης, 2005) ⁸

Προχωρώντας σε ορισμούς που θίγουν τις συνέπειες της σκιάς στη ψυχολογία και την αντίληψη του ατόμου, ο Ι. Ποταμιάνος στο βιβλίο του *Αντίληψη, Μορφή και Φως* θα πει πως « Η σκιά πέρα από φυσιολογικό φαινόμενο είναι και ένα οπτικό φαινόμενο με εικαστικές και ψυχολογικές συνιστώσες οι οποίες επηρεάζουν βαθύτατα το πλέγμα συναισθημάτων του ατόμου » (Ποταμιάνος, 2015) ⁹. Όπως επίσης αναφέρει χαρακτηριστικά, « Για τα δικά μας μάτια, το φαινομενικά άυλο φως είναι ιδιαίτερα θεμελιώδες. Το υπερβολικό φως μας τυφλώνει και μπορεί να καταστρέψει το σύστημα όρασης που διαθέτουμε ενώ η πλήρης απουσία του μας καθιστά ανάκανους να προσλάβουμε τον κόσμο. Πέρα από τα φυσικά χαρακτηριστικά του, όμως, το φως ενεργοποιεί λεπτότερες δυνάμεις στον άνθρωπο, που είναι ψυχολογικής φύσης. Ενεργοποιεί και μεταβάλλει συναισθήματα και τρόπους σκέψης » (Ποταμιάνος, 2015) ¹⁰.

Το ίδιο μπορεί να επιτύχει και η σκιά. Αν και συνηθίζεται το φως να συνοδεύεται με θετικά συναισθήματα και αντιστοίχως η σκιά με πιο αρνητικά, πολλές φορές ένας σωστά σκιασμένος χώρος προσδίδει αισθήματα ασφάλειας και προστασίας. « Η σκιά διαθέτει κάποιου είδους υπόσταση και κάποιου είδους δύναμη. Κατά ένα παράδοξο τρόπο η σκιά είναι μεν κάτι το άυλο που όμως είναι αναγκαίο για να προσδώσει μια αίσθηση υλικότητας σε ένα σώμα. Αυτή η διαπίστωση μας οδηγεί να αναρωτηθούμε για τον δυσπόστατο αυτόν χαρακτήρα της σκιάς. Η σκιά είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το σώμα, με την υλική υπόσταση, χωρίς όμως η ίδια να είναι υλική. Και όμως, οπτικά τουλάχιστον, η εικόνα ενός σώματος είναι αλληλένδετη με την εικόνα της σκιάς του » (Ποταμιάνος, 2015) ¹¹. Ο δυσπόστατος χαρακτήρας της σκιάς είναι που εγείρει το ενδιαφέρον. Το γεγονός ότι κάτι άυλο όπως η

⁸ Γραμματικάκης, Γιώργος (2005) *Η αυτοβιογραφία του φωτός*, σελ. 86-87

⁹ Ποταμιάνος, Ιάκωβος (2015) *Αντίληψη, Μορφή και Φως*, σελ. 137

¹⁰ Ποταμιάνος, Ιάκωβος (2015) *Αντίληψη, Μορφή και Φως*, σελ. 109

¹¹ Ποταμιάνος, Ιάκωβος (2015) *Αντίληψη, Μορφή και Φως*, σελ. 139

σκιά συνδέεται με κάτι υλικό, όπως για παράδειγμα το ανθρώπινο σώμα, καταστά σαφές ότι εξαιτίας των σκιών κάποιος μπορεί να λάβει πληροφορίες για το περιβάλλον γύρω του. Σύμφωνα με τον Casati « *Αν τις δούμε από τη σωστή σκοπιά, οι σκιές αποδεικνύονται ένα θαυμάσιο εργαλείο γνώσης. Οι σκιές μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να ανασυστήσουμε τον κόσμο. Και πράγματι τις χρησιμοποιούμε διαρκώς για να καταλάβουμε πώς είναι φτιαγμένο το περιβάλλον γύρω μας* » (Casati, 2004) ¹².

Θα σταθώ στον τελευταίο ορισμό του R. Casati και στη φράση « *οι σκιές μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να ανασυστήσουμε τον κόσμο*» (Casati, 2004)¹³.

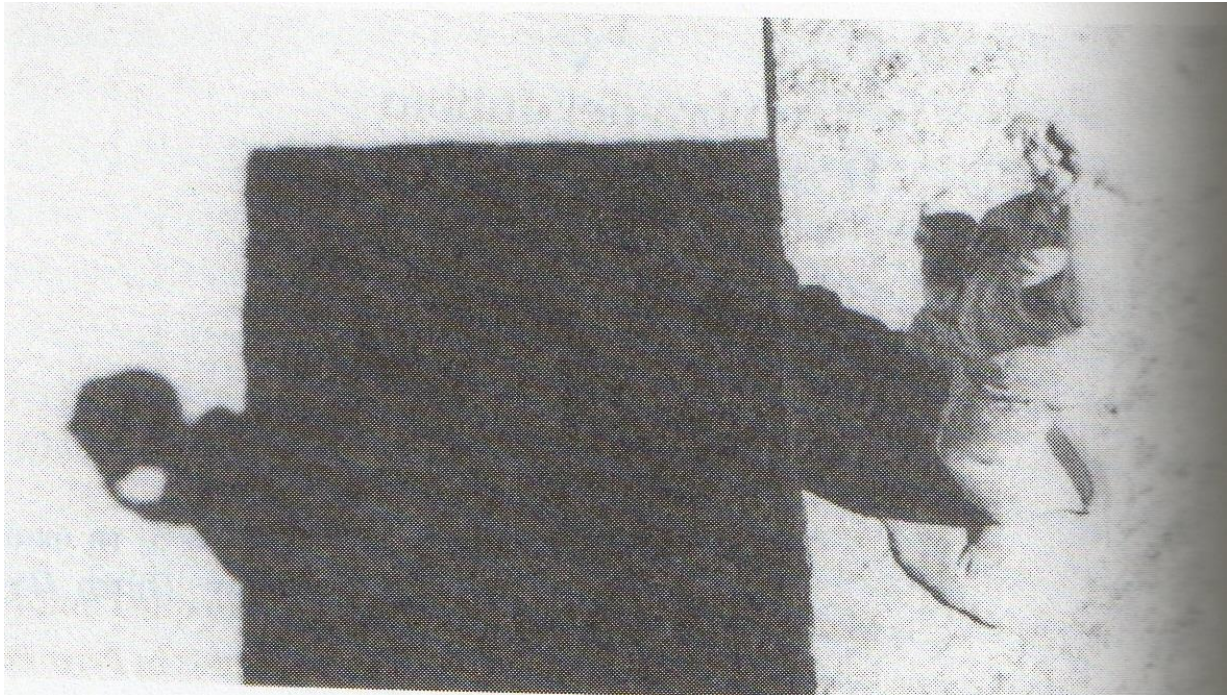
Σαφώς είναι πιο εύκολο να κάνει κάποιος λόγο για το φως. Θεωρείται κάτι πιο απτό, μεταφορικά μιλώντας, επειδή εξαιτίας του αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο γύρω μας. Αποτελεί βασική προϋπόθεση της ανθρώπινης, και όχι μόνο, όρασης. Διακρίνουμε το χρώμα, το σχήμα, την κίνηση, τον χώρο. Είναι ένα άυλο πράγμα, από τη μια, το οποίο φαίνεται να μην διαθέτει ουσία ενώ από την άλλη είναι ουσιαστικό για την θέαση του κόσμου.

Σύμφωνα με τον Ποταμιάνο «*Τα μάτια δεν βλέπουν το φως καθεαυτό αλλά τα αντικείμενα στα οποία το φως προσπίπτει. Τα μάτια δεν μπορούν να δουν το φως αυτό καθώς ταξιδεύει. Μπορούν να δουν το αντικείμενο από το οποίο εκπέμπεται* » (Ποταμιάνος, 2015) ¹⁴. Εν ολίγοις, καταλήγουμε στο ότι φως και σκιά είναι έννοιες αλληλένδετες. Η ύπαρξη της μίας γεννά την ύπαρξη και της άλλης, όπως και η μία μας δίνει πληροφορίες για την άλλη. Χρειάζονται και οι δύο προκειμένου μια μορφή να ολοκληρωθεί στο οπτικό μας και αντιληπτικό μας πεδίο. Από τη συνύπαρξη φωτός και σκιάς, λαμβάνουμε πληροφορίες για την απτική αλλά και οπτική υφή μιας μορφής. Μπορούμε επίσης να γνωρίζουμε κατά πόσο κάτι βρίσκεται σε απόσταση από το έδαφος ή ακουμπάει σε αυτό. Αντιλαμβανόμαστε το μέγεθος και τον προσανατολισμό της μορφής, ή και ακόμα έχουμε αίσθηση του χρόνου και της ώρας ανάλογα με το πώς παρουσιάζεται η σκιά. Επίσης, η σκιά πολλές φορές μαρτυρά την ίδια την ύπαρξη ενός όντος ή αντικειμένου. Στις τέχνες, όπως το θέατρο ή τον κινηματογράφο, η εσκεμμένη απουσία της σκιάς αποδίδεται σε οτιδήποτε πλέον δεν έχει υλική ή φυσική υπόσταση.

¹² Roberto, Casati (2004) Η ανακάλυψη της σκιάς, σελ. 15

¹³ Roberto, Casati (2004) Η ανακάλυψη της σκιάς, σελ. 15

¹⁴ Ποταμιάνος, Ιάκωβος (2015) Αντίληψη, Μορφή και Φως, σελ. 165



Εικόνα 1: Δεν αρκεί να συνδέσεις δυο σκιές για να γίνουν μία, ούτε φτάνει να χωρίσεις μια σκιά για να δημιουργήσεις δύο. Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από Roberto, Casati (2004) Η ανακάλυψη της σκιάς, σελ.

66

1.2 Ιστορική αναδρομή

Όπως αναφέρει ο Γαλάνης «Το 1825 ο «βασιλιάς των δημοκρασιών» των μνημείων αρχαίας τέχνης *James Christie* —ήταν επίσης συγγραφέας σημαντικών μελετών για θέματα σχετικά με την αρχαιοελληνική τέχνη— που από τα χέρια του πέρασαν πολλά από τα μελανόμορφα αγγεία που βρέθηκαν σε τάφους στη Μεγάλη Ελλάδα, έγραψε ένα βιβλίο με θέμα την εικονογράφηση των αρχαιοελληνικών αγγείων και τη σχέση αυτών των εικόνων με τα Ελευσίνια Μυστήρια. Μεταξύ άλλων υποστήριζε πως στα Ελευσίνια Μυστήρια χρησιμοποιούνταν διάφορα «οπτικά εφέ» (εικονικοί κεραυνοί και αστραπές, καθρέφτες κ.ά.) και προβάλλονταν εικόνες πίσω από παραπετάσματα όπως ακριβώς στις «κινέζικες σκιές» ή στο «*Eidouranion*», ένα είδος πλανητάριου που είχε εφεύρει ο *Adam Walker* και λειτουργούσε με μια πρωτόγονη συσκευή προβολής» (Γαλάνης, 2009).

Σε μελέτη της Μήττα πάνω στην αλληγορία του σπηλαίου του Πλάτωνα, αναφέρεται: «Η κατάβαση συνήθως περιγράφεται ως μια δύσκολη περιπέτεια σε ένα μέρος που είναι σκοτεινό. Οι νεκροί περιγράφονται ως σκιές. Επιπλέον, οι ζωντανοί συνοδεύουν τους νεκρούς στο δρόμο της επιστροφής στον πάνω κόσμο. Ομοίως, εκείνοι που συνειδητοποιούν την αλήθεια θα οδηγήσουν τους κρατούμενους του σπηλαίου στο φως του ήλιου. Όπως ο Κέρβερος, ασυλήθιστος όπως ήταν στο φως του ήλιου, τυφλώθηκε από τη λαμπρότητά του και τρομοκρατήθηκε, με τον ίδιο τρόπο οι κρατούμενοι του σπηλαίου έκθαμβοι από την αλήθεια θέλουν να επιστρέψουν στη σπηλιά, θεωρώντας αυτό που βλέπουν αναληθές» (Mitta, 2003)¹⁵.

Συνεχίζοντας η Μήττα αναφέρει: «Στην αναπαραστατική τέχνη το άνοιγμα του υποκόσμου απεικονίζεται και ως σπήλαιο. Εξάλλου, τα σπήλαια ήταν τόποι λατρείας, αφιερωμένοι κυρίως στις δυνάμεις του σκότους. Η παράδοση του Ομήρου, καθώς και άλλα αρχαία κείμενα και αρχαιολογικά ευρήματα, οδηγούν στην υπόθεση ότι στην αλληγορία του σπηλαίου ο Πλάτων χρησιμοποιεί ευρέως αποδεκτές έννοιες για το θάνατο» (Mitta, 2003)¹⁶.

Συσχετίζοντας την αλληγορία του σπηλαίου του Πλάτωνα με τις τελετουργίες που λάμβαναν χώρα στο μαντείο του Τροφονίου, όπως αυτές περιγράφονται από τον Πausανία, η Μήττα γράφει: «Οι κρατούμενοι μας θυμίζουν τις ψυχές των νεκρών που μοιάζουν με σκιές

¹⁵ Mitta, D.(2003). Reading Platonic Myths from a Ritualistic Point of View: Gyges' Ring and the Cave Allegory. Ανακτήθηκε στις 11/09/22

¹⁶ Mitta, D.(2003). Reading Platonic Myths from a Ritualistic Point of View: Gyges' Ring and the Cave Allegory. Ανακτήθηκε στις 11/09/22

χωρίς συνείδηση. Ζουν σε μια σπηλιά, όπως ζούσαν οι θεοί του κάτω κόσμου σε μια υπόγεια αίθουσα και όπως ζούσαν οι νεκροί κάτω από τη γη. Η ανάβαση θα γίνει με τη βοήθεια ενός φιλοσόφου, όπως στα μαντεία οι ιερείς οδηγούσαν τους ευσεβείς μέσα στο λαβύρινθο. Οι αιχμάλωτοι του σπηλαίου του Πλάτωνα όπως και οι προσκυνητές του νεκρομαντείου, έβλεπαν οράματα και άκουγαν ήχους. Ο Πανσανίας δεν διευκρινίζει τί βλέπει ή τί ακούει ο προσκυνητής. Το σίγουρο, ωστόσο, είναι ότι ένα άτομο σε κατάσταση μπερδεμένης συνείδησης μπορεί να πιστέψει ότι είδε ή άκουσε οτιδήποτε, ενώ δεν αποκλείεται η χρήση ανυψωτικών συσκευών, με τη βοήθεια των οποίων θα μπορούσαν να φαίνονται κατασκευασμένες εικόνες των νεκρών να συνομιλούν με θεούς. Αυτό μοιάζει με την τεχνική του από μηχανή θεού, παρόμοια με τις κατασκευές των «ιλουζιονιστών» ή «θαυματουργών» που αναφέρει ο Πλάτωνας» (Mitta, 2003)¹⁷

Όπως αναφέρει ο Γαλάνης «Ο Christie πρόβαλε σθεναρά την άποψη πως οι σκουρόχρωμες εικόνες με το ανοιχτόχρωμο φόντο, όπως αποτυπώνονταν πάνω στα μελανόμορφα αγγεία, ήταν αντίγραφα των εικόνων που πρόβαλε αυτό το πρώιμο θέατρο σκιών. Πίστευε πως κάποια φωτεινά στίγματα που είχε εντοπίσει πάνω σε εικόνες των αγγείων αναπαριστούσαν τις φλόγες που βρίσκονταν πίσω από τη διάφανη σκηνή» (Γαλάνης, 2009).

Για την αλληγορία του σπηλαίου ο Ursic αναφέρει: «Η Αλληγορία του Σπηλαίου ανοίγει το δρόμο προς το Πέραν. Με τον κόσμο των Ιδεών του Πλάτωνα απλώνεται μπροστά στα μάτια του πνεύματος ένας μέχρι τότε άγνωστος, αλλά πάνω απ' όλα άναρθρος ορίζοντας, τόπος, με τον οποίο αποκαλύπτεται πρώτα η δυνατότητα όχι μόνο του φιλοσοφικού ιδεαλισμού, αλλά και της νεκρανάστασης. Το «πνευματικό τοπίο» που άνοιξε ο Πλάτωνας, δηλαδή η υπέρβαση σε σχέση με την άμεση παρουσία του κόσμου, με την εμμονή, δεν είχε ανακαλυφθεί (ούτε ως απουσία) πριν την προπλατωνική ελληνική σκέψη. Αν και οι Έλληνες θεοί ήταν «αθάνατοι», κατοικούσαν στον κόσμο με παρόμοιο τρόπο με τους ανθρώπους: ο Ποσειδώνας και η Κίρκη βρίσκονταν στο ίδιο βασίλειο με τον Οδυσσέα και τον Αχιλλέα και οι δύο τελευταίοι στο ίδιο βασίλειο με τον Περικλή και τον Σωκράτη. Ωστόσο, με τον Πλάτωνα όλα άλλαξαν: «η πεδιάδα της αλήθειας χωρίζεται από τον κόσμο και πέρα από την πλατιά σκιά των ουρανών, πέρα από τα γνωστά αστέρια του μεσογειακού κόσμου, ανοίγεται τόπος πέρα από τους ουραμούς». Αυτή η κατανομή των επιπέδων σε ένα Εδώ κάτω και ένα Πέραν στην έμφυτη φύση του κόσμου που φεύγει και στην υπέρβαση του αιώνιου, είναι απαραίτητη για την

¹⁷ Mitta, D.(2003). Reading Platonic Myths from a Ritualistic Point of View: Gyges' Ring and the Cave Allegory. Ανακτήθηκε στις 11/09/22

κατανόηση της πλατωνικής αλληγορίας. Εδώ, σε αυτόν τον κόσμο, αυτό το μεγάλο χάσμα μπορεί να μιλήσει μόνο αλληγορικά, το οποίο, με την αναλογική του ειλικρίνεια, μας δίνει τη δυνατότητα όσο είμαστε ακόμα εδώ κάτω να «θυμόμαστε» το φως από το πέραν και να ξυπνάμε στη φυλακισή μας στο Σπήλαιο. Τη στιγμή που βγαίνουμε έξω (όταν τα μάτια είναι συνηθισμένα στην απόκοσμη λάμψη), δεν φαίνεται αρχικά πώς είναι ο τόπος του υπερπέραν, μόνο ότι υπάρχει». (Ursic, 2016)

Κατά τη γνώμη του Γαλάνη, «κοινά στοιχεία με αυτές τις παρουσιάσεις των Ελευσίνιων εμφανίζουν δρώμενα με φως και φωτιά στην Ιαπωνία, την Κίνα, τη Δουνκέρκη και την αρχαία Αθήνα, αλλά την μεγαλύτερη ομοιότητα με τα Ελευσίνια Μυστήρια εμφανίζει το θέατρο σκιών της Ιάβας. Ο Christie δεν υποστηρίζει ανοιχτά πως το παγκόσμιο θέατρο σκιών κατάγεται από τα Ελευσίνια Μυστήρια, αλλά πως όλες οι ειδωλολατρικές σκηνές που περιλάμβαναν τη χρήση φωτιάς και φωτός, είχαν ως σκοπό να προβάλλουν το δόγμα της αθανασίας της ψυχής και πως τα Ελευσίνια αποτελούν μια πολύ σημαντική βάση για αναζήτηση περισσότερων πληροφοριών» (Γαλάνης, 2009).

Ο Γαλάνης και ο Ursic περιλαμβάνουν στα αποφθέγματά τους, ο Γαλάνης πιο ξεκάθαρα, την έννοια της αθανασίας. Ο Γαλάνης ερμηνεύει την συμβολική χρήση της φωτιάς στις ειδωλολατρικές σκηνές, ως την αθανασία της ψυχής. Ο Ursic, μιλώντας για νεκρανάσταση, κάνει λόγο για δύο τόπους, το Εδώ, το οποίο γνωρίζουμε, και το Πέραν, έναν άγνωστο τόπο που ξέρουμε όμως ότι υπάρχει. Το Εδώ του Ursic, και το σπήλαιο της αλληγορίας του Πλάτωνα όπως παρουσιάζεται από το γραπτό κείμενο της Μήττα, αναφέρονται στη σκιά. Στον «φυλακισμένο» κόσμο, ο οποίος βρίσκεται σε κατάσταση μπερδεμένης συνείδησης και πιστεύει ότι ακούει και βλέπει. Το Πέραν του Ursic, όπως και ο έξω κόσμος της μεταφοράς του σπηλαίου, αναφέρονται στο φως. Το φως, ξέρουμε ότι υπάρχει, αλλά μας φαίνεται αναληθές.

1.2.1. Ο Πλάτωνας και οι σκιές του. Η μεταφορά του σπηλαιίου του Πλάτωνα

Στο βιβλίο του Roberto Casati *Η ανακάλυψη της σκιάς* γίνεται χρήση, ως παράδειγμα, της συνομιλίας του Πλάτωνα με τη σκιά του. Σε μια συγκεκριμένη πορεία λοιπόν που ακολουθεί ο αρχαίος φιλόσοφος, με τη σκιά του σε ρόλο πρωταγωνιστή – συνομιλητή, ο Πλάτωνας θα εκτιμήσει και θα αναγνωρίσει τη σπουδαιότητά της, λίγο πριν δύσει ο ήλιος και χαθεί με το υπόλοιπο σκοτάδι. Μέχρι εκείνη την ώρα, θα της απευθύνει το λόγο σαν να είναι μια ξεχωριστή οντότητα και όχι η επέκταση του ίδιου του τού εαυτού. Δεν θα δεχτεί τίποτα από όσα του προσφέρει, μιας και η σκιά δεν αποτελείται από σάρκα και οστά. Θα τη βλέπει σαν μια ασήμαντη, εφήμερη ύπαρξη, κατωτάτης υποστάθμης, που ποτέ της δεν θα μπορέσει να ανταγωνιστεί τη λάμψη του φωτός (Casati, 2004) ¹⁸.

Στην φανταστική σπηλιά του Πλάτωνα όμως, οι σκιές έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο. Οι άνθρωποι – δεσμώτες, βρίσκονται σε μια σπηλιά κλεισμένοι από τα παιδικά τους χρόνια, χωρίς να μπορούν να κουνηθούν, χωρίς να μπορούν να κινήσουν το βλέμμα τους. Βλέπουν μόνο τις σκιές που σχηματίζονται σε ένα βραχώδη τοίχο μπροστά τους, εξαιτίας αντικειμένων που περνούν μπροστά από μια φωτιά που βρίσκεται πίσω τους.

Κατά τον E.H. Gombrich « *Οι ρίζες του θεάτρου σκιών μπορούν να εντοπιστούν ήδη στον Πλάτωνα τον 4ο π.Χ αιώνα. Η παράδοση αυτή δεν ξεχάστηκε ποτέ, αφού ήταν κατεξοχήν κατάλληλη για να συνοδεύει ιστορίες με φαντάσματα, δαίμονες και ζωτικά* » (Gombrich.E.H, 1995) ¹⁹.

Όπως αναφέρει η Τουρλή: «*Είναι δεδομένο πως το σπήλαιο συμβολίζει τον ορατό-αισθητό κόσμο. Ο κόσμος έξω από το σπήλαιο συμβολίζει το κόσμο της νόησης. Με την ίδια λογική η αντίθεση φως-σκοτάδι υποδηλώνει επίσης μια διπλή συμβολική αντιστοιχία φῶς πυρός – ήλιος και ἥλιος – Άγαθόν. Εάν το φως της φωτιάς μέσα στο Σπήλαιο επιτρέπει μια ψευδαισθητική όραση, κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στον κόσμο μας: εγγυάται μεν ο ήλιος και το φως του τη δυνατότητα της όρασης, αυτή όμως απέχει από την αλήθεια. Την αλήθεια εγγυάται πραγματικά μόνο η γνώση του Αγαθού και των Ιδεών*» (Τουρλή, 2020)²⁰.

¹⁸ Roberto, Casati (2004) *Η ανακάλυψη της σκιάς*

¹⁹ Gombrich E.H (1995) *Σκιαί Ερριμέναι*, σελ. 58

²⁰ Τουρλή, Π.(2020). Ανακτήθηκε από <https://www.maxmag.gr/politismos/philosofia/spilaio/> στις 05/08/22

Συνεχίζοντας η Τουρλή αναφέρει: « *Είναι σημαντικό να απομακρυνθούμε καταρχήν από τη σύγχρονη καθημερινή αντίληψη για την όραση. Η όραση γίνεται κατανοητή ως μια ανθρώπινη αισθητική ικανότητα που περιλαμβάνει μόνο δύο όρους: το υποκείμενο που βλέπει και το ορατό αντικείμενο. Για τους αρχαίους Έλληνες, όμως, είναι απαραίτητος και δραστικός ένας τρίτος, ενδιάμεσος, παράγοντας της όρασης: το φως*» (Τουρλή, 2020)²¹.

Στην αρχαιότητα το φως είχε συμβολική και πνευματική σημασία. Με όσα έχουν προαναφερθεί από τη Μήττα, τον Ursic, τον Γαλάνη, το φως δεν αντιστοιχεί μόνο στην ικανότητα του βλέπειν, αλλά στην κατανόηση ύπαρξης ενός τόπου πέρα από εμάς όπου μπορούν να βρουν χώρο η νόηση και η αντίληψη.

Επανερχόμαστε στον Casati με το ερώτημα: « *Γιατί ο Πλάτωνας διάλεξε τις σκιές; Μια απάντηση είναι ότι οι σκιές αποτελούν ένα ανησυχητικό παράδειγμα ελάχιστων οντοτήτων: αποτελούν δηλ. σμίκρυνση των αντικειμένων που τις προβάλλουν. Είναι επίπεδες, ασώματες, χωρίς ποιότητα, χωρίς χρώμα. Το περίγραμμά τους περικλείει ένα ομοιόμορφο εσωτερικό. Αλλά κυρίως είναι απουσίες, αρνητικά πράγματα. Μια σκιά είναι έλλειψη φωτός. Όμως, τα αρνητικά πράγματα είναι αλλόκοτα. Η αβέβαιη ουσία τους συγχύζει το νου και μας ανησυχεί* » (Casati, 2004) ²².

Όσο και να πίστευε ο Πλάτωνας ότι οι σκιές απομακρύνουν από τη γνώση, πάντα παρακινούσε και έθετε ερωτήματα προς την αναζήτηση της αλήθειας. Έτσι και με τις σκιές. Μπορεί αρχικά να φαίνονται σαν εικόνες εικόνων, ανούσιες καμιά φορά, αλλά η πραγματικότητα είναι διαφορετική, και σίγουρα από τις σκιές μπορούμε να έχουμε πληροφορίες για το τί πραγματικά συμβαίνει. Όπως αναφέρει η Τουρλή: « *Λόγω του εύληπτου χαρακτήρα της, η αλληγορία του σπηλαίου αποτελεί το σημείο εκκίνησης αρκετών εκλαϊκευτικών έργων για την πλατωνική σκέψη και τη φιλοσοφία ως τρόπο ζωής γενικότερα. Επίσης, έχει εμπνεύσει πολλούς συγγραφείς και καλλιτέχνες ανά τους αιώνες. Μάλιστα, ένας από τους σημαντικότερους φιλοσόφους του 20ού αιώνα, Μάρτιν Χάιντεγκερ βρήκε στον μύθο αυτόν τις απαρχές της χαρακτηριστικά νεωτερικής αντίληψης για την αλήθεια ως ορθότητα*

²¹ Τουρλή, Π. (2020). Ανακτήθηκε από <https://www.maxmag.gr/politismos/philosofia/spilaio/> στις 05/08/22

²² Roberto, Casati (2004) Η ανακάλυψη της σκιάς, σελ. 14

των κρίσεών μας για τα πράγματα, έναντι μιας, κατά τη γνώμη του, αρχαιότερης και βαθύτερης σύλληψης της αλήθειας ως φυσικής αποκάλυψης » (Τουρλή, 2020)²³.

Συμπερασματικά, για αυτούς τους φυλακισμένους ανθρώπους, οι σκιές είναι η αλήθεια, η πραγματικότητα. Αν ποτέ έσπαγαν τα δεσμά και κατάφερναν να αντικρίσουν τον αληθινό κόσμο, αρχικά θα «τυφλωνόντουσαν» από το φως, όπως έχει αναφέρει και η Μήττα. Ενδεχομένως να μην άντεχαν το γεγονός ότι τόσο καιρό ζούσαν σε μια πλάνη, σε μια ψευδαίσθηση, σε μια αμφιβολία και ότι τα σκιάδη είδωλα που αντίκριζαν δεν ήταν στην ουσία πραγματικά όντα. Στην προσπάθειά τους να μυήσουν τους συγκρατούμενούς τους στο νέο κόσμο θα έρχονταν αντιμέτωποι με τον χλευασμό. Ίσως, τελικά, να προτιμούσαν να ζήσουν στη σκιά.



Εικόνα 2: Ο μύθος του σπηλαίου του Πλάτωνα. Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από

<https://el.taylreneec.com/iskusstvo-i-razvlecheniya/49892-mif-o-peschere-platona-skrityy-i-obschiy-smysl.html>

²³ Τουρλή, Π.(2020). Ανακτήθηκε από <https://www.maxmag.gr/politismos/philosofia/spilaio/> στις 05/08/22

Την παρουσία της σκιάς που δημιουργεί ένα αμφίβολο περιβάλλον θα την εντοπίσουμε στον μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω στα γραπτά της η Μίττα αναφέρει: «Οι ζωντανοί συνοδεύουν τους νεκρούς στο δρόμο της επιστροφής στον πάνω κόσμο» (Mitta, 2003)²⁴. Το ίδιο συνέβη και στον μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης.

Όταν η Ευρυδίκη, η αγαπημένη του Ορφέα, πεθαίνει, και μάλιστα νέα, *Ο Ορφέας δεν το αποδέχεται και κατεβαίνει στον Κάτω Κόσμο*. Εκεί, γοητεύοντας τον Άδη και την Περσεφόνη με τη μουσική του, ως γιος του θεού Απόλλωνα, καταφέρνει και τους πείθει να επιτρέψουν στην Ευρυδίκη να φύγει μαζί του. Όλα αυτά όμως υπό έναν όρο: να ολοκληρώσει την ανάβαση αυτή, χωρίς να γυρίσει το βλέμμα του πίσω ούτε μια φορά σε όλη τη διαδρομή. Ο Ορφέας προσπάθησε αλλά παραβίασε τον όρο τελευταία στιγμή και η Ευρυδίκη εξαφανίστηκε. *«Ο μύθος αυτός, σε αντίθεση με τους άλλους, είναι δυσκολότερο να εξηγηθεί, να αποσυμβολοποιηθεί. Γιατί ο Ορφέας γύρισε πίσω; Μια ερμηνεία που έχει δοθεί είναι ότι κοίταζε πίσω απλώς επειδή φοβόταν ότι θα είχε φύγει και ήθελε τόσο πολύ να βεβαιωθεί. Ο Πλάτωνας καταδικάζει τον Ορφέα ως δειλό επειδή προσπάθησε να ξεγελάσει τον θάνατο αντί να αποδεχτεί το αναπόφευκτο. Η βασική ανθρώπινη εμπειρία που σχετίζεται με αυτό τον μύθο δεν είναι άλλη από την αμφιβολία. Η αμφιβολία δεν αποτελεί ένα προσωπικό μειονέκτημα, όπως προσπαθούν να την ερμηνεύσουν ορισμένοι σχολιαστές, αλλά είναι ένα αναπόφευκτο χαρακτηριστικό, έμφυτο της ανθρώπινης φύσης μας»* (Wortmann, 2020)²⁵.

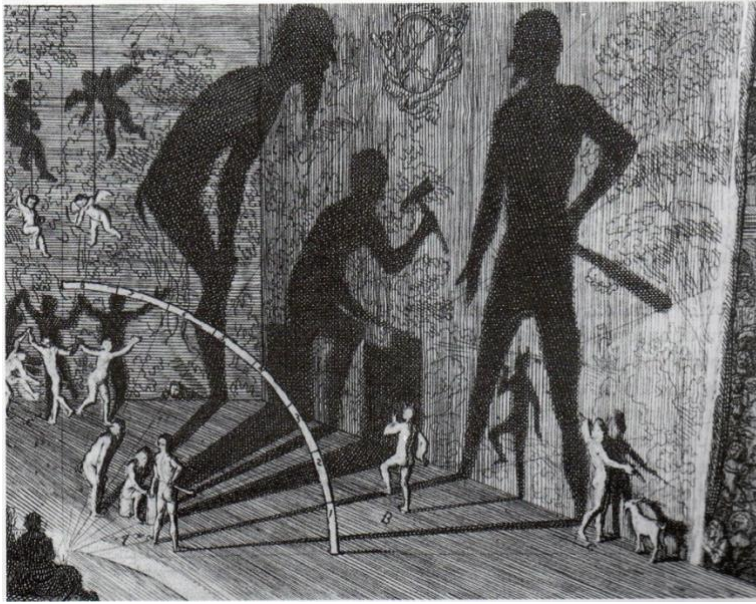
²⁴ Mitta, D.(2003). Reading Platonic Myths from a Ritualistic Point of View: Gyges' Ring and the Cave Allegory. Ανακτήθηκε στις 11/09/22

²⁵ Ανακτήθηκε από <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/triggered/202011/the-psychology-orpheus-why-do-we-look-back> στις 5/08/22

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε πως στον μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης, γίνεται λόγος για το δίπολο φως – σκιά. Μια πρώτη ανάγνωση είναι πως η Ευρυδίκη ήταν η σκιά που ακολουθούσε τον Ορφέα στο ταξίδι επιστροφής τους από τον Κάτω Κόσμο. Κάποιος θα μπορούσε να πει πως η Ευρυδίκη ήταν η σκιά του Ορφέα. Όταν αυτή χάθηκε, ο Ορφέας (το φως) αποδυναμώθηκε. Αντίστοιχα, στον μύθο της αρπαγής της Περσεφόνης, ο Άδης πήρε μαζί του στον κάτω κόσμο την Περσεφόνη εξαιτίας της ομορφιάς της. Όταν η θεά Δήμητρα τη ζήτησε πίσω, ο Άδης συμφώνησε η Περσεφόνη να βρίσκεται έξι μήνες στον πάνω κόσμο, το φως και έξι μήνες στον κάτω κόσμο, το σκοτάδι. Για τα Ελευσίνια μυστήρια, τα οποία πραγματοποιούνταν προς τιμήν της θεάς Δήμητρας και της Περσεφόνης, και την πραγματική τους φύση «μελετητές υποστηρίζουν ότι οι ιερείς παρουσίαζαν τη μεταθανάτια ζωή μέσω διαφόρων ιερών αντικειμένων και της έντονης εναλλαγής φωτός και σκοταδιού» (Βουγιουκλής, 2015)²⁶. Σύμφωνα και με όσα αναφέρθηκαν από τα γραπτά των Μήττα, Γαλάνη και Ursic, ο κάτω κόσμος αναφέρεται στον κόσμο των σκιών, όπου η σκιά ήταν η ανθρωπινή ψυχή. «Πυρήνας των Ορφικών Μυστηρίων είναι ο μύθος της Τιτανικής-Διονυσιακής καταγωγής του ανθρώπου ο οποίος δημιούργησε την πίστη ότι το σώμα είναι ο τάφος της ψυχής, δηλαδή το δόγμα "σώμα-σήμα". Η τιτανική φύση του ανθρώπου αναφέρεται ως το Ορφικό προπατορικό αμάρτημα από το οποίο ο άνθρωπος πρέπει να απελευθερωθεί. Αυτό οδήγησε τους Ορφικούς να υποτιμήσουν την ανθρώπινη ζωή και να οδηγηθούν στην πεποίθηση ότι ο άνθρωπος πρέπει να λυτρωθεί διώχνοντας το Τιτανικό και σώζοντας το Διονυσιακό στοιχείο στον εαυτόν του» (Σωτηράκου, 2020)²⁷.

²⁶ Ανακτήθηκε από <https://www.slideshare.net/NikitasVougiouklis/ss-44989324> στις 11/09/22

²⁷ Ανακτήθηκε από <https://www.grandlodgewomen.gr/copy-of-%CE%BA%CE%B1%CE%B2%CE%B5%CE%AF%CF%81%CE%B9%CE%B1-%CE%BC%CF%85%CF%83%CF%84%CE%AE%CF%81%CE%B9%CE%B1> στις 11/09/22



Εικόνα 3: Σάμουελ φάν Χόοχστρατε, Θέατρο σκιών .Χαρακτικό από το βιβλίο Εισαγωγή στην Ανωτέρα Σχολή Ζωγραφικής, 1678. Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από Gombrich E.H (1995) Σκιάι Ερριμέναι, σελ. 57

1.3 Η σκιά στην τέχνη

1.3.1 Το Θέατρο σκιών στην Ανατολή

Στην εισαγωγή του ο Rawlings, σχετικά με την ιστορική εξέλιξη του θεάτρου σκιών αναφέρει: «Το θέατρο σκιών είναι στενά συνδεδεμένο με κατορθώματα μαγείας . Σε όλη την ιστορία, οι μάγοι διασκέδαζαν στους δημόσιους δρόμους και αργότερα στη σκηνή. Ο πρώτος μάγος που καταγράφηκε στην ιστορία ονομαζόταν Dedi στην αρχαία Αίγυπτο και αναφέρεται στον πάπυρο Westcar του 1700 π.Χ. που βρίσκεται στο Κρατικό Μουσείο του Ανατολικού Βερολίνου. Υπάρχει επίσης μια τοιχογραφία στο Beni Hasan της Αιγύπτου, που δείχνει έναν μάγο να εκτελεί για άλλο άτομο το περίφημο κόλπο με κύπελλα και μπάλες. Αυτό χρονολογείται το 2500 π.Χ. Ο Milbourne Christopher, συγγραφέας του *The Illustrated History of Magic*, αναφέρει: «Ενώ το όνομα του Dedi είναι το μόνο που έχει διασωθεί από αυτήν την περίοδο, είναι πιθανό ότι σύγχρονοι μάστορες έδιναν παραστάσεις στη Βαβυλωνία, την Ινδία και την Κίνα». Αυτά τα κόλπα πιθανώς προέκυψαν για πρώτη φορά στους προϊστορικούς χρόνους όταν οι σαμάνοι της φυλής (μάγοι) τα έκαναν για να επιδείξουν την ανδρεία τους και να διατηρήσουν τη θέση ισχύος τους ενάντια σε όλους

όσους επιθυμούν να τους αντικαταστήσουν από πνευματικό ηγέτη της αντίστοιχης φυλής τους. Στην Ινδονησία σήμερα το *dalang* (παίκτης σκιών) λειτουργεί ως ένα είδος σαμάνου που εκτελεί μαγικά (*wayang kulit*, ή παιχνίδι σκιών) για τη θεραπεία και τον εξορκισμό των κακών επιρροών» (Rawlings, 1999)²⁸.

Οι σκιές ή αλλιώς οι σκιώδεις μορφές χαρακτηρίζουν εδώ και 10 αιώνες περίπου την ανατολίτικη τέχνη. Από τα γνωστότερα δείγματα που έχει να μας παρουσιάσει η τέχνη της Ανατολής, είναι και το Θέατρο των Σκιών. Όπως αναφέρει ο Μπεκιάρης « Η ιστορία του Θεάτρου Σκιών χάνεται στα βάθη των αιώνων. Οι ερευνητές του, πιθανολογούν πως αναπτύχθηκε ως τέχνη το 11 με 12ο αι. μ.Χ. στις χώρες της Νοτιοανατολικής Ασίας (Ινδία, Ιάβα, Κεϋλάνη, Καμπότζη, Ταϊλάνδη). Στις χώρες αυτές η σκιά είχε θρησκευτική σημασία καθώς ήταν στενά συνδεδεμένη με το βασιλείο των νεκρών. Έτσι, οι πρώτες φιγούρες φτιάχτηκαν ως μια προσπάθεια των ανθρώπων να επικοινωνήσουν με τα αγαπημένα τους πρόσωπα που δε βρίσκονταν πια στη ζωή. Ήταν κατασκευασμένες από δέρμα και παρίσταναν μορφές με μεγάλα χέρια, παραμορφωμένο πρόσωπο και μυτερή μύτη σαν ράμφος για να συμβολίζουν τις ψυχές των ανθρώπων, αλλά και θεούς, δαίμονες, ήρωες, πολεμιστές, πρίγκιπες και χωριάτες. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως οι περισσότεροι θεατές παρακολουθούσαν την παράσταση από το πίσω μέρος του πανιού, δηλαδή εκεί που ο παρουσιαστής με τους βοηθούς του κινούσαν τις φιγούρες» (Μπεκιάρης, 2009)²⁹.

Επιστρέφοντας στον Rawlings και το θέατρο σκιών, κάνοντας ο ίδιος αναφορά στην αλληγορία του σπηλαίου του Πλάτωνα παρατηρεί: «Αυτή η αλληγορία, που γράφτηκε περίπου το 366 π.Χ., αναφέρει φιγούρες, φωτιά, μάγους, μια κουρτίνα μπροστά στους ερμηνευτές, ένα κοινό, καθώς και ομιλούντες και κινούμενες σκιές, εν ολίγοις, τα βασικά στοιχεία του θεάτρου σκιών, όλα σε ένα μέρος! Θα μπορούσε αυτή να είναι η πρώτη αναφορά στο θέατρο σκιών; Οι σκιώδεις παίκτες περιγράφονται συχνά ως μάγοι και εξορκιστές. Αυτή η αναφορά δεν μας δείχνει κανένα έργο σκιών, ωστόσο - πρόκειται μάλλον για μια παρέλαση σκιών, ίσως την αρχική πρωτόγονη μορφή που αργότερα εξελίχθηκε στο θέατρο σκιών. (Φαίνεται ότι τα παιχνίδια σκιών όπως τα ξέρουμε αναπτύχθηκαν αργότερα, στην Ινδία). Η ημερομηνία αυτής της αναφοράς είναι λίγο πριν από την εισβολή του

²⁸ Ανακτήθηκε από <http://pages.citenet.net/users/ctmw2400/index.html> στις 11/09/22

²⁹ Μπεκιάρης, Γ. <http://kostasmakris.weebly.com/eta-iotasigmatauomicronrho943alpha-tauomicronupsilon-thetaepsilon940taurhoomicronupsilon-sigmakappaiota974nu.html>

Μεγάλου Αλεξάνδρου στην Ινδία, το 326 π.Χ. Και το θέατρο σκιών στην Ινδία αναφέρεται στη λογοτεχνία τους, μόνο μετά από αυτή την περίοδο. Μήπως οι αρχαίοι Έλληνες επινόησαν το θέατρο σκιών και το πέρασαν στην Ινδία μετά την κατάκτηση αυτής της γης; Πρέπει να ειπωθεί ότι δεν υπάρχει καμία απόδειξη για οποιαδήποτε επαφή μεταξύ των αρχαίων Ελλήνων και των Ινδών στον τομέα του θεάτρου σκιών, ή ακόμη και στον τομέα του ίδιου του θεάτρου» (Rawlings, 1999)³⁰.

Για το θέατρο σκιών στην Ινδία ο Rawlings αναφέρει: «Ο Sunul Chakraborty λέει ότι η αρχαία ινδική τέχνη της αφήγησης με τη βοήθεια εικόνων ξεκίνησε με τους Harappans. (Πράγματι, μια αρχαία ινδική παραδοσιακή λαϊκή ιστορία εμφανίζεται σε πολλές σφραγίδες Harappan σε μια εξέλιξη σκηνών). Αυτό στο οποίο αναφέρεται είναι τα θεάματα που παρουσιάζουν οι εικονοθέτες, όπως λέγονται. Αυτά έχουν πολλά σύγχρονα ινδικά ονόματα: Killekyata, Killikets (αυτά τα δύο παρουσιάζουν επίσης έργα σκιών), citrakathi, chitrakar, ratua, ratidar, rat, par, para, κ.λπ. Τα αρχαία τους ονόματα ήταν: yamarattaka, mankha, maskari, και saubhika. Το τελευταίο είναι ωστόσο πολύ αμφιλεγόμενο, μια δύσκολη λέξη και πολύ αμφισβητούμενη μεταξύ των μελετητών. Υπάρχει έλλειψη συμφωνίας σχετικά με την έννοια του saubhika που αναφέρεται στα αρχαία κείμενα. Αλλά η πλειονότητα διακρίνει την έννοια είτε ως «εικόνα σόουμαν» ή «παίκτης σκιών», έτσι ήδη βλέπουμε μια σύνδεση μεταξύ της αφήγησης εικόνων και του θεάτρου σκιών» (Rawlings, 1999)³¹.

«Σπουδαίο Θέατρο Σκιών με παρόμοια χαρακτηριστικά αναπτύχθηκε και στην Κίνα. Οι Κινέζοι είχαν ανακαλύψει από παλιά το χαρτί και το χρησιμοποιούσαν για να φράζουν τα παράθυρά τους. Στα χάρτινα αυτά παράθυρα τη νύχτα έπεφταν οι σκιές των προσώπων και των πραγμάτων, εξαιτίας του φωτός που υπήρχε από μέσα. Η εικόνα αυτή έδωσε στους Κινέζους την έμπνευση για τη δημιουργία του Θεάτρου Σκιών. Ο μύθος θέλει, έναν μάγο στην προσπάθειά του να παρηγορήσει Κινέζο αυτοκράτορα για το χαμό της συζύγου του, να προβάλλει σκιές με παραπλήσια γυναικεία μορφή, πάνω σε οθόνη. Αυτή η οθόνη συνήθως ήταν από πανί ή από χαρτί» (Μπεκιάρης, 2009)³².

Με αυτόν τον τρόπο λοιπόν, οι λαοί της Ανατολής όπως και οι αρχαίοι Έλληνες, θεωρούσαν ότι επικοινωνούσαν με τους νεκρούς. Με τη σκιά. Με την εσωτερική τους αλήθεια. Σε κάθε

³⁰ Ανακτήθηκε από <http://pages.citenet.net/users/ctmw2400/index.html> στις 11/09/22

³¹ Ανακτήθηκε από <http://pages.citenet.net/users/ctmw2400/index.html> στις 11/09/22

³² Μπεκιάρης, Γ. <http://kostasmakris.weebly.com/eta-iotasigmatauomicronrho943alpha-tauomicronupsilon-thetaepsilon940taurhoomicronupsilon-sigmakappaiota974nu.html>

περίπτωση με το άυλο. Στις χώρες αυτές η σκιά είχε θρησκευτική σημασία καθώς ήταν στενά συνδεδεμένη με το βασίλειο των νεκρών. Όπως και στην αρχαία Ελλάδα, η σκιά ήταν μια μεταφορά για την ανθρώπινη ψυχή.

1.3.2 Η σκιά στα έργα τέχνης. Σύγκριση μεταξύ καλλιτεχνών μέσα από παραδείγματα της Ευρώπης και της Ανατολής

Έχοντας κάνει μια μικρή ιστορική αναδρομή στην αλληγορία του σπηλαίου του Πλάτωνα και στην αρχαία ελληνική μυθολογία, περάσαμε στην Ανατολίτικη Τέχνη και το Θέατρο σκιών όπου οι σκιάδες μορφές αποτελούσαν μέσο επικοινωνίας με το άυλο και συγκεκριμένα το βασίλειο των νεκρών. Στη συνέχεια, θα αναλύσουμε παραδείγματα τέχνης, από την περίοδο της Αναγέννησης, του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα όσον αφορά τη Δύση. Θα δούμε πόσο επηρεάστηκε η ιαπωνική τέχνη από αυτή της Κίνας την περίοδο 1000-1100μ.Χ, αλλά και πώς η ιαπωνική τέχνη εξελίχθηκε τον 18^ο αιώνα και έπειτα μετά την επαφή της με τη Δύση. Αναφορά θα γίνει σε καλλιτέχνες που επηρεάστηκαν από τη νέα ιαπωνική τέχνη, τον εξωτισμό, τον 19^ο αιώνα. Σκοπός είναι να δούμε πώς διαφοροποιήθηκε και εξελίχθηκε η σκιά, ως θέμα απεικόνισης και οπτικής αναπαράστασης σε καλλιτεχνικά, ζωγραφικά κυρίως, έργα της Δύσης και της Ανατολής. Στην πορεία αυτή, θα σταθούμε παράλληλα και στα εννοιολογικά στοιχεία των έργων που έχουν επιλεγεί να αναλυθούν.

Σύμφωνα με τον Ποταμιάνο *«Αυτό που ο άνθρωπος βλέπει είναι αντικείμενα και πλάσματα τα οποία αλληλεπιδρούν με το φως, δηλαδή, που διαθέτουν επιφάνειες, χρώματα και υφές που αντανακλούν λίγο ή πολύ το ορατό φάσμα φωτός. Οι καλλιτέχνες εστιάζονταν παραδοσιακά κυρίως στα όντα αυτά και δευτερευόντως ή σε εξέχουσες περιστάσεις αποπειρόνταν να απεικονίσουν το φως. Παρά το γεγονός ότι η εμπειρία του φωτός μπορεί να δημιουργήσει ένα αξέχαστο βίωμα, είτε αυτή είναι υπό την μορφή μιας ορατής φωτεινής δέσμης, είτε ως μια ιδιαίτερη φωτεινή ή σκοτεινή ατμόσφαιρα ενός χώρου, παραμένει δύσκολο η εμπειρία αυτή να περιγραφεί και να μεταδοθεί. Η αίσθηση μεταβάλλεται με τις απειροελάχιστες αλλαγές έντασης και κατεύθυνσης έτσι ώστε να καθίσταται δύσκολο να ξεχωρίσει κανείς ανάμεσα σε διαβαθμίσεις που παράγουν διακριτά συναισθήματα και σε άλλες που απλώς μετουσιώνονται σε υποδόριες αισθήσεις, πόσο μάλλον να περιγράψει κανείς τις εμπειρίες αυτές λεκτικά. Αυτό,*

βεβαίως, δεν εμποδίζει το φως να αποτελεί ενεργό συντελεστή τόσο στην ποίηση και την λογοτεχνία, όσο και στις εικαστικές τέχνες » (Ποταμιάνος, 2015) ³³.

Κάνοντας μία νύξη για το δυτικό στυλ ζωγραφικής, ο Arnheim αναφέρει « Το σχήμα του αντικειμένου που βλέπουμε δεν εξαρτάται μόνον από την προβολή του στον αμφιβληστροειδή σε μια δεδομένη στιγμή. Για να ακριβολογήσουμε, η εικόνα καθορίζεται από το σύνολο των οπτικών εμπειριών που είχαμε απ' αυτό το αντικείμενο, ή απ' αυτό το είδος αντικειμένου κατά τη διάρκεια της ζωής μας. Αντιστοίχως, αν κάποιος ζωγραφίσει κάτι του οποίου είχε την εμπειρία, μπορεί να επιλέξει τα ουσιώδη στοιχεία που θα συμπεριλάβει στην απεικόνιση. Το Δυτικό στυλ ζωγραφικής, που δημιουργήθηκε από την αναγέννηση, περιόρισε το σχήμα σε ό,τι μπορεί να ιδωθεί από ένα σταθερό σημείο παρατήρησης » (Arnheim, 2005) ³⁴.

Με βάση τα λεγόμενα του Gombrich στο *Χρονικό της Τέχνης*, ειδικά την περίοδο της Αναγέννησης και δη τον 15^ο αιώνα, « οι περισσότεροι ζωγράφοι αρέσκονται σε διαβαθμίσεις φωτός – σκιάς τέτοιες, ώστε ο θεατής να αντιλαμβάνεται τη μορφοπλασία των όγκων και την πραγματικότητα της στιγμής » (Gombrich E. , 1994). Σκοπός ήταν ένα αρμονικό και κατανοητό όμορφο συνθετικό αποτέλεσμα. Για το λόγο αυτό απέφευγαν επιμελώς τις ερριμμένες σκιές. Όπως τόνιζε ο Gombrich τις θεωρούσαν ενοχλητικό στοιχείο για τα έργα τους και τέτοιου είδους καλλιτεχνικές εντάσεις ήταν αποτρεπτικές. « Μέσα από ποικίλες τεχνικές, συνδυασμούς χρωμάτων και αφοσίωση στη λεπτομέρεια επιδίωκαν το ρεαλισμό » (Gombrich, 1994) ³⁵.

Για το φως στην τέχνη ο Ποταμιάνος αναφέρει: « Οι καλλιτέχνες έχουν ασχοληθεί περισσότερο με τα αποτελέσματα του φωτός παρά με το ίδιο το φως. Η ενασχόληση καλλιτεχνών με το ίδιο το φως ως ενεργό συντελεστή είναι κάτι σχετικά πρόσφατο και οφείλεται μάλλον στην ενδυνάμωση της συνείδησης του φωτός στην σύγχρονη εποχή » (Ποταμιάνος, 2015) ³⁶. Ο ίδιος, συνεχίζει λέγοντας: « Το φως χρησιμοποιούνταν στην ζωγραφική σαν ένα μέσον διάπλασης του όγκου τουλάχιστον μέχρι την Αναγέννηση. Φωτεινά αντικείμενα σκιάζονταν σταδιακά ώστε να αποδοθούν οι κατευθύνσεις των διαφορετικών πλευρών τους ή η στρογγυλότητά τους » (Ποταμιάνος, 2015) ³⁷.

³³ Ποταμιάνος, Ιάκωβος (2015) *Αντίληψη, Μορφή και Φως*, σελ. 108

³⁴ Rudolf, Arnheim (2005), *Τέχνη και Οπτική Αντίληψη*, σελ. 63

³⁵ Gombrich E.H (1994) *Το χρονικό της τέχνης*, σελ.329

³⁶ Ποταμιάνος, Ι. (2015). *Αντίληψη, Μορφή και Φως*, σελ.166

³⁷ Ποταμιάνος, Ι. (2015). *Αντίληψη, Μορφή και Φως*, σελ.170

Τα παραπάνω σχόλια του Gombrich και του Ποταμιάνου, σχετικά με τη χρήση φωτός-σκιάς στα ζωγραφικά έργα της Αναγέννησης, προς χάριν σωστής και ρεαλιστικής διάπλασης όγκων, αφορούν ένα μεγάλο ποσοστό έργων της συγκεκριμένης περιόδου, Υπήρχαν , βέβαια, και εξαιρέσεις.

Σύμφωνα με τον Gombrich (1994) «ο Καραβάτζιο μέσω των έργων του έδειξε ότι θέλησε να αποτραβηχτεί από την επίτευξη της εσκεμμένης ομορφιάς των καλλιτεχνών της πρώιμης Αναγέννησης και θέλησε να παρουσιάσει στα έργα του την αλήθεια όπως εκείνος την έβλεπε, ακόμα κι αν ήταν άσχημη».

Αναφερόμενος στο έργο του Καραβάτζιο *Η Κλήση του Αγίου Ματθαίου*, ο Ποταμιάνος αναφέρει: « Το φως με δυσκολία εισχωρεί σε ένα κατασκότεινο χώρο φωτίζοντας λίγα μεν αλλά καίρια σημεία των προσώπων και των σωμάτων. Ο χώρος, ως όλον, δεν λαμβάνει φως, σαν το φως να δυσκολεύεται να διεισδύσει σε μεγαλύτερο βάθος και σαν οι περιβάλλουσες επιφάνειες των τοίχων να μην το ανακλούν. Μέσα από το σκοτάδι προβάλλουν οι μορφές, σαν το φως του ήλιου να στόχευε αποκλειστικά και μόνο σε αυτές. Η δραματικότητα εδώ αυξάνεται στο έπακρο όχι μόνο της έντονης αντίθεσης του *chiaroscuro* αλλά και της επιλεκτικότητας της φωτεινής δέσμης» (Ποταμιάνος Ι. , 2013)³⁸.

Εξελίσσοντας την τεχνική του κιαροσκούρο, ο Καραβάτζιο αποδίδει στα ζωγραφικά του έργα, και κυρίως σε αυτά με θρησκευτικό θέμα, έντονα το στοιχείο της δραματοποίησης και της θεατρικότητας.

Όπως υποστηρίζει ο Gombrich (1994): «Με τη χρήση του κιαροσκούρο στα έργα του, επιτυγχάνει μια πραγματικότητα πιο προσιτή, ακόμα αν αυτή δεν αρέσει Από τον ρεαλισμό μεταφερόμαστε πια στον νατουραλισμό. Με τις έντονες αντιθέσεις φωτός – σκιάς, ενός φωτός από το νου φερμένο, σε πρόσωπα μη εξιδανικευμένα, και με την προσθήκη ερριμένων σκιών, η ζωγραφική τέχνη παίρνει διαφορετική τροπή».

Ο μυστηριακός χαρακτήρας και η δραματικότητα της σκηνής, έγιναν στοιχεία πιο έντονα στα έργα του Καραβάτζιο εξαιτίας της χρήσης του κιαροσκούρο. Στις νατουραλιστικές του, πια, ζωγραφικές του αφηγήσεις, αναδεικνύεται η ανθρώπινη φύση ιερών, αποστόλων και μαρτύρων.

Ο Gombrich συνεχίζοντας για τον Καραβάτζιο και συσχετίζοντάς τον με τον Ρέμπραντ αναφέρει: «Η ασχήμια για τον Καραβάτζιο δεν είναι αδυναμία. Αντιστοίχως και για τον

³⁸ Ποταμιάνος,Ι.(2013). Τέχνη και Φως, σελ.29-30

Ρέμπραντ, η χρήση σκούρων χρωμάτων που καλύπτουν το μεγαλύτερο μέρος του καμβά σε συνδυασμό με τις ελάχιστες φωτεινές επιφάνειες, συντελούσαν στη δραματικότητα της σκηνής. Και οι δύο παραπάνω ζωγράφοι φαίνεται σαν να αδιαφορούσαν για τις ωραίες, εκλεπτυσμένες μορφές της ιταλικής τέχνης. Η ειλικρίνεια και η αλήθεια στα έργα τους ήταν πάνω από κάθε ομορφιά και αρμονία» (Gombrich, 1994)³⁹.

Από τα παραπάνω μπορούμε να δούμε πώς το δίπολο φωτός-σκιάς, μέσα στην περίοδο της Αναγέννησης, λειτούργησε διαφορετικά στις αρχές της, τον 14^ο και 15^ο αιώνα, και πώς μεταφράστηκε μεταγενέστερα στην όσιμη μορφή της, τα τέλη 16^{ου} αιώνα. Αρχικά κάναμε λόγο για ένα πιο «απλωμένο» φως στο φόντο του καμβά και στις μορφές, προς χάριν δημιουργίας όγκων και μιας τάσης για ρεαλισμό. Μετέπειτα, όμως, όπως φαίνεται και από τα έργα του Καραβάτζιο, σε συνδυασμό με την τέχνη του κιαροσκούρο, το φως είναι στοχευμένο μέσα σε ένα σκοτεινό περιβάλλον. Περνώντας από τον ρεαλισμό στο νατουραλισμό, ενώ αρχικά το φως συνδεόταν στα ζωγραφικά έργα με το θείο, αργότερα το φως έδωσε στους αντιπροσώπους του θείου και του πνευματικού κόσμου όπως αυτοί παρουσιάζονταν στα εκάστοτε ζωγραφικά έργα, μια πιο ανθρώπινη υπόσταση.



Εικόνα 4: Καραβάτζιο, *Η Κλήση του Αγίου Ματθαίου* (1599-1600). Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από <https://gr.painting-planet.com/>

³⁹ Gombrich E.H (1994) Το χρονικό της τέχνης, σελ.427

Για τον 19^ο αιώνα και κινήματα όπως ο ιμπρεσιονισμός, ο Ποταμιάνος αναφέρει: «*Η διαφοροποίηση μεταξύ φωτός και σκιάς είναι ουσιαστική για την αντίληψη της πραγματικότητας. Στον ιμπρεσιονισμό η διαφοροποίηση αυτή περιορίζεται, κάνοντας τα περιγράμματα ασαφή. Οι μορφές συγχέονται με το περιβάλλον, οι κηλίδες χρώματος από τις οποίες αποτελούνται γίνονται μέρος του περιβάλλοντος. Εξαφανίζεται η εντύπωση μιας κατευθυντικής φωτεινής πηγής. Η κηλίδα, το στίγμα γίνεται αυτό το ίδιο φωτεινή πηγή. Μια διάσπαρτη φωτεινότητα χαρακτηρίζει τους πίνακες αυτούς όπου όλα μεταπίπτουν σε μια κατάσταση επιφανειακής ύπαρξης*» (Ποταμιάνος Ι. , 2015)⁴⁰.

Στον ιμπρεσιονισμό, και σε εκπροσώπους του όπως ο Μανέ, το δίπολο φωτός-σκιάς, άρχισε να λειτουργεί περισσότερο συμπληρωματικά παρά ως αντίθετες δυνάμεις. Άσχετα από τη χρήση χρωμάτων, το φως και η σκιά λειτουργούν ισοδύναμα. Είναι σαν η κάθε πινελιά να αποδίδει και τα δύο συγχρόνως.

Ο Gombrich αναφέρει: «*Οι νέες θεωρίες δεν αφορούσαν μόνο την επεξεργασία των χρωμάτων αλλά και την απόδοση των μορφών σε κίνηση...με την πρώτη ματιά, πιθανόν να μη δούμε τίποτε, παρά μόνο μια μπερδεμένη μουτζούρα. Ο Μανέ θέλει να επιτύχει την εντύπωση του φωτός, της ταχύτητας και της κίνησης, με μόνο μια υπόνοια των μορφών που διαφαίνεται μέσα από τη σύγχυση*» (Gombrich E. , 1994)⁴¹.

Για τους ζωγράφους του ιμπρεσιονισμού, η εντύπωση της στιγμής ήταν αρκετή για να αποτελέσει έργο τέχνης.

Στα ζωγραφικά έργα του 20^{ου} αιώνα, όπου οι καλλιτέχνες αναζητούσαν νέα πρότυπα «*Το αντικείμενο μοιάζει να ανεξαρτητοποιείται από οποιαδήποτε εξωτερική φωτεινή πηγή και να περιφέρει τη δυαδική του υπόσταση μέσα στον κόσμο. Σε αυτή την αίσθηση παίζει ρόλο, φυσικά, η σχέση των δύο ακραίων βαθμών φωτεινότητας. Πρόκειται για αντικείμενα τα οποία διαχωρίζονται από τις δυνάμεις του φωτός και του σκότους. Το ένα, το μοναδιαίο, φέρει μέσα του και τις δύο υποστάσεις σε κατάσταση σύγκρουσης. Δεν «πέφτει» φως και σκιά πάνω στα αντικείμενα αλλά αυτά τα δύο αποτελούν την ουσιαστική σύστασή τους*» (Ποταμιάνος Ι. , 2015)⁴².

⁴⁰ Ποταμιάνος, Ι(2015).Αντίληψη, Μορφή και Φως.σελ.177

⁴¹ Gombrich E.H (1994) Το χρονικό της τέχνης.σελ.517

⁴² Ποταμιάνος, Ι (2015)αντίληψη, Μορφή και Φως.σελ 177

Ο Σεζάν, «ο πατέρας της μοντέρνας τέχνης» όπως χαρακτηρίστηκε, ο οποίος έθεσε τα θεμέλια της μετάβασης από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα, με σεβασμό απέναντι στις τεχνικές μεθόδους των Ιμπρεσιονιστών, θέλησε να βάλει στα έργα μια διαύγεια και μια τάξη.

Ο Arnheim αναφέρει: «Η σκιά επαναπροσδιορίστηκε ως η τροποποίηση της χροιάς, που οδήγησε εξελικτικά από τον Τiziano στον Rubens και στον Delacroix, και τέλος, στον Cezanne. «Το φως δεν υπάρχει για το ζωγράφο», γράφει ο Cezanne στον Emile Bonnard. Στον αιώνα μας, το χρωματικό στυλ των φοβιστών εξάλειψε το πρόβλημα, παραλείποντας κάθε σκίαση και συνθέτοντας με κεκορεσμένες χροιές» (Arnheim, 2005)⁴³.

Προχωρώντας στις αρχές 20^ο αιώνα, ο Πικάσσο ο οποίος ήταν από τους κυριότερους εκπροσώπους του κυβισμού θα ακολουθήσει τη συμβουλή που του είχε δώσει ο Σεζάν «να βλέπει τη φύση σαν σύνολο από σφαίρες, κώνους και κυλίνδρους» (Gombrich E. , 1994)⁴⁴.

Ακολουθώντας αυτή τη συμβουλή, οι κυβιστές δημιούργησαν συνονθυλεύματα εικόνων, που στο σύνολό τους παρουσίαζαν ένα αντικείμενο, με συνθετική συνέπεια.

Σε αντιστοιχία με το παραπάνω η Χρήστου αναφέρει: «Οι Κυβιστές κατηγορούσαν του Εμπρεσιονιστές ότι είχαν μονάχα αμφιβληστροειδή και καθόλου μυαλό και ενδιαφέρθηκαν γι' αυτά που αποκαλούμε "καθαρά ζωγραφικά προβλήματα", αντιδρώντας στο συναισθηματικό και διακοσμητικό συμβολισμό άλλων μετεμπρεσιονιστικών τάσεων. Δεν αρκούσε, λοιπόν, η καταγραφή των οπτικών δεδομένων, αλλά χρειαζόταν η οργάνωσή τους σε μία διανοητική σύνθεση, προϋπόθεση της οποίας είναι μία διαδικασία επιλογής η οποία θα ξεχώριζε τα πιο σημαντικά από αυτά. Ήθελαν να περιγράψουν τα πράγματα όπως αυτά είναι γνωστά στην ανθρώπινη αντίληψη και όχι όπως αυτά εμφανίζονται σε μία συγκεκριμένη στιγμή και ένα συγκεκριμένο τόπο» (Χρήστου Γ. , 2019).⁴⁵

Ο ρόλος της αντίληψης θίγεται μέσω του κυβισμού. Χαρακτηριστικά ο Gombrich αναφέρει: « Υπάρχει βέβαια ένα μειονέκτημα σ'αυτή τη μέθοδο για τη διάρθρωση της εικόνας ενός αντικειμένου, και οι δημιουργοί του κυβισμού το γνώριζαν καλά: η μέθοδος λειτουργεί όταν το αντικείμενο είναι οικείο...οι ζωγράφοι διάλεγαν συνήθως γνώριμα μοτίβα όπου μπορούμε εύκολα να βρούμε άκρη και να καταλάβουμε τη σχέση ανάμεσα στα διάφορα μέρη» (Gombrich E. , 1994)⁴⁶.

⁴³ Arnheim, R.(2005).Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, σελ. 349

⁴⁴ Gombrich E.H (1994) Το χρονικό της τέχνης.σελ.574

⁴⁵ Ανακτήθηκε από https://www.artycle.gr/theoria-istoria/189-kuvismos.html#_ftn5 στις 11/09/22

⁴⁶ Gombrich E.H (1994) Το χρονικό της τέχνης.σελ 574-575

Οι δεσποινίδες της Αβινιόν του Πικάσσο, συγκεντρώνει τα χαρακτηριστικά που είχε θέσει ο Σεζάν. Πάνω σε αυτό η Χρήστου διατυπώνει: «Οι μορφές και ο χώρος γύρω από αυτές είναι συγκεχυμένα, δεν υπάρχει μία πηγή φωτός και τα επίπεδα αλληλοεπικαλύπτονται, ενώ μέσα στο ίδιο πρόσωπο συναντάμε άλλα στοιχεία να αποδίδονται μετωπικά και άλλα προφίλ. Οι φόρμες διαλύονται σε μία πληθώρα από όψεις, και παύουν να περιγράφονται από μία συγκεκριμένη οπτική γωνία» (Χρήστου Γ. , 2019).⁴⁷

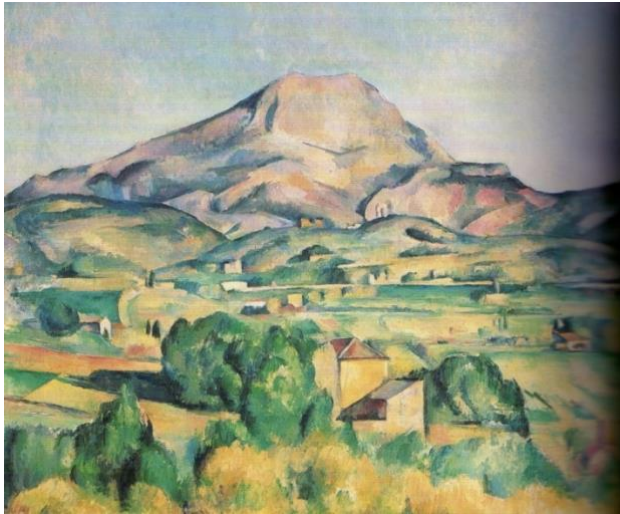
Συνεχίζοντας η Χρήστου για τον κυβισμό και το πώς παρουσιαζόταν το φως σε αυτές τις συνθέσεις γράφει: «Η μία και σαφής πηγή φωτός απουσιάζει και το φως αλλάζει κατεύθυνση από επιφάνεια σε επιφάνεια, πάνω στο ίδιο πάντα αντικείμενο, με αποτέλεσμα να καταργείται η ενότητα της θέασης. Ο θεατής δεν βρίσκεται σε ένα σταθερό σημείο απέναντι απ' το έργο, υποτίθεται ότι κινείται και βλέπει το αντικείμενο από διαφορετικές πλευρές και αποστάσεις ταυτόχρονα, ενώ στην ουσία εγκαταλείπεται η κλειστότητα της ψευδαίσθησης. Τα όρια που θέτει το πλαίσιο του πίνακα αποδυναμώνονται, η σύνθεση γίνεται επεκτατική και συνεχίζεται έξω από το τελάρο, εισάγοντας δυναμικά τα στοιχεία του χρόνου και του χώρου στην καλλιτεχνική δημιουργία.» (Χρήστου Γ. , 2019).⁴⁸

Συνοψίζοντας, κινήματα όπως ο Ιμπρεσιονισμός του 19^{ου} αιώνα και ο Κυβισμός των αρχών του 20^{ου} αιώνα, έθεσαν τις βάσεις για επιπλέον συλλογισμό, για τα κινήματα που ακολούθησαν, από το 1930 περίπου και έπειτα όπως τον μινιμαλισμό, την ορ art, την κινητική γλυπτική του Κάλντερ, την τέχνη του Moholy-Nagy που θα εξετάσουμε παρακάτω. Στοιχεία που μπορούμε να αναγνωρίσουμε σε αυτά είναι η επανάληψη, η αλληλοεπικάλυψη των επιπέδων, τα συγκεκριμένα σχήματα. Ας μην ξεχάσουμε το στοιχείο της οπτικής αντίληψης που εισάγεται στα έργα του κυβισμού, με την έννοια του οικείου, της ήδη βιωμένης εμπειρίας, αλλά και το γεγονός ότι ένας βασικός σύμμαχος του ιμπρεσιονισμού ήταν η φωτογραφία. «Η μοντέρνα τέχνη δεν θα ήταν αυτό που είναι δίχως την ώθηση της φωτογραφίας» (Gombrich E. , 1994)⁴⁹.

⁴⁷ Ανακτήθηκε από https://www.artycle.gr/theoria-istoria/189-kuvismos.html#_ftn5 στις 11/09/22

⁴⁸ Ανακτήθηκε από https://www.artycle.gr/theoria-istoria/189-kuvismos.html#_ftn5 στις 11/09/22

⁴⁹ Gombrich E.H (1994) Το χρονικό της τέχνης σελ 525



Εικόνα 5: Πολ Σεζάν, *Το όρος σάιντ-Βικτουάρ, όπως φαίνεται από την Μπελβύ, 1885*. Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από Gombrich E.H (1994) *Το χρονικό της τέχνης*, σελ.540

Αναφέρθηκε παραπάνω πως βασικός σύμμαχος των ιμπρεσιονιστών υπήρξε η φωτογραφία. Δεύτερος σημαντικός σύμμαχος ήταν τα γιαπωνέζικα χαρακτηριστικά. « *Η τέχνη της Ιαπωνίας έχει τις καταβολές της στην κινεζική τέχνη, και διατήρησε τον ίδιο χαρακτήρα περισσότερο από χίλια χρόνια*» (Gombrich, 1994) ⁵⁰.

Στρέφοντας το βλέμμα προς την Ανατολή ο Gombrich αναφέρει: «*Η ψευδαίσθηση της πραγματικότητας μετρά εδώ πολύ λίγο. Ούτε προοπτικό σχεδίασμα μορφών υπάρχει, ούτε γίνεται καμιά προσπάθεια να φανούν οι φωτοσκιάσεις ή η δομή του σώματος. Μορφές και φώτα μοιάζουν σαν να τα έχουν κόψει από χρωματιστό χαρτί και να τα έχουν απλώσει σε όλη τη σελίδα για να συνθέσουν ένα τέλειο σύνολο* » (Gombrich, 1994) ⁵¹.

Η Ιαπωνία υιοθετώντας για πολλά χρόνια της αντιλήψεις της Κίνας για τη χρησιμότητα της τέχνης, συμεριζόταν τη γνώμη του Πάπα Γρηγορίου ότι : « *Η τέχνη ήταν γι'αυτούς ένας τρόπος να υπενθυμίζουν στους ανθρώπους τα μεγάλα παραδείγματα αρετής από τους χρυσούς αιώνες του παρελθόντος*» (Gombrich, 1994) ⁵².

Οι απλές γραμμές και οι κομψές καμπύλες της κινεζικής τέχνης, και κατ'επέκταση της ιαπωνικής, καταγράφηκαν από την παράδοση με αποτέλεσμα οι καλλιτέχνες να μην τολμούν να βασιστούν στη δική τους έμπνευση.

⁵⁰ Gombrich E.H (1994) *Το χρονικό της τέχνης*, σελ.525

⁵¹ Gombrich E.H (1994) *Το χρονικό της τέχνης*, σελ.143 & 14

⁵² Gombrich E.H (1994) *Το χρονικό της τέχνης*, σελ.148

Για την κινεζική τέχνη ο Gombrich αναφέρει: « Η περιορισμένη γλώσσα της κινεζικής τέχνης, που δεν απέχει πολύ από την καλλιγραφία, απαιτεί προφανώς από τον θεατή να συμπληρώνει και να προβάλλει» (Gombrich E. , 1960)⁵³.

Το παραπάνω σχόλιο του Gombrich το είδαμε διαφορετικά τυπωμένο, στην αναφορά του στον κυβισμό, όταν γίνεται λόγος για την αντίληψη που πρέπει να έχει ο θεατής για να συνθέσει στο μυαλό του ένα, κατά τ' άλλα, οικείο θέμα.

Από τον 18^ο αιώνα όμως κι έπειτα, «Αφού τα ιαπωνικά λιμάνια άνοιξαν ξανά για το εμπόριο με τη Δύση το 1853, ένα παλιρροϊκό κύμα ξένων εισαγωγών πλημμύρισε τις ευρωπαϊκές ακτές. Στην κορυφή αυτού του κύματος υπήρχαν ξυλογραφίες δασκάλων της σχολής *ukiyo-e*, που μεταμόρφωσαν την ιμπρεσιονιστική και μετά-ιμπρεσιονιστική τέχνη δείχνοντας ότι απλά, παροδικά, καθημερινά θέματα από τον «αιωρούμενο κόσμο» μπορούσαν να παρουσιαστούν με ελκυστικά διακοσμητικούς τρόπους» (Colta, 2004)⁵⁴.

Για την απομάκρυνση των γιαπωνέζων καλλιτεχνών από τα παραδοσιακά μοτίβα της κινεζικής τέχνης και το θαυμασμό των ιμπρεσιονιστών προς αυτούς ο Gombrich αναφέρει: « Βρήκαν σ' αυτά μια παράδοση γνήσια, που δεν την είχαν παραμορφώσει οι ακαδημαϊκοί κανόνες και τα κλισέ που οι ίδιοι προσπαθούσαν να αποβάλουν...οι Γιαπωνέζοι χαίρονταν κάθε απροσδόκητη και πέρα από τις συμβάσεις άποψη του κόσμου» (Gombrich, 1994) ⁵⁵.

«Φημολογείται ότι ο Claude Monet πρωτοσυνάντησε τα γιαπωνέζικα τυπώματα σε χαρτί περιτυλίγματος σε ένα κατάστημα μπαχαρικών στην Ολλανδία» (Colta, 2004)⁵⁶. Αυτές οι εκτυπωμένες εικόνες που έφτασαν στη Γαλλία ως περιτυλίγματα εισαγόμενων αγαθών αποτέλεσαν τη βάση για τη δημιουργία του κινήματος του ιαπωνισμού ή εξωτισμού. « Η τέχνη αυτών των εικόνων θεωρείται πως συνεισέφερε σημαντικά στη «στιγμιότυπική» φύση της οπτικής γωνίας των μη συμβατικών συνθέσεων, που έγιναν χαρακτηριστικές του κινήματος στην πορεία του χρόνου» (Colta, 2004)⁵⁷.

⁵³ Gombrich E.H (1994) Τέχνη και Ψευδαίσθηση, σελ.257

⁵⁴ Ανακτήθηκε από https://www.metmuseum.org/toah/hd/jpon/hd_jpon.htm στις 11/09/22

⁵⁵ Gombrich E.H (1994) Το χρονικό της τέχνης, σελ.527-528

⁵⁶ Ανακτήθηκε από https://www.metmuseum.org/toah/hd/jpon/hd_jpon.htm στις 11/09/22

⁵⁷ Ανακτήθηκε από https://www.metmuseum.org/toah/hd/jpon/hd_jpon.htm στις 11/09/22

Για τα στοιχεία που δανείστηκαν οι καλλιτέχνες της Δύσης από το κίνημα του εξωτισμού, ο Colta συνεχίζει αναφέροντας: «*Ο James Tissot και ο φίλος του Edgar Degas ήταν από τους πρώτους συλλέκτες ιαπωνικής τέχνης στη Γαλλία, αλλά η δική τους τέχνη επηρεάστηκε από τα στοιχεία του εξωτισμού με πολύ διαφορετικούς τρόπους. Σε αντίθεση με τον Tissot, ο Degas απέφυγε τις ιαπωνικές παραστάσεις που παρουσίαζαν μοντέλα ντυμένα με κιμονό και την εμφανή εμφάνιση ανατολίτικων σκηνικών. Αντίθετα, απορρόφησε ποιότητες της ιαπωνικής αισθητικής που βρήκε πιο συμπαθητικές όπως επιμήκεις εικονογραφικές μορφές, ασύμμετρες συνθέσεις, εναέρια προοπτική, χώροι άδειοι από όλα εκτός από αφηρημένα στοιχεία χρώματος και γραμμής και εστίαση σε μοναδικά διακοσμητικά μοτίβα*» (Colta, 2004)⁵⁸.

Ο πειραματισμός με ένα ευρύ φάσμα εικονογραφικών τρόπων, καθώς και με τεχνικές χαρακτηριστικές, συνέπεσε με την αυξανόμενη δημοτικότητα των ιαπωνικών ξυλογραφιών κατά τη δεκαετία του 1890.

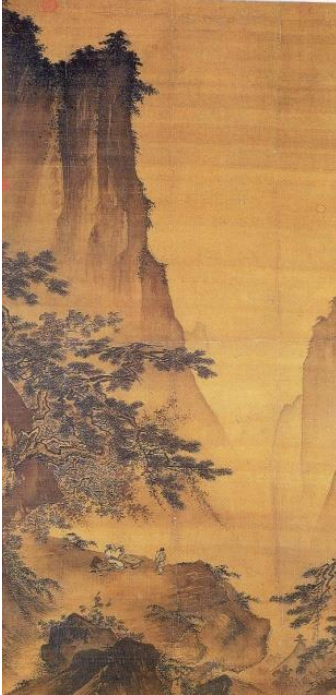
«*Ο Toulouse-Lautrec υιοθέτησε τα υπερβολικά χρώματα, τα περιγράμματα και τις εκφράσεις του προσώπου που βρέθηκαν στις εκτυπώσεις του θεάτρου Kabuki για να δημιουργήσει τις εντυπωσιακές αφίσες του. Εν τω μεταξύ, ο Pierre Bonnard και ο Édouard Vuillard που αυτοαποκαλούνταν «Nabis» ή «προφήτες» ενός νέου στυλ τέχνης, βασίστηκαν στις πικάντικες, ασυνήθιστες απόψεις των χαρακτήρων ukiyo-e για έμπνευση. Ο Paul Gauguin προσάρμοσε τις ιαπωνικές τεχνικές ξυλογραφίας στην αφηρημένη έκφραση της μοντέρνας τέχνης του*» (Colta, 2004)⁵⁹.

Το δίπολο φωτός-σκιάς απασχόλησε τόσο την τέχνη της Δύσης όσο και της Ανατολής. Στη Δύση, την περίοδο της Αναγέννησης ξεκινήσαμε με το φως και τη σκιά να λειτουργούν ως αντίθετες δυνάμεις. Μέσα από ήπια περάσματα, διαβαθμίσεις τόνων, φτάσαμε στη συνύπαρξη φωτός-σκιάς στην ίδια πινελιά, στα καλλιτεχνικά ρεύματα του 19^{ου} αιώνα. Στα κινήματα του 20^{ου} αιώνα της Δύσης, και συγκεκριμένα αυτό του κυβισμού, η αλληλοεπικάλυψη των επιπέδων ήταν που έδινε την εντύπωση φωτός και σκιάς. Στην τέχνη της Ανατολής, οι καμπύλες μονοκονδυλιές, ήταν αρκετές για να αποτελέσουν έργο τέχνης. Σε υποφωτισμένα φόντα απέδιδαν το νόημα που ήθελαν με απλές γραμμές και σχήματα. Η αντίληψη του παρατηρητή εδώ, όπως και στα έργα του κυβισμού, έπαιζε σημαντικό ρόλο.

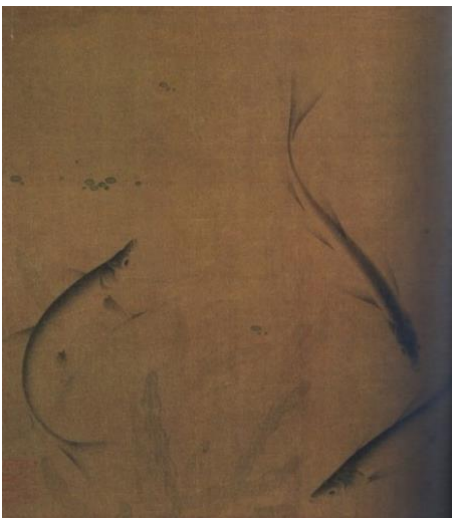
⁵⁸ Ανακτήθηκε από https://www.metmuseum.org/toah/hd/jpon/hd_jpon.htm στις 11/09/22

⁵⁹ Ανακτήθηκε από https://www.metmuseum.org/toah/hd/jpon/hd_jpon.htm στις 11/09/22

Το γεγονός ότι τα θέματα των καλλιτεχνών της Ανατολής ήταν πολλές φορές βασισμένα στην παράδοση, δείχνει πως τα έργα αυτά περιελάμβαναν την έννοια του οικείου, άσχετα με το αν αυτό που παρουσίαζαν ήταν υπαρκτό ή μη.



Εικόνα 6: *Μά Γιουάν, Τοπίο στο σεληνόφως, 1200. Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από Gombrich E.H (1994) Το χρονικό της τέχνης, σελ.152*



Εικόνα 7: *Αποδίδεται στον Λιού Τσ'άι, Τρία ψάρια, 1068-85. Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από Gombrich E.H (1994) Το χρονικό της τέχνης, σελ.155*

Συνεχίζοντας με την τέχνη της Ανατολής, στο βιβλίο του Τανιζάκι “Το εγκώμιο της σκιάς”, ο ίδιος ο συγγραφέας παραδέχεται: *«Εμείς οι Ανατολίτες δημιουργούμε ομορφιά με το να κάνουμε να ξεπηδούν σκιές από παντού. Τα ξύλα που στοιβάξαμε κάνουν μια καλύβα, λύστε τα και θα γίνουν ένας αγρός, λέει ένα παλιό τραγούδι· τέτοιου είδους τείνει να είναι η δική μας συλλογιστική, πως δηλαδή η ομορφιά δεν βρίσκεται μες στο ίδιο το πράγμα, αλλά γεννιέται από το φως και το σκοτάδι, μες στις αποχρώσεις της σκιάς των πραγμάτων στη σχέση τους το ένα με το άλλο»* (Tanizaki, 1992) ⁶⁰.

Η σκιά στην Ανατολή ενυπάρχει στη ζωή, φέρει μια γοητευτική ομορφιά, γύρω από την οποία εξελίσσονται τα πάντα. Αυτή η ομορφιά αντανακλάται και στην τέχνη.

Για τη σπουδαιότητα της συνύπαρξης φωτός και σκιάς, ο Ποταμιάνος αναφέρει: *«Έχει αρχίσει να γίνεται κατανοητό ότι για την ανάδυση της μορφής στην αντίληψη τόσο το φως όσο και η σκιά παίζουν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο. Για να υπάρξει μορφή στην αντίληψη πρέπει να υφίσταται αφενός κάποιου είδους ομαδοποίηση και αφετέρου κάποιου είδους επιμερισμός. Αν ο επιμερισμός, δηλαδή η υποδιαίρεση, σε υπερβολικά πολλές κηλίδες φωτεινές ή σκοτεινές κυριαρχεί τότε οι μορφές παύουν να υφίστανται, σαν να διαλύονται στον χώρο. Εάν, από την άλλη, υπερισχύει υπερβολικά η ομαδοποίηση των φωτεινών έναντι των σκοτεινών μερών, η μορφή αρχίζει να μοιάζει με καρικατούρα, γιατί χάνονται οι ενδιάμεσες διαβαθμίσεις οι οποίες δίνουν όγκο στην μορφή»* (Ποταμιάνος Ι. , 2015)⁶¹.

Η σκιά, στην περίπτωση του Tanizaki, έχει βάθος, σχήμα, όρια και γύρω από αυτήν εξελίσσονται και τα υπόλοιπα. Δεν υπάρχει εδώ άπλετο φως. Το φως που «τυφλώνει» εξαιτίας της λαμπρότητάς του. Δεν αρέσκεται στην επιφανειακή ομορφιά γυαλιστερών αντικειμένων και υπέρ- φωτεινών / φωτισμένων επιφανειών. *« Η ομορφιά είναι ψυχρή, σκοτεινή και διακριτική »* (Tanizaki, 1992) ⁶².

Κάνοντας αναφορά στο θέατρο της Ιαπωνίας, βασιζόμενη και στα όσα γράφει ο Tanizaki, η Craciun παρατηρεί: *«Η θαμπάδα της σκηνής του Nō είναι, στην πραγματικότητα, η θαμπάδα των σπιτιών στα παλιά χρόνια, και τα χρώματα και τα σχέδια των κοστούμιών είναι αυτά που φορούσαν οι ευγενείς και οι αριστοκράτες, αν και ίσως λίγο πιο αστραφτερά από ό,τι στο παρελθόν»* (Craciun, 2021)⁶³.

⁶⁰ Tanizaki, Junichiro (1992) Το εγκώμιο της σκιάς, σελ.100

⁶¹ Ποταμιάνο, Ι (2015).Αντίληψη, Μορφή και Φως, σελ.162

⁶² Tanizaki, Junichiro (1992) Το εγκώμιο της σκιάς, σελ.14

⁶³ Ανακτήθηκε από <https://www.dailyartmagazine.com/shadows-in-japanese-culture/> στις 11/09/22

Αυτό ενισχύει την άποψη του Tanizaki ότι : *«Τα έργα πρέπει να διαδραματίζονται σε παλιά κτίρια, που διατηρούν τη μαγεία των παραδοσιακών εσωτερικών χώρων, που είναι γεμάτοι σκιές»* (Tanizaki, 1992) ⁶⁴.

Για την ισχυρή δύναμη της σκιάς ο Ποταμιάνος αναφέρει: *«Είδη σκιών μπορεί να δημιουργούν την αίσθηση του παράδοξου ή του αιφνιδίου ή του μαγικού ενώ η σχέση τους με ένα σώμα να παραλαμβάνεται από την αντίληψη ως κάποιου είδος έκφραση ενός κρυφού ή εσωτερικού χαρακτήρα του αντικειμένου. Ενώ η σκιά είναι κάτι το άυλο μας συνδέει, παραδόξως, με τον κόσμο της πραγματικότητας. Η σκιά έχει μορφή η οποία μπορεί να προσληφθεί ως προπομπός της εμφάνισης ενός αντικειμένου. Εκτός από μορφή η σκιά διαθέτει φωτεινότητα ή σκοτεινότητα και κάθε αλλοίωση στα χαρακτηριστικά της υπονοεί διαφοροποίηση του σώματος το οποίο την προκαλεί. Υπό αυτή την έννοια η σκιά αποτελεί ένα πανίσχυρο φαινόμενο»* (Ποταμιάνος Ι. , 2015)⁶⁵.

Αυτό που συμπεραίνουμε από τα όσα γράφει ο Tanizaki είναι πως στην ανατολίτικη τέχνη, η παρουσία του φωτός είναι ανεπαίσθητη, σχεδόν εύθραυστη, αλλά συγχρόνως επαρκής για να μπορεί κάποιος να κοιτάζει τον τοίχο του δωματίου για αρκετή ώρα ξεκούραστα, με τις αμυδρές διαβαθμίσεις φωτός – σκιάς να αποτελούν το πραγματικό στολίδι του χώρου. Οι Ιάπωνες δεν φοβούνται το σκοτάδι. Η όποια σκουριά ή θαμπάδα στα αντικείμενα, αποτελεί σημάδι ζωής , ύπαρξης και μιας πραγματικότητας που θα γίνει μνήμη. Κατά τα λεγόμενα του Τανιζάκι, το φως και το σκοτάδι, είναι κάτι παραπάνω από έννοιες αντικρουόμενες. Ναι μεν, εκπέμπουν διαφορετική ενέργεια, αλλά το θεμιτό αποτέλεσμα – η ομορφιά εν προκειμένω – γεννιέται και από τα δύο.

Συνδέοντας τη μία προσέγγιση με την άλλη ο Άρνχαϊμ στο βιβλίο του “Τέχνη και Οπτική Αντίληψη”, έχει να προσθέσει: *« Αnéφερα πιο πάνω ότι στην αντίληψη το σκοτάδι δεν εμφανίζεται ως η απλή απουσία φωτός, αλλά σαν μια αντενεργούσα αρχή. Ο δυϊσμός αυτών των ανταγωνιστικών δυνάμεων βρίσκεται στη μυθολογία και στη φιλοσοφία πολλών πολιτισμών όπως, επί παραδείγματι, της Κίνας και της Περσίας. Η μέρα και η νύχτα γίνονται η οπτική εικόνα της σύγκρουσης μεταξύ καλού και κακού»* (Arnheim, 2005) ⁶⁶.

⁶⁴ Tanizaki, Junichiro (1992) Το εγκώμιο της σκιάς, σελ.14

⁶⁵ Ποταμιάνο, Ι (2015).Αντίληψη, Μορφή και Φως, σελ.137-138

⁶⁶ Rudolf, Arnheim (2005),Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, σελ. 353

Το δίπολο φως – σκιά που αναφέρουν ο Τανιζάκι και ο Άρνχαϊμ, το συναντάμε στην αναλυτική ψυχολογία του Γιουνγκ και τη θεωρία του για το αρχέτυπο της σκιάς, όπως αυτό παρουσιάζεται στο βιβλίο του “Man and his Symbols”.

Όπως αναφέρει ο Μπαλέ «Ο Καρλ Γιούνγκ χρησιμοποίησε κατ’ εξοχήν τον όρο «Σκιώδες αρχέτυπο» για να ορίσει την περιοχή του ασυνείδητου στην οποία παραμένουν φυλακισμένες οι σκοτεινές μας πλευρές. Αυτή η έννοια συμπεριλαμβάνει και το συλλογικό ασυνείδητο. Τον απωθημένο, με λίγα λόγια, χώρο στον οποίο η ανθρώπινη κοινότητα εγκλωβίζει τα κατώτερα ένστικτά της και τις παραβάσεις κάθε κανόνα που η ίδια έχει θεσπίσει. Στο ασυνείδητο επίπεδο παραμένουν όχι μόνο ελαττωματικά χαρακτηριστικά, αλλά και θετικές ιδιότητες που για κάποιο λόγο ελέγχθηκαν ως εξοβελιστέες» (Μπαλέ, 2022)⁶⁷.

Βλέπουμε πως το αρχέτυπο της σκιάς συνήθως συνδέεται με τα αρνητικά χαρακτηριστικά ενός ατόμου ή μιας ομάδας. Αυτό, βέβαια, δεν αποτελεί πανάκεια

Σύμφωνα με τη Μαργαρίτη «Η αναγνώριση όμως και η απορρόφηση της σκιάς μας εμπλουτίζει, μας ενδυναμώνει, μας ελευθερώνει, μας ολοκληρώνει. Δηλαδή, στην πραγματικότητα συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο από αυτό που φοβόμαστε. Με το να αποδεχτούμε τη σκιά, γίνεται φως. Ο στόχος είναι να θυμηθούμε την ολότητα, έχει να κάνει με την ενθύμηση, και αυτό που πιστεύουμε ότι είναι κακό, στην πραγματικότητα μόνο φως είναι. Το χρυσάφι είναι στο σκοτάδι» (Μαργαρίτη, 2017) ⁶⁸.

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε πως το φως και η σκιά, μπορούν να λειτουργούν, όχι μόνο ως αντενεργούσες δυνάμεις, αλλά και ως συμπληρωματικές.

Τόσο στη διαμόρφωση της θεωρίας του Γιουνγκ για τη σκιά όσο και στα γραπτά κείμενα των άλλων συγγραφέων που αναφέρονται, Τανιζάκι και Άρνχαϊμ, η σκιά συνεχώς συνοδεύεται ή αντιπαραβάλλεται με το φως. Κατά τον Γιουνγκ, « Το εγώ είναι αυτό που είμαστε και αυτό που γνωρίζουμε συνειδητά. Η σκιά είναι το μέρος εκείνο του εαυτού μας που δεν μπορούμε να δούμε ούτε να γνωρίσουμε » αναφέρει ο Johnson (Johnson, 1991) ⁶⁹.

⁶⁷ Μπαλέ, Χ.(2022).Ανακτήθηκε από <https://www.maxmag.gr/psychologia/i-skia-mas-archetypo-toy-dyismoy/> στις 05/08/22

⁶⁸ Μαργαρίτη, Τ. (2017, 5, 26). ΕΝΤΕΧΝΗ ΔΡΑΣΗ. Ανάκτηση 11 20, 2021, από Αρθρογραφία Ψυχολογίας: <https://www.art-therapy.center/skia-h-pio-dimioyrgiki-pleyra-carl-jung/>

⁶⁹ Johnson, Robert A. (1991) Η Σκιά, σελ. 12

Σύμφωνα με τον Johnson (1991) « Το εγώ και η σκιά προέρχονται από την ίδια πηγή και ισορροπούν με ακρίβεια ή μία την άλλη. Όταν φτιάχνεις φως, φτιάχνεις και σκιά · το ένα δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς το άλλο » .

Με βάση τα παραπάνω, μπορούμε να πούμε πως το δίπολο φωτός-σκιάς, μπορεί να μετατραπεί σε κάτι ενιαίο που θα εμπεριέχει και τα δύο.

«Κάθε ανασύσταση του κατακερματισμένου μας κόσμου πρέπει να ξεκινά με άτομα που έχουν την εννοιακή δύναμη και το σθένος να έχουν την κυριότητα της σκιάς τους. Τίποτα «έξω από εμάς» δεν θα βοηθήσει εάν ο εσωτερικός μηχανισμός προβολής του ανθρώπινου είδους λειτουργεί σωστά και καλά » (Johnson, 1991) ⁷⁰.

Με βάση ό,τι έχει ειπωθεί σε αυτή την ενότητα, επιλέχθηκαν οι καλλιτέχνες που αναφέρονται στο τρίτο κεφάλαιο, όπως για παράδειγμα η Ana Mendieta, η Woodman, ο Kandinsky. Πρόκειται για καλλιτέχνες που λειτούργησαν τον 20^ο και 21^ο αιώνα και τα έργα τους φέρουν από τα χαρακτηριστικά των κινημάτων που έχουμε αναφέρει, όπως για παράδειγμα ο ιμπρεσιονισμός, ο κυβισμός. Οι γραμμικές έως αφαιρετικές συνθέσεις του Kandinsky, όπως και τα αλληλοεπικαλυπτόμενα επίπεδα που δημιουργούν η Mendieta και η Woodman, χρησιμοποιώντας το ίδιο τους το σώμα σε συνδυασμό με υφάσματα, ή άλλα υλικά όπως το τζάμι, εξηγούν τον τρόπο προσέγγισης του πρακτικού σκέλους της διπλωματικής εργασίας, της performance. Η Mendieta και η Woodman ήταν καλλιτέχνες που εσκεμμένα πρόβαλλαν τη σκιά τους, και «έπαιζαν» με τα αποτυπώματα αυτής. Αποτυπώματα που παρήγαγαν συγχρόνως φως και σκιά. Κοινό γνώρισμα των Mendieta και Woodman υπήρξε ο θάνατός τους σε νεαρή ηλικία. Και στις δύο περιπτώσεις, η αιτία ήταν η αυτοκτονία. Αυτό τουλάχιστον ειπώθηκε. Μέσα από τα έργα τους η Mendieta και η Woodman, έκαναν λόγο για το γυναικείο σώμα, για τον ρόλο της γυναίκας σε μια ανδροκρατούμενη και πατριαρχική κοινωνία. Η σκιά που εκφράζουν στα έργα τους, είναι η σκιά στην οποία αναφέρεται ο Γιουγκ στην αναλυτική ψυχολογία. Είναι η σκοτεινή περιοχή, όπου βρίσκονται τα καταπιεσμένα χαρακτηριστικά μιας γυναίκας.

⁷⁰ Johnson, Robert A. (1991) Η Σκιά, σελ. 35

1.4 Ο ρόλος της οπτικής αντίληψης στη σκιά

Ξεκινώντας με έναν ορισμό για την οπτική αντίληψη, «*Η Οπτική Αντίληψη είναι η ικανότητα του εγκεφάλου να κατανοεί και να ερμηνεύει αυτά που προσλαμβάνουμε μέσα από τα μάτια μας*» (Ανδρούτσου, 2015)⁷¹.

Οι δεξιότητες που μπορούμε να έχουμε εξαιτίας της οπτικής αντίληψης κατά την Ανδρούτσου είναι: «*Να εντοπίζουμε ομοιότητες/διαφορές και να διακρίνουμε/διαφοροποιούμε αντικείμενα με βάση τα ποιοτικά χαρακτηριστικά τους. Να αναγνωρίζουμε κάτι ακόμα και όταν δεν το βλέπουμε ολόκληρο. Να εντοπίζουμε ένα αντικείμενο ανάμεσα σε πολλά ή μια λεπτομέρεια σε μια πολύπλοκη εικόνα, απομονώνοντας τις πληροφορίες που δεν μας είναι χρήσιμες. Να κατανοούμε πώς σχετιζόμαστε εμείς με άλλους ανθρώπους ή αντικείμενα στον χώρο ή πώς σχετίζονται άλλοι άνθρωποι και αντικείμενα μεταξύ τους. Να αναγνωρίζουμε τη σταθερότητα μιας εικόνας/παράστασης ακόμα και αν έχει αλλάξει ένα στοιχείο της. Να θυμόμαστε κάτι που είδαμε και να ανακαλούμε λεπτομέρειες από εικόνες, παραστάσεις, κινήσεις. Να ανακαλούμε μια σειρά από στοιχεία που είδαμε όπως λέξεις, αριθμούς*» (Ανδρούτσου, 2015)⁷².

Σύμφωνα με το Arnheim «*Η όραση παίρνει το ακατέργαστο υλικό της εμπειρίας και δημιουργεί μια διάταξη γενικών μορφών, οι οποίες ισχύουν όχι μόνο σε μια μεμονωμένη περίπτωση αλλά και σε αναρίθμητες άλλες παρόμοιες...η όραση κάθε ανθρώπου προδιαγράφει, ως ένα βαθμό, τη δικαίως θαυμαζόμενη ικανότητα του καλλιτέχνη να παράγει διατάξεις που ερμηνεύουν την εμπειρία με εγκυρότητα διά μέσου της οργάνωσης της μορφής. Η όραση είναι ενόραση*» (Arnheim, 2005)⁷³.

Όπως αναφέρθηκε και στην προηγούμενη ενότητα, στο κομμάτι των κινημάτων του 20^{ου} αιώνα και συγκεκριμένα αυτό του κυβισμού, θεωρούταν προαπαιτούμενη η αντίληψη του θεατή ώστε να συνθέσει τη συνολική εικόνα, από κάποιο οικείο αντικείμενο που μπορεί να έδειχνε ένα ζωγραφικό έργο του κυβισμού.

⁷¹ Ανακτήθηκε από <https://www.altalena.gr/blog/optiki-antilipsi> στις 11/09/22

⁷² Ανακτήθηκε από <https://www.altalena.gr/blog/optiki-antilipsi> στις 11/09/22

⁷³ Arnheim, R.(2005).Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, σελ. 62-63

«Για να ξεκινήσουμε με τις αρχικές αιτίες της οπτικής αντίληψης, θα πρέπει να αναφερθούμε πρώτα στο φως, γιατί χωρίς φως τα μάτια δεν μπορούν να δουν σχήμα, χρώμα, χώρο ή κίνηση» (Arnheim, 2005) ⁷⁴.

Από τα παραπάνω λόγια του Arnheim, μπορεί κάποιος να κατανοήσει πως κατά κάποιο τρόπο οι καλλιτέχνες κάνουν επίκληση στον παρατηρητή, μέσω της οπτικής του αντίληψης, ερμηνεύοντάς την, την οπτική αντίληψη, ως την *ήδη βιωμένη εμπειρία*. Στις περισσότερες των περιπτώσεων, δεν του παρουσιάζουν κάτι ξένο ως προς αυτόν. Αντιθέτως, του εμφανίζουν μορφές ή άμορφα σχήματα, που μπορεί να αναγάγει σε κάτι γνώριμο σε αυτόν, κάτι που του είναι οικείο. Άρα και η μνήμη παίζει τον ρόλο της εδώ. Η αρχή της γειννίας κατά τον Arnheim, θέλει τα αντικείμενα (και οι μορφές τους), όταν βρίσκονται το ένα κοντά στο άλλο, να αποτελούν ένα ενιαίο σύνολο. Παράδειγμα μπορούν να αποτελέσουν οι κυβιστικές συνθέσεις του Πικάσσο.



Εικόνα 8: Πάμπλο Πικάσσο, *Βιολί και τα σταφύλια*, 1912. Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από Gombrich E.H (1994) Το χρονικό της τέχνης, σελ.575

Η συνθετική συνέπεια του παραπάνω ζωγραφικού έργου προκύπτει από το σχήμα, την κλίμακα, τον ρυθμό επανάληψης, την αναλογία φωτός-σκιάς η οποία προκύπτει από τα αλληλοεπίπεδα, και από το γεγονός ότι πρόκειται για ένα οικείο αντικείμενο.

Σε έργα καλλιτεχνών με τις σκιδώδεις μορφές να πρωταγωνιστούν, είτε λόγω κλίμακας, είτε λόγω σύνθεσης, είτε λόγω εφάμιλλης σχέσης με το ειδωμένο έργο, είτε λόγω της ευκολίας

⁷⁴ Arnheim, R.(2005).Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, σελ. 331

της ανάλυσής του σε απλά σχήματα, οι παρατηρητές εστιάζουν αυτόματα σε αυτές. Στο νου, οι σκιές αυτές αποτελούν τις επιφάνειες / μορφές, που γεννιούνται από επίπεδα φωτός, που καταλήγουν να αποτελούν το φόντο του έργου. Με αυτό τον τρόπο, και όσο συνηθίζει το μάτι στη σκιά, το περιβάλλον γίνεται γνώριμο, ο παρατηρητής παύει να αναζητά συνθήκες έντονου φωτισμού για να τις αναγνωρίσει, και μιας και έχει ήδη «χτιστεί» μια ιστορία στο μυαλό του, μέσω της οπτικής αντίληψης, μπορεί εύκολα να δεχθεί εναλλασσόμενες σκιάδεις μορφές ως τελικό αποτέλεσμα αλλά και ως εργαλείο σύνθεσης. Στην τελική εγκατάσταση που ολοκληρώνει αυτή τη διπλωματική εργασία, θα προσπαθήσουν να ενταχθούν στοιχεία όπως η επανάληψη, ο ρυθμός, η αλληλοεπικάλυψη επιπέδων, τα οποία έχουν αναφερθεί παραπάνω.

Κεφάλαιο 2^ο: Η ανέλιξη της σκιάς σε καλλιτεχνικό δημιούργημα

Το κεφάλαιο αυτό θα ξεκινήσει με αναφορές στη σκιά, όπως αυτή μπορεί να συνδεθεί, με την έννοια της αντίληψης και της αντίληψης χώρου και με την ψευδαίσθηση. Με αναφορά που γίνεται στη camera obscura, τον μαγικό φανό και σε κατασκευές που αποτέλεσαν εξέλιξη του τελευταίου, θα αναγνωρίσουμε την ανάγκη του κοινού της εποχής του 19ου αιώνα για προβολή εικόνων με κίνηση. Ο Robertson ο οποίος κατέστησε ευρέως γνωστή τη φαντασμαγορία, εκμεταλλεύτηκε και εξέλιξε το μαγικό φανό και δημιούργησε το φαντοσκόπιο. Με αυτό μπόρεσε και δημιούργησε οπτικές ψευδαισθήσεις αιωρούμενων από δαίμονες και φαντάσματα. Σε συνδυασμό και με τις ηχητικές του ψευδαισθήσεις, ο Robertson δημιούργησε ένα «μαγικό» κόσμο, που το κοινό προσδοκούσε να δει. Τέλος, μέσα από παραδείγματα μοντέρνων και σύγχρονων καλλιτεχνών τόσο από το χώρο της φωτογραφίας και του κινηματογράφου όσο και των καλλιτεχνικών εγκαταστάσεων, θα παρατηρήσουμε τον τρόπο, με τον οποίο η σκιά μπορεί να είναι στο επίκεντρο ενός έργου τέχνης, τόσο ως εννοιολογική σύλληψη - μεταφορά, όσο και ως το βασικό υλικό, σε αντίθεση πάντα με το φως.

2.1 Σκιά, ψευδαίσθηση και αντίληψη του χώρου

Εκεί λοιπόν που προσπίπτει το φως και φανερώνονται σχεδόν όλα, στο γοητευτικό σκοτάδι όταν οι σκιές παίρνουν μορφή, σχήμα και χαρακτήρα, ο νους ταξιδεύει και φτιάχνει δικές του ιστορίες με πρωταγωνιστές αυτές τις σκιώδεις μορφές. Πόσες φορές άλλωστε, έχουμε παρεξηγήσει (παρερμηνεύσει) κάποιον ή κάτι με ένα σμα μια σκιά; Και πόσες φορές, επίσης, έχουμε εξαπατηθεί από αυτή; Η σκιά δεν αποτελεί μόνο συνέχεια του εαυτού μας, καθώς μας ακολουθεί πιστά παντού, αλλά και του κόσμου γύρω μας, υλικού και μη. Είναι εκεί για να μας υπενθυμίζει πως τα πράγματα δεν είναι πάντα όπως τα βλέπουμε υπό ένα φωτεινό πρίσμα. Κατά κάποιον τρόπο μας παρουσιάζει και μας προκαλεί με μια διαφορετική οπτική από αυτή στην οποία έχουμε συνηθίσει. Μας θέτει σε μια διαδικασία να αναθεωρήσουμε την αλήθεια όπως την ήδη γνωρίζουμε.

Ο Ποταμιάνος για τη σκιά αναφέρει: «*Η υλικότητα της σκιάς δεν είναι πραγματική, σωματική αλλά είναι αντιληπτική, οπτική και οφείλεται πιθανόν στο ότι η προβολή της σκιάς στο έδαφος μας βοηθά να αντιληφθούμε το σώμα στο περιβάλλον του. Μέσω αυτής μπορούμε να αντιληφθούμε σε τί απόσταση βρίσκεται το σώμα από εμάς, τι κλίση ενδεχομένως να έχει το έδαφος, αλλά και το μέγεθος του ίδιου του αντικειμένου. Ιδιαίτερα το μέγεθος του αντικειμένου γίνεται αντιληπτό με την βοήθεια του μεγέθους της σκιάς. Όσο μικρότερη και λιγότερο έντονη σκιά δημιουργεί ένα σώμα τόσο μειώνεται η αίσθηση υλικότητας του ίδιου του σώματος. Το σχήμα και η κλίση της σκιάς μάς επιτρέπει να αντιληφθούμε την τοπογραφία του εδάφους. Το αν η σκιά συνδέεται με το σώμα ή όχι μας βοηθά να συλλάβουμε το αν το σώμα έχει επαφή με το έδαφος ή αν υπερίπταται και σε τι ύψος. Στην κλίμακα των μεγεθών στην προοπτική όραση το μέγεθος της σκιάς μας δίνει επιπλέον στοιχεία περί της μορφής του σώματος αλλά και της απόστασης από εμάς» (Ποταμιάνος Ι. , 2015)⁷⁵.*

Η σκιά έχει όρια και συνήθως μπορούμε να την αναγνωρίσουμε. Η παρουσία της, ή και η απουσία της, είναι τόσο ισχυρή που εξαιτίας της ένας χώρος θα φανεί μεγαλύτερος ή μικρότερος, ψηλοτάβανος ή χαμηλοτάβανος, οικείος ή ξένος, προσβάσιμος ή απροσπέλαστος.

Συνεχίζοντας ο Ποταμιάνος για τη σημασία της σκιάς αναφέρει: «*Η ένταση της σκοτεινότητας ή της φωτεινότητας της σκιάς μας κάνει γνωστό το κατά πόσον το σώμα είναι συμπαγές ή διαφανές. Συχνά, σε κινηματογραφικές ταινίες, η απουσία σκιάς ενός χαρακτήρα θεωρείται αποδεικτικό στοιχείο του ότι δεν βρίσκεται μεταξύ των ζώντων. Συνεπώς, λαμβάνουμε σημαντικότερες πληροφορίες για τον προσδιορισμό της φύσης του αντικειμένου. Χωρίς αυτές, το σώμα φαίνεται να μην έχει θέση, άρα ούτε απόσταση, ούτε μέγεθος για τον παρατηρητή. Μοιάζει είτε να αιωρείται στον χώρο, είτε να μην ανήκει σε αυτόν. Οι διαπιστώσεις αυτές χρησιμοποιούνται ευρύτατα σε διάφορα περιβάλλοντα για την δημιουργία συναισθημάτων. Συνεπώς, η φύση της σκιάς έχει εξαιρετική σημασία από βιολογική, φυσική αλλά και νοηματοδοτική άποψη» (Ποταμιάνος Ι. , 2015)⁷⁶.*

Ο χώρος σε κάθε περίπτωση παραμένει ίδιος. Αυτό που αλλάζει είναι η οπτική μας αντίληψη αυτού του χώρου. Αλλάζει η αίσθηση του τί μπορεί να συμβαίνει γύρω μας και του πώς μπορούμε να προσεγγίσουμε αυτό που μας περιβάλλει .

⁷⁵ Ποταμιάνος, Ι(2015) Αντίληψη, Μορφή και Φως,σελ. 139-140

⁷⁶ Ποταμιάνος, Ι(2015) Αντίληψη, Μορφή και Φως,σελ. 140

Στην προσπάθειά μας να τα ερμηνεύσουμε όλα αυτά, η λογική δίνει χώρο στη φαντασία. Στη φαντασία και τη ψευδαίσθηση στην οποία «ποντάρει» ένας καλλιτέχνης προκειμένου να δημιουργήσει τις εντυπώσεις που θέλει. Η φαντασία και η άφεση του θεατή σε ένα απενεχοποιημένα ψευδαισθησιακό κόσμο είναι το μέλημα του καλλιτέχνη. Και όταν αυτό κατακτηθεί, όταν δηλαδή κυριαρχήσει η ψευδαίσθηση, η λογική παραμερίζεται και περιμένει καρτερικά μέχρι να της επιτρέψει ο θεατής να επανεμφανιστεί. Ο E.H Gombrich λέει: «Ακόμα και στον κόσμο της συνειδητής καλλιέργειας εντυπώσεων, η αυθεντική ψευδαίσθηση παίζει πάντοτε τον ρόλο της» (Gombrich E. , 1960)⁷⁷.

Στο αρχικό άκουσμα της λέξης «ψευδαίσθηση» κάποιος αμφισβητεί την αλήθεια των αισθήσεών του. «Ο τρόπος που βλέπουμε τα πράγματα επηρεάζεται από το τι γνωρίζουμε ή το τι πιστεύουμε» (Berger, 1980)⁷⁸ .

Ας ξεκινήσουμε με ορισμό που έχει αποδοθεί στη ψευδαίσθηση. «Οι ψευδαισθήσεις είναι αντιληπτικά βιώματα επί απουσίας αντικειμενικών ερεθισμάτων. Είναι εμπειρίες που κάποιος τις αντιλαμβάνεται ως πραγματικές, ενώ στην πραγματικότητα δεν είναι. Μπορεί να εμφανιστούν με οποιοδήποτε αισθητήριο όργανο (π.χ. ακουστικές, οπτικές, οσφρητικές, γευστικές και απτικές), αλλά οι ακουστικές ψευδαισθήσεις είναι μακράν οι πιο συχνές. Στην ψευδαίσθηση το άτομο είναι πεπεισμένο ότι αυτό που βιώνει υπάρχει και συνήθως έχει επίκεντρο το ίδιο. Μια ψευδαίσθηση μπορεί κυριολεκτικά να είναι οτιδήποτε σχετίζεται με τις αισθήσεις και διαφορετικά άτομα με την ίδια κατάσταση μπορούν να βιώσουν κάτι εντελώς μοναδικό» (Καλημέρης, 2021)⁷⁹.

Για τις πιο συνηθισμένες μορφές ψευδαισθήσεων ο Καλημέρης γράφει: «Τα πιο συνηθισμένα παραδείγματα ψευδαισθήσεων είναι: Ακουστικές, οπτικές, οσφρητικές, γευστικές, απτικές, κιναισθητικές» (Καλημέρης, 2021)⁸⁰.

⁷⁷ Gombrich E.H (1960) Τέχνη και Ψευδαίσθηση, σελ.256

⁷⁸ Berger J.(1980) Η Εικόνα και το Βλέμμα, σελ.8

⁷⁹ Καλημέρης, Σ.(2021). Ανακτήθηκε από

<https://kalimeristherapist.com/%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%B9%CF%83%CE%B8%CE%AE%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82-%CF%88%CE%B5%CF%85%CE%B4%CE%B1%CE%B9%CF%83%CE%B8%CE%AE%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82/> στις 08/08/22

⁸⁰ Καλημέρης, Σ.(2021). Ανακτήθηκε από

<https://kalimeristherapist.com/%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%B9%CF%83%CE%B8%CE%AE%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82-%CF%88%CE%B5%CF%85%CE%B4%CE%B1%CE%B9%CF%83%CE%B8%CE%AE%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82/> στις 08/08/22

Εντάσσοντας όρους όπως φαντασία, ψευδαίσθηση, όνειρα, γύρω από τα πλαίσια της τέχνης ο Gombrich αναφέρει: « Στα κείμενα του Λεονάρντο, το έργο του καλλιτέχνη εξομοιώνεται με το όνειρο του ποιητή. Κατά την Αρχαιότητα, συναντάμε επίσης ανάλογες συνέπειες της χειραφέτησης, που αρχικά παίρνουν τη μορφή διαμαρτυρίας. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο Πλάτων αντιδρούσε στην τέχνη της εποχής του γιατί ο καλλιτέχνης δεν δημιουργούσε το πράγμα καθαυτό, αλλά μόνον ένα υποκατάστατο, ένα όνειρο, μια ψευδαίσθηση, όπως αντιστοίχως ο σοφιστής δημιουργούσε στο μυαλό των ανθρώπων μια εντύπωση που δεν ανταποκρινόταν στην αλήθεια. Η ομοιότητα της τέχνης με την πραγματικότητα υπάρχει μόνο στη φαντασία μας» (Gombrich E. , 1960)⁸¹.

Στα πλαίσια της τέχνης ο Gombrich αναφέρει: « Όταν η τέχνη έφυγε από την πυγμαλιωνική της φάση, χρειάστηκε να αναζητήσει τρόπους για να ενισχύσει την ιλουζιονική της διάσταση και να δημιουργήσει το πεδίο της αιωρούμενης δυσπιστίας, που πρώτοι το εξερεύνησαν οι Έλληνες. Έκτοτε, η ψευδαίσθηση μπορούσε να μετατραπεί σε αυταπάτη μόνον όταν το γενικότερο πλαίσιο δημιουργούσε μια προσδοκία που ενίσχυε την ικανότητα του καλλιτέχνη....όλοι οι δάσκαλοι του ιλουζιονισμού έχουν έκτοτε βασιστεί σε αυτή τη σχέση ψευδαίσθησης και προσδοκίας» (Gombrich E. , 1960)⁸².

Από τα παραπάνω μπορούμε να συμπεράνουμε πως η έννοια της ψευδαίσθησης είναι τόσο αναγκαία για τον καλλιτέχνη όσο και για τον θεατή. Ο εκάστοτε δημιουργός βασίζεται στην ικανότητα του κοινού στο οποίο απευθύνεται, πως στο τέλος θα συνθεθεί μια ολοκληρωμένη εικόνα η οποία θα αποτυπωθεί στη σκέψη του. Όταν δε συμβεί αυτό, τότε μιλάμε για πραγματικό ευτύχημα. Ακόμα και η ψευδαίσθηση δηλαδή, πρέπει να εμπεριέχει μια δόση πραγματικότητας τέτοια, που ο θεατής να μπορεί να οπτικοποιήσει και να συλλάβει αυτό που προσδοκά ο εκάστοτε καλλιτέχνης. Φωτεινό παράδειγμα τέτοιου είδους συνθήκης, η κινεζική τέχνη.

Πάνω σε αυτό ο Gombrich αναφέρει: « Η κινεζική θεωρία της τέχνης αναφέρεται στη δυνατότητα να εκφράζεται κανείς με την απουσία οποιασδήποτε πινελιάς. «Οι μορφές, έστω κι αν είναι ζωγραφισμένες χωρίς μάτια, πρέπει να δίνουν την εντύπωση ότι βλέπουν. Έστω

⁸¹ Gombrich E.H (1960) Τέχνη και Ψευδαίσθηση, σελ.240-241

⁸² Gombrich E.H (1960) Τέχνη και Ψευδαίσθηση, σελ.255

και χωρίς αυτιά, ότι ακούν...αυτό ισοδυναμεί στην ουσία με το να εκφράζεται το αόρατο...από τη στιγμή που η ιδέα είναι παρούσα, η πινελιά μπορεί να λείπει» (Gombrich E. , 1960)⁸³.



Εικόνα 9: Από το Εγχειρίδιο ζωγραφικής του «Κήπου με τους Σπόρους Σιναπιού», 1679-1701. Ανακτήθηκε στις 11-09-22 από Gombrich E.H (1960) Τέχνη και Ψευδαίσθηση, σελ.257

Η απλότητα, σε βαθμό αφαίρεσης, της τέχνης των κινέζων επέτρεπε και ίσως επέβαλλε στον θεατή να συμπληρώσει αυτά που έλειπαν. Αυτά που θα ολοκλήρωναν την εικόνα, την πραγματικότητα.

« Να λοιπόν που ο ποιητής επιτυγχάνει εκεί όπου έχουν αποτύχει πολλοί ψυχολόγοι: στο να περιγράψει το πανόραμα των ψευδαισθήσεων που μπορεί να προκαλέσει η ασάφεια και η απροσδιοριστία. Η προσδοκία και όχι η νοητική γνώση είναι αυτή που καθορίζει κατά κύριο λόγο τί βλέπουμε. Κι αυτό όχι μόνο στη ζωή, αλλά και στην τέχνη...όπως είναι γνωστό, αν η αγωνία μας είναι μεγάλη, και το παραμικρότερο ερέθισμα μπορεί να προκαλέσει μια ψευδαίσθηση» (Gombrich E. , 1960)⁸⁴.

Μπορούμε να συμπεράνουμε πως το τί βλέπουμε καθορίζεται από αυτό που περιμένουμε να δούμε και όχι από την καθ'αυτή νοητική μας αντίληψη.

⁸³ Gombrich E.H (1960) Τέχνη και Ψευδαίσθηση, σελ.257

⁸⁴ Gombrich E.H (1960) Τέχνη και Ψευδαίσθηση, σελ.272

Όσον αφορά την αντίληψη του χώρου, με βάση το δίπολο φως-σκιά ο Arnheim αναφέρει: «Η ισορροπημένη αναλογία μεταξύ φωτεινότητας και προσανατολισμού στον χώρο παρεμποδίζεται από παρεμβαλλόμενες σκιές που επιρρίπτονται, διότι μπορεί να συσκοτίσουν μια περιοχή η οποία, αλλιώς, θα ήταν φωτεινή, και από ανακλάσεις που φωτίζουν σκοτεινά σημεία. Διαφορές στην τοπική φωτεινότητα δημιουργούν συχνά αλληλεπιδράσεις με τη γενικότερη σύλληψη του σχεδίου του φωτισμού... υπάρχουν δύο πράγματα που το μάτι πρέπει να καταλάβει. Πρώτον, η σκιά δεν ανήκει στο αντικείμενο επί του οποίου γίνεται ορατή· και, δεύτερον, σκιά ανήκει σ' ένα άλλο αντικείμενο, το οποίο δεν καλύπτει» (Arnheim, 2005)⁸⁵.

Για την αντίληψη του χώρου, όπως είδαμε, οι αναλογίες φωτός-σκιάς παίζουν σημαντικό ρόλο. Ο Ποταμιάνος θέτει και το ζήτημα των ανακλάσεων λέγοντας: «Οι ανακλάσεις και η δημιουργία ειδώλων μπορούν να χρησιμοποιηθούν με διάφορους τρόπους γιατί έχουν σημαντικές επιπτώσεις στην αντίληψη. Ανάλογα με την κλίση μιας επίπεδης επιφάνειας σε σχέση με το αντικείμενο και τον παρατηρητή αλλάζει η θέση του ειδώλου. Επίσης, ανάλογα με το σχήμα της κατοπτρικής επιφάνειας αν, δηλαδή, είναι επίπεδο ή καμπύλο το είδωλο μπορεί να φαίνεται όμοιο με το αντικείμενο ή αλλοιωμένο σε σχέση με αυτό. Τα ζητήματα αυτά αποτέλεσαν αντικείμενο εξειδικευμένης ενασχόλησης από αρκετούς επιστήμονες της αρχαιότητας οι οποίοι δημοσίευσαν πραγματείες περί κατόπτρων, ένας από τους γνωστότερους εκ των οποίων ήταν ο Ήρων ο Αλεξανδρεύς» (Ποταμιάνος Ι., 2015)⁸⁶.

Συνεχίζοντας την αναφορά του στη χρήση κατόπτρων και στο πώς μπορούν να αλλάξουν την εντύπωση ενός χώρου ο Ποταμιάνος σημειώνει: «Η κατοπτρική, όμως, επιφάνεια πρέπει να τοποθετείται στον χώρο με προσοχή. Όταν τοποθετείται απερίσκεπτα μπορεί να δημιουργήσει σύγχυση. Καθίσταται δύσκολο για το μάτι να συλλάβει τί είναι πραγματικό και τί είναι ψευδές. Η κατοπτρική επιφάνεια παρέχει, όμως, ταυτόχρονα και δυνατότητες. Μπορεί εύκολα να χρησιμοποιηθεί για να μεταβάλλει την εντύπωση του χώρου...το είδωλο μέσα στο κάτοπτρο εμφανίζεται σε ίση απόσταση με το αντικείμενο μετρούμενη από την επιφάνεια του κατόπτρου. Δεν δημιουργείται όμως μόνο ένα είδωλο αλλά ενδέχεται να δημιουργηθεί κι ένα δεύτερο είδωλο μέσα στο πρώτο και ένα τρίτο μέσα στο δεύτερο κ.λ.π. Αυτό το φαινόμενο κάνει τον χώρο πολλαπλάσιο σε ύψος ή σε εύρος απ' ό,τι είναι στην πραγματικότητα. Βεβαίως,

⁸⁵ Arnheim, R.(2005). Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, σελ. 342 & 344

⁸⁶ Ποταμιάνος, Ι(2015) Αντίληψη, Μορφή και Φως.σελ. 187

πρόκειται μόνο για ένα ψευδές δημιούργημα της όρασης. Ο χώρος διατηρεί το πραγματικό του εύρος.» (Ποταμιάνος Ι. , 2015)⁸⁷.

Ο Ποταμιάνος, κλείνει συνδέοντας τη ψυχολογία με τη ψευδαίσθηση και την αντίληψη του χώρου, στηριζόμενος στο παράδειγμα με τα κάτοπτρα. Συγκεκριμένα αναφέρει: «Ψυχολογικά, ωστόσο, η ευρύτητα αυτή, όταν τα κάτοπτρα είναι τοποθετημένα σε στρατηγικές θέσεις ώστε η ψευδαίσθηση να μη γίνεται άμεσα αντιληπτή, μπορεί να επιδρά θετικά στον παρατηρητή. Από την άλλη πλευρά, κάθε ψευδαίσθηση που γίνεται αντιληπτή έχει την τάση να συρρικνώνει, να φτωχαίνει τον χώρο» (Ποταμιάνος Ι. , 2015)⁸⁸.

Από όσα ειπώθηκαν σε αυτή την ενότητα, μπορούμε να καταλάβουμε πως είναι αναμφισβήτητο γεγονός ότι χωρίς το φως, τα μάτια δεν μπορούν να δουν. Με τη σκιά, όμως, μπορούμε να λάβουμε περαιτέρω πληροφορίες για τη φύση ενός αντικειμένου. Για παράδειγμα, η σκληρότητα του περιγράμματος της σκιάς μπορεί να μας υποδείξει αν ένα αντικείμενο είναι αιχμηρό ή μαλακό. Με τον ίδιο τρόπο που το δίπολο φως-σκιά, ορίζει ένα αντικείμενο, μπορεί να ορίσει και ένα χώρο. Το πώς όμως αντιλαμβανόμαστε τον χώρο, δεν εξαρτάται μόνο από το φως και τις σκιές που υπάρχουν σε αυτόν. Έχει να κάνει με το πώς έχουμε φανταστεί τον χώρο, την προσδοκία που έχουμε δηλαδή από αυτόν, και με το πώς είναι στημένος αυτός ο χώρος. Αν βασιστούμε στο παράδειγμα με τα κάτοπτρα που περιγράφει παραπάνω ο Ποταμιάνος, το ότι χώρος γίνεται αντιληπτός, εξαρτάται άμεσα από την παρουσία κατόπτρων. Στην εικαστική-επιτελεστική εγκατάσταση, το αποτύπωμα της σκιάς όπως αυτό προβάλλεται πάνω σε μια οθόνη, ένα λευκό πανί στη συγκεκριμένη περίπτωση, ανάλογα με το μέγεθός του, μπορεί να μας δώσει πληροφορίες για το κατά πόσο κοντά ή μακριά βρίσκεται από αυτή την οθόνη προβολής. Με την αλληλοεπικάλυψη της μορφής που πραγματοποιείται στην performance, γίνεται μια προσπάθεια βαθμιαίας μεταβολής της φωτεινότητας και της σκοτεινότητας, με αποτέλεσμα τη δημιουργία εντύπωσης του βάθους. Ο χώρος στον οποίο εκτελείται η χορογραφία, αφήνεται στη φαντασία του θεατή μιας και δεν φαίνεται τίποτα άλλο πέρα από ένα λευκό πανί.

⁸⁷ Ποταμιάνος, Ι(2015) Αντίληψη, Μορφή και Φως.σελ. 187-188&189

⁸⁸ Ποταμιάνος, Ι(2015) Αντίληψη, Μορφή και Φως.σελ. 189

2.1.1 Σκοτεινά δωμάτια και ψευδαισθήσεις. Μαγικός Φανός και Camera Obscura

Στο πρώτο κεφάλαιο, έγινε αναφορά στις σκιές και στις αποτυπώσεις τους στην αλληγορία του σπηλαίου του Πλάτωνα, αλλά και στο θέατρο σκιών της Ανατολής.

«Η προφορική παράδοση που προέρχεται από τις νομαδικές φυλές της βόρειας Αφρικής μιλά για τις «μαγικές» αντεστραμμένες εικόνες της ερήμου που παρουσιάζονται στις σκοτεινές σκηνές τους από μικρές τρύπες στα δερμάτινα τοιχώματα. Έτσι άρχισε να ξεδιπλώνεται στην ανθρώπινη σκέψη ο δρόμος για την ανακάλυψη της φωτογραφίας. Ωστόσο, η ουσιαστική επανάσταση στη γνωστική και θεωρητική προσέγγιση του φωτογραφικού φαινομένου έρχεται με την ανάπτυξη της αρχαίας ελληνικής και της κινεζικής φιλοσοφίας» (Βλασσάς, 2013)⁸⁹.

Ως φωτογραφία, αρχικά θεωρήθηκαν προβολές εικόνων πάνω σε κάποια επιφάνεια.

Κατά τον Βλασσά: « Ως πρώτη φωτογραφική «μηχανή» μπορεί να θεωρηθεί ένα σκοτεινό δωμάτιο ή κουτί (λατ. camera obscura), το οποίο στη μία άκρη διαθέτει μια γυαλιστερή επιφάνεια και στην απέναντι άκρη μια μικρή οπή. Σε μια τέτοια κατασκευή, οι ακτίνες του φωτός διαδίδονται μέσα από την οπή και σχηματίζουν επάνω στην επιφάνεια ένα είδωλο των αντικειμένων έξω από το δωμάτιο ή το κουτί. Έτσι, για παράδειγμα, εάν εισέλθετε σε ένα πολύ σκοτεινό δωμάτιο μια ηλιόλουστη ημέρα, αφήσετε ένα μικρό άνοιγμα σε ένα παράθυρο και κοιτάξετε στον απέναντι τοίχο, θα δείτε μια έγχρωμη εικόνα του τοπίου, που είναι έξω από το δωμάτιο, ανάποδα (ανεστραμμένο είδωλο)» (Βλασσάς, 2013)⁹⁰.

Βασική παράμετρος για την εφεύρεση της φωτογραφίας ήταν η διατύπωση των νόμων της οπτικής. Το φαινόμενο του ανεστραμμένου ειδώλου βασίζεται στον νόμο της οπτικής. Κατά τον Κατσάγγελο: « Στον 5^ο π.Χ αιώνα στην Κίνα, οι φιλόσοφοι Mo Ti (470-391π.Χ) και Chuang Chou (369-286π.Χ) παρατήρησαν τη δυνατότητα καταγραφής διαμέσου μια πολύ μικρής τρύπας στην πλάτη ενός σκοτεινού κουτιού του ανεστραμμένου ειδώλου ενός αντικειμένου που φωτίζεται. Οι οπαδοί των παραπάνω φιλοσόφων γνώριζαν ήδη από την εποχή εκείνη ότι οι φωτεινές ακτίνες ταξιδεύουν ευθύγραμμα και ότι όλα τα αντικείμενα αντανακλούν φως, το οποίο οι Κινέζοι αποκαλούσαν *shining forth* (φωτεινό περίβλημα)» (Κατσάγγελος, 2009)⁹¹.

⁸⁹ Βλασσάς, Γ.(2013) Η Συμβολή του Φωτός στον Πολιτισμό και την Επιστήμη, σελ.93

⁹⁰ Βλασσάς, Γ.(2013) Η Συμβολή του Φωτός στον Πολιτισμό και την Επιστήμη, σελ.93

⁹¹ Κατσάγγελος Γ.(2009) Από την Camera Obscura στο CCD, σελ.12

Όσον αφορά τη διατύπωση του νόμου της οπτικής στην αρχαία Ελλάδα ο Κατσάγγελος αναφέρει: «Στον 4^ο π.Χ αιώνα ο Αριστοτέλης καταγράφει την παρατήρηση του (Προβλήματα, 330 π.Χ) στην διάρκεια μιας έκλειψης ηλίου, όπου βλέπει το ανεστραμμένο είδωλο του ήλιου – μισοφέγγαρου στο έδαφος ενός σκοτεινού δάσους διαμέσου μιας μικρής τρύπας φυλλωμάτων. Επίσης, θεωρείται δεδομένο ότι ήδη από την εποχή εκείνη οι αρχαίοι Έλληνες γνώριζαν ότι το φως διαδίδεται ευθύγραμμα» (Κατσάγγελος, 2009)⁹².

Έχοντας την ίδια άποψη, για τους νόμους της οπτικής που αναπτύχθηκαν στην αρχαία Ελλάδα και την Κίνα, ο Βλασσάς συμπληρώνει: « Οι φακοί, τα κάτοπτρα, οι ιδιότητες του φωτός, η σύνθεση και η δημιουργία των χρωμάτων, οι νόμοι της ανάκλασης και της διάθλασης, είχαν παρατηρηθεί και διατυπωθεί κατά την αρχαιότητα» (Βλασσάς, 2013)⁹³.

Μια διαφορετική προσέγγιση υπήρξε προς την camera obscura στις αρχές του 15^{ου} αιώνα.

«Η camera obscura στις αρχές του 15^{ου} αιώνα θεωρήθηκε αντικείμενο μαγανείας, ενώ στην πορεία του χρόνου, όταν έγινε αντικείμενο διασκέδασης, η «μαγική» της διάσταση χρησιμοποιήθηκε ως μέσο προώθησης και αποκαλούνταν «Ο Μαγικός Καθρέφτης της Ζωής» ή «Μαγική Οφθαλμαπάτη της Φύσης»» (Κατσάγγελος, 2009)⁹⁴.

Για τις απαρχές της camera obscura ο Βλασσάς επισημαίνει: « Ήδη από το 1490 ο Leonardo Da Vinci έδωσε σαφείς περιγραφές της camera obscura, στα σημειωματάριά του, στο « Atlantic Codex», μια συλλογή 1.286 σελίδων. Πολλά από τα πρώτα camera obscura (σκοτεινά δωμάτια) ήταν μεγάλα δωμάτια, όπως εκείνο του Ολλανδού επιστήμονα Reinerus Gemma-Frisius το 1544, το οποίο χρησιμοποιήθηκε για την παρατήρηση μιας ηλιακής έκλειψης» (Βλασσάς, 2013)⁹⁵.

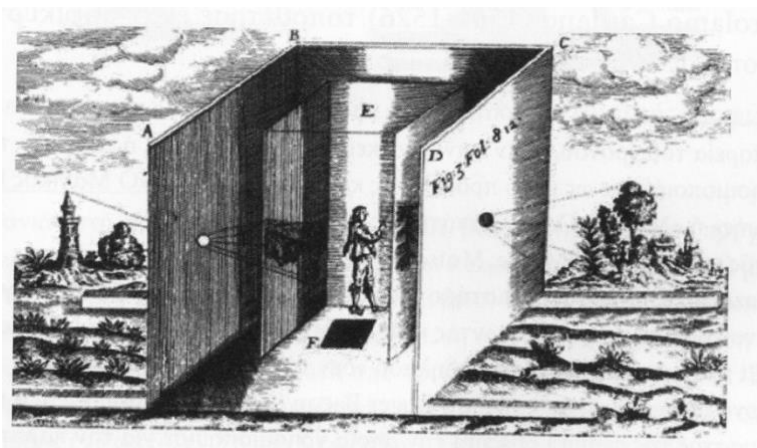
⁹² Κατσάγγελος Γ.(2009) Από την Camera Obscura στο CCD, σελ.12

⁹³ Βλασσάς, Γ.(2013) Η Συμβολή του Φωτός στον Πολιτισμό και την Επιστήμη, σελ.94

⁹⁴ Κατσάγγελος Γ.(2009) Από την Camera Obscura στο CCD, σελ.11

⁹⁵ Βλασσάς, Γ.(2013) Η Συμβολή του Φωτός στον Πολιτισμό και την Επιστήμη, σελ.94

Ο Κατσάγγελος αναφέρεται και ο ίδιος στα γραπτά κείμενα του Leonardo Da Vinci, και συμπληρώνει: « Πολλοί καλλιτέχνες της εποχής, παρόλο που δεν το παραδέχονταν, τη θεωρούσαν απαραίτητο βοήθημα για τη σωστή απεικόνιση της φύσης και της προοπτικής. Πίστευαν πως μια τέτοια παραδοχή θα αμφισβητούσε την καλλιτεχνική τους υπόσταση. Από τις αρχές κιόλας του 18^{ου} αιώνα η camera obscura αποτελούσε πλέον εμπορικό είδος. Και από τα χέρια των καλλιτεχνών, των επιστημόνων και των ταχυδακτυλουργών, έφτασε τον 19^ο αιώνα, να χρησιμοποιείται για τη μαζική διασκέδαση. Η προβολή της εξωτερικής εικόνας και η μετακίνηση της προβαλλόμενης εικόνας με την περιστροφή του πυργίσκου κατατάσσει την συσκευή στους πρόδρομους του κινηματογράφου»(Κατσάγγελος, 2009)⁹⁶.

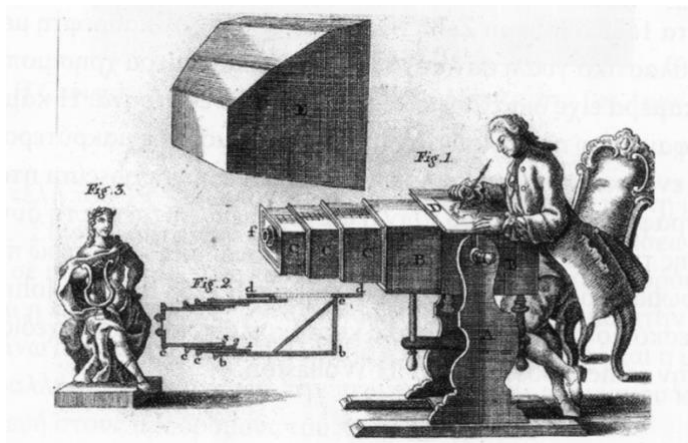


Εικόνα 10: Μια από τις παλαιότερες απεικονίσεις της camera obscura..Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από Κατσάγγελος Γ.(2009) Από την Camera Obscura στο CCD, σελ. 11

Για την camera obscura, αντιστοιχίζοντάς την με τον ανθρώπινο οφθαλμό η Taggart αναφέρει: «Όπως υποδηλώνει το όνομα, πολλά ιστορικά πειράματα με camera obscura πραγματοποιήθηκαν σε σκοτεινά δωμάτια. Το περιβάλλον της προβαλλόμενης εικόνας πρέπει να είναι σχετικά σκοτεινό για να είναι καθαρή η εικόνα. Το ανθρώπινο μάτι λειτουργεί πολύ όπως η camera obscura. Και τα δύο έχουν ένα άνοιγμα (κόρη), έναν αμφίκυρτο φακό για τη διάθλαση του φωτός και μια επιφάνεια όπου σχηματίζεται η εικόνα (αμφιβληστροειδής). Οι πρώτες συσκευές camera obscura ήταν μεγάλες και συχνά τοποθετούνταν μέσα σε ολόκληρα δωμάτια ή σκηνές. Αργότερα, οι φορητές εκδόσεις που κατασκευάζονταν από ξύλινα κουτιά είχαν συχνά φακό αντί για τρύπα, επιτρέποντας στους χρήστες να προσαρμόσουν την εστίαση.

⁹⁶ Κατσάγγελος Γ.(2009) Από την Camera Obscura στο CCD, σελ.15

Ορισμένα κουτιά *camera obscura* διέθεταν επίσης γωνιακό καθρέφτη, επιτρέποντας στην εικόνα να προβάλλεται με τον σωστό τρόπο προς τα επάνω». (Taggart, 2022)⁹⁷.



Εικόνα 11: Η *camera obscura* ως μέθοδος πιστής σχεδιαστικής αντιγραφής της φύσης. Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από Κατσάγγελος Γ.(2009) Από την Camera Obscura στο CCD, σελ. 13

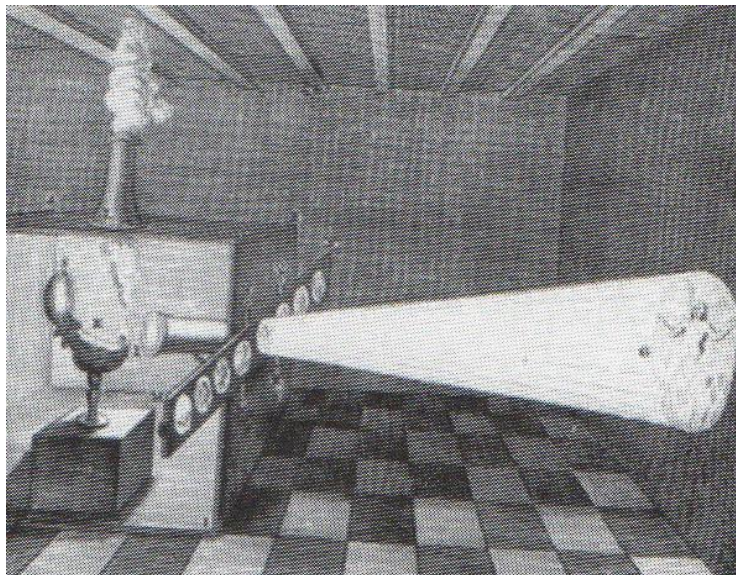
«Στην Ιταλία το 1558, ο Ιταλός φυσικός, μαθηματικός και συγγραφέας επιστημονικών συγγραμμάτων Τζιοβάνι Μπατίστα ντέλα Πόρτα (Giovanni Battista della Porta) (1535 - 1615) στο τετράτομο έργο του με τίτλο 'Magia Naturalis' περιγράφει τον σκοτεινό θάλαμο και προτείνει την χρήση ύαλου, φακού, τοποθετημένου στην οπή του σκοτεινού θαλάμου. Μία παρατήρηση που είχε προηγηθεί 3 αιώνες πριν από τον Τζων Πέκαμ (John Peckham) στο βιβλίο του *Communis Perspectiva* περί οπτικής. Ο φακός ως βοηθητικό εξάρτημα του σκοτεινού θαλάμου έχει την ιδιότητα να συγκεντρώνει τα είδωλα, που σχηματίζονται από τις ακτίνες του ήλιου που διέρχονται της οπής, σε ένα εκ των προτέρων συγκεκριμένο επίπεδο, το εστιακό πεδίο. Προτείνει επίσης την χρήση μιας φορητής συσκευής σκοτεινού θαλάμου ως βοήθημα για τους ζωγράφους στην σχεδίαση πορτρέτων ή τοπίων» (Mannoni, 2000)⁹⁸.

Από νωρίς, από τον 17^ο αιώνα, ο κόσμος είχε αρχίσει να εκδηλώνει την ανάγκη του για την προβολή εικόνων. Οι πειραματισμοί γύρω από την προβολή εικόνων με κίνηση, αποτέλεσαν σημαντικό παράγοντα της προϊστορίας του κινηματογράφου. Οι πειραματισμοί αυτοί οδήγησαν του επιστήμονες σε ανακαλύψεις όπως ο μαγικός φανός.

⁹⁷ Ανακτήθηκε από <https://mymodernmet.com/camera-obscura/> στις 11/09/22

⁹⁸ Mannoni, L.(2000).The Art of Light and Shadow, σελ 39

« Το 1678 ο Athanasius Kircher μπόρεσε με τη βοήθεια ενός Μαγικού Φανού, ο οποίος αποτελούταν μόνο από ένα φακό και από ένα κερί ως φωτεινή πηγή, να προβάλλει εικόνες που ήταν ζωγραφισμένες πάνω σε γυάλινες διαφάνειες. Κυρίως ιατρικών εικόνων» (Κατσάγγελος, 2009)⁹⁹.



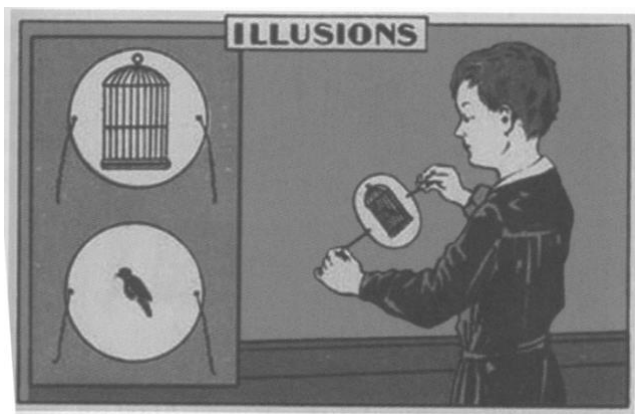
Εικόνα 12: Απεικόνιση του μαγικού φανού. Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από Κατσάγγελος Γ.(2009) Από την Camera Obscura στο CCD, σελ. 34

Για την εξέλιξη των μαγικών φανών ο Κατσάγγελος αναφέρει: « Τον 19^ο αιώνα, που οι φανοί αρχίζουν πλέον να λειτουργούν με γκάζι, η ποιότητα της εικόνας που προβάλλεται είναι καλύτερη λόγω της φωτεινότητας της φλόγας της ασετυλίνης. Αυτό το εξελιγμένο δείγμα της μηχανής του Kircher μπορεί να ικανοποίησε ως προς ένα βαθμό την ανάγκη του κοινού της εποχής για θέαμα, δεν έπαψε όμως να περιορίζεται στην προβολή φωτεινών διαφανειών που ο θεατής τις περισσότερες φορές αντιλαμβανόταν ως στατικές, μεμονωμένες αναπαραστάσεις της ζωής. Την ψευδαίσθηση της κινούμενης εικόνας που είναι αποτέλεσμα της διατήρησης οπτικής εντύπωσης, επιτύγχαναν μόνο ορισμένες λυχνίες οι οποίες χάρη στην επιδέξια κατασκευή τους παρουσίαζαν τις γυάλινες επιφάνειες γρήγορα τη μία μετά την άλλη» (Κατσάγγελος, 2009)¹⁰⁰.

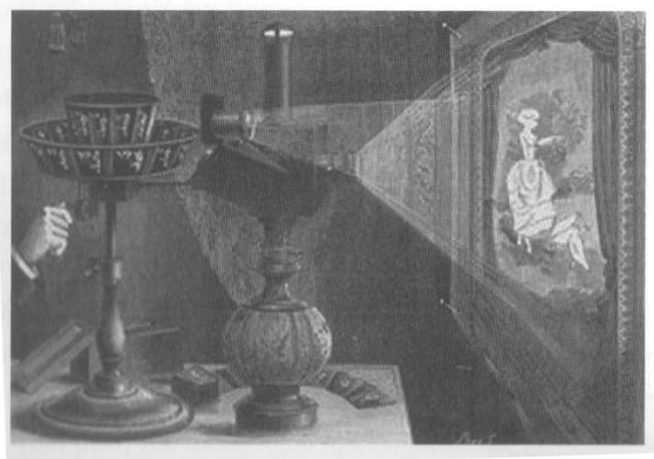
⁹⁹ Κατσάγγελος Γ.(2009) Από την Camera Obscura στο CCD, σελ.35

¹⁰⁰ Κατσάγγελος Γ.(2009) Από την Camera Obscura στο CCD, σελ.35

Κατασκευές όπως το Θαυματοτρόπιο, το Φαινακιστοσκόπιο, το Πραξινοσκόπιο, το Οπτικό Θέατρο, βασιζόντουσαν στη διατήρηση της οπτικής εντύπωσης. « *«Το μεταίσθημα του αμφιβληστροειδούς»*, αυτό που ουσιαστικά προκαλούσε τη ψευδαίσθηση της κίνησης, επέτρεπε στις εικόνες του κατασκευών που αναφέθηκαν να συγχωνεύονται αντί να σβήνουν στιγμιαία.» (Κατσάγγελος, 2009)¹⁰¹.



Εικόνα 13: Θαυματοτρόπιο της βικτωριανής εποχής. Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από Κατσάγγελος Γ.(2009) Από την Camera Obscura στο CCD, σελ. 35



Εικόνα 14: Το πραξινοσκόπιο του Reynaud. Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από Κατσάγγελος Γ.(2009) Από την Camera Obscura στο CCD, σελ. 37

¹⁰¹ Κατσάγγελος Γ.(2009) Από την Camera Obscura στο CCD, σελ.35

Η οπτική εντύπωση και η camera obscura βρήκαν χώρο και στο Μαύρο Θέατρο της Πράγας.

«Πρόκειται για ένα μείγμα κινησιολογίας, χορού, μουσικής και παντομίμας που βασίζεται σε μια απλή οπτική πλάνη, γνωστή ως «μαύρο δωμάτιο»: μια κατασκευή δηλαδή επενδυμένη με μαύρο ύφασμα που λειτουργούσε ως σκηνή και φιλοξενούσε στο εσωτερικό της ηθοποιούς και μαριονετίστες, επίσης ντυμένους στα μαύρα. Η οπτική εξίσωση μαύρου θέματος-μαύρου φόντου έκανε τους ηθοποιούς «αόρατους» στο μάτι, δίνοντάς τους τη δυνατότητα να προκαλούν ψευδαισθήσεις, εκμεταλλευόμενοι τη βοήθεια του φωτισμού των κεριών» (Αλεξιάδου, 2021)¹⁰².

Η ιστορία του Μαύρου Θεάτρου μπορεί να αναζητηθεί στην Κίνα, και στο Θέατρο σκιών όπως περιγράφεται στο πρώτο κεφάλαιο.

Συνεχίζοντας η Αλεξιάδου για την ιστορία του Μαύρου Θεάτρου αναφέρει: *«Το 1885, ο ταχυδακτυλουργός από το Μόναχο και διευθυντής θεατρικής σκηνής Max Auzinger ανέπτυξε περαιτέρω την ταχυδακτυλουργική τεχνική του «μαύρου κουτιού», χρησιμοποιώντας πλέον στις παραστάσεις του ινδικά και αιγυπτιακά «θαύματα» και μαγεύοντας μια για πάντα το κοινό. Μετά ήρθε μια νέα τέχνη, που ήταν τότε στα σπάργανα και θα ονομαζόταν «κινηματογράφος», με τους πιονέρους της 7ης τέχνης να χρησιμοποιούν τις τεχνικές του μαύρου θεάτρου για να προκαλούν ταχυδακτυλουργικές οφθαλμαπάτες στο κοινό: στη «στροφή» λοιπόν του 20ού αιώνα, κινηματογραφιστές όπως ο Ζορζ Μελιές δημιουργούν στο σινεμά αποτυπώσεις του μαύρου θεάτρου» (Αλεξιάδου, 2021)¹⁰³.*

«Το πρώτο μαύρο θέατρο που εμφανίστηκε στην Πράγα ήταν οικογενειακή υπόθεση: ο κύριος Josef Lamka και η σύζυγός του Hana Lamkova άνοιξαν το πρώτο μαύρο θέατρο το 1959. Έναν χρόνο αργότερα, το 1960, ο Jiri Srnec αποσπάστηκε από την ομάδα και ίδρυσε τη δική του σκηνή, πειραματιζόμενος με μια νέα ανακάλυψη, την ιωδίζουσα λάμπα φθορισμού (black light). Τη στιγμή που ο Srnec φώτισε τη σκηνή του κατάμαυρου θεάτρου του με black light για να δει τη συμπεριφορά του νέου αυτού φωτός το μαύρο θέατρο είχε γεννηθεί! Ακόμα και ο περίφημος Στανισλάφκι δελεάστηκε από το πρωτοποριακό μαύρο θέατρο και το χρησιμοποίησε στην παράστασή του «Blue Bird». Οι δεκαετίες του '60 και του '70 δημιούργησαν μια παράδοση της τεχνικής στην Πράγα, με την πρωτεύουσα της Τσεχίας να

¹⁰² Ανακτήθηκε από <https://frapress.gr/2021/03/i-istoria-toy-mayroy-theatroy/> στις 11/09/22

¹⁰³ Ανακτήθηκε από <https://frapress.gr/2021/03/i-istoria-toy-mayroy-theatroy/> στις 11/09/22

είναι σήμερα η Μέκκα του μαύρου θεάτρου διεθνώς! Η νέα αυτή μαγική θεατρική γλώσσα αναπτύχθηκε λοιπόν εν πολλοίς στην Πράγα, με τις δυνατότητες του παιχνιδίσματος φωτός-σκιάς να μην έχουν όμοιό τους στην ανθρώπινη ιστορία. Σταδιακά, τα μαύρα θέατρα θα κατέληγαν σε ένα κοινό πρότυπο παρουσίασης: απόλυτο σκοτάδι, ευρύτατη χρήση του μαύρου χρώματος σε τοίχους και σκηνικά και υπερϊώδης φωτισμός φυσικά παρείχαν πλέον το κατάλληλο πλαίσιο για να ξεπηδούν όλων των λογίων τα χρώματα και τα σχήματα πάνω στη σκηνή» (Αλεξιάδου, 2021)¹⁰⁴.

Συνοψίζοντας, βλέπουμε πως στην αρχαία ελληνική και κινεζική φιλοσοφία ήταν ανεπτυγμένη η θεωρητική και γνωστική προσέγγιση του φωτογραφικού φαινομένου. Μέσα από τα παραπάνω κείμενα φαίνεται πως στην Αρχαία Ελλάδα και Κίνα είχαν διατυπωθεί κατά την αρχαιότητα, νόμοι της οπτικής, που εξηγούσαν το φαινόμενο του ανεστραμμένου ειδώλου της camera obscura. Η camera obscura θεωρήθηκε η πρώτη φωτογραφική μηχανή. Μέχρι τον 18^ο αιώνα είχε καταλήξει να είναι μέσο μαζικής διασκέδασης. Παρόλα ταύτα, πολλοί καλλιτέχνες χρησιμοποιούσαν τη camera obscura για τα ζωγραφικά τους έργα, προκειμένου να απεικονίσουν την οπτική εντύπωση της στιγμής. Εξέλιξη της camera obscura αποτέλεσε ο μαγικός φανός, ο οποίος ήρθε μετά από πειραματισμούς επιστημόνων προκειμένου να καλυφθεί η ανάγκη του κοινού για την προβολή εικόνων σε κίνηση. Για να αποτυπωθεί και να διατηρηθεί η οπτική εντύπωση της κίνησης στους θεατές, δημιουργήθηκαν κατασκευές όπως το Θαυματοτρόπιο, το Φαινακιστοσκόπιο, το Πραξινοσκόπιο. Στην οπτική πλάνη του μαύρου κουτιού βασίστηκε το Θέατρο της Πράγας και στη ψευδαίσθηση αιώρησης που δημιουργούσαν οι μαύρες φιγούρες μέσα στο μαύρο δωμάτιο.

¹⁰⁴ Ανακτήθηκε από <https://frapress.gr/2021/03/i-istoria-toy-mayroy-theatroy/> στις 11/09/22

2.1.2 Ο κόσμος της φαντασμαγορίας

Μαγικούς φανούς για προβολή τρομαχτικών εικόνων, πνευμάτων, σκελετών χρησιμοποίησε ένα είδος θεάτρου τρόμου, η λεγόμενη φαντασμαγορία. «Ο Paul Philidor παρουσίασε το πρωτότυπο σόου φαντασμαγορίας το 1789, στο Βερολίνο. Το σόου του περιελάμβανε όλα τα σύνεργα της αρχικής ιδέας συν μερικές πρόσθετες και θεαματικές έννοιες, όπως η ιδέα να φλέγεται ολόκληρη η αίθουσα. Δυστυχώς, ένα αδιάφορο κοινό κατέστρεψε την παράσταση. Ωστόσο, δύο χρόνια αργότερα εμφανίστηκε στη Βιέννη, με ένα βελτιωμένο σόου, και απόλαυσε μια σειρά παραστάσεων πάνω από ένα χρόνο. Το 1793, πήρε την παράσταση στο Παρίσι. Εδώ προσέλκυσε μεγάλο κοινό με τις δημοφιλείς επανενσαρκώσεις μαρτυρικών ηρώων του. Μόνο όταν κάπως ασύνετα ξεκίνησε να σατιρίζει τον Ροβεσπιέρο, η παράσταση έκλεισε» (Heard, 2013)¹⁰⁵.

«Ο Ρομπέρ ξεκίνησε με μια νέα μορφή παραστάσεων ψευδαίσθησης το 1793 με τη μορφή του μαγικού φαναριού του Πωλ Φιλίντορ (που τότε ονομαζόταν Πωλ ντε Φίλιπσταλ). Ο Φιλίντορ ήταν ένας από τους πρώτους γνωστούς εκτελεστές παραστάσεων τέτοιου είδους έχοντας υιοθετήσει αυτά που είδε από τον Γιόχαν Γκέοργκ Σρέπφερ. Με τις γνώσεις του περί οπτικής, ο Ρομπέρ αντιλήφθηκε το ενδεχόμενο αυτού που θα ονομαζόταν «φαντασμαγορία». Οι περαιτέρω τεχνολογικές εξελίξεις συνδυάστηκαν με την ικανότητα του στη ζωγραφική και την καλλιτεχνία, και έτσι ανέπτυξε μια προκινηματογραφική παράσταση τρόμου» (Zeitler, 2007)¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Ανακτήθηκε από https://web.archive.org/web/20130601115031/http://www.grand-illusions.com/articles/lantern_of_fear/page02.shtml στις 10/08/22

¹⁰⁶ Ανακτήθηκε από <http://www.glassarmonica.com/armonica/history/creative/robertson.php> στις 10/08/22

« Το 1797, όταν τα πράγματα είχαν ηρεμήσει κάπως, η Φαντασμαγορία γεννήθηκε ξανά στο Παρίσι, υπό τη διεύθυνση του Βέλγου σόουμαν Ρόμπερτσον. Ο πιο ατμοσφαιρικός χώρος του, ήταν το ερειπωμένο *Convent des Capucines*, το οποίο το κοινό ήταν υποχρεωμένο να πλησιάσει μέσω ενός γοθικού νεκροταφείου. Ο Ρόμπερτσον εισήγαγε νέα εφέ - μάσκες, προβολή τρισδιάστατων μορφών, εγαστριμύθους και ηθοποιούς και σκηνές σε σενάριο. Τελικά πήρε το σόου στη Ρωσία και την Ισπανία και σύντομα η ιδέα εξαπλώθηκε στις ΗΠΑ και σε άλλα μέρη του κόσμου» (Heard, 2013)¹⁰⁷.

Ηχητικές και οπτικές ψευδαισθήσεις αποτέλεσαν το μέσο για δημιουργήσει ο Robertson μια «προκινηματογραφική παράσταση τρόμου» (Zeitler W. , 2007)¹⁰⁸

Για τον Robertson η Meier αναφέρει: «Ο Ρόμπερτσον ήταν πρωτοπόρος της φαντασμαγορίας, του πρώιμου θεάματος του τρόμου και του μυστικισμού όπου οι ψευδαισθήσεις των αναστημένων νεκρών διασκέδαζαν και τρομοκρατούσαν τα πλήθη στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα. Γεννημένος το 1763 στη Λιέγη του Βελγίου, ο Ρόμπερτσον ξεκίνησε αρχικά μια μάλλον τυπική πορεία για έναν περίεργο λόγιο, σπουδάζοντας στο Λουβέν και στη συνέχεια έγινε καθηγητής φυσικής. Ωστόσο, ενώ αυτό του επέτρεψε να ερευνήσει εντατικά το ενδιαφέρον του για την οπτική, αυτό που πραγματικά ήθελε να κάνει ήταν να ζωγραφίζει, και το 1791 μετακόμισε σε ένα Παρίσι που βρισκόταν ακόμα στην αναταραχή της Γαλλικής Επανάστασης» (Meier, 2013)¹⁰⁹.

Πάνω σε αυτά ο Mannoni συμπληρώνει: «Ο Ρόμπερτσον έβαζε συνεχώς τα όρια του φανταστικού με το πραγματικό με ορατό τρόπο. Ενδιαφερόταν για πολύ καιρό για το υπερφυσικό, η αγάπη του για την τέχνη και τη φυσική συγχωνεύτηκε στη φαντασμαγορία, το όνομά της οποίας σημαίνει κατά προσέγγιση μια συγκέντρωση φαντασμάτων. Είχε εμπνευστεί από τις παραστάσεις με μαγικούς φανούς του Paul Philidor, καθώς και από τον μαγικό φανού του Athanasius Kircher και των σύγχρονων θεατρικών έργων σκιών του Francois Dominique Séraphin, και αποφάσισε με όλες του τις οπτικές γνώσεις ότι θα μπορούσε να τα

¹⁰⁷ Ανακτήθηκε από https://web.archive.org/web/20130601115031/http://www.grand-illusions.com/articles/lantern_of_fear/page02.shtml στις 10/08/22

¹⁰⁸ Ανακτήθηκε από <https://web.archive.org/web/20070927210927/http://www.glassarmonica.com/armonica/history/creative/robertson.php> στις 11/09/22

¹⁰⁹ Ανακτήθηκε από <https://www.atlasobscura.com/articles/robertsons-fantastic-phantsmagoria> στις 11/09/22

πάει ακόμα καλύτερα. Έτσι, έφτιαξε ένα μαγικό φανάρι σε τροχούς που ονομαζόταν Φαντοσκόπιο, και με αυτό μπορούσε όχι μόνο να προβάλλει στρώματα εικόνων ταυτόχρονα, αλλά να κινηθεί έτσι ώστε οι φιγούρες να φαίνονται να πλησιάζουν το κοινό» (Mannoni, 2000)¹¹⁰.

Για το φαντοσκόπιο του Robertson η Meier αναφέρει: «Ο μαγικός φανός, στα χέρια του μεγαλύτερου σόουμαν της φαντασμαγορίας και Βέλγου εφευρέτη Étienne-Gaspard "Robertson" Robert θα μετατραπεί σε φαντοσκόπιο. Σε αντίθεση με το μαγικό φανό που κάποιος μπορούσε να τον πιάσει από τα χέρια, με το φαντοσκόπιο θα έπρεπε να υπάρχει κάποιος ακριβώς δίπλα του προκειμένου να μπορεί να τον μετακινήσει, είτε πιο κοντά είτε πιο μακριά από την οθόνη. Με την προσθήκη ρυθμιζόμενων φακών, έδινε τη δυνατότητα εναλλαγής μεγέθους της αναπαριστάμενης εικόνας. Πέρα από διάφορα ηχητικά εφέ, ο Robertson κλείδωνε την αίθουσα με την έναρξη της παράστασης, ενώ περνούσε τις γυάλινες επιφάνειες προβολής του (slides), μέσα από καπνό για να δημιουργήσει θολές εικόνες. Συγχρόνως με αυτό έκανε πολύ γρήγορη εναλλαγή των slides μέσα στο φαντασκόπιο, προκειμένου να δημιουργήσει τη ψευδαίσθηση πραγματική κίνησης των εικόνων στην οθόνη» (Meier, 2013)¹¹¹.

Για τη λειτουργία του φαντοσκοπίου ο Whitworth αναφέρει: «Πολλαπλοί φορητοί προβολείς επέτρεπαν τη γρήγορη εναλλαγή προβαλλόμενων εικόνων, τη δημιουργία αίσθησης ότι η εικόνα κινείται αλλά και την εναλλαγή του μεγέθους της. Σύμμαχος σε αυτές τις παραστάσεις το απόλυτο σκοτάδι, ενώ πολλές φορές στην ενίσχυση του τρόμου συνέβαλλαν ηχητικά εφέ. Η ψευδαίσθηση των οπτικών και ηχητικών εφέ γινόταν ακόμα πιο πειστική πραγματικότητα για τους θεατές, με χρήση ναρκωτικών ουσιών ή με κουραστική αναμονή σε βαθμό εξάντλησης. Με αυτόν τον τρόπο, ήταν πιο εύκολο να προκληθεί η οπτική εντύπωση, άρα και η ψευδαίσθηση στο κοινό για σκιώδεις μορφές που ίπτανται, για έναν μαγικό κόσμο, μια νέα ψευδαισθησιακή πραγματικότητα, έναν κόσμο με σκιές» (Whitworth, 2007)¹¹².

¹¹⁰ Mannoni, L.(2000).The Art of Light and Shadow, σελ 147

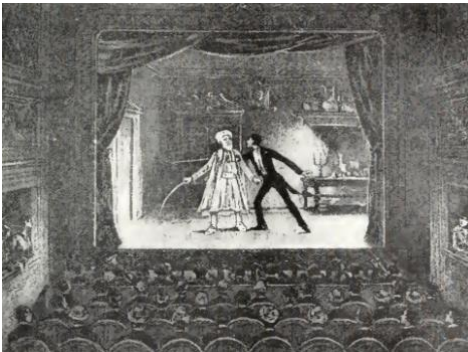
¹¹¹ Ανακτήθηκε από <https://www.atlasobscura.com/articles/robotsons-fantastic-phantasmagoria-στις-11/09/22>

¹¹² Ανακτήθηκε από https://web.archive.org/web/20070814040827/http://www.printsgeorge.com/ArtEccles_Phantasmagoria.htm στις 11/09/22



Εικόνα 15: Η φαντασμαγορία του Ρομπέρ, Παρίσι, 1797. Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%95%CF%84%CE%B9%CE%AD%CE%BD_%CE%93%CE%BA%CE%B1%CF%83%CF%80%CE%AC%CF%81_%CE%A1%CE%BF%CE%BC%CF%80%CE%AD%CF%81#%CE%A6%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%BF%CF%83%CE%BA%CF%8C%CF%80%CE%B9%CE%BF



Εικόνα 16: Η ψευδαισθηση φαντασμάτων του Ρομπέρ. Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%95%CF%84%CE%B9%CE%AD%CE%BD_%CE%93%CE%BA%CE%B1%CF%83%CF%80%CE%AC%CF%81_%CE%A1%CE%BF%CE%BC%CF%80%CE%AD%CF%81#%CE%A6%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%BF%CF%83%CE%BA%CF%8C%CF%80%CE%B9%CE%BF

Οι ηχητικές και οπτικές ψευδαισθήσεις του Robertson, οι αιωρούμενες σκιές φαντασμάτων, δαιμόνων και μαγισσών στα έργα του, η κατασκευή του φαντοσκοπίου, το οποίο ήρθε ως εξέλιξη του μαγικού φανού, έρχονται να συμφωνήσουν με αυτό που ειπώθηκε παραπάνω στην ενότητα της camera obscura, ότι ο θεατής είχε ανάγκη από την προβολή κινούμενων εικόνων. Επίσης, εδώ ταιριάζει και αυτό που αναφέρει ο Gombrich: «ότι αποκτάμε συνείδηση του ρόλου του θεατή μόνον όταν η τέχνη χειραφετείται από το στενό λειτουργικό της πλαίσιο και απευθύνεται συνειδητά στη φαντασία» (Gombrich E., 1960)¹¹³.

¹¹³ Gombrich E.H (1960) Τέχνη και Ψευδαισθηση, σελ.240

2.2 Οι σκιώδεις μορφές φερόμενες ως πρωταγωνιστές σε έργα καλλιτεχνών

2.2.1 Αναφορές και επιρροές από καλλιτέχνες

Όπως ειπώθηκε και στην αρχή του δευτέρου κεφαλαίου, σε αυτή την ενότητα θα δούμε πώς η σκιά μπορεί να είναι στο επίκεντρο ενός έργου τέχνης, τόσο ως εννοιολογική σύλληψη - μεταφορά, όσο και ως το βασικό υλικό, σε αντίθεση πάντα με το φως. Παρακάτω θα δοθούν παραδείγματα δημιουργών, από τον χώρο της φωτογραφίας, του κινηματογράφου και των εικαστικών εγκαταστάσεων.

2.2.1.1 Φωτογραφία

«Λέμε ότι η φωτογραφία είναι τέχνη του να γράφεις με φως, παραβλέποντας και αδικώντας έτσι τη σκιά. Όπου όμως υπάρχει φως υπάρχει και σκιά, και είναι ικανή να μεταμορφώσει το κάδρο μας με αυτοδύναμη παρουσία» (Γκιτάκου, 2020) ¹¹⁴.

1. Moholy-Nagy

Ο Moholy-Nagy γεννήθηκε στην Ουγγαρία το 1895. Ξεκίνησε ως ζωγράφος, ενώ αργότερα ασχολήθηκε κυρίως με τη φωτογραφία. Στις αρχές του 1920, στις συνθέσεις που παρήγαγε, επικεντρωνόταν στο χρώμα και το σχήμα.

«Ο Moholy-Nagy διορίστηκε δάσκαλος, στο Bauhaus το 1923 και έγινε ένας από τους πιο ενθουσιώδεις υποστηρικτές των εκπαιδευτικών στόχων και μεθόδων του. Μπορούμε λοιπόν να πούμε ότι ξεκίνησε την καριέρα του ως καλλιτέχνης γύρω στο 1918 σε ηλικία 23 ετών. Οι πίνακες και τα σχέδιά του ήταν παραστατικά και έτειναν προς τον εξπρεσιονισμό» (Ghazi, 2022)¹¹⁵

Για το έργο του Moholy-Nagy η Κωνσταντίνου αναφέρει: «Το 1919 άρχισε να γνωρίζει τη δουλειά και άλλων μοντέρνων καλλιτεχνών, ειδικά του Malevich και του Lissitzky· στη

¹¹⁴ Γκιτάκου, Κ. (2020, 6, 24). Φωτο. Ανάκτηση 03 08 2022, από <https://www.photo.gr/know-how/%CF%86%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B6%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82-%CF%84%CE%B9%CF%82-%CF%83%CE%BA%CE%B9%CE%AD%CF%82-%CE%B1%CE%BE%CE%B9%CE%BF%CF%80%CE%BF%CE%B9%CF%8E%CE%BD/>

¹¹⁵ Ανακτήθηκε από <https://www.nga.gov/blog/laszlo-moholy-nagy-artist-spotlight.html> στις 11/09/22

Βουδαπέστη δεν υπήρχαν πρόσφατοι ζωγραφικοί πίνακες, μόνο λίγα αντίγραφα από δυτικούς καλλιτέχνες, αφού η πόλη είχε απομονωθεί από τη Δύση λόγω του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Το Νοέμβριο του 1919 πήγε στη Βιέννη γιατί πίστευε ότι θα έχει καλύτερη επικοινωνία με ανθρώπους που θα έχουν το ίδιο καλλιτεχνικό όραμα με αυτόν. Μέχρι αυτή τη στιγμή, τα έργα ζωγραφικής και τα σχέδιά του ήταν αντιπροσωπευτικά του κυβισμού: οι παραστατικές φόρμες ήταν ακόμα αναγνωρίσιμες, αν και μειώθηκαν σε απλά γραμμικά στοιχεία.» (Κωνσταντίνου Β. , 2018)¹¹⁶

Επίσης, τον έλκυε εξίσου το κίνημα του Κονστρουκτιβισμού για την κοινωνική του φιλοσοφία, που έβλεπε την τέχνη και τον καλλιτέχνη ως ενεργούς παράγοντες για τη βελτίωση της κοινωνίας.

Πάνω σε αυτό η Κωνσταντίνου παραθέτει: «Ο Laszlo Moholy-Nagy επηρεάστηκε πολύ από τον Κονστρουκτιβισμό... Ο Olson Ruth αναφέρει τα εξής: «Πρόκειται για έναν καινούργιο και εντελώς διαφορετικό τύπο τέχνης που προέκυψε σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες κατά τα πέντε χρόνια που προηγήθηκαν του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Στη Γαλλία, τη Γερμανία, τη Ρωσία, την Ολλανδία, την Ιταλία, την Ισπανία, ακόμα και την Αγγλία, δημιουργήθηκαν κινήματα που, αν και φέρουν διαφορετικά πιστεύω με τις λέξεις κυβισμός, σουπρεματισμός, νεοπλαστικισμός, φουτουρισμός, συμφώνησαν στη θεμελιώδη στάση τους, η οποία ήταν μια απόλυτη απόρριψη του "φυσιολατρισμού" στην τέχνη και μια προσπάθεια να καθιερωθεί "μια τέχνη καθαρής μορφής". Ως γενική τάση, το νέο μέσο δεν έπρεπε να είναι χρώμα, αλλά ασάμι. Στη νέα μέθοδο δεν γινόταν μία σύνθεση σε επίπεδη επιφάνεια, αλλά μία κατασκευή στον χώρο. Η μορφή που έπρεπε να επιτευχθεί δεν ήταν απαραίτητα αρμονική ή όμορφη, αλλά δυναμική και εν μέρει λειτουργική. Το έργο τέχνης, δηλαδή έχει τις εκφραστικές ιδιότητες ενός αποτελεσματικού μηχανήματος» (Κωνσταντίνου Β. , 2018)¹¹⁷.

Γύρω στο 1922, ο Moholy αντιλήφθηκε το φωτογράφημα και η σύζυγός του, Lucia η οποία ήταν φωτογράφος τον βοήθησε να τελειοποιήσει τις μεθόδους του

¹¹⁶ Κωνσταντίνου, Β (2018) ΦΩΣ, ΣΚΙΑ ΚΑΙ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ LASZLO MOHOLY-NAGY: ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ ΣΤΟΝ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ ΦΩΤΙΣΜΟΥ, σελ.17

¹¹⁷ Κωνσταντίνου, Β (2018) ΦΩΣ, ΣΚΙΑ ΚΑΙ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ LASZLO MOHOLY-NAGY: ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ ΣΤΟΝ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ ΦΩΤΙΣΜΟΥ, σελ.20

«Το φωτογράφημα ήταν μια από τις πρώτες φωτογραφικές τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν για να δημιουργήσουν μια φωτογραφική εικόνα πριν καν ακόμα ανακαλυφθεί η πρώτη φωτογραφική μηχανή. Φωτογράφημα ονομάζουμε την τεχνική μέσω της οποίας δημιουργούμε μια φωτογραφική εικόνα μέσω της τοποθέτησης αντικειμένων πάνω σε μια φωτοευαίσθητη επιφάνεια την οποία εκθέτουμε στο φως μέχρι να αποτυπωθεί το περίγραμμα του αντικειμένου πάνω σε αυτή» (David, 2021)¹¹⁸.

Η Brett συμπληρώνει για το φωτογράφημα: «Πολύ απλά, ένα φωτογράφημα είναι μια μοναδική εικόνα που δημιουργείται με την τοποθέτηση αντικειμένων δύο ή τρισδιάστατων σε ένα κομμάτι χαρτί που γίνεται φωτοευαίσθητο από μια χημική επικάλυψη. Στη συνέχεια, το χαρτί εκτίθεται στο φως, αναπτύσσεται και στερεώνεται χημικά, με μόνο το περίγραμμα ή τη σκιά του αντικειμένου να παραμένει για να σχηματίσει μια εικόνα όπως το περίγραμμα ενός φύλλου φτέρης» (Brett, 2021)¹¹⁹.

Για τον τρόπο που ο Moholy-Nagy χρησιμοποίησε τη μέθοδο του φωτογραφήματος στα έργα του η Brett αναφέρει: «Η χρήση του φωτογράμματος από τον Moholy συγκέντρωνε παλιές τεχνικές που, εν αγνοία του, ήταν στην πρώτη γραμμή της φωτογραφικής εφεύρεσης τη δεκαετία του 1830. Στις πρώτες επαναλήψεις της τεχνικής του φωτογράμματος, όπως αυτές του Βρετανού επιστήμονα και πρωτοπόρου της φωτογραφίας William Henry Fox Talbot (1800-1877), το φωτοευαίσθητο χαρτί εκτέθηκε στον ήλιο, ενώ ο Moholy και άλλοι χρησιμοποίησαν επίσης ηλεκτρικό φως στο στούντιο. Ούτε αρνητικό ούτε θετικό, το φωτογράμμα είναι ουσιαστικά μια μοναδική, ανεπανάληπτη εικόνα, που, σε αντίθεση με μια εικόνα κάμερας, δεν χρησιμοποιεί φακό μεσολάβησης. Όπως έχει γράψει η Susan Laxton, το «υλικό, η διαδικασία και το θέμα» όλων των φωτογραμμάτων, συμπεριλαμβανομένων αυτών του Moholy, είναι το φως» (Brett, 2021)¹²⁰.

Στην επίσημη ιστοσελίδα του ιδρύματος Moholy-Nagy για τη βιογραφία του καλλιτέχνη όπως αυτή έχει ειπωθεί από την κόρη του, Hattula Moholy-Nagy αναφέρεται: « Τα πρώτα του φωτογράμματα τείνουν να μοιάζουν με τις κονστρουκτιβιστικές συνθέσεις του. Αλλά από τα μέσα της δεκαετίας του 1920, ο Moholy χειριζόταν επιδέξια το φως και τη σκιά για να αναπτύξει ένα ξεχωριστό στυλ φωτογράφισης. Τα καθημερινά αντικείμενα θα μπορούσαν να

¹¹⁸ Ανακτήθηκε από <https://photocoaching.gr/photogram/> στις 10/09/22

¹¹⁹ Ανακτήθηκε από <https://www.glamatsydney.org/post/laszlo-moholy-nagy> στις 10/09/22

¹²⁰ Ανακτήθηκε από <https://www.glamatsydney.org/post/laszlo-moholy-nagy> στις 10/09/22

μετατραπούν σε φωτεινές, διαφορούμενες μορφές που επιπλέουν στο σκοτεινό χώρο. Ένα φωτογράφημα είναι μια μοναδική εικόνα. Αλλά μπορεί, με τη σειρά του, να φωτογραφηθεί για να δώσει ένα αρνητικό από το οποίο μπορούν να γίνουν άλλες εκτυπώσεις. Και μπορεί να αντιγραφεί απευθείας ως αντίστροφη εικόνα τοποθετώντας ένα άλλο φύλλο φωτοευαίσθητου χαρτιού πάνω του και ρίχνοντας ένα φως και στα δύο φύλλα. Ο Moholy συχνά χρησιμοποιούσε αυτή την τεχνική για να μελετήσει τα αποτελέσματά της στην υφή και τη σύνθεση. Οι φωτογραφίες γοήτευσαν τον Moholy για το υπόλοιπο της ζωής του». (Moholy-Nagy).

«Ο Moholy-Nagy άρχισε την πειραματική φωτογραφία δουλεύοντας πάνω στα “φωτογράμματα” του. Δούλεψε πολύ με τον τρόπο της αφηρημένης ζωγραφικής, χρησιμοποιούσε όμως ένα νέο μέσο για τις συνθέσεις του: το μέσο του καθαρού φωτός» (Κοψαχείλης)¹²¹.

Για τη σχέση του Moholy-Nagy με τη φωτογραφία η Κωνσταντίνου αναφέρει: «Ο Laszlo Moholy-Nagy είδε τη φωτογραφία όχι μόνο ως μέσο αναπαραγωγής της πραγματικότητας που απελευθερώνει τον ζωγράφο από αυτή τη λειτουργία. Αναγνώρισε τη δύναμή της να ανακαλύψει την πραγματικότητα. «Η φύση που μιλάει στην κάμερα είναι διαφορετική από αυτή που μιλάει στο μάτι», έγραψε ο Walter Benjamin. Η άλλη φύση που ανακαλύφθηκε από την κάμερα επηρέασε αυτό που ο Moholy, αφού είχε μεταναστεύσει, ονόμασε «Νέα Όραση.» (Κωνσταντίνου Β. , 2018)¹²².

Πάνω στη φωτογραφία του Moholy-Nagy, η κόρη του συνεχίζει αναφέροντας: «Οι φωτογραφίες του χαρακτηρίζονται από πολλαπλές εκθέσεις, έντονες διαγώνιες, όψεις με μάτια σκουληκιού, όψεις με μάτι πουλιών και ενσωμάτωση σκιών. Έκανε πολλά φωτογραφήματα. Μια νέα εξέλιξη ήταν η δημιουργία αρνητικών εκτυπώσεων φωτογραφιών. Παρόμοια με τα αντίστροφα φωτογράμματα, αυτές οι αρνητικές εικόνες του επέτρεψαν να εξερευνήσει τις διαφορετικές επιπτώσεις που είχαν ο τόνος και η σκίαση στη σύνθεση. Ο Moholy ήταν ένας από τους πρώτους καλλιτέχνες που δημιούργησε τέχνη με καθαρά μηχανικά

¹²¹ Κοψαχείλης, Χ. Ανακτήθηκε από <https://christos-kopsahilis.gr/articles%ce%ba%ce%b5%ce%af%ce%bc%ce%b5%ce%bd%ce%b1/moholy-nagy-laszlo-1895-bacsorsod-%ce%bf%cf%85%ce%b3%ce%b3%ce%b1%cf%81%ce%af%ce%b1-1946/> στις 04-08-22

¹²² Κωνσταντίνου, Β (2018) ΦΩΣ, ΣΚΙΑ ΚΑΙ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ LASZLO MOHOLY-NAGY: ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ ΣΤΟΝ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟ ΦΩΤΙΣΜΟΥ, σελ.24

μέσα. Πίστευε επίσης ότι η έννοια πίσω από ένα έργο τέχνης ήταν η πιο σημαντική πτυχή του, όχι ποιος το δημιούργησε πραγματικά» (Moholy-Nagy).

Για τη σχέση του Moholy-Nagy με το στοιχείο κίνησης στα έργα του η κόρη του δηλώνει: «Κατά τη δεύτερη παραμονή του στο Βερολίνο, ο Moholy ενδιαφέρθηκε για τις καλλιτεχνικές δυνατότητες του κινηματογράφου. Μεταξύ 1929 και 1936 γύρισε πολλές ασπρόμαυρες ταινίες μικρού μήκους, εκ των οποίων οι επτά σώζονται ακόμη. Έκανε την πιο γνωστή ταινία του το 1930. Ονομάζεται (στα Αγγλικά) "A Lightplay – black white gray", αυτή η ταινία αποτέλεσε κλασικό έργο της πρώιμης πειραματικής κινηματογραφικής ταινίας. Καταγράφει τις κινήσεις και τα φωτεινά εφέ που παράγονται από ένα κινητικό γλυπτό που σχεδίασε. Αναφέρεται ποικιλοτρόπως ως *The Light-Space Modulator*, *The Light Machine* και *Light Prop for an Electric Stage*, κατασκευάστηκε από μέταλλο και γυαλί και κινούνταν από έναν ηλεκτρικό κινητήρα. Μέχρι τώρα, έχει γίνει το εμβληματικό έργο του Moholy-Nagy.» (Moholy-Nagy).



Εικόνα 17: Moholy Nagy L, *The Law of series*, 1925. Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από https://monoskop.org/images/thumb/2/2e/Moholy-Nagy_Laszlo_1925_The_Law_of_Series.jpg/121px-Moholy-Nagy_Laszlo_1925_The_Law_of_Series.jpg

Ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης, έπαιξε πολύ με την ιδιότητα που έχει η φωτογραφία, το να αποτυπώνει τη στιγμή. Θεωρώντας πως για πολλούς αυτή ήταν η πραγματικότητα,

προσπάθησε να δείξει με διάφορους τρόπους και τεχνικές, πως αυτό το στιγμιαίο «κλικ» είναι απλώς μία εκ των πολλών οπτικών και προοπτικών του τί υπάρχει και διαδραματίζεται μία συγκεκριμένη στιγμή. Στις φωτογραφικές απεικονίσεις που συνθέτει, εντάσσει το στοιχείο της πολλαπλότητας, της επανάληψης. Με αυτό τον τρόπο προσπαθεί να ενισχύσει την άποψή του πως η προοπτική της φωτογραφίας, αυτή τουλάχιστον που καταγράφει μια κάμερα, μπορεί να παρουσιάσει μια αντικειμενική καθημερινότητα αλλά και μια υποκειμενική.



Εικόνα 18: *Moholy Nagy L, Berlin Radio Tower, 1928*. Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από https://monoskop.org/images/thumb/9/9f/Moholy-Nagy_Laszlo_1928_Berlin_Radio_Tower.jpg/116px-Moholy-Nagy_Laszlo_1928_Berlin_Radio_Tower.jpg

2. Otto Umbehrr

«Σύμφωνα με τη *Hanna Vogel*, τη βοηθό επιμελήτριας του τμήματος φωτογραφίας στη *Berlinische Galerie*, ο Umbo αντιπροσώπευε «κάτι νέο». Έγινε γνωστός για τη δημιουργία ενός νέου τύπου πορτρέτου, που περιελάμβανε ακραία κοντινά πλάνα και δραματικό φωτισμό, μια νέα ερμηνεία της ζωής του δρόμου και μια νέα εικόνα για τις γυναίκες» (Partington, 2022) ¹²³.

Σημαντικό δείγμα του φωτογραφικού κλάδου με επιρροές από Bauhaus ο Otto Umbehrr ή αλλιώς Umbo. Υπό την καθοδήγηση του Johannes Itten, τα χρόνια του Bauhaus, ο Umbo πίστευε πως πηγή της δημιουργικότητας είναι η διαίσθηση, το ένστικτο. Όπως και ο Moholy-Nagy, έτσι κι ο Umbo θα επηρεαστεί από τον κονστρουκτιβισμό.

Η Partington για τον Umbo αναφέρει: «Οι κονστρουκτιβιστικές επιρροές από τον *Theo Van Doesburg*, και τον *El Lissitzky*, είναι φανερές στις εικόνες του, στο πώς είναι χωροθετημένο το θέμα και στην τελική του σύνθεση. Αυτό φαίνεται κυρίως στις λήψεις του από ύψος, όπου όλα τα στοιχεία που συντελούν τη φωτογραφία είναι τόσο σωστά τοποθετημένα ώστε οι σκιές τους, πέρα από ενεργό και πρωταγωνιστικό ρόλο, να ανασυνθέτουν την ίδια την εικόνα, με το τελικό αποτέλεσμα να φαίνεται σαν πίνακας, είτε

λειτουργούν ως ολότητα είτε ως μεμονωμένα στοιχεία στον χώρο. Ένας καμβάς, με το φως πάλι να λειτουργεί σαν φόντο, τις σκιές να παρουσιάζουν έως και απόλυτη παραλληλία ή καθετότητα μεταξύ τους και τέτοια προοπτική που να νομίζει κάποιος ότι πρόκειται για κάτι δισδιάστατο. Φως και σκιά να παρουσιάζουν τέτοια αναλογία πλήρων και κενών, που από όποια σκοπιά κι αν παρατηρήσει κάποιος το έργο του, θα υπάρχει αρμονία και ισορροπία. Οι σκιές εδώ έχουν σχεδόν γεωμετρικό σχήμα, φαίνονται σαν ορθογώνια ή σαν τετράγωνα, με σαφή όρια και περιγράμματα, συγκεκριμένη θέση στον χώρο και δομή» (Partington, 2022) ¹²⁴.

Στα παραπάνω η Foerster συμπληρώνει: «Οι εικαστικές ιστορίες που αφηγείται ο Umbo συνδέονται στενά με το την πορεία της ζωής, τις προσωπικές προτιμήσεις και τις δραστηριότητές του. Πολλαπλές αυτοπροσωπογραφίες του καλλιτέχνη σχετίζονται με την

¹²³ Partington, M. (2022). Lolamag. Ανάκτηση 03 08 2022, από <https://lolamag.de/feature/photography-feature/otto-umbehrr-the-unconventional-photographer-of-the-avant-garde/>

¹²⁴ Partington, M. (2022). Lolamag. Ανάκτηση 03 08 2022, από <https://lolamag.de/feature/photography-feature/otto-umbehrr-the-unconventional-photographer-of-the-avant-garde/>

κατανόησή του για τον εαυτό του, καθώς και την αντιληπτή εικόνα του ως μποέμ και φωτογράφου. Τα εμβληματικά μοτίβα του Umbo διαβάζονται σαν μια συμπυκνωμένη φωτογραφική ιστορία της *avant-garde*.» (Foerster, 2020)¹²⁵.

Για τα έργα του Umbo και τη σχέση του με τη φωτογραφική κάμερα η Partington αναφέρει: «Τα έργα του Umbo κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920 είχαν σημαντική επιρροή στο καλλιτεχνικό κίνημα του *Neues Sehen* (Νέο Όραμα), του οποίου οι αρχές σχετίζονταν άμεσα με το *Bauhaus*. Το *Neues Sehen* αναγνώρισε την κάμερα ως ένα δεύτερο μάτι για να κοιτάξει τον κόσμο και περιλαμβάνει τη χρήση υψηλών και χαμηλών γωνιών κάμερας και αντίθεσης στη μορφή και το φως. Η Umbo προσπάθησε να απεικονίσει τη ζωή όπως φυσικά παρουσιάστηκε. Ως αποτύπωση της φυσικής έκφρασης ανθρώπων και τόπων» (Partington, 2022)¹²⁶.

Η Foerster για τη φωτογραφία του Umbo αναφέρει: «Οι φακοί *fish-eye* του *Wolkenkamera* της AEG έδωσαν στην Umbo νέες ευκαιρίες τη δεκαετία του 1930 να δοκιμάσει νέες οπτικές εμπειρίες τόσο σε εσωτερικούς όσο και σε εξωτερικούς χώρους. Με τις αναφορές του για το *Spiegel* και το *Picture Post* στη μεταπολεμική εποχή, ο Umbo βασίστηκε στην αξιόπιστη τέχνη του φωτορεπορτάζ, που θεωρούσε την εικόνα ισοδύναμη και εξίσου πολύτιμη με το κείμενο και εισήγαγε το θέμα της από διάφορες οπτικές γωνίες. Ο Umbo τελειοποίησε τις αρχές του *New Vision* για δεκαετίες. Στο τελευταίο του μεγάλο ταξίδι, μια περιοδεία στις Ηνωμένες Πολιτείες για Γερμανούς δημοσιογράφους και φωτογράφους το 1952, έκανε φωτογραφίες από τις ατελείωτες σειρές προϊόντων και βιομηχανικών κτιρίων, την έκταση του τοπίου, τους νυχτερινούς ορίζοντες των πόλεων και τις πινακίδες και τις διαφημίσεις τους νέον όπως είχε στο Βερολίνο. Στα τελευταία του χρόνια, το έργο του Umbo αγνοούνταν όλο και περισσότερο από το κοινό, για να ανακαλυφθεί ξανά στη δεκαετία του 1970» (Foerster, 2020)¹²⁷.

Ο Umbo πειραματιζόταν με τη φωτογραφία αποθανατίζοντας τα έργα του από διαφορετική οπτική σκοπιά.

¹²⁵ Ανακτήθηκε από <https://kicken-gallery.com/exhibitions/umbo-revisited> στις 10/09/22

¹²⁶ Partington, M. (2022). Lolamag. Ανάκτηση 03 08 2022, από <https://lolamag.de/feature/photography-feature/otto-umbehr-the-unconventional-photographer-of-the-avant-garde/>

¹²⁷ Ανακτήθηκε από <https://kicken-gallery.com/exhibitions/umbo-revisited> στις 10/09/22

Η Partington γράφει «Σύμφωνα με τη Hanna, ο Umbo δεν έμοιαζε με τους άλλους *avant garde* φωτογράφους: «Είχε μια μάλλον ασυνήθιστη προσέγγιση προς το μέσο. Ήταν ένας πιο διαυγής, παιχνιδιάρης, ακόμη και αυτοσχεδιαστικός εκφραστής του κινήματος *Neue Sehen*». Αυτές οι πτυχές του στυλ της Umbo φαίνονται στο «*Mystery of the Street*» (1928) – όπου ο καλλιτέχνης αναποδογυρίζει την εναέρια άποψη ενός δρόμου του Βερολίνου, εφιστώντας την προσοχή στις επιμήκειες σκιές ενός οδοκαθαριστή και μιας μητέρας με το παιδί της» (Partington, 2022) ¹²⁸.

Όπως θα δούμε στη συνέχεια του κεφαλαίου, όπου γίνεται σχηματική ανάλυση των φωτογραφικών έργων του Umbo (εικ. 19&20), στοιχεία όπως η επανάληψη, ο ρυθμός, οι εμπλεκόμενες σκιασμένες φιγούρες, είναι εμφανή.



Εικόνα 19: Otto Umbehrr, “*Mystery of the street*”, 1928. Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από

<http://4.bp.blogspot.com/Tyk2yoqzVke/TLB3kpoJfzI/AAAAAAAAABoU/A5F1kMrILxs/s1600/z.jpg>

¹²⁸ Partington, M. (2022). Lolamag. Ανάκτηση 03 08 2022, από <https://lolamag.de/feature/photography-feature/otto-umbehrr-the-unconventional-photographer-of-the-avant-garde/>



Imaged by Heritage Auctions, HA.com

Εικόνα 20: Otto Umbeh, “*Uncanny Street*”, 1928. Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από

<https://dyn1.heritagestatic.com/lf?set=path%5B1%2F0%2F4%2F4%2F9%2F10449667%5D%2C%5B50x600%5D&call=url%5Bfile%3Aproduct.chain%5D>

Στην τέχνη του να γράφεις με το φως, η σκιά μπορεί να αποτελέσει τον πρωταγωνιστή του θέματος. Τα έργα του Umbo που παρατίθενται παραπάνω, συμβάλλουν σε αυτή την άποψη. Η εφεύρεση της φωτογραφικής μηχανής μας υπενθυμίζει πως ο άνθρωπος άρχισε να βλέπει διαφορετικά τον ορατό κόσμο. Έχει ήδη αναφερθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο, πως η φωτογραφία υπήρξε βασικός σύμμαχος του κινήματος του ιμπρεσιονισμού, στο οποίο οι καλλιτέχνες επιδίωκαν την αποτύπωση της στιγμιαίας οπτικής εντύπωσης.

3. Faisal Almalki

Σε αντίθεση με τον Moholy-Nagy και τον Umbo, που στα φωτογραφικά τους έργα αποθανατίζουν, οπτικές σκοπιές του κόσμου όπως είναι, ο Σαουδάραβας φωτογράφος Faisal Almalki, στα έργα του κυνηγάει το αόρατο, αυτό που κρύβεται πίσω από ένα πέπλο. «Ως φωτογράφος, το πάθος του Almalki για το αόρατο είναι αυτό που κυνηγά να απεικονίσει στη φωτογραφία. Συχνά μέσα από σκιάς, την κίνηση και την αφαιρετικότητα» (Frank P. , 2014).

Για το γεγονός ότι η πίστη, αποτέλεσε κίνητρο για τη φωτογραφία του Almalki η Frank αναφέρει: «Ενώ η εντολή ότι οι γυναίκες πρέπει να καλύπτουν τα μαλλιά τους είναι δόγμα της ισλαμικής πίστης, η πράξη της χρήσης πέπλου που κρύβει πλήρως το πρόσωπο μιας γυναίκας είναι θέμα παράδοσης και όχι θρησκείας. Για τον Σαουδάραβα φωτογράφο Faisal Almalki, αυτό το γυναικείο τελετουργικό παρέμεινε τυλιγμένο στο μυστήριο. Αποφάσισε να κατανοήσει την πρακτική μόνος του, καταγράφοντας την εμπειρία με την κάμερά του» (Frank P. , 2014)¹²⁹.

Ο ίδιος ο φωτογράφος, σε συνέντευξή του παραδέχεται: «Ξεκίνησε τόσο ως οπτικό όσο και ως ερευνητικό πείραμα. Από οπτική άποψη, εγώ - ως φωτογράφος και άνθρωπος - λατρεύω την όραση και πάντα αναρωτιόμουν πώς τα πέπλα επηρεάζουν την όραση και την οπτική. Αλλά σε ένα πιο συναφές επίπεδο, πάντα ήθελα να καταλάβω αυτόν το πολιτισμού και σκέφτηκα ότι αν κατάφερνα τουλάχιστον να δω τον κόσμο όπως τον βλέπουν αυτοί, θα μπορούσα να γρατσουνίσω την επιφάνεια του «να περπατήσω ένα μίλι με το παπούτσι τους» (Anderson, 2015)¹³⁰.

Για το κομμάτι έρευνας του Faisal Almalki η Frank γράφει: «Για τη φωτογραφική του έρευνα, ο Almalki εμπνεύστηκε από τον γερμανό βιολόγο του 20ου αιώνα, Jakob von Uexkull, ιδιαίτερα την ιδέα του "umwelt" ή "εαυτό-κόσμος όπως τον αντιλαμβάνονται οι οργανισμοί που ζουν μέσα σε αυτόν". Ο καλλιτέχνης μπήκε στο ρόλο του βιολόγου για να εντυφώσει πλήρως σε αυτόν τον «εξωγήινο» τρόπο ζωής. «Η κατανόηση του τρόπου με τον οποίο οι οργανισμοί βιώνουν το περιβάλλον τους, τις ανάγκες και τα κίνητρά τους μπορεί να επιτευχθεί

¹²⁹ Frank,P. Ανακτήθηκε από https://www.huffpost.com/entry/faisal-almalki_n_6309994?utm_hp_ref=photography στις 04/08/22

¹³⁰ Ανακτήθηκε από <https://www.readingthepictures.org/2015/06/part-2-behind-the-niqab-the-male-photographers-perspective-of-life-through-the-veil/> στις 12/09/22

μόνο αν μπορούμε στον αντιληπτικό τους κόσμο». «Ένας οργανισμός δημιουργεί και αναδιαμορφώνει τη δική του υφή όταν αλληλεπιδρά με το περιβάλλον του» (Frank P. , 2014)¹³¹.

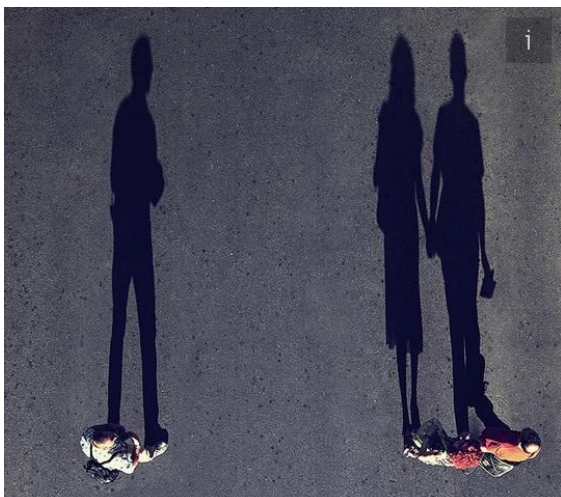
Για τη λήψη ενός μπουκέτου με λουλούδια που ώθησε τον φωτογράφο να σκεφτεί τους τρόπους με τους οποίους οι προκαταλήψεις και οι προοπτικές του σκίαζαν την άποψή του για τις μουσουλμάνες γυναίκες που επιλέγουν να φορούν πέπλα Ο Almalki στο άρθρο της Anderson αναφέρει: «Έβγαλα μερικές φωτογραφίες λουλουδιών όπως φαίνονται πίσω από το πέπλο, εκτός από το ότι μερικά από αυτά τα λουλούδια δεν ήταν αληθινά - αλλά το πέπλο επηρεάζει την όραση αρκετά ώστε εμείς (δηλαδή αυτή) να μην βλέπουμε τη διαφορά. Και τότε κατάλαβα ότι δεν προσπαθούσα να καταλάβω τις καλυμμένες γυναίκες, προσπαθούσα να τις κρίνω. Ενώ το έργο ξεκίνησε ως μια προσπάθεια να δει μέσα από τα μάτια (και το πέπλο) μιας Ισλαμικής γυναίκας, κατέληξε να αποκαλύψει τον προκατειλημμένο τρόπο θέασης που διέθετε ο ίδιος ο καλλιτέχνης». Συνεχίζοντας ο φωτογράφος λέει: «Πάντα αγανακτούσα με το πώς ορισμένα δυτικά μέσα ενημέρωσης παρουσίαζαν το προφίλ των Μουσουλμάνων και της Μέσης Ανατολής, και αυτό μου έδειξε πως έκανα το ίδιο. Μετατρέποντας το πέπλο σε αυτό το φράγμα ανάμεσα σε εμάς και τους «άλλους», όποιοι κι αν είναι αυτοί οι άλλοι» (Anderson, 2015)¹³².

«Καθώς ο Faisal Almalki εξελισσόταν, τα σύμβολα που συνδέονταν με το πέπλο άλλαξαν σχήμα. «Όταν άρχισα να δουλεύω σε αυτό το έργο (Lone Canyon), έλεγα ότι δεν είμαι υπέρ ή κατά των πέπλων, ήθελα απλώς να προσφέρω την προοπτική τους στον κόσμο. Ξαφνικά, το πέπλο έγινε σύμβολο προκατάληψης, αυτός ο τοίχος ανάμεσα σε οποιοδήποτε πρόσωπο και «τους άλλους». Το έργο του Faisal Almalki στη συνέχεια μετατράπηκε σε μια έρευνα για το αόρατο πέπλο που τόσοι πολλοί φορούν εν αγνοία τους, το αποφρακτικό στρώμα της προκατάληψης» (Frank P. , 2014)¹³³.

¹³¹ Frank,P. Ανακτήθηκε από https://www.huffpost.com/entry/faisal-almalki_n_6309994?utm_hp_ref=photography στις 04/08/22

¹³² Ανακτήθηκε από <https://www.readingthepictures.org/2015/06/part-2-behind-the-niqab-the-male-photographers-perspective-of-life-through-the-veil/> στις 12/09/22

¹³³ Frank,P. Ανακτήθηκε από https://www.huffpost.com/entry/faisal-almalki_n_6309994?utm_hp_ref=photography στις 04/08/22



Εικόνα 21: Faisal Almalki , “Envy”. Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από <http://www.faisalalmalki.com/-/galleries/slide/-/medias/29412da8-5d46-11e3-83c2-3558b415d408-beyond>

«Στη φωτογραφία ο Σαουδάραβας Faisal Almalki τοποθετεί το εαυτό του σε συγκεκριμένες γωνίες για να αποθανατίσει μεγάλες σκιές, και επειδή περιστρέφει τις εικόνες του από 90 σε 180 μοίρες, αυτό που πραγματικά μας παρουσιάζει είναι μια ψευδαίσθηση με πρωταγωνιστή τη σκιά» (Faisal, 2010)¹³⁴.



Εικόνα 22: Faisal Almalki , “Southern Waves”. Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από http://www.faisalalmalki.com/-/galleries/slide#media_f879a2b8-5d45-11e3-8244-4f3234616d24

¹³⁴ Ανακτήθηκε από https://www.huffpost.com/entry/shot-to-fame-the-story-of_b_541969 στις 12/09/22



Εικόνα 23: Faisal Almalki , “*Detour*”. Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από http://www.faisalalmalki.com/-/galleries/slide#media_06ec9d32-5d46-11e3-b067-97106ed82373

Όπως και στις φωτογραφίες του Moholy-Nagy L, έτσι και σε αυτές άλλων καλλιτεχνών όπως ο Faisal Almalki, η ύπαρξη της σκιάς έρχεται να προσφέρει μια διαφορετική οπτική των πραγμάτων και των συνθηκών. Ο στόχος είναι κοινός. Η ανασύσταση της οπτικής μας για τον κόσμο που μας περιβάλλει.

«Σκοπός του Moholy-Nagy ως καλλιτέχνη και δασκάλου ήταν να μαθαίνει στους φοιτητές του ένα νέο τρόπο οπτικής αντίληψης (“*New Vision*”). Αυτό δεν σημαίνει ότι ήθελε να “εκγυμνάσει” το μάτι του ανθρώπου να δεχτεί τις νέες αλλαγμένες οπτικές απαιτήσεις της νέας εποχής της τεχνολογίας. Ήθελε να ξυπνήσει τις λειτουργικές αισθήσεις του μοντέρνου ανθρώπου της βιομηχανικής εποχής, ώστε να βιώσει μια νέα και δημιουργική αντίληψη» (Κοψαχείλης)¹³⁵.

Ο Faisal Almalki, προέρχεται από μεταγενέστερη γενιά καλλιτεχνών. Με αφορμή τα επιβεβλημένα κοινωνικά και πολιτισμικά πρότυπα της πατρίδας του, ο Almalki, μέσω της τέχνης της φωτογραφίας, προσπαθεί να αποτινάξει οποιαδήποτε προκατάληψη. Η σκιά στα έργα του μπορεί να είναι το τελικό οπτικό αποτέλεσμα, μπορεί όμως να προκύπτει από μια βαθύτερη ανάγκη να επισημάνει με αυτό τον τρόπο το εμπόδιο που υπάρχει στο πώς ο κόσμος βλέπει τον κόσμο και στο πώς στην πραγματικότητα αυτός ο κόσμος είναι. Η σκιά

¹³⁵ Κοψαχείλης, Χ. Ανακτήθηκε από <https://christos-kopsahilis.gr/articles%ce%ba%ce%b5%ce%af%ce%bc%ce%b5%ce%bd%ce%b1/moholy-nagy-laszlo-1895-bacsborsod-%ce%bf%cf%85%ce%b3%ce%b3%ce%b1%cf%81%ce%af%ce%b1-1946/> στις 04-08-22

στα έργα του Moholy –Nagy προέκυπτε από τους πειραματισμούς μου με τα φωτογραφήματα, και αλληπάλληλες εκτυπώσεις αρνητικών φωτογραφημάτων. Στα έργα του Umbo, οι έντονες σκιές εμφανιζόντουσαν όταν φωτογράφιζε τα θέματά του είτε από πολύ κοντινές αποστάσεις, είτε από πάνω. Και στις δύο αυτές περιπτώσεις, οι καλλιτέχνες αναπαριστούν στα θέματά τους τον κόσμο όπως είναι, και μέσα από τεχνικές και πειραματισμούς «παίζουν» με το φως και τη σκιά. Στην περίπτωση του Almalki, η σκιά έχει περισσότερο μεταφορική έννοια και συνδέεται με το κυνήγι του «αόρατου» όπως λέει και ο ίδιος. Ως σκιά, θεωρεί κάθε προκατάληψη που υπάρχει στην πατρίδα του στο Ριάντ.

2.2.1.2 Κινηματογράφος – Κινούμενη εικόνα

1. Lotte Reininger

Κατά την Devi Lockwood, συγγραφέα και αρθρογράφο στη New York Times, « η Lotte Reiniger, σκηνοθέτης κινηματογραφικών έργων, με σαφείς επιρροές από το Θέατρο Σκιών της Κίνας, υπήρξε πρωτοπόρος καλλιτέχνης καθώς ήταν το πρώτο άτομο που δημιούργησε ταινία animation μεγάλου μήκους (Οι περιπέτειες του πρίγκιπα Αχμέντ-1926)... γύρισε πάνω από εξήντα ταινίες. Από τις σωζόμενες ταινίες, περίπου πενήντα στον αριθμό, για τις οποίες είχε την πλήρη καλλιτεχνική ευθύνη, οι έντεκα δημιουργήθηκαν στη βωβή περίοδο του κινηματογράφου». (Devi, 2019)¹³⁶.

Για τις επιρροές της Reininger, η Guerin αναφέρει: «Το 1926 η Reiniger ταξίδεψε στην Αίγυπτο και μετά, το 1936, στην Ελλάδα. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού της, μελέτησε το θέατρο των σκιών καθώς και την αναπαράσταση της ανθρώπινης σιλουέτας, κατά την παράδοση. Το δημοφιλές, για τα εκείνα χρόνια, Θέατρο σκιών του Καραγκιόζη, αποτέλεσε σημαντική επιρροή στο έργο της Reininger, συμπληρώνοντας τις γνώσεις της για τις αρχαίες παραδόσεις της Ανατολής» (Frances Guerin, 2016) ¹³⁷ .

Πάνω στην τεχνική της ο Sergeant παρατηρεί: «Η Reiniger είναι περισσότερο γνωστή για τις σιλουέτες που χρησιμοποιούσε στα κινούμενα σχέδιά της. Εκεί φαίνονται και οι επιρροές

¹³⁶ Ανακτήθηκε από <https://www.nytimes.com/2019/10/16/obituaries/lotte-reiniger-overlooked.html>
Στις 03/08/22

¹³⁷ Guerin, Frances; Anke Mebold (2016). *Women Film Pioneers Project*. Ανάκτηση 03 08 2022, από <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/lotte-reiniger/>

της από την κινεζική τέχνη. Κομμές, λεπτοκομμένες φιγούρες από χαρτί ή χαρτόνι, ζυγισμένες με μύλυβδο και αρθρώσεις. Όσο πιο περίπλοκος και απαιτητικός ήταν ο ρόλος των χαρακτήρων, τόσο μεγαλύτερο έπρεπε να είναι και το εύρος των κινήσεών τους, άρα και η προσοχή στη λεπτομέρεια που αφορούσε τις φιγούρες αυτές. Οι φιγούρες τοποθετούνταν σε ένα ειδικό τραπέζι για παραγωγή κινουμένων σχεδίων και ως επί των πλείστων φωτιζόνταν από κάτω. Σε μεταγενέστερες ταινίες της οι φιγούρες φωτιζόνταν τόσο από πάνω όσο και από κάτω, ανάλογα με το επιθυμητό οπτικό αποτέλεσμα. Επηρεάστηκε από τις πρωτοποριακές ταινίες ειδικών εφέ του George Méliès, του Γάλλου ιλουζιονίστα και σκηνοθέτη, και έφτιαξε μια καριέρα με τους χάρτινους χαρακτήρες της να ζωντανεύουν στην οθόνη μέσω της διαδικασίας του *stop-motion animation*». (Sergeant, 2019)¹³⁸.

Συνεχίζοντας για τις τεχνικές μεθόδους της Reininger ο Sergeant αναφέρει: «*H Reiniger* μπήκε σε μια διαδικασία να φωτογραφίζει τις χάρτινες μαριονέτες της καρέ καρέ, εκτελώντας μικρές και απαιτητικές κινήσεις σε κάθε βήμα της διαδικασίας προκειμένου να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση της κίνησης μέσω μιας τεχνικής που έκτοτε έγινε ένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των ταινιών μεταγενέστερων σκηνοθετών. Πλαισιωμένοι από περίτεχνες παραστάσεις που λειτουργούσαν ως φόντο, κατασκευασμένες από διάφορα στρώματα ημιδιαφανούς χαρτιού ή πολύχρωμα φύλλα οξικού για έγχρωμες ταινίες, οι χαρακτήρες της *Reiniger* δημιουργήθηκαν με εξαιρετική δεξιοτεχνία και ακρίβεια». (Sergeant, 2019)¹³⁹.

Για την ταινία *animation* μεγάλου μήκους, ο Sergeant παρατηρεί: «*Η ταινία της «Οι περιπέτειες του πρίγκιπα Αχμέτ» είναι αναμφισβήτητα η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία κινουμένων σχεδίων και δικαίως βρίσκεται ανάμεσα στα ορόσημα της ιστορίας του κινηματογράφου. Η Reiniger εστίασε τις προσπάθειές της στις τεχνικές και εκφραστικές δυνατότητες που προσέφερε ο τρόπος δημιουργίας *animation*. Χρησιμοποίησε τις ικανότητές της για να ζωντανέψει στην οθόνη ένα είδος φαντασιακού, ονειρικού κόσμου που το κοινό του κινηματογράφου δεν είχε δει ακόμα λόγω των περιορισμών της φωτογραφίας. Για την παραγωγή της ταινίας «Οι περιπέτειες του πρίγκιπα Αχμέτ» δούλεψε με ένα πλήρωμα μόλις πέντε ατόμων. Η Reiniger σχεδίασε και ζωγράφησε όλες τις σιλουέτες της ταινίας με το χέρι,*

¹³⁸ Alexander, Sergeant. Before Walt Disney, there was Lotte Reiniger – the story of the world’s first animated feature. Ανακτήθηκε από <https://theconversation.com/before-walt-disney-there-was-lotte-reiniger-the-story-of-the-worlds-first-animated-feature-125091> στις 10/03/2022

¹³⁹ Alexander, Sergeant. Before Walt Disney, there was Lotte Reiniger – the story of the world’s first animated feature. Ανακτήθηκε από <https://theconversation.com/before-walt-disney-there-was-lotte-reiniger-the-story-of-the-worlds-first-animated-feature-125091> στις 10/03/2022

με τη διαδικασία που προαναφέρθηκε. Η διαδικασία αυτή ολοκληρώθηκε σε πέντε χρόνια. Αυτό της έδωσε χρόνο να πειραματιστεί με μια σειρά από τεχνικές διαδικασίες. Έβαλε χρώμα στο φιλμ της για να δημιουργήσει πολύχρωμα φόντο και ενσωμάτωσε σχέδια φόντου από τον *avant-garde* σκηνοθέτη *Walter Ruttmann*». (Sergeant, 2019)¹⁴⁰.

Συμπληρώνοντας για την τεχνική της *Reininger*, ο *Moritz* αναφέρει: « Η ίδια η *Lotte Reiniger* είναι η κύρια ιδιοφυΐα πίσω από όλες τις ταινίες της. Είχε μια εκπληκτική ευκολία στο κόψιμο - κρατώντας το ψαλίδι ακόμα στο δεξί της χέρι και χειριζόταν το χαρτί με ταχύτητα αστραπής με το αριστερό της χέρι, έτσι ώστε η κοπή να πηγαίνει πάντα προς τη σωστή κατεύθυνση. Σχεδίασε τα σενάρια και επινόησε τις πλοκές και τους χαρακτήρες, που ήταν στενά συνδεδεμένοι μεταξύ τους. Αν μια φιγούρα χρειαζόταν να κάνει κάποια περίπλοκη ή εύπλαστη κίνηση, θα έπρεπε να κατασκευαστεί από 25 ή 50 ξεχωριστά κομμάτια και στη συνέχεια να ενωθεί με λεπτό σύρμα. Εάν ένας χαρακτήρας χρειαζόταν να εμφανιστεί σε κοντινό πλάνο, θα έπρεπε να κατασκευαστεί ένα ξεχωριστό, μεγαλύτερο μοντέλο του κεφαλιού και των ώμων - όπως, ενδεχομένως, και μεγαλύτερες λεπτομέρειες φόντου για να σταθούν πίσω του. Αλλά η *Lotte* δούλευε πάντα με τον σύζυγό της, *Carl Koch*, ο οποίος συνήθως έτρεχε την κάμερα. Για τα μεγάλα έργα όπως ο *Πρίγκιπας Αχμέντ* είχε ένα προσωπικό πέντε ατόμων: τον *Carl* για κάμερα, τον *Alexander Kardan* για να ελέγξει τα φύλλα έκθεσης, τον *Walter Türck* που τακτοποίησε τα φόντα και δύο άνδρες ειδικών εφέ, τον *Walter Ruttmann* και τον *Bertold Bartosch*» (*Moritz*, 1996)¹⁴¹.

Κλείνοντας, ο *Sergeant* για τη σπουδαιότητα του έργου της *Reiniger* αναφέρει: «Το πιο σημαντικό ήταν ότι ανέπτυξε μια τεχνική σχεδιασμένη να δίνει την ψευδαίσθηση βάθους, τοποθετώντας τις σιλουέτες της σε διαφορετικά οριζόντια επίπεδα, όπου ο ένα μπλεκόταν μέσα στο άλλο, πριν τις φωτογραφίσει από ψηλά, τεχνική που αργότερα υιοθετήθηκε και στα κινούμενα σχέδια του *Disney*. Εκτός από την παραγωγή ταινιών κινουμένων σχεδίων, ο *Reiniger* ασχολήθηκε εξίσου με το ζωντανό κουκλοθέατρο σκιών, το οποίο κατά καιρούς

¹⁴⁰ Alexander, Sergeant. Before Walt Disney, there was Lotte Reiniger – the story of the world’s first animated feature. Ανακτήθηκε από <https://theconversation.com/before-walt-disney-there-was-lotte-reiniger-the-story-of-the-worlds-first-animated-feature-125091> στις 10/03/2022

¹⁴¹ Moritz, W. Lotte Reiniger. Ανακτήθηκε από <https://www.awn.com/animationworld/lotte-reiniger> στις 04/08/22

ηχογραφήθηκε σε φιλμ και χρησιμοποιήθηκε σε ταινίες ζωντανής δράσης» (Sergeant, 2019)¹⁴².



Εικόνα 24: Lotte Reiniger. Απόσπασμα από την ταινία «Οι περιπέτειες του πρίγκηπα Αχμέτ» (1923-26). Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/lotte-reiniger/>

¹⁴² Alexander, Sergeant. Before Walt Disney, there was Lotte Reiniger – the story of the world’s first animated feature. Ανακτήθηκε από <https://theconversation.com/before-walt-disney-there-was-lotte-reiniger-the-story-of-the-worlds-first-animated-feature-125091> στις 10/03/2022



Εικόνα 25: Lotte Reiniger. Απόσπασμα από την ταινία «Parageno» (1935). Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/lotte-reiniger/>

2. William Kentridge

Η Μποζώνη για το έργο του Kentridge αναφέρει: «Ο Ουίλιαμ Κέντριτζ είναι μοναδικός καλλιτέχνης γιατί συνδέει τη μαγεία του χειροποίητου, τη δεξιοτεχνία και την αισθητική που συναντούν τον πολιτικό λόγο, τη μνήμη, την αλήθεια και τη φιλοσοφική της διάσταση σε όλο το έργο του. Ο ίδιος λέει πως πάντα «σκέφτομαι τον εαυτό μου ως κάποιον που φτιάχνει σκίτσα», ομολογώντας ότι η δραστηριότητα στο στούντιο, του δίνει τεράστια καθημερινή ανακούφιση. Ο Κέντριτζ άρχισε τη χαρακτηριστική ως φοιτητής στο Πανεπιστήμιο του Witwatersrand στο Γιοχάνεσμπουργκ στις αρχές έως τα μέσα της δεκαετίας του 1970, κάνοντας αφίσες για συνδικάτα, φοιτητικές διαμαρτυρίες και θεατρικές ομάδες, κάτι που στη συνέχεια οδήγησε στις τάξεις της διδασκαλίας της χαρακτηριστικής στο Γιοχάνεσμπουργκ από το 1976 έως το 1978. Από εκείνη την εποχή και μετά, η κληρονομιά της χαρακτηριστικής ως δημοκρατικό αντικείμενο τέχνης και όχημα για σάτιρα και κοινωνική αλλαγή είναι συναφές με κάθε παρουσίαση της τέχνης του. Όπως όλοι οι άνθρωποι που δουλεύουν με τα χέρια θεωρεί την επίδραση της τέχνης και της δημιουργίας κατευναστική. Και αυτό τον ορίζει τόσο

προσωπικά, όσο και μέσα στον κόσμο και είναι ο κύριος λόγος που επιστρέφει ξανά και ξανά στη χαρακτηριστική» (Μποζώνη, 2021)¹⁴³.

Αντίστοιχα, για το έργο του Kentridge η Ζωζά αναφέρει: «Όλα, όμως τα έργα του Kentridge, ανεξάρτητα από την τεχνική ή τις διαστάσεις τους, λειτουργούν σχολιαστικά σε όλες τις μορφές καταπίεσης που μπορεί κάποιος να συναντήσει είτε στο κοντινό είτε στο ευρύτερο περιβάλλον του, φτάνοντας να θίγει παγκόσμια θέματα, όπως αυτό του ρατσισμού. Μεγάλο ρόλο, στη διαμόρφωση της άποψής του, προσωπικής και καλλιτεχνικής, έπαιξε σίγουρα το γεγονός πως γεννήθηκε σε μια χώρα, όπου η καταπίεση του ανθρώπινου είδους υπήρξε για εκείνον βιωματική» (Ζωζά, 2022)¹⁴⁴.

Για τις καταβολές του Kentridge ο Σχορετσανίτης σημειώνει: «Ο Ουίλιαμ Κέντριτς, γόνος λευκής εύπορης οικογένειας νομικών με λιθουανικές και εβραϊκές ρίζες, γεννήθηκε το 1955 στο Γιοχάνεσμπουργκ, την πόλη που στοιχειώνει σχεδόν το σύνολο του έργου του. Πατέρας του είναι ο διεθνούς φήμης νοτιοαφρικανός δικηγόρος Σίντνεϋ Κέντριτς (Sydney Kentridge), συνεργάτης του Νέλσον Μαντέλα και υπερασπιστής των θυμάτων του απαρτχάιντ, όπως του δολοφονηθέντα Steve Biko, που απαθανατίστηκε στο ομώνυμο τραγούδι του Peter Gabriel, και μητέρα του η Felicia Geffen. Και οι δύο ήταν δικηγόροι που εκπροσωπούσαν τον περιθωριοποιημένο λαό από το σύστημα του απαρτχάιντ» (Σχορετσανίτης, 2015)¹⁴⁵.

Συνεχίζοντας η Ζωζά αναφέρει: «Ο William Kentridge δεν έβαλε ποτέ όρια στην τέχνη του. Πειραματίστηκε και συνεχίζει να το κάνει με διάφορες μορφές, όπως το σχέδιο που το μετέτρεψε στα γνωστά “πρωτόγονα κινούμενα σχέδια” του, τα τυπώματα, τις εγκαταστάσεις, το animation, αλλά και τη δημιουργία ταινιών μιας και για μεγάλη χρονική περίοδο το έκανε από τη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή. Η κοινωνικοπολιτική κατάσταση, όμως, της χώρας που γεννήθηκε και μεγάλωσε, μεταλλάσσεται, μετουσιώνεται και επανέρχεται διεισδύοντας

¹⁴³ Ανακτήθηκε από <https://www.lifo.gr/culture/eikastika/o-goyiliam-kentritz-mesa-apo-ta-haraktika-toy-mila-gia-ton-akatanoito-paralogismo> στις 12/09/22

¹⁴⁴ Ανακτήθηκε από <https://artviews.gr/william-kentridge-o-politikopoiimenos-kallitechnis/> στις 12/09/22

¹⁴⁵ Ανακτήθηκε από <https://24grammata.com/%CE%BF%CF%85%CE%AF%CE%BB%CE%B9%CE%B1%CE%BC-%CE%BA%CE%AD%CE%BD%CF%84%CF%81%CE%B9%CF%84%CE%B6-%CE%AD%CE%BD%CE%B1%CF%82-%CE%BC%CE%B5%CE%B3%CE%AC%CE%BB%CE%BF%CF%82-%CF%83%CF%8D%CE%B3%CF%87%CF%81%CE%BF/> στις 12/09/22

στα έργα του, σαν να προσπαθεί να κατανοήσει και να καταδείξει την έννοια των διαχωρισμών. Η ιδιαιτερότητα, της τέχνης του βρίσκεται στο ότι παρ'όλο που τα θέματα που πραγματεύεται είναι σκληρά, το αποτέλεσμα είναι σχεδόν ονειρικό, σαν να ακροβατεί με ευαισθησία ανάμεσα στις σκιές» (Ζωζιά, 2022)¹⁴⁶.

Ο Σχορετσανίτης για την τέχνη του Kentridge αναφέρει: « Η τέχνη του Κέντριτζ ερωτοτροπεί με τον εξπρεσιονισμό. Η μορφή συχνά παραπέμπει στο περιεχόμενο και αντιστρόφως. Ο θεατής ευθύς αμέσως βλέπει μια ζοφερή εικόνα, εντύπωση που διαιωνίζεται καθώς ξεδιπλώνεται η ευάλωτη, εύθραυστη και δυσάρεστη συνάμα κατάσταση. Οι όψεις της κοινωνικής αδικίας που απεκαλύφθησαν, πέραν των άλλων γνωστών, τα τελευταία χρόνια στη Νότια Αφρική, έχουν γίνει συχνά πηγή και ερεθίσματα για πολλά έργα του Κέντριτζ. Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1970, έκανε χαρακτηριστικά και σχέδια, αλλά κι αργότερα δημιούργησε κάποιες μονοτυπίες και χαρακτηριστικά μικρού σχήματος, που έγιναν και έμειναν γνωστά με διάφορα ονόματα. Αυτές οι δύο εκπληκτικές ομάδες έργων του (Pit και Domestic Scenes) χρησίμευσαν για τη δημιουργία της καλλιτεχνικής ταυτότητας του Κέντριτζ, μια ταυτότητα που συνέχισε να αναπτύσσεται σε διάφορα μέσα ενημέρωσης και με διάφορους τρόπους. Παρά την συνεχή εξερεύνηση μη παραδοσιακών μέσων, το θεμέλιο της τέχνης του υπήρξε πάντα το σχέδιο και η χαρακτηρισκή» (Σχορετσανίτης, 2015)¹⁴⁷.

Ο Nick για τις τεχνικές του Kentridge αναφέρει: « Χρησιμοποιώντας φιλμ, σχέδιο, γλυπτική, κινούμενα σχέδια και performance, ο William Kentridge μετατρέπει τα αποθαρρυντικά πολιτικά γεγονότα σε ισχυρές ποιητικές αλληγορίες. Με μια τεχνική - σφραγίδα, ο Kentridge φωτογραφίζει τα σχέδια του από κάρβουνο και τα κολάζ από χαρτί με την πάροδο του χρόνου, καταγράφοντας το πώς εξελίσσονται. Δουλεύοντας χωρίς σενάριο, σχεδιάζει κάθε ταινία κινουμένων σχεδίων, διατηρώντας κάθε προσθήκη και διαγραφή. Έχοντας επίγνωση των χιλιάδων τρόπων με τους οποίους κατασκευάζουμε τον κόσμο κοιτάζοντας, ο Kentridge

¹⁴⁶ Ανακτήθηκε από <https://artviews.gr/william-kentridge-o-politikopoiimenos-kallitechnis/> στις 12/09/22

¹⁴⁷ Ανακτήθηκε από <https://24grammata.com/%CE%BF%CF%85%CE%AF%CE%BB%CE%B9%CE%B1%CE%BC-%CE%BA%CE%AD%CE%BD%CF%84%CF%81%CE%B9%CF%84%CE%B6-%CE%AD%CE%BD%CE%B1%CF%82-%CE%BC%CE%B5%CE%B3%CE%AC%CE%BB%CE%BF%CF%82-%CF%83%CF%8D%CE%B3%CF%87%CF%81%CE%BF/> στις 12/09/22

χρησιμοποιεί στερεοσκοπικούς θεατές και δημιουργεί οπτικές ψευδαισθήσεις με αναμορφική προβολή, για να επεκτείνει τα σχέδιά του σε τρεις διαστάσεις» (Nick, 2010)¹⁴⁸.

Για τις κινούμενες ταινίες του Kentridge, ο Σχορετσανίτης γράφει: «Μεταξύ 1989 και 2003, ο Κέντριτζ έκανε μια σειρά από εννέα ταινίες μικρού μήκους που τελικά συγκεντρώθηκαν υπό τον τίτλο '9 Drawings for Projection'. Το 1989, ξεκίνησε η πρώτη από τις ταινίες κινουμένων σχεδίων, 'Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris'. Σε αυτή τη σειρά, χρησιμοποίησε μια τεχνική που θα μπορούσε να γίνει χαρακτηριστικό του έργου του, δηλαδή διαδοχικά σχέδια σε κάρβουνο, πάντα στο ίδιο φύλλο χαρτιού, σε αντίθεση με την παραδοσιακή τεχνική animation στην οποία κάθε κίνηση σχεδιάζεται σε ξεχωριστό φύλλο. Με τον τρόπο αυτό, τα βίντεο και οι ταινίες του Κέντριτζ διατήρησαν τα ίχνη των προηγούμενων σχεδίων.. Δουλεύοντας στην ουσία με πολύ περιορισμένα μέσα, χρησιμοποιώντας μόνο κάρβουνο και κάποιες πινελιές μπλε ή κόκκινου παστέλ, δημιούργησε κινούμενα σχέδια εκπληκτικού βάθους» (Σχορετσανίτης, 2015)¹⁴⁹.



Εικόνα 26: William Kentridge . Απόσπασμα από την ταινία «Shadow Procession» (1999). Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από <https://www.dailymotion.com/video/x2nf6kl>

¹⁴⁸ Ανακτήθηκε από <https://art21.org/artist/william-kentridge/> στις 03/08/22

¹⁴⁹ Ανακτήθηκε από <https://24grammata.com/%CE%BF%CF%85%CE%AF%CE%BB%CE%B9%CE%B1%CE%BC-%CE%BA%CE%AD%CE%BD%CF%84%CF%81%CE%B9%CF%84%CE%B6-%CE%AD%CE%BD%CE%B1%CF%82-%CE%BC%CE%B5%CE%B3%CE%AC%CE%BB%CE%BF%CF%82-%CF%83%CF%8D%CE%B3%CF%87%CF%81%CE%BF/> στις 12/09/22

Οι σκιάδες φιγούρες από κάρβουνο, που εξακολουθούν να μοιάζουν με χαρακτηριστικά, σκληρά και τόσο ζωντανά ταυτόχρονα, με τον τρόπο που κινούνται και «πέφτουν» η μία πάνω στην άλλη, θα προσφέρουν την αίσθηση του βάθους και της προοπτικής στην εικόνα. Συγχρόνως, η τεχνική αυτή του επιτρέπει να παίζει με την κλίμακα των σκιών, το επίπεδο φωτεινότητάς τους (αν μπορούμε να κάνουμε λόγο για φωτεινότητα στις σκιές), και να τις χρησιμοποιεί ακόμα και ως φόντο στο ενυπάρχον. Παρόλο που έχουμε να κάνουμε με διαδιάστατες μορφές χωρίς εκφραστικά χαρακτηριστικά, το στοιχείο αυτό, που από ένα σημείο και μετά χαρακτήρισε την τέχνη του Kentridge, δημιουργεί την αίσθηση του βάθους. Το σχήμα των σκιών αυτών, στην απλότητα που έχουν αποδοθεί, σε συνδυασμό με αυτό που θεωρούμε πως θέλει να παρουσιάσει ο συγκεκριμένος δημιουργός – το πολιτικό περιεχόμενο είναι έντονο στα έργα του Kentridge, όπως και οι αναφορές στην γενέτειρά του – βάζουν τον θεατή στη δημιουργία ενός σκηνικού, ενός χώρου, μιας ιστορίας. Το φως εδώ, ξεθωριασμένο φως μάλιστα, είναι ο καμβάς πάνω στον οποίο πρωταγωνιστούν αυτές οι σκοτεινές φιγούρες και σε καμία περίπτωση δεν είναι αυτό που οδηγεί το βλέμμα του παρατηρητή.



Εικόνα 27: William Kentridge . Απόσπασμα από την ταινία «Shadow Procession» (1999). Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από <https://www.dailymotion.com/video/x2nf6kl>

2.2.1.3 Εικαστικές εγκαταστάσεις (Installations)

Στην αρχή αυτής της ενότητας, αναφερθήκαμε σε εκπροσώπους της τέχνης της φωτογραφίας. Κατόπιν συνεχίσαμε με τον χώρο της κινούμενης εικόνας. Εδώ θα μιλήσουμε για εικαστικές εγκαταστάσεις μέσα από παραδείγματα των Κεσσανλή και Walker.

«Η έννοια Installation, ξεκινάει από το 1960 περίπου, με την εισαγωγή των ready-mades του Marcel Duchamp σε χώρους τέχνης και εμφανίζεται σε όλο το εύρος της τέχνης του 20ου αιώνα. Είναι η μαρτυρία της τέχνης στο πέρασμα του χρόνου καθώς ενσωματώνονται σε αυτήν πολλά και διαφορετικά είδη, δημιουργώντας σημαντικές πρωτοπορίες στην ανάπτυξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ορισμένες από αυτές είναι: η άρση του διαχωρισμού της καλλιτεχνικής δημιουργίας σε κλάδους, η ενεργητική συμμετοχή του θεατή, η εφημερότητα, η ακαθοριστία και η χρονικότητα» (Ηλιοπούλου, 2012)¹⁵⁰.

«Αν υπάρχει μία χρονολογία σημαντική για τη δημιουργική πορεία του Κεσσανλή, αυτή είναι, όπως ο ίδιος ομολογεί, το 1962-63. Τότε έρχεται σε επαφή με τον φωτογράφο του Picasso, ο οποίος του δείχνει μια πολύπλοκη φωτογραφική μέθοδο που είχε εφεύρει, με την οποία κατάφερνε να βγάζει τον φωτογραφιζόμενο με πολλά κεφάλια. Παρόλο που η εφεύρεση αυτή δεν προκάλεσε παρά μια πρόσκαιρη εντύπωση στον Κεσσανλή, ήταν το έναυσμα για την αναζήτηση της ουσίας του μέσου και την δια βίου ενασχόλησή του με τη φωτογραφία και τις μεθόδους της. Η ουσία λοιπόν της φωτογραφίας είναι ότι μπορεί να παράγει εικόνες μόνο με τη χρήση χρωστικών, φωτοευαίσθητων υλικών και του φωτός. Οι αλληπάλληλοι πειραματισμοί του Κεσσανλή, με το νέο αυτό πάθος του, οδήγησαν από τις απλές φωτογραφικές εκτυπώσεις επάνω σε υφάσματα στις Φαντασμαγορίες της Ταυτότητας, μία ενότητα έργων που θα τον απασχολήσει για τα επόμενα δύο – τρία χρόνια» (Χρήστου, 2019)¹⁵¹.

Σύμφωνα με τη μελέτη της Σοφίας Σωτηροπούλου, «σε σκιάδεις μορφές, φυσικής κλίμακας, θα καταλήξει ο Νίκος Κεσσανλής στη σειρά έργων του «Φαντασμαγορίες της Ταυτότητας». Με επιρροές από τον εξπρεσιονισμό, αλλά θέτοντας ταυτόχρονα τα θεμέλια για τη Mec Art, ο Κεσσανλής δημιουργεί ένα θέατρο σκιών, χρησιμοποιώντας τη φωτογραφία ως εργαλείο.

¹⁵⁰ Ανακτήθηκε από <http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/3563-installation-20th-century>
Στις 12/09/22

¹⁵¹ Χρήστου, Γ.Νίκος Κεσσανλής. Ανακτήθηκε από <https://www.artycle.gr/kallitexnes/161-nikos-kessanlis.html> στις 04/08/22

Ανθρώπινες φιγούρες εκτυπώνονται πάνω σε φωτοευαίσθητοποιημένο καμβά ή πανί. Φιγούρες που στέκονται πίσω από μια ημιδιάφανη επιφάνεια που φωτίζονται από προβολείς (πλάγια τοποθετημένους συνήθως)» (Σωτηροπούλου, 2019).

Σε αυτή τη σειρά έργων του Κεσσανλή ανήκει και η «Ουρά». Έντεκα τελάρα, τοποθετημένα το ένα δίπλα στο άλλο χωρίς κενά, που από το 2000 βρίσκονται στον χώρο μετεπιβίβασης του σταθμού Μετρό στην Ομόνοια. Ένα εμβληματικό έργο τέχνης σε δημόσιο χώρο και σε άμεσο διάλογο με το κοινό της Αθήνας.



Εικόνα 28: Νίκος Κεσσανλής «Πάρτυ», 1965. Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από <https://paletteart2.files.wordpress.com/2013/08/cebaceb5cf83cf83ceb1cebdcebbceae82-cebdceafcebasebfcf82-cf80ceaccf81cf84cf85-1965.jpg>

Για το έργο *Ουρά* του Κεσσανλή, η Σωτηροπούλου συνεχίζει αναφέροντας: «*Η εικόνα που αποτυπώνεται στην οθόνη καταγράφεται μέσω ασπρόμαυρης φωτογράφισης. Αλλάζοντας τη θέση των προβολέων και σκηνοθετώντας την εικόνα, ο Κεσσανλής πετυχαίνει αλλοιώσεις των περιγραμμάτων και πολλαπλές διαβαθμίσεις των τόνων από λευκό έως μαύρο* (Σωτηροπούλου, 2019)¹⁵².

¹⁵² Σωτηροπούλου, Δ. (2019) Διαγνωστική Μελέτη στο έργο του Νίκου Κεσσανλή «Ουρά» στο Μετρό της Ομόνοιας, σελ.27. Ανακτήθηκε από <https://dspace.lib.ntua.gr/xmlui/handle/123456789/50860> στις 25/04/22

Ο Χρήστου με αφορμή τις Φαντασμαγορίες τη Ταυτότητας του Κεσσανλή, αναφέρει: «Εικόνες που παραπέμπουν στο θέατρο σκιών ή στις σκιές της αισθητής εμπειρίας από το σπήλαιο της Πολιτείας του Πλάτωνα, οι Φαντασμαγορίες της Ταυτότητας θέτουν ερωτήματα επάνω στη σχέση μας με την πραγματικότητα. Και αν η φωτογραφία ήρθε ως μέσο καταγραφής να δώσει την απάντηση στο θεμελιακό θεωρητικό πρόβλημα που αφορά τη σχέση της εικόνας με το πρωτότυπο, προβάλλοντας την αντικειμενικότητά της και λειτουργώντας ως αποθήκη χρόνου και μνήμης, δεν συμβαίνει το ίδιο με την φωτογραφική εικονογραφία του Κεσσανλή. Εδώ δεν τονίζεται η μεταφυσική διάσταση της φωτογραφίας, ούτε η δυνατότητά της να εκτοπίσει το πρωτότυπο από το προσκήνιο» (Χρήστου, 2019)¹⁵³.



Εικόνα 29: Νίκος Κεσσανλής «Πορτρέτο Βλάση Κανιάρη»,1965.Ανακτήθηκε στις 04-08-2022 από <https://www.nationalgallery.gr/el/sulloges/collection/sulloges/portreto-blasi-kaniari.html>

¹⁵³ Χρήστου, Γ.Νίκος Κεσσανλής. Ανακτήθηκε από <https://www.artycle.gr/kallitexnes/161-nikos-kessanlis.html> στις 04/08/22

Μιλώντας για τα έργα του Κεσσανλή η Σωτηροπούλου παρατηρεί: «Σε αντίθεση με τα υπόλοιπα έργα της ίδιας σειράς, η «Ουρά» παρουσιάζει μια πιο αυθόρμητη και εκφραστική γραφή. Και παρόλο που καθένα από τα έντεκα αυτά τελάρα παρουσιάζει μια διαφορετική σύνθεση, το αποτέλεσμα είναι η απόλυτη συνοχή. Το έργο αποτελείται κι εδώ από ανθρώπινες σκιάδεις μορφές φυσικού μεγέθους και όλων των ηλικιών, οι οποίες στο σύνολό τους δημιουργούν μια ουρά., ενώ φωτίζεται από συστοιχία λαμπτήρων φθορισμού που βρίσκονται στο πάνω μέρος της άτυπης προθήκης που έχει κατασκευαστεί μεταξύ των τελάρων και των γυάλινων πετασμάτων». (Σωτηροπούλου, 2019)¹⁵⁴.

Κατά τη Σωτηροπούλου, εννοιολογικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η σύνδεση της «Ουράς» με το έργο του Κεσσανλή «Φαντασμαγορίες της ταυτότητας» που βρίσκεται στο σημείο εξυπηρέτησης του επιβατικού κοινού στον ίδιο σταθμό.

Πάνω σε επιφάνειες plexiglass αποτυπώνονται εφήμερες σκιές, των περαστικών επιβατών, δημιουργώντας κατά αυτόν τον τρόπο εφήμερες εντυπώσεις, αλλά και εφήμερα, στιγμιαία καλύτερα, έργα τέχνης. Ίσως αυτές οι μορφές να είναι αυτές που σχηματίζουν την «Ουρά». Ο Νίκος Κεσσανλής δημιουργούσε ένα θέατρο σκιών, όπου το τελικό αποτέλεσμα ήταν ο παρατηρητής να μπορεί να γίνει και ο πρωταγωνιστής. Τίποτα παραπάνω από ένα πανί, με φωτιστικές πηγές πίσω από αυτό ώστε να αποδοθούν οι σκιάδεις μορφές. Στηριζόταν στις αρχές της ασπρόμαυρης φωτογραφίας, ενώ χρησιμοποιούσε τη φωτογραφική τεχνική για την αέναη παραγωγή που μπορούσε να του προσφέρει. Και σε αυτά τα έργα, οι σκιές θα εμπλακούν και παρόλο που κάποιος μπορεί να πει ότι πρόκειται για επανάληψη μιας μορφής, κάθε μία από αυτές φαίνεται να φέρει τον δικό της χαρακτήρα.

Στο άρθρο του ο Πανταζόπουλος για το έργο *Ουρά* του Κεσσανλή αναφέρει: « Η κίνηση δίδεται μέσω της απόλυτης συνέχειας που παρουσιάζει το έργο, της ολοκληρωμένης ένταξής του στο δημόσιο χώρο όπου βρίσκεται, αλλά και στο πώς επικοινωνεί με τον θεατή. Είναι σαν να λειτουργεί το έργο ως «καθρέπτης» του τί μπορεί να λαμβάνει χώρα την κάθε στιγμή. Ένα σκηνικό από σκιές σε πλήρη συνομιλία με το επιβατικό κοινό και μή, παίρνοντας διαφορετικό νόημα κάθε φορά που το παρατηρεί κάποιος ή και αισθάνεται μέρος αυτού». (Πανταζόπουλος, 2019)¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Σωτηροπούλου, Δ.(2019) Διαγνωστική Μελέτη στο έργο του Νίκου Κεσσανλή «Ουρά» στο Μετρό της Ομόνοιας, σελ.27.Ανακτήθηκε από <https://dspace.lib.ntua.gr/xmlui/handle/123456789/50860> στις 25/04/22

¹⁵⁵ Πανταζόπουλος, Γ.(2019).Ανακτήθηκε από <https://www.lifo.gr/culture/eikastika/oloklirothike-i-syntirisi-tis-oyras-toy-n-kessanli-ston-stathmo-toy-metro-omonoia> στις 04/08/22

Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε κατά πόσο ο σκοπός ήταν να δοθεί μια αφαιρετική διάσταση της καθημερινότητας μέσω αυτού του έργου. Οι σκιές στο έργο πάντως, μοιάζουν να συζητούν, να περιμένουν, να παρατηρούν. Μοιάζουν σαν κάθε τύπο του επιβατικού κοινού, ή του κοινού που περιμένει απλώς σε μια ουρά για κάτι. Σίγουρα καθένας από εμάς μπορεί να βρει ένα κομμάτι του εαυτού του σε αυτό το έργο.

«Οι εναλλαγές του φωτός, οι σκιές σε συνεχή μεταμόρφωση ή διπλασιασμό, οι αντανakλάσεις και τα χρώματα (λευκό-μαύρο), όλα τα αντικείμενα της έρευνάς του προσλαμβάνουν μία νέα οπτική διάσταση, εφήμερη αλλά και, ταυτόχρονα, μεταφυσική», όπως σημειώνει ο Γιώργος Τζιρτζιλιάκης» (Χρήστου, 2019).



Εικόνα 30: Νίκος Κεσσανλής «Ουρά»,2000.Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από <http://2.bp.blogspot.com/-SgDDv5ySgCs/VOjGbvulheI/AAAAAAAAABis/RFTq5ZITUA/s1600/%CE%9F%CF%85%CF%81%CE%AC%2B-%2BQueue.JPG>

3. Kara Walker.

Αφηγηματικά σκιάδη σκηνικά δημιουργούσε και η Kara Walker, μία από τις σημαντικότερες καλλιτεχνικές παρουσίες της δεκαετίας του 1990 .

« Η Kara Walker κατάφερε να συγκλονίσει τον καλλιτεχνικό με τις κομμένες από χαρτί σιλουέτες της, σε φυσικά μεγέθη. Αρχικά, οι φιγούρες της φαίνεται να θυμίζουν μια παλαιότερη, απλούστερη εποχή. Σαν να είναι βγαλμένες από μυθιστόρημα, και με τον τρόπο που είναι τοποθετημένες στην επιφάνεια, να μας διηγούνται μια νουβέλα. Αυτό, μέχρι να παρατηρήσουμε το τρομακτικό περιεχόμενο που εμπεριείχαν: εφιαλτικές βινιέτες που παρουσιάζουν την ιστορία του αμερικανικού Νότου. Αναφερόμενη σε πηγές που κυμαίνονται από μαρτυρίες σκλάβων έως ιστορικά μυθιστορήματα, το έργο της Kara Walker περιλαμβάνει *mammies*, *pikanyini*, *sambo* και άλλα βάνουσα στερεότυπα σε μια σειρά από καταστάσεις που είναι συχνά βίαιες και σεξουαλικής φύσης.» (Kara Walker.American Artist)¹⁵⁶.

«Η *Mammy* είναι η πιο γνωστή και ανθεκτική στο χρόνο, φυλετική καρικατούρα αφροαμερικανών γυναικών. Η εικόνα της *mammy* εξυπηρετούσε τα πολιτικά, κοινωνικά και οικονομικά συμφέροντα της κυρίαρχης λευκής Αμερικής. Κατά τη διάρκεια της σκλαβιάς, η καρικατούρα της *mammy* τοποθετήθηκε ως απόδειξη ότι οι μαύροι - σε αυτήν την περίπτωση, οι μαύρες γυναίκες - ήταν ικανοποιημένοι, ακόμη και ευτυχισμένοι, ως σκλάβοι. Το πλατύ χαμόγελό της, το εγκάρδιο γέλιο και η πιστή της δουλειά προσφέρθηκαν ως απόδειξη της υποτιθέμενης ανθρωπιάς του θεσμού της σκλαβιάς. Η καρικατούρα της *mammy* κατασκευάστηκε σκόπιμα για να υποδηλώνει ασχήμια. Η *mammy* απεικονιζόταν ως μελαχρινή, συχνά κατάμαυρη, σε μια κοινωνία που θεωρούσε το μαύρο δέρμα ως άσχημο, μολυσμένο. Ήταν παχύσαρκη, μερικές φορές νοσηρά υπέρβαρη. Επιπλέον, συχνά απεικονιζόταν ως ηλικιωμένη ή τουλάχιστον μεσήλικη. Η προσπάθεια ήταν να αποσεξουαλοποιηθεί. Η σιωπηρή υπόθεση ήταν η εξής: Κανένας λογικός λευκός άνδρας δεν θα διάλεγε μια χοντρή, ηλικιωμένη μαύρη γυναίκα αντί της εξιδανικευμένης λευκής γυναίκας. Η μαύρη *mammy* απεικονίστηκε ως στερούμενη όλων των σεξουαλικών και αισθησιακών ιδιοτήτων. Ο απο-ερωτισμός της μαμάς σήμαινε ότι η λευκή σύζυγος -- και κατ' επέκταση, η λευκή οικογένεια, ήταν ασφαλής» (Pilgrim D. , 2000)¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Kara Walker.American Artist. Ανάκτηση από <https://www.theartstory.org/> στις 29/11/2021

¹⁵⁷ Ανακτήθηκε από <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/mammies/homepage.htm> στις 11/08/22

Ο όρος σάμπο είναι «Ένας αμερικανισμός που χρονολογείται από το 1690–1700. Από το αποικιακό ισπανικό *zambo* «Μαύρο άτομο, άτομο μεικτής φυλής», ίσως από ειδική χρήση του ισπανικού *zambo* «*bowlegged*», που λέγεται ότι είναι από το λατινικό *scambus*, από το ελληνικό *skambós* «στρεβλό» ή ίσως από το *Kongo nzambu* «μαϊμού» Το *Sambo* ήταν ένα κοινό όνομα μεταξύ των Μαύρων κατά την εποχή της σκλαβιάς. ήταν αργότερα ένας ουδέτερος όρος για ένα μαύρο άτομο. Ωστόσο, μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, η αυξανόμενη ευαισθησία στα φυλετικά στερεότυπα έκανε τον όρο να εκληφθεί ως υποτιμητικός και προσβλητικός» (*Sambo*)¹⁵⁸.

«Ο σάμπο (*sambo*), ήταν στη μακρά παραμονή του στην αμερικανική κουλτούρα η διαρκής κωμική εικόνα. Η χαρά και το κέφι ήταν το σήμα κατατεθέν του σε μια κοινωνία στην οποία η ψυχαγωγία εξασφάλισε σημαντικές διαστάσεις στη ζωή των ανθρώπων. Τα ταξίδια του στην αμερικανική ιστορία ήταν ένα μείγμα πραγματικότητας και στερεότυπου, αλλά με τον καιρό έγινε αυτό που ο *Walter Lippman* στη θεμελιώδη δουλειά του για τις δημόσιες εικόνες ονόμασε «τέλειο στερεότυπο». Το χαρακτηριστικό του, σημείωσε, είναι ότι «προηγείται της λογικής» και «ως μορφή αντίληψης, επιβάλλει έναν συγκεκριμένο χαρακτήρα στα δεδομένα των αισθήσεών μας...» (*Boskin*, 1986)¹⁵⁹.

«Η ζωή του σάμπο ξεκίνησε με τις πρώτες προσπάθειες αποικισμού τον δέκατο έβδομο αιώνα, αν όχι νωρίτερα. Κατά πάσα πιθανότητα η σύλληψη του Αμερικανού σάμπο, έγινε στην Ευρώπη, συγκεκριμένα στην Αγγλία, και πήρε την πρώτη του πνοή με την αρχική επαφή των Δυτικοαφρικανών κατά τη διάρκεια των πρώιμων χρόνων του δουλεμπορίου. Η ιδέα του σάμπο προϋπήρχε, προτού του αποδοθεί συγκεκριμένη ταυτότητα. Μόλις διαμορφώθηκε πλήρως, η φιγούρα του σάμπο αναδείχθηκε στις λαϊκές τέχνες ως η πιο κοντινή φιγούρα σε έναν γελοιοποιό της αυλής που θα επέτρεπε η κουλτούρα, μια ειρωνική εξέλιξη σε μια κοινωνία που ήταν αφοσιωμένη σε ένα αντιφουδαρχικό μέλλον» (*Boskin*, 1986)¹⁶⁰.

«Το πικανίνι ήταν η κυρίαρχη φυλετική καρικατούρα μαύρων παιδιών για το μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας της χώρας της Αφρικής. Ήταν «παιδιά, μινιατούρες». Τα πικανίνι είχαν διογκωμένα μάτια, απεριποίητα μαλλιά, κόκκινα χείλη και φαρδιά στόματα στα οποία έβαζαν τεράστιες φέτες καρπούζι. Εμφανίζονταν συνήθως σε καρτ ποστάλ, αφίσες. Τα πικανίνι όπως απεικονίζονται στην υλική κουλτούρα έχουν χρωματισμό δέρματος που κυμαίνεται από

¹⁵⁸ Ανακτήθηκε από <https://www.dictionary.com/browse/sambo> στις 11/08/22

¹⁵⁹ *Boskin.J. Sambo: The Rise and Demise of an American Jester*(1986), σελ 4

¹⁶⁰ *Boskin.J. Sambo: The Rise and Demise of an American Jester*(1986), σελ 7-8

μεσαίο καφέ έως σκούρο μαύρο - τα πικανίνι με ανοιχτό δέρμα είναι σπάνια. Περιλαμβάνουν βρέφη και εφήβους. Τα κορίτσια πικανίνι (και μερικές φορές τα αγόρια) έχουν μαλλιά δεμένα ή μπερδεμένα σε κοντούς κότσους που δείχνουν προς όλες τις κατευθύνσεις. Συχνά τα αγόρια είναι φαλακρά, και τα κεφάλια τους γυαλίζουν σαν μέταλλο. Τα παιδιά έχουν μεγάλα, διάπλατα μάτια και μεγάλα στόματα -- φαινομενικά για να χωρέσουν τεράστια κομμάτια καρπούζι. Η καρικατούρα του πικανίνι δείχνει τα μαύρα παιδιά είτε να είναι κακοντυμένα, να φορούν κουρελιασμένα, σκισμένα, παλιά και υπερμεγέθη ρούχα ή, ακόμη χειρότερα, να εμφανίζονται γυμνά ή σχεδόν γυμνά. Αυτό το γυμνό υποδηλώνει ότι τα μαύρα παιδιά, και κατ' επέκταση οι μαύροι γονείς, δεν ενδιαφέρονται για τη σεμνότητα. Το γυμνό υποδηλώνει επίσης ότι οι μαύροι γονείς παραμελούν τα παιδιά τους. Το γυμνό των μαύρων παιδιών υποδηλώνει ότι οι μαύροι είναι λιγότερο πολιτισμένοι από τους λευκούς (που φορούν ρούχα). Το γυμνό είναι επίσης προβληματικό γιατί σεξουαλοποιεί αυτά τα παιδιά. Τα μαύρα παιδιά παρουσιάζονται με ακάλυπτα γεννητικά όργανα και γλουτούς - συχνά χωρίς εμφανή ντροπή. Επιπλέον, οι γλουτοί είναι συχνά υπερβολικοί σε μέγεθος, δηλαδή τα μαύρα παιδιά φαίνονται με τους γλουτούς των ενηλίκων. Οι ευρέως διαδεδομένες απεικονίσεις γυμνού μεταξύ των μαύρων παιδιών ομαλοποιούν τη σεξουαλική τους αντικειμενοποίηση και, κατ' επέκταση, δικαιολογούν τη σεξουαλική κακοποίηση αυτών των παιδιών» (Pilgrim, 2000)¹⁶¹.

« Το κοινό αρχικά καταδίκασε το έργο της ως άσεμνα προσβλητικό, και ο κόσμος της τέχνης διχάστηκε σχετικά με το τί έπρεπε να κάνει. Αρκετές δεκαετίες αργότερα, η Walker συνεχίζει να κάνει τολμηρές, προκλητικές δηλώσεις που αμφισβητούν και προκαλούν. Από τις συγκλονιστικές και φρικιαστικές σιλουέτες της μέχρι την τεράστια σκυμμένη σφίγγα χυμένη με λευκή ζάχαρη και που εμφανίζεται σε ένα παλιό εργοστάσιο ζάχαρης στο Μπρούκλιν, η Walker απαιτεί να εξετάσουμε την προέλευση της φυλετικής ανισότητας, με τρόπους που ξεπερνούν το μαύρο και το άσπρο». (Kara Walker.American Artist)¹⁶². Χρώματα που ως επί το πλείστον χρησιμοποιεί στα έργα της.

«Εβρισκε καταφύγιο στη βιβλιοθήκη και στα βιβλία, όταν δεχόταν επιθέσεις ρατσισμού κατά τα σχολικά της χρόνια, όπου εικονογραφημένες αφηγήσεις του Νότου, την βοήθησαν να κατανοήσει καλύτερα τα έθιμα και τις παραδόσεις του νέου της περιβάλλοντος. Ο αφηγηματικός χαρακτήρας άλλωστε, δεν λείπει από τις καλλιτεχνικές της συνθέσεις. Η Walker

¹⁶¹ Ανακτήθηκε από <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/antiblack/picaninny/homepage.htm> στις 11/08/22

¹⁶² Kara Walker.American Artist. Ανάκτηση από <https://www.theartstory.org/> στις 29/11/2021

παρακολούθησε το Κολέγιο Τέχνης της Ατλάντα με ενδιαφέρον για τη ζωγραφική και τη χαρακτηριστική» (Kara Walker.American Artist)¹⁶³.



Εικόνα 31: Kara Walker, Central Panel of Resurrection Story with Patrons, 2017. Ανακτήθηκε στις 04-08-2022 από <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2019/kara-walker-resurrection-story-with-patrons>

«Τα έργα της παρουσιάζουν κυρίως φυλετικά καθώς και ρατσιστικά θέματα βασισμένα σε πορτραίτα Αφροαμερικανών στην τέχνη, τη λογοτεχνία και τις ιστορικές αφηγήσεις. Η καλλιτεχνική της παρουσία κυμαίνεται από πορτραίτα έως και πορνογραφικά μυθιστορήματα. Μέσω των καλοκομμένων φιγούρων της, η Walker προσπαθεί να καταργήσει φυλετικά στερεότυπα και πλέον θέτει ανοιχτά ερωτήματα και προβληματισμούς στο κοινό. Η σειρά έργων της Walker με τίτλο *Negress Notes (Brown Follies, 1996-97)* επικρίθηκε δριμύτατα με μια σειρά από αρνητικές κριτικές που αντιτίθενται στο βάνουσο και σεξουαλικά γραφικό περιεχόμενο των εικόνων της. Πολλοί κριτικοί εξέφρασαν την ανησυχία τους ότι το έργο δεν έκανε κάτι περισσότερο από το να διαιωνίζει αρνητικά στερεότυπα, γυρνώντας το ρολόι πίσω στις αναπαραστάσεις της φυλής στην Αμερική. Άλλοι την υπερασπίστηκαν, επικροτώντας την προθυμία της Walker να αποκαλύψει τη γελοιότητα αυτών των στερεοτύπων» (Kara Walker.American Artist)¹⁶⁴.

¹⁶³ Kara Walker.American Artist. Ανάκτηση από <https://www.theartstory.org/> στις 29/11/2021

¹⁶⁴ Kara Walker.American Artist. Ανάκτηση από <https://www.theartstory.org/> στις 29/11/2021

«Η επαγρύπνηση της Walker έχει δημιουργήσει έναν συναρπαστικό υπολογισμό με τις στρεβλωμένες τροχιές της φυλής στην Αμερική. Οι εγκαταστάσεις και οι ταινίες της πολλαπλασιάζουν δυναμικά την αντίληψή μας για μια μοναδική «ιστορία». Δημιουργούν μια αφθονία παρασκηνίων και αναθεωρήσεων που πετσοκόβουν και καίγονται μέσα από τις ευσέβειες του πατριωτισμού και τις γυαλάδες της «αχρωματοψίας». Επανεκκινώντας τις μηχανές των φαινομενικά αρχαϊκών μεθόδων, από τη γραφική επίδραση των πορτρέτων της σιλουέτας μέχρι το ήθος του φιλμ της εποχής της μηχανής, παράγει ένα καστ χαρακτήρων και καρικατούρες με όρεξη για καταστροφή και αναπαραγωγή, για δύναμη και σεξ. Εμπλέκει με φασαρία τόσο την ευρεία σάρωση της μεγάλης εικόνας όσο και την ευγλωττία της αφηγηματικής λεπτομέρειας. Παίζει με τα στερεότυπα, γυρίζοντάς τα ανάποδα, και από μέσα προς τα έξω. Απολαμβάνει τη σκληρότητα και το γέλιο. Οι κοινοτοπίες την αρρωσταίνουν. Είναι γενναία. Οι σιλουέτες της ρίχνονται στον τοίχο και δεν αναβοσβήνουν». (Kruger, 2008)¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Kruger, B (2008) Ανάκτηση από https://web.archive.org/web/20080910022630/http://www.time.com/time/specials/2007/article/0,28804,1595326_1595332_1616818,00.html στις 04/08/22



Εικόνα 32: Kara Walker, Untitled, 1996. Ανακτήθηκε στις 04-08-2022 από

<https://bombmagazine.org/articles/kara-walker/>

« Η απαιτητική ακρίβεια με την οποία σχεδιάζει κάθε της έργο, φαίνεται και στις πιο πρόσφατες φωτιστικές εγκαταστάσεις στις οποίες, ενσωματώνεται η σκιά του θεατή στο ίδιο το έργο, καθιστώντας τον κατά αυτόν τον τρόπο αναπόσπαστο κομμάτι του έργου αυτού. Το φως και στη δική της περίπτωση, λειτουργεί ως φόντο. Είτε με διάχυτο φωτισμό, είτε με φωτιστικές πηγές λευκού, θερμού ή και ψυχρού φωτός στην οροφή κλειστών εκθεσιακών χώρων, ή και μέσω προβολών σε ράγες απέναντι από τις επιφάνειες που έχουν τοποθετηθεί οι φιγούρες της, η Walker θέλει να αφήσει τις σκιές αυτές να πουν την ιστορία τους. Ενδιαφέρον παρουσιάζει στις εγκαταστάσεις της, η χρήση υπερυψωμένων προβολέων, τοποθετημένοι συνήθως απέναντι από τον χώρο που καταλαμβάνουν οι κομμένες σιλουέτες της, σε απόσταση όμως από αυτές προκειμένου να περιπλέκεται και ο θεατής – παρατηρητής, οι οποίοι συμβάλλουν στη δημιουργία ενός δεύτερου χρωματιστού συνήθως πλάνου, για την εκτύλιξη της ιστορίας των σκιών. Με αυτό τον τρόπο δίδεται μια μεγαλύτερη αίσθηση βάθους και προοπτικής, όπου όλες οι σκιάδεις μορφές έχουν ισάξιο ρόλο. Τα χρώματα δε που επιλέγει για το φόντο της, βάζουν το θεατή σε ένα νέο φαντασιακό σχεδόν ονειρικό κόσμο. Ίσως να

έρχονται και σε αντίθεση με τη διάθεση του θέματος του καλλιτέχνη» (Kara Walker.American Artist)¹⁶⁶.



Εικόνα 33: Kara Walker, Darkytown Rebellion,2001. Ανακτήθηκε στις 25-04-2022 από https://www.theartstory.org/images20/works/walker_kara_5.jpg

¹⁶⁶ Kara Walker.American Artist. Ανάκτηση από <https://www.theartstory.org/> στις 29/11/2021

Στο πιο πρόσφατο παρελθόν, καλλιτέχνες χρησιμοποιούν σχέδια, αντικείμενα, δουλεύουν με το υλικό για να δημιουργήσουν το άυλο, τη σκιά. Η σκιά πλέον είναι η φερόμενη ως τέχνη, το δημιούργημα.

1. Shigeo Fukuda-Shadow art

Ο Shigeo Fukuda, γεννημένος το 1932 «*Ήταν Ιάπωνας γραφίστας με επιρροή και ήταν γνωστός για τις αφίσες του. Ο Fukuda ήταν ειδικός στην επικοινωνία μηνυμάτων χρησιμοποιώντας ελάχιστα γραφικά μέσα. Παρόλο που θαύμαζε τις ιαπωνικές παραδόσεις του ξύλου, το εφεδρικό του στυλ ήταν παγκόσμιο, ο συμβολισμός του γεφύρωνε πολιτιστικούς διαχωρισμούς. το μεγαλύτερο μέρος της δουλειάς του αφορούσε κοινωνικές και πολιτιστικές ανησυχίες, όπως η Παγκόσμια Έκθεση του 1970 στην Οσάκα, για την οποία σχεδίασε την επίσημη αφίσα. Πριν από αυτό, από το 1960 ο Fukuda θα αρχίσει να δείχνει ενδιαφέρον για την έννοια της ψευδαίσθησης στα έργα του*» (Heller, 2009)¹⁶⁷.

Ενώ είναι έντονα σοβαρός για την ευθύνη του σχεδιασμού να μεταφέρει σαφείς έννοιες, θα μπορούσε να είναι οπτικά άπιαστος. «*Ο Fukuda δεν είναι ένας επικοινωνιολόγος που συμμορφώνεται με τις αρχές της προσβασιμότητας*», έγραψε ο Αμερικανός σχεδιαστής Seymour Chwast στην εισαγωγή του «*Masterworks*» (Firefly Books, 2005), μια μονογραφία για τον κ. Fukuda. «*Με ελάχιστες εξαιρέσεις, ο σκοπός του είναι να μυστηριάσει*». Εκτός από αφίσες, ο κ. Fukuda δημιούργησε εκθέματα χρησιμοποιώντας γλυπτά με άθλια σύνθεση. Για τον εκθεσιακό χώρο μάρκετινγκ μιας εταιρείας καφέ στο Τόκιο, σχεδίασε ένα γλυπτό μικτής τεχνικής του όρους Φούτζι φτιαγμένο από εκατοντάδες κουτάκια καφέ, με πολύχρωμα, ανέκφραστα μανεκέν που κρατούσαν αχνιστά φλιτζάνια καφέ ή σακιά από λινάτσα γεμάτα με πολύτιμους κόκκους» (Heller, 2009)¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Heller, S.(2009).Ανακτήθηκε από <https://www.nytimes.com/2009/01/20/arts/design/20fukuda.html> στις 04/08/22

¹⁶⁸ Heller, S.(2009).Ανακτήθηκε από <https://www.nytimes.com/2009/01/20/arts/design/20fukuda.html> στις 04/08/22



Εικόνα 34: Shigeo Fukuda, Lunch with a Helmet on, 1987. Ανακτήθηκε στις 30-09-2021 από <https://www.shillingtoneducation.com/content-blog/uploads/2015/11/Sculpture-1-2.jpg>

2. Noble & Webster-Shadow art

Ο Tim Noble και η Sue Webster, γεννημένοι το 1966 και 1967 αντίστοιχα «είναι καλλιτέχνες με έδρα το Λονδίνο των οποίων η δουλειά συνδυάζει κολάζ, φως, σκιά και χιούμορ. Συγκεντρώνουν αντικείμενα και συντρίμμια σε έργα αυτοκαταστροφικά που γεφυρώνουν δύο πραγματικότητες. Με την πρώτη ματιά, βλέπουμε ανακατεμένους σωρούς σκουπιδιών, τα γνωστά υποπροϊόντα μιας κοινωνίας των σκουπιδιών. Οι σωροί θυμίζουν τον απόηχο από ένα φαγοπότι, το hangover από ένα πάρτι που κράτησε πάρα πολύ. Σύντομα, ωστόσο, ανακαλύπτουμε ότι οι σωροί είναι στην πραγματικότητα ακριβείς κατασκευές που ρίχνουν καθαρές, παραστατικές σκιές κάτω από το κατευθυνόμενο φως. Τα σκουπίδια και τα υπολείμματα σε αυτά τα έργα είναι αληθινά και άμεσα. Είναι στο πρόσωπό μας, μια απόρριψη της συνηθισμένης προσέγγισης "εκτός οπτικής γωνίας, εκτός νου" στη διαχείριση των απορριμμάτων. Και ρίχνοντας φως σε αυτά τα «αντιμνημεία», οι καλλιτέχνες εκθέτουν κυριολεκτικά τους ανθρώπους που βρίσκονται πίσω από αυτό το χάος. Οι σιλουέτες που βλέπουμε είναι αριστουργηματικές αυτοπροσωπογραφίες και ομολογία του ρόλου των καλλιτεχνών στην επανάσταση των σκουπιδιών. Αλλά αυτές οι προβολές συμβολίζουν επίσης τη φευγαλέα λογοδοσία, καθώς ο εγκέφαλός μας παλεύει να αντιληφθεί τους σωρούς σκουπιδιών ως το αποκορύφωμα των μικρών επιλογών που κάνουμε καθημερινά» (Catherine, 2015)¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Ανακτήθηκε από <https://shadowsculptures.wordpress.com/2015/07/09/tim-noble-and-sue-webster/>

Η Catherine συνεχίζει αναφέροντας από τη βιογραφία των καλλιτεχνών: «Η διαδικασία μεταμόρφωσης, από πεταμένα απόβλητα, παλιοσίδηρα ή ακόμα και πλάσματα τοξιδερμίας σε μια αναγνωρίσιμη εικόνα, απηχεί την ιδέα της «αντιληπτικής ψυχολογίας» μια μορφή αξιολόγησης που χρησιμοποιείται για ψυχολογικούς ασθενείς. Ο Noble και η Webster είναι εξοικειωμένοι με αυτή τη διαδικασία και τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι αξιολογούν τις αφηρημένες μορφές. Σε όλη τη διάρκεια της καριέρας τους έπαιζαν με την ιδέα του πώς οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τις αφηρημένες εικόνες και τις ορίζουν με νόημα. Το αποτέλεσμα είναι εκπληκτικό και ισχυρό καθώς επαναπροσδιορίζει τον τρόπο με τον οποίο οι αφηρημένες φόρμες μπορούν να μετατραπούν σε εικονιστικές». Κάντε μεγέθυνση στην εικόνα για να δείτε το έργο υπό διαφορετικές συνθήκες φωτισμού. εγκέφαλος Τα έργα σκιάς του Tim Noble και της Sue Webster είναι ένα επιδέξιο παιχνίδι για την ανθρώπινη αντίληψη» (Catherine, 2015)

170



Εικόνα 35: Noble & Webster, *Dirty White Trash (With Gulls)*, 1998. Ανακτήθηκε στις 30-09-2021 από http://www.timnobleandsuewebster.com/tnsw_works/1998_dirty_white/dirty_white_trash_1998A.jpg στις 04-08-22

¹⁷⁰ Ανακτήθηκε από <https://shadowsculptures.wordpress.com/2015/07/09/tim-noble-and-sue-webster/> Στις 04/08/22

3. Kumi Yamashita-Shadow art

Η Brown αναφέρει: «Η Kumi Yamashita είναι καλλιτέχνης που σμιλεύει πρωτότυπα, εκπληκτικά έργα τέχνης χρησιμοποιώντας φως και σκιά. Κατασκευάζει μεμονωμένα ή πολλαπλά αντικείμενα και τα τοποθετεί σε συγκεκριμένες αποστάσεις από μια ενιαία πηγή φωτός για να δημιουργήσει έργα τέχνης που αποτελούνται τόσο από στερεά, υλικά αντικείμενα όσο και από τις σκιές που κάνουν. Όταν κοιτάς για πρώτη φορά το έργο του Kumi Yamashita, βλέπεις τις σιλουέτες των ανθρώπων, αλλά όταν κοιτάς πιο κοντά μπορείς να δεις ότι είναι σκιές που δημιουργούνται από μια ποικιλία καθημερινών αντικειμένων, όπως ξύλινα μπλοκ, υφάσματα, φύλλα χαρτιού ή αλουμίνιο και πλάκες από ανοξείδωτο χάλυβα. Η καλλιτέχνης στερεώνει αυτά τα αντικείμενα σε τοίχους, στους οποίους στη συνέχεια ανάβει ένα στρατηγικά τοποθετημένο φως με τη σωστή γωνία, μετατρέποντας έτσι απλά, καθημερινά αντικείμενα σε εξαιρετική τέχνη» (Brown, 2016)¹⁷¹.

Συνεχίζει η Brown λέγοντας: «Αφιερώνει πολύ χρόνο για να φτιάξει τη σύνθεση και την κλίμακα των γλυπτών σκιών της σωστά, περιγράφοντας τη διαδικασία ως εξής: «Είναι πολύ σημαντικό το έργο τέχνης να κατοικεί στο χώρο με ισορροπημένο και αρμονικό τρόπο. Σε μια σκιά, υπάρχουν πολύ λίγες πληροφορίες για τον θεατή – είναι βασικά ένα κενό. Το να το κάνετε να φαίνεται και να αισθάνεται φυσικό, και επίσης να μεταδώσει μια αίσθηση ενέργειας ή συναισθήματος, μπορεί να είναι η μεγαλύτερη πρόκληση» (Brown, 2016)¹⁷².

¹⁷¹ Brown, E. Ανακτήθηκε από <https://theculturetrip.com/asia/japan/articles/kumi-yamashita-the-artist-with-a-fascination-for-shadows/> στις 04/08/22

¹⁷² Brown, E. Ανακτήθηκε από <https://theculturetrip.com/asia/japan/articles/kumi-yamashita-the-artist-with-a-fascination-for-shadows/> στις 04/08/22



Εικόνα 36: Kumi Yamashita, Chair,2014. Ανακτήθηκε στις 30-09-2021 από https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/539478a5e4b0ac4c29964a1d/1518121158092CCK5RAWX39DC84V36JS3/KYamshita_CHAIR.jpg?format=500w

4. Τριαντάφυλλος Βαϊτσης-Shadow art

Προχωρώντας στην Ελλάδα, ο Τριαντάφυλλος Βαϊτσης, γεννημένος το 1976, σε συνέντευξη που παραχώρησε στην Αγαθή Χατζή παραδέχεται: «*Το 2009 ασχολούμουν με την τέχνη από σκουπίδια. Αναζητώντας στο διαδίκτυο έργα τέχνης φτιαγμένα από σκουπίδια ήρθα αντιμέτωπος με ένα έργο σκιάς των Tim Noble – Sue Webster. Εκείνη τη στιγμή σκέφτηκα πως αυτό είναι το είδος τέχνης που θέλω να κάνω. Αρχισα λοιπόν να ψάχνω την τέχνη της σκιάς και να σκέφτομαι τι θα μπορούσα να κάνω διαφορετικό από αυτά που είχαν γίνει μέχρι εκείνη τη στιγμή*» (Χατζή, 2021)¹⁷³.

Σε συνέντευξή του στην Κερπιτσοπούλου, ομολογεί: «*Η πρώτη ιδέα που είχα λοιπόν (που δεν την είχε υλοποιήσει κανείς άλλος) ήταν να κάνω ένα γλυπτό που θα φωτίζεται από δύο πλευρές και θα έχει δύο αντίθετες σκιές. Έτσι ξεκίνησα*» (Χατζηκωνσταντίνου, 2022)¹⁷⁴.

¹⁷³ Χατζή, Α.(2021).Ανακτήθηκε από <https://www.pontosnews.gr/654794/synentefxeis/shadow-art-triantafyllos-vaitsis-trash-art/> στις 04/08/22

¹⁷⁴ Χατζηκωνσταντίνου, Κ.(2022). Ανακτήθηκε από <https://thessculture.gr/synenteyxeis/triantafyllos-vaitsis-ayto-poy-le/> στις 04/08/22

Η ιδέα με τις αντίθετες σκιές βρήκε χώρο από το πρώτο του έργο με τίτλο «Σχετικότητα». Μιλώντας γι' αυτό στην Αγαθή Χατζή, λέει: «Είναι φτιαγμένο εξ ολοκλήρου από σκουπίδια και φωτίζεται από δύο πλευρές παράγοντας δύο αντίθετες σκιές. Η μία σκιά του απεικονίζει μια αγγελική μορφή και η άλλη μια διαβολική. Το καλό και το κακό, τα οποία παράγονται από το ίδιο αντικείμενο. Βέβαια, αν παρατηρήσει κανείς προσεκτικά, θα εντοπίσει στοιχεία καλού στο κακό και κακού στο καλό. Το έργο αυτό θέτει ερωτήματα του τύπου τι είναι καλό και τι κακό...» Κλείνοντας τη συνέντευξή του, πάνω στο ζήτημα συνύπαρξης φωτός και σκιάς ο Τριαντάφυλλος Βαϊτσης παραδέχεται: «Το φως και το σκοτάδι κατά κάποιο τρόπο είναι «το ίδιο». Αν κοιτάξεις απευθείας στο φως τυφλώνεσαι και δεν βλέπεις τίποτα, όπως και στο απόλυτο σκοτάδι. Στην τέχνη της σκιάς χρησιμοποιείται ο συνδυασμός φωτός και σκιάς για το επιθυμητό αποτέλεσμα. Εξάλλου, η σκιά είναι φως. Η καλύτερα, είναι μια περιοχή λιγότερο φωτισμένη καθώς απουσία φωτός δεν υπάρχει σκιά» (Χατζή, 2021)¹⁷⁵.

«Η τέχνη της σκιάς (σ' αυτή τη μορφή της – με τα ακατάλυπτα γλυπτά) είναι στην ουσία μια πολύ καλή προσέγγιση της ζωής μας. Κοιτάμε κάτι (οτιδήποτε – αντικείμενο, κατάσταση, γεγονός) και βλέπουμε επίσης κάτι. Αυτό το κάτι όμως, έχει σίγουρα να μας πει πολλά περισσότερα, τα οποία δεν είναι ορατά από την πλευρά που το εξετάζουμε. Έτσι και τα γλυπτά σκιάς. Βλέπουμε κάτι όταν τα κοιτάμε που δεν το καταλαβαίνουμε. Όταν όμως το γλυπτό φωτίζεται από συγκεκριμένο σημείο, η σκιάς του το ερμηνεύει. Η τέχνη αυτή λοιπόν, μας διδάσκει (κατά κάποιο τρόπο) πως πρέπει να αντιμετωπίζουμε τη ζωή» (Χατζηκωνσταντίνου, 2022)¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Χατζή, Α.(2021).Ανακτήθηκε από <https://www.pontosnews.gr/654794/synentefxeis/shadow-art-triantafyllos-vaitsis-trash-art/> στις 04/08/22

¹⁷⁶ Χατζηκωνσταντίνου, Κ.(2022). Ανακτήθηκε από <https://thessculture.gr/synenteyxeis/triantafyllos-vaitsis-ayto-poy-le/> στις 04/08/22



Εικόνα 37: Τριαντάφυλλος Βαϊτσης, Διασκέδαση (από την ενότητα Ψυχή),2015. Ανακτήθηκε στις 04-08-22 από <https://vaitsis.com/el/erga/>

Από τα παραπάνω καλλιτεχνικά παραδείγματα καταλαβαίνουμε πως με κατάλληλη χρήση φωτός και συγχρόνως κατάλληλη τοποθέτηση αντικειμένων, σε συνδυασμό με τις οπτικές ψευδαισθήσεις, οι σκιές μπορούν να αποτελέσουν αρχικό μέσο εικαστικής έκφρασης ή ακόμα και τελικό προϊόν. Υλικά κομψά περιπλεγμένα, που σε καμία περίπτωση δεν φαντάζουν αρχικά να έχουν συγκεκριμένη δομή, αποκτούν καλλιτεχνική υπόσταση με το που τοποθετηθεί ένας προβολέας, μια φωτεινή πηγή, μπροστά τους ή/και πλαγίως. Τότε αμέσως, οι σκιές των αντικειμένων αυτών, δημιουργούν ένα σώμα πάνω στην οθόνη στην οποία προβάλλονται (ύφασμα, καμβάς, πανί, τοίχος) με αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός σκηνικού. Ενός χώρου, μέσα σε έναν άλλο χώρο.

2.2.2 Σημείο, γραμμή, επιφάνεια

Υπάρχουν κάποια κοινά γνωρίσματα στα έργα των προαναφερθέντων καλλιτεχνών. Μέσα από το παιχνίδισμα φωτός – σκιάς, καταφέρνουν να καταστήσουν τις σκοτεινές αυτές φιγούρες, πρωταγωνιστές με φόντο το φως. Το μάτι του παρατηρητή στοχεύει αμέσως εκεί, και περιμένει από αυτές τις σκιώδεις μορφές να διηγηθούν την ιστορία τους.

Στα έργα του Moholy-Nagy και του Umbo, η επανάληψη, ο ρυθμός, οι διαφορετικές οπτικές σκοπιές απ' όπου αποθανάτιζαν τα έργα τους, οι πειραματισμοί τους με τη φωτογραφία, είναι τα στοιχεία με τα οποία προσπάθησαν να ξανασυστήσουν τον κόσμο όπως είναι στο κοινό τους. Ο Faisal Almalki, στόχευε μέσω του έργου να αποτινάξει κάθε προκατάληψη που επέβαλε η θρησκεία της χώρας του, του Ριάντ. Με κίνητρο το πέπλο που ανάγκαζε η ισλαμική θρησκεία, τις γυναίκες να φορούν, ο Almalki, είδε τα έργα του μέσα από αυτό το πρίσμα, του πέπλου. Τα έργα του Kentridge θα χαρακτηριστούν από τα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα της κοινωνικής αδικίας που απεκαλύφθησαν τα τελευταία χρόνια στη Νότια Αφρική ενώ η Walker θα κάνει λόγο για ρατσισμό και έμφυλη βία .

Στη φωτογραφία, οι σκοτεινές περιοχές είναι αυτές που θα δώσουν νέα πνοή και νέα αίσθηση του χώρου. Τα όρια ανασυστήνονται, οι χώροι μεταμορφώνονται και ο χρόνος κυλά διαφορετικά. Σε κάποιες επίσης από τις περιπτώσεις που αναφέρθηκαν, όπως αυτή του Κεσσανλή και της Walker, ο ίδιος ο εμπλεκόμενος ως θεατής – παρατηρητής έχει συγχρόνως και τον ρόλο του πρωταγωνιστή.

Είτε μιλάμε για πιο απλές και ξεκάθαρες σχηματικά σκιώδεις μορφές, όπως στην περίπτωση του William Kentridge και του Νίκου Κεσσανλή, είτε για ελάχιστα πιο περίτεχνες στην περίπτωση της Kara Walker, αυτό για το οποίο πρέπει να γίνει λόγος είναι η αξία της οπτικής αντίληψης, εξαιτίας της οποίας αυτές οι μορφές αποκτούν νόημα και γίνεται κατανοητή η ιστορία τους. Προτού φτάσουμε όμως εκεί ας σταθούμε πρώτα στην απλότητα όλων αυτών των έργων, σαν τελικό αποτέλεσμα καλλιτεχνικής σύνθεσης.

Ξεκινώντας από τον Moholy – Nagy, θα διαπιστώσουμε πώς μέσω των βασικών γεωμετρικών σχημάτων (τρίγωνο, τετράγωνο, κύκλος) αλλά και των βασικών χρωμάτων, τόσο στα ζωγραφικά όσο και στα φωτογραφικά του έργα, μπορεί να αποδοθεί όλη η ουσία της σχολής Bauhaus. Απλότητα, λειτουργικότητα, χρηστικότητα. Ειδικά στις φωτογραφικές του συνθέσεις, το τρίπτυχο *σημείο – γραμμή – επιφάνεια*, είναι απόλυτα εμφανές και είναι αυτό που εκμεταλλεύεται στην ουσία και ο ίδιος, προκειμένου να αποδώσει την τρίτη διάσταση στα δισδιάστατα έργα του με μια διάθεση προσθήκης της κίνησης, άρα και του χρόνου. Στα φωτογραφικά του έργα περισσότερο, φαίνεται πως ενστερνίζεται αυτό που ο Johannes Itten αναφέρει στο βιβλίο του: «*Η βάση της θεωρίας μου περί σύνθεσης ήταν η γενικότερη θεωρία της αντίθεσης. Η αντίθεση φωτισκίασης (chiaroscuro), οι μελέτες του υλικού και της υφής, η θεωρία της μορφής και του χρώματος, ο ρυθμός και οι εκφραστικές μορφές συζητιούνταν και επιδεικνύονταν ως προς τις εντυπώσεις αντίθεσης που δημιουργούσαν*»¹⁷⁷ (Itten, 1975).

«*Γι' αυτό άλλωστε πάντα τον Moholy- Nagy L. τον γοήτευε η ασπρόμαυρη φωτογραφία. Τον γοήτευε πολύ η φωτογραφία δρόμου και οι φόρμες που δημιουργούσαν το φως με τη σκιά*». (Κωνσταντίνου, Φως, Σκιά και κίνηση στο έργο του Laszlo Moholy -Nagy:Εφαρμογές στον Σχεδιασμό Φωτισμού, 2018).

Η σύζυγός του Sibyl Moholy-Nagy, γράφει στο βιβλίο της Experiment in Totality: «*Όλη η ανθρώπινη ζωή έχει τη σκιά της. Χωρίς αυτήν, σταματά να είναι ανθρώπινη. Αλλά ο τυπικός φωτισμός studio δημιουργεί έναν κόσμο χωρίς σκιά που δεν είναι ελκυστικός γιατί είναι άγνωστος. Υπάρχει μια αλληλεπίδραση μεταξύ της προώθησης και της απομάκρυνσης της μορφής σε κάθε κίνηση, η ενότητα που κινεί και η ενότητα που παραμένει στατική. Η μία από αυτές παραμένει "εκτός εστίασης." Και από τις γωνίες των ματιών μας αντιλαμβανόμαστε τα σκιδώδη αντικείμενα και τα προσδοκώμενα πρόσωπα. Η κάμερα δεν λαμβάνει υπόψη τα παραπάνω. Το όραμα γίνεται δισδιάστατο και ως εκ τούτου αδιάφορο*» (Κωνσταντίνου, Φως, Σκιά και κίνηση στο έργο του Laszlo Moholy -Nagy:Εφαρμογές στον Σχεδιασμό Φωτισμού, 2018)¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Itten,J.(1975) Σύνθεση και Μορφή,το βασικό μάθημα στο Bauhaus και αργότερα, σελ.13 – 14

¹⁷⁸ Κωνσταντίνου, Β. (2018) Φως, Σκιά και κίνηση στο έργο του Laszlo Moholy -Nagy:Εφαρμογές στον Σχεδιασμό Φωτισμού, σελ.25



Εικόνα 38:Σχηματική ανάλυση του έργου του Moholy – Nagy L, “ *The Law of series*”.

Έντονες φωτοσκιάσεις θα παρατηρήσουμε και στα έργα του Otto Umbehr (Umbo). Έχοντας και ο ίδιος αντίστοιχες επιρροές από τη Σχολή Bauhaus και τον κονστρουκτιβισμό, μπορούμε να αναλύσουμε, με ευκολία θεωρώ, τις καλλιτεχνικές του συνθέσεις σε ξεκάθαρα γεωμετρικά σχήματα. Σε σημεία, γραμμές, επίπεδα. Οι συνθέσεις του μπορεί να απεικονίζουν ανθρώπινες φιγούρες ή και άλλα αντικείμενα, το αποτέλεσμα όμως είναι μια αρχιτεκτονική σύνθεση με τις σκιές να αποτελούν το κυρίως θέμα και να είναι αυτές που θα «γεννούν» τα γεωμετρικά σχήματα και το φως να είναι ο χώρος που τις ενώνει.



Εικόνα 39:Σχηματική ανάλυση του έργου του Otto Umbehr “*Mystery of the street*”



Imaged by Heritage Auctions, HA.com

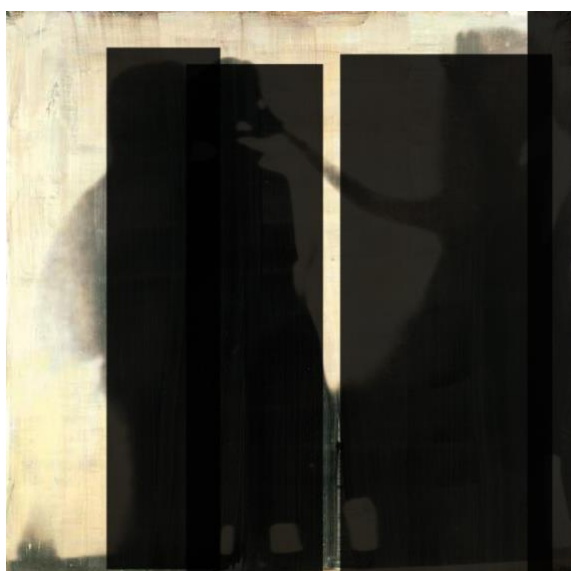
Εικόνα 40:Σχηματική ανάλυση του έργου του Otto Umbehr “*Uncanny Street*”

Σε αντίστοιχα μονοπάτια θα κινηθεί και ο William Kentridge. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, στην ταινία του *Shadow Procession*, αυτό που κυριαρχεί είναι οι σκιάδεις μορφές. Μαύρες φιγούρες, διαφορετικής κλίμακας, που κι εδώ ο φωτεινός χώρος συμβάλλει στο να τις ενοποιήσει. Και σε αυτή την περίπτωση μιλάμε για γεωμετρικά σχήματα. Οι απλές του φιγούρες μπορούν να αναλυθούν σε τετράγωνα και ορθογώνια σχήματα. Το γεγονός δε, ότι η μία υπερκαλύπτει την άλλη χωρίς όμως να την κρύβει ή έστω να την καθιστά δυσδιάκριτη, πέρα από την αίσθηση της κίνησης, του χρόνου και της τρίτης διάστασης, φανερώνει και την έννοια της διαύγειας που ο δημιουργός προσπάθησε να αποδώσει προσθέτοντας μια φωτεινότητα στις σκιές.



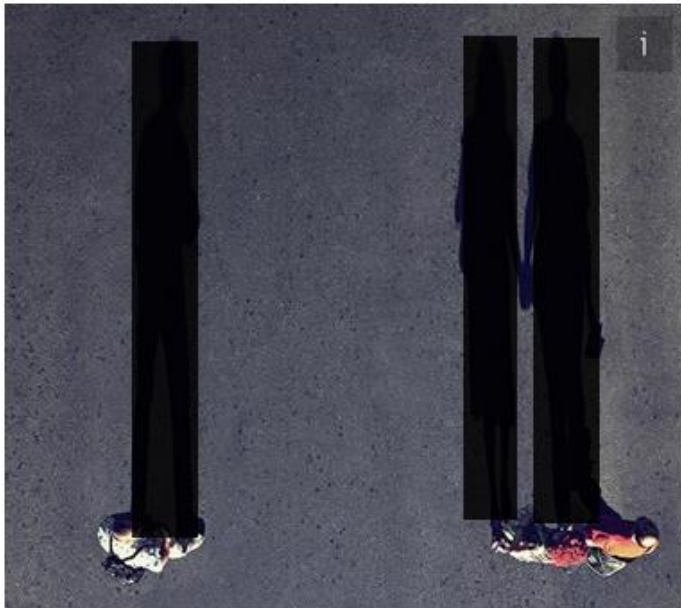
Εικόνα 41: Σχηματική ανάλυση από το έργο του William Kentridge «Shadow Procession» (1999).

Την ίδια διαύγεια, εξαιτίας και του φωτοευαίσθητου υλικού που χρησιμοποιούσε, θα συναντήσουμε στις πιο εξπρεσιονιστικές συνθέσεις του Νίκου Κεσσανλή. Απλές, γεωμετρικές σκιές, που καλύπτουν όλη την κλίμακα του γκρι μέχρι το μαύρο, θα αποτελέσουν το θέμα του στις «Φαντασμαγορίες της Ταυτότητας». Πιο πολυπληθείς, σε σχέση με τα παραδείγματα του Kentridge, αλλά εξίσου δωρικές. Η αλληλοεπικάλυψη των επιφανειών είναι κι εδώ εμφανής. Ένα νέο στοιχείο που παρατηρούμε στην περίπτωση του Νίκου Κεσσανλή είναι πως κάποιες φιγούρες δεν παρουσιάζονται ολοκληρωμένες.



Εικόνα 42: Σχηματική ανάλυση του έργου του Νίκου Κεσσανλή «Πάρτυ»

Ερχόμενοι πιο κοντά στο σήμερα, θα παρατηρήσουμε το ίδιο γεωμετρικό στήσιμο σκιδρών μορφών και σε έργα νεότερων καλλιτεχνών, όπως αυτά του Faisal Almalki. Είτε κάθετα είτε οριζόντια τοποθετημένες, οι σκιές, ξεκάθαρες ή θολές, καταφέρνουν να μαγνητίσουν το βλέμμα του θεατή, αποτελώντας το κεντρικό θέμα του έργου. Το φως εξακολουθεί κι εδώ να αποτελεί τον χώρο όπου πάνω του οι σκιές θα πουν μια ιστορία. Σε καμία περίπτωση δεν καθίσταται παρείσακτο ή μικρότερης σημασίας, απλώς βλέπουμε πώς μπορεί να λειτουργήσει σαν καμβάς πλέον και όχι σαν πρωταγωνιστής.



Εικόνα 43: Σχηματική ανάλυση του έργου του Faisal Almalki “Envy”

Στην περίπτωση της KaraWalker, αυτός ο καμβάς θα αποκτήσει με τον καιρό, χρώμα, σε κάποια σημεία του. Σε αντίθεση με τα μέχρι στιγμής παραδείγματα που έχουμε αναφέρει, η Kara Walker θα αφήσει τις σκιές της να αφηγηθούν το παραμύθι τους τόσο σε σκοτεινό φόντο, όσο και σε χρωματιστό. Χρησιμοποιεί ως επί των πλείστον τα βασικά χρώματα. Σίγουρα η τεχνολογία τη βοηθάει σε αυτό, χρησιμοποιεί αρκετά συχνά προβολείς για να στήσει όλο αυτό το σκηνικό, αλλά τα χρώματά της συντελούν και στον τρόπο που θέλει τόσο η ίδια να καταλάβουμε την ιστορία που θέλει να μας πει, όσο και στο ο ίδιος ο παρατηρητής να την αντιληφθεί εύκολα ώστε να αφηθεί και να γίνει μέρος της. Σε αρκετά έργα της, οι σκιδώδεις πρωταγωνιστές ξεφεύγουν από τα πιο ορθοκανονικά σχήματα και όρια που τείνουν να έχουν αυτά των καλλιτεχνών που έχουμε αναφέρει ως τώρα. Η

γεωμετρία όμως βρίσκεται ακόμα εκεί. Χρησιμοποιεί όλα τα γεωμετρικά σχήματα σε απόλυτη αρμονία και ισορροπία μεταξύ τους.



Εικόνα 44: Σχηματική ανάλυση του έργου της Kara Walker “*Darkytown Rebellion*”

Από το δεύτερο κεφάλαιο αυτό που εισπράττουμε είναι πως, είτε στη φωτογραφία είτε στον κινηματογράφο ή τις εικαστικές εγκαταστάσεις, ανάλογα με τις προσλαμβάνουσες του κάθε καλλιτέχνη και τα μέσα που είχε επιλέξει για να αξιοποιήσει, το τελικό καλλιτεχνικό αποτύπωμα αναφέρεται σε μια σκιάδη μορφή που αναδεικνύεται εξαιτίας του φωτός. Ο θεατής, ασχέτως κοινωνικοπολιτικού ζητήματος που μπορεί να τίθεται, έχει την ευχέρεια, μέσω της οπτικής αντίληψης αλλά και της σύνθεσης του ίδιου του έργου, να πλάσει τη δική του ιστορία συνδέοντας αυτές τις σκοτεινές μορφές. Στοιχεία όπως η γραμμικότητα, η επανάληψη, η χρήση επαναλαμβανόμενων μοτίβων, η εναλλαγή κλίμακας, η τοποθέτηση μιας φιγούρας πάνω στην άλλη, είναι αυτά που θα χρησιμοποιηθούν για το πρακτικό κομμάτι της εργασίας.

Κεφάλαιο 3^ο: Σχεδιασμός πρότυπης εγκατάστασης

Η διπλωματική εργασία θα κλείσει με μια performance, συγκεκριμένα μια χορογραφία. Από τα κεφάλαια που προηγήθηκαν είδαμε πώς ερμηνεύτηκε η σκιά, στη φιλοσοφία, τη μυθολογία αλλά και τη ψυχολογία. Οι ερμηνείες αυτές, βασίστηκαν σε ιστορίες της Δύσης αλλά και της Ανατολής. Έγινε αναφορά στη μεταφορά του σπηλαίου του Πλάτωνα που για πολλούς, όπως φάνηκε, αποτέλεσε ένα πρώιμο θέατρο σκιών, αλλά και στην ιστορία του θεάτρου σκιών στην Ανατολή. Συνεχίσαμε, με μια προσπάθεια να δούμε πώς το δίπολο φως –σκιάς, επηρεάζει την αντίληψη και την αντίληψη του χώρου. Ακολούθησε το φαινόμενο της ψευδαίσθησης, το οποίο βρήκε χώρο στις παραστάσεις φαντασμαγορίας του Robertson. Για να δούμε πώς εξελίχθηκε η σκιά, μελετήθηκαν ζωγραφικά κυρίως έργα της Αναγέννησης, του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα στη Δύση. Είδαμε την ιαπωνική τέχνη, η οποία για χρόνια ακολουθούσε την παράδοση της κινεζικής τέχνης, και πώς αυτή επηρέασε τη Δύση από τον 18^ο αιώνα και έπειτα. Με τους καλλιτέχνες τους 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα που αναφέρθηκαν, είδαμε πώς η σκιά μπορεί να αποτελέσει κύριο μέσο για εικαστική έκφραση. Στόχος της εικαστικής σύνθεσης είναι να θέσει τα κάτωθι επιμέρους ερωτήματα: Μήπως έχουμε ανάγκη τη σκιά για να πλάσουμε διαφορετικά τις ιστορίες που «λούζονται» από φως; Μήπως ο σκοτεινός κόσμος της σκιάς δίνει μια μεγαλύτερη ελευθερία και γκάμα στην ερμηνεία των όσων συμβαίνουν στο φως; Οι μεγάλες σκιάδες φιγούρες της Walker, «λούζουν» με φως τις ιστορίες ρατσισμού και έμφυλης βίας, ενώ αντίστοιχα οι σκιάς του Kentridge αποκαλύπτουν την ανθρώπινη αδικία. Οι σκιάς γίνονται η αφορμή για την αποκάλυψη/επιβεβαίωση της πραγματικότητας. Οι σκιάς μαρτυρούν, την αλήθεια...το φως.

3.1 Καλλιτεχνική πρόταση

Η σκιά προδίδει την ύπαρξη. Από τη σκιά μπορεί να αποσαφηνιστεί η μορφή ενός έμψυχου ή άψυχου όντος. Έχει όρια και ορίζει τον χώρο. Η σκιά είναι τρομακτική και αποκρουστική μέχρι να τη συνηθίσεις. Μετά ξετυλίγεσαι, απελευθερώνεσαι, εκφράζεσαι πιο εύκολα γιατί δεν σε βλέπει κανείς. Σαν του δεσμώτες του σπηλαίου, μπορείς να διαστρεβλώνεις την πραγματικότητα, την αλήθεια. Δημιουργείς ψευδαισθήσεις ή αποκτάς κιόλας. Ψευδαισθήσεις και οπτικές πλάνες ή μια νέα πραγματικότητα που ξεπηδά από λογικές ή μη σκέψεις, από νου βυθισμένο στη σκιά; Σε κάθε περίπτωση, από ένα σημείο και μετά, η ψυχή γαληνεύει στη σκιά.

Από τη στιγμή της ύπαρξής του, ο άνθρωπος είναι ένα σημείο στον χώρο. Φέρει μαζί του και το φως και τη σκιά. Το ίδιο το ανθρώπινο σώμα, ανάλογα με τη στάση του, δημιουργεί σκιές. Ακόμα και εσωτερικά, αναφερόμενη στα εσωτερικά μας όργανα, φως και σκιά κοντράρονται και δίνουν σημάδια για το τί πάει καλά και τί όχι.

Θα μπορούσε μία ύπαρξη ενός performer, να αποτελέσει σημείο στον χώρο; Θα μπορούσε το σώμα του σαν μια γραμμή ή σαν μια επανάληψη γραμμών να ορίσει χώρο και να διηγηθεί μια ιστορία; Θα μπορούσε ένα σώμα να απλωθεί σαν επιφάνεια σε ένα φωτεινό χώρο;

3.1.1 Αναφορές του έργου “Shadow Tracks”

1. Ana Mendieta -σωματικότητα

Η καλλιτέχνης Ana Mendieta, με τους πειραματισμούς που κάνει με το σώμα της και το πρόσωπό της, θεωρώ αποτελεί ένα σύγχρονο παράδειγμα του πώς αυτά μπορούν να μεταφραστούν σε σημεία, γραμμές, επιφάνειες και συγχρόνως σε φως και σκιά.

«Η Ana ήταν μια πολυεπιστημονική καλλιτέχνη γεννημένη στην Κούβα της οποίας το έργο κυμαινόταν ανάμεσα στην performance, τη γλυπτική, την τέχνη της γης, τη φωτογραφία και τον κινηματογράφο. Γεννημένη το 1948 στην Αβάνα της Κούβας, κατέφυγε στις Ηνωμένες Πολιτείες μαζί με την αδερφή της σε νεαρή ηλικία, και τελικά εγκαταστάθηκε στην Αϊόβα σε ηλικία 12 ετών με την αδερφή της ως μέρος ενός προγράμματος ασύλου της κυβέρνησης των ΗΠΑ για εφήβους μετά την κουβανική επανάσταση» (Frank P. , 2016) ¹⁷⁹.

Κατά τον L.Manatakis: *«Η τέχνη της γης είναι κάθε έργο που δημιουργείται απευθείας στο τοπίο, σμιλεύοντας το έργο τέχνης στην ίδια τη γη ή φτιάχνοντας νέες κατασκευές με φυσικά υλικά όπως πέτρες, κλαδιά, φύλλα και ούτω καθεξής. Ξεκίνησε ως κίνημα τη δεκαετία του 1960, αφού η έντονη εμπορευματοποίηση της βιομηχανίας της τέχνης είδε πολλούς νέους καλλιτέχνες να εγκαταλείπουν το στούντιο υπέρ της απελευθερωμένης γης. Μέχρι τη δεκαετία του 1970, η Mendieta είχε αξιοποιήσει το κίνημα, την τέχνη της γης (earth art) μέσα στην καλλιτεχνική της πορεία. Κατά τη διάρκεια της 15χρονης καριέρας της, παρήγαγε πάνω από 200 έργα χρησιμοποιώντας τη γη ως γλυπτικό μέσο, ειδικά στην πιο γνωστή σειρά της, Silueta (1973-80), όπου αποτύπωσε το σώμα της σε διαφορετικά εδάφη στην Αϊόβα και το Μεξικό για να τονίσει την άρρηκτη σύνδεση μεταξύ της μητέρας φύσης και της ανθρώπινης μορφής. Η κληρονομιά της Mendieta ξεπερνά την τέχνη της γης. Μέσα σε κάθε Silueta μπορεί κανείς να βρει στρώματα επί στρωμάτων σχολίων για την ισότητα μεταξύ των ανθρώπων, τους αναπόφευκτους κύκλους μεταξύ ζωής και θανάτου και τη διεκδίκηση της μητέρας γης ως πανταχού παρούσας θηλυκής δύναμης. Τα χρωματουργικά της γλυπτά απηχούσαν την*

¹⁷⁹ Ανακτήθηκε από https://www.huffpost.com/entry/the-inexorable-lifeblood-of-forgotten-feminist-artist-ana-mendieta_n_56d8d518e4b0000de403fb70 στις 08/09/22

πολυπλοκότητα της τέχνης ως αντανάκλαση της ζωής τόσο ως γυναίκα όσο και ως εθνοτική αουτσάιντερ στην Αμερική της δεκαετίας του 1970-1980» (Manatakis, 2018)¹⁸⁰.

«"Ήθελε να αφήσει το σημάδι της σε όλα", εξήγησε ο επιμελητής Howard Oransky, "και χρησιμοποίησε το σώμα της για να συγχωνευθεί με την ιστορία ενός τόπου. Η γη και το χρώμα έγιναν μεταφορά για την οικογένεια, την αγάπη και τον πολιτισμό. Μπορείτε να αισθανθείτε μια λαχτάρα για αυτό που έχασε ως παιδί, και αυτό είναι ισχυρό» (Frank P., 2016)¹⁸¹.

Συνεχίζοντας η P.Frank λέει: «Ταυτόχρονα, η Άνα εξερεύνησε άλλα θέματα. Το 1973 και το 1974, η τέχνη της περιστρεφόταν γύρω από την ιδέα ενός ενιαίου νήματος που συνδέει τα πάντα. Με τα λόγια της Mendieta: «Η τέχνη μου βασίζεται στην πίστη μιας παγκόσμιας ενέργειας που διατρέχει τα πάντα: από έντομο σε άνθρωπο, από άνθρωπο σε φάσμα, από φάσμα σε φυτό, από φυτό σε γαλαξία». "Ενδιαφερόταν για πνευματικά πράγματα, θρησκευτικά πράγματα, πρωτόγονες τελετουργίες, από τη Μεσοαμερική, τους Μάγια και τους Αζτέκους, αφροκουβανικές παραδόσεις. Δεν φοβόταν να χρησιμοποιήσει κανένα είδος μέσου - σχέδιο, ζωγραφική, γλυπτική, μπαρούτι, ταινία. Δεν ένιωθε κανέναν περιορισμό σε αυτό που μπορούσε να κάνει» (Frank P., 2016)¹⁸².

« Στο κομμάτι της το 1974, "Body Tracks", η Άνα δημιούργησε ένα σχέδιο τοίχου στην κάμερα, βουτώντας τους πήχεις της στο αίμα και σέρνοντάς τους αργά κάτω από έναν λευκό τοίχο. Το αποτύπωμα που προκύπτει μοιάζει με τα σημάδια που άφησε ένα πτώμα που σύρθηκε από την οθόνη. Κατά τη διάρκεια του κολεγίου, μεγάλο μέρος της δουλειάς της Άνα επικεντρώθηκε στο αίμα και τη βία κατά των γυναικών, θέμα το οποίο προέκυψε από τον βιασμό και τη δολοφονία μιας φοιτήτριας στην πανεπιστημιούπολη της. Στο διαμέρισμά της, η Άνα έδεσε τον εαυτό της σε ένα τραπέζι για δύο ώρες και έμεινε ακίνητη, με το γυμνό της σώμα αλειμμένο με αίμα αγελάδας. Κάλεσε φοιτητές και καθηγητές να περάσουν από το διαμέρισμα, με αποτέλεσμα να γίνουν μάρτυρες μιας «δολοφονίας» (Frank P., 2016)¹⁸³.

«Η Άνα Μεντιέτα ενδιαφερόταν για το αίμα. Εν μέρει, η γοητεία της με αυτά τα πράγματα προήλθε από τη βία κατά των γυναικών που είδε στη ζωή της. Αλλά η εμμονή προήλθε επίσης

¹⁸⁰ Ανακτήθηκε από <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/39819/1/ana-mendieta-was-the-controversial-artist-who-helped-pioneer-earth-art> στις 08/09/22

¹⁸¹ Ανακτήθηκε από https://www.huffpost.com/entry/the-inexorable-lifeblood-of-forgotten-feminist-artist-ana-mendieta_n_56d8d518e4b0000de403fb70 στις 08/09/22

¹⁸² Ανακτήθηκε από https://www.huffpost.com/entry/the-inexorable-lifeblood-of-forgotten-feminist-artist-ana-mendieta_n_56d8d518e4b0000de403fb70 στις 08/09/22

¹⁸³ Ανακτήθηκε από https://www.huffpost.com/entry/the-inexorable-lifeblood-of-forgotten-feminist-artist-ana-mendieta_n_56d8d518e4b0000de403fb70 στις 08/09/22

από τη γνώση της για τις τελετουργίες που εφαρμόζονταν στην αφοκουβανική θρησκεία *Santería*, στην οποία προσφέρεται ως θυσία το αίμα κοτόπουλου. Και, φυσικά, το γεγονός ότι το παχύρρευστο υγρό περνάει μέσα από όλες τις φλέβες μας, ενώνοντάς μας» (Frank P. , 2016)¹⁸⁴.

Για τον θάνατο της καλλιτέχνιδος η P.Frank γράφει: «Όταν η ριζοσπαστική, δυναμική και ακαταμάχητη καλλιτέχνις πέθανε κάτω από τραγικές και μυστηριώδεις συνθήκες σε ηλικία 36 ετών, το στοιχειωμένο έργο της διαβάστηκε σαν οιδωδός. Αλλά το να βλέπεις το έργο της υπό το πρίσμα του θανάτου της σημαίνει ότι χάνεις την ουσία του. «Ο θάνατός της δεν έχει καμία σχέση με τη δουλειά της», είπε η αδερφή της Άνα, Ρακελίν Μεντιέτα στην *Guardian*. «Το έργο της αφορούσε τη ζωή, τη δύναμη και την ενέργεια και όχι το θάνατο». Η Άνα πέθανε στις 8 Σεπτεμβρίου 1985, αφού η καλλιτέχνις έπεσε από το παράθυρο του διαμερίσματός της στον 34ο όροφο στο Γκρίνουιτς Βίλατζ. Ο σύζυγός της ήταν στο διαμέρισμα μαζί της λίγο πριν. Οι γείτονες άκουσαν να τσακώνονται. Ο Αντρέ είχε γρατσουνιές στη μύτη και τους πήχεις του. Ο Αντρέ δικάστηκε και αθωώθηκε για τη δολοφονία της Άνα, κρίθηκε αθώος για λόγους εύλογης αμφιβολίας. Η υπεράσπιση υποστήριξε ότι ο θάνατος της Άνα ήταν αυτοκτονία και χρησιμοποίησε το στοιχειωμένο έργο τέχνης της για να υποστηρίξει τον ισχυρισμό. Ο κύκλος της Άνα πίστευε ότι ήταν ανίκανη να αυτοκτονήσει όταν τελικά η δουλειά της λάμβανε την αναγνώριση που ζητούσε. Επίσης, φοβόταν τα ύψη». (Frank P. , 2016)¹⁸⁵.

«Ο θάνατος της Άνα χώρισε τον κόσμο της τέχνης στη μέση, με πολλούς εξέχοντες καλλιτέχνες να μεταπηδούν για να προστατεύσουν τον Αντρέ από τη λεγόμενη «φεμινιστική κλίκα». Ενώ θεώρησαν ότι ο θάνατος της Άνα ήταν τραγωδία, πολλοί θεώρησαν ότι το περιστατικό δεν άξιζε να περιορίσει τη «λαμπρή καριέρα του Αντρέ». Από αυτή τη σκοτεινή προοπτική, η απώλεια της ζωής μιας Ισπανόφωνης γυναίκας δεν άξιζε να αμαυρώσει το όνομα ενός λευκού άνδρα καλλιτέχνη.

Από την άλλη πλευρά, καλλιτέχνες όπως η *Carolee Schneemann* και η ομάδα ακτιβιστών *Guerrilla Girls* τρομοκρατήθηκαν τόσο από το γεγονός όσο και από τον επακόλουθο χειρισμό του. «Ήμασταν όλοι έκπληκτοι από τον βίαιο θάνατό της», είπαν οι *Guerrilla Girls* στον

¹⁸⁴ Ανακτήθηκε από https://www.huffpost.com/entry/the-inexorable-lifeblood-of-forgotten-feminist-artist-ana-mendieta_n_56d8d518e4b0000de403fb70 στις 08/09/22

¹⁸⁵ Ανακτήθηκε από https://www.huffpost.com/entry/the-inexorable-lifeblood-of-forgotten-feminist-artist-ana-mendieta_n_56d8d518e4b0000de403fb70 στις 08/09/22

Observer. «Είδαμε πώς ο κόσμος της τέχνης έκλεισε γύρω από τον Αντρέ για να τον θωρακίσει». (Frank P. , 2016)¹⁸⁶.



Εικόνα 45: Ana Mendieta, Untitled “Glass on Body Imprints-Face”, 1972. Ανακτήθηκε στις 30/06/2022 από <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/55534>

2. Andre Kertesz - παραμόρφωση

Το στοιχείο της παραμόρφωσης που βλέπουμε στην Ana Mendieta, το διακρίνουμε περίπου δύο δεκαετίες νωρίτερα στα έργα του Andre Kertesz. Σύμφωνα με το άρθρο της Γιώτας Χρήστου, με τη βοήθεια παραβολικών καθρεφτών, ο φωτογράφος Andre Kertesz στη σειρά με τις παραμορφώσεις του, κάπως έτσι πειραματίζονταν με το τερατόμορφο στοιχείο. (Χρήστου, 2019) .

«Σκιές, έκπληξη και ένας υπαινιγμός του απαίσιου καθορίζουν το έργο του André Kertész. Ο Ούγγρος φωτογράφος γέμισε τα κάδρα του με σκοτεινό χιούμορ και τις απόκοσμες γεωμετρίες της καθημερινότητας. Η φωτογραφία του, του 1926 με μια ξαπλωμένη χορεύτρια βρίσκει μια οπτική ρίμα στη συστροφή των ποδιών του θέματός του και του στρεμμένου λευκού γλυπτού δίπλα της. Μετά το τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, ο Kertész εγκαταστάθηκε ξανά στην

¹⁸⁶ Ανακτήθηκε από https://www.huffpost.com/entry/the-inexorable-lifeblood-of-forgotten-feminist-artist-ana-mendieta_n_56d8d518e4b0000de403fb70 στις 08/09/22

προηγούμενη ζωή του στη Βουδαπέστη. Το 1925, μετακόμισε στο Παρίσι, όπου η καριέρα του ως καλλιτέχνης άρχισε τελικά να διαμορφώνεται. Ενώ φωτογράφιζε τους δρόμους και τους εσωτερικούς χώρους μιας πόλης που εξακολουθούσε να επισκευάζει τα τραύματα της μάχης, οι ασπρόμαυρες λήψεις του επικεντρώθηκαν στο οικείο και ηδονοβλεπτικό» (Cohen, 2019)¹⁸⁷.



Εικόνα 46: Andre Kertész, Satiric Dancer, 1926. Ανακτήθηκε στις 04/08/2022 από <https://collections.vam.ac.uk/item/O118088/satiric-dancer-photograph-kertesz-andre/satiric-dancer-photograph-kert%C3%A9sz-andr%C3%A9/>

« Εκτός από αυτές τις αυθόρμητες λήψεις, ο Kertész ξεκίνησε επίσης μια από τις πιο διάσημες σειρές του, το "Distortions", το 1933. Με τη βοήθεια τριών καθρεφτών, ο φωτογράφος επιμηκύνει και στρεβλώνει γυμνά μοντέλα - οι αιωρούμενοι, επιμήκεις ώμοι, τα κεφάλια και τα χέρια, κάνουν τις φιγούρες να δείχνουν ιδιαίτερα εξωπραγματικά. Ο ιστορικός τέχνης Øivind Storm Bjerke σημείωσε σε έναν κατάλογο έκθεσης του 2010 ότι, ενώ ο φωτογράφος δεν εντάχθηκε ποτέ στους σουρεαλιστές, «είναι φυσικό να δούμε τις «Διαστρεβλώσεις» του να ευθυγραμμίζονται με το κίνημα». Αντί να χρησιμοποιεί καθρέφτες για να αντανakλούν τα

¹⁸⁷ Cohen, A.(2019). Ανακτήθηκε από <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-distorted-haunting-vision-dada-photographer-andre-kertesz> στις 04/08/22

θέματά τους, ο Kertész τους χρησιμοποίησε για να δημιουργήσει μια αίσθηση μη πραγματικότητας» (Cohen, 2019)¹⁸⁸.



Εικόνα 47: Andre Kertesz, Distortion, 1933. Ανακτήθηκε στις 04/08/2022 από <https://www.artsy.net/artwork/andre-kertesz-distortion-number-34-1>

3. Francesca Woodman - αισθησιασμός, σεξουαλικότητα

Την αίσθηση χιούμορ που συναντάμε στον Kertesz, σε συνδυασμό με οδυνηρά ειλκρινείς εικόνες, θα τη συναντήσουμε και στη φωτογράφο Francesca Woodman. «*Η Francesca Woodman λάτρευε τους φωτογράφους μόδας, όπως ο Guy Bourdin και η Deborah Turbeville. Αυτή η επιρροή είναι αισθητή στον τρόπο με τον οποίο η Woodman χρησιμοποιούσε με ευαισθησία τα ρούχα στα έργα της. Ενώ σπούδαζε στη Ρώμη κατά την περίοδο 1977–78, η Woodman επισκεπτόταν τακτικά το βιβλιοπωλείο Maldoror, το οποίο ειδικευόταν σε βιβλία για τον σουρεαλισμό. Εκεί έμαθε για τους πρωτοπόρους αυτού του κινήματος, συμπεριλαμβανομένων των Man Ray και Meret Oppenheim. Η Woodman εφάρμοσε μερικά από τα χαρακτηριστικά που συνδέονται με τον σουρεαλισμό στο δικό της έργο. Δημιούργησε ονειρικά περιβάλλοντα με ενδιαφέροντα και ασυνήθιστα αντικείμενα, όπως κοχύλια και χέλια,*

¹⁸⁸ Cohen, A.(2019). Ανακτήθηκε από <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-distorted-haunting-vision-dada-photographer-andre-kertesz> στις 04/08/22

και συνδύασε οικεία πράγματα σε άγνωστα πλαίσια για να προκαλέσει παράξενα συναισθήματα. Μεταμόρφωσε εξαιρετικά περιορισμένα και χωρίς πολλά υποσχόμενα περιβάλλοντα, σε χώρους φαντασίας και πειραματισμού» (Tate)¹⁸⁹.



Εικόνα 48: Francesca Woodman, *Untitled*, 1979-80. Ανακτήθηκε στις 04/08/2022 από <http://www.artnet.com/artists/francesca-woodman/untitled-new-york-1979-80-n313-a-pHzvZjXXruHyKtXlr-0GIO2>

«Κατά τη διάρκεια της καριέρας της, η Woodman έβγαλε πάνω από 800 ασπρόμαυρες φωτογραφίες. Σε πολλά από αυτά εμφανιζόταν ως θέμα, μερικές φορές μερικώς ντυμένη, γυμνή, μεταμφιεσμένη, κρυμμένη ή θολή. Χρησιμοποιούσε συνηθισμένα αντικείμενα και υλικά, όπως καθρέφτες και μανταλάκια, για να μεταμορφώσει τα μέρη του σώματός της σε παραμορφωμένες και σουρεαλιστικές εκδοχές. Πειραματίστηκε με γυάλινα πάνελ, πιέζοντάς τα πάνω στο σώμα της για να σφίξει, να αναδιαμορφώσει και να ισοπεδώσει τη σάρκα της για να κάνει τα φυσικά της χαρακτηριστικά να φαίνονται γκροτέσκα και υπερβολικά. Όταν ρωτήθηκε γιατί ήταν το θέμα των δικών της φωτογραφιών, η Woodman απάντησε «Είναι θέμα ευκολίας, είμαι πάντα διαθέσιμη» (Tate)¹⁹⁰.

«Η δουλειά της συχνά παρουσίαζε επαναλαμβανόμενα συμβολικά μοτίβα όπως πουλιά, καθρέφτες και κρανία. Η εξερεύνηση της σεξουαλικότητας και του σώματός της, συχνά συγκρίνεται τόσο με τον Hans Bellmer όσο και με τον Man Ray. Το έργο της Woodman

¹⁸⁹ Ανακτήθηκε από <https://www.tate.org.uk/art/lists/five-things-know-francesca-woodman> στις 04/08/22

¹⁹⁰ Ανακτήθηκε από <https://www.tate.org.uk/art/lists/five-things-know-francesca-woodman> στις 04/08/22

χαρακτηρίζεται επίσης από τη χρήση της μεγάλης ταχύτητας κλείστρου και της διπλής έκθεσης, η θολή εικόνα που δημιουργεί μια αίσθηση κίνησης και επείγουσας ανάγκης» (Artnet)¹⁹¹.

Η Francesca Woodman εξαιτίας μιας ερωτικής απογοήτευσης, και της απόκρισης που δεν εξέλαβε ποτέ στον χώρο της φωτογραφίας, αποφάσισε να δώσει τέλος στη ζωή της μετά από 22 χρόνια ζωής.

Η Francesca και η Ana ήταν καλλιτέχνες που χρησιμοποιούσαν το σώμα τους ως μέσο αλλά και πηγή έκφρασης. Δεν φοβόντουσαν να σοκάρουν με τα έργα τους, ούτε να προκαλούν δυσφορία στους άλλους. Τους ικανοποιούσε αυτό και περίμεναν την αντίδραση του κοινού. «Τα επόμενα χρόνια, μετά τον θάνατο της Mendieta, διαδηλωτές συγκεντρώθηκαν σε εκθέσεις με τα έργα του Αντρέ, μερικές φορές φωνάζοντας ή κρατώντας ταμπέλες που έγραφαν «Πού είναι η Άνα Μεντιέτα;» Πολλοί υποστήριζαν ότι η απάντηση στον θάνατο του καλλιτέχνη αντανάκλα την ιστορική παραμέληση του έργου γυναικών καλλιτεχνών και έγχρωμων καλλιτεχνών και, πιο ανησυχητικό, τη διαγραφή της βίας κατά των γυναικών στον πολιτισμό γενικότερα» (Aron, 2017)¹⁹².

Το παιχνίδι με τη σκιά αλλά και τον υπαινιγμό για το απαίσιο, το ά – σχημο, που βλέπουμε στον Andre Kertesz, το βρίσκουμε και στο έργο της Ana Mendieta. Το πρόσωπό της Mendieta, έτσι όπως αποτυπώνεται στα διαφανή υλικά που χρησιμοποιεί, αποτελεί ταυτόχρονα μια χωρική σύνθεση και έναν χώρο αποδομημένο, χωρίς να φοβάται την παραμόρφωση. Μάλλον την επιδιώκει. Σίγουρα, προσωπικά, μου θυμίζει τον προγενέστερό της Picasso, όπου στα πρόσωπα των Δεσποινίδων της Αβινιόν, ενώνονται σημεία και γραμμές για να ολοκληρώσουν τόσο τα σώματα των πρωταγωνιστικών μορφών όσο και το φόντο. Το μαγικό εδώ είναι ότι κάθε γραμμή κρύβει και μαρτυρά φως και σκιά εξίσου.

¹⁹¹ Ανακτήθηκε από <http://www.artnet.com/artists/francesca-woodman/biography> στις 04/08/22

¹⁹² Aron, R.(2017). Ανακτήθηκε από <https://timeline.com/ana-mendieta-artist-death-e7bc8db233ec> στις 04/08/22



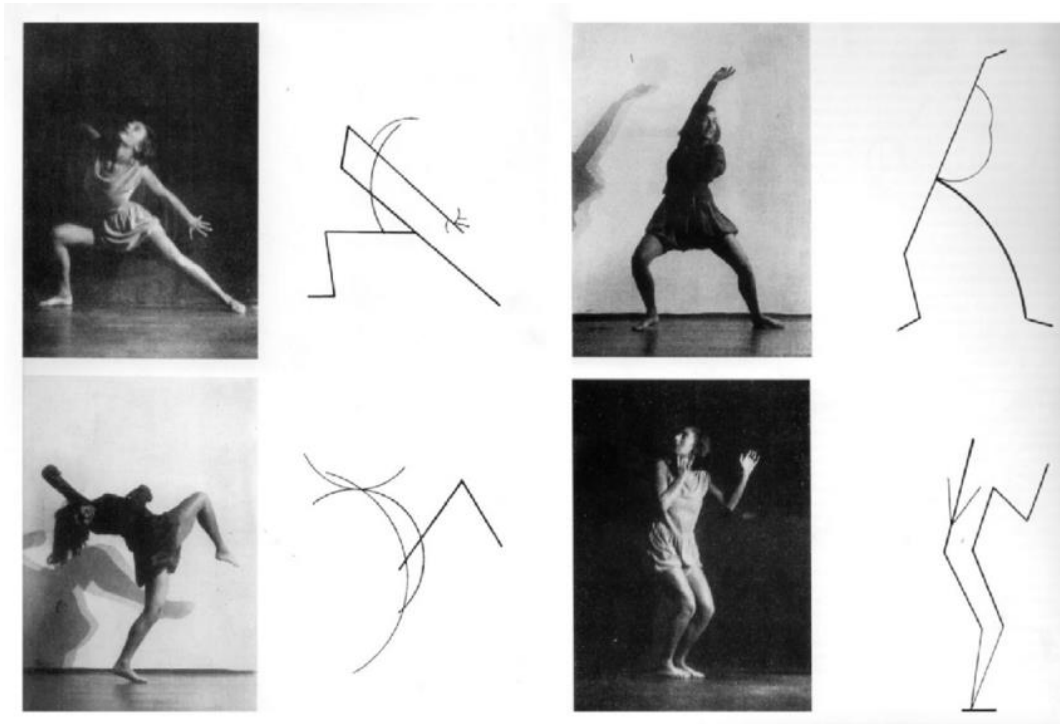
Εικόνα 49: Pablo Picasso «Οι δεσποινίδες της Αβινιόν», 1907. Ανακτήθηκε στις 30/06/2022 από <https://www.lectores.gr/2012/04/p-picasso-%CE%BF-%CF%80%CE%AF%CE%BD%CE%B1%CE%BA%CE%B1%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%B1%CE%B8%CE%BC%CF%8C%CF%82-%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%B7-%CF%83%CF%8D%CE%B3%CF%87%CF%81%CE%BF%CE%BD%CE%B7-%CF%84%CE%AD/>



Εικόνα 50: Pablo Picasso «Le gout de bonheur», λιθογραφία του 1970 μετά από πρωτότυπο σχέδιο του 1964. Ανακτήθηκε στις 10/09/2022 από <https://www.passion-estampes.com/litho/picassogoutdubonheurcarnet1lithographie10-eng.html>

4. Gret Palucca - Κίνηση, χώρος

Τέλος, χαρακτηριστικό παράδειγμα του πώς σημεία γραμμές μπορούν να ορίσουν χώρο και κατ' επέκταση σύνθεση, αποτελούν τα έργα του Kandinsky τα οποία βασίζονται στις κινήσεις της Γερμανίδας χορεύτριας, χορογράφου και καθηγήτριας χορού Gret Palucca. Οι απόλυτα αφαιρετικές, γεωμετρικές του συνθέσεις δίνουν χώρο στην οπτική αντίληψη του εκάστοτε θεατή να «δέσει» μόνος του την ιστορία. Ο ίδιος ο Kandinsky μαρτυρά με κάποιο τρόπο τα σημεία ένταση ή την τάση ροής στον χώρο, παρόλα αυτά είναι καθαρά στο χέρι του παρατηρητή πλέον να ορίσει την τελική μορφή αλλά και το φως με τη σκιά.



Εικόνα 51: Wassily Kandinsky «"Dance Curves: On the dancers of Palucca", 1926. Ανακτήθηκε στις 30/06/2022 από https://www.researchgate.net/figure/From-Wassily-Kandinskys-Dance-Curves-On-the-Dances-of-Palucca-1926-Published-in-Das_fig3_335827951



Εικόνα 52: Pablo Picasso «Femme acrobate», 1930 Ανακτήθηκε στις 10/09/2022 από <https://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-1834.php>

Η Lotte Reininger, η Ana Mendieta, η Francesca Woodman, η Gret Palucca και η Kara Walker, αποτελούν σημαντικά παραδείγματα γυναικών καλλιτεχνών, που με τα έργα τους απέδειξαν, και αποδεικνύουν, την πρωτοπορία και τη δυναμικότητά τους σε αυτό που ονομάζουν τέχνη, τη στάση τους απέναντι σε κοινωνικά – πολιτικά και πολιτισμικά ζητήματα. Αν σταθούμε στον παραπάνω ισχυρισμό του Aron(2017) «ότι η απάντηση στον θάνατο του καλλιτέχνη αντανακλά την ιστορική παραμέληση του έργου γυναικών καλλιτεχνών και έγχρωμων καλλιτεχνών και, πιο ανησυχητικό, τη διαγραφή της βίας κατά των γυναικών στον πολιτισμό γενικότερα» και ανατρέχοντας στην αναλυτική ψυχολογία του Γιουνγκ φαίνεται πως «Πολλοί κλασικοί ορισμοί του Γιουνγκ περί αρσενικού και θηλυκού είναι στενοί, ξεπερασμένοι και σεξιστικοί. Για παράδειγμα, ορισμένοι θεωρητικοί του Γιουνγκ προσδιορίζουν τη συνείδηση ως αρσενική, το ασυνείδητο ως θηλυκό. Η αρσενική ενέργεια περιγράφεται συχνά ως διεισδυτική και δημιουργική, που σχετίζεται με τη δραστηριότητα και την ορθολογική σκέψη. Η θηλυκή ενέργεια συχνά ορίζεται ως έμμεση και δεκτική, που σχετίζεται με την παθητικότητα και τον παραλογισμό» (Toub, 2013)¹⁹³.

¹⁹³ Toub, G.(2013). Ανακτήθηκε από <http://jungpage.org/learn/articles/analytical-psychology/147-jung-and-gender-masculine-and-feminine-revisited> στις 10/09/22

Συνεχίζοντας, ο Toub γράφει: « Είναι προφανές ότι πολλές από τις ιδιότητες που οι οπαδοί του Γιουνγκ θεωρούν θηλυκές συνδέονται με την κατωτερότητα, ενώ οι αρσενικές ιδιότητες εκτιμώνται περισσότερο, τουλάχιστον στα μάτια της κουλτούρας μας» (Toub, 2013)¹⁹⁴.

Θα μπορούσε κάποιος να πει ότι οι παραπάνω ισχυρισμοί είναι ξεκάθαρα μισογυνιστικοί και πως η αρνητική, υποτιμητική θέση της γυναίκας είναι εμφανής στην Αναλυτική Ψυχολογία του Γιουνγκ..

Η Maryann Barone-Charman σε άρθρο της επισημαίνει: «Το γυναικείο σώμα με φωνή έλειπε από τις μονόπλευρες προοπτικές της Αναλυτικής Ψυχολογίας και της Ψυχανάλυσης για το θέμα του θηλυκού, έως ότου συμπεριλήφθηκε μια ολόκληρη άποψη της δυσαρέσκειας της ψυχής σε φεμινιστικές ψυχαναλυτικές θεωρίες και από τις δύο σχολές για το γυναικείο σώμα. Οι απόψεις του Φρόιντ και του Γιουνγκ έγιναν απόδειξη της πατριαρχίας ως υπόβαθρο, ενώ η εξάπλωση των φεμινιστών ενέπνευσε τη ψυχαναλυτική σκέψη, οι θεωρίες *Queer* και ο Μύθος της Δημιουργίας επέτρεψαν να αναδυθούν νέες έννοιες του ενσωματωμένου θηλυκού μέσω της ανακεφαλαίωσης μιας ένωσης αντιθέτων ως ένωση γνωσιολογίας και ήθους. Η ουσία των θεωριών της μέσης ζωής του Γιουνγκ, αλλοιωμένη από τη νεωτερικότητα και επισκιασμένη από τη γυναικεία πρόοδο, παραμένει αναπαραγόμενη και παραδειγματική έξω από την ουσιοκρατική απόδοση του φύλου» (Charman, 2014)¹⁹⁵.

«Τα *anima* και *animus* περιγράφονται στη σχολή αναλυτικής ψυχολογίας του Carl Jung ως μέρος της θεωρίας του για το συλλογικό ασυνείδητο. Ο Jung περιέγραψε το *animus* ως την ασυνείδητη αρσενική πλευρά μιας γυναίκας και την *anima* ως την ασυνείδητη θηλυκή πλευρά ενός άνδρα, που το καθένα ξεπερνά την προσωπική ψυχή. Η θεωρία του Jung δηλώνει ότι το *anima* και το *animus* είναι τα δύο κύρια ανθρωπόμορφα αρχέτυπα του ασυνείδητου νου, σε αντίθεση με τη θειομορφική και κατώτερη λειτουργία των αρχέτυπων σκιάς. Πίστευε ότι είναι τα αφηρημένα σύνολα συμβόλων που διατυπώνουν το αρχέτυπο του Εαυτού. Στη θεωρία του Jung, το *anima* συνιστά το σύνολο των ασυνείδητων γυναικείων ψυχολογικών ιδιοτήτων που διαθέτει ένας άνδρας και το *animus* τις αρσενικές που κατέχει μια γυναίκα» (Ewen, 2014).

¹⁹⁴ Toub, G.(2013). Ανακτήθηκε από <http://jungpage.org/learn/articles/analytical-psychology/147-jung-and-gender-masculine-and-feminine-revisited> στις 10/09/22

¹⁹⁵ Charman, M.(2014).Ανακτήθηκε από <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4219252/> στις 10/09/22

«Ο Jung προειδοποίησε ότι «κάθε προσωποποίηση του ασυνείδητου – η σκιά, η anima, ο animus και ο εαυτός – έχει και μια φωτεινή και μια σκοτεινή όψη. ... η anima και ο animus έχουν διπλές όψεις: Μπορούν να φέρουν ζωογόνο ανάπτυξη και δημιουργικότητα στην προσωπικότητα, ή μπορεί να προκαλέσουν μέχρι και σωματικό θάνατο» (Jung, 1964).

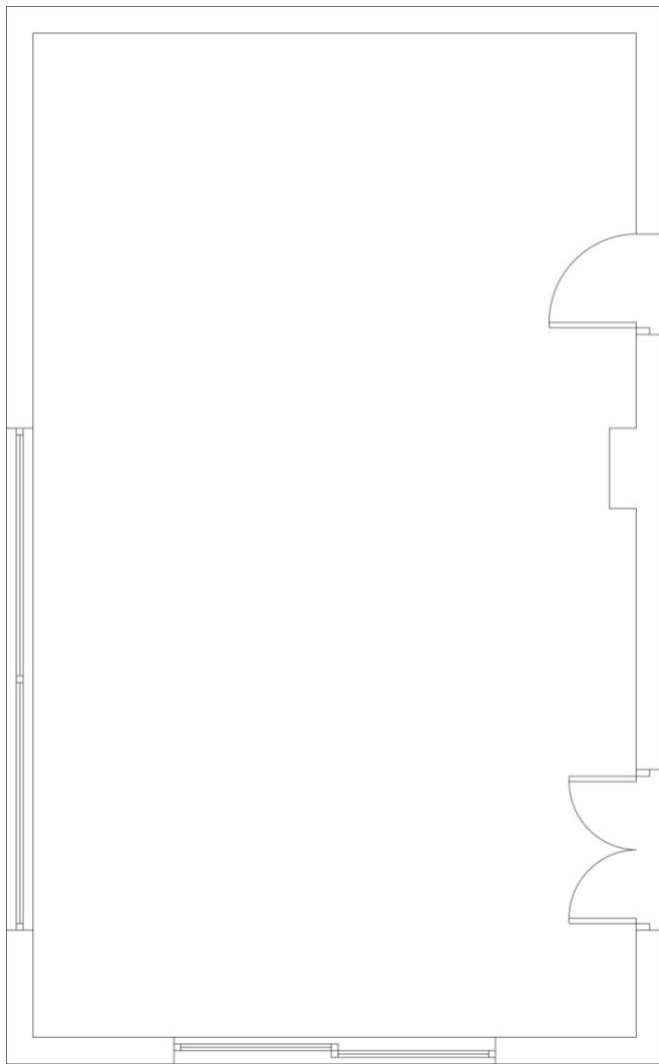
Από τα παραπάνω αποφθέγματα που αναφέρονται στην αναλυτική ψυχολογία του Γιουνγκ, μπορεί κάποιος να συμπεράνει πως ενώ αρχικά, ήταν ξεκάθαρο πως η θηλυκή οντότητα είχε άμεση σχέση με την έννοια της κατωτερότητας και η αρσενική με αυτή της ανωτερότητας, και ήταν ξεκάθαρο βάση αυτών των λεγομένων πως το «φως» αναφερόταν στο αρσενικό και η «σκιά» στο θηλυκό, με την πάροδο του χρόνου αυτό άλλαξε. Ο Γιουνγκ, επέλεξε με τους όρους anima και animus να κάνει λόγο για την εμπλοκή του θηλυκού με το αρσενικό, όχι τόσο σαν φύλο, αλλά σαν ιδιότητες. Με λίγα λόγια, με την συνύπαρξη φωτός - σκιάς, ή καλύτερα την ενύπαρξη του ενός στο άλλο.

3.2 Σχεδιασμός καλλιτεχνικής πρότασης “Shadow Tracks”

Μετά από πολλές σκέψεις, τελική απόφαση κατέληξε να είναι η δημιουργία μιας χορογραφίας όπου η σκιά – performer θα αποτελεί το τελικό καλλιτεχνικό έργο. Η χορογραφία αυτή έχει πραγματοποιηθεί στη σχολή χορού *Dance Base*. Πρόκειται για ένα στενόμακρο χώρο, διαστάσεων 4,5 μέτρα πλάτος, 7 μέτρα μήκος και 2,70 ύψος. Ο χώρος φέρει ανοίγματα (παράθυρα και μπαλκονόπορτα) στις δύο από τις τέσσερις πλευρές του. Η χορογραφία θα καταλάβει περίπου το μισό τμήμα της αίθουσας χορού. Αυτό θα γίνει για λόγους εξοικονόμησης χώρου, καθώς σε κάποιο σημείο θα πρέπει να στηθεί μια σταθερή πηγή φωτός, η κάμερα για το τελικό προϊόν βίντεο, αλλά και ένα λευκό πανί που στη συγκεκριμένη περίπτωση θα λειτουργεί ως οθόνη προβολής.

Με αφορμή τις συνθέσεις του Kandinsky για την Gret Palucca, σε συνδυασμό με την περιέργειά μου για το κατά πόσο ένα σώμα μπορεί να ειπωθεί ως σημείο, γραμμή και επιφάνεια, έγινε μια προσπάθεια για δημιουργία μιας χορογραφίας από μία performer. Η χορογραφία αυτή είχε δύο μέρη. Το πρώτο της μέρος είναι πιο στατικό. Η στατικότητα αυτή βοηθάει στο να ειπωθεί το σκιαζόμενο σώμα ως γραμμή-σημείο- επιφάνεια, από κάποιον παρατηρητή. Ένα πιο στατικό θέατρο σκιών με σταθερά επαναλαμβανόμενο ρυθμό. Το δεύτερο τμήμα της χορογραφίας είναι πιο αυτοσχεδιαστικό. Με αφορμή τα έργα της Ana Mendieta, το σώμα της performer, σε αυτό το κομμάτι της χορογραφίας, θα προσπαθήσει να «συνδεθεί» με το πανί. Θα υπάρξει μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων,

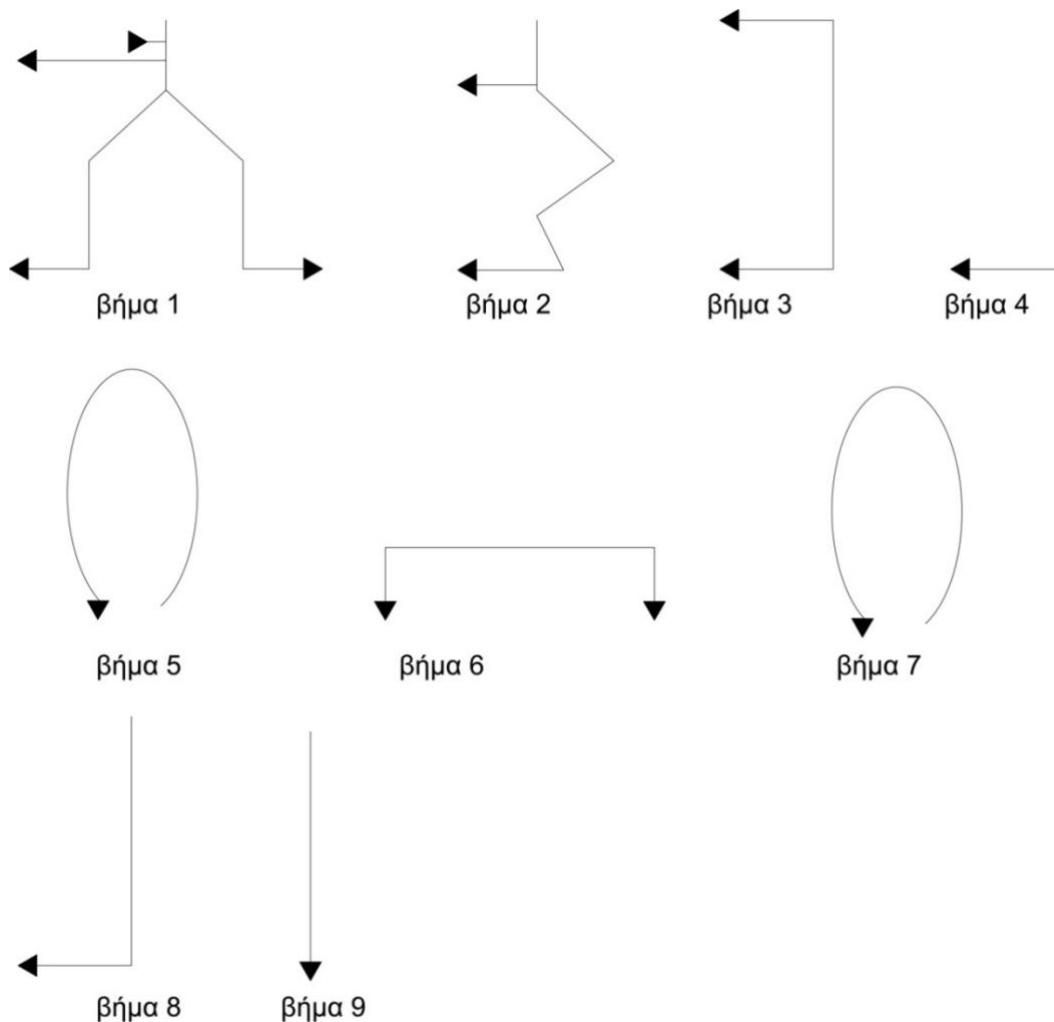
διαφορετικός ρυθμός, και θα γίνει μια προσπάθεια παραμόρφωσης (ως προς το τελικό οπτικό αποτέλεσμα), μέσω των κινήσεων της performer. Επιδιωκόμενο τελικό αποτέλεσμα είναι η παραγωγή ενός βίντεο όπου η χορογραφία εκτελείται από μια σκιώδη μορφή. Ως σκιώδη μορφή, στη συγκεκριμένη περίπτωση, θεωρείται το αποτύπωμα της μορφής της performer στην οθόνη προβολής, το λευκό πανί, λόγω παρουσίας πηγής τεχνητού φωτισμού η οποία βρίσκεται πίσω από τον χώρο εξέλιξης της χορογραφίας που εκτελεί η performer.



Σχήμα 1: Κάτοψη χώρου σχολής χορού.

3.2.1 Αρχικό στήσιμο της performance

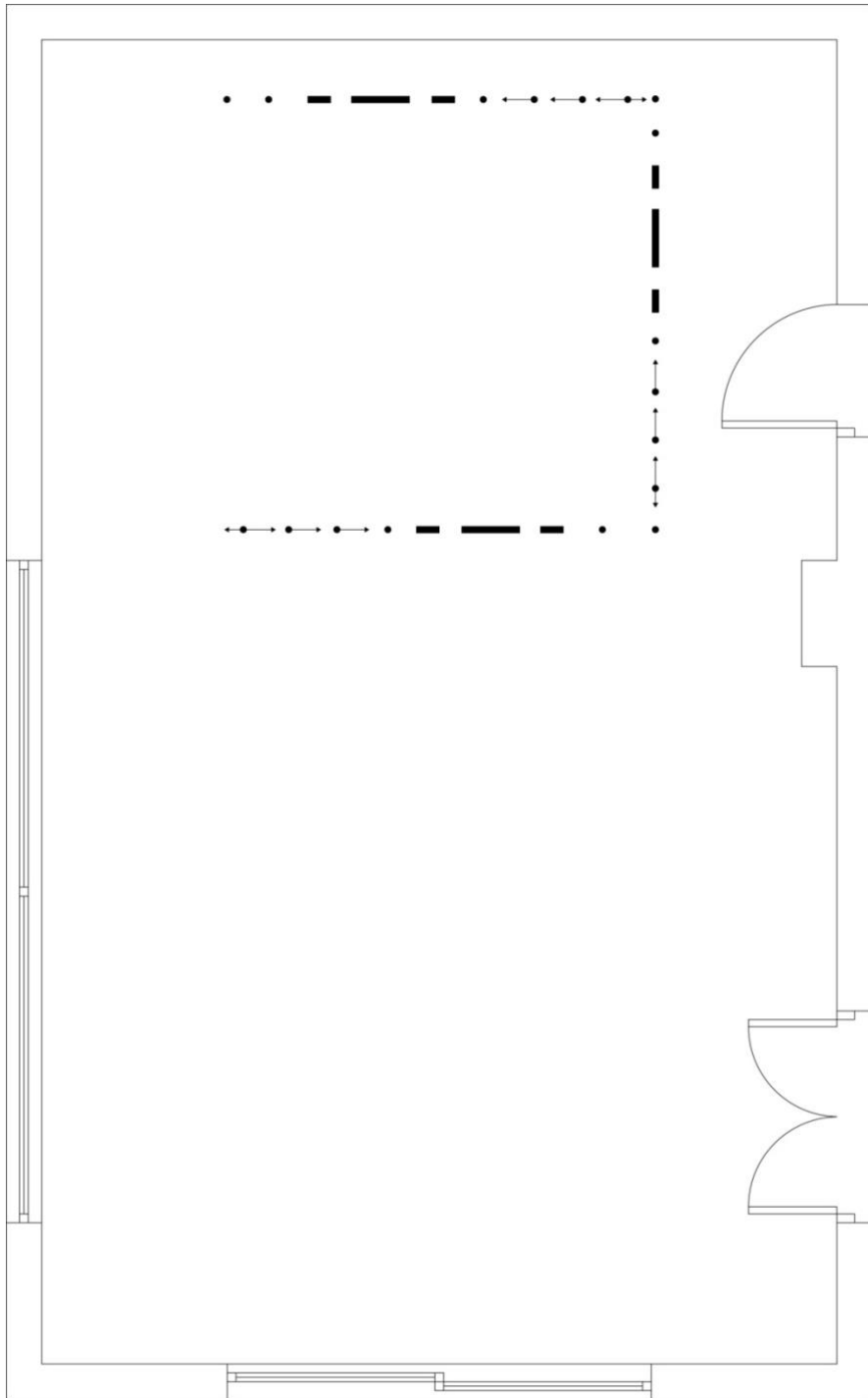
Έμπνευση για την εξέλιξη και το στήσιμο του πρώτου μέρους της χορογραφίας αποτέλεσε, όπως έχει ήδη προαναφερθεί, η αναφορά του Kandinsky στην Gret Palucca. Με τον ίδιο απλό και γραμμικό τρόπο έγινε η απόδοση των κινήσεων. Πρόκειται στην ουσία για μια σειρά βημάτων που στο σύνολό τους αποτελούν ένα μοτίβο το οποίο μπορεί να επαναλαμβάνεται εσαεί. Οι κινήσεις αυτές δεν επιλέχθηκαν τυχαία. Όπως σε κάθε καλλιτεχνική σύνθεση, όπου ο θεατής λόγω της οπτικής του αντίληψης ολοκληρώνει εγκεφαλικά την προσδοκώμενη εικόνα, έτσι κι εδώ η κάθε κίνηση αποτελεί φυσική συνέπεια της προηγούμενης, χωρίς πολυπλοκότητες.



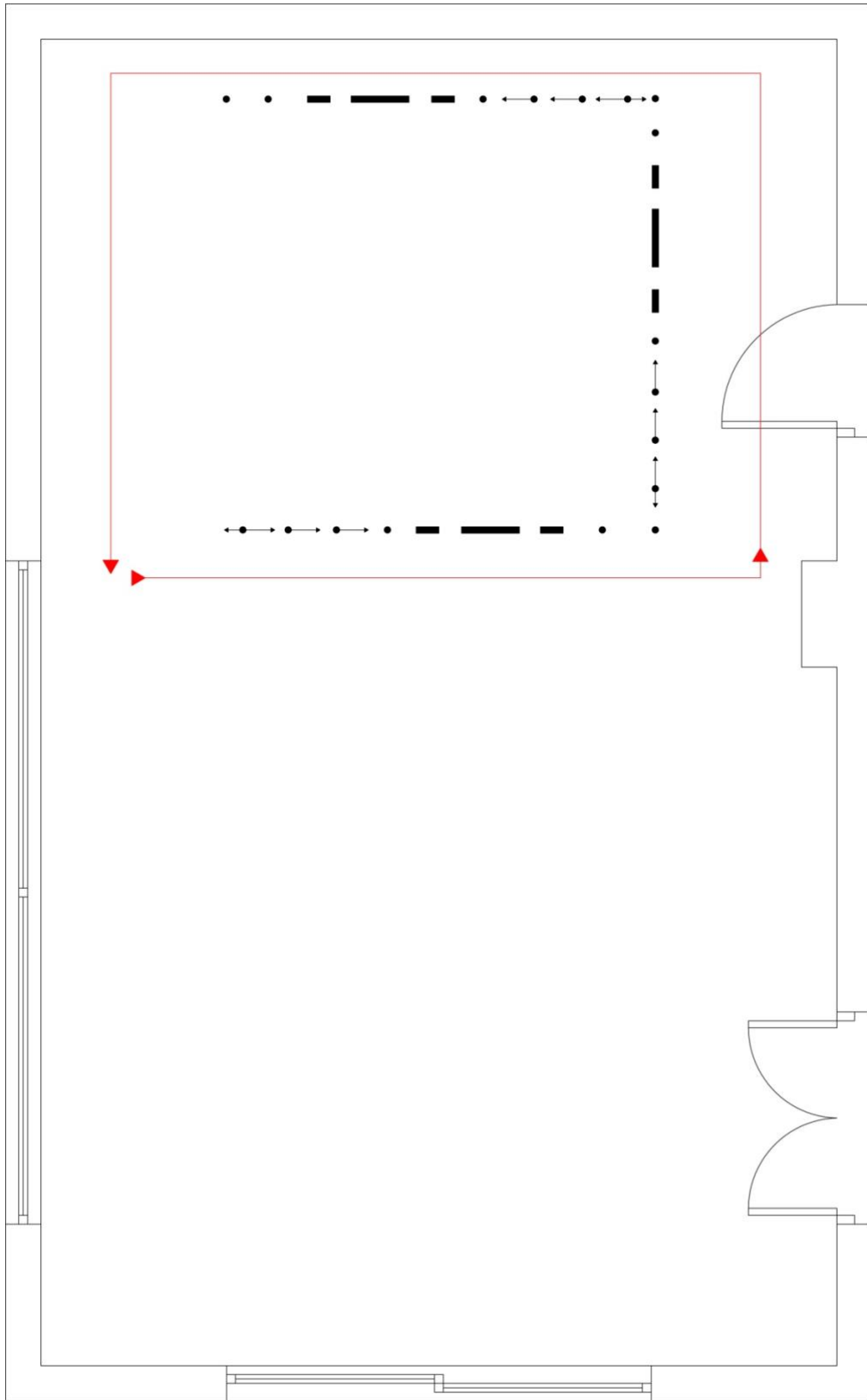
Σχήμα 2: Στήσιμο χορογραφίας. Οι γραμμές και οι καμπύλες αναφέρονται στη στάση του σώματος, ενώ τα βέλη στη ροή του βάρους και της έντασης.



Σχήμα 3: Η χορογραφία σε κάτοψη. Νομίζω αντιλαμβάνεται εύκολα κάποιος την επανάληψη των βημάτων που δημιουργούν τη χορογραφία. Η χορογραφία είναι αρκετά στατική ώστε το σημείο έναρξης να αποτελεί και το σημείο λήξης .

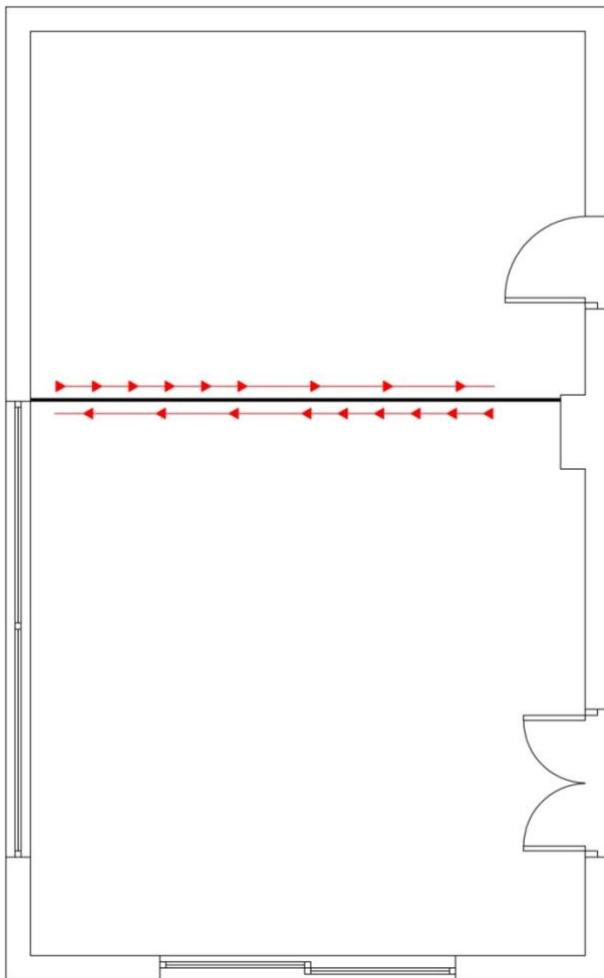


Σχήμα 4: Η χορογραφία στον χώρο



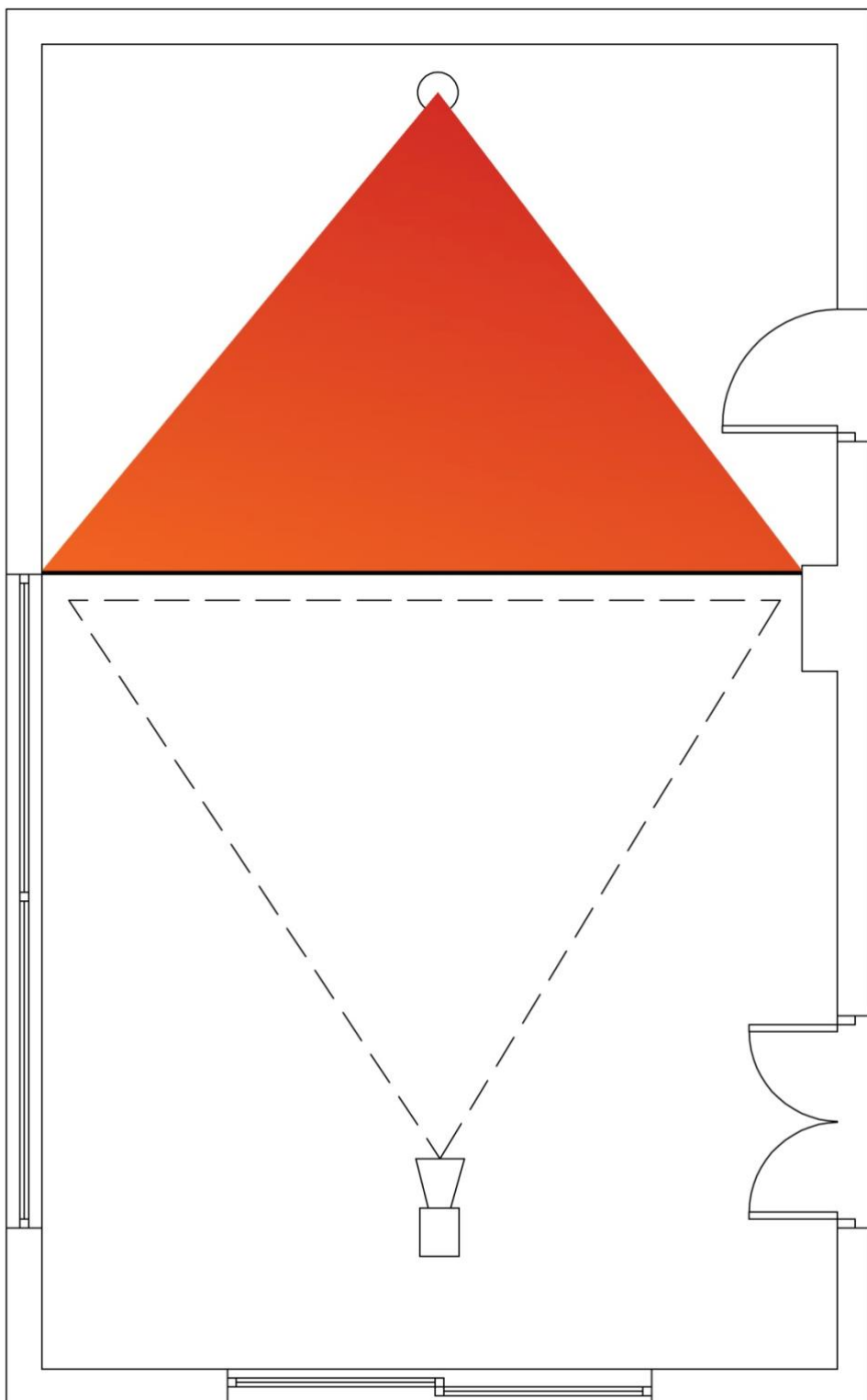
Σχήμα 5: Ροή κίνησης της χορογραφίας στον χώρο

Για το δεύτερο μέρος της χορογραφίας, δεν υπήρχαν συγκεκριμένα βήματα και στάσεις σώματος, υπήρχαν όμως συγκεκριμένες κατευθύνσεις, και πάντα το σώμα ήταν σε επαφή με το πανί, είτε σε πιο μαζεμένη στάση σώματος είτε σε πιο «ανοιχτή». Σε αυτό το κομμάτι της χορογραφίας, οι κινήσεις έλαβαν χώρα τόσο πίσω από το πανί αλλά και μπροστά από αυτό. Η σκέψη ήταν, η σκιά της μορφή μετά από μια ρυθμικά επαναλαμβανόμενη κίνηση, να αρχίσει να «λύνεται» και να απλώνεται στην επιφάνεια προβολής, να αλληλεπιδρά με αυτήν, προσπαθώντας να αναδειχθεί, ώσπου στο τέλος εμφανίζεται μπροστά από αυτό πάλι σαν σκιά. Το γοητευτικό στοιχείο στο αυτοσχεδιαστικό κομμάτι της χορογραφίας είναι ότι πλέον το πανί αποκτά διττή υπόσταση. Δεν είναι μόνο η οθόνη πάνω στην οποία προβάλλεται η σκιά. Αποτελεί και μέσο, λόγω της υφής του και του μεγέθους του, για να εξελιχθεί και η σκιά ως εικαστικό προϊόν. Θα αλλάξει κλίμακα, θα παραμορφωθεί, θα αποκτήσει διαφορετική οπτική υφή.



Σχήμα 6: Ροή κίνησης της χορογραφίας στον χώρο για το δεύτερο μέρος

Ο λόγος που, αρχικά τουλάχιστον, επιλέγεται να υπάρχει σταθερή πηγή φωτισμού είναι ακριβώς επειδή η χορογραφία στην εξέλιξη της παρουσιάζει το σώμα σε διάφορες οπτικές, άρα αντιστοίχως θα διαφέρουν και τα σκιάδια αποτυπώματα στο πανί. Το ίδιο ισχύει και για τη σταθερή θέση της κάμερας. Από την πρώτη πρόβα είδαμε πως το πανί, διαστάσεων τριών μέτρων σε μήκος και δύομιση σε ύψος, πρέπει να τοποθετηθεί σε μια απόσταση τριών μέτρων από τη φωτεινή πηγή προκειμένου η σκιά της μορφή να φαίνεται ολόκληρη από τη θέση κάμερας, η οποία τοποθετήθηκε περίπου στα τρεισήμισι μέτρα απέναντι από το πανί. Ως φωτεινή πηγή χρησιμοποιήθηκε προβολέας θερμής θερμοκρασίας που τοποθετήθηκε κεντρικά του πλάτους της αίθουσας, στην πλευρά πίσω από το πανί, σε ύψος περίπου 60 εκατοστών από το δάπεδο. Το αποτέλεσμα ήταν ολοένα και καλύτερο τις νυχτερινές ώρες. Η αστοχία σε αυτή τη θέση τοποθέτησης του προβολέα είναι ότι άφηνε το αποτύπωμά του στο πανί. Για να αποφευχθεί αυτό, καταλήξαμε στο ότι έπρεπε να ανεβάσουμε τη φωτεινή πηγή μας σε μεγαλύτερο ύψος, περίπου ενάμιση μέτρο από το δάπεδο, ώστε να μην φαίνεται οτιδήποτε πάνω από το τελικό ύψος του πανιού, κρατώντας τη σταθερά στο κέντρο της πλευράς.



Σχήμα 7: Αρχικό στήσιμο πανιού, φωτεινής πηγής και κάμερας στον χώρο



Εικόνα 53: Το αποτύπωμα του προβολέα στο πανί. Ανακτήθηκε στις 30/07/2022 από προσωπικό αρχείο.

3.2.2 Βιντεοσκόπηση και montage της performance

Η βιντεοσκόπηση της performance, πραγματοποιήθηκε από τη φωτογράφο Ράνια Βασιλικιώτη. Αφού ολοκληρώθηκαν οι πρόβες, σε χρονικό διάστημα εντός πέντε ημερών, προκειμένου να έχουμε έτοιμο το σκηνοθετικό κομμάτι της χορογραφίας, μετά από δύο μέρες, πραγματοποιήθηκε η βιντεοσκόπηση. Έγινε μια σειρά λήψεων ώστε να καλυφθούν τόσο κοντινά όσο και μακρινά πλάνα.

Χρησιμοποιήθηκε η μηχανή CANON EOS 2000D, οι φακοί (ευρυγώνιοι) της ίδιας εταιρείας 18-55mm με μέγιστο άνοιγμα διαφράγματος το 3,5 και ο τηλεφακός 55-250mm με το ίδιο διάφραγμα. Ο τηλεφακός χρησιμοποιήθηκε για τα κοντινά πλάνα στα 25 καρέ (fps – frames per second) και ταχύτητα κλείστρου στο 1/50'' και 1/30''. Σε κάποια πλάνα έγινε κίνηση της κάμερας για εναλλαγή με τη σταθερή κάμερα. Το iso ήταν κατά μέσο όρο στα 800 γιατί το μοντέλο της μηχανής δεν μπορεί να αποδώσει σε πολύ χαμηλά επίπεδα φωτισμού, ενώ το wb (white balance) ήταν ρυθμισμένο στο tungsten. Το φως που χρησιμοποιήθηκε είναι το Yongnuo YN160 III, σε θερμοκρασία χρώματος 3200K.

Πριν ξεκινήσει η βιντεοσκόπηση, έγιναν δοκιμές στη θέση της φωτιστικής πηγής και της κάμερας μέχρι να καταλήξουμε στις προαναφερόμενες αποστάσεις. Σκοπός ήταν να οριστεί τόσο το επιθυμητό κάδρο που θέλαμε να καλύψει η κάμερα, να μοιραστεί το φως στη λευκή οθόνη (πανί), αλλά ταυτόχρονα η σκιά να είναι ισόποσα «γεμισμένη», και να δημιουργεί όσο το δυνατόν πιο έντονο κοντράστ με την οθόνη μας. Η κάμερα είχε σταθερή θέση σχεδόν καθ' όλη τη διάρκεια της βιντεοσκόπησης, ενώ έγιναν διαφορετικές λήψεις για τα πλάνα με κομμάτια της χορογραφίας που εκτυλίσσονταν στο δάπεδο. Τραβήχτηκαν, επίσης, πλάνα όπου το σώμα φαίνεται μόνο από τη μέση και πάνω καθώς και διαφορετικά όπου το σώμα φαίνεται από τη μέση και κάτω. Η κινηματογράφηση διήρκεσε περίπου τέσσερις ώρες. Δυόμιση ώρες περίπου κράτησε το πρώτο μέρος της χορογραφίας, το πιο στατικό, και αντίστοιχα, την υπόλοιπη μιάμιση ασχοληθήκαμε με το αυτοσχεδιαστικό μέρος της χορογραφίας.

Για το μοντάζ της εικαστικής πρότασης χρησιμοποιήθηκε το πρόγραμμα Adobe Premiere Pro 22, σε περιβάλλον Windows. Αφού μεταφέρθηκαν τα αρχεία στον υπολογιστή, με τις ανάλογες εντολές (file → import) εισήχθηκε το υλικό κινηματογράφησης στο πρόγραμμα επεξεργασίας. Ο ήχος αφαιρέθηκε από όλα τα βίντεο, μιας και αφορούσαν κυρίως ό,τι προερχόταν από τις συνομιλίες μεταξύ των παρευρισκομένων στην αίθουσα χορού, κατά τη διάρκεια της βιντεοσκόπησης. Εξάλλου, από την αρχή υπήρχε συγκεκριμένη ιδέα για το πώς θα μπορούσε να ντυθεί ηχητικά / μουσικά το τελικό προϊόν.

Το συγκεκριμένο πρόγραμμα επεξεργασίας παρουσιάζει δύο παράθυρα στην επιφάνειά του. Στο ένα φαίνεται το αρχείο που έχουμε εισάγει και εκεί μπορούμε να κάνουμε οποιαδήποτε αλλαγή, ενώ στο δεύτερο βλέπουμε ουσιαστικά το αποτέλεσμα της επεξεργασίας που έχει γίνει στο πρώτο παράθυρο αλλά και στο timeline. Στο timeline μπορούν να γίνουν περαιτέρω αλλαγές. Για παράδειγμα, μπορεί να γίνει αντιγραφή και επικόλληση εικόνων ή και τμημάτων βίντεο, μπορεί να ρυθμιστεί η μετάβαση από το ένα βίντεο στο άλλο, από τον ένα ήχο στο άλλο, να ρυθμιστεί η διάρκειά τους, η επανατοποθέτησή τους.

Όπως προαναφέρθηκε, η ιδέα για την ηχητική επένδυση ήταν από την αρχή καθορισμένη.

Οι δύο μουσικοί ήχοι που έχουν επιλεγεί για να επενδύσουν ηχητικά το βίντεο εμπλέκονται από την αρχή. Στο μεγαλύτερο ποσοστό του πρώτου μέρους της χορογραφίας κυριαρχεί ένας ήχος μετρονόμου σε συχνότητα 72 bpm (beats per minute). Σκοπός εδώ είναι ο ήχος να ακολουθεί τα βήματα της performer. Όταν από το στατικό κομμάτι μεταφερόμαστε στο πιο αυτοσχεδιαστικό, αντίστοιχα από τον επαναλαμβανόμενο ρυθμικά ήχο μεταβαίνουμε σε μουσικό ήχο από μανιτάρια που ναι μεν είναι ένας σταθερός ήχος χωρίς έντονες διακυμάνσεις και συνοδεύει τις στατικές θέσεις, αλλά ταυτόχρονα βγάζει και κάτι απόκοσμο, λόγω της πηγής του ήχου αλλά και λόγω αυτής της μονοτονίας που παρουσιάζει. Σε αντιπαράθεση με το φως που είναι τεχνητό, φάνηκε ενδιαφέρουσα ιδέα η ύπαρξη ενός ήχου από τη φύση, γιατί δεν ξέρουμε αυτός ο άνθρωπος πίσω από το πανί σε ποιο κόσμο βρίσκεται έτσι και αλλιώς. Επίσης, τα μανιτάρια στα παραμύθια συνδυάζονται με τα ξωτικά και η φηγούρα, σε κάποια σημεία της χορογραφίας παρουσιάζει παρόμοιες πόζες.

Στο σημείο που μεταβαίνουμε από το στατικό κομμάτι της χορογραφίας στο αυτοσχεδιαστικό, οι σκιάδες φηγούρες αρχίζουν και μπλέκονται μεταξύ τους, μέσω του στοιχείου της επανάληψης, αξιοποιώντας εξίσου μακρινά και κοντινά πλάνα, και αντιστοίχως οι σκιές αυτές μπλέκονται με τον ρυθμό της μουσικής επένδυσης αυτού του μέρους του βίντεο. Τέλος, για την αρχή του βίντεο, ορίζεται ένα πλάνο που δείχνει την οθόνη προβολής, ενώ οι τίτλοι τέλους θα είναι σε μαύρο κάδρο. Μέχρι τη μέση που ακούγεται ο μετρονόμος η σκιά είναι από τη πίσω πλευρά του σεντονιού, μετά απελευθερώνεται και έρχεται προς τα έξω έως ότου γίνει φως.

Σύνδεσμος για τη performance “Shadow Tracks”:

<https://vimeo.com/753348458>

Συντελεστές performance “Shadow Tracks”:

Performance: Χριστιάννα Παπαβασιλείου

Χορογραφία: Ηλέκτρα Γκαβογιάννη, Χριστιάννα Παπαβασιλείου

Σκηνοθεσία: Ηλέκτρα Γκαβογιάννη, Χριστιάννα Παπαβασιλείου

Σκηνογραφία: Ηλέκτρα Γκαβογιάννη, Χριστιάννα Παπαβασιλείου

Φωτισμός-Φωτογραφία: Ράνια Βασιλικιώτη, Χριστιάννα Παπαβασιλείου

Κάμερα: Ράνια Βασιλικιώτη

Βίντεο-Montage: Ράνια Βασιλικιώτη, Χριστιάννα Παπαβασιλείου

Ήχοι-Μουσική: Mushroom music with PlantWave at Kealia Forest Reserve,
Metronome 72bpm

Η performance αποτελεί επέκταση του θεωρητικού τμήματος της εργασίας, που διερευνά τη σκιά ως οπτικό φαινόμενο και ως πρώτη «ύλη» για εικαστική έκφραση. Δεν υπήρχε συγκεκριμένη πηγή έμπνευσης από την αρχή. Σίγουρα η ιδέα του αποτυπώματος της σκιάς στον χώρο, σε μια επιφάνεια, ήταν εξαρχής γοητευτική. Η σκιά, όπως και το φως, ορίζει χώρο, σχήμα, και όταν μπλέκεται με ένα πανί, ίσως αποκτά και υφή, οπτική.

Στο σχεδιασμό τόσο του θεωρητικού μέρους της εργασίας όσο και του πρακτικού, σημαντικό ρόλο έπαιξε η όλη βιβλιογραφική διερεύνηση και κυρίως τα έργα των καλλιτεχνών που έχουν αναφερθεί. Το στοιχείο της επανάληψης που εντοπίζεται για παράδειγμα στις μορφές της ταινίας μικρού μήκους «Shadow Procession» του Kentridge, και στις μορφές της «Ουράς» του Κεσσανλή, αλλά και η γραμμικότητα των ζωγραφικών συνθέσεων του Kandinsky αναφερόμενος στην Gret Palucca, σε συνδυασμό με την απλότητα, των μορφών των έργων της Walker στο «darkytown Rebellion», όπως και το παιχνίδι μεταξύ ύλης και μορφής που παρουσιάζεται στη σειρά έργων «Body Tracks» της Mendieta, ήταν αυτά που βοήθησαν στο να υπάρξει μια αρχική βάση για τη performance. Αυτά τα στοιχεία, από τη στιγμή που χρησιμοποιήθηκαν στην εκτέλεση της χορογραφίας, ήταν επίσης που βοήθησαν στο να γίνεται αντιληπτή η performance από κάποιον θεατή. Ειδικά το πρώτο μέρος της χορογραφίας, με το επαναλαμβανόμενο μοτίβο και το σκιαζόμενο σώμα που παραπέμπει σε σχήμα.

Η σκιά μπορεί να σταθεί άξια ως πρωταγωνιστής σε εικαστικά δημιουργήματα με το λευκό φόντο να παίρνει τη θέση του καμβά όπου πάνω του θα στηθεί η σκιά της σύνθεσης.

Ειδικά σε περιπτώσεις, όπως αυτής της performance, όπου έχουμε να κάνουμε με μια πιο «εύπλαστη» σκιά, λόγω ανθρωπίνου σώματος, πέρα από τα σκιάδη αποτυπώματα που δίνει το σώμα λόγω της πιο εύπλαστης φύσης του, γεννιούνται εξίσου άξιου ενδιαφέροντος σκιάδεις μορφές, όταν το σώμα εμπλέκεται με αλλά αντικείμενα, όπως το πανί στη συγκεκριμένη περίπτωση, ή και με την ίδια τη σκιά όταν αυτή επαναλαμβάνεται ή αλλάζει κλίμακα ή σχήμα. Όταν το μέσο προβολής γίνει συγχρόνως και μέσο αλληλεπίδρασης, η σκιά, «κλέβει» από το φως του καμβά – πανιού, και δημιουργεί νέες μορφές άρα και σκιές. Το φως, που στη συγκεκριμένη περίπτωση αποτυπώνεται μόνο στην οθόνη προβολής, παράγει σκιές όταν τσαλακώνεται το πανί.



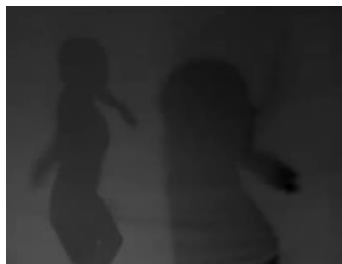
Εικόνα 54



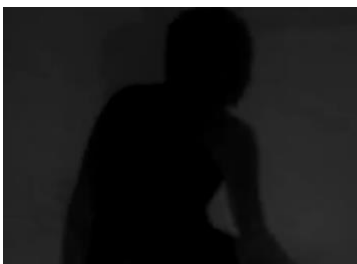
Εικόνα 55



Εικόνα 56



Εικόνα 57



Εικόνα 58



Εικόνα 59



Εικόνα 60



Εικόνα 61

Εικόνες 54-61:Στιγμιότυπα από τη performance «Shadow Tracks». Προσωπικό αρχείο.

Συμπεράσματα

Το γενικότερο ερώτημα που ερευνάται στη διπλωματική εργασία είναι το κατά πόσο μία σκοτεινή, σκιάδης μορφή, μπορεί να είναι το τελικό αποτέλεσμα μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας, και συγχρόνως πώς η σκιά στη διαλεκτική της σχέση με το φως, αποτελεί την πρώτη ύλη αλλά και το μέσο για έργα εικαστικής έκφρασης.

Στο πρώτο κεφάλαιο είδαμε το ρόλο και τις ερμηνείες που έδιναν στη σκιά τόσο στη φιλοσοφία, όσο στη λογοτεχνία και τη ψυχολογία. Η σκιά μπορεί να είχε περιφρονητικό ρόλο στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα, μπορεί να αποτελούσε ένα αρχέτυπο καταπιεσμένου εαυτού στην αναλυτική ψυχολογία του Γιουνγκ, μπορεί να υπήρξε «*ψυχρή, σκοτεινή και διακριτική ομορφιά*» σύμφωνα με τον Tanizaki(1992), όμως αυτές τις ιδιότητες η σκιά τις αποκτούσε σε αντιπαράθεση με το φως. Το δίπολο φωτός – σκιάς, φαίνεται να είναι αυτό που στην ουσία απασχόλησε και τους προαναφερθέντες. Το φως συγκρινόταν με τη σκιά και αντιστοίχως η σκιά με το φως. Πάντα όμως, αυτά τα δύο βιάδιζαν μαζί. Το ένα υπάρχει μαζί και μέσα στο άλλο.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, όπου γίνεται αναφορά σε φωτογραφικά, ζωγραφικά έργα, γλυπτά και εικαστικές εγκαταστάσεις, βλέπουμε πώς η σκιά ως πρώτη ύλη πια, μέσα από την αντίθεσή της με το φως αποτελεί μέσο εικαστικής έκφρασης. Από τα ζωγραφικά έργα της Αναγέννησης, με τα ήπια περάσματα από το φως στη σκιά και το ανάποδο, θα φτάσουμε στα μοντέρνα κινήματα του 20^{ου} αιώνα, όπως ο κυβισμός, ο ιμπρεσιονισμός, ο πονα ντιγισμός, όπου κάθε πινελιά, κάθε μονοκονδυλιά, έφερε φως και σκιά συγχρόνως.

Οι ασπρόμαυρες φωτογραφίες του Moholy –Nagy, του Umbo, σαφώς επηρεασμένοι και οι δύο από τις αρχές του Bauhaus, θα αποδείξουν την ανάγκη των καλλιτεχνών για τη θέαση ενός διαφορετικού κόσμου, ή ίσως, τη θέαση του κόσμου από μια διαφορετική οπτική σκοπιά. Εξαιτίας των τεχνικών και μέσων που χρησιμοποιούσαν, τα αποτυπώματα των σκιών καταλάμβαναν τον ρόλο του πρωταγωνιστή στα έργα τους. Συγχρόνως, το μοτίβο της επανάληψης, που προσέθεσαν στην φωτογραφική τους τέχνη, με επαναλαμβανόμενες φιγούρες ενέταξε σε αυτά την έννοια του χρόνου.

Την αφαιρετικότητα και γραμμικότητα που είχαν οι φιγούρες στα έργα των Moholy-Nagy και Umbo, θα τη συναντήσουμε και στα έργα των Κεσσανλή, Kentridge, Walker. Σε αυτές τις περιπτώσεις καλλιτεχνών, ο θεατής δεν γίνεται μέρος μόνο μιας στιγμής αλλά μιας ιστορίας, μιας αφήγησης. Στην περίπτωση του Κεσσανλή περιμένει στην ουρά στη στάση

του μετρό με τους υπόλοιπους επιβάτες, ενώ στην περίπτωση της Walker, ανακαλεί, βιώνει, μαθαίνει ιστορίες σκλαβιάς, ρατσισμού και στερεοτύπων που πρέπει να καταργηθούν. Οι φιγούρες της βρίσκονται στη σκιά, ή καλύτερα μάλλον είναι η σκιά, όχι ως αποτέλεσμα ρίψης φωτός σε κάποια αντικείμενα, αλλά γιατί οι άνθρωποι στους οποίους αναφέρεται βρίσκονταν στη σκιά, αποτελούσαν τη σκιά στη φωτεινή ζωή άλλων.

Το δίπολο φωτός-σκιάς και τη συνύπαρξη αυτών των δύο στοιχείων θα τα δούμε σε έργα της Mendieta και της Woodman. Αυτές οι δύο καλλιτέχνιδες «γεννούσαν» το φως και τη σκιά μέσα από το ίδιο τους το σώμα, φέρνοντάς το σε επαφή με τη γη, το ύφασμα το γυαλί, παραμορφώνοντάς το με τη βοήθεια καθρεπτών. Τα μέσα που χρησιμοποιούσαν είχαν διττή υπόσταση. Ήταν συγχρόνως τα μέσα πάνω στα οποία προέβαλλαν την εικαστική τους σύνθεση και τα μέσα τα οποία τις βοηθούσαν να παράξουν αυτό το παιχνίδι φωτός-σκιάς. Προσπάθησαν τη «σκιά» που έκρυβαν μέσα τους και που παρατηρούσαν στο περιβάλλον γύρω τους να την ερμηνεύσουν σε τέχνη. Τη σκιά που είχε συνδεθεί με την υποτιμητική θέση της γυναίκας.

Από όλα τα παραπάνω μπορούμε να συμπεράνουμε πως η σκιά, στη φιλοσοφική της, λογοτεχνική, ψυχολογική και εικαστική της ερμηνεία, λειτουργεί ως αντίθετη ή συμπληρωματική δύναμη του φωτός. Μπορεί σίγουρα όμως, λόγω τεχνικών διαδικασιών, αναλογιών και εικαστικών παρεμβάσεων, να έχει πρωταγωνιστικό ρόλο σε εικαστικά έργα. Μπορεί να ορίσει έναν χώρο και η ύπαρξή της είναι εξίσου σημαντική και ουσιαστική με αυτή του φωτός. Ένα σκιάδες αποτύπωμα, η σκιά ενός αντικειμένου, μπορούν να αποτελέσουν πηγή έμπνευσης για περαιτέρω δημιουργία. Μια σκιάδης μορφή μπορεί να μαρτυρήσει την ύπαρξη ενός performer, και αυτός με τη σειρά του να διηγηθεί μια ιστορία αφήνοντας το αποτύπωμα του σώματός του στο φως.

Βιβλιογραφία

Ελληνική

- Arnheim, R. (2005). *Τέχνη και Οπτική Αντίληψη. Η Ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*. Μετάφρ. Ποταμιάνος Ι.Γ. Έκδοση. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Berger, J. (1980). *Η Εικόνα και το Βλέμμα*, Μετάφρ. Κονταράτου Ζ. Αθήνα: Εκδ. Οδυσσέας.
- Casati, R. (2004). *Η ανακάλυψη της σκιάς*, Μετάφρ. Κούρκουλος Ν. Αθήνα: Του Εικοστού Πρώτου.
- Gombrich, E. (1960). *Τέχνη και Ψευδαισθηση*, Μετάφρ. Παππάς Α. Αθήνα: Εκδ. Πατάκη.
- Gombrich, E. (1994). *Το χρονικό της τέχνης*, Μετάφρ. Κασδαγλή Λ. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Gombrich, E.H. (1995). *Σκιαί Ερριμμένοι. Η απόδοση της σκιάς στη δυτική τέχνη*, Μετάφρ. Παππάς Α. Αθήνα: Άγρα.
- Itten, J. (1975). *Σύνθεση και Μορφή. Το βασικό μάθημα στο Bauhaus και αργότερα*, Μετάφρ. Βρυώνη Γ.-Ποταμιάνος Ι. Αθήνα: Αντιύλη.
- Johnson, R. A. (1991). *Η Σκιά. Πώς να Συμφλιωθείτε με την Σκοτεινή και πιο Δημιουργική Πλευρά του Εαυτού σας*. Μετάφρ. Μεταξάς Σ. Θεσσαλονίκη: Αρχέτυπο.
- Tanizaki, J. (1992). *Το Εγκώμιο της Σκιάς*, Μετάφρ. Ευαγγελίδης Π. Αθήνα: Άγρα.
- Βλασσάς, Γ. (2013). *Η Συμβολή του Φωτός στον Πολιτισμό και την Επιστήμη*. Πάτρα: ΕΑΠ.
- Γραμματικάκης, Γ. (2005). *Η αυτοβιογραφία του φωτός*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Κατσάγγελος, Γ. (2009). *Από την Camera Obscura στο CCD*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Ποταμιάνος, Ι. (2015). *Αντίληψη, Μορφή και Φως*. Αθήνα: Αντιύλη.
- Ποταμιάνος, Ι. (2013). *Τέχνη και Φως*. Αθήνα: Αντιύλη.

Ξένη

Barber, T. X. (1989). *Phantasmagorical Wonders: The Magic Lantern Ghost Show in Nineteenth-Century America*. USA: Film History.

Boskin, J. (1986). *Sambo: The Rise and Demise of an American Jester*. New York: Oxford University Press.

Ewen, R. B. (2014). *An Introduction to Theories Of Personality*. New York: Psychology Press.

Jung, C. G. (1964). *Man and his Symbols*. New York: Anchor Press.

Mannoni, L. b. (2000). *The great Art of Light and Shadow*. UK: University of Exeter Press.

Mijolla, A. d. (2005). *The International Dictionary of Psychoanalysis*. USA: Macmillan Reference.

Porta, G. d. (1658). *Natural magick*. London: Printed for Thomas Young and Samuel Speed .

Ηλεκτρονική

Anderson, K. (2015, 06 03). *Behind the Niqab: The (Male) Photographer's Perspective of Life Through the Veil – Part 2*. Retrieved 09 12, 2022, from Reading the pictures: <https://www.readingthepictures.org/2015/06/part-2-behind-the-niqab-the-male-photographers-perspective-of-life-through-the-veil/>

Aron, N. R. (2017, 05 12). *Ana mendieta*. Retrieved 08 04, 2022, from Timeline: <https://timeline.com/ana-mendieta-artist-death-e7bc8db233ec>

Brett, D. W. (2021, 11). *László Moholy-Nagy: Adventures in Photograms*. Retrieved 09 10, 2022, from glam at sydney: <https://www.glamatsydney.org/post/laszlo-moholy-nagy>

Brown, E. (2016, 12 14). *Asia/Jaran/Articles*. Retrieved 08 04, 2022, from TheCultureTrip: <https://theculturetrip.com/asia/japan/articles/kumi-yamashita-the-artist-with-a-fascination-for-shadows/>

Catherine, M. (2015, 07 09). *Tim Noble and Sue Webster*. Retrieved 08 04, 2022, from shadowsculptures: <https://shadowsculptures.wordpress.com/2015/07/09/tim-noble-and-sue-webster/>

Chapman, M.-B. (2014, 01 08). *Gender Legacies of Jung and Freud as Epistemology in Emergent Feminist Research on Late Motherhood*. Retrieved 09 10, 2022, from National Library of Medicine: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4219252/>

Cohen, A. (2019, 05 08). *Artsy*. Retrieved 08 04, 2022, from Visual Culture: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-distorted-haunting-vision-dada-photographer-andre-kertesz>

Colta, I. (2004, 10). *Japonisme*. Retrieved 09 11, 2022, from TheMet: https://www.metmuseum.org/toah/hd/jpon/hd_jpon.htm

Craciun, L. (2021, 08 24). *An Important Concept: Shadows in Japanese Culture*. Retrieved 09 11, 2022, from Daily Art Magazine: <https://www.dailyartmagazine.com/shadows-in-japanese-culture/>

David, A. (2021, 03 30). *Φωτογράφημα – Δημιουργία φωτογραφίας χωρίς φωτογραφική μηχανή*. Retrieved 09 10, 2022, from photocoaching: <https://photocoaching.gr/photogram/>

Devi, L. (2019, 10 16). *Obituaries*. Retrieved 08 03, 2022, from The New York Times: <https://www.nytimes.com/2019/10/16/obituaries/lotte-reiniger-overlooked.html>

Diamond, S. A. (2021, 01 03). *Essential Secrets of Psychotherapy: What Is the "Shadow"?*. Retrieved 09 11, 2022, from Psychologytoday: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/evil-deeds/202101/essential-secrets-psychotherapy-what-is-the-shadow>

Faisal, J. (2010, 06 20). *Shot to Fame: the Story of Faisal Almalki, Saudi Arabia's New Photography Sensation*. Retrieved 09 12, 2022, from Huffpost: https://www.huffpost.com/entry/shot-to-fame-the-story-of_b_541969

Foerster, C. (2020). *Umbo/Revisited*. Retrieved 09 10, 2022, from kikcen gallery: <https://kicken-gallery.com/exhibitions/umbo-revisited>

Frances, G., & Mebold, A. (2016). *Women Film Pioneers Project*. Retrieved 08 03, 2022, from Columbia Univeristy: <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/lotte-reiniger/>

Frank, P. (2014, 12 12). *Saudi Artist Photographs Daily Life From Behind A Veil*. Retrieved 08 04, 2022, from Huffpost: https://www.huffpost.com/entry/faisal-almalki_n_6309994?utm_hp_ref=photography

Frank, P. (2016, 05 07). *The Life Of Forgotten Feminist Artist Ana Mendieta, As Told By Her Sister*. Retrieved 09 08, 2022, from Huffpost: https://www.huffpost.com/entry/the-inexorable-lifeblood-of-forgotten-feminist-artist-ana-mendieta_n_56d8d518e4b0000de403fb70

Ghazi, R. (2022, 07 25). *Laszlo Moholy-Nagy*. Retrieved 09 11, 2022, from national gallery of art: <https://www.nga.gov/blog/laszlo-moholy-nagy-artist-spotlight.html>

Heard, M. (2013, 06 01). *The lantern of fear*. Retrieved 08 10, 2022, from Grand-Illusions: https://web.archive.org/web/20130601115031/http://www.grand-illusions.com/articles/lantern_of_fear/page02.shtml

Heller, S. (2009, 01 19). *Art&Design*. Retrieved 08 04, 2022, from The New York Times: <https://www.nytimes.com/2009/01/20/arts/design/20fukuda.html>

Kara Walker.American Artist. (n.d.). Retrieved 11 29, 2021, from The Art Story: <https://www.theartstory.org/>

Kruger, B. (2008, 09 10). *Artists&Entertainers*. Retrieved 08 04, 2022, from Time: https://web.archive.org/web/20080910022630/http://www.time.com/time/specials/2007/article/0,28804,1595326_1595332_1616818,00.html

Laszlo Moholy-Nagy. (2021, 07 19). Retrieved 11 20, 2021, from <https://monoskop.org>: <https://monoskop.org/L%C3%A1szló%20Moholy-Nagy>

Manatakis, L. (2018, 04 20). *Ana Mendieta was the controversial artist who helped pioneer earth art*. Retrieved 09 08, 2022, from Dazed: <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/39819/1/ana-mendieta-was-the-controversial-artist-who-helped-pioneer-earth-art>

Meier, A. (2013, 05 09). *Robertson's Fantastic Phantasmagoria, An 18th Century Spectacle of Horror*. Retrieved 09 11, 2022, from Atlas Obscura: <https://www.atlasobscura.com/articles/robertsons-fantastic-phantasmagoria>

Moholy-Nagy, H. (n.d.). LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY:. USA, America: Moholy-Nagy Foundation.

Moritz, W. (1996, 06 01). *Animation World Network*. Retrieved 08 04, 2022, from Animaion World: <https://www.awn.com/animationworld/lotte-reiniger>

Nick, O. E. (2010, 10 21). *Anything is possible*. Retrieved 08 03, 2022, from Art21: <https://art21.org/artist/william-kentridge/>

Partington, M. (2022). *Photography*. Retrieved 08 03, 2022, from Lolamag: <https://lolamag.de/feature/photography-feature/otto-umbuhr-the-unconventional-photographer-of-the-avant-garde/>

Pilgrim, D. (2000, 10). *The mammy caricature*. Retrieved 08 11, 2022, from Ferris state University: <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/mammies/homepage.htm>

Pilgrim, D. (2000, 10). *The picaninny caricature*. Retrieved 08 11, 2022, from Ferris State University:

<https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/antiblack/picaninny/homepage.htm>

Rawlings, K. (1999, 11). *Observations on the historical development of puppetry*. Retrieved 09 11, 2022, from citenet:

<http://pages.citenet.net/users/ctmw2400/index.html>

Sambo. (n.d.). Retrieved 08 11, 2022, from Dictionary:

<https://www.dictionary.com/browse/sambo>

Sergeant, A. (2019, 10 24). *The Conversation*. Retrieved 03 10, 2021, from Before Walt Disney, there was Lotte Reiniger – the story of the world's first animated feature:

<https://theconversation.com/before-walt-disney-there-was-lotte-reiniger-the-story-of-the-worlds-first-animated-feature-125091>

Sterritt, D. (2020, 02 25). *Quarterly Review of Film and Video*. Retrieved 08 04, 2022, from Taylor& Francis Online:

<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10509208.2020.1732144>

Taggart, E. &. (2022, 06 05). *The History of Camera Obscura and How It Was Used as a Tool To Create Art in Perfect Perspective*. Retrieved 09 11, 2022, from my modern met:

<https://mymodernmet.com/camera-obscura/>

Toub, G. (2013, 10 27). *Jung and Gender: Masculine and Feminine Revisited*. Retrieved 09 10, 2022, from The Jung Page: <http://jungpage.org/learn/articles/analytical-psychology/147-jung-and-gender-masculine-and-feminine-revisited>

Whitworth, R. (2007, 08 14). *Phantasmagoria*. Retrieved 09 11, 2022, from archive:

https://web.archive.org/web/20070814040827/http://www.printsgeorge.com/ArtEccles_Phantasmagoria.htm

Wortmann, F. (2020, 11 14). *The psychology of Orpheus: Why do we look back?* Retrieved 08 05, 2022, from Psychology Today:

<https://www.psychologytoday.com/intl/blog/triggered/202011/the-psychology-orpheus-why-do-we-look-back>

Zeitler, W. (2007, 02 10). *E.G.rOBERTSON*. Retrieved 08 10, 2022, from GlassArmonica:

<http://www.glassarmonica.com/armonica/history/creative/robertson.php>

Zeitler, W. (2007, 09 07). *The Music and Magic of the Glass Armonica*. Retrieved 09 11, 2022, from archive:

<https://web.archive.org/web/20070927210927/http://www.glassarmonica.com/armonica/history/creative/robertson.php>

- Αλεξιάδου, Έ. (2021, 03 05). *Η ιστορία του Μαύρου Θεάτρου*. Retrieved 09 11, 2022, from frapress: <https://frapress.gr/2021/03/i-istoria-toy-mayroy-theatroy/>
- Ανδρούτσου, Λ. (2015, 04 07). *Τί είναι η Οπτική Αντίληψη*. Retrieved 09 11, 2022, from Altalena: <https://www.altalena.gr/blog/optiki-antilipsi>
- Βουγιουκλής, Ν. (2015, 02 22). *Τα Ελευσίνια μυστήρια*. Retrieved 09 11, 2022, from slideshare: <https://www.slideshare.net/NikitasVougiouklis/ss-44989324>
- Γκιτάκου, Κ. (2020, 06 24). *ΦΩΤΟ*. Retrieved 08 03, 2022, from Know How: <https://www.photo.gr/know-how/%CF%86%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B6%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82-%CF%84%CE%B9%CF%82-%CF%83%CE%BA%CE%B9%CE%AD%CF%82-%CE%B1%CE%BE%CE%B9%CE%BF%CF%80%CE%BF%CE%B9%CF%8E%CE%BD/>
- Ζωζά, Λ. (2022, 04 28). *William Kentridge: Ο πολιτικοποιημένος καλλιτέχνης*. Retrieved 09 12, 2022, from artviews: <https://artviews.gr/william-kentridge-o-politikopoiimenos-kallitechnis/>
- Ηλιοπούλου, Α.-Μ. (2012, 04 07). *Installation (Εγκατάσταση), η μεγαλύτερη Καλλιτεχνική Τάση του 20ου αιώνα*. Retrieved 09 12, 2022, from artmag: <http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/3563-installation-20th-century>
- Καλημέρης, Σ. (2021, 09 12). *Νευροεπιστήμη & Ψυχιατρική*. Retrieved 08 08, 2022, from Kalimeristherapist: <https://kalimeristherapist.com/%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%B9%CF%83%CE%B8%CE%AE%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82-%CF%88%CE%B5%CF%85%CE%B4%CE%B1%CE%B9%CF%83%CE%B8%CE%AE%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82/>
- Κοψαχείλης, Χ. (n.d.). *Christos Copsahilis*. Retrieved 08 04, 2022, from Articles: <https://christos-kopsahilis.gr/articles%CE%BA%CE%B5%CE%AF%CE%BC%CE%B5%CE%BD%CE%B1/moholy-nagy-laszlo-1895-bacsborsod-%CE%BF%CF%85%CE%B3%CE%B3%CE%B1%CF%81%CE%AF%CE%B1-1946/>
- Μαργαρίτη, Τ. (2017, 5 26). *ΕΝΤΕΧΝΗ ΔΡΑΣΗ*. Retrieved 11 20, 2021, from Αρθρογραφία Ψυχολογίας: <https://www.art-therapy.center/skia-h-pio-dimioyrgiki-pleyra-carl-jung/>
- Μπαλέ, Χ. (2022, 02 11). *Κοινωνική Ψυχολογία/Ψυχολογία*. Retrieved 08 05, 2022, from MaxMag: <https://www.maxmag.gr/psychologia/i-skia-mas-archetypo-toy-dyismoy/>
- Μπεκιάρης, Γ. (2009). *Η Ιστορία του Θεάτρου Σκιών*. Retrieved 03 23, 2021, from Ο Καραγκιόζης του Μακρή - αβάντι μαέστρο: <http://kostasmakris.weebly.com/eta->

[iotasigmatauomicronrho943alpha-tauomicronupsilon-thetaepsilon940taurhoomicronupsilon-sigmakappaiota974nu.html](https://www.lifo.gr/culture/eikastika/o-goviliam-kentritz-mesa-apo-ta-haraktika-toy-mila-gia-ton-akatanoito-paralogismo)

Μποζώνη, Α. (2021, 04 21). *Ο Γουίλιαμ Κέντριτς μέσα από τα χαρακτηριστικά του μιλά για τον ακατανόητο παραλογισμό του κόσμου*. Retrieved 09 12, 2022, from lifo:

<https://www.lifo.gr/culture/eikastika/o-goviliam-kentritz-mesa-apo-ta-haraktika-toy-mila-gia-ton-akatanoito-paralogismo>

Πανταζόπουλος, Γ. (2019, 07 19). *Culture*. Retrieved 08 04, 2022, from Lifo:

<https://www.lifo.gr/culture/eikastika/oloklirothike-i-syntirisi-tis-oyras-toy-n-kessanliston-stathmo-toy-metro-omonoia>

Σχορετσανίτης, Γ. (2015, 01 30). *Ουίλιαμ Κέντριτς, ένας μεγάλος σύγχρονος δημιουργός*. Retrieved 09 12, 2022, from 24grammata:

<https://24grammata.com/%CE%BF%CF%85%CE%AF%CE%BB%CE%B9%CE%B1%CE%BC-%CE%BA%CE%AD%CE%BD%CF%84%CF%81%CE%B9%CF%84%CE%B6-%CE%AD%CE%BD%CE%B1%CF%82-%CE%BC%CE%B5%CE%B3%CE%AC%CE%BB%CE%BF%CF%82-%CF%83%CF%8D%CE%B3%CF%87%CF%81%CE%BF/>

Σωτηράκου, Μ. Ν. (2020, 10 04). *Ορφικά μυστήρια*. Retrieved 09 11, 2022, from

Grandlodgewomen: <https://www.grandlodgewomen.gr/copy-of-%CE%BA%CE%B1%CE%B2%CE%B5%CE%AF%CF%81%CE%B9%CE%B1-%CE%BC%CF%85%CF%83%CF%84%CE%AE%CF%81%CE%B9%CE%B1>

Τουρλή, Π. (2020, 04 25). *Πολιτισμός/Φιλοσοφία*. Retrieved 08 05, 2022, from MaxMag:

<https://www.maxmag.gr/politismos/philosofia/spilaio/>

Χατζή, Α. (2021, 7 25). *Συνεντεύξεις*. Retrieved 08 04, 2022, from Pontosnews:

<https://www.pontosnews.gr/654794/synentefxeis/shadow-art-triantafyllos-vaitsis-trash-art/>

Χατζηκωνσταντίνου, Κ. (2022, 03 27). *Εικαστικά/Συνεντεύξεις*. Retrieved 08 04, 2022,

from ThessCulture: <https://thessculture.gr/synenteyxeis/triantafyllos-vaitsis-ayto-poy-le/>

Χρήστου, Γ. (2019). *Κυβισμός*. Retrieved 09 11, 2022, from Artycle:

https://www.artycle.gr/theoria-istoria/189-kuvismos.html#_ftn5

Χρήστου, Γ. (2019). *Νίκος Κεσσανλής*. Retrieved 08 04, 2022, from Artycle:

<https://www.artycle.gr/kallitexnes/161-nikos-kessanlis.html>

Άρθρα

Mitta, D. (2003). Reading Platonic Myths from a Ritualistic Point of View: Gyges' Ring and the Cave Allegory. *Kernos* , 133-141.

Ursic, M. t. (2016). The Allegory of the Cave: Transcendence in Platonism and Christianity. *Hermathena* , 85-107.

Vermeir, K. (2005). The magic of the magic lantern (1660-1700): on analogical demonstration and the visualization of the invisible. *The British Journal for the History of Science* , 127-159.

Διπλωματικές Εργασίες

Γαλάνης, Ε. (2009). Διατριβή που υποβλήθηκε για την ολοκλήρωση του μεταπτυχιακού τίτλου ΜΑ. "ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ: ΜΙΑ ΜΕΛΕΤΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΤΟΥ ΔΙΑΔΡΟΜΗ". Γιοχανεσμπουργκ: Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών Πανεπιστημίου Γιοχανεσμπουργκ.

Κλωνιζάκη, Γ. (2019). *Η Παραστατικότητα του φωτός σε σύγχρονες καλλιτεχνικές εγκαταστάσεις. " Η Arico Yara προτείνει...": Μια αλληλεπιδραστική προβολή στον χώρο.* Πάτρα: Ανάκτηση από ΕΑΠ.

Κωνσταντίνου, Β. (2018). *Φως, Σκιά και κίνηση στο έργο του Laszlo Moholy - Nagy: Εφαρμογές στον Σχεδιασμό Φωτισμού.* Πάτρα: Ανάκτηση από ΕΑΠ.

Πολυχρονάκη, Δ. (2017). *Οι αρχικές ιδέες παιδιών προσχολικής ηλικίας για τη σκιά: τα αποτελέσματα μιας εκπαιδευτικής παρέμβασης σε ένα νηπιαγωγείο.* Αθήνα: Ανάκτηση από Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Σωτηροπούλου, Δ. (2019). *Διαγνωστική Μελέτη στο έργο του Νίκου Κεσσανλή "'Ουρά"' στο Μετρό της Ομόνοιας.* Αθήνα: Ανάκτηση από ΕΜΠ.

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.

Η Δηλούσα

Παπαβασιλείου Χριστιάννα