



ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΔΥΤΙΚΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ  
ΣΧΟΛΗ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΩΝ ΕΦΑΡΜΟΓΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΚΗΣ ΤΕ  
(ΠΡΩΝ: ΤΜΗΜΑ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΚΗΣ ΚΑΙ ΜΜΕ)

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
**ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΩΝ**

ΔΡΑΚΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ (ΑΜ 1640)

ΕΠΟΠΤΕΥΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΚΟΥΤΡΑΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ

ΝΑΥΠΑΚΤΟΣ, 2018

[Αυτή η σελίδα είναι κενή]

# **ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΗ**

Πιστοποιείται ότι η πτυχιακή εργασία με θέμα:

**«ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΩΝ»**

του φοιτητή του Τμήματος Μηχανικών Πληροφορικής ΤΕ.

**ΔΡΑΚΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ**

**A.M.: 1640**

παρουσιάστηκε δημόσια και εξετάσθηκε στο Τμήμα Μηχανικών Πληροφορικής ΤΕ

στις

\_\_\_19\_\_\_ / \_\_\_12\_\_\_ / \_\_\_2018\_\_\_

Ο ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ

Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ

ΚΟΥΤΡΑΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ

[Αυτή η σελίδα είναι κενή]

## ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΔΗΛΩΣΗ ΠΕΡΙ ΜΗ ΛΟΓΟΚΛΟΠΗΣ

Βεβαιώνω ότι είμαι συγγραφέας αυτής της εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της, είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, έχω αναφέρει τις όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε αυτές αναφέρονται ακριβώς είτε παραφρασμένες. Ακόμα δηλώνω ότι αυτή η γραπτή εργασία προετοιμάστηκε από εμένα προσωπικά και αποκλειστικά και ειδικά για την συγκεκριμένη πτυχιακή εργασία και ότι θα αναλάβω πλήρως τις συνέπειες εάν η εργασία αυτή αποδειχθεί ότι δεν μου ανήκει.

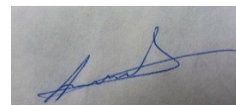
**ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ ΣΠΟΥΔΑΣΤΗ 1**

**ΑΜ**

**ΥΠΟΓΡΑΦΗ**

ΔΡΑΚΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ

1640



[Αυτή η σελίδα είναι κενή]

# **ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Ευχαριστώ πολύ τον υπεύθυνο καθηγητή της Πτυχιακής εργασίας μου για τις διορθώσεις και την καθοδήγηση που είχα. Ευχαριστώ πολύ τους καθηγητές του τμήματος ΠΛΗ&ΜΜΕ για τα εφόδια που μου έδωσαν. Καθώς και το τμήμα Μηχανικών Πληροφορικής ΤΕ για την ένταξη μου στο νέο τμήμα. Και τέλος ευχαριστώ την οικογένεια μου που με στήριξε όλα αυτά τα χρόνια.

[Αυτή η σελίδα είναι κενή]



# ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρακάτω εγγρασία με τίτλο «ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΩΝ» εκπονήθηκε στο πλαίσιο του προπτυχιακού κύκλου σπουδών της σχολής Μηχανικών Πληροφορικής ΤΕ και έχει ως άμεσο σκοπό τη διασαφήνιση της έννοιας της προσωπογραφίας σε πλαίσια θεωρητικά, η οποία τεκμηριώνεται και με προσωπικά παραδείγματα γραφιστικού σχεδιασμού. Κατά την εξελικτική διαδικασία της θεωρητικής έρευνας πάνω στην έννοια αυτή εξετάστηκε κατά κύριο λόγο η έννοια της προσωπογραφίας από σκοπιά ιστορική, αλλά και υπό το φάσμα διάσημων πορτρέτων προσωπογραφίας και διάσημων προσωπογράφων. Ακόμη, θεωρήθηκε σκόπιμο να διερευνηθεί η έννοια της εικονογράφησης προσώπων μέσω της εικονογράφησης των παιδικών βιβλίων και μέσα από σκίτσα. Μοιραία, η έρευνα οδηγήθηκε στην σύγχρονη έκφασή της, την τέχνη της φωτογραφίας, όπου πραγματοποιήθηκε εξίσου μια αναφορά στην ιστορική πορεία της φωτογραφίας, στους εκπροσώπους της τέχνης αυτής, αλλά και σε διάσημα πορτρέτα φωτογραφίας. Στα πλαίσια ενός πιο ολοκληρωμένου προσδιορισμού της έννοιας της προσωπογραφίας επιχειρήθηκε η σκίτσογράφηση διάσημων ανθρώπων με κριτήριο επιλογής τους καθαρά τις προσωπικές προτιμήσεις και με βάση υπολογιστικά εργαλεία και γραφιστικά προγράμματα. Παρατίθενται τα συμπεράσματα πάνω στα σκίτσα της γραφιστικής. Τέλος στόχος της πτυχιακής εργασίας είναι να προβάλει μέσω της εικονογράφησης γνωστές προσωπικότητες (τραγουδιστές και ηθοποιούς), μελετώντας παράλληλα νέες τεχνικές γραφιστικής απεικόνισης.

[Αυτή η σελίδα είναι κενή]

# ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρακάτω εργασία ασχολείται σε θεωρητικό επίπεδο με τρεις βασικές έννοιες για την επιστήμη της γραφιστικής, δηλαδή την προσωπογραφία, την εικονογράφιση και την φωτογραφία. Αρχικά, αποσαφινίζονται βασικές έννοιες, ενώ το ενδιαφέρον τραβάει η έννοια της προσωπογραφίας, κάνοντας στην αρχή μια ιστορική αναδρομή και αναφορά στην εξέλιξή της. Στη συνέχεια, δίνονται χαρακτηριστικά παραδείγματα ελλήνων και ξενων προσωπογράφων, συνάμα με διάσημα καλλιτεχνήματα-προσωπογραφίες. Κατά τη δεύτερη έννοια, αυτή της εικονογράφισης, πραγματοποιείται μια αναδίφηση στις έννοιες της εικόνας, του οπτικού γραμματισμού και του σκίτσου. Τέλος, στο θεωρητικό κομμάτι δεν μπορεί να μην αναφερθεί και η φωτογραφία, όπου πραγματοποιείται επίσης μια ιστορική αναδρομή και μια αναφορά σε διασημους φωτογράφους και διάσημες φωτογραφίες. Στο τεχνικό κομμάτι της εργασίας έγινε μια απόπειρα σκιτσογράφησης προσωπικοτήτων της δημοσιότητας, η επιλογή των οποίων έγινε καθαρά βασισμένη στο προσωπικό γούστο και τα προσωπικά ενδιαφέροντα. Τέλος, η εργασία πραγματοποιήθηκε και ολοκληρώθηκε με τη βοήθεια ορισμένων βασικών εργαλείων, δηλαδή τα υπολογιστικά προγράμματα. Για τη συγγραφή χρησιμοποιήθηκε Microsoft Word 10 και το Word pad για την πραγματοποίηση σημειώσεων. Τα πορτρέτα σχεδιάστηκαν εξολοκλήρου με το adobe illustrator 10. Τέλος, δημιουργήθηκε βίντεο ορισμένου χρόνου, το οποίο καταδεικνύει τον σχεδιασμό των διάσημων προσωπικοτήτων βήμα προς βήμα, με τη βοήθεια δύο προγραμμάτων, του geforce experience από την κάρτα γραφικών (GeForce GTX 750Ti) του υπολογιστή, ο οποίος έκανε καταγραφή του περιβάλλοντος εργασίας και του adobe premiere pro CC 2018 για τη διεξαγωγή του μονταζ.

## ABSTRACT.

The following work deals theoretically with three basic concepts of graphic science, namely portraiture, illustration and photography. Initially, basic concepts are clarified, while the concept of portraiture attracts the interest, making at the beginning a historical overview and reference to its evolution. Then, there are typical examples of Greek and foreign portraits, along with famous portraiture-portraits. In the second sense, that of illustration, there is a rethinking of the concepts of image, visual literacy and sketch. Finally, in the theoretical part can not be mentioned the photo, where a historical flashback and a reference to famous photographers and famous photographs are also made. In the technical part of the work, an attempt was made to draw celebrities of publicity, the choice of which was purely based on personal taste and personal interests. Finally, work has been completed and completed with the help of some basic tools, namely computer programs. For writing, Microsoft Word 10 and Word pad were used to make notes. The portraits were entirely designed with adobe

illustrator 10. Finally, a time-limited video was created that demonstrates the design of the celebrity celebrities step by step with the help of two programs, the GeForce experience on the computer's GeForce GTX 750Ti graphics card, who made a record of the work environment and adobe premiere pro CC 2018 to conduct the editing.

## **ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ**

Προσωπογραφια,εικονογραφηση,φωτογραφια.

[Αυτή η σελίδα είναι κενή]

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ</b> .....	<b>vii</b>
<b>ΠΡΟΛΟΓΟΣ</b> .....	<b>ix</b>
<b>ΠΕΡΙΛΗΨΗ</b> .....	<b>xi</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>xi</b>
<b>ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ</b> .....	<b>xii</b>
<b>ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ</b> .....	<b>xiv</b>
<b>ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΩΝ</b> .....	<b>xvi</b>
<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b> .....	<b>xviii</b>
<b>1 ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....	<b>27</b>
1.1 ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΤΗΣ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑΣ.....	28
1.2 ΔΕΚΑ ΔΙΑΣΗΜΑ ΠΟΡΤΡΕΤΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ .....	38
1.3 ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΙ ΞΕΝΟΙ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΟΙ.....	49
<b>2 ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ-ΕΙΚΟΝΑ-ΣΚΙΤΣΟ</b> .....	<b>61</b>
2.1 ΟΠΤΙΚΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑ.....	61
2.2 ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ ΚΑΙ ΣΚΙΤΣΟ .....	64
2.3 ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ ΒΙΒΛΙΩΝ ΠΑΙΔΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ .....	65
<b>3 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....	<b>70</b>
3.1 ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ .....	72
3.2 ΚΟΡΥΦΑΙΟΙ ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΙ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ .....	73
3.3 ΤΑ ΔΕΚΑ ΠΙΟ ΔΙΑΣΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΠΟΡΤΡΕΤΑ ΟΛΩΝ ΤΩΝ ΕΠΟΧΩΝ 77	
<b>4 ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ ΑΓΑΠΗΜΕΝΩΝ ΔΙΑΣΗΜΩΝ</b> .....	<b>84</b>
4.1 Προγράμματα που χρησιμοποιήθηκαν .....	84
4.2 Εργαλεία σχεδίασης και επεξεργασίας.....	84
4.3 Τρόπος σχεδίασης πορτρέτων. ....	85
4.4 Γιατί επέλεξα τα συγκεκριμένα πρόσωπα. ....	85
<b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b> .....	<b>88</b>
<b>ΑΝΑΦΟΡΕΣ</b> .....	<b>92</b>

[Αυτή η σελίδα είναι κενή]

# ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1.....	38
Εικόνα 2.....	39
Εικόνα 3.....	41
Εικόνα 4.....	42
Εικόνα 5.....	43
Εικόνα 6.....	44
Εικόνα 7.....	45
Εικόνα 8.....	45
Εικόνα 9.....	46
Εικόνα 10.....	47
Εικόνα 11.....	48
Εικόνα 12.....	78
Εικόνα 13.....	78
Εικόνα 14.....	79
Εικόνα 15.....	79
Εικόνα 16.....	80
Εικόνα 17.....	81
Εικόνα 18.....	81
Εικόνα 19.....	82
Εικόνα 20.....	82
Εικόνα 21.....	83
Εικόνα 22.....	<b>Σφάλμα! Δεν έχει οριστεί σελιδοδείκτης.</b>
Εικόνα 23.....	86
Εικόνα 24.....	86
Εικόνα 26.....	86
Εικόνα 25.....	86
Εικόνα 27.....	87
Εικόνα 28.....	<b>Σφάλμα! Δεν έχει οριστεί σελιδοδείκτης.</b>
Εικόνα 29.....	87
Εικόνα 30.....	<b>Σφάλμα! Δεν έχει οριστεί σελιδοδείκτης.</b>
Εικόνα 31.....	<b>Σφάλμα! Δεν έχει οριστεί σελιδοδείκτης.</b>
Εικόνα 32.....	87
Εικόνα 33.....	<b>Σφάλμα! Δεν έχει οριστεί σελιδοδείκτης.</b>
Εικόνα 34.....	88
Εικόνα 35.....	<b>Σφάλμα! Δεν έχει οριστεί σελιδοδείκτης.</b>
Εικόνα 36.....	<b>Σφάλμα! Δεν έχει οριστεί σελιδοδείκτης.</b>



[Αυτή η σελίδα είναι κενή]

# ΕΙΣΑΓΩΓΗ

## ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

### *A. ΑΠΟΣΑΦΗΝΙΣΗ ΕΝΝΟΙΩΝ*

Η έννοια της προσωπογραφίας είναι μια έννοια πολύπλευρη με ποικίλες προσεγγίσεις και οριοθετήσεις. Ωστόσο, είναι σημαντικό, προτού πραγματοποιηθεί οποιαδήποτε αποσαφήνιση της έννοιας αυτής, να διευκρινιστούν ορισμένες ακόμη έννοιες που οδηγούν προοδευτικά στην έννοια της προσωπογραφίας.

Αρχικά, οφείλουμε να ξεκινήσουμε από τα πρωταρχικά στάδια της προσωπογραφίας, όπου συναντάμε το σκίτσο και την καλλιτεχνική δραστηριότητα της σκιτσογραφίας. Σκίτσο, λοιπόν, είναι το σχέδιο που γίνεται με πολύ απλές και γρήγορες γραμμές, κυρίως, ως πρώτη προσπάθεια σύνθεσης των βασικών στοιχείων ενός μελλοντικού καλλιτεχνικού έργου. Ο Μπαμπινιώτης αναφέρει πως το σκίτσο αποτελεί το πρόχειρο σχέδιο προσώπου ή πράγματος στις πολύ βασικές του γραμμές, δίνοντας ως συνώνυμα του όρου το σκαρίφημα και το σκιαγράφημα. Ειδικότερα, το σκίτσο μπορεί να αποτελεί ένα σχέδιο με γελοιογραφικό, συνήθως, ή άλλο περιεχόμενο, το οποίο δημοσιεύεται σε εφημερίδες ή περιοδικά, ως σχόλιο της επικαιρότητας. Με βάση τους παραπάνω εννοιολογικούς ορισμούς αντιλαμβανόμαστε πως η σκιτσογραφία αφορά την καλλιτεχνική σχεδίαση των σκίτσων, ενώ ο σκιτσογράφος είναι ο καλλιτέχνης που ασχολείται με τη σκιτσογραφία. Ο σκιτσογράφος, ο οποίος ονομάζεται και εικονογράφος είναι ο σχεδιαστής του σκίτσου. Η ειδικότητά του εμπίπτει στο δημιουργικό χώρο των Καλών Τεχνών με πολλαπλές εφαρμογές και προεκτάσεις. Πιο συγκεκριμένα, ο εικονογράφος- σκιτσογράφος δημιουργεί πρωτογενές υλικό για τον animator, εξελίσσει διαφημιστικά σενάρια σε storyboards, ζωγραφίζει τις σεκάνς κινηματογραφικών ταινιών πριν από το γύρισμα και καλύπτει με την εξειδίκευσή του κάθε ανάγκη εικονοποίησης στην οπτικοακουστική παραγωγή.

Έχοντας, λοιπόν, ορίσει και διασαφήνισι την έννοια του σκίτσου μπορούμε να προχωρήσουμε με ασφάλεια στην έννοια της προσωπογραφίας. Η προσωπογραφία είναι, κατά κύριο λόγο, η εύστοχη απεικόνιση ενός προσώπου σε ζωγραφικό πίνακα, σε φωτογραφία, σε μια γλυπτική απεικόνιση, ή σε οποιαδήποτε άλλη τέχνη, αλλά

παράλληλα και η απεικόνιση της προσωπικότητας, των συναισθημάτων και του ψυχικού κόσμου του προσώπου που απεικονίζεται, όπως το αντιλαμβάνεται ο δημιουργός του. Η προσωπογραφία βρίσκεται σε αντίθεση με την γενικότητα της ζωγραφικής. Η έννοια της ζωγραφικής, σύμφωνα με τον Μπαμπινιώτη (2002: 715), αποτελεί «την εικαστική τέχνη της αναπαράστασης μορφών και σχημάτων με τη βοήθεια χρωμάτων και χρωστικών υλών». Ακόμη, αφορά την ιδιαίτερη τεχνοτροπία και το ύφος ενός καλλιτέχνη ή μιας εποχής. Αντίστοιχα, ο προσωπογράφος είναι ο ειδικευμένος ζωγράφος στη δημιουργία προσωπογραφιών και αποκαλείται πορτραίστας (Μπαμπινιώτης, 2002: 1501).

Τέλος, είναι σημαντικό να οριστεί η έννοια της φωτογραφίας, η οποία αποτελεί την πιο σύγχρονη έκφανση της προσωπογραφίας. «Με τον όρο φωτογραφία αναφερόμαστε στην τέχνη και την επιστήμη της δημιουργίας οπτικών εικόνων μέσω της καταγραφής και αποτύπωσης του φωτός, με τη χρήση κατάλληλων συσκευών (φωτογραφικές μηχανές). Ετυμολογικά, η λέξη φωτογραφία είναι σύνθετη και προέρχεται από τις ελληνικές λέξεις -φως και -γραφή». Κατά τον Μπαμπινιώτη (2002: 1920), η φωτογραφία είναι «η μέθοδος και η τέχνη του σχηματισμού μόνιμων εικόνων πάνω σε φιλμ, με τη βοήθεια ειδικής μηχανής και εν συνεχεία της αναπαραγωγής τους με την επίδραση του φωτός σε χημικά παρασκευασμένη επιφάνεια». Τέλος, φωτογραφία είναι κάθε εικόνα που λαμβάνεται και αναπαράγεται με την παραπάνω τεχνική.

## **B. ΣΧΗΜΑΤΑ ΠΡΟΣΩΠΟΥ**

Η τέχνη της προσωπογραφίας ασχολείται κατά κύριο λόγο με το ανθρώπινο πρόσωπο, γεγονός που το μαρτυρεί και το όνομά της (πρόσωπο + γραφή). Ο προσωπογράφος ενδιαφέρεται και ασχολείται αποκλειστικά και μόνο με το πρόσωπο του ατόμου που θέλει να απεικονίσει, παρατηρώντας τα ιδιαίτερα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά, αλλά και τις αποτυπώσεις της ψυχικής διάθεσής του πάνω στο πρόσωπό του. Επομένως, το πρόσωπο με τα διάφορα σχήματα και τις εκφράσεις βρίσκονται στο επίκεντρο.

Τα βασικά σχήματα του ανθρώπινου προσώπου έχουν σταχυολογηθεί και είναι στο σύνολό τους οκτώ. Τα συγκεκριμένα σχήματα κατηγοριοποιήθηκαν βάσει των γεωμετρικών σχημάτων, ώστε να είναι πιο εύκολη η μελέτη και επεξεργασία τους. Ορισμένα από αυτά συναντώνται συχνότερα από τα άλλα, ενώ συχνό φαινόμενο

αποτελεί και ο συνδυασμός δύο ή περισσότερων σχημάτων σε ένα πρόσωπο. Τα σχήματα του προσώπου είναι τα εξής:

Αρχικά, υπάρχει το οβάλ ή ωοειδές πρόσωπο, το οποίο θεωρείται το ιδανικό σχήμα προσώπου. Στο συγκεκριμένο σχήμα το συνολικό πλάτος του προσώπου είναι περίπου ίσο με τα  $\frac{2}{3}$  του μήκους του και οι γραμμές από το μέτωπο έως το πηγούνι είναι ελαφρά καμπύλες. Το οβάλ σχήμα είναι το μοναδικό σχήμα προσώπου, το οποίο δεν χρειάζεται οποιαδήποτε διόρθωση και, ταυτόχρονα αποτελεί άξονα για διορθώσεις στα υπόλοιπα σχήματα.

Στη συνέχεια, έχουμε το στρογγυλό πρόσωπο, του οποίου το πλάτος είναι ίσο με τα  $\frac{2}{3}$  του μήκους του. Το περίγραμμά του είναι ελλειψοειδές με χαρακτηριστική ομοιότητα στις καμπύλες του μετώπου και του πηγουνιού. Το οβάλ μακρύ ή μακρόστενο πρόσωπο είναι ένα ακόμη σχήμα προσώπου, που παρουσιάζει ελλειψοειδές περίγραμμα, έχει μεγάλο ύψος και μικρό πλάτος. Οι γωνίες σχεδόν απουσιάζουν, ενώ τα μάγουλα, το πηγούνι και το μέτωπο έχουν το ίδιο πλάτος.

Το τετράγωνο ή τετραγωνικό πρόσωπο μοιάζει με το στρογγυλό, με τη διαφορά ότι αυτό έχει συμπίεσμένο περίγραμμα στο πάνω και κάτω μέρος του προσώπου. Έτσι, σχηματίζει γωνίες τόσο στην πάνω πλευρά όσο και στην κάτω. Το μέτωπο εμφανίζεται ανυψωμένο και πλατύ, ενώ το συνολικό πλάτος είναι ίσο με τα  $\frac{2}{3}$  του μήκους ή και περισσότερο.

Το τριγωνικό πρόσωπο χωρίζεται με τη σειρά του σε δύο υποσχήματα, το τριγωνικό Α τύπου και το τριγωνικό Β τύπου. Στο μεν πρώτο το πλατύτερο τμήμα του είναι η γνάθος και το στενότερο το πρόσωπο, στο δε δεύτερο έχουμε ακριβώς το αντίθετο σχήμα, όπου το πλατύτερο σημείο είναι το μέτωπο και το στενότερο η γνάθος.

Το ορθογωνικό πρόσωπο χαρακτηρίζεται από μεγάλο ύψος και μικρό πλάτος και μοιάζει με το μακρόστενο σχήμα του προσώπου. Ακόμη, το ρομβοειδές (αδαμαντοειδές) πρόσωπο έχει το πλατύτερο μέρος του στα μάγουλα, ενώ το μέτωπο και το σαγόνι είναι τα στενότερα. Το πλάτος στο ρομβοειδές σχήμα είναι ίσο με τα  $\frac{2}{3}$  του συνολικού μήκους του προσώπου ή μπορεί να είναι και μεγαλύτερο. Τέλος, υπάρχει ένα ακόμη σχήμα προσώπου, το εξαγωνικό.

### *Γ. ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ- ΠΡΟΒΟΛΗ- ΑΝΑΚΛΑΣΗ*

Στο σημείο αυτό, κρίνεται σημαντικό να διευκρινιστούν τρεις βασικές έννοιες που αφορούν την αναπαράσταση ή σχεδίαση μορφών και αντικειμένων στο χώρο, δηλαδή οι έννοιες της προοπτικής, της προβολής και της ανάκλασης.

Ο όρος "*προοπτική*" έχει γεωμετρική σημασία και αναφέρεται συχνά ως γραμμική προοπτική, η οποία αφορά ένα σύστημα αναπαράστασης του τρισδιάστατου χώρου σε μια επιφάνεια δύο διαστάσεων. Η απεικόνιση μέσω της γραμμικής προοπτικής φέρει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με την απεικόνιση μέσω της εμπειρικής προοπτικής, τον τρόπο, δηλαδή, με τον οποίο τα άτομα αντιλαμβάνονται τον χώρο και τα αντικείμενα μέσα σε αυτόν. Η προοπτική απεικόνιση βασίζεται στην στατική άποψη ενός σημείου οράσεως και σε γεωμετρικούς υπολογισμούς, επομένως, επιτυγχάνεται μια όσο το δυνατόν πλησιέστερη προσέγγιση του σύνθετου τρόπου λειτουργίας της όρασης.

Η τεχνική της προοπτικής, από επιστημονική σκοπιά, σχετίζεται στενά με την οπτική. Η οπτική αφορά με τη σειρά της, την μελέτη των τρόπων της όρασης, μια επιστήμη με ρίζες πίσω στην αρχαία Ελλάδα και στη συνέχεια στη Ρώμη. Ρηξικέλευθο, για την εποχή εκείνη, αποτέλεσε το προοπτικό σύστημα απεικόνισης, το οποίο αναπτύχθηκε στις αρχές του 15ου αιώνα από τους πρωτοποριακούς πειραματισμούς του Filippo Brunelleschi (1377- 1446) και του Leon Battista Alberti (1406- 1472). Συγκεκριμένα, ο πρώτος κατέδειξε τις αρχές της γραμμικής προοπτικής, καθώς ο ίδιος υπήρξε γλύπτης και αρχιτέκτονας και αργότερα έγινε διάσημος για τον θόλο του καθεδρικού ναού της Φλωρεντίας. Από την άλλη, ο L. B. Alberti ανακάλυψε και μελέτησε τη γεωμετρική βάση της γραμμικής προοπτικής και ο ίδιος υπήρξε καλλιτέχνης, αρχιτέκτονας, αρχαιογνώστης και εν γένει άνθρωπος του πνεύματος. Βάσισε το σύστημά του στο ύψος του ανθρώπου, το οποίο όρισε να είναι τρεις πήχεις (περίπου 1,80) και καθόρισε απέναντί του μια κατακόρυφη επιφάνεια προβολής. Στη συνέχεια, χώρισε τη γραμμή του εδάφους, δηλαδή τη γραμμή τομής της επιφάνειας του πίνακα προβολής και του εδάφους, σε μέρη ανάλογα με τους πήχεις. Έπειτα, όρισε ένα σημείο σύγκλισης στη μεσοκάθετο της γραμμής εδάφους και σε ύψος τριών πήχεων. Ένωσε, τέλος, κάθε τμήμα ενός πήχη με το σημείο φυγής και σχηματίστηκε, τελικά, ένας τρισδιάστατος προοπτικός κάναβος, μέσα στον οποίο μπορούν να απεικονιστούν προοπτικά τα σχήματα του χώρου.

Η έννοια της "*προβολής*" ενός αντικειμένου πάνω σε ένα επίπεδο ή σε ένα συγκεκριμένο σημείο (καθ' υπόσταση), αφορά την κεντρική προβολή ή προοπτική εικόνα του αντικειμένου. Το σημείο προβολής ονομάζεται κέντρο προβολής ή σημείο

οράσεως ή οπτικό κέντρο. Η επιφάνεια προβολής αποτελεί, συνήθως, ένα επίπεδο κατακόρυφο, το οποίο ονομάζεται πίνακας. Ο πίνακας τέμνει το οριζόντιο επίπεδο του εδάφους κατά μια ευθεία που ονομάζεται βάση του πίνακα ή γραμμή του εδάφους. Οι ευθείες που ξεκινούν από το κέντρο προβολής και προβάλλουν το αντικείμενο στον πίνακα ονομάζονται οπτικές ακτίνες. Το οριζόντιο επίπεδο που διαπερνά το σημείο οράσεως και είναι παράλληλο στο έδαφος ονομάζεται επίπεδο του ορίζοντα, ενώ η τομή του με τον πίνακα προβολής, που είναι μια ευθεία παράλληλη προς τη γραμμή εδάφους, ονομάζεται γραμμή του ορίζοντα. Συμπερασματικά, η απόσταση της γραμμής του εδάφους από την γραμμή του ορίζοντα είναι ίση με το ύψος του παρατηρητή και συμβατικά το επίπεδο του προβολής ονομάζεται  $\Pi$  και το οριζόντιο επίπεδο του εδάφους  $e$ .

Τέλος, ο όρος της "ανάκλασης" χρησιμοποιείται για να περιγράψει και να προσδιορίσει τον αντικατοπτρισμό ενός αντικειμένου σε ανακλαστική επιφάνεια. Οι αντικατοπτρισμοί παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον κατά τη διαδικασία της σχεδίασης, εφόσον δίνουν στον θεατή την ευκαιρία να δει και να παρατηρήσει πλευρές των αντικειμένων που στην πραγματικότητα δεν τις βλέπει και, ταυτόχρονα, ολοκληρώνουν τις προοπτικές της εικόνας. Η θεμελιώδης πρόταση της θεωρίας των επίπεδων κατόπτρων αναφέρει ότι η γωνία προσπτώσεως μιας φωτεινής ή οπτικής ακτίνας στην κατοπτρική επιφάνεια είναι ίση με τη γωνία ανακλάσεώς της. Η ανάκλαση γίνεται σε επίπεδο κάθετο με το επίπεδο της κατοπτρικής επιφάνειας και περιέχει τη φωτεινή ή οπτική ακτίνα. Για το λόγο αυτό κάθε αντικείμενο και η ανάκλασή του σε επίπεδο κάτοπτρο είναι σχήματα συμμετρικά ως προς την κατοπτρική επιφάνεια. Η γωνία προσπτώσεως  $\omega$  είναι η γωνία που σχηματίζει η φωτεινή/οπτική ακτίνα με την κατακόρυφη της κατοπτρικής επιφάνειας στο σημείο πρόσπτωσης. Τέλος, διακρίνονται δύο περιπτώσεις θέσης κατοπτρικών επιφανειών: αφενός η κατακόρυφη κατοπτρική επιφάνεια π.χ. ένας καθρέπτης και αφετέρου η οριζόντια κατοπτρική επιφάνεια π.χ. η επιφάνεια του νερού, μια γυαλισμένη επιφάνεια κλπ.

#### *Δ) ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ*

Η ζωγραφική είναι μια τέχνη υποταγμένη στη μαγική διάθεση του ανθρώπου (Ευαγγέλου, 1993: 179). Για την απελευθέρωσή της, σημαντικό ρόλο παίζει η επενέργεια της φαντασίας, ενώ εξίσου σημαντική είναι και η λογική επινόηση. Το σχέδιο, αλλά και τα χρώματα που θα επιλέξει ο ζωγράφος, είναι αποκύημα της

φαντασίας του, που ξεκινά από τον απλό συμβολισμό και φτάνει ως τη χρωματική έκφραση των συναισθημάτων του. Επιπλέον, στη ζωγραφική είναι πολύ σημαντική η αίσθηση της όρασης, η οποία θα βοηθήσει τα άτομα να αφομοιώσουν τον κόσμο των χρωμάτων και των υλικών, προκειμένου να αναπτύξουν τη δημιουργική τους φαντασία (Μαγουλιώτης, 1989: 12).

Το νόημα στην τέχνη της ζωγραφικής αφορά το θέμα που απεικονίζεται, αλλά και τι προκαλούν τα χρώματα, οι γραμμές, οι σκιές και οι προοπτικές (Bailin, 1988: 35). Τα χρώματα είναι σε θέση να εκφράσουν τα συναισθήματα του ατόμου σε μια δεδομένη χρονική στιγμή και να προκαλέσουν συναισθήματα στους αποδέκτες του καλλιτεχνήματος (Μαγουλιώτης, 1989: 28).

Στον χώρο της ζωγραφικής, ο καλλιτέχνης εκφράζει τις σκέψεις, τις αναζητήσεις, τα συναισθήματα και τα ήθη που φέρει, ενώ ταυτόχρονα δίνει μορφή και υπόσταση στην φαντασία του (Ευαγγέλου, 1993: 195). Η ζωγραφική, όπως και η τέχνη γενικότερα, αποτελεί την σύνδεση ανάμεσα στην οπτική και στη λεκτική φαντασία, που βοηθά το άτομο να επαυξήσει την ικανότητα έκφρασης των ιδεών και των σκέψεων του, ενώ ταυτόχρονα ενισχύει την αισθητική του αντίληψη (Andrzejczak, Trainin, Poldberg, 2005: 13). Η τέχνη της ζωγραφικής καλύπτει ένα φάσμα πολύ ευρύτερο από αυτό της προσωπογραφίας, εφόσον η δεύτερη περιστελλεί το ενδιαφέρον της αποκλειστικά στο πρόσωπο και όχι σε θέματα γενικού ενδιαφέροντος.

#### *E) ΣΧΕΔΙΑΣΗ ΗΡΩΑ*

Η εκ θεμελίων σχεδίαση ενός ήρωα αποτελεί μια υπόθεση σημαντική. Πολλές φορές καλούμαστε να σχεδιάσουμε εκ θεμελίων έναν ήρωα σε μια ιστορία, δηλαδή έναν πρωταγωνιστή και εν γένει μια ανθρώπινη φιγούρα, με δική της προσωπικότητα. Η διαδικασία δεν είναι απλή και ακολουθεί συγκεκριμένα βήματα και κανόνες.

Η απαίτηση για την σχεδίαση ενός ήρωα μπορεί να ανακύψει σε πολλαπλές δραστηριότητες της καθημερινής ζωής. Αρχικά, μπορεί να ζητηθεί από το άτομο να σχεδιάσει ένα λογοτεχνικό ήρωα. Ακόμα, μπορεί να ανακύψει η ανάγκη για τη δημιουργία ενός ήρωα σε μια ταινία, σε ένα κινούμενο σχέδιο, στον υπολογιστή, σε ηλεκτρονικά παιχνίδια και, γενικά σε οποιαδήποτε ψηφιακή μορφή. Η δημιουργία ηρώων είναι μια διαδικασία γνωστή στον άνθρωπο ήδη από τα πρώτα χρόνια της

ζωής του, όταν δημιουργεί φανταστικούς ήρωες προκειμένου να τους χρησιμοποιήσει στο παιχνίδι του ή όταν τους αποτυπώνει εικονικά στο χαρτί.

Αρχικά, ο τρόπος απεικόνισης ενός ήρωα δηλώνει σημαντικά στοιχεία για την προσωπικότητά του δημιουργού. Για παράδειγμα, το σχήμα του προσώπου που επιλέγει να του δώσει καταδεικνύει στοιχεία που θέλει να έχει ή που έχει ο ήρωας. Σχετικά με τις εκφράσεις του προσώπου, υπάρχουν πολλές από αυτές που μπορεί να συνδέονται με τον πρωταγωνιστή ή ακόμη να μην ανήκουν στον δικό του κώδικα επικοινωνίας. Η απεικόνιση των εκφράσεων του ανθρώπου μπορεί να αποτυπώνει την έκπληξη, τον ενθουσιασμό, την εχθρότητα, τη ζήλεια, τον θυμό ή την καχυποψία.

Πέρα από το πρόσωπο, κατά την απεικόνιση ενός ήρωα σημαντικό είναι και το σχήμα του σώματός του. Υπάρχουν τρία βασικά σχήματα σώματος (σωματότυποι), στα οποία προσαρμόζουμε τους ήρωές μας. Οι σωματότυποι είναι, λοιπόν, τριών ειδών, δηλαδή, ο ενδομορφικός, ο μεσομορφικός και ο εκτομορφικός. Σημαντικές για την ανάδειξη της στάσης του σώματος είναι και οι κινήσεις που επιλέγονται να δοθούν στον ήρωα, οι οποίες δίνουν εξίσου πολλά στοιχεία για την προσωπικότητα και τις δραστηριότητες του ήρωα. Μάλιστα σύμφωνα με μια ψευδο-αριστοτέλεια πραγματεία μέσα από την εμφάνιση που αποτυπώνεται, εκμαιεύεται εύκολα ο χαρακτήρας του εικονιζόμενου. Για παράδειγμα, ο ισχυρός και δυναμικός χαρακτήρας διακρίνεται από τα μεγάλα και καλοφτιαγμένα πόδια, με τους τένοντες να είναι εμφανείς. Αυτή η εικόνα αποκαλύπτει έναν χαρακτήρα γενναίο (όπ. ανάφ. στο Κουριγιάμα, 2004: 133). Αναλυτικά με το σώμα και την εκφραστικότητα των μυών έχει ασχοληθεί εκτενώς ο Σιγκεχίζα Κουριγιάμα (2004), ο οποίος θεωρεί τους μύες απόλυτα προσβάσιμους από εμπειρική σκοπιά, που όμως συχνά υποβαθμίζονται και αγνοούνται στην εικονογραφική αποτύπωση, σαν να ήταν ανύπαρκτοι.

Βασικό στοιχείο της απεικόνισης είναι και η ενδυμασία που προστίθεται κάθε φορά στον ήρωα. Κάθε ρούχο θα πρέπει να εκφράζει την ιδιοσυγκρασία του ήρωα που το φοράει και να μας δείχνει βασικά στοιχεία για τον χαρακτήρα του. Ακόμα και τα χρώματα των ρούχων παίζουν ρόλο σημαντικό. Επιπλέον, η ενδυμασία θα πρέπει να είναι πλήρως εναρμονισμένη με τις ενδυματολογικές συνήθειες και τη μόδα της εποχής.

Η χρωματική ταυτότητα του πρωταγωνιστή είναι ένα στοιχείο που πρέπει να λαμβάνεται πάντα σοβαρά υπόψη. Ο ήρωας έχει πάντα κάποια σταθερά χρώματα, σε ορισμένη απόχρωση. Έτσι, για κάθε χαρακτήρα δημιουργούμε την προσωπική χρωματική του ταυτότητα.



Τέλος, κάθε χαρακτήρας συνδέεται με κάποιο prop, δηλαδή με σκηνικά αντικείμενα, τα οποία μπορεί να είναι καθημερινά αντικείμενα, μπορεί να έχουν κάποια ιδιαίτερη σημασία ή ακόμη μπορεί να είναι και ασήμαντα για την προσωπικότητα ή την δραστηριότητα του ήρωα. Σε κάθε περίπτωση, καλό είναι να συνοδεύουν και να αναδεικνύουν τον ήρωα που απεικονίζεται.

[Αυτή η σελίδα είναι κενή]

# 1 ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ

Η προσωπογραφία του ανθρώπου παραμένει ένα από τα αρχέγονα και παντοτινά επίκαιρα θέματα που απασχολούν τον καλλιτέχνη και τη καλλιτεχνική δημιουργία γενικότερα. Ο άνθρωπος μέσω της τέχνης ασχολείται με τις μεγάλες ιδέες, όπως η ζωή, ο θάνατος, ο πόλεμος, η ειρήνη, η αγάπη, η ευτυχία, ο πόνος, η φύση και, φυσικά ο ίδιος ο εαυτός του. Συγκεκριμένα, ο εαυτός του αντιμετωπίζεται σε όλες τις μορφές της τέχνης ως ένα υποκείμενο που δρα στην φύση, κατέχοντας αυτονομία, εσωτερικότητα και πολυπλοκότητα.

Το χαρακτηριστικότερο στοιχείο, το οποίο προσδιορίζει τον άνθρωπο, σε σημειολογικό επίπεδο, είναι το πρόσωπό του. Στο επίπεδο του συμβολισμού το ακέφαλο, απρόσωπο ον είναι ένα τίποτα, είναι ο κανένας. Εάν θέλουμε να καταστρέψουμε, να εξαφανίσουμε την ατομική αξιοπρέπεια και αυθυπαρξία, πρέπει να χωρίσουμε το πρόσωπο από το σώμα.

Η προσωπογραφία αποτελεί την ζωγραφική απεικόνιση μιας ανθρώπινης φυσιognωμίας και εν γένει κάθε καλλιτεχνική απεικόνιση ενός προσώπου με οποιοδήποτε τρόπο, όπως σχέδιο, φωτογραφία κ.τ.λ. Είναι στην ουσία το πορτρέτο του προσώπου και συνάμα η λεπτομερής απόδοση της ψυχοσύνθεσης, της ιδιοσυγκρασίας και της ιδιοσυστασίας ενός ατόμου, δηλαδή μια ψυχογραφία του (Μπαμπινιώτης, 2002: 1501).

Η τέχνη της προσωπογραφίας ξεπερνά την γενικότητα της ζωγραφικής και στοχεύει στην απεικόνιση ενός μεμονωμένου μέρους του ανθρώπινου σώματος, αυτό του προσώπου. Η απεικόνιση αφορά την εικαστική αποτύπωση των φυσιognωμικών χαρακτηριστικών του προσώπου του εικονιζόμενου, με ταυτόχρονη ανάδειξη της προσωπικότητάς του, του ψυχικού του κόσμου ή των συναισθημάτων που φέρει κατά τη στιγμή της προσωπογράφησης. Η απεικόνιση του προσώπου μπορεί να πραγματοποιηθεί μέσω ενός ζωγραφικού πίνακα, μιας φωτογραφίας ή με την κατασκευή ενός γλυπτού ή με οποιαδήποτε άλλη μορφή τέχνης.

Κατά τον Ψημμένο, η τέχνη των προσωπογραφιών παρουσιάζει μια βασική ιδιαιτερότητα σε σχέση με την τέχνη απεικόνισης άλλων αντικειμένων. Στην απεικόνιση αντικειμένων ο καλλιτέχνης αντιμετωπίζει μια ήδη τετελεσμένη πραγματικότητα, παρά το γεγονός ότι ακόμα και εκεί πραγματοποιεί μια προσπάθεια αποκωδικοποίησης και ανάδειξης της αλήθειας του τοπίου, της νεκρής φύσης ή του ιστορικού γεγονότος. Επομένως, η εισχώρηση στην οποιαδήποτε αλήθεια του

αντικειμένου που θέλει να απεικονίσει επαφίεται, προπάντων, στην προσωπική του ερμηνευτική δεινότητα, ακόμα και στην περίπτωση που οι εικονιζόμενοι είναι άνθρωποι, των οποίων ο ψυχισμός δεν παύει να διατηρεί τα δικά του σκοτεινά σημεία.

Από την άλλη ο πορτραίτιστας, κατά την ώρα της δημιουργικής του έκφρασης, συναρτάται άμεσα με την προσωπικότητα του ανθρώπου, μία προσωπικότητα την οποία θέλει να απεικονίσει. Αυτό σημαίνει πως τόσο ο καλλιτέχνης που επιθυμεί να φιλοτεχνήσει το πορτραίτο όσο και ο ίδιος ο άνθρωπος που φιλοτεχνείται διατηρούν σε εγρήγορση τον ψυχισμό τους, κατά τη διάρκεια της εικαστικής απεικόνισης. Ο πρώτος προκειμένου να συλλάβει ακριβώς τις διαστάσεις της προσωπικότητας του εικονιζόμενου και ο δεύτερος προκειμένου να αποκρύψει τυχόν ατέλειες και να ωραιοποιήσει την εικόνα που εκπέμπει στον περίγυρό του ως μια προσωπικότητα ξεχωριστή και μοναδική (Ψημμένος, 2010, οπ. ανάφ. στο «Στέφανος Τσιόδουλος Προσωπογραφίες»).

## 1.1 ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΤΗΣ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑΣ

*«Η προσωπογραφία είναι το έργο τέχνης, που έχει σαν σκοπό την προβολή των χαρακτηριστικών εκείνων ενός προσώπου, φυσιογνωμικών και ψυχολογικών, που μπορούν να το καταστήσουν εύκολα αναγνωρίσιμο»* (Κομνηνού, χ.χ.). Η τέχνη της προσωπογραφίας πήρε κατά καιρούς διάφορες σημασίες και ερμηνείες σε σχέση με τον εκάστοτε πολιτισμό και τις αισθητικές τάσεις της κάθε εποχής. Οι ρίζες της προσωπογραφίας βρίσκονται πολύ βαθιά στον χρόνο και ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένες στην εποχή της αρχαίας Ελλάδας και της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας.

Πολλοί είναι εκείνοι που πιστεύουν πως η προσωπογραφία είναι εφεύρεση της Αναγέννησης και αντικατοπτρίζει την άνοδο του ατομισμού στη Δύση, ωστόσο, υπάρχουν ενδείξεις πως η αρχή της προσωπογραφίας είναι πολύ πιο παλιά, καθώς οι άνθρωποι φαντάζονται το πρόσωπο από τότε που υφίστανται ως ανθρώπινες οντότητες. Επομένως, η πρώτη προσωπογραφία χρονολογείται στην Εποχή των Παγετώνων, πολύ πριν την εμφάνιση της γραφής, της γεωργίας και της κοινωνικής οργάνωσης. Αυτό είναι λογικό και αποδείξιμο, καθώς κανένα ζώο δεν θα μπορούσε να ζωγραφίσει στους τοίχους των σπηλαίων πλην του ανθρώπου (The Guardian, 2006).

Η πρώτη, λοιπόν, προσωπογραφία ανακαλύφθηκε σε μια σπηλιά κοντά στην Ανγκουλέμ της δυτικής Γαλλίας και απεικονίζει ένα σχήμα προσώπου. Τα μάτια είναι

ευδιάκριτα και απεικονίζονται ως οριζόντιες σχισμές, που συνδέονται με μια διαγώνια γραμμή, την μύτη. Παρακάτω στο πρόσωπο βρίσκεται μια λεπτότερη γραμμή, το στόμα. Τα χαρακτηριστικά αυτά έχουν αποτυπωθεί με μαύρο χρώμα πάνω σε ένα κομμάτι βράχου. Οι παλαιοντολόγοι υποστηρίζουν πως η ζωγραφιά αυτή κατασκευάστηκε πριν από 27 χιλιάδες χρόνια, γεγονός που καθιστά το σπήλαιο Βιλονέρ μια από τις αρχαιότερες εστίες προϊστορικής τέχνης στον κόσμο.

Στην Αίγυπτο, λίγες χιλιετίες αργότερα, οι συντηρητικές ιδιότητες της άμμου επέτρεψαν στους Αιγύπτιους την μουμιοποίηση των νεκρών τους. Η μούμια αποτελεί, κατά μία έννοια, ένα πορτρέτο και ένα έργο τέχνης. Στην κεφαλή της μούμιας τοποθετούσαν ένα προσωπίο, μια ιδεατή εικόνα της μορφής του νεκρού. Οι αιγυπτιακοί τάφοι περιείχαν από την τρίτη χιλιετία π.Χ. και μετά, γλυπτά πορτρέτα των νεκρών. Το πορτρέτο του «νάνου Σενέμπ» με την οικογένειά του αποτελεί ένα παράδειγμα στο οποίο, πριν από την εμφάνιση της ιστορίας, ένας άνθρωπος μικρού ύψους απεικονίζεται με τη γυναίκα και τα παιδιά του (The Guardian, 2006).

Εκτός από την μούμια, το σημαντικότερο αντικείμενο στον τάφο αποτελούσε το άγαλμα του νεκρού. Ήδη από τις αρχές της 4ης Δυναστείας, τα αγάλματα διακρίνονται για τον πρωτόγνωρο ρεαλισμό τους και ορισμένα από αυτά αποτελούν πιστές προσωπογραφίες, όπως εκείνη του Χέοπα, του Χεφρήνου, του Ραχοτέπ και της γυναίκας του Νοφρέτ, σε μια μετωπική αυστηρή πόζα. Η έκφραση του προσώπου είναι τόσο πειστική, ώστε παραβλέπει κανείς την υποτυπώδη απόδοση των ποδιών και αστραγάλων. Πιο ρεαλιστική είναι η απόδοση των λίγο μεταγενέστερων γραφέων, όπως και αγαλμάτων που εικονίζουν ταξικά ανώτερες οικογένειες. Επιπλέον, τα αγάλματα δε προορίζονταν πάντα για τους τάφους. Ορισμένα τοποθετούνταν στο ιερατείο προκειμένου να διατηρείται ζωντανή η μνήμη του νεκρού. Στις απεικονίσεις οι γυναίκες παρουσιάζονται κατά κύριο λόγο ως σύζυγοι, κόρες ή υπηρέτριες, καθώς είναι κτήμα του συζύγου τους (Στειακάκης, 2014).

Η προσωπογραφία εξυπηρετούσε έναν μαγικό και ταυτόχρονα θρησκευτικό σκοπό στην αρχαία Μεσοποταμία και την Αίγυπτο, με χαρακτήρα καθαρά συμβολικό. Το Βασιλικό Λάβαρο της Ουρ (2400 π.Χ., Βρετανικό Μουσείο) δεν αφορά απλά την απεικόνιση ενός βασιλιά, αλλά ολόκληρης της καθημερινότητας στην αρχαία Μεσοποταμία. Απεικονίζει μια σφαιρική κοινωνία με τους ανθρώπους να οργάνουν, να οδηγούν ζώα και να πολεμούν. Εντός ολίγου, οι καλλιτέχνες θα απέδιδαν τις μορφές ισχυρών βασιλέων, όπως του Ακκάδιου βασιλιά από τη Νινευί,

στο Μουσείο της Βαγδάτης, ή στην περιώνυμη «μάσκα του Αγαμέμνονα» από τις Μυκήνες (The Guardian, 2006).

Από την αρχαϊκή εποχή -μια εποχή μεγάλων κοινωνικοπολιτικών αλλαγών- δεν υπάρχουν στοιχεία προσωπογραφιών. Παρόλη την οικονομική άνοδο που επικρατεί και την οικονομική ευμάρεια, εξαιτίας του αποικισμού και την άνθηση του εμπορίου και των τεχνών, τα μόνα «πορτραίτα», που εντοπίζονται, είναι οι απεικονίσεις πολεμιστών στις επιτύμβιες στήλες, οι οποίες έχουν ως απώτερο σκοπό την διαίωνιση της μνήμης του νεκρού.

Την περίοδο του μυκηναϊκού πολιτισμού οι νεκροί φορούσαν κατά την ταφή τους τα νεκρικά προσωπεία τους, με τα οποία γίνονταν μια προσπάθεια πιστής αναπαράστασης της εικόνας του νεκρού, όπως ακριβώς συνέβαινε στην Αίγυπτο με τις μούμιες. Είναι πιθανό ότι οι Μυκηναίοι πήραν την ιδέα του νεκρικού προσωπείου από τους Αιγυπτίους. Τα προσωπεία εκεί κατασκευάζονταν είτε από πολύτιμα υλικά, όπως χρυσό και ασήμι, είτε από ύφασμα καλυμμένο με στόκο ή ασβεστοκονίαμα, το οποίο ζωγράφιζαν. Αυτού του είδους τα προσωπεία ήταν στυλιζαρισμένα και απέδιδαν τα γενικά χαρακτηριστικά των νεκρών. Τα περισσότερα προσωπεία, με εξαίρεση αυτό του «Αγαμέμνονα», έχουν σχηματικά, τυποποιημένα χαρακτηριστικά και σχεδόν δεν διαφέρουν μεταξύ τους. Επομένως, δεν αποδίδουν ρεαλιστικά τα χαρακτηριστικά των προσώπων, αλλά παρατηρείται μια προσπάθεια απεικόνισης της ηλικίας και της προσωπικότητας του νεκρού. Όλα τα προσωπεία είναι ανδρικά και έχουν τα μάτια τους κλειστά (Μήττα, χ.χ.).

Κατά την κλασική εποχή η περιπέυσα ατμόσφαιρα αναδεικνύει το άτομο και το ξεχωρίζει από το σύνολο. Αρχικά, ο 5ος αιώνας του Περικλή τροποποιεί τη θέση του πολίτη, ο οποίος αναλαμβάνει έναν ρόλο πιο δημιουργικό μες στην κοινωνία. Επιπλέον, οι Περσικοί πόλεμοι αναδεικνύουν νέες μορφές ηρώων και ιδεώδη, όπως ελευθερία, τόλμη, θάρρος, αυταπάρνηση και ενότητα. Τέλος, τα φιλοσοφικά ρεύματα της εποχής φέρνουν στο προσκήνιο το άτομο και την προσωπικότητά του. Οι προσωπογραφίες αποκτούν διάσταση καλλιτεχνικών δημιουργιών και χρηματοδοτούνται πλέον από την πόλη, με σκοπό την ανάδειξη του κύρους του θεσμού. Τα έργα είναι επώνυμα, εφόσον φέρουν την υπογραφή του καλλιτέχνη και αποκτούν μεγάλη φήμη (ό. π. Κομνηνού, χ.χ.).

Γενικά, στην αρχαία Ελλάδα το πορτρέτο είχε σκόπιμο χαρακτήρα, καθώς έφερε έναν σκοπό, ένα τέλος. Δεν απέβλεπε στην πιστή απεικόνιση και αναπαράσταση του εικονιζόμενου προσώπου τόσο πολύ, όσο στόχευε στην

δημιουργία ενός τύπου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η προσωπογραφία του Μ. Αλεξάνδρου, η οποία προσπαθεί να προβάλει την ηρωική πλευρά του χαρακτήρα του στρατηλάτη και να χτίσει τον τύπο του ήρωα. Σε αυτή την άποψη συνηγορεί και η Κομνηνού, η οποία μας πληροφορεί πως κατά την κλασική και ελληνοιστική περίοδο τα πορträίτα, κυρίως των ηρώων και των ηγεμόνων, αποκαλύπτουν την ιστορική και πολιτική πραγματικότητα κάθε εποχής (ό. π. Κομνηνού, χ.χ.).

Οι προσωπογραφίες, και ιδιαίτερα τα γλυπτά των προσωπογραφιών, επιδιώκουν την φυσιογνωμική αλλά και την ψυχολογική αποτύπωση των χαρακτηριστικών του ήρωα. Μάλιστα, δεν παρατηρείται οποιαδήποτε τάση εξιδανίκευσης του ήρωα που απεικονίζεται, αλλά αντίθετα παρατηρείται ένας προβληματισμός απέναντι στην ωραιοποίηση. Στα πορträίτα και αυτής της εποχής, αποτυπώνονται οι μορφές των μεγάλων ηρώων, όπως του Θεμιστοκλή, αλλά και του Περικλή. Ο ανδριάντας του Περικλή (από τον οποίο σώζονται μόνο αντίγραφα σε ερμαϊκές στήλες), είναι έργο του Κρησίλα (429 π.χ.), το οποίο τοποθετήθηκε στην Ακρόπολη. Το κεφάλι του ηγέτη εικονίζεται να φορά την περικεφαλαία της θεάς Αθηνάς, προκειμένου είτε να κρυφτεί ένα πιθανώς άσχημο κεφάλι είτε αυτό να αποτελεί δείγμα της σοφίας του. Παρά την τάση της εποχής, τα χαρακτηριστικά του προσώπου αποδίδονται βελτιωμένα. Άλλωστε, όλα τα έργα της Ακρόπολης και του χρυσού αιώνα είναι πιο εξιδανικευμένα. Ωστόσο, παρά την ιδεαλιστική απεικόνιση, τα ατομικά χαρακτηριστικά αποτυπώνονται καθαρά.

Οι απεικονίσεις γυναικών είναι ελάχιστες και κατά τα χρόνια αυτά, με εξαίρεση ίσως κάποιες επιτύμβιες στήλες, όπως αυτή της Αμφαρέτης, όπου η νεκρή απεικονίζεται να κρατά το επίσης νεκρό εγγόνι της, όπως μας πληροφορεί η επιγραφή. Στο επιτύμβιο ανάγλυφο της Ηγησούς, η νεκρή γυναίκα που συνοδεύεται από μια θεραπαινίδα κοιτά με θλίψη κάποιο κόσμημα. Η έλλειψη έργων με θέμα επώνυμες γυναίκες αντανακλούν την υποβαθμισμένη θέση των γυναικών, που απέχουν από την πολιτική και κοινωνική ζωή, και είναι υποχρεωμένες να ασχολούνται μόνο με τα του οίκου τους (ο. π. Κομνηνού, χ.χ.).

Κατά τους Ελληνοιστικούς χρόνους το μοντέλο της πόλης- κράτους δεν γνωρίζει την ίδια αίγλη, ενώ είναι η εποχή που αναδεικνύονται μοναρχικά καθεστώτα. Η παραπάνω συνθήκη επηρεάζει άμεσα και τον τομέα της τέχνης, η οποία αποκτά έναν χαρακτήρα πιο κοσμικό. Συγκεκριμένα, μεγάλοι ηγεμόνες, αλλά και πλούσιοι άρχοντες στολίζουν τα σπίτια τους με γλυπτά έργα, τα οποία αποτελούν κατά κόρον προσωπικές τους απεικονίσεις. Από την άλλη, η θεοποίηση των

ηγεμόνων, ένα χαρακτηριστικό δείγμα της ανατολικής επίδρασης, προωθεί την τέχνη της προσωπογραφίας, που γι' αυτό το λόγο τείνει να χαρακτηριστεί κατάκτηση της ελληνιστικής τέχνης.

Και στις προσωπογραφίες της ελληνιστικής περιόδου επιχειρείται η απεικόνιση τόσο των φυσιογνωμικών όσο και των ψυχολογικών στοιχείων της προσωπικότητας των εικονιζόμενων. Ακόμη, επιδιώκεται η άμεση προβολή του κοινωνικού και πολιτικού ρόλου των εικονιζόμενων στα πορτρέτα. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι αγάλματα ηγεμόνων στήνονται σε περίοπτες θέσεις μέσα στις πόλεις των ελληνιστικών βασιλείων, προκειμένου να εντυπωσιάσουν τον λαό. Για την εξυπηρέτηση αυτού του σκοπού, οι άρχοντες τείνουν να χρηματοδοτούν τα δημόσια και ιδιωτικά έργα και συντηρούν τους καλλιτέχνες, με σκοπό τη διαίونيση της φήμης και της δόξας τους μέσω των καλλιτεχνημάτων αυτών. Χαρακτηριστικό δείγμα αυτής της τάσης αποτελούν οι προσωπογραφίες του Αλέξανδρου, που είχαν στηθεί παντού. Το πρόσωπό του τόσο στις απεικονίσεις των γλυπτών όσο και των νομισμάτων και των ψηφιδωτών αποδίδεται με τρόπο ρεαλιστικό αφού τα χαρακτηριστικά του αποδίδονται με ακρίβεια, αλλά και ιδεαλιστικό, εφόσον τα ίδια χαρακτηριστικά είναι ελαφρώς εξιδανικευμένα με σκοπό να τονιστεί η θεϊκή του υπόσταση (ό. π. Κομνηνού, χ.χ.).

Η ίδια τακτική θα συνεχιστεί τόσο από τους διαδόχους του Αλέξανδρου όσο και αργότερα κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους. Η ρωμαϊκή προσωπογραφία αναπτύχθηκε ακολουθώντας τα ελληνικά πρότυπα του 2ου και 1ου αιώνα καθώς και τις προ-ρωμαϊκές επιρροές των Ετρούσκων από τις λύθηκες και τις σαρκοφάγους. Οι τοιχογραφίες και τα ψηφιδωτά που διακοσμούσαν τα σπίτια τον 2<sup>ο</sup>- 1<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ. και τον 1<sup>ο</sup> μ.Χ. στην ιταλική χερσόνησο ανήκουν στο εικαστικό ύφος που αναπτύχθηκε στα ελληνιστικά βασίλεια. Αυτό το ύφος διακρίνεται καθαρά στα γλυπτά, στις τοιχογραφίες, στα ψηφιδωτά από την Πομπηία και το Ερκουλάνεουμ, που έμειναν θαμμένα κάτω από τη λάβα και τις στάχτες του Βεζούβιου από το 79 μ.Χ. έως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα. Ορισμένα από τα παραστατικότερα έργα ζωγραφικής που έχουν βρεθεί στην Πομπηία, απεικονίζουν ανθρώπους απλούς και καθημερινούς. Η γνωστή προσωπογραφία με την επωνυμία «*Ο φούρναρης και η γυναίκα του*», προέρχεται από τον τοίχο ενός καταστήματος. Αυτού του τύπου οι προσωπογραφίες, θα αποτελέσουν τη βάση για τα πορτραίτα του Φαγιούμ, προαναγγέλλοντας τις εξελίξεις στη βυζαντινή τέχνη, η οποία θα διατηρήσει κάποιες από τις σύγχρονες εικαστικές



συμβάσεις, τις οποίες θα ενισχύσει με ένα νέο αισθητικό-ιδεολογικό περίβλημα που συμφωνεί με την χριστιανική πίστη (Στειακάκης, 2016).

Περίοδος- σταθμός για την τέχνη της προσωπογραφίας αποτελεί ο 2<sup>ος</sup> και 3<sup>ος</sup> αιώνας μ.Χ., με τις νεκρικές προσωπογραφίες του Ελ Φαγιούμ στην Αίγυπτο, οι οποίες αποτελούν τα ωραιότερα δείγματα της ελληνιστικής- ρωμαϊκής περιόδου. Τα πορτρέτα φέρουν ρωμαϊκά χτενίσματα, ρούχα και κοσμήματα ελληνικής τεχνοτροπίας και δίνουν πολλές πληροφορίες για την ενδυμασία της εποχής και τα κοσμήματα των γυναικών της περιοχής. Χαρακτηριστικές είναι οι χρυσές αλυσίδες στο λαιμό, τα διαδήματα και τα σκουλαρίκια που στολίζουν τις εικονιζόμενες γυναίκες.

Τα πορτρέτα πήραν το όνομά τους από την όαση Φαγιούμ (Fayum), όπου και ανακαλύφθηκαν ενσωματωμένα σε αιγυπτιακές μούμιες, στις αρχαίες ελληνικές πόλεις της Φιλαδέλφειας και της Αρσινόης μέσω των ανασκαφών του αρχαιολόγου W. M. Flinders Petrie. Στα πορτρέτα Φαγιούμ απεικονίζονται κατά κόρον κεφάλια, αν και υπάρχουν ελάχιστες περιπτώσεις αποτύπωσης ολόσωμων φιγούρων. Μερικά από αυτά κατασκευάζονταν αμέσως μετά τον θάνατο κάποιου, ενώ αλλά ζωγραφιζόταν πριν και έμεναν κρεμασμένα στο σπίτι έως τη στιγμή που θα χρειάζονταν να τοποθετηθούν στην μούμια.

Η πλειοψηφία των πορτρέτων απεικονίζει νεαρά άτομα και παιδιά, εφόσον την συγκεκριμένη περίοδο ο μέσος όρος ζωής δεν ξεπερνούσε τα 35 χρόνια και η παιδική θνησιμότητα ήταν μεγάλη. Τα πρόσωπα έχουν μια στάση χαρακτηριστική, η οποία ολοκληρώνεται με έντονα, μεγάλα και αιγυπτιακά μάτια. Τα χείλη είναι πάντα σφραγισμένα, γεγονός που δίνει μεγαλύτερη ένταση στο βλέμμα. Τα πορτρέτα κατασκευάζονταν βασισμένα σε δύο τεχνικές: την εγκαυστική τεχνική και την τεχνική της αυγοτέμπερας, ενώ μερικά από αυτά είναι ζωγραφισμένα πάνω στο σάβανο του νεκρού. Συγκεκριμένα για την εγκαυστική τεχνική, αυτή γινόταν με λιωμένο κερί αναμειγμένο με χρώμα που το άπλωναν πάνω στο ξύλο ή στο ύφασμα, το οποίο έπρεπε να ζωγραφιστεί. Η ολοκλήρωση του πορτρέτου πραγματοποιούταν με μεταλλικά εργαλεία, τα οποία και θερμαίνονταν για να μορφοποιηθεί το τελικό αποτέλεσμα. Η τεχνική αυτή εξασφαλίζει έντονη αντίθεση ανάμεσα στο χρώματα.

Εν τέλει τα πορτρέτα αποτελούν τα μοναδικά εναπομείναντα και χαρακτηριστικά δείγματα της Ελληνιστικής περιόδου της Αιγύπτου. Για αρκετά χρόνια τα μουσεία τα εξέθεταν και τα παρουσίαζαν ως κατηγορία ξεχωριστή.

Κατά την περίοδο του Βυζαντίου η τέχνη φαίνεται να απομακρύνεται από τον νατουραλισμό και να κατευθύνεται προς την αφαίρεση. Αυτή η αφαιρετική τάση εξοικειώνει τους βυζαντινούς με τον υπερβατικό κόσμο του θείου και εκφράζει κυρίαρχο πνεύμα του χριστιανισμού, μέσω της έλλειψης γεωμετρικής προοπτικής, του τρόπου που παρουσιάζεται η τρίτη διάσταση, της παρουσίας της δράσης σε πρώτο επίπεδο, της «απαξίωσης» των στοιχείων του χώρου και της χρησιμοποίησης περισσότερων από μία οπτικών γωνιών.

Η τέχνη, επομένως, υποτάσσεται στον χριστιανισμό, χωρίς, ωστόσο, να μπορεί να απαλλαγεί πραγματικά από την αρχαιοελληνική κληρονομιά, καθώς το ενδιαφέρον για την απεικόνιση ενός προσώπου πηγάζει από την «εικονιστική τέχνη» της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας. Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται κυρίως στη γλυπτική, όπου τα γλυπτά των αυτοκρατόρων και των υψηλών αξιωματούχων κοσμούσαν ιδιωτικούς ή δημόσιους χώρους, δίνοντας έτσι έμφαση στον κοσμικό χαρακτήρα της τέχνης, γεγονός που προκαλούσε την αντίδραση της εκκλησίας. Ο ανδριάντας του Μέγα Κωνσταντίνου παραπέμπει σε ανάλογα γλυπτά βασιλέων της ελληνιστικής και της ρωμαϊκής περιόδου, συνδυάζοντας τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του αυτοκράτορα με την εξιδανίκευση.

Κατά τους βυζαντινούς χρόνους η σχέση κράτους- θρησκείας και η έντονη προβολή του αυτοκρατορικού θεσμού, αποτυπώνονται μέσα από τα πορτραίτα των αυτοκρατόρων, τα οποία εντοπίζονται κυρίως μέσα σε ναούς (ό. π. Κομνηνού, χ.χ.). Από τον 4<sup>ο</sup> αιώνα και μετά, τα πορτρέτα λαμβάνουν ιερατικά χαρακτηριστικά, όπως καταδεικνύουν οι κεφαλές του Μ. Κωνσταντίνου (στη Ρώμη, μουσείο Καπιτωλίου) και του Θεοδοσίου του Μεγάλου. Τα ίδια ιερατικά χαρακτηριστικά τα συναντούμε από τον 5<sup>ο</sup> αιώνα και μετά στην εκκλησιαστική εικονογραφία των αγίων και των αποστόλων και αργότερα των βασιλιάδων και των πνευματικών αρχηγών της εκκλησίας, καθώς και των αυτοκρατόρων του μεσαίωνα.

Τα καλλιτεχνήματα της βυζαντινής περιόδου, και ιδιαίτερα τα ψηφιδωτά, κατασκευάζονταν χάριν στις χορηγίες των εύρωστων τάξεων, που συντηρούσε καλλιτεχνικά εργαστήρια υψηλού επιπέδου. Η διακόσμηση του ναού της Αγ. Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη οφείλεται στη γενναιοδωρία πολλών αυτοκρατόρων, που απεικονίστηκαν σε ψηφιδωτά του ναού, όπως αυτό του Κωνσταντίνου του Μονομάχου και της συζύγου του Ζωής. Η Ζωή αποδίδεται νεότερη και ομορφότερη, παρά την προσπάθεια απόδοσης των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών της. Πορτραίτα αυτοκρατόρων συναντάμε και σε χρυσόβουλα, όπως αυτό του

αυτοκράτορα Αλεξίου ΙΙΙ Κομνηνού και της συζύγου του, σαν δείγμα επικύρωσης και προβολής του νομοθετικού τους έργου.

Όλα τα έργα προσωπογραφιών της βυζαντινής περιόδου διατηρούν έντονα τα φυσιογνωμικά στοιχεία των μορφών. Η στενή σχέση κράτους- εκκλησίας, προβάλλεται παντού, και σπάνια μπορούμε να συναντήσουμε προσωπογραφίες αρχόντων ή αυτοκρατόρων, ανεξάρτητες από αυτό το πλαίσιο. Ενδεικτικό της κατώτερης θέσης της γυναίκας την εποχή αυτή είναι το γεγονός ότι ποτέ δεν απεικονίζεται μόνη, αλλά πάντα σαν συμπλήρωμα του συζύγου- αυτοκράτορα (ό. π. Κομνηνού, χ.χ.).

Από το 13<sup>ο</sup> αιώνα και μετά μπορεί να συναντήσει κανείς το φυσιογνωμικό πορτρέτο του ατόμου και να το αναγνωρίσει από τα χαρακτηριστικά του προσώπου και όχι πια με σύμβολα ή επιγραφές, τα οποία αποτελούσαν στοιχεία της προσωπογραφικής διαδικασίας και αντίληψης. Δύο αιώνες μετά περίπου, το 1400 μ.Χ. η προσωπογραφία αρχίζει να αντιμετωπίζεται ως καλλιτεχνικό γεγονός και δημιούργημα, καθώς είναι μια εποχή που το πρόσωπο αποκτά μεγαλύτερη αξία και προκαλεί πιο έντονα το καλλιτεχνικό ενδιαφέρον. Είναι η εποχή της Αναγέννησης, όπου η τέχνη φαίνεται να διακατέχεται από έναν ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα. Εδώ κυριαρχεί η αυτοπροσωπογραφία, καθώς και η ιστορική αποτύπωση μέσω της προσωπογραφίας ευγενών, πλουσίων, παπών, ηγεμόνων και γενικά ανθρώπων των τεχνών και των γραμμάτων.

Στα τέλη του 15<sup>ου</sup> και 16<sup>ου</sup> αιώνα κυριαρχεί στην Ευρώπη η ιταλική προσωπογραφία, όπου κάνουν την εμφάνισή τους διάφορες σχολές, κυρίως κατά πόλεις, με καθεμία να φέρει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της. Αντίστοιχες σχολές προσωπογραφίας με μεγάλο ενδιαφέρον παρατηρούμε στην Ισπανία και στη Γερμανία, οι οποίες επηρέασαν την αγγλική προσωπογραφία. Στην Ευρώπη του 18<sup>ου</sup> αιώνα εμφανίζονται δύο κυρίως τάσεις στην προσωπογραφία, οι οποίες προκαλούν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η μία είναι η αρχαίκο-αλληγορική, με πολλούς εκπροσώπους και η άλλη, η ρεαλιστική, η οποία αναπτύχθηκε κυρίως στη Γαλλία.

Το 19<sup>ο</sup> αιώνα οι εμπρεσιονιστές Μανέ, Ντεγκά, Ρενουάρ αντιδρούν στην ρεαλιστική και αντικειμενική απεικόνιση του προσώπου. Η αντίδραση αυτή οδηγεί προοδευτικά τη σύγχρονη τέχνη στον κυβισμό και στον εξπρεσιονισμό. Ο κυβισμός στοχεύει στην διάλυση της μορφής με την πρόσθεση της ογκομετρικής και φορμαλιστικής αναζήτησης και ο εξπρεσιονισμός από την πλευρά του στοχεύει στην παραμόρφωση της ανθρώπινης μορφής.

Η τέχνη της προσωπογραφίας στην Ελλάδα φτάνει στο απόγειό της κατά τα νεότερα χρόνια, με τα έργα της επτανησιακής σχολής και του Ακαδημαϊσμού να καθρεφτίζουν την πολιτική και κοινωνική κατάσταση της νεότερης Ελλάδας. Η Νεοελληνική τέχνη εγκαταλείπει σταδιακά τα βυζαντινά πρότυπα και στρέφεται προς τη φυσιοκρατική δυτική αντίληψη. Η τάση αυτή εκδηλώνεται αρχικά στις Ενετοκρατούμενες περιοχές, και ιδιαίτερα στα Επτάνησα, όπου η επιρροή της Δύσης είναι εντονότερη. Οι καλλιτέχνες της εποχής βρίσκουν πρόσφορο έδαφος και οικονομική άνεση για καλλιτεχνική δημιουργία στις αυλές πλούσιων ευγενών και αξιωματικών. Αργότερα, στους παραγγελιοδότες προστίθενται και οι μεγαλοαστοί. Υπό το πλαίσιο αυτό, η τέχνη υιοθετεί σταδιακά έναν κοσμικό χαρακτήρα και να προωθεί τους σκοπούς των αναθετών, πράγμα που γίνεται έντονα αντιληπτό μέσα από τις προσωπογραφίες.

Η προσωπογραφία του Σπυρίδωνος Ρώμα, έργο του Απόστολου Λάτση, εκφράζει επακριβώς τις τάσεις της εποχής της. Ο ευγενής απεικονίζεται καθιστός στο κέντρο του πίνακα. Τα χαρακτηριστικά του αποδίδονται με ακρίβεια φωτογραφική και το υπεροπτικό του ύφος τονίζει την ευγενική του καταγωγή. Η πολυτελής επίπλωση του δωματίου αντικατοπτρίζει την εύρωστη οικονομική κατάσταση του εικονιζόμενου και η προσθήκη των βιβλίων και του αγάλματος της Αθηνάς στο βάθος σχετίζονται άμεσα με την πνευματική καλλιέργειά του.

Τη στροφή προς τη Δύση θα ακολουθήσει και η τέχνη της απελευθερωμένης Ελλάδας, υιοθετώντας τα πρότυπα που επιβάλει ο Ακαδημαϊσμός της Σχολής του Μονάχου. Η επιρροή αυτή είναι φυσική, καθώς πέρα από τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, διάχυτη είναι και η επιρροή των φιλοσοφικών ρευμάτων της εποχής: Διαφωτισμός, Βαυαροκρατία, έξαρση του ιδεολογικού πλαισίου της Μεγάλης Ιδέας. Ο Ακαδημαϊσμός και ο Κλασικισμός υποστηρίχτηκαν οικονομικά από τους κρατικούς φορείς, αφού εξέφραζαν και προωθούσαν τις απόψεις της πολιτικής εξουσίας, οι οποίες συνδέθηκαν με το δυτικό πρότυπο ανάπτυξης και την πλήρη αποκοπή από την ανατολή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η προσωπογραφία του έφιππου Γεώργιου Καραϊσκάκη, που ορμά προς την Ακρόπολη, έργο του Γεωργίου Μαργαρίτη. Εδώ το έργο προβάλλει έντονα τα ιδανικά του αγώνα κατά των Τούρκων, καθώς ο ήρωας απεικονίζεται στο κέντρο του πίνακα, πάνω στο άλογό του, να κραδαίνει ένα γιαταγάνι. Στα πόδια του αλόγου βρίσκεται ένας νεκρός Τούρκος πολεμιστής και στο βάθος η Ακρόπολη των Αθηνών, ως σύμβολο του ένδοξου αρχαίου παρελθόντος (ό. π. Κομνηνού, χ.χ.).

Προς το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η προσωπογραφία βρίσκει τον κυριότερο εκπρόσωπο της, τον Νικηφόρου Λύτρα. Οι εκπρόσωποι της μεγαλοαστικής τάξης, άνθρωποι με πλατιά μόρφωση και καλλιέργεια, θα εκφράσουν μέσα από τα υπερμεγέθη πορτραίτα τους τον έντονο ναρκισσισμό τους, αλλά και θα προβάλουν την οικονομική και κοινωνική ανωτερότητά τους. Το χαρακτηριστικό πορτραίτο του Λύσανδρου Καυτατζόγλου μας εισάγει με άμεσο τρόπο στη κοινωνική, αλλά και ψυχολογική εικόνα του εικονιζόμενου. Η μεγαλοαστή γυναίκα αποδίδεται με τον ίδιο τρόπο στα πορτραίτα της εποχής. Η προβολή της τάξης και της καταγωγής της εκφράζεται μέσα από τα ακριβά και πολυτελή ενδύματα, αλλά και από το εκφραστικό της βλέμμα που καθρεφτίζει τη καλλιέργεια της, όπως στο πορτραίτο της Κλεονίκης Γενναδίου, έργο του Λουδοβίκου Θείρσιου. Η αύξηση αυτή, των πορτραίτων των γυναικών, μας κάνει να σκεφτούμε ότι η θέση τους στην κοινωνία της εποχής, αν και όχι ισότιμη, είναι όμως αισθητά βελτιωμένη σε σχέση με τους προηγούμενους αιώνες.

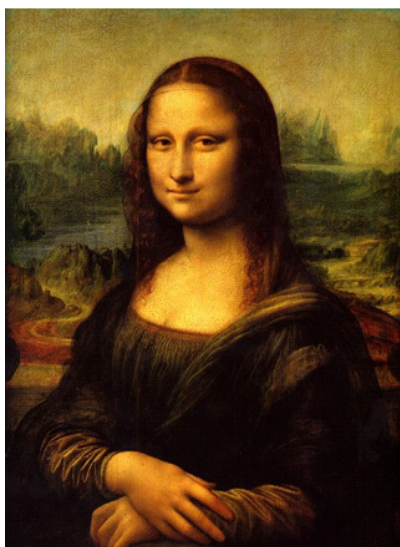
Κατά την ίδια περίοδο, οι καλλιτέχνες αναζητούν νέες εκφραστικές δυνατότητες και επαναδιαπραγματεύονται τις αξίες της παραδοσιακής διαδικασίας. Η ζωγραφική αυτοπροσδιορίζεται, με αποτέλεσμα την ανατροπή βασικών στοιχείων, όπως η κλίμακα, η επίπεδη απεικόνιση, αλλά και η υποβάθμιση του θέματος με σκοπό την ανάδειξη του ρόλου της μορφής, η προβολή της ιδιοσυστασίας των υλικών και η παραμόρφωση. Οι αντιδραστικές αυτές τάσεις στον παραδοσιακό τρόπο ζωγραφικής, θα συνδεθούν άμεσα με την έντονη αστικοποίηση και τη ραγδαία εκβιομηχάνιση, αλλά και με τις ριζοσπαστικές ιδέες, που έφερε στο προσκήνιο της πολιτικής ζωής η κυβέρνηση Βενιζέλου και η επανάσταση του 1909. Η παρακμή θα συντελεστεί με το κίνημα του μοντερνισμού, που εκδηλώνεται σαν αντίδραση στην παραδοσιακή μορφή τέχνης και κρίθηκε ιδιαίτερα ριζοσπαστικό (ό. π. Κομνηνού, χ.χ.).

Στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα ανακαλύπτεται η φωτογραφία, μια νέα μορφή απεικόνισης, η οποία με μέσα μηχανικά και χημικά είναι σε θέση πλέον, εκτός των άλλων, να προσωπογραφεί. Όπως οποιαδήποτε μορφής τέχνης, έτσι και η φωτογραφία ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τον άνθρωπο γενικά και, για το πρόσωπό του ειδικότερα. Γεννιέται, λοιπόν, το φωτογραφικό πορτρέτο, η φωτογραφική προσωπογραφία. Μάλιστα, δύο μόλις χρόνια μετά την πρώτη φωτογραφία, ανοίγει στο Παρίσι το πρώτο στούντιο πορτρέτων, όπου χιλιάδες παριζιάνοι, επώνυμοι και ανώνυμοι προστρέχουν για ένα πορτρέτο τους. Η τάση αυτή εξηγείται από το γεγονός

πως μέχρι τότε ο μοναδικός τρόπος απόκτησης ενός πορτρέτου ήταν η ζωγραφική και σπάνια η γλυπτική, επομένως, μόνο οι άρχοντες, οι ηγεμόνες, οι εκκλησιαστικοί άρχοντες και οι πλούσιοι είχαν τη δυνατότητα να αποκτήσουν το πορτρέτο τους. Με την φωτογραφία, όμως, όλοι πλέον είχαν τη δυνατότητα να αποκτήσουν την προσωπική τους προσωπογραφία- φωτογραφία.

## 1.2 ΔΕΚΑ ΔΙΑΣΗΜΑ ΠΟΡΤΡΕΤΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

**Μόνα Λίζα:** Το διασημότερο έργο ζωγραφικής αποτελεί μια προσωπογραφία, αυτό της Μόνα Λίζα. Η Μόνα Λίζα ή διαφορετικά Τζιοκόντα, ή Πορτραίτο της Λίζα Γκεραρντίνι, αποτελεί την προσωπογραφία που φιλοτέχνησε ο Λεονάρντο Ντα Βίντσι, την περίοδο 1503- 1519. Το πορτρέτο αποτελεί ιδιοκτησία του Γαλλικού Κράτους, και εκτίθεται στο Μουσείο του Λούβρου, στο Παρίσι. Ο πίνακας, διαστάσεων 77 εκ. × 53 εκ., απεικονίζει μία καθιστή γυναίκα, τη Λίζα ντελ Τζιοκόντο, η οποία φέρει μια έκφραση στο πρόσωπό της που συχνά χαρακτηρίζεται συχνά ως αινιγματική.



Εικόνα 1

Ο Ντα Βίντσι άρχισε τη δημιουργία της προσωπογραφίας το έτος 1503 ή το 1504 στη Φλωρεντία της Ιταλίας. Σύμφωνα με τον σύγχρονο του Λεονάρντο, Τζόρτζιο Βαζάρι, ο Λεονάρντο ασχολήθηκε περίπου τέσσερα χρόνια με το έργο, το οποίο στη συνέχεια άφησε ημιτελές. Αυτό αποτελούσε μια συνήθης συμπεριφορά του Λεονάρντο ο οποίος, αργότερα, φαίνεται πως μετάνιωσε για την μη ολοκλήρωση κανενός από τα έργα του. Θεωρείται πως συνέχισε να ασχολείται με τη Μόνα Λίζα για τρία χρόνια αφότου εγκαταστάθηκε στη Γαλλία και πως την τελείωσε λίγο πριν

πεθάνει το 1519. Ο καλλιτέχνης μετέφερε τον πίνακα από την Ιταλία στη Γαλλία το 1516 όταν ο βασιλιάς Φραγκίσκος Α΄ τον προσκάλεσε να εργαστεί στο Clos Lucé κοντά στο βασιλικό κάστρο στην Αμπουάζ. Πιθανότατα μέσω των κληρονόμων του βοηθού του Λεονάρντο, Σαλάι, ο βασιλιάς αγόρασε τον πίνακα για 4.000 χρυσά σκούδα και τον τοποθέτησε στο παλάτι της Fontainebleau, όπου παρέμεινε έως ότου δόθηκε στον Λουδοβίκο ΙΔ΄. Ο Λουδοβίκος ΙΔ΄ μετέφερε το έργο στο Παλάτι των Βερσαλλιών. Μετά τη Γαλλική Επανάσταση, μεταφέρθηκε στο Μουσείο του Λούβρου. Ο Ναπολέοντας τοποθέτησε το έργο στο δωμάτιό του, στο Παλάτι του Κεραμεικού. Αργότερα ο πίνακας επεστράφη στο Μουσείο του Λούβρου. Κατά τη διάρκεια του Γαλλοπρωσικού Πολέμου (1870-1871) μεταφέρθηκε από το Λούβρο στο Brest Arsenal.

Ο πίνακας πήρε το όνομά του από τη Λίζα ντελ Τζιοκόντο, μέλος της οικογένειας Γκεραρντίνι από τη Φλωρεντία και την Τοσκάνη και σύζυγος του εύπορου έμπορου μεταξιού Φρανσέσκο ντελ Τζιοκόντο. Η ταυτότητα της εικονιζόμενης γυναίκας αναγνωρίστηκε στο Πανεπιστήμιο της Χαϊδελβέργης το 2005. Πολλοί φημολογούν πως η προσωπογραφία απεικονίζει τη μητέρα του Λεονάρντο Κατερίνα ή την Isabella από τη Νάπολη ή την Cecilia Gallerani. Εναλλακτικές προτάσεις αποτελούν αυτές όπως η Costanza d'Avolos, Δούκισσα της Francavilla, η Isabella d'Este, η Pacifica Brandano or Brandino, η Isabela Gualanda, η Caterina Sforza, και ακόμη και ο ίδιος ο Λεονάρντο, ως αυτοπροσωπογραφία του. Σήμερα οι απόψεις των ιστορικών της τέχνης συγκλίνουν στην ιδέα πως ο πίνακας απεικονίζει τη Λίζα ντελ Τζιοκόντο, που πάντα ήταν η παραδοσιακή άποψη.



Εικόνα 2

Η έκφραση του προσώπου της εικονιζόμενης γυναίκας είναι ένα από τα χαρακτηριστικά που καθιστούν τον πίνακα αξιοπρόσεκτο και τόσο διάσημο. Ο Σίγκμουντ Φρόυντ πίστευε πως το περιώνυμο μειδίαμα της Μόνα Λίζα ήταν αποτέλεσμα ανάκλησης ανάμνησης της μητέρας του Λεονάρντο. Το μυστήριο για το χαμόγελο της Μόνα Λίζα λύθηκε όταν μελετήθηκε ένας προγενέστερος πίνακας του

Ντα Βίντσι, στον οποίο χρησιμοποιεί την ίδια τεχνική. Στην ουσία και σύμφωνα με τους ειδικούς, ο Ντα Βίντσι αναμίγνυε με τέτοιο τρόπο τα χρώματα, ώστε να εκμεταλλευτεί την περιφερειακή όραση του θεατή. Με τον τρόπο αυτό το σχήμα του στόματος αλλάζει ανάλογα με την οπτική με την οποία το παρατηρεί κανείς. Σύμφωνα με τους ερευνητές των Sheffield Hallam University και Sunderland University, αν κάποιος εστιάσει στο χαμόγελο, τότε τα χείλη μοιάζουν να έχουν μία κατεύθυνση προς τα κάτω. Αν όμως, το βλέμμα περιπλανηθεί σε άλλα χαρακτηριστικά του προσώπου, τότε τα χείλη μοιάζουν να έχουν ανοδική πορεία, δηλαδή να χαμογελούν.

Η τεχνική αυτή ονομάστηκε «sfumato» και σύμφωνα με τους ερευνητές συναντάται και στους δύο πίνακες, στη «*Μόνα Λίζα*» και στη «*La Bella Principessa*». Πολλοί καλλιτέχνες έχουν προσπαθήσει να επιτύχουν και να υιοθετήσουν τη συγκεκριμένη τεχνική, χωρίς να σημειώνουν την ίδια επιτυχία με τον Ντα Βίντσι.

Εν τέλει, αυτό που γνωρίζουμε για τη Μόνα Λίζα είναι πως ήταν η σύζυγος ενός επιχειρηματία από τη Φλωρεντία, του Φραντσέσκο ντελ Τζιοκόντο. Όμως, τίποτα άλλο δεν είναι γνωστό για την προσωπικότητα της γυναίκας, ώστε να ερμηνευτεί με ασφάλεια η έκφραση του προσώπου της. Το 2005 μια ομάδα από το πανεπιστήμιο του Άμστερνταμ χρησιμοποίησε ένα ειδικό υπολογιστικό πρόγραμμα προκειμένου να αναλύσει το χαμόγελο της Μόνα Λίζα. Το πρόγραμμα αυτό είναι σε θέση να αναλύει και να αξιολογεί διάφορα χαρακτηριστικά, όπως ρυτίδες γύρω από τα μάτια ή γραμμές γύρω από το στόμα, ούτως ώστε να προσεγγίσει τις εκφράσεις και να ερμηνεύσει τα συναισθήματα που τις προκαλούν, όπως ευτυχία, φόβο, θυμό. Τα αποτελέσματα της ανάλυσης με τη βοήθεια του υπολογιστή οδήγησαν την ομάδα στο συμπέρασμα ότι η έκφραση της Μόνα Λίζα είναι αυτή μιας ευτυχισμένης γυναίκας σε ποσοστό 83%. Ωστόσο, η αιτία της ευτυχίας παρέμενε άγνωστη. Πολλοί πιθανολογούν πως η Μόνα Λίζα χαμογελάει κατ' αυτόν τον τρόπο εξαιτίας του ερχομού του δεύτερου γιού της Αντρέα, με αφορμή του οποίου κατασκευάστηκε ο πίνακας. Σε αυτή την άποψη συνηγορεί και το φόρεμα από τούλι, το οποίο φορά η εικονιζόμενη, ρούχο που εκείνη την εποχή, δηλαδή στην Ιταλία του 16<sup>ου</sup> αιώνα, φορούσαν μόνο οι γυναίκες, που είτε εγκυμονούσαν είτε είχαν μόλις γίνει μητέρες.

**Προσωπογραφία του Καρόλου Ζ΄:** Δημιουργός της προσωπογραφίας του Καρόλου Ζ΄, ενός προσώπου με βαρύνουσα ιστορική σημασία για την Γαλλία, είναι ο Ζαν Φουκέ. Ο Φουκέ αποτελεί έναν από τους πιο διάσημους και σημαντικούς



ζωγράφους της εποχής του, καθώς είναι ο πρώτος μη Ιταλός «αναγεννησιακός» ζωγράφος και ταυτόχρονα, αποτελεί έναν ενδιάμεσο κρίκο ανάμεσα ιταλική και την φλαμανδική καλλιτεχνική τάση της εποχής.

Στο αυθεντικό πλαίσιο της προσωπογραφίας υπάρχει η επιγραφή «*tres victorieux roy de France*», δηλαδή «*μέγας θριαμβευτής βασιλιάς της Γαλλίας*», η οποία αποκαλύπτει την εποχή του έργου. Το έργο πιθανότατα δημιουργήθηκε το 1450, περίοδο κατά την οποία ο Κάρολος Ζ΄ ήταν βασιλιάς της Γαλλίας από το 1429, εξαιτίας της Ιωάννας της Λορένης που μάχονταν νικηφόρα στις μάχες με τους Άγγλους.



Εικόνα 3

Ο ηγεμόνας εμφανίζεται σε ένα παράθυρο, του οποίου τα παραπετάσματα είναι τραβηγμένα, όπως απαιτούσε η παράδοση της επίσημης προσωπογραφίας. Ο Φουκέ στο έργο του τείνει να προσδώσει μια ασυνήθιστη αντικειμενικότητα για ένα επίσημο πορτρέτο. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του βασιλιά παρουσιάζονται ρεαλιστικά και αντικειμενικά, με τις σάρκες που πέφτουν, με τη μακριά και με κλίση μύτη και το λευκό χνούδι στα μάγουλα και το πηγούνι. Η εικόνα, γενικά, διαθέτει επιβλητική πλαστικότητα, καθώς η ανεπαίσθητη συστροφή του στήθους και του κεφαλιού, η υπερβολή στο φάρδος των ώμων και η απεικόνιση ως τη μέση, δίνουν βάθος στο χώρο και μεγαλύτερες διαστάσεις στον ηγεμόνα (Στεφανοπούλου, 2006: 32/ Νο: 1).

Εικόνα 4

**Η Παναγία του Ευαγγελισμού:** Κατά τη διάρκεια του 15<sup>ου</sup> αιώνα πολλά έργα Φλαμανδών ζωγράφων κάνουν την εμφάνισή τους στην περιοχή της νότιας Ιταλίας, οι οποίοι φαίνεται να φέρουν έντονες επιρροές από την ιταλική τέχνη της εποχής. Ανάμεσα σε αυτούς βρίσκεται και ο Αντονέλο ντα Μεσίνα, μαθητής του Κολαντόνιο, ο οποίος καταφέρνει να συνδυάσει τον νατουραλισμό και το φως του Βορρά με τον ανθρωποκεντρισμό και την έμφαση στη μορφή της ιταλικής τεχνοτροπίας.



Το 1473- 1474, ο Αντονέλο ντα Μεσίνα δημιουργεί το έργο «*Η Παναγία του Ευαγγελισμού*», που αποτελεί ένα από τα πιο πετυχημένα δείγματα αυτής της σύμπραξης. Στον πίνακα υπάρχει διαχωρισμός επιπέδων που επιτυγχάνεται με το ξύλινο στηθαίο, τα βιβλία και το βλέμμα της Μαρίας, το οποίο υπονοεί την παρουσία του αγγέλου δίπλα της. Το πρόσωπο έχει σχήμα ωοειδές και είναι γεωμετρικά τέλειο (Στεφανοπούλου, 2006: 34/ No: 7).



Εικόνα 5

**Προσωπογραφία ηλικιωμένου με το εγγονάκι του:** Ο Ντομένικο Γκιρλαντάγιο, ο οποίος φιλοτέχνησε τη συγκεκριμένη προσωπογραφία το 1488, εργάστηκε για τις μεγαλύτερες εκκλησίες της Φλωρεντίας, στις θρησκευτικές σκηνές των οποίων τοποθέτησε αρκετά μέλη αρχοντικών οικογενειών. Ο καλλιτέχνης προσπαθεί να επικεντρωθεί σε κάθε περίπτωση στις ιδιαίτερες στιγμές των μοντέλων του, αλλά και σε επίσημες καταστάσεις που αυτά βιώνουν. Στο συγκεκριμένο έργο, υπογραμμίζεται η στοργική διασταύρωση βλεμμάτων και δείχνοντας με ιδιαίτερη ακρίβεια τις κρεατοελιές στη μύτη του ηλικιωμένου, σε αντιδιαστολή με την ομορφιά του εγγονιού.

Το κύριο πρόσωπο πιθανολογείται πως είναι ο Φραντσέσκο Σασέτι, για λογαριασμό του οποίου ο Γκιρλαντάγιο διακόσμησε ένα παρεκκλήσι στον ναό της Αγίας Τριάδας. Ο άντρας απεικονίζεται με τέτοιο τρόπο ώστε να τονιστούν τα γηρατειά του και όχι η κοινωνική του θέση. Το κόκκινο ρούχο του έρχεται σε αντιδιαστολή με τους μαύρους και γκριζούς τόνους του φόντου (Στεφανοπούλου, 2006: 44/ No: 1).



Εικόνα 6

**Αυτοπροσωπογραφία του Άλμπρεχτ Ντίρερ:** Αποτελεί το μοναδικό έργο του Γερμανού ζωγράφου που βρίσκεται στην Γαλλία και είναι παράλληλα μία από τις πρώτες προσωπογραφίες του Ντίρερ, το οποίο κατασκευάστηκε το 1493. Ο εικοσιδύαχρονος άντρας παρουσιάζεται σοβαρός, ενώ στο χέρι κρατά ένα σταυράγκαθο, το οποίο ερμηνεύεται ως υπαινιγμός της αντρικής πίστης και της τύχης στον έρωτα. Μπορεί ακόμα να αποτελεί και υπαινιγμό για τα Πάθη του Χριστού. Παραλήπτης του έργου ήταν η Άγκνες Φρέι, την οποία νυμφεύθηκε ο Ντίρερ ένα χρόνο αργότερα. Το έργο διακρίνεται για την αισθησιακή του λεπτότητα και την έλλειψη δραματικότητας, γεγονός που διαφοροποιεί το έργο από τις μετέπειτα προσωπογραφίες του καλλιτέχνη, οι οποίες τείνουν να είναι πιο απλές και δυνατές. Ολόκληρη η συνθετική λογική της εικόνας αποκαλύπτει μια προσωπικότητα που φέρει σιγουριά για τον εαυτό της και πλήρη συνείδηση της ζωγραφικής ικανότητάς της (Στεφανοπούλου, 2006: 48/ Νο:1).



Εικόνα 7

**Βίνσεντ Βαν Γκόγκ- Αυτοπροσωπογραφία την ώρα που ζωγραφίζει:** Ο Βαν Γκογκ το 1888, φιλοτέχνησε μια από τις αυτοπροσωπογραφίες του, κατά την οποία, όπως υποστηρίζει σε επιστολή του προς την αδερφή του Βιλελμίνα, ξεπέρασε τις δυνατότητες της φωτογραφίας. Κατά τον ίδιο η φωτογραφία στέκεται ανεπαρκής μπροστά στην ενδοσκόπηση και δεν εκφράζει οποιοδήποτε βαθμό έντασης. Το φόντο σε γκρι- λευκό επιτρέπει στον καλλιτέχνη τον πλήρη έλεγχο του φωτισμού. Στα μάτια του βαν Γκόγκ υπάρχει μια διάχυτη μελαγχολία (Στεφανοπούλου, 2006: 70/ Νο: 4).



Εικόνα 8

**Φλόρα:** Ο Ρεμπράντ, το 1634, τη χρονιά του γάμου του, κατασκευάζει το πορτρέτο της γυναίκας του Σάσκια φαν Έιλενμπριχ. Η γυναίκα του παρουσιάζεται εδώ ως η Φλόρα, η ευτυχισμένη σύζυγος του Ζέφυρου, ερμηνεία που δίνεται εξαιτίας των λουλουδιών που κρατάει, τα οποία στολίζουν τα μαλλιά της. Το σκουρόχρωμο

φόντο δίνει την ευκαιρία στην μορφή του κοριτσιού να αναδύεται αργά και μελετημένα, ενώ τα περιγράμματα τα διαπερνούν οι λάμπεις του μεταξιού και των κεντημάτων. Η Σάσκια παρουσιάζεται πολύ νέα και ντροπαλή, καθώς στύβει το κεφάλι της διστακτικά. Το κορίτσι είναι χαρούμενο, καθώς ο άντρας της φιλοτεχνεί την προσωπογραφία της και τον κοιτάζει τρυφερά. Το πρόσωπό της είναι γεμάτο με κοινά χαρακτηριστικά και φαίνεται να ακτινοβολεί με ευγνωμοσύνη, δίνοντας ομορφιά στον πίνακα (Στεφανοπούλου, 2006: 70/ Νο:6).



Εικόνα 9

**Προσωπογραφία του Μπαλτασάρε Καστιλιόνε:** Ένα έργο του Ραφαήλ, το οποίο κατασκευάστηκε στο διάστημα 1515- 1516. Ο εικονιζόμενος και προσωπικός φίλος του Ραφαήλ, υπήρξε ένας από τους πιο επιφανείς εκπροσώπους της αναγεννησιακής κουλτούρας. Ο Καστιλιόνε ενσάρκωνε τόσο στα μάτια του Ραφαήλ όσο και των σύγχρονών του το ιδεώδες μια αισθητικής και πνευματικής τελειότητας. Το βλέμμα του εικονιζόμενου είναι καθαρό και γαλήνιο και η στάση και τα ενδύματά του αποκαλύπτουν μια ευαίσθητη προσωπικότητα, γεμάτη αυτοπεποίθηση, ταπείνωση και ευγένεια. Σε πρώτο επίπεδο προβάλλουν τα σταυρωμένα χέρια, τα οποία ανοίγουν με τέτοιο τρόπο, ώστε να δίνεται τρισδιάστατη θέση στην μορφή. Από το σύνολο ξεχωρίζει ο όγκος του κεφαλιού. Στο συγκεκριμένο πορτρέτο είναι ολοφάνερη η προσπάθεια του Ραφαήλ να αποκαλύψει και να ζωντανέψει τον χαρακτήρα του προσώπου, δίνοντάς του μια διάσταση οικουμενική (Στεφανοπούλου, 2006: 70/ Νο: 1).



Εικόνα 10

**Προσωπογραφία του κοριτσιού που κρατά γλύκισμα:** Η Ροζάλμπα Καριέρα, προσωπογράφος ευρωπαϊκής φήμης, ασχολείται στα έργα της με την τεχνική του παστέλ και φιλοτεχνεί το 1725 το συγκεκριμένο έργο. Το μικρό εικονιζόμενο κορίτσι είναι κόρη του μεσιέ Λε Μπλον, γενικού πρόξενου της Γαλλίας στο Μιλάνο. Η ζωγράφος συνθέτει το έργο προβαίνοντας σε συνεχείς επικαλύψεις με χρώμα, ενώ το γαλάζιο χρώμα του χαρτιού προσδίδει φωτεινότητα στο πορτρέτο. Οι λεπτοί και διαβαθμισμένοι χρωματικοί τόνοι επαυξάνουν τη γλυκύτητα της μικρής Λε Μπλον. Η εικόνα έρχεται πολύ κοντά στον θεατή, εφόσον η απεικόνιση περιορίζεται μόνο στο πρόσωπο, σε μια προσπάθεια δημιουργίας άμεσης σχέσης με τον παρατηρητή του έργου. Το βλέμμα είναι ιδιαίτερα έντονο και το χαμόγελο μόλις που διαφαίνεται. Αυτά τα χαρακτηριστικά απομακρύνονται από τον στόμφο της ακαδημαϊκής προσωπογραφίας και ύστερα από την επιτυχία που γνώρισαν άσκησαν σημαντική επίδραση στην αγγλική και γαλλική προσωπογραφία (Στεφανοπούλου, 2006: 121/ No: 3).



Εικόνα 11

**Προσωπογραφία της Ζαν Σαμαρί:** Στη δεκαετία 1870- 1880 ο Ρενουάρ διανύει την πιο γόνιμη περίοδο της καλλιτεχνικής του πορείας. Κατά την περίοδο αυτή ο καλλιτέχνης ασχολείται με ατομικές ή ομαδικές προσωπογραφίες, οι οποίες δεν έτυχαν θετικής κριτικής στην πρώτη έκθεση των ιμπρεσιονιστών το 1874. Η Ζαν Σαμαρί στέκεται όρθια στο Σαλόνι του Ρενουάρ, το 1879, κάνοντας τη σύνθεση πιο συμβατική από άλλες του καλλιτέχνη. Η ιμπρεσιονιστική άποψη υιοθετείται, με επιφάνειες δονούμενες και όχι λείες και γυαλιστερές, χαρακτηριστικό της ακαδημαϊκής ζωγραφικής. Η γοητεία της γυναίκας προβάλλεται μέσα από το αυθόρμητο χαμόγελό της, το ροζ φόρεμα και τη φυσική στάση του σώματός της (Στεφανοπούλου, 2006: 130/ Νο: 6).



### 1.3 ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΙ ΞΕΝΟΙ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΟΙ

Η τέχνη της προσωπογραφίας έχει να επιδείξει μια μακράιωνη ιστορία, με σημαντικότερους εκπρόσωπους τόσο στο παρελθόν όσο και στο παρόν. Οι εκπρόσωποι αυτοί συντέλεσαν με τρόπο μοναδικό στην προσωπογραφία, καθιστώντας την μια μορφή τέχνης με τα δικά της ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Καθένας με βάση τα υφιστάμενα μέσα, το προσωπικό του στυλ και την εποχή που έζησε αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της. Στο σημείο αυτό αναφέρονται ενδεικτικά και μόνο ορισμένοι από αυτούς. Η επιλογή τους είναι τυχαία, εφόσον οι προσωπογράφοι, ανά τις εποχές, αριθμούν πολλά μέλη, επομένως αναφέρεται ένα πολύ μικρό ποσοστό αυτών.

Ένας σημαντικός προσωπογράφος της αρχαιότητας ήταν ο Απελλής. Σύμφωνα με τον Πλίνιο, ο Απελλής άκμασε κατά την περίοδο της 112ης Ολυμπιάδος (332 έως 329 π.Χ.). Η συνεργασία του με τον Πτολεμαίο Α' της Αιγύπτου υποδηλώνει πως υπήρξε ενεργός τουλάχιστον μέχρι το 305 π.Χ., όταν ο Πτολεμαίος ανακηρύχθηκε βασιλιάς. Καταγόταν από την ιωνική πόλη Κολοφώνα βόρεια της Εφέσου και υπήρξε αρχικά μαθητής του Εφόρου του Εφέσιου. Σπούδασε για 12 έτη στη Σικυώνια Σχολή Ζωγραφικής με δάσκαλο τον Πάμφιλο, όπου τον βρήκε ο Μέγας Αλέξανδρος και μαζί με τον Λύσιππο τους πήρε στη μακεδονική αυλή.

Ο Απελλής εργάστηκε σαν ζωγράφος στο περιβάλλον του Φιλίππου Β' και του Μεγάλου Αλεξάνδρου, φιλοτεχνώντας αρκετές προσωπογραφίες τους. Όπως αναφέρει ο Πλίνιος, ο Μέγας Αλέξανδρος εκτιμούσε ιδιαίτερα τις ικανότητές του και το ταλέντο του. Για το λόγο αυτό, ο Μέγας Αλέξανδρος είχε απαγορεύσει να τον ζωγραφίζει άλλος εκτός από τον Απελλή. Σημειώνεται ότι ο Απελλής ακολούθησε τον Μέγα Αλέξανδρο στην εκστρατεία του στην Ασία μέχρι την Έφεσο.

Κατά την περίοδο του Βυζαντίου οι περισσότεροι ζωγράφοι ήταν ιερείς, οι οποίοι δε συνήθιζαν να βάζουν στα έργα τους το όνομά τους, με αποτέλεσμα αυτά να παραμείνουν ανώνυμα. Τα πρώτα ονόματα ζωγράφων και προσωπογράφων εμφανίζονται στις εικόνες του 12<sup>ου</sup> και 13<sup>ου</sup> αιώνα. Ωστόσο, κι αυτοί είναι ελάχιστοι, συνεπώς, οι πληροφορίες είναι ανεπαρκείς. Η ανωνυμία των ζωγράφων οφείλεται στο γεγονός ότι οι περισσότεροι δεν είχαν κάποια σημαντική θέση στη βυζαντινή κοινωνία και θεωρούνταν απλοί τεχνίτες. Η ύπαρξή τους μαρτυρείται από γραπτές πηγές. Τα βυζαντινά κείμενα αναφέρουν τις δραστηριότητες των ζωγράφων, οι οποίοι ήταν οργανωμένοι σε συντεχνίες και δούλευαν όχι μόνο στα μεγάλα κέντρα,

όπως στην Κωνσταντινούπολη και στην Θεσσαλονίκη, αλλά και στην Αχρίδα, στην Άρτα, στην Τραπεζούντα, καθώς και σε μικρότερες πόλεις. Η ανωνυμία των ζωγράφων σταματά στην μεταβυζαντινή περίοδο. Η πλειοψηφία αυτών υπογράφουν τα έργα τους αυτή την εποχή, οπότε πλήθος εικόνων με επιγραφές έχει διασωθεί, ιδίως μετά το 16<sup>ο</sup> αιώνα. Φαίνεται ότι οι εικόνες αυτή την εποχή δεν ήταν μόνο λατρευτικά αντικείμενα, αλλά διακοσμούσαν και πολλά σπίτια με αποτέλεσμα οι καλλιτέχνες να δέχονται πολλές παραγγελίες, να κερδίζουν περισσότερα χρήματα και να αποκτούν σημαντική θέση στην κοινωνία. Επομένως, έβαζαν το όνομά τους για να γίνουν περισσότερο γνωστοί και να αυξήσουν το εισόδημά τους.

Η περίοδος της Αναγέννησης έχει να επιδείξει πλήθος καλλιτεχνών σε όλους τους τομείς της τέχνης. Η καλλιτεχνική δραστηριότητα είναι ιδιαίτερα έντονη, ιδίως μετά την περιστολή της στα χρόνια του Μεσαίωνα. Συγκεκριμένα στην τέχνη της προσωπογραφίας, οι προσωπογράφοι της Αναγέννησης έβαλαν έναν θεμέλιο λίθο στην ιστορία της, δημιούργησαν τάσεις και ρεύματα σε αυτή τη μορφή της τέχνης και κατασκεύασαν πλήθος προσωπογραφικών δημιουργιών. Εδώ, αναφέρονται ενδεικτικά ελάχιστοι εξ αυτών.

Ο Ντομένικο Γκιρλαντάιο (1449- 1494) υπήρξε Ιταλός αναγεννησιακός ζωγράφος, ο οποίος διακρίθηκε κυρίως για τις αφηγηματικές νωπογραφίες και τις προσωπογραφίες σημαντικών προσωπικοτήτων της εποχής. Μάλιστα, διατέλεσε για ένα διάστημα δάσκαλος του Μιχαήλ Άγγελου. Το πραγματικό του όνομα ήταν Ντομένικο ντι Τομάσο Μπιγκόρντι.

Ο Γκιρλαντάιο υπήρξε μαθητής του Αλέσιο Μπαλντοβινέτι, και οι πρώτοι γνωστοί πίνακες του Γκιρλαντάιο χρονολογούνται στις αρχές της δεκαετίας του 1470. Ανάμεσα σε αυτούς βρίσκονται ορισμένες νωπογραφίες για την εκκλησία των Αγίων Πάντων της Φλωρεντίας, περίπου το διάστημα 1472-1473. Για την ίδια εκκλησία φιλοτέχνησε το 1480 μία νωπογραφία του Αγίου Ιερώνυμου, έργο που συμπληρώθηκε λίγο αργότερα από τη νωπογραφία του Αγίου Αυγουστίνου, του Μποτιτσέλι.

Το 1481 βρίσκεται στη Ρώμη, ως καλεσμένος του Πάπα Σίξτου Δ΄, ούτως ώστε να διακοσμήσει ένα τμήμα της Καπέλα Σιστίνα. Τα επόμενα χρόνια λαμβάνει αρκετές και σημαντικές παραγγελίες. Μεταξύ αυτών ξεχωρίζουν οι νωπογραφίες που αναπαριστούν σκηνές από το βίο του Αγίου Φραγκίσκου της Ασίζης, κατά παραγγελία του Φραντσέσκο Σασέτι, καθώς και εκείνες που φιλοτέχνησε για λογαριασμό του Τζιοβάνι Τορναμπουόνι, με θέμα το βίο του Αγίου Ιωάννη του

Βαπτιστή. Το έργο του Γκιρλαντάιο περιλαμβάνει επίσης προσωπογραφίες επιφανών προσωπικοτήτων και μελών οικογενειών, οι οποίοι υπήρξαν παραγγελιοδότες του.

Ο Λεονάρντο ντα Βίντσι γεννήθηκε το 1452 στην πόλη Αντσιάνο. Υπήρξε μια προσωπικότητα πολύπλευρη, καθώς φέρει τις ιδιότητες του γλύπτη, του ζωγράφου, του εφευρέτη, του αρχιτέκτονα του μηχανικού και του επιστήμονα. Το πλήρες όνομα του ήταν «Leonardo di ser Piero da Vinci». Ο Λεονάρντο μεγάλωσε στην πόλη της Φλωρεντίας, όπου από νωρίς έδειξε τα πρώτα δείγματα της καλλιτεχνικής και ευφυούς φύσης του.

Ο πρώτος ανεξάρτητος πίνακας του Λεονάρντο θεωρείται το πορτρέτο η «Παναγία με το Γαρύφαλλο», που σήμερα βρίσκεται στην Παλαιά Πινακοθήκη του Μονάχου. Σε αυτό το έργο διακρίνονται και επιδράσεις από τους φλαμανδούς ζωγράφους του παρελθόντος, ενώ ανάλογοι πίνακες ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένοι τον 15<sup>ο</sup> αιώνα στη Φλωρεντία και προορίζονταν για ιδιωτικό προσκύνημα. Μάλιστα, ο Λεονάρντο κατά την παραμονή του στην Φλωρεντία φιλοτέχνησε πολλά πορτρέτα της Παναγίας.

Η περίοδος 1470- 1482 αποτελεί κατά κάποιο τρόπο την πρώτη εποχή της δημιουργίας του, η οποία τον καθιερώνει σαν ζωγράφο. Ανάμεσα στα σημαντικά έργα που του αναθέτουν είναι ένας πίνακας με θέμα την προσκύνηση των μάγων για την Αγία Τράπεζα της εκκλησίας του Σαν Ντονάτο. Αυτή η παραγγελία ίσως να αποτέλεσε το λόγο για τον οποίο εγκατέλειψε ένα προηγούμενο έργο του, τον *Άγιο Ιερώνυμο*. Ωστόσο, και η *Προσκύνηση των Μάγων* τελικά θα μείνει ημιτελής, πιθανόν λόγω της μετακόμισης του ντα Βίντσι στο Μιλάνο.

Το 1482 ο Λεονάρντο ντα Βίντσι μετακομίζει στο Μιλάνο, μία από τις σπουδαιότερες ευρωπαϊκές πόλεις της εποχής, επιχειρώντας ένα νέο ξεκίνημα ως καλλιτέχνης. Η πρώτη παραγγελία ήρθε από την αδελφότητα των φραγκισκιανών μοναχών, για χάρη των οποίων κατασκευάζει την «Παναγία των Βράχων», έναν πίνακα που τον καθιέρωσε ως ζωγράφο. Την περίοδο 1487- 1490 έγινε μέλος της αυλής του ηγεμόνα του Μιλάνου, Λουδοβίκου Σφόρτσα, όπου εργάστηκε ως μηχανικός, ζωγράφος και γλύπτης. Εκεί καθιερώθηκε ως προσωπογράφος. Χαρακτηριστικό δείγμα της πορείας του στην προσωπογραφία αποτελεί το πορτρέτο της Cecillia Gallerani, γνωστό και ως «*Η κυρία με την ερμίνα*».

Την ίδια περίπου περίοδο εργάστηκε ως σύμβουλος αρχιτέκτονας στον καθεδρικό ναό του Μιλάνου, ενώ το διάστημα 1495- 1498, έπειτα από παραγγελία του Λουδοβίκου Σφόρτσα, ζωγράφισε τον «*Μυστικό Δείπνο*» στο μοναστήρι της

Σάντα Μαρία ντε λε Γκράτσιε. Το 1500 μετακομίζει ξανά στη Φλωρεντία, όπου ξεκινά ίσως η παραγωγικότερη περιόδός του ως ζωγράφος. Τον επόμενο χρόνο ο Φραντσέσκο ντελ Τζοκόντο του αναθέτει να ζωγραφίσει το πορτρέτο της συζύγου του, της περίφημης Τζοκόντα. Ο πίνακας αυτός θεωρείται το γνωστότερο έργο του Λεονάρντο κι ένας από τους διασημότερους του κόσμου, που μαζί με τον «*Μυστικό Δείπνο*» απογειώνουν τη φήμη του. Πεθαίνει στις 2 Μαΐου του 1519 στο Κλου της Γαλλίας, κοντά στον βασιλικό πύργο του Αμπουάζ.

Ο Άλμπρεχτ Ντύρερ (1471- 1528) υπήρξε Γερμανός ζωγράφος, χαράκτης και θεωρητικός της Γερμανικής Αναγέννησης. Αποτέλεσε έναν από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες της εποχής του, συμβάλλοντας καθοριστικά στη διάδοση των ιδεωδών της Ιταλικής Αναγέννησης και τα έργα του έγιναν γνωστά σε όλο τον κόσμο. Ο Ντύρερ πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στη Νυρεμβέργη, όμως ταξίδεψε αρκετά και κυρίως στην Ιταλία, γεγονός που αντικατοπτρίζεται στο έργο του.

Ο Ντύρερ ήταν ένας πρωτοπόρος καλλιτέχνης για την εποχή του, εφόσον υπήρξε ένας από τους πρώτους προσωπογράφους που μέσα από μία σειρά αυτοπροσωπογραφιών, κατέδειξε την αξία του καλλιτέχνη στη κοινωνία και στους καλλιτεχνικούς κύκλους της εποχής. Ο Ντύρερ παρά το μεσαιωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο έζησε ήταν ιδιαίτερα πρωτοποριακή φύση και προσπάθησε να διεκδικήσει ρόλο διανοουμένου, ώστε να ενταχτεί στους αριστοκρατικούς κύκλους της χώρας του. Πέτυχε το στόχο του και τιμήθηκε ως ο μεγαλύτερος καλλιτέχνης της Γερμανίας και ως πρωτεργάτης της γερμανικής Αναγέννησης.

Ο Ρέμπραντ Χάρμενσον φαν Ράιν (1606- 1669), γνωστός ευρύτερα ως Ρέμπραντ, ήταν σημαντικός Ολλανδός ζωγράφος και χαράκτης του 17ου αιώνα και ένας εκ των κορυφαίων ζωγράφων όλων των εποχών. Το έργο του ανήκει χρονικά σε μία «χρυσή εποχή» της Ολλανδίας. Ο Ρέμπραντ φιλοτέχνησε συνολικά περίπου 400 πίνακες, περισσότερα από 1000 σχέδια ζωγραφικής και περίπου 290 χαρακτηριστικά σχέδια.

Κατά τα πρώτα χρόνια της καλλιτεχνικής του πορείας και λιγότερο στα ύστερα χρόνια του έργου του, κυριάρχησαν οι προσωπογραφίες. Ωστόσο, διακρίθηκε σε ένα ευρύ φάσμα θεμάτων, όπως τοπιογραφίες, καθώς και ιστορικές, βιβλικές, μυθολογικές ή αλληγορικές σκηνές. Συνολικά στο έργο του παρατηρείται μια συνεχή αλλαγή στο ύφος του, φαινόμενο που καταδεικνύει μια τάση συνεχούς αναζήτησης.

Επιπλέον, σε κάθε μεμονωμένο έργο ή εκδοχή του, παρατηρούνται συνεχείς μετασχηματισμοί πριν την κατάληξη σε μία τελική εικαστική μορφή.

Μαζί με τον Λίφενς, ζωγράφο με τον οποίο μοιράστηκε το ίδιο εργαστήριο, ο Ρέμπραντ ανέπτυξε ένα νέο τύπο ζωγραφικής (*tronie*) που αποτελούσε, κατά κάποιον τρόπο, συνδυασμό προσωπογραφίας και ιστορικής ζωγραφικής. Στο είδος αυτό ο Ρέμπραντ πειραματίστηκε κατά κύριο λόγο με διαφορετικές στάσεις ή εκφράσεις, όπως για παράδειγμα στην *Αυτοπροσωπογραφία με ανοιχτό στόμα* (1629, Alte Pinakothek). Κατά τα τελευταία χρόνια της παραμονής του στο Λέιντεν, φιλοτέχνησε μία σειρά από βιβλικές σκηνές, καθώς και έργα που αναπαριστούσαν μόνο μία ανθρώπινη μορφή, όπως *Ο προφήτης Ιερεμίας θρηνώντας για την καταστροφή της Ιερουσαλήμ* (1630, Ρέικσμουζεουμ) και *Ο Απόστολος Παύλος στη φυλακή* (1627, Κρατική Πινακοθήκη Στουτγκάρδης). Σημαντικό στοιχείο της δομής των πινάκων αυτών, αποτελεί το γεγονός πως η απεικόνιση μόνο μίας μορφής αποτελεί μια ιστορική αφήγηση, παρά την απουσία δράσης, η οποία θα καταδείκνυε έκδηλα τα ιστορικά γεγονότα.

Στο εργαστήριο του Λέιντεν, ο Ρέμπραντ ολοκλήρωσε επίσης τα πρώτα χαρακτηριστικά έργα του. Τα επόμενα χρόνια, σημείωσε αξιοσημείωτη εξέλιξη στην οξυγραφία και τη χάραξη με βελόνα, επιτυγχάνοντας την απόδοση φωτοσκιάσεων, όπως για παράδειγμα στην *Ανάσταση του Λαζάρου*. Ολοκλήρωσε, επίσης, μία σειρά από χαρακτηριστικά με αυτοπροσωπογραφίες του, τα οποία αποτελούσαν πιθανότατα σπουδές πάνω σε διαφορετικές εκφράσεις του προσώπου.

Μετά την εγκατάστασή του στο Άμστερνταμ και τη στενή συνεργασία του με τον έμπορο έργων τέχνης Χέντρικ φαν Ούλενμπουργκ, ο Ρέμπραντ ανέλαβε τις πρώτες παραγγελίες για προσωπογραφίες, μεταξύ αυτών το πορτρέτο του εμπόρου Ούλενμπουργκ Nicolaes Ruts, καθώς και το ομαδικό πορτρέτο *Μάθημα ανατομίας του καθηγητή Τουλπ*, το οποίο φιλοτεχνήθηκε για τη Συντεχνία των Χειρουργών του Άμστερνταμ. Το συγκεκριμένο πορτρέτο αποτελεί ένα είδος ιστορικής καταγραφής των μαθημάτων ανατομίας που παραδόθηκαν τον Ιανουάριο του 1632 από τον Νικολάες Τουλπ. Η συγκεκριμένη σύνθεση του Ρέμπραντ δεν ακολουθεί τα παραδοσιακά πρότυπα των ομαδικών προσωπογραφιών.

Οι προσωπογραφίες του Ρέμπραντ δεν ανταποκρίνονταν πάντα στους παραδοσιακούς κανόνες σύνθεσης μιας προσωπογραφίας. Συχνά συνέθετε πορτρέτα στα πρότυπα των ιστορικών πινάκων του, ενώ σε περιπτώσεις που οι παραγγελιοδότες του δεν το επέτρεπαν, ακολουθούσε την υφιστάμενη παραδοσιακή

τεχνοτροπία. Ο Ρέμπραντ κατά την διάρκεια της καριέρας του έλαβε παραγγελίες από επιφανείς προσωπικότητες, πράγμα που αποτελεί ένδειξη πως οι προσωπογραφίες του ήταν εξαιρετικά ακριβείς και οι απεικονίσεις ήταν ρεαλιστικές.

Την περίοδο 1630-35 χρονολογούνται, επίσης, αρκετές αυτοπροσωπογραφίες του, μεταξύ των οποίων ξεχωρίζει εκείνη που, όπως πιστεύεται, απεικονίζει τον Ρέμπραντ υψώνοντας ένα ποτήρι, μαζί με τη σύζυγό του Σάσκια. Στην διάρκεια των πρώτων χρόνων του γάμου του, η Σάσκια απεικονίστηκε σε αρκετούς πίνακές του, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το έργο *Η Σάσκια ως Φλώρα*, όπου η Σάσκια απεικονίστηκε ως η θεά της άνοιξης και της γονιμότητας. Παράλληλα με τις προσωπογραφίες ο Ρέμπραντ φιλοτέχνησε πολλά ιστορικά θέματα δανεισμένα από τη Βίβλο, θέματα από την κλασική αρχαιότητα και αρκετές θρησκευτικές συνθέσεις.

Το 1656 ο Ρέμπραντ, εξαιτίας της κακής οικονομικής διαχείρισης, κήρυξε πτώχευση. Ωστόσο, διατήρησε την καλλιτεχνική και κοινωνική θέση του, εξακολουθώντας να αναλαμβάνει παραγγελίες για προσωπογραφίες. Ιδιαίτερη θέση κατέχει το τελευταίο ομαδικό πορτρέτο που ολοκλήρωσε, *Οι σύνδικοι της συντεχνίας των υφασματοεμπόρων*. Η προσωπογραφία αυτή, ακολουθεί έως ένα αρκετά μεγάλο βαθμό τα πρότυπα των παραδοσιακών συνθέσεων, τις οποίες όμως ξεπερνά σε πυκνότητα και ζωντάνια. Τέλος, ο Ρέμπραντ διακρίνεται για τον έντονο ρεαλισμό στο έργο του και για την τάση του να αμφισβητεί τους καθιερωμένους «κανόνες της τέχνης», υποστηρίζοντας πως ένας καλλιτέχνης έπρεπε να στηρίζεται στην παρατήρηση, χωρίς να ακολουθεί κάποιο κανόνα.

Ο Εντουάρ Μανέ (1832- 1883) υπήρξε Γάλλος ζωγράφος και ένας από τους βασικότερους εκπρόσωπος του κινήματος του ιμπρεσιονισμού. Ο Μανέ αποτελεί έναν από τους πιο αμφιλεγόμενους καλλιτέχνες του 19<sup>ου</sup> αιώνα και παράλληλα το βασικό θεμελιωτή της μοντέρνας τέχνης. Ο Μανέ συνδέθηκε έντονα αφενός, με τους ιμπρεσιονιστές ζωγράφους, όπως ο Ενγκάρ Ντεγκά, ο Κλωντ Μονέ, ο Πωλ Σεζάν, ο Πιερ Ογκύστ Ρενουάρ και ο Καμίλ Πισαρό, ωστόσο, στην πραγματικότητα ο ίδιος δεν επιθυμούσε την συμμετοχή στις εκθέσεις τους ή τη θεώρησή του ως εκπρόσωπο του κινήματος. Παρόλα αυτά, διαπνέονταν από κοινές πεποιθήσεις και το έργο του Μανέ αποτέλεσε σημαντική επιρροή για τους ιμπρεσιονιστές. Είναι γεγονός πως και ο Μανέ δέχτηκε με τη σειρά του επιδράσεις από τους ιμπρεσιονιστές και ιδιαίτερα από τον Μονέ. Πολλά έργα του ακολούθησαν την ιμπρεσιονιστική τεχνοτροπία και τις τεχνικές που χρησιμοποιούσαν οι ιμπρεσιονιστές.

Εκτός από τους ιμπρεσιονιστές, το έργο του Μανέ υπερασπίστηκαν δημόσια και άλλες προσωπικότητες, όπως οι λογοτέχνες Εμίλ Ζολά, Στεφάν Μαλαρμέ και Σαρλ Μπωντλαίρ. Ιδιαίτερα δημοφιλή είναι και τα πορτραίτα που φιλοτέχνησε ο Μανέ για τους Ζολά και Μαλαρμέ.

Ο Βίνσεντ βαν Γκογκ (1853- 1890) ήταν Ολλανδός ζωγράφος. Ο βαν Γκογκ όσο ήταν εν ζωή δεν αναγνωρίστηκε ως σημαντικός καλλιτέχνης και το έργο του δεν θεωρήθηκε σημαντικό. Ωστόσο, μετά το θάνατό του, η φήμη του εξαπλώθηκε πολύ γρήγορα και σήμερα αναγνωρίζεται ως ένας από τους σημαντικότερους ζωγράφους όλων των εποχών.

Ο βαν Γκογκ έλαβε τα πρώτα μαθήματα ζωγραφικής σε ηλικία 27 ετών, τα οποία διακόπτονται ύστερα από διαφωνία με τον δάσκαλό του Αντόν Μωβ. Τα επόμενα χρόνια δημιούργησε έργα κυρίως επηρεασμένα από τη ζωγραφική του Ζαν Φρανσουά Μιγέ και ταξίδεψε στην ολλανδική επαρχία, ζωγραφίζοντας θέματα που εμπνευσμένα από αυτή. Το χειμώνα του 1885, παρακολούθησε μαθήματα στην Ακαδημία της Αμβέρσας, τα οποία θα διακοπούν σύντομα, καθώς αποβάλλεται από τον καθηγητή της ακαδημίας Ευγένιο Σιμπέρ. Παρά το γεγονός αυτό, ο βαν Γκογκ προλαβαίνει να έρθει σε επαφή με την ιαπωνική τέχνη. Η ιαπωνική τέχνη αποτελεί γι' αυτόν πηγή έμπνευσης και ερεθισμάτων, από την οποία δανείζεται στοιχεία ή μιμείται την τεχνοτροπία της. Αρκετές από τις προσωπογραφίες του, περιλαμβάνουν επίσης σε δεύτερο πλάνο κάποιο έργο ιαπωνικής τέχνης.

Την άνοιξη του 1886 επισκέπτεται το Παρίσι όπου ζει με τον αδελφό του και εκεί έρχεται σε επαφή με τους ιμπρεσιονιστές Εντγκάρ Ντεγκά, Καμίλ Πισαρό, Πωλ Γκογκέν και Τουλούζ Λωτρέκ. Είναι η εποχή που ο ιμπρεσιονισμός θα ασκήσει έντονη επίδραση στον ίδιο και στο έργο του, ειδικότερα σε σχέση με τη χρήση του χρώματος. Ο ίδιος χαρακτηρίζεται περισσότερο ως ένας μετα- ιμπρεσιονιστής ζωγράφος, καθώς χρησιμοποιεί συχνά τις τεχνικές των ιμπρεσιονιστών, αλλά παράλληλα διατηρεί το προσωπικό του στυλ και ύφος, το οποίο διακρίνεται από την χρήση συμπληρωματικών χρωμάτων που οι ιμπρεσιονιστές αποφεύγουν. Τον Ιούλιο του 1890, ο βαν Γκογκ εμφανίζει συμπτώματα έντονης κατάθλιψης και τελικά αυτοπυροβολείται στο στήθος. Μετά το θάνατο του βαν Γκογκ, η φήμη του εξαπλώθηκε ραγδαία, με αποκορύφωμα μεγάλες εκθέσεις έργων του που πραγματοποιήθηκαν στο Παρίσι (1901), το Άμστερνταμ (1905), την Κολωνία (1912), τη Νέα Υόρκη (1913) και το Βερολίνο (1914).

Στην Ελλάδα, την ίδια περίπου εποχή, χαρακτηριστικό παράδειγμα προσωπογράφου είναι αυτό του Γεωργίου Μαργαρίτη (Σμύρνη 1814- Αθήνα 1884), ο οποίος υπήρξε Έλληνας ζωγράφος και καθηγητής του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Με την ανακήρυξη της Ελληνικής Επανάστασης η οικογένειά του έφυγε από τη Σμύρνη, προκειμένου να γλυτώσει από τις σφαγές. Κατέφυγαν στα Ψαρά κι από εκεί στη Ρώμη. Ο Μαργαρίτης σπούδασε στο Παρίσι ζωγραφική και λιθογραφία. Επέστρεψε στην Αθήνα το 1836 και διορίστηκε πρώτος καθηγητής της ζωγραφικής στην Σχολή των Ευελπίδων, ενώ ταυτόχρονα δημιούργησε ιδιόκτητο εργαστήριο ζωγραφικής. Αργότερα ίδρυσε μαζί με τον αδερφό του Φίλιππο το πρώτο φωτογραφείο στην Αθήνα. Από το 1843 ως το 1853 δίδαξε χωρίς ανταμοιβή στην ανώτερη ζωγραφική, γυψογραφία και ελαιογραφία στο Σχολείο των Τεχνών. Ήταν μάλιστα μαζί με τον αδερφό του οι πρώτοι Έλληνες καθηγητές της σχολής. Ακόμη, συμμετείχε στις καλλιτεχνικές εκθέσεις των Ολυμπίων, ενώ από κοινού με τον αδερφό του Φίλιππο ανέλαβε τη διακόσμηση με τοιχογραφίες των Ανακτόρων τόσο επί Όθωνα όσο και επί Γεωργίου Α'.

Η καλλιτεχνική του δραστηριότητα είναι άμεσα επηρεασμένη από τον νεοκλασικισμό, με την τεχνοτροπία του να χαρακτηρίζεται κομψή και συνάμα ελαφρώς άκαμπτη. Πολλά έργα του αποτελούν προσωπογραφίες αγωνιστών της Ελληνικής Επανάστασης ή προσωπικοτήτων της εποχής, που παρουσιάζονται με τάσεις εξιδανίκευσης. Ο πίνακάς του, «*Τραύμα του Καραϊσκάκη*», βραβεύτηκε με αργυρό μετάλλιο στον διαγωνισμό των Ολυμπίων του 1870 Πέθανε το 1884 στην Αθήνα.

Ο Νικηφόρος Λύτρας (1832- 1904) υπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους Έλληνες ζωγράφους και σημαντικός εκπρόσωπος της Σχολής του Μονάχου. Ήταν πρωτοπόρος στη διαμόρφωση της διδασκαλίας των Καλών Τεχνών στην Ελλάδα. Ο Λύτρας ήταν γιός μαρμαρογλύπτη, ο οποίος περιπλανήθηκε σ' όλες τις μεγάλες πόλεις των Βαλκανίων αναζητώντας την τύχη του. Τελικά κατέληξε στην Τήνο και μετέδωσε στο γιο του τη μεγάλη αγάπη του προς την καλλιτεχνία.

Σε ηλικία δεκαοκτώ ετών, πήγε στην Αθήνα μαζί με τον πατέρα του και γράφτηκε στο Σχολείο των Τεχνών (η μετέπειτα Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών). Στο Σχολείο των Τεχνών, σπούδασε ζωγραφική με δασκάλους τον Γερμανό διευθυντή της Σχολής, Λουδοβίκο Θείρσιο (Λούντβιχ Τιρς, Ludwig Thiersch), τους αδερφούς Μαργαρίτη και τον Ιταλό Ραφαέλο Τσέκκολι (Raffaello Ceccoli). Ο Θείρσιος συγκινημένος από την καλλιτεχνική ιδιοφυΐα του Νικηφόρου Λύτρα, τον



πήρε υπό την ιδιαίτερη και πατρική προστασία του και τον καθοδήγησε προς την επιτυχία. Με την αποφοίτησή του, το 1856, ο Νικηφόρος Λύτρας ανέλαβε να διδάξει το μάθημα της Στοιχειώδους Γραφής στο ίδιο ίδρυμα. Το 1860, με υποτροφία του βασιλιά Όθωνα, πήγε στο Μόναχο για να σπουδάσει στη Βασιλική Ακαδημία των Καλών Τεχνών και έτσι, βρέθηκε στην καρδιά της ευρωπαϊκής καλλιτεχνικής ζωής, όπου η τέχνη, με πηγή τον αρχαίο κλασικισμό, βρισκόταν στην ακμή της. Μέσα σ' αυτή τη Σχολή και με δάσκαλό του τον Καρλ φον Πιλότυ (Karl von Piloty), ο οποίος ήταν βασικός εκπρόσωπος της ιστορικής ρεαλιστικής ζωγραφικής στη Γερμανία, ο Νικηφόρος Λύτρας ανέπτυξε στερεές ρίζες για την κατοπινή του εξέλιξη.

Με την επιστροφή του στην Αθήνα, ο Λύτρας διορίστηκε καθηγητής στο Σχολείο Καλών Τεχνών, στην έδρα της Ζωγραφικής, την οποία κατείχε για 38 ολόκληρα χρόνια. Το 1873, συντροφιά με τον φίλο του Νικόλαο Γύζη, έκανε ένα τρίμηνο ταξίδι στη Σμύρνη και τη Μικρά Ασία. Εκεί προσπάθησε να γνωρίσει την επίδραση που είχε η Ανατολή πάνω στον κλασικισμό, προκειμένου να μπορέσει να μελετήσει το βυζαντινό ρυθμό που γεννήθηκε από την ένωση του κλασικισμού με την αραβική τέχνη. Τον επόμενο χρόνο (1874) επισκέφτηκε ξανά το Μόναχο και επέστρεψε στην Αθήνα τον Απρίλιο του 1875. Τον Σεπτέμβριο του 1876, μαζί με τον Γύζη, αναχώρησε και πάλι για το Μόναχο και το Παρίσι. Το 1879 επισκέφθηκε την Αίγυπτο και τον χειμώνα του ίδιου έτους παντρεύτηκε την Ειρήνη Κυριακίδη, κόρη εμπόρου από τη Σμύρνη.

Στο πλούσιο έργο του Νικηφόρου Λύτρα παρατηρείται μια διαρκής εξέλιξη. Συνεχώς ανεβαίνει, προσπαθώντας να φτάσει στην ιδανική τελειότητα. Κατά την περίοδο που ήταν μαθητής του Πιλότυ στο Μόναχο, ο Λύτρας ασχολήθηκε με την λεγόμενη «ιστορική ζωγραφική» με θέματα αντλημένα από την ελληνική μυθολογία και την ελληνική ιστορία. Στην περίοδο του Μονάχου συγκαταλέγονται οι πίνακές του: *Ο απαγχονισμός του Πατριάρχη Γρηγορίου Ε΄*, *Η Πηνελόπη διαλύει τον ιστό της*, *Η Αντιγόνη εμπρός στο νεκρό Πολυνείκη*.

Με την επιστροφή του στην Ελλάδα, άρχισε να ασχολείται με προσωπογραφίες. Ο καταξιωμένος Λύτρας ήταν από τα πιο δημοφιλή πρόσωπα στους αθηναϊκούς καλλιτεχνικούς κύκλους της εποχής του. Συμμετείχε και τιμήθηκε σε πολλές εκθέσεις, όπως στις πανελλήνιες εκθέσεις στο Ζάππειο, στις παγκόσμιες εκθέσεις του Παρισιού (1855, 1867, 1878, 1889 και 1900), στην παγκόσμια έκθεση της Βιέννης (1873) και στις εκθέσεις που οργάνωνε τακτικά ο Καλλιτεχνικός Σύλλογος Παρνασσός. Ως επίσημος προσωπογράφος της υψηλής κοινωνίας της

Αθήνας φιλοτέχνησε ολόσωμα μνημειακά πορτρέτα μελών των οικογενειών Σερπιέρη, Καυτατζόγλου, διευθυντών της Εθνικής Τράπεζας και άλλων επιφανών Αθηναίων που συγκαταλέγονται στα πιο σημαντικά δείγματα της ελληνικής ζωγραφικής του 19ου αι.

Το διδακτικό του έργο φαίνεται καρποφόρο, καθώς οι σημαντικότεροι καλλιτέχνες της νεότερης Ελλάδας υπήρξαν μαθητές του. Κοντά του μαθήτευσαν πολλοί ζωγράφοι, που αργότερα ακολούθησαν διαφορετικούς δρόμους και διακρίθηκαν, μεταξύ των οποίων ο Γεώργιος Ιακωβίδης, ο Πολυχρόνης Λεμπέσης, ο Περικλής Πανταζής, ο Γεώργιος Ροϊλός και ο Νικόλαος Βώκος. Η πολύχρονη θητεία του ως καθηγητή στη Σχολή Καλών Τεχνών έθεσε τα θεμέλια για την ανάπτυξη της σύγχρονης ελληνικής ζωγραφικής. Πέθανε σε ηλικία 72 ετών το καλοκαίρι του 1904.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί πως η τέχνη της προσωπογραφίας γνωρίζει και στις μέρες μας άνοδο ενδιαφέροντος με πολλούς Έλληνες και ξένους καλλιτέχνες να την υποστηρίζουν και να την αναδεικνύουν ενεργά.

Παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του καλλιτέχνη Στέφανου Τσιόδουλου, λέκτορα Λαογραφίας στο Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Συγκεκριμένα στο έργο του, ο καλλιτέχνης αναδεικνύει την ωραιότητα του απόλυτου μαύρου, η οποία μελετήθηκε έντονα από τους λεγόμενους πρωτοπόρους αναζήτησης νέων δρόμων αποτύπωσης των έντονων προβληματισμών τους, ενώ κύριο αντικείμενο της εικαστικής δημιουργίας του Τσιόδουλου αποτελεί η συνάντηση με τον άνθρωπο και ιδιαίτερα με τον ψυχισμό του.

Η τέχνη της προσωπογραφίας φέρει την εξής ιδιαιτερότητα: τόσο ο εικονιζόμενος όσο και ο πορτραίτιστας βρίσκονται σε μια έξαρση και ένταση του ψυχισμού τους κατά την διάρκεια της προσωπογραφίας, με κύριο στόχο στον μεν πρώτο να αποκαλύψει όλες τις πτυχές του εικονιζόμενου και στον δε δεύτερο να ωραιοποιήσει την εικόνα που προβάλλει στον κόσμο γύρω του μέσα από τυχούσες ατέλειές του. Αυτή η ιδιαιτερότητα της τέχνης των προσωπογραφιών απαντάται κατά κόρον στα έργα του Τσιόδουλου, με καθένα από αυτά να αποτελεί ένα εικαστικό προϊόν της διαλεκτικής σχέσης του δημιουργού με την εικονιζόμενη προσωπικότητα. Αυτή η σχέση καλεί, με τη σειρά της, τον παρατηρητή σε μια καινούρια και διπλή διαλεκτική σχέση, αφενός με το εικαστικό προϊόν και αφετέρου με τον ίδιο τον δημιουργό. Την σχέση αυτή διευκολύνει η προαναφερθείσα ωραιότητα του μαύρου, έντονη στις προσωπογραφίες του εν λόγω καλλιτέχνη.

Συγκεκριμένα, το μαύρο που κυριαρχεί στα πορτραίτα του Τσιόδουλου δεν οδηγεί τον παρατηρητή σε αποστροφή, μιας και περικλείει ασφυκτικά την κάθε μορφή. Αντίθετα, προκαλεί και θέτει ερωτήματα και συνεισφέρει στην απάντηση αυτών μέσα από την προσεκτική παρατήρηση των πορτραίτων. Αυτή είναι και η πρώτη διαλεκτική σχέση που υφίσταται και που οδηγεί στην δεύτερη διαλεκτική σχέση, του παρατηρητή με τον καλλιτέχνη. Βέβαια, κατά κανόνα η σχέση αυτή καταλήγει σε μονόλογο, μιας και ο καλλιτέχνης είτε απουσιάζει είτε δεν μιλά, επομένως, τα όρια των ερμηνευτικών προσεγγίσεων του παρατηρητή διευρύνονται.

Σύμφωνα με τον Ψημμένο, η επιλογή των ανθρώπων που απεικονίζει ο Τσιόδουλος συνδέεται με την προσωπική του ανάγκη να εξωτερικεύσει την αλήθεια του, την αποτύπωση της οποίας αντίκρουσε στα πρόσωπα των πορτραίτων του. Επομένως, τα πορτραίτα του καταδεικνύουν την δική του αλήθεια, την δική του θεώρηση της πραγματικότητας και την προσωπική του κοσμοθεωρία, χωρίς, ωστόσο, να παραλείπεται η αλήθεια του κάθε εικονιζόμενου προσώπου, όπως αυτή εκτιμήθηκε και αποδόθηκε εικαστικά από τον ίδιο. Συνολικά τα πορτραίτα απεικονίζουν την προσωπικότητα και την αλήθεια του ίδιου του καλλιτέχνη, διαθλασμένη μέσα από την αλήθεια και την προσωπικότητα των εικονιζόμενων. Έτσι, ο ψυχισμός του καλλιτέχνη κυριαρχεί, ενώ η γνωριμία με την ιδιαιτερότητα του καλλιτέχνη επέρχεται μέσω της επίμονης παρατήρησης των πορτραίτων του.

Τέλος, έκδηλο χαρακτηριστικό της εργογραφίας του Τσιόδουλου αποτελεί ο πόνος που προβάλλουν τα εικονιζόμενα πρόσωπα. Η εκδήλωση του πόνου δεν έχει τη μορφή της διαδήλωσης ή της έντονης κραυγής στη μέση ενός τοπίου ή ακόμη την έκδηλη αγωνία μες στο σκοτάδι για ένα συμβάν. Τα πρόσωπα παραμένουν σιωπηλά, με το στόμα κλειστό και με το βλέμμα στυλωμένο στο κενό, σαν με αυτό τον τρόπο να αναζητούν απαντήσεις σε ερωτήματα που τους απασχολούν. Επομένως, ο παρατηρητής πρέπει να διεισδύσει στην αλήθεια των προσώπων και να αναρωτηθεί ποια είναι τα ερωτήματα που τα ταλανίζουν και τα οδηγούν στα προσωπικά τους αδιέξοδα. Ο προσωπογράφος αποτυπώνει τα αδιέξοδα των προσώπων είτε μέσα από την φαλάκρα τους, τα ολόκλειστα χείλη τους, το μειδίαμα των χειλιών τους, τα πεταχτά αυτιά τους ή την μετάπλαση του προσώπου τους σε ένα είδος νεκροκεφαλής. Οι πιο πολλές προσωπογραφίες φαίνεται να αναδύονται από το απόλυτο μαύρο στο φως που φωτίζει τα πρόσωπά τους, κάτι που θυμίζει έντονα στον παρατηρητή την αλληγορία του σπηλαίου του Πλάτωνα, όπου η ψυχή μεταβαίνει από τον κόσμο των

ειδώλων στον κόσμο της αλήθειας (Ψημμένος, 2010, όπ. ανάφ. στο «Στέφανος Τσιόδουλος Προσωπογραφίες»).

## 2 ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ-ΕΙΚΟΝΑ-ΣΚΙΤΣΟ

### 2.1 ΟΠΤΙΚΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑ

Η όραση είναι κυρίαρχη αίσθηση για τον άνθρωπο, καθώς από αυτή προκύπτουν οι περισσότερες πληροφορίες για τον κόσμο. Η αντίληψη των αντικειμένων, μέσω της όρασης, μπορεί να διαφέρει από άτομο σε άτομο, καθώς εξαρτάται από την απόσταση στην οποία βρίσκεται το αντικείμενο, από την οπτική που το βλέπει το άτομο και από ίδιο το αντικείμενο (Wade & Swanston, 1991). Η όραση είναι η πιο ισχυρή αίσθηση του ανθρώπου και ταυτόχρονα η γλώσσα της είναι το παγκόσμιο επικοινωνιακό μέσο. Η γλώσσα του προσώπου και του σώματος, οι δημιουργίες των καλλιτεχνών ή οι φωτογραφίες μπορούν να υπερβούν τη φυλή, τη γλώσσα, τον χώρο και τον χρόνο και συντελούν στην επικοινωνία διαφορετικών πολιτισμών και ταυτοτήτων. Αυτά τα οπτικά ερεθίσματα αποτελούν συνάμα τρόπους ενίσχυσης της οπτικής εγγραμματοσύνης των πολιτών του κόσμου (Ausburn & Ausburn, 2006: 293).

Ανάμεσα στους πιο σημαντικούς γραμματισμούς της σημερινής εποχής είναι ο αποκαλούμενος «πληροφορικός γραμματισμός», ο οποίος διακρίνεται με τη σειρά του στα είδη του οπτικού γραμματισμού και του γραμματισμού των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας. Ο οπτικός γραμματισμός στοχεύει στην κατανόηση της εικόνας και των οπτικών μέσων, του τρόπου λειτουργίας αυτών, την ανάδειξη των τρόπων χειραγώγησης και προπαγάνδας μέσω αυτών, την αισθητική εκτίμηση της εικόνας και τη χρήση της για έκφραση (Τσιτσανούδη- Μαλλίδη, 2011: 26).

Η κυριαρχία του γραπτού λόγου αμφισβητείται πλέον έντονα και μάλιστα φαίνεται να φθίνει, καθώς η εικόνα, η εικονιστική πραγματικότητα και η ψηφιοποιημένη πληροφορία παρουσιάζουν μια ανοδική πορεία και κερδίζουν συνεχώς έδαφος (Καρακίτσιος, 2011: 24). Η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από την έννοια του γραμματισμού στην έννοια των πολυγραμματισμών ανέδειξε τον όρο του «οπτικού γραμματισμού». Ο οπτικός γραμματισμός μπορεί να οριστεί ως το σύνολο των δεξιοτήτων που απαιτούνται για την κατανόηση των όσων βλέπουμε, αλλά και για τη χρήση της όρασης προκειμένου να επικοινωνήσουμε με τους άλλους γύρω μας. Ωστόσο, η άνοδος του ενδιαφέροντος για τον οπτικό γραμματισμό τα τελευταία χρόνια και η πιο ενεργή ενασχόληση μαζί του έκαναν τον ορισμό του ακόμα πιο περίπλοκο (Ausburn & Ausburn, 2006: 291). Συνεπώς, ο οπτικός γραμματισμός αφορά την ικανότητα κατανόησης και κατασκευής νοημάτων μέσω των οπτικών

εικόνων, αλλά και την επίκτητη δεξιότητα εκμάθησης και σκέψης μέσω των εικόνων αυτών (Ετεοκλέους, κ.α., 2012). Είναι η ικανότητα ανάγνωσης, ερμηνείας και κατανάλωσης των οπτικών μηνυμάτων και παράλληλα η κριτική αποτίμηση αυτών, η δημιουργία οπτικών εννοιών και η παραγωγή οπτικών μηνυμάτων (Γρόσδος, 2008β, 192).

Σύμφωνα με τον Γρόσδο (2008α, 2011α), οι σημερινές κοινωνίες δυτικού τύπου κατασκευάζουν και κατασκευάζονται από εικόνες, με αποτέλεσμα ο λόγος να παραμερίζεται και η επικοινωνία να στηρίζεται, κατά βάση, στην εικόνα. Ο «πολιτισμός της εικόνας» υποκαθιστά σταδιακά την παραδοσιακή μορφή του λόγου, κυριαρχώντας, έτσι, στην επικοινωνία, στην ψυχαγωγία, στην εκπαίδευση, στην πολιτική, στην οικονομία κλπ. Γενικά, ο οπτικός γραμματισμός διαπνέει πολλά πεδία και τομείς, όπως η τέχνη, η φιλοσοφία, η λογοτεχνία, η τεχνολογία, η διαφήμιση, η ψυχολογία, η σημασιολογία, κ.α. (Ausburn & Ausburn, 2006: 291).

Στις δυτικές κοινωνίες, τόσο παιδιά όσο και ενήλικες καταναλώνουν μεγάλο μέρος του ημερήσιου χρόνου τους μπροστά στην τηλεοπτική οθόνη, στις ιστοσελίδες, στις διαφημίσεις, στις εικόνες των έντυπων κειμένων και γενικά σε πολλών ειδών εικονικές αναπαραστάσεις. Οι πληροφορίες κάθε φύσεως οπτικοποιούνται, όπως η εικονιστική αναπαράσταση των γνώσεων, των εννοιών, των ιδεών και των μηνυμάτων (Γρόσδος, 2010). Η σημερινή τεχνολογία διακρίνεται για τον έντονο οπτικό της προσανατολισμό. Μέσα, όπως η τηλεόραση, οι κινηματογραφικές ταινίες, οι διαφημίσεις, αλλά και τα ποικίλα εικονιστικά γραφικά των υπολογιστών καταδεικνύουν την κυριαρχία της οπτικής επικοινωνίας στον σημερινό κόσμο. Αποτελούμε, ουσιαστικά, την «οπτική γενιά», καθώς ο σημερινός άνθρωπος είναι ένα οπτικό άτομο, το οποίο μεγαλώνει, βομβαρδιζόμενο από έναν ικανό αριθμό οπτικών μηνυμάτων, τα οποία έχει μάθει να κατανοεί πολύ πιο εύκολα από τους προγόνους του (Ausburn & Ausburn, 2006: 292, 294).

Κατά την Avgerinou (2007), στον οπτικό γραμματισμό αναγνωρίζονται και αποδίδονται έντεκα ικανότητες, οι οποίες είναι οι εξής: η γνώση του οπτικού λεξιλογίου και των ορισμών, η οπτικοποίηση, η γνώση των οπτικών συμβάσεων, η κριτική θέαση, η οπτική σκέψη, η οπτική διάκριση, ο οπτικός συλλογισμός, η οπτική αναδόμηση, ο οπτικός συσχετισμός, η δόμηση του νοήματος και η αναδόμηση του νοήματος.

Οι Ausburn & Ausburn (2006: 291) διατυπώνουν δύο βασικές αρχές του οπτικού γραμματισμού. Η πρώτη αρχή είναι πως οι οπτικές αναπαραστάσεις

αποτελούν μια ξεχωριστή γλώσσα, με το δικά της δομικά στοιχεία, όπως συντακτικό, λεξιλόγιο και γραμματική. Τα στοιχεία μιας εικόνας, δηλαδή, το χρώμα, το φως, η σκιά, οι γραμμές, η οπτική, κλπ., λειτουργούν με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που λειτουργεί ένα λεξιλόγιο, στο οποίο γίνονται συνδυασμοί προκειμένου να δημιουργηθεί ένα μήνυμα. Η χρήση πολλών εικόνων στη διήγηση μιας ιστορίας, απαιτεί την τοποθέτηση αυτών με συγκεκριμένο τρόπο, ώστε να υπάρχει μια λογική αλληλουχία των γεγονότων, ακριβώς με τον ίδιο τρόπο που οι λέξεις πρέπει να τοποθετηθούν με σωστή γραμματική και συντακτική δομή για να δημιουργήσουν λογικές φράσεις και προτάσεις.

Η δεύτερη βασική αρχή του οπτικού γραμματισμού είναι πως οποιοδήποτε οπτικά εγγράμματο άτομο οφείλει να είναι σε θέση να διαβάζει και να γράφει χρησιμοποιώντας την οπτική γλώσσα. Η απλή γραφή και ανάγνωση είναι μια διαδικασία κωδικοποίησης και αποκωδικοποίησης μηνυμάτων. Η ανάγνωση της οπτικής γλώσσας αποτελεί την ερμηνεία των οπτικών μηνυμάτων, όπως χειρονομίες και εικόνες, που παράγονται από άλλους. Η συγγραφή της οπτικής γλώσσας περιλαμβάνει την σύνθεση οπτικών μηνυμάτων που βγάζουν νόημα. Είναι ακόμη πιθανό να μιλήσει κανείς με την οπτική γλώσσα, με την εκτεταμένη χρήση του σώματος και του προσώπου (Ausburn & Ausburn, 2006: 291). Σύμφωνα με τον Γρόσδο (2011β: 67), η ανάγνωση ενός πολυτροπικού κειμένου είναι μια ικανότητα που απαιτεί την ενσωμάτωση στρατηγικών αποκωδικοποίησης των οπτικών συμβάσεων.

Η εκπαιδευτική γλωσσολογία και οι θεωρίες της λογοτεχνίας αναγνωρίζουν και αποδέχονται, πλέον, ως κείμενο μια ποικιλία κοινωνικών καταστάσεων και συμβάντων, όπως γραπτά κείμενα, πίνακες ζωγραφικής, διαφημίσεις, αφίσες, κινηματογραφικές ταινίες, θεατρικές παραστάσεις, κλπ. (Γρόσδος, 2008β: 191). Σύμφωνα με τον Παρίση (1998: 183), οτιδήποτε μας περιβάλλει στον κόσμο είναι κείμενο, δηλαδή ποικίλες μορφές γραφής που απευθύνονται και αναζητούν έναν αναγνώστη. Επομένως, κείμενο αποτελεί μια εικόνα, μια μουσική, ένα θεατρικό ή κινηματογραφικό έργο, ένα αρχιτεκτονικό σύνολο, μια εικαστική σύνθεση, μια λογοτεχνική γραφή, ή ακόμα και ένα ηλιοβασίλεμα.

Κείμενο, λοιπόν, αποτελεί και η εικόνα, η οποία επιδέχεται ανάγνωση και ερμηνεία. Με τον όρο «εικόνα» εννοούμε ένα σύνολο σημειωτικών τρόπων, το οποίο αφορά την οπτική πρόσληψη (Κυπριώτης, 2006). Πολλοί ψυχολόγοι επιδιώκουν να προσδώσουν στην εικόνα μια αυτόνομη εξουσία εξωτερίκευσης, θεωρώντας την μια

λανθάνουσα αίσθηση, η οποία διατήρησε τα αισθητηριακά χαρακτηριστικά της έντασης, της αντικειμενικότητας και του εντοπισμού (Bernis, 1964: 39). Η εικόνα έχει ολική επίδραση στον άνθρωπο. Καθημερινά το άτομο έρχεται σε επαφή με ποικίλα οπτικά μηνύματα, στα οποία ο λόγος είναι υποταγμένος στην εικόνα, όπως για παράδειγμα στα διαφημιστικά μηνύματα, στις πινακίδες οδικής σήμανσης, στις ταμπέλες καταστημάτων κλπ. (Γρόσδος, 2011α). «Η εικόνα εισάγει νέους τρόπους θέασης των πραγμάτων και νέες αντιλήψεις του πραγματικού: διευρύνει τις όψεις του ορατού, αποκαλύπτει τις αθέατες πλευρές της πραγματικότητας, ανοίγει νέους ορίζοντες πέρα από τα στενά τοπικά πλαίσια και φέρνει σε επαφή διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα» (Βρύζας, 2005: 436).

Τα στοιχεία της εικόνας είναι το χρώμα, το σχέδιο, η σύνθεση και η τεχνική. Ο τρόπος επιλογής των στοιχείων αυτών και του συνδυασμού τους δίνει τον χαρακτήρα της εικόνας και τη γλώσσα της εικόνας που πρέπει να χαρακτηρίζεται από αισθητική ποιότητα (Γρόσδος, 1998: 25). Η εικόνα μπορεί και ξεφεύγει από την ένταση και να βρίσκεται έξω από κάθε μέτρο. Επίσης, αδιαφορεί για τις διαστάσεις του χώρου και διατηρεί με το συναίσθημα τις πιο στενές σχέσεις (Bernis, 1964: 40, 88). Κάθε εικόνα αποτελεί ένα κείμενο προς κατανόηση, το οποίο δέχεται πολλές ερμηνείες. Μάλιστα, μια εικόνα μπορεί να λέει περισσότερα από όσα λέει ένα γραπτό κείμενο ή μπορεί να λέει λιγότερα ερεθίζοντας τον αναγνώστη της να σκεφτεί και συνειρμικά να παράγει ιδέες (Γρόσδος & Ντάγιου, 2005). Κάθε εικόνα που χρησιμοποιείται στην επικοινωνία ή στην σκέψη, όπως είναι οι πίνακες ζωγραφικής, οι φωτογραφίες, οι ταινίες, τα φυσικά τοπία, οι άλλοι άνθρωποι, είναι αναπόφευκτα κωδικοποιημένη, ενώ η ερμηνεία της εξαρτάται από διαφορετικές κάθε φορά κοινωνικές συμβάσεις (Μεταξιώτης, χ.χ).

## **2.2 ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ ΚΑΙ ΣΚΙΤΣΟ**

Η τέχνη της εικονογράφησης και του σκίτσου αποτελούν, στην ουσία, ένα μέσο αφήγησης, μια ρητορική. Οι δύο αυτές μορφές αφήγησης βρίσκουν εφαρμογή στο πεδίο της λογοτεχνίας, της τηλεόρασης και στον κινηματογράφο. Με την εικονογράφηση παρέχεται απλόχερα η ευκαιρία στο άτομο να δημιουργήσει εξ' ολοκλήρου έναν κόσμο, πιστευτό στα μάτια του θεατή, όπου σ' αυτόν οι χαρακτήρες θα δρουν και θα αλληλοεπιδρούν και ο θεατής θα ταξιδεύει στον κόσμο αυτό.



Ο τρόπος με τον οποίο ο εικονογράφος θα συνδέσει το κείμενο ή οποιαδήποτε άλλη μορφή αφήγησης με την εικόνα προϋποθέτει μια διαφορετική προσέγγιση κάθε φορά. Όταν ο εικονογράφος παραμένει πιστός στην αποτύπωση του κειμένου μέσω της εικόνας και της βασικής του ιδέας, τότε μιλάμε για αναπαραστατική σχέση. Όταν ο εικονογράφος αποδίδει τις δικές του νοηματοδοτήσεις και εμπλέκεται συναισθηματικά με τον συγγραφέα του κειμένου, τότε έχουμε την ερμηνευτική προσέγγιση. Εδώ, η εικόνα συμβάλλει σε ένα πρώτο επίπεδο κατανόησης του κειμένου και αναπτύσσει τις γλωσσικές δεξιότητες της παρατήρησης, της περιγραφής, της πληροφορίας και της γνώσης. Τέλος, όταν ο εικονογράφος ερμηνεύει το κείμενο με βάση τις δικές του αντιλήψεις και τα δικά του βιώματα, μεταγράφοντάς το στη δική του γλώσσα, έχουμε την αναπλαστική ή μεταπλαστική προσέγγιση (Γρόσδος, 2011β: 69).

Ιδιαίτερα, στην αναπλαστική προσέγγιση, η νέα ιδεολογική ερμηνεία του εικονογράφου και η πολυσημία του κειμένου, συνηγορούν στην ανάπτυξη της αποκλίνουσας σκέψης του αποδέκτη- αναγνώστη, στην κριτική ανάγνωση του κειμένου και στον κριτικό γραμματισμό. Σταδιακά, τα άτομα αποκτούν κριτική προσέγγιση απέναντι σε πολυτροπικά κείμενα, μαθαίνοντας να αποκωδικοποιούν τις υπονοούμενες έννοιες και να προσεγγίζουν ένα θέμα από πολλές οπτικές. Επιπλέον, οι εικόνες διαμορφώνουν την ιδεολογία των ανθρώπων και καλλιεργούν διαφορετικές μορφές κριτικής στάσης απέναντι σε κοινωνικά ζητήματα (Γρόσδος, 2011β: 70).

### **2.3 ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ ΒΙΒΛΙΩΝ ΠΑΙΔΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ**

Σύμφωνα με τη Lynn Hoffman, «η εικονογράφιση στα βιβλία δεν διαφέρει από άλλη μορφή τέχνης. Αντίθετα, αντιγράφει, μιμείται και αποτίνει φόρο τιμής σε αυτό που υπήρξε πριν από αυτή, όπως κάνουν όλες οι μορφές τέχνης» (Hoffman, όπ. ανάφ. στο Norton, 2007: 159). Η εικονογράφιση πέρα από το γεγονός ότι αποτελεί η ίδια μια μορφή τέχνης, καλλιεργεί ταυτόχρονα την ευαισθησία στην τέχνη και εν γένει την καλαισθησία (Norton, 2007: 174).

Από ιστορική σκοπιά, το 1461 κυκλοφορεί στη Γερμανία το πρώτο εικονογραφημένο βιβλίο και λίγα χρόνια πιο μετά, το 1476, κυκλοφορεί στην αγορά το πρώτο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο, οι μύθοι του Αισώπου, ζωγραφισμένοι από τον Johann Zainer (Δενεζάκη, χ.χ.). Το 1658 εκδίδεται το έργο του Comenius, το *Orbis Sensualium Pictus*, με ξυλόγλυπτες αναπαραστάσεις, το οποίο έμελλε να

αποτελέσει το πιο δημοφιλές παιδικό βιβλίο για πάνω από μισό αιώνα (Norton, 2007: 59). Μέχρι τον 17ο αι. τα περισσότερα εικονογραφημένα βιβλία απευθύνονταν στο κοινό των ενηλίκων, καθώς τα παιδιά δεν θεωρούνταν ξεχωριστή ομάδα από τους ενηλίκους, ενώ όσα βιβλία απευθύνονταν σε παιδιά είχαν ως στόχο την ηθική διαπαιδαγώγησή τους. Τον 20ό αι. αρχίζει να συζητιέται έντονα η θετική επιρροή της εικονογράφησης στα παιδικά βιβλία για την μάθηση των παιδιών (Σιβροπούλου, 2003). Σήμερα είναι πλέον αδύνατο να βρει κανείς παιδικό βιβλίο χωρίς εικόνες.

Το ελληνικό εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο κάνει την εμφάνισή του με τη σύσταση του νεοελληνικού κράτους, οπότε και παρατηρείται άνθηση του ελεύθερου και σχολικού βιβλίου. Ωστόσο, η ελληνική εικονογράφηση, σύμφωνα με την αξιολογική αποτίμηση του Κιτσαρά, διαμορφώθηκε άναρχα και χωρίς κανόνες, όπου δεν παρεχόταν εξειδικευμένη εκπαίδευση και αναπτύχθηκε από μη εξειδικευμένους εικονογράφους. Η κατάσταση βελτιώνεται από το 1960 και μετά, ενώ το ενδιαφέρον για το παιδικό βιβλίο αυξήθηκε, κυρίως, μετά το 1974, εξαιτίας των πολιτικών μεταβολών της χώρας. Εδώ, η εικονογράφηση εστιάζει σε τοπικά σύμβολα της «ελληνικότητας», αλλά και σε φανταστικές δομές. Επιπλέον, το κείμενο υπερτερεί σε σχέση με την εικόνα, η οποία κατέχει μικρή θέση και συνεισφέρει στην εξερεύνηση του κόσμου. Ο ρόλος της εικόνας είναι δευτερεύων, καθώς όλες οι πληροφορίες αποδίδονται με λέξεις μέσα στο κείμενο.

Ορόσημο για την εικονογράφηση των λογοτεχνικών βιβλίων αποτελεί η «εικονογραφημένη μικρή ιστορία» (picture story books), με την οποία αναδεικνύεται η πολυσημία της εικόνας και η ζωτικότητα του γραπτού λόγου. Η εικόνα, πλέον, αναδεικνύει με τρόπο ζωντανό την πολύπλευρη ζωή του παιδιού και προσπαθεί να οξύνει την ευαισθησία και την κριτική ικανότητα του παιδιού, διευρύνοντας το φάσμα των ενδιαφερόντων του (Σιβροπούλου, 2003: 1- 10, 13).

Ένα χαρακτηριστικό δείγμα εικονογραφημένων κειμένων αποτελεί η γνωστή σειρά κόμικς, τα *Κλασσικά Εικονογραφημένα*, η θεματολογία των οποίων αφορά την διασκευή γνωστών έργων της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Το 1951, η συγκεκριμένη σειρά των κόμικς κάνει την εμφάνισή της στην Ελλάδα, από τις εκδόσεις Πεγλιβανίδη, γνωρίζοντας μεγάλη επιτυχία και συνεπιφέρουσες ανατυπώσεις. Η ειδοποιός διαφορά των ελληνικών εκδόσεων από τις αντίστοιχες αμερικάνικες, έγκειται στον εμπλουτισμό των πρώτων με θέματα ελληνικού ενδιαφέροντος, φιλοτεχνημένα από γνωστούς Έλληνες εικαστικούς και λογοτέχνες. Τα *Κλασσικά Εικονογραφημένα* αποτέλεσαν μέρος της πολιτιστικής ζωής της χώρας για σχεδόν δύο

δεκαετίες και συντροφιά για χιλιάδες παιδιά και νέους. Μάλιστα, η σπουδαιότητά τους φαίνεται ξεκάθαρα από το γεγονός ότι σήμερα οι πρώτες εκδόσεις τους αποτελούν συλλεκτικά αντικείμενα.

Τα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία είναι σε θέση να αφηγούνται ιστορίες και να παρέχουν ένα σημαντικό σύνολο πληροφοριών μέσα από μια σειρά πολλαπλών εικόνων, οι οποίες μπορεί να συνδυάζονται με κείμενο ή χωρίς αυτό (Norton, 2007: 174). Οι εικόνες δεν επαναλαμβάνουν το κείμενο, αλλά το συμπληρώνουν (Σιβροπούλου, 2003: 14). Στην διαδικασία αυτή, το κάθε παιδί και κάθε άτομο αποτελεί ένα ενεργό υποκείμενο, το οποίο συνεισφέρει την προσωπική του γνώση, κρίνει και αποκρυπτογραφεί τα μηνύματα που μεταφέρει η εικόνα και αποτελεί τον συνδημιουργό στα νοήματά της, κατά τις διαφορετικές στιγμές ανάγνωσης ή θέασης (Γρόσδος, 2011β: 70).

Επιπλέον, η εικονογράφηση ενός βιβλίου δρα ενισχυτικά προς την ιστορία, παρέχει πληρέστερη κατανόηση του κειμένου, δημιουργεί κίνητρα για την ανάγνωση ενός βιβλίου, αλλά και τη συνέχιση της ανάγνωσης αυτού, προσφέρει πλούσιες οπτικές εμπειρίες και διακοσμεί το βιβλίο, κάνοντάς το πιο ελκυστικό. Συνεπώς, η εικονογράφηση ενός βιβλίου έχει παιδαγωγική και αισθητική σημασία. Η αισθητική διάσταση περιλαμβάνει και την ψυχαγωγία (Γρόσδος, 1998: 20). Οι λέξεις δεν μπορούν πάντα να μεταφέρουν τις πληροφορίες τόσο περιγραφικά όσο οι εικόνες, όπως συμβαίνει για παράδειγμα με την περιγραφή της εμφάνισης ενός ήρωα ή την περιγραφή ενός τοπίου- σκηνικού (Σιβροπούλου, 2003: 209).

Σε ένα εικονοβιβλίο, μεγάλο μέρος της αφήγησης αποδίδεται στις εικόνες και συχνά το νόημα αναδύεται από την αλληλεπίδραση εικόνας και κειμένου (Birketveit & Rimmereide, 2013: 2). «Τα εικονογραφημένα βιβλία αποτελούν ιδανική πηγή για να κατευθύνουμε τα παιδιά στη συγγραφή». Τα παιδιά μπορούν να δημιουργήσουν νέες εκδοχές ιστοριών, να γράψουν την ιστορία ξανά από άλλη οπτική γωνία, να αναπτύξουν νέα σενάρια και να ασχοληθούν με άλλες παρόμοιες δραστηριότητες (Norton, 2007: 212- 213).

Οι εικόνες που υπάρχουν στα παιδικά βιβλία θα πρέπει να είναι υψηλής αισθητικής αξίας, εφόσον παραπέμπουν σε έννοιες, όπως η ευαισθησία, η τέχνη και η ομορφιά. Μέσω των εικόνων τα παιδιά αποκτούν μεγαλύτερη ευχέρεια στην εκτίμηση των καλλιτεχνικών μέσων που χρησιμοποιούνται στις εικονογραφήσεις, ενώ ταυτόχρονα τους δίνεται το ερέθισμα και ο χρόνος να συμμετέχουν ενεργά, φτιάχνοντας τις δικές τους εικόνες ή ιστορίες (Norton, 2007: 210). Η επιρροή που

ασκεί η εικόνα στο παιδί και οι προτιμήσεις των παιδιών στη εικονογράφηση δεν έχουν μελετηθεί έντονα (Δενεζάκη, χ.χ.). Τα εικονογραφημένα βιβλία βοηθούν αποτελεσματικά στην ανάπτυξη της παιδικής αντίληψης σχετικά με το πώς ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί το καλλιτεχνικό ύφος, τα χρώματα και τα μέσα- εργαλεία, ώστε να επεκτείνουν το νόημα της ιστορίας (Norton, 2007: 162). Το εικονογραφημένο βιβλίο μυεί τα παιδιά στον κόσμο, εφόσον η εικόνα έχει κατά κύριο λόγο γνωστική λειτουργία (Γρόσδος, 1998: 19).

Όσον αφορά τις προτιμήσεις των παιδιών, το σίγουρο είναι πως το μεγάλο ποσοστό κάλυψης ενός σχολικού βιβλίου με εικόνες συμβάλλει κατά πολύ στην ελκυστικότητά του, άρα επιλέγεται πιο έντονα από τα παιδιά (Γρόσδος, 2008). Σύμφωνα με μελέτες πάνω σε αυτό το θέμα, φαίνεται πως τα παιδιά προτιμούν βιβλία με έντονα, φωτεινά και με ζωηρά χρώματα, ενώ ταυτόχρονα φαίνεται να προτιμούν χαρούμενες και αστείες εικονιστικές αναπαραστάσεις, παρά εικόνες που προβάλλουν το συναίσθημα της λύπης ή της απώλειας. Τελικά, μια καλή ή κακή εικονογράφηση καθορίζεται από τους ενήλικους, οι οποίοι γράφουν, εικονογραφούν και επιλέγουν τα βιβλία για τα παιδιά τους (Δενεζάκη, χ.χ.).

Σημαντικό είναι να αναφερθεί πως η σχέση της εικόνας με το κείμενο μπορεί να λάβει πολλαπλές μορφές. Αρχικά, υπάρχει η μορφή της συμμετρικής αλληλεπίδρασης, όπου η εικόνα και το κείμενο λένε ακριβώς το ίδιο πράγμα. Στη συνέχεια, υπάρχει η μορφή της συμπληρωματικής αλληλεπίδρασης, όπου η εικόνα συμπληρώνει τα κενά του κειμένου και αντίστροφα, ενώ πολύ λίγα αφήνονται στην φαντασία του αναγνώστη. Η ενισχυτική είναι μια ακόμη μορφή αλληλεπίδρασης, όπου η εικόνα και το κείμενο διατυπώνουν περισσότερα από ότι το καθένα ξεχωριστά και τέλος, υπάρχει η μορφή της αμφιλεγόμενης αλληλεπίδρασης, όπου η εικόνα και το κείμενο διηγούνται διαφορετικές ιστορίες (Nikolajeva & Scott, 2006, όπ. ανάφ. στο Birketveit & Rimmereide, 2013: 3). Ο συνδυασμός κειμένου και εικόνας διευκολύνει την κατανόηση της ιστορίας και η εικόνα τείνει να εστιάζει και να αποδίδει τις κεντρικές πληροφορίες που θέλει να μεταφέρει το κείμενο (Σιβροπούλου, 2003: 200).

Σημαντικό θέμα αποτελεί και η θέση που κατέχει η εικόνα σε σχέση με το κείμενο, καθώς και το μέγεθός της. Καλό είναι η εικόνα να ακολουθεί την εξέλιξη του κειμένου, διαδικασία κατά την οποία συμβαίνει μια ταυτόχρονη ανάγνωση της εικόνας με το κείμενο. Κατά την παραδοσιακή αντίληψη, το κείμενο βρίσκεται στην αριστερή σελίδα και η εικόνα στη δεξιά, μια άποψη που σταδιακά εγκαταλείφθηκε.

Επιπλέον, η ομοιομορφία του μεγέθους των εικόνων έχει ξεπεραστεί και, πλέον, οι εικόνες καταλαμβάνουν ποικίλες θέσεις και σε ποικίλα μεγέθη. Πολλές φορές συναντώνται εικόνες που εμπεριέχουν το κείμενο (Γρόσδος, 1998: 31).

Βασικό στοιχείο μιας εικόνας αποτελεί το χρώμα που αυτή φέρει. Τα χρώματα αποτελούν, γενικά, ένα είδος παγκόσμιας γλώσσας και είναι βασικά στοιχεία της εικονικής δομής. Η λειτουργία των χρωμάτων είναι τόσο χρηστική όσο και αισθητική και γοητεύει μικρούς και μεγάλους. Το χρώμα είναι σε θέση να προσδώσει ζωντάνια, να ενισχύσει το νόημα, να προωθήσει την κίνηση από τη μια σκηνή στην άλλη και να επιφέρει λαμπρότητα στην εικόνα (Σιβροπούλου, 2003: 208).

Κατά την ανάγνωση ενός κειμένου που συνοδεύεται από μια εικόνα συντελούνται τρεις ιστορίες. Η πρώτη ιστορία είναι αυτή που λέγεται μέσω των λέξεων. Η δεύτερη είναι αυτή που υπονοείται από τις εικόνες και η τρίτη είναι εκείνη που προκύπτει από τον συνδυασμό εικόνας και λόγου. Σε αυτές τις περιπτώσεις η εικόνα μπορεί να συμπλέκεται με το κείμενο και να εξελίσσονται παράλληλα σαν μια ενότητα ή μπορεί η κυριαρχία της εικόνας να υποσκιάσει το κείμενο, το οποίο απλά θα την συνοδεύει. Η εικόνα, μάλιστα, μπορεί να αφηγείται περισσότερα από ότι μπορεί ο απλός λόγος. Επιπλέον, η εικόνα μπορεί να βρίσκεται σε αντιμαχία με τον λόγο ή να αντιφάσκουν μεταξύ τους. Τέλος, η εικόνα μπορεί να υπονομεύει ή να διατρέχει ολόκληρο το κείμενο (Γρόσδος, 2011β: 69).

### 3 ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

Η κοινωνία της πληροφόρησης στην οποία ζει ο σύγχρονος άνθρωπος καταδεικνύει τον έντονο ρόλο που διαδραματίζει η διαφήμιση και τα μηνύματα που αυτή προβάλλει στην ζωή και διαβίωσή του. Η οπτική επικοινωνία αποτελεί πλέον ένα αναπόσπαστο κομμάτι της ανθρώπινης ύπαρξης, με τα μηνύματα και τις πληροφορίες να μεταδίδονται κατά κόρον μέσω της πολύμορφης και πολύσημης εικόνας. Η αποτελεσματικότητα του μηνύματος και η ποιότητά του είναι κατά μεγάλο μέρος, έργο του τεχνικού φωτογράφου.

Η φωτογραφία αποτελεί την πιο διαδεδομένη τέχνη δημιουργίας οπτικών εικόνων με την αποτύπωση αυτών, μέσω της χρήσης του φωτός. Εκτός από την τεχνολογική της διάσταση, αποτελεί και ένα από τα επικρατέστερα και διαδεδομένα μέσα επικοινωνίας της εποχής μας, ενώ ταυτόχρονα αποτελεί μια μορφή τέχνης που ομοιάζει με αυτή της ζωγραφικής.

Σε προγενέστερες εποχές, ο πολιτισμός της εικόνας και, ειδικότερα η φωτογραφία δεν είχε τις διαστάσεις και τη δυναμική που φέρει σήμερα. Αποτέλεσμα ήταν οι φωτογραφούμενοι άνθρωποι να δείχνουν μια φοβία προς το φακό. Έκρυβαν το πρόσωπό τους, απομακρύνονταν ή αντιδρούσαν ακόμη και επιθετικά προς το φωτογράφο. Ενδεχομένως, η λήψη της φωτογραφίας να έδινε στο άτομο την εντύπωση πως ο φακός είναι σε θέση να τους απογυμνώσει και να φανερώσει τα μυστικά τους. Στο σημείο αυτό ίσως και να βρίσκεται η ουσία της προσωπογραφίας.

Η ίδια συμπεριφορά παρατηρείται και σε κοινωνίες μη εκσυγχρονισμένες, αλλά και σε κοινωνικά στρώματα με χαμηλότερη καλλιέργεια, τα οποία δεν έχουν δεχτεί και αφομοιώσει πλήρως την κυριαρχία της εικόνας και ειδικότερα της φωτογραφίας. Ωστόσο, η παραπάνω πρακτική βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με την κατάσταση της σύγχρονης φωτολαγνείας, η οποία παρατηρείται κυρίως στις δυτικές κοινωνίες.

Η φωτογραφική απεικόνιση ενός ανθρώπου εν γένει και, ειδικότερα του προσώπου, ακολουθεί μια συγκεκριμένη διαδικασία, κατά την οποία εμπλέκονται δύο αναπόσπαστοι έμψυχοι παράγοντες: το μοντέλο, δηλαδή το φωτογραφούμενο πρόσωπο και ο φωτογράφος. Αρχικά, για το μοντέλο έχουν παρατηρηθεί τρεις εκδοχές- στάσεις που μπορεί να ληφθούν από την πλευρά του κατά τη φωτογράφιση. Αυτές είναι, πρώτον, το να μην έχει επίγνωση της διαδικασίας φωτογράφισης του, δεύτερον, να έχει επίγνωση της φωτογράφισής του και να μη συμμετέχει, επομένως,

να αδιαφορεί σαν να μη συμβαίνει τίποτα και τρίτον, να συμμετέχει πλήρως, δηλαδή να συναινεί στην φωτογράφησή του. Οι παραπάνω στάσεις επηρεάζουν καθοριστικά και σχηματοποιούν το τελικό πορτρέτο. Στην πρώτη περίπτωση το αποτέλεσμα είναι πιο φυσικό και το άτομο συμβάλλει στο πορτρέτο μόνο με την παρουσία του. Η διαλεκτική σχέση μοντέλου- φωτογράφου είναι μηδενική, ενώ την απόλυτη ευθύνη του αποτελέσματος φέρει ο φωτογράφος, ο οποίος καλείται μέσω των χαρακτηριστικών του προσώπου ή και του σώματος να ανακαλύψει την αλήθεια του εικονιζόμενου και να φτάσει στο αποτέλεσμα που επιθυμεί. Η δεύτερη περίπτωση φέρει παρόμοια χαρακτηριστικά με την πρώτη, ενώ διαφορές παρατηρούνται στην τρίτη στάση του εικονιζόμενου, αυτή της πλήρους συναίνεσης για φωτογράφιση, όπου ο φωτογραφούμενος ξεδιπλώνει πλήρως την προσωπικότητά του μπροστά στον φωτογραφικό φακό.

Η φωτογραφία εκτός από καλλιτεχνική έκφραση αποτελεί και ένα σύγχρονο επάγγελμα με πολλές εφαρμογές. Ο Τύπος (εφημερίδες - περιοδικά), το φωτορεπορτάζ, η μόδα, η διαφήμιση, ο τουρισμός, το πορτραίτο, οι γραφικές τέχνες, αλλά και η ιατρική, η αρχαιολογία και άλλες επιστήμες είναι μερικοί από τους τομείς εφαρμογής της φωτογραφίας. Είναι, ίσως, ο πιο σπάνιος συνδυασμός μιας ευαίσθητης τέχνης και ενός ρεαλιστικού επαγγέλματος, που προσφέρει στον επαγγελματία φωτογράφο μεγάλες συγκινήσεις, αλλά και την ικανοποίηση για την διαχρονικότητα του έργου του. Σημαντικές δεξιότητες που οφείλει να φέρει ο καλλιτέχνης φωτογράφος αποτελούν: η τεχνική κατάρτιση, η καλλιτεχνική ματιά, η γνώση των δυνατοτήτων της σύγχρονης τεχνολογίας, αλλά κι ευαισθητοποίηση πάνω σε γεγονότα που του προκαλούν το ενδιαφέρον.

Η φωτογραφία περιλαμβάνει ορισμένους τομείς, οι οποίοι είναι οι εξής:

- Φωτοειδησεογραφία: αφορά την εικονογράφιση της επικαιρότητας, με τις φωτογραφίες του τομέα αυτού να χρησιμοποιούνται στον ημερήσιο και εβδομαδιαίο τύπο.
- Διαφημιστική φωτογραφία- φωτογραφία στούντιο: ένας τομέας σημαντικός, ο οποίος αφορά την φωτογράφιση αντικειμένων, τη φωτογραφία μόδας και τη φωτογραφία πορτρέτων. Ασχολείται, κυρίως, με την παραγωγή εμπορικής φωτογραφίας.

- Αρχιτεκτονική φωτογραφία εσωτερικών χώρων: αφορά την φωτογράφιση κτιρίων και εσωτερικών χώρων, με κύρια αντικείμενα μελέτης την οπτική γωνία της φωτογραφικής λήψης, τον φωτισμό και τις ιδιαιτερότητες του εσωτερικού χώρου.
- Φωτογραφία τέχνης: παρά το γεγονός πως η πρώτη φωτογραφία τραβήχτηκε το 1825, πέρασε πάνω από μισός αιώνας, προκειμένου η φωτογραφία να αναγνωριστεί επίσημα ως μια μορφή τέχνης, με πολλούς επικριτές να την αμφισβητούν ακόμα και σήμερα, χρησιμοποιώντας ως βασικό επιχείρημα το γεγονός, πως αυτή αποτελεί μια τεχνική ρεαλιστικής αναπαραγωγής εικόνων και όχι μια μορφή τέχνης.

### 3.1 ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

Η πρώτη φωτογραφία, τραβήχτηκε πιθανότατα το 1825, από τον Γάλλο εφευρέτη Joseph Niepce, στην οποία απεικονίζεται η θέα έξω από το παράθυρό του. Η λήψη της συγκεκριμένης φωτογραφίας (ηλιογραφίας) κράτησε οκτώ ολόκληρες ώρες, γεγονός που καθιστά σαφές γιατί οι πρώτες φωτογραφίες απεικόνιζαν στατικά αντικείμενα και όχι ανθρώπους. Θα χρειαστεί να περάσουν ακόμα αρκετά χρόνια μέχρι το 1839 για να έχουμε άνθρωπο μέσα στο καρέ, με τη συνδρομή του Daguerre και της εφεύρεσης του, της δαγγεροτυπίας. Έτσι, η πρώτη φωτογραφία που περιλαμβάνει άνθρωπο τραβήχτηκε από τον Luis Daguerre στην Boulevard du Temple. Η λήψη θα διαρκέσει μόλις δέκα λεπτά και καταγράφει έναν άνθρωπο που κάθισε να γυαλίσει τα παπούτσια του στην κεντρική Λεωφόρο.

Η πρώτη, λοιπόν, φωτογραφία ανθρώπου δεν ήταν πορτραίτο. Με την πολύχρονη προσπάθεια του Daguerre, αλλά και άλλων πρωτοπόρων δαγγεροτυπιστών της περιόδου να βελτιώσουν την τεχνολογία της φωτογραφίας, η δαγγεροτυπία γίνεται ο δημοφιλέστερος τρόπος για τη λήψη πορτραίτων και διανοίγεται ο δρόμος για την εμπορική εκμετάλλευση της φωτογραφίας. Βρισκόμαστε πλέον στην εποχή, όπου όλοι μπορούν να αποκτήσουν το προσωπικό τους πορτραίτο, επομένως η τέχνη της φωτογραφίας εκδημοκρατίζεται, προνόμιο που μέχρι τότε έφερε μόνο η ανώτερη τάξη.

Σύντομα, ήλθαν στο προσκήνιο και άλλες εφευρέσεις της φωτογραφίας, όπως η καλοτυπία του William Henry Fox Talbot, η οποία περιθωριοποίησε τη δαγγεροτυπία. Ωστόσο και οι δύο τεχνικές παρουσιάζουν σημαντικές ελλείψεις. Αφενός, η δαγγεροτυπία δεν επέτρεπε την αναπαραγωγή της εικόνας σε πολλά αντίτυπα, εφόσον δεν διέθετε αρνητικό και αφετέρου, η καλοτυπία δεν απέδιδε



ευκρινή αποτελέσματα. Αποτέλεσμα ήταν να περάσουν πολλά χρόνια δοκιμών, μέχρι την εφεύρεση της τεχνικής του κολλοδίου, την οποία ακολούθησαν δύο παραλλαγές, οι οποίες έγιναν πολύ δημοφιλείς λόγω χαμηλού κόστους και όχι χάρη στην τεχνική τους υπεροχή: η αμβροτυπία και η τσιγκοτυπία. Η αμβροτυπία αφορά τη χρήση ενός αρνητικού σε γυαλί, όπως αυτό που τραβούσαν κανονικά, το οποίο όμως ήταν υποφωτισμένο, ώστε να δημιουργηθεί η ψευδαίσθηση θετικής εικόνας πάνω του. Η τσιγκοτυπία είναι μια τεχνική ακόμη πιο φθηνή, μιας και χρησιμοποιούσε το μέταλλο του ψευδάργυρου αντί για γυαλί, ως υπόστρωμα για τη αποτύπωση της εικόνας.

Την ίδια περίπου εποχή ξεκινά και η ιστορία του αυτό-πορτραίτου, με την πρώτη λήψη να πραγματοποιείται στα τέλη του 1839. Το αυτό-πορτραίτο απεικονίζει τον Cornelius, ο οποίος φαίνεται πως έχει τρέξει να μπει στο κάδρο, αφού εμφανίζεται στο άκρο του καρέ.

Η απλοποίηση της φωτογραφικής διαδικασίας επήλθε μετά από πολλές δεκαετίες πειραματισμών, με επιτυχίες και αποτυχίες, έως το 1888, όταν ο George Eastman κυκλοφόρησε την Kodak με το σλόγκαν “*You press the button, we do the rest*”. Το 1901 ήταν η χρονιά της Kodak Box Brownie, της πρώτης φωτογραφικής μηχανής μαζικής παραγωγής, η οποία είχε τεράστια απήχηση στην μεσαία τάξη.

Τέλος, είναι γνωστό πως στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα η έννοια του τεχνητού φωτισμού ήταν άγνωστη, όπως και το ηλεκτρικό ρεύμα. Οι φωτογράφοι, συνεπώς, αναγκάζονταν να φωτίζουν τα πορτρέτα τους με το φυσικό φως του ήλιου, ρυθμίζοντάς το με μέσα όπως κουρτίνες, καθρέπτες και λευκά πανιά. Η κυρίαρχη αντίληψη της εποχής για τον σωστό φωτισμό του πορτρέτου ήταν πως αυτό έπρεπε να φωτίζεται ομοιόμορφα, χωρίς, δηλαδή, έντονες φωτοσκιάσεις. Την υπέρβαση αυτής της αντίληψης έκανε ο γάλλος Nadar κατακτώντας λαμπρή θέση στην ιστορία της φωτογραφίας. Στο πέραςμα του χρόνου (1860- 1890) το λιτό φόντο, συνήθως ένας άσπρος τοίχος, αντικαταστάθηκε από ζωγραφισμένες αναπαραστάσεις αστικού και φυσικού τοπίου. Η λιτότητα στο decor επανήλθε τον 20ο αιώνα.

### **3.2 ΚΟΡΥΦΑΙΟΙ ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΙ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ**

Στο σημείο αυτό θα ήταν σημαντικό να αναφερθούν ορισμένοι κορυφαίοι εκπρόσωποι της τέχνης της φωτογραφίας, που με την καλλιτεχνική τους πορεία εξέλιξαν την φωτογραφία και αποτέλεσαν σημαντικούς σταθμούς για την πορεία της.

Αρχικά, ο Nadar (Gaspard-Félix Tournachon, 1820-1910), γνωστός και ως Felix Nadar, ήταν δημοσιογράφος, ενώ ταυτόχρονα υπήρξε και καλλιτέχνης της καρικατούρας, ο οποίος μετεπήδησε στη φωτογραφία. Αποτέλεσε έναν από τους πρώτους φωτογράφους που ασχολήθηκαν με τον τεχνητό φωτισμό, γεγονός που τον

χαρακτήρισε ως πρωτοπόρο του φωτισμού. Έμεινε στην ιστορία ως ο πρώτος που δημοσίευσε φωτογραφίες σε συνέντευξη περιοδικού. Υπήρξε αναμφισβήτητα ο καλύτερος πορτραίτιστας φωτογράφος του 19<sup>ου</sup> αιώνα μαζί με την J. M. Cameron. Απαθανάτισε προσωπικότητες όπως ο Ιούλιος Βερν, ο Αλέξανδρος Δουμάς, ο «αναρχικός πρίγκηπας» Πιορτ Κροπότκιν, ο Σαρλ Μπωντλαίρ κ.ά.

Στη συνέχεια, η Gertrude Kasebier (1852–1934) είναι μια από τις σημαντικότερες αμερικανίδες φωτογράφους, στις αρχές του 20ού αιώνα. Ήταν μία από τις πρώτες γυναίκες που επεδίωξε καριέρα στη φωτογραφία με στόχο τον βιοπορισμό από αυτή. Έγινε ευρέως γνωστή για τη προκλητική φωτογραφική της προσέγγιση στη μητρότητα και τα δυναμικά πορτραίτα των Ινδιάνων. Η Kasebier με τις φωτογραφίες της εστίαζε στη μοναδικότητα της προσωπικότητας των Ιθαγενών και όχι απλά στα κουστούμια και στα φολκλόρ στοιχεία τους, όπως συνέβαινε μέχρι τότε. Υπήρξε μια από τις λίγες γυναίκες καλλιτέχνιδες που αναγνωρίστηκε εν ζωή. Το έργο της φυλάσσεται στο φωτογραφικό ιστορικό αρχείο του Μουσείου Αμερικανικής Ιστορίας του Ιδρύματος Smithsonian.

Ο Alfred Stieglitz (1864-1946) αποτελεί μία από τις σημαντικότερες προσωπικότητες στην ιστορία της φωτογραφίας. Συντέλεσε στο να αναγνωριστεί η φωτογραφία ως μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης, ισάξιο με την ζωγραφική και την γλυπτική. Συμμετείχε σε γκαλερί, σε φωτογραφικές εκδόσεις και οργανισμούς, έγραψε σημαντικά δοκίμια για τη φωτογραφία και προώθησε πολλούς avant-garde καλλιτέχνες. Οι πιο χαρακτηριστικές του φωτογραφίες περιλαμβάνουν δρόμους της Νέας Υόρκης, τις οποίες τράβηξε με μια φορητή κάμερα. Ακόμη, χαρακτηριστικά του έργα αποτελούν εικόνες μεταναστών που έφταναν στη μεγαλούπολη και φυσικά τα πορτραίτα του που απεικονίζουν την γυναίκα του, τη διάσημη ζωγράφο Georgia O'Keefe.

Η Dorothea Lange (1895 – 1965), υπήρξε μια σημαντικότερη φωτογράφος, η οποία έμεινε στην ιστορία για τα αρχετυπικά πορτραίτα των αγροτών, τα οποία τράβηξε κατά την περίοδο του μεγάλου οικονομικού κραχ και της μεγάλης ξηρασίας. Η πιο χαρακτηριστική της φωτογραφία είναι αυτή της απελπισμένης μητέρας από τον κύκλο “*Migrant Farm Families*”. Όταν ζούσε στο Σαν Φρανσίσκο, το 1918, είχε αποκτήσει ένα επιτυχημένο φωτογραφικό στούντιο πορτραίτων. Την δεκαετία του 1920 στράφηκε στο ντοκιμαντέρ και άρχισε να φωτογραφίζει τους Ινδιάνους. Το 1930 επέστρεψε και πάλι στο Σαν Φρανσίσκο και στις αναταραχές που έφερε η οικονομική κατάρρευση. Τα επόμενα χρόνια πραγματοποίησε πορτραίτα με τους

αγρότες και τους μετανάστες που προσπαθούσαν να επιβιώσουν μέσα στην ανέχεια. Το 1940 έγινε η πρώτη γυναίκα που έλαβε υποτροφία από το Guggenheim. Μετά την επίθεση στο Pearl Harbor αποφάσισε να καταγράψει την απομάκρυνση των Γιαπωνέζων της Αμερικής. Το έργο της θεωρείται σημαντικό ιστορικό ντοκουμέντο και φυλάσσεται στα επίσημα ιστορικά αρχεία των ΗΠΑ. Παραμένει ακόμα και σήμερα μία από τις σημαντικότερες επιρροές της φωτογραφίας ντοκουμέντου και τα πορτρέτα της χαρακτηρίζονται από ευαισθησία και συμπόνια, καθιστώντας τα σύμβολο των κατατρεγμένων και των βασανισμένων.

Ο Cecil Beaton (1904-1980) είναι ένας από τους πιο διάσημους πορτραίτιστες του μεσοπολέμου. Στα φωτογραφικά του έργα προσπαθεί να καταγράψει την ασύδοτη διασκέδαση της αγγλικής αριστοκρατίας, η οποία έφτανε σταδιακά στη δύση της, μετά τον πόλεμο. Πέρα από τους αριστοκράτες, ο Beaton ήταν ένα σημαντικό μέρος της χρυσής εποχής του Χόλυγουντ, με τον ίδιο να απαθανατίζει κινηματογραφικούς θρύλους, όπως η Marilyn Monroe και η Audrey Hepburn. Χαρακτηριστικό στοιχείο του έργου του αποτελεί η προσκόλληση στη ομορφιά και την ωραιοποίηση, η οποία είναι ολοφάνερη. Τέλος, υπήρξε ο αγαπημένος φωτογράφος της βρετανικής βασιλικής οικογένειας και τη δεκαετία του 1920 εργάστηκε για το Vanity Fair και τη Vogue όπου ανέπτυξε μια μοναδική τεχνική ποζαρίσματος των μοντέλων του σε ασυνήθιστα background.

Ο Phillippe Halsman (1906-1979), με καταγωγή από τη Λετονία, είναι ο φωτογράφος με τα περισσότερα εξώφυλλα στο περιοδικό LIFE, συγκεκριμένα 101 στον αριθμό, ένα ρεκόρ που μέχρι και σήμερα φαντάζει εντυπωσιακό. Η θέση του στην ιστορία της φωτογραφίας είναι σημαντική, εφόσον ήταν ένας από τους πρώτους και τους διασημότερους φωτογράφους που εισήγαγαν τον σουρεαλισμό στα πορτραίτα τους. Μάλιστα, πολλά από τα πορτραίτα του είναι το αποτέλεσμα της συνεργασίας του με τον ίδιο τον Salvador Dali. Μαζί ανακάλυψαν την μέθοδο Dali Atomicus, που πάγωνε τα αντικείμενα σε κίνηση. Το 1947 τράβηξε το διάσημο πορτραίτο του περίλυπου Albert Einstein, ο οποίος κατά τη διάρκεια της φωτογράφισης είχε εκφράσει την ενοχή του για το ρόλο που έπαιξε στην ανάπτυξη της ατομικής βόμβας από την Αμερική. Ανάμεσα στις προσωπικότητες που φωτογράφησε ήταν ο Dali, Alfred Hitchcock, οι Martin and Lewis, η Judy Garland, ο Winston Churchill, η Marilyn Monroe, η Dorothy Dandridge, ο John F. Kennedy και ο Pablo Picasso.

Ο Yousuf Karsh (1908- 2002) ήταν ένας φωτογράφος, ο οποίος κατά τη διάρκεια της καριέρας του φωτογράφησε τις μεγαλύτερες προσωπικότητες του 20<sup>ου</sup> αιώνα από την πολιτική, την τέχνη, τις επιστήμες και τον κινηματογράφο, όπως τον Einstein και τον Nelson Mandela. Η πιο μεγάλη ευκαιρία στην πορεία του προέκυψε κατά τη διάρκεια του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, όταν ο πρωθυπουργός του Καναδά τον προσκάλεσε να φωτογραφήσει τους αρχηγούς των συμμαχικών κρατών, οι οποίοι βρίσκονταν στη χώρα. Η διασημότερη φωτογραφία του είναι αυτή του Churchill (1941). Ακόμα και σήμερα αποτελεί παράδειγμα πορτραίτιστα που αναδεικνύει τη προσωπικότητα του φωτογραφιζόμενου και που με ένα μοναδικό τρόπο φανερώνει τις κρυφές πτυχές του χαρακτήρα του.

Η Eve Arnold (1912-2012), έχει μείνει στην ιστορία για τα διάσημα πορτραίτα της. Από τα πιο διάσημα είναι οι φωτογραφίες της Marilyn Monroe που τράβηξε στο πλατό των “Αταίριαστων”, αλλά και αυτές της Βασίλισσας Ελισάβετ II και του μαύρου ακτιβιστή Malcolm X. Χαρακτηριστικό στοιχείο του έργου της Arnold ήταν η επιμονή της να φωτογραφίζει φτωχούς και περιθωριακούς, πάντα με ευαισθησία. Ήταν, άλλωστε, γνωστό ότι σχημάτιζε μακροχρόνιες σχέσεις με αυτούς που φωτογράφιζε. Ήταν η πρώτη γυναίκα που έγινε μέλος του Magnum.

Ο Irving Penn (1917-2009) έφυγε από τη ζωή το 2009, αφήνοντας πίσω μια μακρόχρονη καριέρα με πορτραίτα των πιο διάσημων ανθρώπων του κόσμου. Χαρακτηριστικό του έργου του αποτελούν οι οργανωμένες συνθέσεις του και το γεωμετρικό στήσιμο των πορτραίτων του. Εργάστηκε για την Vogue και για τις καμπάνιες μεγάλων εταιρειών όπως Issey Miyake, Clinique, General Foods κ. α. Ήταν ένας από τους πρώτους φωτογράφους που έβαζαν τα μοντέλα τους να ποζάρουν σε ένα άσπρο ή γκρι background, θέλοντας μέσα από αυτή την απλότητα του σκηνικού να αναδειχθεί η προσωπικότητά τους. Έτσι, με βάση τον στόχο αυτό, κατασκεύασε στο στούντιό του διάφορα background που σχημάτιζαν καμπύλη για να φωτογραφίζει τα μοντέλα του. Με αυτό το setup φωτογράφησε τους Martha Graham, Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Georgia O’Keeffe, W. H. Auden, Igor Stravinsky κ.α. Στα πορτραίτα του περνούσε μόνος του από πάνω μια επίστρωση από πλατινούχο παλλάδιο προκειμένου να τους προσδώσει υφή.

Ο Richard Avedon (1923–2004) υπήρξε φωτογράφος μόδας και πορτραίτιστας, ο οποίος συνέβαλε αποφασιστικά στον καθορισμό της αισθητικής της φωτογραφίας του 20<sup>ου</sup> και του 21<sup>ου</sup> αιώνα, δημιουργώντας το δικό του μοναδικό στυλ στο πορτραίτο με έντονα κοντράστ και λευκά background. Το αποτέλεσμα του

συγκεκριμένου στυλ ήταν να στρέφεται η προσοχή του θεατή προς την δυναμική της έκφρασης του κάθε προσώπου, δίνοντας έτσι έμφαση στην εκφραστικότητα. Ο φωτισμός που χρησιμοποίησε χαρακτηρίζεται έντονος, ενώ χρησιμοποιώντας δύσκολα θέματα συζήτησης προσπαθούσε να φέρνει τα μοντέλα του σε φορτισμένη συναισθηματική κατάσταση, καθώς υποστήριζε πως ένα πορτραίτο έπρεπε να συλλαμβάνει την ψυχή του εικονιζόμενου. Εργάστηκε για περιοδικά όπως το Harper's Bazaar, τη Vogue, το LIFE κ.α. Στον επικήδειο του οι New York Times έγραψαν πως το έργο του καθόρισαν την οπτική της Αμερικής πάνω στο στυλ, την μορφοαία και την κουλτούρα για μισό αιώνα.

Η Diane Arbus (1923-1971) υπήρξε σημαντική φωτογράφος και συγγραφέας, η οποία συνήθιζε να φωτογραφίζει ασπρόμαυρα φηγούρες από τις πιο σκοτεινές και περιθωριακές πλευρές της κοινωνίας, όπως τραβεστί, γυμνιστές, περφόρμερς του τσίρκου, νάνους, γίγαντες κλπ. σε τετράγωνο φορμά.

Η Annie Leibovitz (1949- ) αποτελεί ίσως την πιο διάσημη πορτραίτιστρια φωτογράφος. Η φήμη της συχνά ανταγωνιζόταν ή ξεπερνούσε όσους ποζάρισαν στο στούντιο της. Διάσημες φωτογραφίες- ορόσημα της Leibovitz είναι η φωτογραφία του γυμνού John Lennon που κουλουριάζεται δίπλα στην Yoko Ono και η φωτογραφία που για πολλούς περιέγραφε το τέλος των Beatles αλλά και του ίδιου, αφού μόλις πέντε ώρες μετά δολοφονήθηκε. Η λίστα των διάσημων που έχει φωτογραφίσει είναι ατελείωτη. Στις διάσημες φωτογραφίες της συμπεριλαμβάνονται αυτές από την περιοδεία των Rolling Stones, η γυμνή και έγκυος Demi Moore στο εξώφυλλο του Vanity Fair, η Whoopi Goldberg μέσα σε μια μανιέρα από γάλα κ.ά.

### **3.3 ΤΑ ΔΕΚΑ ΠΙΟ ΔΙΑΣΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΠΟΡΤΡΕΤΑ ΟΛΩΝ ΤΩΝ ΕΠΟΧΩΝ**

Στο σημείο αυτό, σκόπιμη θα ήταν η απαρίθμηση μερικών διάσημων φωτογραφικών πορτρέτων που έμειναν χαραγμένα στην ανθρώπινη μνήμη και αποτελούν κομμάτι της ιστορίας και της ανθρώπινης ύπαρξης. Στα πορτρέτα αυτά ο φωτογραφικός φακός απαθανατίζει με τρόπο μοναδικό και ανεπανάληπτο φυσιογνωμίες διάσημων ανθρώπων, απεικονίζοντας παράλληλα και ποικίλα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς τους. Η λίστα που ακολουθεί περιλαμβάνει τα δέκα πιο εμβληματικά φωτογραφικά πορτρέτα.

- Στη θέση δέκα βρίσκουμε την Όντρεϊ Χέπμπορν, με ένα πορτρέτο του φωτογράφου John Kobal. Το πορτρέτο τραβήχτηκε το 1961 για τις ανάγκες της ταινίας «*Breakfast at Tiffany's*».



Εικόνα 12

- Στην επόμενη θέση βρίσκεται το πορτρέτο μιας ιδιαίτερης φυσιογνωμίας, αυτής του Σαλβαδόρ Νταλί. Ο ζωγράφος ήταν ιδιαίτερα γνωστός για τις περίεργες πόζες του, αλλά και για το χαρακτηριστικό του μουστάκι. Η φωτογραφία τραβήχτηκε από τον Philippe Halsman, το 1942 και είναι εμπνευσμένη από τον Ισπανό ζωγράφο του 17ου αιώνα, Ντιέγκο Βελάσκεθ.



Εικόνα 13

- Στην όγδοη θέση βρίσκεται ο Χάμφρεϊ Μπόγκαρτ, ένας από τους μεγαλύτερους αστέρες του Χόλυγουντ, σε μια φωτογραφία του George Hurrell, η οποία ελήφθη το 1938-1939.



Εικόνα 14

- Ο Neil Armstrong, το 1969 ταξιδεύει στη Σελήνη και τραβά το πορτρέτο του δεύτερου ανθρώπου που περπάτησε πάνω στη Σελήνη, ως μέλος της αποστολής Απόλλων 11, της πρώτης επανδρωμένης αποστολής που έφθασε στην επιφάνεια της Σελήνης.



Εικόνα 15

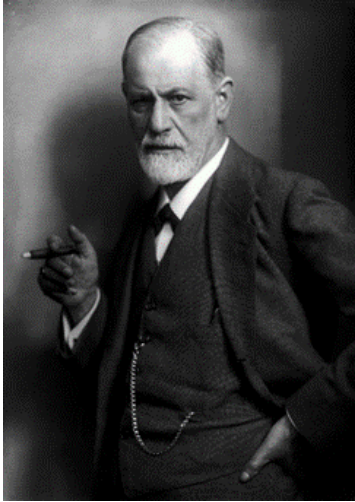
- Το 1941, ο Yousuf Karsh βρίσκεται στο κτίριο του Κοινοβουλίου στην Οττάβα, όπου τραβά το πορτρέτο του Ουίνστον Τσώρτσιλ. Ο Τσώρτσιλ εμφανίζεται θυμωμένος γιατί ο φωτογράφος του πήρε το πούρο του.



Εικόνα 16

- Το επόμενο πορτρέτο ανήκει στον Σίγκμουντ Φρόυντ. Ο Σίγκμουντ Φρόυντ ήταν Αυστριακός ιατρός, ψυχίατρος και θεμελιωτής της ψυχαναλυτικής σχολής στον τομέα της ψυχολογίας. Ο φωτογράφος δεν είναι γνωστός, αλλά η φωτογραφία τραβήχτηκε το 1920.





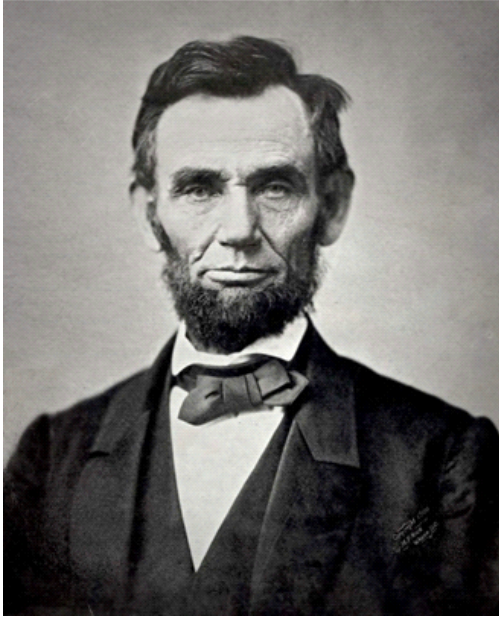
Εικόνα 17

- Στην τέταρτη θέση βρίσκεται η Μέριλιν Μονρόε σε μία από τις πιο γνωστές φωτογραφίες της Μέριλιν για την ταινία «*The Seven Year Itch*». Η φωτογραφία τραβήχτηκε το 1954 από τον Matty Zimmerman.



Εικόνα 18

- Στην τρίτη θέση βρίσκουμε το πορτρέτο του Αβραάμ Λίνκολν, του 16<sup>ου</sup> προέδρου των Η.Π.Α. και πρώτου προέδρου που δολοφονήθηκε. Η φωτογραφία τραβήχτηκε το 1863 από τον Alexander Gardner.



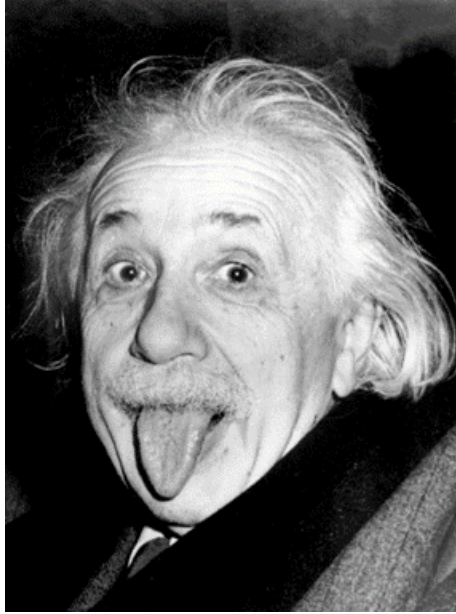
Εικόνα 19

- Στη δεύτερη θέση βρίσκεται η πιο διάσημη φωτογραφία του Τσε Γκεβάρα, τραβηγμένη το 1960 από τον Alberto Korda.



Εικόνα 20

- Τέλος, το πιο διάσημο πορτρέτο όλων των εποχών ανήκει στον Άλμπερτ Αϊνστάιν, τραβηγμένο το 1951 από τον Arthur Sasse. Ο διάσημος φυσικός ποζάρει βγάζοντας τη γλώσσα του, την ημέρα που έκλεισε τα 72 του χρόνια, στις 14 Μαρτίου 1951.



Εικόνα 21

## 4 ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ ΑΓΑΠΗΜΕΝΩΝ ΔΙΑΣΗΜΩΝ

### 4.1 Προγράμματα που χρησιμοποιήθηκαν

Τα προγράμματα που χρησιμοποιήθηκαν για την δημιουργία της εργασίας ήταν κατά κύριο λόγο το adobe illustrator 10 όπου και σχεδιάστηκαν εξ ολοκλήρου τα πορτρέτα. Ο λόγος που επιλέχθηκε το συγκεκριμένο πρόγραμμα είναι γιατί το διδαχτικά στο τμήμα πληροφορικής και ΜΜΕ και είναι προσιτό σε εμένα. Η μορφή και η αποθήκευση των αρχείων είναι σε μορφή (\*.ai).

Για την δημιουργία του βίντεο που δείχνει βήμα βήμα τον σχεδιασμό των ηρώων χρησιμοποιήθηκαν τα εξής δυο προγράμματα: Το geforce experience από την κάρτα γραφικών (geforce GTX 750Ti) του υπολογιστή όπου έκανε καταγραφή το περιβάλλον εργασίας, και το δεύτερο πρόγραμμα ήταν το adobe premiere pro CC 2018 για το μοντάζ. Η αποθήκευση των αρχείων είναι σε μορφή (\*.prpro) και το φομάτ για την εξαγωγή τους σε μορφή βίντεο ήταν σε (H264).

Το βασικό πρόγραμμα για την συγγραφή του θεωρητικού μέρους της εργασίας μου ήταν με το Microsoft Word 2010 καθώς και με το Word pad για κάποιες σημειώσεις.

### 4.2 Εργαλεία σχεδίασης και επεξεργασίας.

- **Adobe illustrator:**

- I. **Selection(V)** για επιλογή και μετακίνηση.
- II. **Pen tool(P)** για επιλογή και μετακίνηση.
- III. **Paintbrush(B)** για δημιουργία γραμμών, τριχών, και γενικά χαρακτηριστικών προσώπου.
- IV. **Mess(U)** δημιουργία πλέγματος χαρακτηριστικών προσώπου και σώματος για καλύτερη χρωματικής ισορροπίας.
- V. **Eyedropper(I)** επίτευξη καλύτερης χρωματικής απόχρωσης.

- **Microsoft Word:**

Χρησιμοποίησα εργαλεία για δημιουργία περιεχομένων, εικόνων, επικεφαλίδων, βιβλιογραφιών κ.α.

- **Adobe premiere:**

- I. **Selection tool(V)**
- II. **Razor tool(C)**
- III. **Hand tool(H)**

#### 4.3 Τρόπος σχεδίασης πορτρέτων.

Ο τρόπος σχεδίασης μου ήταν διανυσματικός (vector) βάζοντας εικόνες που χρησιμοποιούσα ως οδηγό σχεδίαζα κάθε λεπτομέρεια του πορτρέτου. Αρχικά σχεδίαζα τα περιγράμματα των αντικειμένων (πρόσωπο, σώμα, χέρια, κτλ.)Υστερα γέμιζα με χρώμα τα αντικείμενα και λεπτομέρειες, ανάλογα το τι ήθελα να σχεδιάσω. Με δοκιμές σε διαφάνεια άλλα και βάζοντας εφέ κυρίως το feather κατάφερα να φαίνονται οι ήρωες μου πιο κοντά στο πραγματικό.

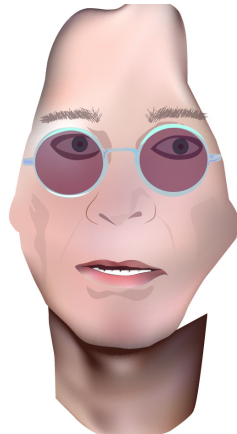
#### 4.4 Γιατί επέλεξα τα συγκεκριμένα πρόσωπα.

Τα συγκεκριμένα πρόσωπα τα επέλεξα διότι ήταν αγαπημένοι μου τραγουδιστές και ηθοποιοί. Για τον λόγο αυτό θα ήταν πιο ευχάριστο σε έμένα να ασχοληθώ και να προσπαθήσω το αποτέλεσμα να είναι καλύτερο. Ένας επιπλέον λόγος ήταν οι εκφράσεις των προσώπων τους, ξέροντας απ την αρχή το αποτέλεσμα

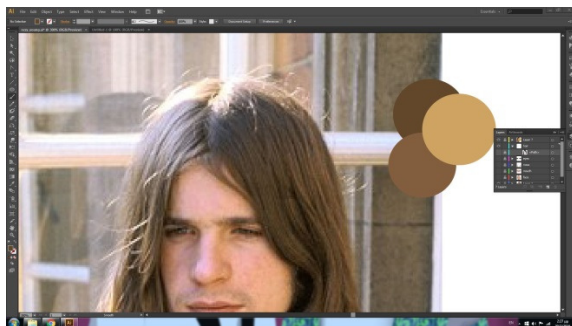


## 4.5 Εικόνες κατά την σχεδίαση.

### ❖ Ozzy Osbourne



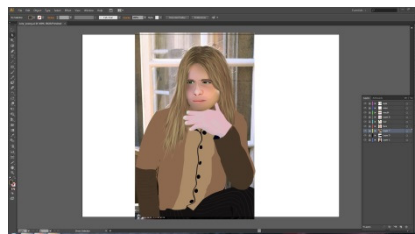
Αρχικό στάδιο σχεδιασμού προσώπου



Χρωματική παλέτα



Αρχικός σχεδιασμός μαλλιών



Ozzy σε μικρή ηλικία.

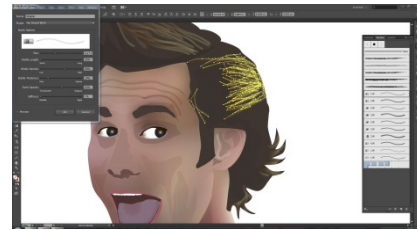
## ❖ Jim Carey



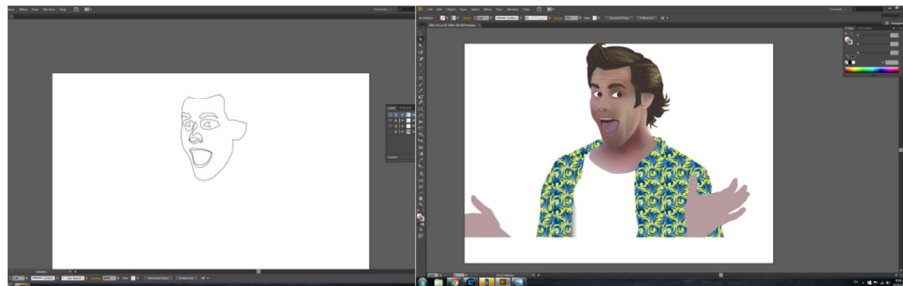
Σχεδιασμός τρίχας από μούσι.



Αρχικό στάδιο προσώπου.



Σχεδιασμός τρίχας από μαλλιά.



Αρχικό στάδιο προσώπου.

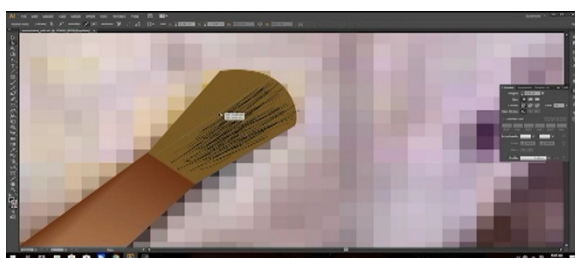
Ολοκληρωμένο σχέδιο με σώμα.

## ❖ Σωτήρης Μουστάκας

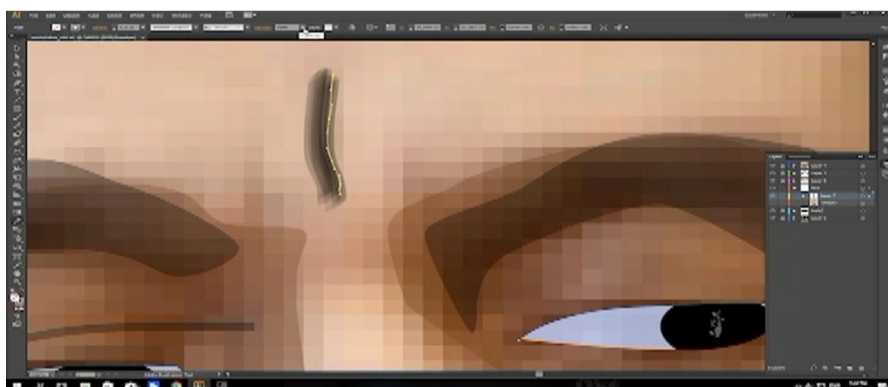


Ολοκληρωμένο σχέδιο με σώμα.

Τελικό αποτέλεσμα εικονογράφησης.



Λεπτομέρεια τρίχας στο πινέλο.



Ρυτίδες έκφρασης.



Η αρχική ιδέα σχεδιασμού ήταν εμπνευσμένη από Fulvio Alejandro καθώς κοιτούσα σχέδια του. Έτσι λοιπόν αποφάσισα να κάνω και εγώ κάτι παρόμοιο με τους ήρωες μου σε μικρή και μεγάλη ηλικία όμως στην ίδια εικόνα σαν να είναι διαφορετικά πρόσωπα.

Το επόμενο βήμα ήταν να διαλέξω τους ήρωες μου όπου με άλλους ξεκίνησα και με άλλους κατέληξα γιατί υπήρξαν κάποια μικρά προβλήματα όπως οι ανάλυση των εικόνων. Αφού ξεπέρασα και αυτό το πρόβλημα σειρά είχε η υλοποίηση. Το πρόγραμμα που χρησιμοποίησα κατά κύριο λόγο ήταν το adobe illustrator γιατί ήταν πιο γνωστό σε εμένα. Στην συνέχεια όμως χρησιμοποίησα το adobe Photoshop καθώς και το word για την συγγραφή του θεωρητικού μέρους τις εργασίας μου καθώς και πρόγραμμα εγγραφής εικόνας-βίντεο και στο τέλος όλων το adobe premiere για το μοντάζ.

Ο σχεδιασμός των ηρώων μου άρχισε με το adobe illustrator και με κύριο εργαλείο το pen tool. Αρχικά σχεδιάζοντας περιγράμματα και στην συνέχεια δίνοντας τους μορφή και χρώμα με το mess tool. Το mess tool με βοήθησε στο να πιο αληθοφανές η εικόνα. Αλλα εργαλεία όπως το μολύβι οι γραμμές και ο κύκλος με βοήθησαν να κάνω λεπτομέρειες πάνω στον ήρωα μου όπως ρυτίδες έκφρασης και αλλα χαρακτηριστικά. Οι τρίχες που χρησιμοποίησα ήταν με path φτιάχνοντας τες μονος μου και απλώνοντας τες στα σημεία. Η χρωματική παλέτα που χρησιμοποίησα ήταν τα περισσότερα με το "eyedropper" καθώς ήθελα τα τελικό μου σχέδιο να είναι όσο πιο κοντά στο πραγματικό, και σε αυτό συνέβαλε και το mess tool καθώς το πλέγμα που δημιουργούσα αποτύπωνε τα σκοτεινά σημεία του προσώπου αλλα και τα φωτεινά με διαβαθμίσεις χρωμάτων. Από τα σημαντικότερα εργαλεία μου ήταν το feather γιατί ορισμένα σημεία. Η κάποιες λεπτομέρειες ήταν σχεδιασμένες με το pencil σε διαφορετική απόχρωση και έτσι κάνοντας λίγο το περίγραμμα με το opacity ήταν πιο ομοιόμορφο.

Οι τρόποι που σχεδίαζα άλλαζαν μέρα με την μέρα καθώς ανακάλυπτα καινούργια εργαλεία του προγράμματος και προσπαθώντας να το εξελίξω όσο μπορώ για να είναι πιο εύκολο για μένα αλλα και το αποτέλεσμα να είναι πιο καλο.

Οι δυσκολίες που αντιμετώπισα είχαν να κάνουν πιο πολύ με την ανάλυση τις αρχικής μου εικόνας όπου σχεδίαζα πάνω τις, για αυτό τον λόγο απέκλεισα κάποια πρόσωπα. Μια άλλη μεγάλη δυσκολία που αντιμετώπισα ήταν ότι οι χαρακτήρες μου δεν έπρεπε να αλιθοφερουν

και να φαίνονται πιο πολύ σαν cartoon, αυτό ήθελε λίγο προσοχή και όχι πολλές λεπτομέρειες, το σχέδιο ήταν διανυσματικό.

Ο τρόπος σχεδιασμού μου υπάρχει σε video, καθώς όση ώρα σχεδιάζα το πρόγραμμα εγγραφής εικόνας από την κάρτα γραφικών μου κατέγραφε ότι εγώ έκανα. Αυτό το υλικό στο τέλος του σχεδίου μου το χρησιμοποίησα για να φτιάξω ένα μικρό video όπου δείχνει βήμα βήμα τον τρόπο σχεδιασμού. Χρησιμοποίησα το adobe premiere για να μοντάρω τα video και να κόψω ότι δεν χρειαζόταν.

## **ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ**

Τα συμπεράσματα μου πάνω στην πτυχιακή είναι πως η εικονογράφηση είναι μια εξαιρετική τέχνη καθώς πρέπει να είσαι προσεκτικός σε κάθε σου λεπτομέρεια για να μην αλλοιώσεις κάποιο χαρακτηριστικό του προσώπου που σχεδιάζεις. Είναι άρτια συνδεδεμένη με προσωπογραφία όπου ασχολείται πιο λεπτομερώς με την έκφραση αλλά και με χαρακτηριστικά προσώπου. Επίσης είναι πολύ κοντά με την τέχνη της φωτογραφίας . Τέλος η εικονογράφηση με ψηφιακά μέσα και προγράμματα είναι μια νέα μέθοδος όπου είναι πιο εύχρηστη γιατί μπορείς να παρεμβείς σε κάθε λεπτομέρεια και να δοκιμάσεις πολλές μορφές ώσπου να καταλήξεις στο σωστό αποτέλεσμα.



# ΑΝΑΦΟΡΕΣ

## ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ:

Βρύζας, Κ. (2005). Τα παιδιά της εικόνας. Στο Ο. Κωνσταντινίδου- Σέμογλου (Επιμ.), *Εικόνα και Παιδί* (σελ. 427- 438). Θεσσαλονίκη: cannot not design publications.

Γρόσδος Σ. και Ντάγιου Ε. (2005). «*Η γλώσσα δια της τέχνης και η τέχνη δια της γλώσσας. Πολυσημειωτικές και πολυτροπικές πρακτικές στα πλαίσια της λειτουργικής χρήσης της γλώσσας*», στο: 26η Συνάντηση του Τομέα Γλωσσολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Α.Π.Θ./ Θεσσαλονίκη.

Γρόσδος, Σ. (1998). *Χρειάζονται τα παιδιά βιβλία με εικόνες;* ΥΦΕΝ, 1: 17- 35.

Γρόσδος, Σ. (2008α). *Η εικόνα ως διδακτικό μέσο στη γλωσσική διδασκαλία. Η περίπτωση του βιβλίου Γλώσσας Β' Δημοτικού.* Στο 6ο Πανελλήνιο Συνέδριο «Ελληνική Παιδαγωγική & Εκπαιδευτική Έρευνα». Παιδαγωγική Εταιρία Ελλάδος. Αθήνα.

Γρόσδος, Σ. (2008β). Η εικόνα στα νέα σχολικά εγχειρίδια. Το ανθολόγιο λογοτεχνικών κειμένων της Α' και Β' τάξης του Δημοτικού Σχολείου. Διάλογος για το Σχολικό Βιβλίο. *Σύγχρονη Εκπαίδευση*, τεύχος 153, σελ. 191- 213.

Γρόσδος, Σ. (2010). *Οπτικοακουστικός γραμματισμός: Από το παιδί- καταναλωτή στο παιδί- δημιουργό.*

Γρόσδος, Σ. (2011α). *Οπτικοακουστικός γραμματισμός και εκπαίδευση: Το παιδί παραγωγός οπτικοακουστικών προϊόντων.*

Γρόσδος, Σ. (2011β). *Εικόνα και Γλωσσική Διδασκαλία. Η διδακτική αξιοποίηση πολυτροπικών κειμένων. Νέα Παιδεία.* Τεύχος 138, σελ. 63-83.

Δενεζάκη, Λ. (χ.χ.). *Οι εικόνες στα παιδικά βιβλία και η σημασία τους*. Ανακτήθηκε από: <http://www.lovebaby.gr/component/catalog/node/527.html>. (Προσπελάστηκε: 26/09/2015).

Ευαγγέλου, Ι. (1993). *Η Φαντασία. Μια αδιερεύνητη ψυχική λειτουργία*. Αθήνα: Ιάμβλιχος.

Ετεοκλέους, Ν., Παύλου, Β., Τσολακίδης, Σ. (2012). *Γραμματισμός και πολυτροπικότητα: μελέτη περίπτωσης για την αξιοποίηση του multimedia builder (mtmb) από μελλοντικούς εκπαιδευτικούς στην Κύπρο*. Στο 10ο Διεθνές Συνέδριο Ελληνικής Γλωσσολογίας. Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης. Ανακτήθηκε από: <http://www.icgl.gr/files/greek/74-783-795.pdf>.

Καρακίτσιος, Α. (2011). *Φιλαναγνωσία... Φανατική συνήθεια*. Στο Ε. Αρτζανίδου κ.α., *Παιχνίδια Φιλαναγνωσίας και Αναγνωστικές Εμπυρώσεις*. Αθήνα: Gutenberg.

Κομνηνού, Φ. (χ.χ.). *Η προσωπογραφία στην ελληνική τέχνη*. Ανακτήθηκε από: <http://users.sch.gr/ikomninou/greek%20art%207.htm>.

Κουριγιάμα, Σ. (2004). *Η εκφραστικότητα του σώματος: Εκδοχές ανατομίας και ο κόσμος των ιδεών στην ελληνική και κινεζική ιατρική*. Πασχάλης, Β. (μτφ). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».

Κυπριώτης, Δ. (2006). *Πολυτροπικότητα και γραπτά- εικονιστικά κείμενα*. Ανακτήθηκε από: <http://multitasks.blogspot.gr/2006/09/blog-post.html> (Προσπελάστηκε: 04/02/2016).

Μαγουλιώτης, Α. Ν. (1989). *Ζωγραφική- Γλυπτική- Χαρακτική*. Αθήνα: Gutenberg.

Μήττα, Δ. (χ.χ.). *Όψεις του προσώπειου*. Ανακτήθηκε από: <http://www.komvos.edu.gr/masks/masks1.html>.

Μεταξιώτης, Γ. (χ.χ.). *Η εικόνα στην εκπαίδευση*. Ανακτήθηκε από: [http://www.komvos.edu.gr/periodiko/periodiko2nd/thematikes/new\\_print/3/1.htm](http://www.komvos.edu.gr/periodiko/periodiko2nd/thematikes/new_print/3/1.htm).

Μπαμπινιώτης, Γ. (2002). *Ζωγραφική. Στο Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* (β' έκδοση). Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε.

Μπαμπινιώτης, Γ. (2002). *Προσωπογραφία. Στο Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* (β' έκδοση). Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε.

- Μπαμπινιώτης, Γ. (2002). Προσωπογράφος. Στο *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* (β' έκδοση). Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (2002). Σκίτσο. Στο *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* (β' έκδοση). Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (2002). Φωτογραφία. Στο *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* (β' έκδοση). Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε.
- Norton, D. E. (2007). *Μέσα από τα μάτια ενός παιδιού. Εισαγωγή στην Παιδική Λογοτεχνία*. 6η έκδοση. Αθήνα: Επίκεντρο.
- Παρίσης, Ν. (1998). Ο εθισμός του μαθητή στην πληθωρική δυναστεία της εικόνας και η ατροφία της αναγνωστικής απόλαυσης. (επιμ. Ι. Βασιλαράκης). *Σύγχρονες οπτικές και προοπτικές της λογοτεχνίας για παιδιά και νέους* (σελ. 183- 191). Αθήνα: Τυπωθήτω- Δαρδανός.
- Σιβροπούλου, Ρ. (2003). *Ταξίδι στον κόσμο των εικονογραφημένων μικρών ιστοριών. Θεωρητικές και Διδακτικές Διαστάσεις*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Στειακάκης, Χ. (2014). *Αρχαία Αίγυπτος: Η ζωγραφική και η γλυπτική του Παλαιού Βασιλείου*. Ανακτήθηκε από: <http://www.artmag.gr/articles/art-articles/about-art/item/5960-archaia-aigyptos>.
- Στειακάκης, Χ. (2016). *Η ζωγραφική και τα ψηφιδωτά κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους*. Ανακτήθηκε από: <http://www.artmag.gr/articles/art-articles/about-art/item/7838-h-zwgrafikh-kai-ta-pshfidwta-kata-tous-rwmaikous-xronous>.
- Στεφανοπούλου, Δ. (επιμ.). (2006). *Μεγάλα Μουσεία: Παρίσι*. Λούβρο. Νο: 1. (Μεταφραστικό κέντρο Πειραιά, μτφ.). Αθήνα: Εκδοτική σειρά από το Έθνος της Κυριακής.
- Στεφανοπούλου, Δ. (επιμ.). (2006). *Μεγάλα Μουσεία: Πινακοθήκη της Ακαδημίας-Βενετία*. Νο: 3. (Μεταφραστικό κέντρο Πειραιά, μτφ.). Αθήνα: Εκδοτική σειρά από το Έθνος της Κυριακής.
- Στεφανοπούλου, Δ. (επιμ.). (2006). *Μεγάλα Μουσεία: Άμστερνταμ. Μουσείο Βαν Γκογκ*. Νο: 4. (Μεταφραστικό κέντρο Πειραιά, μτφ.). Αθήνα: Εκδοτική σειρά από το Έθνος της Κυριακής.

Στεφανοπούλου, Δ. (επιμ.). (2006). *Μεγάλα Μουσεία: Αγία Πετρούπολη- Ερμιτάζ*. Νο: 6. (Μεταφραστικό κέντρο Πειραιά, μτφ.). Αθήνα: Εκδοτική σειρά από το Έθνος της Κυριακής.

Στεφανοπούλου, Δ. (επιμ.). (2006). *Μεγάλα Μουσεία: Μόναχο- Παλαιά Πινακοθήκη*. Νο: 7. (Μεταφραστικό κέντρο Πειραιά, μτφ.). Αθήνα: Εκδοτική σειρά από το Έθνος της Κυριακής.

Τσιτσανούδη- Μαλλίδη, Ν. (2011). *Η γλώσσα των ΜΜΕ στο σχολείο. Μια γλωσσολογική προσέγγιση για την (προ)σχολική εκπαιδευτική διαδικασία*. Αθήνα: Λιβάνη.

Ψημμενος, Ν. Κ. (2010). Για τον Στέφανο Τσιόδουλο Στο: *Στέφανος Τσιόδουλος Προσωπογραφίες*. Αίθουσα Τέχνης Καπλάνων 5.

The Guardian. (2006, Σεπτέμβριος 5). Η πρώτη προσωπογραφία στην ιστορία της τέχνης. *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ. ΚΟΣΜΟΣ*. Ανακτήθηκε από: <http://www.kathimerini.gr/256017/article/epikairothta/kosmos/h-prwth-proswpografia-sthn-istoria-ths-texnhs>.

## **ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ:**

Andrzejczak, N., Trainin, G. & Poldberg, M. (2005). From Image to Text: Using Images in the Writing Process. *International Journal of Education & the Arts*. Vol. 6, No. 12.

Avgerinou, M. (2007). “Towards a Visual Literacy Index”. *Journal of Visual Literacy* 27: 29-46.

Ausburn, L. J. & Ausburn, F. B. (2006). Visual Literacy: Background, Theory and Practice. *Innovations in Education & Training International*, 15:4, 291-297, DOI: 10.1080/0033039780150405.

Bailin, S. (1988). *Achieving Extraordinary Ends: An Essay on Creativity*. Netherlands: Kluwer Academic Publishers.

Bernis, J. (1964). *Η φαντασία*. (μτφ. Μόσχου- Σακορράφου, Α. Σ.). Αθήνα: Ιωάν. Ν. Ζαχαρόπουλος.

Birketveit, A. & Rimmereide, H. E. (2013). Using authentic picture books and illustrated books to improve L2 writing among 11-year-olds. *The Language Learning Journal*. DOI: 10.1080/09571736.2013.833280.

**Wade, N.J. & Swanston, M. (1991). *Visual Perception*. London: Routledge.**



## ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ:

[http://morfologia.arch.duth.gr/1o\\_etos/pdf/prooptiki.pdf](http://morfologia.arch.duth.gr/1o_etos/pdf/prooptiki.pdf) (προσπελάστηκε: 15/09/2016).

<http://www.intergraphics.gr/index.php/el/ergastirieleftheronspoudon/skitso-eikonografisi-comics-cartoon-editorial.html> (προσπελάστηκε: 27/08/2016).

[https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9A%CE%BB%CE%B1%CF%83%CF%83%CE%B9%CE%BA%CE%AC\\_%CE%95%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%BD%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B7%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%B1](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9A%CE%BB%CE%B1%CF%83%CF%83%CE%B9%CE%BA%CE%AC_%CE%95%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%BD%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B7%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%B1) (προσπελάστηκε: 27/08/2016).

[http://morfologia.arch.duth.gr/1o\\_etos/pdf/prooptiki.pdf](http://morfologia.arch.duth.gr/1o_etos/pdf/prooptiki.pdf) (προσπελάστηκε 17/08/2016).

Χατζηπαπάς, Α. (2014). Σχεδίαση και ανάπτυξη ηρώων. (Ανακτήθηκε από: <https://issuu.com/aris.river/docs/>)- προσπελάστηκε: 27/08/2016.

<http://epas-therm.thess.sch.gr/ylh/ylhkomm/sxedio/kefalaio4.pdf> (προσπελάστηκε: 27/08/2016).

[http://www.greek-language.gr/greekLang/modern\\_greek/tools/lexica/search.html?lq=%CF%83%CE%BA%CE%AF%CF%84%CF%83%CE%BF&sin=all](http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/search.html?lq=%CF%83%CE%BA%CE%AF%CF%84%CF%83%CE%BF&sin=all) (Προσπελάστηκε: 21/10/2016).

<http://www.iek-akmi.edu.gr/tomeis/efarmosmenes-texnes/eikonografos-skitsografos> (προσπελάστηκε:21/10/2106).

<http://www.diek.gr/specialties.php?id=7> (προσπελάστηκε: 21/10/2016).

<http://www.iekcraft.gr/sector-art-photo.html> (προσπελάστηκε: 21/10/2016).

<https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A6%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1> (προσπελάστηκε: 21/10/2016).

<https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CF%81%CE%BF%CF%83%CF%89%CF%80%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1> (προσπελάστηκε: 30/11/2016).

<http://www.photo.gr/blogs/history/history-portrait/> (προσπελάστηκε: 30/11/2016).

[https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9A%CE%BB%CE%B1%CF%83%CF%83%CE%B9%CE%BA%CE%AC\\_%CE%95%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%BD%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B7%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%B1](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9A%CE%BB%CE%B1%CF%83%CF%83%CE%B9%CE%BA%CE%AC_%CE%95%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%BD%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B7%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%B1) (προσπελάστηκε: 9/03/2017).

<http://www.fotoart.gr/arthra/portrait/index.html> (προσπελάστηκε: 09/03/2017).

<http://users.sch.gr/izogakis/ta-portreta-fagioum-ke-i-techniki-tou/> (προσπελάστηκε: 09/03/2017).

[http://archaia-ellada.blogspot.gr/2014/11/blog-post\\_77.html](http://archaia-ellada.blogspot.gr/2014/11/blog-post_77.html) (προσπελάστηκε: 12/03/2017).

[http://www.wikipedia.gr/wiki/%CE%95%CE%BD%CF%84%CE%BF%CF%85%CE%AC%CF%81\\_%CE%9C%CE%B1%CE%BD%CE%AD](http://www.wikipedia.gr/wiki/%CE%95%CE%BD%CF%84%CE%BF%CF%85%CE%AC%CF%81_%CE%9C%CE%B1%CE%BD%CE%AD) (προσπελάστηκε: 15/03/2017).

<http://www.cnn.gr/news/kosmos/story/52692/ta-10-pio-emvlimatika-portreta-olon-ton-erophon> (προσπελάστηκε: 16/03/2017).

[https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CF%8C%CE%BD%CE%B1\\_%CE%9B%CE%AF%CE%B6%CE%B1](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CF%8C%CE%BD%CE%B1_%CE%9B%CE%AF%CE%B6%CE%B1) (προσπελάστηκε: 16/03/2017).

<http://www.protothema.gr/culture/article/501947/luthike-to-mustirio-gia-to-hamogelo-tis-mona-liza/> (προσπελάστηκε: 16/03/2017).

<http://www.mixanitouxronou.gr/giati-chamogelouse-i-tzokonta-omada-epistimonon-apodidi-to-enigmatiko-chamogelo-tis-mona-liza-se-pithani-egkimosini-ke-ton-erchomo-enos-pediou/> (προσπελάστηκε: 16/03/2017).

<https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%80%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%AE%CF%82> (προσπελάστηκε: 17/03/2017).

<https://www.sansimera.gr/biographies/153/219> (προσπελάστηκε: 22/03/2017).

[https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CF%84%CE%BF%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%BF\\_%CE%93%CE%BA%CE%B9%CF%81%CE%BB%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%AC%CE%B9%CE%BF#.CE.A0.CE.AF.CE.BD.CE.B1.CE.BA.CE.B5.CF.82](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CF%84%CE%BF%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%BF_%CE%93%CE%BA%CE%B9%CF%81%CE%BB%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%AC%CE%B9%CE%BF#.CE.A0.CE.AF.CE.BD.CE.B1.CE.BA.CE.B5.CF.82) (προσπελάστηκε: 22/03/2017).

[https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%86%CE%BB%CE%BC%CF%80%CF%81%CE%B5%CF%87%CF%84\\_%CE%9D%CF%84%CF%8D%CF%81%CE%B5%CF%81](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%86%CE%BB%CE%BC%CF%80%CF%81%CE%B5%CF%87%CF%84_%CE%9D%CF%84%CF%8D%CF%81%CE%B5%CF%81) (προσπελάστηκε: 23/03/2017).

<https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A1%CE%AD%CE%BC%CF%80%CF%81%CE%B1%CE%BD%CF%84> (προσπελάστηκε: 23/03/2017).

[https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%95%CE%BD%CF%84%CE%BF%CF%85%CE%AC%CF%81\\_%CE%9C%CE%B1%CE%BD%CE%AD](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%95%CE%BD%CF%84%CE%BF%CF%85%CE%AC%CF%81_%CE%9C%CE%B1%CE%BD%CE%AD) (προσπελάστηκε: 23/03/2017).

[https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%92%CE%AF%CE%BD%CF%83%CE%B5%CE%BD%CF%84\\_%CE%B2%CE%B1%CE%BD\\_%CE%93%CE%BA%CE%BF%CE%B3%CE%BA](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%92%CE%AF%CE%BD%CF%83%CE%B5%CE%BD%CF%84_%CE%B2%CE%B1%CE%BD_%CE%93%CE%BA%CE%BF%CE%B3%CE%BA) (προσπελάστηκε: 23/03/2017).

[https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%93%CE%B5%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%B9%CE%BF%CF%82\\_%CE%9C%CE%B1%CF%81%CE%B3%CE%B1%CF%81%CE%AF%CF%84%CE%B7%CF%82](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%93%CE%B5%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%B9%CE%BF%CF%82_%CE%9C%CE%B1%CF%81%CE%B3%CE%B1%CF%81%CE%AF%CF%84%CE%B7%CF%82) (προσπελάστηκε: 02/04/2017).

[https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CE%B9%CE%BA%CE%B7%CF%86%CF%8C%CF%81%CE%BF%CF%82\\_%CE%9B%CF%8D%CF%84%CF%81%CE%B1%CF%82](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CE%B9%CE%BA%CE%B7%CF%86%CF%8C%CF%81%CE%BF%CF%82_%CE%9B%CF%8D%CF%84%CF%81%CE%B1%CF%82) (προσπελάστηκε: 02/04/2017).

<http://www.xanthi.ilsp.gr/istos/frames/eikones.htm> (προσπελάστηκε: 04/04/2017).