

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ

**ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ
ΤΕΧΝΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ**

**ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ & ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ
ΤΕΧΝΩΝ**

CURTAIN – Reside in Costume

«Πτυχιακή εργασία»

Τούφα Άνκα Έλενα, (14002)

Επιβλέπων : Κωνσταντίνος Γουδής, Λέκτορας

Φεβρουάριος 2021

Επιβλέπων

Γουδής Κωνσταντίνος-Λέκτορας



Επιτροπή αξιολόγησης

Θωμόπουλος Κωνσταντίνος-Λέκτορας



Μαχιάς Γεώργιος-Λέκτορας

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΔΗΛΩΣΗ

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Άνκα Έλενα Τούφα του Αλέξανδρου, με αριθμό μητρώου 14002 φοιτήτρια του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών & Πολιτισμού του Τμήματος Φωτογραφίας & Οπτικοακουστικών Τεχνών, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής/διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος.

Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του πτυχίου μου».

Η Δηλούσα



ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά όλους τους καθηγητές του τμήματος για τις γνώσεις που μου χάρισαν και ιδιαίτερα τον Κωνσταντίνο Γουδή, για τις πολύτιμες συμβουλές, την καθοδήγηση καθώς και το χρόνο που μου αφιέρωσε.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Τι αποκαλύπτει το πρόσωπο ενός ατόμου; Μπορούμε να κατανοήσουμε τις σκέψεις, τις επιθυμίες, τις τάσεις, τους φόβους, μέσα από τα χαρακτηριστικά του προσώπου ενός ανθρώπου; Η Ιστορία της ανθρωπότητας μας διδάσκει πως ο άνθρωπος ένιωθε πάντα την ανάγκη να προβάλλει την εικόνα του εαυτού του, εγείροντας σχετικά ερωτήματα.

Η πρακτική της φωτογραφίας που εστιάζει στη φαντασία, αποτελεί ένα πανίσχυρο εργαλείο, χρησιμεύοντας ως πολύτιμη μέθοδος αξιολόγησης του παρελθόντος καθώς και του παρόντος. Στη σύγχρονη περίοδο η τάση αυτό-δημιουργικότητας και το όραμα του καλλιτέχνη είναι πλέον ένας ξεκάθαρος τρόπος έκφρασης του Εαυτού. Η κατασκευή πολλαπλών ταυτοτήτων δημιουργεί έννοιες βαθιές ως προς την ερμηνεία.

Η σειρά «CURTAIN – Reside in Costume», είναι μία σειρά εικόνων που επιχειρεί να θέσει, ένα διάλογο μεταξύ διαφορετικών χρονικών περιόδων με την αυτογνωσία ως απαραίτητη για την ανάπτυξη της ταυτότητας. Επιχειρεί να υποβάλλει παρά να δείξει μια αντανάκλαση του Εαυτού υπό την έννοια της ενδοσκόπησης, έχοντας ως στόχο να προκαλέσει τον παρατηρητή. Παρ' όλο που η σειρά προσπαθεί να μας εντάξει μέσα από τα οπτικά της μηνύματα, αυτό επαφίεται στη ερμηνευτική δύναμη του βλέμματος του θεατή.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΔΗΛΩΣΗ.....	III
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	IV
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	V
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	VI
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	I
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
ΚΥΡΙΩΣ ΜΕΡΟΣ	3
1. ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΕΩΣ ΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ.....	3
1.1 Το πορτραίτο στην αρχαιότητα και το μεσαίωνα.....	3
1.2 Η άνθιση κατά την περίοδο της αναγέννησης.....	4
1.3 Το αυτοπορτραίτο στον 17ο αιώνα.....	9
1.4 Το αυτοπορτραίτο στη μοντέρνα και σύγχρονη περίοδο.....	13
1.5 Το αυτοπορτραίτο στη φωτογραφία.....	16
2. ΑΝΑΛΥΟΝΤΑΣ ΤΟ ΑΥΤΟΠΟΡΤΡΑΙΤΟ	21
2.1 Ρητορική του πορτραίτου.....	21
2.2 Σημαντικές έννοιες στην ερμηνεία του αυτοπορτραίτου.....	22
2.2.1 Identity & performance.....	22
2.2.2 The self	25
2.2.3 Ναρκισσισμός.....	27
2.3 Παραδείγματα φωτογράφων αυτοπορτραίτου ως performance.....	28
2.3.1 Yasumasa Morimura	28
2.3.2 Hendrik Kerstens.....	32
2.3.3 Chan – Hyo Bae.....	34
2.3.4 Yinka Shonibare	36
3. CURTAIN – Reside in Costume.....	40
ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	58
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	59

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1:	<i>Πορτραίτο των Δουκών του Urbino, από τον Piero Della Francesca, 1465-1470</i>	5
Εικόνα 2:	<i>Η αρχαία Ρωμαία καλλιτέχνης Marcia, όπως απεικονίζεται στο έργο του Giovanni "On Famous Women", 1402</i>	5
Εικόνα 3:	<i>Portrait of a man, Jan van Eyck</i>	6
Εικόνα 4:	<i>Albrecht Durer, Self-portrait, 1500</i>	7
Εικόνα 5:	<i>Οικογένεια CHARLES IV, Francisco de Goya, 1800-1801</i>	8
Εικόνα 6:	<i>Doctor's Nicolaes Tulp Anatomy Lesson, Rembrandt, 1632, Mauritshuis</i>	9
Εικόνα 7:	<i>Rembrandt, Self-portrait at the age of 34, 1640</i>	10
Εικόνα 8:	<i>Artemisia Gentileschi, Self-Portrait as the Allegory of Painting, 1638-39</i>	11
Εικόνα 9:	<i>Sir Joshua Reynolds, 1747-1749</i>	12
Εικόνα 10:	<i>Diego Velázquez, 1643</i>	12
Εικόνα 11:	<i>Gustave Courbet, Self Portrait (The Desperate Man), 1843</i>	13
Εικόνα 12:	<i>Vincent Van Gogh, 1889</i>	15
Εικόνα 13:	<i>Nadar Gaspar Felix Tournachon-about 1855</i>	17
Εικόνα 14:	<i>Robert Cornelius, Self-portrait, 1839</i>	18
Εικόνα 15:	<i>Alfred Stieglitz, Self-Portrait, probably 1911</i>	19
Εικόνα 16:	<i>Man Ray, Self-Portrait. Solarization</i>	20
Εικόνα 17:	<i>Yasumasa Morimura, Self-portrait after Edouard Manet, "Olympia" 1863</i>	29
Εικόνα 18:	<i>Yasumasa Morimura, Self-portrait as Frida Khalo</i>	29
Εικόνα 19:	<i>Yasumasa Morimura, Self-portrait as Marilyn Monroe 1995</i>	30
Εικόνα 20:	<i>Yasumasa Morimura, A Requiem: Red Dream, Mao 2007</i>	31
Εικόνα 21:	<i>Hendrick Kerstens, Paula Kerstens</i>	32
Εικόνα 22:	<i>Hendrick Kerstens, Paula Kerstens</i>	33
Εικόνα 23:	<i>Hendrick Kerstens, Paula Kerstens</i>	33
Εικόνα 24:	<i>Chan-Hyo Bae, Existing in costumes, 13 (2006)</i>	34
Εικόνα 25:	<i>Cinderella (2008)</i>	35
Εικόνα 26:	<i>Sleeping Beauty (2009)</i>	35

Εικόνα 27:	<i>Yinka Shonibare, 1997</i>	37
Εικόνα 28:	<i>Yinka Shonibare, Diary of a Victorian Dandy (1998)</i>	38
Εικόνα 29:	<i>Yinka Shonibare, Dorian Gray, 2001</i>	38
Εικόνα 30:	<i>After Jan van Eyck – Portrait of a Man</i>	41
Εικόνα 31:	Untitled	43
Εικόνα 32:	Untitled	44
Εικόνα 33:	<i>After Johannes Vermeer – Girl with a Pearl Earring</i>	45
Εικόνα 34:	Untitled	46
Εικόνα 35:	Untitled	47
Εικόνα 36:	<i>After Petrus Christus – Portrait of a Young Girl</i>	48
Εικόνα 37:	Untitled	49
Εικόνα 38:	Untitled	50
Εικόνα 39:	Untitled	51
Εικόνα 40:	Untitled	52
Εικόνα 41:	Untitled	53
Εικόνα 42:	Untitled	54
Εικόνα 43:	Untitled	55
Εικόνα 44:	Untitled	56

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αυτή η έρευνα είναι το αποτέλεσμα της εμπειρίας που απέκτησα με την πάροδο των ετών και χαρακτηρίζεται από τις επιλογές που έκανα κατά τη διάρκεια της εξέλιξής μου ως φωτογράφου. Οι ερωτήσεις που απεύθυνα στον εαυτό μου κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, οδήγησαν σε έρευνα του «εαυτού» όπως απεικονίζεται μέσα από το φωτογραφικό αυτοπορτραίτο.

Στην εργασία αυτή προσεγγίζω το πρόβλημα του αυτοπορτραίτου μέσω στιλιστικής/ υφολογικής, αισθητικής, ψυχολογικής καθώς και σημασιολογικής ανάλυσης. Η ανθρώπινη παρουσία αποτελεί ένα διαρκές ερωτηματικό, που επιχειρήθηκε να απαντηθεί προσεγγιζόμενο μέσα από την οπτική του πορτραίτου, με τις πολλαπλές κρυμμένες έννοιες, τις άπειρες ερμηνείες και μετασχηματισμούς στις οποίες υπόκειται. Σε αυτήν την εργασία δεν το προσεγγίζουμε υπό την έννοια της παραγωγής πορτραίτων, αλλά επικεντρωνόμαστε στο αυτοπορτραίτο.

Στο πρώτο κεφάλαιο, με τίτλο «Το πορτραίτο από την αρχαιότητα έως τη φωτογραφία» μελετάμε το χώρο και τις πρακτικές δημιουργίας πορτραίτων μέχρι να δημιουργηθεί ένα πλαίσιο που να ευνοεί την ανάπτυξη του αυτοπορτραίτου. Στην πάροδο του χρόνου το πορτραίτο εξελίσσεται από την αρχαιότητα έως τις μέρες μας. Το πορτραίτο εμφανίζεται σπάνια στην αρχαιότητα και το Μεσαίωνα, ενώ με την εφεύρεση των γυάλινων καθρεφτών και την έλευση της περιόδου της Αναγέννησης αρχίζει να κερδίζει το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών με το αυτοπορτραίτο να κάνει δειλά – δειλά την εμφάνισή του. Το 17ο αιώνα το αυτοπορτραίτο αναπτύσσεται ραγδαία με τη συμβολή των μεγάλων ζωγράφων της εποχής όπως του Rembrandt και του Goya, ενώ τα γλυπτά αυτοπορτραίτα εξαφανίζονται σταδιακά. Στην μοντέρνα και σύγχρονη περίοδο το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στη απεικόνιση του προσώπου ενώ εμφανίζονται πορτραίτα με μάσκες ή καλυμμένο πρόσωπο. Ταυτόχρονα το ζωγραφικό αυτοπορτραίτο υποχωρεί μπροστά στην επανάσταση της φωτογραφίας (μέσα του 19ου αι.), που καθιστά το είδος ευρέως διαδεδομένο και κερδίζει το ενδιαφέρον μεγάλων φωτογράφων καθιερώνοντας το αυτοπορτραίτο ως ξεχωριστό είδος στη φωτογραφία, παρέχοντας τη δυνατότητα στον καλλιτέχνη να εκφραστεί, αποδίδοντας διαφορετικές ταυτότητες και κρυμμένες έννοιες.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, με τίτλο «Αναλύοντας το αυτοπορτραίτο», εξετάζεται η ρητορική του πορτραίτου υπό το πρίσμα των τεσσάρων βασικών στοιχείων από τα οποία αποτελείται και μέσω των οποίων το αποκρυπτογραφούμε, σύμφωνα με τον

David Bate στο: “Photography, The key concepts”. Ακολούθως αναλύονται οι έννοιες του εαυτού/self, της Ταυτότητας και της Performance καθώς και του Ναρκισσισμού, που σχετίζονται με το αυτοπορταίτο. Η έννοια του αυτοπορταίτου συνδέεται συχνά με αυτή της ταυτότητας και τη δυνατότητα του φωτογράφου να απεικονίσει πολλαπλές τέτοιες, με τη διαδικασία της μίμησης και της αφαίρεσης να έχουν ζωτικό ρόλο στη διαδικασία αυτή, υλοποιώντας μία performance με θεατή την κάμερα. Τέλος, εξετάζονται θέματα που σχετίζονται με την ταυτότητα και την performance στα έργα τεσσάρων σύγχρονων φωτογράφων, οι οποίοι με τη χρήση της μεταμφίεσης ενσωματώθηκαν σε κλασικούς πίνακες ή υποδύθηκαν εμβληματικές φιγούρες, δημιουργώντας ταυτότητες «Άλλων», προκαλώντας ορισμένες φορές τη Δυτική τέχνη, εγείροντας ταυτόχρονα ερωτήματα για κοινωνικά ζητήματα σχετικά με τη φυλή, τις τάξεις, το φύλο κ.α.

Στο τρίτο κεφάλαιο, με τίτλο «CURTAIN – Reside in costume», παρουσιάζεται το πρακτικό μέρος της εργασίας, δηλαδή αυτοπορταίτα με επιρροές από πίνακες και απεικονίσεις διαφορετικών εποχών, σε συνδυασμό με υλοποιήσεις τις φαντασίας μου, με έντονο το στοιχείο της μίμησης και της αφαίρεσης μέσω της μεταμφίεσης. Σκοπός αυτού του πρότζεκτ είναι η πρόκληση του θεατή να αναγνωρίσει τις διαφορετικές ταυτότητες, να πειραματιστώ με τον εξοπλισμό μου και μέσω της μίξης κλασικών ενδυμασιών με σύγχρονα στοιχεία και διαφορετικές πόζες, να απεικονίσω διαφορετικούς – πολλαπλούς «άλλους» που κατοικούν μέσα μου.

ΚΥΡΙΩΣ ΜΕΡΟΣ

ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΕΩΣ ΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

Στην ιεραρχία των ειδών, το πορτραίτο καταλαμβάνει μια διφορούμενη θέση, έστω και αν αντιπροσωπεύει τον άνθρωπο, που δημιουργήθηκε καθ' εικόνα και ομοίωση του Θεού. Η απεικόνιση ατόμων που δεν ήταν γνωστά εκτός του οικογενειακού τους κύκλου, δεν ήταν σύμφωνη με την ηθική αίσθηση των κριτικών που έβλεπαν σ' αυτήν, την αποθέωση της προσωπικής ματαιοδοξίας.

Το πορτραίτο στην αρχαιότητα και το μεσαίωνα

Το πορτραίτο υπάρχει από την αρχαιότητα. Οι γλύπτες, της Ελλάδας, της Ετρουσκικής και μετέπειτα Ρωμαϊκής Ιταλίας, καθώς και οι ζωγράφοι της ύστερης Αιγυπτιακής περιόδου από το Fayum, δημιούργησαν πολυάριθμες φιγούρες πρόσωπων με υψηλό βαθμό ρεαλισμού. Ένα από τα πρώτα πορτραίτα έγινε από τον γλύπτη του Φαραώ Akhenaten, Βακ το 1365 π.Χ, ενώ και ο Πλούταρχος αναφέρει ότι ο Φειδίας είχε συμπεριλάβει την απεικόνιση του εαυτού του στη «Μάχη των Αμαζόνων» στις μετόπες της δυτικής όψεως του Παρθενώνα.

Αργότερα, η έλευση του Χριστιανισμού, ώθησε τον άνθρωπο στην περιφρόνηση της εφήμερης ύπαρξης του, και στην στροφή της προσοχής του στη μεταθανάτια ζωή. Ειδικότερα, κατά την παλαιοχριστιανική εποχή καθώς και κατά τη διάρκεια των πρώτων αιώνων του Μεσαίωνα, δεν συναντάμε πλέον πορτραίτα, παρά μόνο αυτά που η καινούργια θρησκεία θεωρεί σημαντικά, όπως αυτά των Αγίων και του Χριστού.

Με την εφεύρεση των καθρεφτών από γυαλί καλής ποιότητας, γύρω στο 1500 μ.Χ., κατέστη δυνατό ο άνθρωπος να δει τον εαυτό του καθαρά για πρώτη φορά. Από αυτήν την πολιτιστική εξέλιξη, προήλθε η εντυπωσιακή ανάπτυξη της αυτοπροσωπογραφίας. Η εφεύρεση και η παραγωγή των επίπεδων γυάλινων καθρεφτών, τελειοποιήθηκε τεχνολογικά από τους Βενετούς οι οποίοι στη συνέχεια μονοπώλησαν σε μεγάλο βαθμό την αγορά. Οι κυρτοί καθρέφτες, εξακολούθησαν να χρησιμοποιούνται από ζωγράφους όπως ο Caravaggio, κυρίως επειδή το μεγάλο οπτικό τους πεδίο αντιστάθμιζε το γενικά μικρό οπτικό πεδίο των επίπεδων καθρεφτών. Έτσι, ενώ η αρχαιότητα μας προσφέρει μερικές αυτοπροσωπογραφίες, δεν μας

προσφέρει την αφετηρία για μια συνεκτική ιστορία της αυτοπροσωπογραφίας. Για να γίνει αυτό θα πρέπει να έρθει ο Μεσαίωνας. (HALL, 2016:19)

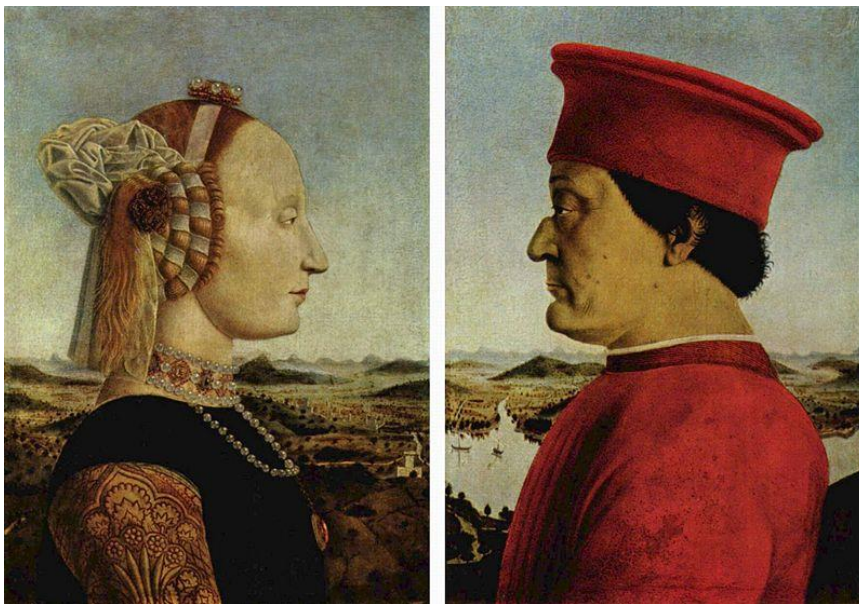
Τα βιβλία σχετικά με την αυτοπροσωπογραφία τείνουν να αφιερώνουν στον Μεσαίωνα μικρή έκταση, μένοντας μόνο στην παρατήρηση ότι κατά τη διάρκεια αυτής της «σκοτεινής εποχής» χιλιάδων ετών, που ξεκίνησε με την πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, το είδος του νατουραλιστικού αυτοπορτραίτου δεν υπήρχε, και η ανάπτυξή του θα έπρεπε να περιμένει για να συμβεί μέχρι την Αναγέννηση, τον 15ο αιώνα.

Στα τέλη της αρχαιότητας, η κλασική πεποίθηση της «επιστήμης» της φυσιognωμίας (Physiognomy), ότι ένας χαρακτήρας μπορεί να γίνει αντιληπτός από το πρόσωπο ενός ατόμου, είχε αμφισβητηθεί από τη νεοπλατωνική και χριστιανική πεποίθηση ότι η άφθαρτη, αόρατη ψυχή και όχι το φθαρτό ορατό σώμα είναι το πραγματικό μέτρο του ανθρώπου. Στα έργα τέχνης, οι άνθρωποι ταυτίζονται με τα χαρακτηριστικά, την κοινωνική θέση και τις χειρονομίες τους παρά με τις ιδιαιτερότητες του προσώπου τους. Ωστόσο, το πρόσωπο του καλλιτέχνη δεν είναι απαραίτητα το πιο ενδιαφέρον μέρος μίας αυτοπροσωπογραφίας. (HALL, 2016: 23)

Η άνθιση κατά την περίοδο της αναγέννησης

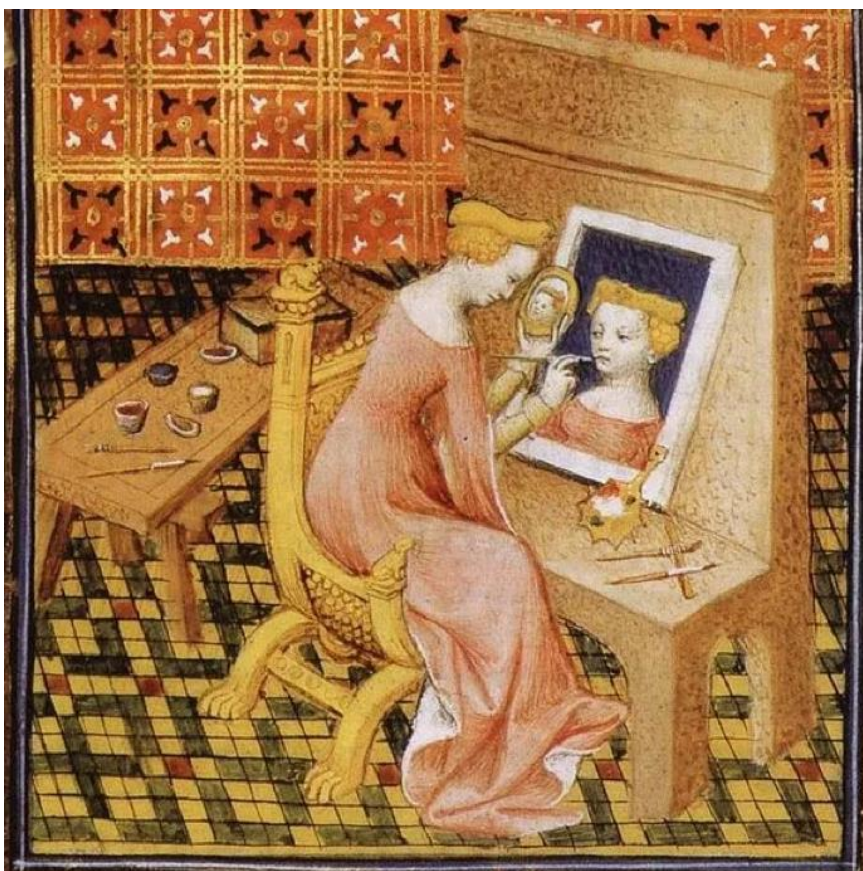
Με τον Ουμανισμό της Αναγέννησης, η ανθρώπινη φιγούρα κινεί και πάλι το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών. Προς το τέλος του Μεσαίωνα, τα πρώτα πορτραίτα, είναι εκείνα των ηγεμόνων, καθώς ήταν αδιανόητο ότι η εικόνα ενός οποιουδήποτε άλλου ατόμου θα μπορούσε να είναι ο κύριος σκοπός ενός έργου τέχνης. Τα αντίστοιχα έργα, που απεικονίζονται στα αρχαία μέταλλα, περιορίζονται στην απόδοση του προσώπου και των ώμων, ενώ, ειδικά το πρόσωπο απεικονίζεται σε προφίλ. Αυτός ο τύπος πορτραίτου κυριαρχεί σε όλο τον 15ο αιώνα.

Κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης, μια από τις κύριες θεωρίες της αυτοπροσωπογραφίας συνοψίζονταν στη φράση «κάθε ζωγράφος ζωγραφίζει τον εαυτό του». Αυτό σήμαινε ότι όλοι οι καλλιτέχνες εμπλουτίζουν, ακούσια, τις φιγούρες που κάνουν με κάτι από τον εαυτό τους, οπότε όλες έχουν μία «οικογενειακή ομοιότητα». (HALL, 2016: 23)



Εικόνα 1: Πορταίτο των Δουκών του Urbino, από τον Piero Della Francesca, 1465-1470

Στην πράξη, η πρώτη απεικόνιση ενός καλλιτέχνη, σε μία αυτοπροσωπογραφία, εμφανίζεται σε ένα γαλλικό χειρόγραφο με ημερομηνία 1402 μ.χ. που περιέχει τη σειρά βιογραφιών του Ιταλού συγγραφέα Giovanni Boccaccio, με τίτλο “On Famous Women”.



Εικόνα 2: Η αρχαία Ρωμαία καλλιτέχνης Marcia, όπως απεικονίζεται στο έργο του Giovanni “On Famous Women”, 1402

Στο έργο αυτό απεικονίζεται η αρχαία Ρωμαία καλλιτέχνης “Marcia” να κάθεται σε ένα τραπέζι στο πολυτελές εργαστήριό της, κοιτάζοντας την αντανάκλαση του προσώπου της σε έναν μικρό κυρτό καθρέφτη. Η σφαιρική απεικόνιση της Marcia στον καθρέφτη, μετατράπηκε σε μια επίπεδη, ορθογώνια ζωγραφιά που περιλαμβάνει το λαιμό και τους ώμους της (HALL, 2016: 23)

Τα Φλαμανδικά πορτρέτα, που δημιουργήθηκαν μεταξύ του 1420 και 1440, στην εποχή των Robert Campin και Jan van Eyck, διαφοροποιούνται σημαντικά, τόσο γιατί παρουσιάζουν το μοντέλο κατά τα τρία τέταρτα και όχι μόνο την προτομή του, όσο και για το γεγονός ότι απεικονίζονται και τα ελαττώματα χωρίς καμία απόκλιση. Στα τέλη του 15ου αιώνα, διατηρείται αυτός ο τύπος πορτραίτου, αλλά αλλάζει η διακόσμηση, περνώντας για παραδειγμα, από το μονόχρωμο φόντο σε αυτό των εσωτερικών χώρων με ανοιχτά παράθυρα.

Ο Van Eyck έχει, επίσης, ζωγραφίσει το πρώτο ανεξάρτητο αυτοπορταίτο που διασώζεται, το κεφάλι ενός άνδρα μέχρι τους ώμους που απεικονίζεται φορώντας ένα κόκκινο τουρμπάνι.



Εικόνα 3: *Portrait of a man, Jan van Eyck*

Αν και παραδοσιακά κατατάσσεται στα πορτραίτα, θεωρείται συνήθως ως αυτοπορταίτο επειδή ο απεικονιζόμενος άντρας κοιτάζει κατευθείαν προς το θεατή, ενώ το ρητό “As I can” του ζωγράφου, είναι χαραγμένο στην κορυφή του επιχρυσωμένου πλαισίου, το οποίο είναι υπογεγραμμένο και χρονολογημένο.

Τον 16ο αιώνα, οι μεγάλοι ζωγράφοι πορτραίτου (Leonardo, Raphael, Titian) υιοθέτησαν μεγαλύτερες διαστάσεις κάδρου προκειμένου να ζωγραφίσουν άντρες και γυναίκες σε γαλήνιες εικόνες, φορώντας ψυχρές ενδυμασίες, με το σώμα σε κάμψη ή



Εικόνα 4: *Albrecht Durer, Self portrait, 1500*

ακόμα και σε όρθια στάση ενώ ο Durer ζωγράφισε τα τρία ανεξάρτητα αυτοπορταίτα του πρίν την ηλικία των τριάντα ετών με τον πιο διάσημο από αυτά να τον απεικονίζει ενσωματωμένο στην εικόνα του Χριστού. Στον αιώνα αυτό, το πορταίτο φτάνει στην

ωριμότητα και ανάλογα με την ποιότητα του ατόμου που εκπροσωπείται καθώς και τον προορισμό του έργου, η υποστήριξη, η τεχνική καθώς και η διακόσμηση διαφέρουν σημαντικά.

Στα πορτραίτα της εποχής του Μανιερισμού, στην Ιταλία (1500-1600) καθώς και στους νεοκλασικούς καμβάδες, από τα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα (από τους David και Ingres), οι πινελιές είναι ομαλές, το σχέδιο τέλει και οι μεγάλες διαστάσεις επιτρέπουν την απεικόνιση του χαρακτήρα είτε σε όρθια στάση είτε σε στάση ιππασίας. Οι εικόνες υποδηλώνουν μια μακρά ακινησία, οι στάσεις είναι εξελιγμένες και το πρόσωπο δεν εκφράζει τίποτα, εκτός από μια αόριστη «πλήξη». Η ενδυμασία χαρακτηρίζεται ως υπέροχη, ενώ τα διακοσμητικά αντικείμενα έχουν συμβολική σημασία, για παράδειγμα, ένα βιβλίο υποδηλώνει πολιτισμό ενώ τα μπιμπελό και τα λουλούδια, πολυτέλεια.

Παράλληλα, και ως εναλλακτική της υπογραφής, εμφανίζεται έντονα στη ζωγραφική, το αυτοπορτραίτο του ζωγράφου, ξεκινώντας από τον 15ο αιώνα και ειδικά τον 16ο αιώνα. Στην παρακάτω απεικόνιση της οικογένειας του Καρόλου Δ', ο Goya



Εικόνα 5: Οικογένεια CHARLES IV, Francisco de Goya, 1800-1801

απεικονίζεται αποσυρμένος στο φόντο, πίσω από την αριστοκρατία. Αρκετά πριν από την εμφάνιση μεμονωμένων πορτραίτων, οι ζωγράφοι συνήθιζαν να ενσωματώνουν την εικόνα του «δωρητή» σε θρησκευτικά θέματα. Από τον 14ο αιώνα, η ενσωμάτωση αυτή γίνεται όλο και πιο συχνά, με τον «δωρητή» να καταλαμβάνει μια ολοένα και πιο σημαντική θέση. Από τον 15ο αιώνα, ο «δωρητής» πλησιάζει πιο κοντά στη σκηνή, ενσωματώνοντας τον εαυτό του σε αυτήν, ενώ πλέον οι πίνακες περιλαμβάνουν έναν αυξανόμενο αριθμό πορτρέτων της αστικής τάξης.

Το αυτοπορταίτο στον 17ο αιώνα

Δύο αιώνες αργότερα, ειδικά στη βόρεια Ευρώπη, η αστική τάξη έχει γίνει η κυρίαρχη ομάδα τόσο από κοινωνική, όσο και από οικονομική και πολιτική άποψη. Στις Κάτω Χώρες, η αστική τάξη είναι Προτεστάντική, και πιο συγκεκριμένα, Καλβινιστική. Ο Καλβινισμός ενθαρρύνει την εκπροσώπηση των ανθρώπων, ειδικά της οικογένειας και έτσι, το συλλογικό πορτρέτο, πλέον γίνεται ανεξάρτητο και αρχίζει να αναπτύσσεται.



Εικόνα 6: *Doctor's Nicolaes Tulp Anatomy Lesson, Rembrandt, 1632, Mauritshuis*

Με τον Rembrandt, η παραγωγή αυτοπορτραίτων μεταφέρεται σε ένα νέο επίπεδο, τόσο από άποψη ποσότητας, ποιότητας, ποικιλίας όσο και διάρκειας. Θεωρείται ως ένας από τους μεγάλους καλλιτέχνες του είδους, του οποίου τα

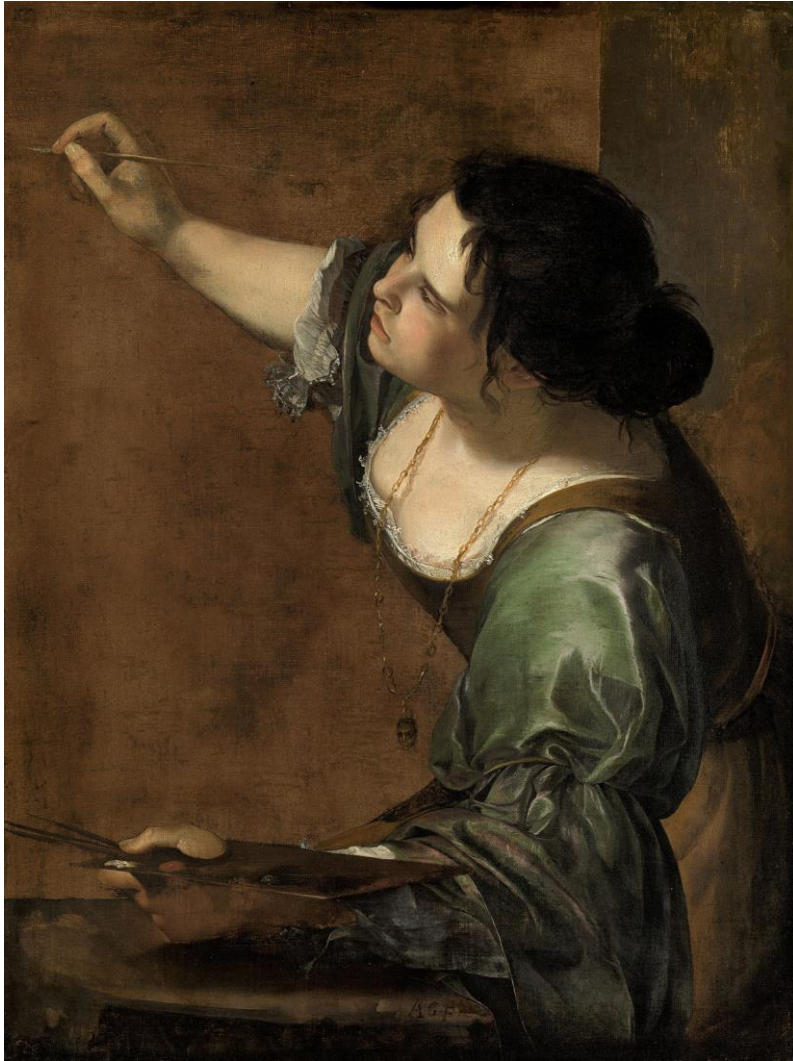
αυτοπορträίτα τον έκαναν διάσημο, ενώ παρέπεμπαν συνεχώς στην ιστορία του αυτοπορträίτου. Ο Rembrandt, αποξενώνει τον θεατή με τα μεταβαλλόμενα κοστούμια, τις εκφράσεις του καθώς και την εγγύτητά του ενώ σε μια περίοδο μεγαλύτερη απο σαράντα έτη, ζωγράφισε τον εαυτό του δεκάδες φορές, με τη φυσιογνωμία του σε αυτά τα πορträίτα να είναι διακριτικά ατελής (φαρδιά μύτη, διαρκής συνοφρύωμα κ.λπ.), γεγονός που υποδηλώνει την επιθυμία του να αναγνωριστεί τόσο ως ο απεικονιζόμενος, όσο και ως ο δημιουργός των αυτοπορträίτων. (VETERING, 2005: 32)



Εικόνα 7: Rembrandt, Self portrait at the age of 34, 1640

Πρίν από τον Titian, οι περισσότεροι καλλιτέχνες έφτιαχναν αυτοπορträίτα ενώ ήταν νέοι και υγιείς, εξ' ου και ένα τμήμα αφιερωμένο στα αυτοπορträίτα «χαρισματικών παιδιών». Ο Titian δεν άρχισε να φτιάχνει αυτοπορträίτα παρά μόνο

όταν ήταν περίπου εξήντα χρονών, με άμεση συνέπεια αυτά να θεωρούνται ως τα πρώτα αυτοπορträίτα όπου ο απεικονιζόμενος είναι άτομο μεγάλης ηλικίας. Μία από τις πρώτες γυναίκες ζωγράφους που έκαναν το αυτοπορträίτο τους, ήταν και η Artemisia Gentileschi.



Εικόνα 8: Artemisia Gentileschi, *Self-Portrait as the Allegory of Painting*, 1638–39

Τα γλυπτά αυτοπορträίτα εξαφανίζονται σχεδόν εντελώς μεταξύ 1600 και 1770. Ο Reynolds μιμήθηκε τους Ολλανδούς Δασκάλους, χρησιμοποιώντας τον εαυτό του ως μοντέλο για να δοκιμάσει διαφορετικές εκφράσεις του προσώπου, και χρησιμοποίησε αυτό το είδος του αυτοπορträίτου ως μέσο για την προβολή τόσο της εικόνας του, όσο και της κοινωνικής του θέσης.



Εικόνα 9: *Sir Joshua Reynolds, 1747-1749*

Άλλοι καλλιτέχνες είναι στην Ισπανία, ο Diego Velázquez, και ο Francisco de Zurbarán ο οποίος απεικονίσε τον εαυτό του ως τον Λουκά τον Ευαγγελιστή στα



Εικόνα 10: *Diego Velázquez, 1643*

πόδια του Χριστού στο σταυρό (περί το 1635). Τον 19ο αιώνα, ο Goya ζωγράφισε τον εαυτό του πολλές φορές, ενώ τα αυτοπορτραίτα, στη Γαλλία, μετά τον Nicolas Poussin τείνουν να δείχνουν την κοινωνική κατάσταση. Πολλοί ζωγράφοι συνήθιζαν να ζωγραφίζουν τον εαυτό τους τόσο με επίσημη, όσο και με ανεπίσημη ενδυμασία. Για το λόγο αυτό, θα μπορούσαμε να πούμε, ότι οι περισσότεροι σημαντικοί ζωγράφοι μας άφησαν τουλάχιστον ένα αυτοπορταίτο, ακόμη και μετά την παρακμή του ζωγραφικού πορτραίτου με την έλευση της φωτογραφίας

Το αυτοπορταίτο στη μοντέρνα και σύγχρονη περίοδο

Μεγάλο μέρος της μεταμεσαιωνικής αυτοπροσωπογραφίας (όπως και της προσωπογραφίας) είναι η ιστορία της φυσιογνωμικής ομοιότητας: με άλλα λόγια είναι η ιστορία των μεμονωμένων προσώπων και ιδιαίτερα των ματιών, των θεωρούμενων ως "καθρεφτών της ψυχής". Στα τέλη του δέκατου όγδοου και του δέκατου ένατου αιώνα, διατηρήθηκε αυτή η προσήλωση στα πρόσωπα των απεικονιζόμενων, λόγω της τότε



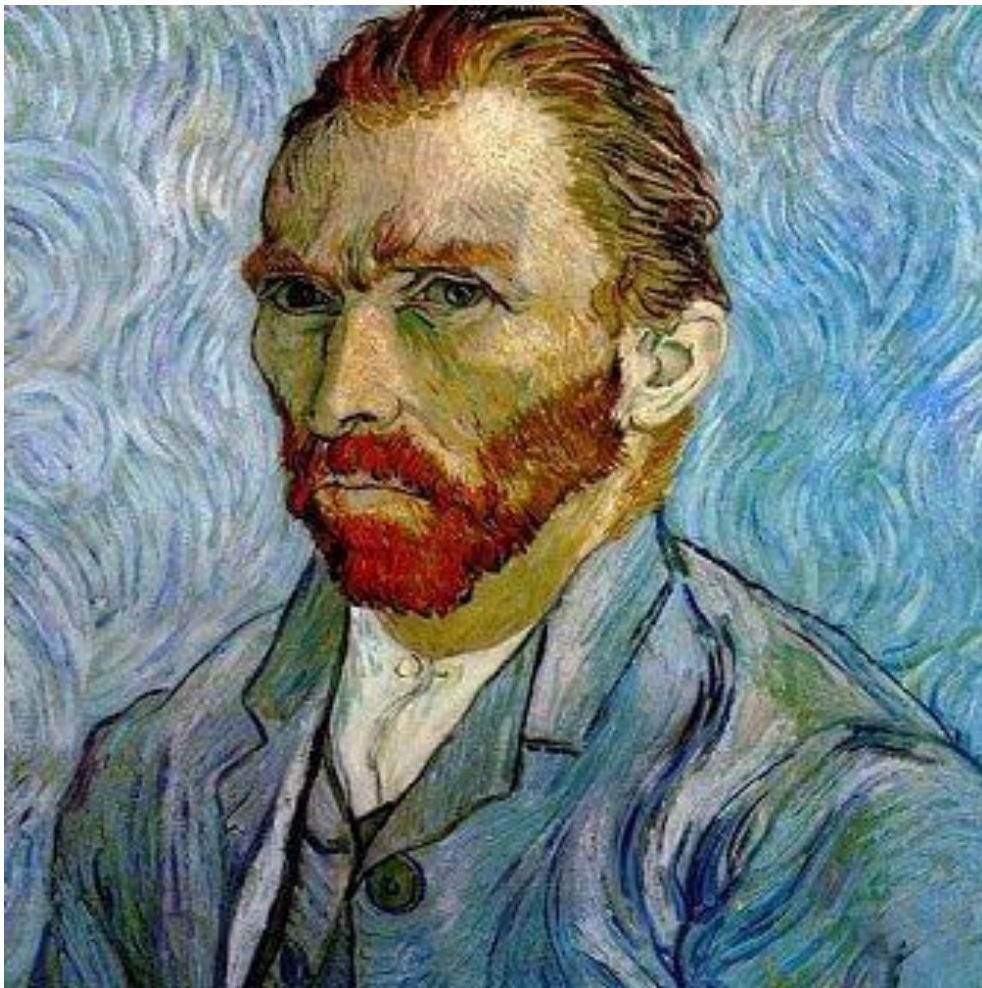
Εικόνα 11: Gustave Courbet, Self Portrait (The Desperate Man), 1843

δημοφιλούς επιστήμης της φρενολογίας (phrenology), η οποία διαβάζει τον χαρακτήρα ενός ατόμου από τα χαρακτηριστικά του κρανίου του, εξ ου και όρος «highbrow», ο οποίος προέρχεται από τη φρενολογική πεποίθηση ότι ένα μεγάλο μέτωπο υποδηλώνει νοημοσύνη. Παρά τις διαφορές τους, τα πορτρέτα των Runge, Canova, Courbet, van Gogh, Gauguin, Corinth, Schiele και Munch έχουν αυτή ακριβώς την ομοιότητα, ότι απεικονίζουν ένα μεγάλο μέτωπο. Στον δε εικοστό αιώνα, ένα από τα πιο χαρακτηριστικά γνωρίσματα του αυτοπορτραίτου, είναι η τάση του να κρύβει ή να «καταστέλλει» το πρόσωπο και το κεφάλι, αποτρέποντας έτσι τις παραδοσιακές φυσιογνωμικές/φρενολογικές αναγνώσεις. Οι μάσκες, τα πρόσωπα που μοιάζουν με μάσκα και οι μεταμφιέσεις είναι ένα τυπικό χαρακτηριστικό του σύγχρονου αυτοπορτραίτου. Κατά τον ίδιο τρόπο, υπήρξε επίσης μια μετατόπιση της εστίασης από το πρόσωπο προς το σώμα, η οποία είναι πιο δύσκολο να εξατομικευτεί και να απομνημονευθεί. Έτσι, πολλαπλασιάστηκαν τα αυτοπορτραίτα που απεικονίζουν ολόκληρο το σώμα, συχνά γυμνό, καθώς και αυτοπορτραίτα με τμήματα του σώματος του καλλιτέχνη, ειδικά το τελευταίο μισό του αιώνα, και αυτό δε συνέβη μόνο στις δυτικές χώρες. Ταυτόχρονα η κυριαρχία της ζωγραφικής στο αυτοπορτραίτο παρουσιάζει ρωγμές από τη γλυπτική, τη φωτογραφία και το βίντεο, μέσα που δείχνουν πιο ικανά να ενσωματώσουν πλήρως και άμεσα τον καλλιτέχνη. Αυτές οι τάσεις έχουν την πολιτιστική τους προέλευση στα τέλη του 19ου αιώνα. (HALL, 2016: 273)

Ένας από τα πιο διάσημους και παραγωγικούς αυτοπροσωπογράφους της περιόδου αυτής ήταν ο Vincent van Gogh, ο οποίος σχεδίασε και ζωγράφισε δεκάδες αυτοπορτραίτα, μεταξύ του 1886 και 1889. Σε όλα αυτά, είναι αξιοσημείωτο ότι το βλέμμα σπάνια κατευθύνεται προς το θεατή, ενώ ακόμα και όταν είναι σταθερό, φαίνεται να κοιτάζει αλλού.

Παραγωγικός ζωγράφος αυτοπορτραίτων, ήταν και ο Edvard Munch, ο οποίος έκανε μεγάλους αριθμούς αυτοπορτραίτων καθ 'όλη τη διάρκεια της ζωής του, πολλά από τα οποία τον δείχνουν σαν να είχε μια ταραχώδη ζωή, ειδικά όσον αφορά τις γυναίκες. Ο Horst Janssen, χρησιμοποίησε μανιωδώς το αυτοπορτραίτο ως μέσο ενδοσκόπησης της καλλιτεχνικής έκφρασης, σχετικά κυρίως με την ασθένεια, την ψυχική διάθεση και τον θάνατο. Η μεξικανή Frida Kahlo, ήταν άλλη μία ζωγράφος της οποίας τα αυτοπορτραίτα απεικονίζουν μεγάλο πόνο, στην περίπτωση της τόσο σωματικό όσο και ψυχικό. Τα 55 παράδοξα, αυτοπορτραίτα της περιλαμβάνουν πολλές εφιαλτικές παραστάσεις που συμβολίζουν τα σωματικά και ψυχικά της βάσανα. Η εμμονή της με αυτά συνδέεται με το γεγονός ότι πρόκειται για μια γυναίκα η οποία εξερευνά τη δική

της ταυτότητα. Στη δουλειά της, ένα πρόσωπο ανέκφραστο, σαν μάσκα ξεπερνά ένα σώμα στο οποίο πολλά πράγματα μπορούν και συμβαίνουν - συχνά επίπονα. (HALL, 2016: 294) Ο Pablo Picasso χρησιμοποιούσε συχνά το αυτοπορταίτο για να απεικονίσει τον εαυτό του σε πολλές διαφορετικές μορφές, μεταμφιέσεις και ενσαρκώσεις της αυτοβιογραφικής, καλλιτεχνικής του persona. Συχνά τα πορτραίτα του απεικόνιζαν και αποκάλυπταν περίπλοκα ψυχολογικά θέματα, τόσο προσωπικά όσο και βαθύτερα σχετικά με την εσωτερική κατάσταση και την ευημερία του.



Εικόνα 12: Vincent Van Gogh, 1889

Πριν από το 1900, αν εξαιρέσουμε έργα όπως το Sick Bacchus του Caravaggio ή το flayed-skin του Michelangelo, τα ολόσωμα αυτοπορταίτα ήταν σπάνια, ενώ τα γυμνά αυτοπορταίτα ήταν ουσιαστικά ανύπαρκτα και περιορίζονταν μόνο σε μερικά σχέδια «τόπλες» διαστάσεων προτομής, και έναν μόνο πίνακα «τόπλες» πλήρους μήκους. Στην πρώτη δεκαετία του εικοστού αιώνα, ο Munch και ο Schiele άλλαξαν τα πάντα, τόσο προς το καλύτερο, όσο και προς το χειρότερο. Ο Munch έβγαλε πολλές

γυμνές φωτογραφίες του εαυτού του και ήταν ο πρώτος καλλιτέχνης που έκανε αυτοπορτραίτα κρατώντας την κάμερα στο χέρι. Το 1906, η Paula Modersohn-Becker, είναι η πρώτη γυναίκα καλλιτέχνης που απεικόνισε τον εαυτό της γυμνό έως τη μέση. (HALL, 2016: 299)

Το αυτοπορτραίτο στη φωτογραφία

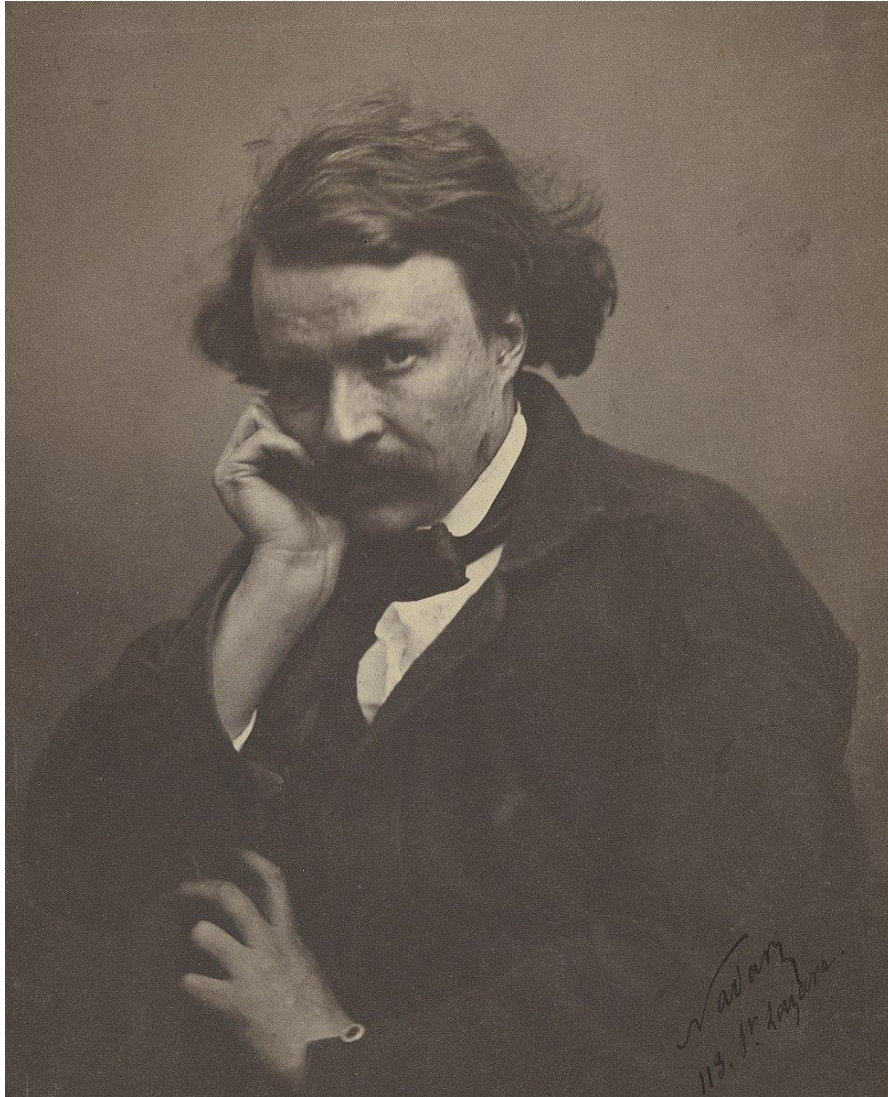
Ο μεγάλος αριθμός εικόνων που παράγονται από φωτογράφους που στρέφονται προς στην κάμερα από τη δεκαετία του 1840 είναι από μόνος του ένα σημαντικό στοιχείο, όταν επιχειρούμε να μελετήσουμε τη φύση της πρακτικής του φωτογραφικού αυτοπορτραίτου. Η αμεσότητα του φωτογράφου να χρησιμεύσει ως δικό του μοντέλο «ενθάρρυνε τον πειραματισμό με αυτοπορτραίτα από πολύ νωρίς» και είναι ασφαλές να πούμε ότι «ένας φωτογράφος ή καλλιτέχνης που δεν έχει τραβήξει ποτέ φωτογραφία του εαυτού του είναι σπάνιο είδος». (BRIGHT, 2010: 9)

Η εμφάνιση του φωτογραφικού πορτραίτου τον 19ο αιώνα βασίστηκε τόσο στις κλασικές, όσο και στις θρησκευτικές παραδόσεις της τέχνης όσον αφορά στην απεικόνιση των ανώτερων τάξεων. Αλλά παράλληλα με αυτές τις παραδοσιακές επιρροές, υπήρξαν και επιρροές από τις εξελίξεις στην επιστημονική σκέψη, δηλαδή την φρενολογία και τη φυσιογνωμία - το κεφάλι και το πρόσωπο ως δείκτες του «χαρακτήρα».

Το φωτογραφικό πορτραίτο, αποτέλεσε ένα διαδεδομένο φαινόμενο στα τέλη του 19ου αιώνα. Η καταγραφή προσωπικών σημαντικών στιγμών, οικογενειακών εορτασμών, δραστηριοτήτων εργασίας ή αναψυχής καθώς και των κοινωνικών συνθηκών, έγινε δημοφιλής, ακόμη και από τη δεκαετία του 1850. Αρχικά γίνονταν είτε από επαγγελματίες φωτογράφους, είτε από πλούσιους ερασιτέχνες, γρήγορα όμως έχασε την αποκλειστικότητά του στην καταγραφή του υψηλού κοινωνικού στάτους (αν και εξακολούθησε να χρησιμοποιείται κατ' αυτόν τον τρόπο, όπως για παράδειγμα στις επίσημες φωτογραφίες όσο και σε φωτογραφίες που αφορούσαν ειδήσεις σχετικές με την πολιτική, τις επιχειρήσεις, τους ακαδημαϊκούς ηγέτες κ.α.) ή ως μέρος των κοινωνικών δραστηριοτήτων των πλουσιότερων τάξεων.

Τά πρώιμα φωτογραφικά αυτοπορτραίτα εμπίπτουν σε δύο γενικές κατηγορίες. Στον πρώτο τύπο, ο οποίος είχε μακρά παράδοση σε ζωγραφισμένα πορτραίτα και αυτοπορτραίτα, το θέμα ποζάρει με μια κάμερα ή ένα σύνολο φωτογραφιών και οι φωτογράφοι παίρνουν τα αυτοπορτραίτα τους για να επιδείξουν τις φωτογραφικές τους

δεξιότητες, να προωθήσουν την δουλειά τους ή ακόμα και να γνωρίσουν / κατανοήσουν καλύτερα τον εξοπλισμό τους. Ο άλλος τύπος αυτοπορτραίτου φαίνεται να ήταν η προσπάθεια του φωτογράφου να επιβάλλει τη φωτογραφία ως, μια νέα ιδέα κατά την πρώιμη εποχή της φωτογραφίας.



Εικόνα 13: Nadar Gaspar Felix Tournachon-about 1855

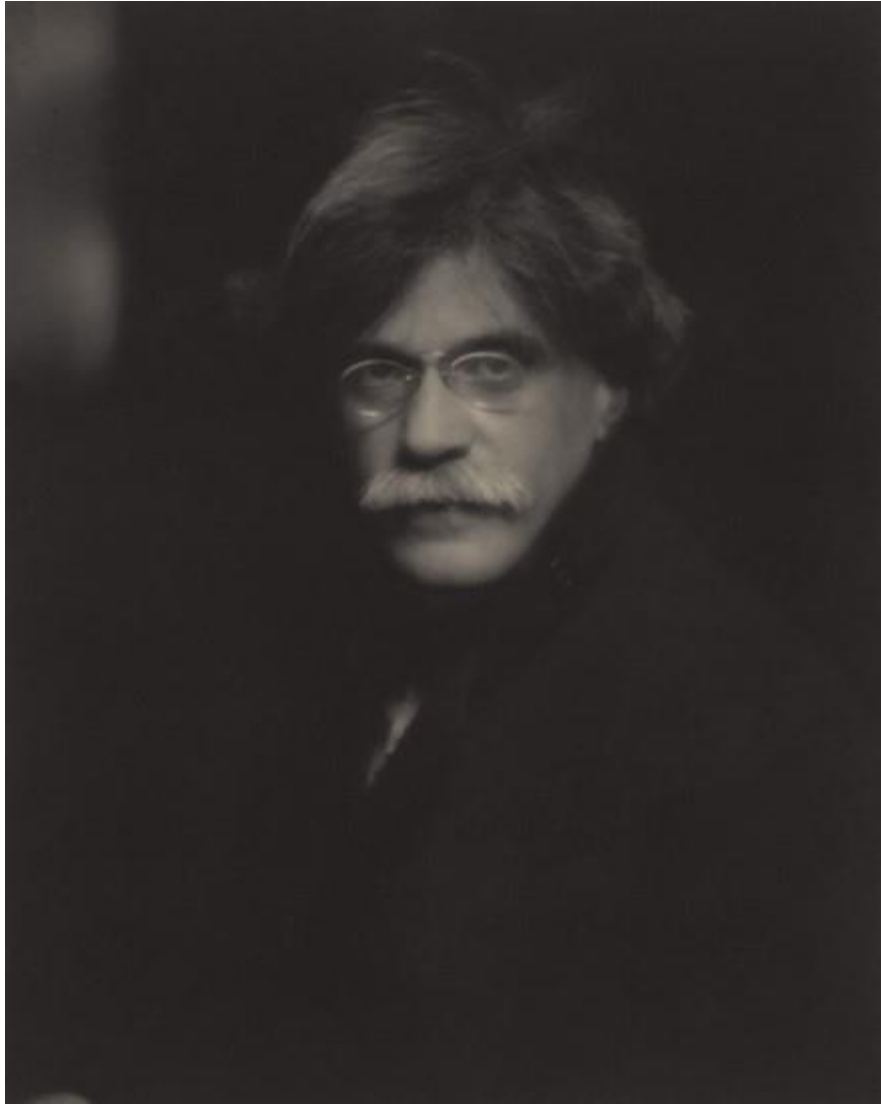
Το πρώτο φωτογραφικό αυτοπορτραίτο έγινε από τον Robert Cornelius, το 1839, περίπου 12 χρόνια από την πρώτη φωτογραφία στην ιστορία. Παθιασμένος με τη φωτογραφία και ερασιτέχνης χημικός, ο Robert Cornelius κατέγραψε αυτήν την εικόνα στο κατάστημα της οικογένειάς του στη Φιλαδέλφεια.



Εικόνα 14: *Robert Cornelius, Self portrait, 1839*

Το αυτοπορτραίτο παραμένει ένα από τα πιο ενδιαφέροντα είδη στην ιστορία της φωτογραφίας. Φαίνεται ότι από τις πρώτες μέρες της φωτογραφίας, υπήρχε μια φυσική τάση στους φωτογράφους να στρέφουν την κάμερα προς τον εαυτό τους.

Αργότερα, βλέπουμε μια ραγδαία εξέλιξη στην φωτογραφία αυτοπορτραίτου η οποία δεν είναι πλέον μια απλή καταγραφή της πραγματικότητας ή πειραματισμός όπως έκαναν οι φωτογράφοι που ασχολήθηκαν και εμπνεύστηκαν από το *avant-garde*, τον Ντανταϊσμό καθώς και τον Σουρεαλισμό, αλλά επεκτείνει τα όρια του μέσου καθώς και την ανάγκη ως προς την έκφραση, επιχειρώντας να δώσει ερμηνείες.



Εικόνα 15: *Alfred Stieglitz, Self-Portrait, probably 1911*



Εικόνα 16: Man Ray, Self-Portrait. Solarization

ΑΝΑΛΥΟΝΤΑΣ ΤΟ ΑΥΤΟΠΟΡΤΡΑΙΤΟ

Ρητορική του πορτραίτου

Ο David Bate στο “Photography the key concepts” υποστηρίζει ότι τα πορτραίτα αποτελούνται από τέσσερα βασικά στοιχεία: το πρόσωπο, την πόζα, την ενδυμασία καθώς και την τοποθεσία (το περιβάλλον). Σημειώνει ότι διαφορετικοί τύποι πορτραίτων χρησιμοποιούν αυτά τα συστατικά με διαφορετικούς τρόπους, για παράδειγμα το πρόσωπο να τονίζεται ενώ τα άλλα τρία στοιχεία να έχουν μειωμένη σημασία ή να είναι πρακτικά ανύπαρκτα. Στην πραγματικότητα η χρήση των τεσσάρων αυτών στοιχείων καθώς και ο συνδυασμός τους σε μία εικόνα, είναι αυτό που οργανώνει, αυτό που ο ίδιος ονομάζει “ρητορική του πορτραίτου”, σχηματοποιώντας μία χρήσιμη γλώσσα στην ερμηνεία του αυτοπορτραίτου.

Ο Bate υποστηρίζει ότι «διαβάζουμε» όλα αυτά τα στοιχεία. Δηλαδή, παρατηρούμε, ερμηνεύουμε και βγάζουμε νόημα από αυτά. Όπως χαρακτηριστικά μας λέει «ακριβώς όπως η έκφραση στο πρόσωπο είναι η ρητορική της διάθεσης, έτσι η πόζα συμβάλλει στην ένδειξη του χαρακτήρα, της στάσης και της κοινωνικής θέσης». (BATE, 2016: 138)

Το πρόσωπο λοιπόν, μπορεί να έχει σημαντικό αντίκτυπο όσον αφορά τις ερμηνείες που σηματοδοτεί ένα πορτραίτο. Διαβάζουμε τα συστατικά του κεφαλιού και του προσώπου όσον αφορά τη διάθεση, την ιδιοσυγκρασία καθώς και τον χαρακτήρα, σε σχέση με την εθνικότητα, το φύλο, την ηλικία καθώς και τη στάση, συμπεριλαμβανομένης και της στάσης απέναντι στον θεατή. Έτσι, το πρόσωπο (ή άλλο μέρος του ανθρώπινου σώματος, όπως π.χ. τα μάτια κ.λπ.) χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει τα συναισθήματα αυτού του ατόμου, ενώ οι ίδιες οι εκφράσεις του προσώπου υποδηλώνουν ένα ρεπερτόριο καταστάσεων, υποδεικνύοντας την πιθανή διάθεση ενός ατόμου όπως θυμό, θλίψη, απογοήτευση, μελαγχολία, καλοσύνη, σκληρότητα και ούτω καθεξής. Εν ολίγοις, το σύνολο των συναισθημάτων που σχετίζονται με τη ζωή μας, υποδηλώνεται μέσω των εκφράσεων του προσώπου. (BATE, 2016: 139)

Ανεξάρτητα από τη στάση του σώματος, στην πόζα υποδηλώνονται διαφορετικές πτυχές της αντίληψής μας σχετικά με τον χαρακτήρα του απεικονιζόμενου. Ο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι τοποθετούν το σώμα τους με τη στάση τους και αυτό που μεταδίδουν με τις χειρονομίες, μπορεί να θεωρηθεί ως «ενσάρκωση» της ψυχολογικής τους κατάστασης, δείχνοντας μια κοινωνική ή κοινωνιολογική ομαδοποίηση και

αποκαλύπτοντας ανθρωπολογικές (εθνοπολιτισμικές) συνήθειες. Σε ορισμένες περιπτώσεις μια πόζα μπορεί να είναι ένας αυτο-συνειδητά υιοθετούμενος τρόπος για να εκφραστεί μια συγκεκριμένη πολιτιστική «ταυτότητα» που μπορεί να υποδηλώνει επίσης διάφορα συναισθήματα, τα χαρακτηριστικά των οποίων δύναται να είναι ορισμένες φορές κοινωνικά, άλλες φορές ψυχολογικά ή ακόμα και ο συνδυασμός αυτών, και έχουν να κάνουν με τη διάθεση.

Τα ρούχα ή η απουσία τους καθώς και τα διάφορα αξεσουάρ και κοσμήματα συμβάλλουν όλα στη ρητορική της εικόνας. Ως εκ τούτου κάθε επιλογή ενδυμασίας, καθώς και η σχέση της με την πόζα, απεικονίζει μια διαφορετική κοινωνική ταυτότητα, ενώ όλοι συλλαμβάνουμε τον εαυτό μας να κρίνει και να αποδίδει ταυτότητες σε απεικονιζόμενα άτομα με κριτήριο την ενδυμασία. Το σώμα, εμπλέκεται επίσης σε αυτήν τη ρητορική της ενδυμασίας ως διαφορά, (π.χ. ποιο μέρος του σώματος είναι καλυμμένο ή ακάλυπτο, ντυμένο ή χωρίς ρούχα), ζήτημα το οποίο είναι ζωτικής σημασίας, υποδηλώνοντας τη σεξουαλική πράξη. Στη μόδα είναι όπου η σεμνότητα στα ρούχα επιτρέπει σε ένα σώμα να μιλά. (LACAN, 1998: 112) Τα ρούχα σηματοδοτούν κάτι για την ταυτότητα ενός ατόμου, αν και το «πλαίσιο» στο οποίο τα φορούν, δηλαδή η τοποθεσία, συνάγει επίσης άλλο νόημα ή μήνυμα για τον απεικονιζόμενο.

Η τοποθεσία, το προσκήνιο ή και το φόντο πίσω από ένα θέμα, είτε στο στούντιο είτε σε μία καθημερινή εξωτερική ή εσωτερική τοποθεσία (π.χ. στο δρόμο ή στο εσωτερικό ενός κτιρίου), παρέχει ένα «πλαίσιο» για το θέμα, σχηματίζοντας μία θέση, μία «παράθεση» που είναι ζωτικής σημασίας για τον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε, δίνοντας ανάλογα διαφορετικές ερμηνείες.

Ο Bate ισχυρίζεται ότι διαβάζοντας τα πορτραίτα μέσω των συστατικών αυτών στοιχείων (πρόσωπο, πόζα, ενδυμασία και τοποθεσία) περιοριζόμαστε σε μια επιφανειακή ερμηνεία προσπαθώντας να κρίνουμε και να αξιολογήσουμε τον συνδυασμό διαφορετικών στοιχείων που κατασκευάζουμε. Αυτό γίνεται γιατί προσπαθούμε να κατανοήσουμε το άτομο και την ταυτότητά του πέρα από αυτό που βλέπουμε, μέχρι το πέρασμα του πορτραίτου.

Σημαντικές έννοιες στην ερμηνεία του αυτοπορτραίτου

Identity & performance

Το κεντρικό ζήτημα που έχουν κοινό όλα τα πορτραίτα, με διαφορετικούς

τρόπους αλλά και με αλληλεπικάλυψη, είναι ότι το πορταίτο είναι ένα μέσο που χρησιμοποιείται για τον προσδιορισμό της ταυτότητας ενός ατόμου. Αν η τέχνη περιλαμβάνει πάντοτε συνειδητή λήψη αποφάσεων, το αυτοπορταίτο αντανακλά την αυτοσυνείδηση και το ερώτημα που τίθεται είναι ποιο είναι το μήνυμα ή η έννοια του αυτοπορταίτου και γιατί ορισμένοι καλλιτέχνες αποφασίζουν να δημιουργήσουν αυτοερμηνείες ή οπτικά αρχεία της παρουσίας τους, τόσο αποφασιστικά σε έναν συγκεκριμένο τόπο και χρόνο. Σαν απάντηση το αυτοπορταίτο απλά δηλώνει «Υπάρχω».

Η έννοια ενός πορταίτου συνδέεται εγγενώς με αυτήν της ταυτότητας. Μέσω του αυτοπορταίτου, γινόμαστε αντιπροσωπευτικές προσωπικότητες στα έργα μας, για όλες τις ταυτότητες που φέρει η εικόνα μας. Η σύγχρονη τέχνη βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στους προσδιοριστές της ταυτότητας ως αντικείμενο συζήτησης. Οι καλλιτέχνες, μέσα στην αυτογνωσία τους, χρησιμοποιούν τα σημαίνοντα, ειδικά για το φύλο, τη φυλή, την τάξη, τον πολιτισμό, τον σεξουαλικό προσανατολισμό ή τη μεταμόρφωση, για διανοητική συζήτηση. Μεταφορικά, αλλά και κυριολεκτικά ο ορισμός του εαυτού (self) παρουσιάζει παρόμοιες πολυπλοκότητες. (ARMISHAW , 2021)

Είτε αφηρημένο, είτε διακριτικό είτε πολύ λεπτομερές, το αυτοπορταίτο είναι εγγενώς αυτοβιογραφικό, ενώ πολλοί καλλιτέχνες πειραματίζονται στα έργα τους, με την αναίρεση του εαυτού (self) είτε μέσω της απόκρυψης είτε μέσω της μεταμφίεσης. Ανεξάρτητα από το πόσο προσπαθούμε να παραμορφώσουμε ή να κάνουμε αφηρημένη την εμφάνισή μας, παγιδευόμαστε μέσα μας καθώς η ταυτότητά μας δεν βρίσκεται σε κανένα φυσικό χαρακτηριστικό ή σετ χαρακτηριστικών, αλλά στη συνειδητή οντότητα πίσω από αυτά. Οπότε τελικά, οποιαδήποτε συνειδητή αναπαράσταση του εαυτού μας, μεταμφιεσμένη ή όχι, μπορεί να χαρακτηριστεί ως αυτοπορταίτο. (ARMISHAW , 2021)

Ο Jenkins τονίζει πως η ταυτότητα δεν είναι ένα πράγμα αλλά μια διαδικασία κατά την οποία οι άνθρωποι κατηγοριοποιούν τον εαυτό τους και τους Άλλους, ατομικά και συλλογικά. Είναι η βάση σύμφωνα με την οποία γνωρίζουμε ποιος είναι ποιος και τι είναι τι. Υπογραμμίζει δε, πως οι ατομικές και συλλογικές ταυτότητες αποτελούν κοινωνικές κατασκευές. Ο γνωστικός μηχανισμός λειτουργεί προσλαμβάνοντας κοινωνικά δεδομένα που έχουν δημιουργήσει άλλα άτομα πριν από το άτομο που τα συλλαμβάνει. (JENKINS, 2008: 131)

Η δημιουργία της ταυτότητας βασίζεται πρωταρχικά στη διαφοροποίηση και όχι στην ταύτιση, σύμφωνα με ορισμένους μελετητές. Για παράδειγμα, ο Jenkins επιχειρεί

να δείξει ότι η ταυτότητα βασίζεται ταυτόχρονα στην αντίληψη της ομοιότητας και της διαφορετικότητας. Δεν βγάζουν νόημα το ένα δίχως το άλλο. Με άλλα λόγια, δίχως ομοιότητες και διαφορές, δεν μπορεί να λειτουργήσει ο μηχανισμός κατηγοριοποιήσεων που τροφοδοτεί τη δημιουργία ταυτοτήτων. Κάθε κατηγοριοποίηση οδηγεί και σε μια ταυτότητα: ατομική, φυλετική, σεξουαλική, εργασιακή, ηθική, εθνική, κ.α., ενώ ο χώρος και ο χρόνος αποτελούν βασικά συστατικά της ταυτότητας. Η ταυτότητα δεν είναι ένα αντικείμενο το οποίο κατέχουμε, και το οποίο μπορούμε να περιγράψουμε με βάση τα χαρακτηριστικά του και να συμφωνήσουμε όλοι τελεσίδικα στον ορισμό του. Πρόκειται για μια διαδικασία, η οποία λαμβάνει χώρα εντός του «κοινωνικού», είναι μια ρευστή και εν εξελίξει κατασκευή. (ΘΕΩΔΩΡΟΥ, 2016)

Η ταυτότητα αποτελεί μία διαδικασία αλληλεπίδρασης που δεν είναι πάντοτε σταθερή, οπότε τα διαφορετικά δεδομένα οδηγούν και σε διαφορετικές προσλήψεις του εαυτού και των Άλλων, ενώ λειτουργεί ως καθρέπτης των κοινωνικών αλλαγών. Ο «μηχανισμός» της, πάντως, λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο. Ο Goffman πάνω στον διαχωρισμό του ατόμου (εσωτερικό) και του προσώπου (εξωτερικό), μελέτησε το πώς οι άνθρωποι στις καθημερινές τους επαφές αναπτύσσουν διαντιδράσεις. Το υποκείμενο χαρακτηρίζεται από το *Εμέ* και το *Εγώ*. Το *Εμέ* βασίζεται σ' αυτό που μου αποδίδει ο άλλος ως ταυτότητα (πώς με βλέπει και πώς αυτό αντανακλάται μέσα μου) ενώ το *Εγώ* αφορά την εσωτερική ανάγνωση του εαυτού σύμφωνα με το *Εμέ* (επειδή ο Άλλος είναι απέναντί μου). Η διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο *Εμέ* και στο *Εγώ* είναι η ταυτότητα. (GOFFMAN, 2006: 45)

Η Cindy Sherman, αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, η οποία στο έργο της *Maximum Identify Flux*, δείχνει πώς τα chat rooms, τα forum καθώς και τα ιστολόγια δίνουν τη δυνατότητα δημιουργίας ψεύτικων προσώπων (fake personas), τη δυνατότητα που έχει κάποιος να δημιουργήσει έναν αριθμό χαρακτήρων, όπως το επιθυμεί. Η τεχνολογική εξέλιξη λοιπόν πολλαπλασιάζει τις ταυτότητες. Η έκπληξη του θεατή είναι μεγάλη, όταν πληροφορείται πως κάθε ξεχωριστή γυναικεία φιγούρα σ' όλες αυτές τις εικόνες, δεν είναι παρά η ίδια γυναίκα. Η Sherman μπορεί να είναι διαφορετικές γυναίκες και με τις κατάλληλες αμφιέσεις, χτενίσματα και μακιγιάζ, κλείνει πονηρά το μάτι για τον τρόπο με τον οποίο οι ταυτότητες ξεγελούν. Κατά τον Owens (Owens, 1980) ο τρόπος με τον οποίο παρωδεί τις λειτουργίες της ταυτότητας η Sherman, φαίνεται να παραπέμπει στον Lacan: η μίμηση αποτελεί μέρος του μηχανισμού με τον οποίο ένα υποκείμενο μετατρέπεται σε εικόνα. Ο εαυτός αποκτά συνείδηση μέσω της εικόνας στον καθρέπτη. Ο εαυτός κατά τη γνωστική διαδικασία

αναγνώρισης του ιδίου και των Άλλων, προσλαμβάνει τις δυνατότητες ταυτότητας που του παρέχει η εκάστοτε κουλτούρα. Παράλληλα, όπως δείχνει η Sherman, στην ύστερη νεωτερικότητα υπάρχει η δυνατότητα επίγνωσης αυτού του γεγονότος και, επομένως, διαπραγμάτευσης ή παιχνιδιού.

Συχνά στη σύγχρονη φωτογραφία, τα αυτοπορträίτα αποτελούν τεκμηρίωση μιας παράστασης (performance) με μοναδικό κοινό την κάμερα. Κάθε αφήγηση που περιβάλλει την εικόνα αφήνεται στο βασίλειο της φαντασίας, που προκαλείται από μια πληθώρα οπτικών σημαινόντων που επιλέγονται από τον καλλιτέχνη αυτοπορträίτου. Η δημοτικότητα των καλλιτεχνών που μεταμφιέζονται στο αυτοπορträίτο μπορεί να αποδοθεί στην αδυναμία μας να ικανοποιούμαστε παίζοντας έναν μόνο ρόλο είτε στην τέχνη είτε στη ζωή. Ως πολύπλοκα όντα με πλούσια, εσωτερική ζωή, ένας ρόλος δεν είναι ποτέ ικανοποιητικός, οπότε προσδιοριζόμαστε εύκολα από μία ταυτότητα. Το αυτοπορträίτο μάς επιτρέπει να δημιουργήσουμε ένα σύμπαν όπου μπορούμε να εκφράσουμε, τους καταπιεσμένους εαυτούς μας, τις επιθυμίες, τις ασθένειες του νου, τα πνευματικά ενδιαφέροντα ή να φανταστούμε ότι είμαστε κάποιοι άλλοι εντελώς διαφορετικοί. Το μεταμφιεσμένο αυτοπορträίτο μπορεί να είναι μια απόδραση σε έναν κόσμο όπου έχουμε πλήρη δημιουργικό έλεγχο, κάτι που δεν προκαλεί έκπληξη σε μια πραγματικότητα όπου συχνά νιώθουμε ότι έχουμε πολύ λίγο έλεγχο. Και αυτό γιατί λαχταρούμε τον κόσμο όπου είμαστε ελεύθεροι να είμαστε οποιοσδήποτε επιλέξαμε να είμαστε! (ARMISHAW , 2021)

The self

Ένα σημαντικό ζήτημα όταν μιλάμε για το αυτοπορträίτο είναι το ερώτημα που τίθεται σχετικά με την αποσαφήνιση του πρώτου συνθετικού, δηλαδή του «αυτο-» ή «εγώ» (Self). Καθ'όλη τη διάρκεια της ιστορίας, το αυτοπορträίτο αντιπροσώπευε τον «εαυτό» του καλλιτέχνη, δηλαδή τη φιλοσοφική πίστη ενός ατόμου που είναι η πηγή του αυτοαναστοχασμού και της αυτογνωσίας και θεωρείται ο μοναδικός παράγοντας που μπορεί να αποκαλύψει τις σκέψεις και τις ενέργειές του μέσω του αυτοπορträίτου.

Ωστόσο, το σύγχρονο αυτοπορträίτο ξεφεύγει από το παραδοσιακό είδος, αποκαλύπτοντας ότι η υποκειμενικότητα (η κατάσταση του εαυτού) κατασκευάζεται από ό,τι μας περιβάλλει, συμπεριλαμβανομένου και του κόσμου των εικόνων. Το αυτοπορträίτο συνεχίζει να λειτουργεί ως καθρέφτης μέσω του οποίου αντανάκλαται ο πολιτισμός καθώς και η ταυτότητα του καλλιτέχνη. Αυτές οι αντανάκλασεις της

ταυτότητας μπορούν να αντικατοπτρίσουν, σύμφωνα με τον Baudrillard, τον «πιο μεταμφιεσμένο» εαυτό, καθώς και τη «μυστική ετερότητα» (secret otherness) του εαυτού μας. Λέγεται ότι υπάρχει πάντα μια στιγμή όπου ακόμα και τα πιο συνηθισμένα άτομα, ή τα πιο μεταμφιεσμένα, αποκαλύπτουν τη μυστική τους ταυτότητα. Αλλά αυτό που είναι ενδιαφέρον είναι η μυστική τους ετερότητα (secret otherness). (BAUDRILLARD, 1994: 78)

Γεγονός είναι ότι πολλές φορές, οι άνθρωποι, σκοπίμως, πιθανότατα να προσπαθούν να απεικονίσουν στα πορτραίτα τους μια από τις πτυχές του εαυτού τους αν και συχνά οι φωτογράφοι δεν γνωρίζουν συνειδητά όλα όσα φαντάζονται για την προσωπικότητά τους. Έτσι, όσο περισσότερο μελετούν τις φωτογραφίες τους, τόσο περισσότερο κατανοούν τι λένε γι 'αυτούς, οπότε, η διαδικασία δημιουργίας ενός αυτοπορτραίτου μπορεί να είναι μια ασυνείδητη προσπάθεια να προσεγγιστεί αυτή η υποκείμενη πλευρά του εαυτού σε ένα υψηλότερο επίπεδο συνειδητοποίησης. (SULER, 2015)

Έτσι το αυτοπορτραίτο γίνεται απαραίτητο εργαλείο για να αντιμετωπίσει κάποιος τον εαυτό του και την κοινωνία. Τα αυτοπορτραίτα δίνουν τη δυνατότητα στους φωτογράφους να εκφράσουν τον εαυτό τους με τρόπους που δεν θα ήταν δυνατοί με λέξεις. Έτσι λοιπόν, μπορούν να προβάλλουν τις σκέψεις, τις αναμνήσεις και τα συναισθήματα των ταυτοτήτων τους κατά τη δημιουργία της φωτογραφίας, καθώς και κατά την προβολή της, στη συνέχεια. Η σημασία της φωτογραφίας μπορεί ποτέ να μην είναι πραγματικά προσιτή με μία προφορική ανάλυση ή μέσω των αντιδράσεων άλλων ανθρώπων, αλλά είναι κάτι που μπορεί να βιώσει μόνο ο φωτογράφος. (SULER, 2015)

Υπάρχουν φωτογράφοι που βιώνουν το αυτοπορτραίτο ως ελευθερία στην αυτοέκφραση. Απο μόνοι τους αποφασίζουν πώς να δημιουργήσουν την εικόνα και παρόλο που μπορεί να υπάρχουν ασυνείδητα στοιχεία στο αυτοπορτραίτο και μερικές φορές είναι δύσκολο να δούμε προσεκτικά τον εαυτό τους σε αυτό, οι άνθρωποι αισθάνονται ότι έχουν τον έλεγχο σχετικά με το τι εκφράζεται για την προσωπικότητά τους. Ορισμένοι παρατηρούν μια ξεχωριστή αίσθηση «ανοίγματος» στον εαυτό τους και εκφράζουν συναισθήματα και ιδέες που συνήθως δεν θα αποκάλυπταν σε ένα δημόσιο περιβάλλον. Αυτό που σκέφτονται για τους ίδιους, βρίσκεται στη φωτογραφία, ανεξάρτητα από το πώς μπορεί να αντιδράσουν άλλοι απέναντι σε αυτούς ή απέναντι στη φωτογραφία. (SULER, 2015)

Ναρκισσισμός

Ο Ναρκισσισμός σαν ορολογία παραπέμπει στο Ελληνικό όνομα Νάρκισσος, γνωστό από την Ελληνική μυθολογία. Στην καθομιλουμένη, ο όρος παραπέμπει σε κάποιον που είναι ερωτευμένος με τον ίδιο του τον εαυτό. Παρ' όλα αυτά, δε μπορεί να θεωρηθεί κάποιος ως ναρκισσιστής επειδή απεικονίζει συχνά το σώμα του ή ασχολείται συχνά με την εμφάνιση του. Αρνητικά, χρησιμοποιούμε την έννοια για κάποιον που έχει μεγαλειώδη ιδέα για τον εαυτό του και κυριαρχείται από φαντασιώσεις επιτυχίας και ισχύος.

Η σχέση μεταξύ του αυτοπορτραίτου και του ναρκισσισμού υπερτονίζεται σε ολόκληρη τη θεωρία της δυτικής τέχνης. Από τη δεκαετία του 1970 και στη συνέχεια αναφέρεται κυρίως σε αναθεωρήσεις καθώς και προσπάθειες διεύρυνσης των πτυχών των ψυχαναλυτικών θεωριών, κυρίως του Freud και του Lacan, σχετικά με τον ναρκισσισμό που συνδυάζονται με την έννοια του «πολιτιστικού ναρκισσισμού» της δεκαετίας του 1970. Ως ψυχοπαθολογικός όρος ο ναρκισσισμός χρησιμοποιείται για να περιγράψει υγιείς μορφές ψυχικής συμπεριφοράς. Στην αρνητική του μορφή, περιγράφει μια ψυχική – παθολογική κατάσταση διαταραχής της αίσθησης του εαυτού μας, που επηρεάζει την αυτοεκτίμηση του ατόμου, οδηγεί σε ανάγκη αναγνώρισης από τους άλλους και έλλειψη ενσυναίσθησης των άλλων. Ο Freud διακρίνει δύο μορφές Ναρκισσισμού, μία πρωτεύουσα και μία δευτερεύουσα. Για τον Freud ο πρωτεύων ναρκισσισμός είναι αγάπη για τον εαυτό μας (self - love), που μας εμποδίζει να εκφράσουμε αγάπη για άλλους. Ο δευτερεύων ναρκισσισμός είναι η μετατόπιση από τον κόσμο των αντικειμένων στον εαυτό μας, καθώς και η δυσκολία διάκρισης μεταξύ του εαυτού και των αντικειμένων.

Στο αυτοπορτραίτο η σκόπιμη και παρατεταμένη θέαση της ίδιας της εικόνας του από κάποιον, συχνά θεωρήθηκε ως απάντηση της ανάγκης του καλλιτέχνη για συνοχή μέσω μιας κατοπτρικής εικόνας ανάλογη με αυτή του σταδίου του καθρέφτη (Mirror Stage). (LACAN, 1998: 293) Το αυτοπορτραίτο, μέσω της ψυχανάλυσης, μπορεί να θεωρηθεί ως έκφραση ναρκισσισμού, και η αναπαραγωγή καθώς και η αντικειμενοποίηση της εικόνας κάποιου ατόμου μπορεί να είναι εγγενώς συνδεδεμένη με αυτο-αντιπροσωπευτικά συμφέροντα. Εν τούτοις, αυτή η υπόθεση δεν δικαιολογείται πάντα από τα ίδια τα έργα τέχνης. Το αυτοπορτραίτο προκύπτει από μια σειρά συνειδητών αποφάσεων και αποτελεί μέσο κοινωνικής αναγνώρισης και δημοσιότητας, όντας ένα φαινόμενο που συνδέεται με τη θέση του καλλιτέχνη σε κοινωνικό και

επαγγελματικό επίπεδο. Επιπρόσθετα, ορισμένα αυτοπορτραίτα όχι μόνο δε δείχνουν κάποιο ψυχολογικό «κλείσιμο», αλλά μάλλον αποκαλύπτουν μια εσκεμμένη διαφάνεια προς τον θεατή που μπορεί να αξιολογήσει τις ταυτότητες ή να αφηγηθεί το περιεχόμενό τους, ιδέα η οποία έρχεται σε σύγκρουση με τα αντικείμενα του ναρκισσισμού.

Παραδείγματα φωτογράφων αυτοπορτραίτου ως performance

Για πολλούς φωτογράφους γνωστούς για την ενασχόλησή τους με το είδος του αυτοπορτραίτου, το σώμα τους αποτελεί ένα καμβά μέσω του οποίου μπορούν να εισχωρήσουν στο εσωτερικό της ψυχής τους, ή είναι ένα σχόλιο για την κοινωνία, με το έργο να ξεχωρίζει οικείους ρόλους καθώς και την ταυτότητα του φύλου. Αυτό το είδος της φωτογραφίας μπορεί επίσης να είναι εξυγιαντικό, μια οπτική έκφραση εσωτερικών συναισθημάτων ή ένα φωτογραφικό ημερολόγιο/δοκίμιο.

Τα έργα τους προσδιορίζουν την ταυτότητα ως σκηνοθετημένη performance και αμφισβητούν την ηγεμονία της ιστορίας της δυτικής τέχνης, ενώ η ενδυμασία υλοποιεί το πολιτιστικό στοιχείο, την αποξένωση και τον υβριδισμό. Έτσι, οι Yasumasa Morimura, Yinka Shonibare, Hendrick Kerstens και Chan-Hyo Bae έχουν επανεξετάσει αρκετούς εμβληματικούς πίνακες.

Yasumasa Morimura

Η πρακτική του σύγχρονου καλλιτέχνη ιδιοποίησης Yasumasa Morimura, αφορά την ταυτότητα και την αυθεντικότητα, και πιο συγκεκριμένα τις μάλλον ομοιογενείς αντιλήψεις μας για αυτές τις μεγαλοπρεπείς έννοιες που θεωρούμε γενικά σταθερές. Το πρόσωπό του όντας το πιο σημαντικό καλλιτεχνικό εργαλείο, είναι μεν ελαφρώς αναγνωρίσιμο, αλλά δεν είναι ποτέ ο ίδιος μπερδεύοντας τον θεατή με τις ταυτότητα των personas που ενσωματώνει. Ο Morimura χρησιμοποιεί σκηνικά αντικείμενα (props) και ψηφιακό χειρισμό (digital manipulation), πρακτική που ενσωματώνει τους ανθρώπους και την εικόνα, με αποτέλεσμα συχνά να δημιουργεί αφύσικες (uncanny) αναπαράστασεις.

Μετασχηματίζοντας τον εαυτό του σε πρωταγωνιστή θρυλικών έργων ζωγραφικής της ιστορίας της δυτικής τέχνης, όπως οι Goya, Rembrandt, Van Gogh, Frida Khalo, Edouard Manet κ.α., ο καλλιτέχνης φωτογραφίζει τον εαυτό του στο ίδιο ακριβώς περιβάλλον.



Εικόνα 17: Yasumasa Morimura, *Self portrait after Edouard Manet, "Olympia"* 1863



Εικόνα 18: Yasumasa Morimura, *Self portrait as Frida Khalo*

Για περισσότερο από τρεις δεκαετίες, ο Morimura έχει εξερευνήσει σε βάθος και έχει διεισδύσει στην ιστορία της δυτικής τέχνης μέσω των περίτεχνων αυτοπορτραίτων του, ωθώντας το είδος σε ένα άλλο επίπεδο, χρησιμοποιώντας τη θεατρικότητα του φύλου. Το συνολικό του έργο, προσφέρει μια σημαντική συμβολή στην ιστορία της μεταπολεμικής τέχνης της Ιαπωνίας, εχόντας εστιάσει σε βάθος στην αναζήτηση της ταυτότητας, τόσο σε προσωπικό όσο και σε καλλιτεχνικό επίπεδο, μετά το εθνικό κενό στο οποίο βρέθηκαν οι άνθρωποι μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. (Gotthardt, 2018)

Όπως ανέφερε ίδιος: *«Τα πορträίτα παρέχουν ένα ιστορικό εργαλείο καθοδηγούμενο από το δημιουργικό μέτρο του ίδιου μας του εαυτού.»* Μεγάλο μέρος της προσέγγισής του Morimura αφορά τη δύναμη, τη δύναμη που μπορεί να αναμορφώσει το ιστορικό έπος.



Εικόνα 19: Yasumasa Morimura, *Self-portrait as Marilyn Monroe* 1995

Αυτή η πτυχή της φωτογραφίας του Morimura εφαρμόστηκε επίσης στην πορ κουλτούρα, ειδικά σε εμβληματικές φιγούρες όπως για παράδειγμα, της Marilyn Monroe ή της Audrey Hepburn, ηθοποιοί αμφότερες που αποτέλεσαν το αντικείμενο του ανδρικού βλέμματος.

Μεταγενέστερα ο καλλιτέχνης έστρεψε το ενδιαφέρον του στην ενσωμάτωση πολιτικών ηγετών και ενώ αρχικά αφηγά εντελώς το φύλο και τη σεξουαλικότητα στο ρόλο των κυριών του Χόλυγουντ, στη συνέχεια μεταμφιέζεται απατηλά σε άνδρες που άλλαξαν εντελώς την πορεία της ιστορίας, δείχνοντας με τις μεταγενέστερες αυτές σειρές τα όρια της προσέγγισής του.



Εικόνα 20: Yasumasa Morimura, *A Requiem: Red Dream, Mao* 2007

Hendrik Kerstens

Ο Ολλανδός φωτογράφος Hendrik Kerstens εμπνέεται από πολλές και διαφορετικές πηγές. Ωστόσο, η κόρη και μούσα του Paula, είναι πάντοτε το μοντέλο, και το θέμα του. Ο Kerstens συγκεντρώνει την εικόνα των μαλλιών της κόρης του που συγκρατούνται από ένα δίχτυ, καθώς επέστρεψε από ιππασία, και την παρομοιάζει με τα ζωγραφισμένα πορτρέτα των μεγάλων Φλαμανδών ζωγράφων του 17ου αιώνα. Στην απεικόνιση από το φακό της κάμερας του, ο Kerstens καταφέρνει να συγχωνεύσει διαφορετικές χρονικές περιόδους.



Εικόνα 21: Hendrick Kerstens, Paula Kerstens

Οι Φλαμανδοί πρόγονοι του, επηρέασαν το έργο του Kerstens, λόγω της ικανότητάς τους να δημιουργούν ηρεμία και αυστηρό ρεαλισμό στους πίνακες τους,

παράλληλα με την ακραία αίσθηση λεπτομέρειας. Ο Kerstens θαύμαζε το έργο του Antony van Dyck (1599-1641), λόγω της ακρίβειας, των κομψών πινελιών, των αξιοπρεπών συνθέσεων και πάνω από όλα, της χρήσης του φωτός, η οποία είναι σχεδόν φωτογραφική.

Εκτενώς προσχεδιασμένο, το έργο του Kerstens αποτελείται πάντα από έναν συνδυασμό ενός αντικειμένου (π.χ. αλουμινόχαρτο, χαρτοπετσέτες, πλαστικές σακούλες, σελοφάν κ.λπ.) και την κόρη ως θέμα. Στις πρώτες φωτογραφίες του, η κόρη του ήταν το αντικείμενο σε επίπεδο ντοκιμαντέρ, ενώ στη συνέχεια μετατράπηκε σε θέμα και κύριο χαρακτήρα των ρόλων των εικόνων του. (Anon., n.d.)

Ο Hendrik Kerstens προτιμά να εργάζεται με κάμερες μεγάλου μεγέθους (8x10 ίντσες). Αυτή είναι η αγαπημένη του αναλογική τεχνική, την οποία χρησιμοποιεί με ψηφιακό τρόπο. Ως αποτέλεσμα, η κάμερα δημιουργεί ένα νέο οπτικό παράθυρο σε ματ γυαλί, απομονώνοντας τέλεια την εικόνα από τον εξωτερικό κόσμο, βοηθώντας στον καθορισμό των συνθέσεων του. Οι οπτική του εξελίσσεται σε συναισθήματα και ατμόσφαιρες τα οποία αντιπροσωπεύει.

Τα έργα του Kerstens δείχνουν μια σαρκαστική άποψη για την σύγχρονη κοινωνία την οποία αποτυπώνει με μεγάλη επαγγελματική επιτυχία.



Εικόνες 22, 23: *Hendrick Kerstens, Paula Kerstens*

Chan – Hyo Bae

Στην σειρά του «Existing in Costume», μια ομάδα περίτεχνα σκηνοθετημένων φωτογραφικών πορτραίτων, αναπαριστά κλασικά παραμύθια και ιστορικές στιγμές της εποχής της Ελισάβετ έως το Regency. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης ποζάρει με παλιές, ευρωπαϊκές γυναικείες ενδυμασίες της αριστοκρατίας της εποχής των Tudor, εξερευνώντας την αποξένωση και τα στερεότυπα του δυτικού πολιτισμού με βάση αυτό που ο Bae βίωσε ως ένας ξένος, Ασιάτης μαθητής στη Βρετανία. Το φωτογραφικό έργο του είναι μέρος της προσπάθειάς του να κατανοήσει τη δυτική κουλτούρα, την οποία θεωρητικά μόνο γνώρισε στην Κορέα. (Nandhakumar, 2019)



Εικόνα 24: Chan-Hyo Bae, Existing in costumes, 13 (2006)

Στο έργο του, «Fairy Tales», ο Bae αναπαράγει εμβληματικές σκηνές από επτά δυτικά παραμύθια όπως η «Cinderella» (Σταχτοπούτα), «Snow White (Χιονάτη)» ή «Sleeping Beauty» (Ωραία Κοιμωμένη) με τον ίδιο-στον-ρόλο των πριγκίπισσών. Στο «Punishment», εμφανίζεται ως βασιλιάδες καθώς και βασίλισσες που εκτελέστηκαν, όπως η Mary Stuart, η βασίλισσα των Σκωτσέζων και ενώ στο «Witch Hunting», εμφανίζεται ως μάγισσα σε ένα δάσος μυστικιστικής ατμόσφαιρας.



Εικόνα 25: *Cinderella* (2008)

Ο Chan-hyo Bae σατιρίζει τη δυτική κουλτούρα ενσωματώνοντας τον εαυτό (του) σε υποβλητικές εικόνες. «Παρόμοια με τον τρόπο που οι Δυτικοί φιλόσοφοι και ανθρωπολόγοι επέλεξαν να αναλύσουν ξένους σε αυτούς πολιτισμούς, ορίζοντάς τους ως «ο Άλλος», σε αντιστροφή του «Δυτικού κανόνα», ο Bae αντιστρέφει αυτή την προοπτική εξετάζοντάς τη Δύση ως «ο Άλλος» από την προσωπική του, μη δυτική οπτική, όπως έγραψε ο κριτικός φωτογραφίας και επιμελητής, Bill Kouwenhoven στο βιβλίο «Existing in Costume.»



Εικόνα 26: *Sleeping Beauty* (2009)

Στο ερώτημα γιατί επέλεξε να χρησιμοποιήσει γυναικείες ενδυμασίες, ο Bae απαντάει: «για να εκφράσουμε την ύπαρξη ως άλλο πρόσωπο». Απάντησε επίσης ότι στα έργα του, απεικονίζει «όχι γυναίκες, αλλά το άλλο φύλο που δεν είναι άντρες». Η κριτικός της τέχνης, Kim Hong-hee επεσήμανε ότι η Ανατολή έγινε αντιληπτή ως «ο Άλλος» από Δυτικούς άνδρες, αλλά και οι γυναίκες θεωρήθηκαν επίσης κατά τον ίδιο τρόπο, οπότε η γυναίκα είναι μια μεταφορά για την Ανατολή.

Ο Bae ποτέ δεν υπερβάλλει ούτε γελοιοποιεί τη θηλυκότητα στα έργα του, αλλά διατηρεί «μια απόσταση από τους θεατές, χωρίς έκφραση και «κρύα» στάση». Με βάση αυτά που ανέφεραν οι Kouwenhoven και Kim, τα έργα του Bae μπορούν να θεωρηθούν ως αυτοπορτραίτα «χωρίς φύλο», ως ένας συνδυασμός μεταξύ γυναικών, Ασιατών ανδρών και όλων των «Άλλων», αποξενωμένων από τον κυρίαρχο δυτικό πολιτισμό.

Yinka Shonibare

Ως κληρονόμος της παράδοσης της μεταμφίσεως, όπως πολλοί μεταμοντέρνοι και μετα-αποικιακοί καλλιτέχνες, Ο Βρετανός καλλιτέχνης Yinka Shonibare, χρησιμοποιεί ρούχα και κοστούμια εποχής ως μέσο διερεύνησης των κατασκευών

ταυτότητας. Το σήμα κατατεθέν του είναι το λαμπερό «αφρικανικό» ύφασμα, μπατίκ το οποίο παράγονταν μαζικά από τους Ολλανδούς και πωλούνταν στις αποικίες της Δυτικής Αφρικής, καθιερώνοντας τη δεκαετία του 1960 ένα νέο σημάδι αφρικανικής ταυτότητας και ανεξαρτησίας.

Ο Shonibare είναι γνωστός για την εξερεύνηση των ρόλων που αναδύονται από τη συλλογική ταυτότητα μέσω της ζωγραφικής, της γλυπτικής, της φωτογραφίας καθώς και του φιλμ. Στη σειρά του “Effnik”, που δημιούργησε σε συνεργασία με τον καλλιτέχνη Joy Gregory, παίζει έξυπνα με τα παραδοσιακά δυτικά πορτραίτα. Σε ένα έργο από τη σειρά αυτή, απεικονίζει μια αποικιακή σκηνή που θυμίζει τα ζωγραφισμένα πορτρέτα του Reynolds. Η σύνθεση περιλαμβάνει τα γνωστά σημαινόμενα (signifiers) του πλούτου και της δύναμης, ένα γραφείο με πένες, ένα φόντο από πολυτελές κόκκινο ύφασμα και μια μεγάλη λευκή κολώνα. (Gombos, 2017)



Εικόνα 27: Yinka Shonibare, 1997

Ωστόσο, ο Shonibare ανατρέπει την παράδοση του είδους, εισάγοντας τον εαυτό του, έναν έγχρωμο που γεννήθηκε στη Νιγηρία, για να παίξει το ρόλο ενός μεγιστάνα

του 18ου αιώνα. Σε αυτό το ρόλο, κοιτάζει το θεατή με μια υπεροπτική έκφραση, αναστατώνοντας τη φυλετική δυναμική του παρελθόντος της Βρετανίας και ενθαρρύνοντας τους θεατές να εξετάσουν τη δική τους θέση.



Εικόνα 28: *Yinka Shonibare, Diary of a Victorian Dandy (1998)*



Εικόνα 29: *Yinka Shonibare, Dorian Gray, 2001*

Η περίπλοκη, μεταβαλλόμενη φύση της ταυτότητας, δεν αφορά μόνο αυτούς που επαναπροσδιορίζονται ως αποτέλεσμα της φυλής ή της εθνικότητάς τους. Είναι

επίσης σημαντική, για κάθε ομάδα που βρίσκεται περιθωριοποιημένη από το κατεστημένο ή εκπροσωπείται στην κοινωνία. Για τον Shonibare, μια σημαντική πτυχή του έργου του είναι η προσπάθεια αμφισβήτησης ιδεών που έχουν ουσιαστική εθνική καταγωγή και διαταράσσουν την έννοια της αυθεντικότητας.

CURTAIN – Reside in Costume

Το αυτοπορτραίτο είναι μια πράξη που έρχεται ως αποτέλεσμα σκέψης και προβληματισμού του φωτογράφου σε σχέση με την εικόνα του.

Κατά τον Barthes: «Το φωτογραφικό πορτραίτο είναι ένα κλειστό πεδίο δυνάμεων. Τέσσερα ρεπερτόρια εικόνας τέμνονται εδώ, αντιτίθενται και παραμορφώνουν το ένα το άλλο. Μπροστά από το φακό, είμαι ταυτόχρονα: αυτός που νομίζω ότι είμαι, αυτός που θέλω οι άλλοι να πιστεύουν ότι είμαι, αυτός που ο φωτογράφος νομίζει ότι είμαι και αυτός που το χρησιμοποιεί για να εκθέσει την τέχνη του.» Με άλλα λόγια, αυτό που ο Barthes επισημαίνει, είναι μια άποψη από τη σκοπιά του υποκειμένου - θέματος. (BARTHES, 1982: 13)

Όταν ένας καλλιτέχνης φωτογραφίζει τον «εαυτό», δεν σημαίνει πως μας αποκαλύπτει αυτόματα τον αληθινό «εαυτό» ή την ταυτότητά του και δεν είναι απαραίτητα ναρκισσιστής¹ αλλά, μπορεί να είναι μια διαδικασία στην πορεία ανακάλυψης του «εαυτού». Οι φωτογράφοι αναγνωρίζουν σιωπηρά τη διαίρεση, τη διαφορά μεταξύ της προσωπικής αντίληψης του εαυτού και τον εξωτερικό εαυτό όπως γίνεται αντιληπτός από τους άλλους. Επηρεάζει τη συνείδηση του εαυτού ως 'Άλλος.

Η σειρά CURTAIN θέτει ένα διάλογο ανάμεσα στη ζωγραφική και τη φωτογραφία, έναν εννοιολογικό διάλογο ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, στα όρια του πραγματικού και του φανταστικού. Αποτελείται από 15 αυτοπορτραίτα στα οποία η ενσωμάτωση του εαυτού (μου) ως fake persona, είχε ως πηγή έμπνευσης είτε έργα ζωγραφικής της Αναγέννησης, είτε έργα της Φλαμανδικής ζωγραφικής, ή έργα που παραπέμπουν στη ζωγραφική, καθώς και φολκλόρ και παραμύθια, αλλοιωμένα από την φαντασία μου.

Προκειμένου να αποσταθεροποιηθεί κάθε αίσθηση του γνωστού «εαυτού», επέλεξα να κρύψω τα χαρακτηριστικά του προσώπου μου με τα ίδια μου τα μαλλιά, ενώ για την ενδυμασία χρησιμοποίησα διάφορα υλικά ως αυτοσχέδια αξεσουάρ, όπως σεντόνια, μαξιλαροθήκες, σεμεδάκια, κομμάτια υφασμάτων, χειροποίητα καπέλα κ.α.

Μέσω της κάλυψης των χαρακτηριστικών του προσώπου, επιχείρησα ένα διαχωρισμό μεταξύ ανθρώπου και «μη ανθρώπου» ώστε να υποβάλλεται το τερατώδες και το γκροτέσκο, μέσω ενός είδους αυτοσαρκασμού, με αποτέλεσμα να αποδομείται η εικόνα του «εαυτού».

¹ Όσο περισσότερο καλύπτω το πρόσωπό μου, τόσο περισσότερο θέτω ερωτήσεις σχετικά με την ταυτότητα. Στην ψυχανάλυση αυτό θα μπορούσε να είναι μια μορφή Ναρκισσισμού.

Κοιτάζοντας της φωτογραφίες αυτές, με την πρώτη ματιά ο θεατής δύναται να νιώσει μια αίσθηση έλλειψης, λόγω της μη σαφούς προσέγγισης. Αυτή η αίσθηση δημιουργεί κατά κάποιο τρόπο, ένα μυστήριο, μια επιθυμία / περιέργεια να μάθουμε περισσότερα. Μας αναγκάζει να επικεντρωθούμε στις λεπτομέρειες, τη στάση του σώματος, την ενδυμασία και τον φωτισμό, και να μην μονοπωλείται η προσοχή μας από τα χαρακτηριστικά του προσώπου ή τη φυσιογνωμία, ωθώντας έτσι τον παρατηρητή να θέτει ερωτήματα και να σκέφτεται βαθύτερα. Είναι δε, στην δύναμη του βλέμματος του θεατή, το πως ερμηνεύει το περιεχόμενο μέσα από τους κώδικες που έχει θέσει ο φωτογράφος.



Εικόνα 30: *After Jan van Eyck – Portrait of a Man*



Εικόνα 31: Untitled



Εικόνα 32: Untitled



Εικόνα 33: *After Johannes Vermeer – Girl with a Pearl Earring*



Εικόνα 34: Untitled



Εικόνα 35: *After Petrus Christus – Portrait of a Young Girl*



Εικόνα 36: Untitled



Εικόνα 37: Untitled



Εικόνα 38: Untitled



Εικόνα 39: Untitled



Εικόνα 40: Untitled



Εικόνα 41: Untitled



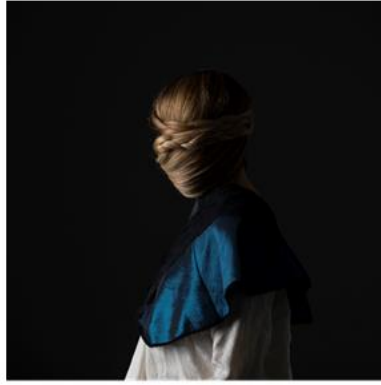
Εικόνα 42: Untitled

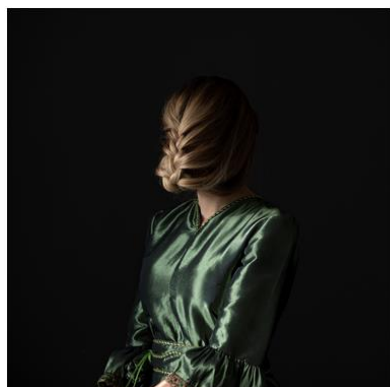


Εικόνα 43: Untitled



Εικόνα 44: Untitled





ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η εργασία αυτή διαπραγματεύεται αρχικά, την εξέλιξη του πορτραίτου στην πορεία της Ιστορίας από το γλυπτό πορτραίτο της αρχαιότητας, έως το φωτογραφικό αυτοπορτραίτο των ημερών μας ενώ ακολούθως αναλύεται το πορτραίτο καθώς και έννοιες σχετιζόμενες με αυτό. Τέλος, απεικονίζονται επιλεγμένες φωτογραφίες από τη σειρά «CURTAIN – Μια εικόνα του Εαυτού» το οποίο υλοποιήθηκε με έμπνευσή από κλασικούς ζωγραφικούς πίνακες μεταποιημένους από τη φαντασία μου, με σκοπό να προκαλέσει το θεατή να ανακαλύψει τους Άλλους μέσα στις διαφορετικές Ταυτότητες, που εμφανίζονται μέσω της δημιουργίας διαφορετικών fake personas.

Μέσω της μελέτης της Ιστορικής εξέλιξης του πορτραίτου μπορούμε να συμπεράνουμε ότι το πορτραίτο στην πάροδο των αιώνων εξελίχθηκε σε μαζικό είδος και χρησιμοποιήθηκε για πλήθος σκοπών, όπως για την αυτοπροβολή του καλλιτέχνη, καταγραφή αντικειμενικών χαρακτηριστικών του απεικονιζόμενου, έκφραση του εσωτερικού κόσμου είτε του απεικονιζόμενου, είτε του καλλιτέχνη, την έκφραση διαφορετικών ιδεολογιών, ακόμα και για να προκαλέσει το κοινό!

Πρέπει να σημειωθεί ότι σημαντικός περιορισμός στη υλοποίηση της εργασίας αυτής υπήρξε η ιδιότυπη κατάσταση που δημιούργησε η πανδημία, με άμεση συνέπεια τη δυσχέρεια προμήθειας βιβλιογραφίας, υλικών, ενδυμασίας κ.λ.π.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ARMISHAW , H. M., 2021. *The Philoshopy of Self Portraiture in Contemporary Art*. [Online] [Accessed 12 12 2020].
- JENKINS, R., 2008. SOCIAL IDENTITY. In: *SOCIAL IDENTITY*. New York: Routledge, p. 257.
- Anon., χ.χ. <https://www.all-about-photo.com/>. [Ηλεκτρονικό] [Πρόσβαση 9 1 2021].
- BARTHES, R., 1982. *CAMERA LUCIDA: REFLECTIONS OF PHOTOGRAPHY*. 2ND ed. NEW YORK: HILL& WANG.
- BAUDRILLARD, J., 1994. *Simulacra and Simulation*. s.l.:University of Michigan.
- BENJAMIN, W., 1978. *ΔΟΚΙΜΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ*. ΑΘΗΝΑ: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΛΒΟΣ.
- BRIGHT, S., 2010. *Auto Focus The Self - Portrait in Contemporary Photography*. s.l.:Thames & Hudson.
- DAVID, B., 2016. *PHOTOGRAPHY: THE KEY CONCEPTS*. 2nd Edition ed. s.l.:Bloomsbury Pyblishing Plc..
- DERRIDA , J., 1993. *MEMOIRS OF THE BLIND, THE SELF PORTRAIT AND OTHER RUINS*. Chicago(USA): The University of Chicago Press.
- EIS, H., 2010. *CHRIST OF THE COAL YARDS, A CRITICAL BIOGRAPHY OF VINCENT VAN GOGH*. NEWCASTLE: CAMBRIDGE SCHOLARS OUBLISHING.
- GOFFMAN, E., 2006. *Η Παρουσίαση του Εαυτού στην Καθημερινή Ζωή*. ΑΘΗΝΑ: Εκδόσεις ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ.
- Gombos, R., 2017. <https://www.jasminedirectory.com/>. [Ηλεκτρονικό] [Πρόσβαση 9 1 2021].
- Gotthardt, A., 2018. <https://www.artsy.net/>. [Ηλεκτρονικό] [Πρόσβαση 8 1 2021].
- HALL, J., 2016. *THE SELF PORTRAIT, A CULTUTAL HISTORY*. 1st ed. s.l.:Thames & Hadson.
- LACAN, J., 1998. *The Four Fundamental Comcepts of Psycho - analysis*. s.l.:Penguin Books.
- LEVE, E., 2012. *AUTOPORTRAIT*. LONDON: DALKEY ARCHIVE PRESS.
- Nandhakumar, S., 2019. <https://www.thehindu.com/>. [Ηλεκτρονικό] [Πρόσβαση 8 1 2021].
- Owens , C., 1980. *The Allegorical Impulse:Towards a Theory of Postmodernism*, Part 2. *MIT Press*, 10.p. 20.
- RAY, M., 1963. *SELF PORTRAIT*. s.l.:Brown and Company.
- SULER, J., 2015. *The Varieties of Self Portrai Experiences*. [Ηλεκτρονικό] [Πρόσβαση 3 12 2020].
- TAGG, J., 1988. *THE BURDEN OF REPRESENTATION: Essays on Photographies and Histories*. NEW YORK: PALGRAVE MACMILLAN.
- VETERING, E. V., 2005. *A CORPUS OF REMBRANDT PAINTINGS IV THE SELF PORTRAITS*. Netherlands: Springer.
- WILLIAMS, T. C., 2019. *SELF PORTRAIT IN BLACK AND WHITE*. s.l.:W.W. NORTON & COMPANY.
- ΘΕΩΔΩΡΟΥ, Κ., 2016. *Ζητήματα Ταυτότητας και το έργο της Cindy Sherman*. [Ηλεκτρονικό] [Πρόσβαση 8 12 2020].