

Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής
Τμήμα Φωτογραφίας & Οπτικοακουστικών Τεχνών



**Η ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΣΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΟΙ
ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΤΗΣ ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Γιαννακάκη Μαρία Παναγιώτα 51814020

**Εισηγήτρια: Μαρκίδου Αναστασία, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια,
Πρόεδρος Τμήματος**

ΙΟΥΛΙΟΣ 2021

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΜΑΡΚΙΔΟΥ

ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΡΙΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

ΜΕΛΗ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΒΑΡΔΟΠΟΥΛΟΣ

ΛΕΚΤΟΡΑΣ

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΚΑΤΣΑΙΤΗ

ΛΕΚΤΟΡΑΣ

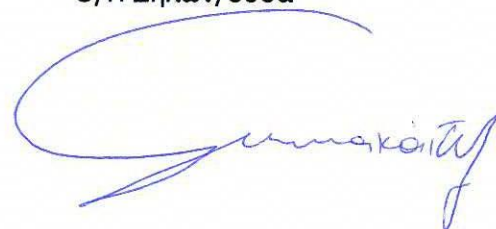
ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ/ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η κάτωθι υπογεγραμμένη ΓΙΑΝΝΑΚΑΚΗ ΜΑΡΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ του ΜΑΡΚΟΥ, με αριθμό μητρώου 51814020 φοιτήτρια του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ του Τμήματος ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

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

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

Ο/Η Δηλών/ούσα



ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα μελέτη αποτελεί μια προσέγγιση της γυναικείας απεικόνισης, αποτελώντας μια επισκόπηση των εννοιολογικών ζητημάτων που προκύπτουν από την αποτύπωση αυτής στα έργα τέχνης από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Ειδικότερα, από την γέννηση της Ακαδημαϊκής ζωγραφικής στην Ευρώπη, την ίδρυση της ομάδας των Προραφαηλιτών ζωγράφων (1848) μέχρι και τη σύγχρονη εποχή. Ακόμη, προτείνει μία νέα αναπαραστατική πρόταση, παραθέτοντας μία σειρά από δώδεκα αυτοπροσωπογραφίες, στοχεύοντας σε μία νέα αντιμετώπιση της γυναικείας φιγούρας. Τέλος, παραθέτει απαντήσεις σε ερωτήματα που αφορούν τον τρόπο με τον οποίο μέσω της τέχνης, οι καλλιτέχνες έχουν τη δυνατότητα να εκφράσουν σκέψεις, συναισθήματα και προβληματισμούς.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

I.	ΤΟ ΠΟΡΤΡΕΤΟ, ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΕΩΣ ΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ.....	2
1.	Η ΣΧΕΣΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ - ΜΟΝΤΕΛΟΥ	3
2.	ΤΟ ΖΩΓΡΑΦΙΚΟ ΠΟΡΤΡΕΤΟ ΣΤΗΝ ΑΣΤΙΚΗ ΤΑΞΗ.....	4
3.	Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΑΣΤΙΚΗ ΤΑΞΗ.....	8
II.	ΣΧΕΣΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ & ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ.....	10
1.	ΤΟ ΣΤΟΥΝΤΙΟ, Η ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ & Η ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ	10
2.	ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ.....	12
III.	Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΩΣ ΠΡΟΤΥΠΟ ΜΟΝΤΕΛΟΥ ΣΤΟ ΠΟΡΤΡΕΤΟ.	15
1.	Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ.....	18
2.	Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ.	20
3.	ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ	21
IV.	ΕΠΙΛΟΓΟΣ	24
V.	ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	29
VI.	ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΡΓΩΝ.....	35
VII.	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	37

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αυτή η μελέτη πραγματεύεται τους περιορισμούς της ρεαλιστικής απεικόνισης απέναντι στην σκηνοθετημένη φωτογραφία. Η αντιπαράθεση που δημιουργείται μέσα από αυτήν την σχέση, εντοπίζεται στους περιορισμούς που επιδέχτηκε η ρεαλιστική απεικόνιση, μέσω των αναπαραγόμενων αυτοπροσωπογραφιών που παρατίθενται στο τέλος της μελέτης. Τα σκηνικά, η πόζα, το χτένισμα του μοντέλου και η γωνία λήψης αλλάζουν διαρκώς στην πορεία του χρόνου. Η ερμηνεία της ψυχосύνθεσης του μοντέλου μοιάζει ακατόρθωτη. Ο καλλιτέχνης δεν προσπαθεί απλά να διεισδύσει στην ψυχή του μοντέλου και να την αποτυπώσει στο έργο του, αλλά γίνεται ο ίδιος το μοντέλο. Εξωτερική εμφάνιση και εσωτερική, ψυχή και σώμα, δημιουργός και μοντέλο, ταυτίζονται. Ο εαυτός απεικονίζεται απορροφημένος σε μία άλλη εποχή, η οποία μέσω της φωτογραφικής αναβίωσης, διατηρείται ζωντανή.

Μέσα από αυτήν την έρευνα μπορεί κανείς να διαπιστώσει την επιρροή της φωτογραφίας στη σύγχρονη απεικόνιση των πορτρέτων και αυτοπορτρέτων, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους επήλθε σταδιακά αυτή η εξέλιξη στην τέχνη. Σκοπός της μελέτης είναι να εξετάσει την απεικόνιση της γυναίκας στο παρελθόν και την επιρροή αυτής της αναπαράστασης στην τέχνη και την κοινωνία.

I. ΤΟ ΠΟΡΤΡΕΤΟ, ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΕΩΣ ΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ.

Ένα πορτρέτο! Τι θα μπορούσε να είναι απλούστερο και ακόμη περισσότερο περίπλοκο; Τι πιο αυτονόητο και ακόμα πιο βαθύ; (Font-Réaulx 2012: 143)

Η ετυμολογία της λέξης πορτρέτο (portrait) χρησιμοποιήθηκε αρχικά για να περιγράψει την αντιγραφή σχεδίων που δεν ήταν απαραίτητο να απεικονίζουν πρόσωπα ή άτομα. Σταδιακά η λέξη χρησιμοποιήθηκε για την περιγραφή αποκλειστικά των πορτρέτων όπως τα αναγνωρίζουμε σήμερα.

Η αναβίωση γεγονότων της ιστορίας ή η αποτύπωση μυθοπλαστικών ιστοριών σε έργα τέχνης ήταν οι βασικότερες πηγές έμπνευσης των καλλιτεχνών της περιόδου του Νεοκλασικισμού (18^{ος} - 19^{ος} αιώνας). Αργότερα, με την επιρροή διαφόρων καλλιτεχνών και ιδιαίτερα του Jean Auguste Dominique Ingres, η φωτογραφική αναπαραγωγή πορτρέτων (δαγκεροτυπίες), εκτός δηλαδή των χαρακτηριστικών και λιθογραφιών που ήδη υπήρχαν, επέφερε αρχικά μεγάλες αλλαγές στον τρόπο απεικόνισης και αργότερα στον τρόπο αντιμετώπισης του ίδιου του μοντέλου από τον καλλιτέχνη.

Ένα σημαντικό εισόδημα ενός ατελιέ εκείνης της περιόδου (εκτός από την πώληση απλών πορτρέτων), προέρχονταν από την πώληση αντιτύπων πορτρέτων σημαντικών προσώπων. Οι κάρτες επισκεπτηρίου (carte de visite), αποτελούνταν σε μεγάλο βαθμό από τέτοιου είδους προσωπογραφίες.

Η πρόοδος που σημειώθηκε τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα στην φωτογραφική απεικόνιση, δημιούργησε νέες προοπτικές στο επάγγελμα του φωτογράφου πορτρετίστα. Αποτέλεσμα αυτού είναι το γεγονός, ότι το 1891, υπήρχαν στην Γαλλία πάνω από χίλια ατελιέ πορτρέτων, με την φωτογραφία να δημιουργεί νέες, ευνοϊκές συνθήκες εργασίας σε ένα μεγάλο μέρος του πληθυσμού. Την ίδια χρονολογία, οι φωτογράφοι στη Γαλλία είναι πάνω από μισό εκατομμύριο. Σύμφωνα με την Gisele Freund, η φράση: *Πατήστε το κουμπί κι εμείς θα κάνουμε τα υπόλοιπα* περιγράφει ακριβώς τις συνθήκες οι οποίες δημιουργήθηκαν με αυτήν την εξέλιξη (Freund 1996: 76).

Με την πρόοδο όμως της φωτογραφίας δημιουργήθηκαν αρκετές αντιπαραθέσεις με τους εκπροσώπους της ζωγραφικής, η οποία κλονίστηκε σημαντικά, δημιουργώντας πρωτοπόρες μεθόδους διαφυγής από τις μέχρι τότε τάσεις της ζωγραφικής απεικόνισης. Οι ζωγράφοι του καλλιτεχνικού ρεύματος του Ρομαντισμού (18^{ος} αιώνας απέδιδαν στους πίνακες τους κυρίως ιστορικά και θρησκευτικά θέματα σε μία συντηρητική γκάμα χρωμάτων, έδωσαν τη θέση τους στο ρεύμα του Ιμπρεσιονισμού (2^ο μισό του 19^{ου} αιώνα). Οι καλλιτέχνες απέδωσαν με ζωηρά χρώματα και ασυνήθιστες οπτικές γωνίες τα θέματα τους για τα μέχρι τότε δεδομένα. Η σύνθεση σε εξωτερικό χώρο που παρουσιάζεται στον πίνακα του Édouard Manet «Ο σιδηρόδρομος» (Εικόνα 1), αποτελεί ένα τρανταχτό παράδειγμα αυτής της στροφής, στην τέχνη της ζωγραφικής.



Εικόνα 1. Edouard Manet, «Ο σιδηρόδρομος, (“Gare Saint Lazare”), 1873.

1. Η ΣΧΕΣΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ - ΜΟΝΤΕΛΟΥ

Αναζητώντας την ψυχρόσυνθεση του μοντέλου που βρισκόταν απέναντι τους, οι καλλιτέχνες κατά τον 18^ο αιώνα, θεωρούσαν σοβαρό ζήτημα την ερμηνεία του εσωτερικού του κόσμου. Πιο συγκεκριμένα, όπως υπογράμμισε ο Χέγκελ: *Η αναπαραγωγή ενός προσώπου με μίμηση όπως παρουσιάζεται σε κατάσταση ηρεμίας σε όλη την επιφάνεια της όψης του πίνακα και η αναπαραγωγή των πραγματικών χαρακτηριστικών του, εκείνων μέσω των οποίων εκφράζεται η ψυχή του ατόμου είναι δύο εντελώς ξεχωριστές διαδικασίες* (Font-Réaulx 2012: 143).

Μέσα από την τέχνη του, ο ζωγράφος έπρεπε να προχωρήσει στην ερμηνεία του μοντέλου του. Η αποκωδικοποίηση της ψυχής του μοντέλου, είναι σχεδόν αδύνατη. Ο καθένας μας μπορεί και κρύβει αρκετές πτυχές του εαυτού του με αποτέλεσμα ένας άλλος άνθρωπος, γνωστός ή άγνωστος, να μην μπορεί να μας «ερμηνεύσει», παρά μόνο όσο του επιτρέπουμε εμείς να γνωρίσει ορισμένες πτυχές της προσωπικότητας και του χαρακτήρα μας. Όπως αναφέρει στο βιβλίο της με τίτλο *Picturing the self*, η Gen Doy *Η προσδοκία μας ότι το πορτρέτο μας δείχνει τον εαυτό ενός άλλου ατόμου, είναι στην πραγματικότητα μία ιστορικά και κοινωνικά δομημένη πίστη, που παραμένει σε αυτήν την μεταμοντέρνα περίοδο* (Doy 2005: 37).

Οι καλλιτέχνες στόχευαν μέσα από τέτοιου είδους ερμηνείες προσώπων και χαρακτήρων να καταφέρουν μία βαθύτερη αναγνώριση του ατόμου που έχουν απέναντι τους. Ωστόσο, η δυσκολία ερμηνείας των προσωπογραφιών, οδήγησε τους καλλιτέχνες στην χρήση συμβόλων. Αυτά τα σύμβολα αφορούσαν κυρίως το μοντέλο, τις πτυχές του χαρακτήρα του, τα προσωπικά του ενδιαφέροντα, όπως επίσης και στοιχεία πολιτιστικά αφού τα σύμβολα αυτά μαρτυρούσαν και την πολιτισμική του ταυτότητα. Παράλληλα, οι καλλιτέχνες εστίαζαν το ενδιαφέρον τους στην απεικόνιση τμημάτων του σώματος, ιδίως τα χέρια και τα δάκτυλα τα οποία δηλώνουν *μία ρητορική χειρονομία που σχετίζεται με το μοντέλο* (Doy 2005: 22). Η εξωτερική εμφάνιση του μοντέλου σε συνδυασμό με τα σύμβολα, ερμηνεύονται ως σημεία ή κώδικες, τα οποία εκφράζουν τον εσωτερικό κόσμο του μοντέλου στον ίδιο τον καλλιτέχνη αρχικά και στους θεατές, δηλαδή εμάς, στη συνέχεια.

2. ΤΟ ΖΩΓΡΑΦΙΚΟ ΠΟΡΤΡΕΤΟ ΣΤΗΝ ΑΣΤΙΚΗ ΤΑΞΗ

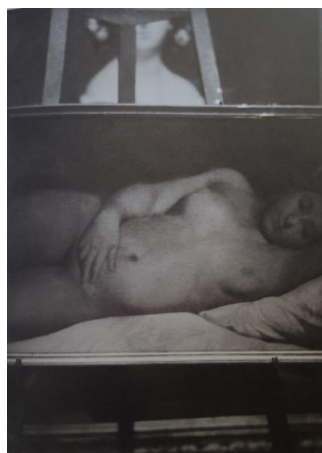
Αρχικά, η προσωπογραφία είχε μία περίοπτη θέση στη ζωή της ανώτερης αστικής τάξης. Τα ομαδικά ή τα ατομικά πορτρέτα κοσμούσαν τους τοίχους των σπιτιών τους. Σε αρκετές περιπτώσεις, οι ζωγράφοι υπό την επίδραση της τέχνης της εποχής, προχωρούσαν στην αποτύπωση του εαυτού τους. Έτσι δημιουργήθηκαν οι

αυτοπροσωπογραφίες (self-portraits). Μια τέτοιου είδους αυτοπροσωπογραφία αποτελεί ο πίνακας του Gustave Courbet «Ο απελπισμένος άντρας», ("The Desperate Man"), 1843.



Εικόνα 2. Gustave Courbet, «Ο απελπισμένος άντρας», ("The Desperate Man"), Αυτοπροσωπογραφία, 1843.

Φυσικό επακόλουθο αυτής της αποτύπωσης, ήταν η ανάγκη δημιουργίας αναμνηστικών έργων. Στις αρχές της δεκαετίας του 1890, ο νεοκλασικός ζωγράφος Ζαν Ογκύστ Ντομινίκ Ένγκρ (Jean Auguste Dominique Ingres), ζήτησε από τον φωτογράφο Desire Millet να φωτογραφίσει αρκετά από τα έργα του. Ένα από αυτά, ήταν ένα πορτρέτο μίας γυμνής γυναίκας, η οποία πόζαρε για τον ζωγράφο και δεν ήταν άλλη από την πρώτη σύζυγο του Ingres, *Madeleine Chapelle* (Font-Réaulx 2012: 143).



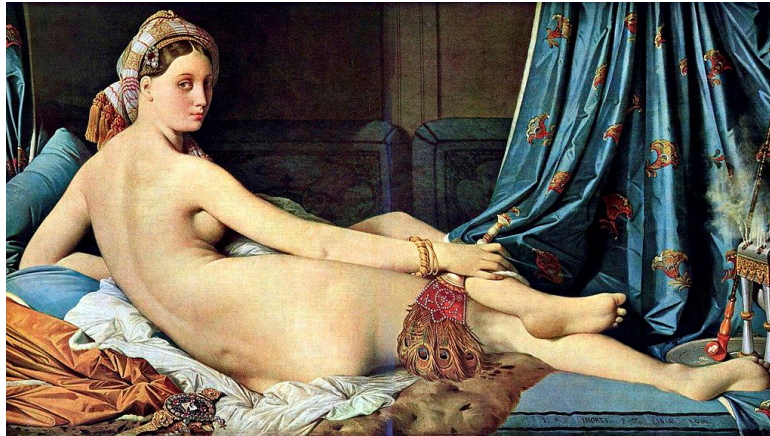
Εικόνα 3. Jean Auguste Dominique Ingres, «Reclining Nude», Daguerreotype, 1851.

Παρόλα αυτά η εικόνα του εαυτού και γενικότερα τα έργα τέχνης, δεν ήταν προνόμια που μπορούσαν να τα αποκτήσουν όλοι. Πιο συγκεκριμένα, η εικόνα ως ανάμνηση και ειδικότερα το αναμνηστικό πορτρέτο μπήκε στην ζωή της μικρομεσαίας τάξης μέσω της εισαγωγής ενός νέου είδους πορτρέτων: Το *Νεκρικό Πορτρέτο* ή αλλιώς *Πορτρέτο Μετά Θάνατον* (*Postmortem Portrait*). Σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα (ειδικότερα στις ασθενέστερες οικονομικά κοινωνικές ομάδες), ένα τέτοιου είδους πορτρέτο ήταν το μοναδικό πορτρέτο που θα αποκτούσαν (Font-Réaulx 2012: 150).



Εικόνα 4. «Portrait of an old woman», Daguerreotype (central section of a triptych), Musée d'Orsay, Paris, 1850.

Βλέπουμε σαφέστατα το μεγάλο χάσμα που υπήρχε μεταξύ των κοινωνικών τάξεων. Το αντίκτυπο στην τέχνη είναι εμφανές στα ίδια τα έργα. Οι προσωπογραφίες έχουν μία εκλεπτυσμένη, σχεδόν τυποποιημένη εκφραστικά απόδοση, όταν πρόκειται για πρόσωπα ευγενών, ενώ στα πρόσωπα αστών, φτωχών ή και περιθωριακών ομάδων οι καλλιτέχνες βρίσκουν την ευκαιρία να εκφράσουν την άποψη τους για τα κοινωνικά ζητήματα της εποχής τους ή να παρουσιάσουν τις δικές τους ενδότερες ανησυχίες σε ζητήματα που τους απασχολούν.



Εικόνα 5. Jean Auguste Dominique Ingres, «Η Μεγάλη Οδαλίσκη», (“La Grande Odalisque”), 1814.

Ο πίνακας του Ζαν Ογκύστ Ένγκρ, «Η Μεγάλη Οδαλίσκη», (“La Grande Odalisque”), 1814, αποτελεί ένα τέτοιο παράδειγμα. Η χρωματική απόδοση στα υφάσματα και στην επιδερμίδα και η προσεγμένη απόδοση των κινήσεων του κορμιού και των χαρακτηριστικών του προσώπου που απέδιδε στα μοντέλα του, είναι μερικά βασικά χαρακτηριστικά που αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για την αναβίωση τριών από τους πίνακες του σε αυτήν την εργασία. Η «Οδαλίσκη», ή αλλιώς «Η γυναίκα του χαρεμιού» απεικονίζεται ξαπλωμένη, στρέφοντας το κεφάλι της και κοιτώντας τον θεατή κατάματα, με βλέμμα συναισθηματικά κενό και μυστηριώδες. Ο πίνακας δέχτηκε πολλές αρνητικές κριτικές λόγω της έλλειψης ανατομικού ρεαλισμού που παρουσιάζεται στο σώμα της γυναίκας. Με βάση τα ευρήματα μελετών¹, ο Ένγκρ παρουσιάζει τη γυναικεία φιγούρα με περισσότερους σπονδύλους από ότι θα υπήρχαν φυσιολογικά. Η επιλογή του καλλιτέχνη να παρουσιάσει το έργο του με αυτήν την ανατομική ιδιομορφία δεν αποτελεί λάθος όπως παρουσιάστηκε από πολλούς επικριτές της εποχής του (βλ. υποσημείωση 1), αλλά σχόλιο. Ένα σχόλιο, που επισημαίνεται με την συμβολική παραμόρφωση της φιγούρας, με την μεγέθυνση της λεκάνης η οποία συμβολίζει την αποστασιοποιημένη στάση της απέναντι στον θεατή. Παράλληλα, η στάση της αναδεικνύει συναισθήματα μιας γυναίκας, που ως παλλακίδα, είχε

1 Journal of the Royal Society of Medicine, (2004, July 1), Extra Vertebrae in Ingres’ La Grande Odalisque, <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/014107680409700715>

(Πρόσβαση: 10-03-2021)

καθήκον την ικανοποίηση των σαρκικών απολαύσεων του σουλτάνου, χωρίς να διαθέτει τη δύναμη να αντισταθεί.

3. Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ Η ΑΣΤΙΚΗ ΤΑΞΗ

Η αναπαραγωγή της φωτογραφίας σε άπειρα αντίτυπα, έδωσε την δυνατότητα απόκτησης της σε όλες τις κοινωνικές τάξεις. Κατά τον 19^ο αιώνα, με το αυξανόμενο ενδιαφέρον των μεσαίων και μικρομεσαίων τάξεων, οι φωτογραφικές προσωπογραφίες εκτός του ότι ήταν προσιτές ως προς την τιμή αποτέλεσαν και μία απόδειξη της κοινωνικής υπεροχής που σηματοδοτούσε το να έχει κανείς την *προσωπογραφία του* (Tagg 1988: 37).

Σύμφωνα με την Amandi Ramamurthy, η φωτογραφική προσωπογραφία την περίοδο του 19^{ου} αιώνα λειτούργησε ως μία ισχυρή έκφραση της αστικής κουλτούρας μέσω των εικονογραφικών συμβάσεων που αφορούσαν τόσο την ενδυμασία, όσο και τη στάση του σώματος. *Στις προσωπογραφίες των αστών, ειδικά η στάση του κεφαλιού, των ώμων και των χεριών, μας προσφέρει αποδείξεις για το άτομο, λες και ο κόσμος μπορεί να εκπολιτιστεί με την εξημέρωση του χεριού από το κεφάλι* (Wells 2007: 202). Επιπροσθέτως, η αυξανόμενη ζήτηση των προσωπογραφιών βοήθησε και την πολιτική ηγεμονία της εποχής η οποία εκμεταλλεύτηκε τη χρήση της κάρτας επισκεπτηρίου, (*carte de visite*), για την προώθηση της δημοτικότητας της. Οι κάρτες επισκεπτηρίων, όπως τις αποκαλούσαν οι ανώτερες τάξεις, ήταν χάρτινες μικρές εκτυπώσεις. Ο Andre Adolppe Disderi ο οποίος και τις επινόησε το 1854, έδωσε την δυνατότητα στους καλλιτέχνες με ένα μόνο αρνητικό να παράγουν αρκετές πόζες και σε λιγότερο χρόνο. Η εκτόξευση της προσωπογραφίας ήταν πλέον αναμενόμενη.



Εικόνα 6. André-Adolphe-Eugène Disdéri, «Mrs. C. Howland», albumen silver print, 19.9 x 23.1 cm, National Gallery of Canada, Ottawa, 1860.

II. ΣΧΕΣΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ & ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

Ειδικότερα η σκηνοθετημένη φωτογραφία φαίνεται να αντλεί περισσότερο από κάθε άλλη φορά στην ιστορία της, στοιχεία από την ακαδημαϊκή ζωγραφική παράδοση και τις τεχνικές του θεάτρου και του κινηματογράφου (Μαρκίδου 2015: 157).

1. ΤΟ ΣΤΟΥΝΤΙΟ, Η ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ & Η ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ

Η πρακτική του στούντιο, δηλαδή η χρήση ενός εσωτερικού χώρου μέσα στον οποίο ένας καλλιτέχνης δημιουργεί, απασχόλησε την ακαδημαϊκή ζωγραφική και τη φωτογραφία. Αυτή η πρακτική βοήθησε ιδιαίτερα την προσωπογραφία διότι οι καλλιτέχνες είχαν την άνεση διαμόρφωσης της σύνθεσης του χώρου, ανάλογα με τις απαιτήσεις του θέματος που ήθελαν να απεικονίσουν. Η δυνατότητα επιλογής φόντου, η διαχείριση της πόζας του μοντέλου και γενικότερα η διακόσμηση, ήταν μερικά από αυτά τα χαρακτηριστικά.

Από τη δεκαετία του 1840 και μετά, οι προσωπογράφοι των στούντιο χρησιμοποίησαν ζωγραφισμένα φόντα που έδιναν στον πελάτη την δυνατότητα επιλογής τοπίου «μέσα» στο οποίο τελικά θα αναπαραγόταν η προσωπογραφία του. Ένα φωτογραφικό πορτρέτο χρειαζόταν μεγάλη διάρκεια έκθεσης. Αυτή η δυσκολία, οδήγησε τους καλλιτέχνες της εποχής στην επινόηση διαφόρων τεχνασμάτων, όπως ήταν στηρίγματα για το κεφάλι, τραπεζάκια και διάφορα άλλα αντικείμενα τα οποία εκτός από το να στηρίζουν το μοντέλο και να το κρατούν όσο το δυνατό σε μεγαλύτερη ακινησία, είχαν επίσης και διακοσμητικό και συμβολικό χαρακτήρα. Ταυτόχρονα, η ακινησία που επιτυγχάνονταν με τη χρήση του χεριού ως στήριγμα για το κεφάλι αποτέλεσε βασικό γνώρισμα για το δημοφιλές βικτωριανό ύφος.

Μέσω της σκηνοθεσίας, ο κάθε καλλιτέχνης φέρνει το θέμα του πιο κοντά στο επιθυμητό αποτέλεσμα. Τα πλεονεκτήματα που προσφέρει η σκηνοθεσία είναι αρκετά. Το σκηνικό είναι ελεγχόμενο και φτιαγμένο με τρόπο τέτοιο που να συμπληρώνει τη σύνθεση. Ο φωτισμός είναι προκαθορισμένος. Το κάδρο, η

τοποθέτηση του μοντέλου ή των μοντέλων στο χώρο καθώς επίσης η διακόσμηση, η ενδυμασία, η πόζα, η έκφραση του προσώπου και τέλος η επιλογή ανάμεσα στο αν το μοντέλο θα κοιτάζει εκτός κάδρου ή αν θα κοιτάζει μέσα στα μάτια τον θεατή είναι συνθήκες που επιλέγονται από τον καλλιτέχνη. Στο βιβλίο του με τίτλο *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2008), ο Michael Fried επαναφέρει την θεωρία του Denis Diderot σχετικά με το βλέμμα της αναπαριστώμενης φιγούρας στο κάδρο (Μαρκίδου 2015: 160). Πιο συγκεκριμένα ο Fried, χωρίζει την κατεύθυνση του βλέμματος σε δύο κατηγορίες. Στην πρώτη κατατάσσει τα έργα όπου το βλέμμα της φιγούρας βγαίνει εκτός σύνθεσης με αποτέλεσμα να μην υπάρχει επαφή με το βλέμμα του θεατή και την ονομάζει απορρόφηση. Στην δεύτερη κατηγορία κατατάσσει τα έργα όπου το βλέμμα της φιγούρας έρχεται σε άμεση επαφή με το βλέμμα του θεατή και την ονομάζει θεατρικότητα». Ο συνδυασμός και τον δύο αυτών πρακτικών, δημιουργεί ένα σύμπλεγμα ερμηνειών. Έναν τέτοιο πίνακα συναντήσαμε στο Κεφάλαιο 1, Εικόνα 1, Edouard Manet, «Ο σιδηρόδρομος, ("Gare Saint Lazare")», 1873 όπου η γυναικεία φιγούρα στρέφει το βλέμμα της κοιτάζοντας κατάματα τον θεατή, ενώ η παιδική φιγούρα μοιάζει απορροφημένη στρέφοντας το βλέμμα της αντίθετα, με γυρισμένη την πλάτη της προς τον θεατή. Οι δύο αυτές ξεχωριστές πρακτικές μας δίνουν την δυνατότητα να κατανοήσουμε τις προθέσεις του καλλιτέχνη. Η εσωτερικότητα είναι ένα στοιχείο καλά κρυμμένο από τις αναπαριστώμενες φιγούρες των έργων της απορρόφησης καθώς αναπαριστώνται χαμένες στις σκέψεις, στις πράξεις και στα συναισθήματα τους. Η πρακτική της θεατρικότητας από την άλλη μεριά, έχει ανάγκη το βλέμμα του θεατή για να ολοκληρωθεί σαν αναπαράσταση. Το βλέμμα της φιγούρας έρχεται σε άμεση επαφή με το βλέμμα του θεατή, σαν να τον προσκαλεί να ερμηνεύσει το έργο.

2. ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ

Ακόμα και η αυτοπροσωπογραφία, ενώ μοιάζει να πλησιάζει περισσότερο στο θέμα της δημιουργίας, δεν μπορεί να αποφύγει αυτήν την εξωτερίκευση και την αντικειμενοποίηση του εαυτού, όπου ο εαυτός αντιμετωπίζεται ως άλλος κατά τη διαδικασία της κατασκευής (Doy 2005: 21).

Παρατηρώντας κανείς τα αυτοπορτρέτα στην ιστορία της ζωγραφικής διαπιστώνει ότι η πιστότητα που τους αποδίδεται είναι φωτογραφική. Αυτό συμβαίνει διότι τότε οι αυτοπροσωπογραφίες δημιουργούνταν με τη βοήθεια διαφόρων ανακλαστικών επιφανειών και κυρίως του καθρέφτη. Ο καθρέφτης, είχε κάνει ήδη την εμφάνιση του από το 1630. Το κόστος του αρχικά περιόριζε την απόκτηση του από το ευρύ καλλιτεχνικό και μη κοινό, αυτό όμως δεν αποτέλεσε εμπόδιο, στην δημιουργία βερνικωμένων ανακλαστικών επιφανειών, που βοήθούσαν σημαντικά στην αποτύπωση του ειδώλου του εαυτού. Ωστόσο, όπως επισημαίνει η Sabine Melchior Bonnet, η χρήση του καθρέπτη αποτυπώνει μία καινούργια εκδοχή του εαυτού. *Ο καθρέφτης ενεργεί λίγο πολύ ως μία θεατρική σκηνή πάνω στην οποία κάθε άτομο δημιουργεί τον εαυτό του από μία φανταστική προβολή, από κοινωνικά και αισθητικά μοντέλα και από μία εμφάνιση που όλοι στηρίζουν αμοιβαία (Doy 2005: 21).*

Η σχέση μεταξύ των δύο φύλων με τον καθρέπτη παρουσιάζει σημαντικές διαφορές. Οι διαφορές οφείλονται στον τρόπο που λειτουργεί ο καθρέπτης σε σχέση με τις ανθρώπινες κοινωνικές και πολιτιστικές συνθήκες. Έτσι, ενώ η παρουσία του άντρα παρουσιάζει μία υπόσχεση δύναμης στην οποία ταυτίζεται και οφείλει να ενσαρκώσει απέναντι στους άλλους, η παρουσία της γυναίκας εκφράζει την δική της αντιμετώπιση απέναντι στον ίδιο της τον εαυτό. Η γυναίκα ενώ κοιτάζεται στον καθρέπτη, ταυτόχρονα καλείται να αντιμετωπίσει τον εαυτό της *ως αντικείμενο, ως σεξουαλικά ελκυστικό (ή όχι), ή ως μάταιο και ναρκισσιστικό πάντα (Doy 2005: 52).*

Σταδιακά, ο καθρέφτης έγινε το σύμβολο της γυναικείας ματαιοδοξίας. Σύμφωνα με τον Τζον Μπέργκερ, η ηθικολογία αυτή ήταν κυρίως υποκριτική αφού οι

καλλιτέχνες καταδίκασαν ηθικά την γυναικεία μορφή την οποία απεικόνιζαν συνήθως γυμνή να κοιτάζεται σε έναν καθρέπτη, με κύριο στόχο τη δική τους ικανοποίηση και απόλαυση, ενώ η πραγματική λειτουργία του καθρέπτη ήταν να οδηγήσει την γυναίκα στην αντιμετώπιση του εαυτού της ως θέαμα (Berger 1972: 58).



Εικόνα 7. Alfred Emile Leopold Joseph Victor Stevens, «Girl looking in the mirror», Αγν.

Η αυτοπροσωπογραφία αποτελεί ένα καλλιτεχνικό είδος στο οποίο ο κάθε καλλιτέχνης μιμείται. Είτε αυτό που μιμείται είναι ένα ζωγραφικό έργο, είτε σκηνές από την καθημερινότητα. Η καινούργια ταυτότητα του ατόμου που δημιουργείται μέσω της αυτοπροσωπογραφίας, παρουσιάζει μία διαφορετική πτυχή της προσωπικότητας του καλλιτέχνη.

Όπως αναλύσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο «τη σπουδή» που ωθεί τον ζωγράφο πορτρέτων στην ερμηνεία του μοντέλου του, έτσι και στην φωτογραφική προσωπογραφία, ο φωτογράφος προσπαθεί να διακρίνει μία προσωπικότητα την οποία θα αποτυπώσει μετέπειτα. Ωστόσο, ένα φωτογραφικό πορτρέτο ή αυτοπορτρέτο, δεν είναι δεδομένο ότι θα μας αποκαλύψει τον πραγματικό χαρακτήρα της φιγούρας που απεικονίζει.

Η προσωπογραφία κατασκευάζει μία νέα πραγματικότητα. Η φωτογραφική αναπαράσταση αυτοπορτρέτων, σηματοδοτεί μία διαφορετική απεικόνιση του εαυτού είτε η πρόθεση του καλλιτέχνη είναι μία καθαρά μιμητική απεικόνιση, είτε όχι. Στο δοκίμιο του Chevier, με τίτλο *Η εικόνα του άλλου* από την έκθεση *Staging the Self*, τονίζει τις πολυπλοκότητες της φωτογραφικής προσωπογραφίας, λέγοντας πως *Η αυτοπροσωπογραφία θεωρείται γενικά μία πράξη ενδοσκόπησης, μία αναζήτηση της αλήθειας του εαυτού, η φωτογραφική (αυτοπροσωπογραφία), θεωρείται αντικειμενική αναπαραγωγή εξωτερικών εμφανίσεων. Δεν μπορούμε να δούμε τη φωτογραφία και την αυτοπροσωπογραφία να στέκονται σε αντιφατική σχέση μεταξύ τους* (Demelo 2011: 13).

Παραδοσιακά, τα φωτογραφικά αυτοπορτρέτα οφείλουν την δημιουργία τους στις ζωγραφισμένες αυτοπροσωπογραφίες. Σήμερα, ένας φωτογράφος που προσπαθεί να προσεγγίσει την αισθητική ενός ζωγραφικού έργου του παρελθόντος είτε προσαρμόζοντας την αισθητική της τέχνης του στα δεδομένα του τότε, είτε για να μιμηθεί την αναπαραγωγή ζωγραφικών πινάκων του τότε, έχει συνήθως ανάγκη να εκφράσει κριτική ή κάποιο ερμηνευτικό θαυμασμό. Παράλληλα, τα πορτρέτα που προκύπτουν από την ζωγραφική μεταδίδουν μία αίσθηση σκεπτικισμού στον θεατή. Η σύγχρονη αυτοπροσωπογραφία βασίζεται γύρω από τις προθέσεις του καλλιτέχνη για αναγνώριση και εξερεύνηση του εαυτού του, με αποτέλεσμα να αναφέρεται συχνά με τον όρο «*εαυτό-αντανεκλαστικότητα*» (Demelo 2011: 27) αντικαθιστώντας τον όρο αυτοπροσωπογραφία.

III. Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΩΣ ΠΡΟΤΥΠΟ ΜΟΝΤΕΛΟΥ ΣΤΟ ΠΟΡΤΡΕΤΟ.

Η προσπάθεια που αποτυπώνεται σε αυτήν την έρευνα αναφορικά με την αναβίωση έργων τέχνης, με τη χρήση της φωτογραφίας, αποτελεί μία κριτική προσέγγιση για την λανθασμένη αντιμετώπιση των γυναικών, ως πρότυπα μοντέλων σε πίνακες, γλυπτά, φωτογραφίες αλλά και ως μέλη της κοινωνίας. Αυτή η εξέλιξη επήλθε σταδιακά, και μετά από τόσους αιώνες μοιάζει να αντιμετωπίζεται δραστικά και συνειδητά.

Ωστόσο, μέχρι το σημείο της αναβίωσης των έργων τέχνης, καθίσταται αναγκαίο πρώτα διερευνηθεί η διαδικασία αντιγραφής τους. Αρχικά, η αντιγραφή έργων τέχνης ξεκίνησε ως εξάσκηση από μαθητές στα έργα των δασκάλων τους. Πληθώρα καλλιτεχνών, θέλησε επίσημα να αντιγράψει έργα τέχνης, μερικά από τα οποία βρίσκονταν είτε τοποθετημένα στους τοίχους των μουσείων, είτε σε τοιχογραφίες ναών, είτε ήταν γλυπτά και αρχιτεκτονήματα. Ιδρύοντας το φωτογραφικό τους στούντιο στη Φλωρεντία, τα αδέρφια Alinari το 1852, κατάφεραν να αναπαράγουν έργα τέχνης εστιάζοντας το ενδιαφέρον τους κυρίως στις αναγεννησιακές προσωπογραφίες, με αποτέλεσμα να έχουν σημαντική αναγνώριση και επιτυχία (Font-Réaulx 2012: 103). Στη Γαλλία, ο Αδόλφος Μπράουν αφιέρωσε τη ζωή του στην αντιγραφή μίας ευρύτερης γκάμας έργων τέχνης, όπου σύμφωνα με τη Gigele Freund περιελάμβανε πίνακες του Ραφαήλ, γλυπτά του Μιχαήλ Άγγελου, καθώς και τοιχογραφίες εκκλησιών της Ρώμης όπως είναι η Οροφή της Καπέλα Σιξτίνα. Οι επόμενες γενιές που τον διαδέχτηκαν, ιδρύοντας τη Μπράουν & Σία δημιούργησαν νέα εμπορικά δεδομένα παράγοντας εκατοντάδες άλμπουμ, έγχρωμες καρτ ποστάλ ενώ το 1920, δημιούργησαν το λεγόμενο *Μουσείο Τσέπης*, ένα έντυπο το οποίο περιλάμβανε έργα μεγάλων καλλιτεχνών σε έγχρωμες εικόνες και σε τρίγωνο κείμενο. *Το Μουσείο Στο Σπίτι σας έχει γεννηθεί και επιτρέπει σε όλους να αποκτήσουν τη δική τους πινακοθήκη με αντίγραφα άριστης ποιότητας που κάνουν προσιτούς σε όλους, πίνακες και έργα μεγάλων καλλιτεχνών, όπως Βαν Γκογκ, Πικάσο κ.α.* (Freund 1996: 84).

Εστιάζοντας το ενδιαφέρον στο πρόσφατο παρελθόν, οι σύγχρονοι καλλιτέχνες υιοθέτησαν την πρακτική της αναβίωσης έργων τέχνης, ιδιαίτερα της ζωγραφικής, στις φωτογραφίες τους. Απώτερος σκοπός τους ήταν να μεταφέρουν την ακαδημαϊκή ζωγραφική στην σύγχρονη πραγματικότητα, με την αναβίωση των καλλιτεχνικών τάσεων εκείνης της περιόδου, με τα διαθέσιμα μέσα του σήμερα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο καλλιτέχνης Jeff Wall, μέσα από τα έργα του οποίου αναγνωρίζονται ιστορικοί πίνακες, μέσω της πόζας και της τοποθέτησης των μοντέλων του στο κάδρο. Το φωτογραφικό του έργο με τίτλο *Picture for Women* το 1976, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα, αφού απέδωσε τον γνωστό πίνακα του Edward Manet, *A Bar at the Folies-Bergere*, σε μία σύγχρονη φωτογραφική εικόνα. Παράλληλα, ο καλλιτέχνης Tom Hunter στην ενότητα *Life and Death in Hackney, 1999-2001*, αξιοποιώντας την θεματολογία των προραφαηλιτών ζωγράφων, οι οποίοι στους πίνακες τους χρησιμοποιούσαν αναφορές από την κλασική μυθολογία αλλά και από το περιεχόμενο των ρομαντικών ιστοριών του μεσαίωνα, απέδωσε φωτογραφικά το ουτοπικό εκείνο τοπίο των πινάκων τους, προσαρμοσμένο στη σύγχρονη πραγματικότητα (Font-Réaulx 2012: 160).



Εικόνα 8. Jeff Wall, «Picture for Woman», 1976.



Εικόνα 9. Édouard Manet, «A Bar at the Folies Bergère», 1882.



Εικόνα 10. Tom Hunter, «The Way Home», 1991-2001.

Εν συνεχεία, η αντιγραφή έργων τέχνης είναι μία συνηθισμένη τεχνική, την οποία αξιοποίησαν αρκετοί καλλιτέχνες στο παρελθόν. Ωστόσο, η αναβίωση των έργων τέχνης, που πραγματεύεται η συγκεκριμένη πτυχιακή εργασία, δεν συνιστά είδος αντιγραφής. Αντιθέτως, οι πίνακες που έχουν επιλεγεί, αποτέλεσαν αφετηρία και ένα οπτικό ερέθισμα, το οποίο χρησιμοποιήθηκε για τη δημιουργία ενός σύγχρονου καλλιτεχνικού ύφους, με γνώμονα την τέχνη της φωτογραφίας.

Η επιλογή των συγκεκριμένων έργων, τα οποία συγκαταλέγονται στην θεματολογία των προραφαηλιτών και της ακαδημαϊκής ζωγραφικής, οφείλεται αρχικά στο

γεγονός ότι, οι προραφαηλίτες ζωγράφοι αντιμετώπιζαν τα μεγάλα κοινωνικά θέματα της εποχής τους με κριτική σκέψη, μέσα από τα έργα τους. Ένας ακόμη λόγος αποτελεί το γεγονός ότι η αμεσότητα και η φυσικότητα της κίνησης και της πόζας, που απέδιδαν στους πίνακες τους είναι δύο από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της ζωγραφικής τους δεξιότητας. Η αγάπη τους για τον μεσαίωνα, η οραματική και φαντασιακή τους εκφραστικότητα συνδυαστικά με την στάση και την έκφραση του προσώπου των φιγούρων, απέδιδε μία ρεαλιστικότητα στους πίνακες, που συνυφάνεται με την φωτογραφία. Η επιλογή της ακαδημαϊκής ζωγραφικής ως πρότυπο για την αναβίωση των επιλεγμένων έργων τέχνης, αποδίδεται στο γεγονός ότι, η ακαδημαϊκή ζωγραφική δεχόμενη την επίδραση της αναγέννησης, χάρισε στους πίνακες μία ευρεία γκάμα χρωμάτων που αποτύπωναν την πραγματική ζωή, αποδίδοντας αυτή με μεγάλη λεπτομέρεια.

1. Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ

Η φωτογραφία είναι η έλευση του εαυτού μου ως άλλος: μία πονηρή αποσύνδεση της συνείδησης από την ταυτότητα. Ενώ παράλληλα, γίνεται προϊόν των διαφόρων κοινωνικών και πολιτιστικών εννοιών που είναι εγγεγραμμένες στο σώμα, για να προβάλουν την ταυτότητα (Demelo 2011: 79).

Με αφετηρία το παραπάνω απόσπασμα βασισμένο σε λόγια του Roland Barthes, μπορεί κανείς να κατανοήσει την πρόθεση για αναπαραγωγή έργων τέχνης, μέσω της φωτογραφίας. Η αναπαραγωγή αυτοπροσωπογραφιών που έχει ως έρεισμα τα έργα τέχνης, προδίδει μία πρόθεση μετάδοσης αισθήσεων και συναισθημάτων στον θεατή κατά τη διάρκεια προβολής του έργου.

Τα έργα τέχνης που προσεγγίστηκαν φωτογραφικά, συνθέτουν ένα εννοιολογικό διάλογο που περιλαμβάνει την ακαδημαϊκή αποτύπωση των ζωγραφικών πινάκων του παρελθόντος συνδυαστικά με την φωτογραφική τους αποτύπωση στο σήμερα.

Πίνακες στα όρια του φανταστικού, που όμως πραγματεύονται την πραγματικότητα της φωτογραφικής απεικόνισης και αποκαλύπτουν μία διαφορετική οπτική ταυτότητα του εαυτού.

Ειδικότερα, στο βιβλίο του με τίτλο *Camera Lusida*, ο Roland Barthes, περιγράφει τον εαυτό του να ποζάρει μπροστά από τον φωτογραφικό φακό *δανείζοντας* όπως επισημαίνει τον εαυτό του *στο κοινωνικό παιχνίδι*. *Μπροστά από το φακό, είμαι ταυτόχρονα: αυτός που νομίζω ότι είμαι, αυτός που θέλω να πιστεύουν οι άλλοι ότι είμαι [..]. Η φωτογραφία, αντιπροσωπεύει την πολύ λεπτή στιγμή που για να πω την αλήθεια, δεν είμαι αντικείμενο, αλλά ένα θέμα που πιστεύει ότι γίνεται αντικείμενο* (Demelo 2011: 77).

Με την πρόθεση της ερμηνείας του έργου ως διαδικασία προβληματισμού της σχέσης της φωτογραφίας με τον πραγματικό εαυτό, καλώ τον θεατή να αναγνωρίσει την καλλιτεχνική αυτή ερμηνεία που διόλου δεν συνιστά είδος ναρκισσιστικού προϊόντος. Σε μία διαδικασία ανακάλυψης των φωτογραφικών αλλά και σκηνοθετικών μου δυνατοτήτων προσαρμόστηκα στις απαιτήσεις μίας άλλης εποχής και δημιούργησα ένα σχόλιο. Στον αντίποδα της αντιμετώπισης της γυναίκας ως θέαμα, Δημιουργός – Θεατής και Έργο γίνονται ένα, μπροστά και πίσω από τον φωτογραφικό φακό.

Μέσω της διαμόρφωσης των σκηνικών, των ενδυματολογικών συνθέσεων και των τονικών αποχρώσεων, προσπάθησα να προσεγγίσω όσο μπορώ τον αρχικό πίνακα, δημιουργώντας μία σύγχρονη απεικόνιση της Οδαλίσκης, της Φλώρας κ.α. Η κίτρινη απόχρωση που εμφανίζεται σε αρκετές από τις φωτογραφικές εικόνες, έχει διττή σημασία. Αρχικά, επισημαίνει την φθορά του χρόνου που μπορεί να παρουσιάζουν τα έργα λόγω παλαιότητας, κι έπειτα τονίζει την ανήθικη πολλές φορές χρησιμοποίηση του γυναικείου πορτρέτου.

2. Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ.

Αποδίδοντας μυθολογικά, ιστορικά και θρησκευτικά θέματα στα έργα τέχνης, δημιουργήθηκε ανάγκη ενσάρκωσης των χαρακτήρων στους οποίους αναφερόταν η λογοτεχνία. Οι καλλιτέχνες που αξιοποιούσαν γυναικείες φιγούρες για αυτήν την ενσάρκωση, προτιμούσαν το γυναικείο γυμνό. Ειδικότερα, *τα μυθολογικά θέματα χρησιμοποιούνταν συχνότερα από τους καλλιτέχνες καθώς τους επέτρεπαν την απεικόνιση του γυμνού σώματος χωρίς να προκαλεί τις αντιδράσεις των θεατών* (Προραφαηλίτες 2006: 90).

Οι γυναικείες γυμνές αναπαραστάσεις, είτε απέδιδαν ένα μυθολογικό θέμα είτε όχι, εμφάνιζαν τις γυναίκες χωρίς τρίχες. Το τριχωτό του σώματος, εκφράζει την σεξουαλικότητα και το πάθος του ατόμου. *Το σεξουαλικό πάθος της γυναίκας πρέπει να ελαχιστοποιηθεί, έτσι ώστε ο θεατής να νιώσει ότι μονοπωλεί ένα τέτοιο πάθος* (Berger 1972: 62). Έτσι, ο λόγος που οι γυναίκες παρουσιάζονται χωρίς ίχνος τριχοφυΐας, είναι διότι σε εκείνες δεν επιτρεπόταν η επιλογή της έκφρασης του πάθους και της σεξουαλικότητας τους. Η σεξουαλικότητα και το πάθος ήταν προνόμια του θεατή- δημιουργού. Παρόμοια, σε πίνακες όπου παρουσιάζονται μαζί, μία γυναικεία και μία αντρική φιγούρα το βλέμμα της γυναικείας φιγούρας δεν απευθύνεται σε αυτόν. Αντίθετα, το βλέμμα της στρέφεται είτε κάπου αλλού είτε εκτός πίνακα κοιτάζοντας στα μάτια τον θεατή. Το γεγονός ότι τα περισσότερα πορτρέτα αποδίδονται μετωπικά βασίζεται σε αυτήν την προσέγγιση. *Έτσι ο θεατής (άντρας), γίνεται ο πρωταγωνιστής του πίνακα αφού σε αυτόν απευθύνεται η γυναικεία φιγούρα. Η οπτική του ζωγράφου δένει τη γυναίκα με αυτόν έτσι ώστε να γίνουν αδιαχώριστοι* (Berger 1972: 66).

Μέχρι την εδραίωση της η φωτογραφία, χρησιμοποιούσε σαν οδηγό την τέχνη της ακαδημαϊκής ζωγραφικής. Για την πιστή απόδοση της πόζας, της έκφρασης, αλλά και ολόκληρης της θεματολογίας του έργου τέχνης, οι καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν πραγματικά μοντέλα. Η αμηχανία που εκφράζεται στα πρόσωπα των μοντέλων είναι

αισθητή στα περισσότερα φωτογραφικά έργα, για αυτό αρκετές φορές τα πρόσωπα, παρουσιάζονται ανέκφραστα.

Με την αντιμετώπιση του άντρα ως τον σημαντικότερο θεατή, η γυναίκα παίρνει θέση απέναντι του με στόχο να τον γοητεύσει. Αποτέλεσμα αυτού είναι ότι, από την παιδική της ηλικία η γυναίκα έχει μάθει να εξετάζει τον εαυτό της σε οτιδήποτε κάνει. Η αντιμετώπιση του ίδιου της του εαυτού προκύπτει πάντα από την προβολή της μέσα από κάποιον άλλον που τις περισσότερες περιπτώσεις αυτός ο άλλος είναι κάποιος άντρας. Ο άντρας για να διαχειριστεί την αντιμετώπιση του προς τη γυναίκα, την παρατηρεί διεξοδικά. Έτσι, κάθε γυναίκα έχει δημιουργήσει ένα εσωτερικό μηχανισμό ο οποίος αποτελείται από δύο κομμάτια σύμφωνα με τον John Berger. *Το ένα κομμάτι του εαυτού της γυναίκας που αποτελεί τον επόπτη χειρίζεται το κομμάτι που αποτελεί τον εποπτευόμενο με τρόπο που να δείχνει στους άλλους πως θα ήθελε να αντιμετωπίζεται ο εαυτός της ως όλον. Ο επόπτης του εαυτού της γυναίκας είναι αρσενικός αλλά ο εποπτευόμενος θηλυκός* (Berger 1972: 53).

Στην σύγχρονη κοινωνία, η γυναίκα έπαψε να αντιμετωπίζει με τον ίδιο τρόπο τον εαυτό της. Κατέστησε σαφές μέσα από τα έργα της και τη συμμετοχή της σε διάφορα κοινωνικά δρώμενα, μία νέα θέση αντιμετώπισης ισάξια των αντρών. Τα μέσα με τα οποία αυτό παρουσιάζεται επίσης άλλαξαν. Τέτοια είναι η τηλεόραση, η διαφήμιση, ο κινηματογράφος καθώς επίσης και η φωτογραφία.

3. ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ

Αν και το φωτογραφικό έργο που παρουσιάζεται στο τέλος του κειμένου είναι εμπνευσμένο από άντρες καλλιτέχνες ως σχόλιο προς το γυναικείο φύλο, αυτό δεν ισοδυναμεί ότι οι γυναίκες ως καλλιτέχνες είχαν λιγότερο σημαντικά και αξιόλογα έργα.

Οι αναφορές στις γυναίκες καλλιτέχνιδες, φωτογράφους του παρελθόντος, είναι περιορισμένες. Αυτό το σημείο αυτό δεν συνιστά τεκμήριο ότι το έργο τους δεν

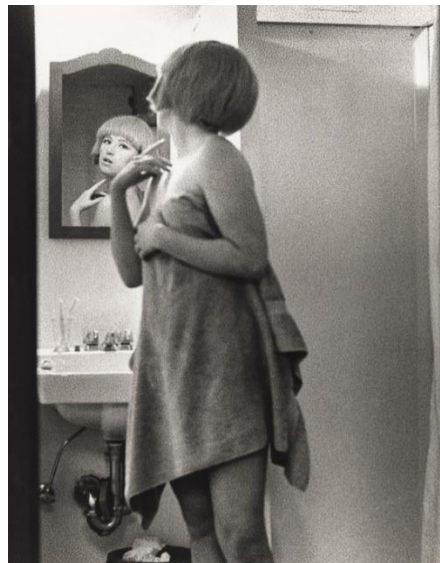
είναι ισάξιο θαυμασμού και μελέτης. Τα γυναικεία καλλιτεχνικά έργα, ήταν τοποθετημένα στην αφάνεια και το περιθώριο κυρίως για λόγους οικονομικούς και κοινωνικούς αφού η τέχνη απαιτούσε ακαδημαϊκή εκπαίδευση, υλικά και οικονομική στήριξη. Τέτοια προνόμια ανήκαν σε άντρες καλλιτέχνες, οι οποίοι προέρχονταν από ευκατάστατες οικογένειες με κύρος και σημαντική θέση στην κοινωνία (Freeland 2001: 100). Οι γυναίκες ζωγράφοι οι οποίες χρησιμοποίησαν την προσωπογραφία κυρίως ως χόμπι ήταν μέλη μεσοαστών οικογενειών. Τα έργα τους απεικόνιζαν άτομα του στενού οικογενειακού περιβάλλοντος τους, καθώς και πρόσωπα του οικείου περίγυρου τους. Παρά την αναγκαστική επιλογή του στενού αυτού κύκλου, οι προσωπογραφίες τους δεν είχαν ύφος αναμνηστικού οικογενειακού άλμπουμ όπως θα μπορούσαμε κάλλιστα να υποθέσουμε αλλά ήταν μία «πρώτη ύλη» για να πειραματιστούν στο φωτογραφικό τους έργο. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η *Julia Margaret Cameron*. Η καλλιτέχνιδα χρησιμοποιώντας φίλους, υπηρέτες και ντόπιους ηθοποιούς δημιούργησε σκηνοθετημένους πίνακες οι οποίοι αγκάλιασαν και ξεπέρασαν τον βικτωριανό ρομαντισμό (Wells 2004: 260).



Εικόνα 11. Julia Margaret Cameron, «The Kiss of Peace», Albumen print, 1 January 1869.

Εξερευνώντας το πρόσφατο παρελθόν (20^{ος} και 21^{ος} αιώνας), τα γυναικεία καλλιτεχνικά έργα άρχισαν να έχουν μεγαλύτερη αναγνώριση. Ειδικότερα, στα μέσα του 21^{ου} αιώνα, παρουσιάζονται ολοένα και πιο συχνά σε μουσειακές εκθέσεις . Οι βραβεύσεις τους πολλαπλασιάστηκαν και η αντιμετώπιση της γυναίκας ως αντικείμενο θέασης κλονίστηκε σε σημαντικό βαθμό. Αυτή η εξέλιξη αποδίδεται σε

αρκετούς παράγοντες. Οι δύο σημαντικότεροι είναι πρώτον, η *χρησιμοποίηση νέων πρωτοποριακών μέσων όπως ήταν η φωτογραφία, ο κινηματογράφος, οι επιγραφές στα λεγόμενα Led Panels, μέσων των οποίων γυναίκες καλλιτέχνες ανάμεσα τους η Cindy Sherman και η Barbara Kruger έγιναν γνωστές* και δεύτερον, η στρατηγική που ακολούθησαν γυναίκες φεμινίστριες της εποχής με στόχο να αναθεωρηθεί η χρήση της γυναίκας ως αντικείμενο θέασης αποδομώντας με πολλούς τρόπους τη γυναικεία θηλυκότητα (Freeland 2001: 111). Σε αυτήν την προσπάθεια ο κινηματογράφος και η φωτογραφία έγιναν ένθερμοι σύμμαχοι τους, με τρανό παράδειγμα την σειρά φωτογραφιών της Cindy Sherman, «Untitled Film Stills», στην οποία απεικονιζόταν η ίδια σε διάφορες πόζες να προσαρμόζεται σε κάθε σκηνικό διαφοροποιώντας κάθε φορά τα πρότυπα της δομημένης γυναικείας φωτογραφίας, όπως είναι το χτένισμα των μαλλιών, το μακιγιάζ, η στάση του σώματος αλλά και οι εκφράσεις του προσώπου. Σε αυτό το νέο εγχείρημα η γυναικεία μορφή αλλάζει ριζικά για τα γνωστά ως τότε δεδομένα.



Εικόνα 12. Cindy Sherman, «Untitled Film Still», 1977.

Η αποδόμηση της κοινωνικά αποδεκτής της συμπεριφοράς, καθιστά τη γυναίκα ως έναν μυστήριο το οποίο για να εξερευνηθεί χρειάζεται να προσεγγιστεί διαφορετικά από ό,τι συνηθιζόταν. Οι νέοι κώδικες που μεταφράζουν το έργο τους, οφείλονται στην καλά κρυμμένη τους ταυτότητα πίσω από την κάμερα, γεγονός το οποίο

δημιουργεί μία κοινωνική κατασκευή αποκομμένη από την κλασική γυναικεία απεικόνιση και αντιμετώπιση.

IV. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η διαδικασία αναβίωσης των έργων τέχνης στην σύγχρονη εποχή, αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για αρκετούς καλλιτέχνες είτε προσεγγίζοντας τα έργα υφολογικά, είτε αναπαράγοντας αυτά, ή αντιγράφοντας τα, καθώς μέσα από την τέχνη παρέχεται η δυνατότητα της έκφρασης και της μεταφοράς των σκέψεων, των προβληματισμών και των συναισθημάτων. Ο σκοπός της μελέτης επιτεύχθηκε, επισημαίνοντας στοιχεία που δείχνουν μία νέα απελευθερωμένη γυναίκα κάνοντας με αυτόν τον τρόπο ένα σχόλιο στην ακαδημαϊκή ζωγραφική και στη θέση που κατέχει η γυναίκα στην τέχνη σήμερα. Στην σύγχρονη εποχή, και χάρη σε διάφορους καλλιτέχνες και καλλιτέχνιδες, η ιστορία τροποποιείται και η γυναίκα παρουσιάζει ένα νέο, μοναδικό εαυτό, ικανό να δημιουργήσει μία νέα αντιμετώπιση και θεωρία, γύρω από το γυναικείο φύλλο, είτε καλλιτεχνικά είτε κοινωνικά.

Μεταφράζοντας την τέχνη της ζωγραφικής, μέσα από την τέχνη της φωτογραφίας, διαπίστωσα ότι οι κρυμμένοι κώδικες που φανερώνονται μέσω των συμβόλων και των μηνυμάτων είναι πολλοί περισσότεροι από ότι είχα φανταστεί. Η γυναικεία απεικόνιση και αντιμετώπιση, είχε πολλά να μου δείξει και να μου πει, για τους ίδιους τους καλλιτέχνες αλλά και για την ίδια την κοινωνία γενικότερα.

Οι πίνακες που αναπαράχθηκαν φωτογραφικά, ήταν δημιουργήματα αντρών. Η επιλογή αυτή έχει να κάνει με την επικριτική υπόσταση που παίρνει η μελέτη απέναντι στην αντιμετώπιση της γυναίκας με αντικειμενικό τρόπο. Καλλιτέχνες όπως ο Ένγκρ, δεχόμενοι την επίδραση του οριενταλισμού είχαν στο νου τους τη γυναίκα υπόδουλη των ορέξεων και των απολαύσεων των αντρών. Το καλλιτεχνικό τους ταπεραμέντο είναι βέβαια αδιαμφισβήτητο, ωστόσο αυτό δεν τους καθιστά λιγότερο συνένοχους.

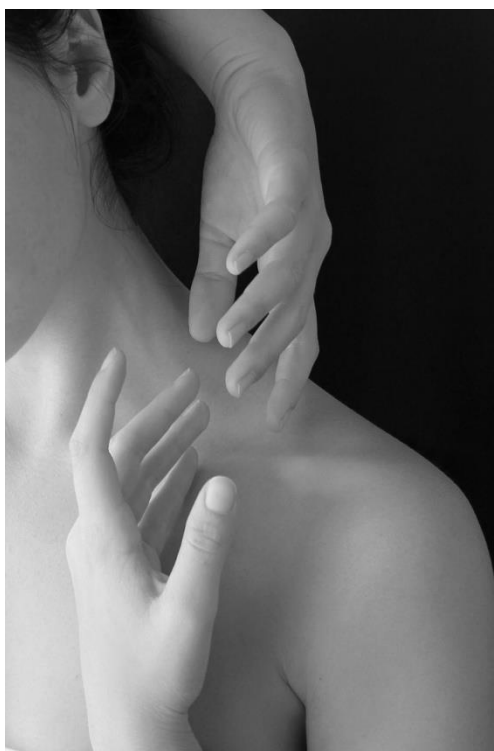
Αυτή η μελέτη, αξιοποιεί ως αφετηρία τα έργα προγενέστερων καλλιτεχνών αλλά δημιουργεί τον επικριτικό σχολιασμό των σύγχρονων, όσων δηλαδή έχουν ασχοληθεί με την γυναικεία αντιμετώπιση μέσω των έργων τέχνης.

Η αναπαραγωγή των έργων φωτογραφικά, πραγματοποιήθηκε με τη χρήση της σκηνοθετημένης φωτογραφίας. Ο έλεγχος που πρόσφερε στην αναβίωση των πινάκων ήταν καθοριστικής σημασίας, καθώς με τη χρήση της αυτοπροσωπογραφίας η δυσκολία ήταν εμφανώς μεγαλύτερη. Το ζωγραφισμένο φόντο που αξιοποιούνταν στη ζωγραφική, εδώ χρησιμοποιήθηκε μία φορά με τη χρήση τεχνοτροπιών σε τοίχο, ο οποίος παραπέμπει στα μοτίβα του φόντου του ζωγραφικού πίνακα (Εικόνα 13. Girl Looking In The Mirror). Το φόντο αναπαραστάθηκε ως επί των πλείστων από υφάσματα μονοχρωματικά και δημιουργώντας πτυχώσεις που τόνιζαν την κίνηση του υφάσματος. Η στάση κάθε φορά του μοντέλου, αναδύεται από τη στάση της φιγούρας στον αναπαριστώμενο πίνακα, ενώ το γεγονός ότι το μοντέλο βρίσκεται σε κατάσταση απορρόφησης, διακρίνεται από την κατεύθυνση του βλέμματος, το οποίο δεν έρχεται σε άμεση επαφή με τον θεατή. Η φωτογραφικά αναπαριστώμενη, απορροφημένη φιγούρα, μοιάζει ανεπηρέαστη από το βλέμμα του θεατή, αφού εκείνη έχει τον έλεγχο της προβολής. Με αυτόν τον τρόπο, «γυρνάει επικριτικά την πλάτη» σε όσα την ενοχλούν και της διαταράσσουν την ηρεμία της και τα ιδεολογικά της πιστεύω προσβάλλοντας παράλληλα την γυναικεία της φύση, αφού μέχρι την πρόσφατη ιστορία, αποτελούσε υποχείριο προβολής. Ακόμα και στην μοναδική εικόνα που το βλέμμα της στρέφεται άμεσα προς τον θεατή, η φιγούρα αποδίδεται συνοφρυωμένη κοιτώντας τον επικριτικά.

Εν αντιθέσει, με τη χρήση της γυναίκας ως αντικείμενο ή την αναγνώριση της ως θέαμα (με τη χρήση του καθρέφτη), η αναβίωση έργων τέχνης που πραγματεύεται η συγκεκριμένη εργασία, φανερώνει της απελευθέρωση της γυναίκας που δεν έχει ανάγκη τον δημιουργό ή τον θεατή για να ολοκληρώσει το έργο της ή να δικαιολογήσει την παρουσία της στο χώρο. Με την βοήθεια της αυτοπροσωπογραφίας και αφού μοντέλο και δημιουργός αφορούν το ίδιο άτομο, το σχόλιο γίνεται περισσότερο ξεκάθαρο. Η ταυτότητα του καλλιτέχνη αλλάζει με τη

βοήθεια της μίμησης αναπαράγοντας φωτογραφικά αυτοπορτρέτα όπου το υποκείμενο ενός φανταστικού περιεχομένου μέσω της προσωπογραφίας και της αυτοπροσωπογραφίας (πίνακας), γίνεται μία νέα πραγματικότητα. Το θέμα αναπαράγεται αποτελώντας μία ενδοσκόπηση του καλλιτέχνη (φωτογραφική εικόνα), όπου η αλήθεια του εαυτού που πραγματεύεται είναι επίσης υποκειμενική αφού αποτελεί μία κριτική προσέγγιση που σχολιάζει την γυναικεία αντιμετώπιση.

Η ενασχόληση μου με τη γυναικεία αναπαράσταση ξεκίνησε το τέταρτο έτος των σπουδών μου και συνεχίζεται μέχρι και σήμερα. Αρχικά αποτύπωσα τη γυναίκα αναβιώνοντας στιγμές της αρχαίας ελληνικής ιστορίας και μυθολογίας. Δημιουργώντας αυτοπροσωπογραφίες και απεικονίζοντας μέρη του σώματος, δίνοντας έμφαση στα άκρα σε συνδυασμό με εικόνες αγαλμάτων, που είχα απαθανάτισει στο μουσείο της Ακρόπολης, κατασκεύασα την φωτογραφική σειρά, με τίτλο *Touch*. Με αυτόν τον τρόπο δημιούργησα ένα διάλογο ανάμεσα στην αρχαιότητα και τη σύγχρονη εποχή στο παλιό και το καινούργιο, το παρελθόν και το παρόν μεταξύ της μυθολογίας και της σύγχρονης πραγματικότητας.



Εικόνα 14. Γιαννακάκη Μαρία Παναγιώτα, «Touch», 2019.



Εικόνα 15. Γιαννακάκη Μαρία Παναγιώτα, «Touch», 2019.

Συνεχίζοντας σε ένα παρόμοιο μοτίβο επηρεασμένη από το έργο *Μετοίκησις* της φωτογράφου Λίζης Καλλιγά, συνέθεσα μία σειρά φωτογραφιών με τίτλο *Breath*. Σε αυτήν την σειρά που στον βασικό της σκελετό δεν απέχει από την προηγούμενη, οι αναπαραγόμενες αυτοπροσωπογραφίες φανερώνουν μία ενδόμυχη επιθυμία, να αποκτήσουν τα αγάλματα πνοή. Έτσι, μέσα από τις εικόνες όπου το γυναικείο σώμα έχει πάρει τη θέση του αγάλματος, σταδιακά αποκαλύπτονται διάφορα μέρη του σώματος δημιουργώντας την υπόνοια ότι το άγαλμα ζωντανεύει. Αποτέλεσμα αυτού είναι ότι στο τέλος, το άγαλμα όντως αποκτά ζωή και βούληση και απομακρύνεται από τη φωτογραφική σκηνή.



Εικόνα 16. Γιαννακάκη Μαρία Παναγιώτα, «Breath», 2020.



Εικόνα 17. Γιαννακάκη Μαρία Παναγιώτα, «Breath», 2020.

Αυτές οι συνθέσεις αποτέλεσαν τον πρόδρομο της πτυχιακής μου εργασίας, δημιουργώντας ευνοϊκές συνθήκες για μελλοντικά ερεθίσματα, δημιουργώντας νέα κίνητρα για μία νέα αποτύπωση και εξερεύνηση της γυναικείας φύσης (μου), δίνοντας μου την ευκαιρία για μία ανακάλυψη εκ νέου, ενός διαφορετικού εαυτού για τα έως σήμερα δεδομένα.

V. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Στις σελίδες που ακολουθούν παρατίθεται το φωτογραφικό έργο, το οποίο αναλύθηκε εκτενώς στα προηγούμενα κεφάλαια.



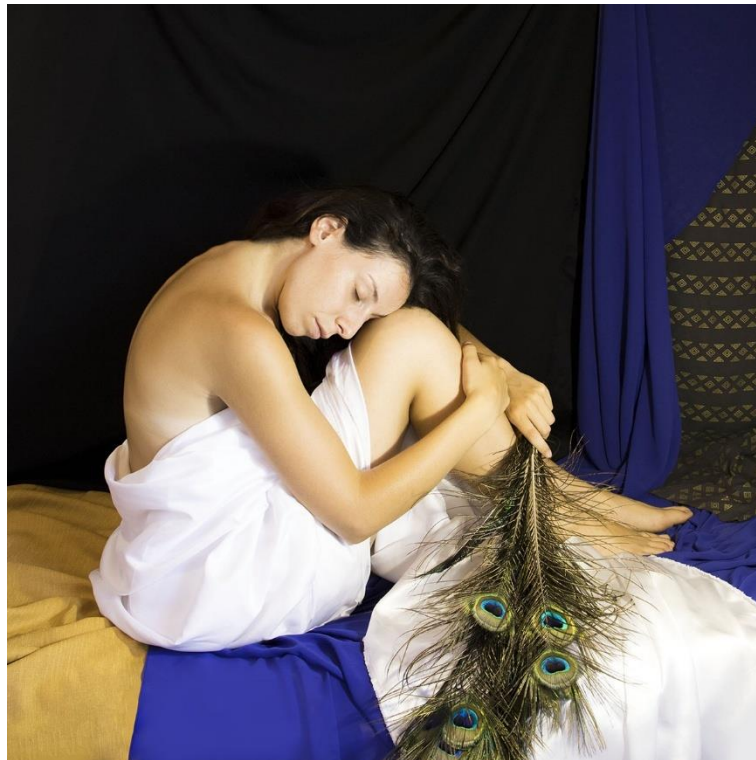
Εικόνα 18. «Flaming June», Εμπνευσμένο από τον Sir Frederic Leighton, 1895.



Εικόνα 19. «Hands», Εμπνευσμένο από τον He Lihuai, 2017.



Εικόνα 20. «The Odyssey», Εμπνευσμένο από τον Jean Auguste Dominique Ingres, 1850.



Εικόνα 21. «Grande Odalisque», Εμπνευσμένο από τον Jean Auguste Dominique Ingres, 1814.



Εικόνα 22. «Flora», Εμπνευσμένο από τον Frantzesko Meltsi, 1520.



Εικόνα 23. «La Fornarina», Εμπνευσμένο από τον Raffaello Sanzio, 1518-19.



Εικόνα 24. «Girl Looking In The Mirror», Εμπνευσμένο τον Alfred Emile Leopold Joseph Victor Stevens, Αγν. Χρονολογία..



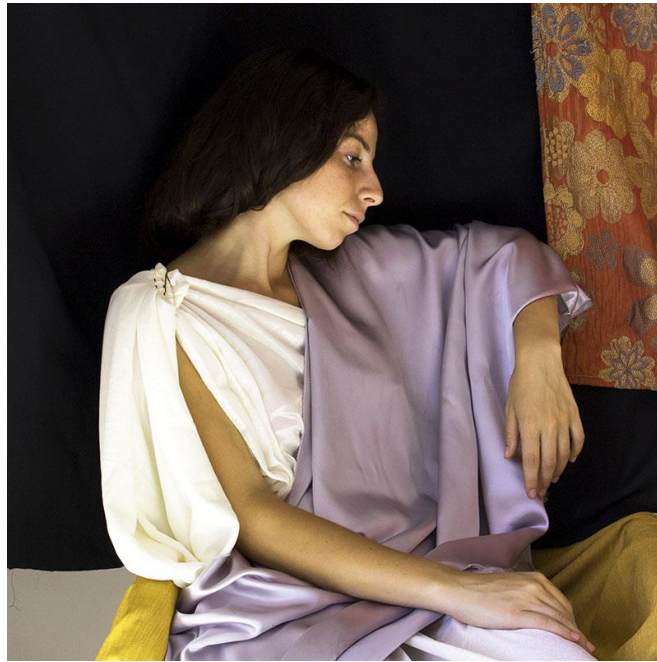
Εικόνα 25. «Πτυχώσεις Μνήμης», Εμπνευσμένο από τον Μίλτο Παντελιά, Χρονολογία Έκθεσης 2017



Εικόνα 26. «Heart of Snow», Εμπνευσμένο από τον Edward Robert Hughes, 1907.



Εικόνα 27. «Aspiration», Εμπνευσμένο από τον Henry Ryland, 1897.



Εικόνα 28. «Briseis», Εμπνευσμένο από τον John William Godward, 1986.



Εικόνα 29. «The Odyssey», Εμπνευσμένο από τον Jean Auguste Dominique Ingres, 1850.

VI. ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΡΓΩΝ

Εικόνα 1. Edouard Manet, «Ο σιδηρόδρομος, (“Gare Saint Lazare”», 1873.	3
Εικόνα 2. Gustave Courbet, «Ο απελπισμένος άντρας», (“The Desperate Man”), Αυτοπροσωπογραφία, 1843.	5
Εικόνα 3. Jean Auguste Dominique Ingres, «Reclining Nude», Daguerreotype, 1851.....	5
Εικόνα 4. «Portrait of an old woman», Daguerreotype (central section of a triptych), Musee d'Orsay, Paris, 1850.	6
Εικόνα 5. Jean Auguste Dominique Ingres, «Η Μεγάλη Οδαλίσκη», (“La Grande Odalisque”), 1814.....	7
Εικόνα 6. André-Adolphe-Eugène Disdéri, «Mrs. C. Howland», albumen silver print, 19.9 x 23.1 cm, National Gallery of Canada, Ottawa, 1860.	9
Εικόνα 6. Alfred Emile Leopold Joseph Victor Stevens, «Girl looking in the mirror», Αγν. Χρονολογία.....	13
Εικόνα 7. Jeff Wall, «Picture for Woman», 1976.	16
Εικόνα 8. Édouard Manet, «A Bar at the Folies Bergère», 1882.....	17
Εικόνα 9. Tom Hunter, «The Way Home», 1991-2001.	17
Εικόνα 10. Julia Margaret Cameron, «The Kiss of Peace», Albumen print, 1 January 1869...	22
Εικόνα 11. Cindy Sherman, «Untitled Film Still», 1977.....	23
Εικόνα 12. Γιαννακάκη Μαρία Παναγιώτα, «Touch», 2019.	26
Εικόνα 13. Γιαννακάκη Μαρία Παναγιώτα, «Touch», 2019.	27
Εικόνα 14. Γιαννακάκη Μαρία Παναγιώτα, «Breath», 2020.	28
Εικόνα 15. Γιαννακάκη Μαρία Παναγιώτα, «Breath», 2020.	28
Εικόνα 16. «Flaming June», Εμπνευσμένο από τον Sir Frederic Leighton, 1895.....	29
Εικόνα 17. «Hands», Εμπνευσμένο από τον He Lihuai, 2017.	29
Εικόνα 18. «The Odyssey», Εμπνευσμένο από τον Jean Auguste Dominique Ingres, 1850. .	30
Εικόνα 19. «Grande Odalisque», Εμπνευσμένο από τον Jean Auguste Dominique Ingres, 1814.....	30
Εικόνα 20. «Flora», Εμπνευσμένο από τον Frantzesko Meltsi, 1520.....	31

Εικόνα 21. «La Fornarina», Εμπνευσμένο από τον Raffaello Sanzio, 1518-19.	31
Εικόνα 22. «Girl Looking In The Mirror», Εμπνευσμένο τον Alfred Emile Leopold Joseph Victor Stevens, Αγν. Χρονολογία.....	32
Εικόνα 23. «Πτυχώσεις Μνήμης», Εμπνευσμένο από τον Μίλτο Παντελιά, Χρονολογία Έκθεσης 2017	32
Εικόνα 27. «Heart of Snow», Εμπνευσμένο από τον Edward Robert Hughes, 1907.....	33
Εικόνα 28. «Aspiration», Εμπνευσμένο από τον Henry Ryland, 1897.....	33
Εικόνα 29. «Briseis», Εμπνευσμένο από τον John William Godward, 1986.	34
Εικόνα 30. «The Odyssey», Εμπνευσμένο από τον Jean Auguste Dominique Ingres, 1850. ...	34

VII. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Berger J., (1972), Η Εικόνα και το Βλέμμα, Εκδόσεις Μεταίχμιο.

Demelo S.,(2011) *Autobiography And Self-Portraiture In The Works Of Christian Boltanski And Sophie Calle*, A thesis submitted for the degree of Ph.D., University of Essex.
https://www.academia.edu/3483769/Autobiography_and_Self_Portraiture_in_the_works_of_Christian_Boltanski_and_Sophie_Calle_PhD_University_of_Essex_2011
(Πρόσβαση: 22/05/2021)

Doy G. (2005), *Picturing the Self*, Εκδόσεις I.B. Tauris

Font-Réaulx, D. (2012), *Painting and Photography 1839-1914*, Εκδόσεις Flammarion.

Freeland C., (2001), *Μα Είναι Αυτό Τέχνη;* Εκδόσεις Πλέθρον.

Freund G., (1996), *Φωτογραφία & Κοινωνία*, Εκδόσεις ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ.

Journal of the Royal Society of Medicine, (2004, July 1), *Extra Vertebrae in Ingres' La Grande Odalisque*, <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/014107680409700715>
(Πρόσβαση: 10-03-2021)

Μαρκίδου Ν., (2015), *Φωτογραφία Κριτικές Αναγνώσεις, Συγγραφέας.*

Πανόφσκι Έ.,(1991), *Μελέτες Εικονολογίας Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, Εκδόσεις Νεφέλη.

Προραφαηλίτες , (2006), *Artbook 25*, Εκδότης Orama- Nakas.

Tagg J., (1998), *The Burden of Representation: Essays On Photographies and Histories*, Εκδόσεις Macmillan Education UK.
<https://gr1lib.org/book/2674141/a1b187?id=2674141&secret=a1b187>
(Πρόσβαση: 20/05/2021)

Walter B.,(2013,2015), *Για το έργο τέχνης / Τρία Δοκίμια*, Εκδόσεις Πλέθρον.

Wells L., (2004), *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, Εκδόσεις Πλέθρον.