



Τεχνολογικό
Πανεπιστήμιο
Κύπρου

Σχολή Καλών και
Εφαρμοσμένων Τεχνών

Πτυχιακή εργασία

**MUNDANE FEMININITIES:
ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ, ΘΗΛΥΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ
ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΟΤΗΤΑ — ΕΡΕΥΝΩΜΕΝΑ ΜΕΣΩ ΤΗΣ
ΤΕΧΝΗΣ**

Κατερίνα Κωνσταντίνου

Λεμεσός, Απρίλιος 2025

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ

ΣΧΟΛΗ Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών

ΤΜΗΜΑ Πολυμέσων και Γραφικών Τεχνών

Πτυχιακή εργασία

Mundane Femininities:

Ταυτότητα, Θηλυκότητα και Καθημερινότητα — ερευνώμενα
μέσω της τέχνης

της

Κατερίνας Κωνσταντίνου

Επιβλέπων Καθηγητής

Χαράλαμπος Μαργαρίτης

Λεμεσός, Απρίλιος 2025

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Κατερίνα Κωνσταντίνου, 2025

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της πτυχιακής εργασίας από το Τμήμα Πολυμέσων και Γραφικών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραιτήτως και αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον επιβλέποντα καθηγητή και μέντορα μου Χαράλαμπο Μαργαρίτη, για την καθοδήγηση, τις πολύωρες συζητήσεις, τις απεριόριστες γνώσεις και την στήριξη που μου έχει προσφέρει τα τελευταία τρία χρόνια, καθώς και για την υπομονή του. Ταυτόχρονα θα ήθελα να ευχαριστήσω τη Δρ. Θεοπίστη Στυλιανού-Λάμπερτ και τη διδακτορική φοιτήτρια Μυρτώ Αριστείδου για την καθοδήγησή τους καθ' όλη την παραγωγή του έργου *birds don't sing in caves*. Τη συνεργάτη και φίλη Μαρία Παναγή που κατάφερε να αποτυπώσει το *Jamais Vu* όπως το οραματιζόμασταν, καθώς και τον Πάρη Χριστοδούλου, Παναγιώτη Χρίστου και Όμηρο Παναγίδη για την τεχνική υποστήριξη κατά τη διάρκεια παραγωγής του zine *I'm Glad I Exist*. Οφείλω ένα θερμό ευχαριστώ στις συναδέλφους και φίλες Μαριλένα Πέτρου και Κατερίνα Κουντουριώτη των οποίων οι πολύτιμες συμβουλές, βοηθητικές υποδείξεις και η αμέριστη ηθική στήριξη και συμπαράσταση ήταν ανεκτίμητης αξίας.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία διερευνά την υπόσταση της ταυτότητας, θηλυκότητας και καθημερινότητας μέσω καλλιτεχνικής δημιουργίας. Συνδυάζοντας θεωρητική ανασκόπηση, αυτοεθνογραφία και παραγωγή έργων τέχνης, εξερευνώνται προσωπικές εμπειρίες και πολιτισμικές αναπαραστάσεις. Πέντε έργα, μεταξύ αυτών ταινία animation, εγκαταστάσεις και zine, αποτελούν πρακτικές μελέτες περίπτωσης που επικεντρώνονται στην (ανα)κατασκευή φύλου και την καθημερινή εμπειρία. Η εργασία αναδεικνύει την τέχνη ως μέσο επανασύνδεσης με τον εαυτό και το κοινωνικό πλαίσιο, αναπτύσσοντας έναν ανοιχτό διάλογο μεταξύ προσωπικού και συλλογικού βιώματος.

Λέξεις κλειδιά: καλλιτεχνική έρευνα, θηλυκότητα, ταυτότητα, καθημερινότητα.

ABSTRACT

This thesis explores the interrelation between identity, femininity, and everyday life through artistic practice. Combining theoretical research, autoethnography, and art production, it investigates personal experiences and cultural representations. Five projects, including an animation film, installations, and a zine, function as case studies focusing on the (re)construction of gender and the mundane experience. The study highlights art as a means of reconnecting with oneself and the broader sociocultural context, fostering an open dialogue between personal and collective experience.

Keywords: art as research, femininity, identity, mundanity.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	vi
ABSTRACT.....	vii
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ	viii
ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	ix
1 Εισαγωγή	1
2 Μεθοδολογία Έρευνας.....	3
3 Βιβλιογραφική Ανασκόπηση	5
3.1 Θεωρία - Βιβλιογραφία.....	5
3.2 Εργογραφία - Μελέτες Περιπτώσεων.....	9
3.2.1 My Bed	9
3.2.2 The Pictures Generation.....	11
4 Περιγραφή και ανάλυση έργων	17
4.1 Jamais Vu (βλ. Παράρτημα I 1.).....	17
4.2 birds don't sing in caves (βλ. Παράρτημα I 2. – 3.)	19
4.3 Echoes of the Mundane (βλ. Παράρτημα I 4. - 8.)	23
4.4 I'm Glad I Exist	26
4.5 WIP: pig on a lipstick	28
5 Συμπεράσματα Ολοκλήρωσης Έργων.....	31
6 Βλέψεις για το μέλλον	32
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	33
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ I	38

ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1 Ο Όρκος των Ορατίων (David, 1785), Musée du Louvre. Paris, France.	7
Εικόνα 2 Ο θάνατος του Σαρδανάπαλου (Delacroix, 1827), Musée du Louvre. Paris, France.....	7
Εικόνα 3 Παρελθόν και Παρόν II (Egg, 1858) Tate. London, UK.....	8
Εικόνα 4 Παρελθόν και Παρόν I (Egg, 1858) Tate. London, UK.	8
Εικόνα 5 My Bed (Emin, 1998), [not on display]	10
Εικόνα 6 Untitled Film Still #6 (Sherman, 1977), Tate, London, UK.	13
Εικόνα 7 Untitled (Cowboy) (Prince, 1989), New York, USA.	14
Εικόνα 8 Στιγμιότυπα από τον προσωπικό του λογαριασμό στο x.com	16
Εικόνα 9 Στιγμιότυπο (Jamais Vu).....	18
Εικόνα 10 Φωτογραφία τηλεόρασης τύπου CRT	20
Εικόνα 11 Στιγμιότυπο από το animation της εγκατάστασης (αναλογικά μεταποιημένο)	22
Εικόνα 12 Στιγμιότυπο από το animation της εγκατάστασης (ψηφιακά μεταποιημένο)22	
Εικόνα 13 Στιγμιότυπο από το animation της εγκατάστασης (τσαλακωμένο).....	23
Εικόνα 14 Στιγμιότυπο από την τετρακάναλη εγκατάσταση	24
Εικόνα 15 Εξώφυλλο του zine.....	26

1 Εισαγωγή

Οι άνθρωποι είμαστε περίεργα πλάσματα. Θέλουμε να ξέρουμε από τι είμαστε φτιαγμένοι, από τι είναι φτιαγμένος ο κόσμος γύρω μας, από πού προερχόμαστε. Άπειρες μελέτες και πειράματα που προσπαθούσαν να αποδομήσουν το άτομο, διεξάχθηκαν (αχρείαστα) ταξίδια διάσημων στο διάστημα και μια γενική κανονικοποίηση του φαίνεται παρά του είναι, μας αποπροσανατόλισαν από την ανθρώπινη εμπειρία. Η σημαντικότητα της κατανόησης της ταυτότητας έχει αφανιστεί, με αποτέλεσμα την συρρίκνωση των αυθεντικών αποτυπωμάτων της ανθρώπινης εμπειρίας στην (εμπορευματοποιημένη) τέχνη. Έργα κενά νοήματος, εντελώς απομακρυσμένα από την καθημερινή ζωή, τροφή για τους ελίτ.

Παρά τη γενικευμένη τάση εμπορευματοποίησης και αποξένωσης, η τέχνη διατηρεί ακόμα τη δύναμη να λειτουργεί ως πράξη αντίστασης και βαθιάς ενσυναίσθησης. Σε αντίθεση με το κενό του φαίνεσθαι, η αυθεντική δημιουργία επιδιώκει να επανασυνδέσει το άτομο με τον εσωτερικό του κόσμο και με τους άλλους. Όπως υποστηρίζει η bell hooks στο βιβλίο της *Outlaw Culture: Resisting Representations* (1994), η τέχνη δεν αρκεί να «λέει τα πράγματα όπως είναι», αλλά να φαντάζεται νέους τρόπους ύπαρξης. Σε αυτό το πλαίσιο, η εξερεύνηση της ταυτότητας και της προσωπικής εμπειρίας δεν αποτελεί ατομικιστική πράξη, αλλά συλλογικό κάλεσμα: μια πρόσκληση στον θεατή να στοχαστεί, να νιώσει, και τελικά να θυμηθεί την κοινή μας ανθρώπινη ουσία.

Σκοπός αυτής της πτυχιακής εργασίας είναι η εξερεύνηση του εαυτού — μέσα από έργα τέχνης — και η αποτύπωση προσωπικών μου εμπειριών σε αυτά τα έργα. Μέσα από τα έργα της παρούσας εργασίας, επιχειρείται αυτή ακριβώς η αναζήτηση· όχι ως τελική απάντηση, αλλά ως ανοιχτός διάλογος.

Η εργασία περιλαμβάνει τόσο θεωρητική μελέτη και επισκόπηση όσο και πέντε διαφορετικά έργα που αφορούν την ταυτότητα, την θηλυκότητα ή/και την (πεζή) καθημερινότητα. Γι' αυτό το λόγο επιλέχθηκε ως βάση της καλλιτεχνικής έρευνας η βιβλιογραφική και εργογραφική ανασκόπηση, ενώ χρησιμοποιούνται στοιχεία αυτοεθνογραφίας και μελετών περίπτωσης για την διεκπεραίωσή της.

Αρχικά παρουσιάζεται η μεθοδολογία, όπου περιγράφεται λεπτομερώς η διαδικασία. Στη συνέχεια, παρατίθεται η βιβλιογραφική και εργογραφική ανασκόπηση, έπειτα η

εννοιολογική και πρακτική ανάλυση των πέντε έργων και στο τέλος ακολουθεί η σύνθεση των συμπερασμάτων.

2 Μεθοδολογία Έρευνας

Η μεθοδολογία που ακολουθείται στην παρούσα εργασία είναι η έρευνα μέσω καλλιτεχνικής δημιουργίας που συνδυάζει στοιχεία βιβλιογραφικής και εργογραφικής ανασκόπησης, αυτοεθνογραφίας και μελέτης περίπτωσης. Οι παραπάνω μέθοδοι επιλέχθηκαν με βάση την φύση του θέματος της θηλυκότητας, της ταυτότητας και της καθημερινότητας που εξετάζεται, διότι το αντικείμενο αυτό απαιτεί μέθοδο και εργαλεία που θα κρατήσουν τη σημασιολογία των διαστάσεων τους. Η χρήση του πρώτου ενικού προσώπου στη φωνή της αφήγησης θεωρήθηκε απαραίτητη, καθώς βοηθά στην αποτύπωση προσωπικών εμπειριών και σκέψεων, αποτελώντας πρωταγωνιστικό ρόλο στην διεκπεραίωση του πρακτικού μέρους της εργασίας. Η αυτοεθνογραφική προσέγγιση, από την άλλη, δίνει τη δυνατότητα ανάλυσης και συναισθηματικής αναδημιουργίας της υποκειμενικής εμπλοκής (Chang, 2008). Ενσωματώνει παράλληλα και χώρο κριτικής σκέψης σχετικά με την κοινωνική απεικόνιση και τις πολιτισμικές ιστορίες και στερεότυπα εκ μέρους του υποκειμένου, που σε αυτή την περίπτωση είμαι εγώ.

Η εργασία βασίζεται σε μια παλινδρομική διαδικασία, όπου η παραγωγή καλλιτεχνικών έργων και η θεωρητική ανάλυση βρίσκονται σε συνεχή αλληλοτροφοδότηση. Η εναλλαγή αυτή σε όλη τη διάρκεια της έρευνας δημιουργεί ένα δίπολο, στο εσωτερικό του οποίου τα έργα ενεργοποιούν τη θεωρία και η θεωρία με τη σειρά της δια φωτίζει τη διαδικασία παραγωγής καλλιτεχνικών έργων. Η βιβλιογραφική ανασκόπηση συγκεντρώνει θεωρητικά σχήματα και ερμηνευτικούς άξονες από τον φεμινιστικό και επιστημονικό λόγο που έχουν αναπτυχθεί γύρω από τα ζητήματα του φύλου, της αναπαράστασης και της επιτελεστικότητας, επιλέγοντας να εστιάσει στις θέσεις θεωρητικών που υπήρξαν καίριες στην κατανόηση (και ανασύσταση) του κοινωνικού φύλου, όπως η Judith Butler (2006), η Simone de Beauvoir και η Linda Nochlin (1988). Από την άλλη πλευρά, η εργογραφική ανασκόπηση, και μέρος της μελέτης περίπτωσης, εντοπίζει καλλιτεχνικά παραδείγματα, έργα και καλλιτέχνες που αποτέλεσαν θεωρητικές και αισθητικές αφετηρίες στη διαμόρφωση της δικής μου εικαστικής πορείας, όπως η Tracey Emin (1998), η Cindy Sherman (1978-1980) και ο Richard Prince (1992), στους οποίους αναφέρομαι.

Καθώς αναπτύσσεται η παρούσα έρευνα, το πλαίσιο της εικαστικής πρακτικής, η αυτοεθνογραφία εργαλειοποιείται και καταγράφει προσωπικές εμπειρίες και βιώματα που αναρτώνται μέσα στα έργα (Chang, 2008). Μέσω των προσωπικών αφηγήσεων και της καλλιτεχνικής παραγωγής συνδέεται η ατομική εμπειρία με το κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο και οι προσωπικές εμπειρίες με τις κοινωνικές αναπαραστάσεις, καθώς και οι βιωματικές αφηγήσεις με τις πολιτιστικές. Η μελέτη περίπτωσης εφαρμόζεται, επίσης, μέσα από την ανάλυση πέντε καλλιτεχνικών έργων που παρήχθησαν στο πλαίσιο αυτής της εργασίας. Τα έργα αυτά αποτελούν ενότητες καλλιτεχνικής και εννοιολογικής έρευνας, καθώς εστιάζουν σε υποενότητες της θεματικής εργασίας, που σχετίζονται με την (ανα)κατασκευή του φύλου, την αναπαράσταση του σώματος, την προσωπική αφήγηση και την καθημερινή διαχείριση.

Σε όλη τη διάρκεια της διαδικασίας, ο ρόλος μου ως ερευνήτρια και δημιουργός είναι αδιάλειπτα συνδεδεμένος με την προσωπική εμπειρία, που είναι και το θέμα της μελέτης αυτής. Τα στοιχεία αυτοεθνογραφίας βοηθούν στην κατανόηση του τρόπου με τον οποίο προσωπικές εμπειρίες και πολιτισμικές αναπαραστάσεις συνδιαμορφώνουν την αντίληψη του εαυτού και της θηλυκότητας. Ταυτόχρονα, η ενσωμάτωση της θεωρητικής και εργογραφικής ανάλυσης προσφέρει τη δυνατότητα διαλόγου με το υπάρχον θεωρητικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο, ενώ η μελέτη των δικών μου έργων ως ξεχωριστών περιπτώσεων ενισχύει τη σύνδεση θεωρίας και πράξης.

Η μεθοδολογία αυτή, βιωματική και αυτοπαρατηρητική, δίνει τη δυνατότητα να ερευνηθούν πολύπλευρα ζητήματα, τα οποία συνδέονται με τη γυναικεία ταυτότητα, τις καθημερινές εμπειρίες και τις πολιτισμικές παραστάσεις που ορίζουν το φύλο και το σώμα στο σύγχρονο πολιτισμικό περιβάλλον. Η προσωπική εμπλοκή, σε συνδυασμό με την κριτική ανάλυση και την καλλιτεχνική έκφραση, δημιουργούν ένα πλαίσιο στο οποίο η τέχνη λειτουργεί όχι μόνο ως μέσο έκφρασης αλλά και ως τρόπος κατανόησης και ερμηνείας του προσωπικού βιώματος της κοινωνικής πραγματικότητας.

3 Βιβλιογραφική Ανασκόπηση

3.1 Θεωρία - Βιβλιογραφία

Η πολιτική και η εκπροσώπηση αποτελούν θεμελιώδεις έννοιες στο φεμινιστικό διάλογο, αλλά η κατανόησή τους δεν είναι πάντα απλή. Από τη μία πλευρά, η πολιτική εκπροσώπηση των γυναικών είναι κρίσιμη για τη διασφάλιση της συμμετοχής τους σε θεσμικούς και δημόσιους χώρους, καθώς ενισχύει την ορατότητα και τη φωνή τους σε ένα πεδίο που ιστορικά κυριαρχείται από άνδρες. Ωστόσο, η ίδια η έννοια της εκπροσώπησης δεν είναι ουδέτερη: πολλές φορές, ο τρόπος με τον οποίο οι γυναίκες παρουσιάζονται πολιτικά και κοινωνικά ενδέχεται να είναι στρεβλωμένος ή περιοριστικός. Η Judith Butler, στο βιβλίο της *Gender Trouble* (2006) τονίζει ότι η γλώσσα που χρησιμοποιείται για την αναπαράσταση των γυναικών δεν είναι απλώς περιγραφική αλλά διαμορφώνει την κατανόηση της γυναικείας ταυτότητας. Σε πολλές περιπτώσεις, οι ζωές των γυναικών είτε παραμορφώνονται μέσα από κανονιστικές αφηγήσεις είτε απουσιάζουν εντελώς από τον δημόσιο λόγο.

Η Simone de Beauvoir υποστηρίζει ότι το γυναικείο σώμα δεν πρέπει να λειτουργεί ως περιοριστικός παράγοντας της ελευθερίας μιας γυναίκας, αλλά ως μέσο ενδυνάμωσης και αυτοπραγμάτωσης. Ωστόσο, η Butler (2006) ασκεί κριτική σε αυτήν την άποψη, επισημαίνοντας ότι η de Beauvoir υιοθετεί μια αντιθετική προσέγγιση, όπου το σώμα και ο νους παραμένουν διαχωρισμένα, κάτι που εν τέλει αναπαράγει την Καρτεσιανή διάκριση ανάμεσα στο πνεύμα και την ύλη. Η διατήρηση αυτής της διαχωριστικής γραμμής, σύμφωνα με την Butler, είναι προβληματική, καθώς αναπαράγει τις ίδιες πατριαρχικές δομές που η φεμινιστική θεωρία επιδιώκει να αποδομήσει. Στη φιλοσοφική παράδοση από τον Πλάτωνα έως τον Descartes, τον Husserl και τον Sartre, ο οντολογικός διαχωρισμός μεταξύ πνεύματος (συνείδησης, νόησης) και σώματος έχει ιστορικά υποστηρίξει σχέσεις πολιτικής και ψυχολογικής υποταγής, με τον νου να κυριαρχεί στο σώμα και να φαντασιώνεται την απελευθέρωσή του από την υλικότητα.

Ο συσχετισμός του νου με την αρρενωπότητα και του σώματος με τη θηλυκότητα έχει τεκμηριωθεί ευρέως τόσο στη φιλοσοφία όσο και στη φεμινιστική θεωρία, γεγονός που καθιστά αναγκαία την επανεξέταση του δυισμού αυτού, καθώς αναπαράγει έμφυλες ιεραρχίες και θεμελιώνει ανισότητες (Butler, 2006). Η ίδια η Butler, όμως, φτάνει σε

ένα αδιέξοδο της φεμινιστικής θεωρίας, όπου στοχάζεται ότι το κοινωνικό φύλο είναι ανύπαρκτο και συνέπεια κοινωνικών συμβάσεων, τονίζοντας, δε, πώς οι γυναίκες είναι στο επίκεντρο του φεμινισμού. Η συλλογιστική αυτή πορεία ενδέχεται να φτάσει σε έναν αδιάκοπο φαύλο κύκλο, όπου οι δύο αντίθετες θέσεις περί φύλου αυτοαναιρούνται.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, όμως, της θεωρίας που διακρίνει η Butler εντοπίζεται στην ιστορία της τέχνης, όπου το γυναικείο σώμα παρουσιάζεται κατ' επανάληψη ως αντικείμενο θέασης και επιθυμίας, αντιθέτως με την ανδρική παρουσία που συχνά διατηρεί έναν ρόλο ενεργού υποκειμένου. Η συνεχής αυτή παρουσίαση της γυναίκας ως «αντικείμενο» έχει οδηγήσει σε έντονη κοινωνική κριτική και αντίσταση. Έτσι, σήμερα είναι σχεδόν αδύνατο να δούμε μια γυναικεία μορφή στην τέχνη με ουδέτερο ή αθώο βλέμμα. Στις περισσότερες ιστορικές περιόδους, η γυναίκα εμφανίζεται σαν ιδιοκτησία, σαν κάτι που υπάρχει για την ευχαρίστηση του άνδρα, ενισχύοντας την πατριαρχική εξουσία και την ανισότητα ανάμεσα στα φύλα. (Post, 2021).

Η σχέση μεταξύ γυναίκας, τέχνης και δύναμης αποτελεί κεντρικό ζήτημα στη μελέτη της Nochlin (1988), η οποία αναλύει καλλιτεχνικά έργα από τα τέλη του 18ου έως τον 20ό αιώνα. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται σε έργα που παρουσιάζουν τη γυναικεία μορφή σε καταστάσεις όπου η δύναμη είναι είτε περιορισμένη είτε πλήρως απύσχα.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι πίνακες *Ο Όρκος των Ορατίων* (David, 1785) (βλ. Εικόνα 1), *Ο Θάνατος του Σαρδανάπαλου* (Delacroix, 1827) (βλ. Εικόνα 2) και *Παρελθόν και Παρόν* (Egg, 1858) (βλ. Εικόνα 3,4), των οποίων η εικονογραφία αποκαλύπτει βαθιά ριζωμένες κοινωνικές και πολιτισμικές αντιλήψεις περί εξουσίας και φύλου. Η επιτελεστικότητα της γυναικείας υποταγής αναπαράγεται μέσα από τη διαρκή επανάληψη συγκεκριμένων ρόλων, ενισχύοντας την ιδέα ότι η εξουσία παραχωρείται αποκλειστικά στην αρρενωπότητα. Μια εναλλακτική ανάγνωση για τους παρακάτω πίνακες θα μπορούσε, όμως, να είναι πως οι γυναικείες φιγούρες παρουσιάζουν συναισθηματική ωριμότητα, πως ανταποκρίνονται, στο ιστορικό/μυθολογικό πλαίσιο το οποίο αφορούν οι πίνακες, καταλλήλως και πως δεν αφαιρείται από αυτές ή προσδίδεται στις αντρικές φιγούρες η όποια παραπάνω «δύναμη».



Εικόνα 1 Ο Όρκος των Ορατίων (David, 1785), Musée du Louvre. Paris, France.



Εικόνα 2 Ο θάνατος του Σαρδανάπαλου (Delacroix, 1827), Musée du Louvre. Paris, France.



Εικόνα 4 Παρελθόν και Παρόν Ι (Egg, 1858)
Tate. London, UK.



Εικόνα 3 Παρελθόν και Παρόν ΙΙ (Egg, 1858)
Tate. London, UK.

Παράλληλα, αυτό που συμβαίνει συχνά σε ιδεολογικά συστήματα είναι να αποκρύπτονται οι έμφυλες σχέσεις εξουσίας, παρουσιάζοντάς τες ως μέρος μιας φυσικής και αιώνιας τάξης. Η συμβολική εξουσία λειτουργεί αόρατα και διατηρείται μέσω της συμμετοχής τόσο εκείνων που την υφίστανται όσο και εκείνων που την αναπαράγουν, συχνά δίχως συνειδητή επίγνωση. Ως εκ τούτου, ακόμα και οι γυναίκες καλλιτέχνες επηρεάζονται από τις κυρίαρχες αντιλήψεις της κοινωνίας. Αυτό δείχνει ότι οι στερεοτυπικές ιδέες για το φύλο δεν διατηρούνται πάντα επειδή οι άνδρες τις επιβάλλουν σκόπιμα στις γυναίκες, αλλά συχνά διαιωνίζονται ασυνείδητα μέσα στην ίδια την κουλτούρα. Παρόμοια, σε διαφορετικά όμως πλαίσια, τοποθετείται ο Hegel (2010) στο παράδειγμα Αφέντη και Δούλου, αναφερόμενος στην διαλεκτική. Ο ένας εξαρτάται από τον άλλο για να υπάρχει, η δεδομένη κοινωνική τους «τάξη» είναι αλληλεξαρτώμενη.

Ο Michel Foucault (Nochlin, 1988), υποστήριξε ότι η εξουσία είναι ανεκτή μόνο όταν κρύβει ένα μεγάλο μέρος του εαυτού της. Ο πατριαρχικός λόγος εξουσίας επί των γυναικών καλύπτεται από τον μανδύα του φυσικού και του λογικού. Ο Foucault (1975, 1978), δε, τονίζει ότι τα νομικά συστήματα εξουσίας δεν ρυθμίζουν απλώς ή

καταπιέζουν, αλλά ενεργά διαμορφώνουν και παράγουν τα υποκείμενα που στη συνέχεια τα εκπροσωπούν και τα αναπαράγουν.

Εν συνεχεία του Foucault, οι νομικές έννοιες που αφορούν το φύλο, τη σεξουαλικότητα και την επιθυμία της εξουσίας, φαίνεται να διαμορφώνουν την πολιτική ζωή κυρίως μέσα από περιοριστικούς μηχανισμούς – δηλαδή μέσω απαγορεύσεων, ρυθμίσεων, ελέγχου και ακόμη και της «προστασίας» των ατόμων που εντάσσονται σε αυτή την πολιτική δομή. Ωστόσο, τα υποκείμενα που υπόκεινται σε αυτούς τους μηχανισμούς δεν είναι απλώς ρυθμιζόμενα, αλλά ταυτόχρονα διαμορφώνονται, καθορίζονται και αναπαράγονται σύμφωνα με τις απαιτήσεις αυτών των δομών.

Αν αυτή η ανάλυση ισχύει, τότε ο νομικός σχηματισμός της γλώσσας και της πολιτικής, που παρουσιάζει τις γυναίκες ως «το υποκείμενο» του φεμινισμού, δεν είναι παρά ένας διαλεκτικός σχηματισμός και προϊόν μιας συγκεκριμένης εκδοχής πολιτικής αναπαράστασης. Έτσι, το φεμινιστικό υποκείμενο διαμορφώνεται, σε μεγάλο βαθμό, από το ίδιο το πολιτικό σύστημα που υποτίθεται ότι επιδιώκει τη χειραφέτησή του. (Butler, 2006)

Αυτό το ζήτημα γίνεται ιδιαίτερα εμφανές στην περίπτωση της Κύπρου, όπου η συμμετοχή των γυναικών στην πολιτική παραμένει περιορισμένη τόσο σε τοπικό (Κίρλαππος, 2023) όσο και σε κρατικό επίπεδο (Ευθυμίου, 2020). Ο Δρ. Ανδρέας Κίρλαππος, επιβεβαιώνοντας τον Foucault, υπογραμμίζει ότι, παρά τη διαδικασία ευρωπαϊκοποίησης της χώρας, οι ιστορικοί και κοινωνικοί παράγοντες συνεχίζουν να εμποδίζουν την ισότιμη πολιτική εκπροσώπηση. Συγκεκριμένα, το 2024, παρόλο που βελτιώνεται το ποσοστό διορισμού γυναικών σε κρατικά αξιώματα, η εκπροσώπηση τους σε άλλους τομείς, συμπεριλαμβανομένης και της Βουλής των Αντιπροσώπων, παραμένει εξαιρετικά χαμηλή (ΚΥΠΕ, 2024).

3.2 Εργογραφία - Μελέτες Περιπτώσεων

3.2.1 My Bed

Το *My Bed* (1998) της Tracey Emin αποτελεί ένα από τα πιο αμφιλεγόμενα έργα εξομολογητικής τέχνης, θέτοντας ερωτήματα σχετικά με την έννοια της τέχνης, τη θηλυκότητα και την καθημερινότητα. Παρουσιάζοντας ένα ακατάστατο κρεβάτι,



Εικόνα 5 *My Bed* (Emin, 1998), [not on display]

περιστοιχισμένο από προσωπικά αντικείμενα που σηματοδοτούν την ψυχολογική και σωματική της κατάσταση — όπως χρησιμοποιημένα χαρτομάντιλα, άδεια μπουκάλια αλκοόλ, προφυλακτικά και ρούχα με λεκέδες περιόδου (βλ. Εικόνα 5). Η Emin προκάλεσε τις κοινωνικές αντιλήψεις για τη γυναικεία εμπειρία και το τι θεωρείται αποδεκτό στη σύγχρονη τέχνη (Erben, 2023). Το έργο αυτό αγνόησε τις συμβατικές αισθητικές νόρμες και εισήγαγε μια ωμή και ανεπιτήδευτη αφήγηση της προσωπικής κατάρρευσης, καθιστώντας την Emin μια από τις πιο εμβληματικές φιγούρες της σύγχρονης τέχνης.

Είκοσι επτά χρόνια μετά την παρουσίασή του, το *My Bed* εξακολουθεί να είναι επίκαιρο θέμα. Αν και αρχικά είχε κατηγορηθεί για ναρκισσισμό και υπερβολική αυτοαναφορικότητα, ο χρόνος επέτρεψε μια νέα ανάγνωση του έργου. Όπως επισημαίνει η Hubbard (2021), το *My Bed* μπορεί να ειδωθεί πλέον ως το ημερολόγιο μιας νεαρής γυναίκας, αποκαλύπτοντας τις αυταπάτες και τις ρομαντικές προσδοκίες

μιας εποχής. Η αλλαγή στον τρόπο ζωής της δημιουργού, προσδίδει νέα διάσταση στην κατανόηση του έργου της, καθώς απομακρύνθηκε πλέον από καταχρήσεις και σεξ. Έτσι, το *My Bed* μετατρέπεται σε έναν καθρέφτη που αντανακλά όχι μόνο τη δική της προσωπική ιστορία αλλά και τις μεταβαλλόμενες κοινωνικές αντιλήψεις για τη γυναικεία ταυτότητα.

Πέρα από την προσωπική του διάσταση, το έργο της Emin εντάσσεται σε μια μεγαλύτερη συζήτηση για τα όρια της τέχνης. Η Emin, επηρεασμένη από καλλιτέχνες όπως ο Joseph Beuys και ο Marcel Duchamp, αμφισβήτησε τις καθιερωμένες αξίες, υιοθετώντας την πρακτική του Readymade — την ανασύνθεση καθημερινών αντικειμένων ως τέχνη (Lesso, 2022). Η χρήση του δικού της κρεβατιού ως εγκατάστασης επανέφερε το ερώτημα «τί κάνει κάτι τέχνη;», προκαλώντας έντονες αντιδράσεις από κριτικούς και κοινό. Ενώ κάποιοι χαρακτήρισαν το έργο εντυπωσιαστικό ή τεμπέλικό, άλλοι το αναγνώρισαν ως μια τολμηρή και βαθιά προσωπική δήλωση που έσπασε τα όρια μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού χώρου.

Παρά τις αντιφατικές αντιδράσεις, το *My Bed* έχει πλέον καθιερωθεί ως ένα έργο ορόσημο της σύγχρονης τέχνης, αποδεικνύοντας τη δύναμη της εξομολογητικής τέχνης να διαμορφώνει νέες αφηγήσεις γύρω από τη γυναικεία εμπειρία. Η Emin κατάφερε να μετατρέψει μια φαινομενικά ασήμαντη, καθημερινή στιγμή σε ένα παγκόσμια αναγνωρισμένο έργο τέχνης, αναδεικνύοντας τη λεπτή ισορροπία μεταξύ προσωπικού πόνου, πολιτισμικής κριτικής και καλλιτεχνικής πρόκλησης.

3.2.2 The Pictures Generation

Κατά τη δεκαετία του 1970, μια νέα γενιά Αμερικανών καλλιτεχνών ενηλικιώνεται μέσα σε ένα τοπίο κοινωνικής απογοήτευσης και πολιτικής αναταραχής, από τον πόλεμο στο Βιετνάμ μέχρι την κρίση του Watergate. Ο κριτικός τέχνης Douglas Crimp στα τέλη του '70 διοργανώνει μια έκθεση εν ονόματι «Pictures». Συμμετέχουν μόνο πέντε καλλιτέχνες. Οι νέοι αυτοί δημιουργοί δεν είχαν στα χέρια τους μια ξεκάθαρη ιδεολογική κατεύθυνση, αλλά μεγάλωσαν μέσα σε ένα καταιγισμό εικόνων και ήχων από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Αυτή η «καθημερινή» έκθεση και αλληλεπίδραση με τη μαζική κουλτούρα έγινε το βασικό τους εργαλείο, αλλά και το αντικείμενο αμφισβήτησής τους.

Ανάμεσα στους αρχικούς πέντε δεν συμπεριλαμβάνονταν καλλιτέχνες όπως η Cindy Sherman και ο Richard Prince, στους οποίους θα εστιάσω. Όμως, με το πέρασμα του χρόνου, και τη σημαντικότητα της δουλειάς τους οι δύο παραπάνω φωτογράφοι, έχουν γίνει σημείο αναφοράς για την Pictures Generation. Σύμφωνα με την Wolfe (2022) ο Crimp έδειχνε έντονο ενδιαφέρον για ζητήματα ταυτότητας και αναπαράστασης, επηρεασμένος από στοχαστές όπως οι Walter Benjamin, Michel Foucault, Julia Kristeva και Roland Barthes. Αυτοί υποστήριζαν ότι η ταυτότητα δεν είναι κάτι σταθερό, αλλά κάτι που διαμορφώνεται και εξελίσσεται μέσα από κοινωνικές δομές και αντιλήψεις. Οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν στην έκθεση προσέγγισαν την εικόνα όχι ως απλή απεικόνιση, αλλά ως εργαλείο για να κατανοήσουμε την πραγματικότητα και να σχολιάσουμε τον ρόλο των Μέσων Ενημέρωσης στη διαμόρφωση της ανθρώπινης ταυτότητας (Eklund, 2004).

Με αφορμή την περίφημη τελευταία φράση του Barthes (1967) στο δοκίμιο *La mort de l'auteur*, ότι «η γέννηση του αναγνώστη πρέπει να γίνει με το κόστος του θανάτου του συγγραφέα», αναδύεται η Picture Generation, λέει ο Eklund (2004). Μια ομάδα καλλιτεχνών που χρησιμοποιεί μέσα όπως η φωτογραφία, το βίντεο, το performance και αναμνήσεις της pop κουλτούρας για να επαναπροσδιορίσει τη σχέση μεταξύ εικόνας και ταυτότητας. Όχι για να τις εξιδανικεύσουν, αλλά για να την αποδομήσουν και να την αμφισβητήσουν. Τα έργα τους συνδέουν την προσωπική εμπειρία με τη συλλογική μνήμη, δημιουργώντας μια γκρίζα ζώνη όπου το φανταστικό και το πραγματικό συνδέονται.

Όπως αναφέρω στην βιβλιογραφική ανασκόπηση, η γυναικεία μορφή στην τέχνη έχει συχνά, αν όχι πάντα, τον ρόλο του επιθυμητού, του αποκτήματος. Η Sherman δεν έχει πρόθεση να αναπαράγει τους ρόλους των φύλων, ούτε να διαιωνίσει την πατριαρχική κανονικότητα. Ούτε όμως είχε ως πρόθεση την συνέχεια του διαλόγου που είχαν ανοίξει ήδη μια δεκαετία πριν φεμινίστριες καλλιτέχνες όπως η Judy Chicago ή η Carolee Schneemann. Η δουλειά της Sherman, ιδίως η σειρά *Untitled Film Stills* (1977-1980) όπου θα εστιάσω, είναι αλληγορική.

Η φωτογραφική σειρά *Untitled Film Stills* της Cindy Sherman (1977–1980) αποτελεί μια από τις πιο εμβληματικές και μελετημένες καλλιτεχνικές παρεμβάσεις γύρω από τη θηλυκότητα και την αναπαράσταση. Μέσα από 69 ασπρόμαυρες φωτογραφίες, η Sherman υποδύεται διάφορες γυναικείες φιγούρες που θυμίζουν ηρωίδες από ταινίες της δεκαετίας του '50 και του '60, όπως νοικοκυρές, καριερίστριες, θύματα ή *femmes fatales* (Liu, 2010). Οι εκφράσεις της είναι άδειες, οι πόζες υπερβολικές ή άβολες. Έτσι, αυτό που στην αρχή φαίνεται γνωστό, γίνεται ξένο. Όπως λέει και η Liu (2010), μέσα από αυτή τη διαδικασία, η Sherman χαλάει τη φαντασίωση του αντρικού βλέμματος και δημιουργεί μια πιο ειρωνική και κριτική εικόνα της γυναικείας αναπαράστασης. Για παράδειγμα στη φωτογραφία *Untitled Film Still #6* (1977) (βλ. Εικόνα 6), ενώ η καλλιτέχνης φαίνεται να ποζάρει ως μια σεξουαλική φιγούρα, η στάση του σώματος, το άδειο βλέμμα και οι ασυνήθιστοι συνδυασμοί ρούχων προκαλούν αμηχανία, αποστασιοποιώντας τον θεατή από την αρχική φαντασίωση (Liu, 2010).



Εικόνα 6 *Untitled Film Still #6* (Sherman, 1977), Tate, London, UK.

Όπως αναφέρει η Anna Kérchy (2003), η Sherman «υποδύεται μια γυναίκα που υποδύεται τον ρόλο μιας γυναίκας που υποδύεται τον ρόλο μιας γυναίκας». Αυτή η ιδέα δείχνει ότι η θηλυκότητα δεν είναι κάτι που απλά υπάρχει, αλλά κάτι που «επαναλαμβάνεται» ξανά και ξανά, σαν ρόλος. Με αυτή τη μέθοδο, που θυμίζει τη θεωρία της Butler για την «παρωδία ως πολιτική» (2006), η Sherman δεν απορρίπτει τα στερεότυπα, αλλά τα επαναλαμβάνει με τρόπο που τα κάνει να φαίνονται ψεύτικα και κατασκευασμένα. Ακόμα και ο αριθμός των φωτογραφιών, το 69, μπορεί να θεωρηθεί συμβολικός. Η Kérchy (2003) σημειώνει ότι ο αριθμός αυτός φαίνεται ίδιος από όποια πλευρά κι αν τον κοιτάξεις – κάτι που ενισχύει την ιδέα πως είναι θέμα οπτικής. Με αυτό τον τρόπο, η Sherman διαμορφώνει ένα πεδίο όπου η θηλυκότητα παρουσιάζεται ως διαρκής διάλογος και όχι ως υπαρκτή ουσία, αλλά ως ένα συνεχές performance στην «κοινωνία του θεάματος», όπως αναφέρεται ο συγγραφέας Guy Debord (1967).

Ένα άλλο χαρακτηριστικό δείγμα της καλλιτεχνικής πρακτικής της Picture Generation αποτελεί το έργο *Untitled (Cowboy)* (1989) (βλ. Εικόνα 7) του Richard Prince, μια φωτογραφία που ανήκει στη σειρά έργων appropriation από διαφημιστικές εικόνες της Marlboro. Όπως επισημαίνεται σε σχετικό μικρού μήκους documentary του περιοδικού TIME (2020), ο Prince δεν απαθανάτισε ο ίδιος τη σκηνή, αλλά αναπαρήγαγε τη φωτογραφία ενός ανώνυμου διαφημιστή, αφαιρώντας το λογότυπο και εστιάζοντας



Εικόνα 7 *Untitled (Cowboy)* (Prince, 1989), New York, USA.

αποκλειστικά στην εικόνα του καουμπούι. Μέσα από αυτή την παρέμβαση, αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο οι εικόνες της μαζικής κουλτούρας λειτουργούν ως σύμβολα όχι μόνο κατανάλωσης, αλλά και ταυτότητας.

Ο Prince, όπως και άλλοι καλλιτέχνες της Picture Generation, διερευνά τη σχέση ανάμεσα στην εικόνα, την εξουσία και την πολιτισμική κατασκευή της ταυτότητας. Ο Marlboro Man παρουσιάζεται ως το κατεξοχήν σύμβολο του ανδρισμού, της αυτονομίας και της αμερικανικής ελευθερίας. Ωστόσο, όπως σημειώνει το TIME, η εικόνα αυτή δεν είναι αυθεντική, αλλά αποτελεί ένα επιμελώς σκηνοθετημένο κατασκευάσμα από εταιρείες καπνού για διαφημιστικούς σκοπούς. Η απομάκρυνσή της από το αρχικό πλαίσιο, που επιχειρεί ο Prince, λειτουργεί αποκαλυπτικά, φωτίζοντας τις ψευδαισθήσεις και τις ιδεολογικές λειτουργίες τέτοιων εικόνων.

Η τεχνική του appropriation, στην περίπτωση του Prince, δεν περιορίζεται στην αντιγραφή, αλλά συνιστά μορφή κριτικού σχολιασμού. Ο ίδιος επιδιώκει να θέσει υπό αμφισβήτηση την «αλήθεια» των εικόνων που διαμορφώνουν την κοινωνική και πολιτισμική μας αντίληψη, τονίζοντας τη ρηχότητά τους και την ιδεολογική τους χρήση. Το έργο του, σε συνάρτηση με τις θεωρητικές προσεγγίσεις των Foucault, Barthes και Kristeva, αποδομεί τη μαζική εικόνα ως ουδέτερη αναπαράσταση και την επαναπροσδιορίζει ως μηχανισμό εξουσίας και πολιτισμικού ελέγχου.

Αν και το άρθρο του Eklund στην ιστοσελίδα του The Met Museum αναφέρεται στη δεκαετία του 1970, οι θεματικές που πραγματεύεται παραμένουν επίκαιρες. Η Αμερική του 2025, μετά και από την επανεκλογή του Donald Trump, φαίνεται να επιστρέφει σε έναν παρόμοιο κύκλο πολιτικής απογοήτευσης, και πολιτισμικής κρίσης. Η επιφανειακή αισιοδοξία των Media συγκρούεται και πάλι με τις βαθιές φυλετικές, έμφυλες και ταξικές ανισότητες, οι οποίες αναπαράγονται καθημερινά μέσα από τα μέσα ενημέρωσης και την πολιτική ρητορική. Οι επιθέσεις σε δικαιώματα των γυναικών, των ΛΟΑΤΚΙ+ ατόμων και των μεταναστών, η άνοδος της παραπληροφόρησης και η χρήση των social media ως εργαλείο χειραγώγησης της κοινής γνώμης, επαναφέρουν τη συζήτηση για το πώς η ταυτότητα κατασκευάζεται και ελέγχεται μέσα από εικόνες, λέξεις και αφηγήσεις. Η θηλυκότητα, ειδικά, συνεχίζει να γίνεται πεδίο διαπραγμάτευσης, και αντίστασης, όπως ακριβώς γινόταν και το '70· μόνο που σήμερα, αντί για το editorial ενός περιοδικού, μπορεί να είναι ένα βίντεο στο

TikTok ή ένα viral meme που γίνεται αφορμή για κοινωνικό διάλογο. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αντίστασης προς τις θηλυκότητες, στα κυπριακά δεδομένα, είναι ο Νίκος Πελετιέ, ένας «influencer» που «έχτισε» την «καριέρα» του στα χνάρια του Andrew Tate, με μισογυνικές ρητορικές και επηρεάζει την νεολαία με νεοσυντηρητικές τακτικές, όπου οι θηλυκότητες παρουσιάζονται ως «ζώα», με αποκλειστικό ρόλο τον φροντιστικό και αναπαραγωγικό (βλ. Εικόνα 8). Οι απαντήσεις προς τις δηλώσεις των παραπάνω φανερώνουν ότι ο διάλογος που είχε ξεκινήσει με τις σουφραζέτες στα τέλη του 1800, συνεχίζει μέχρι και σήμερα. Ο παραλληλισμός ανάμεσα στις δύο εποχές δείχνει ότι, παρότι τα Μέσα αλλάζουν, οι τρόποι εξουσίας και κατασκευής του εαυτού παραμένουν σταθεροί.



Εικόνα 8 Στιγμιότυπα από τον προσωπικό του λογαριασμό στο x.com

4 Περιγραφή και ανάλυση έργων

4.1 *Jamais Vu* (βλ. Παράρτημα I 1.)

Το έργο *Jamais Vu* είναι μια ταινία mixed media animation, μικρού μήκους, που διερευνά μια προσωπική μου εμπειρία με το φαινόμενο του *jamais vu*. Το *jamais vu*, αντίθετο του πιο γνωστού *deja vu*, στην ψυχολογία, είναι ένα γαλλικό δάνειο που σημαίνει «δεν το έχω ξαναδεί». Ο όρος αναφέρεται στο φαινόμενο να βιώνει κανείς μια κατάσταση την οποία αναγνωρίζει με κάποιο τρόπο, αλλά που παρ' όλα αυτά φαίνεται καινούργια και άγνωστη. Η προσωπική μου εμπειρία με το φαινόμενο του *jamais vu*, και η υποστήριξη από τη συνάδελφο και φίλη Μαρία Παναγή για την παραγωγή της ταινίας, την κάνει πολύ προσωπική, ωμή και εκφραστική. Η ίδια η ταινία, όσον αφορά το σχεδιαστικό μέρος, είναι αφαιρετική και προσδίδει στο συναίσθημα της αβεβαιότητας. Παράχθηκε στα πλαίσια των μαθημάτων «Animation I & II» (ΠΓΤ 211 & ΠΓΤ 213).

Συμμετείχε και διακρίθηκε σε διάφορα φεστιβάλ το 2023, αποσπώντας το 1st Runner-up, Audience Award στο Animafest στην Πάφο, καθώς και το 1ο Εθνικό Βραβείο Φοιτητικής Ταινίας στο Animattikon Fest στη Λεμεσό. Η ταινία συμμετείχε επίσης στο TAF - Thessaloniki Animation Festival στη Θεσσαλονίκη, στο Cinanima στο Espinho της Πορτογαλίας, στο ICONA [Animation Festival] στην Κέρκυρα, στο ANIMASYROS International Animation Festival στη Σύρο, στο Cyprus Comic Con Film Festival στη Λευκωσία, καθώς και στο Yeast International Student Film Festival το 2024 στη Λεμεσό.

Στιλιστικές επιρροές του παρόντος έργου αποτελούν το *In Other Words* (2016), το *Marfa* (2018), *Take on Me* (1985), και το *Take Care* (2021). Συγκεκριμένα, η επιλογή για την χρήση της τεχνικής rotoscope έγινε με βάση την ταινία *In Other Words* (2016) της Tal Kantor και του μουσικού βίντεο των A-ha *Take on Me* (1985). Έτσι βασιστήκαμε, στην φάση της παραγωγής, σε live action υλικό, το οποίο, στο στάδιο του post production, εντάξαμε στην τελική ταινία.



Εικόνα 9 Στιγμιότυπο (Jamais Vu)

Η ταινία πραγματεύεται τις πρωινές καθημερινές χειρονομίες ενός ατόμου (εμένα) κατά τη διάρκεια μιας τυπικής ημέρας. Η σκηνή έναρξης αποτελείται από τον τίτλο, και ακολούθως επεξηγείται ο όρος *jamais vu*. Η ταινία ξεκινά με το ξυπνητήρι και το ξύπνημα, καθώς και την επίσκεψη στο μπάνιο, όπου πλένω το πρόσωπό μου. Αφού απομακρυνόμαστε από το μπάνιο, βρισκόμαστε στο κυρίως μέρος του διαμερίσματος, όπου ψαχουλεύω μέσα στην τσάντα μου, ψάχνοντας τα τσιγάρα μου. Εφόσον τα βρίσκω, μεταφερόμαστε στο μπαλκόνι, παρακολουθώντας την «τελετουργία» του στριψίματος και το κάπνισμα. Ακολούθως βλέπουμε το βράσιμο του νερού σε βραστήρα, την αναμονή και τελικά την προετοιμασία του καφέ, ο οποίος, από την αντίδρασή μου καταλαβαίνουμε ότι είναι αηδιαστικός. Καθ' όλη την διάρκεια της ταινίας, υπάρχει αφήγηση, κατά την οποία προσπαθώ να προσδιορίσω και να μεταφέρω την προσωπική μου εμπειρία με το φαινόμενο αυτό:

«Εν κάπως το αντίθετο του *deja vu*.

Ξέρεις, τζείνη η αίσθηση που νιώθεις ότι εξαναέζησες κάτι, ενώ εν το εξαναέζησες.

Εν κάπως έτσι, αλλά εν σαννα τζαι εν αναγνωρίζεις το πρόσωπο της μάνας σου.

Ή του συντρόφου σου, ενώ καταλαβαίνεις ότι εν τζείνοι.

Ευπνάς τζαι ο χώρος σου φαίνεται σου κάπως λάθος.

Ο καφές που πίνεις κάθε μέρα εν οριακά λάθος, αλλά εν μπορείς να καταλάβεις γιατί.

Ο κόσμος σου, όπως τον ξέρεις τζαι αναγνωρίζεις, αλλοιώνεται.

Εν όπως στα videogames, που πεθανίσκεις, τζαι κάμνεις respawn, αλλά για κάποιο λόγο κάμνει glitch τζαι ξαφνικά είσαι θικιό επίπεδα πάνω. Ο μόνος τρόπος να το επιβιώσεις εν να συνεχίσεις πάρακατω, μόνο με το ένστικτο.

Η ανασφάλεια που νιώθεις για τζείνα τα δευτερόλεπτα, εν αρκετή να σε ταραξεί για το υπόλοιπο της μέρας.

Ναι εν σύντομο, τζαι φεύκει πριν καν καλά καλά το χωνέψεις, αλλά εν τζιαμέ.»

Η ταινία αναφέρεται στην εμπειρία του εαυτού, συγκεκριμένα μια πολύ προσωπική δική μου εμπειρία, και αποτελεί την πρώτη μου προσέγγιση στην εξερεύνηση των πολύ προσωπικών θεμάτων μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η προσπάθεια δεν θεωρώ ότι έχει ημερομηνία λήξης, καθώς βρισκόμαστε αντιμέτωποι με διάφορες και διαφορετικές προκλήσεις καθημερινά.

Έχοντας ολοκληρώσει αυτή την ταινία, θεώρησα ότι υπάρχουν και διαφορετικά επίπεδα της εμπειρίας μου που θα μπορούσα να εξερευνήσω με αντίστοιχο τρόπο. Αυτό με οδήγησε στο επόμενο έργο που εξερευνώ την επιρροή που θεωρώ ότι είχα από τις τηλεοπτικές σειρές που παρακολουθούσα ως παιδί, και τον αντίκτυπο που είχαν αυτές στην εικόνα μου για την πραγματικότητα ή και στην εικόνα μου για τον εαυτό μου.

4.2 birds don't sing in caves (βλ. Παράρτημα I 2. – 3.)

Μια εγκατάσταση μιας αναπαράστασης ενός τυπικού κυπριακού σαλονιού, με μια τηλεόραση τύπου CRT (βλ. Εικόνα 10), η οποία προβάλλει μια σειρά από mixed media animations, με σκηνές από κυπριακές σειρές από τα τέλη του 1990 μέχρι την δεκαετία του 2010.



Εικόνα 10 Φωτογραφία τηλεόρασης τύπου CRT

Η εγκατάσταση ξεκίνησε από εργασία στα μαθήματα «Καλλιτεχνικές Εφαρμογές του Animation» (ΠΓΤ 492) και «Επιμέλεια Εκθέσεων» (ΠΓΤ 433), αλλά συνεχίστηκε το ίδιο καλοκαίρι και εκτέθηκε σε 2 εκθέσεις, η πρώτη με τίτλο Primitive Modes, στον εκθεσιακό χώρο του NeMe Arts Centre (τον Ιούνιο του 2024) και η δεύτερη στην Ars Electronica, στο Λιντς της Αυστρίας (στο πλαίσιο ενός προγράμματος BIP, τον Σεπτέμβριο του 2024).

Η ανακατασκευή του σαλονιού έγινε εμπνευσμένη από το μητρικό σαλόνι της μητέρας μου στο χωριό Καντού της Λεμεσού, χρησιμοποιώντας στοιχεία όπως τα κεντήματά της μητρικής γιαγιάς μου, φωτογραφίες τραβηγμένες στο σπίτι της πατρικής γιαγιάς μου, χαλί δανεισμένο από την αδερφή της μητέρας μου, φλιτζάνι καφέ δανεισμένο από την κόρη της, και ο καναπές ήταν δανεισμένος από το δικό μου σαλόνι. Η σύμπτυξη όλων των αντικειμένων από σημαντικές γυναίκες της ζωής μου, για μένα, δίνει βαρύτητα στη συγκεκριμένη εγκατάσταση, καθώς η πρόθεσή μου είναι να θίξω θέματα φύλου στην κυπριακή κουλτούρα.

Οι σκηνές επιλέχθηκαν, κατά κανόνα, τυχαία, από ό,τι μπορούσα να έχω πρόσβαση και δικαιώματα. Η επιλογή να δείξω την θηλυκότητα σε πολλές εκφάνσεις της καθορίστηκε από την Judith Butler, και συγκεκριμένα από το βιβλίο *Gender Trouble* (2006). Η Butler αναπτύσσει στην ανανεωμένη εισαγωγή (1999)

Στο βαθμό που οι έμφυλες νόρμες (ιδανικός διμορφισμός, ετεροφυλοφιλική συμπληρωματικότητα των σωμάτων, ιδανικά και κανόνες του σωστού και ακατάλληλου ανδρισμού και θηλυκότητας, πολλά από τα οποία είναι υπογεγραμμένα από φυλετικούς κώδικες καθαρότητας και ταμπού κατά του εκφυλισμού) καθορίζουν τι θα είναι και τι δεν θα είναι κατανοητά ανθρώπινο, τι θα θεωρείται και τι δεν θα θεωρείται «πραγματικό», καθορίζουν το οντολογικό πεδίο στο οποίο τα σώματα μπορούν να εκφραστούν νόμιμα. - Butler, 2006

Η προσέγγιση της στο θέμα της έκφρασης με παρακίνησε να κοιτάξω στις επιρροές που είχα σε μικρή ηλικία. Πέρα των animation, και των ανθρώπων γύρω μου, κεντρικό ρόλο στην οπτική μου για τον κόσμο είχαν οι κυπριακές κωμωδίες. Καινούργιες παραγωγές, ή έστω καινούριες σε εμένα, επαναλήψεις και μη, έπαιζαν στο παρασκήνιο αφήνοντας το δικό τους στίγμα. Η κατευναστική φασαρία του παρασκηνίου μου τροφοδότησε τις αντιλήψεις που είχα για τον κόσμο γύρω μου, ενώ δεν αντικατόπτριζε την πραγματικότητα που αντίκριζα στην καθημερινότητά μου.

Η τεχνική για την διεκπεραίωση της συγκεκριμένης εγκατάστασης, ως επί το πλείστον, ήταν stop motion animation των σκηνών. Υπήρξε μερική επεξεργασία, είτε αναλογική είτε ψηφιακή, με διαισθητικές αποφάσεις όσον αφορά ποιά σκηνή επεξεργάστηκα και με ποιό τρόπο (βλ. Εικόνα 11-13). Συγκεκριμένα στην αναλογική επεξεργασία, το κάθε ξεχωριστό frame τυπώθηκε σε σελίδες τύπου A3 σε 24άδες και χρωματίστηκαν με παστέλ λαδομπογιάς. Κάποια από αυτά τα τσαλάκωσα, καθώς θεώρησα ότι η οπτική διαφορά από το ένα στο άλλο ήταν ενδιαφέρουσα. Για όσα επέλεξα να μεταποιηθούν

ψηφιακά, η επεξεργασία έγινε στο πρόγραμμα animation Krita, όπου απομόνωνα κομμάτια της εικόνας τα οποία χρωμάτιζα με ψηφιακό πινέλο.



Εικόνα 11 Στιγμιότυπο από το animation της εγκατάστασης (αναλογικά μεταποιημένο)



Εικόνα 12 Στιγμιότυπο από το animation της εγκατάστασης (ψηφιακά μεταποιημένο)



Εικόνα 13 Στιγμιότυπο από το animation της εγκατάστασης (τσαλακωμένο)

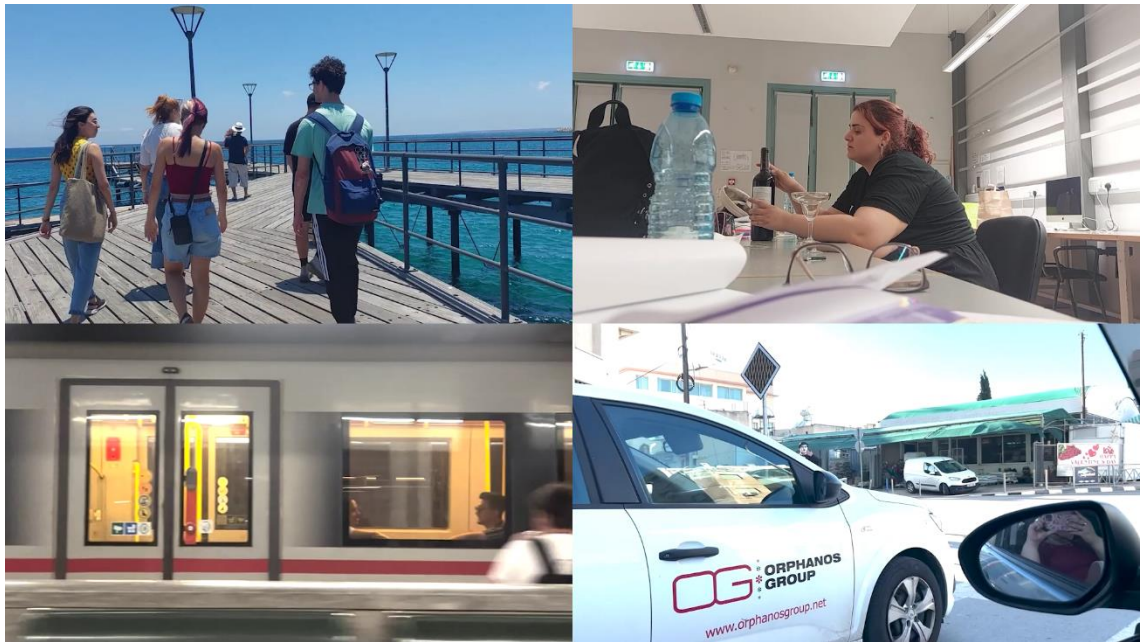
Κύριες αναφορές για την εγκατάσταση υπήρξαν η Tracey Emin (*My Bed*, 1998) και η Pipilotti Rist (*Ever Is Over All*, 1997, *I'm Not The Girl Who Misses Much*, 1986). Η τεχνοτροπία του Bill Morrison με τα επεξεργασμένα αρχειακά υλικά επίσης επηρέασε την διαδικασία παραγωγής του *birds don't sing in caves*.

Ολοκληρώνοντας την συλλογή και ταξινόμηση των βίντεο που αποτελούν μέρος της εγκατάστασης, συνειρμικά με ώθησε να ολοκληρώσω ένα project που ξεκίνησε, χωρίς κάποιον απώτερο σκοπό, αλλά με βοηθούσε να ταυτιστώ και να μοιραστώ την δική μου οπτική προς την ζωή.

4.3 Echoes of the Mundane (βλ. Παράρτημα I 4. - 8.)

Η εγκατάσταση *echoes of the mundane* πραγματεύεται την εμπειρική παρατήρηση, την ημερολογιακή καταγραφή και την προβολή τής, με δική μου επιμέλεια, έχοντας ως υλικό καταγεγραμμένες στιγμές από τα τελευταία τέσσερα χρόνια. Πρόκειται για μια τετρακάναλη εγκατάσταση βίντεο στην οποία προβάλλονται καταγεγραμμένες στιγμές

οικογενειακές, φιλικές, καθημερινές, όπου τα υποκείμενα είτε γνωρίζουν για την καταγραφή τους, είτε όχι.



Εικόνα 14 Στιγμιότυπο από την τετρακάναλη εγκατάσταση

Χωρίζεται σε τέσσερις οθόνες, καθεμιά για κάθε έτος (βλ. Εικόνα 14). Παίζουν ταυτόχρονα, με την ίδια εκκίνηση αλλά λόγω της φύσης του κάθε βίντεο, το καθένα τελειώνει πιο γρήγορα ή αργά από το άλλο και γίνονται ασυγχρόνιστα καθώς δημιουργούν λούπα. Η αναπαραγωγή και η προβολή της εγκατάστασης, για μένα, προωθεί την διαφύλαξη των στιγμών χάρη σε ένα σύστημα ταξινόμησης. Η ίδια η καταγραφή τους ξεκίνησε ακούσια και μετά μετατράπηκε σε (οριακά) εμμονικό τελετουργικό συνήθειο.

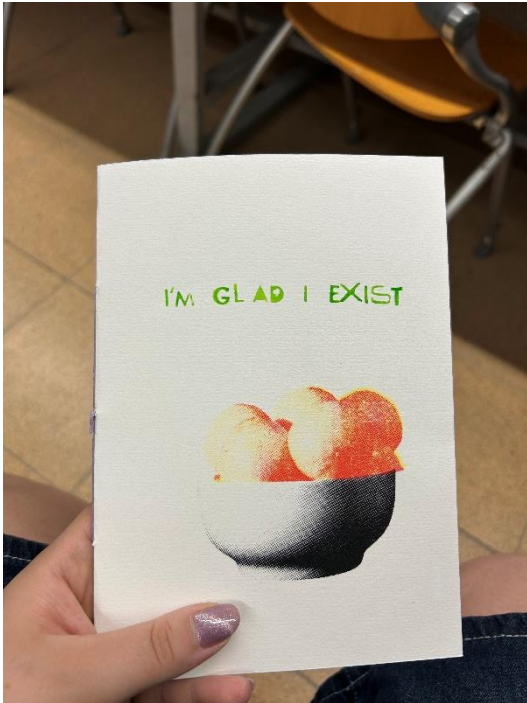
Δημιούργησα το έργο επηρεασμένη από το *Walden* (Mekas, 1968), όπου ο Mekas κατέγραφε την καθημερινότητά του στην Νέα Υόρκη, τις συναντήσεις με καλλιτέχνες (και συνεργάτες του) της εποχής, καθώς και με φιλικά του πρόσωπα, χωρίς να λείπουν σκηνές από το αστικό και φυσικό τοπίο. Στην εγκατάσταση *echoes of the mundane* παρουσιάζονται παρόμοιας φύσης σκηνές, αλλά η τελική πρόθεση του Mekas και η δική μου είναι διαφορετική. Ενώ ο Mekas παρήγαγε μια ταινία όπου λέει μια ιστορία με σκηνές της καθημερινότητάς του, η δική μου πρόθεση είναι το μάζεμα των ατόμων, ή περιβαλλόντων, που μου φαίνονταν σημαντικά κατά την στιγμή της λήψης. Οι ομοιότητες ανάμεσα στα δύο έργα, όμως, είναι πολλές περισσότερες από τις διαφορές.

Όταν ξεκίνησα να καταγράφω, δεν είχα συγκεκριμένο σκοπό. Ήθελα να μεταφέρω στους κοντινούς μου ανθρώπους την δική μου οπτική. Για εκείνους, για τα τοπία, για τις ήσυχες, αλλά όχι μόνο, στιγμές. Στιγμές που δεν ήθελα να ξεχάσω, προσεκτικά επιμελημένες από εμένα, σε πλαίσιο post production. Ό,τι σε αρχικό πλαίσιο ήθελα να κρατήσω για τον εαυτό μου, αργότερα μετατράπηκε σε ένα 12λεπτο στιγμιότυπο που μοιράστηκα με τους κοντινούς μου ανθρώπους. Η συνέχεια της καταγραφής ήρθε το καλοκαίρι του 2023, όπου έβρισκα ξανά τον εαυτό μου να καταγράφει αποσπάσματα της μέρας μου, και αποφάσισα να γίνω πιο συνεπής. Έτσι τα επόμενα δύο χρόνια πέρασαν, και η καταγραφή είχε εδραιωθεί ως αντανakλαστικό μου.

Η καταγραφή, όμως, περιορίζεται σε χαρούμενο ή ουδέτερο συναισθηματικά περιεχόμενο. Οι αρνητικά φορτισμένες στιγμές δεν έχουν βρει ακόμα χώρο στις στιγμές που θέλω να κρατήσω. Οι κρίσεις πανικού, τα κλάματα, οι συζητήσεις περί ύπαρξης, ο χαμός ενός αγαπημένου ανθρώπου ή κατοικίδιου έχουν μείνει στην απέξω. Ο τρόπος μου να χειριστώ τέτοιου είδους συναισθήματα ήταν πάντα το γράψιμο. Ξεκίνησα να γράφω ποίηση την περίοδο που ξεκίνησα να παθαίνω κρίσεις πανικού, κοντά στην περίοδο που ενηλικιώνόμουν. Μαθαίνοντας να τις αντιμετωπίζω, γνώρισα άτομα (κυρίως στην ακαδημαϊκή πτυχή της ζωής μου) που δεν είχαν ακόμα αναπτύξει τις δεξιότητες ώστε να τις διαχειρίζονται και η άσκηση η οποία είχα μοιραστεί μαζί τους ήταν το σημείο έναρξης για το επόμενο έργο.

4.4 I'm Glad I Exist

Το zine *I'm Glad I Exist* αφορά την επαναφορά στην πραγματικότητα, στην επαναφορά του ατόμου στο σώμα του και την επαναφορά της ηρεμίας. Συγκροτείται από δύο διακριτά στοιχεία, το εξώφυλλο και το περιεχόμενο. Το εξώφυλλο είναι μια ευθύς αναφορά στο ποίημα της Wendy Cope *The Orange* (1989) (βλ. Εικόνα 15), το οποίο αφορά την ομορφιά της καθημερινότητας και είναι μια ωδή προς το σύνηθες.



Εικόνα 15 Εξώφυλλο του zine

Το ποίημα που βρίσκεται στο περιεχόμενο ονομάζεται *Πε μου (ή πώς να γειωθείς άμαν φκεις πας το ροζ το συννεφούι)* και αποτελείται από πέντε στροφές, που όσο προχωρά το ποίημα μειώνονται οι στίχοι τους. Ακολουθεί την πορεία μιας άσκησης «γείωσης», όπως ονομάζονται στην θεραπευτική ψυχολογία, όπου στόχος της άσκησης είναι η προσωρινή ανακούφιση από τις αρνητικές σκέψεις, ή ενδεχομένως, από μια κρίση πανικού:

*εισπνοή

*εκπνοή

πε μου

πέντε πράματα που μπορείς να δεις

θωρώ σε να σκαλίζεις τη κκελλέ σου να έβρεις κάπου να χωστείς

θωρώ την πανσέληνο, που για να είμαι ειλικρινής, αν και εν πιστεύω στα ζώδια
και πελλάρες, εγάμησε μου την ζωή

θωρώ τρία μαξιλάρκα που τα βάλω το να πας το άλλο να νομίζω ότι είσαι δαμέ

θωρώ μια μιτσιά που μειώνει τον εαυτό της τόσο πολλά, που νομίζεις ότι εν
πκιάνει τόπο και κάθεσαι σε μια γωνιά

θωρώ ότι εσείς να μου απαντήσετε πέντε ώρες

πε μου

τέσσερα πράματα που μπορείς να νιώσεις

νιώθω το βρακί που μου εμπήκε μες τον κόλο

νιώθω σε να έρκεσαι κοντά μου, μόνο και μόνο για να με σαντανώσεις

νιώθω τη γη να με τραβά να πέσω μες σε ένα τάφο που έσκαψα πριν χρόνια

νιώθω ανασφαλής

πε μου

τρία πράματα που μπορείς να ακούσεις

ακούω καμπάνες, και λαλούν ότι εν χαρμόσυνο, εννά γινεί γάμος, και σιέρονται
που σιέρονται

ακούω το κλάμα της αρφής μου κείνη νύχτα πριν 10 χρόνια

ακούω τα μάθκια μου να ανοιωκλείουν

πε μου

θκιο πράματα που μπορείς να μυρίσεις

μυρίζω καμένο ψωμί, κρουσμένο λάστιχο, χημικά και σαπίλα

μυρίζω μανταρίνια, γιασεμί και τζιν

πε μου

έναν πράμα που μπορείς να γευτείς

γεύομαι την αυπνία μου σάννα και εν καθαρτικό που εννά με φκερώσει στις 3 το πρωί.

*εισπνοή

*εκπνοή

Όσον αφορά την παραγωγή του zine, το εξώφυλλο έγινε με την μέθοδο της μεταξοτυπίας σε τριχρωμία και οι εσωτερικές σελίδες εκτυπώθηκαν με εκτυπωτική riso. Η σελιδοποίηση έγινε στο χέρι, καθώς επίσης και το ράψιμο. Ο λόγος που επιλέχθηκαν οι παραπάνω εκτυπωτικοί μέθοδοι, είναι (προφανώς) οικονομικός, και εφόσον προσφέρονται από το ΤΕΠΑΚ δωρεάν, αποφάσισα να τους αξιοποιήσω.

Όταν έγραφα το ποίημα δεν είχα κάτι συγκεκριμένο κατά νου. Δεν θεωρώ ότι αντικατοπτρίζει αυτό καθ' αυτό μια κατάσταση που βίωνα. Βρήκα ενδιαφέρουσα την αντίθεση μεταξύ των σωματικών αισθήσεων και της κυριολεξίας ή μεταφορικότητας που μπορούν να ενσωματώνουν. Θεωρώ ότι η αντιπαράθεση του κυριολεκτικού με το εννοιολογικό είναι παρούσα σε αρκετά από τα έργα που έχω παράξει, και η ένταξη του παρόντος zine δημιουργεί μια συνοχή με τα υπόλοιπα, καθώς εξετάζει την έννοια του (εσωτερικού) διαλόγου του εαυτού.

4.5 WIP: pig on a lipstick

Το *pig on a lipstick* είναι ένα γλυπτό κεφάλι γουρουνιού φτιαγμένο από κραγιόν που βρίσκεται στην διαδικασία δημιουργίας. Αντλεί έμπνευση από τη γνωστή φράση: «Μπορείς να βάλεις κραγιόν σε ένα γουρούνι, αλλά παραμένει γουρούνι». Αυτή η έκφραση, που χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει ότι οι επιφανειακές αλλαγές δεν μεταβάλλουν την ουσία ενός πράγματος, αποκτά ιδιαίτερη σημασία όταν εξεταστεί μέσα από το πρίσμα της μεταφεμινιστικής κριτικής και της κατασκευής της ταυτότητας.

Επιλέγοντας αυτή τη φράση, το έργο διερευνά το πώς οι κοινωνικές προσδοκίες για τη θηλυκότητα, ιδιαίτερα η έμφαση στην ομορφιά, την παρουσίαση και την αυτοβελτίωση, επιβάλλονται στα άτομα με τρόπους που δεν αλλάζουν ουσιαστικά τις βαθύτερες δομές καταπίεσης και διαμόρφωσης της ταυτότητας.

Στο μεταφεμινιστικό πλαίσιο, όπου η «ενδυνάμωση» και ο ατομικισμός συχνά εξισώνονται με την ελευθερία επιλογής και την αυτοκατασκευή μέσω της κατανάλωσης, το *pig on a lipstick* λειτουργεί ως κριτική προς την υπόθεση ότι η αισθητική μεταμόρφωση οδηγεί απαραίτητα στη χειραφέτηση. Οι θεωρητικοί του μεταφεμινισμού, όπως οι κοινωνιολόγοι Rosalind Gill (2007) και Angela McRobbie (2004), έχουν αναδείξει πώς ο νεοφιλελεύθερος λόγος προωθεί μια εκδοχή θηλυκότητας που βασίζεται στην αυτοπειθαρχία, την κατανάλωση και την επιφανειακή αλλαγή. Πώς, όμως, να μην συνυπάρχει ο μεταφεμινισμός με τον νεοφιλελευθερισμό, εφόσον και οι δύο ιδεολογίες χωροθετούν την ατομική επιλογή και ελευθερία ως το κύριο μέλημά τους, όταν ο μεταφεμινισμός φάσκει και αντιφάσκει; Από την μια η μεταφεμινιστική θεωρία κηρύττει την ελευθερία έκφρασης του φύλου και ταυτόχρονα επαινεί και επικροτεί τους παραδοσιακούς ρόλους των φύλων, απομονώνοντας τα άτομα που δεν εμπίπτουν σε αυτούς. Η οικουμενική ταύτιση των εμπειριών των θηλυκοτήτων αναιρείται, ενώ ο «ροζ» φεμινισμός εξυμνείται. Ταυτολογείται η επιλογή στην έκφραση με τις καταναλωτικές συμπεριφορές, καθιστώντας την θηλυκότητα μια ακόμα έκφανση του καπιταλιστικού συνόλου. Ο φεμινισμός μεταβλήθηκε από αγώνα για ισότητα και τέλος κακοποιητικών συμπεριφορών σε μαρκετίστικη στρατηγική για περισσότερες πωλήσεις.

Η πράξη του να βάζεις κραγιόν σε ένα γουρούνι, ένα ζώο που συνδέεται σημειολογικά με τη βρωμιά, την υπερβολή και την έλλειψη ραφινάρισματος, σατιρίζει την πίεση που ασκείται στα άτομα να συμμορφωθούν με ιδεώδη πρότυπα θηλυκότητας, συχνά μέσα από καλλωπιστικές πρακτικές που αναπαράγουν τους έμφυλους κανόνες αντί να τους αμφισβητούν.

Από την οπτική της ταυτότητας, το γλυπτό ενσωματώνει την ένταση μεταξύ του πραγματικού και του κατασκευασμένου, του φυσικού και του τεχνητού. Η Butler (2006), υποστηρίζει ότι το κοινωνικό φύλο δεν αποτελεί μια εγγενή ταυτότητα, αλλά ένα σύνολο επαναλαμβανόμενων πράξεων και κοινωνικών επιτελέσεων. Το γουρούνι, ως ένα παράδοξο υποκείμενο καλλωπισμού, αναδεικνύει τον αυθαίρετο χαρακτήρα

αυτών των επιτελέσεων, αποκαλύπτοντας πως η θηλυκότητα δεν είναι κάτι έμφυτο, αλλά κάτι που εφαρμόζεται, επιβάλλεται και διαμορφώνεται κοινωνικά. Το έργο συνδέεται επίσης με την κριτική της Silvia Federici στην εκμετάλλευση του σώματος ως πεδίου συσσώρευσης κεφαλαίου (2004), αναδεικνύοντας πώς τα σώματα, ιδιαίτερα αυτά που έμφυλα προσδιορίζονται ως θηλυκά, πειθαρχούνται και εμπορευματοποιούνται.

Επιπλέον, το *pig on a lipstick* αγγίζει την έννοια του γκροτέσκου, ένα θέμα που εξετάζεται από θεωρητικούς όπως ο Mikhail Bakhtin (1965) και η Mary Russo (1995). Το γκροτέσκο, ως διατάραξη των αισθητικών και κοινωνικών κανόνων, γίνεται ένα εργαλείο αντίστασης στο πλαίσιο του έργου (Bakhtin, 1965). Η μορφή του γουρουνιού έρχεται σε αντίθεση με τα κλασικά πρότυπα ομορφιάς, προκαλώντας τον θεατή να αναμετρηθεί με την ιδέα ότι η ταυτότητα δεν μπορεί να περιοριστεί σε εξωτερικές βελτιώσεις. Σε αυτό το πλαίσιο, το έργο θυμίζει επίσης το *The Beauty Myth* (1990) της Naomi Wolf, που ασκεί κριτική στον τρόπο με τον οποίο τα πρότυπα ομορφιάς λειτουργούν ως μορφή κοινωνικού ελέγχου, διατηρώντας τα άτομα σε μια ατέρμονη επιδίωξη μη ρεαλιστικών προτύπων.

Καταληκτικά, το *pig on a lipstick* αποτελεί μια κριτική προς τον τρόπο με τον οποίο η ταυτότητα, και ιδιαίτερα η θηλυκή ταυτότητα, διαμορφώνεται από εξωτερικές προσδοκίες και πιέσεις. Θέτει ερωτήματα σχετικά με την αυθεντικότητα, τα όρια της επιτελεστικότητας και την αμφιλεγόμενη σχέση μεταξύ επιφάνειας και ουσίας στη σύγχρονη έμφυλη πολιτική. Με την αναστροφή του νοήματος μιας έκφρασης που συνήθως χρησιμοποιείται για να απαξιώσει τις επιφανειακές αλλαγές, το έργο προσκαλεί τον θεατή να αναλογιστεί τη ρευστότητα όλων των ταυτοτήτων και τη διαρκή σύγκρουση μεταξύ αυτοκαθορισμού και κοινωνικής επιβολής.

5 Συμπεράσματα Ολοκλήρωσης Έργων

Η ολοκλήρωση της παρουσίασης των έργων της παρούσας εργασίας με παρακινεί να κατανοήσω πώς η καλλιτεχνική δημιουργία μπορεί να λειτουργήσει ως τρόπος έκφρασης, καταγραφής και κατανόησης της προσωπικής εμπειρίας και της κοινωνικής πραγματικότητας. Μέσα από τα πέντε έργα εξερευνήθηκαν θέματα που σχετίζονται με τη θηλυκότητα, την ταυτότητα, τον εαυτό και την καθημερινότητα, συνδέοντας το προσωπικό βίωμα με το κοινωνικό πλαίσιο. Η διαδικασία αυτή έδειξε ότι η τέχνη μπορεί να φέρει στο προσκήνιο στιγμές και εμπειρίες που συχνά περνούν απαρατήρητες, προσδίδοντας νόημα στην απλότητα και την καθημερινότητα.

Καθώς προχωρούσα στην εργασία, προέκυψε μια σημαντική, για μένα, σκέψη. Η ταυτότητα, όχι μόνο το φύλο, ή η έκφρασή του, αλλά γενικότερα, διαμορφώνεται σε μεγάλο βαθμό από εξωτερικούς παράγοντες, από εμπειρίες, κοινωνικά πρότυπα και ανθρώπινες σχέσεις. Αυτό όμως δεν είναι πάντα κάτι αρνητικό ή καταπιεστικό. Δεν είναι κάθε εξωτερική επιρροή προϊόν επιβολής ή εξουσίας. Πολλά πράγματα απλώς υπάρχουν και διαμορφώνουν το ποιοι είμαστε, χωρίς απαραίτητα να χρειάζονται διόρθωση ή απόρριψη.

Αυτό σημαίνει ότι, πέρα από την ιδέα της συνεχούς επανεφεύρεσης του εαυτού, υπάρχει και η δυνατότητα της αποδοχής. Να δεχτεί κάποιος τον εαυτό του όπως έχει διαμορφωθεί από όσα έχει ζήσει, καλά και άσχημα, και να μάθει να το διαχειρίζεται. Αυτή η θέση δεν αναιρεί την ανάγκη αλλαγής εκεί που χρειάζεται, αλλά δίνει χώρο στην ηρεμία, στη συμφιλίωση με όσα μας αποτελούν. Η τέχνη, μέσα σε αυτή τη διαδικασία, λειτουργεί όχι μόνο ως τρόπος αντίστασης ή απόρριψης, αλλά και ως εργαλείο παρατήρησης ή/και αποδοχής.

Η εμπειρία αυτής της εργασίας έδειξε ότι οι προσωπικές αναμνήσεις και τα βιώματα δεν είναι πάντα μηχανισμοί καταπίεσης, αλλά μέρος μιας φυσικής πορείας διαμόρφωσης της ταυτότητας. Σε πολλές περιπτώσεις, δεν είναι απαραίτητο να αλλάξουμε ή να ανατρέψουμε κάτι· αρκεί να το αναγνωρίσουμε, να το κατανοήσουμε και να μάθουμε να το διαχειριζόμαστε. Αυτό το συμπέρασμα αφήνει ανοιχτό το πεδίο για μελλοντικές αναζητήσεις, όπου η καλλιτεχνική πράξη μπορεί να συνεχίσει να λειτουργεί ως χώρος προσωπικής αποδοχής και δημιουργικού διαλόγου.

6 Βλέψεις για το μέλλον

Όσον αφορά τα έργα που παρήγαγα κατά τη διάρκεια της παρούσας εργασίας, ο άμεσος στόχος είναι η παρουσίασή τους στην ετήσια Έκθεση Αποφοίτων του Τμήματος, στο πλαίσιο της ολοκλήρωσης των σπουδών μου. Παράλληλα, υπάρχει πρόθεση τα έργα αυτά να αποτελέσουν τη βάση για περαιτέρω εξερεύνηση και ανάπτυξη, με σκοπό την έκθεσή τους στο μέλλον είτε στο πλαίσιο ατομικής έκθεσης είτε σε συλλογικές δράσεις με άλλους δημιουργούς. Η έκθεση αυτή φιλοδοξεί να λειτουργήσει όχι μόνο ως παρουσίαση του τελικού αποτελέσματος, αλλά και ως αφορμή για διάλογο και ανταλλαγή απόψεων γύρω από τα θέματα που τίγονται μέσω της εικαστικής μου προσέγγισης.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bakhtin, M. (1965). *Rabelais and His World*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Barolsky, P. (1999). Looking at Venus: A Brief History of Erotic Art. In *A Journal of Humanities and the Classics* (Vol. 7, Issue 2). <https://www.jstor.org/stable/20163760>
- Barthes, R. (1972). *Camera lucida: Reflections on photography* (R. Howard, Trans.). Hill and Wang. (Original work published 1980)
- Baydar, G. (2012). Bedrooms in excess: Feminist strategies used by tracey emin and Semiha Berksoy. *Woman's Art Journal*, 33(2), 28-35.
- Bochner, A. P., & Ellis, C. (2003). An Introduction to the Arts and Narrative Research: Art as Inquiry. *Qualitative Inquiry*, 9(4). <https://doi.org/10.1177/1077800403254394>
- Butler, J. (2006). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Chang, H. (2008). *Autoethnography as method*. Routledge.
- Cohen, A. (2018, July 30). Tracey Emin's "My bed" ignored society's expectations of women | artsy. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-tracey-emins-my-bed-ignored-societys-expectations-women>
- Crimp, D. (1979). *Pictures*.
- David, J.-L. (1784). *Oath of the horatii* Musée du Louvre. Paris, France.
- de Beauvoir, S. (1965). *THE PRIME OF LIFE*. (P. Green, Trans.). World Publishing.
- de Beauvoir, S. (2008). Brigitte Bardot and the Lolita syndrome. In *The second sex* (pp. 494–497). Vintage. (Original work published 1959)
- Delacroix, E. (1827). *The death of sardanapalus* Musée du Louvre. Paris, France.
- Duygu, S., Erişti, B., & Üniversitesi, A. (2015). Art-Based Educational Research to Generate a Practice Based Approach. In *Anadolu Journal of Educational Sciences International*, Art Education Special Issue.
- Eakin, E. (2017, January 20). What can artists accomplish by saying no to Trump?. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/what-artists-accomplish-by-saying-no-to-trump>

Efthymiou, M., Supervisor Berteke Waaldijk, M., & Reader Olga Demetriou, S. (2020). GENDER EQUALITY IN THE POLITICAL SPHERE OF CYPRUS.

Egg, A. (1858a). Past and present i Tate. London, UK.

Egg, A. (1858b). Past and present ii Tate. London, UK.

Eklund, D. (2004, October 1). The pictures generation. The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/essays/the-pictures-generation>

Erben, E. (2023). Tracey Emin: Art, Confession, and Controversy (Doctoral dissertation).

Fake art? Richard Prince Disavows Portrait of Ivanka Trump. Fake Art? Richard Prince Disavows Portrait of Ivanka Trump | The Columbia Journal of Law & the Arts. (2019, August 2).

<https://journals.library.columbia.edu/index.php/lawandarts/announcement/view/59>

Federici, S. (2021). Women, the body and primitive accumulation. PM Press.

Foucault, M. (1977). Discipline and Punish: The birth of the prison (A. Sheridan, Trans.). Vintage.

Foucault, M. (1978). The history of sexuality: Volume 1: An introduction (R. Hurley, Trans.). Pantheon.

Girlfriend, Richard Prince. Artspace. (n.d.).

https://www.artspace.com/richard_prince/girlfriend

Habbard, S. (2024, August 13). Tracey Emin: My bed (1998) – significant works – Sue Hubbard. Artlyst. <https://artlyst.com/features/tracey-emin-my-bed-1998-significant-works-sue-hubbard/>

Hannula, M., Suoranta, J., & Vadén, T. (2016). Artistic Research Methodology. In Artistic Research Methodology. Peter Lang US. <https://doi.org/10.3726/978-1-4539-1308-6>

Hegel, G. W. F. (2010). The phenomenology of spirit (A. V. Miller, Trans.). Oxford University Press.

Heiferman, M. (1997). IN FRONT OF THE CAMERA, BEHIND THE SCENE. Art Journal, 56(1). <https://www.jstor.org/stable/i398380>

- Herzog, Werner., & Hofmann, Michael. (2023). Every man for himself and God against all: a memoir. Penguin Press.
- hooks, b. (2006). Outlaw culture: Resisting representations. Routledge.
- hooks, b. (2000). Where We Stand: Class Matters. Routledge.
- Jones, J. (2017, January 16). Richard Prince has disowned his Ivanka Trump work, but he can't wash his hands so easily | Jonathan Jones. The Guardian.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2017/jan/16/richard-prince-has-disowned-his-ivanka-trump-work-but-he-cant-wash-his-hands-so-easily>
- Kerchy, A. (2003). The woman 69 times: Cindy Sherman's Untitled Film Stills. Eger Journal of English Studies, 3.
- Kirlappos, A. (2024). The Europeanisation of gender equality at the municipal level: Insights from the Republic of Cyprus. Local Government Studies, 50(1), 261-285.
- Laing, O. (2021). Funny weather: Art in an emergency. Picador.
- Leavy, P. (2020). Method meets art: Arts-based research practice (3rd ed.). Guilford Press.
- Lesso, R. (2023, January 3). Why did Tracey Emin's bed cause such a sensation? TheCollector. <https://www.thecollector.com/why-did-tracey-emins-bed-cause-such-a-sensation/>
- Lehto, L. (2010). Interpreting a Bed: a glance at the reception of Tracey Emins My Bed (1998) and the challenges of self-representation (Master's thesis).
- Liu, J. C. I. (2010). Female spectatorship and the masquerade: Cindy Sherman's Untitled Film Stills. History of Photography, 34(1), 79–89.
<https://doi.org/10.1080/03087290903361399>
- Margaritis, C. (n.d.). Horror Sui: John Carpenter's The Thing and the Horrors of the Self.
- Mekas, J. (1969). Walden (Diaries, Notes, and Sketches). The Film-Makers' Cooperative
- McLuhan, M. (1994). Understanding media: The extensions of man. MIT Press. (Original work published 1964)

- Newman, M. (1983). Richard Prince and the uncanny. October, 27. Art Monthly(72), [Article]
- Nochlin, L. (1988). Women, art, and power: And other essays. Harper & Row.
- Nya, N. (2019). Simone de Beauvoir and the colonial experience.
- Paechter, C. (2006). Masculine femininities/feminine masculinities: Power, identities and gender. *Gender and Education*, 18(3), 253–263.
<https://doi.org/10.1080/09540250600667785>
- Petrilli, S., & Ponzio, A. (2017). The self as a sign, the world, and the other: Living semiotics. Routledge.
- Post, E., Kromm, J., & Kaplan, P. (2021). The segmented woman: An examination of female anatomy as artistic objects through the ages. *Journal of Art Historiography*, 25.
- Prager, B. (2011). The cinema of Werner Herzog: Aesthetic ecstasy and truth. Wallflower Press.
- Prince, R. (1989b). Untitled (Cowboy). photograph, New York, USA.
- Rabiger, M. (2004). Directing the documentary (4th ed.). Focal Press.
- Seago, A., & Dunne, A. (1999). New methodologies in art and design research: The object as discourse. *Design Issues*, 15(2), 11–17. <https://www.jstor.org/stable/1511838>
- Sebald, W. G. (2011). Austerlitz. Modern Library. (Original work published 2001)
- Sherman, C. (1977). Untitled #6. photograph, New York, USA.
- Sullivan, G. (2005). Art practice as research: Inquiry in the visual arts. Sage.
- Tate. (2015, April 2). Tracey Emin on My Bed | TateShots. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=uv04ewpiqSc&ab_channel=Tate
- The Routledge Handbook of Semantics. (2016). Routledge.
- TIME. (2016, November 23). Untitled (Cowboy): Behind Richard Prince's Photographs & Appropriation | 100 Photos | TIME. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=bxySP5R-IWs&t=512s&ab_channel=TIME
- Vassiliadou, M. (1997). 'Herstory': The Missing Woman of Cyprus. *Cyprus review*, 9(1), 95-120.

Walters, William., & Tazzioli, Martina. (2023). Handbook on governmentality. Edward Elgar Publishing.

Wiley, N. (1994). The semiotic self. University of Chicago Press.

Wolf, N. (2002). The beauty myth: How images of beauty are used against women. Harper Perennial.

Wolfe, S. (2022, November 18). Art Movement: Pictures Generation. Artland Magazine. <https://magazine.artland.com/art-movement-pictures-generation/>

Zeng, B. (2020). The artistic scene of Richard Prince (Vol. 1).

Χαμηλοί οι αριθμοί συμμετοχής των γυναικών στην πολιτική, λέει η επ. Ισότητας. ΚΥΠΕ. (n.d.). <https://www.cna.org.cy/article/6495294/chamiloi-oi-arithmoi-symmetochis-ton-gynaikon-stin-politiki-leei-i-ep-isotitas>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

Σύνδεσμοι για τα έργα

1. Jamais Vu <https://youtu.be/Oc4EYyOXMz4>
2. birds don't sing in caves (καταγραφή εγκατάστασης) <https://youtu.be/km678Mj5Btk>
3. birds don't sing in caves (δείγμα του animation) <https://youtu.be/S42g2zY4xjg>
4. echoes of the mundane (2022) <https://youtu.be/gJf0ayFH0ww>
5. echoes of the mundane (2023) <https://youtu.be/Oh1u84UfP6o>
6. echoes of the mundane (2024) <https://youtu.be/NEoygnlQmcc>
7. echoes of the mundane (2025) <https://youtu.be/xDWDiYUr0QI>
8. echoes of the mundane (δείγμα εγκατάστασης) <https://youtu.be/ZyxVyh2c54A>