



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ**  
**ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ**  
**ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ**  
**ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ**  
**ΤΕΧΝΩΝ**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**“ΜΕΣΑ ΤΗΣ”**

**Η σκοτεινή πλευρά της παιδικής ηλικίας**

**‘INSIDE HER’**

**The dark side of childhood**

Αριάδνη Χριστοφορίδου (ΑΜ 51817059)

Επιβλέπουσα καθηγήτρια:

Δρ Πηνελόπη Πετσίνη, Ακαδημαϊκός Υπότροφος

Αθήνα, Φεβρουάριος 2023

Επιβλέπουσα καθηγήτρια και μέλος της εξεταστικής επιτροπής: Δρ Πηνελόπη Πετσίνη,  
Ακαδημαϊκός Υπότροφος

Μέλος της εξεταστικής επιτροπής: Κατσαΐτη Ευαγγελία, Λέκτορας

Μέλος της εξεταστικής επιτροπής: Βουνάτσου Μυρσίνη, Επίκουρη Καθηγήτρια


## ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ/ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Αριάδνη Χριστοφορίδου του Γεωργίου με αριθμό μητρώου 51817059 φοιτήτρια του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

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

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

Η Δηλούσα



Αριάδνη Χριστοφορίδου

## Περίληψη

Επιστρατεύοντας, εκτός των προσωπικών βιωμάτων, το έργο των Louise Bourgeois, Tracey Moffat, Gregory Crewdson και την ενασχόλησή τους με την παιδική ηλικία, η παρούσα εργασία φιλοδοξεί να φωτίσει τη σκοτεινή πλευρά της τελευταίας. Η παιδικότητα, που στο συλλογικό ασυνείδητο είναι συνώνυμο της χαράς και της ξεγνοιασιάς, αναδύεται από το αχανές σκοτάδι της μήτρας - αφετηρίας της ζωής και του εαυτού. Στη σειρά «Μέσα της» προτείνεται η αποδόμηση του αφηγήματος της παιδικής ανεμελιάς με εικόνες που έχουν ως πρώτη ύλη το σκοτάδι. Έτσι το αποτέλεσμα μοιάζει με μια μελετημένη αναστροφή. Σαν να φαίνεται η πίσω πλευρά μιας ευτυχισμένης οικογενειακής φωτογραφίας.

Η μνήμη, μέσω της φωτογραφικής διαδικασίας, λειτουργεί επιλεκτικά. Κρατάει τα γέλια και την χαρούμενη στιγμή αποτυπώνοντας κυρίως τη φωτεινή πλευρά της αλήθειας. Το σκοτάδι που κρύβεται πίσω από αυτήν την αλήθεια μοιάζει αόρατο. Δεν είναι όμως. Σ' αυτό ακριβώς το σκοτάδι θα χυθεί φως. Τα παιδικά αντικείμενα που απεικονίζονται (το παιχνίδι, το μπαλόκι, τα μπισκότα, ένα ποτήρι γάλα) δίνουν στο έργο συνολικά μια δυναμική συμβολισμού, δημιουργώντας έτσι συνειρμούς αθωότητας και ανοιχτωσίας που έρχονται σε ευθεία αντίθεση με τον σκοτεινό αφιλόξενο, παρότι οικείο, τόπο. Το περιβάλλον του έργου, προτείνω, προσομοιάζει με φαντασιακό χώρο μιας ενστικτώδους δημιουργίας πρωτόγνωρων βιωμάτων, όμοιων με αυτά που συναντάμε τόσο στην αρχή της ύπαρξης, όσο και κατά τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

## **Summary**

Drawing on the work of Louise Bourgeois, Tracey Moffat, Gregory Crewdson and their work on childhood, and from personal experience, this paper aims to shed light on the darker side of the former. Childhood, which in the collective unconscious is synonymous with joy and light-heartedness, emerges from the vast darkness of the womb - the starting point of life and self. The series "Inside her" proposes to deconstruct the narrative of childlike light-heartedness with images that have darkness as their raw material. Thus the result resembles a studied inversion, as if the back side of a happy family photograph is shown. Memory, through the photographic process, works selectively. It keeps the laughs and the happy moments capturing mostly the bright side of the truth. The darkness behind this truth seems invisible. But it is not. It is into this very darkness that light will be shed. The children's objects depicted (the toy, the balloon, the biscuits, a glass of milk) give to the work a dynamic of symbolism, thus creating associations of innocence and openness that are in direct contrast to the dark inhospitable, albeit familiar, place. The environment of the work resembles an imaginary space of an instinctive creation of novel experiences, similar to those we encounter both at the beginning of existence and during the process of artistic creation.

## Περιεχόμενα

1. Κατάλογος εικόνων.....	6
2. Εισαγωγή.....	7
3. Παιδική ηλικία, μια διάσταση της ψυχής.....	9
3.1 Ο κοινός τόπος που μοιράζονται η παιδική ηλικία και η τέχνη.....	10
4. Επιρροές.....	11
4.1 Η Louise Bourgeois ως καλλιτεχνικό παράδειγμα.....	11
4.2 Φωτογραφικές επιρροές.....	15
5. “Μέσα της”, ανάλυση του έργου.....	21
5.1 Το σκοτάδι.....	21
5.2 Γιατί φωτογραφία;.....	24
5.3 Μεθοδολογία.....	26
5.4 Ανάλυση εικόνων.....	28
6. Πρόταση παρουσίασης.....	38
7. Γενικά συμπεράσματα.....	40
8. Βιβλιογραφία.....	41
9. Παράρτημα.....	43

## Κατάλογος εικόνων

Εικόνα 1: Spider (Cell), Louise Bourgeois. (1997).....	12
Εικόνα 2: Spiral woman, Louise Bourgeois (1984).....	13
Εικόνα 3: Spiral Woman, Louise Bourgeois. (2002).....	13
Εικόνα 4: Useless (σειρά: Scarred for life), Tracey Moffatt(1974).....	16
Εικόνα 5: Doll Birth, (σειρά: Scarred for life), Tracey Moffat (1972).....	17
Εικόνα 6: Untitled (Penitent Girl) (σειρά: Twilight Series), Gregory Crewdson (2001).....	19
Εικόνα 7: Untitled (σειρά: Twilight Series), Gregory Crewdson (2001–2002).....	19
Εικόνα 8: Χωρίς τίτλο (“Μέσα της”) Αριάδνη Χριστοφορίδου (2022).....	29
Εικόνα 9: Χωρίς τίτλο (“Μέσα της”) Αριάδνη Χριστοφορίδου (2022).....	30
Εικόνα 10: Χωρίς τίτλο (“Μέσα της”) Αριάδνη Χριστοφορίδου (2022).....	31
Εικόνα 11: Χωρίς τίτλο (“Μέσα της”) Αριάδνη Χριστοφορίδου (2022).....	32
Εικόνα 12: Χωρίς τίτλο (“Μέσα της”) Αριάδνη Χριστοφορίδου (2022).....	33
Εικόνα 13: Χωρίς τίτλο (“Μέσα της”) Αριάδνη Χριστοφορίδου (2022).....	34
Εικόνα 14: Χωρίς τίτλο (“Μέσα της”) Αριάδνη Χριστοφορίδου (2022).....	35
Εικόνα 15: Χωρίς τίτλο (“Μέσα της”) Αριάδνη Χριστοφορίδου (2022).....	36
Εικόνα 16: Χωρίς τίτλο (“Μέσα της”) Αριάδνη Χριστοφορίδου (2022).....	37

## Εισαγωγή

Η παιδική ηλικία είναι κοινός τόπος για όλους μας, τον έχουμε διασχίσει, αλλά τον διατηρούμε εντός μας και ως ενήλικες, καθώς πρόκειται για την περίοδο της ζωής κατά την οποία συντελείται η βασική διαμόρφωση του «εαυτού». Η γραπτή εργασία που ακολουθεί, αποτελεί τη θεωρητική υποστήριξη του καλλιτεχνικού μου έργου με τον τίτλο “Μέσα της”, το οποίο αναφέρεται στην παιδική ηλικία και πιο συγκεκριμένα στην “σκοτεινή” της πλευρά. Προκειμένου να επιτευχθεί η ανάλυση και η αφήγηση του έργου, επιχειρείται, τόσο μια φιλοσοφική προσέγγιση αυτού που ονομάζουμε παιδική ηλικία, όσο και μια προσπάθεια αποκωδικοποίησης της ίδιας της καλλιτεχνικής διαδικασίας. Η εργασία χωρίζεται σε τρία βασικά μέρη.

Στο πρώτο μέρος, αξιοποιώντας ιδέες βασισμένες στο έργο του Cesare Pavese<sup>1</sup>, δίδεται ένας φιλοσοφικός ορισμός για την παιδική ηλικία, ως μια “διάσταση της ψυχής” και επιχειρείται στη συνέχεια μια σκιαγράφηση της κοινής προέλευσης που μπορεί η τελευταία να μοιράζεται με την τέχνη.

Το δεύτερο μέρος αφορά τις βασικές καλλιτεχνικές επιρροές που θεωρώ πως έχει η συγκεκριμένη φωτογραφική σειρά. Αρχικά γίνεται μια σύντομη αναφορά στο έργο της καλλιτέχνιδας Louis Bourgeois, το έργο της οποίας λειτούργησε για εμένα ως μία ιδιαίτερα δυνατή καλλιτεχνική επιρροή. Ο τρόπος της Louise Bourgeois να απεικονίζει με τον δικό της μοναδικό ύφος “πληγές” της παιδικότητας, με βοήθησε να σκιαγραφήσω την προαναφερθείσα κοινή προέλευση της παιδικής ηλικίας και της τέχνης. Στη συνέχεια γίνεται αναφορά στους Tracey Moffat και Gregory Crewdson, ως δύο περιπτώσεις καλλιτεχνών που αξιοποιούν το φωτογραφικό μέσο προκειμένου να μιλήσουν, έμμεσα ή άμεσα, για την παιδική ηλικία, σημειώνοντας έτσι την αισθητική, αλλά και την εννοιολογική επιρροή που άσκησαν στο έργο μου.

Αναλύοντας όλα τα παραπάνω και αφού έχει δημιουργηθεί ένα κοινό έδαφος με τον αναγνώστη, επιχειρείται η ανάλυση του έργου, η οποία με τη σειρά της χωρίζεται σε τέσσερα μέρη: “Το σκοτάδι”, “Γιατί φωτογραφία;”, “Μεθοδολογία” και “Ανάλυση των εικόνων”. Ξεκινώντας με τον ρόλο που παίζει το σκοτάδι, γίνεται μια διερεύνηση, τόσο της γενικότερης φιλοσοφικής του σημασίας, όσο και της σημασίας που καταλαμβάνει ως το κυρίαρχο εικαστικό και εννοιολογικό στοιχείο, πώς προέκυψε η ανάγκη του, αλλά και ο τρόπος που πλαισιώνει το θέμα. Επιπλέον γίνεται μία αιτιολόγηση της επιλογής του φωτογραφικού μέσου που προκύπτει από την ανάλυση δύο ιδεών που εντοπίζονται σε

---

<sup>1</sup> Pavese Cesare (1945-1947) *Dialoghi con Leuco*, Einaudi



μία σειρά από θεωρητικά κείμενα. Η πρώτη ιδέα αφορά στην «ικανότητα» των οικογενειακών φωτογραφιών να παραπλανούν τη μνήμη μας, κάνοντάς την να συγκρατεί μόνο τα ευχάριστα γεγονότα και να θάβει τα δυσάρεστα, ενώ η δεύτερη αναφέρεται στην τάση της εικονογράφησης γενικότερα να επιχειρεί διαχρονικά την ταύτιση μεταξύ παιδικής ηλικίας και αθωότητας, οδηγώντας έτσι σε μια μονοδιάστατη αντίληψη περί παιδικής ηλικίας.

Έτσι λοιπόν η αξιοποίηση του φωτογραφικού μέσου, λειτουργεί ως αντίλογος σε μια παραγωγή εικόνων, που στις πλείστες των περιπτώσεων αντιμετωπίζουν την παιδική ηλικία αποκλειστικά ως μια φωτεινή και ανέμελη περίοδο της ζωής. Στη συνέχεια, αναλύεται, τόσο η διαδικασία της σκέψης, ως προ παραγωγή των εικόνων, όσο και η τεχνική μεθοδολογία που οδήγησε στην παραγωγή τους.

Τέλος, γίνεται μια διεξοδική ανάλυση κάθε μεμονωμένης εικόνας, μέσω της αποδόμησης των συμβολικών στοιχείων που χτίζουν την αφήγηση και διατυπώνεται μία πρόταση εκθεσιακής παρουσίασης του έργου.

## Παιδική ηλικία, μια “διάσταση της ψυχής”

Στο *Dialoghi con Leuco*, ο Cesare Pavese χρησιμοποιεί διαλόγους της ελληνικής μυθολογίας προκειμένου να αναλύσει την σύγχρονη εποχή, τον εσωτερικό του κόσμο αλλά και να κάνει μια ευρεία φιλοσοφική προσέγγιση της ανθρώπινης ύπαρξης. Πρόκειται για ένα βιβλίο βαθιά αλληγορικό και πολυδιάστατο του οποίου η ανάλυση θα ήταν ένα τολμηρό και σε αυτή τη περίπτωση άτοπο εγχείρημα. Θα ήθελα όμως να αναφερθώ στον πρόλογο αυτού του βιβλίου, καθ ότι θεωρώ πως ακουμπάει ένα θέμα που έχει κεντρική σημασία στο καλλιτεχνικό μου έργο και είναι αυτό της παιδικής ηλικίας. Ο Sergio Givone προλογίζοντας το βιβλίο, την έννοια του μύθου και τον συγγραφέα, δίνει έναν ορισμό της παιδικής ηλικίας λιγότερο ως μια χρονική περίοδο της ζωής του ανθρώπου και περισσότερο ως μια “διάσταση της ψυχής” ή μια “περιφέρεια της ύπαρξης”<sup>2</sup>. Περιγράφει την παιδική ηλικία ως έναν φανταστικό, μεταφυσικό τόπο, ο οποίος χαρακτηρίζεται από δύο θεμελιώδη γνωρίσματα: την αίσθηση ανυπαρξίας του χρόνου, την οποία και αναφέρει ως “αιωνιότητα” και την αίσθηση μιας απλής οπτικής πάνω στα πράγματα, μιας σύλληψης της “απολυτότητας” των πραγμάτων. Όπως αναφέρει ο ίδιος:

“Σιωπηλή παρουσία αυτού και εκείνου... το δέντρο, το σπίτι, το αμπέλι, στην απολυτότητά τους, προτού η συνείδηση τα βαφτίσει και τα τακτοποιήσει. Το αιώνιο ανοίγει τον ορίζοντα μέσα στον οποίο κάτι που απλώς υπάρχει, θα αφεθεί αργότερα και θα αναγνωριστεί ως πράγμα δικό μας.”<sup>3</sup>

Η παιδική ηλικία λοιπόν, αναφέρεται ως ένας τόπος που υστερεί σε χρόνο και συνείδηση και τα πάντα συμβαίνουν μια πρώτη φορά, ποτέ δεύτερη, ενώ γίνονται πάντα αντιληπτά όπως ακριβώς είναι εκείνη τη δεδομένη στιγμή, στην “απολυτότητά” τους. Με βάση αυτή την περιγραφή θα μπορούσε να υποθέσει κανείς, πως το βίωμα της παιδικής ηλικίας μοιάζει με ένα ασυνείδητο βίωμα της ζωής. Το παιδί ζει, δρα και αντιλαμβάνεται τα πράγματα δίχως να τα λογοκρίνει ή να τα νοηματοδοτεί, συχνά απορεί, συχνότερα εκπλήσσεται αλλά πάντα η πρώτη του αντίδραση είναι ενστικτώδης. Αυτή η ασυνειδησία λοιπόν αποκτά μεγάλη σημασία αν αναλογιστούμε ότι στη διάρκεια διάσχισης της παιδικής μας ηλικίας διαμορφώνεται και η συνείδηση μας.

---

<sup>2</sup> Cesare Pavese (1945), *Dialoghi con Leuco*, σελ. 3

<sup>3</sup> Στο ίδιο, σελ. 3 - 4

Πρόκειται για την περίοδο κατά την οποία αποσπούμε τις πληροφορίες οι οποίες θα καθορίσουν τη θέση μας στον κόσμο και κατ'επέκταση τη σχέση μας με τον εαυτό μας. Με τα λόγια του Givone: “Το παιδί την ζει και χωρίς να το καταλάβει, ούτε να το θέλει, παράγει αυτές τις συμβολικές εικόνες που είναι προορισμένες να υφάνουν το μονοπάτι του προσωπικού του μύθου.”<sup>4</sup> Παρά την αμφισημία που χαρακτηρίζει εδώ τη λέξη “μύθος” σε σχέση με τη παιδική ηλικία, βρίσκω πως σε ένα μεγάλο βαθμό αποδεικνύει τη συμβολική σημασία που έχουν οι εικόνες για την διαμόρφωση μας.

## **Ο κοινός τόπος που μοιράζονται η παιδική ηλικία και η τέχνη**

Στην βάση λοιπόν αυτής της ιδέας για την παιδική ηλικία ο Givone αναφέρει έναν ορισμό του Cesare Pavese για την ποίηση:

“Η ποίηση, ακριβώς όπως η παιδική ηλικία, πάντα ιεροποιεί τόπους στους οποίους αυτό που συμβαίνει έχει κάτι το μοναδικό, το ανεπανάληπτο και το θεμελιώδες. Τρέφεται από τους ίδιους τους μύθους της και δεν έχει άλλη ουσία πέραν αυτής από την οποία είναι φτιαγμένοι οι εναρκτήριοι μύθοι, αλλά την ίδια στιγμή εκπροσωπεί την πιο επίμονη προσπάθεια να τους φέρει στο φως, δηλαδή να τους καταστρέψει.”<sup>5</sup>

Αυτός ο συσχετισμός βρίσκω πως έχει μεγάλο ενδιαφέρον αν αντικαταστήσουμε τη λέξη “ποίηση” με την λέξη “τέχνη”. Αν δηλαδή θεωρήσουμε ότι όπως η παιδική ηλικία και η ποίηση, έτσι και η διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας αποτελεί μια επίσκεψη, μια “ιεροποίηση” του τόπου του “ανεπανάληπτου” και του “θεμελιώδους” συμβάντος, καθώς και τη μετέπειτα μεταφορά αυτού που συναντήθηκε εκεί, στο “φως”. Ποιοι θα μπορούσαν να είναι όμως οι “εναρκτήριοι μύθοι” της τέχνης; Αν δεχτούμε το ασυνείδητο ως τόπο του “θεμελιώδους συμβάντος”, οι εναρκτήριοι μύθοι της τέχνης μάλλον είναι οτιδήποτε περιλαμβάνει ο καλλιτέχνης σε αυτόν τον άγνωστο τόπο, από την συλλογική έως τη προσωπική του υπαρξιακή εμπειρία.

Από την άλλη πλευρά, η ιδέα ότι γίνεται μεταφορά “των εναρκτήριων μύθων” στο “φως” (η δημιουργία του έργου τέχνης σε αυτή την περίπτωση) και η ιδέα πως αυτό σημαίνει και την καταστροφή αυτού που αντιπροσωπεύει (ή της προέλευσης του), έχει επίσης

---

<sup>4</sup> Στο ίδιο, σελ 4

<sup>5</sup> Στο ίδιο

μεγάλο ενδιαφέρον. Πρώτον γιατί λέγοντας “μεταφορά στο φως” υπονοείται ότι αυτός ο τόπος προέλευσης των μύθων είναι σκοτεινός και, όπως θα αναφέρω παρακάτω, το σκοτάδι έχει θεμελιώδη σημασία για το έργο μου και δεύτερον γιατί κατά τη διάρκεια παραγωγής των εικόνων μου αισθάνθηκα με αρκετή διαύγεια ότι μετά την παραγωγή τους έχασαν με κάποιο τρόπο και την αξία τους, σαν πράγματι να καταστράφηκαν.

## **Η Louise Bourgeois ως καλλιτεχνικό παράδειγμα**

Έχοντας λοιπόν υπόψη αυτή τη κοινή περιοχή που μοιράζονται η παιδική ηλικία και η τέχνη και προκειμένου να επιχειρηματολογήσω πάνω σε αυτή τους την κοινή προέλευση, θα ήθελα να σταθώ στην διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Για να κάνω κάτι τέτοιο, επέλεξα να αναφερθώ συγκεκριμένα στο έργο της καλλιτέχνης Louise Bourgeois. Ο λόγος που επέλεξα την συγκεκριμένη καλλιτέχνη αφορά φυσικά στα κοινά στοιχεία που εντοπίζω στο έργο μου, αλλά κυρίως αφορά στην καθαρότητα με την οποία βρίσκω πως η Bourgeois αντιπροσωπεύει την καλλιτεχνική διαδικασία. Γι αυτόν τον λόγο έχει σημασία ότι την αναφέρω ως έναν “εκπρόσωπο” της τέχνης και όχι απλά ως ένα μεμονωμένο παράδειγμα καλλιτέχνη που ασχολήθηκε με τα τραύματα της παιδικής ηλικίας.

Η Louise Bourgeois αποτελεί σημείο σταθμό για την σύγχρονη τέχνη. Έμεινε στην ιστορία κυρίως για τα γλυπτά και τις εγκαταστάσεις της, που αποτελούν αναφορές στην παιδική της ηλικία, στα αισθήματα που συνοδεύουν τις μνήμες της, στη σεξουαλικότητα και σε λοιπά θέματα του εσωτερικού της κόσμου. Από συνεντεύξεις της όπου και έχει αναφερθεί σε παιδικά της βιώματα και εμπειρίες<sup>6</sup> γίνεται αντιληπτό ότι έζησε την παιδική της ηλικία πολύ τραυματικά, γεγονός που φαίνεται να την κρατούσε πάντα σε επαφή με το παιδί μέσα της, επαφή που άλλωστε διατηρούσε και μέσα από τα έργα της. Η συνάντηση λοιπόν με το τραύμα ήταν αναπόφευκτη για την Bourgeois και το έργο της σίγουρα περιλαμβάνει πολύ πόνο, ο οποίος σε εμάς εμφανίζεται πάντοτε μεταμορφωμένος. Ο συγγραφέας Philip Larratt-Smith μιλά για την παρουσία του σώματος στο έργο της, με τα εξής λόγια:

“Ο λόγος που το σώμα εμφανίζεται πάντα με έναν τρόπο που δεν το έχουμε ξαναδεί

---

6

Januszczak Waldemar (1998), *Louis Bourgeois peels an orange*

ποτέ, οφείλεται στη σχέση της Louise με την εσωτερική και εξωτερική πραγματικότητα. Συχνά δίνει μια οπτική εικόνα ή έναν συσχετισμό των σωμάτων όπως τα βιώνει εσωτερικά και όχι απλώς με τον τρόπο που φαίνονται απ' έξω<sup>7</sup>.

Η φράση “με έναν τρόπο που δεν το έχουμε ξαναδεί”, παρότι αναφέρεται συγκεκριμένα στο σώμα όπως έχει εμφανιστεί στο συνολικό έργο της Μπουρζουά, θεωρώ πως ισχύει για όλες τις μορφές που ενσαρκώνονται στα έργα της και αναπόφευκτα μας παραπέμπει στην πρώτη φορά της παιδικής ηλικίας που αναφέρει παραπάνω ο Givone. Φαίνεται η Bourgeois να έχει πρόσβαση στον τόπο του “μοναδικού και θεμελιώδους συμβάντος” και έχει έναν τρόπο να επιστρέφει από αυτόν τον τόπο μιλώντας μια γλώσσα οικουμενική και πρωτόγονη ίσως, αλλά παράλληλα εμποτισμένη στην προσωπική της εμπειρία. Πολλά έχουν ειπωθεί για το καλλιτεχνικό ύφος της Bourgeois, θα ήθελα όμως να σταθώ στο σχόλιο του ακαδημαϊκού και καλλιτέχνη Robert Storr, ο οποίος είχε πει πως “Το περιεχόμενο της τέχνης της δεν είναι πρωτίστως αυτοβιογραφικό αλλά αρχετυπικό”.<sup>8</sup> Ένα εκ των αρχέτυπων που εμφανίζεται στο έργο της Bourgeois αποτελεί και η έννοια της μητέρας, έννοια η οποία παρουσιάζεται συχνά με διάφορους τρόπους: ως παραμορφωμένο σώμα, ως αράχνη κλπ.



Εικόνα 1: *Spider (Cell)*. Louise Bourgeois. 1997

<sup>7</sup> Gorovoy Jerry & Larratt-Smith Philip (2021), *Louise Bourgeois: Drawing as Psychological Release*

<sup>8</sup> Storr Robert (2003) ‘A Sketch for a Portrait: Louise Bourgeois’, στο Robert Storr, Paulo Herkenhoff and Allan Schwartzman (επιμ.) *Louise Bourgeois*

Φυσικά ο τρόπος οπτικοποίησης αυτής αλλά και άλλων αρχέτυπων εννοιών που περιλαμβάνει το έργο της περνούν από το προσωπικό της πρίσμα. Παρότι δηλαδή χρησιμοποιεί οικουμενικές, αρχετυπικές έννοιες εκφράζονται τελικά με την υποκειμενικότητα που συνεπάγεται η προσωπική της εμπειρία. Αυτή ακριβώς η λειτουργία, “ανάμειξης” συλλογικού και προσωπικού βιώματος θεωρώ πως ορίζει σε έναν μεγάλο βαθμό και την διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Φυσικά δεν πρόκειται για μεθοδολογία αλλά για μια ενστικτώδη διαδικασία που ακολουθεί και αυτό γίνεται αντιληπτό και από το γεγονός ότι άλλοτε το αρχέτυπο βρίσκεται στην ιδέα π.χ : η μητέρα, ως αράχνη και άλλοτε η ιδέα είναι ένα προσωπικό αίσθημα το οποίο εμφανίζεται οπτικά μέσω ενός αρχέτυπου π.χ το σχήμα της σπείρας που εντοπίζεται σε πολλά από τα έργα της, το οποίο αρχετυπικά αντιπροσωπεύει την μεταμόρφωση, η Bourgeois στις προσωπικές τις σημειώσεις αναφέρει πως το χρησιμοποιεί ως μια “απόπειρα ελέγχου του χάους”<sup>9</sup>.



Εικόνα 2: *Spiral woman*, Louise Bourgeois (1984) Εικόνα 3: *Spiral Woman*. Louise Bourgeois. (2002)

<sup>9</sup> Gropius Bau (2022), *Louise Bourgeois: Self expression is sacred and Fatal - Statements*

Μιλώντας για τις αναμνήσεις και τον ρόλο τους στη τέχνη της η Bourgeois έχει αναφέρει:

“Πρέπει να κάνετε διάκριση μεταξύ των αναμνήσεων. Είτε πηγαίνετε σε αυτές είτε έρχονται αυτές σε εσάς. Αν πηγαίνετε σ' αυτές σπαταλάτε χρόνο. Η νοσταλγία δεν είναι παραγωγική. Αν έρθουν σε σας, είναι σπόροι, για γλυπτική.”<sup>10</sup>

Αυτή η δήλωση της υπονοεί τον αυθορμητισμό και την έλλειψη αυτόλογοκρισίας που κατά την Bourgeois χαρακτηρίζει την δημιουργική διαδικασία, αλλά και την σημασία που έχει η μνήμη σε αυτή.

Στο βιβλίο *Contemporary art and memory*, όπου και σχολιάζεται διεξοδικά ο ρόλος της μνήμης στο έργο της, αναφέρεται πως η Bourgeois εμπνέεται από παιδικές εμπειρίες για να “ξορκίσει” παιδικούς της φόβους, ενώ επισκέπτομενη αυτούς τους φόβους και εμπειρίες του παρελθόντος, ακολουθεί μια πορεία ίασης, καθώς αποκτά μια “πιο δυνατή αίσθηση του εαυτού της στο παρόν”<sup>11</sup>. Καταλαβαίνουμε έτσι πως για τη Bourgeois η τέχνη ήταν μια θεραπευτική διαδικασία. Η ίδια σε συνέντευξη της αναφέρεται στην δημιουργική διαδικασία με τα εξής λόγια: “Μετατρέπω το κακό έργο, σε καλό έργο. Μετατρέπω το μίσος σε αγάπη.”<sup>12</sup>

Αυτή η ίαση, βέβαια, πέρα από το να σημαίνει μια καλύτερη επαφή με το παρόν αφορά φυσικά και στην μεταμόρφωση αυτού που συναντήθηκε στο παρελθόν, σε ένα δημιούργημα. Ας θυμηθούμε ξανά τα λόγια του Givone για την ποίηση και τους μύθους της: “την ίδια στιγμή εκπροσωπεί την πιο επίμονη προσπάθεια να τους φέρει στο φώς, δηλαδή να τους καταστρέψει.”

Η καταστροφή που αναφέρεται εδώ εντοπίζεται ίσως σε αυτήν ακριβώς τη μεταμόρφωση που αναφέρει η Bourgeois, τη μετατροπή του μίσους σε αγάπη. Απο τη στιγμή που μετατράπηκε το μίσος, σημαίνει πως έπαψε κιόλας, καταστράφηκε. Ταυτόχρονα όμως η Bourgeois αυτή την πραγματική μεν συμβολική δε καταστροφή την καθιστά και πρακτική. Σε συνέντευξη της αναφέρει: “Θέλω να κάνω τα πράγματα και μετά να εκφράζω την οργή μου με το να τα σπάω”<sup>13</sup>. Αυτή της η συνήθεια αποτελεί και μια

---

<sup>10</sup> Στο ίδιο

<sup>11</sup> Gibbos, Joan (2007), *Contemporary Art and Memory*, σελ.16

<sup>12</sup> Morris Frances (2016), *Louise Bourgeois – I Transform Hate Into Love*

<sup>13</sup> Στο ίδιο

πραγμάτωση πλέον της προαναφερθείσας ιδέας. Καταστρέφοντας δηλαδή το έργο, καταστρέφει και την προέλευση του, που δεν είναι άλλη παρά η τραυματική και επίπονη εμπειρία. Ο λόγος που μου κέντρισε τόσο το ενδιαφέρον αυτή η ιδέα της καταστροφής της προέλευσης του έργου είναι γιατί όπως προανέφερα αισθάνθηκα πως συνέβη το ίδιο και στην περίπτωση μου. Φυσικά δεν δημιούργησα γλυπτά για να τα σπάσω, όπως έκανε η Louise Bourgeois, αλλά επισκεπτόμενη και φωτίζοντας τους σκοτεινούς τόπους της παιδικής ηλικίας, επέστρεψα και κατ' επέκταση τους κατέστρεψα φέρνοντας τους στο “φώς”.

## Φωτογραφικές επιρροές

Πέρα από το έργο της Louise Bourgeois, το οποίο, παρότι εξαιρετικά περίπλοκο, βρίσκω πως μπορεί να αποτελέσει μια απο τις απαντήσεις στο ερώτημα “τι είναι τέχνη” ή “πώς λειτουργεί εκ των έσω η καλλιτεχνική διαδικασία;” θα ήθελα, προτού προχωρήσω στην ανάλυση της εργασίας μου, να αναφερθώ και σε ορισμένες άλλες περιπτώσεις καλλιτεχνών - φωτογράφων, οι οποίοι με επηρέασαν τόσο αισθητικά όσο και εννοιολογικά.

Η πρώτη περίπτωση στην οποία θα αναφερθώ είναι αυτή της Tracey Moffat. Η Moffat, που είναι γνωστή κυρίως για τα οπτικοακουστικά αλλά και φωτογραφικά της έργα, ασχολείται με το θέμα της πολιτικής και της προσωπικής της ταυτότητας και κατ' επέκταση στην δουλειά της διακρίνονται τέτοιες αναφορές. Παρακάτω θα αναφερθώ σε μια σειρά φωτογραφιών που δημιούργησε, με τον τίτλο “Scarred for life”. Η συγκεκριμένη σειρά αποτελείται από σκηνοθετημένες εικόνες οι οποίες αναπαριστούν αληθινά στιγμιότυπα τραυματικών (κατά κύριο λόγο) αναμνήσεων, που της έχουν αφηγηθεί φίλοι της.<sup>14</sup>

Η Moffat σκηνοθετεί και φωτογραφίζει τις αναμνήσεις των φίλων της με ένα ρεαλιστικό στυλ φωτογραφίας στιγμιότυπου, θυμίζοντας πιθανώς έτσι την αίσθηση που έχουμε για τη μνήμη, θολή αλλά και συγκεκριμένη ταυτόχρονα, αυτή η τακτική με μια δεύτερη ματιά βοηθάει στο να γίνει διακριτή και η σκηνοθετική της πρόθεση. Όλες οι εικόνες

---

<sup>14</sup> Cathcart Michael (2021), *interview with T. Moffat*

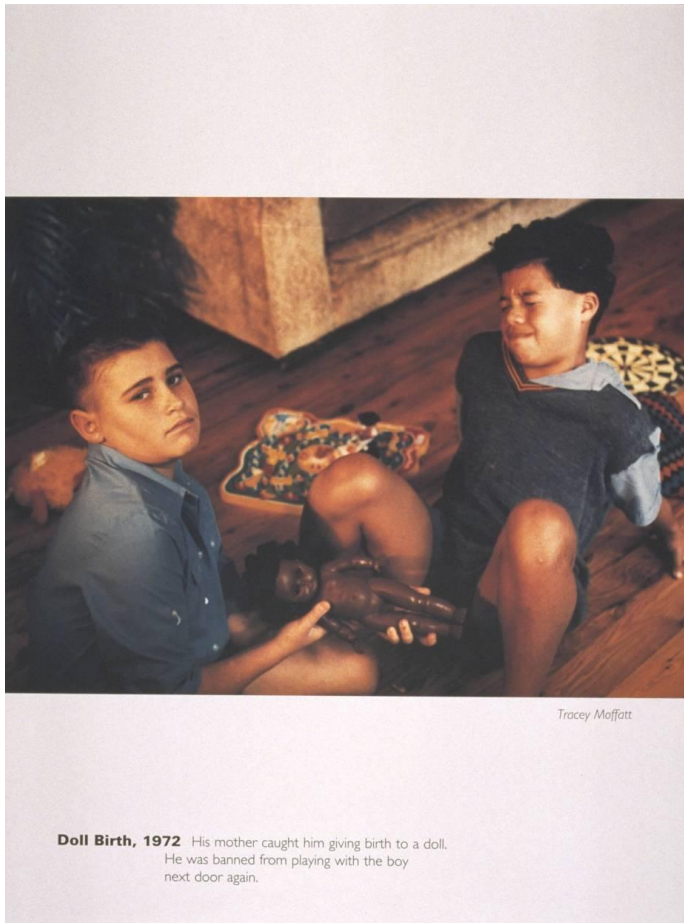


βασίζονται σε μια θερμή χρωματική παλέτα, γεγονός που έρχεται σε αντίθεση με τις τραυματικές εμπειρίες που αναπαρίστανται. Ίσως όμως έτσι να ενισχύεται και η τραγικότητα των συμβάντων, αντί να ελαχιστοποιείται. Έχει σημασία ότι σε αυτό το έργο η Moffat καθιστά τις φωτογραφίες κατά κάποιο τρόπο αλληλοεξαρτώμενες με τις λεζάντες που τις συνοδεύουν, καθώς σε πολλές περιπτώσεις χωρίς τις λεζάντες οι εικόνες είναι τόσο αφαιρετικές που δεν γίνεται κατανοητό το γεγονός - τραύμα που οπτικοποιείται. Με άλλα λόγια, το έργο της είναι τόσο φωτογραφικό όσο και λεκτικό. Ο λόγος που αναφέρω τη συγκεκριμένη σειρά ως επιρροή είναι γιατί αποτέλεσε την απάντηση σε ένα ερώτημα που με απασχολούσε καιρό: “πως μπορεί κανείς να μιλήσει φωτογραφικά για το παιδικό τραύμα;”.

Ο τρόπος προσέγγισης της Moffat θεωρώ πως έχει μεγάλο ενδιαφέρον καθώς παρότι αφηγείται κυριολεκτικά τα γεγονότα μέσα από τις λεζάντες, αυτό που τελικά οπτικοποιείται στη φωτογραφία είναι κάτι που περισσότερο υπονοεί το συμβάν, παρά το περιγράφει. Το ότι δεν πρόκειται για δικές τις μνήμες ίσως να της επέτρεψε να έχει την απαραίτητη απόσταση από τον πόνο που σίγουρα κρύβεται πίσω από τις αφηγήσεις και με τη σειρά της αυτή η απόσταση τη βοήθησε να δημιουργήσει εικόνες που βρίσκονται ανάμεσα στην περιγραφή ενός συμβάντος και στην αίσθηση του.



*Εικόνα 4: Useless, (scarred for life) Tracey Moffat (1974)*



Εικόνα 5: *Doll Birth, (scarred for life), Tracey Moffatt (1972)*

Η ίδια έχει μιλήσει για το έργο με τα εξής λόγια:

“Οι εικόνες είναι τόσο συνηθισμένες και το ίδιο το έργο τέχνης δεν μοιάζει καν με τέχνη. Μοιάζουν με σελίδες από περιοδικό. Έγινε μεγάλη επιτυχία. Δεν μπορούσα να καταλάβω γιατί, αλλά νομίζω ότι είναι επειδή όλοι έχουν μια τραγική ιστορία να πουν. Όλα αυτά τα χρόνια οι άνθρωποι με πλησίαζαν ... δεν μπορούσαν να περιμένουν, ήθελαν να μου πουν την τραγική τους ιστορία.”<sup>15</sup>

Αυτή ακριβώς η σύνδεση πολλών τραγικών ιστοριών διαφορετικών ανθρώπων είναι που επέφερε μεγάλη αναγνώριση στο συγκεκριμένο έργο της. Φυσικά πολλοί έχουν μια τραγική ιστορία να διηγηθούν, αλλά η εξωτερίκευση της προσωπικής τραγωδίας ως έργο τέχνης σίγουρα δεν είναι εύκολο εγχείρημα. Ενώνοντας λοιπόν πολλές και διαφορετικές ιστορίες η Moffatt πέτυχε να τις παρουσιάσει (είτε εκούσια, είτε ακούσια) σε μια μοναδική

---

<sup>15</sup> Στο ίδιο

και δική της γλώσσα που τελικά μιλάει για πόνο, χωρίς όμως, να τον περιγράφει. Το συγκεκριμένο έργο λοιπόν, αποτέλεσε σημαντικό έναυσμα ώστε να αρχίσω να αναρωτιέμαι πώς θα μπορούσα να οπτικοποιήσω την παιδική ηλικία και το παιδικό τραύμα.

Η δεύτερη περίπτωση φωτογράφου που με επηρέασε, με διαφορετικό τρόπο αυτή τη φορά, είναι αυτή του Gregory Crewdson. Ο Crewdson σκηνοθετεί φωτογραφικές εικόνες προκειμένου να αφηγηθεί ιστορίες: “Είμαι ένας αφηγητής, με ενδιαφέρει να χρησιμοποιώ το φως και το χρώμα για να πω μια ιστορία”<sup>16</sup>. Αυτή η ιστορία βέβαια δεν είναι τόσο απλοϊκή, ούτε και τόσο συγκεκριμένη όπως ίσως υπόσχεται αυτή η φράση. Οι ιστορίες του Crewdson χαρακτηρίζονται από μυστήριο και σε αυτές δεν εντοπίζεται ποτέ το κλασικό μοτίβο μιας ιστορίας: μια αρχή, μια μέση και ένα τέλος. Οι εικόνες που δημιουργεί χαρακτηρίζονται από μια ελλιπή, αινιγματική αφήγηση. Οι φωτογραφίες του Crewdson έχουν συσχετιστεί με αυτό που ο Freud ονόμαζε “η δουλειά του ονείρου”, καθώς σε αυτές εντοπίζονται συμβολισμοί και στοιχεία τα οποία μπορούν να αναλυθούν και να αποκρυπτογραφηθούν, όπως ακριβώς συμβαίνει με τα όνειρα κατά την ψυχαναλυτική διαδικασία. Ο θεωρητικός τέχνης Jeffrey Kipnis, σε μια προσπάθεια να επιχειρηματολογήσει πάνω σε αυτή την θέση, αναφέρεται στις φωτογραφίες του Crewdson με τα εξής λόγια:

“Οι φωτογραφίες του και ο βαθμός στον οποίο ενσωματώνουν, μέσω όλης αυτής της τεχνολογίας και της τεχνικής, τη δουλειά του ονείρου, ως ένα προσωπικό ντοκουμέντο, τώρα μιλούν στον καθένα από εμάς στο βαθύτερο επίπεδο της δικής μας ψυχοπαθολογίας. Αυτές δεν είναι φωτογραφίες. Πρόκειται για την πρώτη περίπτωση καλλιτεχνικής παραγωγής ονείρων, κατά την προσωπική μου άποψη, στην ιστορία της τέχνης.”<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Monahan Reza (2019), *Can art capture what happens when we dream? - Afterthoughts on Gregory Crewdson*

<sup>17</sup> Στο ίδιο.



*Εικόνα 6: Untitled (Penitent Girl) (Twilight Series), Gregory Crewdson (2001–2002)*



*Εικόνα 7: Untitled (Twilight Series), Gregory Crewdson (2001–2002)*

Ο λόγος που βρίσκω αυτή τη τοποθέτηση ενδιαφέρουσα, είναι ακριβώς επειδή αποδεικνύει ότι το έργο του Crewdson βασίζεται σε ασυνείδητες δυνάμεις, οι οποίες με τη σειρά τους αφορούν σε ένα βαθμό και την παιδική του ηλικία ή μάλλον τις εικόνες που διαμόρφωσε κατά την τελευταία.

Ο ίδιος έχει αναφέρει πως ο πατέρας του ήταν ψυχαναλυτής και διεξήγαγε τις συνεδρίες του στο υπόγειο του σπιτιού τους. Έτσι ο Crewdson όντας παιδί κρυφάκουγε τις αφηγήσεις των ασθενών του και αργότερα ως καλλιτέχνης πια, προσπάθησε να οπτικοποιήσει αν όχι την ιστορία αυτή καθ' αυτή, την παιδική εντύπωση που είχε κρατήσει για τις ιστορίες. Αυτή η “τακτική” βέβαια δεν χαρακτηρίζει το έργο του στην ολότητα του, δεν αφορούν όλες οι εικόνες αυτές τις αφηγήσεις, αλλά σίγουρα αποδεικνύεται έτσι η σημασία της παιδικής του ηλικίας στο έργο του.

Η ασυνείδητη διεργασία που χαρακτηρίζει το έργο του Crewdson εντοπίζεται και στον τρόπο με τον οποίο αναφέρεται στο σκοτάδι σε μια συνέντευξη του:

“Το σκοτάδι στο οποίο αναφέρεστε είναι ξεκάθαρα κάτι για το οποίο δεν έχω τόση συνείδηση. Νομίζω ότι σε αυτό βρίσκεται το αληθινό νόημα των εικόνων, αλλά είναι κάτι για το οποίο δεν καταναλώνω πολύ σκέψη. Απλώς επιτρέπω σε αυτή την πλευρά να υπάρξει και να αναδύεται στην επιφάνεια των πραγμάτων”<sup>18</sup>.

Ίσως αυτό το σκοτάδι στο οποίο ο Crewdson αναφέρεται ως το “αληθινό νόημα” να αποτελεί και τον κύριο λόγο για τον οποίο με ελκύει το έργο του. Ο τρόπος όμως που προσωπικά το αντιλαμβάνομαι δεν είναι τόσο να αναδύεται, όσο να φωτίζεται. Παρατηρώντας τη πλειοψηφία των εικόνων του, βλέπουμε ημι-σκοτεινούς τόπους να φωτίζονται από έναν διακριτά τεχνητό φωτισμό, ο οποίος είτε έρχεται από ψηλά είτε εμφανίζεται αφύσικα, όπως σε πολλές περιπτώσεις όπου εξωτερικοί χώροι φωτίζονται σαν εσωτερικοί χώροι. Αυτός ο διερευνητικός τρόπος φωτισμού και η σχέση του με την σκοτεινή ύλη της εικόνας, αποτέλεσε τόσο αισθητική όσο και εννοιολογική επιρροή για την παραγωγή του έργου μου.

---

<sup>18</sup> Monahan Reza (2016), *Interview with Gregory Crewdson*

## **“Μέσα της”, ανάλυση του έργου**

Η πτυχιακή μου εργασία λοιπόν αποτελεί ακριβώς την προσπάθεια μου να φέρω στο φώς τη σκοτεινή πλευρά της παιδικής ηλικίας. Ο τρόπος που προσεγγίζω την τελευταία διαφέρει από εικόνα σε εικόνα. Ορισμένες εικόνες εμπνέονται και αναπαριστούν με σχετική πιστότητα προσωπικές μου αναμνήσεις, ενώ άλλες επιχειρούν την αναπαράσταση εντυπώσεων και αισθήσεων ενός παιδικού κόσμου, αισθήσεων όπως η μοναξιά, η ενοχή και η απόρριψη. Δεν πρόκειται δηλαδή για ένα έργο που χρησιμοποιεί μια γραμμική εννοιολογική πορεία αλλά για την αναπαράσταση/οπτικοποίηση του χαοτικού κόσμου των αναμνήσεων, των τραυμάτων, των γεγονότων και των εντυπώσεων. Αφετηρία, δηλαδή, αποτελεί η υποκειμενική μου εντύπωση για τη μνήμη και τη διαδρομή απαρτίζουν εικόνες που άλλοτε είναι κομμάτι της και άλλοτε βρίσκονται έξω από αυτήν, προσπαθώντας να ενταχθούν και να βρουν τη θέση τους μέσα της.

Θεωρώ πως αυτή η διαδικασία σκέψης ως προπαραγωγή των εικόνων έχει ιδιαίτερη σημασία για την εννοιολογική υπόσταση του έργου, καθώς έτσι επισημαίνεται πως δεν πρόκειται για μια δήλωση (μέσω της αναπαράστασης συγκεκριμένων γεγονότων) αλλά και για μια διαδικασία αναζήτησης, μια διαδρομή ανευ χωροχρονικής πραγματικότητας στην οποία δεν έχει σημασία ο τελικός προορισμός αλλά η κάθε μεμονωμένη συνάντηση με την κάθε ανάμνηση ή συναίσθημα.

## **Το σκοτάδι**

Όπως προανέφερα, σκοπός μου ήταν να δείξω την άλλη όψη του νομίσματος που ονομάζουμε παιδική ηλικία, την άλλη όψη αυτού που αφηγούνται οι «ηλιόλουστες» οικογενειακές φωτογραφίες. Για να το κάνω αυτό χρησιμοποιώ το σκοτάδι και τις διαφορετικές πτυχές του, ξεκινώντας από τον παράδοξο οπτικό συνδυασμό αυτού και της παιδικής ηλικίας. Είναι πλέον εντυπωμένο στον κοινό νου πως τα παιδιά φοβούνται το σκοτάδι, επομένως η παρουσίαση παιδικών αναμνήσεων σε ένα τέτοιο περιβάλλον αυτόματα προκαταβάλλει τον θεατή για κάτι αρνητικό. Αυτή η πρώτη χρήση, εξυπηρετεί στο να γίνει κατανοητή η παρουσία του τραύματος και των λοιπών δύσκολων

συναισθημάτων που αυτό συνεπάγεται. Παράλληλα όμως επιδιώκω να δημιουργήσω έναν χώρο που παρότι σκοτεινός και τρομακτικός είναι οικείος, καθώς για μένα αποτελεί έναν χώρο ανακάλυψης. Η ανάγκη ενός τέτοιου σκοτεινού χώρου προέκυψε κατά τη παραγωγή ενός προηγούμενου έργου μου με τίτλο “Τα πέπλα της”<sup>19</sup>. Το συγκεκριμένο project αποτέλεσε την πρώτη μου προσπάθεια να έρθω σε επαφή με θέματα του εσωτερικού (μου) κόσμου. Χρησιμοποιώντας ως χώρο μια σοφίτα ξεκίνησα μια ενστικτώδη φωτογραφική διαδρομή, κατά την οποία σκηνοθέτησα και τελικά δημιούργησα εικόνες που μίλησαν σε μια συμβολική γλώσσα για θέματα όπως η σεξουαλικότητα, η ταυτότητα, η παιδική ηλικία και άλλα που ίσως δεν έχω καταφέρει ακόμη να στοιχειοθετήσω. Η επιλογή λοιπόν του σκοτεινού αλλά και απομονωμένου χώρου της σοφίτας ως σημείο δημιουργίας αποτέλεσε για μένα έναν τόπο πραγματικής ελευθερίας, μέσα στον οποίο μπορούσα να υπάρξω και να δημιουργήσω τελικά εικόνες φτιαγμένες από τη πρώτη ύλη του εαυτού μου.

Προσπαθώντας λοιπόν να εξηγήσω αυτή την προσωπική μου ανάγκη για έναν τέτοιο σκοτεινό χώρο ως σημείο συνάντησης με τον εαυτό μου, προέκυψε η ιδέα της μήτρας, ένα μέρος σκοτεινό το οποίο μας έχει προστατέψει και μας έχει θρέψει όλους. Η μήτρα λοιπόν, ως σημείο εκκίνησης της ύπαρξης μου στον κόσμο, αποτελεί και την αφετηρία αυτής της διαδρομής που τώρα συνεχίζεται, πιο συγκεκριμένη αυτή τη φορά, με τον τίτλο “Μέσα της”. Αυτός ο τίτλος δικαιολογείται και από την φανταστική ιδέα της μήτρας, αλλά και από την έννοια του εσωτερικού κόσμου του εαυτού. Γίνεται λοιπόν κατανοητό πως αυτή η άλλη, σκοτεινή πλευρά που οπτικοποιείται, δεν έχει την αρνητική υπόσταση που της αποδίδεται με την πρώτη ματιά. Αντιπροσωπεύει και όσα θάφτηκαν, μεταμορφώθηκαν σε σκοτάδι (ή έγιναν κομμάτι του) και που τώρα βγαίνουν στο φως ως προσωπική αλήθεια.

Παρότι όμως αυτές οι εικόνες προκύπτουν από την προσωπική μου ανάγκη να συναντηθώ με ό,τι αυτές αντιπροσωπεύουν, θεωρώ τελικά πως η ανάγνωσή τους γίνεται σε μια οικουμενική - συμβολική γλώσσα, καθιστώντας με αυτόν τον τρόπο μη αναγκαία την γνώση του κυριολεκτικού συμβάντος για την ερμηνεία της εικόνας. Το πρώτο και σημαντικότερο, λοιπόν, στοιχείο που λειτουργεί συμβολικά στο έργο είναι το σκοτάδι. Όπως προανέφερα η συνθήκη του σκότους προέκυψε από έναν προσωπικό μου «φανταστικό» συνειρμό ο οποίος εξισώνει το σκοτάδι και τη μήτρα της μητέρας, ως αρχή αλλά και ως ασφαλή τόπο εξερεύνησης. Διατηρώντας λοιπόν αυτή την ιδέα σε σχέση με αυτή την φανταστική πτυχή του, ταυτόχρονα δεν μπορώ και να αμελήσω την

---

<sup>19</sup> Βλέπε παράρτημα

πραγματική και αρχαϊκή τάση του ανθρώπου να εντοπίζει σε κάθε αρχή το σκοτάδι. Η τάση αυτή εντοπίζεται στις απαντήσεις που έχει δώσει η ανθρωπότητα στο αιώνιο ερώτημα σε σχέση με τη δημιουργία του κόσμου και του ανθρώπου. Σε μια ψυχαναλυτική προσέγγιση του σκοταδιού ο Andrea Baldassarro σημειώνει πως όλες οι αφηγήσεις για τη δημιουργία του σύμπαντος (θεογονίες, κλπ) αναφέρουν “ένα σκοτάδι το οποίο ακολουθείται από φως ή ένα χάος που ακολουθείται από τάξη”<sup>20</sup>. Έτσι λοιπόν γίνεται κατανοητό πως πρόκειται για την κοινή μας ρίζα, την έναρξη που μοιραζόμαστε όλοι οι άνθρωποι. Το γεγονός δε πως το σκοτάδι ακολουθείται από φως, συνδέει αμέσως το φως με τη ζωή και το σκοτάδι με το τίποτα - την ανυπαρξία, το άγνωστο και τρομακτικό· πιθανόν αυτή η εξίσωση να οφείλεται στην διαχρονική απειλή που αποτελεί το σκοτάδι για τον άνθρωπο.

Η απάντηση στο γιατί ο άνθρωπος απειλείται από αυτό δεν έχει δοθεί με ακρίβεια αν και πιθανολογούνται αίτια, τα οποία ίσως να σχετίζονται με την βιολογική του εξέλιξη. Όποια κι αν είναι όμως τα βιολογικά αίτια που ενθάρρυναν τον συνειρμό σκοτάδι = φόβος, συναντούν επίσης τη θεωρία που θέλει το σκοτάδι ως χώρο φαντασίας και επιθυμίας (και φυσικά και φόβου). Έτσι λοιπόν καταλαβαίνουμε πως ως έννοια και ως συνθήκη είναι εξαιρετικά αμφίσημο και είναι ακριβώς αυτή του η αμφισημία αλλά και η αμφιθυμία που δημιουργεί οπτικά, που εξυπηρετεί τελικά τις μικρές ιστορίες που επιχειρώ να αφηγηθώ. Είναι ένας χώρος που όλοι γνωρίζουμε, όπως αναφέρει και ο Καζαντζάκης στην Ασκητική του: «Ερχόμαστε από μία σκοτεινή άβυσσο. Καταλήγουμε σε μία σκοτεινή άβυσσο. Το μεταξύ φωτεινό διάστημα το λέμε ζωή.»<sup>21</sup>

Το σκοτάδι λοιπόν, το γνωρίζουμε καλά αλλά και καθόλου, είναι φτιαγμένο από τον άνθρωπο γιατί το φοβάται και είναι φτιαγμένο από τον άνθρωπο γιατί το ζητάει. Διανύοντας μια περίοδο της ζωής μου που μάλλον αισθάνθηκα φόβο για το δικό μου σκοτάδι ξεκίνησα να κινούμαι μέσα του φωτίζοντας ό,τι μου έκρυβε και ό,τι του έκρυβα, καταλήγοντας τελικά στο συμπέρασμα πως το σκοτάδι, όπως και το φως, είναι συστατικά του ανθρώπου ή μάλλον προϋποθέσεις για την ύπαρξη του και την οπτική του για τον κόσμο. Όσο διένυα λοιπόν αυτή την –«σκοτογραφική»/φωτογραφική– διαδρομή ερχόντουσαν στο νου μου φράσεις όπως: «Έχω πολύ μαυρίλα μέσα μου», «Έχει τα μαύρα του τα χάλια», «Χάνω το φως μου», «Η αλήθεια όπως και το φως τυφλώνει»... και άλλα πολλά γνωμικά και εκφράσεις της καθημερινότητας που στην πλειοψηφία τους

---

<sup>20</sup> Baldassarro, Andrea, *Darkness: the obscure object of psychoanalysis*, σελ.2

<sup>21</sup> Καζαντζάκης Νίκος, *Ασκητική*, σελ. 9



συσχετίζουν το σκοτάδι με κάτι τρομακτικό και το φως με την αλήθεια ή την σωτηρία (από το σκοτάδι). Ένα πρώτο λοιπόν συμπέρασμα θα ήταν ότι η συγκεκριμένη φωτογραφική δουλειά επιχειρεί (και) τον εξαγνισμό του.

Αδιαμφισβήτητα είναι τρομακτικό αλλά χωρίς φόβο δεν μπορούμε να επιθυμήσουμε, όπως το φως και το σκοτάδι έτσι και ο φόβος και η επιθυμία είναι δύο έννοιες αλληλεξαρτώμενες. Οι εικόνες λοιπόν που δημιουργήσα χρησιμοποιούν τον χώρο του σκοταδιού ως έναν χώρο πολυδιάστατο, φτιαγμένο από την επιθυμία μου να συναντηθώ με όσα με πόνεσαν, όσα επιθύμησα, όσα φοβάμαι να δω και κρύβω από τον εαυτό μου πίσω από σκοτεινά πέπλα.

## **Γιατί φωτογραφία;**

Η επιλογή του φωτογραφικού μέσου για την οπτικοποίηση αφηγήσεων που αφορούν τη μνήμη θεωρώ πως έχει εξαιρετική σημασία. Το γεγονός ότι χρησιμοποιώ την φωτογραφία σκηνοθετικά και ως ένα μέσο παραγωγής καλλιτεχνικού έργου, αυτόματα την αποδεσμεύει, σε έναν βαθμό, από τον τόσο διαχρονικό της ρόλο ως πρέσβειρας της αλήθειας. Η αποδεικτική ιδιότητα του φωτογραφικού μέσου είναι καλά εντυπωμένη μέσα μας. Όταν βλέπουμε μια σκηνή αποτυπωμένη φωτογραφικά, αντανακλαστικά πιστεύουμε πως αυτό που βλέπουμε υπήρξε και μοιάζει με αυτό που έχουμε αυτή τη στιγμή μπροστά μας, και πράγματι πολύ συχνά η φωτογραφία έχει εξυπηρετήσει τον άνθρωπο ώστε να γνωρίσει την αλήθεια. Αυτός της ο αποδεικτικός ρόλος, πιθανόν αποτέλεσε και την αρχική αιτία αντίστασης στην ιδέα ότι η φωτογραφία μπορεί να είναι τέχνη. Έχει όμως μεγάλο ενδιαφέρον το τι μπορεί να συμβεί όταν χρησιμοποιηθεί για προσωπική χρήση, όπως συμβαίνει για παράδειγμα με την αναμνηστική φωτογραφία.

Στο βιβλίο του “Λανθάνουσα Εικόνα” ο Κωστής Αντωνιάδης αναφερόμενος στην αναμνηστική φωτογραφία και τα οικογενειακά λευκώματα σημειώνει πως στη πλειοψηφία τους, αν όχι πάντα, απαθανατίζουν ευτυχισμένες στιγμές: γάμους, βαπτίσεις, πρώτα βήματα, γενέθλια<sup>22</sup> κλπ. Έτσι η ευτυχισμένη στιγμή διατηρείται, αποδεικνύεται και κατ’ επέκταση γίνεται πραγματικότητα, η πραγματικότητα που επιλέγεται. Εάν λάβουμε υπόψη και την άλλη του θέση, ότι δηλαδή βασίζουμε τις αναμνήσεις μας σε

---

<sup>22</sup> Αντωνιάδης Κωστής (2014), *Λανθάνουσα Εικόνα, Δοκίμιο για τη φωτογραφία*, σελ. 8

φωτογραφίες<sup>23</sup>, τότε μπορεί να γίνει εύκολα αντιληπτή η συμβολή των οικογενειακών φωτογραφιών στην εσωτερική λειτουργία δημιουργίας αναμνήσεων.

Θυμόμαστε έτσι την ευτυχισμένη στιγμή, ή την φαινομενικά ευτυχισμένη στιγμή ξεχνώντας την δυσκολία που ενδεχομένως να συνοδεύει εκείνη την χρονική περίοδο.

Έτσι ίσως χρησιμοποιούμε την “αλήθεια” της φωτογραφίας για να αποφύγουμε την προσωπική μας αλήθεια, όπως άλλωστε εξακολουθούμε να κάνουμε και σήμερα στα κοινωνικά δίκτυα προβάλλοντας ακόρεστα ευτυχισμένες στιγμές. Εντοπίζοντας και στον εαυτό μου αυτόν τον μηχανισμό και αισθανόμενη αυτές τις φωτογραφικές οικογενειακές αναμνήσεις ως αρκετά εύθραυστες ή μάλλον ως ένα περίβλημα της παιδικής μου ηλικίας, μου δημιουργήθηκε η ανάγκη να δω και να δείξω τι κρύβεται πίσω από αυτές.

Η αλήθεια λοιπόν που συνοδεύει τις οικογενειακές φωτογραφίες είναι μια διαφορετική αλήθεια από αυτή που συνοδεύει το συγκεκριμένο έργο. Αλλά και στην δεύτερη περίπτωση επανασκηνοθετώντας προσωπικά μου βιώματα εντός αυτού του εικαστικού πλαισίου, χρησιμοποιώ την σχέση φωτογραφίας και αλήθειας ώστε να αποδείξω ότι αυτό που αποτυπώνεται υπήρξε, είτε πρόκειται για βίωμα είτε για αίσθηση. Υπήρξε και υπάρχει εντός της μνήμης και είναι πιο αληθινό από την αντικειμενικότητα μιας φωτογραφίας στιγμιότυπου.

Πέραν όμως αυτής της αιτίας που αφορά περισσότερο τη σχέση οικογένειας και φωτογραφίας, η επιλογή του φωτογραφικού μέσου δικαιολογείται και από τον ρόλο που έχει παίζει η φωτογραφία στην ευρύτερη ιδέα που έχουμε διαμορφώσει για την ίδια την παιδική ηλικία. Πρόκειται για ένα θέμα που αναλύεται πολύ διεξοδικά στο βιβλίο της Patricia Holland με τίτλο *Picturing Childhood*. Στο συγκεκριμένο βιβλίο αφού πρώτα σημειώνεται η γενικότερη σημασία της εικονογράφησης για τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο και τον εαυτό μας, στη συνέχεια γίνεται μια διεξοδική αποδελτίωση των βασικών κατηγοριών (στερεότυπων) εικόνων που αποτελούν την εικονογράφηση της παιδικής ηλικίας και έτσι φυσικά σημειώνεται η σημασία που έχουν αυτές οι εικόνες για την ιδέα που έχουμε σχηματίσει για τη τελευταία. Έχει επίσης μεγάλο ενδιαφέρον η συνειδητοποίηση που γίνεται, ότι δηλαδή αυτή η ιδέα για την παιδική ηλικία βασίζεται σε κριτήρια ενηλίκων και πολλές φορές αποσκοπεί και στην εξυπηρέτηση συμφερόντων, όπως γίνεται για παράδειγμα σε διαφημίσεις που συσχετίζουν την “αθωότητα” της παιδικής ηλικίας με ένα προϊόν.

---

<sup>23</sup>Στο ίδιο, σελ. 28

Έτσι τα παιδιά καλούνται να ζήσουν αυτό το τόσο μυστήριο και ανεξήγητο διάστημα της ζωής τους υπο την κατηγοριοποίηση που τους επιβάλλεται (και) από την εικονογράφηση. Τα παιδιά εξυπηρετούν έτσι στερεοτυπους ρολους που κυμαίνονται από την αθωότητα έως την αταξία, χωρίς πολλές ενδιάμεσες ‘η μάλλον “γκρίζες” περιοχές. Όπως αναφέρει η Patricia Holland, “τα παιδιά φέρουν το βάρος μιας νοσταλγίας για μια θυμώμενη παιδικότητα, έναν παρορμητικό εαυτό.”<sup>24</sup>

“Από όλες τις κοινωνικές ομάδες, τα παιδιά είναι τα λιγότερο ελεύθερα να διερευνήσουν την οπτική των εαυτών τους στο δημόσιο χώρο. Έχουν βρεθεί παγιδευμένα από προκαθορισμένους ορισμούς, οι οποίοι έχουν τη βάση τους στα αισθήματα των ενηλίκων.”<sup>25</sup>

Αυτά τα “αισθήματα” των ενηλίκων είναι που εξίσωσαν άλλωστε την παιδικότητα με την αθωότητα ή την αταξία και είναι φυσικά αυτά τα αισθήματα που την όρισαν και την οπτικοποίησαν ως μια φωτεινή, απολαυστική περίοδο. Το έργο μου, λοιπόν, δεν θα μπορούσε να χρησιμοποιεί κάποιο άλλο μέσο πέραν του φωτογραφικού, καθώς πρόκειται για μια απάντηση στα χαμόγελα των οικογενειακών φωτογραφιών αλλά και στην οπτική εντύπωση που έχουμε για την ίδια την παιδική ηλικία. Ξεσκεπάζω έτσι αυτές τις εικόνες με νέες εικόνες, απαντάω στο άπλετο φως με λίγο σκοτάδι.

## **Μεθοδολογία**

Με κύρια αφετηρία την προσδοκία μου να μιλήσω για το παιδικό τραύμα και όσα το συνοδεύουν ξεκίνησα να ψάχνω πως θα μπορούσε να εκφραστεί αυτή η ιδέα οπτικά. Το ψάξιμο αυτό, καθώς και η επακόλουθη φωτογραφική πρακτική εφαρμογή ήταν ένας διαρκής αυτοσχεδιασμός, ο οποίος είχε όμως ως προέλευση το προηγούμενο έργο μου (τα πέπλα της) . Ήταν επομένως ένας αυτοσχεδιασμός βασισμένος σε ένα προηγούμενο συμπέρασμα - σε προηγούμενες απαντήσεις, γεγονός που κατέστησε και το έργο πιο συγκεκριμένο.

Άφηνα λοιπόν τις «δυσκολοχώνευτες» μνήμες της παιδικής μου ηλικίας να έρχονται σε

---

<sup>24</sup> Holland Patricia (2004), *Picturing Childhood, The myth of the child in popular imagery*, σελ 16

<sup>25</sup> Στο ίδιο, σελ. 205

μένα και έπειτα έψαχνα τρόπους να ανακατασκευάσω το συναίσθημα που τις συνοδεύει. Είναι σημαντικό να σημειωθεί πως δεν υπήρχε μια ξεκάθαρη εικόνα στο νου μου που προσπάθησα να αναπαραστήσω με ακρίβεια, αλλά γεγονότα από τα οποία άντλησα εννοιολογικά και εικαστικά στοιχεία και τελικά τα αφηγήθηκα με έναν τρόπο που θεωρώ ξεπερνά τα στενά όρια της δικής μου πραγματικότητας. Αυτός είναι και ένας από τους λόγους για τον οποίο, όπως προανέφερα, δεν θεωρώ αναγκαία τη γνώση των συμβάντων που οπτικοποιούνται, ακριβώς γιατί είναι κατά κάποιο τρόπο η πηγή έμπνευσης για ένα εγχείρημα που ελπίζω ότι τα ξεπερνά και αφήνει έδαφος στον θεατή να περιπλανηθεί μέσα του και μέσα της.

Ο τρόπος που χρησιμοποίησα το φως πάνω στο σκοτάδι ήταν επίσης αποτέλεσμα πολλών προσπαθειών και πειραμάτων προκειμένου να δώσω μια τρισδιάστατη όψη σε ό,τι απεικονίζεται. Ήθελα να αποτυπώσω με τον καλύτερο δυνατό τρόπο μια αίσθηση «αναγλυφότητας», με σκοπό οι εικόνες να αποτυπώνονται περισσότερο σαν ζωντανές σκηνές, σχεδόν σαν τρισδιάστατα αντικείμενα και λιγότερο σαν επίπεδες, «φλατ» φωτογραφίες. Προσπάθησα δηλαδή να δημιουργήσω μια ζωτικότητα που αντιτίθεται στην θολή και ασαφή αίσθηση που συνήθως έχουμε για τις αναμνήσεις μας αλλά και για την έννοια της μνήμης γενικότερα. Το κοντράστ που δημιουργεί η τεχνική φωτισμού φυσικά εξυπηρετεί αυτή την αίσθηση, του τρισδιάστατου, του ανάγλυφου και τελικά ζωντανού σκηνικού. Αυτό δεν επιτυγχάνεται σε κάθε εικόνα με τον ίδιο τρόπο, οι γωνίες από όπου φωτίζω κάθε φορά διαφέρουν. Το φως είναι εμφανώς τεχνητό και σε όλες τις εικόνες η φωτιστική πηγή που χρησιμοποιώ είναι μία και μοναδική (με εξαίρεση την εικόνα με το γάλα). Άλλες φορές το φως έρχεται από πάνω, άλλες από το πλάι, άλλες από κάτω, ακόμη και από μέσα' (στην περίπτωση με το σεντόνι).Φυσικά, όπως θα εξηγηθεί και παρακάτω, η κατεύθυνση του φωτός υποστηρίζει και την αφήγηση, σε κάποιες εικόνες περισσότερο και σε άλλες λιγότερο. Προκειμένου να επιτευχθεί αυτή η αίσθηση της υφής και του βάθους (και της επακόλουθης ζωντάνιας) συνέβαλε σημαντικά και η χρήση του διαφράγματος. Για να καταφέρω να το χειριστώ τεχνικά και τελικά να αποτυπώσω το μαύρο που συνεπάγεται το σκοτάδι χρησιμοποίησα πολύ κλειστά διαφράγματα και πολύ χαμηλή ευαισθησία. Φυσικά αυτοί οι αριθμοί δεν ήταν εντελώς σταθεροί αλλά άλλαζαν ανάλογα τη συνθήκη και το θέμα που φωτογράφιζα. Τέλος, η φωτομέτρηση που έκανα κάθε φορά ήταν σημειακή, γεγονός που επίσης βοήθησε στην επιθυμητή αποτύπωση του θέματος και του σκοτεινού περιβάλλοντος.

## **Ανάλυση των εικόνων**

Παρότι οι συγκεκριμένες εικόνες είναι ανοιχτές προς κάθε ελεύθερη ερμηνεία, παρακάτω θα επιχειρήσω να αναλύσω τον τρόπο με τον οποίο προσέγγισα την κάθε μια από αυτές, τα σύμβολα που συμπεριλαμβάνω και πως τα διαχειρίστηκα.

Έχει σημασία να τονίσω εδώ πως η σειρά παρουσίασης των εικόνων δεν ανταποκρίνεται απαραίτητα στην σειρά παραγωγής τους και, πέραν της πρώτης εικόνας (το παράθυρο με τα τούβλα), η σειρά με την οποία παρουσιάζονται οι υπόλοιπες, παρότι εξυπηρετεί το εσωτερικό μου αφήγημα, λίγη σημασία έχει τελικά για την ερμηνεία τους από τον θεατή. Αυτό συμβαίνει διότι, όπως ανέφερα και στην αρχή, στο συγκεκριμένο έργο δεν υπάρχει και κατ' επέκταση δεν έχει σημασία ούτε ο χώρος ούτε ο χρόνος. Ο τόπος προέλευσης αυτών των αναμνήσεων, το ασυνείδητο δηλαδή, υστερεί αυτών των δύο εννοιών. Οι αναμνήσεις αυτές δεν εμφανίζονται δηλαδή με μια γραμμική χρονολογική σειρά αλλά μπερδεμένες ή μάλλον ανεξάρτητες. Παραμένοντας λοιπόν πιστή στον ασυνείδητο αυτό μηχανισμό, αλλά και στην ιδέα ότι ο καθένας μπορεί να χρησιμοποιήσει αυτές τις εικόνες σαν έναν καθρέφτη, αποφάσισα να τις απαλλάξω από το βάρος της ανάγκης μιας ιστορικής και χρονικής συνέχειας.



*Εικόνα 8: Χωρίς τίτλο, Αριάδνη Χριστοφορίδου (2022)*

Η εικόνα αυτή επιλέχθηκε ως πρώτη και κατ' επέκταση ως αφιετηρία για την ανάγνωση των υπόλοιπων. Ο λόγος αυτής της επιλογής βασίζεται σε ό,τι περιγράφεται στην εικόνα. Πρόκειται για ένα ανοιχτό παράθυρο, πράγμα που ήδη δημιουργεί μια προδιάθεση αναζήτησης: το παράθυρο είναι ανοιχτό γιατί κάποιος το άνοιξε. Ανοίγω ένα συρτάρι, μια ντουλάπα, μια πόρτα, οτιδήποτε, προκειμένου να ψάξω, αλλά και να βρώ κάτι που μου κρύβουν ή που μου κρύβω στην συγκεκριμένη περίπτωση. Το γεγονός ότι υπάρχει μεν παράθυρο αλλά βλέπει σε έναν τοίχο δημιουργεί κατά την γνώμη μου μια οπτική αλληγορία σε σχέση με τη μνήμη και τις αναμνήσεις. Το παράθυρο αυτό μου επιτρέπει κατά κάποιον τρόπο να ξεκινήσω ένα ταξίδι μέσα στον εαυτό μου, αλλά κάτι τέτοιο δεν είναι δυνατόν εάν δεν αφαιρέσω πρώτα ένα ένα τα τούβλα που κλείνουν την πρόσβαση, δηλαδή τις αναμνήσεις. Έτσι οι υπόλοιπες εικόνες αποτελούν κατά κάποιο τρόπο και ένα τούβλο που βγαίνει και στη συνέχεια διασχίζεται προκειμένου να προχωρήσω στο επόμενο.



*Εικόνα 9: Χωρίς τίτλο, Αριάδνη Χριστοφορίδου (2022)*

Σε αυτή την εικόνα βλέπουμε μια γυναικεία μορφή με γυρισμένη την πλάτη. Το ότι πρόκειται για γυναίκα γίνεται κατανοητό από τα μαλλιά της ενώ η γυρισμένη πλάτη και η συνολική στάση του σώματος αποσκοπεί στο να αποτυπωθεί μια κίνηση φυγής, να δοθεί δηλαδή η εντύπωση ότι αυτή η φιγούρα απομακρύνεται. Η στάση του σώματος, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι αυτή η γυναίκα δεν κοιτάει τον φακό, κοιτώντας δηλαδή κάπου αλλού δεν κοιτάει αυτόν που βλέπει την εικόνα (ή που κοιτάει την ίδια), χρησιμοποιήθηκαν προκειμένου να οπτικοποιηθεί το αίσθημα της απόρριψης. Είναι ευρέως γνωστό, αλλά και δικαιολογείται από την ψυχολογική επικοινωνία ότι με βάση τη γλώσσα του σώματος το γύρισμα της πλάτης σημαίνει μια διακοπή επικοινωνίας. Αυτό μπορεί να συμβεί ακόμη και όταν δεν θέλουμε να περάσουμε αυτό το μήνυμα, το σώμα μας όμως λέει πάντα την αλήθεια. Αυτή η φιγούρα λοιπόν, ως εκπρόσωπος της ιδέας της μητέρας, φεύγει, δεν κοιτάει και ως αποτέλεσμα των δύο, τελικά, απορρίπτει.



*Εικόνα 10: Χωρίς τίτλο, Αριάδνη Χριστοφορίδου (2022)*

Η συγκεκριμένη εικόνα αναφέρεται κατά κάποιο τρόπο σε ό,τι και η προηγούμενη, μόνο που αυτή τη φορά βλέπουμε την άλλη πλευρά του νομίσματος. Πρόκειται και πάλι για μια γυναικεία μορφή, η οποία όμως σε δεύτερη ανάγνωση καταλαβαίνουμε ότι είναι ένα παιδί. Το αντιλαμβανόμαστε αυτό χάρη στην παρουσία του αξεσουάρ που έχει στα μαλλιά, ένα λευκό κοκαλάκι το οποίο εδώ στοχεύει να λειτουργήσει ως σύμβολο για την παιδικότητα. Παρατηρώντας λοιπόν αυτό το παιδί, γίνεται κατανοητό πως με το βλέμμα του ψάχνει ένα άλλο βλέμμα, κοιτάει προκειμένου να κοιταχτεί. Η επιλογή μου να μην δείξω ολόκληρο το πρόσωπο έγινε ακριβώς για να δοθεί έμφαση στο βλέμμα, χωρίς να έχει ιδιαίτερη σημασία ποιος κοιτάει· πρόκειται απλώς για ένα παιδί που χρειάζεται ένα εξωτερικό βλέμμα για να (αυτο)προσδιοριστεί. Τελικά όμως η απουσία των υπόλοιπων χαρακτηριστικών του προσώπου και η ασάφεια που συνεπάγεται ίσως να εξυπηρετεί ακόμη παραπάνω το ζητούμενο. Η έλλειψη δηλαδή ενός συγκεκριμένου - ολόκληρου προσώπου δημιουργεί την οπτική εντύπωση μιας ταυτότητας κλωνισμένης που επιζητά ένα βλέμμα για να ολοκληρωθεί και να επιβεβαιώσει την ύπαρξη της.





*Εικόνα 11: Χωρίς τίτλο, Αριάδνη Χριστοφορίδου (2022)*

Σε αυτή την εικόνα βλέπουμε μια μορφή να στέκεται με κυρτο σώμα, κρυμμένη κάτω από ένα σεντόνι. Επιδιώξα η στάση του σώματος σε συνδυασμό με το φωτισμό να παράγουν ένα οπτικό αποτέλεσμα δυσαρέσκειας, καθώς ο σκοπός της συγκεκριμένης εικόνας ήταν να αποτυπώσω την ανησυχία που μπορεί να αισθανθεί ένα παιδί, μια ανησυχία μοναχική, που δεν βρίσκει παρηγοριά. Το κρεβάτι αποτελεί έναν τόπο που είναι συνυφασμένος με την ηρεμία, στο κρεβάτι τα παιδιά πρέπει να κοιμούνται και να ονειρεύονται ήσυχα. Το φώς λοιπόν εδώ, καθώς και το καβούκι που έχει δημιουργήσει το παιδί στο κρεβάτι του, δημιουργεί την εντύπωση μιας δραστηριότητας, σαν κάτι να συμβαίνει ως αποτέλεσμα μιας ανησυχίας. Το παιδί είναι μόνο του, σε έναν τόπο και μια ώρα που όλοι κοιμούνται, εκείνο σκέφτεται ενεργά, ίσως ονειροπολεί αλλά δεν ησυχάζει, δεν σβήνει το φώς μέσα του.



*Εικόνα 12: Χωρίς τίτλο, Αριάδνη Χριστοφορίδου (2022)*

Σε αυτή την εικόνα βλέπουμε ένα παιδικό παιχνίδι στο εσωτερικό ενός χαρτόκουτου. Αντλώντας έμπνευση από ένα προσωπικό παιδικό μου βίωμα, επιχείρησα την αναπαράσταση του αισθήματος της προσβολής και της υποτίμησης που την συνοδεύει. Το χάρτινο κουτί, αν το δεχτούμε ως ένα συμβολικό υποκατάστατο του σπιτιού, μπορούμε να δούμε πως δεν προστατεύει όπως θα έπρεπε το περιεχόμενό του, αντίθετα το παιχνίδι μοιάζει σαν να έχει πεταχτεί από κάποιον και έπειτα να έχει εγκαταλειφθεί. Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι εδώ χρησιμοποιώ τη σημειολογική σημασία του παιχνιδιού, ως αλόγου, δηλαδή ενός όντος ζωντανού το οποίο μπορεί να αισθανθεί. Το γεγονός ότι πρόκειται για ένα αλογάκι, και όχι λ.χ για ένα άψυχο αυτοκίνητο, αποτέλεσε και τον λόγο που το επέλεξα ως ένα μέσο ικανό να φέρει το βάρος αυτών των πικρών αισθημάτων που προανέφερα.



*Εικόνα 13: Χωρίς τίτλο, Αριάδνη Χριστοφορίδου (2022)*

Εμπνευσμένη και πάλι από προσωπικές αναμνήσεις, επιχείρησα να παρουσιάσω με έναν εικαστικό τρόπο μια ενοχοποιημένη ερωτική επιθυμία, η οποία λαμβάνει χώρα στην περίοδο της παιδικής ηλικίας. Για να αναδείξω αυτή την ενοχή χρησιμοποίησα τα αντικείμενα που είναι κρυμμένα στο εσωτερικό του καλσόν, βασισμένη στην ιδέα πως τα παιδιά τείνουν να κρύβουν ότι θεωρούν “κακό” δίνοντας έτσι χώρο στο αίσθημα της ενοχής. Λίγη σημασία έχουν λοιπόν τα αντικείμενα και η πραγματική τους ιδιότητα, αυτό που έχει σημασία είναι η κατάσταση τους, δηλαδή το γεγονός ότι είναι κρυμμένα. Ο δεύτερος τρόπος που εξηγώ αυτή την ενοχή είναι η χρήση του φωτός. Το γεγονός ότι τα πόδια φωτίζονται απο ψηλά έκρινα πως δημιουργεί μια ατμόσφαιρα ανάκρισης, μιας αίσθησης πως κάποιος παρακολουθεί. Συνδυάζοντας λοιπόν αυτά τα δύο στοιχεία νοηματοδότησα την τελική εικόνα έτσι ώστε να αναπαριστά μια αίσθηση ενοχής, που με τη σειρά της αφορά την σεξουαλικότητα.



*Εικόνα 14: Χωρίς τίτλο, Αριάδνη Χριστοφορίδου (2022)*

Θεωρώ την εξήγηση αυτής της εικόνας πιο συγκεκριμένη των υπολοίπων, ακριβώς γιατί και η φύση της μνήμης που τη συνοδεύει είναι τέτοια. Βλέπουμε ένα μισοάδειο ποτήρι γάλα πάνω στο τραπέζι, μια άδεια καρτέκλα, κάποια σημάδια χαραγμένα στο τραπέζι και δυο φωτιστικές πηγές: έντονο θερμό φως μπαίνει μέσα από την κλειστή πόρτα, ενώ ψυχρό φως πέφτει πάνω στο ποτήρι. Η εικόνα αυτή περιγράφει μια συγκεκριμένη συνθήκη: την τιμωρία, που με τη σειρά της περιγράφει το συναίσθημα της μοναξιάς. Το ποτήρι σε συνδυασμό με την καρτέκλα και τα χαραγμένα σχέδια πάνω στο τραπέζι υποδηλώνουν μια παρουσία. Κάποιος υπήρξε σε αυτή τη θέση, μόνος, όπως περιγράφεται από την ψυχρότητα του φωτισμού και πέρασε χρόνο εκεί όπως περιγράφεται από τα χαραγμένα σχήματα πάνω στο τραπέζι.

Ταυτόχρονα όμως, σε αντίθεση με αυτή την ψυχρή μοναχική συνθήκη, στο δεξί μέρος της εικόνας βλέπουμε ένα θερμό φως. Το φως αυτό χρησιμοποιήθηκε για να αναδείξει την δραστηριότητα που επικρατεί σε έναν άλλο χώρο του σπιτιού, στον οποίο χώρο όποιος παρευρίσκεται έχει πλέον ξεχάσει το αριστερό, δυσάρεστο και μοναχικό μέρος της εικόνας.



*Εικόνα 15: Χωρίς τίτλο, Αριάδνη Χριστοφορίδου (2022)*

Εκ πρώτης όψεως αυτή η εικόνα δημιουργεί μια σύγχυση δεδομένου του οξύμωρου συνδυασμού των στοιχείων που απεικονίζονται, επομένως και η πρώτη προσέγγιση αποκρυπτογράφησης της από τον θεατή θα είναι τέτοια. Τα πράγματα όμως είναι πιο απλά από ό,τι φαίνονται. Βλέπουμε δυο μπισκότα και ένα σώμα καλοριφέρ, επομένως τροφή, και πιο συγκεκριμένα γλυκά, σε επαφή με ένα αντικείμενο προορισμένο να ζεσταίνει τον χώρο. Αυτό που επιχειρώ να επικοινωνήσω με αυτή την φωτογραφία είναι το αίσθημα της συναισθηματικής πείνας που βρίσκει παρηγοριά και ζεστασιά στην κατανάλωση γλυκών. Μια συμπεριφορά που παρατηρείται σε παιδιά (και αργότερα ενήλικες) που υστερούν σε αγάπη και φροντίδα είναι ακριβώς αυτή η ακόρεστη ανάγκη να γεμίσουν το συναισθηματικό τους κενό με τροφή. Αυτή η εικόνα λοιπόν αποτελεί την αναπαράσταση αυτής της συμπεριφοράς.



*Εικόνα 16: Χωρίς τίτλο, Αριάδνη Χριστοφορίδου (2022)*

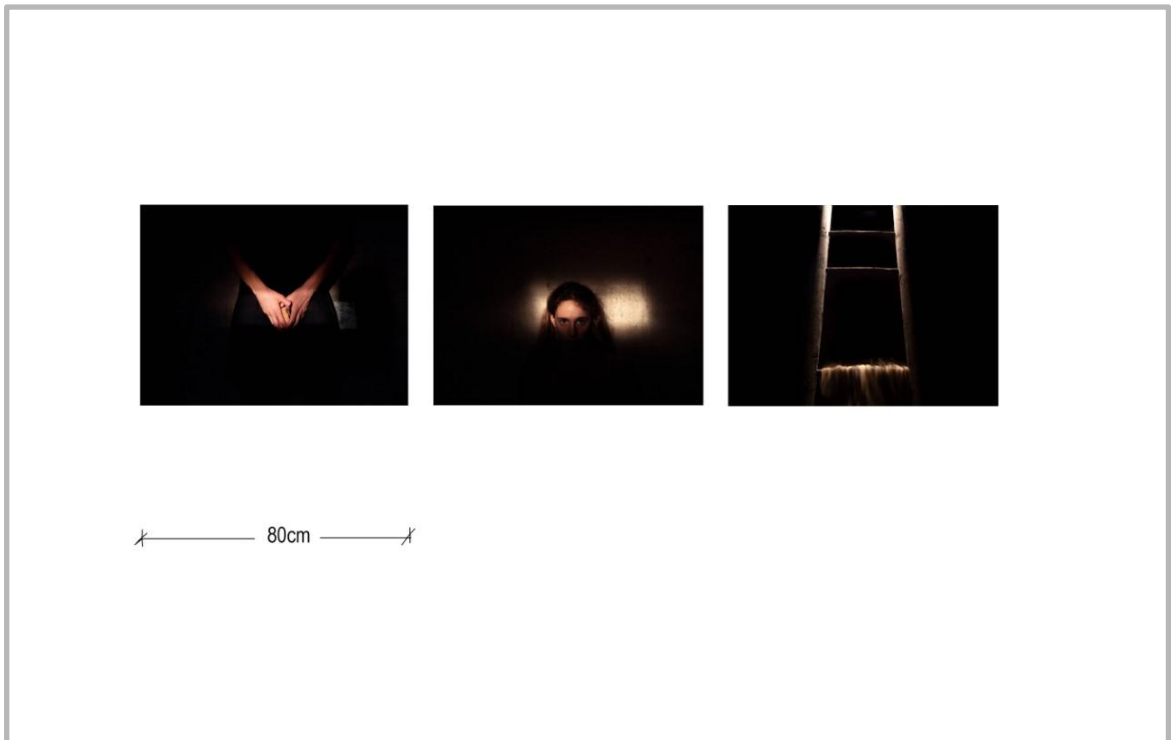
Η αφήγηση πίσω από την συγκεκριμένη εικόνα δεν βρίσκεται σε κάποια ανάμνηση αλλά σε μια αίσθηση. Βλέπουμε ένα μπαλόνι πίσω από μια πόρτα που το πιέζει, ή πάει να το πιέσει, δημιουργώντας έτσι μια οπτική αίσθηση αγωνίας για το αν το μπαλόνι τελικά θα σπάσει.

Τα μπαλόνια για τα παιδιά αποτελούν σύμβολο γιορτής, σίγουρα τα χαροποιούν και σπανίως ανησυχούν για το αν θα σκάσουν, συνήθως μάλιστα παίζουν ξέγνοιαστα με αυτά σαν να ξεχνούν πόσο εύθραυστα είναι. Τοποθετώντας λοιπόν ένα μπαλόνι πίσω από μια πόρτα και υπενθυμίζοντας στο θεατή την πιθανότητα το μπαλόνι να σπάσει, γίνεται κατανοητό ότι χρησιμοποιώ την αγωνία που δημιουργεί η απειλή της πόρτας για να αναπαραστήσω μια αίσθηση φόβου. Αυτός ο φόβος βασίζεται τόσο στην αίσθηση προοικονομίας της έκρηξης (ενός απρόβλεπτου αλλά αναμενόμενου γεγονότος) όσο και στην αίσθηση έκθεσης ή καλύτερα μιας αίσθησης μη προστασίας που χαρακτηρίζει αυτή την αγωνία.

# Πρόταση παρουσίασης

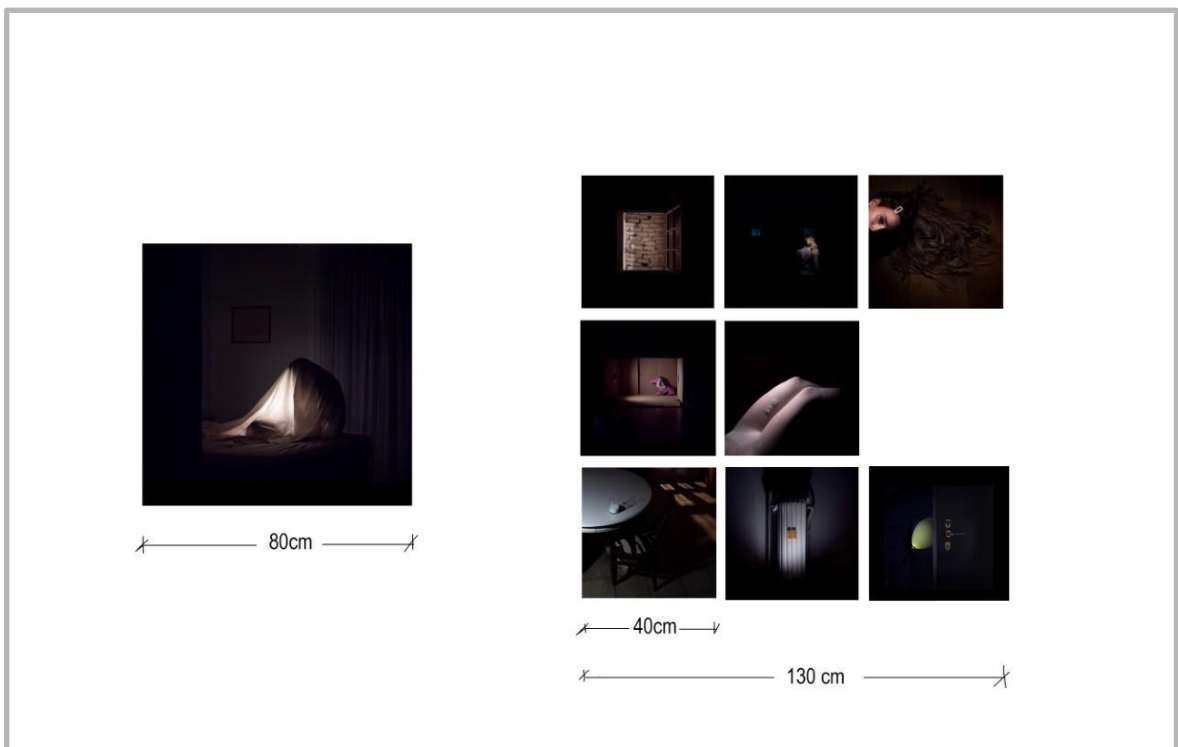
Τοίχος

1



Τοίχος

2



Ο τρόπος παρουσίασης του έργου σε φυσικό χώρο θα ήταν όπως αποτυπώνεται στις παραπάνω εικόνες. Ξεκινάμε με αφετηρία έναν τοίχο με τρεις εικόνες από το προηγούμενο έργο, “τα πέπλα της”, το οποίο, όπως προανέφερα, αποτέλεσε τον πρόδρομο για το επακόλουθο έργο και συνεχίζουμε με ένα πολύπτυχο του έργου “Μέσα της”. Η σύνδεση μεταξύ των δύο project έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς το πρώτο λειτούργησε ως ένα είδος προοικονομίας για το δεύτερο. Θα μπορούσαν να παρουσιαστούν και μεμονωμένα, αλλά βρίσκω πως τελικά συνδέονται με ένα αφηγηματικό νήμα, καθώς στον πρώτο τοίχο βλέπουμε τα “πέπλα” και στον δεύτερο τοίχο ό,τι κρύβεται πίσω από αυτά. Πρόκειται για την οπτικοποίηση μιας διαδικασίας ψυχικής ενδοσκόπησης. Δεν οπτικοποιείται δηλαδή ένα ερώτημα και μια απάντηση, αλλά μια αναζήτηση που καταφέρνει και γίνεται λίγο πιο συγκεκριμένη, ξεκινώντας από μια γενικότερη διερεύνηση (τοίχος 1) και συνεχίζοντας με την ανακάλυψη του ψυχικού κόσμου του παιδιού (τοίχος 2). Έτσι στο πολύπτυχο του δεύτερου τοίχου βλέπουμε ότι η εικόνα που κυριαρχεί είναι αυτή με το σεντόνι, τόσο γιατί θυμίζει έμβρυο, αλλά και γιατί μοιάζει να περιλαμβάνει “Μέσα της” όλες τις υπόλοιπες εικόνες.

Τέλος, η επιλογή το πολύπτυχο να παρουσιάζεται ελλιπές υπονοεί κατά κάποιον τρόπο ότι η διερεύνηση που οπτικοποιείται δεν μπορεί να ολοκληρωθεί, πάντα κάτι θα λείπει, πάντα κάτι θα κρύβεται στο σκοτάδι.



## Γενικά συμπεράσματα

Το συγκεκριμένο φωτογραφικό έργο επανεξετάζει την έννοια της παιδικής ηλικίας, ως έναν εξαιρετικά μοναδικό “τόπο” που μας έχει καθορίσει: Είναι αυτός ο τόπος που μας επιτρέπει να κάνουμε αλλά και να καταλαβαίνουμε την τέχνη, καθώς αυτός ο τόπος μοιράζεται με την τελευταία μια προέλευση, μια κοινή ρίζα, που δεν είναι άλλη παρά το ασυνείδητο. Αναφερόμενη στο έργο των Louise Bourgeois, Tracey Moffat, Gregory Crewdson επιχειρώ μια σκιαγράφιση αυτής της κοινής προέλευσης τέχνης και παιδικής ηλικίας, ενώ επισημαίνεται η σημασία της τελευταίας στο έργο των συγκεκριμένων καλλιτεχνών, καθώς και η επακόλουθη επιρροή τους στο δικό μου.

Οι εικόνες και οι αισθήσεις που κράτησα από τον τόπο της παιδικής ηλικίας αποτελούν το υλικό των εικόνων που απαρτίζουν το έργο και που τώρα εμφανίζονται στο σκοτάδι. Το σκοτάδι, συνυφασμένο με τον ασυνείδητο χώρο, με την αρχή του κόσμου, με τον φόβο, με την επιθυμία, το αντίθετο του φωτός και στη συγκεκριμένη περίπτωση συνώνυμο της αλήθειας, αποτέλεσε τον φυσικό προορισμό αυτών των εικόνων. Χωρίς αυτόν τον χώρο δεν θα μπορούσαν να υπάρξουν και δε θα μπορούσαν να γίνουν το ίδιο κατανοητές από τον θεατή, καθώς αυτό το σκοτάδι μιλά σε μια γλώσσα που γνωρίζουμε όλοι, από την αρχή του κόσμου και της ύπαρξης μας. Η φωτογραφική αποτύπωση αυτού του σκοταδιού απαντά στην φωτογραφική αποτύπωση του “φωτός” και των χαμόγελων των οικογενειακών φωτογραφιών. Απαντά σε όσες εικόνες συνυφαίνουν την παιδική ηλικία με την φωτεινή αθωότητα. Διότι στο όνομα αυτής της αθωότητας και της αφέλειας που αυτή σιωπηλά υπονοεί, τα παιδιά θάβουν, το καθένα στο δικό του σκοτάδι, τις δικές του πληγές.

Θα έλεγα λοιπόν πως η συγκεκριμένη εργασία, πέρα από μια προσπάθεια επαναπροσδιορισμού και συσχέτισης των εννοιών της παιδικής ηλικίας και της τέχνης, αποτελεί και ένα ξεσκεπάσμα, μια κλεφτή ματιά σε ότι κρύβεται “κάτω από το χαλί” της παιδικής (μου) ηλικίας.

## Βιβλιογραφία

Baldassaro, Andrea (2018): "Darkness: the obscure object of psychoanalysis", Conference *Trauma & Reconciliation, to remember or to forget?*, New Delhi 22 - 24 March 2018, India International Centre (IIC)

[διαθέσιμο:

[https://www.ipa.world/IPA/en/Psychoanalysis/Geographies\\_of\\_Psychoanalysis\\_folder/Conferences.aspx](https://www.ipa.world/IPA/en/Psychoanalysis/Geographies_of_Psychoanalysis_folder/Conferences.aspx)]

Cathcart, Michel (2001): *Interview with Tracey Moffat* (ραδιοφωνική εκπομπή) ABC radio

Fehily, Catherine· Fletcher, Jane· Newton, Kate (επιμ..) (2000): *I spy: representations of childhood*, London· New York: I.B. Tauris

Gibbons, Joan (2007): *Contemporary Art and Memory*, London· New York: I.B. Tauris

Gorovoy, Jerry & Larratt-Smith, Philip (2021) *Louise Bourgeois: Drawing As Psychological Release* (βιντεοσκοπημενος διάλογος) Royal Drawing school

Gropius, Bau (2022): *Louise Bourgeois: Self expression is sacred and Fatal - Statements* (Audio)

Holland, Patricia (2004): *Picturing Childhood, The myth of the child in popular imagery*, London· New York: I.B. Tauris

Januszczak, Waldemar (1998): *Louis Bourgeois peels an orange* (συνέντευξη) ZCZ Films

Miller, Alice (2003): *Οι φυλακές της παιδικής μας ηλικίας*, Αθήνα: Ροές

Morris, Frances (2016): *Louise Bourgeois – 'I Transform Hate Into Love'* (κινηματογραφική ταινία) Tate Shots

Monahan, Reza (2019): Can art capture what happens when we dream? - Afterthoughts on Gregory Crewdson (βίντεο) Sci - Arc Channel

Monahan, Reza (2016): Interview with Gregory Crewdson (βιντεοσκοπημένη συνέντευξη) Sci - Arc Channel

Pavese, Cesare (1945-1947): *Dialoghi con Leuco*, Einaudi

Storr, Robert (2003): 'A Sketch for a Portrait: Louise Bourgeois', στο Robert Storr, Paulo Herkenhoff και Allan Schwartzman (επιμ.) *Louise Bourgeois*, London: Phaidon Press.

Αντωνιάδης, Κωστής (2014): *Λανθάνουσα Εικόνα, Δοκίμιο για τη φωτογραφία*, 3η έκδοση, Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας

Καζαντζάκης, Νίκος (1985): *Ασκητική*, Αθήνα: εκδ. Ελένης Ν. Καζαντζάκη

Καγγελάρης, Φώτης (2020): *Post Photography, Μελέτες Φωτολογίας*, Αθήνα: Παπαζήση

Μπέργκερ Τζον (2022): *Η εικόνα και το βλέμμα*, Αθήνα: Μεταίχμιο

## Παράρτημα

“Τα πέπλα της”

Το συγκεκριμένο project διεξήχθη στα πλαίσια του καλλιτεχνικού σχολείου “Salzburg international summer academy of fine arts” το καλοκαίρι του 2022 στην Αυστρία με υπεύθυνη καθηγήτρια την Χριστίνα Δημητριάδη στο πλαίσιο του μαθήματος “Living environments and self awareness”.

