

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Πολιτιστική Πολιτική και Ανάπτυξη

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Η Θέση της Γυναίκας στη Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη: Από το Γυναικείο
Κίνημα του 20ου αιώνα στο Φεμινισμό του 21ου αιώνα**

Ευφροσύνη Σπύρου

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Έφη Κυπριανίδου**

Μάιος 2017

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Πολιτιστική Πολιτική και Ανάπτυξη

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Η Θέση της Γυναίκας στη Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη: Από το Γυναικείο Κίνημα του 20ου αιώνα στο Φεμινισμό του 21ου αιώνα

Ευφροσύνη Σπύρου

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Έφη Κυπριανίδου**

Η παρούσα πτυχιακή εργασία υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση πτυχιακού τίτλου σπουδών στην Πολιτιστική Πολιτική και Ανάπτυξη από την Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου

Μάιος 2017

ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ

Περίληψη

Η Ιστορία της Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης χαρακτηρίζεται από την έλλειψη σημαντικών καλλιτεχνιδων και σπουδαίων έργων τέχνης γυναικών δημιουργών. Το γεγονός αυτό έχει ως συνέπεια την μικρή παρουσία καλλιτεχνιδων και έργων τέχνης γυναικών εικαστικών στα θεσμικά μουσεία της χώρας. Έτσι, δημιουργούνται ορισμένα ερωτήματα σχετικά με τις κοινωνικές συνθήκες που προκάλεσαν την παραγνώριση των καλλιτεχνιδων και των έργων τους στη επίσημη Τέχνη, στην Ελλάδα της Μεταπολίτευσης. Ακόμη, ένα ζήτημα που απασχολεί είναι σε ποιόν βαθμό οι ελάχιστες γυναικείες παρουσίες του καλλιτεχνικού κύκλου επηρεάστηκαν από το γυναικείο κίνημα του 20ου αιώνα και από τον Φεμινισμό και πώς αυτό αποτυπώνεται στα έργα τους. Σημαντική παράμετρο της έρευνας αποτελούν οι κοινωνικές αξίες που διαμόρφωσαν το εννοιολογικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο γεννήθηκε η φεμινιστική κριτική στον τομέα της Τέχνης. Επίσης, διερευνάται η επίδραση των φεμινιστικών αναλύσεων της αισθητικής πρακτικής του παρελθόντος στο έργο των εικαστικών και με ποιο τρόπο μετέβαλαν δραματικά το κλίμα του Κόσμου της Τέχνης στην Ελλάδα, την Δυτική Ευρώπη και τις Η.Π.Α.

Μέσω της βιβλιογραφικής και περιγραφικής έρευνας, η παρούσα εργασία μελετά το φαινόμενο του αποκλεισμού των Ελληνίδων καλλιτεχνιδων από τα θεσμικά μουσεία και από την Ιστορία της Τέχνης, σε αντιπαραβολή με την σημαντική γυναικεία παρουσία στην ελληνική εργογραφία του 20^{ου} αιώνα. Ταυτόχρονα, μέσω της επισκόπησης της αρθρογραφίας και της εργογραφίας της περιόδου εξετάζεται η γυναικεία καλλιτεχνική δραστηριότητα στην Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη, εν συγκρίσει με αντίστοιχες περιπτώσεις του εξωτερικού.

Summary

The absence of important female artists and their great works of art characterized the History of Art. The negative consequence of this fact is the minor presence of female art in the Greek museums. The thesis examines the social conditions that led to the marginalization of the female artists and their works from the official history of Greek Art. Furthermore, an important issue is the influence of Feminism in the 20th century in their works of art. An important part of the thesis considers the social values that formed the conceptual framework of the feminist criticism in art.

In conclusion, through the bibliographic and descriptive research, the thesis studies the exclusion of the Greek female artists from the museums and the History of Art in contradiction with the female presence, in the Greek works of Art in the 20th century.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την ακαδημαϊκή σύμβουλό μου, Δρ. Έφη Κυπριανίδου, για την πολύτιμη βοήθεια που μου προσέφερε και για την υπομονή της. Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω τα Μέλη του Ακαδημαϊκού Προσωπικού του τμήματος της Πολιτιστικής Πολιτικής και Ανάπτυξης, για την συνεργασία τους και τις επικοινωνητικές γνώσεις που μου προσέφεραν.

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	vii
1 Η ΦΕΜΙΝΙΣΤΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΔΥΤΙΚΟΥ ΚΑΝΟΝΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ.....	1
1.1 Κενά στην Αισθητική Θεωρία: Ο αποκλεισμός των Φεμινιστριών θεωρητικών.....	1
1.2 Αναπαραστάσεις του γυναικείου φύλου στην Δυτική Τέχνη.....	5
1.3 Υπάρχουν σημαντικές γυναίκες δημιουργοί? Η κριτική της Linda Lochlin..	25
1.4 Το κίνημα του φεμινισμού και οι σύγχρονες μετα-Φεμινιστικές Θεωρίες....	31
1.4.1 Η Φεμινιστική κριτική της Τέχνης και το κοινωνικό της πλαίσιο.....	31
1.4.2 Η Μετα-φεμινιστική κριτική για την Τέχνη και οι Gender Studies.....	37
2 ΤΟ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟ ΖΗΤΗΜΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗΣ... 40	
2.1 Πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο.....	40
2.2 Η εκπαίδευση των γυναικών ως εικαστικών στην Ελλάδα.....	44
2.3 Η γυναίκα ως καλλιτέχνης: αμφισβήτηση των πατριαρχικών δομών.....	46
3 ΦΕΜΙΝΙΣΤΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΡΑΣΗ. ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ ΔΥΣΗ ΣΕ ΔΙΑΛΟΓΟ... 50	
3.1 Η σεξουαλικότητα και το φύλο ως κοινωνική κατασκευή στο έργο Ελληνίδων εικαστικών.....	50
3.2 Η αναπαράσταση του γυναικείου σώματος ως πολιτικού υποκειμένου: Γυναίκες εικαστικοί και κοινωνικοπολιτικά κινήματα.....	58
3.3 Επιμέλεια φεμινιστικών δράσεων: Εκθέσεις.....	67
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	70
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	73

Εισαγωγή

Στις αρχές της δεκαετίας του 1970 η Λίντα Νόχλιν δημοσίευε το δοκίμιό της «Γιατί δεν υπάρχουν μεγάλες καλλιτέχνιδες;» με σκοπό να στρέψει το ενδιαφέρον των θεωρητικών στο γιατί οι γυναίκες έχουν αποκλειστεί σε μεγάλο βαθμό από το πεδίο της επίσημης-θεσμοθετημένης Τέχνης. Το πρόβλημα της έλλειψης σημαντικών καλλιτεχνίδων χαρακτήριζε για μια μεγάλη χρονική περίοδο τον δυτικό πολιτισμό. Το ίδιο συνέβαινε και στην Ελλάδα, με αποτέλεσμα τα κρατικά μουσεία να διαθέτουν ελάχιστα έργα τέχνης γυναικών και η Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης να παραγκωνίσει την γυναικεία καλλιτεχνική έκφραση. Εντούτοις, υπάρχουν ορισμένες εξαιρέσεις καλλιτεχνίδων που κατόρθωσαν να διεκδικήσουν μια θέση στο ελληνικό καλλιτεχνικό στερέωμα, πολλές φορές προκαλώντας και στηλιτεύοντας την πατριαρχία, ως κοινωνική πρακτική και άλλες φορές, αποτυπώνοντας έμμεσα την κοινωνική κριτική τους, στο καλλιτεχνικό τους έργο.

Μολαταύτα, οι σύγχρονες φεμινιστικές θεωρίες και γενικότερα η κριτική θεώρηση για την θέση της γυναίκας στο καλλιτεχνικό πεδίο καθυστέρησαν να βρουν αποδέκτες στους ελληνικούς καλλιτεχνικούς κύκλους. Στην Ελλάδα, σχεδόν μέχρι τα μέσα του 20ου αιώνα, οι γυναίκες είχαν ταυτιστεί- σε ένα βαθμό- κυρίως με την μη αμειβόμενη εργασία, και οι πεποίθηση αυτή δυσχέραινε τις προοπτικές τους για επαγγελματική σταδιοδρομία, ιδιαίτερα στον τομέα της Τέχνης. Ωστόσο, η περίοδος της Μεταπολίτευσης χαρακτηρίστηκε από μία έντονη αμφισβήτηση για τον κοινωνικό ρόλο της γυναίκας και η συζήτηση αυτή μεταφυτεύτηκε στον Κόσμο της Τέχνης, ενώ εκφράστηκε στα έργα αρκετών Ελληνίδων καλλιτεχνίδων.

Στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής, θα αναλυθεί η φεμινιστική κριτική του Κανόνα της Δυτικής Τέχνης. Αρχικά, θα ερευνηθούν οι λόγοι για τους οποίους οι φεμινίστριες θεωρητικοί και φιλόσοφοι δυσκολεύονται να δημοσιεύσουν τα κείμενα και τις απόψεις τους στα ανάλογα επιστημονικά περιοδικά σε διεθνές επίπεδο. Επιπλέον, θα γίνει μία ιστορική ανασκόπηση της Δυτικής Τέχνης προκειμένου να εξεταστεί ο τρόπος

απεικόνισης των γυναικών και πώς αυτός προέβαλε και διαιώνιζε τα κοινωνικά στερεότυπα. Έπειτα, θα παρουσιαστεί η πρώτη κριτική που ασκήθηκε για την έλλειψη σημαντικών γυναικών καλλιτεχνών στην Ιστορία της Τέχνης, από τη Linda Nochlin ενώ θα εξεταστούν σημαντικές θέσεις από τη φεμινιστική και μετα-φεμινιστική θεωρία.

Στο δεύτερο κεφάλαιο επιχειρείται η παρουσίαση ορισμένων όψεων του γυναικείου ζητήματος στην Ελληνική τέχνη της Μεταπολίτευσης. Μελετώνται το πολιτικό σκηνικό και οι κοινωνικές συνθήκες που ευνόησαν την ανάπτυξη του καλλιτεχνικού φεμινιστικού κινήματος στην χώρα μετά το 1975. Παρουσιάζεται μία ανασκόπηση της ιστορίας της εκπαίδευσης των γυναικών ως εικαστικών στην Ελλάδα και το πότε οι καλλιτέχνιδες εκθέτουν για πρώτη φορά τα έργα τους, αμφισβητώντας τις πατριαρχικές δομές της κοινωνίας.

Στο τρίτο κεφάλαιο, διερευνάται η φεμινιστική και μετα-φεμινιστική καλλιτεχνική δράση σε Ελλάδα και Δύση, μετά το 1968. Εξετάζεται το πώς η Ελληνίδες καλλιτέχνιδες της Μεταπολίτευσης, αντιλαμβάνονται την σεξουαλικότητα και το φύλο ως κοινωνικές κατασκευές, μέσα από τα έργα τους. Σχολιάζεται ο τρόπος και τα μέσα αναπαράστασης του γυναικείου σώματος ως πολιτικού υποκειμένου, σε Ελλάδα και εξωτερικό και η δράση των γυναικείων καλλιτεχνικών- κοινωνικοπολιτικών κινήματων. Τέλος, γίνεται μία αναφορά στις σημαντικότερες συλλογικές φεμινιστικές και μετα- φεμινιστικές εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν σε Ελλάδα, Ευρώπη και Αμερική από το 1970 μέχρι τις αρχές του 21 αιώνα.

Στόχος της διατριβής είναι να αναδείξει τις κοινωνικές και πολιτικές εκφάνσεις του γυναικείου ζητήματος στην Τέχνη και να εντρυφήσει στους λόγους για τους οποίους δημιουργήθηκαν η φεμινιστική και μετα-φεμινιστική κριτική στο καλλιτεχνικό πεδίο. Τέλος, βασικό σκοπό της αποτελεί η προβολή ορισμένων σημαντικών φεμινιστικών καλλιτεχνικών δράσεων, που υπήρξαν ορόσημα για το γυναικείο κίνημα, στο πεδίο της Νεοελληνικής Τέχνης.

Κεφάλαιο 1

Η Φεμινιστική Κριτική του Δυτικού Κανόνα της Τέχνης

1.1 Κενά στην Αισθητική Θεωρία : Ο αποκλεισμός των Φεμινιστριών Θεωρητικών

Οι κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις που έλαβαν χώρα στον Δυτικό κόσμο στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα και οι αγώνες για τα ανθρώπινα δικαιώματα έπαιξαν καταλυτικό ρόλο στο πεδίο της Τέχνης. Παράλληλα με τις ιστορικές αλλαγές και τις κοινωνικές διεκδικήσεις αναγεννήθηκε το φεμινιστικό κίνημα, το οποίο άσκησε κριτική στην παραγόμενη έως τότε καλλιτεχνική δημιουργία και καταπιάστηκε με την μελέτη της σχέσης «Γυναικείου Ζητήματος –Τέχνης». Ωστόσο, τα ζητήματα της Τέχνης για πολλούς αιώνες απασχολούσαν τον τομέα της Φιλοσοφίας, που καλείται Αισθητική. Ποια είναι όμως η σχέση της Αισθητικής και του Φεμινισμού; Αντιστρόφως, αποτελεί ο Φεμινισμός μία τάση της Αισθητικής; Τα ερωτήματα αυτά απασχόλησαν τους αισθητικούς φιλοσόφους μόλις από την δεκαετία του 1990 και εξακολουθούν να συζητούνται έως σήμερα (Shaw, 2005:1).

Η Φεμινιστική κριτική της καλλιτεχνικής παραγωγής δεν είναι κάτι καινούριο στον Κόσμο της Τέχνης. Οι σχετικοί προβληματισμοί εκφράστηκαν και αποτυπώθηκαν στον δημόσιο λόγο για την Τέχνη, μετά την άνοδο του Φεμινιστικού Κινήματος, από τον Μάη του '68 μέχρι τις αρχές του '70. Μολαταύτα, στον τομέα της Αισθητικής, υπάρχει μία εμφανής καθυστέρηση στην ενασχόληση, μελέτη και αποσαφήνιση των φεμινιστικών θεωριών. Από παράδειγμα αποτελεί το γεγονός ότι τα διασημότερα επιστημονικά περιοδικά Αισθητικής όπως το «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» και το

«Hypatia» πρωτοδημοσίευσαν άρθρα φεμινιστικής φιλοσοφίας και αισθητικής από το 1990 και ύστερα. Ακόμη και σήμερα οι δημοσιεύσεις φεμινιστριών φιλοσόφων σε επιστημονικές εκδόσεις και περιοδικά είναι ελάχιστες. Οι αισθητικοί φιλόσοφοι-σε αρκετές περιπτώσεις-δυσκολεύονται να υποδεχτούν την φεμινιστική κριτική στους κόλπους της Αισθητικής. Αρκετοί αισθητικοί φιλόσοφοι θεωρούν ότι οι φεμινιστικοί συλλογισμοί πέφτουν σε σφάλματα. Το κυριότερο εξ αυτών είναι ότι, ενώ ασκούν κριτική στους πατριαρχικούς μηχανισμούς και τις «αρσενικές προκαταλήψεις» που διέπουν τον Κόσμο της Τέχνης -από την δημιουργική παραγωγή έως την προβολή-καταξίωση καλλιτεχνών και έργων- πολλές φορές χρησιμοποιούν τις ίδιες μεθόδους «αποκλεισμού» σε θεωρητικό και καλλιτεχνικό επίπεδο. Η πρακτική αυτή συχνά εμπίπτει στο σύνδρομο, «θύματος-θύτη». Επιπλέον, οι φεμινίστριες αναλύουν υπό ένα συγκεκριμένο πρίσμα τα θέματα αισθητικής και συχνά τα ερωτήματά τους τίθενται, έχοντας προδικασμένα αποτελέσματα (λήψη του ζητουμένου) , κάτι που αντιτίθενται στην άνευ προκαταλήψεων εξέταση που επιτάσσει συχνά η φιλοσοφία (Gatens 1991: 92, Shaw, 2005: 2).

Αφενός, έχει δημιουργηθεί ένας προβληματισμός για τον αριθμό των δημοσιεύσεων που υποβάλλονται από φεμινίστριες θεωρητικούς, ο οποίος παραμένει μικρός ακόμα και στις αρχές του 21^{ου} αιώνα, σε πολλές χώρες της Δύσης. Αφετέρου, το γεγονός ότι οι φεμινίστριες φιλόσοφοι ,συχνά δεν προβαίνουν στην δημοσίευση των άρθρων τους, σε δημοφιλή επιστημονικά φιλοσοφικά περιοδικά, μπορεί να οφείλεται στην αντίθεσή τους προς τις συντακτικές πρακτικές των εντύπων, οι οποίες-σύμφωνα με αυτές - διαθέτουν πατριαρχικό υπόβαθρο (Shaw, 2005: 2).

Εντούτοις, για αρκετές φεμινίστριες φιλοσόφους, οι πατριαρχικές αντιλήψεις έχουν διαποτίσει την αναλυτική φιλοσοφία και αισθητική. Ακόμη και οι αισθητικές έννοιες του «ωραίου» και της «ομορφιάς» εμπεριέχουν τέτοια σφάλματα, όπως υποστηρίζουν. Βασιζόμενες σε τέτοιου είδους επιχειρήματα, ορισμένες φεμινίστριες προβαίνουν συχνά στην απόρριψη του «καλλωπισμού» και κατά συνέπεια του ρόλου που παίζει η ομορφιά στην ζωή των γυναικών. Σύμφωνα με τον Shaw (2005), για αρκετές φεμινίστριες «Οι πρακτικές καλλωπισμού είναι σκληρές και καταπιεστικές, αφού απαιτούν από τις γυναίκες να συνθηκολογήσουν με τα ανδρικά ιδεώδη περί ομορφιάς και το σημαντικό ρόλο που παίζουν στη ζωή των γυναικών συνηγορώντας στην πληρότητα της υποταγής

των γυναικών με τα πρότυπα αυτά». Μολαταύτα, σύμφωνα με την φιλόσοφο Ann Cahill οι γυναικείες πρακτικές καλλωπισμού και ομορφιάς, δεν αποτελούν σε όλες τις περιπτώσεις τα καταπιεστικά κατάλοιπα μιας πρώην πατριαρχικής κοινωνίας, αλλά, εμπίπτουν σε τάσεις κουλτούρας και σε εθιμοτυπικές αναγκαιότητες, όπως για παράδειγμα οι γάμοι και οι επίσημες εκδηλώσεις. Οι καλλωπιστιστικές πρακτικές σε «εξαιρετικές περιπτώσεις» αναστέλλουν την καθημερινή ρουτίνα και δεν μπορούν να χαρακτηριστούν αυθαίρετα ως «συνθηκολογήσεις με αρρενωπές προσδοκίες» όπως θα υποστήριζαν οι σκληροπυρηνικές φεμινίστριες (Shaw, 2005: 5-6).

Επιπροσθέτως, η Cahill παρουσιάζει μια διαφορετική αισθητική οπτική για τον γυναικείο καλλωπισμό, που απομακρύνεται από τις συνήθεις φεμινιστικές εισηγήσεις. Συγκεκριμένα, υποστηρίζει ότι το «τελετουργικό ομορφιάς» που πραγματοποιούν οι γυναίκες πριν από επίσημες κοινωνικές εκδηλώσεις είναι διαδικασίες με ομαδικό και συνεργατικό χαρακτήρα. Η αναλυτική φιλόσοφος τις παρομοιάζει με την συλλογική δημιουργία ενός έργου τέχνης, στο οποίο δημιουργοί και κοινό ταυτίζονται, συνεργαζόμενοι για το τελικό αισθητικό αποτέλεσμα, χωρίς να ενδιαφέρονται για τις «ανδρικές» επιδοκιμασίες. Έτσι, οι διαδικασίες αυτές είναι εθελοντικές και έχουν ως σκοπό την ικανοποίηση των ίδιων των γυναικών που συμμετέχουν και όχι των ανδρικών προσδοκιών, όπως διατείνονται οι φεμινίστριες (Shaw, 2005: 7).

Στον αντίποδα των θεωριών της Cahill θα μπορούσε κανείς να αμφισβητήσει την προσωπική ικανοποίηση, ως βασική αιτία των διαδικασιών καλλωπισμού και να υποστηρίξει ότι αυτές αποτελούν ενίσχυση και εφαρμογή του «ανδρικού βλέμματος». Το παραπάνω παράδειγμα για τις τελετουργίες ομορφιάς θα μπορούσε να συγκριθεί με την πρακτική των γυναικείων περιοδικών, τα οποία προβάλλουν κυρίως γυναικεία πρότυπα και απευθύνονται αποκλειστικά στο γυναικείο κοινό. Όπως επισημαίνει ο Shaw (2005), «γιατί να μην ερμηνεύσει κανείς το γεγονός ότι, οι γυναίκες αποτελούν το μεγαλύτερο μέρος του αναγνωστικού κοινού αυτών των περιοδικών, ως απόδειξη της επικράτησης αυτού που αποκαλούμε "αρσενικό βλέμμα"; Γιατί να μην βλέπουν ως λυπηρό το γεγονός, ότι οι γυναίκες θα πρέπει να παρουσιάζονται ως αντικείμενα της ομορφιάς στα περιοδικά τόσο των ανδρών όσο και των γυναικών;» (Shaw, 2005: 8).

Γενικότερα, η φεμινιστικές αισθητικές θεωρίες και δημοσιεύσεις διέπονται από μία αυτοαναφορικότητα και ένα είδος συγκεντρωτισμού, σαν να ένα δόγμα «από φεμινίστριες για φεμινίστριες». Κοντολογίς, εξαντλούν το ενδιαφέρον τους σε συγκεκριμένους καλλιτεχνικούς κύκλους, έργα και πολιτιστικές πρακτικές ενώ, τα θέματά τους διαθέτουν μία εξειδίκευση. Η ιδιαιτερότητα αυτή ίσως εξηγεί και τον «αποκλεισμό» ή αλλιώς τον περιορισμό των δημοσιεύσεών τους στα επιστημονικά περιοδικά και την δυσκολία των φιλοσόφων να εντάξουν τις φεμινιστικές θεωρίες στους κόλπους της αισθητικής (Liss, 2009: 41, Brand and Granger 2011:34).

Παρά ταύτα, η αμφιθυμία με την οποία αντιμετωπίζουν οι αισθητικοί φιλόσοφοι τον Φεμινισμό, θυμίζει τον σκεπτικισμό ορισμένων φιλοσόφων για τον ίδιο τον κλάδο της Αισθητικής. Ως φιλοσοφικό πεδίο διαθέτει μία εξειδίκευση-ιδιαιτερότητα, που είναι η ενασχόληση της με τα ζητήματα της Τέχνης. Σε αντίθεση με τα υπόλοιπα φιλοσοφικά πεδία-όπως η Ηθική, η Γνωσιολογία, η Επιστημολογία κ.α.- που καταπιάνονται με γενικές και καθολικές έννοιες, η Αισθητική εστιάζει σε συγκεκριμένους όρους, συλλογισμούς και ποιότητες που σχετίζονται με την καλλιτεχνική δημιουργία. Παρομοίως, οι Φεμινιστικές αισθητικές θεωρίες εγκύπτουν σε ειδικά θέματα Τέχνης, καλλιτέχνες και δημιουργικές πρακτικές. Σύμφωνα με τον Shaw (2005) όπως οι αισθητικοί φιλόσοφοι δυσκολεύονται να δουν τα κείμενά τους δημοσιευμένα στα φιλοσοφικά περιοδικά γενικού ενδιαφέροντος, έτσι και οι φεμινίστριες θεωρητικοί δυσκολεύονται να δημοσιεύσουν τα δικά τους στα επιστημονικά έντυπα Αισθητικής. Το ερώτημα που εγείρεται σε αυτό το σημείο είναι κατά πόσον οι αισθητικοί φιλόσοφοι ευθύνονται για το αποκλεισμό των φεμινιστριών θεωρητικών από τον δημόσιο επιστημονικό λόγο και κατά πόσον οι ίδιες οι φεμινίστριες έχουν αποστασιοποιηθεί από αυτόν μέσω της ιδεολογίας τους; Ο Shaw (2005) απαντά *«από τότε που το έργο τους ξεκίνησε να δημοσιεύεται στη Αισθητική, τότε σημαίνει ότι αυτό έχει σημασία για την Αισθητική»*.

1.2 Αναπαραστάσεις του γυναικείου φύλου στην Δυτική Τέχνη

Η γυναικεία παρουσία κατέχει κεντρική θέση στις δημιουργικές απεικονίσεις και την φαντασία του δυτικού πολιτισμού. Αν ανατρέξει κανείς στα εγχειρίδια της Ιστορίας της Τέχνης ή επισκεφτεί τα μεγαλύτερα μουσεία της Δύσης θα διαπιστώσει την γυναικεία υπεροχή στις ζωγραφικές και γλυπτικές αναπαραστάσεις. Οι εικαστικές τέχνες –από την Αφροδίτη του Βίλεντορφ ως τις απεικονίσεις των γυναικείων θεοτήτων και της Παρθένου Μαρίας, μέχρι τις σύγχρονες φωτογραφίες των διαφημίσεων και των περιοδικών- προσφέρουν μία πληθώρα αποδείξεων για την γοητεία που ασκεί το γυναικείο φύλο, στην ατομική και συλλογική μας συνείδηση.

Κατά κύριο λόγο, στην δυτική τέχνη η απεικόνιση της γυναίκας απορρέει από δύο βασικές θεματικές, διαμορφωμένες από τα στερεότυπα, τις αντιλήψεις και τον κοινωνικό ρόλο της γυναίκας. Οι θεματικές αυτές είναι η γυναίκα ως μητέρα και ως σεξουαλικό αντικείμενο του πόθου. Το αρχέτυπο της μητέρας, αποτελεί επαναλαμβανόμενο μοτίβο στην τέχνη από τα προϊστορικά χρόνια μέχρι τις μέρες μας. Η βασική βιολογική διαφορά της γυναίκας από τον άνδρα, η ικανότητα της να φέρει στον κόσμο την νέα ζωή, η μητρότητα έλαβε σε πολλούς πολιτισμούς, έναν ιερό χαρακτήρα. Ευρήματα της Νεολιθικής Εποχής και των αρχών της πρώιμης Εποχής του Χαλκού περιλαμβάνουν γυναικεία ειδώλια, που αναπαριστούσαν την μεγάλη θεά-μητέρα και χρησίμευαν ως φυλακτά, καθώς έφεραν οπές στο πίσω μέρος, για να φοριούνται ως περιάπτα [εικ. 1] (Φωτόπουλος και Δεληβοριάς, 1997: 47).

Εικόνα 1: Μαρμάρινο ειδώλιο Νεολιθικής Εποχής ή πρώιμης Εποχής του Χαλκού από την Ηπειρωτική Ελλάδα



Πηγή: <http://www.latsis-foundation.org>

Οι αναπαραστάσεις της γυναίκας ως μητέρας στην τέχνη της Δύσης πολλαπλασιάστηκαν με την έλευση του Χριστιανισμού και απεικονίζουν την Παρθένο Μαρία, την Θεομήτωρ. Η χριστιανική θρησκεία αποτέλεσε το συμβολικό οικοδόμημα, στη βάση του οποίου δημιουργήθηκε η τάυτιση της θηλυκότητας με την μητρότητα. Ο ματερναλισμός του χριστιανικού ουμανισμού απέδιδε την ανθρώπινη φύση του Μεσσία στην θνητή μητέρα του και την θεϊκή στον πατέρα του. Τα Ευαγγέλια αναφέρονται διακριτικά στην άμωμο σύλληψη, την αγνότητα και την καλοσύνη της Παναγίας, αλλά δεν μπαίνουν σε λεπτομέρειες για την ζωή της και την προσωπική της ιστορία. Έτσι, σε πολλές απεικονίσεις της, στην μεσαιωνική τέχνη σπάνια την βλέπουμε στο πλευρό του γιού της –στην ενήλικη ζωή του- ή στην σκηνή της σταύρωσής του. Οι περισσότερες θρησκευτικές εικόνες της εποχής περιλαμβάνουν την σκηνή του Ευαγγελισμού, της Γεννήσεως και τις αναπαραστάσεις της Παναγίας με τον Χριστό-βρέφος στην αγκαλιά της [εικ. 2] εξαίροντας-αγιοποιώντας- την μητρική στοργή και αποδίδοντας ταυτόχρονα την ιεραρχική και αξιακή διαφορά ανάμεσα στην θνητή μητέρα και τον θεϊκό υιό (Kristeva, 2008: 221, 222, 224).

Εικόνα 2: Η Παναγία του Βλαντιμίρ του Αντρέι Ρουμπλιόφ, μετά το 1410, Μουσείο Ερμιτάζ Αγία Πετρούπολη



Πηγή: «Το Μικρό Βιβλίο των Μεγάλων Ζωγράφων», Ρ. Κ. Μαγκαλιές

Η αναπαράσταση του Μητρικού-παρθενικού στην χριστιανική εικονογραφία, μπορούσε να μειώνει το κοινωνικό άγχος, παρέχοντας ένα πρότυπο γυναικείου βίου, ο οποίος έχει ως σκοπό την δημιουργία οικογένειας και την φροντίδα της, εφ' όρου ζωής. Η κοινωνική ανασφάλεια περιοριζόταν, καθώς αυτό το πρότυπο ικανοποιούσε τις ανδρικές αξιώσεις και την γυναικεία αποδοχή, οι οποίες προέρχονταν από τις στερεοτυπικές συμπεριφορές προγενέστερων κοινωνιών και διαίωνιζονταν, μέσω των θρησκευτικών απεικονίσεων. Η ιδιαίτερη σχέση του Χριστού -όπως προβλήθηκε μέσα από την εικονογραφία- με την μητέρα του, αποτέλεσε ένα πλαίσιο, με βάση το οποίο σχηματίστηκαν και άλλες σχέσεις, όπως η σχέση άνδρα- γυναίκας, παιδιού- μητέρας, θεού- ανθρωπότητας. Η λατρεία της Παναγίας από τους πιστούς αλλά και η στοργή της ίδιας για τους ανθρώπους, προβλήθηκε ως το πρότυπο αγάπης, το οποίο καθιερώθηκε και στην συνέχεια διευρύνθηκε, ενσωματώνοντας όλους τους τύπους αγάπης, από την αγάπη του παιδιού, ως την μετουσίωση και από τον ασκητισμό, ως τον μαζοχισμό και την αυτοθυσία. Οι πεποιθήσεις αυτές αποδόθηκαν στην Δυτική θρησκευτική τέχνη με ιδιαίτερη ένταση, όπως για παράδειγμα στην «Αποκαθήλωση» του Φλαμανδού ζωγράφου Rogier van der Weyden [εικ. 3]. Η Παναγία παρουσιάζεται λιπόθυμη, χωρίς αισθήσεις μετά την απώλεια του γιού της. Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται, δείχνει σαν να χάνει και η ίδια την δική της ζωή, μην αντέχοντας τον χαμό του παιδιού της, αφού η στάση του σώματός της

βρίσκεται σε αντιστοιχία με αυτήν του Αποκαθλωμένου Ιησού (Gombrich, 2009: 276, Kristeva, 2008: 224, 227-228).

Εικόνα 3: «Αποκαθήλωση», περ. 1435, Rogier van der Weyden, Πράδο, Μαδρίτη



Πηγή: «Το Χρονικό της Τέχνης», Ε. Η. Gombrich

Πολλά έργα, από τα τέλη του Μεσαίωνα έως την πρώιμη Αναγέννηση, παρουσίαζαν, την Παρθένο σε διαφορετικό επίπεδο από τον Θεάνθρωπο, συνήθως κάτω από αυτόν, ενώ τα βλέμματά τους σπάνια συναντιούνταν, αφού απεικονίζονταν έτσι, ώστε να κοιτούν σε διαφορετική κατεύθυνση. Τέτοια παραδείγματα μπορεί κανείς να διακρίνει, στα έργα του Masaccio, όπως η «Αγία Τριάδα» (1428), τα έργα του Rogier van der Weyden, όπως η «Ταφή του Χριστού» (1450) και του Piero della Francesca. Το έργο του τελευταίου με τίτλο «η Γέννηση» (1470-75) [εικ. 4] έγινε σημείο κριτικής από την Simone de Beauvoir. Η Beauvoir θεώρησε ότι το έργο καταδείκνυε την «ήττα των γυναικών», αφού παρουσίαζε μία μητέρα να γονατίζει μπροστά στο νεογέννητο παιδί της (Kristeva, 2008: 234, Μαγκαλιές, 2004: 194, 202, 242).



Πηγή: www.npg.org.uk

Επιπροσθέτως, άλλο ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο στην ζωγραφική της Τοσκάνης τον 14^ο αιώνα ήταν η Παναγία της Γαλουχίας, ή οποία απεικονιζόταν με τον έναν μαστό γυμνό [εικ. 5]. Η αναπαράσταση της Θεοτόκου γυμνόστηθης να θηλάζει τον μικρό Ιησού, έδινε έμφαση στον ρόλο της μητέρας-τροφού και προβαλλόταν ως πρότυπο ταύτισης για τις γυναίκες της εποχής. Τέτοιου είδους εικόνες δημιουργούνταν με μεγάλη συχνότητα από τις αρχές του 14^ο αιώνα και για τα επόμενα τριακόσια χρόνια. Οι μεσαιωνικοί θεατές των έργων δεν συνέδεαν την θέα του εκτεθειμένου μαστού της Παναγίας με την ελαφρά πορνογραφία, αλλά με την καθημερινή συνήθεια της γαλουχίας ενός βρέφους από την μητέρα του- όπως συνέβαινε και με της κοινές θνητές γυναίκες. Οι θρησκευτικές εικόνες ως το μοναδικό «μέσο μαζικής ενημέρωσης» της εποχής, παρουσίαζαν πρότυπα προς μίμηση τα οποία έπρεπε να ακολουθούν οι πιστοί. Έτσι η μητρότητα και η δημιουργία οικογένειας φάνταζε ως η μοναδική κοινωνική κατεύθυνση-διέξοδος που όφειλαν να ακολουθούν οι γυναίκες, προσαρμοζόμενες στα στερεότυπα ενός πατριαρχικού τρόπου κοινωνικής οργάνωσης, που δεν επέτρεπε στις ίδιες να εργάζονται (Kristeva, 2008: 357-358, 362, 368).

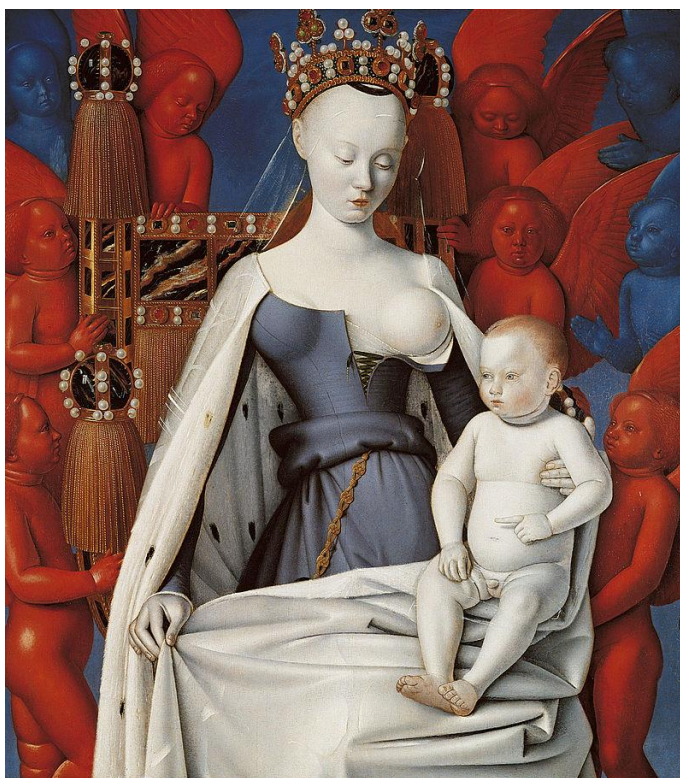
Εικόνα 5: «Η Παναγία της Γαλουχίας» (1324-25), Ambrogio Lorenzetti, Καθεδρικός Σιένας



Πηγή: <http://operaduomo.siena.it>

Η Anne Hollander (1993) στο «Seing through Clothes», διατείνεται ότι το γυμνό στην τέχνη πάντοτε διαθέτει σεξουαλικές υποδηλώσεις. Τα εικαστικά έργα που απεικονίζουν ένα γυμνό σώμα δεν είναι ποτέ τελείως απαλλαγμένα από σεξουαλικούς συνειρμούς, αντίθετα, κρύβουν ένα ερωτικό υπόβαθρο. Σύμφωνα με την θεωρητικό, η πρακτική αυτή διευκολύνει την μετάδοση ακόμα και του θρησκευτικού-θεολογικού μηνύματος και σημειώνει «την ίδια στιγμή το γυμνό μπορεί να κάνει πιο έντονο το αφηγηματικό, δογματικό ή λατρευτικό μήνυμα της εικόνας μέσα από την πρόκληση ασύνειδητων ερωτικών συνειρμών». Μολαταύτα, σε μία θρησκευτική εικόνα που έχει δημιουργηθεί με σκοπό να προκαλέσει στους θεατές συναισθήματα ευλάβειας, δέους και κατάνυξης, πρέπει το γυμνό να έρχεται σε ισορροπία με την υπόλοιπη παράσταση· με αυτόν τον τρόπο δεν θα κυριαρχεί η ερωτική διάθεση ώστε να οδηγεί σε έναν απόλυτο αισθησιασμό. Κοντολογίς, ο γυμνός μαστός της Παρθένου έπρεπε να απεικονίζεται με τρόπο που να ξυπνά το ερωτικό ενδιαφέρον, χωρίς όμως αυτό να είναι κυρίαρχο, περνώντας πιο εύκολα το θρησκευτικό μήνυμα- το οποίο κρατά σε υποδεέστερη θέση το ερωτικό στοιχείο [εικ. 6] (Kristeva, 2008: 272-273).

Εικόνα 6: «Η Παναγία με το Θείο Βρέφος» (περ. 1450), Jean Fouquet, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών Αμβέρσα



Πηγή: «Το Μικρό Βιβλίο των Μεγάλων Ζωγράφων», Ρ. Κ. Μαγκαλιάες

Παρά ταύτα, μπορεί οι εικόνες της Παρθένου με τον γυμνό μαστό να διαθέτουν απλώς ψήγματα ερωτισμού, όμως στο σύνολό της, η Δυτική Τέχνη διαθέτει πληθώρα έργων με καταφανή αισθησιασμό. Σε αυτό το πλαίσιο, το γυναικείο γυμνό αποτέλεσε από μόνο του μία σχολή- βασική εικαστική θεματολογία. Από την κλασσική αρχαιότητα έως τις μέρες μας παραμένει ένα δημοφιλές καλλιτεχνικό θέμα. Μάλιστα, τον 19^ο αιώνα υπήρξε το κυρίαρχο είδος των επίσημων γαλλικών σαλονιών. Οι κριτικοί της Τέχνης υποστήριξαν ότι το ζωγραφικό είδος του γυναικείου γυμνού δημιουργήθηκε με στόχο την διευθέτηση του βλέμματος του θεατή, την οπτικοποίηση του ερωτικού αγγίγματος, την εξιδανίκευση του αντικειμένου της ηδονής και την μετατροπή της αφής σε μεταφορά. Το γυναικείο γυμνό εδραιώθηκε ως ένα από τα σημαντικότερα λαϊτμοτίφ της avantgard και των εκπροσώπων της, όπως ο Courbet, ο Matisse και ο Picasso (Armstrong, 2008: 401).

Η καλλιτεχνική αποτύπωση μυθολογικών θεμάτων βοήθησε τους ζωγράφους να εκφράζουν την αγάπη και τον θαυμασμό τους για το γυναικείο γυμνό κορμί και ίσως

λειτουργούσε ως ένα μέσο εκτόνωσης της πνευματικής- πλατωνικής- επιθυμίας που απέρρευε από την σωματική. Η τάση αυτή υιοθετήθηκε και στην αναπαράσταση βιβλικών θεμάτων, όπου προβλήθηκαν τα πρότυπα της της «μοιραίας» και της «καταστροφικής» γυναίκας, που συνάμα ενέπνεε τον κίνδυνο και τον αισθησιασμό. Η Μήδεια, η Ιουδίθ, η Σαλώμη και άλλες αντίστοιχες γυναικείες μορφές μονοπώλησαν το ενδιαφέρον και την έμπνευση των δημιουργών από την πρώιμη Αναγέννηση, έως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα περίπου. Στην ζωγραφική και την γλυπτική παρουσιάστηκαν, ως οι γυναίκες που παρασύρουν και συμπαρασύρονται στον όλεθρο, που κυριαρχούν ως εικόνες στις φαντασιώσεις των ανδρών και βρίσκουν διέξοδο στην καλλιτεχνική έκφραση (Γεωργιάδου-Κούντουρα, 1993: 18).

Γενικότερα, το γυμνό ανθρώπινο σώμα είναι το κυρίαρχο οπτικό μήνυμα που υποδηλώνει σεξουαλική επιθυμία αλλά και ετοιμότητα για ερωτική συνεύρεση. Εντούτοις, ο ερωτισμός που απέπνεε το γυμνό σώμα δεν διέθετε σε κάθε εποχή την ίδια σημασιολογική-ερμηνευτική προσέγγιση. Σημαντικό ρόλο στην νοηματοδότηση του γυμνού σώματος έπαιξε ανά τους αιώνες, η θρησκεία. Στην Αρχαιότητα, το γυμνό κορμί αντιμετωπιζόταν ως «θείο έργο» και θαυμαζόταν για τις αρμονικές αναλογίες του και την συμμετρία του. Η εννοιολογική σύνδεση του γυμνού σώματος με την ντροπή, που προκαλεί η θέασή του, είναι μεταγενέστερη και επικρατεί μετά την έλευση του Χριστιανισμού. Ο θαυμασμός για το γυμνό κορμί μέσω της απεικόνισής του μετατράπηκε σε όνειδος και αμαρτία. Ύστερα, την περίοδο της Αναγέννησης, η επίδραση του Ουμανισμού και η στροφή στα έργα της Αρχαιότητας, επανάφεραν την αναπαράσταση του γυμνού, ως συνωνύμου της αρτιότητας, της αρμονίας και της υψηλής αισθητικής. Οι καλλιτέχνες της εποχής απενοχοποίησαν την παρουσίαση του γυναικείου γυμνού και το απεγκλώβισαν από το εννοιολογικό πλαίσιο της ντροπής και της χυδαιότητας. Οι στάσεις των γυναικείων γυμνών μορφών, στα έργα αναγεννησιακής τέχνης μιμούνταν τις αντίστοιχες των αρχαίων και ήταν συμμετρικές, καθарές και φυσικές. Παράλληλα, απεικονίζονταν άψογες, χωρίς σημάδια, ατέλειες ή ίχνη τριχοφυΐας, εξαγνισμένες και καθарές, χωρίς καμία πρόθεση άμεσης ή χυδαίας πρόκλησης, με έναν εξιδανικευμένο-ιδεαλιστικό ερωτισμό (Mac Donald 2001:7).

Από την άλλη πλευρά, αρκετοί θεωρητικοί, όπως ο Paul Valéry αποφάνθηκαν ότι η απεικόνιση του γυναικείου γυμνού θεματοποιεί την ερωτική κατάκτηση του γυναικείου

σώματος. Ο Valéry υποστήριξε ότι «είναι εύκολο να δεις ότι για τον Tiziano, όταν ζωγράφιζε την Αφροδίτη εν τη αφθονία της τελειότητάς της ως θεά και ως ζωγραφισμένο αντικείμενο [...], το ζωγραφίζω σημαίνει χαϊδεύω, συνδέω δύο είδη αισθησιασμού σε μία υπέρτατη πράξη, κατά την οποία όλες οι αισθήσεις συμμαχούν για την κατάκτηση της Ομορφιάς» (Armstrong, 2008: 401). Ο Tiziano στο πίνακα «Η Αφροδίτη του Urbino» [εικ. 7] απεικονίζει μία γυναικεία μορφή ολότελα γυμνή, ξαπλωμένη σε ένα άσπρο σεντόνι, με το ένα της χέρι να αγγίζει τα γεννητικά της όργανα, κρύβοντας και συνάμα τονίζοντάς τα και με μία προκλητική έκφραση στα μάτια της. Τα στοιχεία του πίνακα είναι καθαρά ρεαλιστικά, χωρίς ίχνος ιδεαλισμού ενώ δίνει έμφαση στα αισθησιακά χαρακτηριστικά. Πολλοί μελετητές έθεσαν το ερώτημα αν το έργο αποτελεί τελικά μία μυθολογική σκηνή, την απεικόνιση μιας εταίρας ή μιας πραγματικής γυμνής γυναίκας, ενός συγκεκριμένου-υπαρκτού προσώπου (Χρήστου, 1993: 100-101).

Εικόνα 7: «Η Αφροδίτη του Urbino» (1538), Tiziano, Πινακοθήκη Uffizi, Φλωρεντία



Πηγή: <http://www.uffizi.org>

Για ορισμένους ιστορικούς της Τέχνης, το βλέμμα που παρατηρεί τα γυναικεία γυμνά, συγκεράζει ταυτόχρονα την υψηλή αισθητοποίηση με τον ερωτισμό, αντικαθιστώντας κατά κάποιο τρόπο το σωματικό άγγιγμα ή την επαφή. Έτσι, η καλλιτεχνική φόρμα μετατρέπεται σε αντικείμενο του ερωτικού βλέμματος. Η πρακτική αυτή -θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί- υπογραμμίζει τα κοινωνικά στερεότυπα για το γυναικείο φύλο, το οποίο παρουσιάζεται στην ως σεξουαλικό αντικείμενο. Κάτι τέτοιο θα μπορούσε να

υποστηριχθεί ίσως για το έργο του Albrecht Dürer «Draughtsman Drawing a Nude» (1538) [εικ. 8]. Όπως σημειώνει η Nead (1992), το έργο του Dürer προβάλλει και επισφραγίζει την αντίθεση μεταξύ της ανδρικής κουλτούρας και της γυναικείας φύσης. Η εικόνα παρουσιάζει ένα γυμνό θηλυκό μοντέλο, ξαπλωμένο σε ένα τραπέζι, απέναντι από τον σχεδιαστή- ζωγράφο. Αναμεσά τους βρίσκεται ένα τετραγωνισμένο διάφανο γυάλινο πλαίσιο- σαν οθόνη- το οποίο τους χωρίζει. Ο καλλιτέχνης παρατηρεί μέσα από το γυάλινο πλαίσιο, το γυναικείο σώμα και το μεταφέρει στο χαρτί. Η εικόνα φαίνεται σαν να είναι χωρισμένη στα δύο. Η πλευρά της γυναίκας έχει καμπύλες γραμμές, οι οποίες μαζί με την στάση της αναδύουν μια έντονη σεξουαλικότητα και αισθησιασμό. Αντίθετα, η ανδρική πλευρά διαθέτει ευθύγραμμες, αιχμηρές και κάθετες μορφές (Nead, 1992:11).

Εικόνα 8: «Draughtsman Drawing a Nude» (1538), Albrecht Dürer, Albertina, Βιέννη



Πηγή: «The Female Nude, Art, Obscenity and Sexuality», Linda Nead

Επιπροσθέτως, ορισμένοι σχολιαστές των γυναικείων γυμνών της Δυτικής Τέχνης, διέκριναν μία ηδονοβλεπτική τάση, η οποία ικανοποιούσε όχι μόνο τον ίδιο τον δημιουργό, αλλά και τους θεατές. Υπήρχε ίσως έντονη η επιθυμία παράβασης των ταμπού και των απαγορεύσεων που είχε επιβάλλει η θρησκεία και κυρίως η εκκλησία, ως προς την σεμνότητα, την σεξουαλική συμπεριφορά και την έκθεση του γυμνού σώματος. Με το πρόσχημα της επιστροφής στους κανόνες της αρχαίας κλασικής τέχνης και μέσα από τα μυθολογικά θέματα, άρχισαν οι καλλιτέχνες να διεκδικούν έμμεσα την ελευθερία της έκφρασης του αισθησιασμού και ίσως και της σεξουαλικής επιθυμίας. Μέχρι τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, η έμμεση αυτή προσπάθεια έγινε πιο άμεση και φανερή. Ο Διαφωτισμός,

η Βιομηχανική και η Γαλλική Επανάσταση, η επικράτηση του ορθολογισμού, ίσως έδωσαν ώθηση και πρωτοβουλία στους καλλιτέχνες, να «απογυμνώσουν» από τα μυθολογικά- ιδεαλιστικά στοιχεία τις γυμνές αναπαραστάσεις τους.

Στο έργο του Francisco Goya, «Η Γυμνή Μάγια» [εικ. 9], η απεικόνιση της γυμνής ξαπλωμένης γυναίκας έχει απωθήσει κάθε μυθολογικό στοιχείο και έχει απομακρυνθεί από οποιαδήποτε κλασικιστική αναφορά. Σύμφωνα με τον Χρήστου (1993), «το πρόσωπο είναι δοσμένο με ατομικά φυσιολογικά χαρακτηριστικά [...] το μυθολογικό θέμα έχει μεταβληθεί, σε μία σύνθεση προσωπογραφίας και γυμνογραφίας». Ο ρεαλισμός που διέπει το έργο, δημιουργεί μία εσωτερική-ερωτική ένταση που αγγίζει τα όρια της πρόκλησης. Την ίδια περίπου περίοδο, ο Goya ζωγραφίζει και την «Ντυμένη Μάγια» [εικ.10]. Ο πίνακας είναι σχεδόν ίδιος με τον προηγούμενο, με βασική διαφορά την απεικόνιση της ίδιας γυναίκας ντυμένης. Το γεγονός αυτό τονίζει ακόμα περισσότερο τον αισθησιασμό του θέματος, της μορφής και του περιεχομένου και στους δύο πίνακες. Ο Χρήστου (1993) υποστηρίζει ότι « η ντυμένη γυναικεία μορφή [...] διακρίνεται για ένα ίσως ακόμη πιο έντονο αισθησιακό και ερωτικό περιεχόμενο [...] εδώ το ντύσιμο χρησιμοποιείται κυρίως για να γδύνει ουσιαστικά την νέα γυναίκα». Το να φιλοτεχνήσει ο καλλιτέχνης τον πίνακα δύο φορές- μία γυμνό και μία ντυμένο- είναι μια πράξη και μία συμβολική κίνηση που υποδηλώνει τον αισθησιασμό και την σεξουαλικότητα, αφού το βγάλσιμο των ρούχων αποτελεί το προοίμιο της ερωτικής πράξης (Χρήστου, 1993: 38-40).

Εικόνα 9: «Η Γυμνή Μάγια» (1790–1800), Francisco Goya, Πράδο, Μαδρίτη



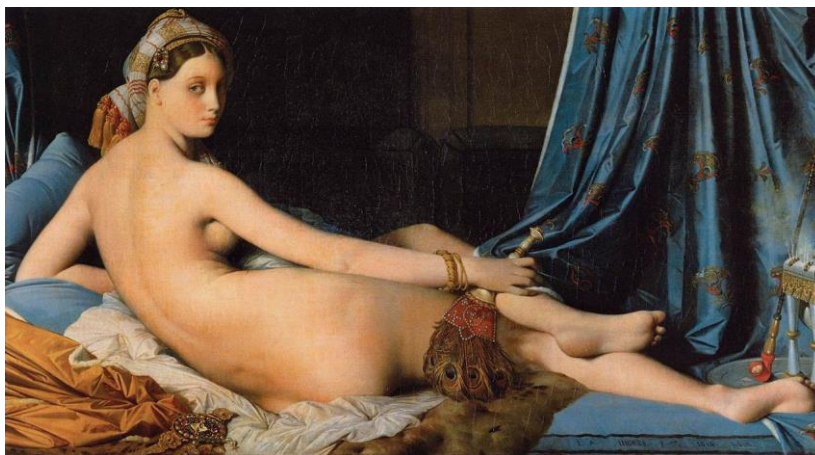
Εικόνα 10: «Η Ντυμένη Μάγια» (1800–1805), Francisco Goya, Πράδο, Μαδρίτη



Πηγή: www.franciscodegoya.net

Πολλοί καλλιτέχνες του 19^{ου} αιώνα-και έως στις αρχές του 20ού στην Ελλάδα-χρησιμοποίησαν ως πρόφαση την απεικόνιση σκηνών από την καθημερινή ζωή στην Ανατολή, για να ζωγραφίσουν γυναικεία γυμνά ή ημίγυμνα σώματα. Οι σκηνές αυτές ήταν συνήθως αναπαραστάσεις βίας, αιχμαλωσίας και σκλαβιάς, αλλά ταυτόχρονα εμπεριείχαν έναν κατάφωρο αισθησιασμό, στα όρια του σαδισμού, ο οποίος προκαλούσε τον θεατή «να ταυτιστεί σεξουαλικά με τους ανατολίτες όμοιούς του και την ίδια στιγμή ν' αποστασιοποιηθεί ηθικά από αυτούς» (Γεωργιάδου-Κούντουρα, 1993: 17-18, Nochlin, 1988: 82). Τέτοια παραδείγματα μπορούμε να διακρίνουμε σε έργα όπως, «Η Μεγάλη Οδαλίσκη» του Jean-Auguste-Dominique Ingres [εικ. 11], «Το Τούρκικο Λουτρό» [εικ. 12] του ιδίου, και «Η Λεία» του Θεόδωρου Ράλλη [εικ. 13] (Χρήστου, 1993: 89, 94).

Εικόνα 11: «Η Μεγάλη Οδαλίσκη» (1814), J. A. D. Ingres, Λούβρο, Παρίσι



Πηγή: «Το Μικρό Βιβλίο των Μεγάλων Ζωγράφων», Ρ. Κ. Μαγκαλιές

Εικόνα 12: «Το Τουρκικό Λουτρό», (1858-1863), J. A. D. Ingres, Λούβρο, Παρίσι



Πηγή: «Το Μικρό Βιβλίο των Μεγάλων Ζωγράφων», Ρ. Κ. Μαγκαλιάες

Εικόνα 13: «Η Λεία» (πριν το 1906), Θεόδωρος Ράλλης, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα



Πηγή: www.nationalgallery.gr

Αφενός, την ίδια περίοδο, στις Σχολές Καλών Τεχνών και στις Ακαδημίες Τέχνης στην Ευρώπη- και ιδιαιτέρως στην Γαλλία- βασικό μάθημα των προγραμμάτων σπουδών εικαστικών τεχνών ήταν «η αναπαράσταση γυμνού μοντέλου». Αφετέρου, όμως υπήρξαν αρκετοί πίνακες και έργα με «γυμνό» περιεχόμενο, οι οποίοι σκανδάλισαν, προκάλεσαν αντιδράσεις, λογοκρίθηκαν και απαγορεύτηκαν εξαιτίας του αισθησιασμού και των σεξουαλικών συνειρμών που δημιουργούσαν. Ένα από αυτά τα έργα, ήταν και το «Πρόγευμα στη χλόη» (1863), του Édouard Manet [εικ. 14], το οποίο προκάλεσε σκάνδαλο στο «Σαλόνι των Απορριφθέντων», όπου εκτέθηκε στο κοινό. Τα τρία βασικά πρόσωπα- στο πρώτο επίπεδο- του έργου, ήταν γυναίκα ολόγυμη με το βλέμμα στραμμένο έξω από τον πίνακα- προς του θεατές- την οποία συντρόφευαν δύο μαυροντυμένοι άνδρες. Τα πρόσωπα του πίνακα ήταν υπαρκτά και ανήκαν στο κύκλο του Manet. Το έργο πήρε πολλές αρνητικές κριτικές, χαρακτηρίστηκε ως «πέτρα του σκανδάλου» από το κοινό και ο αυτοκράτορας το χαρακτήρισε «ανήθικο». Τις ίδιες αντιδράσεις προκάλεσε και το έργο «Ολυμπία» (1863) του Manet [εικ. 15], το οποίο «συνομιλεί» μορφολογικά και θεματικά με την «Αφροδίτη του Ουρμπίνο» του Tiziano, την «Γυμνή Μάγια» του Goya και την «Μεγάλη Οδαλίσκη» του Ingres. Μολαταύτα, η προκλητικότητα του πίνακα, απορρέει από την αμφίσημη ταυτότητα του μοντέλου, ως ιερόδουλης, ως εταίρας πολυτελείας ή ως πάλαι ποτέ ιδεαλιστικού γυμνού ζωγραφικού μοτίβου του 16^{ου} αιώνα- όπως του Tiziano (Armstrong, 2008: 411, Χρήστου, 1993: 364-367).

Εικόνα 14: «Πρόγευμα στη χλόη» (1863), Édouard Manet, Μουσείο Ορσέ, Παρίσι



Πηγή: «Το Μικρό Βιβλίο των Μεγάλων Ζωγράφων», Ρ. Κ. Μαγκαλιές

Εικόνα 15: «Η Ολυμπία», (1863), Édouard Manet, Μουσείο Ορσέ, Παρίσι



Πηγή: «Το Μικρό Βιβλίο των Μεγάλων Ζωγράφων», Ρ. Κ. Μαγκαλιές

Αρκετοί ιστορικοί της Τέχνης του 20^{ου} αιώνα -όπως η Linda Nochlin- ενστερνίστηκαν την άποψη, ότι η παρουσίαση του γυναικείου σώματος στις εικαστικές τέχνες υπηρετούσε την ερωτική ευχαρίστηση του άνδρα. Ο John Berger αναφερόμενος στο «εκτεθειμένο στα μάτια όλων» γυναικείο γυμνό, αντιπαραθέτει δύο πόλους, αυτόν της γύμνιας -δηλαδή το να είναι κάποιος άντυτος- με αυτόν του γυμνού. Η διαφορά των δύο- όπως επισημαίνει ο Berger- έγκειται στο ότι *«Η γύμνια αποκαλύπτεται από μόνη της ενώ το γυμνό τοποθετείται από κάποιον σε κοινή θέα»*. Έτσι, η απεικόνιση του γυμνού αποτελεί ένα είδος επίδειξης που απευθύνεται κυρίως στους άνδρες θεατές. Όπως υποστηρίζει η Mary Ann Caws (2008), στο δοκίμιο της για το γυναικείο γυμνό στον Υπερρεαλισμό, *«η έκθεση της γυναίκας δεν είναι υπόθεση που αφορά την σεξουαλικότητα της, αλλά την σεξουαλικότητα του παρατηρητή»*. Η μονόπλευρη ικανοποίηση μετατρέπει το γυναικείο σώμα σε αντικείμενο (Caws, 2008: 461).

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, τα κινήματα του Μοντερνισμού, όπως ο Εξπρεσιονισμός και ο Υπερρεαλισμός, προέβαλαν το γυναικείο γυμνό ως ένα μέσο πρόκλησης και αντίστασης στον καθωσπρεπισμό της μεσοαστικής τάξης και των επιβεβλημένων από αυτήν πολιτιστικών και καλλιτεχνικών τάσεων. Οι γυμνές απεικονίσεις του Εξπρεσιονισμού

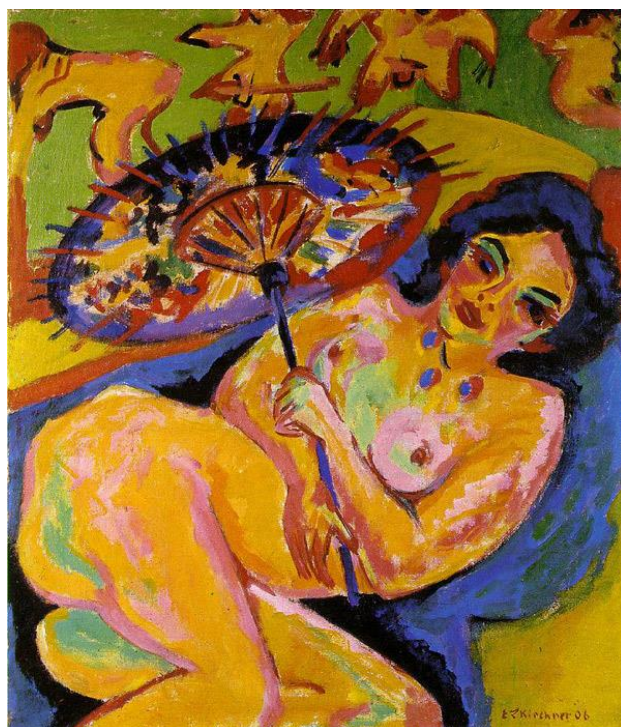
συνέδεαν την σεξουαλικότητα με την φύση και τα πρωτόγονα ένστικτα, τα οποία γίνονταν φανερά όχι μόνο από το περιεχόμενο αλλά και την φόρμα. Η τάση αυτή που καλείται «Πριμιτιβισμός» υπογράμμιζε τον ανεπιτήδευτο αισθησιασμό· πράγμα που γίνεται φανερό στους πίνακες του Erich Heckel όπως η «Στιλπνή Μέρα» (1913) [εικ. 16] και του Ernst Ludwig Kirchner όπως το «Κορίτσι Κάτω από Γιαπωνέζικο Παρασόλι» (1909) [εικ. 17]. Επίσης, ο Egon Schiele ήταν ένα εξπρεσιονιστής ζωγράφος που δεν δίστασε να απεικονίσει το γυναικείο σώμα σε ερωτικές στιγμές, απομακρυνόμενος από τους «πλατωνικά ερωτικούς» συμβολισμούς και τις συνδηλώσεις των αψεγάδιαστων γυναικείων σωμάτων της ζωγραφικής των προηγούμενων αιώνων [εικ. 18](Bassie, 2008: 50, 65, 79).

Εικόνα 16: «Στιλπνή Μέρα» (1913), Erich Heckel, Staatlgalerie für moderner Kunst, Μόναχο



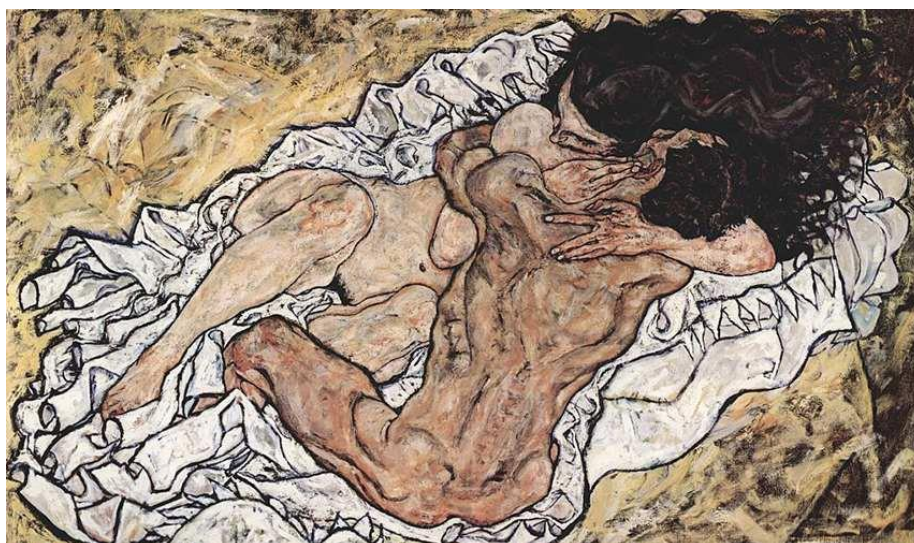
Πηγή: «Εξπρεσιονισμός», A. Bassie

Εικόνα 17: «Κορίτσι Κάτω από Γιαπωνέζικο Παρασόλι» (1909), E. L. Kirchner, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Ντίσελντορφ



Πηγή: «Εξπρεσιονισμός», Α. Βασσιέ

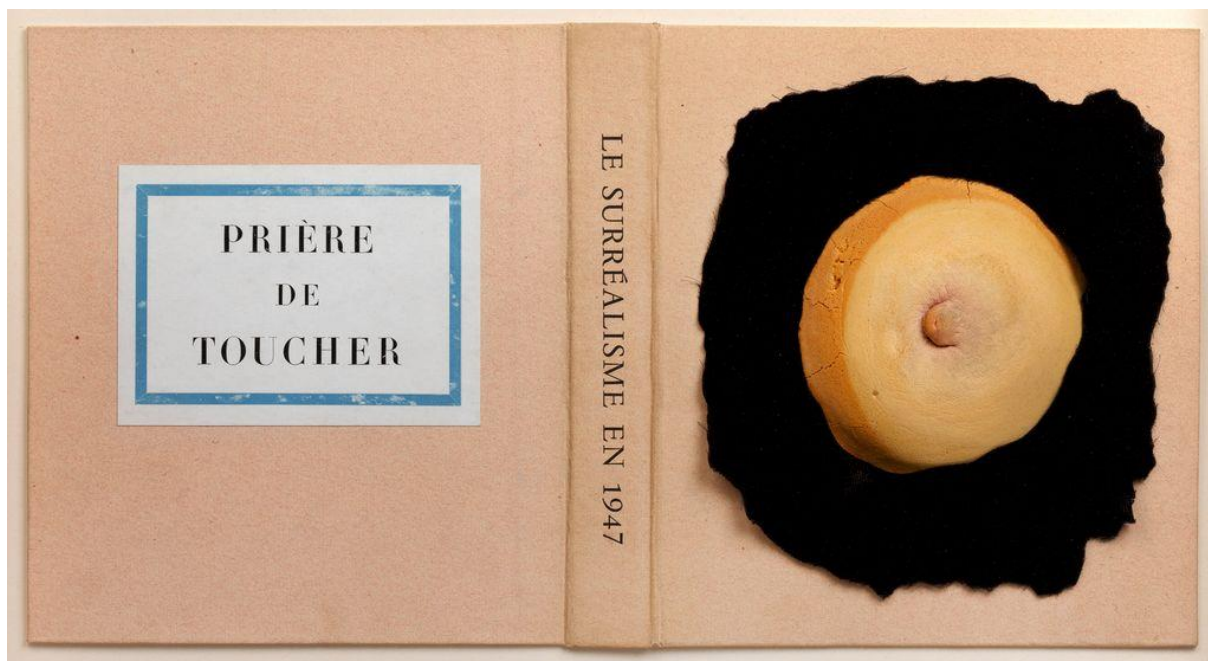
Εικόνα 18: «Αγκαλιασμένο Ζευγάρι» (1917), E. Schiele, Belvedere Βιέννη



Πηγή: «Εξπρεσιονισμός», Α. Βασσιέ

Στην υπερρεαλιστική τέχνη, η παρουσίαση του γυμνού γυναικείου σώματος γίνεται με τρόπο αποσπασματικό. Πολλές υπερρεαλιστικές αναπαραστάσεις περιλαμβάνουν κατακερματισμένα μέλη ή προβάλλουν τα μέρη του σώματος σε λανθάνουσα ανατομική σειρά και διάταξη, ενώ άλλοτε δίνεται έμφαση σε ένα μόνο σημείο του σώματος. Μάλιστα, το 1947 οι Marchel Duchamp και Enrico Donati έφτιαξαν το εξώφυλλο του καταλόγου της ετήσιας έκθεσης σουρεαλιστικής τέχνης, απεικονίζοντας ένα γυμνό μαστό στο εξώφυλλο, ενώ στο οπισθόφυλλο υπήρχε ο τίτλος «Αγγίξτε Παρακαλώ» [εικ. 19]. Με αυτόν τον τρόπο προέτρεπαν τον θεατή να αγγίξει το βιβλίο και ταυτόχρονα το γυναικείο στήθος ενώ, παράλληλα τον καλούσαν να αγγίξει τα εκθέματα της έκθεσης, παραφράζοντας την γνωστή απαγορευτική ταμπέλα των μουσείων, «Παρακαλώ μην αγγίζετε». Επιπλέον, το στήθος ήταν τοποθετημένο, έτσι ώστε να θυμίζει γυμνό μάτι που παρακολουθεί και σε συνδυασμό με την προτροπή «Αγγίξτε Παρακαλώ», προκαλούσε τους επισκέπτες να ατενίσουν τα έργα, παραλληλίζοντας την παρατήρηση των έργων τέχνης με την ηδονοβλεψία (Caws, 2008: 466, Mileaf, 2010: 1,2).

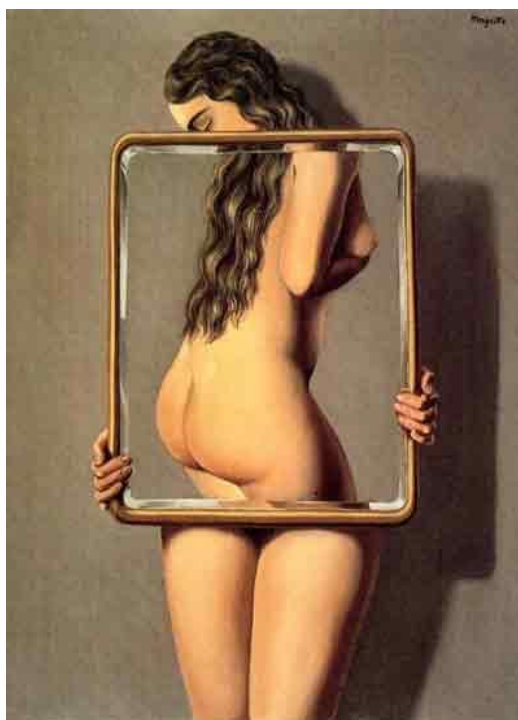
Εικόνα 19: «Παρακαλώ Αγγίξτε» (1947), M. Duchamp & E. Donati, Συλλογή Barbara Bluhm-Kaul and Don Kaul, Σικάγο



Πηγή: «Please Touch», J. Mileaf

Στο ίδιο μοτίβο, ο René Magritte στο έργο του, «Επικίνδυνες Σχέσεις» [εικ. 20] απεικονίζει το προφίλ μιας γυναίκας, από το κεφάλι έως τα γόνατα, μόνο που ο κορμός του σώματός της βρίσκεται ανεστραμμένος και προβάλλεται μέσα από ένα καθρέπτη. Η διαιρεμένη γυναίκα παρακολουθεί τον εαυτό της μέσα από το «σύμβολο της ματαιοδοξίας», τον καθρέπτη, ο οποίος την μετατρέπει σε συνεργό στον χειρισμό του εαυτού της, ως θεάματος, όπως σχολιάζει ο Berger (Caws, 2008: 469). Λίγα χρόνια αργότερα, ο Salvador Dalí δημιούργησε το έργο «Voluptas Mors» που σημαίνει «Αισθησιασμός Θανάτου», τοποθετώντας επτά γυμνές γυναίκες έτσι ώστε να σχηματίζουν μία νεκροκεφαλή [εικ. 21](Βασιλόπουλος, 2016). Η φωτογραφία αυτή δεν αποτελούσε απλώς μία σύνδεση του έρωτα και του θανάτου, αλλά ήταν ένα βαθύτερο σχόλιο για την ιστορία της αναπαράστασης του γυναικείου γυμνού στην τέχνη, καθώς το ταύτιζε με τις νεκρές φύσεις, το εφήμερο, το memento mori. Εντέλει, η απεικόνιση του γυναικείου φύλου στην Δυτική Τέχνη, είτε μέσα από το πρίσμα της σεξουαλικότητας, είτε υπό την οπτική της μητρότητας, αναπαρήγαγε τις αντιλήψεις, τα ήθη, τα στερεότυπα και τις προσδοκίες των ανθρώπων σε κάθε εποχή και συνέβαλλε όχι μόνο στην εδραίωση τους αλλά και στην διαιώνισή τους.

Εικόνα 20: «Επικίνδυνες Σχέσεις» (1936), René Magritte



Πηγή: www.surrealists.co.uk

Εικόνα 21: «Voluptas Mors» (1951), Salvador Dalí & Philippe Halsman



Πηγή: <http://www.mixanitouxronou.gr>

1.3 Υπάρχουν σημαντικές γυναίκες δημιουργοί; Η κριτική της Linda Nochlin

Η Linda Nochlin αποτελεί μία από τις επιφανέστερες φεμινίστριες Ιστορικούς και Θεωρητικούς της Τέχνης. Το 1971 δημοσίευσε το κείμενο «Why have there been no great women artists?» το οποίο αποτέλεσε μανιφέστο για τις φεμινίστριες και για την Ιστορία και Θεωρία της Τέχνης. Κάνοντας μία εκ βαθέων μελέτη-ανασκόπηση του Δυτικού Κανόνα της Τέχνης, επισήμανε την έλλειψη σημαντικών γυναικών δημιουργών και την αριθμητική υπεροχή των ανδρών καλλιτεχνών στα βασικά εγχειρίδια της Ιστορίας της Τέχνης (Freeland, 2005: 100-101).

Στο άρθρο της, η Nochlin υποστηρίζει ότι η Ιστορία της Τέχνης αποτελεί ένα επιστημονικό πεδίο, όπου -κατά κύριο λόγο- η οπτική γωνία του Ιστορικού της Τέχνης και ο επικρατών λόγος του λευκού Δυτικού αρσενικού ταυτίζονται. Σύμφωνα με την θεωρητικό, εξαιτίας αυτής της παραμέτρου ο κλάδος αντιμετωπίζει κενά στις αναφορές του και προβλήματα αξιολογικής φύσεως. Για την Nochlin-και τον φεμινισμό-η επιστήμη της Ιστορίας της Τέχνης και της Ιστορίας γενικότερα έχει μετατραπεί σε φορέας διακίνησης κοινωνικών συμβάσεων και αξιακών συστημάτων, ενισχύοντας παγιωμένες ιδέες και κοινωνικές καταστάσεις- ενδυναμώνοντας την καθεστηκυία τάξη πραγμάτων. Εν προκειμένω, η φεμινιστική οπτική εξετάζει το επιστημονικό πεδίο της Ιστορίας της Τέχνης, μέσα από το πρίσμα της κριτικής και εντοπίζει σημαντικές ελλείψεις στις αναφορές του, σε σχέση με εκπροσώπους μειονοτικών ομάδων και κυρίως γυναικών καλλιτεχνίδων (Nochlin, 1971: 2-3, Freeland, 2005: 101-102).

Η Nochlin θεωρεί το ερώτημα «γιατί δεν υπήρξαν σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες;» παραπλανητικό, καθώς δεν διαφωτίζει την πραγματική φύση του προβλήματος, ενώ ταυτόχρονα προδικάζει την απάντησή του. Η θεωρητικός πιστεύει ότι η ανικανότητα των γυναικών στο να παράγουν αριστουργήματα στο πεδίο των οπτικών τεχνών αποτελεί μία προϋδασμένη απάντηση στο ερώτημα. Στην απάντηση αυτήν οδηγούμαστε εξαιτίας των προκαταλήψεων και των στερεοτύπων που επικρατούσαν για τις γυναίκες

δημιουργούς. Η παραγνώριση του έργου των γυναικών καλλιτεχνίδων δεν συνέβη επειδή αυτές δεν διέθεταν τις ικανότητες, την δημιουργικότητα και το ταλέντο για να έχουν μεγαλεπήβολες καλλιτεχνικές αξιώσεις (Nochlin, 1971: 2-3).

Εντούτοις, η Nochlin δεν πέφτει στην παγίδα της φεμινιστικής κριτικής, προσπαθώντας να ανακαλύψει παραγνωρισμένες γυναίκες καλλιτέχνιδες του παρελθόντος, ούτε εξάρει την μοναδικότητα ή την ιδιαιτερότητα του γυναικείου ύφους στην εργογραφία των καλλιτεχνίδων. Σύμφωνα με την ιστορικό, ο όρος «γυναικεία τέχνη» είναι αδόκιμος, διότι κάθε γυναίκα καλλιτέχνης έχει τις δικές της εμπειρίες, το προσωπικό της ύφος και τα δικά της θεματικά ενδιαφέροντα. Η θεωρητικός προχωρά ακόμη περισσότερο και μελετώντας τα έργα των Artemisia Gentileschi, Mme. Vigee-Lebrun, Angelica Kauffmann, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Suzanne Valadon, Kathe Kollwitz, Barbara Hepworth, Georgia O' Keeffe και άλλων διάσημων καλλιτεχνίδων, διατείνεται ότι δεν τις ενώνει καμία «αίσθηση θηλυκότητας». Μάλιστα, ισχυρίζεται ότι στην πλειοψηφία τους τα έργα γυναικών ζωγράφων αλλά και συγγραφέων τείνουν να παρουσιάζουν ομοιότητες ως προς το ύφος και το θέμα, με άλλους καλλιτέχνες της εποχής τους ανεξαρτήτως φύλου (Broude & Garrard, 1996: 91-92, Nochlin, 1971: 3 -4).

Σύμφωνα με την Nochlin, η περιθωριοποίηση των γυναικών στον χώρο της Τέχνης δεν βασίζεται σε βιολογικές ή σωματικές αιτίες, αλλά, πηγάζει κυρίως από την επίσημη εκπαίδευση και τις κοινωνικές νόρμες. Έτσι, μπορεί να ερμηνευθεί η απουσία σημαντικών γυναικών εκπροσώπων όχι μόνο στην Τέχνη αλλά και στην Πολιτική και την Επιστήμη. Οι κοινωνικοί θεσμοί ευθύνονται κατά κύριο λόγο για την παγίωση των ιδεολογικών και επαγγελματικών εμποδίων, αλλά και των προκαταλήψεων για την θέση και τον ρόλο της γυναίκας στο καλλιτεχνικό γίγνεσθαι. Επιπλέον, η κριτικός εστιάζει και στην ευθύνη των ίδιων γυναικών για την ανοχή τους, στο ανδροκρατούμενο και πατριαρχικό κοινωνικό μοντέλο. Οι γυναίκες οφείλουν να δημιουργήσουν και να ενισχύσουν τις προϋποθέσεις και τις ευκαιρίες για την προβολή τους στο πεδίο της Τέχνης. Η ισότητα των γυναικών στην Τέχνη δεν είναι ένα ζήτημα που απορρέει από φαλλοκρατία των ανδρών, ούτε από έλλειψη πυγμής από μέρους των γυναικών αλλά, κυρίως στηρίζεται «στην ίδια τη φύση των θεσμικών μας δομών και την όψη της πραγματικότητας την οποία επιβάλλουν στα ανθρώπινα όντα που αποτελούν κομμάτι τους» (Nochlin, 1971: 6-8).

Το «ζήτημα της μεγαλοφυΐας» είναι μία ακόμη όψη του προβλήματος της έλλειψης μεγάλων γυναικών καλλιτεχνών. Τα θεμέλια της ίδιας της Ιστορίας της Τέχνης ως επιστήμης βασίζονται- από τις απαρχές της- στο πηγαίο ταλέντο και τις εξαιρετικές ικανότητες της μεγαλοφυΐας-καλλιτέχνη, η οποία έχει την δυνατότητα να παράγει έργα τέχνης που αξιώνουν, τον χαρακτηρισμό του αριστουργήματος. Οι πρώτες επιστημονικές εκδόσεις στον χώρο της Ιστορίας της Τέχνης, ήταν μονογραφίες που καταπιάνονταν με τον βίο και τα έργα διάσημων καλλιτεχνών και έπλεκαν το εγκώμιο τους. Το είδος αυτό δημιούργησε και καθιέρωσε ο ιστορικός της τέχνης και καλλιτέχνης Georgio Vasari. Η εποχή που γράφει ο Vasari για τους μεγάλους καλλιτέχνες, δηλαδή η Αναγέννηση, διαδραμάτισε τον ρόλο καταλύτη για το λεγόμενο «status quo», δηλαδή την καλλιτεχνική υπόσταση και το κύρος του δημιουργού. Πριν από εκείνη την εποχή και κυρίως τον Μεσαίωνα, οι ζωγράφοι και οι γλύπτες δεν διέθεταν καλλιτεχνική υπόσταση και κύρος και αντιμετωπιζόνταν περισσότερο ως απλοί τεχνίτες. Εκείνη την εποχή η γυναίκες δεν είχαν επαγγελματικά δικαιώματα και φυσικά δεν μπορούσαν να εργαστούν ως τεχνίτες, ούτε να ενταχθούν σε συντεχνίες. Εντούτοις, στην συνέχεια οι διεκδικήσεις της συντεχνίας των ζωγράφων στην Φλωρεντία της Αναγέννησης και κυρίως η υποστήριξη τους από επιφανείς αριστοκρατικές οικογένειες και πάτρωνες όπως οι Μέδικοι, βοήθησαν ώστε οι τεχνίτες να αναχθούν σε καλλιτέχνες. Έτσι, όχι μόνο αναγνωρίστηκε το ταλέντο τους αλλά απέκτησαν κοινωνικό status. Μολαταύτα, σε αυτές της κοινωνικές αλλαγές και εξελίξεις δεν υπήρχε χώρος για γυναίκες, αφού δεν μπορούσαν να δραστηριοποιηθούν επαγγελματικά σε αυτόν τον τομέα, αλλά και στις σπάνιες περιπτώσεις που ασχολούνταν ερασιτεχνικά, οι κριτικοί και το κοινό αντιμετώπιζαν με δυσπιστία το έργο τους (Nochlin, 1971: 8-10).

Στην πορεία του χρόνου, από την Αναγέννηση ως και τον 19ο αιώνα οι γυναίκες δεν είχαν δικαίωμα εισαγωγής στις Ακαδημίες Τεχνών και στις Σχολές Καλών Τεχνών. Όταν κατάφεραν να μπουν στις Ανώτατες Σχολές Τεχνών, είχαν περιορισμένα δικαιώματα και τους απαγόρευαν να συμμετέχουν σε ορισμένα μαθήματα, όπως η «αναπαράσταση γυμνού μοντέλου». Τα εμπόδια αυτά ήταν απροσπέλαστα και έκλειναν τον δρόμο για την καλλιτεχνική αναγνώριση και την επαγγελματική σταδιοδρομία γυναικών ζωγράφων, γλυπτριών και εικαστικών γενικότερα. Η Nochlin (1971), αναφέρει σχετικά «Δεν υπάρχουν, από όσο γνωρίζω, ιστορικές αναπαραστάσεις καλλιτεχνών που ζωγραφίζουν από γυμνό μοντέλο, οι οποίες να περιλαμβάνουν γυναίκες σε κάποιον άλλον ρόλο πέρα από αυτόν του ίδιου του γυμνού μοντέλου, ένα ενδιαφέρον σχόλιο στους κανόνες ευπρέπειας: δηλαδή, είναι αποδεκτό για μια (χαμηλής στάθμης, βέβαια) γυναίκα να

αποκαλύπτεται γυμνή σαν ένα αντικείμενο σε μια ομάδα ανδρών, αλλά απαγορευμένο σε μια γυναίκα να συμμετέχει στην ενεργή μελέτη και καταγραφή του γυμνού άντρα ως αντικείμενο, ακόμη και μιας άλλης γυναίκας» (Nochlin, 1971: 14-16).

Τα εκπαιδευτικά συστήματα έπαιξαν σημαντικό ρόλο στον παραγκωνισμό του καλλιτεχνικού έργου των γυναικών έως τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Ειδικά στην Γαλλία οι Ακαδημίες Τέχνης, αποτελούσαν τον ορισμό της επιτυχίας για μια καλλιτεχνική σταδιοδρομία, επειδή έδιναν την δυνατότητα στους νέους καλλιτέχνες να συμμετέχουν σε διαγωνισμούς και εκθέσεις. Μέσω των διοργανώσεων αυτών οι νεαροί καλλιτέχνες προέβαλαν το έργο τους, γίνονταν γνωστοί στο κοινό και σε αρκετές περιπτώσεις βραβεύονταν, λαμβάνοντας θέση εργασίας στην Γαλλική Ακαδημία. Την περίοδο εκείνη οι γυναίκες δεν είχαν δικαίωμα να συμμετέχουν σε τέτοιου είδους διαδικασίες και διοργανώσεις, καθώς δεν θεωρούνταν «επαγγελματίες καλλιτέχνες». Οι προαναφερόμενες συνθήκες έθεταν εμπόδια στην επαγγελματική δραστηριότητα των γυναικών καλλιτεχνίδων αφού εκείνες δεν αναλάμβαναν συχνά παραγγελίες και δεν ήταν εύκολο για αυτές να προβάλλουν το έργο τους (Nochlin, 1971: 17).

Εικόνα 22: Emily Mary Osborn, Χωρίς όνομα και χωρίς φίλους, 1857, λάδι σε καμβά, 825 x1038mm, Tate Gallery, Λονδίνο



Πηγή: Nochlin, L.,(1971), Why Have There Been No Great Women Artists?

Επιπροσθέτως, η θεωρητικός επισημαίνει στο άρθρο της, ότι μέχρι τα μέσα του 19ου αι. μόνο το ένα τρίτο από το σύνολο των καλλιτεχνών στην Γαλλία ήταν γυναίκες και μόνο το επτά τοις εκατό είχαν δεχτεί κάποια επίσημη παραγγελία ή διατηρούσαν κάποιο επίσημο αξίωμα ή είχαν πάρει ποτέ μετάλλιο από το Σαλόνι. Επίσης, καμία γυναίκα δημιουργός δεν είχε τιμηθεί έως τότε με το μετάλλιο της Λεγεώνας της Τιμής. Ακόμη, οι γυναίκες δεν είχαν πολιτικά δικαιώματα και δημόσιο λόγο με αποτέλεσμα να στερούνται την υποστήριξη των πατρώνων και των υποστηρικτών των τεχνών. Οι γυναίκες καλλιτέχνιδες δεν είχαν στενές σχέσεις με μέλη ανθρωπιστικών κύκλων με τους οποίους θα μπορούσαν να ανταλλάξουν ιδέες, να δημιουργήσουν κατάλληλες σχέσεις με προστάτες των Τεχνών, να ταξιδέψουν πολύ και ελεύθερα και να ασχοληθούν με την πολιτική ή συνωμοσίες- καταστάσεις που ωφελούσαν την δημιουργικότητα (Nochlin, 1971: 16-18).

Οι ελάχιστες γυναίκες που διέπρεψαν στον καλλιτεχνικό κόσμο και έφτασαν το επίπεδο της φήμης και της μεγαλοφυΐας του Μιχαήλ Αγγέλου, του Λεονάρντο Ντα Βίντσι, του Νταβίντ ή του Πικάσο είχαν συγγενικές σχέσεις με σπουδαίους άνδρες καλλιτέχνες. Τέτοιες ήταν η Sabina von Steinbach η οποία ήταν υπεύθυνη για τις ομάδες της Νότιας Πύλης στον Καθεδρικό Ναό του Στρασβούργου, η Marietta Robusti, κόρη του Tintoretto, η Lavinia Fontana, η Artemisia Gentileschi και η Rosa Bonheur, η πιο φημισμένη ζωγράφος ζώων του 19ου αιώνα κ.α. Στην πορεία βέβαια -όπως και οι άνδρες καλλιτέχνες- έτσι και οι γυναίκες κατόρθωσαν να «επαναστατήσουν» και να σπάσουν τις καλλιτεχνικές και υφολογικές συνδέσεις και εξαρτήσεις που είχαν με τους άνδρες καλλιτέχνες, με τους οποίους συνδέονταν. Η Nochlin τονίζει ως προς αυτό, «Ακριβώς το ίδιο σπάσιμο των παραδοσιακών δεσμών και το παραμέρισμα των καθιερωμένων από τον χρόνο πρακτικών που επέτρεπαν στους άντρες καλλιτέχνες να τραβήξουν προς πολύ έως τελείως διαφορετικές κατευθύνσεις από αυτές των πατεράδων τους- των συγγενών ή δασκάλων τους- ,στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα έδωσε τη δυνατότητα στις γυναίκες, με επιπλέον εμπόδια και δυσκολίες φυσικά, να προχωρήσουν μόνες τους επίσης. Αρκετές από τις πιο σύγχρονες γυναίκες καλλιτέχνιδες, όπως η Suzanne Valadon, η Paula Modersohn-Becker, η Käthe Kollwitz ή η Louise Nevelson, έχουν προέλθει από μη καλλιτεχνικές οικογένειες -αν και πολλές σύγχρονες και σχεδόν σύγχρονες γυναίκες καλλιτέχνιδες έχουν παντρευτεί συναδέλφους τους, καλλιτέχνες» (Nochlin, 1971: 22-23).

Επομένως, η Τέχνη δεν αποτελεί μία διαδικασία ανεξάρτητη και αυτόνομη, που διενεργείται από μία εκ φύσεως υπερταλαντούχα μεγαλοφυΐα, ή οποία επηρεάστηκε από τις δημιουργίες προγενέστερων καλλιτεχνών. Η Τέχνη είναι μία δραστηριότητα που λαμβάνει χώρα σε συγκεκριμένα κοινωνικά περιβάλλοντα και περιστάσεις, από τις οποίες εμπνέονται οι καλλιτέχνες και τις οποίες αποτυπώνουν. Έτσι, μέσω συγκεκριμένων διαμεσολαβητών και κοινωνικών θεσμών, όπως οι Ακαδημίες, οι Ιστορικοί και οι Κριτικοί της Τέχνης, τα Μουσεία και οι επίσημες εκθέσεις, οι καλλιτεχνικές δημιουργίες, φθάνουν στο κοινό-δέκτη επιφορτισμένες με τις αισθητικά, νοηματικά και κοινωνικά μηνύματα του πομπού-θεσμών. Εν κατακλείδι, η έρευνα της Nochlin οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι γυναίκες καλλιτέχνιδες δεν υστερούσαν σε ικανότητες, ταλέντο και δημιουργική φαντασία. Το «γιατί δεν υπήρξαν μεγάλες καλλιτέχνιδες;» οφείλουμε να το αιτιολογήσουμε μέσα από την μελέτη και κατανόηση των κοινωνικών συνθηκών της εκάστοτε εποχής. Με αυτόν τον τρόπο, θα συνειδητοποιήσουμε ότι η πατριαρχική δομή της Δυτικής κοινωνίας δεν επέτρεπε στις γυναίκες την καλλιτεχνική επαγγελματική ενασχόληση και βιοπορισμό. Ακόμη, ο ευρέως διαδεδομένος και αποδεκτός κοινωνικός ρόλος της γυναίκας, ως αφοσιωμένης συζύγου, μητέρας και νοικοκυράς έκανε πολλές γυναίκες καλλιτέχνιδες να αφήσουν κατά μέρος τις φιλοδοξίες τους, για την δημιουργία οικογένειας.

1.4 Το κίνημα του Φεμινισμού και οι σύγχρονες μετα-Φεμινιστικές θεωρίες

1.4.1 Η Φεμινιστική κριτική της Τέχνης και το κοινωνικό της πλαίσιο

Αν μπορούσε κάποιος να ορίσει εν συντομία τον Φεμινισμό, θα υποστήριζε ότι αυτός υπήρξε ένα πεδίο αντιπαράθεσης, κίνημα ιδεολογικών, πολιτικών και αισθητικών συγκρούσεων, αναθεωρήσεων και κοινωνικής κριτικής, το οποίο σημάδευσε τον 20^ο αιώνα. Μολαταύτα, οι ρίζες τις φεμινιστικής κριτικής ανάγονται στον 18 αιώνα και μπορεί να εντοπιστούν σε έργα όπως: “A Vindication of the Rights of Woman” [Η υπεράσπιση των δικαιωμάτων των γυναικών] (1792) της Mary Wollstonecraft, “The Subjection of Women” [Η υποταγή των γυναικών] (1869) του John Stuart Mill και “Women in the Nineteenth Century” [Οι γυναίκες τον 19^ο αιώνα] (1845) της Margaret Fuller. Στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα δημοσιεύονται έργα με φεμινιστική χροιά, όπως το “A Room of One’s Own” [Ένα δικό σου δωμάτιο] (1929) και το “Deuxième Sexe” [Το δεύτερο φύλο] (1949) της Simone de Beauvoir. Εντούτοις, για την Αγγλοσαξονική παράδοση, ο Φεμινισμός είναι ένα κοινωνικοπολιτικό κίνημα που γιγαντώθηκε από το 1960 και εξής και το οποίο συνδέθηκε με την κατάκτηση του δικαιώματος της ψήφου για τις γυναίκες, τους αγώνες για την απελευθέρωσή τους, την επανεμφάνιση του Μαρξισμού στην Μ. Βρετανία, τον πυρηνικό αφοπλισμό, τον Μάη του ’68, τα ακτιβιστικά κινήματα των φιλελεύθερων γυναικών για τα πολιτικά δικαιώματά τους και τα νέα αριστερά κινήματα των γυναικών στην Αμερική (National Organization of Women) και τη Γαλλία (MLF) (Βογιατζάκη, 2008: 19, 23, Γεωργιάδου-Κούντουρα, 1993: 13, Linden, 1990: 57).

Η φεμινιστική θεωρία και κριτική-όπως ισχυρίζονταν οι εκπρόσωποί της- αμφισβήτησε και αντιπαρατέθηκε -πολιτικά και ιδεολογικά- με τις δομές και τους κανόνες τη πατριαρχικής κοινωνίας και στηλίτευσε τις ανδροκρατικές αντιλήψεις, στις οποίες θεμελιώθηκε ο δυτικός κόσμος. Η Γαλλίδα φεμινίστρια Lady Margaret Hall διατείνεται ότι οι στόχοι της φεμινιστικής κριτικής διαθέτουν ένα καθαρά πολιτικό υπόβαθρο και

επιζητούν την γνωστοποίηση και καταγγελία των πατριαρχικών πρακτικών και όχι την διαιώνισή τους. Η «πολιτικοποίηση» του Φεμινισμού, δημιούργησε ορισμένα ερωτήματα, όπως, για το αν η τέχνη και η λογοτεχνία μπορούν να ερμηνεύονται μέσω ενός συγκεκριμένου οπτικού πρίσματος, εξυπηρετώντας ίσως τους σκοπούς ενός κινήματος. Επιπλέον, για το αν μπορεί να υπάρξει-όπως αναφέρει η Βογιατζάκη (2008)- μία «γυναικεία αισθητική ή μια θεωρητική τοποθέτηση που να εξαρτάται αποκλειστικά από τη σχέση ανάμεσα στο φύλο- προσδιορισμένο είτε σεξουαλικά (βιολογικά) είτε κοινωνικά- και ένας συγκεκριμένος τρόπος έκφρασης, μια συγκεκριμένη δομή, θεματική ή μορφή τέχνης» (Βογιατζάκη, 2008: 19, 20).

Η φεμινιστική κριτική διακρίνεται σε τρεις κύριες τάσεις, την αγγλοαμερικανική, τη γαλλική και την μαρξιστική -η οποία συνδέθηκε με το φεμινιστικό κίνημα στην Μ. Βρετανία. Η αγγλοαμερικανική παράδοση ασκεί μία κριτική κατ' ουσίαν «κειμενική» δίνοντας έμφαση στην έννοια της έκφρασης (expression). Η γαλλική τάση κάνει μία ψυχαναλυτική κριτική, δίνοντας έμφαση στον όρο «απόθηση» (repression). Η μαρξιστική φεμινιστική παράδοση συνδέεται με τις νεοφροϋδικές θεωρίες του Lacan και την *écriture feminine* (γυναικεία γραφή) και δίνει έμφαση στον όρο «καταπίεση» (oppression) (Βογιατζάκη, 2008: 21).

Εγκύπτοντας, στην μαρξιστική πολιτική-κοινωνική θεωρία, μπορεί να διαπιστώσει κανείς, ότι αυτή διαδραμάτισε ρόλο καταλύτη, στην διαμόρφωση της φεμινιστικής κριτικής για την τέχνη και την γυναίκα δημιουργό. Σύμφωνα με την μαρξιστική άποψη, το έργο τέχνης εκφράζει με ποικίλους τρόπους το κοινωνικό γίνεσθαι- της εκάστοτε εποχής και του τόπου- και επειδή αποτελεί φορέα ιδεολογιών, θα πρέπει να αντιμετωπίζεται και να μελετάται ως τέτοιος. Αντίστοιχα, η φεμινιστική κριτική, αντικαθιστά την κυρίαρχη ιδεολογία της μπουρζουαζίας- της μαρξιστικής παράδοσης- με την κυρίαρχη ιδεολογία της πατριαρχίας. Έτσι, οι φεμινίστριες κριτικοί της τέχνης ορμώμενες από τον μαρξισμό-είτε ακούσια, είτε εκούσια- αντιλαμβάνονται τον Κανόνα της Δυτικής Τέχνης, ως φορέα ανδροκρατικών απόψεων, ο οποίος διαιωνίζει τις σεξιστικές πρακτικές του αποκλεισμού των γυναικών δημιουργών από το καλλιτεχνικό γίνεσθαι (Βογιατζάκη, 2008: 53-54).

Στην ουσία, η φεμινιστική κριτική της τέχνης συνδέεται -χονδρικά- με δύο θεωρητικούς πόλους – όπως προαναφέρθηκε- οι οποίοι είναι ο μαρξισμός και η φροϋδική ψυχανάλυση. Από τον μαρξισμό οικειοποιείται απόψεις και αντλεί υλικό ενώ, αντίθετα ασκεί δριμεία κριτική στις πατριαρχικές αντιλήψεις της ψυχαναλυτικής θεωρίας. Η επανεξέταση των παραπάνω θεωρητικών πλαισίων εκ μέρους των φεμινιστριών κριτικών και ιστορικών της τέχνης οδήγησε σε ένα πλήθος δημοσιεύσεων σε Αμερική, Αγγλία και Γαλλία, οι οποίες ξεκινούν το 1971 με το άρθρο της Linda Nochlin, “Why have there been no great women artists?”. Ενδεικτικά, οι κάποιες από τις επιφανέστερες φεμινίστριες θεωρητικούς της τέχνης και ορισμένα από τα πιο σημαντικά άρθρα τους ήταν τα εξής: η Eleanor Tufts με το “Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists (1974), η Elsa Honig Fine με το “Women and Art: A History of Women Painters and Sculptors from the Renaissance to the Twentieth Century” (1978), η Nancy Heller, με το “Women Artists: An Illustrated History” (1987), η Roszika Parker και η Griselda Pollock με το “Old Mistresses: Women, Art and Ideology” (1981), η Whitney Chadwick με το “Women, Art and Society” (1990), η Lisa Tichner με το “Feminism and Art History” (1988), η Lucy Lippard με το “From the Center: Feminist Essays on Women’s Art (1976), η Linda Nead με το “Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain” (1988) κ.α. (Στάγκος, 1993: 65-69).

Τα βασικά σημεία της φεμινιστικής θεωρίας και κριτικής της τέχνης μπορούν να συνοψισθούν ως εξής: η πατριαρχική δομή της δυτικής κοινωνίας βασίζεται σε έναν φυλετικό άξονα, ο οποίος διαχωρίζει τα φύλα ανισομερώς, προσδίδοντας θέση εξουσίας στους άνδρες και υποταγής στις γυναίκες. Η διάκριση αυτή γίνεται εμφανής στον «διαφυλικό» καταμερισμό της εργασίας, όπου οι γυναικείες εργασίες ορίζονται ως υποδεέστερες των ανδρικών. Έτσι, οι φεμινίστριες θεωρητικοί, μέσω των ερευνών τους, συμπεραίνουν ότι οι γυναίκες δημιουργοί έργων τέχνης λαμβάνουν μία συγκεκριμένη θέση μέσα στην πατριαρχική κοινωνία και τους θεσμούς της-Ιστορία της Τέχνης, Μουσεία κτλ. - η οποία πριν από οποιαδήποτε άλλη ιδιότητα ή κοινωνικό ρόλο, τις υποδεικνύει ιδεολογικά ως κατώτερες (Ιγγλέση, 1993: 40).

Πολλές φεμινίστριες θεωρητικοί όπως η Lisa Tichner, Whitney Chadwick, η Griselda Pollock -και η Linda Nochlin- αμφισβήτησαν την φροϋδική ερμηνεία που υποστηρίζει ότι οι γυναίκες διαμορφώνουν την προσωπικότητά τους, πάνω σε μία έλλειψη-«φθόνος του

πέους»- η οποία τις καθιστά παθητικές και ανίκανες για μεγάλα καλλιτεχνικά και πολιτιστικά έργα, σε αντίθεση με τους άνδρες. Η ερμηνεία αυτή κατηγορήθηκε για τον «βιολογισμό» που την χαρακτηρίζει και επειδή νομιμοποιεί τις κοινωνικές διακρίσεις εις βάρος των γυναικών και συγκεκριμένα τον παραγκωνισμό τους, από το πεδίο της τέχνης για πολλούς αιώνες. Έτσι, οι φεμινίστριες κριτικοί υιοθέτησαν την φροϋδική έννοια της «έλλειψης», αλλάζοντας το συμβολικό της νόημα και μετατρέποντάς το, από έλλειψη ανατομικής φύσεως, σε έλλειψη εξουσίας και κύρους (Ιγγλέση, 1993: 40-41).

Η φεμινίστρια Ιστορικός της Τέχνης, Whitney Chadwick, θεωρεί ότι οι τέτοιου είδους απόψεις- όπως η φροϋδική- πηγάζουν από την αναγεννησιακή αντίληψη περί της «Ατομικής Ιδιοφυΐας» ή «Μεγαλοφυΐας» του καλλιτέχνη. Στην εισαγωγή του βιβλίου «Women, Art and Society», υποστηρίζει ότι η ιδέα περί «Μεγαλοφυΐας»- του άνδρα καλλιτέχνη- επηρέασε σε τέτοιον βαθμό τον κόσμο της τέχνης, με αποτέλεσμα να επικρατήσει η τάση, τα έργα των γυναικών να αντιμετωπίζονται ως «ποιοτικά κατώτερα σε σχέση με των ανδρών. Εξαιτίας, αυτής της προκατάληψης τα έργα γυναικών δημιουργών είχαν μικρότερη χρηματική αξία από εκείνα των ανδρών. Ταυτόχρονα- σύμφωνα με την Chadwick- το έργο των ελάχιστων διάσημων και επιτυχημένων καλλιτέχνιδων παλαιότερων εποχών δεν έχει διασωθεί, κάτι που αποτελεί μία δυσάρεστη ένδειξη της ανισότητας των δύο φύλων στον καλλιτεχνικό στίβο (Chadwick, 1993: 73-74).

Επιπροσθέτως, η Chadwick επισημαίνει ότι το πρότυπο της «ατομικής ιδιοφυΐας», του άνδρα καλλιτέχνη επισκίασε και παραγκώνισε την συλλογική καλλιτεχνική παραγωγή των εργαστηρίων και επέδρασε καταλυτικά στην ορθή αξιολόγηση του έργου των γυναικών, που δημιουργούσαν στα πλαίσια τους. Επιπλέον, το γεγονός ότι η αξία των έργων τέχνης συνδέθηκε με το κύρος και την φήμη του καλλιτέχνη, σε πολλές περιπτώσεις ενέταξε το έργο πολλών καλλιτέχνιδων στην εργογραφία των διασημότερων ανδρών συναδέλφων τους. Η πρακτική αυτή είχε ως αποτέλεσμα να επικρατήσει ο μύθος, ότι οι καλλιτέχνιδες είχαν περιορισμένη παραγωγή έργων σε σχέση με τους άνδρες συναδέλφους τους, ενώ παράλληλα σε αρκετές δημιουργούς αποδίδονται έργα υποδεέστερης ποιότητας του δικού τους. Η Chadwick ως παράδειγμα αναφέρει την περίπτωση της Ιουδίθ Λέιστερ, μίας Φλαμανδής ζωγράφου, η οποία φοίτησε στο εργαστήριο του γνωστού ζωγράφου Φρανς Χαλς. Η Λέιστερ υπήρξε μία από τις πιο

επιτυχημένες ζωγράφους της εποχής της, αφού είχε γίνει δεκτή στην τοπική συντεχνία, διέθετε ως το 1635 τρεις άρρενες μαθητές και ορισμένοι Ιστορικοί της Τέχνης της εποχής, αναφέρουν στα γραπτά τους, το όνομά της. Από τα τέλη περίπου του 17^{ου} αιώνα έως τον 20^ο, η Λέιστερ παρέμεινε στην αφάνεια, ενώ αρκετά από τα έργα της αποδίδονταν στον δάσκαλό της, τον Χαλς και εξαιτίας αυτού πουλιούνταν σε αστρονομικά ποσά [εικ. 23]. Στην συνέχεια, όταν ανακαλύφθηκαν τα λάθη και έγινε προσπάθεια διαχωρισμού των έργων της από εκείνα του Χαλς, της αποδόθηκαν πολλά αντίγραφα χαμηλής ποιότητας του ίδιου (Chadwick, 1993: 75, 83-85, Smith, 2016).

Εικόνα 23: Το «Ευτυχισμένο Ζευγάρι» (1930) της Λέιστερ για πολλά χρόνια αποδιδόταν στον Χαλς



Πηγή: www.theparisreview.org

Σύμφωνα με την φεμινιστική κριτική της Ιστορίας της Τέχνης, η ανακάλυψη της πραγματικής ταυτότητας, του «άσημου» δημιουργού του έργου που μέχρι πρότινος αποδιδόταν σε κάποιον διάσημο καλλιτέχνη, ακολουθείται από την εξακρίβωση, ότι το δημιούργημα στερείται την άριστη τεχνική και ποιότητα του Δασκάλου. Ιδιαίτερα, η αλλαγή του φύλου του δημιουργού, δηλαδή η συνειδητοποίηση ότι πρόκειται για γυναίκα καλλιτέχνη, συνοδεύεται από την αλλαγή της γλώσσας και της κριτικής για το έργο. Η Ιστορία της Τέχνης πάντα συνέδεε το φύλο με την καλλιτεχνική έκφραση και το ύφος, δημιουργώντας δύο αντιτιθέμενους πόλους, έναν ανδροπρεπή και έναν

θηλυπρεπή. Οι χαρακτηρισμοί αυτοί συνοδεύτηκαν με τις ανάλογες πεποιθήσεις, τις προκαταλήψεις και τα στερεότυπα για τον κοινωνικό ρόλο και την θέση του φύλου στην εκάστοτε εποχή. Έτσι όπως αναφέρει και η Chadwick (1993), «παραλείποντας τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα της “θηλυκότητας”, τοποθετούν τη γυναίκα καλλιτέχνη σε ένα πλαίσιο, όπου το ύστατο μέτρο της επιτυχίας, η καλλιτεχνική μεγαλοφυΐα, είναι αποκλειστικά ανδρικό προνόμιο» (Chadwick, 1993: 87, 92).

Εν κατακλείδι, οι φεμινίστριες θεωρητικοί και κριτικοί της τέχνης διαπίστωσαν ότι η περιθωριοποίηση και ο παραγκωνισμός των γυναικών από το επαγγελματικό πεδίο της τέχνης έγκειται στο γεγονός ότι τα δημιουργήματα των γυναικών εξετάστηκαν μέσα από το πρίσμα της φύσης τους και του κοινωνικού τους προορισμού. Όπου ο προορισμός αυτός βρισκόταν εντός της οικίας και ήταν το νοικοκυριό, η δημιουργία οικογένειας και η μητρότητα. Έτσι, το χάσμα ανάμεσα στην γυναίκα ως ευγενικό- ευαίσθητο όν και τον άνδρα ως λογικό- δραστήριο διογκώθηκε, με αποτέλεσμα να δημιουργηθούν απροσπέλαστα εμπόδια για τις γυναίκες που ήθελαν να δραστηριοποιηθούν στον τομέα της τέχνης. Τα επιχειρήματα που επικαλέστηκαν οι φεμινίστριες κριτικοί, ώθησαν τον κόσμο της Τέχνης στο να εξετάζει τα ζητήματά της με έναν υγιή σκεπτικισμό. Στην συνέχεια, η τάση αυτή, οδήγησε στην αμφισβήτηση της ίδιας της γλώσσας που διαμορφώνει τα νοήματα και το περιεχόμενο των έργων, θέτοντας τα θεμέλια της μεταδομιστικής έρευνας των Σπουδών Φύλου (Gender Studies) για την Τέχνη (Chadwick, 1993: 108-112, Riet van der Linden, 1993: 54-55).

1.4.2 Η Μετα-φεμινιστική κριτική για την Τέχνη και οι Gender Studies

Οι λεγόμενες «μετα-φεμινιστικές» θεωρίες άσκησαν κριτική, όχι μόνο στις πατριαρχικές αντιλήψεις του παρελθόντος, αλλά και σε ορισμένες φεμινιστικές απόψεις, αν και κατά κύριο λόγο ταυτίστηκαν με την ρητορική τους. Το ερώτημα που τίθεται εδώ, είναι που σταματά η φεμινιστική κριτική και που ξεκινά η μετα-φεμινιστική. Όταν η αμφισβήτηση του ανδροκρατικού μοντέλου ανάπτυξης της κοινωνίας, εκ μέρους των φεμινιστριών φτάνει στο σημείο να ασκήσει κριτική στην δομή και τον ρόλο της ίδιας της γλώσσας, στην διαμόρφωση και επικράτηση του μοντέλου αυτού, ξεκινά η μετα-φεμινιστική κριτική.

Το μετα-φεμινιστικό κίνημα διαμορφώθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1980, ενώ αναπτύσσεται από την δεκαετία του 1990 έως τις μέρες μας, εντασσόμενο στο πεδίο των Σπουδών Φύλου (Gender Studies). Οι μετα-φεμινίστριες θεωρητικοί υποστήριξαν ότι η ανδρική κυριαρχία στα πεδία της επιστήμης, της πολιτικής και της τέχνης, αποτελεί ιστορική πραγματικότητα και απορρέει από τους ανδροκεντρικούς- πατριαρχικούς κανόνες που έχουν περιέλθει και έχουν ενσωματωθεί στη γλώσσα. Έτσι, δημιουργείται ένας φαύλος κύκλος διαιώνισης της ανδρικής υπεροχής, αφού αυτή ως κυριαρχούσα συνιστώσα συντηρεί τους κανόνες της γλώσσας, οι οποίοι τη ενισχύουν. Με βάση αυτή τη θεωρία, η αξιόλογη καλλιτεχνική δημιουργία είναι εκ φύσεως στερεοτυπικά ανδροπρεπής, ενώ η στερεοτυπικά γυναικεία παραγωγή έργων χαρακτηρίζεται ως χειροτεχνία και έχει να κάνει με δημιουργίες «κατώτερης ποιότητας» (Στάγκος, 1993: 62-63).

Σύμφωνα, με τις θιασώτριες του μετα-φεμινισμού, δεν θα πρέπει να καταπιανόμαστε με την ανακάλυψη ξεχασμένων γυναικών δημιουργών, ούτε με έρευνα για περισσότερες καλλιτέχνιδες, την οργάνωση εκθέσεων έργων τους κτλ.-όπως έκαναν οι εκπρόσωποι του Φεμινισμού. Αυτό που πρέπει να μας απασχολήσει είναι η γλώσσα που χρησιμοποιούμε και το πώς αυτή ενισχύει τις ανισότητες και διαιωνίζει τις προκαταλήψεις για τα δύο φύλα. Επίσης, θα πρέπει να διερευνήσουμε πως οι ερμηνείες,

οι κριτικές και οι σχολιασμοί για τα έργα τέχνης, χρησιμοποιώντας ως μέσο τους την γλώσσα, διαδίδουν τις διαφυλικές διαφορές και την ανισότητα, παρουσιάζοντας τις ως αντικειμενικές κρίσεις. Οι θεωρητικοί του μετα-φεμινισμού υποστηρίζουν ότι ο κλάδος της Ιστορίας της Τέχνης έχει παραγκωνίσει τις γυναίκες εξαιτίας του βασικού της οργάνου, που είναι η γλώσσα. Η γλωσσική αναφορά εμπεριέχει διακρίσεις πάσης φύσεως, ανάμεσα στα φύλα, σε πολλές περιπτώσεις μεροληπτεί στις κριτικές και τις ερμηνείες των έργων τέχνης, επιβάλλει κανόνες συμπεριφοράς και διαμορφώνει συστήματα αξιών και ιεραρχήσεις που είναι αυθαίρετες, αβάσιμες και ικανοποιούν πατριαρχικά συμφέροντα (Στάγκος, 1993: 63-64).

Επομένως, το πρόβλημα της περιθωριοποίησης των γυναικών από το καλλιτεχνικό γίγνεσθαι, δεν μπορεί να λυθεί μέσω της αριθμητικής αύξησης της συμμετοχής τους σε εκθέσεις ή της παρουσίας τους στα εγχειρίδια Ιστορίας της Τέχνης. Η λύση του προβλήματος- όπως διατείνεται ο Στάγκος (1990)- είναι «η θεωρητική, γλωσσική και κυρίως η κριτική επανεξέταση θεμάτων τέχνης που θέτει υπό αμφισβήτηση, βάζει προκλητικά ερωτήματα, παρεμβάλλεται και ανταγωνίζεται αξιολογικά κριτήρια και καθιερωμένες ερμηνείες, όταν υπάρχει η υποψία ότι εξυπηρετούν, ή μπορεί να εξυπηρετούν κεκτημένα συμφέροντα». Με βάση τις παραπάνω απόψεις, γίνεται εμφανής η σύνδεση του Μετα-φεμινισμού, με τον μετα-δομισμό (post-structuralism), τις deconstructive θεωρίες και γενικότερα με τον μεταμοντερνισμό (Στάγκος, 1993: 64-65).

Οι μετα-φεμινιστικές θεωρίες εντάχθηκαν στο πλαίσιο των Σπουδών Φύλου (Gender Studies). Οι Σπουδές Φύλου αποτελούν ένα διεπιστημονικό πεδίο, όπου συναντώνται πολλοί και διαφορετικοί ακαδημαϊκοί κλάδοι. Στους κόλπους αυτού του σχετικά νέου επιστημονικού τομέα, που αναπτύχθηκε την τελευταία εικοσαετία, εξετάζονται οι έννοιες «φύλο» και «σώμα», ως συμβολικές κατασκευές- πολιτισμικά προϊόντα και ερευνώνται οι τρόποι, τα μέσα και κυρίως οι διαφορετικές μορφές λόγου (επιστημονικού, καλλιτεχνικού, λογοτεχνικού κ.α.) που διαμόρφωσαν και διαιώνισαν τις έννοιες αυτές. Η Julia Kristeva, η Luce Irigaray και η Hélène Cixous, είναι από τις πιο επιδραστικές μετα-φεμινίστριες θεωρητικούς για τις Σπουδές Φύλου. Στα κύρια ενδιαφέροντά τους συγκαταλέγονται, η κωδικοποιημένη στην γλώσσα κοινωνική ανισότητα ανάμεσα στα δύο φύλα, η συγκρότηση του υποκειμένου μέσα στη γλώσσα και η απωθημένη ετερότητα του γυναικείου υποκειμένου που εκφράζεται μέσω του συμβολικού λόγου, λογοτεχνικού ή καλλιτεχνικού (Βογιατζάκη, 2008: 18, 36, Suleiman, 2008: 96).

Η Kristeva διερεύνησε την σημασία της παρουσίας του σώματος- είτε αρσενικού είτε θηλυκού- στις τέχνες και στην λογοτεχνία με έμφαση στον μοντερνισμό και της πρωτοπορίες. Για την θεωρητικό, το μητρικό σώμα ως συμβολική έννοια –ακόμη και η παρουσία του στις καλλιτεχνικές απεικονίσεις- ασκεί επίδραση και ενυπάρχει και στα δύο φύλα. Η Cixous άσκησε κριτική στους άνδρες λογοτέχνες -και κατά συνέπεια και στους καλλιτέχνες- υποστηρίζοντας πως τείνουν να πέφτουν θύματα του φαλλοκεντρισμού. Αυτό γίνεται εμφανές, από την επιμονή τους να βασίζονται στους κανόνες, της σύνταξης, της γραμμικότητας, της ομοιογένειας και της ρεαλιστική αναπαράστασης. Σύμφωνα με την Cixous, η τακτική αυτή θα σταματήσει, όταν η λογοτεχνική και καλλιτεχνική γραφή θα αποτινάξει τους κανόνες της γραμμικής λογικής, της σύνταξης και της διήγησης και θα υιοθετήσει μία μορφή έκφρασης-γραφής «κοντά στο σώμα». Αυτό το είδος γραφής-απεικόνισης αναφέρεται στο «μητρικό σώμα», συνδέεται με το ανθρώπινο ασυνείδητο και μπορεί να απεγκλωβίσει την δημιουργική έκφραση από την «εξημερωμένη λογική του υπερεγώ ή του Νόμου» (Stimpson, 2008: 139, Suleiman, 2008: 102-103).

Η φράση του Ludwig Wittgenstein «η γλώσσα μου είναι ο κόσμος μου»- σε κατά λέξη μετάφραση «Τα όρια τής γλώσσας μου ορίζουν τα όρια τού κόσμου μου»- έχει επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό τις μετα-φεμινιστικές προσεγγίσεις, για τον ρόλο που διαδραματίζει η γλώσσα στην κατασκευή και διατήρηση των κοινωνικών στερεοτύπων. Σύμφωνα με τον Pavel, οι γλωσσικοί κανόνες σηματοδοτούν τις πολιτισμικά προκαθορισμένες προσπάθειες φίμωσης, της γυναικείας έκφρασης, σε κάθε τομέα. Επίσης, γλώσσα κατευθύνει την κριτική και την θεωρία της τέχνης, προκρίνοντας καλλιτεχνικές πορείες. Το ερώτημα που δημιουργείται -και είναι δύσκολο να απαντηθεί- είναι το αν οι αλλαγές στην γλώσσα, αποτελούν λύση για την οριστική εξάλειψη των διαφορών ανάμεσα στα δύο φύλα και συγκεκριμένα στον τομέα της τέχνης (Μπαμπινιώτης, 1995: 191, Νανόπουλος και Μπαμπινιώτης, 2010: 81-82, Pavel, 2008: 152).

Κεφάλαιο 2

ΤΟ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟ ΖΗΤΗΜΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗΣ

2.1 Πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο

Οι φεμινιστικές θεωρίες και το γυναικείο ζήτημα σε σχέση με την τέχνη, βρήκαν πρόσφορο έδαφος ανάπτυξης, στην ελληνική καλλιτεχνική κοινότητα από την Μεταπολίτευση και εξής. Η υιοθέτηση των ιδεών αυτών εκ μέρους των καλλιτεχνών δεν ήταν εύκολη υπόθεση, ούτε πραγματοποιήθηκε με έντονους και γρήγορους ρυθμούς. Αντίθετα, η φεμινιστική κριτική για την τέχνη αντιμετωπίστηκε με σκεπτικισμό και αμφιθυμία από τους κριτικούς και τους επιμελητές μέχρι και από άτομα που ανήκαν σε καλλιτεχνικούς κύκλους. Έτσι οι θεωρίες για την γυναικεία παρουσία στις τέχνες, άργησαν να ευοδωθούν στην ελληνική καλλιτεχνική πραγματικότητα, μετά την πτώση της Χούντας και ξεκίνησαν να εμφανίζονται σταδιακά από την δεκαετία του 1980 και ύστερα.

Μία βασική αιτία που δημιούργησε προβλήματα στην αποδοχή των φεμινιστικών απόψεων για την τέχνη, ήταν η πολιτιστική θέση της Ελλάδας. Η χώρα υπήρξε μεταίχμιο Ανατολής και Δύσης, συνιστώσα των Βαλκανίων και αμφιταλαντεύτηκε ανάμεσα σε αυτές τις κουλτούρες, άλλοτε υιοθετώντας ορισμένα στοιχεία τους και άλλοτε απορρίπτοντας κάποια άλλα. Ως περιφερειακή χώρα- κοινωνία της μη- Δυτικής Ευρώπης, αντιμετώπισε με δυσπιστία τις φεμινιστικές θεωρίες, ως ξενόφερτες ιδέες χωρίς ελληνικό υπόβαθρο. Οι πεποιθήσεις αυτές εμπόδισαν την διάδοση και εφαρμογή των ιδεών αυτών στην τέχνη και στις διοργανώσεις εικαστικών εκθέσεων, με συναφές περιεχόμενο. Την ίδια εποχή σε Ευρώπη και Η.Π.Α. υπήρξε έντονη δραστηριότητα στον

τομέα των δημοσιεύσεων, στην γυναικεία και την φεμινιστική καλλιτεχνική παραγωγή, στις εκθέσεις και τον ακαδημαϊκό λόγο. Το ζήτημα της «ελληνικότητας» έπαιξε σπουδαίο ρόλο στην διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας και δημιουργούσε μια τάση αμφισβήτησης προς οποιαδήποτε «δυτική» συνήθεια ή τρόπο σκέψης και πολιτικής και κοινωνικής έκφρασης. Η εναντίωση στην πρώην αποικιοκρατική Δύση, έγινε βασικό χαρακτηριστικό της εγχώριας τέχνης, η οποία με την σειρά της συνέβαλλε στην παραγωγή εθνικής ταυτότητας. Ταυτόχρονα η λογοτεχνία και η ίδια η τέχνη συνέχιζαν να αποτελούν δύο κατεξοχήν εθνικούς θεσμούς, σε μία περίοδο που η παγκοσμιοποίηση επέβαλλε νέες κοινωνικές και καλλιτεχνικές τάσεις. Έτσι μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1990, η ιστορία της Ελληνικής Τέχνης, ως επιστημονικός τομέας, πρόβαλλε ως κυρίαρχο καλλιτεχνικό- κοινωνικό ζήτημα την «εθνική ταυτότητα», την ίδια εποχή που τα θέματα έμφυλης ταυτότητας αποσιωπώνται ή εξετάζονται επιδερμικά (Μπαχτσετζής, 2012: 4, 5).

Οι υποστηρικτές της φεμινιστικής οπτικής για την καλλιτεχνική παραγωγή στην Ελλάδα, θεώρησαν ότι η ταύτιση της θεωρίας αυτής με την «ξενομανία» και με πρότυπα επιβεβλημένα από έναν παγκοσμιοποιημένο τρόπο ζωής ή μια διεθνοποιημένη αγορά, αδικούσε τις ίδιες τις καλλιτέχνιδες, απαξιώνοντάς τις, ως φερέφωνα πολιτικών και εμπορικών σκοπιμοτήτων. Με την ένταξη της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Ένωση το 1981, η ελληνική κοινωνία έπρεπε να προσαρμοστεί κατά κάποιον τρόπο στο πρότυπο κοινωνικής οργάνωσης των δυτικοευρωπαϊκών χωρών. Αυτή η διαδικασία, προέβλεπε τον εκσυγχρονισμό των θεσμών με βάση το ευρωπαϊκό δίκαιο και τις πολιτικές κατευθύνσεις των ευρωπαίων εταίρων. Οι αλλαγές αυτές σε θεσμικό και κοινωνικό πλαίσιο, πραγματοποιήθηκαν με μεγάλες δυσκολίες στις αρχές της δεκαετίας του 1980. Έτσι, μετά την καταπίεση της επταετούς δικτατορίας, την έλευση του Φιλελευθερισμού, την άνοδο του Σοσιαλισμού, την ανάπτυξη του Συνδικαλισμού και των δράσεων της εξωκοινοβουλευτικής άκρας αριστεράς, η ελληνική κοινωνία έγινε περισσότερο δεκτική σε νέα θεωρητικά και πολιτικοκοινωνικά ερεθίσματα, όπως ο Φεμινισμός (Μπαχτσετζής, 2012: 7).

Το Σύνταγμα του 1975, εμπεριείχε πολιτικές μεταρρυθμίσεις, οι οποίες επέτρεψαν την άρση των νομικών διακρίσεων εις βάρος των γυναικών. Την ίδια χρονική περίοδο, ο Φεμινισμός εισέβαλλε στον εγχώριο πολιτικό στίβο. Έτσι, το 1975 δημιουργείται η «Κίνηση για την Απελευθέρωση των Γυναικών» (ΚΑΓ), που αποτέλεσε την πρώτη

σύγχρονη φεμινιστική οργάνωση στην Ελλάδα. Ακόμη, την ίδια εποχή εκδίδονται και τα πρώτα φεμινιστικά περιοδικά, όπως η «Σκούπα»- περίοδος κυκλοφορίας 1978-1981- τα οποία προέβησαν σε συστηματικές μελέτες και αναλύσεις για το γυναικείο ζήτημα στην Ελλάδα (Μπαχτσετζής, 2012: 7).

Μολαταύτα, παρά την κατάργηση των διακρίσεων εις βάρος των γυναικών σε νομικό επίπεδο και την υιοθέτηση προοδευτικών ιδεών σε σχέση με το γυναικείο ζήτημα-γεγονότα που δεν έγιναν αυτομάτως και ήταν περισσότερο εικονικά και σε πολιτικό επίπεδο παρά σε κοινωνική βάση και στην καθημερινότητα- υπήρξαν απροσπέλαστα εμπόδια για την ανάπτυξη του φεμινιστικού κινήματος και οργανωμένες εκστρατείες για τον παραγκωνισμό του. Οι Ελληνίδες φεμινίστριες της Μεταπολίτευσης, επηρεάστηκαν σε μεγάλο βαθμό από την δράση των αντίστοιχων κινήματων του εξωτερικού. Η παράμετρος αυτή χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον από τους πολέμιους του κινήματος, οι οποίοι κατηγόρησαν τις Ελληνίδες φεμινίστριες για «ξενομανία» και «δουλική μίμηση ξενόφερτων προτύπων» (Μπαχτσετζής, 2012: 8). Την ρητορική αυτήν ενστερνίστηκαν συντηρητικές ομάδες όπως τα κόμματα της άκρας δεξιάς, η ελληνορθόδοξη εκκλησία αλλά και η «προοδευτική» αριστερά. Ο άκριτος και φανατικός αντι-ιμπεριαλισμός της ελληνικής αριστεράς, προσπαθούσε να εμποδίσει την «αμερικανοποίηση» του τρόπου ζωής, το οποίο σήμαινε απόρριψη οποιασδήποτε «ξενόφερτης» ιδέας όπως θεωρήθηκε ο φεμινισμός, η σεξουαλική επανάσταση κ.α. (Βαρίκα, 2000: 295, Μπαχτσετζής, 2012: 8).

Όπως επισήμανε η Βαρίκα (2000), «την ίδια στιγμή που η φεμινιστική δράση διαβαλλόταν για «ξενομανία» και διαστρεβλωνόταν ή απλώς αποσιωπούνταν, οι φεμινιστικές ιδέες, προσεκτικά επιλεγμένες, ξαναδουλεμένες, διαλυμένες μέσα στον εκσυγχρονιστικό λόγο, απαλλάσσονταν από τον συστηματικό τους χαρακτήρα- κριτικής των ανταγωνιστικών κοινωνικών σχέσεων- για να μπουκ στην υπηρεσία της ανάπτυξης, της ένταξης της Ελλάδας στην ΕΟΚ». Έτσι, οι ιδέες του γυναικείου κινήματος μετατράπηκαν σε εργαλείο των πολιτικών κομμάτων- σοσιαλιστικών και φιλελεύθερων- σε μία περίοδο, όπου η οικονομική πρόοδος και η άνοδος του ανταγωνισμού στον εργασιακό τομέα επέβαλλε την ισότητα ανάμεσα στα δύο φύλα. Με λίγα λόγια, η επιλεκτική ενσωμάτωση συγκεκριμένων φεμινιστικών θεωριών στον πολιτικό λόγο των ελληνικών κυβερνήσεων, στην ουσία εξυπηρετούσε οικονομικά και πολιτικά συμφέροντα (Βαρίκα, 2000: 301).

Το πολιτικό σύστημα οικειοποιήθηκε -εν μέρει- την φεμινιστική ρητορική και την απορρόφησε με την μέθοδο της «ενσωμάτωσης- εξουδετέρωσης». Σε αυτό συνέβαλλαν, όσες γυναικείες οργανώσεις συνδέονταν με τα πολιτικά κόμματα, δημιουργώντας εμπόδια στην ανάπτυξη του ελληνικού φεμινιστικού κινήματος. Για τις οργανώσεις αυτές, η ισότητα των φύλων αποτελούσε προαπαιτούμενο για τον θεσμικό εκσυγχρονισμό και την οργάνωση της διοίκησης, στο πλαίσιο των δημοκρατικών και σοσιαλιστικών δράσεων. Μετά το 1981, το γυναικείο κίνημα χάνει την δυναμική του και το αγωνιστικό του πνεύμα, λόγω του ότι επικρατούσε μία ατμόσφαιρα πολιτικής συναίνεσης ανάμεσα στα κόμματα και λόγω της εφαρμογής εκσυγχρονιστικών μέτρων. Η εξέλιξη αυτή αποτελεί την βασική αιτία, για το ότι δεν αναπτύχθηκαν πότε στην Ελλάδα, η αμερικανική και η ευρωπαϊκή φεμινιστική ιδεολογία- π.χ. ο ριζοσπαστικός, ο σοσιαλιστικός και ο ταξικός φεμινισμός. Παράλληλα, μέσα στους κόλπους του φεμινιστικού κινήματος, εκδηλώθηκαν εντάσεις και συγκρούσεις που πήραν τη μορφή προσωπικών αντιπαραθέσεων, οι οποίες υπήρξαν τροχοπέδη για την ανάπτυξή του (Μπαχτσετζής, 2012: 9).

Επομένως, η ελληνική κοινωνία αντιμετώπισε με επιφύλαξη και αμφιθυμία, το σύγχρονο φεμινιστικό κίνημα, εξαιτίας της -σε αρκετές περιπτώσεις- χειραγώγησής του από τα κόμματα εξουσίας και επειδή δεν είχε κατορθώσει να σχηματίσει μία ισχυρή και κοινωνικά αποδεκτή εξωκοινοβουλευτική δράση. Επιπροσθέτως, ο σκεπτικισμός του κοινωνικού συνόλου απέναντι στον φεμινισμό πέρασε και στον καλλιτεχνικό κόσμο για τους ίδιους ακριβώς λόγους. Οι φεμινίστριες αισθάνονταν, ότι οι δράσεις του κινήματος είχαν χάσει την ουσία τους, αφού κάποιες από αυτές είχαν υιοθετηθεί και παγιωθεί από τα πολιτικά κόμματα, ενώ άλλες είχαν στιγματιστεί αρνητικά, εξαιτίας του ριζοσπαστικού και ακτιβιστικού χαρακτήρα τους. Έτσι, η ουδετερότητα που κράτησε η κοινωνία απέναντι στο φεμινιστικό κίνημα, χαρακτήρισε και την στάση των καλλιτεχνών κατά την δεκαετία του 1980 (Μπαχτσετζής, 2012: 9, 10).

Εν κατακλείδι, αφενός, η αποστασιοποίηση της κοινωνίας και του καλλιτεχνικού στερεώματος απέναντι στο σύγχρονο ελληνικό φεμινιστικό κίνημα, υπήρξε αποτέλεσμα της αφομοίωσης- εξουδετέρωσης των ιδεών του από τις σοσιαλιστικές κυβερνήσεις. Αφετέρου, ο πολιτικός ακτιβισμός του κινήματος παρομοιάστηκε με τον εξτρεμισμό και απαξιώθηκε όχι μόνο από την κοινωνία, αλλά και από τους καλλιτέχνες. Ο φεμινιστικός προβληματισμός άρχισε να θίγεται στον τομέα της τέχνης, από την δεκαετία του 1990

και μέχρι τις αρχές του 21^{ου} αιώνα, χωρίς ιδιαίτερες μεταβολές στην εξέτασή του και χωρίς ουσιαστική μελέτη των αρχών του. Η φεμινιστική καλλιτεχνική πρακτική που γεννήθηκε εντός του παραπάνω πολιτικού και κοινωνικού πλαισίου παρέμεινε στην κατηγορία της Avant-garde και δυσκολεύτηκε να εισχωρήσει στους κόλπους της θεσμικής τέχνης (Μπαχτσετζής, 2012: 11).

2.2 Η εκπαίδευση των γυναικών ως εικαστικών στην Ελλάδα

Από την ίδρυση του Νεοελληνικού κράτους μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, οι γυναίκες δεν είχαν δικαίωμα εισαγωγής στα Πανεπιστήμια και στο Σχολείον των Τεχνών. Μέχρι την εποχή εκείνη, ήταν υποχρεωμένες να καταπιάνονται με τις υποχρεώσεις της οικογενειακής εστίας, του νοικοκυριού και με χειροτεχνίες ή τέχνες που θεωρούνταν ήσσονος σημασίας, όπως η ραπτική, η πλεκτική, η κεραμική κ.α. Στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, οι γυναίκες που ανήκαν στην μεσοαστική και τη μεγαλοαστική τάξη όφειλαν να παρακολουθούν μαθήματα ζωγραφικής και σχεδίου κατ' οίκον, για λόγους κοσμικούς και κύρους. Από το 1955 άρχισαν –σε σπάνιες περιπτώσεις- να συμμετέχουν σε γυναικείες εικαστικές εκθέσεις, ενώ το 1891 διοργανώθηκε η πρώτη επίσημη «Καλλιτεχνική Έκθεση Κυριών» με πρωτοβουλία της φεμινίστριας, Καλλιρρόης Παρρέν. Η ερασιτεχνική ενασχόληση με τα εικαστικά ήταν κοινωνικά αποδεκτή για τις γυναίκες, κάτι που δεν ίσχυε και για την επαγγελματική δραστηριοποίηση στον τομέα (Α.Σ.Κ.Τ., 2017, Γραμματικοπούλου, 2009).

Εντούτοις, το 1894 ιδρύθηκε και στεγάστηκε σε μία αίθουσα του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, το «Τμήμα Γραφικής και Πλαστικής δια Νεανίδας», το οποίο ήταν ανεξάρτητο από την σχολή, αλλά όχι ισότιμο με το Σχολείον των Τεχνών. Παρά ταύτα, το τμήμα διατηρώντας τα κοινωνικά στερεότυπα κράτησε το επίπεδο σπουδών σε χαμηλά επίπεδα, αφού δίδασκε βασικές αρχές ζωγραφικής. Η πρώτη γυναικά που φοίτησε στο Σχολείον των Τεχνών ήταν η Σοφία Λασκαρίδου και εισήχθη το 1901. Την χρονιά εκείνη καθιερώθηκε η μεικτή φοίτηση με ανώτατο όριο για τις γυναίκες, τις τέσσερις φοιτήτριες. Το ακαδημαϊκό έτος 1904-1905, ο Γεώργιος Ιακωβίδης, Καθηγητής της

ζωγραφικής και Διευθυντής της Σχολής, εντάσσει στο πρόγραμμα σπουδών, την μελέτη γυμνού γυναικείου μοντέλου. Μολαταύτα, οι γυναίκες δεν είχαν δικαίωμα συμμετοχής στο μάθημα, γιατί υπήρχε η προκατάληψη, ότι η παρακολούθησή του θα διέφθειρε την προσωπικότητα και την ηθική τους (Α.Σ.Κ.Τ., 2017, Γεωργιάδου-Κούντουρα, 1993: 17, Γραμματικοπούλου, 2009).

Επιπλέον, την εποχή εκείνη υπήρχε η πεποίθηση ότι οι γυναίκες δεν θα είχαν την αυτοσυγκράτηση, την εκλογίκευση και την ψυχική δύναμη να ανταπεξέλθουν στο μάθημα της γυμνογραφίας όπως οι άνδρες. Οι καθηγητές της σχολής πίστευαν ότι οι φοιτήτριες θα ταράζονταν και θα έχαναν την ψυχραιμία τους κατά την διάρκεια του μαθήματος, καθώς δεν διέθεταν σθένος, αφού αυτό ήταν «ανδρικό χαρακτηριστικό». Οι φοιτήτριες αντέδρασαν έντονα και διεκδίκησαν την παρουσία τους στο μάθημα και κατάφεραν να συμμετάσχουν ισότιμα με τους άνδρες συμφοιτητές τους. Βέβαια, αν και η εισαγωγή των γυναικών στις καλλιτεχνικές σπουδές ακαδημαϊκού επιπέδου έγινε σχετικά νωρίς –σε σχέση με την ίδρυση του νεοσύστατου κράτους- η πρόσληψη γυναικών σε ακαδημαϊκές θέσεις στην Σχολή Καλών Τεχνών πραγματοποιήθηκε πολύ αργότερα (Α.Σ.Κ.Τ., 2017, Γραμματικοπούλου, 2009).

Η πρώτη γυναίκα που εντάχθηκε στο ακαδημαϊκό προσωπικό της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών, ήταν η Έλλη Βοΐλα-Λάσκαρη, η οποία δίδαξε στο Εργαστήριο Ψηφιδωτού, από το 1960. Το 1974, την έδρα του μαθήματος της Ιστορίας της Τέχνης ανέλαβε η Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, η οποία έγινε η πρώτη γυναίκα μέλος του Συλλόγου Καθηγητών της Σχολής. Ακόμη, το 1992, η ζωγράφος Ρένα Παπασπύρου ήταν πρώτη Καθηγήτρια που διεύθυνε το δικό της εργαστήριο (Α.Σ.Κ.Τ., 2017, Γραμματικοπούλου, 2009).

Την περίοδο της Μεταπολίτευσης και συγκεκριμένα από το 1980 έως το 2004, αποφοίτησαν από την Σχολή Καλών Τεχνών περίπου 1090 σπουδάστριες. Αυτό αποδεικνύει ότι ο αριθμός των φοιτητριών αυξήθηκε ραγδαία, στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα και κυρίως μετά την πτώση της Δικτατορία των Συνταγματαρχών, και την διεκδίκηση δικαιωμάτων εκ μέρους των γυναικών- με την αποκατάσταση της Δημοκρατίας. Μάλιστα, την περίοδο 1990-2004, οι γυναίκες που εισήχθησαν στην σχολή ήταν περισσότερες από τους άνδρες (Μπαχτσέτζης, 2012: 2, 30).

Ωστόσο, καθ' όλη την διάρκεια του 20^{ου} αιώνα και τις αρχές του 21^{ου}, οι γυναίκες απόφοιτοι της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών- και των άλλων καλλιτεχνικών σχολών που ιδρύθηκαν στην Ελλάδα μετά την Μεταπολίτευση- σε ένα μεγάλο ποσοστό συνέχιζαν τις ακαδημαϊκές σπουδές τους στο εξωτερικό. Έτσι, επιστρέφοντας στην Ελλάδα, με νέες καλλιτεχνικές εμπειρίες, μπορούσαν να διεκδικήσουν ισάξια καλλιτεχνική αναγνώριση με τους άνδρες συναδέλφους τους. Μολαταύτα, ένας μικρός αριθμός καλλιτέχνιδων κατάφερε να κάνει μία αξιόλογη καριέρα στον τομέα –με συμμετοχές σε εκθέσεις, πινακοθήκες, μουσεία και γκαλερί για μεγάλα χρονικά διαστήματα και όχι σποραδικά (Γραμματικοπούλου, 2009).

2.3 Η γυναίκα ως καλλιτέχνης: αμφισβήτηση των πατριαρχικών δομών

Μετά την απελευθέρωση των Ελλήνων από τους Οθωμανούς και την ίδρυση του Νεοελληνικού κράτους, υπήρξε η ανάγκη για την δημιουργία πολιτιστικών «βάσεων», στυλοβατών που θα διαμόρφωναν και θα ενίσχυαν το εθνικό φαντασιακό. Έτσι, για την συγκρότηση μιας ενιαίας εθνικής ταυτότητας ήταν απαραίτητη η δημιουργία μιας εθνικής τέχνης, λογοτεχνίας κ.τ.λ. Εντούτοις, ορισμένα «ανατολίτικα» χαρακτηριστικά και πεποιθήσεις παρέμεναν στην συλλογική συνείδηση, όπως η αντίσταση σε κάθε τι καινούργιο ή σε ξένα ήθη. Ο συντηρητισμός αυτός ήταν ένας συνδυασμός οθωμανικών καταλοίπων και προσπάθειας για κατασκευή ενιαίας εθνικής συνείδησης. Μέσα σε αυτό το κοινωνικό πλαίσιο, ανήκε και η πεποίθηση ότι οι «γυναικεία αρετή» έπρεπε να προστατευθεί από οτιδήποτε «ξενόφερτο». Έτσι, οι γυναίκες παρέμεναν αποκλεισμένες από τον δημόσιο χώρο και δεν είχαν επαγγελματικά δικαιώματα, όχι μόνο στην επαρχία αλλά και στα αστικά κέντρα (Γεωργιάδου- Κούντουρα, 1993: 15).

Παράλληλα, ενώ για τους άνδρες ήταν κοινωνικά επιβεβλημένο το να ακολουθούν μία επαγγελματική σταδιοδρομία για τις γυναίκες ήταν μη επιτρεπτό. Η θέση της γυναίκας,

ήταν ο χώρος του σπιτιού και οποιαδήποτε απασχόλησή της, έπρεπε να είχε σχέση με την οικία και με την ανατροφή των παιδιών. Οι μοναδικές επαγγελματικές διέξοδοι για τις γυναίκες, ήταν αυτοί της δασκάλας, της γκουβερνάντας και της οικιακής βοηθού. Η ενασχόληση με την τέχνη θεωρούνταν ότι διέφθειρε το ήθος των γυναικών. Η αστική κοινωνία επιθυμούσε να παράγουν οι γυναίκες καλλιτεχνικό έργο, αλλά μόνο μέσα στα πλαίσια των οικιακών καθηκόντων τους. Οι γυναίκες μπορούσαν να δημιουργούν χαριτωμένα διακοσμητικά αντικείμενα για το σπίτι όπως κεντήματα, ζωγραφισμένες πορσελάνες κ.α. Επιπλέον, όταν ζωγράφιζαν- ποτέ επαγγελματικά- έπρεπε να επιλέγουν θέματα που να φανερώνουν την γυναικεία ευαισθησία και λεπτότητα (Γεωργιάδου- Κούντουρα, 1993: 16, Linden, 1993: 56).

Παρά ταύτα, την εποχή εκείνη, οι γυναίκες της αστικής τάξης αντιλαμβάνονται την ζωγραφική ως δική τους τέχνη και παρά τις δυσκολίες που αντιμετώπιζαν ως προς την εκπαίδευσή τους και την προβολή του έργου τους, κατορθώνουν να οργανώσουν τις πρώτες ανεπίσημες εκθέσεις σε Αθήνα και Πάτρα. Η πρώτη επίσημη έκθεση ζωγραφικής που περιλάμβανε δημιουργίες γυναικών ζωγράφων, ήταν η έκθεση του Παρνασσού του 1885. Σε αυτήν συμμετείχαν η Μ. Αμοιραδάκη, η Ε. Χατζηλαζάρου, η Μ. Σκούφου, Μ. Λύτσικα κ.α. Ακόμη, στην Ολυμπιακή έκθεση που διοργανώθηκε στο Ζάππειο, το 1888, έλαβαν μέρος δέκα οκτώ γυναίκες με 48 έργα σε σύνολο 300 καλλιτεχνών. Μάλιστα, κάποιες από τις συμμετέχουσες βραβεύτηκαν, όπως η Κλεονίκη Γενναδίου, η οποία πήρε το αργυρό βραβείο. Στην ίδια έκθεση έλαβαν τιμητικό βραβείο, οι Αγγ. Εμπεδωκλέους, Μ. Ταβελούδη, Θ. Αθηνογένους και Αθ. Λίβα. Πρέπει να σημειωθεί, ότι όλες οι γυναίκες που συμμετείχαν στην έκθεση ανήκαν στην μεγαλοαστική και μεσοαστική τάξη και οι περισσότερες διέμεναν μόνιμα στο εξωτερικό (Γεωργιάδου- Κούντουρα, 1993: 21).

Οι Ελληνίδες της διασποράς είχαν λάβει πολλές διακρίσεις στον τομέα των τεχνών, επειδή στα μεγάλα αστικά κέντρα του εξωτερικού, είχαν οργανωθεί φιλεκπαιδευτικοί σύλλογοι, που προωθούσαν τις τέχνες και τα γράμματα. Έτσι, μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, οι καλλιτέχνιδες- έστω και σε περιορισμένο αριθμό- συμμετείχαν σε όλες τις μεγάλες επίσημες εκθέσεις. Ωστόσο, είναι εξαιρετικά δύσκολο να αποτιμηθεί η προσφορά των γυναικών στην Νεοελληνική τέχνη, καθώς δεν υπάρχουν βιογραφίες ή εργογραφίες τους. Ακόμη, σε πολλές περιπτώσεις οι γυναίκες δημιουργοί εγκατέλειπαν τις καλλιτεχνικές τους φιλοδοξίες, προκειμένου να δημιουργήσουν οικογένεια. Κάποιες από αυτές όπως η Αμοιραδάκη, η Αλταμούρα, και η Δρακονταειδή, μετά την απόκτηση

οικογένειας, χρησιμοποίησαν το ταλέντο τους στην ζωγραφική, για βιοποριστικούς λόγους, διδάσκοντας την τέχνη σε σχολεία (Γεωργιάδου- Κούντουρα, 1993: 22-23).

Εικόνα 24: «Εμπρός στο τζάκι» (1910 - 1912), Σοφία Λασκαρίδου, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα



Πηγή: <http://www.nationalgallery.gr>

Εντούτοις, από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα έως την Μεταπολίτευση -και παρά τους κοινωνικούς αγώνες και τις καλλιτεχνικές επιτυχίες των γυναικών- η επίσημη Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης και τα θεσμικά μουσεία τις κράτησαν στο περιθώριο. Οι κριτικοί, οι ιστορικοί της Τέχνης και οι επιμελητές ασχολήθηκαν σε μεγαλύτερο βαθμό με τα έργα ανδρών καλλιτεχνών, από ότι με τις γυναικείες δημιουργίες. Τα εγχειρίδια της Ιστορίας της Νεοελληνικής Τέχνης έχουν ελάχιστες αναφορές και βιογραφικά στοιχεία για τις γυναίκες καλλιτέχνιδες. Επιπλέον, οι λιγοστές μονογραφίες που αφιερώθηκαν σε καλλιτέχνιδες δεν αναφέρονται στην σχέση φύλου-καλλιτεχνικής δημιουργίας. Πολύ αργότερα, στις αρχές της δεκαετίας του 1990, οι γυναίκες κατάφεραν να εισέλθουν στον τομέα της επιμέλειας εκθέσεων. Ακόμη και τότε, οι γυναίκες επιμελήτριες έδωσαν έμφαση και προτεραιότητα στο έργο ανδρών καλλιτεχνών, παραγκωνίζοντας τις γυναίκες δημιουργούς. Όπως επισημαίνει ο Μπαχτσέτζης (2012) στην ερευνά του « *ήδη από την δεκαετία του 1990, εμφανίζονται πολλές γυναίκες επιμελήτριες, διευθύντριες ιδρυμάτων και μουσείων, ιδιοκτήτριες γκαλερί κ.τ.λ., εκείνες ανέδειξαν μόνο ένα μικρό ποσοστό γυναικών καλλιτεχνών στον επαγγελματικό χώρο της Ελλάδας. Αυτό βέβαια, μπορεί να αποδοθεί και στο γεγονός ότι η επαγγελματική ανέλιξη των γυναικών αυτών στις ανάλογες θέσεις την περίοδο εκείνη, εξαρτιόταν από το κατά πόσο υπόρρητα ή μέσω συνειδητών επιλογών, υποστήριζαν την ανδροκρατική δομή της εργασίας και τις ιεραρχήσεις που συνεπάγεται αυτή στο εικαστικό πεδίο*» (Μπαχτσέτζης, 2012: 15).

Αφενός, οι αναφορές στο έργο γυναικών καλλιτεχνών αυξάνονται στα περιοδικά τέχνης, την δεκαετία του 1990. Αφετέρου, τα περιοδικά αυτά δεν αναλύουν επαρκώς τα έργα των καλλιτέχνιδων που δημοσιοποιούν, αλλά αναφέρουν ελάχιστες πληροφορίες- κάτι που δεν συμβαίνει με τα έργα των ανδρών (Μπαχτσέτζης, 2012: 14). Οι γυναίκες εικαστικοί από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως τις αρχές του 21^{ου}, κατόρθωσαν να αμφισβητήσουν τις πατριαρχικές δομές του κόσμου της τέχνης, αγωνίστηκαν για το δικαίωμα να σπουδάζουν στις Σχολές Καλών Τεχνών, να δημιουργούν ελεύθερα και να εκθέτουν τα έργα τους σε μουσεία και πινακοθήκες. Η ανισότητα των δύο φύλων στο καλλιτεχνικό γίγνεσθαι περιορίστηκε σημαντικά, όμως ποτέ δεν άρθηκε πλήρως.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΦΕΜΙΝΙΣΤΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΡΑΣΗ. ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ ΔΥΣΗ ΣΕ ΔΙΑΛΟΓΟ

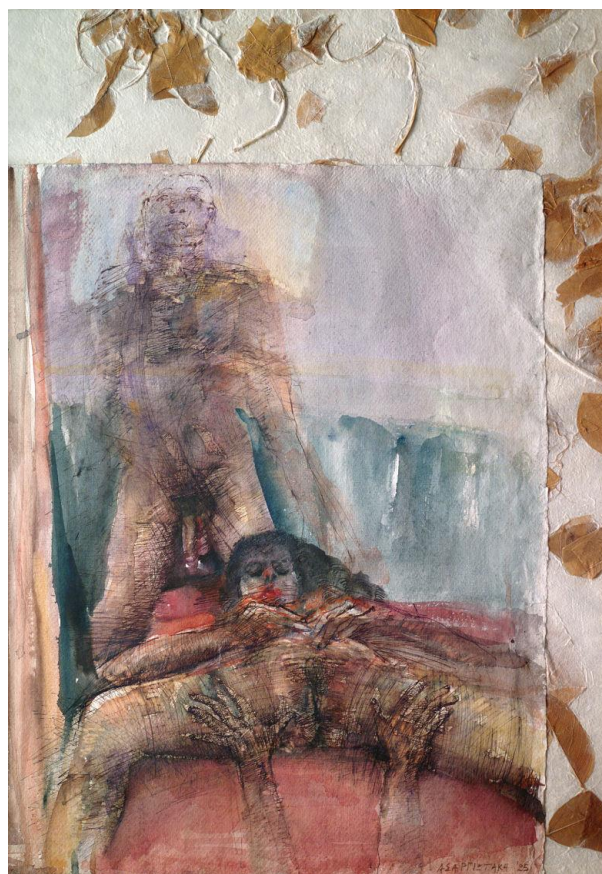
3.1 Η γυναικεία σεξουαλικότητα και το φύλο ως κοινωνική κατασκευή στο έργο Ελληνίδων εικαστικών

Η έννοια της «φεμινιστικής τέχνης» δημιουργήθηκε προκειμένου να συμπεριλάβει το σύνολο των καλλιτεχνικών δράσεων, οι οποίες συνδέθηκαν ιστορικά με τον «Μετα-φεμινισμό» και τις θεωρίες του. Κοντολογίς, «φεμινιστική τέχνη» ονομάζουμε την καλλιτεχνική παραγωγή που δημιουργήθηκε στους κόλπους των κοινωνικών και πολιτικών εξελίξεων και αλλαγών της δεκαετίας του 1960, με χρονικό ορόσημο τον Μάη του '68. Έτσι, η πλειοψηφία των φεμινιστικών καλλιτεχνικών πρακτικών από τα τέλη της δεκαετίας του '60 έως τις αρχές του '70, εξετάζει την γυναικεία σεξουαλικότητα και το φύλο ως κοινωνική κατασκευή της πατριαρχικής κοινωνίας (Καραμπά, Κοσμαδάκη, Μπαχτσέτζης και Σταφυλάκης, 2012: 5,8).

Στην Ελλάδα, οι κοινωνικές και καλλιτεχνικές αναταράξεις έρχονται μεταγενέστερα και με ηπιότερη ένταση. Από την δεκαετία του 1970 έως την δεκαετία του 1980, οι νέες πολιτικές και κοινωνικές τάσεις που προέρχονται από την Δύση γίνονται πιο αισθητές στην εργογραφία των Ελληνίδων καλλιτέχνιδων. Μολαταύτα, τα έργα των γυναικών δημιουργών δεν κάνουν άμεσες και ξεκάθαρες αναφορές στο γυναικείο ζήτημα ή τις έμφυλες ταυτότητες. Ωστόσο, οι μορφές, το περιεχόμενο, οι χρήσεις των χρωμάτων και ο λυρισμός τους παραπέμπουν στην λεγόμενη «γυναικεία» τέχνη και αυτά αποτελούν τις δηλώσεις της θηλυκότητας τους. Αυτήν την τάση ακολουθούν τα έργα της Τίνας Καραγιώργη, της Μαρίας Γρηγοριάδη και της Μάγδας Σιαμκούρη (Μπαχτσέτζης, 2012: 36).

Την ίδια χρονική περίοδο, αναπτύχθηκε ένα «μετα- εξπρεσιονιστικό» ύφος στην ζωγραφική ορισμένων Ελληνίδων δημιουργών, το οποίο διαθέτει άμεσες αναφορές στην έμφυλη ταυτότητα, τις διαφυλικές σχέσεις και την γυναικεία υπόσταση. Στα έργα των καλλιτεχνιδων αυτών, απεικονιζόταν πολύ συχνά το γυναικείο σώμα, τοποθετημένο έτσι ώστε που να τονίζεται το βιολογικό φύλο- κυρίως στα έργα της Καλλιόπης Ασαγιωρτάκη [εικ. 25], της Όλγας Ζιρώ, της Ηώς Αγγέλη, της Κικής Περιβολάρη και της Μαρίας Γιανακάκη. Επίσης, κάποιες από αυτές φιλοτεχνούν αποκλειστικά προσωπογραφίες γυναικών ή αυτοπροσωπογραφίες, όπως η Μαρία Παπαφίλη και η Μαρία Γιανακάκη. Ακόμη, αρκετές από τις δημιουργούς καταπιάνονται με τον ρόλο της γυναίκας στο περιβάλλον της οικίας και με το θέμα της μητρότητας π.χ. Ηρώ Αγγέλη, Σπυριδούλα Πολίτη, Μαρία Παπαφίλη (Μπαχτσέτζης, 2012: 36).

Εικόνα 25: «Ερωτικό II» (1995), Κ. Ασαγιωρτάκη, Felios Collection, Αθήνα



Πηγή: <http://www.felioscollection.gr>

Στα έργα των παραπάνω καλλιτεχνίδων, είναι έντονες οι συνδηλώσεις για τις διακρίσεις ανάμεσα στα δύο φύλα και οι σχέσεις εξουσίας ανάμεσά τους, στοιχεία που φανερώνουν ένα φεμινιστικό θεωρητικό υπόβαθρο. Μολαταύτα, τα έργα αυτά δεν διαθέτουν ριζοσπαστισμό και συγκρουσιακή διάθεση, ούτε καταγγέλλουν αποφασιστικά την κοινωνική ανισότητα των φύλων (Δασκαλοθανάσης, 1999:41). Η μαχητικότητα και η πρόκληση, με την οποία οι ευρωπαϊές και οι Αμερικανίδες εικαστικοί, διεκδίκησαν την θέση τους στο καλλιτεχνικό γίγνεσθαι, απουσιάζει από το έργο των Ελληνίδων- από την Μεταπολίτευση έως τις αρχές της δεκαετίας του '90. Αυτό μπορεί να γίνει εμφανές, στο έργο της Ρούλας Ακαλέστου «Το σπίτι» (1991-1993), όπου παρουσιάζει έναν άνδρα και μία γυναίκα να συνευρίσκονται ερωτικά- με έμφαση στον αισθησιασμό της γυναίκας- χωρίς να κάνει άμεση κριτική στα σεξιστικά στερεότυπα για το γυναικείο κοινωνικό φύλο (Καφέτση, 1992: 417, Μπαχτσέτζης, 2012: 37).

Αντίθετα, στο έργο της, η εικαστικός Φλωρεντία Οικονομίδου με ένα ύφος περισσότερο κριτικό και με μία χιουμοριστική διάθεση, στηλιτεύει τις προκαταλήψεις για την γυναικεία παθητικότητα, για τον ρόλο της γυναίκας ως συζύγου και νοικοκυράς, την γυναίκα ως «ερωτικό αντικείμενο» [εικ. 26 & 27]. Παράλληλα, η Λίζυ Καλλιγά, η Αιμιλία Παπαφιλίππου και η Ελένη Χριστοδούλου, ακολουθώντας τα δυτικά φεμινιστικά καλλιτεχνικά πρότυπα, συμμετείχαν σε διεθνείς εκθέσεις και παρουσίασαν έργα σχετικά με το γυναικείο ζήτημα. Στο έργο «Μεταμορφώσεις: το Σώμα μου - το Σώμα σου» (1985-1990) [εικ. 28], η Λίζυ Καλλιγά, φωτογραφίζει πολλές φορές το άγαλμα της «Αφροδίτης της Μήλου», το οποίο υπήρξε σύμβολο και πρότυπο ομορφιάς για την Δυτική Τέχνη, με σκοπό να καταγράψει τις αντιδράσεις των θεατών, όταν την αντικρίζουν. Με αυτόν τον τρόπο, προσπάθησε να στρεβλώσει τις συναισθηματικές συνδηλώσεις που θα προκαλούσε ένα οποιοδήποτε γυμνό γυναικείο σώμα. Με αυτόν τον τρόπο, άσκησε μία έμμεση κριτική στα στερεότυπα που διαδίδονται μέσω των επίσημων καλλιτεχνικών θεσμών (Καλλιγά, 2017, Μπαχτσέτζης, 2012: 38, 39, Οικονομίδου, 2017).

Εικόνα 26: «Έρχονται πάντα τα καράβια» (2005), Φλωρεντία Οικονομίδου, Ιδιωτική Συλλογή



Πηγή: <http://www.oikonomidou.wixsite.com>

Εικόνα 27: «Born to Be Wife» (1996) , Φλωρεντία Οικονομίδου, Ιδιωτική Συλλογή



Πηγή: <http://www.oikonomidou.wixsite.com>

Εικόνα 28: «Μεταμορφώσεις: το Σώμα μου - το Σώμα σου» (1985-1990), Λίζυ Καλλιγά



Πηγή: <http://calligaslizziecv.blogspot.gr>

Κατά την περίοδο 1995-2004, τα έργα των Ελληνίδων καλλιτέχνιδων πέρασαν από το στάδιο της απλής αναφοράς στις έμφυλες διαφορές και την κοινωνική θέση της γυναίκας, στην μετα-φεμινιστική οπτική του κοινωνικού φύλου και των πολιτισμικών και κοινωνικών ταυτοτήτων. Πολλά γυναικεία έργα της περιόδου προέβαλαν ξεκάθαρα την διάσταση του φύλου, όπως αυτή υπαγορευόταν από την «φεμινιστική» θεωρία, ενώ άλλα, εξελίχθηκαν πάνω σε μία μετα-φεμινιστικού τύπου έκφραση. Τα έργα αυτά αντιμετώπιζαν την φεμινιστική τέχνη, ως ένα ιστορικό καλλιτεχνικό κίνημα του παρελθόντος, δίνοντας έμφαση στην κατασκευασσιμότητα του κοινωνικού φύλου. Η πρώτη ομάδα καλλιτέχνιδων- θιασωτριών του φεμινισμού, περιορίζοντας την χρήση των παραδοσιακών εικαστικών μέσων, δημιούργησαν εγκαταστάσεις, βιντεοπροβολές κ.α. Σε αυτήν την ομάδα ανήκουν οι δημιουργοί, Άντζυ Καραντζά, Σωτηρία Ορφανού, Θάλεια Χιώτη και Γεωργία Δαμοπούλου. Η Σωτηρία Ορφανού δημιούργησε το 2002, μία σειρά έργων- αντικειμένων π.χ. τσάντες κ.τλ. με ροζ λούτρινη γούνα -που θύμιζε αυτήν των παιδικών παιχνιδιών- με την μορφή μελών γυναικείου σώματος. Με αυτόν τον τρόπο, καυτηρίαζε τον φετιχιστικό ρόλο των γυναικείων αξεσουάρ που οδηγούν τους θεατές τους σε ερωτικούς συνειρμούς, σαν να ήταν «υποκατάστατα» των γυναικείων σωματικών μελών (Μπαχτσέτζης, 2012: 42).

Επίσης, το 2002, η Γεωργία Δαμοπούλου, δημιουργεί το έργο «Maltadona», το οποίο αποτελούνταν από δύο εγκαταστάσεις και μία βιντεοπροβολή, στις αίθουσες του

Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης της Θεσσαλονίκης. Το έργο ήταν μία διαφορετική εκδοχή του δημοφιλούς παραμυθιού, «Ραπουνζέλ» με αναφορές στην έμφυλη σεξουαλικότητα, ενώ τα ζητήματα ταυτότητας ήταν έκδηλα στην παρουσίασή του. Από την άλλη πλευρά, η ομάδα Ελληνίδων εικαστικών που ενστερνίστηκε τις μετα-φεμινιστικές απόψεις και εστίασε στην ιστορικότητα του Φεμινισμού αλλά και του κοινωνικού φύλου, ψέγοντας τις πολιτικές συνέπειές της, χρησιμοποίησε τα ίδια μέσα. Έτσι, τα νέα μέσα όπως οι εγκαταστάσεις, τα βίντεο και η περφόμανς, αντικατέστησαν τα πινέλα και τα χρώματα. Βασικές εκπρόσωποι- δημιουργοί της ομάδας αυτής ήταν η Σοφία Κοσμάογλου, η Σοφία Σοφολόγη, η Κατερίνα Τσεκούρα, η Γεωργία Σαγρή, η Βίκη Μπέτσου, η Πέννυ Γκέκα, η Ράνια Ράγκου, η Λίνα Θεοδώρου, η Μαίρη Ζυγούρη, η Ιωάννα Μύρκα κ.α. Τα έργα τους βασίζονταν σε συγκεκριμένα θέματα- εικονογραφικά μοτίβα και συμβολισμούς που εντάσσονταν σε ένα ευρύτερο εννοιολογικό πλαίσιο- συγκεκριμένο (Μπαχτσέτζης, 2012: 43).

Τα έργα της περιόδου 1994-2004, διαθέτουν μια κριτική στάση απέναντι στα Μ.Μ.Ε., καθώς θεωρούν ότι προβάλλουν και διαιωνίζουν κοινωνικά στερεότυπα. Επιπλέον, έχουν έντονο κοινωνικό και πολιτικό προβληματισμό και χρησιμοποιούν την περφόμανς σε δημόσιους χώρους, ως μέθοδο καταγγελίας των κακώς κειμένων. Η Σοφία Κοσμάογλου χρησιμοποίησε την μετα-φεμινιστική γλώσσα προκειμένου να καυτηριάσει τον φετιχισμό που αποπνέει η εικόνα της γυναίκας, αφαιρώντας το βιολογικό φύλο- θηλυκότητα από την εικόνα αυτή. Χαρακτηριστικά έργα αυτής της θεματικής υπήρξαν το «Personal Scales» (1994)[εικ. 29], το «Tipping the Scale» (1995) [εικ.30], το «Hair Salon» (1995) και το «Bored With What Nature Has to Offer» (1995). «Έτσι, η θεματική αυτή αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο οι γυναίκες προσλαμβάνονται ως υποκείμενα εστιάζοντας την κριτική της, στις κατασκευασμένες εικόνες της θυληκότητας και των προβλημάτων που εκείνες δημιουργούν» (Μπαχτσέτζης, 2012: 44).

Εικόνα 29: «Personal scales» (1994), Σοφία Κοσμάογλου



Πηγή: <https://videomole.tv/projects/personal-scales-1994/>

Εικόνα 30: «Tipping the Scale» (1995), Σοφία Κοσμάογλου



Πηγή: <https://videomole.tv/projects/personal-scales-1994/>

Αντίστοιχα, η Σοφία Σοφολόγη στο έργο της «Προτροπές- Υποτροπές» (2003), το οποίο ήταν ένα βίντεο, που παρουσίαζε μία δική της περφόρμανς, κατήγγειλε τα στερεότυπα για το γυναικείο φύλο και την εικόνα της γυναίκας όπως την προωθούσαν τα Μ.Μ.Ε. Στο βίντεο παρουσιαζόταν η καλλιτέχνη να χρησιμοποιεί τα δώρα που της είχαν προσφέρει άνδρες του προσωπικού της κοινωνικού κύκλου- όπως ένα βιβλίο, ένα καπέλο, ένα άρωμα κ.α.- με βίαιο τρόπο ώστε να τραυματίζεται. Σκοπός της ήταν να προκαλέσει την δυσαρέσκεια των θεατών, να μετατρέψει το γυναικείο σώμα σε πάσχον σώμα και τους επισκέπτες- παρατηρητές, σε ηδονοβλεψίες (Μπαχτσέτζης, 2012: 45).

Για τις μετα-φεμινίστριες Ελληνίδες δημιουργούς, το βιολογικό και το κοινωνικό φύλο δεν αποτελούσαν αμετάβλητες σταθερές. Έτσι στα έργα τους χρησιμοποίησαν το φύλο ως μέσο διερεύνησης ευρύτερων κοινωνικοπολιτικών συγκείμενων (context) που απέρρεαν από τα ζητήματα ταυτότητας. Οι καλλιτέχνιδες επεξεργάζονταν μέσω των έργων τους, το πώς η ίδια η τέχνη προβάλλει και αναπαράγει μια συγκεκριμένη «γυναικεία» ταυτότητα και το πώς το οπτικό της «λεξιλόγιο» και οι συμβολισμοί της προσδιορίζουν τον όρο «θηλυκότητα» (Μπαχτσέτζης, 2012: 47). Τέλος, η ενασχόληση των καλλιτέχνιδων- εγχώριων και μη- με την σεξουαλικότητα και το φύλο ως κοινωνικές κατασκευές, όπως και με την έμφυλη διαφορά, οδήγησε ορισμένες στο να καυτηριάσουν τα πολιτικά συγκείμενα με δραστικότερο τρόπο, μέσω του ακτιβισμού και των κοινωνικοπολιτικών κινημάτων.

3.2 Η Αναπαράσταση του γυναικείου σώματος ως πολιτικού υποκειμένου: Γυναίκες εικαστικοί και κοινωνικοπολιτικά κινήματα

Η δεκαετία του 1960 υπήρξε μία περίοδος πολιτικών ζυμώσεων και κοινωνικών αναταραχών. Ειδικά στα τέλη της δεκαετίας, δημιουργήθηκαν και έδρασαν το Κίνημα για τα Πολιτικά Δικαιώματα, το αντιπολεμικό κίνημα κ.α. Την ίδια περίοδο, πραγματοποιούνταν οι εξεγέρσεις των φοιτητών στην Γαλλία (Μάης '68) και δημιουργούνταν κινήματα ανεξαρτησίας στις περιοχές που βρίσκονταν υπό αποικιοκρατία. Μέσα από αυτές τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις αναδύθηκε το Κίνημα των Γυναικών που αρχικά ονομαζόταν «Κίνημα της απελευθέρωσης των Γυναικών» (Women's Liberation Movement). Το κίνημα αυτό βασίστηκε στις πολιτικές και πολιτιστικές αρχές των Νέων Αριστερών Κινήματων, τα οποία στηλίτευαν τους καταπιεστικούς μηχανισμούς εξουσίας είτε αυτοί προέρχονταν από τις κυβερνήσεις, είτε από τους επίσημους θεσμούς, είτε από τα Μ.Μ.Ε. (Σταφυλάκης & άλλοι, 2012: 5).

Οι καλλιτέχνιδες που συμμετείχαν στο Κίνημα των Γυναικών, οργάνωσαν το αντίστοιχο Κίνημα Τέχνης των Γυναικών (Women's Art Movement). Το 1970 στην Νέα Υόρκη δημιουργήθηκε η Ad Hoc Committee of Women Artists, η οποία διαμαρτυρήθηκε για το μικρό ποσοστό συμμετοχής γυναικών δημιουργών στην ετήσια έκθεση του Whitney Museum of American Art. Η επιτροπή διεκδίκησε ισάξια-ισάριθμη εκπροσώπηση για άνδρες και γυναίκες καλλιτέχνες, με ακτιβιστικές μεθόδους όπως με την ρίψη αυγών και Tamrax. Γενικότερα, στην Δύση- Η.Π.Α. και Ευρώπη- η πρώτη φάση της φεμινιστικής καλλιτεχνικής δημιουργίας έγινε εφάμιλλη του ακτιβισμού. Οι βασικές διακηρύξεις και η προβληματική της φεμινιστικής τέχνης είχε να κάνει με την προβολή του γυναικείου σώματος, τα στερεότυπα ως προς την σεξουαλικότητα των γυναικών, τους κοινωνικούς ρόλους και την «ανατομία» ως χαρακτηριστικό της γυναικείας ταυτότητας (Σταφυλάκης & άλλοι, 2012: 7).

Την ίδια εποχή στην Μεγάλη Βρετανία ιδρύθηκε η «Καλλιτεχνική Ομάδα για την Απελευθέρωση της Γυναίκας», η οποία διοργάνωσε την πρώτη της εικαστική έκθεση το 1971 στην Woodstock Gallery του Λονδίνου. Στην Ελλάδα δεν υπήρξαν αντίστοιχες κινητοποιήσεις, αφού την εποχή εκείνη βρισκόταν υπό καθεστώς δικτατορίας. Μονάχα δυο Ελληνίδες καλλιτέχνιδες που δραστηριοποιούνταν στο Παρίσι και εργάζονταν ως καλλιτεχνικό δίδυμο, η Κατερίνα Θωμαδάκη και η Μαρία Κλωνάρη, μέσω του έργου τους ασχολήθηκαν με το γυναικείο σώμα και τις αναγνώσεις του πέρα από τις κατεστημένες απεικονίσεις της θηλυκότητας. Οι ίδιες χρησιμοποίησαν ως εκφραστικά μέσα, την Video-Art, τις εγκαταστάσεις, την φωτογραφία και την multi-media περφόρμανς. Οι εκθέσεις τους φιλοξενήθηκαν σε μεγάλα μουσεία και γκαλερί του εξωτερικού, όπως το MoMA, το Κέντρο Πομπιντού κ.α. (Μελετζής, 2011: 40, Σταφυλάκης & άλλοι, 2012: 7).

Ένα έργο «στρατευμένο» στην φεμινιστική ρητορική, το οποίο αποτέλεσε ορόσημο για το γυναικείο κίνημα της τέχνης ήταν το «The Dinner Party» (1974-1979), της Judy Chicago [εικ. 31]. Το έργο ήταν μία εγκατάσταση, η οποία παρουσίαζε τριάντα εννέα ιστορικές και μυθολογικές προσωπικότητες γυναικών, οι οποίες συμβολίζονταν με πιάτα ζωγραφισμένα έτσι ώστε να θυμίζουν γυναικεία γεννητικά όργανα. Το περιβάλλον της εγκατάστασης ήταν διακοσμημένο με στοιχεία των πάλαι ποτέ παραδοσιακών «γυναικείων» τεχνών, του κεντήματος και της ζωγραφικής σε πορσελάνη. Το έργο εκτός από την μεγάλη του απήχηση, προκάλεσε και ποικίλες αντιδράσεις, θετικές και αρνητικές, τόσο από τους συντηρητικούς κύκλους, όσο και από τις φεμινίστριες. Η Chicago μέσα από το δημιούργημά της μνημόνευε την ιδεολογική και αισθητική οπτική της ιστορίας του γυναικείου ζητήματος (Freeland, 2005: 97, Σταφυλάκης & άλλοι, 2012: 8).

Τις θέσεις τους για το γυναικείο σώμα ως πολιτικό υποκείμενο, εξέφρασαν μέσω της ακτιβιστικής περφόρμανς οι καλλιτέχνιδες, Valie Export και Marina Abramovic. Η Export στο έργο της «Genital Panic» (1969), κατήγγειλε τον σεξισμό που διέπει τον πορνογραφικό κινηματογράφο, με ριζοσπαστική διάθεση [εικ. 32]. Η καλλιτέχνιδα ντυμένη με ένα τζιν παντελόνι που είχε γυμνά-εκτεθειμένα τα σημεία των γεννητικών της οργάνων, εισέβαλε σε έναν πορνογραφικό κινηματογράφο του Μονάχου με ένα όπλο, φωνάζοντας ότι «πραγματικά γεννητικά όργανα γυναίκας είναι διαθέσιμα». Αντίστοιχα, η Marina Abramovic στην περφόρμανς «Rhythm 0» (1974), εκτέθηκε στο κοινό,

προσφέροντάς του διάφορα αντικείμενα και εργαλεία, από τα οποία θα μπορούσε ο καθένας να επιλέξει όποιο θέλει, για να το χρησιμοποιήσει πάνω στο γυμνό σώμα της [εικ. 33]. Η περφόρμερ προέβαλε την σημασία της δράσης του κοινού στην δημιουργική διαδικασία και τόνισε την ευάλωτη υπόσταση του γυναικείου σώματος –μετά από 6 ώρες η performance διακόπηκε επειδή απειλούνταν η σωματική ακεραιότητα της καλλιτέχνιδας. (Σταφυλάκης & άλλοι, 2012: 9).

Εικόνα 31: «The Dinner Party» (1974-1979), Judy Chicago



Πηγή: <https://www.brooklynmuseum.org>

Εικόνα 32: «Genital Panic» (1969), Valie Export



Πηγή: <https://www.moma.org>

Εικόνα 33: «Rhythm 0» (1974), Marina Abramovic



Πηγή: <http://www.femalegazereview.com>

Άλλο σημαντικό έργο της περιόδου υπήρξε το «Untitled (Film Stills)» (1977-1980) της Cindy Sherman [εικ. 34]. Το έργο αποτελούνταν από μία σειρά φωτογραφιών, στις οποίες η δημιουργός πόζαρε σε διάσημες σκηνές από την ιστορία του κινηματογράφου, στους ρόλους διάσημων γυναικών ηθοποιών. Η καλλιτέχνη ήθελε να καυτηριάσει τον σεξισμό του κινηματογραφικού μέσου, παρεμβαίνοντας στους παραδοσιακούς κώδικες αναπαράστασης και αποστασιοποιώντας τον θεατή από την εικόνα. Μέσω της μίμησης, της παρωδίας, της αμφίεσης και της διακωμώδησης, η Sherman άσκησε κριτική στον τρόπο απεικόνισης της θηλυκότητας στον κινηματογράφο. Η πρακτική της Sherman είχε μεγάλη απήχηση στους φεμινιστικούς κύκλους και έγινε πρότυπο μίμησης και για άλλες καλλιτέχνιδες του κινήματος (Freeland, 2005: 111, Σταφυλάκης & άλλοι, 2012: 11).

Άλλες φεμινίστριες καλλιτέχνιδες, όπως η Gina Pane, στο έργο της (Psyché, 1974) χρησιμοποιούν το ίδιο τους το σώμα ως αντικείμενο και ασκώντας βία πάνω του προσπαθούν να ανατρέψουν την εικόνα του, ως μέσου υπεράσπισης της ιδέας περί ατομικότητας. Η Mierle Laderman Ukeles και άλλες καλλιτέχνιδες διαμαρτυρήθηκαν για ανισότητα ανάμεσα στα φύλα, για τον κοινωνικό ρόλο της γυναίκας και την πολιτική των πολιτιστικών θεσμών και ιδρυμάτων, μέσω της performance και των happenings σε

δημόσιους χώρους. Η Ukeles πραγματοποίησε μία σειρά από δεκαεπτά performance από το 1973 έως το 1976 όπως το διάσημο «Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside» (1973) όπου η καλλιτέχνη έπλενε τους χώρους των μουσείων με στόχο να επικρίνει τα στερεότυπα για τον γυναικείο ρόλο και για να τονίσει την ανάγκη «εκκαθαρίσεων» των θεσμικών οργάνων [εικ. 35]. Σε ανάλογες καλλιτεχνικές πράξεις προέβη, η Martha Rosler στα έργα της «Semiotics of the Kitchen» (1975), «Vital Statistics of a Citizen» και «Simply Obtained» (1977) όπου ασχολήθηκε με την δόμηση των κοινωνικών ρόλων σε χώρους που εργάζονταν γυναίκες (Σταφυλάκης & άλλοι, 2012: 12).

Εικόνα 34: «Untitled (Film Stills)» (1977-1980), Cindy Sherman



Πηγή: <https://www.moma.org>

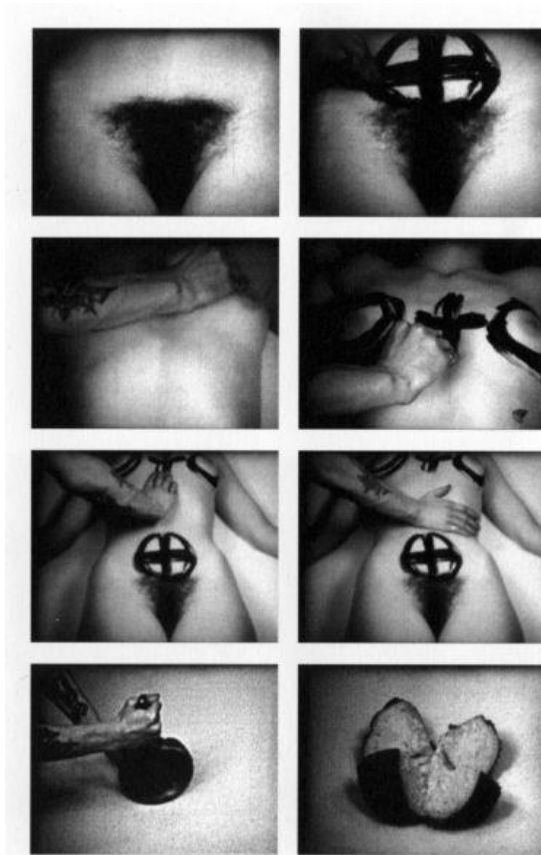
Εικόνα 35: «Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside» (1973), M. L. Ukeles



Πηγή: <http://www.learn.columbia.edu>

Στον ελληνικό καλλιτεχνικό χώρο, τις φεμινιστικές καταγγελίες και διεκδικήσεις ενσωμάτωσε στο έργο της, η Λήδα Παπακωνσταντίνου, ή οποία προσπάθησε να αποδομίσει τις βασικές διαστάσεις της έμφυλης ταυτότητας, όπως η επιθυμία, η σεξουαλικότητα και η θρησκευτικότητα. Στο έργο της «Votive: A Profoundly Religious Comment of Unspecified Dogma» (1969), το σύμβολο του σταυρού έγινε ρυθμιστής της τελετουργικής σχεδίασης του γυμνού γυναικείου σώματος, από τον άνδρα που επιτελούσε την διαδικασία της σήμανσης [εικ. 36]. Παρά ταύτα, η μετάβαση από την δεκαετία του '70 στην δεκαετία του '80, έγινε με ένα αναθεωρητικό αέρα, ο οποίος απέρρεε από τα νέα πολιτικά ρεύματα της της καλλιτεχνικής κοινωνικής σκέψης και σκηνης. Οι απαιτήσεις για ένα νέο είδος δημοκρατίας -πλουραλιστικής και ριζοσπαστικής- άρχισαν να μετατοπίζουν το ενδιαφέρον των καλλιτέχνιδων από τα ζητήματα «γυναικείας» ταυτότητας (Σταφυλάκης & άλλοι, 2012: 12, Τσιάρα, 2011: 1).

Εικόνα 36: «Votive: A Profoundly Religious Comment of Unspecified Dogma» (1969), Λ. Παπακωνσταντίνου



Πηγή: <http://www.cact.gr>

Οι αλλαγές αυτές στο ιδεολογικό υπόβαθρο του φεμινιστικού κινήματος της τέχνης, ήταν εμφανείς στο φωτογραφικό έργο της Nan Golding, «Ballad of Sexual Dependency» (1981-1986), το οποίο διαπραγματεύτηκε την ποικιλία και την πολυπλοκότητα των σεξουαλικά- κοινωνικά προκαθορισμένων- ταυτοτήτων. Επιπλέον, η φωτογράφος προσπάθησε να ευαισθητοποιήσει τους θεατές για τα προβλήματα των «σεξουαλικών» μειονοτήτων- ομοφυλοφίλων, φορέων του AIDS κ.τ.λ.- την εποχή του πολιτικού συντηρητισμού, που επιβλήθηκε με τον νεοφιλελευθερισμό του Θατσερισμού και του Ρεγκανισμού. Την ίδια περίοδο αναδύθηκαν στο ακαδημαϊκό προσκήνιο οι «Gender Studies» οι οποίες όπως σημειώνει και ο Σταφυλάκης (2012), «*απορρίπτουν το διφυές του βιολογικού φύλου, ως διχοτομική κοινωνική κατασκευή ενώ ταυτόχρονα θέτουν ως παραμέτρους για τον προσδιορισμό του, τόσο τον κοινωνικοπολιτιστικό καθορισμό όσο και την ίδια την επιθυμία*» (Σταφυλάκης & άλλοι, 2012: 14).

Εντούτοις, η καλλιτεχνική έκφραση της εποχής ήταν έντονα πολιτικοποιημένη, αν και δεν εκδηλώνονταν πάντα μέσω ακτιβιστικών δράσεων. Οι δημιουργοί που δραστηριοποιήθηκαν εντός του θεωρητικού πλαισίου του μετα- φεμινισμού, χρησιμοποίησαν μία «*μετα- εννοιολογική, αισθητική φόρμα*» και τεχνικές δανεισμένες από την διαφήμιση και την προπαγάνδα. Χαρακτηριστικά έργα και δράσεις αυτού του καλλιτεχνικού πλαισίου ήταν το «Your Body is a Battleground»(1989) της Barbara Kruger και το «Do women have to be naked to get into the Met. Museum? » (1989) των Guerrilla Girls [εικ. 37]. Οι τελευταίες ήταν μία ομάδα γυναικών καλλιτεχνών που διαμαρτυρόταν ενάντια στον σεξισμό του χώρου της τέχνης και των θεσμών της. Η ταυτότητά τους δεν ήταν γνωστή, καθώς έκρυβαν τα πρόσωπά τους κάτω από μάσκες γοριλών. Η προαναφερόμενη αφίσα-διαμαρτυρία τους απεικόνιζε τον πίνακα του Ingres, «Η Μεγάλη Οδαλίσκη» βάζοντας στην θέση του κρανίου, το κεφάλι ενός γορίλα. Με την αφίσα αυτή κατέκριναν το Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης, επειδή εξέθετε ελάχιστα έργα (5%) γυναικών δημιουργών -στο τμήμα μοντέρνας τέχνης- ενώ ταυτόχρονα παρουσίαζε ένα μεγάλο ποσοστό (85%) γυναικείων γυμνών έργων (Freeland, 2005: 98, Σταφυλάκης & άλλοι, 2012: 14).

Την ίδια περίοδο στην τότε ενωμένη Γιουγκοσλαβία, δραστηριοποιήθηκε η Sanja Ivekovic, μία ακτιβίστρια-φεμινίστρια καλλιτέχνη, η οποία δημιούργησε την New Art Practice ή αλλιώς Κροατική Άνοιξη. Η εργογραφία της περιλάμβανε μεικτές τεχνικές – φωτογραφία, εγκαταστάσεις, κολλάζ, περφόρμανς κ.α. Τα θέματα των έργων

διαπραγματεύονταν την πολιτική της εικόνας και του σώματος της γυναίκας και τις ταυτότητες ως κατασκευάσματα των Μ.Μ.Ε. [εικ. 38]. Την δεκαετία του 1990 τα φεμινιστικά θέματα γίνονται αναλώσιμα και χάνουν την δυναμική τους, εξαιτίας της οικειοποίησής τους, από ορισμένες Δυτικές κυβερνήσεις και από τα Μ.Μ.Ε, αλλά και της στροφής του ενδιαφέροντος στις θεωρίες των «Σπουδών Φύλου». Λαμπρό παράδειγμα της νέας αυτής οπτικής υπήρξε η καλλιτεχνική ομάδα «Mujeres Publicas» από την Αργεντινή, η οποία προέβη σε μια συνολική αναθεώρηση του γυναικείου ζητήματος μέσα από το έργο της (Μελετζής, 2011: 42).

Εικόνα 37: «Do women have to be naked to get into the Met. Museum?» (1989), Guerrilla Girls



Πηγή: <http://www.tate.org.uk>

Εικόνα 38: «Bosnian Girl» (2003), Sanja Ivekovic



Πηγή: <http://www.kontakt-collection.net>

Στα τέλη του 20^{ου} αιώνα και στις αρχές του 21^{ου} αιώνα, η εικαστική δημιουργία των γυναικών –στις Η.Π.Α. και την Δυτική Ευρώπη- μοιάζει να έχει «απομυθοποιήσει» τις φεμινιστικές και μετα- φεμινιστικές απόψεις και διεκδικήσεις. Σχεδόν απορρίπτουν τον ριζοσπαστισμό των γυναικείων κινημάτων του παρελθόντος, με την δικαιολογία ότι αυτά οδηγούν σε ένα είδος περιθωριοποίησης και γκετοποίησης. Σύγχρονα έργα, όπως το «Welcome to the Wadsworth: A Museum Tour» (1991) της Andrea Fraser, το «VB 16» (1996) της Vanessa Beecroft, το «Blood Sushi Bar» (2000) της Alicia Framis, αν και διαθέτουν ορισμένες αναφορές στους γυναικείους ρόλους, δεν μπορούν ιδωθούν μέσα από το φεμινιστικό πρίσμα. Μολαταύτα, στην Ελλάδα –με μία χρονική καθυστέρηση- την αυγή του 21^{ου} αιώνα, υπήρξαν καλλιτέχνιδες που χρησιμοποίησαν ακτιβιστικές μεθόδους, προκειμένου να κατακρίνουν την χρήση της γυναικείας εικόνας από τα Μ.Μ.Ε και την διαφήμιση, αλλά και τις πατριαρχικές αντιλήψεις. Τέτοιο παράδειγμα αποτέλεσε η Γεωργία Σαγρή, η οποία με το έργο της «Η Βιτρίνα» έλαβε το 2^ο βραβείο ΔΕΣΤΕ, το 2001. Το έργο αποτελούνταν από μία περφόρμανς, στη οποία η καλλιτέχνης παρέμεινε κλεισμένη σε μία βιτρίνα καταστήματος για μία εβδομάδα (Μπαχτσέτζης, 2012: 46, Σταφυλάκης & άλλοι, 2012: 16).

3.3 Επιμέλεια φεμινιστικών δράσεων: Εκθέσεις

Μετά την πτώση της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών στην Ελλάδα και με την άνοδο του Δημοκρατικού πολιτεύματος, οι καλλιτεχνικές και πολιτικές ανησυχίες για το γυναικείο ζήτημα, την έμφυλη ταυτότητα και τις φεμινιστικές θεωρίες αυξάνονταν με αργούς, αλλά σταθερούς ρυθμούς. Ειδικότερα, μετά το 1981, με την άνοδο του Σοσιαλισμού και του συνδικαλισμού, την νομιμοποίηση των κομμουνιστικών και των εξωκοινοβουλευτικών αριστερών κινημάτων, υπήρξε μία διάθεση προοδευτισμού στους καλλιτεχνικούς οργανισμούς και τους θεσμούς. Μέσα σε αυτό το κλίμα άρχισαν να οργανώνονται εκθέσεις σχετικές με τις φεμινιστικές ιδέες και διεκδικήσεις. Οι εκθέσεις αυτές ήταν μεγάλου μεγέθους και διοργανώθηκαν από γνωστές τοπικές γκαλερί και οργανισμούς, ενώ άλλες πραγματοποιήθηκαν με ελληνική πρωτοβουλία στο εξωτερικό, ή περιόδευσαν από την Ελλάδα.

Κάποιες αξιοσημείωτες εκθέσεις με φεμινιστικό υπόβαθρο ήταν η «Three Generations of Greek Women Artists: Figures, Forms and Personal Myths» (1989), η οποία έλαβε χώρα στο εξωτερικό, σε επιμέλεια της Ντόρας Ηλιοπούλου- Ρόγκαν (National Museum of Women in the Arts), η «Spring Collection» (1996) και η «Fusion Cuisine» (2002) στο ίδρυμα ΔΕΣΤΕ, σε επιμέλεια της Κατερίνας Γρέγου. Επίσης σημαντικές «γυναικείας» θεματικής εκθέσεις ήταν το 7 Performances and a conversation (2005) της Locus Athens με τη συμμετοχή πολλών νέων γυναικών καλλιτεχνίδων, και η έκθεση Μεταμφιέσεις: Θηλυκότητα, Ανδροπρέπεια και Άλλες Βεβαιότητες (2006-2007) στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, σε επιμέλεια Συραγούς Τσιάρα. Το γεγονός ότι αυτές οι εκθέσεις πραγματοποιήθηκαν στα πλαίσια επίσημων οργανισμών, μουσείων και γκαλερί δείχνει ότι ο σκεπτικισμός των κρατικών θεσμών στα θέματα σεξουαλικότητας και κοινωνικού φύλου είχε αρχίσει να φθίνει. Ταυτόχρονα, την ίδια περίοδο αυξήθηκε ο αριθμός των εκθέσεων που διαπραγματεύονταν ζητήματα σεξουαλικότητας, έμφυλης ταυτότητας και σωματικότητας και συνδυάστηκε με τη δυναμικότερη παρουσία γυναικών δημιουργών στο ελληνικό καλλιτεχνικό γίγνεσθαι τη δεκαετία του '90 (Καφέτση, 1992: 418, Σταφυλάκης & άλλοι, 2012: 2).

Μολαταύτα, στην Ελλάδα απουσίασαν οι διοργανώσεις «All-women shows», εκθέσεις «Μόνο με γυναίκες καλλιτέχνες», οι οποίες έπαιξαν σπουδαίο ρόλο στην ικανοποίηση των αιτημάτων των γυναικών στις Η.Π.Α και στην Δυτική Ευρώπη, τις δεκαετίες '60-'70. Ωστόσο, τις δεκαετίες αυτές παρά τα ελάχιστα παραδείγματα φεμινιστικής καλλιτεχνικής πρακτικής, υπήρξαν οι δράσεις της Ομάδας Τέχνης 4+ την εικοσαετία 1970-1990. Η ομάδα αποτελούνταν από τους Σίλεια Δασκαλοπούλου, Μαρία Κοκκίνου, Βάσω Κυριάκη, Renata Menis και τον Βαγγέλη Δημητριά. Η ομάδα ασχολήθηκε με τα ζητήματα τέχνη-γυναίκα και την ανισότητα μεταξύ των φύλων ως προς την καλλιτεχνική αναγνωρισιμότητα (Σταφυλάκης & άλλοι, 2012: 3).

Την ίδια χρονική περίοδο, η Βρετανική σκηνή βασιζόμενη στον πειραματισμό οργάνωσε εκθέσεις με φεμινιστικό χαρακτήρα. Η «Καλλιτεχνική Ομάδα για την Απελευθέρωση της Γυναίκας» (Women's Liberation Art Group) πραγματοποίησε την πρώτη έκθεσή της το 1971 στη Woodstock Gallery του Λονδίνου με έργα των Valerie Charlton, Sally Frazer, Margaret Harrison, Monica Sjöo κ.α. Την επόμενη χρονιά, διοργανώθηκε στις Η.Π.Α. η έκθεση «Womanhouse» (1972) όπου 24 καλλιτέχνιδες δημιούργησαν έργα in situ στο Los Angeles ανακαινίζοντας ένα σπίτι. Η πρακτική αυτή δημιούργησε μία νέα τάση στην διοργάνωση εκθέσεων, αφού οι φεμινίστριες άρχισαν να αναζητούν εναλλακτικούς χώρους για την προβολή των έργων τους, απορρίπτοντας αρκετές φορές τα θεσμικά μουσεία και γκαλερί. Σε αυτή την έκθεση η Judy Chicago παρουσίασε το έργο της «Menstruation» και η Sandy Orgel το «Linen Closet» [εικ. 39], τα οποία εμπεριείχαν πολλούς συμβολισμούς και νύξεις για τις γυναικείες βιολογικές λειτουργίες, όπως η έμμηνος ρύση και για τις οικιακές εργασίες που επωμίζονταν οι γυναίκες (Σταφυλάκης & άλλοι, 2012: 7-8).

Το 1972 στη Νέα Υόρκη ιδρύθηκε ο γυναικείος συνεταιρισμός AIR (Artists in Residence), ο οποίος διοργάνωνε ετήσιες εκθέσεις αφιερωμένες στις καλλιτεχνικές δημιουργίες γυναικών. Επιπλέον, ο συνεταιρισμός οργάνωνε ομιλίες και σεμινάρια σύμφωνα με τις φεμινιστικές θέσεις, πράγμα που ωφέλησε τις γυναίκες δημιουργούς στον τομέα της αγοράς της τέχνης και στην συμμετοχή τους σε εκθέσεις. Στην Ελλάδα δεν υπήρξαν αντίστοιχες εκθέσεις και συλλογικές φεμινιστικές δράσεις πριν την δεκαετία του 1980. Το Φεστιβάλ Ρήγα Φεραίου ίσως θα μπορούσε να εκληφθεί ως εξαίρεση του κανόνα, καθώς φιλοξενούσε φεμινίστριες δημιουργούς αλλά σε μεμονωμένες συμμετοχές όπως

την περφόρμανς της Λήδας Παπακωνσταντίνου στις αρχές της δεκαετίας του '80 (Μπαχτσέτζης, 2012: 11, Σταφυλάκης & άλλοι, 2012: 8).

Εικόνα 39: «Linen Closet» (1972), Sandy Orgel, Womenhouse, Los Angeles



Πηγή: <http://www.womanhouse.net>

Στην Ελλάδα, εκτός από τις εκθέσεις που προαναφέρθηκαν και διοργανώθηκαν από το 1985 και μετά, υπήρξαν και άλλες οι οποίες ήταν επηρεασμένες από τις θεωρίες για την υποαντιπροσώπηση των γυναικών στην ιστορία της τέχνης και στις μόνιμες εκθέσεις των θεσμικών μουσείων. Τέτοια ήταν, η «The Power of Visual Logos: Greek Women Artists» (1999-2000)- με επιμελήτρια την Ζωή Κοσμίδου- η οποία ταυτιζόταν με την φεμινιστική κριτική της Linda Nochlin (Κοσμίδου, 2000: 12). Τέλος, η πιο πρόσφατη έκθεση που διοργανώθηκε στη χώρα με καθαρά φεμινιστικό περιεχόμενο, ήταν το «Unexposed»(2013), ένα «all-women show»- με επιμελήτρια την Φέρυ- Μάλεκ Μαντανί- που περιλάμβανε μόνο Ιρανές εικαστικούς, στο Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης. Μέσα από την έκθεση αυτήν οι καλλιτέχνιδες εκφράζουν τις απόψεις τους για τον ρόλο της γυναίκας και την θέση της στις ισλαμικές κοινωνίες. Οι ίδιες παρουσιάζουν τις δυσκολίες που βιώνουν στην καθημερινότητα, τον τρόπο ζωής που τους επιβλήθηκε μετά την Ισλαμική Επανάσταση στο Ιράν το 1979, αλλά και την παραβίαση των δικαιωμάτων τους, λόγω του φύλου τους (Μαντανί & Κυπραίου, 2013, Μπαχτσέτζης, 2012: 17).

Επίλογος

Η επίσημη-θεσμοθετημένη Δυτική Τέχνη πάσχει από την έλλειψη σημαντικών γυναικών καλλιτεχνών του ύψους του Μιχαήλ Αγγέλου, του Λεονάρντο Ντα Βίντσι και του Πικάσο. Το γεγονός αυτό δεν υποδηλώνει ότι το γυναικείο φύλο στερείται το ταλέντο ή τις δεξιότητες για να μπορεί να παράγει σπουδαία τέχνη ή καλλιτεχνικά αριστουργήματα. Οι κοινωνικές συνθήκες, τα ήθη, τα έθιμα, τα ταμπού και οι προκαταλήψεις για τις γυναίκες, τους στέρησαν την δημόσια έκφραση της καλλιτεχνικής τους δημιουργικότητας. Ακόμη και σήμερα αν ανοίξει κανείς ένα εγχειρίδιο της Ιστορίας της Τέχνης ή επισκεφτεί κάποιο ευρωπαϊκό ή αμερικανικό μουσείο, θα διαπιστώσει ότι το ποσοστό της γυναικείας παρουσίας –ως δημιουργού- είναι με μεγάλη διαφορά, πολύ μικρότερο από εκείνο των ανδρών.

Μολαταύτα, μπορεί η παρουσία τους ως καλλιτεχνών να είναι από ελάχιστη έως μηδαμινή, όμως οι γυναίκες υπάρχουν παντού-στην Ιστορία Τέχνης και τα μουσεία- ως μοντέλα και ως ζωγραφικές απεικονίσεις. Η απουσία των γυναικών ως δημιουργών και η ταυτόχρονη παρουσία τους ως μούσες στα μεγάλα αριστουργήματα είναι οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Οι πατριαρχικές αντιλήψεις και τα κοινωνικά στερεότυπα αντιλαμβάνονταν το γυναικείο φύλο, ως το ωραίο, το ασθενές φύλο και το ταύτιζαν με την μητρότητα και τον σεξουαλικό πόθο. Έτσι ,οι άνδρες καλλιτέχνες που μεσουρανούσαν από την αρχαιότητα έως τον 20^ο αιώνα και κατείχαν το προνόμιο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, σχεδόν σε αποκλειστικότητα, εξέφραζαν τις αντιλήψεις –και τις επιθυμίες- τους αυτές μέσω του έργου τους, διαιωνίζοντάς τις.

Από την άλλη πλευρά, οι ίδιες προκαταλήψεις στερούσαν από τις γυναίκες το δικαίωμα της εργασίας. Η θέση της γυναίκας βρισκόταν εντός της οικίας και η μοναδική της απασχόληση ήταν το νοικοκυριό και η δημιουργία οικογένειας. Η έλλειψη επαγγελματικών δικαιωμάτων αποτέλεσε έναν από τους λόγους για τους οποίους οι γυναίκες δεν μπόρεσαν να σταδιοδρομήσουν στον τομέα της τέχνης. Επιπλέον, για πολλούς αιώνες αντιμετώπιζαν εμπόδια στην εισαγωγή τους στην εκπαίδευση, κάτι που αυτομάτως τις απέκλειε από τον επαγγελματικό στίβο, της τέχνης.

Τις παραπάνω διαπιστώσεις για τον κοινωνικό ρόλο των γυναικών και για τις διακρίσεις εις βάρος τους, διατύπωσαν για πρώτη φορά οι φεμινίστριες ιστορικοί και θεωρητικοί της τέχνης, επηρεάζοντας μία μεγάλη μερίδα εικαστικών και δημιουργώντας μία νέα καλλιτεχνική τάση. Εντούτοις, οι φεμινίστριες θεωρητικοί πολύ συχνά δυσκολεύονται να δημοσιεύσουν τα άρθρα τους σε επιστημονικά περιοδικά. Πολλές φορές αυτό συμβαίνει λόγω του σκεπτικισμού με τον οποίο τις αντιμετωπίζουν στους κόλπους της Αισθητικής Φιλοσοφίας, λόγω του ριζοσπαστισμού τους. Άλλες φορές εξαιτίας αυτού του ριζοσπαστισμού, οι ίδιες αρνούνται να δημοσιεύσουν τα κείμενά τους στα «κατεστημένα» και «ανδροκρατούμενα» -για εκείνες- επιστημονικά περιοδικά.

Στην Ελλάδα, μετά την πτώση του καταπιεστικού δικτατορικού καθεστώτος, την άνοδο της δημοκρατίας και του σοσιαλισμού δημιουργήθηκε το κατάλληλο έδαφος για να αναπτυχθούν οι φεμινιστικές ιδέες περί τέχνης. Τότε πολλές γυναίκες δημιουργοί ενεργοποιήθηκαν, προκειμένου να διαταράξουν τις πατριαρχικές δομές της κοινωνίας, χρησιμοποιώντας ως καλλιτεχνικά μέσα τον ακτιβισμό, τις περφόρμανς, την Video-Art και γενικότερα την πρόκληση και την υπονόμηση των θεσμών. Οι ίδιες προέβαλαν μέσα από το έργο τους τις πεποιθήσεις τους για την σεξουαλικότητα και το φύλο ως κοινωνικές κατασκευές ενστερνιζόμενες τις φεμινιστικές και μετα-φεμινιστικές θεωρίες που είχαν αναπτυχθεί στο εξωτερικό τις προηγούμενες δεκαετίες.

Οι Ελληνίδες φεμινίστριες καλλιτέχνιδες άσκησαν κριτική στο πολιτικό σύστημα και τα Μ.Μ.Ε, για την παραγωγή πατριαρχικών ιδεών και στερεοτύπων εις βάρος του γυναικείου φύλου, εντασσόμενες σε ακτιβιστικές ομάδες, κάνοντας καλλιτεχνικές δράσεις σε δημόσιους χώρους και συμμετέχοντας σε ανάλογα φεστιβάλ και εκθέσεις. Εντούτοις, στην Ελλάδα οι δραστηριότητες αυτές δεν είχαν πολύ μεγάλη απήχηση, ούτε έγιναν ποτέ βασικό σημείο δημόσιου διαλόγου. Πολλές καλλιτεχνικές πρακτικές παρέμειναν στο επίπεδο της πρωτοπορίας, της «avant-garde», επειδή εκλήφθηκαν ως εξτρεμιστικές ή ως απόρροια της ξеноμανίας. Τέλος, άλλη μία αιτία της καθυστέρησης αλλά και της παράβλεψης των φεμινιστικών καλλιτεχνικών πρακτικών στην χώρα, ήταν η μερική υιοθέτηση των απόψεων τους από τις κυβερνήσεις και τα πολιτικά κόμματα της Αριστεράς. Η τακτική της «ενσωμάτωσης-εξουδετέρωσης» του γυναικείου ζητήματος, από το πολιτικό σύστημα και η προσκόλληση στα ζητήματα εθνικής ταυτότητας

αποτέλεσαν δύο βασικούς λόγους, εξαιτίας των οποίων η φεμινιστική πρακτική δεν άνθισε στην Ελλάδα, με την ίδια ένταση που ευδοκίμησε στην Δύση.

Βιβλιογραφία

- Armstrong, C. (2008). *Ο Edgar Degas και η αναπαράσταση του γυναικείου σώματος*. Στο «*Το Γυναικείο σώμα στον Δυτικό πολιτισμό*». Αθήνα: Σαββάλας
- Βαρίκα, Ε. (1987). *Η Εξέγερση των κυριών*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος
- Βασιλόπουλος, Χ. «Αισθησιασμός θανάτου». Retrieved from <http://www.mixanitouxronou.gr/esthisiasmos-thanatou-i-fotografia-tou-ntali-me-tin-anthropini-nekrokefali-pou-katingilan-i-feministries-chriastikan-epita-gimna-montelake-para-polles-prospathies-gia-na-ti-teliopiisi/>
- Bassie, A. (2008). *Εξπρεσιονισμός*. Αθήνα: Ελευθερουδάκης
- Βογιατζάκη, (2008). *Προς μία κριτική θεώρηση των Σπουδών για το φύλο*. Στο «*Το Γυναικείο σώμα στον Δυτικό πολιτισμό*». Αθήνα: Σαββάλας
- Brand, P. & Granger P. (2011). *"The Aesthetics of Childbirth," Philosophical Inquiries into Pregnancy, Childbirth, and Mothering: Maternal Subjects, Sheila Lintott and Maureen Sander-Staudt* (eds.), New York: Routledge
- Broude & Garrard, (1996). *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*. New York: H. N. Abrams
- Caws, M. A. (2008). *Φωτογραφημένες και ζωγραφισμένες κυρίες: Η ενσωμάτωση της γυναίκας στην τέχνη του υπερρεαλισμού*. Στο «*Το Γυναικείο σώμα στον Δυτικό πολιτισμό*». Αθήνα: Σαββάλας
- Γεωργιάδου- Κούντουρα, Ε. (1993). *Η γυναίκα στην Νεοελληνική Ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα. Εικόνα και Δημιουργός*. Στο «*Κενά στην Ιστορία της Τέχνης. Γυναίκες Καλλιτέχνιδες*». Αθήνα: Γκοβόστης
- Chadwick, W. (1993). *Η θέση της γυναίκας στις Ιστορία της Τέχνης*. Στο «*Κενά στην Ιστορία της Τέχνης. Γυναίκες Καλλιτέχνιδες*». Αθήνα: Γκοβόστης

Γραμματικοπούλου, Χ., (2009). *Γυναίκες, τέχνη και εκπαίδευση στην Ελλάδα των αρχών του 20ού αιώνα*. Retrived from <http://interartive.org/2009/08/women-art-education-greece/>

Δασκαλοθανάσης, Ν., (1999). *Τέχνες 1: Ελληνικές Εικαστικές Τέχνες, Επισκόπηση Ελληνικής Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας*. Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Δημητρίου, Σ. (2009). *Η Πολιτική Διάσταση στην Τέχνη. Μια ανθρωπολογική προσέγγιση*. Αθήνα: Σαββάλας

Freeland, C. (2005). *Μα είναι αυτό τέχνη;* Αθήνα: Πλέθρον

Gatens, M. (1991). *Feminism and Philosophy: Perspectives on Difference and Equality*. Bloomington: Indiana University Press

Gombrich, H. E. (1994). *Το Χρονικό της Τέχνης*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης

Hollander, A., (1993). *Seeing Through Clothes*. New York: University California Press

Ιγγλέση, Χ. (1993). *Η Θηλυκότητα ως αισθητική κατασκευή*. Στο «Κενά στην Ιστορία της Τέχνης. Γυναίκες Καλλιτέχνιδες». Αθήνα: Γκοβόστης

Ιγγλέση, Χ., Αβδελά, Ε. (1993). *Φεμινιστικές προσεγγίσεις στην Ιστορία της Τέχνης*. Στο «Κενά στην Ιστορία της Τέχνης. Γυναίκες Καλλιτέχνιδες». Αθήνα: Γκοβόστης

Καλλιγά, Λ. (2017). *Συνάντηση με την Αφροδίτη της Μήλου*. Retrived from <http://calligaslizziecv.blogspot.gr/p/blog-page.html>

Καφέτση, Α. (1992). *Οι Μεταμορφώσεις του μοντέρνου. Η Ελληνική εμπειρία*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη

Kristeva, J. (2008). *Stabat Mater*. Στο «Το Γυναικείο σώμα στον Δυτικό πολιτισμό». Αθήνα: Σαββάλας

Κοσμίδου, Ζ. (2000). *The Power of Visual Logos*. Αθήνα: Διεθνές Κέντρο για τις Τέχνες και την Φύση

Linden, R. V. D. (1993). *Κενά στην Ιστορία της Τέχνης. Γυναίκες Καλλιτέχνιδες*. Στο «Κενά στην Ιστορία της Τέχνης. Γυναίκες Καλλιτέχνιδες». Αθήνα: Γκοβόστης

Liss, A. (2009). *Feminist Art and the Maternal*. Minneapolis: University of Minnesota Press

- Μαγκαλιάδες, Ρ. Κ. (2006). *Το Μικρό Βιβλίο των Μεγάλων Ζωγράφων*. Αθήνα: Ψυχογιός
- Μαντανί, Μ. Φ. (2013). *UNEXPOSED - Για πρώτη φορά στην Ελλάδα 40 νέες γυναίκες εικαστικοί που ζουν και δημιουργούν στο Ιράν εκθέτουν 70 έργα τους*. Retrieved from http://www.mcf.gr/el/whats_on/?ev=unexposed
- Mc Donald, H. (2001). *Erotic Ambiguities: The Female Nude in Art*. London: Routledge
- Μελετζής, Μ. (2011). *Σύγχρονη τέχνη και φεμινισμός. Sanja Ivekovic*. Στο «Τεχνολογικά Χρονικά». Αθήνα: ΤΕΙ Αθηνών
- Mileaf, J. (2010). *Please Touch. Dada and Surrealist objects after the readymade*. London: University Press of New England
- Μπαμπινιώτης, Γ. (1995). *Γλώσσα και διαφυλικές σχέσεις. Εισηγήσεις στο σεμινάριο κατάρτισης Εκπαιδευτικών- Στελεχών σε θέματα Σεξουαλικής Αγωγής και Ισότητας των Φύλων*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
- Μπαχτσέτζης, Σ. (2012). *Η εικαστική παραγωγή γυναικών αποφοίτων της Α.Σ.Κ.Τ. σε σχέση με τα ζητήματα προβληματικής «Γυναίκα- Τέχνη»*. Αθήνα: Α.Σ.Κ.Τ.
- Νανόπουλος, Δ., Μπαμπινιώτης, Γ. (2010). *Από την Κοσμογονία στη Γλωσσογονία. Μία συν- ζήτηση*. Αθήνα: Καστανιώτης
- Nead, L. (2001). *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. London: Routledge
- Nochlin, L. (1971). *Why have there been no great women artists?.* In *Art and Sexual politics*. New York & London: Harper & Row Publishers
- Nochlin, L. (1988). *The Politics of Vision*. New York & London: Harper & Row Publishers
- Οικονομίδου, Φ. (2017). *Born to be wife*. Retrieved from <http://oikonomidou.wixsite.com/florentia-ikonmidou/etchings?lightbox=imageqzm>
- Πασχαλίδης, Γ., Χαμπούρη- Ιωαννίδου, Α. (2002). *Οι Διαστάσεις των Πολιτισμικών Φαινομένων. τ. Α΄. Εισαγωγή στον Πολιτισμό*. Πάτρα: ΕΑΠ
- Pavel, Th. (2008). *Το εγκώμιο της ακοής (τα σχόλια του Gloss)*. Στο « *Το Γυναικείο σώμα στον Δυτικό πολιτισμό*». Αθήνα: Σαββάλας
- Shaw, J. (2005). *Why Does Feminism Matter To Aesthetics?.* In *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 2, Pennsylvania State University

Smith, D. (2016). Daughters of the Guild. Judith Leyster and the overlooked women painters of the Dutch Golden Age. Retrived from <https://www.theparisreview.org/blog/2016/04/04/daughters-of-the-guild/>

Στάγκος, Ν. (1993). *Γυναίκες, Τέχνη και Εκδόσεις*. Στο «Κενά στην Ιστορία της Τέχνης. Γυναίκες Καλλιτέχνιδες». Αθήνα: Γκοβόστης

Σταφυλάκης, Κ., Καραμπά, Ε., Κοσμαδάκη, Π., Μπαχτσέτζης, Σ. (2012). *Εγχειρίδιο για την γυναίκα- καλλιτέχνη*. Αθήνα: Α.Σ.Κ.Τ.

Stimpson, C. (2008). *Τα σωμογράμματα της Gertrude Stein*. Στο « Το Γυναικείο σώμα στον Δυτικό πολιτισμό». Αθήνα: Σαββάλας

Suleiman, S. R. (2008). *(Επαν)εγγράφοντας το σώμα: Η πολιτική και ποιητική του γυναικείου ερωτισμού*. Στο « Το Γυναικείο σώμα στον Δυτικό πολιτισμό». Αθήνα: Σαββάλας

Τσιάρα, Σ. (2011). *Η ιεροτελεστία της ανατροπής*. Retrived from http://www.arch.uth.gr/uploads/pages/429/files/H_Ierotelestia_ths_Anatropis.pdf

Φωτόπουλος, Δ., Δεληβοριάς, Α. (1997). *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Χρήστου, Χ. (1993a). *Η Ιταλική ζωγραφική κατά τον 16ο αιώνα*. τ. Β'. Θεσσαλονίκη: Βάνιας

Χρήστου, Χ. (1993b). *Η Ευρωπαϊκή Ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας

