Μετά το πρόβλημα του αυταρχικού λόγου
Η γυναίκα και οι εικαστικές πρακτικές του μεταμοντερνισμού

Εισαγωγή

Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά στις πρακτικές και στο λόγο γύρω από την τέχνη στο δυτικό κόσμο κατά τα τελευταία είκοσι πέντε χρόνια αποτελεί το ανανεωμένο ενδιαφέρον για τη θέση της γυναίκας στο πολιτιστικό γίγνεσθαι και τους όρους που καθορίζουν την παρουσία (ή απουσία) της. Η εκτενέστερη βιβλιογραφία που κινήθηκε συχνά μέσα από διαφορετικά κανάλια προσέγγισης, όπως η σημειολογία, η ψυχανάλυση, η κοινωνιολογία—έχει αγγίξει διάφορες πτυχές του θέματος, χωρίς φυσικά να το εξαντλεί[1]. Οι προσπάθειες στράφηκαν τόσο στην «ανακάλυψη» και επανεξέταση του έργου των γυναικών δημιουργών, το οποίο τοποθετήθηκε στο πλαίσιο της ιστορικής πραγματικότητας της οποίας υπήρξε παράγωγο, όσο και στους παράγοντες που επιδρούν και συχνά καθορίζουν την άρθρωση του σύγχρονου γυναικείου εικαστικού λόγου. Του εικαστικού λόγου που πραγματώνεται στα πολιτισμικά πλαίσια του μεταμοντερνισμού.

Στη μεταπολεμική Ελλάδα ο διάλογος γύρω από τη θέση της γυναίκας ως εικαστικού δημιουργού, γύρω από το έργο τέχνης ως δυναμικό πεδίο ιδεολογικών αναφορών στα πλαίσια μιας πατριαρχικής κοινωνίας, ξεκίνησε μάλλον αργά και υπήρξε περιορισμένος[2]. Οι ιδιάζουσες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες επέβαλαν καταρχήν μια καθυστερημένη ένταξη της Ελλάδας στο διάλογο και τις πρακτικές του μοντερνισμού. Άμεση συνέπεια υπήρξε η κορύφωση του μοντερνισμού στην Ελλάδα στη δεκαετία του ’60, όταν ήδη είχαν αρχίσει να διαφαίνονται τα πρώτα ρήγματα στο εγχείρημα του μοντερνισμού στο δυτικό κόσμο[3]. Η δικτατορία των συνταγματαρχών, που στις αρχές της δεκαετίας του ’70 απέκλεισε ουσιαστικά οποιαδήποτε περίπτωση εγχώριου πολιτιστικού διαλόγου[4], απομόνωσε τον ελληνικό χώρο από τις επαναστατικές διαδικασίες στο χώρο της τέχνης που λάμβαναν χώρα εκείνη την περίοδο στην Ευρώπη και την Αμερική και στις οποίες το δεύτερο κύμα του φεμινισμού άσκησε καθοριστική επίδραση. Η επίδραση αυτή εντοπίστηκε τόσο στο ίδιο το έργο τέχνης όσο και στις μεθόδους προσέγγισης του τομέα εκείνου της ανθρώπινης δράσης που χαρακτηρίζεται ως τέχνη· υπήρξε, με άλλα λόγια, αποτέλεσμα των προσπαθειών που κατέβαλαν από κοινού ορισμένες δημιουργοί μαζί με εκείνες τις φεμινίστριες θεωρητικούς, ιστορικούς και κριτικούς τέχνης που έθεσαν σε νέες βάσεις την ανάλυση της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Η Άντζελα Δημητρακάκη είναι υποψήφια διδάκτωρ στο University of Reading

Στην παρούσα εργασία επιχειρείται μια εισαγωγή στην πολυμορφία των θέσεων που εκφράστηκαν στα πλαίσια του φεμινιστικού διαλόγου για την τέχνη κατά την τελευταία εικοσιπενταετία στη Δύση —καθώς μια συνεπής κριτική ανάλυση δεν είναι δυνατό να πραγματοποιηθεί στα πλαίσια ενός μόνο άρθρου. Επιχειρείται ακόμη μια ανίχνευση των προβλημάτων τοποθέτησης αυτού του διαλόγου την ιστορική στιγμή του μεταμοντερνισμού —όπου αναπόφευκτα ανήκει—, όταν ο μονομερής λόγος του ενός και αδιαμφισβήτητου (ανδρικού) υποκειμένου έχει μεν χάσει την απόλυτη ισχύ του, αλλά διατηρεί τη δυνατότητα να ελέγχει, να αφομοιώνει και συχνά να ακυρώνει —μέσα από ένα παραδοσιακά *μοντέρνο* θεσμικό μοντέλο— τους λόγους διαφορετικότητας που αρθρώνονται.

Ο μεταμοντερνισμός ως απόπειρα κατάλυσης του αυταρχικού λόγου: όροι και όρια

Ο όρος «μεταμοντέρνο», χρησιμοποιούμενος είτε για να περιγράψει ένα έργο τέχνης είτε για να χαρακτηρίσει μια συγκεκριμένη περίοδο στην ιστορία του δυτικού πολιτισμού, είναι συχνά προβληματικός ακριβώς εξαιτίας της πολυσημίας του. Πρόκειται συχνά για τον όρο που καλείται να καταδείξει μιαν ιδιόμορφη έλλειψη ιστορικής συνείδησης, το νεο-συντηρητισμό της εποχής των media, τη μονιμοποίηση της επανάληψης των μορφών που τώρα έχουν στραγγιστεί από το περιεχόμενό τους, την άρση των οικουμενικών οραμάτων[5]· από την άλλη πλευρά, σηματοδοτεί την έναρξη των λόγων *αμφισβήτησης* που αποπειράθηκαν να σηκώσουν το προπέτασμα της μοντερνιστικής τελεολογίας και να θέσουν ορισμένα καίρια ερωτήματα ως προς την εγκυρότητα της προαναφερθείσας οικουμενικότητας. Η συνειδητοποίηση των παραγόντων που καθορίζουν τη συγκρότηση διαφορετικών ταυτοτήτων (κοινωνικό φύλο, φυλή, τάξη, σεξουαλική προτίμηση, ηλικία κ.ά.), η απόκλιση από τις νόρμες του πολιτισμικού ευρωκεντρισμού, οι δυνατότητες εικαστικής/πολιτικής έκφρασης κάποιων μειονοτήτων, η στροφή στις ανάγκες των αστικών γκέτο και η προσπάθεια δημιουργίας πυρήνων μιας «τέχνης από και για την κοινότητα»[6] συνδέονται άμεσα με τη διάλυση των ψευδαισθήσεων περί κοινής έκφρασης και αναπόφευκτης προόδου που ενέπνεαν το εγχείρημα του μοντερνισμού.

Στο θεωρητικό χώρο, χαρακτηριστική υπήρξε η παράλληλη έναρξη ενός έργου *αποσταθεροποίησης,* όπως θα μπορούσε να ονομαστεί. Η αποσταθεροποίηση αυτή αφορούσε σε μεγάλο βαθμό στις παραδοσιακές αξίες γύρω από το ρόλο του καλλιτέχνη, το φετιχοποιημένο αντικείμενο της τέχνης και τους θεσμοποιημένους διαμεσολαβητές της τελευταίας (μουσεία, ιδιωτικές αίθουσες τέχνης, κριτικούς), καθώς και το κοινό, το οποίο πρωτοποριακές μελέτες, όπως εκείνες του Pierre Bourdieu, έδειξαν να είναι περισσότερο ομοιογενές απ' ό,τι είχαν υποπτευθεί ή ελπίσει οι εισηγητές ενός ανθρωπιστικού μοντερνισμού[7]. Επείγει στο σημείο αυτό μια διευκρίνιση: ο ανθρωπισμός και η πίστη στις δυνατότητες θετικής παρέμβασης του ατόμου στο περιβάλλον του, που φαίνεται να διέπει ένα μεγάλο μέρος από τις πρωτοπορίες των αρχών του εικοστού αιώνα, δεν εμφανίζεται στο τελευταίο κίνημα της παράδοσης του μοντερνισμού, δηλαδή στον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό που αποτέλεσε το κύριο όργανο του πολιτιστικού ιμπεριαλισμού των ΗΠΑ στη δεκαετία του '50 και του

οποίου θερμός υποστηρικτής υπήρξε ο Αμερικανός κριτικός Clement Greenberg[8]. Στην τελευταία αυτή περίπτωση, η έμφαση στρέφεται από την επιθυμία επικοινωνίας/κοινωνικής παρέμβασης στην αυτο-αναφορικότητα της (ατομικής) χειρονομίας στο πεδίο της ζωγραφικής, η οποία συλλαμβάνεται ως α-πολιτική και η οποία αποτελεί προνομιακή τελετουργία ενός υποκειμένου που εκλαμβάνει τον εαυτό του ως κέντρο του προσωπικού του σύμπαντος. Οι περιπτώσεις των ζωγράφων Helen Frankenthaler και Lee Kransner[9] είναι ενδεικτικές της υποδεέστερης θέσης των γυναικών δημιουργών σε ένα κίνημα του οποίου η φιλοσοφία περιστρεφόταν γύρω από τις νόρμες ενός υποτίθεται ουδέτερου υποκειμένου, το οποίο βέβαια αποκαλύπτεται (και στη συγκεκριμένη περίπτωση) να πληρεί τις απαραίτητες προϋποθέσεις: άρρεν, λευκού χρώματος και προερχόμενο από τη μεσαία αστική τάξη[10].

Σε σχέση με όσα προαναφέρθηκαν, εύκολα γίνονται αντιληπτοί οι λόγοι για τους οποίους η ρητορική του μεταμοντερνισμού φαινομενικά ανοίγει νέους ορίζοντες για την άρθρωση ενός *διαφορετικού* λόγου ή ορθότερα διαφορετικών λόγων. «Το μεταμοντέρνο έργο επιχειρεί να ανατρέψει την εφησυχαστική σταθερότητα της κυρίαρχης θέσης», γράφει ο Craig Owens[11] αναφερόμενος στη θέση το κυρίαρχου υποκειμένου.

Αυτό που συχνά δε συνειδητοποιείται είναι ότι τίποτα δεν εγγυάται α) την απώλεια διάκρισης μεταξύ κυρίαρχων και περιθωριακών λόγων, β) την παραίτηση από έναν αγώνα επικράτησης του/των ισχυροτέρων και γ) την απάλειψη των παραγόντων εκείνων που στα πλαίσια της «πολιτισμικής λογικής του ύστερου καπιταλισμού» ευνοούν ή και διασφαλίζουν αυτή την επικράτηση[12]. Το παράδοξο έγκειται στο ότι η υποτιθέμενη απελευθερωτική πολυφωνία του μεταμοντερνισμού επιτρέπει τη συνέχιση του *μοντέρνου* λόγου: του λόγου που συνδέοντας την καλλιτεχνική δημιουργία με την ανδρική σεξουαλικότητα, τη γυναίκα με το μοντέλο/φύση και τον άντρα με τον καλλιτέχνη/κατακτητή της, απέκλειε στο άμεσο παρελθόν τις γυναίκες από το να δημιουργούν· κυρίως όμως από το να καταγράφονται ως δημιουργοί[13]. Ο κλάδος της ιστορίας της τέχνης, όπως διαμορφώθηκε στην περίοδο του μοντερνισμού, όταν δεν αγνόησε εξ ολοκλήρου τη γυναίκα δημιουργό, αναγνώρισε στο γυναικείο έργο τις παραδοσιακές αξίες της «γυναικείας» έκφρασης —ευαισθησία, λυρισμός, διακοσμητικότητα κ.λπ.—, στοιχεία βέβαια που χαρακτήριζαν την υποδειγματική γυναίκα αστή. Τα σημεία διαφοροποίησης γυναικείας και ανδρικής δημιουργίας και το πώς μεθοδεύτηκε αυτή η διαφοροποίηση —σε *θεσμικό* και *θεωρητικό* επίπεδο— από την εποχή του Διαφωτισμού και σε όλη τη διάρκεια του μοντερνισμού αποτελούν ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον πεδίο έρευνας, αλλά ξεφεύγουν από τα πλαίσια της παρούσας εργασίας[14]. Ενδεικτικά αναφέρεται η διαφορετική σημασία που απέκτησαν το ανδρικό και το γυναικείο γυμνό, καθώς και ο αποκλεισμός των γυναικών από την παρακολούθηση μαθημάτων σχεδίου του γυμνού ανθρώπου σώματος ακόμη, και όταν αυτές έγιναν δεκτές στις σχολές Καλών Τεχνών[15].

Παρά το ζήλο με τον οποίο οι θεωρητικοί του μεταμοντερνισμού αναφέρονται στην πολλαπλότητα των κατευθύνσεων που τον χαρακτηρίζουν, οι ιεραρχικές δομές που διανύουν την ιστορική διαδρομή από το Διαφωτισμό του 18ου αιώνα σήμερα δε φαίνονται λιγότερο ισχυρές. Το ίδιο ισχύει και για τους διπολισμούς που παγιώνονται μέσα σε αυτές. Κατ' αυτό τον τρόπο, ο Lyotard, στην εισαγωγή του έργου του *La condition postmoderne*, διακηρύσσει ότι «ο συγγραφέας της παρούσας αναφοράς (ο ίδιος ο Lyotard) είναι φιλόσοφος και όχι ειδικός. Ο δεύτερος γνωρίζει αυτό που γνωρίζει και αυτό που δεν γνωρίζει: ο

πρώτος όχι. Ο ένας καταλήγει σε συμπεράσματα, ο άλλος θέτει ερωτήματα»[16]. Το γεγονός της συνύπαρξης της συγκεκριμένης θέσης του Lyotard (της αποδοχής της διχοτόμησης γνώσης και ιστορίας) στα 1979 με εκείνη των φεμινιστριών φιλοσόφων και ιστορικών τέχνης που διαπραγματεύτηκαν την κατάργηση των οριοθετημένων χώρων γνώσης είναι ενδεικτικό της διαιώνισης των αξιών και πολώσεων του μοντερνισμού στον *πλουραλιστικό μεταμοντερνισμό*. Αξίζει δε να τονιστεί ότι ο Lyotard εκφράζει αυτή την άποψη στο εισαγωγικό σημείωμα του έργου του, ως μια «οριοθέτηση στα αποδεκτά πλαίσια» των θέσεων που πραγματεύεται στο κυρίως σώμα του έργου του και που ουσιαστικά αντίκεινται σε αυτή του τη δήλωση. Σχετικά με τα παραπάνω, παραθέτω την ακόλουθη παρατήρηση του Jurgen Habermas: «Η διαφοροποίηση της επιστήμης, της ηθικής και της τέχνης έχει φτάσει (στον εικοστό αιώνα) να σημαίνει την αυτονομία των μερών που διαπραγματεύεται ο ειδικός και το διαχωρισμό τους από την ερμηνευτική της καθημερινής επικοινωνίας»[17].

Η έναρξη του διαλόγου και οι φεμινιστικές θέσεις

Ο ρόλος της φεμινιστικής οπτικής (και όχι απλά κριτικής) στους διαλόγους που πραγματώνονται στην ιστορική διαδικασία της μεταμοντερνικότητας εντοπίζεται στην εναρκτήρια φάση της τελευταίας και διέπει τη συνέχειά της. Όπως παρατηρεί ο Neville Wakefield, «ήταν κάτω από την ομπρέλα του φεμινισμού και της φεμινιστικής κριτικής, στα τέλη της δεκαετίας του ’60 και στις αρχές της δεκαετίας του ’70, εκεί όπου τα ποικίλα νήματα αυτού που επρόκειτο να γίνει γνωστό ως Νέα Αριστερά (New Left) —αλτουσεριανός μαρξισμός, σημειωτική, λακανική ψυχανάλυση— συναντήθηκαν σε μια διαδικασία αλληλο-γονιμοποίησης και θεωρητικής συμπαράθεσης»[18]. Η συνεπακόλουθη έμφαση των κριτικών ρευμάτων που έδρασαν στις δύο επόμενες δεκαετίες στην επανεξέταση της αναπαράστασης/παραστατικότητας και την έκφραση μιας οικουμενικής αλήθειας (για να καταλήξουν συχνά στην αδυνατότητά τους), στοιχεία που συνιστούσαν τους άξονες της κοσμοθεωρίας του μοντερνισμού, αποτελεί πλέον κοινό τόπο στη σύγχρονη κριτική θεωρία του πολιτισμού. «Η κρίση στις παραστατικές πρακτικές της Δύσης, ο (ανδρικός) κυρίαρχος λόγος και οι οικουμενικές του διεκδικήσεις, αποτέλεσαν μια τομή που αναγγέλθηκε καταρχήν από εκείνες τις κοινωνικές ομάδες οι οποίες είχαν συστηματικά εξαιρεθεί από την ιστορική σκηνή»[19].

Ωστόσο, παρά το ότι από πολλούς οι διεκδικήσεις του γυναικείου κινήματος θεωρήθηκαν ενίοτε ως σημείο αφετηρίας των επαναστατικών διαδικασιών στο χώρο των εικαστικών τεχνών κατά την τελευταία εικοσαετία[20], δε θα πρέπει ν’ αγνοηθεί η σημασία κάποιων προηγούμενων τάσεων, όπως εκφράστηκαν, π.χ., μέσα από την Εννοιακή Τέχνη και ομάδες όπως η Art & Language στη Βρετανία. Τα βασικά ερωτήματα που τέθηκαν κυρίως αφορούσαν:

α. Στην ύπαρξη του παραδοσιακού *αντικειμένου* τέχνης (πίνακα ζωγραφικής, γλυπτού) που ενθάρρυνε την εμπορευματοποίηση της τέχνης και επέτρεπε την *κατοχή* του έργου τέχνης και την ένταξή/απονέκρωσή του στο μουσείο ή ακόμη χειρότερα στην ιδιωτική συλλογή (και που αποτέλεσε την ειρωνική καταδίκη των πρωτοποριών του μοντερνισμού)[21].

β. Στην ηρωοποίηση του πάντα επώνυμου καλλιτέχνη (ο οποίος ανακηρύχθηκε σε πεφωτισμένη ιδιοφυία), η υπογραφή του οποίου αντανακλούσε το καλλιεργημένο γούστο του

συλλέκτη (όπως θα το αντανακλούσε και ένα οποιοδήποτε *εξαιρετικής ποιότητας* συλλεκτικό αντικείμενο)[22] ή αποτελούσε πολιτιστικό κεφάλαιο της εθνικής ή ευρύτερης κοινότητας της οποίας αντικαθρέφτιζε την πρόοδο και ανωτερότητα, σύμφωνα με την άποψη «η Ευρώπη/Δύση παρήγαγε τον Πικάσο».

γ. Στη δυνατότητα του καλλιτεχνικού έργου να έχει οικουμενική απήχηση παραμένοντας παράλληλα ο λόγος ενός κοινωνικοποιημένου υποκειμένου που δρα σε συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες και του οποίου η ψυχική/κοινωνική ταυτότητα και η εμπειρία διευθετούνται εντός αυτών των συνθηκών (άντρας/γυναίκα, ομοφυλόφυλος/ετεροφυλόφυλος, αστική τάξη/εργατική τάξη κ.λπ.)[23].

Πρέπει να σημειωθεί ότι το φεμινιστικό κίνημα στη Δύση δεν αποτέλεσε την έκφραση μιας ενιαίας πολιτικής θέσης αλλά υπήρξε ένα πεδίο ευρύτερου προβληματισμού απ' όπου δεν έλειψαν οι έντονες αντιπαραθέσεις. Όσον αφορά ιδιαίτερα στην παρέμβαση στο χώρο των εικαστικών (σε πρακτικό και θεωρητικό επίπεδο, επιχειρώντας να ακυρώσει ακόμη και αυτή τη διχοτόμηση μεταξύ θεωρίας και πράξης), οι προαναφερθείσες αντιπαραθέσεις υπήρξαν καθοριστικές. Γρήγορα έγινε αντιληπτό ότι οι διεκδικήσεις των φιλελεύθερων μεσοαστών για μια *τυπική* ισότητα που ουσιαστικά σήμαινε την κοινωνική άνοδο των πολιτών δεύτερης κατηγορίας *εντός* του πατριαρχικού συστήματος μπορούσε, στην καλύτερη περίπτωση, να θεωρηθεί ως προαπαιτούμενο για την έναρξη ενός πιο ουσιαστικού προβληματισμού και στη χειρότερη, ως μια εξαγορά του γυναικείου κινήματος, της οποίας οι άγραφοι όροι επέτρεπαν την αναγνώριση σε κάποια από τα μέλη του. Για παράδειγμα, οι γυναίκες καλλιτέχνιδες των έγχρωμων μειονοτήτων στις αγγλοσαξωνικές χώρες είχαν διαφορετικής φύσης προβλήματα από τις λευκές συναδέλφους τους. Το ίδιο συνέβαινε και με τις ελάχιστες καλλιτέχνιδες που προέρχονταν από την εργατική τάξη, για τις οποίες οι οικονομικές δυσχέρειες δεν αποτελούσαν το μοναδικό πρόβλημα. Εκτός αυτού είχαν να αντιμετωπίσουν και να συμμορφωθούν με τους προδιαγεγραμμένους αισθητικούς κώδικες των σχολών Καλών Τεχνών, οι οποίοι απείχαν κατά πολύ από τις προσωπικές τους εμπειρίες[24].

Οι διαφορές αυτές, χωρίς να αντιστοιχούν απαραίτητα σε ανάλογες θεωρητικές κατευθύνσεις, είχαν ως σημείο τομής την πεποίθηση ότι «το προσωπικό είναι πολιτικό». Όσο κι αν στη συγκεκριμένη περίπτωση το πολιτικό εκτείνεται πέρα από τα στενά όρια που συνήθως σηματοδοτεί, παραμένει ανοιχτό το ερώτημα σχετικά με το αντίκρυσμα ενός όρου στην εποχή που υποτίθεται ότι χαρακτηρίζουν οι σπασμωδικές ρήξεις της πολιτικής α-συνέχειας. Η καταθλιπτική οπτική που με κυνισμό αναγνωρίζει ότι «επιτράπηκε στις γυναίκες να λάβουν μέρος στο παιχνίδι όταν άλλαξαν οι όροι του παιχνιδιού» μοιάζει ανησυχητικά επίκαιρη[25].

Μεταμοντέρνες (α)δυνατότητες: υπο/κείμενο/γυναίκα/δημιουργός

Όταν διαγράφεται στον ορίζοντα η δυνατότητα της γυναίκας να διανύσει την απόσταση από το αντικείμενο στο υποκείμενο, το υποκείμενο έχει ήδη διαλυθεί στα θραύσματα των μορφών που μπορούν φευγαλέα να αναγνωριστούν στους ρόλους που αυτό υποδύεται. Στο σημείο αυτό υπήρξε καθοριστικό το άνοιγμα που επιχείρησαν οι φεμινίστριες θε-

ωρητικοί τέχνης προς ανεύρεση νέων μεθοδολογικών εργαλείων —εμφανούς συνάφειας με το μεταδομισμό— που θα διαρήγνυαν το προστατευτικό τείχος του φορμαλισμού πίσω από το οποίο είχε οχυρωθεί η «αντικειμενική αλήθεια» του έργου τέχνης. Η προσέγγιση του υποκειμένου μέσα από το έργο των Jacques Lacan[26] και Louis Althusser[27] αποτέλεσε αφετηρία ριζοσπαστικών διαπραγματεύσεων ως προς τη διαδικασία παραγωγής του έργου τέχνης, την πολλαπλότητα των νοημάτων που εμπεριέχονται/ενεργοποιούνται σ' αυτό και την κοινωνική κατασκευή του υποκειμένου/δημιουργού. Η Νέα ή Κριτική Ιστορία της Τέχνης, στην οποία τόσο έντονα επέδρασαν οι φεμινιστικές θεωρητικές αναζητήσεις, προτάσσει νέα ερευνητικά δεδομένα κινούμενη στα ευρύτερα όρια της κοινωνιολογίας, της πολιτικής θεωρίας και, βέβαια, της ψυχανάλυσης[28].

Στον τελευταίο αυτό χώρο, η Julia Kristeva έρχεται να προσδώσει μια άλλη διάσταση, απρόβλεπτη αυτή τη φορά, στη γενικώς παραδεκτή και ενίοτε αποδεκτή περιθωριακότητα της γυναίκας στη Συμβολική Τάξη: «η πατριαρχία, όπως και το Συμβολικό, συνδέεται με την *αναγκαία* απομάκρυνση από το δεσμό μητέρας/παιδιού (που κατ' αντιπαράθεση κυριαρχεί εντός του Σημειωτικού, της φάσης που προηγείται του Συμβολικού και κατά την οποία το παιδί δεν έχει αποκτήσει τη δυνατότητα να κάνει χρήση της γλώσσας)». Στη θεωρία της Kristeva, «το κοινωνικό παραμένει πάντα καταπιεστικό»· αυτή είναι η βασική κριτική που ασκείται από κάποιους φεμινιστικούς κύκλους, οι οποίοι δεν παραβλέπουν την επιθετική στάση της γνωστής ψυχαναλύτριας/θεωρητικού απέναντι στο φεμινιστικό κίνημα στις αρχές της δεκαετίας του '80[29]. Η Kristeva στηρίζει την άποψή της σε μια ομολογουμένως ύποπτα αφελή απόρριψη των «πολιτικών ερμηνειών», τις οποίες αντιδιαστέλλει αντί να συμπαραθέτει με την ψυχανάλυση[30]. Το έργο της, ωστόσο, άσκησε καθοριστική επιρροή τόσο στις καλλιτέχνιδες που από τη δεκαετία του '70 αποτόλμησαν μια δυναμική φεμινιστική παρέμβαση στο χώρο των Καλών Τεχνών (στην Ευρώπη και την Αμερική) όσο και στις ιστορικούς τέχνης/θεωρητικούς που πραγματοποίησαν ριζοσπαστικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις στο έργο τέχνης και γενικότερα στο πεδίο του πολιτισμού[31].

Η επίδραση που άσκησε η γνωστή ψυχαναλύτρια (μαζί με άλλες θεωρητικούς στη Γαλλία, όπως η Luce Irigaray και η Hélène Cixous) στη διαμόρφωση ανατρεπτικών νέων θέσεων ως προς την καλλιτεχνική δημιουργία οφείλεται κυρίως στην πεποίθησή της ότι στο έργο τέχνης επαναδραστηριοποιούνται στοιχεία του Σημειωτικού (όπου κυριαρχεί η σχέση με τη μητέρα), διακόπτοντας την ενότητα της ροής του λόγου στη φαλλοκεντρική Συμβολική Τάξη (όπου κυριαρχεί ο Λόγος του Πατέρα). Η μια πλευρά του παράδοξου στο σημείο αυτό είναι ότι η Kristeva αναφερόταν κυρίως στη γλώσσα και το λογοτεχνικό έργο (γεγονός που δεν πρέπει να μας εκπλήσσει, αν λάβουμε υπόψη μας ότι, όπως και ο Lacan, θεωρούσε την απόκτηση γλώσσας ως αφετηρία ένταξης του υποκειμένου στη Συμβολική Τάξη) και λιγότερο στο εικαστικό έργο. «Αν υπάρχει ένας λόγος ο οποίος ν' αποτελεί το ουσιαστικό στοιχείο μιας πρακτικής που να εμπεριέχει όλες τις σχέσεις του υποσυνειδήτου, του υποκειμένου και τις κοινωνικές σε μια μορφή επίθεσης, οικειοποίησης, αποδόμησης και αναδόμησης, αυτός (ο λόγος) είναι σίγουρα η λογοτεχνία... το κείμενο»[32]. Η δεύτερη πλευρά του παράδοξου, όπως εύστοχα παρατηρεί η Ann Rosalind Jones, είναι η αντιδραστική ισοπέδωση του φεμινισμού ως ολοκληρωτικής ιδεολογίας που αρνείται τις πολλαπλές διαστάσεις του υποκειμένου[33]. Το παράδοξο όμως της ευρείας απήχησης του έργου της στις φεμι-

νίστριες θεωρητικούς τέχνης αναιρείται αν στραφούμε στη θέση που διατύπωσε για *το υποκείμενο σε σχέση με την επαναστατική διαδικασία.* Υποστηρίζοντας, λοιπόν, ότι «το υποκείμενο μιας (ουσιαστικά) νέας πολιτικής πρακτικής»[34] θα είναι το υποκείμενο ενός νέου ψυχισμού, το υποκείμενο μιας επαναστατικής θέσης στο Λόγο, το υποκείμενο/φορέας ενός νέου Λόγου, ανοίγει το δρόμο μιας δυναμικής παρέμβασης των γυναικών στις εικαστικές τέχνες με στόχο την άρθρωση αυτού του Λόγου. Γίνεται κατανοητό ότι η παρέμβαση σε επίπεδο *θεσμών* (ίση εκπροσώπηση σε εκθέσεις τέχνης, αύξηση του γυναικείου διδακτικού προσωπικού στις σχολές Καλών Τεχνών κ.ά.) δε θα ήταν ποτέ αρκετή τη στιγμή που θα παρέμενε αναλλοίωτος ο φαλλοκεντρικός *Λόγος* της εικονογραφίας και της ιδεολογίας που εγγράφεται και ενεργοποιείται στο έργο τέχνης. Πρέπει δε να τονιστεί ότι στην προκειμένη περίπτωση το έργο τέχνης δε θεωρείται πεδίο αντανάκλασης αλλά *παραγωγής* ιδεολογίας. Η Luce Irigaray μετατόπισε τα όρια ακόμη περισσότερο προτείνοντας τη συνειδητή άρθρωση ενός (εικαστικού) Λόγου σεξουαλικής διαφορετικότητας που να δομείται γύρω από την εμπειρία της μητρότητας, γέρνοντας, ωστόσο, επικίνδυνα σε ένα βιολογικό ουσιοκρατισμό[35]. Στη δεκαετία του '90 η σύνδεση ψυχανάλυσης και εικαστικής πρακτικής εκπροσωπείται με μοναδικό τρόπο στο πρόσωπο της Bracha Lichtenberg-Ettinger, ψυχαναλύτριας και ζωγράφου μεσογειακής καταγωγής, της οποίας η ριζοσπαστική θεωρία αξίζει ιδιαίτερη παρουσίαση στο μέλλον. Η Ettinger, που πραγματεύεται τη μετατόπιση της δυνατότητας της καλλιτεχνικής δημιουργίας/διακοπής του Λόγου του Πατέρα από τη *χώρα* της Kristeva στην εμπειρία του υποκειμένου στη μήτρα, δηλώνει πως συχνά οι θεωρίες της ξεκινούν από το ατελιέ της[36].

Φεμινιστικές παρεμβάσεις στην έννοια «τέχνη»

Μία απλή θεματολογική κατηγοριοποίηση του έργου των φεμινιστριών καλλιτεχνών, ακόμη κι αν ήταν εφικτή στα πλαίσια ενός άρθρου, δε θα απέδιδε ικανοποιητικά το εύρος του εγχειρήματος, καθώς και την αναπόφευκτα προβληματική ένταξή του στους κόλπους ενός συστήματος τέχνης περιχαρακωμένου στα πλαίσια πατριαρχικών δομών[37]. Οι δομές αυτές αντιστοιχούσαν στα δεδομένα ενός ιστορικού μοντερνισμού των αρχών του αιώνα —με βασική διαφοροποίηση στην εποχή του μεταμοντερνισμού τη διεύρυνση της αγοράς τέχνης σε διεθνές επίπεδο. Η κριτική —και συχνά αυτοκριτική— που ασκήθηκε στόχευε αρχικά στη συνειδητοποίηση των κοινωνικών όρων αποκλεισμού των γυναικών από το χώρο των πλαστικών τεχνών, αλλά σύντομα οδήγησε σε μια πολυφωνική πολιτική τέχνη με έντονες εσωτερικές αντιπαραθέσεις. Το γεγονός ότι συχνά και οι ίδιες οι φεμινίστριες καλλιτέχνιδες υπόκειντο στις πιέσεις του αυτού συστήματος (εκθέσεις/αγορά τέχνης, ανάγκη προβολής μέσα από τον τύπο, περιορισμένες θέσεις εργασίας στο χώρο της εκπαίδευσης κ.λπ.) έκανε την κατάσταση ιδιαίτερα περίπλοκη.

Η έμφαση στη μητρότητα και στους ψυχολογικούς και κοινωνικούς παράγοντες που συνθέτουν την ιδιαιτερότητά της στο πλαίσιο αποδοχής της στις σύγχρονες δυτικές πατριαρχίες αποτέλεσε, πράγματι, σημείο αναφοράς για πολλές δημιουργούς από το 1970 και εξής, οι οποίες μάλιστα συχνά έδρασαν μέσα από διαφορετικά κανάλια έκφρασης. Χαρα-

κτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η Mary Kelly, βασική εκπρόσωπος της αποδομητικής τάσης και εισηγήτρια του εικαστικού έργου ως πεδίου αλληλεπίδρασης του γραπτού λόγου και της στρατηγικά παρεμβαλλόμενης εικόνας/συμβόλου (που όμως ποτέ δεν είναι η ανθρώπινη/γυναικεία μορφή), και η Monica Sjoo, στο έργο της οποίας η γυναίκα/μητέρα αναδεικνύεται σε σχεδόν αφηρημένο σύμβολο, μέσα από την αναβίωση μητριαρχικών μύθων, μιας ουσιοκρατικά γυναικείας εικαστικής γραφής. Οι τάσεις αυτές, που σχηματικά παρουσιάζονται εδώ μέσα από το έργο των δύο αυτών δημιουργών[38], αποτελούν παράγωγα μιας συγκεκριμένης ιστορικής στιγμής και ενός συγκεκριμένου πολιτικο-κοινωνικού πλαισίου (δεκαετίες ’70 και ’80 στη Βρετανία και τις ΗΠΑ) αλλά εκφράζουν δύο εκ διαμέτρου αντίθετες θέσεις στο γυναικείο κίνημα στον εικαστικό χώρο. Δημιουργοί όπως η Mary Kelly, η Susan Hiller, η Barbara Kruger, η Jenny Holzer —για ν’ αναφέρουμε ελάχιστα από τα πιο γνωστά ονόματα—, που υποστήριξαν την α-δυνατότητα της εικονιστικής παράστασης της γυναίκας εντός της πατριαρχίας εξαιτίας της αναπόφευκτης φετιχοποίησης του γυναικείου σώματος που μετατρέπεται σε θέαμα, έγιναν ουσιαστικά αποδεκτές ως εκπρόσωποι μιας μεταμοντέρνας avant-garde έχοντας σήμερα, παραδόξως, κερδίσει ευρεία αναγνώριση στο πλαίσιο των θεσμών που διαιωνίζουν το μοντέρνο/φαλλοκεντρικό Λόγο (μουσεία, εκπαίδευση)[39].

Η περίπτωση των γυναικών ζωγράφων παραμένει προβληματική. Πέρα από την ιδιομορφία καλλιτεχνών όπως η Monica Sjoo, των οποίων η τέχνη, εμπεριέχοντας στοιχεία μιας «γυναικείας» οικολογικής/θρησκευτικής συνείδησης, συνιστούσε την έκφραση μιας συγκεκριμένης κοσμοθεωρίας, οι δημιουργοί που επέλεξαν τη ζωγραφική ως πεδίο ιδεολογικών σημάνσεων παρέμειναν σε μεγάλο βαθμό έξω από τους θεσμοποιημένους χώρους εικαστικής έκφρασης. Η ενασχόληση με την *παραστατική* ζωγραφική, ειδικότερα κατά τη δεκαετία του ’70, τοποθέτησε μια σημαντική μερίδα καλλιτεχνών εκτός των ορίων μιας νέας ελίτ, που από τη στιγμή που εντάχθηκε στους χώρους του θεσμοποιημένου εικαστικού λόγου, έπαψε να είναι *μία από* τις διαστάσεις του φεμινιστικού λόγου και καταγράφηκε ως ο *κυρίαρχος* φεμινιστικός εικαστικός λόγος —στο όνομα φυσικά των παραδοσιακών αξιών του μοντερνισμού: πρωτοτυπία, ριζοσπαστική αναμόρφωση του *μέσου* έκφρασης κ.λπ. Είναι χαρακτηριστικό ότι στη Βρετανία (και στην Ευρώπη γενικότερα) γυναίκες ζωγράφοι όπως η Paula Rego, η Jacquie Morreau και η Eileen Cooper ήρθαν στο προσκήνιο κατά τη δεκαετία του ’80, όταν οι επίσημοι φορείς στράφηκαν και πάλι στην παραστατική ζωγραφική (Νέα Ζωγραφική, Νέος Εξπρεσιονισμός), στην οποία *ανακάλυψαν* μια ακόμη διάσταση της μεταμοντέρνας κουλτούρας: μια *ρετρό* τάση κοινωνικής ευαισθητοποίησης και επικοινωνίας με το κοινό, η οποία γι’ αυτούς ακριβώς τους λόγους ήταν δυνατό να ενσωματώσει τη φεμινιστική παρέμβαση στη ζωγραφική (όταν βέβαια περιλαμβάνονταν γυναίκες στις «μεικτές» εκθέσεις και όπου ο αριθμός τους δεν ξεπερνούσε το 1/3 των συνολικών συμμετοχών)[40]. Κατ’ αυτόν τον τρόπο αφομοιώθηκε η πολυπλοκότητα της φεμινιστικής εικαστικής έκφρασης ως ένα *ρεύμα* μεταξύ πολλών στη μεταμοντέρνα σκηνή. Επιπλέον, συνδέθηκε σχεδόν αποκλειστικά με το λόγο και τη ρητορική του σώματος ως πεδίον όπου πραγματοποιείται μια σύγκρουση επιβεβλημένων ταυτοτήτων «θηλυκότητας».

Το άνοιγμα της διεθνούς αγοράς τέχνης στις αρχές της ίδιας δεκαετίας, η οποία τροφοδοτήθηκε εκ νέου με το παραδοσιακό έργο τέχνης (τον πίνακα ζωγραφικής) προσέφερε ένα ακόμη σημείο αυστηρής κριτικής από την πλευρά των ομάδων εκείνων που είχαν (με αμφι-

σβητούμενα αποτελέσματα) προσπαθήσει να κατοχυρώσουν το δικαίωμα μιας διαφορετικής επαφής με το έργο (και όχι το αντικείμενο) τέχνης.

Οι πρακτικές της performance art, ειδικότερα, πρότειναν μια διαφορετική διαπραγμάτευση του ρόλου της γυναίκας (ως δημιουργού και ως θεάματος ταυτόχρονα) που, στηριζόμενη στον εφήμερο χαρακτήρα του δρώμενου και στην άμεση επαφή με το κοινό, επιχειρούσε συχνά να ευαισθητοποιήσει το θεατή απέναντι στους τρόπους φετιχοποίησης, εκμετάλλευσης και καταπίεσης του γυναικείου σώματος, που εν προκειμένω λειτουργούσε και ως σύμβολο του πολυδιάστατου γυναικείου υποκειμένου[41]. Από τις κυρίαρχες μορφές στο χώρο αυτό, η Gina Pane και η Marina Abramovic έδωσαν μια εκτός ορίων διάσταση στη χρήση του γυναικείου σώματος ως πεδίον καταγραφής κοινωνικών ψυχώσεων. Η Mary Duffy, κινούμενη ανάμεσα στο χώρο της φωτογραφίας και την performance art, δημιούργησε μια ανατρεπτική εικονογραφία γυναικείου κάλλους που αντιπαρατίθεται στη δυτική υστερία του «συμμετρικού, υγιούς σώματος» χρησιμοποιώντας για μοντέλο τον εαυτό της (η καλλιτέχνις δεν έχει χέρια). Η φωτογραφία αναδείχτηκε, πράγματι, ως το πεδίο επαναπροσδιορισμού των αισθητικών αξιών του μοντερνισμού και η δουλειά της Jo Spence[42] και της Cindy Sherman στον τομέα αυτό μπορεί να θεωρηθεί ως ένα νέο εικαστικό λεξιλόγιο.

Μετά το θάνατο του υποκειμένου και το πρόβλημα του αυταρχικού Λόγου

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι ο φεμινισμός δεν ήρθε να προτείνει μια ενιαία εικαστική έκφραση αλλά αποτέλεσε μια συνειδητή επιλογή παρέμβασης στο επίπεδο της ιδεολογίας. Η αναγκαία πολυφωνία που παρατηρείται στους κόλπους του γυναικείου κινήματος αντιστοιχεί στην πολλαπλότητα των εμπειριών των υποκειμένων που βιώνουν τον κοινωνικό τους ρόλο ως γυναίκα στα πλαίσια της πατριαρχικής κοινωνίας. Αλλά εκείνο που συχνά δε δηλώνεται είναι η εξής αντίφαση: το γυναικείο κίνημα έχει ως χρονική αφετηρία τον ιστορικό χρόνο του μοντερνισμού ενώ αποκτά δυνατότητα έκφρασης στο μεταμοντερνισμό, όταν ακριβώς η έννοια της δράσης έχει αντικατασταθεί από εκείνη της *έκφρασης·* έχει τη δυνατότητα να εντάξει στο έργο τέχνης την πρόθεση μιας ανατρεπτικής κριτικής της δημιουργού όταν έχει πιστοποιηθεί ο θάνατος του δημιουργού[43]. Αλλά ο θάνατος αυτός που διακήρυξε ο Barthes και ενστερνίστηκαν με τη σχετική ανακούφιση οι σχολιαστές της κουλτούρας των media, είναι αλληλένδετος και μ' έναν άλλο θάνατο, λιγότερο ίσως συζητημένο αλλά όχι μικρότερης σημασίας: το θάνατο του αναγνώστη/θεατή. Ωστόσο, η διχοτόμηση της κοινωνίας που προτείνει ο Barthes σε συγγραφείς και αναγνώστες βασίζεται, καταρχήν, στη ρητορική του μοντερνισμού, όπου ο δημιουργός δε νοείται πρώτα ως θεατής και υποκείμενος στην τυραννία των αισθητικών κωδίκων της εποχής του, αλλά ως ένα ιδιοσυγκρατικό ον που δρα υπερβατικά[44]. Ο συγγραφέας/καλλιτέχνης/δημιουργός, το σύμβολο της ελεύθερης βούλησης της μοντερνικότητας, το *σημαίνον* του Υποκειμένου που κατηγοριοποιεί και υπερβαίνει το περιβάλλον του, παίρνει μαζί του στον τάφο και το *σημαινόμενο:* το Υποκείμενο. Έτσι επέρχεται ο κατακερματισμός του υποκειμένου κάτω από το βάρος της φαινομενικότητας στην κοινωνία όπου το θέαμα ακυρώνει την ετερότητα της εμπειρίας[45].

Το γεγονός αυτού του θανάτου έχει ιδιαίτερη σημασία για τη γυναίκα/φεμινίστρια δημι-

ουργό, για την οποία η συχνά αόριστη επικοινωνία με ένα εξίσου αόριστο κοινό αποκτά τα πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της καταγραφής της προσωπικής της εμπειρίας —που όμως παραμένει πάντα *πολιτική*— στην οποία γίνεται κοινωνό ένα κοινό που ενδεχομένως μοιράζεται ανάλογες εμπειρίες. Τόσο στην Αμερική όσο και στην Ευρώπη κατά την προηγούμενη εικοσαετία γινόταν λόγος για *στρατηγικές* παρέμβασης σε μια προσπάθεια συγκρότησης μιας γυναικείας/φεμινιστικής συνείδησης. Όσο κι αν υπήρξε καίρια η τάση διασάλευσης κυριολεκτικά «πατροπαράδοτων» ρόλων, ο θάνατος του υποκειμένου δεν υπήρξε το ζητούμενο των φεμινιστικών παρεμβάσεων στην τέχνη, όσο ετερόκλητες και αν φαίνονται σήμερα οι καταβολές των τελευταίων και ανομοιογενές το έργο που παρήγαγαν. Υπάρχει, λοιπόν, το πρόβλημα συμβιβασμού των ερωτημάτων του φεμινιστικού κινήματος με τις διαθέσιμες απαντήσεις μιας εποχής όπου η αντικατάσταση μιας λέξης από μια άλλη (φεμινισμός-μεταφεμινισμός) προδιαγράφει τα όρια δράσης ή, ορθότερα, Λόγου· με μια εποχή όπου ο φαλλοκεντρισμός του μοντερνισμού (και γενικά κάθε κυρίαρχος Λόγος) δεν καθίσταται ανίσχυρος, απλά πλαισιώνεται με διαφορετικές φωνές που περιορίζουν την αυταρχικότητά του, ακριβώς τώρα που έχει καταστεί δυνατή η άρνηση της οικουμενικότητας των τελευταίων.

Τα επιχειρήματα υπέρ ή κατά της παραστατικότητας στην τέχνη, υπέρ ή κατά της αποδοχής της ζωγραφικής ως πεδίον σημειολογικού επαναπροσδιορισμού της γυναίκας και του περιβάλλοντός της, δεν μπορούν να αποσυνδεθούν από τη συζήτηση για το κοινό στο οποίο απευθύνεται το έργο και που χαρακτηρίζουν το φεμινιστικό διάλογο γύρω από την τέχνη των δύο προηγούμενων δεκαετιών. Οι υπέρμαχες της αποδομητικής τάσης (αντι-παραστατικότητα ή, έστω, απόρριψη της ζωγραφικής ως αναπόδραστα εξαρτημένης από την ασφυκτική αφήγηση του πατριαρχικού λόγου) κατηγορήθηκαν ότι συνεχίζουν στην παράδοση των πρωτοποριών του μοντερνισμού τον ελιτίστικο αποκλεισμό του (γυναικείου) κοινού που, αν δεν είχε γνώση της μεταδομιστικής θεωρίας, αδυνατούσε να προσεγγίσει το έργο. Από την άλλη πλευρά, οι γυναίκες ζωγράφοι κατηγορήθηκαν για την απλουστευτική οπτική τους ως προς μια αφελή αυτοέκφραση, της οποίας την κοινωνική οριοθέτηση δεν ήταν σε θέση ή είχαν λόγους να αρνούνται να διακρίνουν.

Το σημαντικό, ωστόσο, είναι ότι τα επιχειρήματα αυτά δεν περιορίστηκαν στα πλαίσια δύο παράλληλων μονολόγων αλλά υπήρξαν μέρος ενός ευρύτερου διαλόγου που συνεχίζεται έως σήμερα. «Οι πρακτικές του φεμινισμού δεν μπορούν απλά να εγκαταλείψουν κανέναν από αυτούς τους χώρους, μια που ό,τι χαρακτηρίζεται ως φεμινιστικό σε αυτές τις πρακτικές είναι αποτέλεσμα της αναγκαιότητας να παραχθεί μια σημειολογική σχέση ως προς το σύμπλεγμά τους», γράφει η Griselda Pollock στη δεκαετία του ’90 και ονομάζοντας χαρακτηριστικά μια από τις υποενότητες του άρθρου της απ’ όπου προέρχεται το απόσπασμα «Μεταμοντέρνοι Φεμινιστικοί Μοντερνισμοί»[46].

Πρέπει να τονιστεί ότι το γεγονός της ορατής πλέον φεμινιστικής παρέμβασης στις τέχνες αποτέλεσε ένα προϊόν πολυμερούς συνεργασίας και διαλόγου. Οι ρήξεις στο τείχος της παραδοσιακής αισθητικής, κριτικής και ιστοριογραφίας υπήρξαν αποτέλεσμα μιας συντονισμένης, πολύπλευρης κινητοποίησης η οποία συχνά οδήγησε, ιδίως στη δεκαετία του ’70, σε μια σειρά αυτόνομων σχηματισμών που σκοπό είχαν την παροχή πολλαπλής υποστήριξης σε όσες εργάζονταν για τη ριζική αναμόρφωση στο χώρο της τέχνης: εναλλακτικοί εκθεσιακοί χώροι, αντι-συνέδρια, εργαστήρια πειραματικής έκφρασης (για όσες ασφυ-

κτιούσαν στον ανδροκρατούμενο ακαδημαϊκό χώρο) κ.ά. Εν μέσω όλης αυτής της δραστηριότητας, αποφασιστικό ρόλο έπαιξε η καταγραφή και ανάλυση των νέων τάσεων που αναπτύσσονταν μέσα από σημαντικά έντυπα θεωρίας και κριτικής (*Heresies, Feminist Art News, Feminist Review, Spare Rib, Signs* κ.ά.). Οι έντονες αντιπαραθέσεις που συχνά φιλοξενούσαν αποτελούν για τη σύγχρονη ιστορικό πολύτιμα σημεία αναφοράς. Ωστόσο, οι ιδιαιτερότητες και η προβληματική του ιστορικού κειμένου στην εποχή του μεταμοντερνισμού συνιστούν ένα διαφορετικό πεδίο αλληλεξαρτήσεων. Η Janet Wolff, διακρίνοντας τις νέες τάσεις ιδεαλισμού στο χώρο των ανθρωπιστικών επιστημών, σημειώνει: «Αφενός αναγνωρίζει κανείς τους περίπλοκους τρόπους αλληλεπίδρασης μεταξύ κειμένου, νοήματος και κοινωνικών δομών, μια παραδοχή στην οποία έχουν βασιστεί ορισμένες σημαντικές σύγχρονες εργασίες στην ιστορία της τέχνης και τη μελέτη της λογοτεχνίας. Είναι, ωστόσο, κάτι εντελώς διαφορετικό να επιλέγει κανείς μια ριζοσπαστική αναποφασιστικότητα εξαιτίας της οποίας η ιστορία γίνεται αντιληπτή ως μια πολλαπλότητα κειμένων»[47].

Σε όλο το φάσμα του φεμινιστικού προβληματισμού για την τέχνη ενοποιητικό στοιχείο παραμένει η ανίχνευση, η καταδήλωση και η υπέρβαση των κοινωνικών και ψυχολογικών παραγόντων που οριοθετούν τη γυναικεία παρουσία στο πολιτιστικό γίγνεσθαι (αν θεωρήσουμε ότι το τελευταίο δεν έχει αντικατασταθεί από το πολιτιστικό φαίνεσθαι). Είναι σαφές, όπως υποστηρίζει η Griselda Pollock, ότι «η ιστορία, και όχι ο ίδιος ο φεμινισμός, άλλαξε τους όρους και τις συνθήκες της πολιτιστικής πράξης»[48]. Στις νέες αυτές συνθήκες, η προβληματική του (μετα)φεμινισμού, εγγραφόμενη ως πολιτική της διαφορετικότητας, οφείλει να ξεπεράσει το σκόπελο των διαθέσιμων απαντήσεων για να μην καταρρεύσει ως το ύστατο μνημείο του οικοδομήματος του μοντερνισμού κάτω από την αβάσταχτη βαρύτητα της φαινομενολογίας του πραγματικού. Η διάσπαση του προβλήματος σε περισσότερα προβλήματα δεν ακυρώνει το πρόβλημα. το πολλαπλασιάζει.

Σημειώσεις

1. Ενδεικτικά αναφέρονται L. Nochlin, «Starting from Scratch», *Women's Art Magazine 61*, Νοέμβριος/Δεκέμβριος 1994, σσ. 6-11 — D.H. Russell, «Review Essay: Art History», *Signs* 5, 3, Άνοιξη 1980, σσ. 473-78 και η σημαντική κριτική αποτίμηση της φεμινιστικής θεωρητικής παρέμβασης στο χώρο της τέχνης από τις T. Gouma-Peterson & P. Mathews, «The Feminist Critique of Art History», *The Art Bulletin* LXIX, 3, Σεπτέμβριος 1987, σσ. 326-356 και τον αντίλογο της G. Pollock, «The Politics of Theory: Generations and Geographies in Feminist Theory and the Histories of Art», *Genders* 17, Φθινόπωρο 1993.

2. Βλ. σχετικά τη *Δίνη* 5, Ιούνιος 1990 (τεύχος αφιέρωμα στις γυναίκες δημιουργούς)· ειδικότερα Χ. Ιγγλέση και Ε. Αβδελά, «Φεμινιστικές Προσεγγίσεις στην Ιστορία της Τέχνης» στο ίδιο τεύχος. Επίσης ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα κ.ά. (εκδ.), *Κενά στην Ιστορία της Τέχνης: γυναίκες Καλλιτέχνιδες*, Αθήνα 1993· Α. Δημητρακάκη, «Elements of A Secret History: Women, Art and Gender in Modern Greece», ανακοίνωση στο 2ο συνέδριο *Feminist Arts and Histories Network*, Universtity of Leeds, 27-30 Ιουλίου 1995. Βλ. επίσης τη διδακτορική διατριβή της Χ. Σχολινάκη-Χελιώτη, *Ελληνίδες Ζωγράφοι 1800-1922*, Αθήνα 1990, στον πρόλογο της οποίας όμως δηλώνεται ότι «οι φεμινιστικές θέσεις λαμβάνονται υπόψη στην εργασία αυτή στο μέτρο που βοηθούν στην τεχνοϊστορική αντιμετώπιση του θέματος» (σ. 2).

3. Βλ. Α.Γ. Ξύδης, «Ελληνική Τέχνη 1945-70: Μια κριτική ανασκόπηση», *Θέματα Χώρου και Τεχνών 3*, 1972, σσ. 144-161 και Ε. Βακαλό, *Η Φυσιογνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα*, τ. Α΄, Β΄, Γ΄, Δ΄, Αθήνα 1981-1985. Ήδη στα 1968 ο Leo Steinberg κάνει χρήση του όρου «μεταμοντέρνο» για να περιγράψει τις ιδιότητες

που χαρακτηρίζουν, κατά τη γνώμη του, το έργο του Robert Rauschenberg και που κινείται στο μεταίχμιο μεταξύ ζωγραφικής αναπαράστασης (παραγωγής) και τεχνικής ανατύπωσης (αναπαραγωγής). L. Steinberg, «Other Criteria», *Other Criteria*, Νέα Υόρκη 1972.

4. Για την τέχνη στην εποχή της δικτατορίας βλ. τον κατάλογο της έκθεσης *Art et Diature/Kunst en Dictatctur* για τα Ευρωπάλια '82 στις Βρυξέλλες (ευχαριστώ θερμά την Δρ. Πέπη Ρηγοπούλου που μου τον παραχώρησε), καθώς και το έργο της Π. Κουνενάκη, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές 1971-1973*, Αθήνα 1988.

5. Βλ. σχετικά στην ελληνική βιβλιογραφία Α. Καφέτση, «Μεταμοντερνισμός και Μεταπρωτοπορία ως Αντιμοντερνικότητα: Ένα Παιχνίδι Προθέσεων;», *Ο Πολίτης 92-93,* Ιούνιος-Ιούλιος 1988, σσ. 102-104.

6. Φαινόμενο που παρατηρήθηκε στα μεγάλα αστικά κέντρα του δυτικού κόσμου. Βλ., για παράδειγμα, τις προσπάθειες της ομάδας Women's Work στο Brixton του Λονδίνου σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '80.

7. P. Bourdieu, *The Love of Art: European Museums and their Public,* Λονδίνο 1991.

8. Για το θέμα αυτό διαφωτιστική υπήρξε η ομιλία της N. Jachec, «The recuperation of international modernism and its implications for historical painting at the end of the cold war», στο Ετήσιο Συνέδριο της Ένωσης των Ιστορικών Τέχνης της Βρετανίας στο Λονδίνο, στις 7, 8, 9 Απριλίου 1995. Βλ. επίσης E. Cockroft, «Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War», στο F. Frascina & J. Harris (εκδ.), *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts,* Λονδίνο 1992 και S. Guilbaut, «The New Adventures of the Avant-Garde in America: Gerenberg, Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism of the "Vital Center"», *October* 15, Χειμώνας 1980, σσ. 61-78.

9. Βλ. E. Landau, «Tough Choices: Becoming a Woman Artist, 1900-1970», στον κατάλογο της έκθεσης *Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream, 1970-85*, ΗΠΑ 1989.

10. Βλ. L. Vogel, «Fine Arts and Feminism: The Awakening Consciousness», *Feminist Studies* 2.1 (1974), σσ. 3-37. Αναδημοσιεύεται στο A. Raven et al (εκδ.), *Feminst Art Criticism: An Anthology,* ΗΠΑ 1988.

11. C. Owens, «The Discoure of Others: Feminists and Postmodernism», στο H. Foster (εκδ.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture,* Ουάσινγκτον 1983.

12. F. Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism,* Λονδίνο - Νέα Υόρκη 1991.

13. R. Parker & G. Pollock, *The Old Mistresses: Women, Art and Ideology,* Λονδίνο 1981. Επίσης, ιδιαίτερα κατατοπιστική είναι η ενότητα «Feminism and Modernism», στο έργο των R. Parker & G. Pollock (εκδ.), *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-85,* Λονδίνο 1987. Πρέπει, ωστόσο, να τονιστεί ότι ανάμεσα στα ιστορικά κινήματα του μοντερνισμού η ρωσική πρωτοπορία αποτελεί εξαίρεση ως προς το θέμα των γυναικών δημιουργών.

14. Η σχετική βιβλιογραφία είναι ανεξάντλητη. Ενδεικτικά αναφέρεται η εξαιρετικά ενδιαφέρουσα μελέτη της C. Batterrsby, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics,* Λονδίνο 1989.

15. Βλ. ειδικότερα την ενότητα «A Discourse on the Naked and the Nude», στο έργο της L. Nead, *The Female Nude*, Λονδίνο 1992. Επίσης, για την Ελλάδα βλ. Χ. Σχολινάκη-Χελιώτη, *ό.π.* — Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, «Πρωτοπόρες Ελληνίδες Ζωγράφοι», *Εντευκτήριο 2,* Φεβρουάριος 1988, σσ. 71-76 και Α. Δημηρακάκη, *ό.π.*

16. J.F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge,* Μάντσεστερ 1984 (Γαλλία 1979).

17. J. Habermas, «Modernity - An Incomplete Project», *New German Critique 22* (Χειμώνας 1981). Βλ. επίσης H. Foster, *ό.π.*

18. N. Wakefield, *Postmodernism: The Twilight of the Real,* Λονδίνο 1990, σ. 21.

19. *Ό.π.,* σ. 21.

20. Βλ. ενδεικτικά R. Lee, «Resisting Amnesia: Feminism, Painting and Postmodernism», *Feminist Review 26,* Ιούλιος 1987.

21. Ερώτημα που είχε ήδη θέσει ο Marcel Duchamp.

22. Για μια ουσιαστική κριτική ανάλυση του γούστου στη μεταβιομηχανική κοινωνία βλ. το ριζοσπαστικό έργο του P. Bourdieu, *La distinction, Critique sociale du jugement*, Παρίσι 1979.

23. Ασφαλώς η μαρξιστική και μετα-μαρξιστική κριτική της καλλιτεχνικής παραγωγής άσκησε έντονη επίδραση στο φεμινιστικό κίνημα (και όχι μόνο) στην τέχνη. Ιδιαίτερα στη Βρετανία, το φεμινιστικό κίνημα συνδέθηκε έντονα με τις θέσεις του σοσιαλισμού (με βασική κριτική από τις φεμινίστριες θεωρητικούς την υποτίμηση από τους σοσιαλιστές των σχέσεων αναπαραγωγής που εξετάζονταν μόνο εντός του πλαισίου των σχέσεων παραγωγής). Από την εκτενέστατη βιβλιογραφία αναφέρονται τα ακόλουθα ως άμεσα συνδεόμενα με το θέμα της παρούσας εργασίας: G. Pollock, «Vision, Voice and Power: Feminist Art Histories and Marxism» (1982), στο έργο της ίδιας *Vision & Difference,* Λονδίνο 1988. Επίσης, C. Kaplan, «Pandora's Box: Subjectivity, Class and Sexuality in Socialist-Feminist Criticism», στην ανθολογία της T. Lowell (εκδ.), *British Feminist Thought: A Reader*, Οξφόρδη 1990.

24. Βλ. ενδεικτικά S. Goldman, «Portraying Ourselves: Contemporary Chicana Artists», και L.S. Sims, «Aspects of Performance in the Work of Black American Women Artists», στο A. Raven et al, *ό.π.* Επίσης, G. Tawadros, «The

Sphinx Contemplating Napoleon: Black Women Artists in Britain», στο K. Deepwell (εκδ.), *New Feminist Art Criticism,* Λονδίνο 1995.

25. Βλ. ειδικά το κεφάλαιο «Post-modernism and the Female Author», στο C. Battersby, *ό.π.*

26. J. Lacan, *Ecrits: a Selection,* Λονδίνο 1977 (Γαλλία 1966) και του ίδιου, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis,* Λονδίνο 1979 (Γαλλία 1973).

27. Βλ. ειδικά Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays,* Λονδίνο 1971 και *Essays on Ideology,* Λονδίνο 1984.

28. Για μια συνοπτική αλλά κατατοπιστική εισαγωγή στις κατευθύνσεις της Νέας (Κριτικής) Ιστορίας της Τέχνης βλ. R. Alan (εκδ.), *New Art History*, Λονδίνο 1986.

29. A.R. Jone, «Julia Kristeva on Femininity: The Limits of A Semiotic Politics», *Feminist Review 18,* Νοέμβριος 1984, σ. 58.

30. J. Kristeva, «Psychoanalysis and the Polis», *Critical Inquiry* 9, 2, Σεπτέμβριος 1982, σ. 78.

31. πρέπει δε να αναφερθεί ότι η φεμινιστική παρέμβαση σε πρακτικό και θεωρητικό επίπεδο επιχείρησε την κατάργηση διαχωρισμών μεταξύ Καλών και Διακοσμητικών/Εφαρμοσμένων Τεχνών, για παράδειγμα, καθώς οι εκπρόσωποί της ορθά διέκριναν την υποβάθμιση ενός μεγάλου μέρους της γυναικείας δημιουργίας κατά το παρελθόν με τη δικαιολογία ότι εξέπιπτε των παραδοσιακά θεωρούμενων Καλών Τεχνών.

32. J. Kristeva, *La révolution du langage poétique,* Παρίσι 1974, σ. 14.

33. A.R. Jones, *ό.π.,* σ. 61.

34. J. Kristeva, «Sujet dans le langage et pratique politique», *Tel Quel 55*, Άνοιξη 1974, σ. 27.

35. Ασφαλώς το έργο της Luce Irigaray δεν εξαντλείται με αυτή την παρατήρηση. Εξαιρετικά σημαντική παραμένει η θεώρησή της του έργου του Freud στο L. Irigaray, *Speculum of the Other Woman,* Λονδίνο 1985 (Γαλλία 1977). Βλ. επίσης της ίδιας *This Sex which Is not One,* Λονδίνο 1985 (Γαλλία 1977) και *Toward a Culture of Difference,* Νέα Υόρκη, Λονδίνο 1993 (Γαλλία 1990).

36. Βλ. ενδεικτικά Lichtenberg-Ettinger, «The almost-missed encounters as eroticized aerials of the Psyche: A matrixial rotation of the relations between unconscious (poetic) processes and aesthetic objects», *Third Text* 28/29, Φθινόπωρο/Χειμώνας 1994, σσ. 47-60.

37. Ειδικά για την εκπαίδευση βλ. P. Dalton, «Modernism, art, education and sexual difference», στο K. Deepwell (εκδ.) *ό.π.,* σσ. 44-50.

38. Για την αναβίωση μητριαρχικών μύθων στο έργο φεμινιστριών καλλιτεχνών βλ. G.F. Orenstein, «The Reemergence of the Great Goddess in Art by Contemporary Women», *Heresies,* Άνοιξη 1978. Αναδημοσιεύεται στο A. Raven et al, *ό.π.,* σσ. 71-86.

39. Για μια συζήτηση γύρω από την προβληματική σχέση του φεμινισμού και της έννοιας της avant-garde βλ. A. Partington, «Feminist Art and Avant-gardism», στο H. Robinson (εκδ.), *Visibly Female Feminism and Art Today: An Anthology*, Λονδίνο 1987, σσ. 228-249.

40. Πολύτιμα στοιχεία και στατιστικές για τη συμμετοχή των γυναικών σε μεικτές εκθέσεις υπάρχουν στη Women Artists Slide Library στο Λονδίνο και στα αρχεία του Museum of Women's Art που πρόκειται να λειτουργήσει στην ίδια πόλη.

41. Βλ. σχετικά τον κατάλογο της έκθεσης *About Time* σε διάφορες πόλεις της Βρετανίας, 1980-1981. Για τη διαφοροποίηση της ανδρικής performance art βλ. A. Jones, «Dis/playing the phallus: male artists perform their masculinities», *Art History* 17, 4, Δεκέμβριος 1994, σσ. 546-584.

42. Για μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα συζήτηση γύρω από τη δουλειά των Mary Duffy και Jo Spence, βλ. το κεφάλαιο «Redrawing the Lines», στο L. Nead, *ό.π.,* σσ. 34-70.

43. R. Barthes, «The Death of the Author» (1968), στο S. Heath (εκδ.), *Image, Music, Text,* Νέα Υόρκη 1977.

44. Βλ. σχετικά C. Battersby, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics,* Λονδίνο 1989.

45. Βλ. G. Debord, *The Society of the Spectacle,* ΗΠΑ 1983, και J. Baudrillard, *The Ecstasy of Communication,* Νέα Υόρκη 1988 (Γαλλία 1987). Βλ. επίσης την εμπεριστατωμένη συζήτηση του H. Foster, *Art, Spectacle, Cultural Politics,* ΗΠΑ 1985.

46. G. Pollock, «Painting, Feminism, History», στο M. Barrett & A. Phillips (εκδ.), *Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates,* Κέμπριτζ 1992, σ. 153.

47. J Wolff, *The Social production of Art,* Λονδίνο 1993, σ. 149. Βλ. επίσης G. Pollock, «Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians», στο H. Robinson, *ό.π.,* σσ. 203-226.

48. M. Barrett & A. Phillips, *ό.π.,* σ. 151.