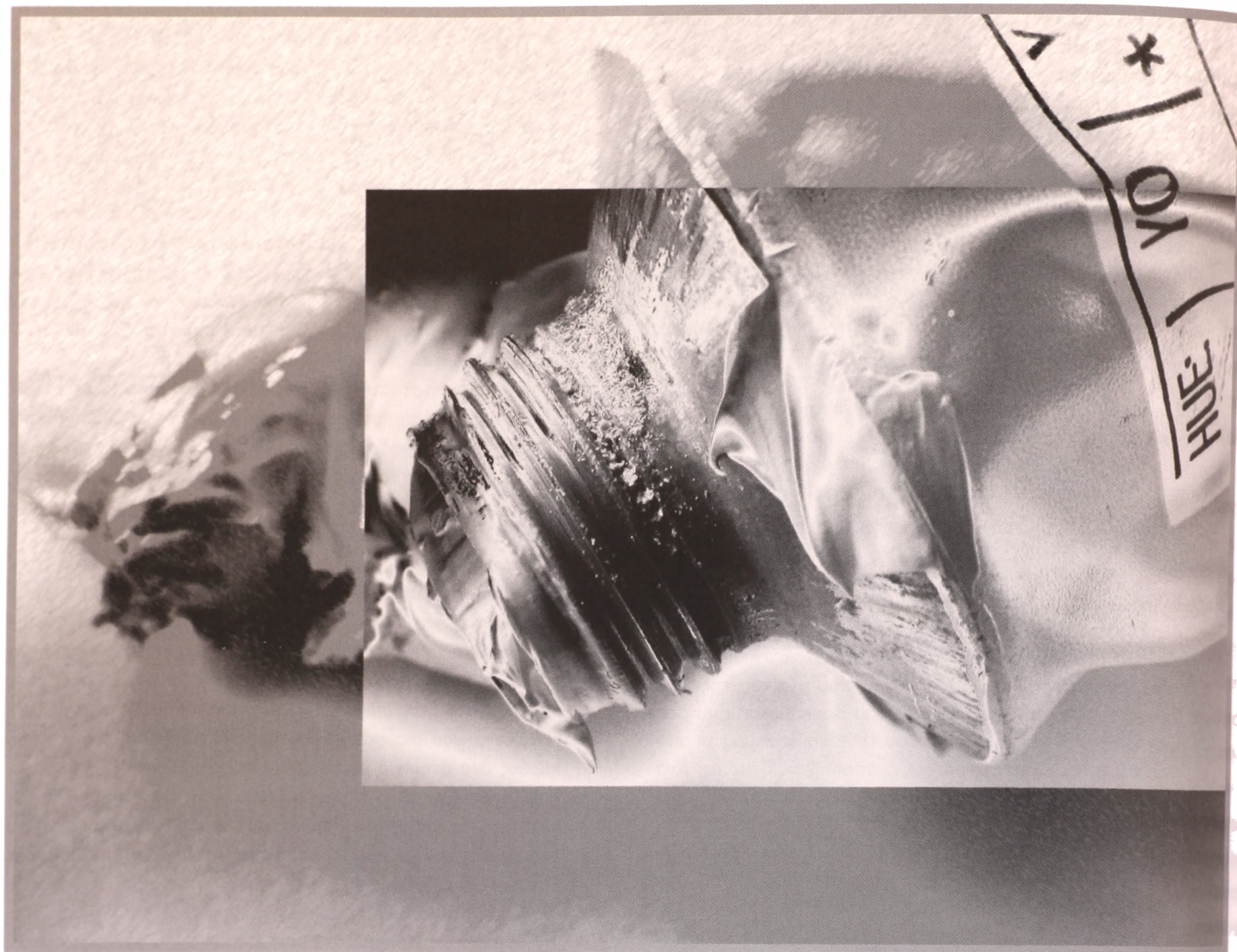


«ΓΙΑΤΙ ΔΕΝ ΥΠΗΡΞΑΝ ΣΠΟΥΔΑΙΕΣ ΕΛΛΗΝΙΔΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΔΕΣ ΤΡΙΑΝΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΜΕΤΑ;»: Η ΠΡΟΣΦΑΤΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΔΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΗΣ ΑΠΟ ΤΟ ΕΓΧΩΡΙΟ ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ ΠΕΔΙΟ¹

ΕΛΠΙΔΑ ΚΑΡΑΜΠΑ, ΠΟΛΥΝΑ ΚΟΣΜΑΔΑΚΗ, ΚΩΣΤΗΣ ΣΤΑΦΥΛΑΚΗΣ



Εισαγωγή

Η μελέτη που παρουσιάζεται στο παρόν τεύχος είναι απόρροια σχετικής έρευνας που διεξήχθη στην ΑΣΚΤ και χρηματοδοτήθηκε από την Ευρωπαϊκή Ένωση. Θα μπορούσε κανείς να εντάξει αυτή την προσπάθεια στο πλαίσιο του ευρύτερου ενδιαφέροντος για την «πολιτική της ταυτότητας». Σε πολλές περιπτώσεις, η πολιτική αυτή, στην ύστερη φάση της συζήτησης περί ταυτοτήτων, λαμβάνεται ως μια αναστοχαστική, εξισορροπητική τάση της «επίσημης» πολιτικής σε ακόμα ισχύουσες διχοτομικές και ουσιοκρατικές προσεγγίσεις ενώ συχνά αντιμετωπίζεται βιαστικά ως απλώς αντισταθμιστική πολιτική προς τις λιγότερο ευνοούμενες κοινωνικές ομάδες. Άλλοτε τέλος, προσεγγίζεται ως επιβεβλημένη «συμμόρφωση» στο ευρωπαϊκό και διεθνές παράδειγμα. Η θέση της παρούσας μελέτης είναι ότι ακριβώς τέτοιου τύπου προσεγγίσεις των ταυτοτήτων και των πολιτικών που τις αφορούν καθιστούν ακόμα πιο επιτακτική την ανάγκη προσεκτικότερης μελέτης των συγκεκριμένων θεμάτων, ιδιαίτερα στο εγχώριο πεδίο, όπου συστηματικές και

Η Ελπίδα Καραμπά είναι θεωρητικός της τέχνης, υποψήφια διδάκτωρ στο Τμήμα Αρχιτεκτονικής του Πανεπιστημίου Πατρών.

Ο Πολύνα Κοσμαδάκη είναι διδάκτωρ ιστορίας της τέχνης και εργάζεται στο Μουσείο Μπενάκη

Ο Κωστής Σταφυλάκης είναι θεωρητικός τέχνης, υποψήφιος διδάκτορας στο Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας του Παντείου Πανεπιστημίου.

αμμαντικές ανάλογες προσπάθειες απουσιάζουν. Ής είναι να διαπιστωθεί ακριβώς ο χαρακτήρας των έων αυτών, των συναρθρώσεων και των εκφράσεων ιχετίζονται με την έμφυλη ταυτότητα. Αν και δεν ιιάζουν παντελώς από το πεδίο, οι αντίστοιχες καλ- ικές πρακτικές που σχετίζονται με την έμφυλη ταυ- α, ελλείπει σαφών θέσεων (αγωνιστικών και διαφο- ημένων), διαλανθάνουν, υποσκιάζονται και στερού- ης αιχμής τους. Αναγνωρίζοντας, λοιπόν, την ανάγκη τιο συστηματικής διερεύνησής τους, η παρούσα α δικαιώθηκε ως προς τον εντοπισμό, αφενός, κριμένων καθυστερήσεων και καθηλώσεων που ύν τον καλλιτεχνικό, θεωρητικό και επιμελητικό υπό νέες και τολμηρές προσεγγίσεις και προτάσεις, ιλλοντας πιστεύουμε στην κατανόηση των λόγων ιδήγησαν σε αυτές, και ελπίζουμε στην υπέρβασή Αφετέρου, γιατί υπήρξε η ίδια για τους ερευνητές ια πεδίο αποκάλυψης ανανεωμένων και εμπλουτι- ιν (θεωρητικών και καλλιτεχνικών) πρακτικών, η εχέστερη μελέτη των οποίων θα μπορούσε να απο- ει αντικείμενο μελλοντικής έρευνας.

ένα δοκίμιο του 2007 με τίτλο «Γιατί δεν υπήρξαν ιαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες; Τριάντα χρόνια μετά»² ρικός τέχνης Linda Nochlin επιστρέφει στο ζήτημα χε θέσει στο θεμελιακό κείμενό της με τον ίδιο τίτλο 71. Στο γνωστό αυτό δοκίμιο, η Nochlin πρότεινε ια φεμινιστική κριτική της επιστήμης της ιστορίας χνης, «η οποία να μπορεί να άρει πολιτισμικό-ιδεο- ύς περιορισμούς, να αποκαλύψει προκαταλήψεις και ρκειες όχι μόνο σε σχέση με το πρόβλημα των ών καλλιτεχνών, αλλά στο πλαίσιο της διατύπωσης ών ερωτημάτων που αφορούν το σύνολο της συγκεκρι- ης επιστήμης».³ Με το νέο της κείμενο επιχειρεί ιπολογισμό των τριάντα χρόνων που μεσολάβησαν, ιαίνει τις αλλαγές στο θεσμικό λόγο και εντοπίζει τον υπο της θεωρητικής αυτής ζύμωσης στο ακαδημαϊκό στον κόσμο της τέχνης αλλά και στην καλλιτεχνική ωγή, όχι μόνον ως προς τον τρόπο που αντιμετωπί- το φύλο και την σεξουαλικότητα αλλά και ως προς όπο που σκεφτόμαστε για την τέχνη εν γένει. Αν και : η ερώτηση της Nochlin βρήκε απαντήσεις σε ιστο- ιφικό, θεσμικό και πολιτισμικό επίπεδο παρατηρείται αναφορά του ζητήματος της έμφυλης ταυτότητας σε ίς εκθέσεις, συνέδρια, εκδόσεις, καλλιτεχνικές και ητικές πρακτικές των τελευταίων ετών.⁴ Στο πλαίσιο ιροσεγγίζονται κυρίως οι απόηχοι του ακτιβισμού καετιών του '60 και του '70, των αναθεωρητικών κρι- ης δεκαετίας του '80 και του '90, καθώς επίσης και ιοι με τους οποίους σήμερα αναδεικνύεται το θέμα ιφυλης ταυτότητας από καλλιτέχνες, μουσειά και

ακαδημίες, αλλά και ο μελλοντικός τους ρόλος στη θεωρία και την πρακτική.

Το ανανεωμένο αυτό ενδιαφέρον γύρω από το παρελ- θόν, το παρόν και το μέλλον της έμφυλης ταυτότητας στην τέχνη συμπαρασύρει και το ελληνικό εικαστικό πεδίο. Μια σειρά από πρόσφατες εκθέσεις αποδεικνύουν του λόγου το αληθές. Η έκθεση «Μεταμφιέσεις: Θηλυκότητα, Ανδρο- πρέπεια και Άλλες Βεβαιότητες» (2006-2007) στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης σε επιμέλεια Συραγούς Τσιά- ρα και η έκθεση «Γυναίκα και Παράδοση» στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης (2006) σε επιμέλεια Ευθυμίας Γεωργιάδου-Κούντουρα και Αρετής Λεοπούλου⁵ συνιστούν ορισμένες μονάχα απόπειρες προσέγγισης σχε- τικών ζητημάτων. Θεσμικές πρωτοβουλίες όπως η ανα- δρομική έκθεση της Λήδας Παπακωνσταντίνου στο Μου- σείο Μπενάκη αλλά και ανεξάρτητες εκθέσεις όπως αυτή είκοσι τριών φοιτητριών της ΑΣΚΤ σε έναν αυτοσχέδιο εκθεσιακό χώρο-διαμέρισμα (Ζαΐμη 2), όπου παρουσίασαν χειροτεχνικές κατασκευές και εγκαταστάσεις (2007), απο- τελούν σημαντική ένδειξη του ενδιαφέροντος στη συγκυ- ρία αυτή για το έργο γυναικών καλλιτεχνών.

Παρόλα αυτά, τα τελευταία χρόνια, όπως θα φανεί και στη συνέχεια, στο εγχώριο πεδίο επικρατεί η διαδεδομέ- νη δοξασία ότι ζούμε σε μια μετα-φεμινιστική εποχή όπου η «σεξουαλική» διαφορά και η έμφυλη ταυτότητα δεν χρήζουν συστηματικής εστίασης, καθώς οι βασικές διεκδικήσεις των ιστορικών φεμινιστικών κινημάτων έχουν σε μεγάλο βαθμό ικανοποιηθεί, έτσι ώστε κάθε «ακτιβιστική» υπερβολή να μοιάζει τώρα άσκοπη και άκαιρη. Οι διαπιστώσεις αυτές δεν είναι, σίγουρα, εξ ολοκλήρου λανθασμένες. Θα επιχειρήσουμε ωστόσο να δείξουμε, πρώτον, πώς φτάσαμε σε αυτές και ποιοι ήταν οι παράγοντες που συνέβαλαν στη σημασιοδότηση της κατηγορίας φεμινιστική ή «γυναικεία τέχνη» στην Ελλάδα και, δεύτερον, ότι η χρήση τους ως αυταπόδεικτα αξιώ- ματα τα οποία μας οδηγούν ταχυδακτυλουργικά, θα λέγα- με, σε μια «μετα-φεμινιστική» εποχή εκπλήρωσης των θεμελιωδών αιτημάτων του «δεύτερου κύματος» φεμινι- σμού είναι μάλλον προβληματική. Αφού χαρτογραφήσου- με τις βασικές παραμέτρους του ζητήματος, κυρίως σε σχέση με το ελληνικό πεδίο, θα ισχυριστούμε ότι η βια- στική και άκριτη προγραφή των φεμινιστικών προβλημα- τισμών αποτελεί ένα σύμπτωμα με κατεξοχήν αναδραστι- κό χαρακτήρα: είναι το αποτέλεσμα της απώθησης και αναβολής μιας ουσιαστικής διαπραγμάτευσης της έμφυ- λης ταυτότητας στην Ελλάδα τη χρονική και ιστορική στιγμή που αυτή ήταν δυνατή και οι συνθήκες ώριμες. Θα υποστηρίξουμε ότι η προγραφή του φεμινιστικού λόγου από το πεδίο της τέχνης τη χρονική συγκυρία που ευδο- κιμούσαν οι πολιτικές και κοινωνικές διεργασίες και ζυμώσεις, δηλαδή στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης

και κατά τη δεκαετία του '80, όπου η φεμινιστική πολιτική δραστηριοποίηση και ο φεμινιστικός περιοδικός τύπος πρόσφεραν ένα πλαίσιο πολιτικής και πολιτισμικής δράσης, έχει ως αποτέλεσμα την εκ των υστέρων οικειοποίηση φεμινιστικών εννοιών με γενικόλογό, περιεκτικό και απολίτικο τρόπο.

Γυναίκες καλλιτέχνιδες και το έργο τους (1980-2004) στο ελληνικό πεδίο της σύγχρονης τέχνης

Στο παρελθόν, ιδιαίτερα στις αγγλοσαξονικές χώρες, το καλλιτεχνικό πεδίο επηρεάστηκε από φεμινιστικά κινήματα, από αντίστοιχες θεσμικές και μη, πολιτικές και κοινωνικές πρωτοβουλίες.⁶ Οι Griselda Pollock και Rozsika Parker, σημειώνουν εύστοχα⁷ ότι η αλλαγή τόσο στην αυτο-αναπαράσταση των γυναικών καλλιτεχνών όσο και στη γενικότερη αντιμετώπιση και πρόσληψη του έργου τους διαφοροποιήθηκε ως αποτέλεσμα της συστηματικής ενασχόλησης σημαντικής μερίδας παραγόντων του πεδίου (από τους συλλόγους καλλιτεχνών μέχρι τους συλλέκτες) με το έργο αυτό, γεγονός που επέτρεψε στους ιστορικούς να μελετήσουν τη συγκεκριμένη παραγωγή ως μια κατηγορία [genre] της ιστορίας της τέχνης. Παράλληλα με τα συνδικαλιστικά όργανα των φεμινιστικών κινήματων του δεύτερου κύματος που διεκδικούσαν ισότιμη εκπροσώπηση των γυναικών στους θεσμούς και εξασφάλισαν την ίση μεταχείρισή τους, συστήθηκαν σε χώρες του δυτικού κόσμου και σωματεία γυναικών καλλιτεχνών, τα οποία προωθούσαν αντίστοιχες διεκδικήσεις στο πεδίο των εικαστικών τεχνών και συχνά συνεργάζονταν ή αποτελούσαν τμήμα συνδικαλιστικών ενώσεων όπως το Artist's Union στη Μ. Βρετανία, τη δεκαετία του '70.⁸ Όπως θα δούμε, η ελληνική περίπτωση διαφοροποιείται από το διεθνές παράδειγμα.⁹ Αν και στην περίοδο που μελετάμε, λειτουργούν πολλοί θεσμικοί φορείς που ασχολούνται με θέματα φύλου (π.χ Γενική Γραμματεία Ισότητας, Κ.Ε.Θ.Ι.), καθώς και φεμινιστικές οργανώσεις ή σωματεία γυναικών με συστηματική και αξιόλογη δραστηριότητα, ο τομέας της τέχνης φαίνεται να απέχει από μια τέτοια συζήτηση και δεν υιοθετεί σχεδόν καθόλου μια αντίληψη σύμπραξης ή, ακόμα, συνάρθρωσης με κοινωνικούς φορείς και ομάδες. Το εγχώριο πεδίο της τέχνης όχι μόνο δεν συνέβαλε στη γενεαλογική διαμόρφωση μιας φεμινιστικής-κριτικής καλλιτεχνικής πρακτικής αλλά αντίθετα συγκάλυψε και ανέστειλε την ανάπτυξη και μορφοποίηση οποιασδήποτε σχετικής δράσης και οποιουδήποτε ουσιαστικού θεωρητικού λόγου γύρω από αυτήν.

Σε όλες τις φάσεις του γυναικείου κινήματος στην Ελλάδα από τον 19ο έως τον 20ό αιώνα, η συσπείρωση των γυναικών βασίστηκε στην οργάνωση σε ομάδες και σωματεία προκειμένου να επιτύχουν τις διεκδικήσεις τους καθώς και στην έκδοση ριζοσπαστικών εντύπων.¹⁰ Δεν

συναντάμε ωστόσο ανάλογες συλλογικές πρωτοβουλίες στο πεδίο των εικαστικών τεχνών, όπως λ.χ. ομάδες γυναικών καλλιτεχνών ή περιοδικές εκδόσεις τέτοιου περιεχομένου και προσανατολισμού, παρά μόνο σποραδικά και σε βαθμό που δεν συνιστούν χειραφετητική πράξη.

Ορισμένα φεμινιστικά περιοδικά, όπως η *Δίνη*, πραγματοποιήσαν βέβαια αφιερώματα στη φεμινιστική ιστορία της τέχνης και επιχείρησαν να αναδείξουν το έργο νέων ελληνίδων καλλιτεχνών αξιοποιώντας τις πολιτικές και θεωρητικές αναζητήσεις του ευρωπαϊκού και βόρειο-αμερικάνικου φεμινισμού. Ωστόσο, τα ίδια αυτά αφιερώματα διέπονται από μια αμνηχανία ως προς την υπογράμμιση συγκεκριμένων φεμινιστικών πολιτικών διαστάσεων μέσα στην εγχώρια καλλιτεχνική παραγωγή. Αντίστοιχα, στα «αμιγώς» εικαστικά περιοδικά και στις εκδόσεις θεωρίας και ιστορίας της τέχνης της δεκαετίας του '80 και του '90 δεν απαντώνται άρθρα και δημοσιεύματα με «φεμινιστικό προσανατολισμό». Η πλούσια μεταπολιτευτική συνδικαλιστική δραστηριότητα των γυναικείων συσπειρώσεων δεν τροφοδότησε τελικά αντάξιες ζυμώσεις στο πεδίο της θεωρίας, της ιστορίας της τέχνης και της καλλιτεχνικής παραγωγής.

Προσπαθώντας να σκιαγραφήσουμε αδρά τη θέση των γυναικών καλλιτεχνών στην εκθεσιακή δραστηριότητα της περιόδου διαπιστώνουμε, κατ' αρχάς, ότι η αντιπροσώπευση της καλλιτεχνικής παραγωγής τους είναι για την περίοδο αυτή ιδιαίτερα ελλιπής σε σχέση με το συνολικό όγκο της καλλιτεχνικής δραστηριότητας στις ελληνικές αίθουσες τέχνης και στα μουσεία. Η πραγματοποίηση ατομικών εκθέσεων από γυναίκες απόφοιτους είναι περιστασιακή και αποσπασματική καθώς μεγάλο ποσοστό εμφανίζεται να δραστηριοποιείται, χωρίς όμως συστηματικότητα και συνέχεια. Παρά το γεγονός ότι η συμμετοχή των γυναικών στο εικαστικό πεδίο κατά τη δεκαετία του '90 είναι πιο έντονη τα πράγματα δεν αλλάζουν αισθητά. Παρατηρούνται περισσότερες ατομικές εκθέσεις και καλύτερη αντιπροσώπευση των γυναικών καλλιτεχνών σε γκαλερί και μουσεία, όμως η αυξανόμενη εκθεσιακή δραστηριότητά τους εξηγείται περισσότερο από τη συστηματοποίηση και επιτάχυνση των ρυθμών «πολιτιστικής ανάπτυξης» στο πεδίο των εικαστικών –και όχι μόνο– τεχνών. Αν και οι συνθήκες σίγουρα βελτιώνονται, είναι ξεκάθαρο ότι οι προσπάθειες τόσο σε επίπεδο καλλιτεχνικής πρακτικής, όσο και πολιτικής των θεσμών ή θεωρητικού λόγου παραμένουν αποσπασματικές και γενικόλογες. Οι ατομικές εκθέσεις-αφιερώματα σε ελληνίδες καλλιτέχνιδες του 20ού αιώνα είναι συνήθως συγκυριακές και δεν αποτελούν μέρος συγκεκριμένης πολιτικής των μουσείων σε σχέση με την προβολή της τέχνης των γυναικών, ενώ οι κατάλογοι ατομικών εκθέσεων, οι μονογραφίες ή τα αφιερώματα στο έργο τους εξακολουθούν να είναι σημαντικά λιγότερα από των ανδρών συναδέλφων τους. Επίσης, δεν πραγματοποιήθηκαν στην

άδα παρά πολύ πρόσφατα εκθέσεις «μόνο με γυναίκες / λιτέχνιδες» (all-women shows)¹¹ που ιστορικά αποτέλεσαν προγραμματικές, οργανωτικές πρακτικές προώθησης ανάδειξης του έργου των γυναικών καλλιτεχνών και των ζητημάτων φύλου και έμφυλης ταυτότητας. Σε αντιδιαστολή με την ασθενέστατη παρουσία τέτοιων πρωτοβουλιών μέχρι το 2000, η πύκνωση εκθέσεων με τέτοιο θέμα που παρατηρείται τα τελευταία πέντε χρόνια είναι ενδεικτική του γενικότερου ενδιαφέροντος για ζητήματα ταυτότητας φύλου ειδικότερα.

Ανάλογες είναι και οι διαπιστώσεις σε επίπεδο κομβικών ομαδικών εκθέσεων,¹² των οποίων οι θεματικοί άξονες σπάνια άπτονται ζητημάτων φύλου. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η έκθεση-σταθμός «Μεταμορφώσεις του γυναικείου σώματος», στην Εθνική Πινακοθήκη (1994), όπου η έλλειψη των γυναικών και η έλλειψη φεμινιστικής προοπτικής είναι ιδιαίτερα αισθητή στην ανασκόπηση του έργου. ¹³ Η συζήτηση για τον ελληνικό μοντερνισμό και τα φορμαλιστικά του συστατικά σε κάποιες περιπτώσεις, απώθησε την κριτική της έμφυλης ταυτότητας με τους τρόπους που ήδη έχει περιγράψει η ιστορικός τέχνης Άντζελα Δημητρακάκη¹⁴ σε σχετικό της άρθρο που μελετά την προγραφή μιας τέτοιας ανάγνωσης στη βάση μιας (ομογενοποιητικής) συζήτησης για την περιφέρεια και το σχηματισμό ταυτότητας.

ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΥ ΠΕΔΙΟΥ ΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΧΡΟΝΙΑ

Προσπαθώντας να εντοπίσουμε τις ιδιαιτερότητες της πρόσληψης της φεμινιστικής και μεταφεμινιστικής προβληματικής στη σύγχρονη Ελλάδα επιχειρήσαμε τη χαρτογράφηση του ελληνικού χώρου της τέχνης και του ρόλου που δραματίζουν τα μουσεία, οι συλλέκτες, οι γκαλερί, οι κριτικοί, στον τρόπο που αξιολογείται και διακινείται η τέχνη και δημιουργούνται καλλιτεχνικές κατηγορίες (genres). Απευθύναμε έτσι το λόγο στους δρώντες του γυναικείου πεδίου της τελευταίας πενταετίας διά μέσου ερωτηματολογίων που επικεντρώνονταν στην αξιολόγηση του έργου των γυναικών, στην πολιτική που ακολουθούν σχέση με το έργο των γυναικών και τη αναπαράσταση που έχουν γι' αυτό. Η έρευνα αυτή ήταν ποσοτική και αφορούσε τέσσερις κατηγορίες δείγματος: μουσεία, κριτικούς, γκαλερί, διευθυντές αιθουσών και συλλέκτες. Τα αποτελέσματα των ερωτηματολογίων φωτίζουν ορισμένα σημεία που αξίζει να ενσκήψουμε με περισσότερη προσοχή (ειδικότερα τα ζητήματα της δυνατότητας θέασης (visibility), το ρόλο των ιδρυμάτων και των λοιπών φορέων, αλλά και τη στάση των ίδιων των καλλιτεχνών).

Αναφορικά με τις δυνατότητες «θέασης», οι απαντήσεις του κύριου σώματος των κριτικών τέχνης επιβεβαιώνουν την έλλειψη οποιουδήποτε προγραμματικού στόχου

προώθησης του έργου αυτής της ομάδας. Η διαπίστωση όμως αυτή οφείλει να γίνει κατανοητή σε συνάρτηση με την απουσία σχετικού αιτήματος από την αγορά, που με τη σειρά της θα ωθούσε τους κριτικούς προς τέτοιου είδους επιλογές. Σε συνδυασμό με τα λοιπά πορίσματα της έρευνας, διαπιστώνουμε μια αναστολή των κριτικών τέχνης αλλά ακόμα και των ίδιων των γυναικών καλλιτεχνών να συμμετάσχουν ή να διεκδικήσουν τέτοιου είδους εκθέσεις προκειμένου να μην «γκετοποιηθούν» ως σύνολο που, στο πλαίσιο της πολιτικής ορθότητας, θα πρέπει να αντιμετωπίζεται ως ομάδα με «ειδικές ανάγκες».¹⁵ Η άρνηση αυτή δικαιολογείται συχνά μέσω μιας εκλογικευτικής διαδικασίας αποκήρυξης του φεμινιστικού λόγου ως «παρωχημένου» και κατά συνέπεια όχι ικανού «να αντιπροσωπεύει» την τεχνοκριτική ή την καλλιτεχνική πρακτική. Παρόμοια είναι και η στάση των εγχώριων ιδρυμάτων στο συγκεκριμένο ζήτημα. Η πιο χαρακτηριστική ίσως ιδιαιτερότητα της Ελλάδας σε σχέση με το διεθνές παράδειγμα¹⁶ είναι ότι οι αίθουσες τέχνης έχουν επωμισθεί, σε δυσανάλογο ποσοστό συγκριτικά με τα μουσεία, την προώθηση του έργου των καλλιτεχνών, την αναζήτηση και την ανάδειξη των τάσεων καθώς επίσης, και τη νομιμοποίηση και την ιεράρχηση της εικαστικής παραγωγής στην πρόσληψη του κοινού. Αυτό κυρίως συμβαίνει λόγω της έλλειψης αλλά κυρίως λόγω της προβληματικής κατάστασης τέτοιων θεσμών (μουσείων, ερευνητικών κέντρων, ιδρυμάτων, κέντρων για τη σύγχρονη τέχνη) που λειτουργούν με πλήθος οικονομικών και διοικητικών προβλημάτων και αδυνατούν στις περισσότερες περιπτώσεις να αναλάβουν ουσιαστικά το ρόλο που παραδοσιακά τους αντιστοιχεί, δηλαδή να αναζητούν και να νομιμοποιούν το νέο, να διερευνούν τις σχέσεις συνέχειας με το ιστορικό προηγούμενο, να προαναγγέλλουν, να ονομάζουν και να προβάλλουν τις κυρίαρχες τάσεις. Αν και η αγορά συμμετέχει σε αυτή τη διαδικασία, οι όροι με τους οποίους θεσμοθετείται η τέχνη στο πεδίο διαφέρουν στο κάθε επιμέρους υπο-πεδίο (αγορά/θεσμοί) σε βαθμό που αν και υπάρχουν περιπτώσεις και συνθήκες που είναι συμπληρωματικοί, συχνά είναι ανταγωνιστικοί και έχουν τελείως διαφορετικό προσανατολισμό. Θεωρούμε ενδεικτικό και ιδιαίτερης σημασίας το γεγονός ότι τα λιγοστά Μουσεία και Ιδρύματα Σύγχρονης Τέχνης της Αθήνας, το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, καθώς και οι μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα ιδιωτικές πινακοθήκες και εκθεσιακοί χώροι δεν ανταποκρίθηκαν στα ερωτηματολόγια αλλά ούτε και σε συνεντεύξεις βάθους, και άρα ήταν αδύνατον να εξάγουμε οποιουδήποτε είδους συμπεράσματα για την τοποθέτησή τους σε σχέση με τα συγκεκριμένα ζητήματα, παρά μόνο από την ίδια τη δραστηριότητά τους (εκθεσιακή, συλλεκτική, κλπ.). Θα μπορούσαμε βέβαια να ερμηνεύσουμε αυτήν ακριβώς την αποχή από

μια τέτοια συζήτηση ως ενδεικτική μιας δυσμενούς στάσης των συγκεκριμένων θεσμών απέναντι σε προβληματισμούς που άπτονται ζητημάτων φύλου.

Η απουσία ανάληψης ρόλων και σαφούς θέσης από την πλευρά των μουσείων, όμως, δεν ανάγεται μόνο στην άρνηση να συμμετέχουν με οποιοδήποτε τρόπο στη συζήτηση που η παρούσα έρευνα επιχειρεί να προκαλέσει αλλά αποδεικνύεται επιπλέον και από την ασθενή τους παρουσία στις καλλιτεχνικές δραστηριότητες και πρωτοβουλίες της τελευταίας πενταετίας (εκθέσεις, εκδόσεις, ομιλίες, σεμινάρια, διαλέξεις). Κανείς δεν πρέπει να υποτιμά αυτή τη διαπίστωση γιατί, αφενός, αποτελεί σπάνιο παράδειγμα στις πρωτεύουσες του δυτικού κόσμου και γιατί, αφετέρου, όπως επισημάνθηκε, οι προτεραιότητες των παραγόντων που δρουν στο κάθε υποπεδίο συχνά αποκλίνουν μεταξύ τους, όπως φαίνεται στο παράδειγμα που ακολουθεί. Από τα αποτελέσματα των ερωτηματολογίων φαίνεται ότι η περφόρμανς -μία κατηγορία που συνδέθηκε άμεσα με την παραγωγή των γυναικών καλλιτεχνών- καθώς επίσης το βίντεο και τα νέα μέσα (τα οποία διεθνώς, άλλα και στην Ελλάδα¹⁷ συγκεντρώνουν μεγάλο ενδιαφέρον από την πλευρά των θεσμών που ασχολούνται με τη σύγχρονη τέχνη) εμφανίζονται σε πολύ χαμηλή στάθμη στις προτιμήσεις των συλλεκτών και της αγοράς. Ωστόσο, ανάμεσα στις σχετικά λίγες γυναίκες που έχουν ενεργή και συστηματική παρουσία στο πεδίο (στις ίδιες δηλαδή συλλογές, γκαλερί, κ.λπ.) η κατηγορία της περφόρμανς φαίνεται να είναι αρκετά δημοφιλής (άλλωστε οι γυναίκες, κατά η διάρκεια των σπουδών τους, συχνά ωθούνται προς αυτή την κατηγορία ως «πιο σωματική»). Εάν, λοιπόν, λαμβάναμε υπόψη μόνο τη θέση της αγοράς σε σχέση με ορισμένες κατηγορίες –όπως αυτές της περφόρμανς ή των νέων μέσων- θα έπρεπε να οδηγηθούμε στο συμπέρασμα ότι οι κατηγορίες αυτές είναι αδιάφορες για το πεδίο, ότι η ποιότητα τους θεωρείται «χαμηλή», ή ότι, απλώς, δεν μπορούν να αποτελέσουν «αντικείμενα» προς πώληση. Όσο και αν το συμπέρασμα αυτό φαίνεται αρχικά κάπως κοινότοπο θα πρέπει να αναλογιστούμε και να συνυπολογίσουμε τελικά την ευθύνη των ιδρυμάτων και των μουσείων όταν μεταθέτουν στην αγορά το ισχυρό προβάδισμα στη σταχυολόγηση των τάσεων και των κατευθύνσεων αναπαράγοντας την εμμονή σε παραδοσιακές κατηγορίες ή τη συντήρηση και την διαιώνιση ενός τετριμμένου εικαστικού λεξιλογίου που δεν εμφανίζει διαθέσεις μετατοπίσεων ή ρήξεων.

ΣΧΗΜΑ 1*

Τα αναλυτικά αποτελέσματα και τα ποσοστά με τα ανάλογα σχεδιαγράμματα βρίσκονται στην ηλεκτρονική διεύθυνση http://www.asfa.gr/greek/activities/site_skaltsas/index.html
<http://www.asfa.gr/greek/activities/site_skaltsas/index.html>

Σε προέκταση της συζήτησης για το ρόλο του πεδίου, το οποίο σύμφωνα με τις ίδιες τις γυναίκες καλλιτέχνιδες,¹⁸ χαρακτηρίζεται από απουσία ουσιαστικής θεσμικής οργάνωσης του εικαστικού χώρου, από ανυπαρξία λειτουργικής αγοράς της τέχνης και από μεροληπτική στάση απέναντι τους, φαίνεται καθαρά ότι οι κατηγορίες, και ειδικότερα οι θεματικές και τα μέσα, διαμορφώνονται από τις «επιλογές» και τις κατευθύνσεις του πεδίου και της αγοράς, και δεν επηρεάζονται από την έρευνα που πραγματοποιείται στα μεγάλα ιδρύματα (μουσεία) και την ακαδημία. Έτσι το συντριπτικό ποσοστό του 82,8% των αποφοίτων που απάντησαν στα ερωτηματολόγια της κοινωνιολογικής έρευνας, εξακολουθεί να επιδίδεται στη ζωγραφική και να μην έχει συγκεκριμένα αιτήματα ή προσανατολισμό ως προς τις θεματικές που πραγματεύεται. Αυτό που έχει εδώ ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως αποτέλεσμα, ειδικά αν το αξιολογήσουμε με όρους εσωτερικής αντίφασης, είναι ότι από τη μία οι γυναίκες καλλιτέχνιδες «συμμορφώνονται» με τις επιταγές του πεδίου, όσον αφορά την επιλογή «συντηρικών» μέσων, ενώ από την άλλη οδηγούνται σε μία χαρακτηριστική απεπένδυση από την αγορά και τους δρώντες της, που συνοδεύεται από μία στάση παραιτήσης. Θα μπορούσαμε βέβαια, και να συμπεράνουμε ότι η επιλογή «ασφαλέστερων» λύσεων είναι ταυτόχρονα ενδεικτική της παραίτησης τους. Η αποποίηση της «φεμινιστικής» διερώτησης (στο ίδιο τους το έργο, στη στάση τους προς το πεδίο κ.ο.κ), -με την οποία μπορεί κανείς να ερμηνεύσει την ενίοτε μεμψίμοιρη αντιμετώπισή των πραγμάτων από την πλευρά τους- εγγράφεται στη συγκεκριμένη στάση. Όσο και αν τα στοιχεία που παρουσιάστηκαν εδώ ως ένα βαθμό «δικαιολογούν» τη δυσφορία των γυναικών καλλιτεχνών, δεν μπορεί κανείς να μην υπογραμμίσει παράλληλα και την ευθύνη τους στην ίδια τη διαμόρφωση του πεδίου, το οποίο όπως φαίνεται δεν έχει επιλύσει αποτελεσματικά, προτείνοντας ουσιαστικές εναλλακτικές λύσεις, ζητήματα φύλου.

Το καλλιτεχνικό έργο και η πρόσληψή του στον λόγο των επιμελητών και θεωρητικών τέχνης

Στο ερώτημα που προβάλλεται συχνά από το θεωρητικό λόγο «γιατί θα έπρεπε να αναπτυχθεί στην Ελλάδα κάποια φεμινιστική κριτική και καλλιτεχνική πρακτική εφόσον αυτή ευδοκίμησε στο δυτικό κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο;» οφείλουμε να απαντήσουμε με ένα δεύτερο ερώτημα, «γιατί ο εκλεκτικισμός και συγκρητισμός της εγχώριας πρωτοπορίας, ο οποίος προσέγγισε μια σειρά χαρακτηριστικών των δυτικών πρωτοποριών, αγνόησε επιδεικτικά τη φεμινιστική κριτική και καλλιτεχνική πρακτική;» Για να κατανοήσουμε τις επιπτώσεις μιας τέτοιας πολιτικής και πολιτισμικής διαδικασίας οφείλουμε να υπερβούμε το φόβητρο του μεθοδολογικού αναγωγισμού.

ιού. Σίγουρα, η φεμινιστική καλλιτεχνική πρακτική και η φεμινιστική ιστορία της τέχνης, όπως επισημάνθηκε και ειδικότερα, δεν ευδοκίμησαν σε αρκετές περιοχές όπου η «περιφέρεια» αποτελούσε διακύβευμα ιδεολογικής συγκρούσεως, αντιπαράθεσης και διεκδίκησης. Ωστόσο, πρέπει να αποφύγουμε το λάθος να αποδώσουμε την απουσία μιας πολιτικής της ταυτότητας ή μιας φεμινιστικής κριτικής, αποκλειστικά, σε μια υποτιθέμενη «γεωγραφική», «οικονομική» ή έστω «ταξική» συνθήκη υπανάπτυξης. Θα πρέπει να εστιάσουμε στο πεδίο των ιδεολογικών συγκρούσεων που για δεκαετίες καθόριζαν την πρόσληψη του καλλιτεχνικού έργου.

Η Άντζελα Δημητρακάκη¹⁹ εξηγεί ότι η ιδιαιτερότητα των νοημάτων που παράγονται στη μοντέρνα Ελλάδα οφείλεται από την επιθυμία καθιέρωσης και διασφάλισης μιας πολιτισμικής/εθνικής ταυτότητας εκτοπίζοντας σε μεγάλο βαθμό κάθε πολιτική γύρω από την ταυτότητα (identity politics). Άλλωστε, τόσο η απουσία μιας φεμινιστικής ιστορίας της τέχνης όσο και η ιδεολογία της περιφέρειας αποτελούν δύο βασικούς αλληλοεξαρτώμενους άξονες κατασκευής της νεοελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας. Η καθιέρωση μιας ισοδυναμίας ανάμεσα στο μοντερνισμό και στον εθνικό λόγο θεμελιώθηκε μέσω του αποκλεισμού κάθε διερεύνησης της έμφυλης ταυτότητας και της προσίωσης της εμπειρίας των γυναικών.²⁰ Πρέπει να επισημανθεί εδώ ότι χαρακτηριστικό των μεταπολιτευτικών επιμελητικών προσεγγίσεων στην Ελλάδα, είναι πως αποφεύγουν τη συστηματική θεωρητική θεματοποίηση της τέχνης αρκετών γυναικών όπως επισημάνθηκε και στην αρχή του άρθρου αναφορικά με την έκθεση «Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου».

Στην περίοδο που ακολουθεί τις *Μεταμορφώσεις*, στα μέσα της δεκαετίας του '90, η πρόσληψη του έργου των γυναικών καλλιτεχνών, έτσι, όπως επιχειρείται μέσα από το έκθεμα σχήματα εκπροσώπησης στο εξωτερικό, διέπεται από μια σημαντική μετατόπιση του κέντρου βάρους: από τις φορμαλιστικές μοντερνιστικές προσεγγίσεις στην αμφισβήτηση των συστατικών της «εντοπιότητας» και της ταυτότητας στα πλαίσια της παγκοσμιοποίησης. Η έκθεση «Greek Realities: A New Generation of Artists in Greece» (οργανωμένη το Νοέμβριο του 1996 μέχρι τον Ιανουάριο του 1997 από το Stiftung Neue Kultur του Βερολίνου σε επιμέλεια Birgit Hoffmeister και Γιώργου Μαρτζιλάκη) επιχειρεί να προσφέρει μια κριτική εικόνα των κοινωνικών και πολιτικών συμπεριφορών των «νέων γυναικών καλλιτεχνών» απέναντι στη χώρα τους και στο ευρωπαϊκό περιβάλλον. Αν και κεντρικός στόχος της έκθεσης είναι η διερεύνηση της έννοιας της ταυτότητας και η σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα, δηλαδή, σε μια εποχή όπου οι βασικές πολιτικές συγκρούσεις του 20ού αιώνα μετατρέπονται ξανά σε συγκρούσεις για την εθνική

ταυτότητα, τα ερωτήματα της έμφυλης ταυτότητας δεν αποτελούν κομβική διάσταση της διερεύνησης αυτής. Έτσι, όπως και σε άλλες περιπτώσεις επιμελητικών εγχειρημάτων από την δεκαετία του '90 μέχρι τη νέα χιλιετία, από το «Greek Realities» μέχρι την Arco²¹ του 2004, τα ερωτήματα του «κριτικού μεταμοντερνισμού» υποκαθίστανται από ένα απότομο άλμα στην παγκοσμιοποιημένη «υβριδική» ταυτότητα και από την αναζήτηση για μια νοσταλγικού χαρακτήρα «εντοπιότητα».

Υπήρξε, ωστόσο, και μια συντηρητικότερη ατραπός αναζήτησης της εντοπιότητας στη δεκαετία του '90. Η αναδίπλωση σε μια ζωγραφική της «εκφραστικότητας» και της «αναπαράστασης» ως εξύμνηση μιας μικροαστικής συνθήκης θα παρουσιαστεί από μερίδα της εγχώριας κριτικής τέχνης ως «αντίσταση» στο χάος της παγκοσμιοποιημένης κοινωνίας. Η ζωγραφική του '90, που τοποθετεί τη γυναίκα καλλιτέχνη στη θέση του μεγάλου δασκάλου, θα αποτελέσει έτσι την άλλη όψη του νομίσματος -το συντηρητικότερο αντίποδα του Greek Realities.

Οι εγχώριες μετα-φεμινιστικές προσεγγίσεις: όρια και προοπτικές

Στη νέα χιλιετία δεν λείπουν βέβαια οι αρκετά επεξεργασμένες μετα-φεμινιστικές τοποθετήσεις. Για παράδειγμα, η επιμελήτρια της έκθεσης «Fusion Cuisine» ('02 ΔΕΣΤΕ) Κατερίνα Γρέγου δίνει έμφαση στην οπτική γωνία ενός πολυπολιτισμικού μετα-φεμινισμού σημειώνοντας ότι «[η έκθεση] στοχεύει να καταστήσει σαφή την ποικιλομορφία της γυναικείας καλλιτεχνικής πρακτικής, να εξετάσει την τέχνη των σύγχρονων γυναικών καλλιτεχνών μέσα από ένα οικουμενικό πρίσμα και να δηλώσει ρητά πως σήμερα δεν υπάρχει μια κατηγορία ή ένα αναγνωρίσιμο είδος 'γυναικείας τέχνης' όπως εξάλλου δεν υπάρχει ένας και μοναδικός τρόπος να είσαι γυναίκα.»²² Παρά τη διαπίστωση όμως αυτή, φαίνεται πως ο μεταφεμινισμός, στο νέο πλουραλιστικό αυτό πλαίσιο, αναζητά οικουμενικό έρεισμα σε ένα μεταμοντέρνο μοντέλο ατομικισμού. Αντιπροτείνει, έτσι, η Γρέγου ένα μεταφεμινισμό ο οποίος διαποτίζεται από το πνεύμα των «κακών κοριτσιών» (των bad girls της δεκαετίας του '90) που προκρίνουν την δυνατότητα της γυναίκας να πουλήσει τέχνη χτίζοντας μια ανάλαφρη και αναρχική εικόνα του εαυτού της. Επομένως, μια αντινομία που διέπει τον εγχώριο μεταφεμινισμό είναι ότι η άρνηση της μοναδικής, καθολικής γυναικείας οπτικής συμπληρώνεται ταυτόχρονα από ένα καθολικό μοντέλο καριερισμού.

Αντίστοιχα, η προσέγγιση της Συναγώς Τσιάρα στο κείμενό της στον κατάλογο της έκθεσης *Μεταμφιέσεις* επιχειρεί περιεκτικά να συμπεριλάβει όλες τις διαφορετικές κοινωνικές μορφές επιτέλεσης μέσα από τις οποίες αυτοπροσδιορίζεται η έμφυλη ταυτότητα.²³ Στην περίπτω-

ση, για παράδειγμα, της Σοφίας Κοσμάογλου δίνεται βαρύτητα στην πρακτική της «ανασύνθεσης των αρχέτυπων μύθων που κατασκευάζουν τη θηλυκότητα ως απειλή.»²⁴ Ωστόσο, αξίζει εδώ να σκεφτούμε και μια άλλη διάσταση της πραγμάτευσης αυτής πέρα από το υπερβατικό και υπεριστορικό νόημα με το οποίο συχνά επενδύουμε τους αρχέτυπους μύθους. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι, η Κοσμάογλου δεν ανασυνθέτει μόνο τους «αρχέγονους» μύθους έτσι ώστε να ανατρέψει το περιεχόμενό τους, αλλά αποπειράται να ξεσκεπάσει την ίδια την αντίληψη περί του «αρχέγονου» και του «αρχετυπικού» ως κατασκευή. Στο έργο της (90-04), *Taste of Apple* (2000), όπου σκηνοθετείται μια εκδοχή του προπατορικού αμαρτήματος, η μεταμφίεση παρουσιάζεται ως η υπερβολική προβολή της αρχέτυπης και μυθικής εικόνας της θηλυκότητας. Έτσι, όπως εύστοχα τονίζει η Τσιάρα, η καλλιτέχνης υποδυόμενη την Εύα σε ένα έκδηλα θεατρικό χώρο, που δομείται με τη χρήση του *chiaroscuro*, επιχειρεί «ένα δηκτικό σχόλιο στις απόλυτες βεβαιότητες που συναρτώνται με τις κοινωνικές διδαχές γύρω από τους γυναικείους ρόλους.» (σ.64) Η Σοφία Κοσμάογλου υιοθετεί αυτήν ακριβώς την παράδοση που θεμελίωσε τόσο μια αναστοχαστική κριτική του ίδιου του μέσου (της φωτογραφίας) όσο και μια κριτική σχέση με τις «εικόνες» της μαζικής κουλτούρας ενεργοποιώντας τη θεωρία του βλέμματος, που χαρακτήρισε ιδιαίτερα την καλλιτεχνική παραγωγή φωτογράφων της δεκαετίας του 1980 όπως, για παράδειγμα, η Cindy Sherman.

Στο σημείο αυτό θα ήταν σκόπιμο να στρέψουμε τη συζήτηση στην αναδρομική εγχώρια πρόσληψη της περφόρμανς και της body art καθώς οι ιστορικές εκδοχές των ρευμάτων αυτών συνδέθηκαν με τα ζητήματα φύλου και έμφυλης ταυτότητας. Στη χώρα μας πραγματοποιήθηκαν πρόσφατα δύο εκθέσεις που είχαν ως πυρήνα τους τη διαπραγμάτευση των κατηγοριών αυτών. Το 2004, το «Πάσχον Σώμα», και το 2005, οι «7 performances και μια συζήτηση», που οργανώθηκε από την ομάδα Locus Athens. Το 2007 η αναδρομική έκθεση της πρωτοπόρου περφόρμερ Λήδας Παπακωνσταντίνου θα επισφραγίσει την αναδρομική αυτή διαδικασία πρόσληψης. Οι πρωτοβουλίες αυτές είναι καθοριστικής σημασίας για την ανάδειξη του έργου γυναικών καλλιτεχνών, αλλά και για να ανοίξει στη χώρα μας μια συζήτηση γύρω από τα όρια των πρακτικών αυτών, την εμβέλειά τους και τη δυνατότητα διεύρυνσής τους σε άλλα πεδία. Στον κατάλογο της έκθεσης «Πάσχον Σώμα», σημειώνεται ρητά ότι ο φεμινισμός υπήρξε μια από τις πιο ισχυρές δυνάμεις αλλαγής στη σύγχρονη τέχνη, ωστόσο, η φεμινιστική διάσταση και προοπτική παρατίθεται ανάμεσα σε πλήθος άλλων κατηγοριών ενώ προκρίνεται κυρίως η ιδέα του τραύματος, του πόνου και της θεραπείας, με μια μάλλον ομογενοποιητική διάσταση του τραύμα-

τος και της ίασης του, την αναβίωση, δηλαδή, των όρων της μαζοχιστικής περφόρμανς του '70.

Στην περίπτωση της έκθεσης «Πάσχον Σώμα» δεν εξετάζονται οι εξελίξεις που οδήγησαν την body art σε πιο σύγχρονες «σχεσιακές» (relational) μορφές τέχνης ή σε μια διαπραγμάτευση της «βιοπολιτικής» του σώματος. Στην περίπτωση των «7 performances» επιδιώκεται ακριβώς, όπως σημειώνει ο Γιώργος Τζιρτζιλάκης, «μια επαρκής επισκόπηση» που θα προσφέρει «μια καινούργια οπτική της περφόρμανς στην Ελλάδα».²⁵ Η ανάδυση της κατηγορίας της περφόρμανς εν Ελλάδι περιγράφεται ωστόσο χωρίς να συνοδεύεται από υπογράμμιση του ρόλου της έμφυλης ταυτότητας.

Στο πλαίσιο των «7 performances», όπου συμμετέχουν πέντε σημαντικές νέες ελληνίδες καλλιτέχνιδες, αναζητούνται οι μετατοπίσεις που λαμβάνουν χώρα στην κατηγορία της περφόρμανς. Επισημαίνεται εύστοχα το πέρασμα από την «περφόρμανς ρόλων» στην «περφόρμανς παράβασης» όπως την ονομάζει ο συγγραφέας –πέρασμα το οποίο μπορεί να εντοπίσει κανείς στις νεότερες ελληνίδες περφόρμερς. Στο κείμενό του, ο Τζιρτζιλάκης, εστιάζει κυρίως στην κατασκευή του «ελληνικού παραδείγματος».²⁶ Όμως, μια τέτοια προσέγγιση δεν μας δίνει τη δυνατότητα να κατανοήσουμε εκείνες τις περιπτώσεις -εντός και εκτός της συγκεκριμένης έκθεσης- που διαφοροποιούνται από την «εγχώρια εκδοχή ερωτικής και διονυσιακής βίας» που ο συγγραφέας ταυτίζει με την «μεσογειακή ιδιοσυγκρασία».²⁷ Αυτή η διαπίστωση μας οδηγεί στην ανάγκη να χαρτογραφήσουμε την εξέλιξη από τις παραδοσιακές μορφές της περφόρμανς σε πιο πρόσφατες εκδοχές. Οι επιτελεστικές αυτές πρακτικές έχουν μετασχηματιστεί από τα τέλη της δεκαετίας του '90 σε οργανωτικές και διαχειριστικές διαδικασίες που περισσότερο διαπραγματεύονται τους λόγους και τους τρόπους με τους οποίους τα σύγχρονα υποκείμενα συγκροτούν ταυτότητα. Οι λόγοι της σύγχρονης επιστήμης, της τεχνολογίας και της βιοεξουσίας ανακατασκευάζουν την ιστορία του υποκειμένου προσδίδοντας του νέες ταυτότητες.

Οι μετατοπίσεις στις καλλιτεχνικές πρακτικές: από τον 20ό στον 21ο αιώνα.

Πώς ενσαρκώνονται ή μετασχηματίζονται οι λόγοι αυτοί μέσα στα επιτελεστικά ενεργήματα καλλιτεχνών που συμμετέχουν στις εκθέσεις που αναφέρθηκαν αλλά και καλλιτεχνών που δραστηριοποιούνται στο εγχώριο πεδίο την τελευταία δεκαετία; Θα μπορούσαμε να εστιάσουμε ενδεικτικά σε μερικές από αυτές.

Από τις περσόνες Ζούζου και Ζοζεφίνα τις οποίες ενσαρκώνει στις πρώτες της περφόρμανς, η Μαίρη Ζυγούρη μετατρέπεται στην έκθεση «7 performances» σε οργανώτρια και συντονίστρια και παρουσιάζει το *Hacking*

reality, μια δράση στο κέντρο της πόλης με υπαλλήλους του δήμου Αθηναίων. Στο έργο, η καλλιτέχνης αναλαμβάνει το ρόλο του «θεσμικού» εκπαιδευτή. Προσκαλεί το κοινό, που συναθροίζεται στην Πλατεία Θεάτρου, στην πρώτη δημόσια εμφάνιση των εκπαιδευόμενων της, οι οποίοι σχηματίζουν με σήματα επικοινωνίας σε μορφή ηχηματίας τη φράση «Μέσα από τη δομή. Έξω από τη δομή» την οποία οι θεατές καλούνται να αποκωδικοποιήσουν με τη βοήθεια ενημερωτικού εντύπου στο οποίο αναγράφονται τα σύμβολα του κώδικα Semaphore.

Για την περφόρμανς Γη η Γεωργία Σαγρή πραγματοποίησε μια σειρά τηλεφωνικών συνομιλιών με αγνώστους, του εξελίσσονταν ανάλογα με τις συνθήκες της στιγμής της κλήσης. Η δράση παρέπεμπε στα σύγχρονα επικοινωνιακά εγχειρήματα όπως τα 'ροζ τηλέφωνα' και οι παντός τύπου τηλεπαρέες και τηλεκοινότητες. Αν και πρόθεση του εγχειρήματος είναι να συγκροτηθεί το δίκτυο μιας τέτοιας κοινότητας, η δράση μας κάνει να σκεφτούμε τα παράδοξα, τα όρια και τα αδιέξοδα μιας τέτοιας επικοινωνίας.

Στα δύο αυτά παραδείγματα παρατηρούμε μια απόπειρα (ή έστω διάθεση) μετάβασης σε πεδία κριτικής καλλιτεχνικής πρακτικής που υπερβαίνουν στερεοτυπικές εννοιολογικές αντιλήψεις για την περφόρμανς ως πρωτείο της εικαστικότητας, στη βάση των οποίων έχει διαβαστεί το έργο σύγχρονων γυναικών καλλιτεχνών, με ενδεικτικότερη την περίπτωση της Σαγρή. Οι παραπάνω δράσεις μας επιτρέπουν ακριβώς να σκεφτούμε ξανά τη δυνατότητα μιας μεταφεμινιστικής κριτικής προσδιορίζοντας πλέον συγκεκριμένες πολιτικές της ταυτότητας και συγκεκριμένες μορφές διερεύνησης των τρόπων κατασκευής της κατηγορίας «γυναίκα» στον κοινωνικό ιστό.

Επί παραδείγματι, η Ζυγούρη ταυτίζεται με διαφορετικούς εξουσιαστικούς ρόλους του συνήθως συναντάμε σε μη-προνομιούχες κοινωνικές και επαγγελματικές τάξεις, σε απηγορευμένες ομάδες που παραδοσιακά ανδροκρατούνται». Στη δράση-βίντεο *Para-discipline* που έλαβε χώρα το 2005 στο νησί *Portosa* της Βενετίας (εικ. 3), η φύλαξη του τοπίου έχει ανατεθεί σε κατάδικους των φυλακών Βενετίας ως κοινωνική εργασία έκτισης της ποινής, η Ζυγούρη αναλαμβάνει το ρόλο φύλακα και υιοθετεί τη ρουτίνα της ομάδας σε μια προσπάθεια παρέμβασης στον τρόπο που μορφοποιείται η κοινωνική ταυτότητα της «γυναίκας» στα πλαίσια κοινωνικών ομάδων που διέπονται από αυστηρές ιεραρχίες. Με τον τρόπο αυτό ανα-

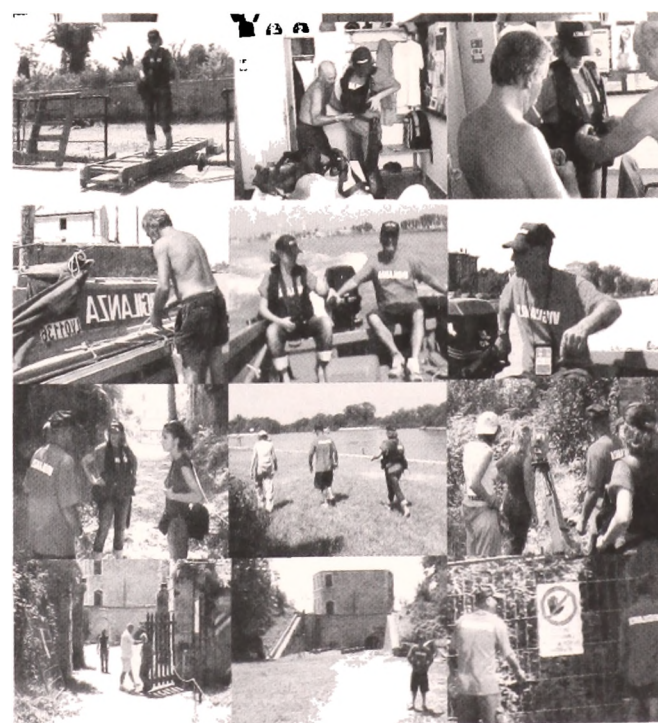
τυπο του ενεργητικού και παθητικού έμφυλου ρόλου. Η Σαγρή, από την άλλη, ασπάζεται τη σχεσιακή αισθητική πρακτική παράγοντας προσωρινά μια τηλεκοινότητα η οποία όμως δεν οριοθετείται από οικονομικές σχέσεις ανταλλαγής υπηρεσιών. Προκαλεί έτσι την προσδοκία της πλειοψηφίας να ανακαλύψει στην άλλη άκρη της γραμμής ένα στερεοτυπικό ερωτικό αντικείμενο. Με βάση αυτά τα παραδείγματα μπορούμε να διακρίνουμε ενδεικτικά ορισμένους «τόπους» της ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας που προσφέρουν σε νεότερες καλλιτέχνιδες κίνητρο για τη διαμόρφωση μιας μεταφεμινιστικής κριτικής της έμφυλης ταυτότητας: οι ιεραρχικές επαγγελματικές σχέσεις, ο υπό έξαρση φαντασιακός χώρος της διαδικτυακής επικοινωνίας και των εικονικών κοινοτήτων, χώροι όπου αναπαράγονται σήμερα έντονα στερεοτυπικές οριοθετήσεις.

Επομένως, συμπερασματικά θα λέγαμε ότι οι θεωρητικές προσεγγίσεις της Γρέγου, του Τζιρτζιλάκη και της Τσιάρα αρθρώνουν ένα λεξιλόγιο για μια συζήτηση πάνω σε έναν πιθανό ελληνικό μετα-φεμινισμό. Η έμφαση της Γρέγου σε έναν πολυσυλλεκτικό και πολύπολιτισμικό φεμινισμό, η υπογράμμιση της επιτελεστικής συγκρότησης των έμφυλων και κοινωνικών ταυτοτήτων από την Τσιάρα, και η εστίαση στις επιπτώσεις του «μετα-φορντισμού» στην καλλιτεχνική παραγωγική διαδικασία από τον Τζιρτζιλάκη, αποτελούν κομβικά σημεία αναφοράς για μια μεταφεμινιστική προσέγγιση, παρά το γεγονός ότι κινούνται μέσα σε ένα ρευστό πεδίο νοήματος που συχνά δεν αποφεύγει την ανάληψη μιας κριτικής θέσης.

Ωστόσο, μπορούμε μέσα από τα σύγχρονα παραδείγματα να εντοπίσουμε περισσότερο στοχευμένα πεδία



1



2

εικ.1. Σοφία Κοσμάογλου,
Taste of Apple,
φωτογραφία, 2000

εικ.2. Μαίρη Ζυγούρη,
Para-discipline,
περφόρμανς, 2005

ση, για παράδειγμα, της Σοφίας Κοσμάογλου δίνεται βαρύτητα στην πρακτική της «ανασύνθεσης των αρχέτυπων μύθων που κατασκευάζουν τη θηλυκότητα ως απειλή.»²⁴ Ωστόσο, αξίζει εδώ να σκεφτούμε και μια άλλη διάσταση της πραγμάτευσης αυτής πέρα από το υπερβατικό και υπεριστορικό νόημα με το οποίο συχνά επενδύουμε τους αρχέτυπους μύθους. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι, η Κοσμάογλου δεν ανασυνθέτει μόνο τους «αρχέγονους» μύθους έτσι ώστε να ανατρέψει το περιεχόμενό τους, αλλά αποπειράται να ξεσκεπάσει την ίδια την αντίληψη περί του «αρχέγονου» και του «αρχετυπικού» ως κατασκευή. Στο έργο της (90-04), *Taste of Apple* (2000), όπου σκηνοθετείται μια εκδοχή του προπατορικού αμαρτήματος, η μεταμφίεση παρουσιάζεται ως η υπερβολική προβολή της αρχέτυπης και μυθικής εικόνας της θηλυκότητας. Έτσι, όπως εύστοχα τονίζει η Τσιάρα, η καλλιτέχνης υποδυόμενη την Εύα σε ένα έκδηλα θεατρικό χώρο, που δομείται με τη χρήση του *chiaroscuro*, επιχειρεί «ένα δηκτικό σχόλιο στις απόλυτες βεβαιότητες που συναρτώνται με τις κοινωνικές διδαχές γύρω από τους γυναικείους ρόλους.» (σ.64) Η Σοφία Κοσμάογλου υιοθετεί αυτήν ακριβώς την παράδοση που θεμελίωσε τόσο μια αναστοχαστική κριτική του ίδιου του μέσου (της φωτογραφίας) όσο και μια κριτική σχέση με τις «εικόνες» της μαζικής κουλτούρας ενεργοποιώντας τη θεωρία του βλέμματος, που χαρακτήρισε ιδιαίτερα την καλλιτεχνική παραγωγή φωτογράφων της δεκαετίας του 1980 όπως, για παράδειγμα, η Cindy Sherman.

Στο σημείο αυτό θα ήταν σκόπιμο να στρέψουμε τη συζήτηση στην αναδρομική εγχώρια πρόσληψη της περφόρμανς και της body art καθώς οι ιστορικές εκδοχές των ρευμάτων αυτών συνδέθηκαν με τα ζητήματα φύλου και έμφυλης ταυτότητας. Στη χώρα μας πραγματοποιήθηκαν πρόσφατα δύο εκθέσεις που είχαν ως πυρήνα τους τη διαπραγμάτευση των κατηγοριών αυτών. Το 2004, το «Πάσχον Σώμα», και το 2005, οι «7 performances και μια συζήτηση», που οργανώθηκε από την ομάδα Locus Athens. Το 2007 η αναδρομική έκθεση της πρωτοπόρου περφόρμερ Λήδας Παπακωνσταντίνου θα επισφραγίσει την αναδρομική αυτή διαδικασία πρόσληψης. Οι πρωτοβουλίες αυτές είναι καθοριστικής σημασίας για την ανάδειξη του έργου γυναικών καλλιτεχνών, αλλά και για να ανοίξει στη χώρα μας μια συζήτηση γύρω από τα όρια των πρακτικών αυτών, την εμβέλειά τους και τη δυνατότητα διεύρυνσής τους σε άλλα πεδία. Στον κατάλογο της έκθεσης «Πάσχον Σώμα», σημειώνεται ρητά ότι ο φεμινισμός υπήρξε μια από τις πιο ισχυρές δυνάμεις αλλαγής στη σύγχρονη τέχνη, ωστόσο, η φεμινιστική διάσταση και προοπτική παρατίθεται ανάμεσα σε πλήθος άλλων κατηγοριών ενώ προκρίνεται κυρίως η ιδέα του τραύματος, του πόνου και της θεραπείας, με μια μάλλον ομογενοποιητική διάσταση του τραύμα-

τος και της ίασης του, την αναβίωση, δηλαδή, των όρων της μαζοχιστικής περφόρμανς του '70.

Στην περίπτωση της έκθεσης «Πάσχον Σώμα» δεν εξετάζονται οι εξελίξεις που οδήγησαν την body art σε πιο σύγχρονες «σχεσιακές» (relational) μορφές τέχνης ή σε μια διαπραγμάτευση της «βιοπολιτικής» του σώματος. Στην περίπτωση των «7 performances» επιδιώκεται ακριβώς, όπως σημειώνει ο Γιώργος Τζιρτζιλάκης, «μια επαρκής επισκόπηση» που θα προσφέρει «μια καινούργια οπτική της περφόρμανς στην Ελλάδα».²⁵ Η ανάδυση της κατηγορίας της περφόρμανς εν Ελλάδι περιγράφεται ωστόσο χωρίς να συνοδεύεται από υπογράμμιση του ρόλου της έμφυλης ταυτότητας.

Στο πλαίσιο των «7 performances», όπου συμμετέχουν πέντε σημαντικές νέες ελληνίδες καλλιτέχνιδες, αναζητούνται οι μετατοπίσεις που λαμβάνουν χώρα στην κατηγορία της περφόρμανς. Επισημαίνεται εύστοχα το πέρασμα από την «περφόρμανς ρόλων» στην «περφόρμανς παράβασης» όπως την ονομάζει ο συγγραφέας –πέρασμα το οποίο μπορεί να εντοπίσει κανείς στις νεότερες ελληνίδες περφόρμερς. Στο κείμενό του, ο Τζιρτζιλάκης, εστιάζει κυρίως στην κατασκευή του «ελληνικού παραδείγματος».²⁶ Όμως, μια τέτοια προσέγγιση δεν μας δίνει τη δυνατότητα να κατανοήσουμε εκείνες τις περιπτώσεις -εντός και εκτός της συγκεκριμένης έκθεσης- που διαφοροποιούνται από την «εγχώρια εκδοχή ερωτικής και διονυσιακής βίας» που ο συγγραφέας ταυτίζει με την «μεσογειακή ιδιοσυγκρασία».²⁷ Αυτή η διαπίστωση μας οδηγεί στην ανάγκη να χαρτογραφήσουμε την εξέλιξη από τις παραδοσιακές μορφές της περφόρμανς σε πιο πρόσφατες εκδοχές. Οι επιτελεστικές αυτές πρακτικές έχουν μετασχηματιστεί από τα τέλη της δεκαετίας του '90 σε οργανωτικές και διαχειριστικές διαδικασίες που περισσότερο διαπραγματεύονται τους λόγους και τους τρόπους με τους οποίους τα σύγχρονα υποκείμενα συγκροτούν ταυτότητα. Οι λόγοι της σύγχρονης επιστήμης, της τεχνολογίας και της βιοεξουσίας ανακατασκευάζουν την ιστορία του υποκειμένου προσδίδοντας του νέες ταυτότητες.

Οι μετατοπίσεις στις καλλιτεχνικές πρακτικές: από τον 20ό στον 21ο αι.

Πώς ενσαρκώνονται ή μετασχηματίζονται οι λόγοι αυτοί μέσα στα επιτελεστικά ενεργήματα καλλιτεχνών που συμμετέχουν στις εκθέσεις που αναφέρθηκαν αλλά και καλλιτεχνών που δραστηριοποιούνται στο εγχώριο πεδίο την τελευταία δεκαετία; Θα μπορούσαμε να εστιάσουμε ενδεικτικά σε μερικές από αυτές.

Από τις περσόνες Ζούζου και Ζοζεφίνα τις οποίες ενσαρκώνει στις πρώτες της περφόρμανς, η Μαίρη Ζυγούρη μετατρέπεται στην έκθεση «7 performances» σε οργανώτρια και συντονίστρια και παρουσιάζει το *Hacking*

reality, μια δράση στο κέντρο της πόλης με υπαλλήλους του δήμου Αθηναίων. Στο έργο, η καλλιτέχνης αναλαμβάνει το ρόλο του «θεσμικού» εκπαιδευτή. Προσκαλεί το κοινό, που συναθροίζεται στην Πλατεία Θεάτρου, στην πρώτη δημόσια εμφάνιση των εκπαιδευόμενων της, οι οποίοι σχηματίζουν με σήματα επικοινωνίας σε μορφή γημαίας τη φράση «Μέσα από τη δομή. Έξω από τη δομή» την οποία οι θεατές καλούνται να αποκωδικοποιήσουν με τη βοήθεια ενημερωτικού εντύπου στο οποίο αναγράφονται τα σύμβολα του κώδικα Semaphore.

Για την περφόρμανς Γη η Γεωργία Σαγρή πραγματοποίησε μια σειρά τηλεφωνικών συνομιλιών με αγνώστους, του εξελίσσονταν ανάλογα με τις συνθήκες της στιγμής της κλήσης. Η δράση παρέπεμπε στα σύγχρονα επικοινωνιακά εγχειρήματα όπως τα 'ροζ τηλέφωνα' και οι διαντός τύπου τηλεπαρέες και τηλεκοινότητες. Αν και πρόθεση του εγχειρήματος είναι να συγκροτηθεί το δικτύο μιας τέτοιας κοινότητας, η δράση μας κάνει να σκεφτούμε τα παράδοξα, τα όρια και τα αδιέξοδα μιας τέτοιας επικοινωνίας.

Στα δύο αυτά παραδείγματα παρατηρούμε μια απόπειρα (ή έστω διάθεση) μετάβασης σε πεδία κριτικής καλλιτεχνικής πρακτικής που υπερβαίνουν στερεοτυπικές ενστάσεις αντιλήψεις για την περφόρμανς ως πρωτείο της ατομικότητας, στη βάση των οποίων έχει διαβαστεί το έργο σύγχρονων γυναικών καλλιτεχνών, με ενδεικτικότερη την περίπτωση της Σαγρή. Οι παραπάνω δράσεις μας πιτρέπουν ακριβώς να σκεφτούμε ξανά τη δυνατότητα μιας μεταφεμινιστικής κριτικής προσδιορίζοντας πλέον συγκεκριμένες πολιτικές της ταυτότητας και συγκεκριμένες μορφές διερεύνησης των τρόπων κατασκευής της κατηγορίας «γυναίκα» στον κοινωνικό ιστό.

Επί παραδείγματι, η Ζυγούρη ταυτίζεται με διαφορετικούς εξουσιαστικούς ρόλους του συνήθως συναντάμε σε μη-προνομιούχες κοινωνικές και επαγγελματικές τάξεις, σε επιτηρούμενες ομάδες που παραδοσιακά υποτασσονται. Στη δράση-βίντεο *Para-discipline* που έλαβε χώρα το 2005 στο νησί *La Petite* της Βενετίας (εικ. 3), η φύλαξη του νησιού έχει ανατεθεί σε κατάδικους των φυλακών Βενετίας ως κοινωνική εργασία έκτισης της ποινής, η Ζυγούρη αναλαμβάνει το ρόλο φύλακα και υιοθετεί τη ρουτίνα της φύλαξης σε μια προσπάθεια παρέμβασης στον τρόπο που μορφοποιείται η κοινωνική ταυτότητα της «γυναίκας» στα πλαίσια κοινωνικών ομάδων που διέπονται από αυστηρές σχέσεις ιεραρχίας. Με τον τρόπο αυτό ανα-κατασκευάζει, ταυτόχρονα, το διχοτομικό στερεό-

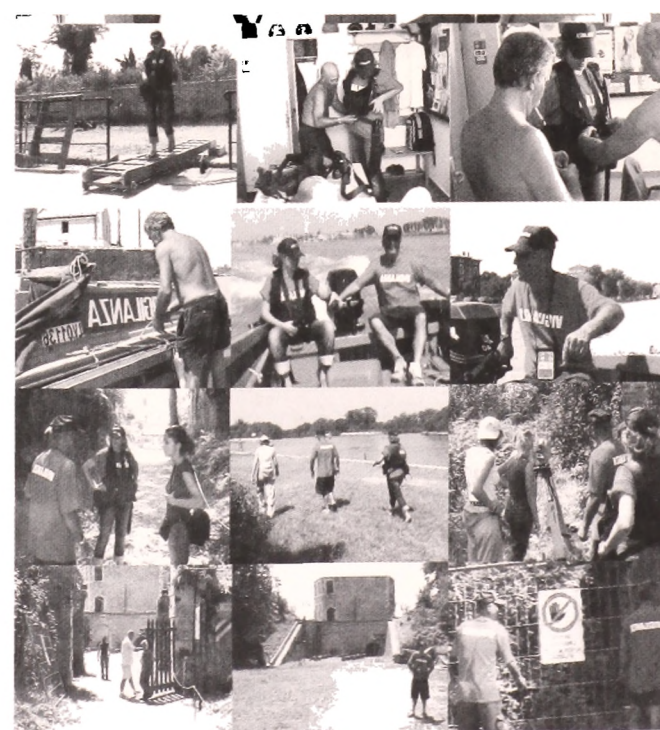
τυπο του ενεργητικού και παθητικού έμφυλου ρόλου. Η Σαγρή, από την άλλη, ασπάζεται τη σχεσιακή αισθητική πρακτική παράγοντας προσωρινά μια τηλεκοινότητα η οποία όμως δεν οριοθετείται από οικονομικές σχέσεις ανταλλαγής υπηρεσιών. Προκαλεί έτσι την προσδοκία της πλειοψηφίας να ανακαλύψει στην άλλη άκρη της γραμμής ένα στερεοτυπικό ερωτικό αντικείμενο. Με βάση αυτά τα παραδείγματα μπορούμε να διακρίνουμε ενδεικτικά ορισμένους «τόπους» της ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας που προσφέρουν σε νεότερες καλλιτέχνιδες κίνητρο για τη διαμόρφωση μιας μεταφεμινιστικής κριτικής της έμφυλης ταυτότητας: οι ιεραρχικές επαγγελματικές σχέσεις, ο υπό έξαρση φαντασιακός χώρος της διαδικτυακής επικοινωνίας και των εικονικών κοινοτήτων, χώροι όπου αναπαράγονται σήμερα έντονα στερεοτυπικές οριοθετήσεις.

Επομένως, συμπερασματικά θα λέγαμε ότι οι θεωρητικές προσεγγίσεις της Γρέγου, του Τζιρτζιλάκη και της Τσιάρα αρθρώνουν ένα λεξιλόγιο για μια συζήτηση πάνω σε έναν πιθανό ελληνικό μετα-φεμινισμό. Η έμφαση της Γρέγου σε έναν πολυσυλλεκτικό και πολύπολιτισμικό φεμινισμό, η υπογράμμιση της επιτελεστικής συγκρότησης των έμφυλων και κοινωνικών ταυτοτήτων από την Τσιάρα, και η εστίαση στις επιπτώσεις του «μετα-φορντισμού» στην καλλιτεχνική παραγωγική διαδικασία από τον Τζιρτζιλάκη, αποτελούν κομβικά σημεία αναφοράς για μια μεταφεμινιστική προσέγγιση, παρά το γεγονός ότι κινούνται μέσα σε ένα ρευστό πεδίο νοήματος που συχνά δεν αποφεύγει την ανάληψη μιας κριτικής θέσης.

Ωστόσο, μπορούμε μέσα από τα σύγχρονα παραδείγματα να εντοπίσουμε περισσότερο στοχευμένα πεδία



1



2

εικ.1. Σοφία Κοσμάογλου,
Taste of Apple,
φωτογραφία, 2000

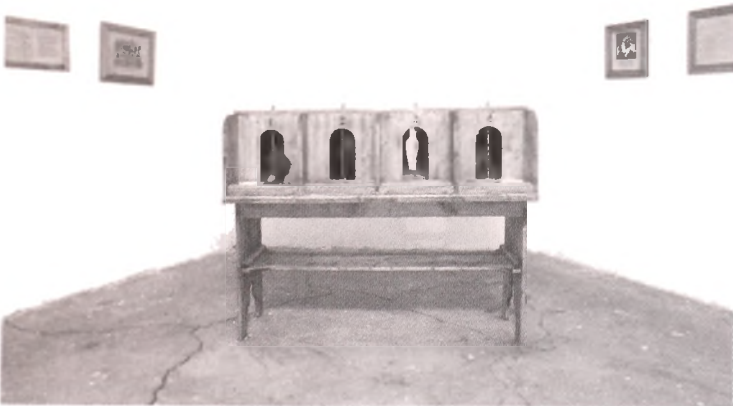
εικ.2 Μαίρη Ζυγούρη,
Para-discipline,
περφόρμανς, 2005

διερεύνησης της έμφυλης ταυτότητας στο έργο των γυναικών καλλιτεχνών. Το γεγονός ότι αξιοποιούνται πρακτικές που εξελίχθηκαν τη δεκαετία του '90 και συζητούνται ακόμα με έντονο τρόπο, όπως η σχεσιακότητα, η παρεμβατική δημόσια τέχνη, η στροφή προς ομάδες και ζητήματα του κοινωνικού πεδίου, οι ιντερνετικές διαπροσωπείες (interfaces), ερευνητικοί και αρχειακοί μηχανισμοί, δείχνει ότι, τουλάχιστον σε επίπεδο θεωρητικής συζήτησης, μια σειρά εξελίξεων και μετασχηματισμών στο διεθνές λεξιλόγιο επηρεάζει την ελληνική πραγματικότητα. Η εξέλιξη αυτή έχει οπωσδήποτε μια αισιόδοξη πλευρά στο βαθμό που ένα νέο κριτικό λεξιλόγιο θα μπορούσε να προσφέρει τη δυνατότητα στους σύγχρονους καλλιτέχνες να επιστρατεύσουν εργαλεία «άλλων» πειθαρχιών και ερευνητικών μεθόδων και να παρέμβουν σε συγκεκριμένα πεδία της κοινωνικής πραγματικότητας όπου η έμφυλη ταυτότητα βρίσκεται «υπό κατασκευή».

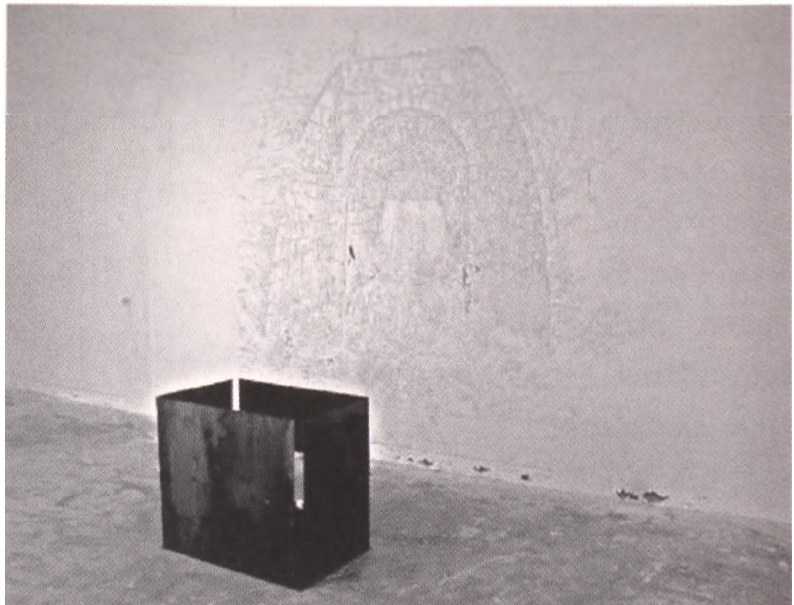
Για παράδειγμα, στο έργο της Μαίρη Ζυγούρη, Δ. Σ. Ζαλούχος–*Τα Παχυντικά Κελιά* (2006) εικ. 4 επιχειρείται μια κριτική διαπραγμάτευση των σχέσεων ανάμεσα στη βιοπολιτική και την εθνική πολιτική. Η Ζυγούρη ανασυνθέτει με τη χρήση ενός ιστορικού αρχειακού υλικού την προσωπικότητα του «ευεργέτη» Δημήτρη Ζαλούχου. Κατασκευάζει ένα χώρο-μνημείο για τα 100 χρόνια από την τιμητική αναγνώριση της Πτηνοτροφικής Σχολής του Ζαλούχου. Με τη σύνθεση αποσπασμάτων από αρχεία και άλλες πηγές (αρχειακό assemblage) η Ζυγούρη δημιουργεί ένα ημι-κατασκευασμένο ιστορικό επεισόδιο. Η πολυεπίπεδη αφήγηση στοχεύει στην υπογράμμιση δύο τουλάχιστον ιστορικο-πολιτικών παραμέτρων: η ιδέα της εθνικής απελευθέρωσης στη νεώτερη ελληνική ιστορία και η φαντασίωση μιας στρατολογημένης κοινωνίας, η βιοπολιτική του πληθυσμού και η φαντασίωση της ευγονικής. Η εφεύρεση του Ζαλούχου συνιστά μεταφορά της σύγχρονης βιομηχανίας της ομορφιάς παραπέμποντας στη σημερινή υστερία της διατροφικής ορθορεξίας. Με ιδιαίτερα λεπτό και έμμεσο τρόπο η Ζυγούρη αναφέρεται στις διακριτές σφαίρες σχηματισμού ταυτοτήτων καλώντας το/τη θεατή να διερευνήσει τις ταυτίσεις του/της απέναντι στα υπόρρητα ιδεολογικά μηνύματα της «κατασκευής».

Η Μαρία Κόντη, στο έργο *Αμαλία* (2006) εικ. 5 αποτυπώνει με κιμωλία στον τοίχο το σχέδιο ενός τεχνητού φράγματος νερού. Δίπλα τοποθετεί ένα μεταλλικό κουτί (στα πρότυπα των μινιμαλιστικών γλυπτών) το οποίο περιέχει κείμενα τυπωμένα σε χαρτί σε διαστάσεις αφίσας που τίθενται στη διάθεση του κοινού. Η ηρωίδα στο έργο της Κόντη, η σύγχρονη Αμαλία, ονομάζεται Αμαλία Ρουχωτά-Καλογιάννη. Η Κόντη συνθέτει το προφίλ μιας καλλιτέχνιδας, ενός καταθλιπτικού ατόμου που γράφει μια επιστολή αυτοκτονίας. Στην εγκατάσταση αυτή διαπλέκονται αυτοβιογραφικά στοιχεία μαζί με ιστορικά-λαογραφικά και μυθοπλαστικά στοιχεία. Η άσημη καλλιτέχνης Αμαλία Ρουχωτά-Καλογιάννη αποτελεί στην αφήγηση αυτή την άλλη όψη, την αντιστροφή του λαμπερού σώματος της βασίλισσας Αμαλίας. Μια παράλληλη αφήγηση λαμβάνει χώρα ανάμεσα στα άλλα δύο στοιχεία της εγκατάστασης. Το σχέδιο του φράγματος το οποίο επίπονα σχεδιάζει στον τοίχο με κιμωλία η καλλιτέχνης φέρει τα χαρακτηριστικά μιας αργής χειρωνακτικής εργασίας, ενός εργόχειρου που ανακαλεί την παραδοσιακή

3



4



5



εικ. 3. Μαίρη Ζυγούρη,
Δ. Σ. Ζαλούχος – *Τα Παχυντικά Κελιά*,
εγκατάσταση, 2006

εικ. 4. Μαρία Κόντη,
Βασίλισσα Αμαλία,
εγκατάσταση, 2006

εικ. 5. Λίνα Θεοδώρου,
Invisible Future Systems part 3:
Fleshpack.com Human Delivery,
βιντεο-εγκατάσταση, 2003

ργασιακή συνθήκη των γυναικών, ενώ το βαρύ μεταλλικό ρυτί που περιέχει τις εκτυπώσεις θυμίζει έντονα τα μινιμαλιστικά έργα των Richard Serra, Tony Smith κ.ά., τα οποία συνιστούν εμβληματικές-θεατρικές αναπαραστάσεις της «ανδρικής» δημιουργικότητας. Η αντιπαραβολή της μας υπενθυμίζει την παραδεδομένη, απ' όλες ίσως πλευρές, κατανομή της εργασίας στο πλαίσιο της *odernite*, αλλά και το άγχος που η συνθήκη του καλλιχνικού επαγγέλματος ως ελεύθερη, ατομική πλέον, ταγγελματική δραστηριότητα επιφέρει στις γυναίκες που διεκδικούν έναν τέτοιο ρόλο. Η Κόντη δεν αντιπροσέχει απλώς στο βαρύ μινιμαλιστικό αντικείμενο κάποιο μετα-μινιμαλιστικό αντικείμενο με εύθραυστη μορφή ως «γυναικεία» λύση. Κάτι τέτοιο θα αναπαρήγαγε μια διχονομική προσέγγιση. Μάλλον, χαρτογραφεί τις ιστορικές αναπαραστάσεις και την ιδεολογική φόρτιση που διέπουν φαινομενικά ασύνδετα πολιτισμικά σημεία που συναρμολογούνται στο έργο της. Έτσι, η αφήγηση της Κόντη ιθίσταται περισσότερο μια επιτέλεση (*performance*) της ιστορικής-πολιτισμικής μνήμης που αναδεικνύει τα όρια των αντικρουόμενων πλευρών.

Αν στα έργα των Ζυγούρη και Κόντη που εξετάσαμε παραπάνω διαπιστώνουμε τη διαπλοκή της ιστορικής και πολιτισμικής μνήμης με την έμφυλη ταυτότητα, στα έργα της Λίνας Θεοδώρου εντοπίζεται ο καθοριστικός ρόλος της κοινωνίας της πληροφορίας στον επικαθορισμό της φυλής ταυτότητας. Στο έργο *Invisible Future Systems part Fleshpack.com Human Delivery* (2003), η Θεοδώρου επιτερεί ένα ακόμα βήμα στην ανατροπή της στερεοτυπικής αντίληψης για τη σχέση της γυναίκας με την εξουσία, τη δύναμη και την καταπίεση. Ο θεατής έρχεται σε επαφή με το σώμα, το πεδίο επικοινωνίας και την ιστοσελίδα μιας εταιρείας παροχής μεταναστών που έχει «στήσει» η καλλιτέχνης. Διαδραματίζοντας, καθώς «ενημερώνεται» και «πλοηγείται», ανακαλύπτει την έκταση του σύγχρονου δουλεμπορίου, καθώς διατίθενται στη χρήση του εικόνες από την αθέατη πλευρά του εικονικού αυτού προϊόντος, την πλευρά που ο καταναλωτής απωθεί. Καθώς η ίδια η καλλιτέχνης διαπλέσσεται με την εξουσιαστική αυτή δομή επιτρέπει στον καταναλωτή/θεατή να αντιληφθεί την απόλαυση που η δύναμη του συνεπάγεται.

Στα παραδείγματα έργων της Θεοδώρου, της Ζυγούρη και της Κόντη που εξετάσαμε παραπάνω εντοπίσαμε ορότυπους τρόπους καλλιτεχνικής τεκμηρίωσης που συμβάλλουν στην κριτική των κοινωνικών αναπαραστάσεων των θεσμών και των έμφυλων ρόλων. Τα παραδείγματα αυτά συνιστούν σίγουρα κριτική μετεξέλιξη παλιότερων τάσεων κοινωνικής καταγραφής. Στα καταγραφικά έργα που πραγματοποιούνται μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του '90, όπως για παράδειγμα τα βίντεο της Ιωάννας Ζυγούρη, *Κομμωτήριο*, (1995), και Λίνας Θεοδώρου, *Horse*

Race (1999), κυριαρχεί η πρόθεση «καθαρής» τεκμηρίωσης των χώρων που ηγεμονεύονται με σχεδόν απόλυτο τρόπο από στερεοτυπικές εκδοχές της έμφυλης ταυτότητας. Ενώ, αντίθετα, στις μεταγενέστερες απόπειρες που πραγματοποιούνται στο νέο αιώνα επιχειρείται με πιο λεπτό και σύνθετο τρόπο η επεξεργασία των ταυτίσεων του ίδιου του καλλιτεχνικού υποκειμένου και του θεατή. Από έναν, περισσότερο καταγγελτικό, τεκμηριωτισμό περνάμε σε μια επεξεργασμένη ανασκευή τόσο των εργαλείων όσο και των μηχανισμών προσομοίωσης. Θα μπορούσαμε, επομένως να παρατηρήσουμε εδώ ένα δομικό μετασχηματισμό στη χρήση των τεκμηριωτικών μέσων και στη διαχείριση των μηχανισμών ταύτισης.

Μέσα από την έρευνα πεδίου, την επισκόπηση του λόγου που διατυπώνεται για την τέχνη των γυναικών, τη μελέτη της αναδρομικής πρόσληψης των κατηγοριών της φεμινιστικής τέχνης και την εξέταση περιπτώσεων που διαφοροποιούνται από στερεοτυπικές προσεγγίσεις, επιχειρήσαμε να αναδείξουμε τη δυνατότητα μιας αναβληθείσας συζήτησης. Προσπαθήσαμε να παρουσιάσουμε πώς η άρνηση «θεσηληψίας» από το πεδίο και κατ' επέκταση οι απολιτικές μεταφεμινιστικές τάσεις που αναδύθηκαν τη δεκαετία του '90 είναι τόσο συνέπεια της απόθησης της ιστορικής συγκυρίας μιας φεμινιστικής διαπραγμάτευσης στα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια όσο και αμυντικές εκλογικεύσεις που αντισταθμίζουν την αδυναμία διαχείρισης μιας χαμένης ιστορικής ευκαιρίας. Αυτό που θα θέλαμε να τονίσουμε στρέφοντας το ενδιαφέρον μας σε πρόσφατες εκθέσεις και έργα των νεότερων καλλιτεχνών είναι ότι από το πεδίο δεν απουσιάζουν παντελώς κριτικές καλλιτεχνικές προσεγγίσεις, ούτε ο θεωρητικός λόγος είναι ανυποψίαστος. Προκειμένου όμως να υπάρξει γόνιμο έδαφος για να εξελιχθούν προσπάθειες που πολλές φορές φαίνονται μετέωρες και ατελέσφορες απαιτείται η κατάδειξη συγκεκριμένων καταστατικών διαφορών ανάμεσα στις καλλιτεχνικές πρακτικές των γυναικών και η ανάληψη θέσης απέναντί τους.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1 Αφετηρία του παρόντος κειμένου και σταθερό σημείο αναφοράς αποτελεί η έρευνα «Γυναίκες αποφοίτοι της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών από το 1980 ως το 2004, μια διεπιστημονική προσέγγιση» που πραγματοποιήθηκε με φορέα την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών από το 2005 μέχρι το 2007 στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού προγράμματος «Πυθαγόρας II». Η διεπιστημονική αυτή μελέτη διαρθρώθηκε σε δύο ξεχωριστά αλλά συμπληρωματικά μέρη: το κοινωνιολογικό, που ήταν επικεντρωμένο στην επαγγελματική πορεία των γυναικών καλλιτεχνών, στις πολιτικές αντιλήψεις των αποφοίτων και στις παραμέτρους «έρωτας»-«οικογένεια»-«συντροφικότητα» στο πλαίσιο της εικαστικής σταδιοδρομίας και αυτό της ιστορίας και θεωρίας της τέχνης. Στο δεύτερο, απόσπασμα του οποίου αποτελεί το παρόν κείμενο, καταγράφηκαν και μελετήθηκαν συστηματικά η καλλιτεχνική παραγωγή των γυναικών αποφοίτων της ΑΣΚΤ της

- περιόδου 1980-2004, η πρόσληψη των φεμινιστικών ρευμάτων και ιδεών από το εγχώριο καλλιτεχνικό πεδίο αλλά και από τον επιμελητικό και θεωρητικό λόγο. Οι μελέτες οδήγησαν σε ενδιαφέροντα συμπεράσματα που βοηθούν να κατανοήσουμε γιατί στην Ελλάδα, παρά την όψιμη αύξηση του ενδιαφέροντος γύρω από ζητήματα ταυτότητας και φύλου η καλλιτεχνική, θεωρητική και επιμελητική πρακτική εξακολουθούν σε πολλές περιπτώσεις να παραμένουν άνευρες, με έντονη απροθυμία να δεσμευτούν κριτικά απέναντι σε συγκεκριμένες τάσεις της φεμινιστικής σκέψης. Δηλαδή, το παρόν κείμενο επιχειρεί να εξηγήσει γιατί καθίσταται σχεδόν αδύνατο, αυτό που ο Bourdieu αποκαλούσε «θεσηληψία»: η ανάληψη μιας διακριτής -φεμινιστικής εν προκειμένω- θέσης και ενός λειτουργικού ρόλου και δράσης μέσα σε ένα αναγνωρίσιμο καλλιτεχνικό πεδίο.
- 2 L. Nochlin, στο Carol Armstrong, Catherine De Zegher (επιμ.), *Women Artists at the Millenium*, October Books, MIT Press, Κέιμπριτζ 2006, σ. 21-32.
 - 3 L. Nochlin, «Why Have There Been No Great Women Artists», *Artnews* (Ιαν. 1971) στο Linda Nochlin *Women, Art and Power and Other Essays*, ΗΠΑ 1988, σ. 145-178.
 - 4 Βλ. το συμπόσιο «The Feminist Future: Theory and Practice in the Visual Arts» που πραγματοποιήθηκε τον Ιανουάριο του 2007 στο Museum of Modern Art της Νέας Υόρκης και η παράλληλη έκθεση «Documenting a Feminist Past: Art World Critique»_ το άνοιγμα, την ίδια χρονιά, του Κέντρου για τη Φεμινιστική Τέχνη στο Μουσείο του Brooklyn με την έκθεση «Global Feminisms»_ οι διεθνούς εμβέλειας εκθέσεις «Cooling-out On the Paradox of Feminism» που παρουσιάσθηκε το 2006 στο Kunsthau Baselland, στη Βασιλεία, «Wack! Art and the Feminist Revolution», που παρουσιάσθηκε το 2007 στο Museum of Contemporary Art του Los Angeles.
 - 5 Από την Ελλάδα συμμετείχαν οι: Ελένη Αθανασοπούλου, Αννίτα Αργυροηλιοπούλου, Ράνια Εμμανουηλίδου, Ελένη Θεοφυλάκτου, και Χρυσή Τσιώτα.
 - 6 Στην Αγγλία, το Women's Liberation Movement [Κίνημα Απελευθέρωσης Γυναικών] πρωτοστάτησε στον «κατακλυσμό» της αγοράς με δημοσιεύσεις που ήταν αφιερωμένες πρώτα στο να αποκαλύψουν την ύπαρξη γυναικών καλλιτεχνών του παρελθόντος και στη συνέχεια στο να διερευνήσουν τους λόγους για τους οποίους η τέχνη των γυναικών προσλήφθηκε ως στερεοτυπικά θηλυκή. Η κινητοποίηση αυτή σταδιακά εξασφάλισε αναγνώριση και περισσότερες δυνατότητες προβολής του έργου των γυναικών, που οδήγησε με τη σειρά της στην έκδοση σημαντικών βιβλίων για το έργο τους.
 - 7 R. Parker, G. Pollock, *Framing Feminism*, Routledge and Keagan Paul, Λονδίνο 1987.
 - 8 Π.χ. το Συνδικάτο Καλλιτεχνών (Artists' Union) στη Μ. Βρετανία εστίαζε την πολιτική του σε κοινωνικά ζητήματα οικονομικής απαξίωσης και απομόνωσης. Για περισσότερα βλ. Κ. Σταφυλάκης, «Τα Πρώτα Χρόνια: Συνδικαλισμός-Κουλτούρα-Ιδεολογία», Παραδοτέο 1.2, κείμενο Α, σ. 39-50.
 - 9 Όπως για παράδειγμα ο Γυναικείος Σύλλογος Γραμμάτων και Τεχνών (1937) και το Καλλιτεχνικό Σωματείο Ελληνίδων (1954).
 - 10 Κατ' αναλογία θα λέγαμε του τρόπου με τον οποίο διαχωρίζεται ιστορικά το γυναικείο κίνημα στο δυτικό κόσμο σε δύο σημαντικές περιόδους, και στην ελληνική ιστορία εντοπίζονται αντίστοιχα δύο «κύματα» στο κίνημα απελευθέρωσης των γυναικών. Το πρώτο, που γεννιέται στα τέλη του 19ου αιώνα και κορυφώνεται την περίοδο του Μεσοπολέμου, εστίαζε πρωταρχικά στην απόκτηση του δικαιώματος ψήφου για τις γυναίκες

- ενώ η δράση του συνοδευόταν από τη σύσταση συνδικαλιστικών οργάνων όπως ο «Σύνδεσμος υπέρ των Δικαιωμάτων των Γυναικών» ή το «Συμβούλιο των Ελληνίδων» και από την κυκλοφορία περιοδικών εκδόσεων όπως η *Εφημερίς Κυριών*. Το δεύτερο κύμα, που εντοπίζεται στη δεκαετία του '70, αμφισβήτησε συνολικά τα θεμέλια της σύγχρονης πατριαρχικής κοινωνίας, διεκδίκησε την ιστορική καταγραφή της διαφορετικότητας των γυναικών, διατυπώνοντας το αίτημα του «δικαιώματος στη διαφορά» και δικαιώθηκε με την τροποποίηση του συντάγματος του 1975. Και πάλι αυτή η πολιτική μεταρρύθμιση υποστηρίχθηκε από οργανώσεις, όπως η Ένωση Γυναικών Ελλάδας (Ε.Γ.Ε.) που ιδρύθηκε το 1976, και φεμινιστικά έντυπα, όπως η *Σκούπα* (1978-1981), η *Δίνη* (1986-1997), ο *Αγώνας της Γυναίκας* (1979-1983), η *Κατίνα* (1987-1992), τροφοδοτώντας την αναδιοργάνωση ενός φεμινιστικού λόγου σχετικά με τη διεκδίκηση των δικαιωμάτων των γυναικών. Για περισσότερα βλ. http://www.asfa.gr/greek/activities/site_skaltsas/index.html
- 11 «Three Generations of Greek Women Artists: Figures, Forms and Personal Myths» (Ουάσιγκτον, 1989), «The Power of Visual Logos. Greek Women Artists» (Ουάσιγκτον, 2000), «Γυναίκες και τέχνη-Ομάδα τέχνης 4+», (Κτίριο Κωστή Παλαμά, Αθήνα, 1990), «Γυναίκα και Παράδοση» (Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2006), *Spring Collection* (Ίδρυμα Δέστε, Αθήνα, 1996) και *Fusion Cuisine* (Ίδρυμα Δέστε, Αθήνα, 2002), «Μεταμφιέσεις: Θηλυκότητα, Ανδροπρέπεια και Άλλες Βεβαιότητες» (Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2006-2007).
 - 12 Βλ. «Η γυναίκα καλλιτέχνης και η γυναικεία τέχνη στο σύγχρονο πεδίο των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα» στο http://www.asfa.gr/greek/activities/site_skaltsas/index.html
 - 13 Βλ. «Το έργο των γυναικών αποφοίτων της ΑΣΚΤ (1980-2004) και η πρόσληψή του από τον εγχώριο επιμελητικό και θεωρητικό λόγο» στο http://www.asfa.gr/greek/activities/site_skaltsas/index.html.
 - 14 Angela Dimitrakaki, «(Post)Modernism and Feminist Art History. The reception of the Male Nude in Twentieth-century Greek Painting», *Third Text*, τ. 17, τχ. 3 (2003).
 - 15 Τα αποτελέσματα προκύπτουν από τις αδημοσίευτες συνεντεύξεις βάθους που διεξήγαγε η κοινωνιολογική ομάδα.
 - 16 Σε άλλες χώρες όπως η Γαλλία [περίπτωση που αναλύεται εκτενώς στο: R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marche*, Flammarion, Παρίσι (1992), 1997, σ. 87-166] η κρατική πολιτιστική πολιτική στράφηκε προς τη σύγχρονη δημιουργία και την υποστήριξη δυναμικά, με οικονομική στήριξη, αγορές έργων, παραγγελίες, υποτροφίες έρευνας, δημιουργία θεσμών οι οποίοι υποστηρίζουν τις νέες μορφές τέχνης και ενθαρρύνουν πειραματισμό και ευνοούν επικοινωνία καλλιτεχνών με κοινό πρωτεύουσας αλλά και περιφέρειας.
 - 17 Αναφερόμαστε, για παράδειγμα, στην πρόσφατη έκθεση που διοργανώθηκε στην ΑΣΚΤ, από το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης «Βιντεογραφίες, Οι Πρώτες Δεκαετίες», και στον αντίστοιχο κύκλο ομιλιών με τίτλο «Βίντεοαναγνώσεις», 2006 καθώς και στο πενήνημερο εικαστικού βίντεο, διαλέξεων, προβολών που οργανώθηκε από την ΑΣΚΤ το 2005.
 - 18 Τα αποτελέσματα προκύπτουν από τις αδημοσίευτες συνεντεύξεις βάθους που διεξήγαγε η κοινωνιολογική ομάδα.
 - 19 Angela Dimitrakaki, *ό.π.*, σ. 241.
 - 20 Για την Δημητρακάκη, ο «εκλεκτικισμός» του ελληνικού μοντερνισμού, οι (φορμαλιστικές κυρίως) αναφορές στη βυζαντινή τέχνη, στο ρομαντισμό, στο νέο-κλασικισμό, στο μετα-ιμπρεσιονισμό, στο σουρεαλισμό που μπορεί κανείς να εντοπίσει

στα έργα των Γκίκα, Τσαρούχη, Μόραλη, Εγγονόπουλου κ.ά., δεν ήταν μια απόπειρα ανάπτυξης ενός (κριτικού) λόγου πάνω στον «ιστορικά και πολιτισμικά παραγόμενο κατακερματισμό του υποκειμένου ή κάποια έννοια μικρο-πολιτικής (η μεταμοντέρνα αισθητική συνήθως ταυτίζεται με την τελευταία) αλλά σχεδόν το αντίθετο: ένας οπτικός λόγος πάνω σε μια πολυπύθνη ενότητα του υποκειμένου η οποία θα σχημάτιζε μέρος της πολιτισμικής ταυτότητας ενός έθνους, παρά την παραμόρφωση των κοινωνικών σχέσεων που νομιμοποιούνταν στο πλαίσιο της.», Dimitrakaki, ό.π., σ. 251.

Πολύ σημαντική περίπτωση εκπροσώπησης της εγχώριας σκηνής στο εξωτερικό είναι η ελληνική συμμετοχή στη διεθνή έκθεση ARCO, το 2004 στην Μαδρίτη, η οποία είχε αναγορεύσει την Ελλάδα σε τιμώμενη χώρα. Ο κατάλογος της ελληνικής συμμετοχής με τίτλο *Breakthrough! Grecia 2004* περιέχει το κείμενο «Νέα Πραγματικότητα/Νέο Κύμα» της επιτρόπου της Ελλάδας Κατερίνας Γρέγου, και τα κείμενα των συνεπιμελητών Ντένη Ζαχαρόπουλου και Δρ. Σάνιας Παπά. Οι επιμελητές στέκονται ανεξαιρέτως κριτικά απέναντι σε ιδεολογικές κατασκευ-

ές περί ελληνικότητας και επιχειρούν να περιγράψουν με σαφήνεια την «άχαρη» θέση της Ελλάδας στο διεθνή χάρτη των εικαστικών.

22 Βλ. Κατερίνα Γρέγου, *Fusion Cuisine*, Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ, Αθήνα 2002, σ. 14-17.

23 Συραγώ Τσιάρα, *Μεταμφιέσεις, Θηλυκότητα, Ανδροπρέπεια και άλλες βεβαιότητες*, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2007, σ. 15.

24 Ό.π., σ. 14-15.

25 Γιώργος Τζιρτζιλάκης, «Εισαγωγή» στο *Locus Athens, 7 performances & μια συζήτηση*, Αθήνα 2005.

26 Ο συγγραφέας μάλιστα στη βάση αυτή διαφοροποιεί τη «μεσογειακή ιδιοσυγκρασία», την οποία εντοπίζει «στην αέναη διαπραγμάτευση του αινίγματος». Η διαπραγμάτευση αυτή ερμηνεύεται ως μια «ανοικτή εκκρεμότητα», που προσδίδει στη βία την ερωτική και διονυσιακή της διάσταση που σύμφωνα με το συγγραφέα στερείται το «αγγλοσαξονικό παράδειγμα επανάκαμψης της βίας», ό.π., σ. 29.

27 Ό.π.

Θέσεις

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ - ΚΡΙΤΙΚΗ
ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΠΑΛΗΣ
ΤΩΝ ΤΑΞΕΩΝ

*Νεοφιλελευθερισμός -
πειθαρχία / κινήματα*

Editorial: The outlaws

Δ. Σωτηρόπουλος: Η εποχή Hayek: Ο νεοφιλελευθερισμός ως πειθαρχία

Π. Σωτήρης: Το σύνταγμα του νεοφιλελευθερισμού. (Φ.Α. Χάγιεκ, *Το σύνταγμα της ελευθερίας*)

Α. Μπρούμας: Ψηφιακή τεχνολογία και κοινωνικά κινήματα

Δ. Παπαδάτος-Αναγνωστόπουλος: Vive la Grèce. Ο ΛΑ.Ο.Σ ως «κόμβος» της ελληνικής Ακροδεξιάς

Δ. Μπελαντής: Το εγχείρημα του «ειρηνικού δρόμου». Όψεις του αριστερού κυβερνητισμού στον 20ό αιώνα. Μέρος Β΄

Γ. Μηλιός: Μάρκος Γκιόλιας, *Το εργατικό κίνημα στην Ελλάδα και ο Κώστας Χατζόπουλος* (Βιβλιοκριτική)

ΙΟΥΛΙΟΣ - ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2009 **108**