



**ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΗ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΥ
ΣΩΜΑΤΟΣ**

Μαριάννα Α. Αθανασίου

**Επιβλέπωντας Καθηγητής
Δρ. Γιάννης Μεσσήνης**

Αθήνα 2024



**ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS
SCHOOL OF FINE ARTS
DEPARTMENT OF FINE ARTS**

**POSTGRADUATE IN FINE ARTS
POSTGRADUATE DIPLOMATIC THESIS**

ART AND SEXUAL OBJECTIVATION OF THE FEMALE BODY

Marianna A. Athanasiou

**Supervising Professor
Dr. Giannis Messinis**

Athens 2024

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	5
Περίληψη / Abstract.....	6-7
Λέξεις-Κλειδιά.....	6-7
Εισαγωγή	10
1. Τέχνη, Φεμινισμός και Ψυχανάλυση.....	13
1.1. Γυναίκα και Παθητικότητα / Φρόνιτ.....	16
1.2. Γυναίκα και Φαλλός / Λακάν.....	19
2. Μεθοδολογία της Εικαστικής Διπλωματικής Εργασίας.....	21
2.1. Κατασκευή Μασκών.....	22
2.2. Αυτοσαρκασμός, Επιτέλεση και Μεταμφίεση, Δημιουργία Αυτοπορτραίτων.....	28
2.3. Σκηνοθετημένη και Εννοιολογική Φωτογραφία.....	35
2.4. Έγχρωμη Φωτογραφία.....	41
2.5. Γλυπτική.....	42
2.6. Ποίηση.....	47
2.7. Αισθητική της «Σεξουαλικής Παράβασης».....	50
3. Συσχετισμοί με Εικαστικά Έργα.....	56
3.1. Παραδείγματα Τέχνης της Σεξουαλικής Παράβασης: Εικαστική Μεταφεμινιστική Τέχνη.....	57
3.2. Παραδείγματα Φεμινιστικής Τέχνης μέσα από τη Φωτογραφία και την Επιτέλεση [Photography and Performance].....	63
3.3. Παραδείγματα Φεμινιστικής Τέχνης μέσα από τη Γλυπτική [Sculpture].....	79

4. Παρουσίαση της Εικαστικής Διπλωματικής Εργασίας.....	83
5. Υπόλοιπη Φωτογραφική, Γλυπτική και Ποιητική Σειρά.....	98
5.1. Φωτογραφίες / Αυτοπορträίτα.....	99
5.2. Γλυπτική.....	108
5.3. Ποίηση.....	117
Συμπεράσματα.....	140
Βιβλιογραφία.....	143-163

Πρόλογος

Όπου κατά κάποιο τρόπο «αντικειμενοποιούμε» έναν άνθρωπο, ξεγλιστράει μέσα από τα χέρια μας το πρόσωπό του [Max Scheler, όπως παρατίθεται στο Δεληκωσταντής, 2007, 76] ¹.

Το σεξ είναι πανταχού παρόν, αλλά δε φαίνεται να γνωρίζουμε τι ακριβώς είναι (Alenka, 2020, 48).

«Κάθε αντικείμενο τέχνης είναι ένα μεταμφιεσμένο πλάνο με γεννητικά όργανα – κάτι που κοιτούμε άναυδοι, κάτι προς απόκτηση, από το οποίο αναβλύζει και αντλείται η αίσθηση του εαυτού» (Laqueur, 2006, 426).

Ο τρόπος που βλέπουμε τα πράγματα επηρεάζεται από το τι γνωρίζουμε ή το τι πιστεύουμε (Berger, 1993, 8).

Πιο σημαντικό από το τι θεωρούνται –τέχνη, ερωτογραφία ή πορνό– είναι το γεγονός ότι οι εικόνες της παραβατικής τέχνης είναι όλες προϊόντα του σκεπτόμενου αντικατοπτρισμού της ματιάς μιας «γυναίκας», της ματιάς της ίδιας της χειραφετημένης καλλιτέχνης, που ελέγχει η ίδια τι δείχνει και πώς το δείχνει και ασκεί την εξουσία της για να παρουσιάσει την σεξουαλικότητά της με τον τρόπο που «εκείνη» επιλέγει (McNair, 2002, 364).

¹ Ο Max Ferdinand Scheler (1874-1928) ήταν Γερμανός φιλόσοφος γνωστός για το έργο του στη φαινομενολογία, την ηθική και τη φιλοσοφική ανθρωπολογία (Wikipedia/Max Scheler, 2023).

Περίληψη

Η παρούσα εικαστική διπλωματική εργασία καταπιάνεται με την κατασκευασμένη ταυτότητα της γυναίκας-σεξουαλικού αντικειμένου μέσα από την εικόνα, την τέχνη και τη δημόσια σφαίρα. Επίσης, γύρω από το θέμα των έμφυλων ταυτοτήτων, το σεξ, το *ανδρικό βλέμμα*, και την πορνογραφία. Με αφορμή αυτήν την κατασκευασμένη ταυτότητα δημιουργώ αυτοπορträίτα μέσα από τη φωτογραφία και παρουσιάζω με σαρκαστικό τρόπο μια σεξουαλικοποιημένη εικόνα του εαυτού μου αγγίζοντας τα όρια της πορνογραφίας. Συνδυάζω την τέχνη της φωτογραφίας με την τέχνη της γλυπτικής και την τέχνη της ηχογραφημένης επιτέλεσης της ποίησης μου. Προσεγγίζω με σαρκαστικό και χλευαστικό τρόπο το στερεότυπο της γυναίκας-σεξουαλικού αντικειμένου χρησιμοποιώντας σύμβολα και στοιχεία από την πατριαρχία, θέλοντας να αμφισβητήσω το στερεότυπο αυτό, μέσα από τη γλυπτική μου και μέσα από το σεξουαλικοποιημένο γυμνό μου σώμα το οποίο γίνεται το αντικείμενο μέσα στην εικόνα.

Με το εικαστικό μου έργο, θέλω να δείξω ότι τα στερεότυπα που αφορούν το γυναικείο φύλο και οι αναπαραστάσεις της εικόνας του γυναικείου σώματος, καθορίζουν σε αρκετά μεγάλο βαθμό τον τρόπο με τον οποίο ο περισσότερος κόσμος αντιλαμβάνεται τη γυναικεία ταυτότητα. Η καλλιτεχνική δήλωση που θα ήθελα να κάνω έχει να κάνει με τη γυναικεία ταυτότητα, με την αναπαράσταση και εκμετάλλευση του εμπορευματοποιημένου και σεξουαλικοποιημένου γυναικείου σώματος. Καταπιάνομαι, λοιπόν, με τη σεξουαλική αντικειμενοποίηση της γυναίκας.

Λέξεις Κλειδιά

Γυναικείο Σώμα, Φεμινισμός, Ψυχανάλυση, Τέχνη, Σεξουαλικότητα, Εικόνα, Έμφυλες ταυτότητες, Σεξουαλική Αντικειμενοποίηση της Γυναίκας, Φωτογραφία, Γλυπτική, Ποίηση, «Ανδρικό βλέμμα», «Σεξουαλική Παραβατική» Τέχνη.

Abstract

The present art thesis explores the fabricated identity of the woman as a sexual object through image, art, and the public sphere. Additionally, it delves into the topics of gender identities, sex, *the male gaze*, and pornography. Using this constructed identity as a starting point, I create self-portraits through photography and present in a sarcastic way a sexualized image of myself while pushing the boundaries of pornography. I combine the means of photography with sculpture and the art of recorded performance of my poetry. I approach in a sarcastic and mocking way the stereotype of the woman as a sexual object using symbols and elements from the patriarchy, aiming to challenge this stereotype, through my sculpture and through my sexualized naked body which becomes the object within the image.

Through my artistic work, I aim to demonstrate that stereotypes related to the female gender and representations of the female body significantly influence the way that the majority of the people perceives the female identity. My artistic statement revolves around female identity, the representation and exploitation of the commercialized and sexualized female bodies. Therefore, I address the sexual objectification of women.

Keywords

Female Body, Feminism, Psychoanalysis, Art, Sexuality, Image, Gender Identities, Sexual Objectification of Women, Photography, Sculpture, Poetry, 'Male Gaze', 'Sexually Transgressive Art'.

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή:

Γιάννης Μεσσήνης, Αναπληρωτής Καθηγητής Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών
(επιβλέπων)

Κωστής Βελώνης, Αναπληρωτής Καθηγητής Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών

Άντα (Αντωνία) Διάλλα, Καθηγήτρια Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών

«Δηλώνω ότι είμαι ο/η αποκλειστικός/η δημιουργός της παραπάνω πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος/η κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια. Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο.

Το τεκμήριο/α που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα. Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις παρακάτω άδειες που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.

Η έγκριση της παρούσας εργασίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως την αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (Ν. 5343/1932, άρθρο 202, παρ.2)»

Εισαγωγή

Πυρήνας του κειμένου της διπλωματικής μου εργασίας έχει την εικαστική μου μεθοδολογία. Εξαιρώντας το κεφάλαιο 1 αυτής της εργασίας, το οποίο εισάγει τον αναγνώστη στη φεμινιστική τέχνη και στην ψυχανάλυση, για το λόγο ότι το πρίσμα του έργου μου ανήκει σε μία φεμινιστική παράδοση, θα γίνει μία αναφορά στη φεμινιστική τέχνη η οποία αποτέλεσε ένα ορόσημο στην ιστορία της τέχνης, αλλάζοντας τον τρόπο της δημιουργίας και της παρατήρησης των έργων τέχνης (ArtCure Magazine, 2015), αλλά και στην ψυχανάλυση σε σχέση με την τέχνη, καθώς γυναίκες καλλιτέχνιδες *επιτίθενται* στον πατριαρχικό κόσμο της τέχνης γενικότερα, επηρεαζόμενες και από την ψυχανάλυση, όπως θα δούμε στο συγκεκριμένο κεφάλαιο.

Έτσι, με αφορμή τον πυρήνα αυτό της εικαστικής μου μεθοδολογίας, αναπτύσσω το θεωρητικό σκέλος της διπλωματικής μου εργασίας, συμπεριλαμβάνοντας παραθέσεις και αποφθέγματα σημαντικών θεωρητικών και φιλοσόφων, αλλά και όχι μόνο, κάνοντας με αυτόν τον τρόπο, ένα *κολλάζ* αποφθεγμάτων και κειμένων, με τη μορφή λεξικού, με σκοπό να καταλήξω σε μια *σχεδιασμένη* αφήγηση της θεωρίας αυτών των κειμένων που πραγματικά με απασχόλησαν με μεγάλο ενδιαφέρον, με τα οποία αισθάνομαι ότι συνομιλώ αλλά και συνδιαλέγομαι μέσω του εικαστικού μου έργου. Τα κείμενα και τα αποφθέγματα αυτά, για μένα, λειτουργούν σαν ένα προσωπικό ενέργημα μετωνυμίας της κύριας τεχνικής υλοποίησης του εικαστικού μου ρεπερτορίου η οποία είναι η κόλλα και συγκεκριμένα η κόλληση της τρίχας.

Στη συγκεκριμένη εργασία, παράλληλα με την επεξήγηση και ανάλυση της εικαστικής μου μεθοδολογίας, θα γίνονται αναφορές, προσωπικές απόψεις και αποφθέγματα των: Sigmund Freud, Jacques Lacan, Dee Amy-Chinn, Andrea Dworkin, Wendy McElroy, Robin Morgan, Camille Paglia, Georges Buraud, Lynda Nead, Simone de Beauvoir, Judith Butler, Michel Foucault, Laura Mulvey, Karen Knorr, Victor Burgin, Rosemary Betterton, Francis Underwood (Kevin Spacey), John Berger, Hélène Cixous, Brian

McNair, Jeanette Kupfermann, Marcia Tucker, Rebecca Snyder, Feona Attwood, Maurice Merleau-Ponty.

Ακολούθως, θα αναφερθούν και θα επεξηγηθούν έργα καλλιτεχνών με τα οποία αισθάνομαι να συνομιλώ με το εικαστικό μου έργο. Έπειτα, η φωτογραφική σειρά των αυτοπορτραίτων και των γλυπτών μου, καθώς και παραδείγματα της ποίησής μου. Κατόπιν, θα αναπτυχθούν τα συμπεράσματα αυτής της εργασίας.

Κατά τη διάρκεια των σπουδών μου στο Μεταπτυχιακό Εικαστικών Τεχνών (MET) της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών Αθηνών, καταπιάνομαι με το θέμα των έμφυλων ταυτοτήτων και κυρίως με το γυναικείο φύλο. [...] *Η γυναικεία μορφή χρησιμοποιήθηκε ως καλούπι όπου χύθηκαν νοήματα από μια ανδροκρατούμενη κουλτούρα* (Mulvey, 2004, 48).

Συγκεκριμένα, καταπιάνομαι με το στερεότυπο της γυναίκας-ερωτικού/σεξουαλικού αντικειμένου. Δημιουργώ μάσκες που καλύπτουν ολόκληρο το πρόσωπο με σύμβολα που παραπέμπουν σε γεννητικά όργανα, ανδρικά και γυναικεία. Μέσα από το μέσο της φωτογραφίας, παρουσιάζω μία σεξουαλικοποιημένη εικόνα του σώματός μου, αγγίζοντας τα όρια της πορνογραφίας, εκθέτοντας και αντικειμενοποιώντας το γυμνό μου σώμα. Σύμφωνα με τον John Berger *Ένα γυμνό σώμα για να γίνει γυμνό, πρέπει να ιδωθεί σαν αντικείμενο. (Η θέασή του ως αντικείμενου διεγείρει τη χρήση του ως αντικείμενου). Η γύμνια αποκαλύπτει τον εαυτό της. Η γυμνότητα εκτίθεται σε θέα* (Berger, 1993, 54).

Έτσι, μέσα από τις φωτογραφίες και το γυμνό μου σώμα, το οποίο παραδοσιακά υπήρξε η συμβολική έκφραση της καταπίεσης του θηλυκού στην πατριαρχική κοινωνία [...] (McNair, 2002, 302), καθώς και μέσα από τα γλυπτά μου, τα οποία παραπέμπουν κι αυτά στη γυναίκα αλλά και στις έμφυλες ταυτότητες, θέλω να αναφερθώ στο σεξισμό που υπάρχει γύρω μας και να μιλήσω για τη σεξουαλικότητα και την αναπαράσταση της σεξουαλικής αντικειμενοποίησης του γυναικείου σώματος μέσα από την τέχνη και τη δημόσια σφαίρα. Το σώμα μετατρέπεται σε «ένα σώμα ως κοινωνικό αντικείμενο και ως αντικείμενο στο επίπεδο του λόγου ένα σώμα συνδεδεμένο με την τάξη της επιθυμίας, της

σημασιοδότησης και της εξουσίας», σύμφωνα με την Judith Butler (Μακρυνιώτη, 2004, 151).

Χρησιμοποιώντας, λοιπόν, διάφορες μεθοδολογίες όπως η κατασκευή των μασκών, η μεταμφίεση, η έγχρωμη σκηνοθετημένη και εννοιολογική φωτογραφία, η επιτέλεση και ο σαρκασμός, η γλυπτική, η ηχογραφημένη επιτέλεση της ποίησής μου και η αισθητική της σεξουαλικής παράβασης αυτοσαρκάζομαι και χλευάζω αυτήν την αναπαράσταση της εικόνας και το στερεότυπο του ρόλου της γυναίκας-ερωτικού/σεξουαλικού αντικειμένου προκειμένου να θέσω ζητήματα αναπαράστασης της σεξουαλικοποίησης και της εμπορευματοποίησης του γυναικείου σώματος μέσα από μία φεμινιστική οπτική. *Η φεμινιστική έμφαση στην εικόνα, το λόγο και την αναπαράσταση, [...] προεικονίζει τη σημερινή εξουσία της εικόνας και την τάση να αναδιπλωθεί σε μία καθαρή αυτό-αναφορά και λειτουργία, χάνοντας την επαφή με την ιστορική πραγματικότητα* (Mulvey, 2004, 29).

Κατά συνέπεια, με το εικαστικό μου έργο αναφέρομαι στην εμπορευματοποίηση και τη σεξουαλικοποίηση του σώματος της γυναίκας, στις κοινωνικές κατασκευές με βάση το φύλο, στην εμμονή των Μέσων Ενημέρωσης με την εικόνα του σεξουαλικοποιημένου γυναικείου σώματος, στο ανδρικό βλέμμα, στο σεξ, στις έμφυλες ταυτότητες και στην πορνογραφία. Με την τέχνη μου θα ήθελα ο θεατής να προβληματιστεί γύρω από την εικόνα της γυναίκας και γύρω από την αναπαράσταση και την εκμετάλλευση της εικόνας του σεξουαλικοποιημένου γυναικείου σώματος μέσα από την τέχνη και τη δημόσια σφαίρα, θέλοντας να αμφισβητήσω το στερεότυπο της γυναίκας-σεξουαλικού αντικειμένου.

1. Τέχνη, Φεμινισμός και Ψυχανάλυση

Μέσα από το εικαστικό μου έργο, το οποίο εκκολάπτεται μέσα από το φεμινιστικό κίνημα τέχνης, οδηγήθηκα στη μελέτη του φεμινισμού σε σχέση με την τέχνη, αλλά και σε σχέση με την ψυχανάλυση. *Τόσο η ψυχανάλυση όσο και ο φεμινισμός επιθυμούν να μεταμορφώσουν* (Mulvey, 2004, 272).

Αξίζει να σημειωθεί ότι, στον πυρήνα του, ο φεμινισμός ήταν πάντα ένα πολιτικό κίνημα. Βασίζεται στην παρουσίαση της διαφοράς των φύλων ως πολιτικό πρόβλημα και, ως εκ τούτου, στην τοποθέτηση της στο πλαίσιο του κοινωνικού ανταγωνισμού και του αγώνα για χειραφέτηση. Ο φεμινισμός δεν ξεκίνησε από την προσπάθεια να αναγνωριστεί μια άλλη γυναικεία ταυτότητα (και τα δικαιώματά της), αλλά από το γεγονός ότι περίπου το μισό ανθρώπινο είδος, που αναφερόταν ως *γυναίκες*, ήταν πολιτικά ανύπαρκτο (Zurancic, 2020, 75).

Ενώ το πρώτο κύμα του φεμινισμού αναφέρεται σε μια σειρά κοινωνικών κινημάτων και πολιτικών εκστρατειών για ριζικές και φιλελεύθερες μεταρρυθμίσεις στα γυναικεία ζητήματα (όπως η απελευθέρωση των γυναικών, τα αναπαραγωγικά τους δικαιώματα, η ενδοοικογενειακή βία, η άδεια μητρότητας, η ίση αμοιβή, το δικαίωμα ψήφου των γυναικών, η σεξουαλική παρενόχληση και η σεξουαλική βία), που δημιουργούνται από την ανισότητα μεταξύ ανδρών και γυναικών (Wikipedia/Feminist movement, 2022), το δεύτερο κύμα του φεμινισμού, έχει να κάνει με την κοινωνικοϊστορική θέση των γυναικών, οι οποίες ήταν υποταγμένες, καταπιεσμένες και εκμεταλλευόμενες είτε από τον κυρίαρχο τρόπο παραγωγής (όπως ο καπιταλισμός) είτε από κοινωνικές σχέσεις πατριαρχίας ή ανδρικής κυριαρχίας (McCabe, 2007, 16). Καταπιάνεται με τη σχέση των δύο φύλων και την ισότητά τους, και γενικότερα με την αυτοδιάθεση του σώματος της γυναίκας επηρεάζοντας το κίνημα της φεμινιστικής τέχνης καθώς οι φεμινίστριες καλλιτέχνιδες διεκδικούν αυτήν την ισότητα μέσα από την τέχνη τους (Καρυστινού, 2021).

² Ο Ψυχαναλυτικός φεμινισμός βασίζεται στον **Σίγκμουντ Φρόντ** και στις ψυχοαναλυτικές θεωρίες του. Ισχυρίζεται πως το φύλο δεν είναι βιολογικό αλλά βασίζεται στην ψυχοσεξουαλική ανάπτυξη του ατόμου (Βικιπαίδεια, 2023).

³ Για τον **Φρόντ**, η σεξουαλικότητα ήταν [...] κάτι εγγενώς προβληματικό, κάτι που δρα διασπαστικά, και όχι εποικοδομητικά, στη συγκρότηση της ταυτότητας (Zurancic, 2020, 20).

⁴ Αυτό που ο **Φρόντ** ονομάζει σεξουαλικό δεν είναι λοιπόν εκείνο που μας καθιστά ανθρώπους με την όποια προσλαμβάνουσα σημασία του όρου· είναι, μάλλον, εκείνο που μας καθιστά υποκείμενα, [...] (Zurancic, 2020, 21).

Επομένως, η φεμινιστική τέχνη σχετίζεται με το γυναικείο κίνημα, το οποίο έχει αναπτυχθεί μέσα στα πρότυπα του κινήματος των πολιτικών δικαιωμάτων (Παπανικολάου, 2007, 570).

Σαν αποτέλεσμα, ο σκοπός της φεμινιστικής τέχνης είναι να παρέχει ένα χώρο για αναπαράσταση με επίκεντρο τις γυναίκες και να εκθέσει την εξάλειψη των γυναικών και των επιτευγμάτων τους στην τέχνη αλλά και πέρα από αυτή. Αυτό σημαίνει ότι οι φεμινίστριες καλλιτέχνιδες επιδίωξαν ενεργά να σταματήσουν τη δυτική τέχνη από το να αναπαράγει στερεοτυπικές αντιλήψεις και εμπόδια λόγω φύλου, που είναι ριζωμένα στην κοινωνία (Rise art, 2022). Τέτοιου είδους παραδείγματα θα αναλυθούν στο κεφάλαιο 3 αυτής της εργασίας. Προσπάθησαν, επίσης, να ξαναγράψουν μια ψευδώς ανδροκρατούμενη ιστορία τέχνης, να αλλάξουν τον σύγχρονο κόσμο γύρω τους μέσω της τέχνης τους, να παρέμβουν στον καθιερωμένο κόσμο της τέχνης και να αμφισβητήσουν τους υπάρχοντες κανόνες της τέχνης (The Art Story/feminist art, 2022). Έτσι, στη δεκαετία του 1960 και του 1970 με την ανάδειξη του φεμινισμού, ορισμένες καλλιτέχνιδες επιτέθηκαν στις πατριαρχικές ιεραρχίες όχι μόνο στην κοινωνία γενικά, αλλά στον κόσμο της τέχνης συγκεκριμένα: η ψυχανάλυση ² έγινε τόσο πολύ όπλο—επειδή προσέφερε βαθιά γνώση στη σχέση μεταξύ σεξουαλικότητας ³ στην περιοχή και υποκειμενικότητας ⁴—καθώς και στόχος—επειδή έτεινε να συνδέει τις γυναίκες όχι μόνο με παθητικότητα αλλά και με έλλειψη (Παπανικολάου, 2007, 19).

Ο φεμινισμός, λοιπόν, επηρεαζόμενος από την ψυχανάλυση επεκτείνει τη σεξουαλική πολιτική της αναπαράστασης, περιλαμβάνοντας την επιθυμία ⁵, το βλέμμα ⁶ και το φετιχισμό ⁷ (Mulvey, 2004, 248). Για την ακρίβεια, σύμφωνα με το φεμινισμό, τα έργα τέχνης είναι εικόνες ⁸ (Βασιλειάδου και Γλαύκη, 2020, 235). Έτσι, μέσα στην καπιταλιστική κοινωνία οι γυναίκες γίνονται εικόνες (Mulvey, 2004, 28-29). Η γυναίκα γίνεται εικόνα και η εικόνα γίνεται εμπόρευμα.

Επομένως, οι σχέσεις των φεμινιστριών με την ψυχανάλυση ήταν αμφιλεγόμενες, δεδομένου ότι ο Αυστριακός ιδρυτής της ψυχανάλυσης **Sigmund Freud** (1856-1939) συνδέει τη θηλυκότητα με την παθητικότητα και ότι ο ψυχαναλυτής και ψυχίατρος **Jacques Lacan** (1901-1981) θεωρεί ότι η γυναίκα σημαίνει «ευνουχισμός» ή «έλλειψη» (Παπανικολάου, 2007, 572).

⁵ Σύμφωνα με τον **Λακάν**, «η επιθυμία του ανθρώπου είναι η επιθυμία του Άλλου», όπου μπορεί κανείς να διαβάσει την γενική πτώση τόσο ως αντικειμενική (επιθυμία για τον Άλλο), όσο και υποκειμενική: «δηλαδή, ότι επιθυμεί ως Άλλος» (Βίκυταιδεια/Διδασκαλία του Ζακ Λακάν).

⁶ Υπάρχει σχέση αντινομίας μεταξύ βλέμματος και ματιού. Το σημείο του κενού που υπάρχει μεταξύ τους, είναι εκείνο που ο **Λακάν** ονομάζει επιθυμία. Το υποκείμενο επιθυμεί το βλέμμα του Άλλου. Στον τόπο του Άλλου συγκροτείται το υποκείμενο, μεταξύ του υποκειμένου και της επιθυμίας του Άλλου (Ψυχογιού, 2018).

⁷ Ο φετιχιστής, σύμφωνα με τον **Φρόυντ**, προκειμένου να αντεπεξέλθει στην τραυματική διαπίστωση της πρόωμης ηλικίας του σε σχέση με την απώλεια του πέους της μητέρας του, βρίσκει κάποιο άψυχο αντικείμενο το οποίο υποκαθιστά την έλλειψη αυτή. Για τον **Φρόυντ**, ο φετιχιστής της διατύπωσης είναι πάντοτε άνδρας. Έτσι λοιπόν, όταν ο άνδρας αυτός κοιτάζει το φετίχ, ουσιαστικά αποστρέφεται το τραύμα μετατοπίζοντας το βλέμμα σε ένα άλλο αντικείμενο, ούτως ώστε να απαρνηθεί την έλλειψη την οποία γνωρίζει πως υπάρχει αλλά δεν θέλει ουσιαστικά να αναγνωρίσει (Λιατσόπουλος, 2018).

⁸ Σύμφωνα με τη φεμινιστική άποψη [...] τα έργα τέχνης είναι εικόνες, οι οποίες, εκτός από την αισθητική, κοινωνική ή ιδεολογική λειτουργία τους, σχετίζονται με ασυνείδητες διεργασίες που αφορούν δημιουργούς και θεατές μέσα σε συγκεκριμένα ιστορικά συμφραζόμενα (Λιότζης, 2017, 12).

⁹ Οι γυναίκες δεν διαθέτουν πέος, βιώνουν το λεγόμενο φθόνο του πέους, τα μικρά κοριτσάκια ζηλεύουν τα αγοράκια και κατ' επέκταση δημιουργούνται αρνητικά συναισθήματα προς τη μητέρα τους, την οποία και «κατηγορούν» επειδή δεν έχουν πέος (OnMed, 2015).

1.1. Γυναίκα και Παθητικότητα / Φρόντ

«Οι γυναίκες αντιτίθενται στην αλλαγή, λαμβάνουν παθητικά και δεν προσθέτουν τίποτα δικό τους»
(Διαμαντή, 2023).

Sigmund Freud

Ιδιαίτερα σημαντικό είναι ότι, ο **Freud** στηρίζει τη θεωρία του για τη σεξουαλικότητα στην επικράτηση του φαλλού και για τα δύο φύλα. Η αντίθεση μεταξύ αρρενωπότητας και θηλυκότητας γίνεται θολή, αφού και τα δύο φύλα ενώνονται στην ίδια αποκήρυξη μιας θηλυκότητας που εξισώνεται με τη στέρηση του πέους. Μόνο η αρρενωπότητα είναι αναγνωρίσιμη. Η θηλυκότητα μπορεί να κατανοηθεί μόνο με όρους αρνητικού. Εξισώνει, λοιπόν, τη θηλυκότητα με την παθητικότητα (Encyclopedia.com, 2023). Κατηγοριοποιεί τη θηλυκότητα ως *παθητική*, αντιπαραβάλλοντας τη *δραστηριότητα* του ανδρισμού. Κάνει τη διάκριση μεταξύ φύλου και θηλυκότητας, καθιστώντας σαφές ότι η θηλυκότητα δεν μπορεί να κατηγοριοποιηθεί καθαρά ως ψυχολογική ή βιολογική και περιλαμβάνει πράγματι κοινωνικές/πολιτιστικές πτυχές (Kirsty Hawthorn, 2023).

Η έννοια της γυναικείας παθητικότητας, εξαρτάται, επίσης, από δύο άλλες ψυχαναλυτικές έννοιες που σχετίζονται με τις γυναίκες: (1) ο φθόνος του πέους⁹ και (2) ότι η κλειτορίδα είναι ένα ανεπαρκές και ανώριμο σεξουαλικό όργανο (Manalis, 2023).

Οι φεμινίστριες αμφισβητούν και τις τρεις αυτές έννοιες (Manalis, 2023).

Επομένως, με ψυχαναλυτικούς όρους, η γυναικεία μορφή θέτει ένα βαθύτερο πρόβλημα. Υπονοεί, επίσης, κάτι γύρω από το οποίο το βλέμμα περιστρέφεται συνεχώς, αλλά το οποίο αποκηρύσσει: την έλλειψη πέους, που υποδηλώνει την απειλή του ευνουχισμού και επομένως τη μη ευχαρίστηση. [...] γυναίκα σημαίνει διαφορά του φύλου και απουσία πέους που μπορεί να επιβεβαιωθεί οπτικά, είναι η υλική απόδειξη στην οποία βασίζεται το σύμπλεγμα του ευνουχισμού¹⁰ (Mulvey, 2004, 66).

Έτσι, η γυναίκα ως εικόνα, καθώς εμφανίζεται για την απόλαυση των ανδρών που ελέγχουν ενεργά το βλέμμα, απειλεί πάντα να επαναφέρει στο μυαλό το άγχος που υποδηλώνει εξαρχής (Mulvey, 2004, 66).

¹⁰ Σύμπλεγμα του ευνουχισμού [castration (complex)]: Πρόκειται για μια από τις πιο βασικές έννοιες στην ψυχαναλυτική θεωρία. Είναι το στάδιο της βρεφικής ανάπτυξης το οποίο προηγείται του οιδιπόδειου συμπλέγματος [Oedipal complex]. Σχετίζεται με έννοιες όπως το Υπερεγώ και η ενοχή. Η επίτευξη της σεξουαλικής ωριμότητας απαιτεί την αποδοχή του ευνουχισμού. Αυτό σημαίνει για το μεν κορίτσι ότι θα πρέπει να αποδεχτεί την «κατωτερότητά» της εξαιτίας της έλλειψης πέους και για το αγόρι ότι θα πρέπει να αποδεχτεί το «ευνουχιστικό όχι» στην αιμομικτική επιθυμία του για τη μητέρα, να αποδεχτεί δηλαδή την προσωρινή κατωτερότητα του σε σχέση με τον πατέρα. Το σύμπλεγμα ευνουχισμού αποτελεί βασικό άξονα της θεωρίας του Freud σχετικά με τη θηλυκότητα και συνδέεται με την ανακάλυψη της διαφοράς των δύο φύλων εκ μέρους των παιδιών. Η διαφορά αυτή μπορεί να ερμηνευθεί βάσει του ευνουχισμού (δηλαδή της παρουσίας ή την έλλειψης πέους): το κορίτσι βιώνει την έλλειψη πέους ως εξευτελισμό (η έλλειψη αυτή μεταφράζεται και σε έλλειψη κοινωνικής δύναμης), ενώ το αγόρι φοβάται πως, εξαιτίας της επιθυμίας του για τη μητέρα του, θα το ευνουχίσει ο ανταγωνιστής πατέρας, γι' αυτό και υποτάσσεται στους πολιτισμικούς περιορισμούς. Έτσι, το κοριτσάκι πρέπει να ξεπεράσει το αίσθημα απογοήτευσης ότι δεν έχει και δεν πρόκειται να αποκτήσει πέος, ενώ το αγοράκι έχει να ξεπεράσει τον φόβο ότι μπορεί να χάσει το πέος του, δηλαδή τον φόβο ή άγχος του ευνουχισμού (Φυλοπαίδεια/Σύμπλεγμα του ευνουχισμού, 2023).

¹¹ Τα σεξουαλικά ένστικτα και οι διαδικασίες ταύτισης έχουν νόημα εντός της συμβολικής τάξης που αρθρώνει την επιθυμία. Η επιθυμία που γεννιέται μαζί με τη γλώσσα, επιτρέπει τη δυνατότητα υπέρβασης του ενστικτώδους και του φανταστικού, αλλά το σημείο αναφοράς της επιστρέφει συνεχώς στην τραυματική στιγμή της γέννησής της: στο σύμπλεγμα του ευνουχισμού (Mulvey, 2004, 62). Έτσι το κοίταγμα, απολαυστικό κατά τη μορφή, μπορεί να είναι απειλητικό κατά το περιεχόμενο, και εκείνη που αποκρυσταλλώνει αυτό το παράδοξο είναι η γυναίκα ως αναπαράσταση /εικόνα (Mulvey, 2004, 62).

Σύμφωνα, λοιπόν, με το σύμπλεγμα του αντρικού ευνουχισμού ¹¹ του **Freud**, οι γυναίκες δεν είναι παρά μαριονέτες. Η σημασία τους βρίσκεται αρχικά στο ότι δεν έχουν πέος αλλά και ότι συμβολίζουν τον ευνουχισμό που οι άντρες τον φοβούνται. Οι γυναίκες μπορεί να φαίνεται ότι αποτελούν αντικείμενο μιας ατελείωτης θέασης πορνογραφικών φαντασιώσεων, ανεκδότων, ονειρώξεων κ.λπ., αλλά στην πραγματικότητα το μεγαλύτερο μέρος της ανδρικής φαντασίας είναι ένας επαναλαμβανόμενος διάλογος με τον εαυτό της, [...] (Mulvey, 2004, 48).

1.2. Γυναίκα και Φαλλός / Λακάν

Στο πλαίσιο της λακανικής ψυχανάλυσης ο φαλλός ανάγεται στο κύριο σημαίνον της επιθυμίας του Άλλου¹² (Αθανασίου, 2006, 69).

Ο **Lacan** αναφέρεται στη γυναίκα ως Άλλο (Mulvey, 2004, 284). Ισχυρίζεται ότι η γυναίκα δεν υπάρχει. Σύμφωνα με τον **Lacan**, η γυναίκα συμβολίζει την έλλειψη¹³ και την επιβεβαίωση του φαλλού. Η απουσία της γυναίκας ή αλλιώς η γυναίκα ως απουσία σηματοδοτεί το ύστατο αντικείμενο επιθυμίας (Αθανασίου, 2006, 69).

Ο φαλλοκεντρισμός¹⁴, λοιπόν, αποτελείται από ένα σύστημα ιδεών, σύμφωνα με το οποίο ο φαλλός αποτελεί σύμβολο και πηγή εξουσίας. Η πατριαρχική κοινωνία είναι φαλλοκεντρική (Φυλοπαίδεια/Φαλλοκεντρισμός, 2023).

Συμπερασματικά, η φεμινιστική θεωρία συνδέει το φαλλό της λακανικής θεωρίας¹⁵ με το ανδρικό προνόμιο σε συνθήκες πατριαρχίας (Αθανασίου, 2006, 71). Έτσι, μέσα στο λακανικό πλαίσιο, ο φαλλός –ως διάκριση ανάμεσα στο είναι και το έχειν– είναι η οργανωτική αρχή της διαφοράς του φύλου και της συγκρότησης έμφυλων υποκειμένων (Αθανασίου, 2006, 68).

¹² Σύμφωνα με τη λακανική αναγωγή της ταύτισης στη διάζευξη μεταξύ του έχειν-το-φαλλό και του είναι-ο-φαλλός, οι γυναίκες σηματοδοτούν την απουσία –το μη έχειν– του φαλλού προκειμένου να ενσωματώνουν την εξουσία του φαλλού, δηλαδή να είναι ο φαλλός. Η γυναίκα δεν έχει οντολογική υπόσταση αλλά είναι για τον άνδρα ο φαλλός: η προβολή της επιθυμίας του (Αθανασίου, 2006, 69).

¹³ Ως έμβλημα της έλλειψης και της επιβεβαίωσης του φαλλού, η γυναίκα σηματοδοτείται από το Συμβολικό –το νόμο του Πατέρα– ως αντανάκλαση και εγγύηση της εξουσίας του ανδρικού υποκειμένου (Αθανασίου, 2006, 69).

¹⁴ Αντιμετωπίζει και τα δύο φύλα ως εκδοχές ενός και μόνο φύλου και καθιστά τις μεταξύ τους διαφορές ως ομοιότητες που μπορούν να συγκριθούν με τα ίδια μέτρα και σταθμά. Έτσι ορίζει τη γυναίκα ως κατώτερη του άντρα, ως το «ευνουχισμένο» φύλο. Θέτει κοινωνικούς περιορισμούς στη γυναικεία συμπεριφορά μέσω απειλών και εξευτελισμών, που οδηγούν τη γυναίκα σε αυτοκαταστροφική υστερία [hysteria] (Φυλοπαίδεια/Φαλλοκεντρισμός, 2023).

¹⁵ Επομένως, η λακανική αναπαράσταση της διαφοράς των φύλων (που ορίζεται από την παρουσία ή την απουσία του φαλλού) αφήνει τη γυναίκα σε μια αρνητική σχέση, ορίζοντάς την ως μη άνδρα, και παγιδεύοντάς την μέσα σε μια θεωρία που περιγράφει λαμπρά τις σχέσεις ισχύος της πατριαρχίας, αλλά δεν αναγνωρίζει την ανάγκη για διαφυγή (Mulvey, 2004, 284).

*Ο φαλλοκεντρισμός ως έννοια εισάγεται από τον **Freud**, αν και σπάνια ο ίδιος αναφέρει τη λέξη φαλλός. Ωστόσο, στην ψυχαναλυτική του θεωρία, κύρια θέση κατέχει το ανδρικό γεννητικό όργανο, το οποίο λειτουργεί ως σημείο αναφοράς για τον προσδιορισμό του γυναικείου φύλου. Στον **Lacan**, η σημασία του φαλλού μετατοπίζεται από το καθαρά σωματικό στο γλωσσικό πεδίο, όπου συχνά συμβαδίζει με τον λόγο, σχηματίζοντας μια δίπολη αντίθεση [binary opposition] ανάλογη με εκείνη των αρχαίων ελλήνων νους-λόγος. Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσονται γενικώς όλες οι δίπολες αντιθέσεις, όπως κυριολεξία-μεταφορά, υπερβατικό-εμπειρικό, σημαίνον-σημαινόμενο [signifier-signified], ετεροφυλοφιλία-ομοφυλοφιλία, και αυτό αποτελεί χαρακτηριστικό της δυτικής διάνοησης (Φυλοπαίδεια/Φαλλο(λο)γοκεντρισμός, 2023).*

2. Μεθοδολογία της Εικαστικής Διπλωματικής Εργασίας

Στο κεφάλαιο αυτό, θα αναλύσω τη μεθοδολογία, δηλαδή τις πρακτικές και τα μέσα που χρησιμοποίησα στην εικαστική μου διπλωματική εργασία, και καθ' όλη τη διάρκεια αυτών των δύο δημιουργικών χρόνων στο Μεταπτυχιακό Εικαστικών Τεχνών (MET), κάνοντας παράλληλα αναφορές σε θεωρίες, κείμενα και αποφθέγματα που έχω ερευνήσει με μεγάλο ενδιαφέρον, τα οποία, για μένα, συσχετίζονται με το εικαστικό μου έργο.

2.1. Κατασκευή Μασκών

Σαν μεθοδολογία παρήγαγα μάσκες με μεικτή τεχνική, ενσωματώνοντας σε αυτές ερωτικά αντικείμενα, όπως αυνανιστήρια (αιδοία και πέη) από καταστήματα με ερωτικά είδη [sex shop], δηλαδή έτοιμα αντικείμενα [readymade objects], αλλά και συνθετική σγουρή τρίχα, όπως είναι η τρίχα του κλόουν. Με τις μάσκες αυτές καλύπτω το πρόσωπό ¹⁶ μου.

Χρησιμοποιώ τα σύμβολα αυτά στο φωτογραφικό μου έργο που παραπέμπουν στις έμφυλες ταυτότητες ¹⁷ καθώς και στο φαλλό ως σύμβολο της πατριαρχίας και της εξουσίας.

Η έμφυλη ταυτότητα είναι το πώς αντιλαμβάνεται κανείς το φύλο του είτε ως γενετική ταυτότητα είτε ως κοινωνική ταυτότητα. Σχετίζεται άμεσα με την κοινωνική ταυτότητα φύλου. Ο όρος *έμφυλη ταυτότητα* έχει να κάνει όχι μόνο με τη γενετήσια ταυτότητα του ατόμου αλλά και με την κοινωνική του ταυτότητα.

Επομένως, οι κοινωνικοί ρόλοι, *ανδρικοί* και *γυναικείοι*, εδραιώνονται σε μεγάλο βαθμό μέσα από το κοινωνικοποιητικό περιβάλλον, νοηματοδοτούνται από δεδομένα μοτίβα λόγου και συμπεριφοράς [...] (McNair, 2002, 16-17).

¹⁶ Τι μπορεί να κρύβει ένα πρόσωπο που υποκρίνεται; Πόσες ελπίδες είναι κρυμμένες και πόσες φοβίες είναι μεταμφιεσμένες; Πόσες αλήθειες, χαρές και πόνοι κρύβονται πίσω από το καμουφλάζ; (Allard και Leffort, 1989, 86).

¹⁷ Ταυτότητα φύλου ή έμφυλη ταυτότητα είναι η αντίληψη ενός ανθρώπου για το φύλο του, δηλαδή ότι ανήκει είτε στο αντρικό, είτε στο γυναικείο φύλο. Σε όλες τις κοινωνίες υπάρχει μία φόρμα φύλων που αποτελεί βάση για τη διαμόρφωση της κοινωνικής ταυτότητας ενός ατόμου όσον αφορά στην αλληλεπίδρασή του με τα υπόλοιπα μέλη της κοινωνίας. Συνεπώς, η έμφυλη ταυτότητα αποτελεί προϊόν της κοινωνικής διαντίδρασης (Social policy, 2017).

Αυτό που κάνω δηλαδή, είναι γλυπτικές κατασκευές, τις οποίες στη συνέχεια τις φοράω με σκοπό να φωτογραφηθώ δημιουργώντας, έτσι, αυτοπορträίτα. Τα περισσότερα από αυτά έχουν τη στάση πόζας: *φωτογραφία ταυτότητας*, θέλοντας να δώσω έμφαση στην κατασκευασμένη ταυτότητα της γυναίκας-ερωτικού/σεξουαλικού αντικειμένου και συγκεκριμένα στην αναπαράσταση της εικόνας του σεξουαλικοποιημένου γυναικείου σώματος της.

Υπό αυτό το πρίσμα, [...] οι σεξουαλικές αναπαραστάσεις του γυναικείου σώματος τόσο σε διαφημιστικά¹⁸ όσο και σε άλλα κείμενα των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης προωθούν μια διάχυτη έννοια της προθυμίας, της παθητικότητας και της διαθεσιμότητας (Λιότζης, 2017, 172). Μέσω της κοινωνικής κατασκευής της σεξουαλικότητας¹⁹ στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, το γυναικείο σώμα αναπαρίσταται ως εμπόρευμα. Εμπορευματοποιείται.

Σύμφωνα με την Λέκτορα στο Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού στο Πανεπιστήμιο του Stirling, **Dee Amy-Chinn**, οι διαφημίσεις που παρουσιάζουν τις γυναίκες ως αντικείμενα για το *ανδρικό βλέμμα* και επιτηδευμένα προωθούν μια ανάγνωση σεξουαλική για το ρόλο της γυναίκας, παραμένουν αποδεκτές, ενώ από την άλλη οι εικόνες που επιχειρούν να διαπραγματευτούν μια συνομιλία έξω από το *ετεροκανονικό πλαίσιο* και τη «συνουσιακή επιταγή» θεωρούνται προβληματικές. Με αυτόν τον τρόπο διαιώνεται το πλαίσιο μέσα στο οποίο οι γυναίκες μπορούν να θεωρηθούν ως αντικείμενα και όχι ως υποκείμενα, ένα πλαίσιο που, ειδικά στην περίπτωση της διαφήμισης εσωρούχων, αναπαράγεται τόσο μέσω έντυπης, τηλεοπτικής

¹⁸ *Η διεστραμμένη θηλυκή παρουσία στη διαφήμιση, [...] συμπυκνώνει τη σχέση των γυναικών και της κατανάλωσης εμπορευμάτων με την αναπαράσταση του σώματος της γυναίκας ως εμπορεύματος (Mulvey, 2004, 272-273). [...] προωθείται η σεξουαλική επιθυμία, καθώς και η «καταλληλότητα ή μη» αυτής της επιθυμίας μέσω της ελεγχόμενης παραγωγής πολιτιστικών εικόνων (Λιότζης, 2017, 172).*

¹⁹ *Η σεξουαλικοποίηση ως διαδικασία λαμβάνει χώρα όταν η αξία ενός ατόμου προκύπτει αποκλειστικά από το σεξουαλικό του ενδιαφέρον ή τη συμπεριφορά του, αποκλείοντας όλα τα άλλα χαρακτηριστικά του, όταν η σωματική του ελκυστικότητα και γοητεία αποτυπώνεται με τον μονολογικό όρο «σέξι», όταν ένα άτομο αντικειμενοποιείται σεξουαλικά και όταν κάποια μορφής σεξουαλικότητα επιβάλλεται ανάρμοστα και καταχρηστικά σε ένα άτομο και το ετεροκαθορίζει (Λιότζης, 2017, 173).*

²⁰ Η συγκεκριμένη φεμινίστρια αναγνωρίζει ότι το βασικό θέμα της πορνογραφίας είναι η φύση, το μέγεθος, η χρήση και το νόημα της ανδρικής εξουσίας, με το ανδρικό πέος να είναι ο κεντρικός ήρωας σε κάθε πορνογραφική ιστορία (Λιότζης, 2017, 121).

²¹ Συμπεραίνει ότι «η πορνογραφία είναι λέξεις και εικόνες, επί των οποίων ο νόμος δεν πρέπει να έχει δικαιοδοσία» (The Ethical Spectacle, 1995).

και διαδικτυακής διαφήμισης, όσο και σε μορφή αφίσας σε δημόσια θέα (Λιότζης, 2017, 170).

Η μάσκα, αλλά και τα σύμβολα των γεννητικών οργάνων, ή αλλιώς σεξουαλικά παιχνίδια, τα οποία ενσωματώνω στις μάσκες αυτές, παραπέμπουν και στην πορνογραφία.

Σύμφωνα με την Αμερικανίδα συγγραφέα και ακτιβίστρια **Andrea Dworkin** ²⁰ (γεν.1946), η αντικειμενοποίηση των γυναικών είναι μια θεμελιώδης διαδικασία στον πυρήνα της πορνογραφίας.

Η Αμερικανίδα ριζοσπαστική φεμινίστρια και ακτιβίστρια **Robin Morgan** (γεν.1941), ισχυρίζεται ότι «η πορνογραφία είναι η θεωρία και ο βιασμός είναι πράξη», υποστηρίζοντας την άποψη ότι το πορνό ενθαρρύνει το βιασμό (Impact Magazine, 2018).

Από την άλλη, η Καναδέζα φεμινίστρια και συγγραφέας **Wendy McElroy** ²¹ (γεν.1951), καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η πορνογραφία είναι «η ρητή καλλιτεχνική απεικόνιση των ανδρών και/ή των γυναικών ως σεξουαλικά όντα». Ισχυρίζεται ότι η πορνογραφία είναι καλή γιατί: Παρέχει στις γυναίκες σεξουαλικές πληροφορίες, διώχνει τη σύγχυση του πραγματικού κόσμου σχετικά με το σεξ, σπάει τα πολιτιστικά και πολιτικά στερεότυπα, επιτρέποντας στις γυναίκες να ερμηνεύουν το σεξ μόνες τους. Είναι ο μεγάλος ισοπεδωτής της ντροπής και συμβάλλει στην απενεχοποίηση του σεξ και είναι σεξουαλική θεραπεία (The Ethical Spectacle, 1995).

Επομένως, ένα βασικό ζήτημα, είναι η αντικειμενοποίηση των γυναικών σε πορνογραφικό περιεχόμενο. Ο φεμινισμός υπέρ του πορνό²² επικεντρώνεται συγκεκριμένα στην ελευθερία των γυναικών μέσω της συγκεκριμένης έκφρασης της σεξουαλικότητας τους και θεωρεί τις γυναίκες ως πιο υπεύθυνες για τις αποφάσεις της από τον αντιπορνογραφικό φεμινισμό²³ (123Helpme, 2023).

²² Σύμφωνα με την Αμερικανίδα φεμινίστρια **Camille Paglia**, (γεν. 1947), ισχυρίζεται ότι η «πορνογραφία είναι καθαρά παγανιστικός εικονισμός [...]» (McNair, 2002,86).

Σύμφωνα με την ίδια: «*Η πορνογραφία μας δείχνει εκείνες τις αιώνιες δυνάμεις που δρουν κάτω και πέρα από την κοινωνική σύμβαση. Αυτή είναι η αξία της, υποστηρίζει, σε κοινωνίες οι οποίες σε άλλες περιπτώσεις (και δικαιολογημένα) καταπιέζουν τις ενστικτώδεις, ζωώδεις εκφράσεις της σεξουαλικότητάς μας στο όνομα του πολιτισμού και της τάξης*» (McNair, 2002, 16-17).

²³ Ο αντιπορνογραφικός φεμινισμός θεωρεί ότι η αντικειμενοποίηση του γυναικείου σώματος ως πεδίο ικανοποίησης των σεξουαλικών φαντασιώσεων που παραπέμπουν στην υποδούλωση της γυναίκας, αποτελεί το παρεπόμενο μιας αισθητικοποίησης και «εξιδανίκευσης» του γυναικείου σώματος, του σεξ και της βίας σ'ένα πλαίσιο «από-φυσικοποίησης του σεξ» όπου σταδιακά χάνεται η ίδια η χαρά της σεξουαλικής πράξης (Λιότζης, 2017, 127).

²⁴ Η πορνογραφία είναι ελκυστική επειδή αναπαριστά τα μυστικά της ιδιωτικής σεξουαλικής επιθυμίας με όλο τον εξωτισμό που ενέχει η παράβαση και η κατάρριψη των ταμπού. Αποτελεί, εξ ορισμού, παραβίαση της δημόσιας ηθικής και του κοινού γούστου, προσβολή των κριτηρίων της κοινότητας αναφορικά με το τι πρέπει να αναπαρίσταται σχετικά με το σεξ (Mulvey, 2004, 86).

Συμπερασματικά, οι φεμινίστριες που υποστηρίζουν το πορνό ²⁴ ισχυρίζονται ότι είναι απελευθερωτικό για τις γυναίκες (Impact Magazine, 2018). Υποστηρίζουν ότι το πορνό αφορά την ελευθερία των γυναικών, καθώς θα πρέπει να είναι ελεύθερες να παρακολουθούν, να βλέπουν ή ακόμα και να εμφανίζονται σε πορνό, εάν το επιλέξουν. Το βλέπουν ως μια μορφή σεξουαλικής ενδυνάμωσης, παρά ως σεξουαλικά κατασταλτικό (Impact Magazine, 2018). Θεωρούν ότι μέσα από την πορνογραφία οι γυναίκες εκφράζουν τα σεξουαλικά τους δικαιώματα και τις επιθυμίες τους. Εξωτερικεύουν αλλά και ικανοποιούν τις ερωτικές και σεξουαλικές τους επιθυμίες.

Ενώ, οι ριζοσπαστικές φεμινίστριες²⁵ κατά του πορνό υποστηρίζουν ότι είναι τελικά εξευτελιστικό (Impact Magazine, 2018) και θεωρούν ότι η πορνογραφία αναζωπυρώνει και ξαναγεννά τα στερεότυπα της γυναικείας σεξουαλικότητας που οι φεμινίστριες ήθελαν να αποβάλουν (Βίκιπαίδεια/Ριζοσπαστικός φεμινισμός). Δίνουν έμφαση στην αναπαράσταση των γυναικών στο πορνό ως αντικείμενα. Η γυναίκα λειτουργεί ως αποδέκτης των ανδρικών πράξεων σεξουαλικής επιθυμίας. Η ανθρώπινη φύση της αφαιρείται και γίνεται αντιληπτή μόνο ως άθροισμα μερών ενός σώματος, ένα μέσο ικανοποίησης της ανδρικής σεξουαλικής επιθυμίας (Impact Magazine, 2018).

²⁵ Ο ριζοσπαστικός φεμινισμός είναι ένας κλάδος του φεμινισμού που θεωρεί την καταπίεση των γυναικών ως βασικό στοιχείο της ανθρώπινης κοινωνίας και επιχειρεί να καταπολεμήσει το πρότυπο αυτό απορρίπτοντας ευρέως τους στάνταρ ρόλους των φύλων. Οι ριζοσπάστες φεμινιστές αναζητούν την ριζική αιτία της γυναικείας καταπίεσης. Η παραδοσιακή άποψη των Ριζοσπαστών φεμινιστών μπορεί να εκφραστεί ως θεώρηση του διαχωρισμού σε όλες τις κοινωνίες όπως αυτού μεταξύ αντρών και γυναικών και δηλώνοντας πως οι άντρες είναι οι καταπιεστές των γυναικών. Οι αρχές αυτές αναπτύχθηκαν αρχικά στα τέλη της δεκαετίας του '60 ως σημαντικό μέρος του δεύτερου κύματος φεμινισμού. Οι Ριζοσπάστες φεμινιστές πιστεύουν πως η κοινωνία είναι μια καταπιεστική πατριαρχία, που κυρίως (ή αποκλειστικά) καταπιέζει τις γυναίκες. Οι Ριζοσπάστες φεμινιστές επιδιώκουν την κατάργηση της πατριαρχίας. Κάποια ρεύματα του ριζοσπαστικού φεμινισμού συνηγορούν υπέρ της αντικατάστασης της πατριαρχίας με το αντίθετό της (μητριαρχία). Εξαιτίας αυτού, μερικοί παρατηρητές πιστεύουν πως ο ριζοσπαστικός φεμινισμός εστιάζει στην καταπίεση των φύλων της πατριαρχίας ως την πρώτη και πρωτίστως βασική καταπίεση που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες (Βίκιπαίδεια/Ριζοσπαστικός φεμινισμός).

2.2. Αυτοσαρκασμός, Επιτέλεση και Μεταμφίεση, Δημιουργία Αυτοπορτραίτων

Χρησιμοποιώ τη μέθοδο του αυτοσαρκασμού στο εικαστικό μου έργο. Ο σαρκασμός είναι ένα «καλυμμένο» ψεύδος και θεωρείται ο υψηλότερος βαθμός ειρωνείας. Σκοπός του είναι η ικανότητα να λέει κανείς στον άνθρωπο τη δική του πικρή αλήθεια προσωπικά, να την περάσει σαν ένα αστείο (Fondecò, 2021). Επίσης, χρησιμοποιώ τη μέθοδο της επιτέλεσης, της μεταμφίεσης και της δημιουργίας αυτοπορτραίτων, κάνοντας ένα σχολιασμό πάνω στο κατασκευασμένο κοινωνικό στερεότυπο της γυναίκας-σεξουαλικό αντικείμενο. Αυτό που κάνω, δηλαδή, είναι να επιτελώ αυτά τα πλάσματα, αυτούς τους χαρακτήρες, τα οποία και δημιουργώ μέσα από αυτές τις μάσκες ²⁶.

Μέσα από τη μεταμφίεση ²⁷ λοιπόν, προκύπτει και ένας διαφορετικός χαρακτήρας, ένα διαφορετικό πλάσμα, ένα διαφορετικό «πρόσωπο» γυναίκας, όπου και αναιρείται η ταυτότητά της, καθώς το πρόσωπό της κρύβεται, αφήνοντας παράλληλα μια γκροτέσκα πινελιά. Συνεχώς διαμορφώνεται, εξελίσσεται, μετατρέπεται και μεταβάλλεται.

²⁶ [...] η θηλυκότητα είναι κατασκευασμένη σαν μάσκα – σαν ένα διακοσμητικό επικάλυμμα, το οποίο αποκρύπτει μια μη ταυτότητα (Αθανασίου, 2006, 294).

²⁷ Η μεταμφίεση είναι μία μίμηση, άρα λοιπόν, και στην περίπτωση του ανθρώπου, η υιοθέτηση μιας εμφάνισης καθορισμένης, ή απατηλής ισοδυναμεί με μεταμόρφωση (Allard και Leffort, 1989, 7).

Μέσα από τις μάσκες ²⁸ αυτές, η προσωπικότητα της γυναίκας χάνεται και πρωταγωνιστεί η κατασκευασμένη ταυτότητα της γυναίκας-αντικείμενο του σεξ. Σύμφωνα με το συγγραφέα **Georges Buraud** (1892-1952), φοράμε μάσκα εξωτερικά, επειδή ακριβώς φοράμε αυτή τη μάσκα εσωτερικά (Allard και Leffort, 1989, 86).

Έτσι, μέσω αυτής της μεταμφίεσης μέσα από αυτές τις μάσκες και τη δημιουργία αυτών των πλασμάτων-χαρακτήρων, αυτοσαρκάζομαι γυμνή ²⁹ με την εικόνα της γυναίκας-ερωτικού αντικειμένου.

²⁸ *Η μάσκα γίνεται εργαλείο κατοχής και μαγεύει εκείνον που την φορά, τον απομονώνει και τον φυλακίζει* (Allard και Leffort, 1989, 37).

²⁹ *[...] Το γυναικείο γυμνό υπήρξε παραδοσιακά η συμβολική έκφραση της καταπίεσης του θηλυκού στην πατριαρχική κοινωνία [...] (McNair, 2002, 302). Η Βρετανίδα Ιστορικός τέχνης **Lynda Nead** (γεν.1957), αναφέρει για το γυναικείο γυμνό ότι «είναι μια μεταφορά για την αξία και τη σημασία της τέχνης γενικά» εντός της πατριαρχίας και «ένα μέσο για τον περιορισμό της θηλυκότητας και της γυναικείας σεξουαλικότητας... [που σημαίνει] ότι η γυναίκα έχει περάσει υπό τη διοίκηση του ανδρικού στιλ» (McNair, 2002, 302).*

³⁰ Στη γυμνογραφία, οι εικονιζόμενες φιγούρες μπορούν εύκολα να συνδέονται με αιτήματα και ικανοποιήσεις σεξουαλικής προέλευσης αφού, όπως σημειώνει η Ιστορικός τέχνης **Griselda Pollock** (γεν.1949), οι γυμνές μορφές με τις συγκεκριμένες εμφανίσεις τους, τα μέλη, τα όργανα και την υλικότητά τους παραπέμπουν παραγωγούς και θεατές στη δική τους φαντασιακή εικόνα σώματος, μέσω της οποίας συγκροτήθηκαν και υπάρχουν ως έμφυλα και σεξουαλικά υποκείμενα (Βασιλειάδου και Γλαύκη, 2020, 236). [...] Τα εικονιζόμενα γυναικεία γυμνά προορίζονταν για την εξυπηρέτηση ανδρικών αναγκών και την ικανοποίηση ανδρικών βλεμμάτων. Το συμπέρασμα επιβεβαιώνει τις επισημάνσεις της φεμινιστικής θεωρίας και ιστοριογραφίας, από τη δεκαετία του 1970 και μετά, για το γυναικείο γυμνό και τη θέση του στη δυτική τέχνη και οπτική κουλτούρα (McNair, 2002, 302).

Μέσα από τη γυμνότητα ³⁰ των αυτοπορτραίτων μου, παρουσιάζω τη γυναίκα σαν μία σάρκα, δίχως ταυτότητα, δίχως προσωπικότητα, τονίζοντας το σεξουαλικό της ρόλο.

Συμπληρωματικά, η τέχνη στην απεικόνιση του γυναικείου σώματος ³¹, απογειώνεται ιστορικά ως μια ουσιαστικά φετιχιστική ³² επιχείρηση [...] (Apter, 97-108).

Για την ακρίβεια, οι κυρίαρχες αναπαραστάσεις της θηλυκότητας είναι ένα προϊόν αναπαραστάσεων στη συντριπτική πλειοψηφία από άνδρες (Mackbooks, 2024).

³¹ Το σώμα θεωρείται τόπος όπου σημασιοδοτούνται οι πρακτικές μιας κοινωνίας (Μακρυγιάννη, 2004, 32). Το σώμα απορροφά τον κόσμο και το ίδιο απορροφάται από τον κόσμο [...] (Μακρυγιάννη, 2004, 104). Ποτέ δεν ολοκληρώνεται, ποτέ δεν είναι πλήρες· συνεχώς οικοδομείται και δημιουργείται και οικοδομεί και δημιουργεί ένα άλλο σώμα (Μακρυγιάννη, 2004, 104). Το γυναικείο σώμα [...] βιώνεται κατά το χρόνο και τη σεξουαλικότητα και το συναίσθημα (Mulvey, 2004, 266).

³² Η εικόνα της γυναίκας ως θέαμα και ως φετίχ συνδέει διάφορους χώρους στους οποίους παράγεται η θηλυκότητα στην προηγμένη καπιταλιστική κοινωνία: η γυναίκα ως αναλώσιμη και η γυναίκα ως καταναλώτρια εμπορευμάτων, γυναίκες που αλλάζονται σε εικόνα και γυναίκες που μετασχηματίζουν οι ίδιες τον εαυτό τους σε εικόνα διαμέσου της κατανάλωσης εμπορευμάτων (Mulvey, 2004, 28-29).

³³ Για την **de Beauvoir** η γυναίκα –και κατ'επέκταση κάθε φύλο– αποτελεί μια ιστορική κατάσταση και όχι ένα φυσικό γεγονός (Αθανασίου, 2006, 384). [...] το να είναι κάποια θηλυκού γένους δεν έχει κανένα νόημα, αλλά το να είναι γυναίκα σημαίνει ότι έχει «γίνει» γυναίκα, ότι το σώμα της έχει εξαναγκαστεί να προσαρμοστεί σε μια ιστορική ιδέα περί γυναίκας, να μετατραπεί σε πολιτισμικό σημείο (Αθανασίου, 2006, 386). Διατείνεται ότι «γυναίκα δεν γεννιέσαι γίνεσαι». Υποστηρίζει, επομένως, ότι η θηλυκότητα κατασκευάζεται κοινωνικά (Cameron, 2020, 102). Ισχυρίζεται ότι: *Μία γυναίκα κατασκευάζεται κοινωνικά και σε μεγάλο βαθμό από τους άνδρες.*

Για την ακρίβεια, οι φεμινίστριες καλλιτέχνιδες διερευνούσαν τις προσωπικές τους εμπειρίες και τα έργα τους ήταν αυτοβιογραφικά και αυτοαναφορικά (Αναστασία, 2014).

Έτσι κι εγώ, τοποθετώ το γυμνό μου σώμα μέσα στο φωτογραφικό έργο, αντιμετωπίζοντάς το ως ένα εργαλείο παραγωγής του έργου, γιατί το θέμα αυτό με απασχολεί ως γυναίκα. Γίνεται, δηλαδή, το έργο μου αυτοαναφορικό.

Για τη Γαλλίδα φιλόσοφο **Simone de Beauvoir** ³³ (1908-1986), η λέξη *γυναίκα* δηλώνει μια κοινωνική κατηγορία και όχι απλώς μια βιολογική κατηγορία (Cameron, 2020, 102).

Επιπροσθέτως, η Αμερικανίδα φιλόσοφος **Judith Butler**³⁴ (γεν.1956), αποδομεί το κοινωνικό φύλο. Για την ίδια, το φύλο δεν είναι μια σταθερή ταυτότητα ή τύπος προσωπικής δύναμης, αλλά μάλλον μια χαλαρά δομημένη ταυτότητα, που συγκροτείται μέσω μιας στυλιζαρισμένης επανάληψης μεμονωμένων πράξεων, με το σώμα να γίνεται μια από τις πιο πρωταρχικές εκφράσεις του φύλου μέσω μιας σειράς ενεργειών οι οποίες ανανεώνονται κι αναθεωρούνται με την πάροδο του χρόνου (Λιότζης, 2017, 219).

³⁴ Η Butler συμφωνεί με την **de Beauvoir** και ισχυρίζεται ότι «η κατηγορία των γυναικών είναι ένα ευμετάβλητο πολιτιστικό επίτευγμα, ένα σύνολο εννοιών που αποκτώνται ή δημιουργούνται εντός ενός πολιτιστικού πεδίου» και ότι «κανείς δεν γεννιέται με κοινωνικό φύλο – το κοινωνικό φύλο είναι πάντοτε επίκτητο» (McNair, 2002, 17). Υπό αυτή την έννοια, για την Butler «το φύλο είναι επιτελεστικό» (*gender is performative*). Με άλλα λόγια, η ταυτότητα φύλου είναι ένα επιτελεστικό επίτευγμα που δεσμεύεται και διαμορφώνεται από κοινωνικούς κανόνες [...] (Λιότζης, 2017, 219). Θεωρεί ότι: Το φύλο μαθαίνεται μέσα από επαναλαμβανόμενες επιτελέσεις και περιλαμβάνει χειροπιαστούς κώδικες, όπως τα ρούχα, οι χειρονομίες και η συμπεριφορά (McCabe, 2007, 238).

³⁵ Ο **Foucault** αποκαλούσε το φύλο «ρυθμιστικό ιδανικό». Υπό αυτή την έννοια, λοιπόν, το «φύλο» δεν λειτουργεί μόνο ως κανονιστικό πρότυπο, αλλά αποτελεί μέρος μιας ρυθμιστικής πρακτικής που παράγει τα σώματα τα οποία διέπει – της οποίας η ρυθμιστική ισχύς δηλαδή γίνεται σαφής ως ένα είδος παραγωγικής δύναμης, της δύναμης να παράγει (να οροθετεί, να θέτει σε κυκλοφορία, να διαφοροποιεί) τα σώματα που ελέγχει (Μακρυγιώτη, 2004, 182).

³⁶ Για τον **Foucault** το «φύλο» είναι μια ιδεατή κατασκευή η οποία υλικοποιείται διά της βίας μέσα στο χρόνο (Μακρυγιώτη, 2004, 182).

Επίσης, σύμφωνα με το Γάλλο φιλόσοφο **Michel Foucault** (1926-1984), το «φύλο»³⁵ είναι μία πολιτισμική κατασκευή (Μακρυγιώτη, 2004, 183). Για τον **Foucault** το «φύλο»³⁶ είναι ένα ρυθμιστικό ιδεώδες του οποίου η υλοποίηση επιβάλλεται, και αυτή η υλοποίηση πραγματοποιείται (ή αποτυγχάνει να πραγματοποιηθεί) μέσα από ρυθμισμένες πρακτικές (Μακρυγιώτη, 2004, 182).

2.3. Σκηνοθετημένη και Εννοιολογική Φωτογραφία

Επιπροσθέτως, σαν μεθοδολογία χρησιμοποιώ τη σκηνοθετημένη [staged photography] και εννοιολογική φωτογραφία [conceptual photography]. Έτσι, η φωτογραφία μου είναι σκηνοθετημένη και κατασκευασμένη, θέλοντας να τονίσω αυτήν την κοινωνική κατασκευή της σεξουαλικότητας, την καταπιεσμένη γυναικεία σεξουαλικότητα, την εικόνα της γυναίκας σαν ένα σεξουαλικό αντικείμενο αλλά και την εικόνα της γυναίκας μέσα από το ετεροφυλοφιλικό βλέμμα.

Ο κινηματογράφος επηρεάζει την κοινωνία και περνάει μηνύματα σεξουαλικοποίησης και αντικειμενοποίησης της γυναίκας. Η έννοια του ανδρικού βλέμματος αναπτύχθηκε από την κινηματογραφίστρια **Laura Mulvey** (Cameron, 2020, 169). Για την **Mulvey**, στον κινηματογράφο, οι άνδρες είναι οι δρώντες και οι γυναίκες είναι τα παθητικά αντικείμενα (Παπανικολάου, 2007, 582). Έτσι, η γυναίκα είναι το αντικείμενο και ο άνδρας είναι ο παράγοντας δράσης (Παπανικολάου, 2007, 583). Ισχυρίζεται ότι η γυναίκα αντικειμενοποιείται για να τη βλέπουνε και να την κοιτάζουν οι άνδρες (Mulvey, 2004, 51-52). Διατυπώνει τους προβληματισμούς της για την κατασκευή της γυναίκας στη μαζική κουλτούρα και στην ψυχανάλυση ³⁷ (Παπανικολάου, 2007, 572).

³⁷ Για την **Mulvey**, η οπτική απόλαυση της μαζικής κουλτούρας είναι σχεδιασμένη πρωτίστως για να ταιριάζει στην ψυχική δομή του ετερόφυλου αρσενικού, να επιτρέπει την απόλαυση από εκείνον της γυναικείας εικόνας ως ερωτικού αντικείμενου (Παπανικολάου, 2007, 572-574) που, αν και αφορούν την παρουσίαση της γυναίκας στον κινηματογράφο, προσφέρουν, μέσω της ανάλυσης του πατριαρχικού ασυνείδητου με τα εργαλεία της ψυχαναλυτικής θεωρίας, ένα συνολικότερο θεωρητικό πλαίσιο για τη σχέση μεταξύ βλέμματος και φύλου στις τέχνες της εικόνας (Βασιλειάδου και Γλαύκη, 2020, 242).

³⁸ Σύμφωνα με την **Mulvey**, στη διαδικασία του κοιτάγματος η γυναικεία φιγούρα αποτελεί το παθητικό αντικείμενο της ενεργητικής αρσενικής ματιάς, βασικό συστατικό ενός θεάματος που καθορίζεται από τις σεξουαλικές φαντασιώσεις και ψυχικές ανάγκες των ανδρών (Βασιλειάδου και Γλαύκη, 2020, 242). Κατά την ίδια, το μήνυμα του φετιχισμού δεν αφορά τις γυναίκες, αλλά τη ναρκισσιστική πληγή που αντιπροσωπεύουν για τον άντρα (Mulvey, 2004, 51). Οι γυναίκες βρίσκονται συνέχεια αντιμέτωπες με την εικόνα τους στη μια ή στην άλλη μορφή, αλλά αυτό που βλέπουν έχει μικρή σχέση ή συνάφεια με τις δικές τους ασυνείδητες φαντασιώσεις, τους δικούς τους κρυφούς φόβους ή επιθυμίες (Mulvey, 2004, 51-52). Μετατρέπονται διαρκώς σε αντικείμενα επίδειξης, για να τις βλέπουν, να τις κοιτάζουν οι άντρες. Κι όμως, κατά μία πραγματική έννοια, οι γυναίκες δεν είναι καθόλου εκεί. Η παράτα δεν έχει τίποτε να κάνει με τις γυναίκες, τα πάντα έχουν να κάνουν με τον άντρα. Ο αληθινός επιδεικνυόμενος είναι πάντα ο φαλλός. Οι γυναίκες είναι απλώς το σκηνικό πάνω στο οποίο οι άντρες προβάλλουν τις ναρκισσιστικές φαντασιώσεις του (Mulvey, 2004, 52).

Η **Mulvey** διατυπώνει ότι οι αναπαραστάσεις των γυναικών υπάρχουν στο ασυνείδητο των ανδρών (Mulvey, 2004, 43), και τεκμηριώνει το προσωπικό της μήνυμα για το φετιχισμό όπου και ισχυρίζεται ότι ο φετιχισμός ³⁸ δεν έχει καμία σχέση με τη γυναίκα αλλά αφορά τη ναρκισσιστική πληγή που αντιπροσωπεύει για τον άντρα (Mulvey, 2004, 51).

Για την ακρίβεια, ο Βρετανός καλλιτέχνης και συγγραφέας **Victor Burgin** (γεν.1941), σχολιάζει την κοντινή σχέση μεταξύ φωτογραφίας και φετίχ³⁹.

Προσεγγίζει το φετιχισμό και το βλέμμα σε σχέση με την ψυχανάλυση, σε μια προσπάθεια αποκρυπτογράφησης της φωτογραφίας. Αυτό σημαίνει ότι, σύμφωνα με τον Burgin, κάθε φωτογραφική διαδικασία του «βλέπειν» προσδιορίζεται από τις λειτουργίες του φετίχ (Λιατσόπουλος, 2018). Μέσα από τη θεωρία του, λοιπόν, κατανοούμε τη σχέση της φωτογραφίας με την οπτική αναπαράσταση.

³⁹ «Η φωτογραφία, όπως το φετίχ, είναι αποτέλεσμα ενός βλέμματος που, προς στιγμήν και για πάντα, απομόνωσε, “πάγωσε”, ένα τμήμα της χωρο-χρονικής συνέχειας» (Mulvey, 2004, 250). Ο **Burgin** συνδυάζει τη θεωρία του **Freud** για το φετιχισμό με τις μελέτες του **Lacan** για το βλέμμα και για τη διαμόρφωση του υποκειμένου, συγκροτεί μια ψυχαναλυτική ερμηνεία της διαδικασίας κατά την οποία ο παρατηρητής κοιτάζει φωτογραφίες, προσεγγίζοντας την ως μια πράξη η οποία συγκροτεί και διαμορφώνει την ιδεολογική του θέση. Ουσιαστικά παρουσιάζει μια ερμηνεία της διαδικασίας του «βλέπειν» των εικόνων ως συστατικού της ιδεολογικής δομής και συγκρότησης του θεατή. Υποστηρίζει πως το «βλέπειν» δεν είναι απλά και μόνο ένα ζήτημα της διαδικασίας της όρασης, σημειώνοντας παράλληλα ότι «η όραση μας είναι προδιατεθειμένη και λειτουργεί με τέτοιο τρόπο, ώστε η εμφάνιση (αυτού που βλέπουμε) να εμπεριέχει πάντοτε και εκ των προτέρων την ιστορία του ίδιου του υποκειμένου». Ο ίδιος επικεντρώνεται στην αντιστοιχία ανάμεσα στη φωτογραφική δομή του «βλέπειν» και στο φετιχισμό, σημεία δηλαδή στα οποία φαίνεται πως κάθε φωτογραφική διαδικασία του «βλέπειν» προσδιορίζεται από τις λειτουργίες του φετίχ. Διατείνεται ότι: «Η ματιά, το βλέμμα ουσιαστικά ανήκει στη φωτογραφική μηχανή» (Λιατσόπουλος, 2018).

⁴⁰ Η *performance* αποκαλύπτεται ως τέχνη των μεταιχμίων και των μεταμορφώσεων, σαν «μια ζώνη γενετικών μεταλλάξεων ή γεωλογικών διεργασιών» (Μήτρου, 2020, 20).

⁴¹ Στο καλλιτεχνικό γυμνό, γράφει η Αγγλίδα φεμινίστρια και ιστορικός τέχνης **Rosemary Betterton** (γεν.1951), ακολουθώντας την κινηματογραφίστρια **Laura Mulvey**, το γυναικείο σώμα κατάλληλα τοποθετημένο και πλαισιωμένο, επιδεικνύεται ως ερωτικό αντικείμενο και προσφέρει ηδονοβλεπτική ευχαρίστηση στους άνδρες, καλλιτέχνες και θεατές. Ταυτόχρονα, η γυναίκα της γυμνογραφίας, καθώς υποβάλλεται στην εξουσία και τον έλεγχο των ανδρών, διασφαλίζει και ικανοποιεί το αίσθημα της ανδρικής υπεροχής (Βασιλειάδου και Γλαύκη, 2020, 243). Έτσι, τα γυναικεία γυμνά [...] προβάλλουν το σώμα των εικονιζόμενων γυναικών ως χειραγωγήσιμο αντικείμενο ανδρικών βλεμμάτων και ερωτικών επιθυμιών (Βασιλειάδου και Γλαύκη, 2020, 256).

Η φωτογράφιση των αυτοπορτραίτων μου, έγινε μέσα σε στούντιο. Επινοώ το χώρο αυτό και παράγω μία κατασκευασμένη και σκηνοθετημένη πραγματικότητα, θέλοντας να τονίσω την κοινωνική κατασκευή της σεξουαλικότητας.

Πιο συγκεκριμένα, η φωτογραφία καθώς είναι σκηνοθετημένη φέρει και το στοιχείο της επιτέλεσης. Η επιτέλεση έχει μέσα τη σκηνοθεσία. Έτσι, η σκηνοθεσία έχει συμβολική σημασία, καθώς το σώμα είναι το μέσο, και *performance* ⁴⁰ χωρίς σώμα δεν υπάρχει. Επομένως, το γυμνό μου σώμα ⁴¹ γίνεται μέρος του έργου, τονίζοντας αυτήν την εμπορευματοποιημένη και σεξουαλική χρησιμοποίησή του.

Μέσω των φωτογραφιών και του γυμνού μου σώματος, πρόθεσή μου είναι να γελοιοποιήσω, να ειρωνευτώ, να χλευάσω και να σαρκάσω την κοινωνική κατασκευή της σεξουαλικότητας. Η σεξουαλικότητα δεν αναγνωρίζεται ως βιολογικό γεγονός, αλλά ως ιστορικό φαινόμενο, το οποίο καθορίζεται από κοινωνικά και πολιτισμικά καθορισμένες συνθήκες ⁴² (Βασιλειάδου και Γλαύκη, 2020, 15).

Επανερχόμενη στον **Foucault**, η ταύτιση του σώματος και της σεξουαλικότητας γίνεται ένας άμεσος τόπος του κοινωνικού ελέγχου (Armstrong, 2023). Η σεξουαλικότητα συνδέεται με την εξουσία. Θεωρεί τη σεξουαλικότητα ως κοινωνική κατασκευή ⁴³ καθώς και ως μηχανισμό γνώσης/εξουσίας που αποτελεί σταθερές κοινωνικές ταυτότητες και καθορίζει αποφασιστικά την ατομική εμπειρία (Βασιλειάδου και Γλαύκη, 2020, 19).

Συγκεκριμένα, ο φιλόσοφος συνδέει το σώμα με την εξουσία και τη σεξουαλικότητα (Armstrong, 2023). Η ιδέα του είναι ότι το σώμα και η σεξουαλικότητα είναι πολιτιστικά κατασκευάσματα και όχι φυσικά φαινόμενα (Armstrong, 2023).

⁴² Μία επιβλαβής άποψη είναι εκείνη που αντιπροσωπεύει ότι *υπάρχει μια μορφή «κανονικής» σεξουαλικότητας η οποία, κατά κάποιον τρόπο, είναι πιο «αποδεκτή, φυσική κι ορθή» από τις άλλες*. Το κύριο πρόβλημα με αυτήν την ιδέα είναι ο φόβος της «παρέκκλισης» από αυτή τη φυσιολογική μορφή σεξουαλικότητας, ο οποίος αναπόφευκτα οδηγεί σε σεξουαλικά και κοινωνικά προβλήματα, ενώ περιθωριοποιεί μια σειρά από σεξουαλικότητες (Λιότζης, 2017, 215).

⁴³ Μέσω της κοινωνικής κατασκευής της σεξουαλικότητας στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, *προωθείται η σεξουαλική επιθυμία, καθώς και η «καταλληλότητα ή μη» αυτής της επιθυμίας μέσω της ελεγχόμενης παραγωγής πολιτιστικών εικόνων* (Λιότζης, 2017, 172). Η σεξουαλικότητα, βασική συνιστώσα της ανθρώπινης υπόστασης και ψυχικής συνθήκης, *διαιρεμένη από την έμφυλη διαφορά σε ανδρική και γυναικεία, εμπλέκεται στη διαδικασία παραγωγής και θέασης των έργων, οι παραστάσεις των οποίων ενεργοποιούν φαντασιώσεις, ανάγκες, επιθυμίες* (Βασιλειάδου και Γλαύκη, 2020, 235). *Το φύλο, η επιθυμία, η απαγόρευση και η απόλαση [...] παράγουν σχέσεις εξουσίας* (Βασιλειάδου και Γλαύκη, 2020, 15).

Ωστόσο, η σεξουαλικότητα μας καθορίζεται ανά πάσα στιγμή από τις ατομικές μας επιθυμίες (McNair, 2002, 14). Όσον αφορά τη σεξουαλικότητα, δηλαδή, η διαδικασία της σεξουαλικοποίησης συνιστά γενικά μια ετεροφυλοφιλικά προσανατολισμένη εννοιολόγηση ή, όπως μπορεί να ειπωθεί διαφορετικά, υπνοεί μια ετεροσεξουαλικοποίηση (heterosexualization), όπου οι γυναίκες έχουν μάθει να ζουν και να πειθαρχούν σύμφωνα με τις προδιαγραφές της ανδροκρατικής ετεροκανονικότητας, αντιμετωπίζοντας τους εαυτούς τους ως σεξουαλικά αντικείμενα για την ευχαρίστηση των ανδρών. Είναι ενδεικτικό ότι ακόμη και η σεξουαλικοποίηση των λεσβιών κατασκευάζεται συνήθως με όρους ετεροσεξουαλικότητας, που απευθύνεται κυρίως στο ανδρικό βλέμμα και όχι ως αυτόνομη και ανεξάρτητη σεξουαλική ταυτότητα (Λιότζης, 2017, 172-173). Έτσι, η σεξουαλικοποίηση κατασκευάζει «κάθε» γυναίκα ως μια δυννητική εκτελέστρια ζωντανών ετεροσεξουαλικά προσδιορισμένων σεξουαλικών πράξεων (Λιότζης, 2017, 173).

2.4. Έγχρωμη Φωτογραφία

Η αναφορά στην όραση συνδέεται με μια πρώτη ματιά με τη φωτογραφία ⁴⁴ [...] (Mulvey, 2004, 250).

Αποφασίζω να χρησιμοποιήσω σαν μεθοδολογία την έγχρωμη φωτογραφία στο εικαστικό μου έργο. Το έγχρωμο στοιχείο στη φωτογραφική μου σειρά δίνει, επίσης, έναν πιο έντονα χλευαστικό και σαρκαστικό χαρακτήρα. Με την έγχρωμη φωτογραφία τα χρώματα των μασκών αρχίζουν να γίνονται όλο και πιο έντονα, θέλοντας να τονίσω περισσότερο το σαρκασμό και τη θεατρικότητα στις φωτογραφίες αυτές, και το δικό μου βλέμμα, το δικό μου κοίταγμα προς το θεατή.

⁴⁴ *Ο φετιχισμός και το βλέμμα, [...] ανάγουν στην ίδια τη φωτογραφία* (Mulvey, 2004, 237). Όπως λέει και η Αμερικανίδα φωτογράφος **Karen Knorr** (γεν. 1954), «*οι εικονο-πλάστες πρέπει να δεχτούν το συμβιβασμό με το φετιχισμό*». Η κάμερα λειτουργεί ως όργανο της ηδονοβλεπτικής δύναμης του φωτογράφου (Mulvey, 2004, 250).

2.5. Γλυπτική

Σαν μεθοδολογία χρησιμοποιώ, επίσης, την κατασκευή γλυπτών με μεικτή τεχνική ενσωματώνοντας και σε αυτά τεχνητή σγουρή τρίχα. Τα γλυπτά μου παραπέμπουν και αυτά στις έμφυλες ταυτότητες καθώς και στο στερεότυπο της γυναίκας-σεξουαλικό αντικείμενο. Φέρουν το στοιχείο του χιούμορ και το στοιχείο του σαρκασμού. Κάνουν ένα σαρκαστικό σχόλιο στην εμπορευματοποιημένη σεξουαλικότητα⁴⁵ και στον καταναλωτικό ερωτισμό.

Στα τέλη του 20ου αιώνα, λοιπόν, έχουμε την ανάπτυξη ενός πολιτιστικού περιβάλλοντος που κυριαρχείται από τη σεξουαλικότητα και την αναπαράστασή της (McNair, 2002, 23). Το σεξ πουλάει και χρησιμοποιείται σε διαφημίσεις⁴⁶ αλλά και σε μουσικά βιντεοκλίπ για να προωθήσει και να πωλήσει άλλα αγαθά στην αγορά. Επομένως, το σεξ συνδέεται με το χρήμα, κάτι που χαρακτηρίζει τις σημερινές καπιταλιστικές κοινωνίες [...] (McNair, 2002, 21).

⁴⁵ Τα ηθικά ζητήματα που περιβάλλουν τη σεξουαλικότητα (η απόκρυψή της, το αίσθημα της ντροπής που γεννά, η καταπίεσή της, η κωδικοποίηση και ο κανονιστικός της έλεγχος, η ποινικοποίησή της, καθώς και η απελευθέρωσή της, η αποκάλυψή της, η υπερέκθεση και οι ατέρμονες συζητήσεις γύρω από αυτήν) έχουν τις ρίζες τους στη σεξουαλικότητα ως οντολογικό πρόβλημα (Zurancic, 2020, 48).

⁴⁶ Σύμφωνα με τον Βρετανό κριτικό τέχνης **John Berger** (1926-2017), *Η δεικνύση και προώθηση σεξουαλικών εικόνων μέσω της διαφήμισης τοποθετείται στον πυρήνα του σύγχρονου καπιταλισμού, μια γενικότερη αντίληψη που έχει αποτυπωθεί, συνοπτικά και ταυτόχρονα αφαιρετικά, με το στα όρια του λεκτικού κλισέ «αξίωμα» ότι «το σεξ πουλάει»* (Λιότζης, 2007, 171). Έτσι, η διαφήμιση χρησιμοποιεί όλο και περισσότερο τη σεξουαλικότητα για να πουλήσει οποιοδήποτε προϊόν ή υπηρεσία. Αλλά αυτή η σεξουαλικότητα δεν είναι ποτέ ελεύθερη καθαυτή· είναι ένα σύμβολο για κάτι που υποτίθεται πως είναι ευρύτερο από αυτήν: την καλή ζωή όπου μπορείς να αγοράσεις οτιδήποτε θελήσεις. Το να είσαι ικανός να αγοράσεις είναι το ίδιο πράγμα με το να είσαι σεξουαλικά επιθυμητός (Berger, 1993, 144).

Κάποια από τα γλυπτά μου φέρουν το ξανθό τρίχωμα, το οποίο παραπέμπει πιο πολύ στο πραγματικό στοιχείο, είναι δηλαδή αποδοσμένο από την πραγματικότητα, δηλαδή στο ανθρώπινο στοιχείο, ενώ τα περισσότερα από τα γλυπτά μου φέρουν έντονα βιομηχανικά χρώματα, όπως φούξια, πράσινο, κίτρινο, κόκκινο, μωβ, πορτοκαλί. Έτσι, χρησιμοποιώντας αυτό το έντονο βιομηχανικό χρώμα το οποίο είναι εμπορευματοποιημένο παρουσιάζω μια *σεξουαλικότητα* εμπορευματοποιημένη⁴⁷, μια *σεξουαλικότητα* κατασκευασμένη. Το σεξ έχει εμπορευματοποιηθεί⁴⁸.

⁴⁷ Το σεξ στη δημόσια σφαίρα εμπορευματοποιείται μέσα από τη χρήση σεξουαλικών αναπαραστάσεων μέσα από τεχνικές της αγοράς, όπως για παράδειγμα η διαφήμιση [...] (Λιότζης, 2007, 203).

⁴⁸ Σύμφωνα με τον **Francis Underwood** «Τα πάντα στον κόσμο αφορούν το σεξ, εκτός από το ίδιο το σεξ» (Βασιλειάδου και Γλαύκη, 2020, 13). (Ο Francis Joseph Underwood είναι ένας φανταστικός χαρακτήρας και ο πρωταγωνιστής της αμερικανικής τηλεοπτικής σειράς *House of Cards*, που υποδύεται ο ηθοποιός **Kevin Spacey**) (Wikipedia/Frank Underwood, 2023).

⁴⁹ Ο Φρόνιτ είχε ισχυριστεί ότι η ύπαρξη του πολιτισμού με τη μορφή που υπάρχει βασίζεται στην «πολιτισμική» καταπίεση των ενστικτών (Bίλγκελμ, 2015, 230). Σύμφωνα με τον Φρόνιτ η ψυχολογική διαλεύκανση της πολιτιστικής μας ανάπτυξης μας δίδαξε ότι η εμφάνιση του πολιτισμού συμβαίνει ουσιαστικά εις βάρος των σεξουαλικών μερικών ενορμήσεων, και ότι οι τελευταίες είναι αναγκαίο να καταπιεστούν, να περισταλούν, να αναπλάσθουν, να κατευθυνθούν σε υψηλότερους σκοπούς έτσι ώστε να εγκαθιδρυθούν οι πολιτιστικές ψυχικές κατασκευές (Fort-da, 48). Τόσο οι σεξουαλικές ενορμήσεις όσο και οι ενορμήσεις του εγώ έχουν γενικότερα στη διάθεσή τους τα ίδια όργανα και συστήματα οργάνων (Fort-da, 50).

⁵⁰ Η σεξουαλική ευχαρίστηση δεν συνδέεται μόνο με τη λειτουργία των γεννητικών οργάνων· το στόμα χρησιμεύει για το φιλί όσο και για το φαγητό και τη γλωσσική επικοινωνία, τα μάτια δεν αντιλαμβάνονται μόνο τις μεταβολές του εξωτερικού κόσμου, που είναι σημαντικές για τη διατήρηση της ζωής, αλλά και τις ιδιότητες των αντικειμένων χάρη στις οποίες αυτά αναβαθμίζονται σε αντικείμενα ερωτικής επιλογής, τα «θέλητρά» τους (Fort-da, 50).

Τα γλυπτά μου αποτελούν έναν φανταστικό κόσμο, μια ουτοπία όπου όλα λειτουργούν αρμονικά και τέλεια, ένας κόσμος έμφυλων ταυτοτήτων, ένας κόσμος ετεροφυλοφιλικών και ομοφυλοφιλικών σωμάτων.

Σώματα-πλάσματα-υβρίδια τριχωτά που παραπέμπουν και σε παιχνίδια ενηλίκων αφήνοντας παράλληλα την απορία στο θεατή αν μπορεί ή αν θέλει να τα χρησιμοποιήσει ή όχι.

Έτσι, τα γλυπτά αυτά, παράλληλα αναφέρονται και στις ενορμήσεις ⁴⁹ που υπηρετούν τη σεξουαλικότητα. Η τοποθέτηση των γλυπτών μου στο πάτωμα, τονίζει αυτή την υποβάθμιση και καταστολή αυτής της σεξουαλικότητας μέσα από τον πολιτισμό η οποία έχει εμπορευματοποιηθεί.

Επιπροσθέτως, τα σύμβολα των γεννητικών οργάνων των γλυπτών μου είναι κατασκευασμένα και όχι έτοιμα αντικείμενα [readymade objects]. Φέρουν, επίσης, το στοιχείο του ανθρωπομορφισμού. Τα αιδοία ⁵⁰ στα γλυπτά μου μπορούν επίσης να αναγνωστούν σαν τρύπα, προκτό, στόμα ή μάτια.

Το Αιδοίο-Στόμα θέλει να μιλήσει, θέλει να πει πράγματα. Την ανείπωτη επιθυμία των γυναικών. Το σώμα της γυναίκας υποβαθμίζεται, καταστέλλεται η σεξουαλικότητά της. Η γυναίκα μετουσιώνεται σε ζώο.

Πέρα από αυτό, τα γλυπτά μου φέρουν το λιμπιντικό και ηδονοβλεπτικό στοιχείο. Το στοιχείο της ηδονής, της απόλαυσης. Αυτή όμως η απόλαυση και η ηδονή, υποβαθμίζεται και καταστέλλεται καθώς τα τοποθετώ στο πάτωμα. Στο πάτωμα όπου κάθονται τα ζώα. Το σώμα, λοιπόν, καθυποτάσσεται και γίνεται ένα ρυθμισμένο πολιτικό όργανο. Αποκτά, δηλαδή, δύναμη εφόσον γίνει *σώμα παραγωγικό και σώμα καθυποταγμένο*⁵¹ (Μακρυνιώτη, 2004, 126). Με άλλα λόγια, εντάσσεται σε ένα πολιτικό πεδίο το οποίο ασκείται από την εξουσία⁵² (Μακρυνιώτη, 2004, 125).

⁵¹ Το σώμα [...], προσδιορίζεται ως κατεξοχήν τόπος παρέμβασης, ρύθμισης και ελέγχου (Μακρυνιώτη, 2004, 66). Διαμεσολαβείται σε μεγάλο βαθμό από τον πολιτισμό, μεταφέρει την κοινωνική πίεση που του ασκείται και η αυθόρμητη έκφρασή του περιστέλλεται· οι εκάστοτε κοινωνικές περιστάσεις επιβάλλονται στο σώμα και το ωθούν να ενεργήσει με ένα συγκεκριμένο τρόπο. Στην ουσία το σώμα μετατρέπεται σε ένα σύμβολο της περίπτωσης (Μακρυνιώτη, 2004, 32).

⁵² Η πολιτική αυτή επένδυση του σώματος συνδέεται χάρη σε περίπλοκες και αμοιβαίες σχέσεις, με την οικονομική του χρησιμοποίηση [...] (Μακρυνιώτη, 2004, 125). Επομένως, το σώμα περιβάλλεται με σχέσεις εξουσίας και κυριαρχίας· [...] (Μακρυνιώτη, 2004, 126).

⁵³ Η γενετήσια σεξουαλικότητα, στην πραγματικότητα, θεωρείται κάτι πρόστυχο και ποταπό (Βίλχελμ, 2015, 231). Έτσι, εάν η μερική σεξουαλική ενόρμηση που χρησιμοποιεί το βλέμμα, τη σεξουαλική ευχαρίστηση του βλέπω, έχει τραβήξει επάνω της, [...] την αντεπίθεση των ενορμήσεων του εγώ, έτσι ώστε οι παραστάσεις με τις οποίες εκφράζεται η ενορμητική τάση της να υποκύπτουν στην απόθηση και να παραμένουν μακριά από το συνειδητό, τότε η σχέση του ματιού και της όρασης με το εγώ και με τη συνείδηση καταλήγει να διαταραχθεί εντελώς. Το εγώ έχει χάσει την κυριαρχία του στο όργανο, το οποίο τίθεται πλέον εξ ολοκλήρου στη διάθεση της απωθημένης σεξουαλικής ενόρμησης (Fort-da, 49).

Επίσης, τα τριχωτά αυτά σώματα, αποφασίζω να τα τοποθετήσω στο πάτωμα δίνοντας την αίσθηση της κίνησης παρότι ακίνητα και την αίσθηση ότι υπάρχουν ανάμεσά μας παντού. Τοποθετώντας τα, λοιπόν, στο πάτωμα δείχνω με αυτόν τον τρόπο την υποβάθμιση της σεξουαλικότητας, την αλλοίωσή της, την καταπίεσή της, καθώς και τις καταπιεσμένες σεξουαλικές ενορμήσεις ⁵³.

2.6. Ποίηση

Επίσης, κατά τη διάρκεια της υλοποίησης του εικαστικού μου έργου, και συγκεκριμένα μέσα από την κατασκευή των γλυπτών μου, προέκυψε και η συγγραφή⁵⁴ της ποίησής μου. Τα γλυπτά μου, λοιπόν, με ενέπνευσαν στη συγγραφή των ποιημάτων μου. Κάποια από τα ποιήματά μου έχουν κι αυτά το χιουμοριστικό/σαρκαστικό στοιχείο, άλλα πάλι το ερωτικό στοιχείο, έχουν δηλαδή ένα λυρισμό, ενώ κάποια άλλα είναι περισσότερο συναισθηματικά. Για μένα, τα ποιήματα αυτά με τη μορφή της ηχογραφημένης επιτέλεσης των ποιημάτων μου λειτουργούν στον εκθεσιακό χώρο ως μία συμπληρωματική αίσθηση. Ενεργούν ως διανύσματα για τα αντικείμενα μέσα στο χώρο. Η φωνή μου μεταμορφώνεται σε ένα δυναμικά ευάλωτο σώμα με πληγές και συμπτώματα⁵⁵.

Ο λυρισμός αυτός των ποιημάτων, ο οποίος κρύβεται στις φωτογραφίες και στα γλυπτά μου, γενεσιουργείται μέσα από την φωνή της γυναίκας που απαγγέλει τα ποιήματα, η οποία είναι ο εαυτός μου. Η γυναικεία φωνή που ακούγεται δεν έχει ούτε πρόσωπο αλλά ούτε και σώμα, όπως και στις φωτογραφίες μου κρύβεται τα πρόσωπό μου με τις μάσκες.

Επομένως, με την ηχογραφημένη επιτέλεση των ποιημάτων μου, κατά την οποία ο δέκτης δεν μπορεί να δει αυτή την γυναίκα που απαγγέλει τα ποιήματα, παρά μόνο την ακούει, κάνω και ένα σχόλιο για τη φωνή της γυναίκας.

Η γυναίκα δεν είναι ένα σεξουαλικό αντικείμενο. Έχει τη δική της φωνή. Έχει και αυτή συναισθήματα, τα δικά της

⁵⁴ Σύμφωνα με τη Γαλλίδα συγγραφέα **Hélène Cixous** (γεν.1937), η πράξη της γραφής όχι μόνο θα «πραγματώσει» την ελεύθερη από λογοκρισία σχέση της γυναίκας με την σεξουαλικότητά της, με τη γυναικεία ύπαρξή της δίνοντας της πρόσβαση στις πρωταρχικές της δυνάμεις αλλά θα της επιστρέψει τον πλούτο της, τις απολαύσεις της, τα όργανά της, τις απέραντες σωματικές της επικράτειες που έχουν παραμείνει σφραγισμένες (Cixous, 2021, 18).

⁵⁵ Για τον **Freud**, οι ανθρώπινες παθήσεις που χαρακτηρίζονται ως «νευρώσεις» πρέπει να αναχθούν στους πολλαπλούς τρόπους αποτυχίας των μηχανισμών ανάπλασης που αφορούν τις σεξουαλικές μερικές ενορμήσεις. Το «εγώ» νιώθει να απειλείται από τις διεκδικήσεις των σεξουαλικών ενορμήσεων και αμύνεται απέναντί τους μέσω των απωθήσεων, οι οποίες δεν έχουν όμως πάντοτε τη ζητούμενη επιτυχία αλλά έχουν ως συνέπεια απειλητικούς υποκατάστατους σχηματισμούς του απωθημένου, και ενοχλητικούς αντιδραστικούς σχηματισμούς του εγώ. Αυτές οι δύο τάξεις φαινομένων στοιχειοθετούν τα λεγόμενα συμπτώματα των νευρώσεων (Fort-da, 48-49).

⁵⁶ Σύμφωνα με την Cixous οι ποιητές είναι σύμμαχοι. *Η ποίηση έχει να κάνει με την ενδυνάμωση μέσω του υποσυνείδητου και επειδή το υποσυνείδητο, τούτη η άλλη απεριόριστη χώρα, είναι ο τόπος που επιβιώνουν οι καταπιεσμένοι: οι γυναίκες [...]* (Cixous, 2021, 18).

συναισθήματα. Η φωνή μου μεταμορφώνεται στην ανείπωτη επιθυμία των γυναικών.

Με την ηχογραφημένη επιτέλεση απαγγελίας της ποίησής μου, θα ήθελα ο δέκτης/θεατής να προβληματιστεί γύρω από την ανέκφραστη επιθυμία των γυναικών. Έτσι, σαν συμπέρασμα, τα ηχητικά ποιήματά μου ⁵⁶ συμπληρώνουν τα υπόλοιπα έργα που βρίσκονται στο χώρο, τα οποία δεν έχουν αυτό το στοιχείο του λυρισμού. Συνδράμουν στη νοητική μεταποίηση της εικόνας του συνολικού εκθεσιακού χώρου, όπου είναι εκτεθειμένα, δηλαδή, τα ορατά έργα (φωτογραφίες, γλυπτά).

Παράλληλα, αποφάσισα να εκτυπώσω τα ποιήματά μου σε μορφή βιβλίου. Έτσι, παρουσιάζω στον εκθεσιακό χώρο και το βιβλίο με τα εικοσιένα ποιήματά μου με τίτλο: ***Κάποτε ήμουν τσουλήθρα.***

Ένα παράδειγμα της ποίησής μου είναι:

Το τελευταίο ερωτικό βλέμμα

Μιάσματα ερωτικά οι αποδράσεις στα αμόλυντα θεϊκά.

Αποδιδράσκουν τα χερσαία ερπετά.

Κηλιδώνουν την αγάπη σαν τα ύπτια μωρά.

Μα όταν τα βλέπω να πονάνε με το βλέμμα του θεάτρου,

πονάω κι εγώ.

Έλα, χαμογέλασέ μου λίγο,

σε παρακαλώ! *(Ψιθύρισμα με θεατρικό κλάμα)*

2.7. Η Αισθητική της «Σεξουαλικής Παράβασης»

Σαν μεθοδολογία χρησιμοποιώ την αισθητική της σεξουαλικής παράβασης⁵⁷. Αισθάνομαι ότι το εικαστικό μου έργο και κυρίως το φωτογραφικό μου έργο συσχετίζεται περισσότερο με την τέχνη και την αισθητική της σεξουαλικής παράβασης, καθώς μέσα από τα αυτοπορτραίτα μου παρουσιάζω μία σεξουαλικοποιημένη εικόνα του σώματός μου σε υπερθετικό βαθμό φλερτάροντας με την πορνογραφία⁵⁸ και αγκαλιάζοντας την, με αποτέλεσμα ο διαχωρισμός του εικαστικού μου έργου σε σχέση με αυτήν να γίνεται πολύ λεπτός.

Θέλοντας να αυτοπροσδιοριστώ με σύμβολα της πατριαρχίας, αμφισβητώντας τα και αναιρώντας τις παραδοσιακές μορφές της θηλυκότητας και τους κώδικες της πατριαρχίας, με την πορνογραφική απεικόνιση του σώματός μου αρθρώνω τη δική μου αυτοδιάθεση, επιλέγοντας τη δική μου μορφή απελευθέρωσης της έκθεσης και απεικόνισης του γυμνού σώματος μου.

Έτσι, το σώμα μου ως αντικείμενο και συγκεκριμένα ως πορνογραφικοποιημένο αντικείμενο, υπονομεύει τα γυναικεία στερεότυπα και συγκεκριμένα το στερεότυπο της γυναίκας-σεξουαλικό αντικείμενο, ξεπερνώντας το.

⁵⁷ Σύμφωνα με το Βρετανό δημοσιογράφο **Brian McNair** (γεν.1959), η μεταμοντέρνα αισθητική της παράβασης είναι η τέχνη που αντικατοπτρίζει «μια αυξανόμενη συνείδηση ότι αλλάζουν όχι μόνον οι σημασίες του σεξουαλικού, καθώς αλλάζει το ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο εντός του οποίου βιώνεται, αλλά επίσης και η ίδια η φύση του σεξουαλικού». Στα έργα αυτού του ρεύματος, ο σεξισμός του χθες είναι το σημερινό σεξουαλικό φορτισμένο παιχνίδι. Η μετατροπή σε αντικείμενο, η οποία θεωρούνταν κάποτε το εργαλείο της πατριαρχικής καταπίεσης, χρησιμοποιείται ως «εργαλείο» για την κριτική της πατριαρχίας καθώς και για την εξύμνηση της ηδονοβλεψίας (McNair, 2002, 317).

⁵⁸ Σύμφωνα με τον **McNair**, ο όρος «πορνογραφία» είναι ένας πολιτικός όρος, με την έννοια της σηματοδότησης διαφορετικών πραγμάτων για διαφορετικούς ανθρώπους σε διαφορετικούς χρόνους και τόπους, ειδικά στο πλαίσιο της λειτουργίας της καπιταλιστικής αγοράς που συμβάλλει στην αναδιάρθρωση της σεξουαλικής εικονοποιίας με την πολιτική (Λιότζης, 2017, 85).

Η βιομηχανία της ψυχαγωγίας, της μόδας και των τεχνών οικειοποιούνται τις συμβάσεις της πορνογραφίας⁵⁹ (McNair, 2002, 119). Το σεξ⁶⁰ θεωρείται ένα μεγάλο θέμα της τέχνης του 20^{ου} αιώνα. Στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, ωστόσο, με την εκμετάλλευση των διευρυνόμενων πολιτιστικών δυνατοτήτων που άνοιξε το φεμινιστικό κίνημα, οι γυναίκες κέρδισαν αυξανόμενη αναγνώριση για τα καλλιτεχνικά τους επιτεύγματα. Αυτή η διαδικασία έγινε μέρος μιας ευρύτερης σεξουαλικοποίησης της κουλτούρας του καπιταλισμού, όπως και την ακολουθούσε. Έτσι, η αισθητική της σεξουαλικής παράβασης χρησιμοποιήθηκε από πολλές γυναίκες ούτως ώστε να δημιουργήσουν μια «φεμινιστική» εκθλησμένη τέχνη (McNair, 2002, 348).

⁵⁹ Σύμφωνα με τη δημοσιογράφο **Jeanette Kupfermann**, «Δεν υπάρχει εικόνα, διαφήμιση, είδος ψυχαγωγίας ή μόδας που να μην τις έχει αγγίξει η πορνογραφία» (McNair, 2002, 119).

⁶⁰ [...] ένα θέμα προς απεικόνιση, λεπτομερέστατη εξέταση και παράβαση» (McNair, 2002, 295). Η τέχνη που αναφέρεται σ' αυτό το θέμα [...] έχει επικεντρωθεί στο εκτεθειμένο, σεξουαλικοποιημένο σώμα συχνά σε πλαίσια όπου το θέμα είναι ο ίδιος ο καλλιτέχνης. Κάποιοι καλλιτέχνες [...] έχουν εκθέσει το σώμα τους «πορνογραφικά». Άλλοι έχουν χρησιμοποιήσει την τέχνη του σώματος για να εκθέσουν και να ερευνήσουν τα σεξουαλικά ταμπού και μυστικά των κοινωνιών τους (McNair, 2002, 295).

⁶¹ Ο όρος χρησιμοποιήθηκε ευρέως μόνο τη δεκαετία του 1990. Τα «κακά κορίτσια» χρησιμοποιούσαν την ταμπέλα αυτή για να υπονομεύσουν την αυθεντική πατριαρχική της έννοια· για να απορρίψουν την αντίληψη ότι οι γυναίκες πρέπει να είναι καλές (όπου το «καλές» ορίζεται με βάση τους ηθικούς και φυλετικούς κώδικες της πατριαρχίας) ενώ διεκδικούσαν αυτόν το χαρακτηρισμό τους ως δηλωτικό διανοητικής, πολιτικής και σεξουαλικής χειραφέτησης. Το «κακό», με άλλα λόγια, είναι καλό και ο όρος έγινε μια συλλογική ταμπέλα για πολλές καλλιτέχνιδες οι οποίες, όπως αναφέρει η **Marcia Tucker**, «προκαλούν το κοινό να δει τις γυναίκες όπως υπήρξαν, όπως είναι και όπως θέλουν να είναι» (McNair, 2002, 349).

Σύμφωνα με την Αμερικανίδα ιστορικό τέχνης **Marcia Tucker** (1940-2006) τα *κακά κορίτσια*⁶¹ είναι ο αριθμός των γυναικών καλλιτεχνίδων, ηθοποιών, comic artists, φωτογράφων, σκηνοθετριών, ο οποίος γίνεται μεγαλύτερος σε μέγεθος. Οι γυναίκες αυτές, λοιπόν, αμφισβητούν τις συμβάσεις και τις αρχές της παραδοσιακής θηλυκότητας, θέλοντας να αυτοπροσδιοριστούν με τους δικούς τους όρους, τις δικές τους απολαύσεις και τα δικά τους ενδιαφέροντα (McNair, 2002, 348-349).

Έτσι, ο σκοπός των γυναικών αυτών είναι να *απελευθερωθούν* και να δημιουργήσουν έναν πολιτιστικό χώρο, να διερευνήσουν τη σεξουαλικότητά τους, καθώς περιοριζότανε από τις απαιτήσεις της πατριαρχίας, αλλά και να αρθρώσουν το δικό του λόγο. Κατά συνέπεια, η τέχνη των *κακών κοριτσιών*, γίνεται ένα σεξουαλικά υπονομευτικό εργαλείο, αλλά και ένα μέσο με σκοπό οι στερεότυπες αντιλήψεις περί θηλυκότητας να υπερκεραστούν. Αυτό σημαίνει ότι, η τέχνη τους υπάρχει *επειδή* ο φεμινισμός έχει δημιουργήσει τις κατάλληλες συνθήκες, αλλά ως προς το περιεχόμενο και το θέμα ξεπερνά το είδος του φεμινισμού που αυτοπροσδιορίζεται σε σχέση με την πατριαρχική αντίληψη της ανδρικής σεξουαλικότητας ως εγγενώς ληστρική και βίαη. Στην τέχνη αυτήν, οι γυναίκες παρουσιάζονται συχνά ως σεξουαλικά επιθετικές, κυριαρχικές, αρπακτικές, όπως και οι άνδρες (McNair, 2002, 358).

Έτσι, τέτοιου είδους καλλιτέχνιδες ή αλλιώς, τα *κακά κορίτσια*, ασκούν μια τολμηρή τέχνη του σώματος, όπως και οι φεμινίστριες καλλιτέχνιδες των δεκαετιών του 1960 και του 1970. Τα *κακά κορίτσια*, δηλαδή, σεξουαλικοποιούν το σώμα τους ή το σώμα άλλων γυναικών (McNair, 2002, 357-358). Χρησιμοποιούν το σεξουαλικοποιημένο γυναικείο κορμί προσθέτοντας ένα ανατρεπτικό στοιχείο: συχνά οι ίδιες οι καλλιτέχνιδες ⁶² γίνονται το αντικείμενο στην εικόνα (McNair, 2002, 361).

⁶² Σύμφωνα με την ερευνήτρια **Rebecca Snyder** «Είναι το πορνογραφικοποιημένο αντικείμενο, η γυναίκα μπροστά στο φακό, που μετενσαρκώνεται σε καλλιτέχνίδα» (McNair, 2002, 361).

⁶³ Οι επιθυμίες και ταυτότητές αμφισβητούν όχι μόνο τα παραδοσιακά πατριαρχικά στερεότυπα της θηλυκότητας [...], αλλά επίσης και τις κάποτε ορθόδοξες φεμινιστικές αντιλήψεις για το τι είναι οι γυναίκες και τι θέλουν από το σεξ (McNair, 2002, 365).

Ειδικότερα, οι καλλιτέχνιδες αυτές, μέσα από τη σεξουαλικοποίηση του σώματός τους και την παραγωγή τέτοιων εικόνων, επιθυμούν και επιδιώκουν να μεταμορφώσουν τον τρόπο αντιμετώπισής και κατανάλωσής τους, θέλοντας να δημιουργήσουν καινοτόμες αναγνώσεις του σεξουαλικοποιημένου γυναικείου σώματος. Επομένως, αξιοποιούν το πορνό ως εργαλείο για να διερευνήσουν το νόημα της σεξουαλικής αναπαράστασης, αλλά και της ίδιας της γυναικείας σεξουαλικότητας (McNair, 2002, 357-358).

Συμπερασματικά, μέσα από την τέχνη της σεξουαλικής παράβασης, οι γυναίκες εκφράζουν τις σεξουαλικές τους επιθυμίες και ταυτότητες ⁶³ (McNair, 2002, 365). Στη συγκεκριμένη τέχνη, οι γυναίκες διαθέτουν χαρακτηριστικά όμοια με εκείνα των ανδρών, γίνονται επιθετικές και τείνουν να κυριαρχούν. Ισχυρίζονται ότι οι ίδιες οι καλλιτέχνιδες μετατρέπονται σε αντικείμενα των εικόνων τους. Έχει σημειωθεί ότι η γυναίκα που ποζάρει στο φακό- είτε πρόκειται για απλή φωτογράφιση, είτε για το γύρισμα ταινίας ή ο,τιδήποτε άλλο- αποτελεί ένα αντικείμενο που περιβάλλεται από στοιχεία πορνό και μετατρέπεται τελικά σε καλλιτέχνίδα. Οι καλλιτέχνιδες αυτές, δεν πετούν το πατριαρχικό πρότυπο αλλά το χρησιμοποιούν για να χτίσουν τη δική τους άποψη μέσα από διαρκείς ανατροπές, αμφισβητήσεις του πατριαρχισμού και τελικά εκπληρώνουν το στόχο τους (McNair, 2002, 361). Προσεγγίζουν τη σεξουαλική αναπαράσταση και τη σεξουαλικότητα με έναν διαφορετικό τρόπο (McNair, 2002, 357).

Η τέχνη των *κακών κοριτσιών*, λοιπόν, γίνεται η πολιτική έκφραση του «μετα-φεμινισμού» (McNair, 2002, 357). Ο «μετα-φεμινισμός»⁶⁴ συνδιαλλάσσεται και συμφιλιώνεται με τις απαιτήσεις του φεμινισμού (McNair, 2002, 364).

Παραδείγματα των *κακών κοριτσιών*, και, επομένως, της τέχνης της *σεξουαλικής παράβασης* είναι τα έργα της Annie Sprinkle, της Cicciolina σε συνεργασία με τον Jeff Koons και της Natacha Merritt, τα οποία θα αναπτυχθούν στο επόμενο κεφάλαιο αυτής της εργασίας.

⁶⁴ Ο μεταφεμινισμός [...] θα πρέπει, τουναντίον, να κατανοείται ως μια «διακριτή αντίληψη/αισθαντικότητα» (*distinctive sensibility*), που αποτελείται από μια σειρά αλληλένδετων στοιχείων όπως η εστίαση στο σώμα και στη σεξουαλικότητα ως βασικό κομμάτι της θηλυκότητας, η μετάβαση από τη σεξουαλική αντικειμενοποίηση στη σεξουαλική υποκειμενοποίηση, η έμφαση στην αυτοεπιτήρηση, στον αυτοέλεγχο και την αυτοπειθαρχία, η έμφαση στην ατομικότητα, την επιλογή, την ελευθερία και την ενδυνάμωση, η κυριαρχία ενός προτύπου αλλαγής και αυτο-διαμόρφωσης, και η αναβίωση των ιδεών περί «φυσικών» σεξουαλικών διαφορών στη βάση της συμπληρωματικότητας των δύο φύλων. Έτσι, μπορεί ο μεταφεμινισμός να υποστηρίζει με θάρρος ότι οι γυναίκες έχουν ενεργή, πολιτική και μη, υποκειμενικότητα, αλλά ο κύριος χώρος στον οποίο αυτή αναγνωρίζεται και νομιμοποιείται είναι μέσα στις μεμονωμένες καταναλωτικές συνήθειες και στο πλαίσιο της ευρύτερης καταναλωτικής κοινωνίας. Η αντίφαση εδώ έγκειται σε αυτή την ίδια τη δυναμική, όπου οι αναπαραστάσεις των γυναικών φαίνονται σε κάποιες όψεις της σύγχρονης δημόσιας σφαίρας να είναι πιο «θετικές/αποδεκτές», αλλά φαίνονται εξίσου ότι είναι και μέρος μιας επιθετικής στρατηγικής του χώρου της αγοράς, και όχι ενδείξεις κοινωνικών και πολιτικών αλλαγών στις σχέσεις των δύο φύλων (Λιότζης, 2016, 92-93).

3. Συσχετισμοί με Εικαστικά Έργα

Στο κεφάλαιο αυτό θα συμπεριλάβω φωτογραφίες και επεξηγήσεις μεταφεμινιστικών και φεμινιστικών εικαστικών έργων, με τα οποία αισθάνομαι πως συνομιλώ και κάνω ένα διάλογο με το εικαστικό μου έργο. Οι περισσότερες καλλιτέχνιδες έχουν χρησιμοποιήσει κι αυτές το σώμα τους στο έργο τους και έχουν καταπιαστεί με ζητήματα έμφυλης ταυτότητας ή σεξουαλικών στερεοτύπων, είτε με την τέχνη της επιτέλεσης [performance] είτε με την τέχνη της φωτογραφίας [photography] είτε με την τέχνη της γλυπτικής [sculpture], επηρεαζόμενες από την πατριαρχία και την ψυχανάλυση. Οι καλλιτέχνες που θα αναφερθούν είναι οι: Annie Sprinkle, Cicciolina και Jeff Koons, Natacha Merritt, Barbara Kruger, Guerilla Girls, Hannah Wilke, Lynda Benglis, Cindy Sherman, Valie Export, Carolee Schneemann, Genesis Belanger, Judy Chicago.

3.1. Παραδείγματα Τέχνης της Σεξουαλικής Παράβασης: Εικαστική Μεταφεμινιστική Τέχνη

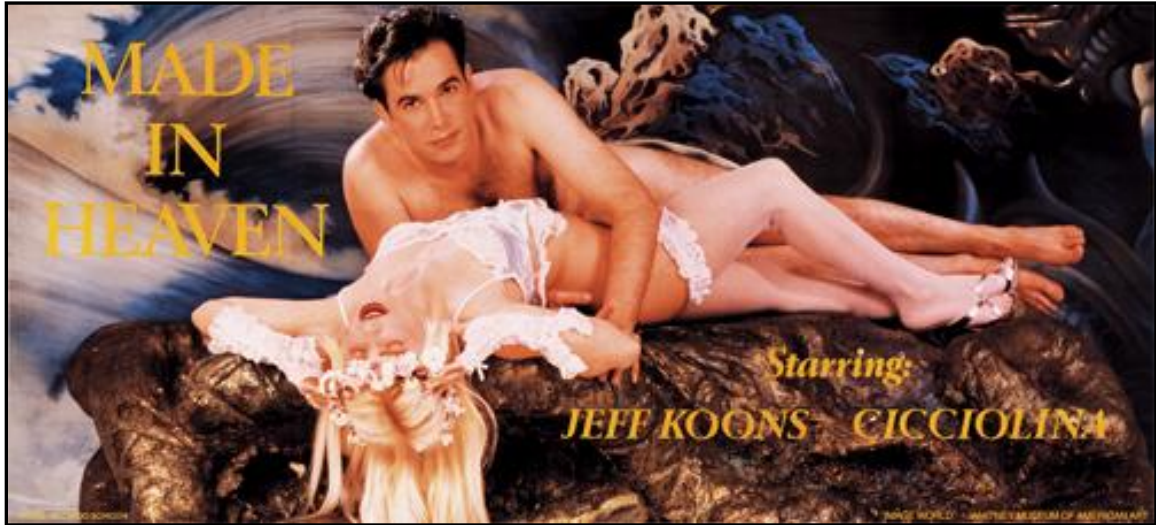
Annie Sprinkle



Εικόνα 1. Post Porn Modernist Show, Performance in N.Y., USA, Annie Sprinkle, 1992

Η Annie Sprinkle (γεν. 1954), πριν γίνει καλλιτέχνης περφόρμανς ήταν πόρνη και πορνοστάρ. Στην performance της με τίτλο *Public Cervix Announcement (Δημόσια Ανακοίνωση Τράχηλου)*, στο «Museum Kunstpalast» στο Ντίσελντορφ το 2008, κάλεσε το κοινό να εξετάσει το αιδοίο και τον τράχηλό της με έναν μικρό καθρέφτη που είχε τοποθετήσει στον κόλπο της. Η σκηνή ήταν εξοπλισμένη με αντικείμενα που θύμιζαν την εποχή της ως εργάτρια του σεξ. Η Sprinkle δείχνει τη σεξουαλικότητα με πολύ θετικό τρόπο, παρουσιάζοντάς την ως απολύτως φυσική και εξίσου που οφείλεται σε γυναίκες και άνδρες. Η γυναίκα δεν αντικειμενοποιείται, αλλά θεωρείται ως ένα υποκείμενο, του οποίου το βλέμμα μπορεί να επιστραφεί, που αναπαριστάνεται πραγματικά από την ίδια την καλλιτέχνη. Ως γυναίκα είναι σε θέση να ανακοινώσει δημόσια την ορατότητα του *αόρατου φύλου* (Vagina museum, 2023).

Cicciolina και Jeff Koons



Εικόνα 2. “*Made in Heaven*”, photography, Jeff Koons and Cicciolina, 1989

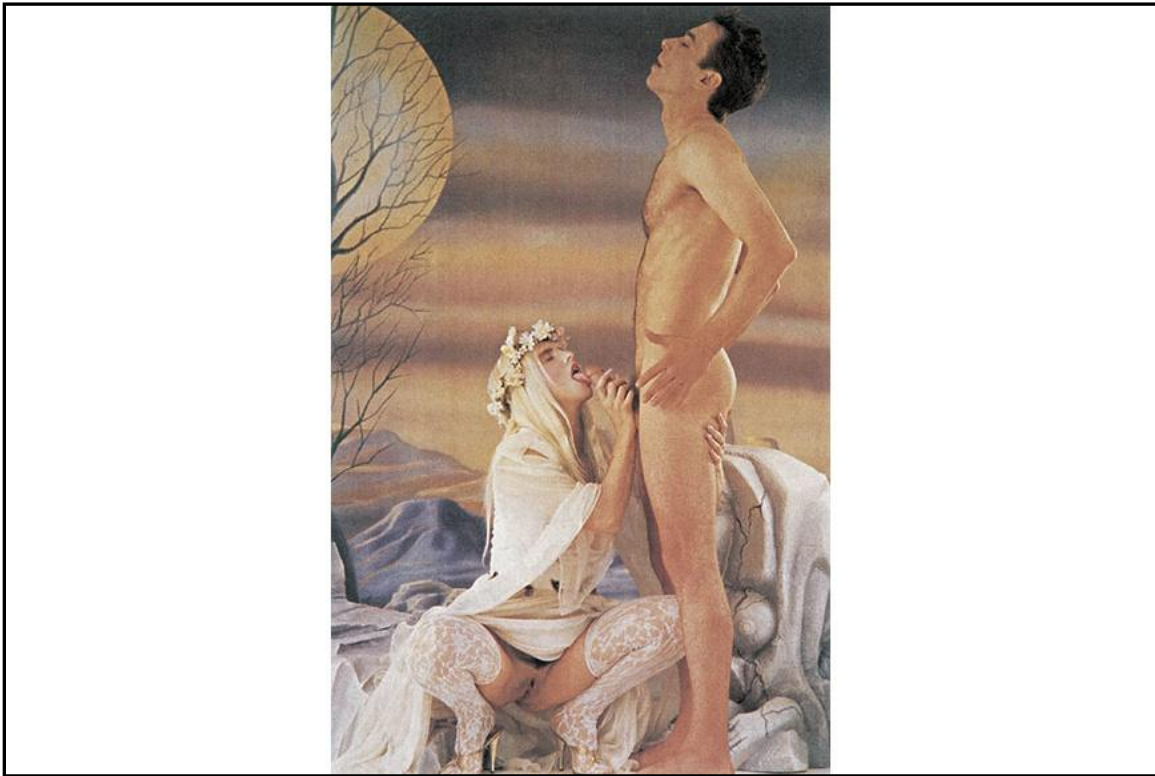
Θολώνοντας τα όρια μεταξύ καλών τεχνών και πορνογραφίας, ο Koons αμφισβήτησε τις συμβάσεις του καλλιτεχνικού γούστου, ενθαρρύνοντας το κοινό του να πάρει τις δικές του αποφάσεις για το τι είναι αποδεκτό (Lempesis, 2023).

Στο φωτογραφικό έργο του Αμερικανού καλλιτέχνη Jeff Koons (γεν.1955), με τον τίτλο “*Made in Heaven*” («Φτιαγμένο στον Παράδεισο») (1989), απεικονίζεται ο ίδιος και η τότε σύζυγός του Ιλόνα Στάλερ (*Liona Staller*), περισσότερο γνωστή ως η Ιταλίδα πορνοστάρ *Cicciolina* (*Τσιτσιολίνα*) (γεν.1951), ενώ έκαναν σεξ (McNair, 2002, 127). Το “*Made in Heaven*” παίρνει την πορνογραφική μορφή της *Τσιτσιολίνας*, την «παντρεύει» (κυριολεκτικά) με τη μορφή του καλλιτέχνη και παράγει εικόνες που «μοιάζουν» με πορνογραφία (με την έννοια ότι είναι σεξουαλικά τολμηρές και έχουν στόχο τη διέγερση) αλλά πολιτιστικά αναγνωρίζονται ως τέχνη (McNair, 2002, 127).

Υπήρξε έργο πρωτοποριακό, καθώς έπειτα από αυτό το να ερωτοτροπεί η κυρίαρχη κουλτούρα με τη μορφή «και» το περιεχόμενο της πορνογραφίας αποτέλεσε σύνηθες φαινόμενο (McNair, 2002, 128).

Δανείζεται στοιχεία από τις συμβάσεις της πορνογραφίας για να κάνει το θεατή να προβληματιστεί ως προς τη διάκριση τέχνης/πορνογραφίας και τους τρόπους με τους οποίους αστυνομεύεται η σεξουαλική κουλτούρα (McNair, 2002, 318). [...] οι φωτογραφίες του Koons με σημειολογικούς όρους, δείχνουν πορνό ενώ υποδηλώνουν τέχνη (McNair, 2002, 318). Επομένως, ο Koons αποστασιοποιείται από το βασίλειο του πορνογραφικού (την ίδια στιγμή που επιδιώκει να οικειοποιηθεί τα όποια ταμπού του) (McNair, 2002, 331).

Στο “*Made in Heaven*” η ηδονοβλεψία του συνοδεύεται από την αναπαράσταση του ίδιου του σεξουαλικοποιημένου σώματός του. Έτσι, στη φωτογραφία αυτή, ο Koons αποκαλύπτει και εκθέτει «τον ίδιο του τον εαυτό» όσο και την *Τσιτσιολίνα*. Μια ερμηνεία είναι ότι μέσα από την τέχνη της σεξουαλικής παράβασης η *Τσιτσιολίνα* μετέτρεψε το χαμηλό πολιτιστικό επίπεδο όπου βρισκόταν ως πορνοστάρ σε κάτι διαφορετικό: σε υψηλή τέχνη με τη συνεργασία του Τζεφ Κουνς και σε «πολιτική του πορνό» υποστηρίζοντας τον σεξουαλικό φιλελευθερισμό στην Ιταλία (με αποκορύφωμα να εκλεγεί το 1987 μέλος του ιταλικού κοινοβουλίου) (McNair, 2002, 361).



Εικόνα 3. *Blow Job-Ice*, photography, Oil inks on silk screened on canvas 1991, Jeff Koons and Cicciolina, 1991

Άλλο ένα τέτοιο παράδειγμα φωτογραφικού έργου του Koons και της Cicciolina σε κλασσική πορνογραφική πόζα είναι το φωτογραφικό έργο *Blow Job-Ice* (1991).

Natacha Merritt



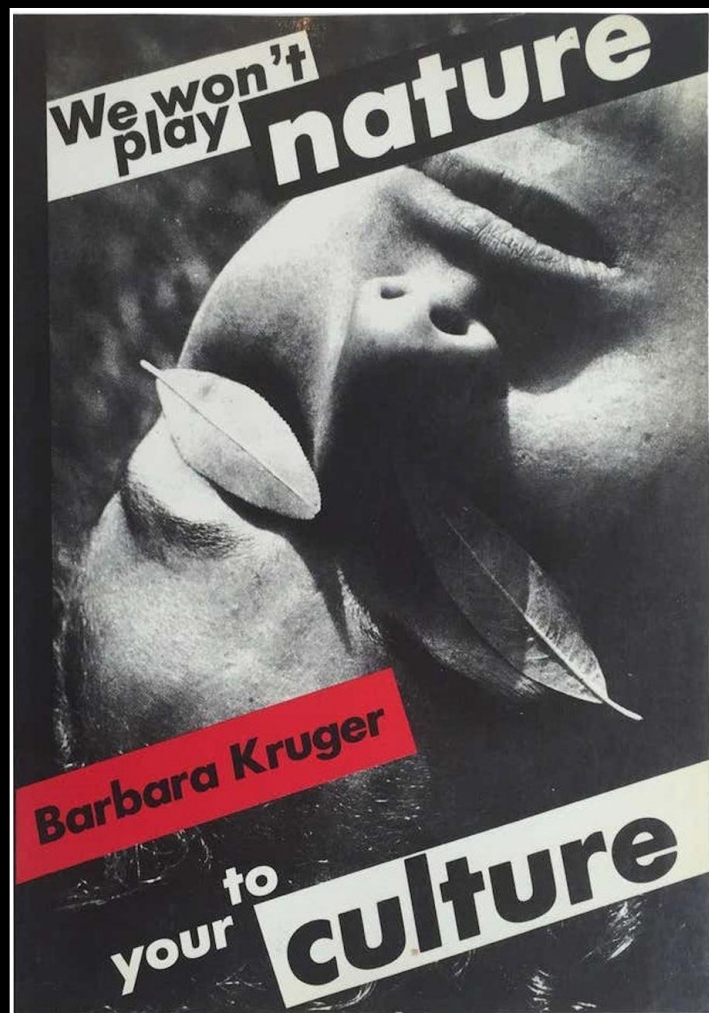
Εικόνες 4-5. *Digital Diaries*, book, Natacha Merritt, 2000

Γυναίκες καλλιτέχνιδες χρησιμοποιούν στρατηγικές και σύμβολα που παραδοσιακά συνδέονται με το *ανδρικό βλέμμα* (McNair, 2002, 362). Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι ο τόμος με ψηφιακά αυτοπορträίτα της Αμερικανίδας φωτογράφου Natacha Merritt (γεν.1977), που έχει να κάνει με την *καλλιτεχνική ηδονοβλεψία του «εγώ»*. Οι εικόνες αυτές *προκαλούσαν την ηδονοβλεπτική ματιά του θεατή* (McNair, 2002, 362).

Πρόκειται για έναν τόμο με ψηφιακά αυτο-πορτρέτα που είχε τραβήξει μια γυναίκα ηλικίας 21 ετών και στα οποία απεικονίζονταν οι σεξουαλικές επαφές που είχε σε ένα δωμάτιο ξενοδοχείου με διάφορους άνδρες αλλά και γυναίκες. Αυτά συνδύαζαν τις τεχνικές της μετατροπής του εαυτού της σε αντικείμενο και της σεξουαλικής εξομολόγησης για την παραγωγή εικόνων όπου τα όρια μεταξύ τέχνης και πορνό είναι δυσδιάκριτα με έναν τρόπο που είναι πλέον συνήθης για τις καλλιτέχνιδες, αλλά και προκλητικός (McNair, 2002, 362). Οι εικόνες αυτές με τα αυτοπορträίτα *πέρασαν από το βασίλειο της πορνογραφίας σε εκείνο της τέχνης* (McNair, 2002, 362).

3.2. Παραδείγματα Φεμινιστικής Τέχνης μέσα από τη Φωτογραφία και την Επιτέλεση [Photography and Performance]

Barbara Kruger



Εικόνα 6. Untitled (*We Won't Play Nature to Your Culture*), photography, Barbara Kruger, 1983

Η Αμερικανίδα εννοιολογική καλλιτέχνηδα Barbara Kruger (γεν.1945), προβληματίζεται σχετικά με το θεατή και την πράξη του κοιτάγματος, το σημείο στο οποίο η ψυχοδυναμική της ηδονοβλεψίας και οι σχέσεις ισχύος του ανδρισμού και της θηλυκότητας μπορούν να επηρεάσουν ένα έργο τέχνης (Mulvey, 2004, 232). Το έργο της σχετίζεται με την επιθυμία και τη διαφορά των φύλων και με την κατανόηση (ή μη κατανόησή) μας για τα δύο αυτά στοιχεία υπό την πατριαρχία (Mulvey, 2004, 233).

Ο ψυχαναλυτικός λόγος έγινε η πηγή σαγηνευτικών εικόνων που σχετίζονται με την ψυχική ζωή της σκέψης και με τη δύναμη των εικόνων, αλλά οι εικόνες αυτές πρέπει επίσης να παράγουν ονειροπόληση και εκλάμψεις αναγνώρισης, παρόμοιες με την εμπειρία του κοιτάγματος σε μία ψευδαίσθηση ή την αντίληψη ενός déjà vu (Mulvey, 2004, 234).

Έτσι, το έργο της καλλιτέχνηδας, *Δεν Θα Παιζουμε τη Φύση στην Κουλτούρα σας, (We Won't Play Nature to Your Culture)* (1983), εκλαμβάνεται ως ένα πολυσύνθετο σχόλιο, στη θέση του σεναρίου και της αναπαράστασης στις σχέσεις ανδρών-γυναικών υπό την πατριαρχία. Η Kruger δομεί πάνω στη φεμινιστική ανάλυση της αναπαράστασης ως πολιτικής και πάνω στη φεμινιστική οικειοποίηση της ψυχανάλυσης ως μέσου για την κατανόηση της καταπίεσης. Ωστόσο οι εικόνες της προχωρούν πιο πέρα, τόσο ως προς τη γλώσσα όσο και ως προς το οπτικό υλικό. Η εμφανής ευθραυστότητα του υποτιθέμενου ανθεκτικού θηλυκού συμπληρώνει έναν άκαμπτο, και επομένως εύθρυπτο, ανδρικό έλεγχο. Η πατριαρχία ακινητοποιεί τη γυναίκα στην αναπαράσταση και, κάνοντας αυτό, απολιθώνει τον άνδρα (Mulvey, 2004, 234).

Η γυναίκα στο έργο της γίνεται συμβατικά ένα φετίχ στο πολιτισμικό υλικό (λεκτικό, οπτικό) (Mulvey, 2004, 235).

Επίσης, η έμφαση που δίνει η Kruger στη θέα φέρνει στην επιφάνεια ένα ακόμα σημαντικό σημείο επαφής ανάμεσα στην αισθητική και την ψυχανάλυση: τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που συνδυάζονται με τη φωτογραφία. Η όραση, η απόλαυση του κοιτάγματος ως συστατικό ένστικτο της σεξουαλικότητας [...] δεν έχουν σχέση με το να βλέπει κανείς ως μέσον για να αντιλαμβάνεται τον πραγματικό κόσμο. Επομένως, η θέαση ως ενόρμηση συνδέεται με το δόσιμο απόλαυσης ή την ελάφρυνση του άγχους. Τα αντικείμενα γίνονται συμπτώματα,

αναγόμενα στην ψυχή, καθώς αυτή τα απογυμνώνει από την αληθινή τους φύση ως υλικά πράγματα και τους δίνει ένα καινούργιο νόημα και σημασία. Οι γυναίκες ήταν πάντα τα ευνοούμενα αντικείμενα στην καταληκτική άκρη αυτής της διεργασίας μαγικής μεταμόρφωσης (Mulvey, 2004, 243).

Guerilla Girls



Εικόνα 7. *'Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?'*, Guerilla Girls, 1989

Η φεμινιστική ομάδα Guerilla Girls (1985-) περιγράφει τον εαυτό της ως φεμινίστριες ακτιβίστριες καλλιτέχνιδες και αποτελείται από πολλά ανώνυμα μέλη (Cvetkoníč, 2020). Είναι μία ομάδα καλλιτέχνιδων-ακτιβιστριών που δημιουργήθηκε για να αμφισβητήσει τη θλιβερή εκπροσώπηση των γυναικών στον κόσμο της τέχνης (Ellis-Petersen, 2017). Τα φεμινιστικά έργα τέχνης τους μοιάζουν με αφίσες, κείμενα, συνθήματα και διαφημιστικές πινακίδες μέσω των οποίων μεταδίδουν σημαντικά πολιτικά μηνύματα. Τα Guerilla Girls στοχεύουν να δείξουν πως οι γυναίκες υφίστανται διακρίσεις στον κόσμο της τέχνης. Δεν μιλούν μόνο για την έλλειψη εκπροσωπούμενων γυναικών καλλιτεχνών, αλλά και για την έλλειψη αντιπροσωπευόμενων καλλιτεχνών με χρώμα.

Στο έργο τους *'Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?'* (1989), οι Guerilla Girls επεσήμαναν τις τεράστιες διαφορές στον αριθμό των γυναικών καλλιτέχνιδων που εμφανίζονται στο Μουσείο Met (Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης), (The Metropolitan Museum of Art of New York City), και στον αριθμό των γυναικείων γυμνών στους πίνακες που μπορεί ο κόσμος να δει εκεί (Cvetković, 2020).

Επομένως, το φεμινιστικό έργο τέχνης των Guerilla Girls έχει ως σκοπό να αυξάνει την ευαισθητοποίηση για την υφιστάμενη ανισότητα μεταξύ των φύλων σε διαφορετικές δημιουργικές βιομηχανίες (Cvetković, 2020).

Hanna Wilke



Εικόνα 8. *S.O.S. Starification Object Series*, Hannah Wilke, 1974

Η Αμερικανίδα καλλιτέχνη Hannah Wilke (1940-1993), μέσα από τα αυτοπορτραίτα της [...] *ποζάρει μιμούμενη τις εικόνες των γυναικών στη διαφήμιση, τη μόδα ή την πορνογραφία, προβάλλοντας έτσι τη θηλυκότητα ως διαρκή εναλλαγή μορφασμών, χειρονομιών, στάσεων και εκφράσεων και το γυναικείο σώμα ως εύκολα αναλώσιμο αγαθό στην καταναλωτική κοινωνία* (Αυγητίδου και Βαμβακίδου, 2013, 77). Έτσι, η Wilke αντιμετωπίζει το γυναικείο σώμα ως ένα καταναλωτικό αντικείμενο. Η ίδια αναφέρει: *Επέλεξα τη μαστίχα, γιατί αποτελεί την τέλεια μεταφορά για την Αμερικανίδα - τη μασάζ, παίρνεις ό,τι θέλεις από αυτήν, την πετάς και παίρνεις ένα νέο κομμάτι* (Αυγητίδου και Βαμβακίδου, 2013, 77).

Κατά τη διάρκεια μίας performance της από τη σειρά επιτελέσεων και φωτογραφιών με τίτλο *S.O.S. Starification Object Series* (1974-82), η καλλιτέχνη έδινε τσίχλες στους θεατές, δίνοντάς τους οδηγίες να την παραδώσουν όταν θα είχε μαλακώσει. Έπειτα, μετέτρεπε ή έπλαθε την τσίχλα σε σχήμα αιδoίου αποκαλώντας το *μουνί* ή *κουτί*, και την κόλλαγε στο σώμα της. Το αποτέλεσμα που αποτυπώνεται στη φωτογραφία είναι ένα φρικιαστικό θέαμα, σαν να έχει παράσιτα πάνω στο σώμα της.

Σε αυτή την performance, η Wilke απεικονίζει μεταφορικά αυτήν τη βία στο σώμα της, συμβολίζοντας τους πραγματικούς κινδύνους που θέτει η κοινωνία στις γυναίκες. Τα ίδια τα λόγια της Wilke τονίζουν την ιδέα της τσίχλας ως εξωτερικό σύμβολο της γυναικείας φύσης που εξομαλύνεται, μεταμορφώνεται και στη συνέχεια απορρίπτεται (Williams, 2019).

Lynda Benglis



Εικόνα 9. Photography, '*Art-forum*' magazine, Lynda Benglis, 1974

Στη συγκεκριμένη διαφημιστική φωτογραφία στο 'Art-forum' του Νοεμβρίου 1974, που χρησιμοποιήθηκε σε μια διαβόητη διαφήμιση της έκθεσης μιας γκαλερί (Παπανικολάου, 2007, 19), παρατηρούμε την Αμερικανίδα καλλιτέχνη Lynda Benglis (γεν.1941), γυμνή να κρατάει ένα δικέφαλο δονητή προκλητικά ανάμεσα στους μηρούς της. Κάποιοι θεώρησαν ότι ήταν πορνογραφία και ακατάλληλο για περιοδικό τέχνης (Smith, 2009).

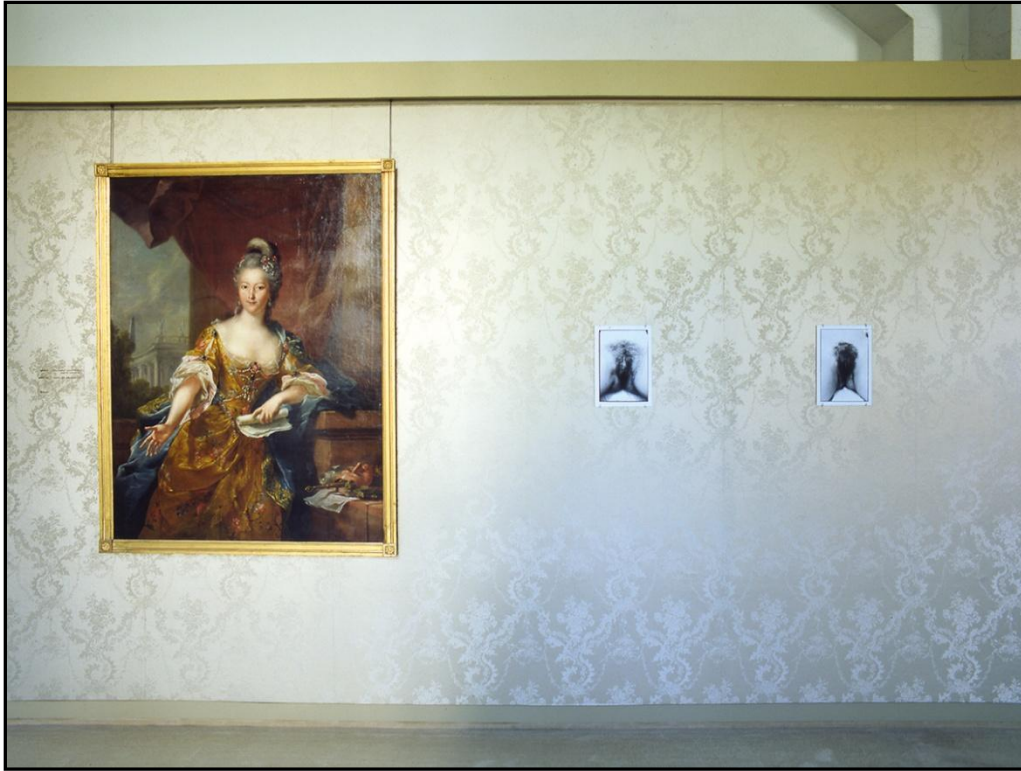
Η εικόνα αυτή παίρνει τον αυνανισμό από την επικράτεια της απόλαυσης και της ερωτικής αυτονομίας και τον μεταθέτει στο επίκεντρο του πεδίου της εξουσίας. Προικίζει τη γυναίκα καλλιτέχνη με φαλλό και [...] γελοιοποιεί τους ισχυρισμούς των ανδρών ότι τον μονοπωλούν. Η, ακριβέστερα, γελοιοποιεί ολόκληρη την ιδέα περί φαλλού. Η καλλιτέχνη δεν μιλάει για την εξουσία που ανήκει μόνο στο φαλλό αλλά επίσης για την εξουσία που πηγάζει από το παιχνίδι με τις αναπαραστάσεις του (Laqueur, 2006, 427).

Επίσης, με τη φωτογραφία αυτή η Μπένγκλις χλεύαζε την αρρενωπή στάση ορισμένων μινιμαλιστών και μεταμινιμαλιστών καλλιτεχνών, καθώς και την αυξημένη εμπορευματοποίηση της σύγχρονης τέχνης· ταυτόχρονα, απέδωσε τον «φαλλό» με τρόπο που εξέφραζε κυριολεκτικά, αλλά και παρωδούσε τη σχέση του με την αφθονία και την εξουσία (Παπανικολάου, 2007, 19).

Zoe Leonard



Εικόνες 10-13. *Untitled (Detail)*, installation at Documenta IX, Kassel, Zoe Leonard, 1992



Εικόνα 14. *Untitled* (Detail), installation at Documenta IX, Kassel, Zoe Leonard, 1992

Η εγκατάσταση της Αμερικανίδας εικαστικού Zoe Leonard (γεν.1961), στη Neue Galerie του Κάσσελ το 1992, αντιπαραβάλλει τη γυναικεία σεξουαλικότητα με πορτρέτα εποχής (Galiano, 2003). Απεικονίζει μια σειρά από ασπρόμαυρες φωτογραφίες γυναικείων γεννητικών οργάνων μαζί με ηθικολογικούς γερμανικούς πίνακες του 18ου αιώνα. Μέσω αυτής της αντιπαράθεσης, η Leonard απευθύνεται στη γνωστή κριτική της ζωγραφικής με όρους «ανδρικού βλέμματος», εισάγοντας το φύλο και την αναπαραγωγική δύναμη των γυναικών, σε μια παραδοσιακή, συγκρατημένη, αστική αφήγηση (Bartholomew, 2023).

Παρατηρούμε σε μία φωτογραφία ενός γυναικείου εφηβαίου η Leonard προσθέτει ολοφάνερα ένα χέρι. Η ενσωμάτωση αυτή είναι πιθανόν να υποδηλώνει ένα χαρακτηριστικό των εικαστικών τεχνών καθώς και τον τρόπο με τον οποίο κοιτούμε τις φωτογραφίες ή το έργο τέχνης: «Κάθε αντικείμενο τέχνης είναι ένα μεταμφιεσμένο πλάνο

με γεννητικά όργανα – κάτι που κοιτούμε άναυδοι, κάτι προς απόκτηση, από το οποίο αναβλύζει και αντλείται η αίσθηση του εαυτού» (Laqueur, 2006, 426). Στη συγκεκριμένη περίπτωση της Leonard, όμως, αυτό θα ίσχυε αν δεν είχε ενσωματώσει το χέρι στη φωτογραφία με τα δύο δάκτυλά του να αγγίζουν την κλειτορίδα (Laqueur, 2006, 426).

Στην ασπρόμαυρη φωτογραφία με το αιδοίο, λοιπόν, δείχνει μια γυναίκα η οποία εξερευνά τα γεννητικά της όργανα και χαρίζει ηδονή στον εαυτό της. Ο θεατής, επομένως, γίνεται ηδονοβλεψίας (Laqueur, 2006, 426). Η Leonard με την προσθήκη του χεριού στα γεννητικά όργανα δείχνει *ότι μια γυναίκα είναι κυρία του εαυτού της, πράγμα που δεν συνέβαινε σε άλλες – στις γυναίκες του δέκατου όγδοου αιώνα* (Laqueur, 2006, 426).

Η ίδια η καλλιτέχνη παρατηρεί ότι οι γυναίκες στα έργα τέχνης *«απεικονίζονται ως καταλύτες του ανδρικού ετεροφυλοφιλικού πόθου, ενώ ποτέ δεν απεικονίζεται το γεγονός ότι και οι ίδιες έχουν επιθυμίες»*. Έτσι, η Leonard εκθέτει τις ασπρόμαυρες φωτογραφίες της με το αιδοίο *ώστε να «απεικονίσει τη σεξουαλική επιθυμία των γυναικών, αντί για την ικανότητά τους να είναι επιθυμητές»* (Laqueur, 2006, 426). Στη συγκεκριμένη εγκατάσταση, η Leonard *δεν ενδιαφέρεται τόσο για το πανταχού παρόν αρσενικό βλέμμα και για αν αυτό είναι φορέας εξουσίας όσο, αντίθετα, για το γεγονός ότι οι γυναίκες που κοιτούν απουσιάζουν από τις οπτικές αναπαραστάσεις: η γυναίκα δεν είναι ποτέ δημιουργός, αλλά πάντοτε το αντικείμενο θέασης* (Laqueur, 2006, 426-427).

Cindy Sherman



Εικόνα 15. *Untitled #263*, Cindy Sherman, 1992

Η Sherman εξερευνά τη γυναικεία ταυτότητα έως την κατασκευή της εικόνας (Hybrid utterance, 2021).

Το έργο της Αμερικανίδας καλλιτέχνης Cindy Sherman (γεν.1954), διαπνέεται από τη φεμινιστική αντίληψη της δεκαετίας του 1970 αναφορικά με τη θεμελιώδη καταπίεση της ανδρικής ματιάς (McNair, 2002, 356). [...] είναι γερά θεμελιωμένο στην κριτική της πατριαρχίας και της θέσης της γυναίκας μέσα σε αυτήν, κριτική η οποία επηρεάστηκε από τον πολιτιστικό φεμινισμό κατά τη δεκαετία του 1970 (McNair, 2002, 356).

Η καλλιτέχνης εξερευνά τη γυναικεία ταυτότητα έως την κατασκευή της εικόνας (Hybrid utterance, 2021). Το 1992, παρήγαγε μια σειρά φωτογραφιών με τίτλο *Sex Pictures* (*Σεξουαλικές Εικόνες*), στις οποίες φωτογράφιζε τεχνητά μέρη του σώματος, ψεύτικα γεννητικά όργανα και διαμελισμένα ιατρικά ομοιώματα σε πρόστυχες πόζες (Lempesis, 2023).

Με τη σειρά αυτή, η Sherman διαλύει την απόλυτη κατηγοριοποίηση της σεξουαλικής ταυτότητας. Απεικονίζοντας ένα σώμα που είναι τόσο αρσενικό όσο και θηλυκό, η καλλιτέχνης αμφισβητεί την κοινωνική και σεξουαλική ταυτότητα που διαιρεί (Hybrid utterance, 2021).

Οι εικόνες αυτές, της σειράς *Sex Pictures* αναπαριστούν μανεκέν και κούκλες *οι οποίες έχουν παραμορφωθεί με τρόπο γκροτέσκο σε σεξουαλικά τολμηρές συνθέσεις* (McNair, 2002, 355). Παρουσιάζουν «διαστροφικές» σκηνές, *προϊόν της φαντασίας της Sherman για την καταχρηστική ανδρική φαντασίωση* (McNair, 2002, 356).

Συνοπτικά, μέσα από το έργο της, η καλλιτέχνης σχολιάζει την εικονογραφία στην πατριαρχική κουλτούρα, *όπως οι ταινίες του Χόλυγουντ, οι φωτογραφίες μόδας και τα πορνό περιοδικά* (McNair, 2002, 356).

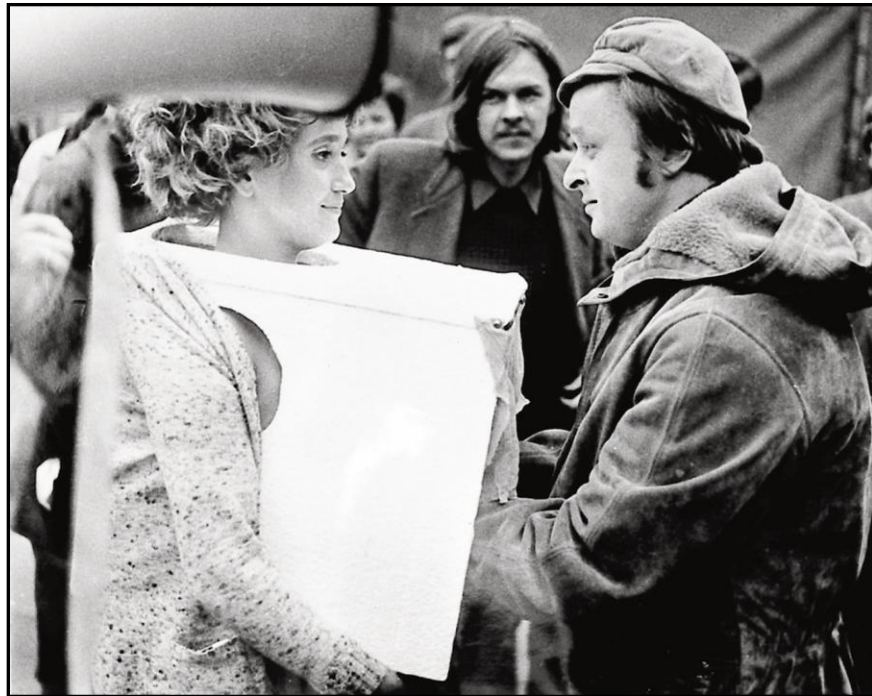
Valie Export



Εικόνα 16. *Aktionshose: Genitalpanik (Action Pants: Genital Panic)*, photo serial, self-staging, Valie Export, 1969

Η Αυστριακή καλλιτέχνη Valie Export (γεν.1940), ερμήνευσε το *Action Pants: Genital Panic* (1969). Φορώντας ένα παντελόνι κομμένο στην περιοχή του καβάλου, δείχνει τα γεννητικά της όργανα σε έναν κινηματογράφο. Με αυτή την πράξη, αμφισβητεί τις κοινωνικές κατασκευές θηλυκότητας και υπερασπίζεται τη σωματική αυτονομία (Leturcq, 2023).

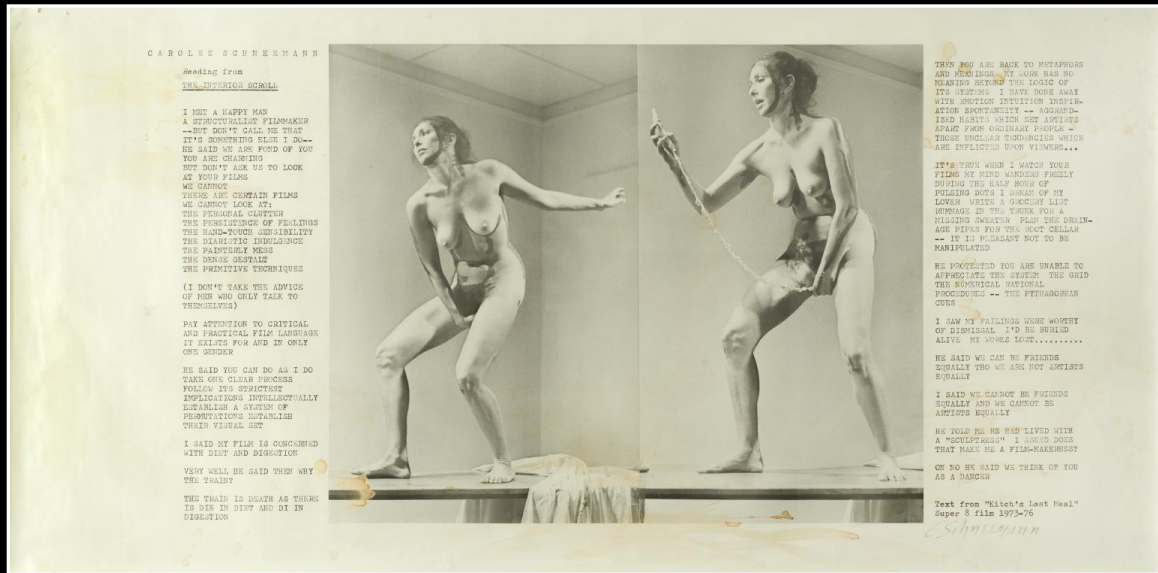
Η καλλιτέχνηδα περπάτησε ανάμεσα στις σειρές των καθιστών θεατών, με τα εκτεθειμένα γεννητικά της όργανα στο επίπεδο του προσώπου. Η ίδια ανέφερε: «*Ήθελα να είμαι προκλητική, να προκαλέσω, αλλά και η επιθετικότητα ήταν μέρος της πρόθεσής μου... Επιδίωξα να αλλάξω τον τρόπο που βλέπει και σκέφτεται ο κόσμος*» (Lempesis, 2023).



Εικόνα 17. *Tap and Touch cinema*, black and white video, 1:11 min, Valie Export, 1968

Η Export, επίσης, εκτελεί τη φεμινιστική performance *Tap and Touch Cinema* (1968). Στο έργο της αυτό, που διαφημίστηκε ως ο μικρότερος κινηματογράφος στον κόσμο, προσκάλεσε τους θεατές να βάλουν τα χέρια τους σε ένα μεγάλο, καλυμμένο με κουρτίνες κουτί μπροστά από τον κορμό της και να αγγίζουν το σώμα της, το στήθος της, μέχρι για 30 δευτερόλεπτα. Η συγκεκριμένη performance επιδεικνύει την αντικειμενοποίηση και τη σεξουαλικοποίηση των γυναικών στον κινηματογράφο σπάζοντας τον σεξιστικό κινηματογράφο στην ουσία του (Schons, 2017). Θεωρείται ως μία άμεση επίδειξη του κινηματογράφου ως χώρου προβολής για τις ανδρικές φαντασιώσεις (Media, art, net, 2022).

Carolee Schneemann



Εικόνα 18. *Interior Scroll*, performance, Carolee Schneemann, 1975

Η Schneemann εκθέτει το σώμα της και οικειοποιείται λέξεις των καταπιεστών, όπως «μουνί» και «σκόλα», [...] για να στηρίξει ένα συνειδητό πολιτιστικό πόλεμο (McNair, 2002, 352-353).

Η Carolee Schneemann (1939-2019), ενδιαφέρεται για τη σεξουαλική αναπαράσταση και ιδιαίτερα για τη σεξουαλικοποίηση του γυναικείου σώματος [...] (McNair, 2002, 356).

Κατά την performance της *Interior Scroll* (Εσωτερική περγαμινή), τράβηξε μία περγαμινή από τον κόλπο της δημόσια, μέσα από την προσπάθειά της να επανατοποθετήσει τον γυναικείο κόλπο στη θέση που του αρμόζει ως ιερή πηγή και γενέθλιο πέρασμα. Η ίδια δήλωσε: «Σκέφτηκα τον γυναικείο κόλπο με πολλούς τρόπους -σωματικά, εννοιολογικά, ως μια γλυπτική μορφή, μια αρχιτεκτονική αναφορά, την πηγή της ιερής γνώσης, της έκστασης, της γέννησης, της μεταμόρφωσης».

Το *Interior Scroll* της Schneemann, αν και συχνά σεξουαλικά παραβατικό, ήταν προκλητικά μη ερωτικό για το βλέμμα του ετερόφυλου άνδρα. Χρησιμοποιούσε τη γλώσσα της πατριαρχικής κουλτούρας με σκοπό να εκθέσει τον βαθύ, δομικό μισογυνισμό της και για να προσελκύσει την προσοχή στην περιφρόνηση προς τις γυναίκες που ενσάρκωνε η αστόχαστη χρήση της (McNair, 2002, 353).

Στόχος της καλλιτέχνης ήταν να ξενίσει το θεατή και, σε μια φεμινιστική προσαρμογή της στρατηγικής του μοντερνισμού για απελευθέρωση μέσω της ανατροπής, να ενθαρρύνει τον σοκαρισμένο θεατή να στοχαστεί αναφορικά με τη φύση της πατριαρχίας και τη χρήση (ή κατάχρηση) που αυτή έκανε του γυναικείου σώματος. Η τολμηρή σεξουαλικότητα σ' αυτά τα έργα ήταν κυρίως ένας μηχανισμός αποστασιοποίησης παρά ένα μέσο για να σαγηνεύσει (McNair, 2002, 353).

Επομένως, μέσα από το έργο της, η Schneemann βγάζει το γυναικείο σώμα από τη θέση του αντικειμένου που βάλλεται από τα πυρά μιας πατριαρχικής και ασφυκτικά υλιστικής και καταναλωτικής κοινωνίας. Έτσι, το σώμα μετατρέπεται σε υποκείμενο, αποκτά φωνή και αρθρώνει την ανάγκη του για ελευθερία. Σαν αποτέλεσμα, η τέχνη λειτουργεί ως αποτελεσματικός φορέας πολιτικοκοινωνικής αλλαγής ή τουλάχιστον φυτεύει τον σπόρο για (αντί)δραση (Librodoro, 2023).

3.3. Παραδείγματα Φεμινιστικής Τέχνης μέσα από τη Γλυπτική [Sculpture]

Genesis Belanger



Εικόνα 19. Sculpture, Genesis Belanger



Εικόνα 20. Sculpture, Genesis Belanger

Η Αμερικανίδα καλλιτέχνη Genesis Belanger (γεν.1978), μέσα από τα γλυπτά της εστιάζει στην ατομική ψυχολογία μέσα από το πρίσμα του φύλου. Παρουσιάζει γλυπτά που φανερά υποδηλώνουν οικείες γυναικείες πτυχές: μπουκέτα με λουλούδια, κοσμήματα και αποχρώσεις του ροζ (Ozon, 2019).

Για την Belanger τα έργα της «Χρησιμοποιούν την αντικειμενοποίηση και την προσωποποίηση ως μέσο να ανοίξουν διάλογο σχετικά με τις εμπειρίες γυναικών μέσα σε μία πατριαρχική κοινωνία». Τα έργα τέχνης ενσωματώνουν την ιδέα της θηλυκότητας ως κάτι μυστηριώδες και σέξι, πηγαίνουν όμως και ένα βήμα πιο πέρα: η θηλυκότητα συνδέεται με το φαλλοκεντρισμό που είναι διάχυτος και ξεπετάγεται εκεί που κανείς δεν το περιμένει, όπως μέσα από ένα μπουκάλι (Ozon, 2019).

Judy Chicago



Εικόνα 21. *The Dinner Party*, Ceramic, porcelain, textile, 576 × 576 in. (1463 × 1463 cm), Judy Chicago, 1974–1979



Εικόνα 22. *The Dinner Party*, Ceramic, porcelain, textile, 576 × 576 in. (1463 × 1463 cm), Judy Chicago, 1974–1979

Το έργο εγκατάστασης της Αμερικανίδας καλλιτέχνιδας Judy Chicago (γεν.1939), ερευνά το ιδεολογικό και αισθητικό πρίσμα της ιστορίας του Γυναικείου ζητήματος (Καραμπά κ.α., 2022, 8).

Το *Dinner Party* (1974-1979) είναι ένα μνημείο για την ιστορία και τα επιτεύγματα των γυναικών. Τιμάει εκατοντάδες γυναίκες από την ιστορία. Αποτελείται από ένα τεράστιο τριγωνικό τραπέζι - μεγέθους 48 ποδιών σε κάθε πλευρά - με τριάντα εννέα θέσεις αφιερωμένες σε εξέχουσες γυναίκες σε όλη την ιστορία και επιπλέον 999 ονόματα άλλων σημαντικών γυναικών είναι χαραγμένα στο πάτωμα της εγκατάστασης σε πλακάκια από πορσελάνη (Klein, 2022). Οι γυναίκες αυτές συμβολίζονται με ένα πιάτο (ζωγραφισμένο με εικόνες που παραπέμπουν στη μορφή του αιδοίου), ένα κέντημα και ένα ποτήρι, αντικείμενα που τοποθετούνται σε ένα μεγάλο τριγωνικό μπουφέ (Καραμπά κ.α., 2022, 8).

Η Chicago χρησιμοποιώντας κεραμικά, πορσελάνη, κεντήματα και ύφανση, επέλεξε σκόπιμα αυτά τα υλικά που συχνά ταυτίζονται με τις γυναίκες και αντιμετωπίζονται σαν κάτι λιγότερο από την τέχνη και παραδοσιακά συνδέονται με τις γυναικείες χειροτεχνίες (Lewis, 2022).

Η σπουδαιότητα της εγκατάστασης της Chicago, είναι ότι με το φεμινιστικό έργο της θέλει να κάνει ορατές τις γυναίκες, που παρόλα τα επιτεύγματα τους δεν φανερώνονται και δεν αναδεικνύονται, θέλοντας να πει ότι η τέχνη είναι για τον οποιοδήποτε και όχι μόνο για τους άνδρες, υπενθυμίζοντας μας ότι οι γυναίκες δεν είχαν επιρροή στην ευρωπαϊκή πνευματική ιστορία (Lewis, 2022).

4. Παρουσίαση της Εικαστικής Διπλωματικής Εργασίας

Στην παρουσίαση της εικαστικής διπλωματικής μου εργασίας αποφασίζω να εκθέσω στο χώρο έξι γλυπτά με το ξανθό χρώμα αποδοσμένο από την πραγματικότητα, καθώς αυτό για μένα παραπέμπει στο κατασκευασμένο στερεότυπο της ιδανικής γυναίκας: *ψηλής, ξανθιάς, αδύνατης και όμορφης* – στοιχεία της κατασκευασμένης εικόνας της γυναίκας – καθώς και ένα γλυπτό με το έντονο βιομηχανικό χρώμα και συγκεκριμένα το φούξια χρώμα, το οποίο έχει στο *πρόσωπό* του δύο φαλλούς, θέλοντας να τονίσω, όπως έχω αναφέρει, την πατριαρχία και το φαλλοκεντρισμό. Ακόμη, στον εκθεσιακό χώρο αποφασίζω να εκθέσω δύο φωτογραφίες, συγκεκριμένα δύο αυτοπορträιτα, καθώς και την ηχογραφημένη επιτέλεση της ποίησής μου, αλλά και το εκτυπωμένο βιβλίο με τα ποιήματά μου.

Οι δύο φωτογραφίες στον εκθεσιακό χώρο, απεικονίζουν τον εαυτό μου να φοράει μάσκες με φαλλούς, στις οποίες η συνθετική τρίχα είναι κι αυτή ξανθιά, θέλοντας να τονίσω και πάλι το κατασκευασμένο στερεότυπο της ιδανικής γυναίκας το οποίο προανέφερα, καθώς και το σύμβολο του φαλλού, το οποίο αποτελεί πηγή εξουσίας. *Η πατριαρχική κοινωνία είναι φαλλοκεντρική* (Φυλοπαίδεια/Φαλλοκεντρισμός, 2023).



Εικόνα 23. *Untitled*, Photography, Marianna Athanasiou, 2023

Στη φωτογραφία αυτή (εικόνα 23), φοράω τη μάσκα με το διπλό πέος και ποζάρω γυμνή στη στάση: *στα τέσσερα*, θέλοντας να τονίσω το κατασκευασμένο στερεότυπο της γυναίκας-σκύλας. Έτσι, *κάθομαι στα τέσσερα* και γίνομαι ένα σεξουαλικό αντικείμενο *έτοιμο προς χρήση*. *Γυναίκα σκύλα, γυναίκα πουτάνα, γυναίκα καριόλα*, φράσεις που χρησιμοποιούνται από θυμωμένους ανθρώπους.



Εικόνα 24. *Untitled*, Photography, Marianna Athanasiou, 2023

Στη φωτογραφία αυτή (εικόνα 24), φοράω τη μάσκα με τα πέντε πέη περιμετρικά στην κορυφή, σαν στέμμα. Έτσι, γίνομαι βασίλισσα. Ποζάρω γυμνή με τα πόδια ανοιχτά και δείχνω το μουνί μου (το αιδοίο μου) θέλοντας να τονίσω το κατασκευασμένο στερεότυπο της γυναίκας-μουνί. Της γυναίκας-τρύπας. Το *μουνί*, μία λέξη η οποία χρησιμοποιείται πολύ συχνά σε εκφράσεις από θυμωμένους ανθρώπους όταν βρίζουν ο ένας τον άλλο. Μία λέξη η οποία χρησιμοποιείται σε πρόστυχες προτάσεις. Μία λέξη βρώμικη. Μία λέξη υποβαθμισμένη. Μία λέξη υποτιμημένη. Η ασέβεια και η προσβολή της γενέθλιας περιοχής.

Συνοπτικά:

Συνοψίζοντας, μέσα από τη γλυπτική μου και την έκθεση του γυμνού σώματος μου, μέσα από τις φωτογραφίες μου με τις μάσκες με τους φαλλούς, χρησιμοποιώ τη δύναμη της φαλλικής ισχύος, καθώς και την έννοια της σεξουαλικής αντικειμενοποίησης του γυναικείου σώματος, τονίζοντας αυτήν την οπτική εκμετάλλευση των γυναικών μέσα από την τέχνη και τη δημόσια σφαίρα.

Επομένως, μέσα από τα αυτοπορτραίτα μου εργαλαιοποιώ τον εαυτό μου, μετατρέποντάς το σε σεξουαλικό αντικείμενο, κάνοντας με αυτόν τον τρόπο ένα σχόλιο στο σεξισμό, στην πατριαρχία αλλά και στην ηδονοβλεψία. Έτσι, μέσα στο φωτογραφικό μου έργο ενσωματώνω στοιχεία της διαφήμισης και στοιχεία της πορνογραφίας, στοιχεία που διαχωρίζονται πολιτιστικά από την τέχνη.

Παράγω μία σεξουαλικοποιημένη εικόνα του εαυτού μου πορνογραφικά, θέλοντας να προβληματίσω το θεατή σχετικά με το πώς το σεξουαλικοποιημένο γυναικείο σώμα θα μπορούσε να αναγνωστεί διαφορετικά αλλά και να αναρωτηθεί για το νόημα αυτής της σεξουαλικής αναπαράστασης και της ίδιας της γυναικείας σεξουαλικότητας. Έτσι, γίνομαι το αντικείμενο μέσα στην εικόνα μέσα από τα σύμβολα εικόνας που παραδοσιακά συνδέονται με το *ανδρικό βλέμμα*, με σκοπό οι στερεότυπες αντιλήψεις περί θηλυκότητας να ξεπεραστούν.

Η τέχνη μου, λοιπόν, γίνεται ένα μέσο για να υπερκεραστώ τις στερεότυπες αντιλήψεις περί θηλυκότητας απ' όπου κι αν προέρχονται. Γίνεται ένα μέσο επαναπροσδιορισμού της γυναικείας σεξουαλικής ταυτότητας με όρους που συνάδουν με τον ευρύτερο πολιτικό στόχο του φεμινισμού.

Τα έξι γλυπτά που παρουσιάζω στη διπλωματική μου είναι:





Εικόνες 25-28. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2022





Εικόνες 29-33. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2023





Εικόνες 34-38. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2023





Εικόνες 39-43. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2023



Εικόνες 44-45. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2023





Εικόνες 46-50. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2023

5. Υπόλοιπη Φωτογραφική, Γλυπτική και Ποιητική Σειρά

Στο κεφάλαιο αυτό, θα συμπεριλάβω τα εικαστικά μου έργα, φωτογραφίες και γλυπτά, καθώς και τα ποιήματά μου, τα οποία δημιουργήθηκαν μέσα στα πλαίσια του συγκεκριμένου Μεταπτυχιακού Προγράμματος.

5.1. Φωτογραφίες / Αυτοπορträίτα













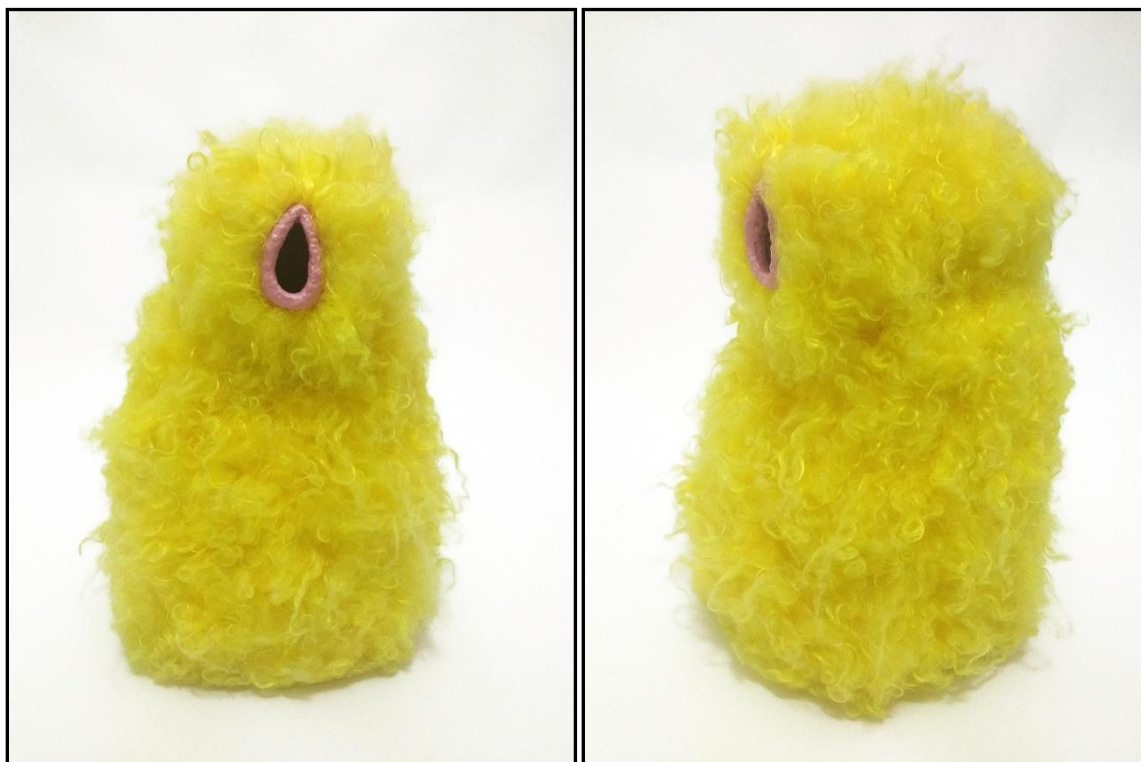






Εικόνες 51-60. *Untitled*, Photography, Marianna Athanasiou, 2022

5.2. Γλυπτική



Εικόνες 61-62. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2022



Εικόνες 63-66. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2022-2023



Εικόνες 67-68. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2022



Εικόνα 69. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2022-2023



Εικόνα 70. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2022



Εικόνες 71-72. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2022



Εικόνες 73-76. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2023



Εικόνες 77-78. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2022-2023



Εικόνα 79. *Untitled*, Photography, Marianna Athanasiou, 2022-2023



Εικόνες 80-83. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2022

5.3. Ποίηση

Αιμωδία κτητική (been there, done that)

Γαϊτανοφρύδα σερνική, αιμωδία αινιγματική.

Αγοροφέρνω.

Αυθύπαρκτη καρδιά, κινηματογραφική συνενοχή.

Ποθώ να νιώσω ποθητή.

Γυναικίζω.

Μεγάλο ψάρι στο βυθό το πνεύμα φαντασίας.

Περνά από σαράντα κύματα.

Σταφύλι κωμωδίας.

Χθες ήμασταν μαζί.

Μύτη αδιαφορίας.

Προσιδιάζει σε ανθρώπινη μορφή στο κορμί σου η κτηνωδία.

Αγάπη (Καινούργιο ποίημα)

Καβούρι στην αγάπη, μου χάρισες τσιγκούνη.

Στο πέρασμα θυμάμαι.

ΟξύγONO.

Σιδερογροθιά η ενοχή που αποκόπτει τη μορφή και μ' ακρωτηριάζει.

Είμαι σημαντική;

Μίλα ρε.

Ρακί σε κάψουλες μ' άφησες τιμονιέρη.

Νόμιζες ότι θα την έκανα;

Μίλα ρε!

Μίλα.

Απλά μίλα.

Μίλα! *(βροντερή φωνή)*

Κωμικέ.

Μου πήρες την αγάπη. *(κλάμα με λυγμούς)*

Που οφείλεται στο μέικ -απ και στα ρούχα που φοράς.

Ποια αγάπη ρέ;

Ποια αγάπη;

Ρε! *(βροντερή φωνή)*

Η κότα η άχρηστη (THE END)

Η κότα η άχρηστη άδραξε την άγκυρα.

Αλλά την άφησε γιατί χαλάρωσε!

Μακαρόνια κρέμασε επάνω στο αδράχτι.

Μα τα κοτοπουλάκια της τόλμησαν να πουν...

Ο φίλος της ο Σπόνδυλος και η φίλη της η Σπονδυλοδεσία
σφάδαζαν με τις κειμενογραφήσεις τους.

Γιατί αποτόλμησαν την εξουσία!

Τα κοτοπουλάκια της όμως, εκείνα πάλι, ταξίδεψαν στον κίονα των σκήπτρων.

Εκεί που ο δεινόσαυρος κοιμάται.

Μα ο δεινόσαυρος σάπιζε στην τουαλέτα.

Μύριζε σαπίλα γιατί του χάλασε η ραμμένη προβοσκίδα.

Μας έπαιξε σφεντόνα ο δεινόσαυρος ο βδελυρός!
Μαζί με την κότα την άχρηστη, το φίλο της τον Σπόνδυλο,
τη φίλη της την Σπονδυλοδεσία και τα κοτοπουλάκια της.

Και τότε, ο δεινόσαυρος ο κατάπτυστος αυτός,
ή αλλιώς άμα θες μπορείς και Μαλάκα να τον πεις,
κλειδώθηκε μες στην τουαλέτα, η οποία πλημμύρισε γιατί χάλασε το καζανάκι.

Και τότε, τα κορδόνια του βλάστησαν στα πλακάκια της τουαλέτας.

Η κότα όμως η άχρηστη τον λυπήθηκε και...

THE END.

Η πτώση

Έπεσα και έγινα αδράχτι.
Θαρραλέο και ανατολικό.

Έπεσα και έγινα μπαλόνη.
Ψάρι φουσκωτό.

Έπεσα και έγινα σφουγγάρι.
Ψωραλέο θηλυκό.

Έπεσα και έγινα αχλάδι.
Δοχείο ιερό.

Έπεσα και έγινα κουβάρη.
Διαπροσωπικό.

Έπεσα και έγινα γαλόνη.
Αποστομωτικό.

Έπεσα ο γάτος.
Ο άνομος. Ο άλογος.
Έπεσα ο γάτος.
Και έγινα ένας γάτος.

Θα μου δώσεις τη δύναμη

Ανεμώνη στον γαλάζιο ουρανό,
άνδρα μαργαριταρένιε.

Θα μου δώσεις τη δύναμη να μυρίζω σαν σκυλί.
Θα λάμνω με ρυθμό.

Στα λερωμένα τα σεντόνια,
στ' αυλακωμένα που θ' αφήσω,
στην μελλοντική μαγαρισιά την καλή εικόνα.

Θα σου γίνομαι βάρος.
Φαγούρα στο φρύδι.

Δυσαρμονία που αναφέρεται στο πάθος.
Βάτραχος στα χείλη.

Άνδρα μαργαριταρένιε.

Φλεγόμενος κόλπος η χτένα στο λουμίνι.
Πήγα να καθίσω πάνω στο ψαλίδι.

Λοβοτημένη η πηγή της ηθικής σου.
Μ' αγαπάς, δεν μ' αγαπάς.
Άνδρα μαργαριταρένιε.

Κάποτε ήμουνα τσουλήθρα

Κάποτε έλεγες ότι ήμουνα τσουλήθρα.

Άμαχη, γυμνή.

Γυναικοκρασία φιλική.

Αδίστακτη, εξυπηρετική, μα πάντα αποτελεσματική.

Παράληψη σεξουαλική.

Ορχιδέα δολομική, σε σχήμα υπερβολής.

Μα όταν με έβλεπες μες στις τουαλέτες,
μου 'κανες κουβέντες χαλασμένες,
απομακρυσμένες από διαβατήρια προσωρινά.

Κι εγώ, με τα ρακένδυτά σου τα αστεία,
σου έλεγα,
δεν αισθάνομαι καλά.

Διαβρώνομαι απτά.
Παίζω αντικοινωνικά.

Κι όταν γλιστρήσαμε,
ωραία γελάσαμε...

...με τις ιστορίες τις προσωρινές.

Κόκκινη αρκούδα

Σπασμένες ηλεκτροπληξίες,
μυσταγωγίες εκστατικές.

Εμπειρίες δυναμικές,
μουσικές συνωμοτικές μα πάντα κλασσικές.

Σας αναφωνώ!

Με παγίδευσαν οι λαθροθήρες γιατί ενέργησα παθητικά.
Με παγίδευσαν οι λαθροθήρες γιατί επιβίωσα πονηρά.
Με παγίδευσαν οι λαθροθήρες γιατί μονολόγησα!

Κραυγαλέα σας επικαλούμαι:

Έγινα κόκκινη αρκούδα!

Στο νυν και αεί.

Γιατί τότε τα κουκλόσπιτα ανηφόριζαν τούλια και αγκαλιές.

Ήμουνά μέσα σε αυτά.

Μέσα στα πατώματα που αλλάζουν δέρμα,
τα μη ανασφαλή.

Στις πόρτες τις ακάλυπτες,
στις περιπτώσεις εκείνες τις λιπαντικές.

Όμως.

Οι ανασφάλειες χτυπάνε.

Και ξαφνικά, η συνειδητοποίηση γεννήθηκε:

Μα δεν με θέλει.

Δεν με θέλει γιατί είμαι τραυματισμένη.
Δεν με θέλει γιατί αιμορραγώ εκεί που δεν χρειάζεται.
Εκεί που δεν υπάρχουν ταλαντεύσεις ερωτικής αερολογίας.

Γιατί,
έγινα κόκκινη αρκούδα.
Παραπόρτι.

Φούξια ανατομία (Η ανατομία των θελγήτρων)

Φούξια ανατομία,
πράσινη, κόκκινη, κίτρινη,
πορτοκαλί, λευκή και χρυσή.

Απολήξεις με οσμές, ανάμεσα σε κοιλιές και όργανα κορμών.

Πρέμνα ερωτικά, ελκυστικά, ενοχικά.

Σαρκικές ομιλίες.
Συνευρέσεις με συνουσίες.
Τεταρταίος ελκυσμός,
πυρετός.

Κερατονήμα εγώ.

Μορφή ερωτική, πρεμνοφυή.

Ανατομεία φρονημάτων.

Φούξια, πράσινη, κόκκινη, κίτρινη,
πορτοκαλί, λευκή και χρυσή.

Παραμύθια όμορφα

Κεκλιμένα σέπαλα, ακίνητα, ωμά.
Μα δεν βλέπω, δεν αισθάνομαι.
Αδρανά.

Όπως κι εγώ.

Ματόφυλλα μουδιασμένα παραμυθητικά.

Εμορφιές παρακμές, αγνές, νοητικές.
Ευωδιές ποιητικές, τεχνητές, να ανθοφορούν στην παλάμη μου και να μου μαραίνουν.

Μα μου μαραίνουν.

Ψευτοκλαίω.

Μα μαραίνουν.

Όπως κι εγώ, όταν περιφέρομαι ανάμεσά τους.

Αριστερά, δεξιά,
δεξιά, αριστερά.

Μα μαραίνουν.

Επειδή δεν τις φρόντισα.
Επειδή δεν τις αγάπησα.

Οι «λαμπυρίδες» μου οι όμορφες,
οι αποκρουστικές.

Αργοκλαίω.

Ξεκαθάρισμα κρεμμυδιών!

Μα πού είσαι;

Αριστερά, δεξιά,
δεξιά, αριστερά.

Όλα όμορφα.

Multimedia τσατσάρα

Μπούζι παράσιτα, multimedia τσατσάρα.

Μου κάνει νεύμα,
η μουστέλα η ερμίνα.

High Definition Multimedia Interface (HDMI)!

Μου κάνει HDMI, HDMI, HDMI,
HDMI, HDMI, HDMI,
HDMI, HDMI.

Μέσα μου παντού φλεγμονές.

Μου κάνει παρώνυμα οστά,
παθήσεις πουπουλένιες.

Γιατί φοβάμαι να μιλήσω,
Γιατί φοβάμαι να μιλήσω.

Ηλιοστάσια παθητικά, βακτήρια συχνά,
νηματώδη μέρη προπαρασκευαστικά.

Γιατί φοβάμαι να μιλήσω;
Γιατί φοβάμαι να μιλήσω;

Αποσυνθέσεις ιερές, εκτροπές μαλακές,
να καθρεφτίζουν τη σαπίλα εκεί κάτω χαμηλά.

Σκωληκοειδίτιδα.

Μου κάνει HDMI, HDMI, HDMI,
HDMI, HDMI, HDMI,
HDMI, HDMI.

Ο διαμελισμός της πεταλούδας (Κλαδιά Βεργιδαρσίας)

Πληγές απολυμένες με τρυφερότητα προσιτή μα μυτερή στις πράξεις.

Μου είπανε,

λόγια σωματικά που ενεδρεύουν περικόχλια τις πεταλούδες μου.

Περιτυλιγμένες με ζάχαρη πάνω στα κλαδιά βεργιδαρσίας.

Φοβάμαι.

Είναι πρησμένες οι συνδέσεις.

Είναι πρησμένες σου λέω.

Είναι πρησμένες οι συναρμολογήσεις.

Κινούνται με επικείμενο κακό.

Είναι πρησμένες οι πεταλούδες μου.

Μα τι έγινε;

Είναι πρησμένες σου λέω.

Κοίταξε με!

Δεν νιώθω τίποτα.

Κοίταξε τα ακρωτηριασμένα συναισθήματα,
τα θεατροποιημένα μεταφορικά,
τα ρομποτοποιημένα κρυσταλλικά.

Δεν νιώθω τίποτα σου λέω!

Τίποτα!

Τίποτα!

Τίποτα!

Δεν νιώθω τίποτα.

Μου είπανε,

είναι διαμελισμένες οι πεταλούδες μου από εκρηκτικά,
που πονούν και γδέρνουν και πιέζουν και τρυπούν.

Σαν πυροτεχνήματα

Θα μ' αφήσεις γοργόνα.

Θα διαμελιστεί το σώμα.

Το δεξί χέρι θα πεταχτεί από το δεξί παράθυρο.

Το αριστερό χέρι θα πεταχτεί από το αριστερό παράθυρο.

Το δεξί πόδι θα πεταχτεί από τη δεξιά πόρτα.

Το αριστερό πόδι θα πεταχτεί από την αριστερή πόρτα.

Θα μ' αφήσεις ανέγγιχτη, ακέραιη, παρθένα.

Τζάμι στο συκώτι.

Αμόνι στο λαρύγγι.

Στο θώρακα το μέταλλο της ζώνης.

Θα τρακάρω.

Πρέπει να πας.

Το μαξιλάρι θα σπάσει τα πλευρά.

Αριστερά και δεξιά.

Τα σπλάχνα σαν πυροτεχνήματα.

Θα μ' αφήσεις κάπου αλλού κοψίματα,

τραύματα, εγκαύματα.

Οχτώ, εννέα, δύο.

Δύο, τρία, ένα, οχτώ.

Μοιράζει,

ο τροχός της Μοίρας.

Το Παιχνίδι

Παλιά ήμωνα αστείο.

Κατά κανόνα ερωτικό.

Γυμνοσάλιαγκας υγρός.

Γυναικείο σώμα όταν η ζωή δεν έχει νόημα.

Το παιχνίδι Τυραννοσαύρου.

Λερωμένο νερό τα πολλά πρόσωπά μου,

οι εκφάνσεις της μορφής,

της συναισθηματικής.

Όρεξη με πάθος προκάλεσε ο Σαρκοφάγος.

Εσθίω παραπληροφόρηση μεγάλη.

Μα την καρδιά μου δεν την αφήνω να μιλάει.

Αρχίζει να φθίνει το αρχέγονο παιχνίδι.

Με στεναχώρησε πολύ.

Ο Σαρκοφάγος της καρδιάς μου.

Φεγγάρι (Εσύ κι εγώ)

Μουδιασμένη καρδιά αναπτερώνει το αγόρι.

Τονώνει ζωντανούς οργανισμούς.

Ηδονές.

Αγόρι.

Μολύνω.

Αμελώ να πράξω εκείνο που οφείλω.

Βυθίζω.

Αγόρι.

Σκάβω ενοχές για αποφυγή της χασμωδίας.

Λαγγεύω τα φτερά της ιστορίας,
τα καλώδια εκείνης της κλεμμένης ιστορίας.

Φεγγάρι.

Μαλώσαμε για ασήμαντη αφορμή.

Γιατί εμείς οι δύο έχουμε εξαπατημένη ιστορία μαζί.

Ενύπνια της φαντασίας,
εγώ κι εσύ, η λύση της πλοκής,

ο αφανισμός της ηδονής.

Φουμάρω Ψυχοπλάκωμα Αναψυχής

Η Φωσφορούχα Δυσφορία και ο Κροκόδειλος ο Βασιλεύς
μού είπαν πως κάνουν παρέα με πολλά είδη κατσαρίδων.

Γιατί άραγε;

Δέουσα Φαντασία, Έλεγε του Ανέμου χρειάζομαι τη βοήθειά σας.

Άραγε τι να κάνω;

Ορρωδώ!

Αρτηρίες 3d δεν αισθάνομαι καλά.

Κώνε Καλαμπόκι, Σφαίρα Γλυπτική,

ψυχοπλάκωμα αναψυχής!

Φουμάρω.

Φουμάρω κατσαριδοκτόνες αρτηρίες,
σφαίρες συνετές.

Φουμάρω κατσαριδοκτόνες αρτηρίες,
polaroid γραφές.

Φουμάρω κατσαριδοκτόνες αρτηρίες,
ντόμινο εφέ.

Διστάζω!

Οι κατσαρίδες μού είπαν πως αντέχουν σε πολλά είδη κατσαριδοκτόνων.

Τι λες;

Μα γιατί να μου το πουν;

Γιατί μπήκε η Σφαίρα μες την συνοικία.

Καμίνια τρυπητά, ανοιχτά, ψηλά κανονικά.

Ροδιά τι λες;

Φωσφορούχα μανταλάκια, φωσφορούχα μανταλάκια,
κατσαριδοκτόνα αγγελάκια, υπομονετικά σαρωτικά,
τυπικά σφαιρικά.

Ε;

Εξωμήτρια κοιτίδα, βουβαλίσις δυστυχία.

Σταμάτα!

Ρολόι σταματώ!

Μιασμένος κλόουν.

Εγώ ρε;

Ορρωδώ ξανά!

Η ορκωμοσία της ομολογίας

Θα μου πάρεις το λαγό της μελωδίας, να μου κρατάει το σώμα σε ζεστή θερμοκρασία.

Εξημερωμένη έξοδος.

Θα μου πάρεις το χταπόδι σε υδάτινη μορφή, να μου κρατάει το σώμα σε υγρή προσαρμογή.

Πρόστυχη είσοδος.

Θα μου πάρεις το ανάλγητο πλοκάμι, να μου κρατάει το σώμα σε δεινή επεξεργασία.

Προσαρμοσμένη έξοδος.

Θα μου πάρεις το δεινόσαυρο της κρυμμένης φασαρίας, να μου κρατάει το σώμα σε χαλκευμένη σκευωρία.

Αφιλόξενη είσοδος.

Θα μου πάρεις το ρινόκερο τον εφοδιασμένο να μου κρατάει το σώμα παραχαραγμένο.

Παράταιρη έξοδος.

Θα μου πάρεις τη φολιδωτή χελώνα να μου κρατάει το σώμα παραποιημένο.

Κατεργασμένη είσοδος.

Θα μου πάρεις το κίτρινο σκουλήκι να μου κρατάει το σώμα δραματοποιημένο.

Γλοιώδης έξοδος.

Θα μου πάρεις την κάμπια υμνωδίας να μου κρατάει το σώμα σε στεγνή ακολουθία.

Μεταλλαγμένη είσοδος.

Θα μου πάρεις τον Πινόκιο της κτηνωδίας να μου κρατάει το σώμα αναπροσαρμοσμένο.

Αποσυσκευασμένη έξοδος.

Θα μου πάρεις το χαμαιλέοντα ιεροτελεστίας να μου κρατάει το σώμα παραπλανημένο.

Μεταποιημένη είσοδος.

Θα μου πάρεις το κριάρι δυσωδίας να μου κρατάει το σώμα αδρανοποιημένο.

Περιχαρακωμένη έξοδος.

Θα μου πάρεις το σκαντζόχοιρο τον οξειδωμένο να μου κρατάει το σώμα διαμορφωμένο.

Αλλοιωμένη είσοδος.

Θα μου πάρεις το ρινόκερο της ξιφασκίας να μου κρατάει το σώμα διαποτισμένο.

Παραχαραγμένη έξοδος.

Θα μου πάρεις το άλογο το αποπροσανατολισμένο να μου κρατάει το σώμα
παραπλανημένο.

Παραποιημένη είσοδος.

Θα μου πάρεις την αλεπού την εξημερωμένη να μου κρατάει το σώμα προσχεδιασμένο.

Προπαρασκευασμένη έξοδος.

Θα μου πάρεις την αθερίνα την ανεβοκατεβασμένη να μου κρατάει το σώμα σε κινητή
προσαρμογή.

Ρευστοποιημένη είσοδος.

Θα μου πάρεις το φάντασμα του τρόμου να μου κρατάει το σώμα σε υγρή υποθερμία.

Περιβεβλημένη έξοδος.

Θα μου πάρεις το κόκκινο νερόφιδο να μου κρατάει το σώμα αποπροσανατολισμένο.

Τροποποιημένη είσοδος.

Στυγνός εγκληματίας.

Μυρίζει τη χελώνα, τη θεαματική.

Ανακριβή πλοκή.

Μυρίζει το φεγγάρι, το τριχωτό της συνουσίας.

Όψη διεισδυτική.

Μα ο δρόμος είναι άδειος.

Γράφει την τελευταία κυκλοφορία.

Στην κολλώδη συνοικία.

Που υπακούει σε εντολές.

Παρέμβαση πνευματική.

Μα το φεγγάρι έγινε κιμωλία και η χελώνα αφασία.

Η τελευταία αιμορραγία, η ορκισμένη ομολογία.

Οπερέτα

Κουνιέται η καρέκλα στον κάμπο τον απλό.

Μπαλόφι γλιστερό.
Φόντο τριχωτό.
Κελαηδεί πουλί απόψε.
Βρασμένο φρούτο στο γιαλό.

Γεννιέται η Τουλίπα.
Χρυσάφι θηραματικό.
Κελαηδεί πουλί απόψε.
Τενόρος στο βυθό.

«Ηρωας» του κάμπου.
«Ηρωας» του γιαλού.
Κελαηδεί πουλί απόψε.
Μέσα στο βυθό.

Δυσνόητα τα πεύκα μέσα στο βυθό.
Κελαηδεί πουλί απόψε μέσα στο βυθό.

Ανήλια ζωή.
Πλουταίνει ιστορίες.
Της παρηγοριάς.
Μιμείται τις Τουλίπες.
Βρεγμένος λύκος στο βυθό.

Καρφώνει την Τουλίπα στον τούλινο αρμό.
Κελαηδεί πουλί απόψε μέσα στο βυθό.
Άθυρμα το βέλος.
Οπερέτα στο γιαλό.
Εύφλεκτο υλικό.
Νυστάζει ουρανό ληθαργικό.

Τουλίπα φουντωτή,
κελαηδεί πουλί απόψε μέσα στο βυθό.

Ροζ νερό

Μαραμένο λουλούδι στο βυθό.

Κοχλάζει το νερό.

Ευυπόληπτη αγάπη.

Δεν αντέχω άλλο να σε δω.

Παγωμένο νερό.

Το δέρμα του τοίχου είναι ροζ.

Ροζ γάτος στο βυθό.

Τα μάτια του είναι ροζ.

Έχω κάτι μαχαίρια στο βυθό.

Ταξιδεμένα δάκτυλα στον μαύρο ουρανό.

Πλησιάζουν τη μορφή τους.

Αποβάλουν τη βροχή τους.

Βροχή σαν τα μαχαίρια η σιγή τους στο βυθό.

Ιριδίζουν την αγάπη.

Ξεχωρίζει στο βυθό.

Η ντουλάπα είναι ροζ.

Brainstorming στο βυθό.

Το απόκρημνο αγόρι

Αχυρένιο το αγόρι.
Δεν αστειεύεται απόψε το αγόρι.
Φύλαγε ο δρόμος τα αστεία.
Φάλαγγα η ηρεμία χωρίς τα αστεία.

Άηχο το αγόρι.
Δονείται το φυτό του, κάνει πέτρα τον εγκλωβισμό του.
Απαλή πληγή που γρατζουνά τον κήπο.

Ξεβαμμένο το αγόρι.
Μα τι έπαθε απόψε το αγόρι;

Δεν μπορούσα να μιλήσω.
Κράταγα την εποχή του.
Συγκροτούσα την οργή του.
Δεν μπορούσα να εξομολογήσω.

Ξεπλυμένο το αγόρι.
Η αδράνειά του, η έμπνευσή μου.

Σύνθετη ροή.
Να κλείνει και να μην ανοίγει.
«Το έχουμε συζητήσει αυτό», μου είχε πει,
το απόκρημνο αγόρι.

Ξέσκιζε την πόρτα.
Το βδέλυγμα του δάσους.
Έγλειφε τα ίχνη που μουλιάζουν.
Πάναγνο το αγόρι.
Στον ουρανό μπαλόني η προέκταση του κεφαλιού του.

Λάξευε το μούδιασμα μου.
Το επίπλαστο αγόρι στο ερεβώδες παραμύθι.

Το όμορφο αγόρι

Νεράγκαθο αγόρι.
Διψάει αϋπνία.
Διψάει ιστορία.
Ρόδα φλυαρίας.
Ελεύθερο πτηνό.

Ποτίζει το αγόρι.
Διψάει επιθυμία.
Νεράιδα κωμωδίας.
Κατάπτυστα πλαγίας.
Αδέσποτο πτηνό.

Φουντώνει το αγόρι.
Σε σχήμα υπερβολής.
Διψάει ανατομία.
Ζεστή θερμοκρασία.
Αιθέριο πτηνό.

Αγαπάει τον Πινόκιο.
Το θησαυρό της συνουσίας.
Αγαπάει τον Πινόκιο της φαντασμαγορίας.

Με ρώτησε «τι νέα»;
Το όμορφο αγόρι.
Πηγή αλληγορίας η ευρεσιτεχνία.

Δεσπόζει το αγόρι.
Πολύχρωμο πουλί.
Πατέντα φαντασίας.
Παραμύθι κιμωλίας η δική του οπτασία.
Επίπλαστο πτηνό.

Κλειδαρότρυπα ευδαιμονίας, η «μεγάλη έξοδος».

Αγαπάει τον Πινόκιο με το κρασί της εμπειρίας.
Αγαπάει τον Πινόκιο με το κλειδί της ευτυχίας.

Συμπεράσματα

⁶⁵ Το σώμα, οι λειτουργίες και οι επιθυμίες του ταυτίζονται με τη γυναίκα, τον άγριο και τον απολίτιστο (Μακρυνιώτη, 2004, 13).

⁶⁶ Η «σεξουαλικότητα» είναι σχεδόν πάντοτε κάτι πολύ ευρύτερο από τη σεξουαλική πράξη καθαυτή (Βασιλειάδου και Γλαύκη, 2020, 16).

⁶⁷ Η επιθυμία δεν μπορεί να εκφραστεί χωρίς μια εικόνα που μπορεί να την αναπαραστήσει (Mulvey, 2004, 273).

Κατά την Ιστορικό πολιτισμού **Feona Attwood** (γεν.1964) [...] η έννοια της αντικειμενοποίησης εξακολουθεί να υπάρχει, όχι απαραίτητα με την έννοια της γυναίκας ως αντικείμενο σεξουαλικής κακοποίησης από έναν άνδρα, αλλά με την ευρύτερη έννοια του «αντικειμένου έτοιμου για σεξ» (Λιότζης, 2017, 170).

Ανακεφαλαιώνοντας, μέσα από το εικαστικό μου έργο θα ήθελα ο θεατής να προβληματιστεί γύρω από την εκμετάλλευση του γυναικείου σώματος στις εικόνες και γενικότερα γύρω από την αναπαράσταση της εικόνας του σεξουαλικοποιημένου γυναικείου σώματος ⁶⁵, καθώς και γύρω από την κοινωνική κατασκευή της σεξουαλικότητας ⁶⁶. Πέρα από αυτό, να προβληματιστεί γύρω από τη σχέση των γυναικών με την εικόνα τους και να επαναπροσδιορίσει αυτή τη σχέση. Επίσης, να προβληματιστεί γύρω από το ζήτημα της εικόνας για την αρσενική απόλαυση και τη σεξουαλική επιθυμία ⁶⁷ και καταπίεση της γυναίκας, με πιθανό αποτέλεσμα ο λόγος της γυναίκας να κατασταλεί όπως και η σεξουαλικότητα γενικώς.

Το σώμα της γυναίκας εξακολουθεί να εκτίθεται και να προβάλλεται σαν ένα σεξουαλικοποιημένο σώμα. Μέσα από την εικόνα, κατά συνέπεια, το γυναικείο σώμα μετατρέπεται σε ερωτικό αντικείμενο θέασης κυρίως των ανδρών αλλά και των ίδιων των θεατών (Πετρίδης, 2022). Αποδεικνύεται ότι, οι αναπαραστάσεις του γυναικείου σώματος και της γυναικείας σεξουαλικότητας⁶⁸ μέσα από τη δημόσια σφαίρα εμπεριέχουν στοιχεία αντικειμενοποίησης (Λιότζης, 2017, 129).

Εν κατακλείδι, οι γυναίκες έχουν τώρα την ίδια δύναμη με τους άνδρες να διατυπώνουν τις σεξουαλικές τους επιθυμίες και ταυτότητες μέσα από όλα τα είδη τέχνης. Έτσι, οι γυναίκες καλλιτέχνιδες ενσαρκώνουν επιθυμίες και ταυτότητες και εκφράζουν αντιρρήσεις όχι μόνο των παραδοσιακών πατριαρχικών στερεοτύπων της θηλυκότητας, αλλά και των ορθόδοξων φεμινιστικών αντιλήψεων για το τι είναι οι γυναίκες και τι θέλουν από το σεξ (McNair, 2002, 365).

⁶⁸ Σε μια εποχή που η γυναικεία σεξουαλικότητα παραμένει σε μεγάλο βαθμό ελεγχόμενη ή αποσιωπημένη, η τέχνη προσφέρει στις γυναίκες, δημιουργούς και θεατές, τη δυνατότητα να μελετήσουν το γυναικείο σώμα και τη σχέση του με τη σάρκα και την ερωτική απόλαυση (Βασιλειάδου και Γλαύκη, 2020, 257). Αλλά ο ουσιαστικός τρόπος του να βλέπει κανείς τις γυναίκες, η ουσιαστική χρήση των εικόνων τους δεν άλλαξε. Οι γυναίκες απεικονίζονται μ'έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο από τους άντρες – όχι γιατί το θηλυκό είναι διαφορετικό απ' το αρσενικό – αλλά γιατί ο «ιδανικός» θεατής υποτίθεται πως είναι πάντοτε αρσενικός και η εικόνα της γυναίκας σχεδιάζεται για να τον κολακεύει (Berger, 1993, 64). Έτσι, [...] Η πατριαρχική κουλτούρα τοποθετεί τη «γυναίκα ως εικόνα» και τον «άνδρα ως φορέα του βλέμματος». Ως αποτέλεσμα, η πατριαρχική κουλτούρα δομείται γύρω από το «ανδρικό βλέμμα» (Παπανικολάου, 2007, 572-574).

*Σύμφωνα με τον Γάλλο φιλόσοφο **Maurice Merleau-Ponty** (1908-1961) το σώμα δεν είναι αντικείμενο αλλά συνθήκη και πλαίσιο μέσω του οποίου βιώνουμε, συλλέγουμε εμπειρίες και γνώσεις, αντιλαμβανόμαστε και δεχόμαστε πληροφορίες από τον έξω κόσμο και τους προσδίδουμε σημασίες· μέσω του σώματος τοποθετούμαστε στον κόσμο. Ο πολιτισμός δεν εδρεύει μόνο σε αντικείμενα και αναπαραστάσεις αλλά και σε σωματικές διαδικασίες αντίληψης μέσω των οποίων αυτές οι αναπαραστάσεις υπάρχουν, ισχύουν (Μακρυγιώτη, 2004, 18).*

Βιβλιογραφία

Βιβλία:

ΔΕΛΗΚΩΣΤΑΝΤΗΣ, Κ. Ζ. (2007). *Φιλοσοφική Ανθρωπολογία: Περιπέτειες του Ανθρωπολογικού Στοχασμού*. Αθήνα: Έννοια.

ZUPANCIC, A. (2020). *Τι είναι Σεξ; Μετάφραση από Ο. Παπακωνσταντοπούλου*. Αθήνα: Πατάκη.

LAQUEUR, T. W. (2006). *Οι Κατά Μόνας Ηδονές: Πολιτισμική Ιστορία του Αυνανισμού*. Μετάφραση από Π. Μαρκέτου. Αθήνα: Νεφέλη

BERGER, J. (1993). *Η εικόνα και το βλέμμα*. Μετάφραση από Ζ. Κονταράτου. Αθήνα: Οδυσσέας.

ΜΑΚΡΥΝΙΩΤΗ, Δ. (Επιμ.) (2004). *Τα όρια του σώματος: Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*. Μετάφραση από Κ. Αθανασίου, Κ. Καψαμπέλη, Μ. Κονδύλη και Θ. Παρασκευόπουλος. Αθήνα: Νήσος.

MCNAIR, B. (2002). *Η Κουλτούρα του Στριπτίζ: Σεξ, Μέσα Ενημέρωσης και Ο Εκδημοκρατισμός της Επιθυμίας*. Μετάφραση από Τ. Πλυτά. Αθήνα: Σαββάλας.

MULVEY, L. (2004). *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*. Μετάφραση από Μ. Κουλεντιανού. Αθήνα: Παπαζήσης.

ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΟΥ, Δ και ΓΛΑΥΚΗ, Γ. (Επιμ.) (2020). *Ιστορίες για τη σεξουαλικότητα*. Αθήνα: Θεμέλιο.

ΛΙΟΤΖΗΣ, Ε. (2017). *Πορνογραφικοποίηση: Ιχνηλατώντας τη σύγχρονη σεξουαλικότητα*. Αθήνα: Futura.

MCCABE, J. (2007). *Κινηματογράφος και Φεμινισμός*. Αθήνα: Πατάκη.

ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, Μ. (Επιμ.) (2007). Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin, Foster, Hal, Krauss, Rosalind. *Η Τέχνη από το 1900: Μοντερνισμός – Αντιμοντερνισμός – Μεταμοντερνισμός*. Αθήνα: Επίκεντρο.

ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, Α. (Επιμ.) (2006). *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*. Μετάφραση από Π. Μαρκέτου, Μ. Μηλιώρη και Α. Τσεκένης. Αθήνα: Νήσος.

ALLARD, G. και LEFFORT, P. (1989). *Η ΜΑΣΚΑ*. Μετάφραση από Χ. ΖΗΣΗ. Γαλλία: Χατζηνικολή.

CAMERON, D. (2020). *Φεμινισμός: παρελθόν και παρόν ενός κινήματος*. Μετάφραση από Φ. Δήτσα. Ηράκλειο Κρήτης: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

ΒΙΛΧΕΛΜ, Ρ. (2015). *Η λειτουργία του οργανισμού – Η ανακάλυψη της οργάνης, Τόμος Ι.* Μετάφραση από Α. Παπαχριστοδούλου. Αθήνα: Ρέω.

ΣΙΧΟΥΣ, Η. (2021). *Το γέλιο της Μέδουσας.* Μετάφραση από Γ. Κατσούλη, Τ.Κ. Τσιάμη και Ε. Σπανοπούλου. Αθήνα: Τοποβόρος.

ΜΗΤΡΟΥ, Ι. (2020). *PERFORMANCE ART: ασυνείδητο, σώμα, παραστασιακή πράξη.* Θεσσαλονίκη: Μπαρπουνάκης.

ΑΥΓΗΤΙΔΟΥ, Α. και ΒΑΜΒΑΚΙΔΙΟΥ, Ι. (Επιμ.) (2013). *PERFORMANCE NOW V.1: Επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη και δράσεις in situ.* Αθήνα: Ίων.

Ιστοσελίδες-Άρθρα-Περιοδικά:

Λιότζης Ε. (2016). *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 145 Β', 2015, 89-115. *From postfeminist discourse to postfeminist sexism: The case of duckface photos. The Greek Review of Social Research*, 145, 89–115. <https://doi.org/10.12681/grsr.10209>

Fort-Da. Περιοδικό λακανικής κλινικής, τεύχος 2, Αθήνα: Ψυχογιός, 2012. Θέμα:
Αφιέρωμα στο στάδιο του καθρέφτη.

WIKIPEDIA. *Max Scheler* [Online]

Διαθέσιμο από: https://en.wikipedia.org/wiki/Max_Scheler

[Ανακτήθηκε: 1 Ιουλίου 2023]

RISE ART. *A Guide to the Feminist Art Movement's History & Contemporary Impact.*

[Online]

Διαθέσιμο από: <https://www.riseart.com/guide/2418/guide-to-the-feminist-art-movement>

[Ανακτήθηκε: 10 Ιουλίου 2023]

THE ART STORY. *Feminist Art.* [Online]

Διαθέσιμο από: <https://www.theartstory.org/movement/feminist-art/>

[Ανακτήθηκε: 15 Ιουνίου 2022]

ΒΙΚΙΠΑΙΔΕΙΑ. *Ψυχοαναλυτικός φεμινισμός.* [Online]

Διαθέσιμο από:

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A8%CF%85%CF%87%CE%BF%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%BB%CF%85%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82_%CF%86%CE%B5%CE%BC%CE%B9%CE%BD%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82

[Ανακτήθηκε: 15 Οκτωβρίου 2023]

ΚΛΙΚ. *Μανταλένα-Μαρία Διαμαντή, 2023. Sigmund Freud | Τι πίστευε ο κορυφαίος ψυχολόγος για τις γυναίκες;* [Online]

Διαθέσιμο από: <https://klik.gr/2023/09/23/sigmund-freud-ti-pisteye-o-koryfaios-psychologos-gia-tis-gynaikes/>

[Ανακτήθηκε: 15 Οκτωβρίου 2023]

ENCYCLOPEDIA.COM. *Masculinity/Femininity* [Online]

Διαθέσιμο από: <https://www.encyclopedia.com/psychology/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/masculinityfemininity>

[Ανακτήθηκε: 15 Οκτωβρίου 2023]

KIRSTY HAWTHORN. *Exploring digital media & digital birth networks. A feminist response to Freud's theory of femininity.* [Online]

Διαθέσιμο από: <https://kirstyahawthorn.wordpress.com/literature/a-feminist-response-to-freuds-theory-of-femininity/>

[Ανακτήθηκε: 19 Οκτωβρίου 2023]

SCINCEDIRECT. *Sylvia A. Manalis, 2023. The psychoanalytic concept of feminine passivity: A comparative study of psychoanalytic and feminist views.* [Online]

Διαθέσιμο από:

<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/0010440X76900754>

[Ανακτήθηκε: 15 Νοεμβρίου 2023]

OnMed. 2015. *Φθόνος του πέους: Τι σημαίνει ο φροϋδικός όρος.* [Online]

Διαθέσιμο από: <https://www.onmed.gr/ygeia-psyhikh/story/325629/fthonos-tou-peous-ti-simainei-o-froydikos-oros>

[Ανακτήθηκε: 9 Οκτωβρίου 2023]

ΦΥΛΟΠΑΙΔΕΙΑ. *Σύμπλεγμα του ενουχισμού.* [Online]

Διαθέσιμο από:

http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php/%CE%A3%CF%8D%CE%BC%CF%80%CE%B%CE%B5%CE%B3%CE%BC%CE%B1_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%B5%CF%85%CE%BD%CE%BF%CF%85%CF%87%CE%B9%CF%83%CE%BC%CE%BF%CF%8D

[Ανακτήθηκε: 9 Οκτωβρίου 2023]

ΦΥΛΟΠΑΙΔΕΙΑ. *Φαλλοκεντρισμός.* [Online]

Διαθέσιμο από:

<http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php/%CE%A6%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%BF%CE%BA%CE%B5%CE%BD%CF%84%CF%81%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82>

[Ανακτήθηκε: 4 Οκτωβρίου 2023]

ΦΥΛΟΠΑΙΔΕΙΑ. *Φαλλο(λο)γοκεντρισμός.* [Online]

Διαθέσιμο από:

[http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php/%CE%A6%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%BF\(%CE%BB%CE%BF\)%CE%B3%CE%BF%CE%BA%CE%B5%CE%BD%CF%84%CF%81%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82](http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php/%CE%A6%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%BF(%CE%BB%CE%BF)%CE%B3%CE%BF%CE%BA%CE%B5%CE%BD%CF%84%CF%81%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82)

[Ανακτήθηκε: 4 Οκτωβρίου 2023]

APTER, E. October, Vol. 58, Rendering the Real (Autumn, 1991), pp. 97-108. *Fetishism and Visual Seduction in Mary Kelly's "Interim"*. Published by: The MIT Press [Online]

Διαθέσιμο από: <https://www.freud.org.uk/wp-content/uploads/2019/04/Apter-Fetishism-and-Visual-Seduction-in-Mary-Kellys-Interim.pdf>

[Ανακτήθηκε: 16 Νοεμβρίου 2023]

IEP (INTERNET ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY). *Aurelia Armstrong.*

Michel Foucault: Feminism. [Online]

Διαθέσιμο από: <https://iep.utm.edu/foucfem/>

[Ανακτήθηκε: 20 Νοεμβρίου 2023]

THE ETHICAL SPECTACLE. 1995. *Wendy McElroy: Pornography is Good.* [Online]

Διαθέσιμο από: <https://www.spectacle.org/1195/mcelroy.html>

[Ανακτήθηκε: 15 Σεπτεμβρίου 2023]

ALDEBARAN (CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY HUB). *Ηλίας Λιατσόπουλος*, 2018. *Victor Burgin | Η διαδικασία του «βλέπειν» & η πράξη της οπτικής κατανάλωσης* [Online]

Διαθέσιμο από: <https://aldebaran.photo/victor-burgin-i-diadikasia-tou-vlepin-i-praxi-tis-optikis-katanalosis/>

[Ανακτήθηκε: 3 Σεπτεμβρίου 2023]

ARTINEWS. *Παναγιώτα Ψυχογιού*, 2018. *Το βλέμμα των άλλων.* [Online]

Διαθέσιμο από: <http://artinews.gr/%CF%84%CE%BF-%CE%B2%CE%BB%CE%AD%CE%BC%CE%BC%CE%B1.html>

[Ανακτήθηκε: 28 Σεπτεμβρίου 2023]

WIKIPEDIA (The Free Encyclopedia). *Frank Underwood (House of Cards)* [Online]

Διαθέσιμο από: [https://en.wikipedia.org/wiki/Frank_Underwood_\(House_of_Cards\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Frank_Underwood_(House_of_Cards))

[Ανακτήθηκε: 18 Οκτωβρίου 2023]

VAGINAMUSEUM.AT. *Annie Sprinkle, Post Porn Modernist Show, 1992, Performance in N.Y., USA.* [Online]

Διαθέσιμο από: <http://www.vaginamuseum.at/KUNSTundKULTUR/feministart-sprinkle>

[Ανακτήθηκε: 13 Σεπτεμβρίου 2023]

DREAMIDEAMACHINE ART VIEW. *Dimitris Lempesis. ART CITIES:Copenhagen-Art & Porn.* [Online]

Διαθέσιμο από: <http://www.dreamideamachine.com/?p=51403>

[Ανακτήθηκε: 15 Οκτωβρίου 2023]

THE COLLECTOR. *Dea Cvetković*, 2020. *The Rise of the Women Movement: 7 Feminist Art Pieces You Should Know*. [Online]

Διαθέσιμο από: <https://www.thecollector.com/feminist-art/>

[Ανακτήθηκε: 25 Ιουνίου 2022]

MEDIALIBRE. *Hannah Ellis-Petersen*, 2017. *Πώς ο κόσμος της τέχνης αφαίρεσε τις γυναίκες καλλιτέχνες από την ιστορία*. [Online]

Διαθέσιμο από: <https://medialibre.net/2019/01/15/pos-o-kosmos-tis-technis-afairese-tis-gy/index.html>

[Ανακτήθηκε: 22 Ιουνίου 2022]

BOVARY. *Αγγελική Καρυστινού*, 2021. *Η Ιστορία του φεμινιστικού κινήματος μέσα από τέσσερα κύματα*. [Online]

Διαθέσιμο από: <https://www.bovary.gr/faces/oramatistes/i-istoria-toy-feministikoy-kinimatos>

[Ανακτήθηκε: 15 Ιουνίου 2022]

FONDECO. *Ο ορισμός του σαρκασμού είναι ένα σύντομο παράδειγμα. Είδη γέλιου και οι διαφορές τους*. [Online]

Διαθέσιμο από: <https://fondeco.ru/el/chto-takoe-sarkazm-opredelenie-kratko-primer-vidy-smeha-i-ih-otlichiya/>

[Ανακτήθηκε: 30 Μαΐου 2022]

ART.MAG. *Βουτσά Αναστασία*, 2014. *Φεμινιστική τέχνη | Το έργο δύο γυναικών σε άμεσο διάλογο*. [Online]

Διαθέσιμο από: <http://www.artmag.gr/articles/art-articles/about-art/item/6000-feministiki-texni-to-ergo-dyo-gynaikon-se-ameso-dialogo>

[Ανακτήθηκε: 8 Ιουλίου 2022]

ARTSY. *Hanna Williams*, 2019. *Wilke's Naked Crusade to Subvert the Patriarchy*. [Online]

Διαθέσιμο από: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-hannah-wilkes-naked-crusade-subvert-patriarchy>

[Ανακτήθηκε: 20 Δεκεμβρίου 2023]

ART & DESIGN. *Roberta Smith*, 2009. *Art or Ad or What? It Caused a Lot of Fuss*. [Online]

Διαθέσιμο από: <https://www.nytimes.com/2009/07/25/arts/design/25benglis.html>

[Ανακτήθηκε: 22 Νοεμβρίου 2023]

ARQUITECTURA VIVA. *Luis Fernández-Galiano*, 2003. *Frames and Signs*. [Online]

Διαθέσιμο από: <https://arquitecturaviva.com/articles/marcos-y-marcas>

[Ανακτήθηκε: 20 Δεκεμβρίου 2023]

ONCURATING. *Angela M. Bartholomew*. *Installations Everywhere: Disorientation and Displacement in Jan Hoet's documenta IX (1992)* [Online]

Διαθέσιμο από: <https://www.on-curating.org/issue-33-reader/installations-everywhere-disorientation-and-displacement-in-jan-hoets-documenta-ix-1992.html>

[Ανακτήθηκε: 20 Δεκεμβρίου 2023]

HYBRID UTTERANCE. 2021. *Sex pictures (1992) – Cindy Sherman*. [Online]

Διαθέσιμο από: <https://hybridutterance.wordpress.com/2010/04/09/sex-pictures-1992-cindy-sherman/>

[Ανακτήθηκε: 16 Νοεμβρίου 2023]

ARTE CONCERT. *Armelle Leturcq. Klash! Art in Action. Valie Export's Genital Panic.* [Online]

Διαθέσιμο από: <https://www.arte.tv/en/videos/105667-014-A/klash-art-in-action/>

[Ανακτήθηκε: 20 Δεκεμβρίου 2022]

SLEEK. *Donna Schons, 2017. Photography. The Performance Artists Who Made Feminist History.* [Online]

Διαθέσιμο από: <https://www.sleek-mag.com/article/feminist-performance-art/>

[Ανακτήθηκε: 28 Δεκεμβρίου 2022]

MEDIA, ART, NET. *Valie Export, «Tap and Touch cinema», 2022.* [Online]

Διαθέσιμο από: <http://www.medienkunstnetz.de/works/tapp-und-tastkino/video/1/>

[Ανακτήθηκε: 28 Δεκεμβρίου 2022]

LIBRODORO. *Το γυναικείο σώμα και η αίσθηση της αηδίας: φεμινισμός και τέχνη /12.06.* [Online]

Διαθέσιμο από: <https://librodoro.gr/36938/to-gynaikeio-soma-kai-i-aisthisi-tis-aidias-feminismos-kai-techni/>

[Ανακτήθηκε: 28 Δεκεμβρίου 2022]

OZON. 2019. *Η σκοτεινή πλευρά της θηλυκότητας μέσα από τα γλυπτά της Genesis Belanger.* [Online]

Διαθέσιμο από: <https://el.ozonweb.com/culture/art-design/genesis-belanger-surreal-sculptures-femininity>

[Ανακτήθηκε: 28 Δεκεμβρίου 2022]

ΕΞΩΣΤΗΣ (Πολιτισμός/Ελεύθερη Σκέψη & Έκφραση). Σωτήρης Πετρίδης. *Ο Σεξισμός στη Μεγάλη Οθόνη-Από το Κλασικό Hollywood στο Σήμερα.* [Online]
Διαθέσιμο από: <http://www.exostispress.gr/Article/o-sexismos-sti-megali-othoni--apo-to-klasiko-Hollywood-sto-simera>
[Ανακτήθηκε: 28 Δεκεμβρίου 2022]

ΚΑΡΑΜΠΑ, Ε. κ.α. (2022). Επιμέλεια: Κωστής Σταφυλάκης Συγγραφή: Ελπίδα Καραμπά, Πολύνα Κοσμαδάκη, Σωτήρης Μπαχτσετζής, Κωστής Σταφυλάκης. *Εγχειρίδιο για τη γυναίκα καλλιτέχνη, Μια έρευνα για τις γυναίκες απόφοιτους της Ανωτάτης Σχολής καλών Τεχνών.* [Online]
Διαθέσιμο από: <https://paperzz.com/doc/5168737/%CE%B7-%CF%86%CE%B5%CE%BC%CE%B9%CE%BD%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%84%CE%AD%CF%87%CE%BD%CE%B7%CF%82-%CE%B5%CE%AF%CF%87%CE%B5-%CF%84%CE%B9%CF%82-%CF%81%CE%AF%CE%B6%CE%B5%CF%82-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%83%CE%B5-%CE%AD%CE%BD>
[Ανακτήθηκε: 6 Ιουλίου 2022]

KHAN ACADEMY. *Jennie Klein. Judy Chicago, The Dinner Party.* [Online]
Διαθέσιμο από: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-minimalism/post-minimalism-sculpture/a/judy-chicago-the-dinner-party>
[Ανακτήθηκε: 10 Μαΐου 2022]

EFFERIT. *Jone Johnson Lewis. Τζούντι Σικάγο.* [Online]

Διαθέσιμο από:

<https://el.eferrit.com/%CF%84%CE%B6%CE%BF%CF%8D%CE%BD%CF%84%CE%B9-%CF%83%CE%B9%CE%BA%CE%AC%CE%B3%CE%BF/>

[Ανακτήθηκε: 18 Μαΐου 2022]

ΒΙΚΙΠΑΙΔΕΙΑ. *Διδασκαλία του Ζακ Λακάν.* [Online]

Διαθέσιμο από:

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%94%CE%B9%CE%B4%CE%B1%CF%83%CE%BA%CE%B1%CE%BB%CE%AF%CE%B1_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%96%CE%B1%CE%BA_%CE%9B%CE%B1%CE%BA%CE%AC%CE%BD#%CE%A4%CE%BF_%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%B5%CE%AF%CE%BC%CE%B5%CE%BD%CE%BF_%CE%B1_%CE%B1%CE%AF%CF%84%CE%B9%CE%BF_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%B5%CF%80%CE%B9%CE%B8%CF%85%CE%BC%CE%AF%CE%B1%CF%82

[Ανακτήθηκε: 18 Μαΐου 2022]

SOCIAL POLICY. 2017. *Έμφυλη Ταυτότητα: Μια κοινωνιολογική προσέγγιση.* [Online]

Διαθέσιμο από:

<https://socialpolicy.gr/2017/10/%CE%AD%CE%BC%CF%86%CF%85%CE%BB%CE%B7-%CF%84%CE%B1%CF%85%CF%84%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B1-%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CE%BA%CE%BF%CE%B9%CE%BD%CF%89%CE%BD%CE%B9%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%B9%CE%BA%CE%AE.html>

[Ανακτήθηκε: 10 Δεκεμβρίου 2023]

123HELPME. *Pro Porn Wendy McElroy Summary.* [Online]

Διαθέσιμο από: <https://www.123helpme.com/essay/Pro-Porn-Wendy-Mcelroy-Summary-48AE97E5362EF21D>

[Ανακτήθηκε: 10 Δεκεμβρίου 2023]

IMPACT MAGAZINE. 2018. *Pro-porn vs. Anti-porn Feminists.* [Online]

Διαθέσιμο από: <https://impactnottingham.com/2018/12/pro-porn-vs-anti-porn-feminists/>

[Ανακτήθηκε: 10 Δεκεμβρίου 2023]

IEP. INTERNET ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY. *Aurelia Armstrong. Michel Foucault: Feminism.* [Online]

Διαθέσιμο από: <https://impactnottingham.com/2018/12/pro-porn-vs-anti-porn-feminists/https://iep.utm.edu/foucfem/>

[Ανακτήθηκε: 10 Δεκεμβρίου 2023]

ARTCURE MAGAZINE. 2015. *Ο Φεμινισμός στην Τέχνη.* [Online]

Διαθέσιμο από: <https://artcuremagazine.wordpress.com/2015/09/27/%CE%BF-%CF%86%CE%B5%CE%BC%CE%B9%CE%BD%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CF%84%CE%AD%CF%87%CE%BD%CE%B7/>

[Ανακτήθηκε: 10 Δεκεμβρίου 2023]

ΒΙΚΙΠΑΙΔΕΙΑ. *Ριζοσπαστικός φεμινισμός.* [Online]

Διαθέσιμο από:

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A1%CE%B9%CE%B6%CE%BF%CF%83%CF%80%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82_%CF%86%CE%B5%CE%BC%CE%B9%CE%BD%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82

[Ανακτήθηκε: 18 Μαΐου 2022]

MACKBOOKS. *The State of British Art: Victor Burgin at the ICA.* [Online]

Διαθέσιμο από: <https://www.mackbooks.us/blogs/news/the-state-of-british-art-victor-burgin-at-the-ica>

[Ανακτήθηκε: 18 Μαΐου 2022]

WIKIPEDIA. *Feminist movement.* [Online]

Διαθέσιμο από: https://en.wikipedia.org/wiki/Feminist_movement

[Ανακτήθηκε: 15 Ιουνίου 2022]

Εικόνες:

Εικόνα 1. VAGINA MUSEUM. *Annie Sprinkle, Post Porn Modernist Show*
1992, Performance in N.Y., USA. [Image online]

Διαθέσιμο από: <http://www.vaginamuseum.at/KUNSTundKULTUR/feministart-sprinkle>
[Ανακτήθηκε: 10 Οκτωβρίου 2022]

Εικόνα 2. DREAMIDEAMACHINE ART VIEW. *ART CITIES:Copenhagen-Art & Porn.* [Image online]

Διαθέσιμο από: <http://www.dreamideamachine.com/?p=51403>
[Ανακτήθηκε: 10 Δεκεμβρίου 2023]

Εικόνα 3. WIDEWALLS. *7 Most Expensive & Explicit Jeff Koons Made in Heaven Pieces.* Artist(s) in Focus, Artwork(s) In Focus, Top Lists, Provoke! (NSFW), Art Market. *BLOW JOB-ICE, 1991.* [Image online]

Διαθέσιμο από: <https://www.widewalls.ch/magazine/jeff-koons-made-in-heaven-most-expensive-pieces/blow-job-ice-1991>
[Ανακτήθηκε: 15 Σεπτεμβρίου 2023]

Εικόνες 4-5. LOVEBOOKHOTEL. *Natacha Merritt-Digital Diaries.* [Image online]

Διαθέσιμο από: <https://www.lovebookhotel.fr/produit/natacha-merritt-digital-diaries/>
[Ανακτήθηκε: 1 Νοεμβρίου 2023]

Εικόνα 6. OCULA. Thomas Erben Gallery, New York, United States. Barbara Kruger. Untitled (*We Won't Play Nature to Your Culture*), 1983. [Image online]

Διαθέσιμο από: <https://ocula.com/art-galleries/thomas-erben-gallery/artworks/barbara-kruger/untitled-we-wont-play-nature-to-your-culture/>

[Ανακτήθηκε: 10 Ιουλίου 2023]

Εικόνα 7. THE COLLECTOR. *Dea Cvetković*, 2020. *The Rise of the Women Movement: 7 Feminist Art Pieces You Should Know. Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?*, *Guerilla Girls*, 1989. [Image online]

Διαθέσιμο από: <https://www.thecollector.com/feminist-art/>

[Ανακτήθηκε: 10 Ιουλίου 2023]

Εικόνα 8. ARTSY. *Hanna Williams*, 2019. *Wilke's Naked Crusade to Subvert the Patriarchy. Hannah Wilke, S.O.S. Starification Object Series*, 1974. [Image Online]

Διαθέσιμο από: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-hannah-wilkes-naked-crusade-subvert-patriarchy>

[Ανακτήθηκε: 20 Σεπτεμβρίου 2023]

Εικόνα 9. INTERVIEW. *John BALDESSARI Photographed by Sebastian Kim*, 2015. *Lynda Benglis*. [Image online]

Διαθέσιμο από: <https://www.interviewmagazine.com/art/lynda-benglis>

[Ανακτήθηκε: 10 Σεπτεμβρίου 2023]

Εικόνες 10-13. GALERIE GISELA CAPITAIN. *Zoe Leonard*. [Image Online]

Διαθέσιμο από: <https://www.galeriecapitain.de/exhibitions/zoe-leonard-17/>

[Ανακτήθηκε: 29 Νοεμβρίου 2023]

Εικόνα 14. ONCURATING. *Angela M. Bartholomew. Installations Everywhere: Disorientation and Displacement in Jan Hoet's documenta IX (1992)* [Image Online]
Διαθέσιμο από: <https://www.on-curating.org/issue-33-reader/installations-everywhere-disorientation-and-displacement-in-jan-hoets-documenta-ix-1992.html>
[Ανακτήθηκε: 29 Νοεμβρίου 2023]

Εικόνα 15. ARTS & CULTURE. 2021. *Untitled #263, Cindy Sherman, 1992.* [Image online]
Διαθέσιμο από: <https://artsandculture.google.com/asset/untitled-263-cindy-sherman/1QH0dVKBF3henw?hl=en>
[Ανακτήθηκε: 8 Ιανουαρίου 2022]

Εικόνα 16. RESEARCHGATE. *1 VALIE EXPORT, Aktionshose: Genitalpanik (Action Pants: Genital Panic, 1969), photo serial, self-staging. Photograph by Peter Hassmann. Courtesy of VALIE EXPORT and Bildrecht, Vienna, 2016.* [ImageOnline]
Διαθέσιμο από: https://www.researchgate.net/figure/VALIE-EXPORT-Aktionshose-Genitalpanik-Action-Pants-Genital-Panic-1969-photo_fig1_334731935
[Ανακτήθηκε: 20 Δεκεμβρίου 2023]

Εικόνα 17. SLEEK. *Donna Schons, 2017. Photography, The Performance Artists Who Made Feminist History. Valie Export - Tap and Touch Cinema, 1968.* [Image Online]
Διαθέσιμο από: <https://www.sleek-mag.com/article/feminist-performance-art/>
[Ανακτήθηκε: 28 Δεκεμβρίου 2023]

Εικόνα 18. TATE. *Carolee Schneemann, Interior Scroll 1975.* [Image Online]
Διαθέσιμο από: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282>
[Ανακτήθηκε: 2 Οκτωβρίου 2023]

Εικόνες 19-20. OZON. 2019. *Η σκοτεινή πλευρά της θηλυκότητας μέσα από τα γλυπτά της Genesis Belanger.* [Image Online]

Διαθέσιμο από: <https://el.ozonweb.com/culture/art-design/genesis-belanger-surreal-sculptures-femininity>

[Ανακτήθηκε: 2 Οκτωβρίου 2023]

Εικόνες 21-22. BROOKLYN MUSEUM. *The Dinner Party by Judy Chicago.* [Image online]

Διαθέσιμο από: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/

[Ανακτήθηκε: 10 Μαρτίου 2022]

Εικόνα 23. *Untitled*, Photography, Marianna Athanasiou, 2023

Εικόνα 24. *Untitled*, Photography, Marianna Athanasiou, 2023

Εικόνες 25-28. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2022

Εικόνες 29-33. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2023

Εικόνες 34-38. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2023

Εικόνες 39-43. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2023

Εικόνες 44-45. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2023

Εικόνες 46-50. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2023

Εικόνες 51-60. *Untitled*, Photography, Marianna Athanasiou, 2022

Εικόνες 61-62. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2022

Εικόνες 63-66. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2022-2023

Εικόνες 67-68. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2022

Εικόνα 69. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2022-2023

Εικόνα 70. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2022

Εικόνες 71-72. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2022

Εικόνες 73-76. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2023

Εικόνες 77-78. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2022-2023

Εικόνα 79. *Untitled*, Photography, Marianna Athanasiou, 2022-2023

Εικόνες 80-83. *Untitled*, Sculpture, Marianna Athanasiou, 2022

Ευχαριστίες:

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές μου, που μου έδωσαν την ευκαιρία να φοιτήσω σε αυτό το τόσο όμορφο και δημιουργικά απαιτητικό Μεταπτυχιακό Εικαστικών Τεχνών (MET) της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, καθώς οι γνώσεις που πήρα, αλλά και η αλληλοεπίδραση που είχα μαζί τους, είτε σε θεωρητικό είτε σε εικαστικό πλαίσιο, με βοήθησαν να εξελιχθώ περισσότερο ως καλλιτέχνιδα, δομώντας τη σκέψη μου με συνειδητό και επιστημονικό τρόπο, αλλά και ως άνθρωπος.