

### 3.1. ΑΝΔΡΕΣ, ΣΕΞ ΚΑΙ ΠΑΡΑΒΑΣΗ

**Η** ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΑ ΠΑΡΑΒΑΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ καταγγέλεται ως η κουλτούρα της «φρικαλεότητας». Όταν η καταγγελία αυτή εκφράζεται από γυναίκες σαν την Μπέρτσιλ, που αυτοχαρακτηρίζονται φεμινίστριες, στηρίζεται στο ότι η τέχνη αυτή δημιουργείται στις περισσότερες περιπτώσεις από άνδρες, στα χέρια των οποίων αντικατοπτρίζει την «ανδρική επιδίωξη εξουσίας», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Καμίλ Πάλια (1990). Η σεξουαλικά παραβατική τέχνη υπήρξε σημαντικό όπλο στο καλλιτεχνικό οπλοστάσιο μέσω του οποίου οι άνδρες κυριάρχησαν επί των γυναικών στην πατριαρχική κοινωνία. Σύμφωνα με την Πάλια υπάρχει κάτι το αναπόφευκτο σ' αυτό καθώς είναι συνέπεια όχι μόνο της εμφάνισης του άνδρα ως του κυνηγού-αρπακτικού του είδους μας, αλλά και της διεισδυτικής, κτητικής φύσης της ίδιας της ανδρικής ανατομίας, η οποία παρέχει, για την Πάλια, το μοντέλο της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Όπως σημειώνει στο *Sexual Personae*, «η ανδρική προβολή της στύσης και της εκσπερμάτισης είναι το παράδειγμα για κάθε καλλιτεχνική προβολή και τη διαμόρφωση αντιλήψεων, από τη φιλοσοφία της τέχνης ως τη φαντασίωση, την παραίσθηση και την εμμονή» (στο ίδιο, σ. 20). Οι άνδρες, ισχυρίζεται, οδηγούνται ανατομικά και βιολογικά να δημιουργούν σύμβολα και να διαμορφώνουν αντιλήψεις. Η τέχνη είναι η πολιτιστική έκφραση της ανδρικής σεξουαλικότητας και η σεξουαλικά παραβατική τέχνη η έκφραση της παραβατικής παρόρμησης του άνδρα.<sup>1</sup> Μπορεί να μη μας αρέσει, αλλά αυτό είναι.

Η θεωρία αυτή στηρίζεται στη βασική ιδέα ενός δραστήριου, κυριαρχικού ανδρισμού που αντιπαράκειται στην παθητική και υποτακτική θηλυκότητα, μια θεωρία η οποία στην ουσία της δεν είναι και τόσο διαφορετική από εκείνη των μεγαλύτερων εχθρών της, των Ντούρκιν και Μακί-

---

1. Σε ένα μεταγενέστερο δοκίμιο η Πάλια υποστηρίζει ότι «η επιθετικότητα και ο ερωτισμός είναι βαθιά συνδεδεμένα. Η αναζήτηση, το κυνήγι και η σύλληψη είναι βιολογικά προγραμματισμένα στην ανδρική σεξουαλικότητα» (1995, σ. 23).

νον. Η διάκριση αυτή χρονολογείται ήδη από την προϊστορία και την «τρομερή δυαδικότητα του κοινωνικού φύλου» (στο ίδιο, σ. 27). Φυσικά ούτε η Πάλια ούτε κανείς άλλος μπορεί να πει με βεβαιότητα ότι η κυριαρχία του ανδρός στην τέχνη έχει βιολογικές και όχι κοινωνικές ρίζες. Είναι εμφανές ότι στην περίπτωση του ανθρώπινου είδους οι άνδρες έχουν εξελιχθεί ώστε να είναι, κατά μέσο όρο, μεγαλύτεροι και δυνατότεροι από τις γυναίκες. Κανείς όμως δεν γνωρίζει γιατί. Ίσως να είναι το αποτέλεσμα μιας διαδικασίας φυσικής επιλογής που ανάγεται στην επιλογή των μη ανθρώπινων προγόνων μας. Ίσως να οφείλεται στο ότι οι άνδρες απέκτησαν στις περισσότερες κοινωνίες τον επιθετικό ρόλο του κτηνικού και του αρπακτικού, ενώ οι γυναίκες σύντροφοί τους γεννούσαν και μεγάλωναν τα παιδιά. Σε κάθε περίπτωση, οι άνδρες μπόρεσαν να μεταφέρουν την κατανομή της εργασίας στο σύστημα της ανδρικής αντερότητας, που γνωρίζουμε ως πατριαρχία.

Καθώς τα ανθρώπινα πλάσματα βελτίωσαν την κοινωνική τους οργάνωση και την τεχνολογία, έμαθαν να παράγουν περισσότερα απ' όσα χρειαζόνταν απλώς για να επιβιώσουν. Αναδύθηκε έτσι η έννοια της ιδιοκτησίας, την οποία μπορούσε να κατέχει κανείς, να την αποθηκεύει και να τη μεταβιβάζει σε κάποιον άλλο· μαζί της γεννήθηκε και η ανάγκη να μεταβιβάζει κανείς γονίδια (βιολογικά στοιχεία) και ιδιοκτησία (κοινωνικά στοιχεία) από τη μια γενιά στην επόμενη. Αυτό οδήγησε στην εξέλιξη των νόμων και των συνθηκών, που οδήγησαν τις γυναίκες στην υποταγμένη κοινωνική θέση όπου βρίσκονται κατά το μεγαλύτερο μέρος της ανθρώπινης ιστορίας. Ανεξάρτητα από τη σκοπιά από την οποία εξηγεί κανείς την πατριαρχία, γενικά δεν υπάρχει διαφωνία στο ότι οι άνδρες έχουν μονοπωλήσει τον πλούτο και την πολιτική εξουσία σε όλη την ιστορία, όπως και τον πολιτισμό της κοινωνίας, ακόμα και τα μέσα για την καλλιτεχνική παραγωγή. Οι άνδρες έλεγχαν επίσης τον ιστορικό λόγο και την απόδοση των ιστορικών αφηγήσεων, έτσι ώστε η ιστορία της τέχνης να είναι η ιστορία της Ανδρικής Τέχνης, και πιο συγκεκριμένα τουλάχιστον ως τα τέλη του 20ού αιώνα, η ιστορία της *ετεροφυλοφιλικής* ανδρικής τέχνης (αν και ο διαχωρισμός της κοινότητας των καλλιτεχνικών παραγωγών σε γκέι και στρέιτ, όπως έχει ήδη σημειωθεί, είναι περιβληματικός. Δεν ήταν όλοι οι «στρέιτ» καλλιτέχνες ετεροφυλόφιλοι και δεν έχουν όλοι οι «γκέι» καλλιτέχνες εμφανώς ομοφυλοφιλική προσέγγιση στο έργο τους).

Επειδή στην τέχνη (επομένως και στην τέχνη για το σεξ) έχουν κυριαρχήσει οι άνδρες, αυτή έχει απεικονίσει τους όρους ύπαρξης του αν-

σενικού και της θηλυκής συντρόφου του και προώθησε το αξιακό σύστημα που στηρίζει την άνιση σχέση τους. Έχει εκφράσει όλο το εύρος των αμφίσημων συναισθημάτων που έχουν οι άνδρες για τις γυναίκες από τις οποίες εξαρτώνται, αλλά τις οποίες είναι συνηθισμένοι να κυβερνούν. Η τέχνη στην πατριαρχία είναι, σε μεγάλο βαθμό, η άρθρωση, με διάφορα σιλ και τρόπους, των εναλλασσόμενων αισθημάτων αγάπης και μίσους, θαυμασμού και θυμού, πόθου και απέχθειας των ανδρών για και προς τις γυναίκες· αισθήματα τα οποία εκφράστηκαν σε όλες τις μορφές τέχνης που ανέπτυξε κάθε εποχή. Από το *Rape of Sardanapalus* (Ο βιασμός του Σαρδανάπαλου) του Ντελακρουά (Delacroix) ως το «Smack My Bitch Up» («Χαστούκισε τη σκύλα μου») των Prodigy και το μισογυνικό ραπ του Eminem· από τα γυμνά του Τιτσιάνο (Titian) και του Βελάσκεθ ως τους ύμνους για την απώλεια και τη νοσταλγία που βρίσκουμε στους δίσκους των The Cure, των Prefab Sprout ή του Νικ Κέιβ (Nick Cave)<sup>2</sup>, η ανδρική τέχνη καθρέφτισε τις εντάσεις που προκάλεσαν οι απαιτήσεις της σεξουαλικής παρόρμησης στον «πολιτισμένο» ανδρισμό· οι αντιφάσεις μεταξύ του ζωώδους και της κοινωνικά απαγορευμένης «ανθρώπινης ιδιότητας».

Εάν όμως αυτά που έχουν εκφράσει οι άνδρες για το σεξ στην τέχνη τους είναι διαποτισμένα με παρορμήσεις ελέγχου και παράβασης, μια κοινωνιολογική και όχι βιολογική ερμηνεία της ανδρικής κυριαρχίας αφήνει περιθώριο να θεωρηθεί σχετική ιστορικά και κοινωνικά. Εάν η τέχνη ιδωθεί ως μια κοινωνική κατασκευή η οποία ανταποκρίνεται σε εξελισσόμενα περιβαλλοντικά χαρακτηριστικά, όπως η άνοδος του φεμινισμού (και σ' αυτό το βιβλίο έτσι θεωρείται ότι είναι), η σεξουαλικοποιημένη τέχνη των ανδρών μπορεί να εκφράζει περισσότερο από την «ανδρική επιδίωξη εξουσίας». Έτσι, αναρωτιέται κανείς, όπως ο Τζάιλς Νέρετ (Giles Neret) στη μελέτη του για την ερωτική τέχνη: «Έχει προχωρήσει με το πέρασμα των αιώνων η σχέση του αρσενικού με το θηλυκό, με τη σεξουαλικότητα και την τέχνη;» (1998, σ. 10).

2. Για να συνοδεύσει το άλμπουμ τού 2001 *And No More Shall We Part* (Mute), ο Κέιβ δημοσίευσε το κείμενο μιας διάλεξης που είχε δώσει για τη φύση των μελαγχολικών, ερωτικών κειμένων του. Το ερωτικό τραγούδι, γράφει, «πρέπει να φέρει το βασίλειο του παραλόγου, του παράδοξου, του αφηρημένου, του μελαγχολικού, της μονομανίας και της τρέλας, διότι είναι η κραυγή του ίδιου του έρωτα και ο έρωτας είναι, φυσικά, ένας είδος τρέλας» (Cave, N., «Love is the drug», *Guardian*, 21 Απριλίου 2001).

ΑΠΟ ΤΟ ΘΑΥΜΑΣΜΟ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΒΑΣΗ

Στο προηγούμενο ερώτημα η απάντηση προφανώς είναι καταφατική. Από τις απαρχές της ανθρώπινης κοινωνίας, όπως μαρτυρούν τα αρχαιολογικά ευρήματα, οι άνδρες θαύμαζαν τις γυναίκες και τις τιμούσαν στον πολιτισμό τους. Η λατρεία των αρχαίων πολιτισμών προς τη μορφή της γυναικείας θεότητας ανάγεται στην παλαιολιθική εποχή και εντοπίζεται σε προϊστορικά τεχνουργήματα, όπως η Αφροδίτη του Γούιλντορφ (Willendorf). Οι αρχαίοι ναοί που έχουν ανασκαφεί στη Μάλτα, οι οποίοι εκτιμάται ότι είναι πέντε έως επτά χιλιάδων ετών, θεωρείται ότι αναπαριστούν τα γυναικεία γεννητικά όργανα και ότι λειτουργήσαν ως σύμβολα γονιμότητας. Η εξέχουσα θέση της Παναγίας στην ιουδαίο-χριστιανική τέχνη αντικατοπτρίζει τη σημασία των εννοιών της παρθενίας, της μητρότητας και του απαραβίαστου των γυναικών στη δυτική πατριαρχία. Το γυμνό ξαπλωμένο γυναικείο κορμί στην τέχνη (μια παράδοση που ανάγεται τουλάχιστον στις αρχές του 16ου αιώνα)<sup>3</sup> είναι επίσης μια μορφή λατρείας, παρ' ότι η διαχρονική δύναμη της εικόνας θεωρήθηκε από φεμινίστριες ιστορικούς της τέχνης ότι είναι κάτι περισσότερο από ένα απλό καθρέφτισμα της αγάπης και της σεξουαλικής ανάγκης των ανδρών για τις γυναίκες. Για τη Λίντα Νιντ, το γυναικείο γυμνό «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 σιλ» (1992, σ. 58). Καθώς τα καθεστώτα της λογοκρισίας άλλαξαν με τους αιώνες και η αναπαράσταση έγινε πιο παραστατική (με τη βοήθεια και των νέων τεχνολογιών, όπως η φωτογραφία), το γυναικείο γυμνό γινόταν όλο και περισσότερο σεξουαλικό. Η λατρεία του έφτασε (ειδικά κατά την εποχή του φεμινισμού) να έχει αρνητική σημασία, καθώς θεωρούνταν ότι το γυναικείο σώμα μετατρέπεται σε αντικείμενο, και να υποδηλώνει τα καταπιεστικά χαρακτηριστικά που μετατρέπουν τη γυναίκα σε φετίχ της πατριαρχικής κουλτούρας.

Η κεντρική θέση των εξιδανικευμένων γυναικών στην ιουδαίο-χρ-

3. Στο *The Art of the Nude* (1995) η Ντίρντρε Ρόμπσον (Deirdre Robson) σημειώνει ότι η πρώτη σύγχρονη εικόνα ξαπλωμένου γυναικείου γυμνού ζωγραφίστηκε από τον Τζορτζόνε (Giorgione) περίπου το 1505.

στιανική τέχνη πιθανόν εξηγεί, σύμφωνα με πολλούς ιστορικούς του πολιτισμού, γιατί η «παραβίαση» της γυναίκας έγινε ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο των εικονοκλαστικών κινημάτων της πρώιμης νεωτερικής Ευρώπης που στρέφονταν εναντίον του κλήρου. Από τον 17ο αιώνα ο καλλιτεχνικός λόγος για το σεξ περιείχε μια όλο και πιο παραβατική τάση, η οποία αμφισβητούσε σκοπίμως και ανοιχτά την εξιδανικευμένη, κοινωνικά καταξιωμένη εικονογραφία της κυρίαρχης αντίληψης. Η σεξουαλική παράβαση έγινε ένα τέχνασμα που υιοθετούσαν οι άνδρες καλλιτέχνες για να αμφισβητήσουν τις κυρίαρχες πολιτιστικές, φιλοσοφικές, ακόμη και πολιτικές νόρμες των κοινωνιών εντός των οποίων εργάζονταν, ένα εργαλείο των εξεγεργμένων καλλιτεχνών για υπονόμευση εκ των έσω, οι οποίοι τοποθετούσαν έτσι τους εαυτούς τους, μέσω της χρήσης της σεξουαλικής εικονογραφίας, ως *έξωθεν*. Ο Νέρετ υποστηρίζει ότι «η υποκριτική αιδώς και τα πουριτανικά ταμπού που έσπειρε ο ιουδαιο-χριστιανικός πολιτισμός επέτρεψαν την ανάδυση ενός αντισταθμιστικού κινήματος στην τέχνη» (1998, σ. 9), το οποίο εκπροσωπεί, ίσως καλύτερα απ' όλους, η αρχέτυπη μορφή του Μαρκήσιου ντε Σαντ.

Το έργο του Σαντ (αν και πιο τολμηρό σεξουαλικά από εκείνο του Αρετίνου, του Τζον Κλέλαντ ή των άλλων πρώιμων παραγωγών ερωτικής λογοτεχνίας) δεν είχε σκοπό κυρίως να διεγείρει ή να ερεθίσει όσο να σοκάρει και να υπονομεύσει τους ηθικούς κώδικες και τις συμβάσεις της Γαλλίας του τέλους του 18ου αιώνα. Ως ένα εξεγεργμένο μέλος της παρακμασμένης γαλλικής αριστοκρατίας, προωθούσε μια φιλοσοφία σεξουαλικής ελευθεριότητας, ηθικής αποστασιοποίησης και φιλοσοφικού ιδεαλισμού στην οποία είχε σημασία μόνον η αισθησιακή ικανοποίηση του εγώ. Στα κείμενά του αυτό αντικατοπτριζόταν στις βίαιες, καταχρηστικές σεξουαλικές πράξεις σε βάρος, εξίσου, ανδρών, γυναικών και παιδιών, χωρίς κοινωνικούς φραγμούς και περιορισμούς οιαδήποτε είδους.

Από τις φιλολογικές ωμότητες του Σαντ αναδύεται, φυσικά, ο σαδισμός, και τα έργα του έχουν γίνει έκτοτε τα κατεξοχήν παραδείγματα του «φρικαλέου» μισογνισμού της σεξουαλικά παραβατικής ανδρικής τέχνης. Ενώ όμως, όπως ισχυρίστηκε κάποτε ο Ζορζ Μπατάιγ, ο Σαντ θεωρούσε την ωμότητα και τη βία «τα θεμέλια του αισθησιασμού» (και, πράγματι, φαίνεται ότι ήταν μάλλον διεστραμμένος), στην αισθητική του υπήρχε κάτι περισσότερο από τη θριαμβική υποταγή των ευάλωτων στις

παράξενες φαντασιώσεις του. Ο λόγος της αντοχής του έργου του και των επίμονων προσπαθειών «αξιοσέβαστων» καλλιτεχνών και διανοημένων να το κρατήσουν ζωντανό στη δυτική συλλογική μνήμη δεν είναι ότι είναι ευανάγνωστο, αλλά ότι έδωσε το έναυσμα, σε ό,τι αφορά την αισθητική της σεξουαλικής παράβασης, για την εποχή του μοντερνισμού. Ο Σαντ, σε μια εποχή κατά την οποία η παλιά φεουδαρχική τάξη της Ευρώπης βρισκόταν σε αποσύνθεση, ασπάστηκε μια φιλοσοφία ακραίου ελιτισμού, η οποία προανήγγειλε τον οικονομικό φιλελευθερισμό του επόμενου αιώνα. Ό,τι και να σκέφτεται κανείς γι' αυτά δύο αιώνες αργότερα, τα σαφώς μη ερωτικά κείμενά του –που σωστά έχουν χαρακτηριστεί ως ένας μη αναγνώσιμος κατάλογος διαστροφών– ήταν μια επίθεση στις διεφθαρμένες αξίες της ύστερης φεουδαρχικής Γαλλίας: μια άγρια κριτική της ανηθικότητας και της υποκρισίας της αριστοκρατίας, αρκούσε ως υπονομευτική για να προκαλέσει τη φυλάκισή του και την επακόλουθη μετατροπή του σε σύμβολο της αιώνιας μάχης του καλλιτέχνη με το λαϊκό κριτή. Η ταινία του Φίλιπ Κάουφμαν (Philip Kaufman) *Quills* (*Η πένα της αμαρτίας*), που απέσπασε τα εγκώμια της κριτικής και ήταν υποψήφια για πολλά Όσκαρ το 2001, είναι το τελευταίο από μια σειρά καλλιτεχνικών έργων που εμπνέονται και διερευνούν αυτή τη διάσταση του κληροδοτήματος του Σαντ.

Το έργο του λοιπόν δεν ήταν τόσο πορνογραφία όσο ένα πρότυπο για το είδος της αισθητικής εξέγερσης ενάντια στους καθιερωμένους κανόνες και κανόνες που καθοδήγησε πολλούς καλλιτέχνες έκτοτε. Τα σεξουαλικά βίαια μυθιστορήματα του Μπρετ Έιλις (Brett Easton Ellis, *American Psycho*, 1991 και *Glamorama*, 1998), για παράδειγμα, μπορούν να θεωρηθούν, όσον αφορά τον τρόπο που συνδυάζει τη σεξουαλική βία και την κοινωνική σάτιρα που τα χαρακτηρίζει, μια σύγχρονη εφαρμογή της αισθητικής του Σαντ. Όταν η φεμινίστρια σκηνοθέτρια Μέρι Χάρον αποφάσισε να γυρίσει ταινία το *American Psycho* –το οποίο καταδικαζόταν ευρέως (από φεμινίστριες)–, αναγνώρισε ότι το σεξουαλικό ύφος που δημιούργησε ο Έιλις ήταν κάτι παραπάνω από απλός ελιτισσογυνισμός.<sup>4</sup> Η χρήση της σεξουαλικής παράβασης από τον Έιλις, όπως

4. Το *American Psycho* καταγράφει με λεπτομέρεια ανάλογη με εκείνη του Σαντ τις ακρότητες ενός κατά συρροήν δολοφόνου στη Νέα Υόρκη του τέλους της δεκαετίας του 1980: εγκλήματα που μπορεί να είναι, αλλά και να μην είναι φαντασιώσεις. Η βία και σεξουαλική βία είναι ένας μηχανισμός σάτιρας των ελιτίστικων, καταναλωτικών αξιών της Αμερικής της δεκαετίας του 1980.

και από τον Σαντ, είναι πολύ ψυχρή και χειρουργική για να είναι ερωτική, ιδιαίτερα υπερβολική και παράλογη για να λειτουργήσει ως πορνογραφία, ακόμη και αν τα δυσάρεστα συναισθήματα συνοχογής που γεννά η ανάγνωσή του (και το μεταγενέστερο *Glamorama* με τις σχεδόν κωμικές σκηνές βασανιστηρίων και τρόμου έχει ανάλογη επίπτωση στον αναγνώστη) είναι μέρος των αισθητικών προθέσεων του έργου.

Οι σεξουαλικά τολμηρές φωτογραφίες του Ιάπωνα καλλιτέχνη Νομπουγιόσι Αράκι (Nobuyoshi Araki) επίσης μπορούν να θεωρηθούν ότι ακολουθούν τα πρότυπα του Σαντ, καθώς διερευνούν θέματα-ταμπού. Ο Αράκι είναι πρώην φωτογράφος που έγινε καλλιτέχνης μετά το θάνατο της γυναίκας του από καρκίνο. Στο έργο του αρθρώνεται η ιδέα ότι «η ερωτογραφία και η τέχνη [...] είναι, εξίσου και αναντίρροπα, προϊόντα της αέναης ανθρώπινης αναζήτησης της ηδονής με οιοσδήποτε “διαστροφές” μπορεί αυτή να εμπεριέχει» (Araki, 1997, σ. 6). Πιστεύει ότι «χωρίς την ανηθικότητα οι πόλεις μας είναι μέρη ζοφερά και η ζωή άχαρη» (στο ίδιο) και συγκεντρώνει μαρτυρίες αυτής της χυδαιότητας όπου τη βρει. Η συλλογή *Tokyo Lucky Hole* παρουσιάζει τις γυναίκες που εργάζονται σε μια πορνοβιομηχανία στην περιοχή Shinjuku του Τόκιο και τους άνδρες που πληρώνουν για τις υπηρεσίες τους. Οι «διαστροφές» που εικονίζονται είναι ελαφρώς σαδομαζοχιστικές, συνδέοντας το σεξ με τον πόνο με τον τρόπο που χαρακτηρίζει μεγάλο μέρος της ιαπωνικής σεξουαλικής κουλτούρας, ταυτόχρονα όμως είναι και χιουμοριστικές.

Λιγότερο παιγνιώδη είναι τα πορτρέτα γυναικών, οι οποίες εικονίζονται δεμένες, φιμωμένες και στριμωγμένες στις πόζες που τις βάζει. Όπως τα κόμικς *eromanga*, που διαβάζουν οι Ιάπωνες εργαζόμενοι καθώς επιστρέφουν από τη δουλειά τους με το τρένο, ή οι ταινίες πορνορομάντζα που γυρίστηκαν στην Ιαπωνία κατά τη δεκαετία του 1970, οι φωτογραφίες του Αράκι μπορούν να χαρακτηριστούν ως «συνχά βίαιες και αδιάντροπα σέξι, διαποτισμένες από το μηδενισμό του συρμού και γραφικά σαδιστικές».<sup>5</sup> Το γεγονός ότι έχουν τραβηχτεί με τη συναίνεση

5. Bornoff, N., «Finest Filth», *Guardian*, 10 Ιουνίου 1997. Εκτός από τις στημένες φωτογραφίες του γυναικών που εικονίζονται δεμένες, ο Αράκι έχει καταγράψει την ξεχωριστή πορεία της πολιτιστικής σεξουαλικολοΐησης της Ιαπωνίας. Με τις φωτογραφίες του για τη βιομηχανία του σεξ του Τόκιο στο Shinjuku έχει κάνει «μια ιστορική καταγραφή του σεξ και της ηθικής στις αρχές της δεκαετίας του 1980» (από το εισαγωγικό δοκίμιο του Akihito Yasumi στο Araki, *Tokyo Lucky Hole*, 1997).

και συχνά με την προτροπή των ανθρώπων που εμφανίζονται σ' αυτές δεν τις κάνει λιγότερο ενοχλητικές.<sup>6</sup>

### ΠΑΡΑΒΑΣΗ ΚΑΙ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ

Πολύ πριν από τον Αράκι και πολύ πριν ο Μπρετ Έστον Έλις σοκάρει την Αμερική του Μπους με τη σάτιρά του για το χρηματιστή δολοφόνο με το αλυσοπρίονο που πιστεύει ότι οι Genesis έφτασαν στο μουσικό απόγειό τους μετά την αποχώρηση του Πίτερ Γκάμπριελ (Peter Dinklage), η φιλοσοφική κοσμοθεωρία του Σαντ είχε επηρεάσει σημαντικά την κίνηση των μοντερνιστών στις αρχές του 20ού αιώνα και ιδιαίτερα τη τέχνη των υπερρεαλιστών. Ο υπερρεαλισμός, όπως τον περιέγραψε μετά από τις ιδρυτικές του μορφές, «υπαγορεύεται από τη σκέψη, εν τη απουσία οιοδήποτε ελέγχου της λογικής, απαλλαγμένος από οποιοδήποτε αισθητικές ή ηθικές ανησυχίες».<sup>7</sup> Βγαίνοντας από την εμπειρία του Α Παγκόσμιου πολέμου, οι υπερρεαλιστές ήταν *απολίτικοι*, με την κομμωτική έννοια, αλλά ακραία αντι-αστοί, θεωρώντας την τέχνη τους ένα μέσο για να κηρύξουν τον πόλεμο στην κυρίαρχη κοινωνία. Ένας από τους βιογράφους του Αντρέ Μπρετόν σημειώνει ότι «ο εχθρός ήταν η λογική, η τάξη και κάθε της σαγήνη. [...] Η οργή που ένιωθαν αυτοί οι νέοι ηγέτες τους ενάντια στην κυρίαρχη “κουλτούρα” τροφοδοτήθηκε εν μέρει από το θυμό τους όταν είδαν τους εκπροσώπους αυτής της κουλτούρας να εναγκαλίζονται και να προωθούν έναν πόλεμο που θεωρούσαν σκοπο και μισητό» (Polizotti, 1995, σ. 95).

Στην προσπάθεια να αρθρώσουν αυτή την οργή ανέπτυξαν την υπερνομευτική φιλοσοφία του Σαντ σε μια θεώρηση της σεξουαλικότητας ως

6. Η περίεργη μετατροπή του Αράκι σε είδωλο στην Ιαπωνία παρουσιάστηκε στην τηλεοπτική σειρά *Fake Love* που μετέδωσε το Channel 4 το 1995 ως μέρος της σειράς *Real Light Zone*. Η ταινία δείχνει να σταματούν τον Αράκι στους δρόμους του Τόκιο νεαρές γυναίκες που τον ικετεύουν να τους δώσει ένα αυτόγραφο και την ευκαιρία να ποζάρουν για το φακό του σε σεξουαλικά τολμηρές φωτογραφίες.

7. Από το *Πρώτο Μανιφέστο του Υπερρεαλισμού* του Αντρέ Μπρετόν, που κινήθηκε το 1924.



κάτι που θα έπρεπε να ωθεί στα άκρα της φυσικής και συναισθηματικής αντοχής· «πέρα από το κακό και το διαβολικό, πέρα από τον έρωτα, πέρα από τη λογική· μια πηγή δοκιμασίας και ρήξης με τα όρια της συνείδησης» όπως αναφέρει η Σόνταγκ (1982, σ. 104).<sup>8</sup> Αυτή η αντίληψη εκφράστηκε στην έννοια του *l'amour fou* (ο Μπρετόν έγραψε ένα μυθιστόρημα μ' αυτό τον τίτλο)<sup>9</sup> ή «του έρωτα που κάνει την ψυχή να εκραγεί», όπως το εξέφρασε αργότερα ο κριτικός Γουόλντεμαρ Γιάνουστζακ (Waldemar Januszczak).<sup>10</sup> Και οι δύο φράσεις αποδίδουν την ιδέα ότι για τους υπερρεαλιστές ο έρωτας ήταν εμμονή, παράλογος παρά ρομαντικός, ότι οδηγούσε στην τρέλα κυρίως και όχι στην ευτυχία· μια διαταρακτική κοινωνική δύναμη που έπρεπε να τιμάται, φυσικά, αλλά που μπορούσε επίσης να αξιοποιηθεί από πρωτοπόρους καλλιτέχνες στη μάχη τους με τις καθιερωμένες παραδόσεις.

Οι υπερρεαλιστές επηρεάστηκαν επίσης από τον Φρόιντ και τη θεωρία της ψυχανάλυσης, ιδιαίτερα μάλιστα από την υπόθεσή του ότι η ανθρώπινη ψυχή μπορούσε να χωρέσει πολλούς εαυτούς, κάποιοι από τους οποίους ήταν κρυμμένοι ή καταπιεσμένοι από τους κανόνες και τις συμβάσεις της ευγενούς αστικής κοινωνίας. Επιδίωξαν να αναπαράσθουν στην τέχνη «την επιστροφή του καταπιεσμένου» και να διερευνήσουν αυτούς τους πολλούς εαυτούς τονίζοντας την παράξενη διάσταση των καθημερινών συμβάντων, μεταφέροντας το συνηθισμένο στο βασίλειο του *αλλόκοτου*· να δημιουργήσουν τέχνη στην οποία «το καταπιεσμένο υλικό επιστρέφει με τρόπους που διαταράσσουν την ενοποιημένη ταυτότητα, τις αισθητικές νόρμες και την κοινωνική τάξη» (Foster, 1995, σ. 15) και όπου το ασυνείδητο ή η ονειρική κατάσταση φαίνονται πραγματικά. Η αισθητική αυτή εφαρμόστηκε, στην πλέον παραβατική

8. Ο Τζάλς Νέρετ γράφει: «Οι υπερρεαλιστές ήταν της ίδιας άποψης με τον Σαρλ Φουριέ (Charles Fourier), τον θεωρητικό που θαυμάζουν επειδή αντιλαμβάνονταν τον ερωτισμό ως μια ισχυρή δύναμη, ικανή να σπάσει το τυραννικό δίχτυ των ταμπού που εξυφάνει η κοινωνία προκειμένου να διασφαλίσει την ελιβίωσή της. Ο Φουριέ υποστηρίζει επίσης ότι μέσω του ερωτισμού η ανθρωπότητα ανακαλύπτει για πρώτη φορά την πληρότητα της φύσης της, ότι ο ερωτισμός αποκαθιστά την ακεραιότητα της ταυτότητας, επιτρέποντας στους ανθρώπους να εκπληρώνουν τους πόθους τους» (1998, σ. 127).

9. Η αγγλική μετάφραση έχει τον τίτλο *Mad Love* (Breton, 1987). [Στα ελληνικά έχει κυκλοφορήσει με τον τίτλο *Ο Τρελός Έρωτας*, σε μετάφραση Στ.Ν. Κουμανούδη, εκδόσεις Ύψιλον/βιβλία, Αθήνα 1980. (Σ.τ.Μ.)]

10. Σε κείμενο στην εφημερίδα *Guardian* στα τέλη της δεκαετίας του 1980.

της μορφή, σε υπερρεαλιστικές αναπαραστάσεις του σεξουαλικοποιημένου σώματος, το οποίο καλλιτέχνες όπως ο Χανς Μπέλμερ (Hans Bellmer) και ο Σαλβαντόρ Νταλί (Salvador Dali) τράβηξαν, κομμάτιασαν και αποδόμησαν με απόκοσμα αποτελέσματα. Οι υπερρεαλιστές επιδίωξαν έτσι να δώσουν μορφή σε «μια σεξουαλικότητα που δεν στηρίζεται σε μια ιδέα της ανθρώπινης φύσης ή του φυσικού, αλλά αντ' αυτού είναι υφασμένη από τα “υλικά” της φαντασίωσης και της αναπαράστασης, είναι κατασκευασμένη» (Krauss, επιμ., 1985, σ. 95).

Τα στοιχεία αυτά παρουσιάζονται στο έργο του ντανταϊστή Μαν Ρέι. Ο Ρέι γεννήθηκε στην Αμερική και όταν πήγε στο Παρίσι, κατά τη δεκαετία του 1920, έγινε πολύ γρήγορα μέλος του υπερρεαλιστικού εγχειρήματος. Ο Σαντ ήταν ο ήρωας του Μαν Ρέι, αυτός που του ενέπνευσε την προσωπική του φιλοσοφία της «απόλυτης ελευθερίας». Όπως αναφέρει ένας κριτικός, «ο Μαν Ρέι τόνιζε πάντοτε το θαυμασμό του για τα κείμενα του Μαρκήσιου ντε Σαντ. Ο Σαντ, παρ' ότι μονομανής με τη σεξουαλική ωμότητα και τη χρήση των γυναικών ως αντικειμένων ηδονής, ήταν για τον Μαν Ρέι το μεγάλο ιδανικό της ελευθερίας, όπως και για όλους τους υπερρεαλιστές» (Forestag, επιμ., 1988, σ. 215). Σε αντίθεση όμως με την ιδιωτική ζωή του Σαντ, ο Μαν Ρέι, όπως αναφέρουν φίλοι και συνεργάτες του, ήταν άνθρωπος με συμπαθητική, γενναιοδωρή προσωπικότητα,<sup>11</sup> και η ζεστασιά που αποπνέει η σεξουαλική εικονογραφία του (αντίθετα από την καθαρή απαρίθμηση παραβατικών φαντασιώσεων του Σαντ) είναι ένας από τους λόγους (πέραν των τεχνικών και αισθητικών δεξιοτήτων του ως φωτογράφου) για τους οποίους το έργο του παραμένει δημοφιλές.<sup>12</sup> Στο έργο του Μαν Ρέι οι καμπύλες και το σχήμα του γυναικείου κορμού διαθλώνται και τονίζονται με τη χρήση ειδικών εφέ (πολλά από τα οποία, όπως το σολάρισμα [η χρήση του φαινομένου Sabbatier] και η ακτινογραφική επεξεργασία, εφευρέθηκαν από τον ίδιο τον καλλιτέχνη) και απροσδόκητων αντιθέσεων με αντικείμενα τε-

11. Για μια έγκυρη βιογραφία βλ. *Man Ray* του Roland Penrose (1989) που νίκησε προσωπικά τον καλλιτέχνη.

12. Ο Μαν Ρέι είναι ένας από εκείνους τους καλλιτέχνες των αρχών του 20ού αιώνα που νομιμοποίησαν τη φωτογραφία ως μορφή τέχνης, η οποία πρέπει να αντιμετωπίζεται με το σεβασμό που κατά παράδοση αποδίδεται στη ζωγραφική και στη γλυπτική. Ο ίδιος εργάστηκε και με τις τρεις αυτές μορφές τέχνης, αλλά τα μεγαλύτερα καλλιτεχνικά του επιτεύγματα τα πέτυχε ως φωτογράφος.

πως τεχνουργήματα πρωτόγονων φυλών και μηχανήματα. Στο *Le Violon d'Ingres* (1924) το σχήμα των ηχείων ενός βιολιού έχει τοποθετηθεί επάνω στην πλάτη του μοντέλου (της περιβόητης Κίκι [Κίκι] του Μονπαρνάς), σαν να ήταν εκείνη ένα όργανο που μπορεί να παίξει ο καλλιτέχνης (ή ο θεατής). Κοιτώντας τις όμορφες, χυμώδεις συνθέσεις του, όπως τα έργα *Noire et blanche* (1926), *La Prière* (1930), *erotique Voilée* (1935) και *Juliet* (1945), μπαίνει κανείς στον πειρασμό να συμπεράνει πως, παρ' ότι είχε κάνει είδωλό του τον Μαρκήσιο, ο ονειρικός, πραγματικά ερωτικός τρόπος με τον οποίο χειρίζεται ο Μαν Ρέι τη σεξουαλικότητα είχε επηρεαστεί από τον Φρόιντ περισσότερο απ' ό,τι από τον Σαντ. Τα έργα του μας παρασύρουν σε έναν πολυτελή κόσμο ονείρων παρότι στη φρόκη της σεξουαλικής βίας του Μαρκήσιου.

Ο συγγραφέας Ζορζ Μπατάιγ από την άλλη πλευρά προσέγγισε πιο πολύ την επιθετική σεξουαλική παράβαση του Σαντ, χρησιμοποιώντας τη με το μέγιστο αισθητικό αποτέλεσμα στη νουβέλα του *Histoire de l'Oeil* (*Η ιστορία του ματιού*, 1928). Για τον Μπατάιγ, όπως και για τον Σαντ, το κείμενο πρέπει να σοκάρει και να προκαλεί τον αναγνώστη, ενώ παρουσιάζει «μια συναισθηματική και άμεση σχέση με τη ζωή» σύμφωνα με το χαρακτηρισμό του Μάικλ Ρίτσαρντσον (Michael Richardson) (Bataille, 1994, σ. 16). Το καλλιτεχνικό του εγχείρημα ήταν η «ερωτική υπονόμηση», την οποία παρήγαγε μέσω σεξουαλικών απεικονίσεων πέραν των συνηθισμένων (σε σημείο που να είναι γελοίες ή ενοχλητικές), αν και διεγερτικές με τρόπο που δεν ήταν εκείνες του Σαντ. Στο *Η ιστορία του ματιού* ο ερωτισμός παράγεται από την αλληλεπίδραση ανθρώπινων σωμάτων, από τις σεξουαλικές πράξεις-ταμπού και τα καθημερινά πράγματα, όπως το γάλα, τα μάτια και τα αβγά, καθώς και από μικρές δόσεις καθημερινής βίας, η οποία σε μεγάλο βαθμό στρέφεται εναντίον του κλήρου.

Έκανε αφόρητη ζέστη. Η Σιμόν ακούμπησε το πιάτο σ' ένα σκαμνάκι, στήθηκε μπρος μου και, με τα μάτια της καρφωμένα στα δικά μου, κάθισε, χωρίς να μπορώ να τη δω κάτω απ' την ποδιά, και μούσκεψε τους ζεματιστούς γλουτούς της στο δροσερό γάλα. Μου ανέβηκε το αίμα στο κεφάλι κι άρχισα να τρέμω, ενώ αυτή κοίταζε το σηκωμένο πέος μου που πίεζε από μέσα το παντελόνι μου. Έμεινα έτσι για λίγο ασάλευτος μπροστά της. Μετά ξάπλωσα στα πόδια της. Αυτή δεν κουνήθηκε απ' τη θέση της και, για πρώτη φορά, είδα τη «ροδόμαυρη» σάρκα της που δροσιζόταν μες στο

κάταστρο γάλα. Καθίσαμε σ' αυτή τη στάση πολλή ώρα, κι ήμασταν κι οι δυο συγκλονισμένοι.\*

Η Νιντ γράφει για το έργο του Μπατάιγ ότι «η ερωτική υπερβολή της πορνογραφίας κατάστρέφει την παραισθητική ενότητα του θεατή-υποκειμένου δημιουργώντας έτσι μια καίρια ρωγμή στο σύστημα των αστικών αξιών» (1992, σ. 69).

### ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΠΑΡΑΒΑΣΗΣ ΣΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟ

Αυτός τουλάχιστον ήταν ο στόχος του. Η υπονόμηση των αστικών αξιών – με δεδομένα τα μικρότερα εγκλήματα και τις μεγαλύτερες θηριωδίες που διαπράχθηκαν στο όνομά τους στο πέρασμα των αιώνων – είναι ένας στόχος με τον οποίο θα συνταχθούν πολλοί χωρίς δεύτερη σκέψη και ο οποίος, καθ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα, καθοδήγησε το έργο καλλιτεχνών που διαφέρουν μεταξύ τους τόσο όσο ο Τζόελ-Πίτερ Γουίτκιν (Joel-Peter Witkin) και οι Velvet Underground<sup>13</sup>. Η δύναμη της παραβιαστικής, σεξουαλικοποιημένης τέχνης (όπως και κάποιων, τουλάχιστον, ειδών πορνογραφίας) γίνεται ιδιαίτερα αισθητή – και έτσι ιδιαίτερα προκλητική – σε κοινωνίες όπου ο πολιτικός αυταρχισμός και ο θρησκευτικός φονταμενταλισμός (ή και τα δύο) έχουν περιορίσει την ανθρώπινη ελευθερία και ατομικότητα. Σε τέτοιες κοινωνίες, πράγματι, μπορεί να κατατραπεί σε μια μορφή αντιπολιτευτικής πολιτικής δράσης, και ίσως να είναι και η μόνη δυνατή. Η ταινία του Νοτιοκορεάτη σκηνοθέτη Τζανγκ Σουν-Γου (Jang Sun-Woo) *Lies* (*Ψέματα*, 1999), για παράδειγμα, επηκριμιάστηκε ως μια «αυθεντικά υπονομευτική ταινία, όχι επειδή δείχνει τη μόνιμη, σαδομαζοχιστικά προκαταρκτικά και σεξ, αλλά λόγω της εμφάνισης περιέργειας και της ευθυμίας με την οποία ο Τζανγκ αντιμετωπίζει τα ζητήματα»<sup>14</sup> σε μια κοινωνία που είχε συνηθίσει την επί μακρόν κατα-

\* Το απόσπασμα είναι σε μετάφραση του Δ. Δημητριάδη από την ελληνική έκδοση του έργου, *Η ιστορία του ματιού*, Αθήνα, εκδ. Άγρα, Μάρτης 1980. (Σ.τ.Μ.)

13. Των οποίων το τραγούδι *Femme Fatale* εμπλέκεται στη γενική φρικαλεότητα της σεξουαλικά παραβατικής τέχνης επειδή εξυμνεί «τη διαστροφή και τις υπερβολές της πορνογραφίας για χάρη των ιδιών» (Appleyard, B., «Way beyond the erogenous zone», *Times*, 12 Σεπτεμβρίου 1992).

14. Παρ' ότι γνώρισε διεθνή επιτυχία, η Επιτροπή Ηθικής της χώρας αρνήθηκε την ταινία άδεια διανομής.

πίεση τόσο της σεξουαλικής όσο και της πολιτικής ελευθερίας. Στη Δύση το τέλος της δικτατορίας του Φράνκο (Franco) στην Ισπανία οδήγησε σε μια άνθηση της σεξουαλικά παραβατικής τέχνης, χαρακτηριστικό παράδειγμα της οποίας είναι ο κινηματογράφος των Πέδρο Αλμοδόβαρ (Pedro Almodóvar) και Μπίγκας Λούνας (Bigas Lunas), οι οποίοι συνεισέφεραν σημαντικά (αν και ποτέ δεν θα μάθουμε πόσο) στην καλλιέργεια ενός πολιτιστικού και πολιτικού περιβάλλοντος που είναι εχθρικό στην επιστροφή του φασισμού.

Στο έργο αυτών και πολλών άλλων καλλιτεχνών η προοδευτική, πολιτική πρόθεση της σεξουαλικής παράβασης αναγνωρίζεται εύκολα απ' όλους εκτός από τα δεσποτικά και τα τυραννικά καθεστώτα εναντίον των οποίων στρέφεται. Από την εποχή του Σαντ ωστόσο τίθεται το ερώτημα – ιδιαίτερα μάλιστα από φεμινίστριες κριτικούς, οι οποίες επισημαίνουν ότι τα θύματα που θυσιάζονται σε τέτοια έργα είναι κατά βάση γυναίκες: με ποιο τίμημα έχουν προωθήσει οι άνδρες καλλιτέχνες την αισθητική τους εξέγερση; Η Κάθι Μάιερς (Kathy Myers), για παράδειγμα, διατυπώνει ενστάσεις για το αν η αισθητική της σεξουαλικής παράβασης είναι πραγματικά κάτι περισσότερο από «μια αμφίβολη παράδοση σεξουαλικής ελευθεριότητας, που επενδύει το λογοκριμένο με την ισχύ της διατάραξης και της απελευθέρωσης» (1987, σ. 61).

Οι περισσότεροι σεξουαλικά παραβατικοί καλλιτέχνες τής μετά τον Σαντ εποχής (και όλων των εποχών πριν και μετά, εξάλλου) είναι άνδρες, όπως έχει ήδη σημειωθεί. Η τέχνη τους έχει στηριχθεί «στην πραγματικότητα της ανθρωπίνης επιθυμίας», όπως την αποκάλεσε ένας ιστορικός. Η επιθυμία όμως για την οποία έχουν κατά κύριο λόγο ενδιαφερθεί είναι η ανδρική, ετεροφυλοφιλική επιθυμία και έχουν ξοδέψει το μεγαλύτερο μέρος του δημιουργικού ταλέντου και της ενέργειάς τους στη σεξουαλικοποίηση του γυναικείου σώματος. Σ' αυτό το πλαίσιο, οι παραβάσεις τους έχουν περιοριστεί στην κριτική περισσότερο των αστικών παρά των πατριαρχικών αξιών, ενώ συχνά ήταν μισογύνηδες και ομοφυλοφοβικοί.

Ο Αντρέ Μπρετόν, ο αυτοαποκαλούμενος «πάπας του υπερρεαλισμού», «δεν ανεχόταν» κατά το βιογράφο του «την παρουσία ομοφυλοφύλων κοντά του» (Polizotti, 1995). Ο τρόπος με τον οποίο οι υπερρεαλιστές μεταχειρίζονταν τις γυναίκες συναδέλφους τους δεν ήταν ανοιχτά εχθρικός: ήταν ιπποτικός αλλά και εκμεταλλευτικός. Ο Νέρετ παρατηρεί ότι για τους υπερρεαλιστές «το θηλυκό αντιπροσώπευε εξίσου

το είδωλο και τον εχθρό» (1998, σ. 145), ενώ ένας κριτικός γράφει για τον Μαν Ρέι –που δεν είναι επ’ ουδενί ο χειρότερος σ’ αυτό το ζήτημα– ότι όχι μόνον «μετέτρεπε τις γυναίκες σε αντικείμενα» αλλά και ότι πολλές από τις εικόνες του αναφέρονται στο ότι «η γυναίκα πρέπει να μπει στη θέση της, ως αντικείμενο ηδονής. Περισσότερο από μια φορά σχολίασε με περηφάνια τη βίαιη κακοποίηση γυναικών» (Forestag. επιμ., 1988, σ. 215).<sup>15</sup>

Με αυτές τις στάσεις συνδέεται άμεσα και μια συγκεκριμένη αντίληψη για το τι είναι τέχνη και πώς αυτή δημιουργείται – η «μυθολογία της καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας» όπως την αποκαλεί η Λίντα Νιντ (1992, σ. 58). Στην τέχνη η εστίαση στο γυναικείο γυμνό, από την περίοδο της Αναγέννησης ως τον υπερρεαλισμό και τους μοντερνιστές του 20ού αιώνα, εξέφραζε «ένα συγκεκριμένο ιδανικό της ανδρικής, αρρενωπής και χωρίς σεξουαλικές αναστολές καλλιτεχνικής ταυτότητας» (στο ίδιο. σ. 44). Κορυφαίο παράδειγμα αποτελεί το έργο του Πάμπλο Πικάσο (Pablo Picasso), ο οποίος ήταν «ο κύριος ζωγράφος της διείσδυσης, ο άνδρας που έθεσε το *trop* στο ετεροφυλοφιλικό, συνδυάζοντας τις καινοτόμες δυνάμεις του με τη λίμπιντό του και, όταν η λίμπιντό του άρχισε να παραπαίει, σηματοδότησε το έργο του με ακόμη πιο τολμηρά ζευγαρώματα και ερωτικούς συνειρμούς». <sup>16</sup> Ο Πικάσο εξέφρασε το σκοπό της παραβατικής του αισθητικής ως εξής:

Πρέπει να ξυπνήσουμε τους ανθρώπους. Να αναστατώσουμε τον τρόπο με τον οποίο ορίζουν τα πράγματα. Είναι ανάγκη να δημιουργήσουμε εικόνες απαράδεκτες. Να τους κάνουμε να αφρίσουν. Να τους υποχρεώσουμε να καταλάβουν ότι ζουν σ’ έναν τρελό κόσμο· σ’ έναν κόσμο ανησυχητικό, καθόλου καθησυχαστικό· σ’ έναν κόσμο που δεν είναι όπως τον βλέπουν.<sup>17</sup>

Ό,τι είδους μεγαλοφυΐα και να ήταν (και η *Guernica* είναι, κατά πάσα πιθανότητα, το σημαντικότερο εικαστικό έργο που προέκυψε από την εποχή του ναζισμού), ο Πικάσο ήταν την ίδια στιγμή (όπως πολλοί μεγάλοι καλλιτέχνες πριν αλλά και μετά από αυτόν) ένας διεστραμμένος, εξουσιαστικός μισογύνης που γοήτευε και στη συνέχεια πέταγε τις γυναίκες καθ’ όλη τη διάρκεια της ζωής του.

15. Ο Μαν Ρέι, όπως πολλοί άνδρες της εποχής του, θεωρούσε την ενδοοικογενειακή βία ως έναν νόμιμο τρόπο να ελέγχει κανείς τη γυναίκα σύντροφό του.

16. Buck, L., «Not in front of the British», *Independent*, 21 Νοεμβρίου 1995.

17. *ό.π.*

## Η ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΗΣ ΠΑΡΑΒΑΣΗΣ

Η τέχνη των Σαντ, Μπατάιγ, Μαν Ρέι, Πικάσο και γενικά του μοντερνισμού, παρ' ότι αντικατοπτρίζει τις συνθήκες παραγωγής της –ιδιαίτερα την πολιτική κουλτούρα πριν από το κίνημα του φεμινισμού και της απελευθέρωσης των ομοφυλοφίλων– και συνεπώς αποκλείει από την υπονομευτική δράση της τις ανισότητες και τις υποκρισίες της σεξουαλικής διαστρωμάτωσης και των σχέσεων των δύο κοινωνικών φύλων, είχε τη δύναμη να ταράξει και να διασαλεύσει τις καταπιεστικές, ελεγκτικές δομές της αστικής κοινωνίας με τρόπους που είχαν αξία πέραν των πολιτικών τους ορίων. Αναγνωρίζοντας το γεγονός αυτό, σύγχρονοι καλλιτέχνες, εμπνευσμένοι από πιο προοδευτικές σεξουαλικές αντιλήψεις, έχουν προσπαθήσει να οικειοποιηθούν το υπονομευτικό πνεύμα του μοντερνισμού με τρόπο λιγότερο ανδροκρατικό, λιγότερο εστιασμένο στην ετεροφυλοφιλία. Αυτοί οι καλλιτέχνες, που εργάζονται σε διάφορα μέσα, χρησιμοποιούν την αισθητική της σεξουαλικής παράβασης για να υπονομεύσουν όχι μόνο την αστική κοινωνία (ό,τι και εάν σημαίνει αυτός ο όρος σήμερα) αλλά και τις ιεραρχίες, τις ανισότητες και τις αδικίες που σχετίζονται με την πατριαρχία.

Ο Δανός σκηνοθέτης Λαρς φον Τρίερ, για παράδειγμα, μέσω της υποστήριξης του προς το κίνημα του Δόγματος, αντιπροσωπεύει μια νέα γενιά που εμπνέεται από τους μοντερνιστές και προσδοκά να διαταράξει με τον ίδιο τρόπο το κατεστημένο. Στο έργο του χρησιμοποιεί συχνά το σεξ για να σοκάρει, όπως στην περιβόητη σκηνή από την ταινία *Οι ηλίθιοι* όπου οι spazzers (νεαροί Δανοί που υποδύονται τους διανοητικά καθυστερημένους) επιδίδονται σε ομαδικό σεξ ή όταν μία από αυτές τις γυναίκες βγάζει το στηθόδεσμο του μαγιό της σε ένα δημόσιο λουτρό γεμάτο κόσμο. Στην ταινία *Breaking the Waves* (*Δαμάζοντας τα κύματα*, 1995), ο Φον Τρίερ εξετάζει τις επιπτώσεις των καταπιεστικών θρησκευτικών και κοινωνικών (πατριαρχικών) προσδοκιών στην ανάπτυξη της σεξουαλικότητας μιας νέας γυναίκας. Αυτή παρουσιάζεται στην αρχή της ταινίας ως το θύμα μιας σεξιστικής εκκλησίας και καταλήγει ξανά θύμα άγριων μισογύνδων σε μια προσπάθεια να ευχαριστήσει τον άνδρα της. Τα έργα αυτά έχουν συνείδηση της θέσης τους στην πατριαρχική κοινωνία και θέτουν ως κεντρικό θέμα τους τα κακά και την υποκρισία αυτής της κοινωνίας. Ο Φον Τρίερ σύγκρινε την ταινία του *Οι ηλίθιοι* με τη *Justine* (*Ιουστίνη*) του Σαντ σε ό,τι αφορά την παράβαση των κοινωνικών και πολιτιστικών συμβάσεων, ωστόσο η ταινία του αποφεύγει τη

βία και την ωμότητα της τελευταίας, για να παρουσιάσει στη θέση τους μια οξεία κριτική των κυρίαρχων συμπεριφορών όσον αφορά την αναπηρία και την ανάπηρη σεξουαλικότητα, με τρόπο παρόμοιο ως προς το ύφος και την τελική εντύπωση με τις βρετανικές παραγωγές δραμάτων κοινωνικού ρεαλισμού, όπως των Μάικ Λι (Mike Leigh) και Νιούμαν (G.F. Newman). Η ταινία του Δόγματος του Τόμας Βίντερμπεργκ (Thomas Vinterberg) *The Celebration (Οικογενειακή γιορτή, 1998)* για την παιδική κακοποίηση και τη δυσλειτουργία της οικογένειας έχει συγκριθεί ως προς το ύφος και τη συναισθηματική της επιρροή με τις κλασικές σάτιρες εναντίον της αστικής τάξης του Μπουνιουέλ (Buñuel), χρησιμοποιεί όμως τα παραβατικά της εργαλεία αναφορικά με τις πατριαρχικές κυρίως και όχι τις αστικές δομές.

Δεν είναι όμως όλοι οι κριτικοί πεπεισμένοι για την αξία αυτών των στρατηγικών. Έχω ήδη αναφέρει τις νύξεις της Κάθι Μάιερς αναφορικά με αυτό που αποκαλεί «αμφιλεγόμενη παράδοση». Ένας κριτικός χαρακτηρίζει το Δόγμα «κίνηση νοσταλγικής παράβασης»<sup>18</sup> διαμαρτυρούμενος ότι ο Φον Τρίερ και οι οπαδοί του «επανερχονται στην αφελή πίστη που είχαν το κοινό και οι σκηνοθέτες στο παρελθόν ότι η απώθηση των ορίων του εννοούμενου καλού γούστου, η απελευθέρωση της σεξουαλικής αναπαράστασης ή η δήλωση μιας μοντερνιστικής περιφρόνησης για την αστική υποκρισία θα μπορούσε να αποσταθεροποιήσει το κατεστημένο». Λέγεται ότι οι σκηνοθέτες του Δόγματος «μιμούνται μια επαναστατική στάση η οποία ισχυρίζεται ότι θέλει να αναβιώσει έναν μοντερνιστικό παραβατικό κινηματογράφο εντός ενός σκεπτικιστικού μετα-μοντέρνου κλίματος». Η αξιολόγηση της επιτυχίας αυτών των ταινιών ως προς τους δεδηλωμένους σκοπούς των σκηνοθετών τους είναι θέμα άποψης, φυσικά, όπως κατέδειξε η ταινία του Φον Τρίερ *Dancer in the Dark (Χορεύοντας στο σκοτάδι, 2000)*, που προκάλεσε, τόσο στους κριτικούς όσο και στο κοινό, ιδιαίτερα ποικίλες αντιδράσεις. Ωστόσο, η διαφορά μεταξύ του καυστικά αντι-πατριαρχικού περιεχομένου της ταινίας *Δαμάζοντας τα κύματα* ή της *Οικογενειακής γιορτής* και των συχνά μισογυνικών προϊόντων του μοντερνισμού του Μεγάλου Ανδρός είναι εμφανής.<sup>19</sup>

18. Falcon, R., «Reality is too shocking», *Sight and Sound*, τόμ. 9, σφ. 1.

19. Εμπνευσμένη από τον Φον Τρίερ και το παράδειγμα του Δόγματος, η εταιρεία παραγωγής Good Machine που εδρεύει στις ΗΠΑ (και είναι υπεύθυνη για την παρ-



Στη Γαλλία τη δεκαετία του 1990 σημειώθηκε μεγάλη παραγωγή σεξουαλικά παραβατικών ταινιών που περιείχαν εικόνες «πορνογραφικές», όπως τις χαρακτήρισε το κοινό, όπως η ταινία του Γκασπάρ Νοέ (Gaspar Noé) *Seul Contre Tous* (*Μόνος εναντίον όλων*, 1998) και το *Romance* (1998) της Κατρίν Μπρεγιά. Ήταν ταινίες που κατέρριπταν ταμπού με τη μελετημένη χρήση, σε ένα εμφανώς μη πορνογραφικό πλαίσιο, πορνογραφικών στηριγμάτων, όπως πλάνα εκσπερμάτισης και σκηνές με στύση και διείσδυση – σκηνές οι οποίες, όπως συζητήθηκε στο Κεφάλαιο 1.1., συνέβαλαν με την τολμηρότητά τους στην κρίση της λογοκρισίας, που αντιμετώπισαν οι βρετανικές αρχές στα τέλη της δεκαετίας του 1990. Σε αντίθεση με τα έργα του Δόγματος ωστόσο, αρκετές από αυτές τις ταινίες επικρίθηκαν ως έργα «οπισθοδρόμησης», έργα νοσταλγικά όχι μόνο για τη μοντερνιστική αισθητική της παράβασης αλλά και για το μισογυνισμό που συχνά τη συνόδευε. Η ταινία *Whatever* (*Οτιδήποτε*, 2000) του Φιλίπ Αρέλ (Philippe Harel), στηριγμένη στο μυθιστόρημα του εικονοκλάστη συγγραφέα Μισέλ Ουέλμπεκ (Michelle Houellebecq), περιγράφηκε από μία κριτικό ως «μια μεγάλη πεσιμιστική αφήγηση, [...] μια μοχθηρή σάτιρα του επιχειρηματικού κόσμου»,<sup>20</sup> αλλά από μια «ολοκληρωτικά ανδρική οπτική, όπου οι γυναίκες περιγράφονται λεκτικά και οπτικά με τους όρους των γεννητικών τους οργάνων». Το γιατί η Γαλλία θα έπρεπε να είναι ο τόπος ενός τέτοιου κινήματος είναι θέμα πέρα από το στόχο αυτού του βιβλίου. Σε κάθε περίπτωση, ο προκλητικός μισογυνισμός των Γάλλων σκηνοθετών, όπως ο Αρέλ, δεν είναι χαρακτηριστικός του τρόπου με τον οποίο γενικότερα άνδρες σκηνοθέτες χρησιμοποίησαν το σεξ για να σοκάρουν στα τέλη του 20ού αιώνα. Μπορούμε να αναφέρουμε από αυτή την άποψη τους Καναδούς σκηνοθέτες Ατόμ Εγκογιάν (Atom Egoyan) και Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ, καθώς και οι δύο έχουν κάνει σεξουαλικά παραβατικό κινηματογράφο πολύ καιρό πριν από την εμφάνιση των μοντερνιστών του τέλους του 20ού αιώνα. Οι ταινίες τού Εγκογιάν εξετάζουν θέματα όπως η σεξουα-

γωγή ταινιών χωρίς σεξ, όπως *The Butterfly's Tongue* [*Η γλώσσα της πεταλούδας*, Cuerdo, 1998]) δημιούργησε το 1999 ένα τμήμα που αποκαλείται «Μη Λογοκριμένες Ταινίες» («Uncensored Films») το οποίο «θα διερευνήσει το θέμα της σεξουαλικότητας, χωρίς όρια, δίνοντας στο σκηνοθέτη δυνατότητα πλήρους δημιουργικής έκφρασης» Farrow, B., «Porn again», *Sight and Sound*, τόμ. 10, αρ. 8, 2000, σ. 24-27).

20. Κριτική από τη Ginette Vincendeau, *Sight and Sound*, τόμ. 10, αρ. 9.

λική κακοποίηση, η ομοφυλοφοβία και η, συχνά, καταπιεστική φύση του ανδρισμού με τρόπους, που, παρ' ότι προκλητικοί και ενοχλητικοί, ποτε δεν τους εστερνίζονται. Η ταινία *Exotica* (1996), όπως πολλές από τις ταινίες του Εγκογιάν, είναι ταινία για την ηδονοβλεψία: δεν την αναταρυστά απλώς, χωρίς κριτική. Οι εικόνες στριπτιζ που παρουσιάζει είναι αναμφισβήτητα σέξι για το ετεροφυλοφιλικό ανδρικό μάτι, αλλά είναι μόνο η «είσοδος» για να περάσουμε σ' έναν κόσμο μυστηρίου πολιτιστικού φορτισμένου – Γιατί πάει ένας άνδρας σε στριπτιζάδικο; Ποια είναι η φύση της έμμονης επιθυμίας του; Γιατί γδύνεται η γυναίκα; Στην ταινία *Felicia's Journey* (*Το ταξίδι της Φελίτσια*, 1999) ο πρωταγωνιστής Μπουτ Χόσκινς (Bob Hoskins) υποδύεται έναν μονομανή, κατά συρροήν δολοφόνο (η ταινία βασίζεται σε ιστορία του Φρεντ Γουέστ). Η ταινία *The Adjuster* (*Ο ρυθμιστής*, 1992) ασχολείται με τη λογοκρισία και την παρανογραφία και τις επιπτώσεις της παιδικής κακοποίησης στην ενήλικη ζωή, ένα θέμα που είναι επίσης κεντρικό στην ταινία *The Sweet Hereafter* (*Γλυκό πεπρωμένο*, 1997).

Οι ταινίες του Καναδού ομολόγου τού Εγκογιάν, Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ, διερευνούν τα θέματα της σεξουαλικής επιδημίας, της παρανογραφικής επιθυμίας και της παραφιλίας. Το *Crash*, για παράδειγμα, που επικρίθηκε έντονα, είναι μια σάτιρα για το γεγονός ότι τα αυτοκίνητα έγιναν σύμβολα καταξίωσης στις καπιταλιστικές κοινωνίες, ένα θέμα που ο σκηνοθέτης χειρίζεται μέσω της μεταφοράς της σεξουαλικής προεξέλιξης που αυτά ασκούν τόσο στους άνδρες όσο και στις γυναίκες. Είναι επίσης μια ταινία για την αμφι- και την ομο-φυλοφιλία, για τη «διαστροφή» γενικά, τη σεξουαλική ανεπάρκεια και τις πιθανότητες λύτρωσης μέσω του σεξουαλικού πειραματισμού και της υπέρβασης των ταμπού. Το κατά πόσον το *Crash* είναι επιτυχημένο ως έργο τέχνης θα το αποφασίσει ο θεατής (οι κριτικοί διαφωνούν για την αισθητική του αξία, όπως συχνά συμβαίνει με τα έργα των σκηνοθετών του Δόγματος). Υπάρχει ωστόσο μια μικρή αμφιβολία για το αν η προσπάθειά του να «εκδημοκρατίσει την επιθυμία» υπονομεύοντας τα κυρίαρχα στερεότυπα για την αναταρυσία και τον ανδρισμό είναι ειλικρινής. Η Μπάρμπαρα Κριντ ισχυρίζεται ότι, παρά τις καλές του προθέσεις, το *Crash* «μιλά για την ανδρική και όχι για τη γυναικεία επιθυμία: το στίλ του είναι εξαιρετικό, το θέμα του είναι προκλητικό, αλλά η σεξουαλική του αντίληψη είναι φαλλοκρατική» (1998, σ. 179). Αυτό είναι αλήθεια, αλλά μόνο στο βαθμό που πρόκειται για έργο ενός άνδρα σκηνοθέτη, ο οποίος προσαρμόζει ένα μυθιστόρημα

γραμμένο από άνδρα για την ανδρική σεξουαλικότητα. Η ίδια «κριτική» θα μπορούσε να γίνει για τον Εγκογιάν ή τους σκηνοθέτες του Δόγματος, αλλά προσπάθειες να επιβληθεί το κριτικό πλαίσιο της ανδρικής ματιάς στο έργο τους μάλλον παρακάμπτει την ουσία, ότι δηλαδή στις περισσότερες από αυτές τις ταινίες άνδρες δημιουργοί αμφισβητούν και υπονομεύουν τον ανδρισμό και το φαλλοκεντρισμό αντί να τους υιοθετούν και να τους εξυμνούν. Αυτές οι ταινίες αρθρώνουν, φυσικά, ανδρικές επιθυμίες, πρόκειται όμως για επιθυμίες που είναι αβέβαιες, συγκεχυμένες και γεμάτες ενοχές.

### TO METAMONTEPNO KAI H TEXNH TOY ΣΤΡΙΠΤΙΖ

Παράλληλα με την αναβίωση αυτής της μορφής μοντερνισμού, όπως θα τη χαρακτήριζαν πολλοί από τους προηγούμενους καλλιτέχνες (ας το πούμε *ύστερο μοντερνισμό*), αναπτύχθηκε και το κίνημα προς μια μεταμοντέρνα αισθητική της παράβασης. Με αυτό εννοώ την τέχνη που αντικατοπτρίζει «μια αυξανόμενη συνείδηση ότι αλλάζουν όχι μόνον οι σημασίες του σεξουαλικού, καθώς αλλάζει το ιστορικο-κοινωνικό πλαίσιο εντός του οποίου βιώνεται, αλλά επίσης και η ίδια η φύση του σεξουαλικού» (Simon, 1996, σ. 27). Στα έργα αυτού του ρεύματος, ο σεξισμός του χθες είναι το σημερινό σεξουαλικά 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.

Στο επίπεδο της αισθητικής, στη μεταμοντέρνα σεξουαλικοποιημένη τέχνη οι καλλιτέχνες ενσωματώνουν στο έργο τους λαϊκές πολιτιστικές μορφές, όπως η πορνογραφία και η διαφήμιση, και τη συνδεδεμένη με αυτές ηθελημένη και συχνά προκλητική συσκότιση της διάκρισης που διαχωρίζει αυτές τις πολιτιστικές κατηγορίες από την τέχνη. Σε τέτοιου είδους έργα, το ταμπού της πορνογραφίας γίνεται υλικό για τη δημιουργία αισθητικών εφέ που μπορεί να είναι ή όχι «ερωτικά» αλλά είναι σχεδόν πάντοτε αμφιλεγόμενα. Ο Αράκι, για παράδειγμα, «μπορεί να τραβά πορνό φωτογραφίες, αλλά δεν είναι φωτογράφος πορνό»<sup>21</sup> (παρ' ότι χρησιμοποιεί πορνογραφικές συμβάσεις με τέτοια καθαρότητα, ώστε το

21. Brittain, D., «Indecent Exposure», *Dazed and Confused*, Αύγουστος 1997.

έργο του θεωρήθηκε άσεμνο από τον Ιάπωνα λογοκριτή το 1988). Η σειρά εικόνων με τον τίτλο *Raw Nudes* (1999) του Βρετανού καλλιτέχνη Ράνκιν (Rankin) χρησιμοποιεί άμισθους εθελοντές για να «υπονομεύσει τη σύνδεση μεταξύ γύμνιας και πορνογραφίας».<sup>22</sup>

Το *Made in Heaven* του Τζεφ Κουνς, όπως περιγράψαμε στο Κεφάλαιο 1.2., 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. Οι εικόνες παρουσιάζουν την τότε γυναίκα του και πορνοστάρ Τσιτσιολίνα σε κλασικές πορνογραφικές πόζες, θέλοντας μ' αυτό τον τρόπο να εξυμνήσει το θεσμό του γάμου και το ιδανικό της ρομαντικής αγάπης. Όπως αναφέρει ο Τζάιλς Νέρετ, «δημιουργεί μνημεία της συζυγικής διείσδυσης στη μήτρα, θεωρώντας την το πλέον ευρέως αναγνωρισμένο σημαίνον της κοινωνίας» (1998, σ. 44). Με τον ίδιο τρόπο που οι Γκίλμπερτ και Τζορτζ παρουσιάζουν τη σεξουαλική παραβατικότητα σε συμμετρικά σχήματα και διάφανα χρώματα, που την καθιστούν λιγότερο σοκαριστική (βλ. Κεφάλαιο 3.2.), οι φωτογραφίες του Κουνς, παρ' ότι δεν υποχωρούν στη μη λογοκριμένη απεικόνιση της σεξουαλικής πράξης, είναι γεμάτες από εκπληκτικά χρώματα, συνθέσεις με ιδιαίτερα επεξεργασμένο σκηνικό φόντο. Είναι αυθεντικά όμορφα έργα τέχνης. Με σημειολογικούς όρους, δείχνουν πορνό ενώ υποδηλώνουν τέχνη.

Η αισθητική του Κουνς εδράζεται στο έργο του Άντι Γουόρχολ, ο οποίος έπαιξε συχνά με τις συμβάσεις της πορνογραφίας στις πειραματικές του ταινίες των δεκαετιών του 1960 και του 1970. Αυτές ήταν μαρτυρίες της σεξουαλικής επανάστασης ή, τουλάχιστον, μιας σημαντικής στιγμής της, με έναν ανενδοίαστο ηδονοβλεπτικό τρόπο. Ωστόσο, απήχθητα από τους μοντερνιστές, από τους οποίους διατηρούσε απόσταση, η ηδονοβλεψία του Γουόρχολ δεν εξέφραζε την κυριαρχία του στρέιτ-ντινδρα καλλιτέχνη επάνω στο αντικείμενό του. Ο Γουόρχολ ήταν γκέι και οι εικόνες του μετέτρεπαν σε φετίχ τόσο το ανδρικό όσο και το γυναικείο σώμα. Δεν έκανε διάκριση μεταξύ ανδρών και γυναικών όταν κολιεργούσε μια μοντέρνα μπρόμ ατμόσφαιρα την οποία στη συνέχεια ο

ποτύπωνε σε φιλμ. Από αυτή την άποψη, το έργο του στηριζόταν σε μια «ισότητα της εκμετάλλευσης», προοιωνίζοντας τη μετατόπιση στην τέχνη του τέλους του 20ού αιώνα πέραν της «κριτικής της αντικειμενοποίησης, προς μια κατάφαση της απόλαυσης και της δυνατότητας του κοιτάγματος και της ηδονοβλεψίας», σύμφωνα με τους Χορν και Λιούις (Horne & Lewis, 1996, σ. 8). Αυτή η απόλαυση είναι εμφανής στην τέχνη του Τζεφ Κουνς, και ιδιαίτερα στο *Made in Heaven*, όπου η ηδονοβλεψία του συνοδεύεται από την αναπαράσταση του ίδιου του σεξουαλικοποιημένου σώματός του. Σ' αυτές τις εικόνες ο Κουνς αποκαλύπτει και εκθέτει τον ίδιο του τον εαυτό όσο και την Τσιτσιολίνα. Ο Κουνς έχει πει για το *Made in Heaven*: «Έπρεπε να φτάσω στο βάθος της δικής μου σεξουαλικότητας, της δικής μου ηθικής, για να μπορέσω να αφαιρέσω το φόβο, την ενοχή και την ντροπή από τον εαυτό μου. Όλα αυτά αφαιρέθηκαν για το θεατή» (1992, σ. 130).

Ο Ιάπωνας καλλιτέχνης Χιρόσι Σουμάρι (Hiroshi Sumari) χρησιμοποιώντας μια παραλλαγή αυτής της τεχνικής «προσφέρει τον εαυτό του σε ένα πιάτο: ο καλλιτέχνης ως μοντέλο, ως αντικείμενο του πόθου, ως πορνοστάρ ξαπλώνει για την ευχαρίστηση των άλλων, προσπαθεί να ρουφήξει το πέος του, σφίγγοντας τα αρχίδια του». <sup>23</sup> Όπως λέει ο ίδιος: «Τους κοιτάζω όσο με κοιτάζουν. Έτσι είμαι κι εγώ ηδονοβλεψίας. Το γεγονός ότι μπορώ να κάνω τέχνη μέσα σε πορνογραφικό πλαίσιο μου κινεί το ενδιαφέρον». <sup>24</sup>

Στο έργο αυτών των μεταμοντέρνων καλλιτεχνών η πορνογραφική εικονογραφία χρησιμοποιείται όχι μόνο στην υπηρεσία της ανατροπής, αλλά και για να σημάνει ομορφιά. Μετατρέπουν σε αντικείμενο τα πρόσωπα, τα οποία όμως είναι συχνά οι ίδιοι, αλλάζοντας έτσι τη φύση του συμβολαίου μεταξύ καλλιτέχνη και θεατή. Ενώ η μοντερνιστική τέχνη εξέφραζε σταθερά μισογυνικές στάσεις, μεγάλο μέρος της σεξουαλικά παραβατικής ανδρικής τέχνης του τέλους του 20ού αιώνα (ύστερη μοντέρνα και μεταμοντέρνα) έχει ασχοληθεί με την πατριαρχία, τις πολιτιστικές της συμβάσεις και την κριτική τους. Εάν ο μοντερνισμός έχει παραδοσιακά συσχετιστεί με την αρπακτική, αμοραλιστική ιδιοφυΐα και τη

23. Brittain, D., «Indecent Exposure», *Dazed and Confused*, Αύγουστος 1997.

24. *ό.π.*

λατρεία τού (άνδρα) ατόμου, με κύριο παράδειγμα τον Πικάσο, και εάν μπορεί να θεωρηθεί το απόγειο της αισθητικής έκφρασης του ετεροφυλοφιλικού ανδρισμού, η σύγχρονη ανδρική τέχνη της σεξουαλικής παράβασης εκφράζει τη συναίσθηση των ορίων, ακόμη και του παραλόγου αυτής της λατρείας<sup>25</sup> και την ετοιμότητα να τη θέσει ενώπιον της ηδονοβλεπτικής ματιάς του θεατή.

---

25. Η προφανώς παράλογη προσωπικότητα του Νομπουνόσι Αράκι, για παράδειγμα, έχει θεωρηθεί από κάποιες φεμινίστριες στη Δύση ως έκφραση του μισογυνισμού του. Γιατί όμως πολλές γυναίκες στην Ιαπωνία αποδέχονται τις «παραβάσεις» τού Αράκι ενθουσιασμό σε μια περίοδο όπου οι πατριαρχικές δομές της χώρας υφίστανται πρωτόγνωρη αμφισβήτηση; Η Άλισον Άσιτερ (Allison Assiter) σημειώνει ότι στην Ιαπωνία η «αντιδραστική ανδρική σεξουαλικότητα» έχει επιδοκιμαστεί κοινωνικά εδώ και πολύ καιρό (1996, σ. 48), ενώ οι γυναίκες έχουν υποστεί τις καταπιεστικές συμβάσεις της πατριαρχίας συμπεριφορές ενσωματωμένες στις τελετουργίες της γκέισας και της γκέισα. Αυτό σήμερα αλλάζει, καθώς οι γυναίκες στην Ιαπωνία ακολουθούν τις δυτικές τρένινγκ αδελφές σε μια εποχή όπου η γυναικεία σεξουαλικότητα είναι πιο διεκδικητική και ορατή. Ο Αράκι στην Ιαπωνία είναι σύμβολο και η ηθελημένη συμμετοχή των γυναικών θανά του γυναικών στο έργο του φαίνεται να είναι εκδήλωση αυτού του κινήματος. Στην Ιαπωνία, όπως και στις δυτικές κοινωνίες, η πρόοδος στα δικαιώματα των γυναικών έχει συνοδευτεί από την ενεργητικότερη συμμετοχή τους στη σεξουαλική κουλτούρα, συμπεριλαμβανομένης και της «υποταγής» τους στις υποκριτικές παραστάσεις του Αράκι. Η «υποταγή» στον Αράκι έγινε της μόδας και στη Δύση, όπως φάνηκε από τη Ισλανδή ποπ σταρ Μπιγιρκ (Björk) αναζήτησε τις υπηρεσίες του για τη διακόσμηση του εξωφύλλου του άλμπουμ της *Postcard*.