

3.3. «ΚΑΚΑ ΚΟΡΙΤΣΙΑ» Η ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΗ ΠΑΡΑΒΑΣΗ ΩΣ ΦΕΜΙΝΙΣΤΙΚΗ ΣΤΡΑΤΗΓΙΚΗ

Η ΟΜΟΦΥΛΟΦΙΛΙΑ ΠΕΡΙΘΩΡΙΟΠΟΙΗΘΗΚΕ παραδοσιακά στον κόσμο της τέχνης. Το ίδιο αλλά σε μεγαλύτερη έκταση έγινε και με τη θηλυκότητα. Η Ζερμέν Γκριρ (Germaine Greer) αναρωτιέται στο *The Obstacle Race (Αγώνας μετ' εμποδίων)* γιατί «δεν υπάρχουν μεγάλες γυναίκες καλλιτέχνιδες». Σ' αυτό το ερώτημα, όπως είδαμε στο Κεφάλαιο 3.1., η Καμίλ Πάλια απαντά ότι η πολιτιστική παραγωγή είναι ανδρικό προνόμιο, η συμβολική έκφραση της επιθετικής, διεισδυτικής σεξουαλικότητας του άνδρα. Εάν το μεγαλύτερο μέρος του πορνό είναι η αναπαράσταση της ετεροφυλοφιλικής ανδρικής φαντασίωσης, η τέχνη που αναφέρεται στο σεξ είναι «η απολλώνια απάντηση προς και μακριά από τη γυναίκα» (1981, σ. 31). Το επιχείρημα έχει μια ορισμένη λογική, αν και μικρή εμπειρική στήριξη (οι προϊστορικές ρίζες της σύγχρονης κοινωνικής συμπεριφοράς είναι, και κατά πάσα πιθανότητα θα παραμείνουν, άγνωστες πέραν του επιπέδου της πιθανολογίας). Και ο βιολογικός ντετερμινισμός της άποψης της Πάλια δεν συμβιβάζεται εύκολα με ένα φεμινιστικό πρόγραμμα σεξουαλικής πολιτικής προόδου. Εάν οι άνδρες είναι από τη φύση τους και λόγω ανατροφής, πάντοτε και παντού, οι παραβάτες και τα αρπακτικά στην τέχνη όπως και σε άλλους τομείς της ζωής, εκείνοι που οραματίζονται ένα πιο ισότιμο και ουμανιστικό σύστημα σεξουαλικής διαστροφμάτωσης και κουλτούρας θα έπρεπε μάλλον να παραιτηθούν από την προσπάθεια.

Ευτυχώς υπάρχει μια άλλη εξήγηση για ποιο λόγο δεν υπάρχουν «μεγάλες» γυναίκες καλλιτέχνιδες· γιατί απλούστατα οι γυναίκες αποκλείστηκαν από την ιστορία της τέχνης από τους άνδρες. Το βιβλίο της Γκριρ δείχνει πέραν κάθε αμφιβολίας ότι, εάν πράγματι δεν υπήρξαν μεγάλες γυναίκες καλλιτέχνιδες, αυτό δεν είναι θέμα βιολογίας, αλλά οφείλεται στο ότι η έννοια του «μεγάλου καλλιτέχνη» είναι μια κατασκευή της πατριαρχικής ιστορίας της τέχνης από την οποία οι γυναίκες αποκλείστηκαν ή τουλάχιστον περιθωριοποιήθηκαν. Ιστορικά οι γυναίκες υπήρξαν

«αποτυχημένες» στην τέχνη όχι τόσο επειδή τους έλειπε το ταλέντο όσο η κοινωνική, οικονομική και πολιτιστική δύναμη να είναι καλλιτέχνιδες σ' έναν κόσμο κυριαρχούμενο από άνδρες. Εκεί όπου παρά τις αντιξοότητες δημιούργησαν τέχνη τούς έλειπε η πνευματική ισχύς –το πολιτιστικό κεφάλαιο– ώστε να καταφέρουν να μείνει η συνεισφορά τους στη μνήμη ανά τους αιώνες.

Αυτό καταδεικνύουν οι εξαιρέσεις που επιβεβαιώνουν τον κανόνα. Στο πεδίο της λογοτεχνίας υπάρχουν πολλές αναγνωρισμένες «μεγάλες» γυναίκες (η Τζέιν Όστεν [Jane Austen], η Τζορτζ Έλιοτ [George Elliot], οι αδερφές Μπροντέ [Brontë], η Μέρι Γούλστονκραφτ [Mary Wollstonecraft] και η Ελίζαμπεθ Μπάρρετ-Μπράουνινγκ [Elizabeth Barrett-Browning]). Πώς μπόρεσαν τόσες γυναίκες, σε εκείνη την προ-φεμινιστική εποχή, να γίνουν μεγάλες συγγραφείς, ενώ δεν υπήρχαν αναγνωρισμένες ζωγράφοι, γλύπτριες, αρχιτεκτόνισσες ή συνθέτριες; Ίσως επειδή το να κάθεται κάποια γυναίκα ιδιωτικά, στο σπίτι, σε ένα υπνοδωμάτιο ή σε ένα γραφείο, και να γράφει ένα μυθιστόρημα ή ένα ποίημα δεν θεωρούνταν εκείνη την εποχή προσβολή στις επικρατούσες αντιλήψεις για το πώς πρέπει να φέρονται οι γυναίκες. Δεν θα συνέβαινε το ίδιο όμως με μια γυναίκα ζωγράφο, για παράδειγμα, που θα εργαζόταν με γυμνά μοντέλα (ιδιαίτερα άνδρες) ή με μια αρχιτεκτόνισσα που θα διοικούσε μια στρατιά εργατών και χρηματοδοτών. Το να βγαίνει κανείς δημόσια και να κάνει πρόβες με νεαρούς άνδρες για ένα θεατρικό έργο ή για ένα κοντσέρτο δεν ήταν αποδεκτή συμπεριφορά για τις αξιολογούμενες γυναίκες στους περασμένους αιώνες ή ακόμη και στις περασμένες δεκαετίες. Η ιδιωτική πράξη της συγγραφής ενός βιβλίου όμως ήταν λιγότερο πιθανό να προκαλέσει λογοκρισία. Διάφορες γυναίκες έγραψαν ποιήματα και μυθιστορήματα με την ίδια άνεση και πνευματικότητα όσο και οι άνδρες (κάποιες ωστόσο, όπως η Τζορτζ Έλιοτ, εξακολούθουσαν να θεωρούν αναγκαίο να έχουν ανδρικό όνομα). Και αφού αυτά γράφτηκαν, η διεύρυνση της δημόσιας εκπαίδευσης και του πολιτισμικού καπιταλισμού τα έκανε γνωστά στο ευρύ κοινό. Τα έργα της Τζέιν Όστεν, κατά συνέπεια, άντεξαν στη δοκιμασία του χρόνου όσο και τα έργα του Φίλντινγκ (Fielding) ή του Ντίκενς (Dickens) τη στιγμή που δεν υπάρχει ούτε μία γυναίκα ζωγράφος ή συνθέτρια βρετανικής καταγωγής (που να δραστηριοποιήθηκε πριν από το Β' Παγκόσμιο πόλεμο, τουλάχιστον) της οποίας το όνομα να είναι γνωστό σε άλλους εκτός από τους ειδικούς και τους ιστορικούς τέχνης.

Η δημιουργικότητα των γυναικών διοχετευόταν παραδοσιακά σε τέχνες που ασκούνται στο σπίτι (και οι οποίες γενικά δεν χαρακτηρίζονται τέχνες), όπως η κατασκευή υφαντών. Ακόμα όμως και σ' αυτούς τους τομείς όπου οι γυναίκες κυριαρχούν, η απόδοση του «μεγαλείου» καθορίζεται από την κοινωνική κατανομή της εργασίας που χαρακτηρίζει την πατριαρχία. Η μαγειρική άλλοτε αναγνωρίζεται ως μορφή τέχνης και άλλοτε θεωρείται οικιακή εργασία. Και όμως, ακόμα και σ' έναν τομέα όπου οι γυναίκες πάντοτε είχαν τον πρώτο ρόλο, τελικά, στη δημόσια άσκηση αυτής της δεξιότητας οι άνδρες τέθηκαν επικεφαλής. Μεγάλοι σεφ και μάγειροι ήταν συνήθως άνδρες, όπως έγινε και με τους μεγάλους καλλιτέχνες, διότι η κατάκτηση αυτής της υψηλής θέσης βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τους πολιτιστικούς και οικονομικούς πόρους που κατέχουν οι άνδρες.

Το 1962 εκδόθηκε στην Αμερική ένα εγχειρίδιο με τον τίτλο *The History of Art* το οποίο δεν περιείχε καμία απολύτως αναφορά σε γυναίκα καλλιτέχνη. Σχεδόν σαράντα χρόνια αργότερα η Τζούντι Σικάγκο (Judy Chicago) μιλά για:

Ένα σύστημα τέχνης που εκχωρεί προνόμια στους άνδρες καλλιτέχνες, όπως μαρτυρούν οι αιώνες διακρίσεων σε βάρος των γυναικών καλλιτεχνίδων που παραλείπει τα επιτεύγματά τους από τον κανόνα της ιστορίας της τέχνης· ακόμα και σήμερα, μόνο το 5% των έργων τέχνης που εκτίθενται στις συλλογές αμερικανικών μουσείων είναι έργα γυναικών καλλιτεχνίδων.

(Chicago και Lucie-Smith, 1999, σ. 10)

Σήμερα όμως ζούμε στον 21ο αιώνα και, με την ύστερη γνώση που μας επιτρέπει η φεμινιστική ιστοριογραφία του τέλους του 20ού αιώνα, μπορούμε να δούμε ότι πράγματι υπήρξαν πολλές καλλιτέχνιδες που θα πρέπει να θεωρηθούν, με οποιαδήποτε κριτήρια ορθολογικής αξιολόγησης, «μεγάλες»: όπως η Αρτεμισία Τζεντιλέσκι (Artemisia Gentileschi, 1593-1653). Η Τζούντι Σικάγκο αναφέρει γι' αυτήν ότι ήταν «μια από τις πρώτες γυναίκες που ζούσε από την τέχνη της» (στο ίδιο, σ. 46). Η Τζεντιλέσκι ανήκε σε μια μικρή ομάδα γυναικών ζωγράφων της αναγεννησιακής Ιταλίας, των οποίων τα έργα εκτέθηκαν δίπλα σ' εκείνα αναγνωρισμένων μεγάλων ανδρών στην έκθεση των «δασκάλων» που περιόδευσε στην Ευρώπη το 2001. Η εκπληκτική ζωή της Τζεντιλέσκι ερευνήθηκε από τη Ζερμέν Γκριρ και άλλες στην προσπάθειά τους να αμφισβητήσουν την αισθητική θεωρία των Μεγάλων Ανδρών. Η Ανιές Μερλέ (Agnes Merlet) μάλιστα έγραψε μια μυθιστορηματική βιογραφία (*Arte-*

misia, 1997) βασισμένη στη ζωή της και έχει γίνει κάτι σαν σύμβολο για τη σύγχρονη γενιά των καλλιτέχνιδων που αποκαλούνται «κακά κορίτσια» (βλ. ακολούθως).

Υπήρξαν, βεβαίως, πολλές διάδοχοι της Τζεντιλέσκι: γυναίκες που αγωνίστηκαν, χωρίς να έχουν τη στήριξη που παρείχε αργότερα η φεμινιστική πολιτική, να βρουν χώρο και αναγνώριση ως καλλιτέχνιδες εντός μιας κυριαρχούμενης από άνδρες κουλτούρας.¹ Η Τίνα Μοντότι (Tina Modotti, 1896-1942), για παράδειγμα, ηθοποιός ιταλικής καταγωγής που έγινε φωτογράφος, κέρδισε σταδιακά αναγνώριση ως καλλιτέχνιδα και τα έργα της σήμερα αποτιμώνται ακριβά σε δημοπρασίες. Και, όπως συνέβαινε με τις καλλιτέχνιδες σ' αυτή την προ-φεμινιστική εποχή, κατά τη διάρκεια της ζωής της και για κάποιο διάστημα μετά το θάνατό της θεωρούνταν μια κατώτερη θεραινίδα της αναδύομενης τέχνης της φωτογραφίας, πιο γνωστή για τις ρομαντικές και επαγγελματικές της σχέσεις (συχνά σκανδαλώδεις) με τον Έντουαρντ Γουέστον (Edward Weston) και άλλους παρά για την ποιότητα της δουλειάς της. Η κακή της φήμη κορυφώθηκε το 1929, όταν εσφαλμένα θεωρήθηκε ότι εμπλεκόταν στην πολιτική δολοφονία του τότε εραστή της Κουβανού επαναστάτη Χούλιο Αντόνιο Μέλα (Julio Antonio Mella) στην πόλη του Μεξικού.² Σήμερα είναι περισσότερο γνωστή για τις φωτογραφικές νεκρές φύσεις της και τις μελέτες της για τις εργαζόμενες γυναίκες και τους χωρικούς στο Μεξικό (όπου έζησε για πολλά χρόνια). Αυτές διαπνέονταν από σοσιαλιστική παρά από φεμινιστική ευαισθησία, παρ' ότι μεταδίδουν αυτό που ορισμένοι κριτικοί αποκαλούν «γυναικεία άποψη». Οι γυναίκες που φωτογραφίζει, όπως αναφέρουν οι Λόρα Μάλβι και Πίτερ Γουόλεν (Peter Wollen), «παρουσιάζονται κατά τη διάρκεια κάποιας δραστηριότητας ή εργασίας, και όχι στημένες σε μια πόζα για τη φωτογραφική μηχανή» (1987, σ. 214).

Η σύγχρονη και φίλη της Μοντότι Φρίντα Κάλο (Frieda Kahlo) βίωσε ανάλογη περιθωριοποίηση στο πλαίσιο της σχέσης της με το ζωγράφο Ντιέγκο Ριβέρα (Diego Rivera), στη σκιά του οποίου πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της καλλιτεχνικής της ζωής. «Ανακαλύφθηκε» από φεμινιστριες ιστορικούς της τέχνης και τα έργα της αναζητούν σήμερα με εν-

1. Για παραδείγματα βλ. το *The Obstacle Race* της Germaine Greer (1981).

2. Για τη ζωή της Μοντότι βλ. τη βιογραφία από τη Margaret Hooks, *Tina Modotti* (1995).

θουσιασμό σύγχρονες γυναίκες καλλιτέχνιδες όπως η Μαντόνα. Κατά τη διάρκεια της ζωής της όμως η αξία των πινάκων της είχε παραγνωρισθεί. Εν τω μεταξύ, στην Ευρώπη, οι υπερρεαλιστές πρόσφεραν περιορισμένο καλλιτεχνικό χώρο σε γυναίκες όπως η Μέρετ Οπενχάιμ (Meret Oppenheim) και αυτό για εγωιστικούς λόγους κυρίως (το υπερρεαλιστικό αντίστοιχο του «καφές και μουνί», φαντάζεται κανείς· βλ. Κεφάλαιο 2 της Εισαγωγής). Το δοκίμιο των Μπρουντ και Γκάραρντ (Garrard) για το φεμινισμό και την τέχνη στον 20ό αιώνα επισημαίνει ότι:

Η έννοια της «Femme-Child», της «Γυναίκας-Παιδί», εκθειάστηκε ως το ιδανικό από τους άνδρες του υπερρεαλισμού, που θεωρούσαν τη γυναίκα την ενσάρκωση του αυθορμητισμού και της αθωότητας, χωρίς τους περιορισμούς του ορθολογισμού ή της λογικής, και επομένως σε φυσική επαφή με τη διαισθητική γνώση και τον κόσμο των ονείρων και της φαντασίας. Ο υπερρεαλισμός εξύψωνε το θηλυκό, αλλά το θηλυκό που ήταν φυλακισμένο στον κόσμο της παιδικής ηλικίας και της ανωριμότητας.

(1994, σ. 12)

Υποτασόμενη σ' αυτή την «εξυψωμένη» θέση, η Οπενχάιμ εμφανίστηκε συχνά ως μοντέλο στο έργο του Μαν Ρέι και άλλων (βλ., για παράδειγμα, το *Érotique Voilée* [1936]), ήταν όμως και καλλιτέχνιδα ταγμένη στην τέχνη της. Ωστόσο, μόνο στα τέλη του 20ού αιώνα άρχισε να αναφέρεται με τους ίδιους εγωμιστικούς όρους όπως ο Μαν Ρέι, ο Μπρετόν και οι υπόλοιποι του υπερρεαλιστικού κατεστημένου και να αναγνωρίζονται τα έργα της, όπως το *Lunch in Fur* (1932) και το *Ma Gouvernante* (1930), ως σημαντικά έργα του υπερρεαλιστικού κινήματος. Παρ' ότι δεν ήταν φεμινίστρια με τη σύγχρονη έννοια του όρου, η τέχνη της Οπενχάιμ περιείχε, συχνά, κριτικά σχόλια για τη σεξιστική συμπεριφορά των ανδρών, οι οποίοι, όπως είδαμε, υπηρετούσαν τον αντιαστικό μοντερνισμό τους αλλά εμφορούνταν εμφανώς από μισογυνισμό και ομοφυλοφοβία. Η Μαρία Τάνερ (Maria Tanner) γράφει για το *Lunch in Fur*:

Συμπυκνώνει με κωμικό τρόπο τις οικιακές, ερωτικές και εμπνευστικές λειτουργίες της θηλυκής συντρόφου του άνδρα υπερρεαλιστή καλλιτέχνη σε ένα βολικό, ελκυστικό αλλά ταυτόχρονα απωθητικό οικιακό αντικείμενο. Εάν χρησιμοποιηθεί σωστά, θα μπορούσε να κάνει την ανάγκη του για μια πραγματική γυναίκα περιττή, ελευθερώνοντάς την ώστε να ακολουθήσει τα δικά της σχέδια, καλλιτεχνικά ή άλλα. Την ίδια στιγμή δίνει τριδιάστατη μορφή –ίσως για πρώτη φορά– σε μια γυναικεία εμπειρία ερωτικής

ευχαρίστησης: το γούνινο δοχείο που περιμένει τα χείλη, τη γλώσσα, το ανακάτεμα του κουταλιού.

(1994, σ. 58)

«ΚΑΚΑ ΚΟΡΙΤΣΙΑ»

Σήμερα τα ονόματα των Τζεντιλέσκι, Οπενχάιμ, Μοντότι και Κάλο μπορεί να τα βρει κανείς σε πολυτελείς εκδόσεις για την τέχνη, σε βιβλία που γράφονται κυρίως από γυναίκες.³ Η αναγνώριση όμως των έργων τους από το κοινό και τους κριτικούς ενόσω ζούσαν παρεμποδίστηκε από τη σεξουαλική πολιτική της εποχής στην οποία έζησαν και από την πεποίθηση ότι οι γυναίκες, εξ ορισμού, δεν μπορούσαν να είναι «μεγάλες» καλλιτέχνιδες. Στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα ωστόσο, εκμεταλλευόμενες τις διευρυνόμενες πολιτιστικές δυνατότητες που άνοιγε το φεμινιστικό κίνημα, οι γυναίκες κέρδιζαν όλο και μεγαλύτερη αναγνώριση για τα καλλιτεχνικά επιτεύγματά τους. Η διαδικασία αυτή ακολούθησε μια (και έγινε μέρος μιας) ευρύτερη σεξουαλικοποίηση της καπιταλιστικής κουλτούρας και πολλές από αυτές τις γυναίκες χρησιμοποίησαν την αισθητική της σεξουαλικής παράβασης για να δημιουργήσουν μια *φεμινιστική* εκθηλυσμένη τέχνη. Ενεπλάκησαν έτσι σε συζητήσεις για την ορθότητα του να υιοθετούν οι γυναίκες αισθητικές στρατηγικές και μοτίβα που έως τότε σχετιζόνταν με την πατριαρχική κουλτούρα. Η τέχνη πολλών από αυτές τις γυναίκες –των «κακών κοριτσιών» όπως έγιναν γνωστές (η φράση δεν περιγράφει μια συγκεκριμένη ή ενωτική κίνηση όσο ένα πνεύμα παράβασης που διαπερνά το έργο μιας πολυποίκιλης ομάδας γυναικών)– έχει συχνά περιληφθεί στην κουλτούρα της «φρικαλεότητας» (για να θυμηθούμε τον όρο της Μπέρτσιλ), και οι δημιουργοί της έχουν απορριφθεί είτε ως προδότες του φεμινιστικού σκοπού, που συνεργάστηκαν με τον εχθρό, είτε ως πουτάνες των μέσων ενημέρωσης και τσούλες της ποπ, που υποκύπτουν στην τυραννία της ανδρικής ματιάς με αντάλλαγμα τον πλούτο και τη φήμη.

Ποια είναι λοιπόν τα «κακά κορίτσια»; Η Μάρσια Τάκερ (Marcia Tucker) στο δοκίμιό της με το οποίο προλόγιζε την έκθεση που διοργάνω-

3. Βλ., για παράδειγμα, το *The Power of Feminist Art* (1994) των Broude και Garrard, το *Women and Art* (1999) των Chicago και Lucie-Smith και το *Art and Feminism* (2001) των Reckitt και Phelan, που εκδόθηκε ενώ τυπωνόταν το ανά χειράς βιβλίο.

νώθηκε το 1994 στο νέο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στη Νέα Υόρκη γράφει ότι «κακά κορίτσια» είναι «ο διαρκώς αυξανόμενος αριθμός γυναικών καλλιτεχνίδων, φωτογράφων, δημιουργών κόμιξ, ηθοποιών, σκηνοθετριών [που] προκαλούν τις συμβάσεις και τις αρχές της παραδοσιακής θηλυκότητας, για να ορίσουν τους εαυτούς τους βάσει των δικών τους όρων, των δικών τους απολαύσεων, των δικών τους ενδιαφερόντων» (1994, σ. 5). Ο όρος χρησιμοποιήθηκε ευρέως μόνο τη δεκαετία του 1990, την ίδια εποχή που υιοθετήθηκε ο όρος «queer» ως τίτλος περηφάνιας από κάποιους ομοφυλόφιλους – όπως παλαιότερα οι μαύροι Αμερικανοί είχαν υιοθετήσει το «αράπης» ως θετικό όρο αυτοπροσδιορισμού. 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 Τάκερ, «προκαλούν το κοινό να δει τις γυναίκες όπως υπήρξαν, όπως είναι και όπως θέλουν να είναι» (στο ίδιο, σ. 5). Το *Bad Girls* της Τάκερ αποτελεί μια εξαιρετική, εικονογραφημένη εισαγωγή στο καλλιτεχνικό έργο ορισμένων καλλιτεχνίδων, όπως και ο ομώνυμος τόμος του Ινστιτούτου Σύγχρονης Τέχνης του 1993, που εκδόθηκε για να συνοδέψει μια περιοδεύουσα έκθεση στο Ηνωμένο Βασίλειο.

ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΑ «ΚΑΚΑ ΚΟΡΙΤΣΙΑ»

Η ταμπέλα αυτή μπορεί να είναι σχετικά πρόσφατη, αλλά η αισθητική του αντικοφορμισμού και της αντίστασης προς την πατριαρχία, που χαρακτηρίζει το έργο των σύγχρονων «κακών κοριτσιών», είναι αιώνων και ανάγεται τουλάχιστον στην Αρτεμισία Τζεντιλέσκι. Η Τζεντιλέσκι δεν ήταν απλώς μία από τις πρώτες εργαζόμενες γυναίκες καλλιτέχνιδες, όπως ήδη σημειώθηκε, αλλά έχει γίνει κάτι σαν ηρωίδα για τα «κακά κορίτσια». Από τη μια πλευρά, ήταν μια καλλιτέχνις που λειτουργούσε στο πλαίσιο μιας κουλτούρας κυριαρχούμενης από τον άνδρα και ήταν από τις πρώτες «που μετέστρεψε την κυρίαρχη καλλιτεχνική πρακτική, για να περιλάβει και τη δική της γυναικεία οπτική, όχι μόνον με το να εστιάζει και να τιμά βιβλικές ηρωίδες, αλλά επίσης με το να παρεμβάλλεται σε

παραδοσιακές αφηγήσεις για να παρουσιάσει τη γυναικεία άποψη» (Chicago και Lucie-Smith, 1999, σ. 46). Το έργο της *Judith Beheading Holofernes* έχει κοινό θέμα με τον παλαιότερο και γνωστότερο πίνακα του Καραβάτζιο (Caravaggio) για το ίδιο επεισόδιο της Παλαιάς Διαθήκης. Αλλά η Ιουδήθ της Τζεντιλέσκι, στα δικά μου μάτια τουλάχιστον, αποπνέει δύναμη και αποφασιστικότητα, ενώ η αναπαράσταση του άνδρα καλλιτέχνη μοιάζει πιο απαλή και λιγότερο απειλητική στη στάση της.

Η Μέρετ Οπενχάιμ και οι άλλες καλλιτέχνιδες που προαναφέρθηκαν μπορούν επίσης να περιγραφούν ως πρότυπα «κακά κορίτσια», καθώς εργάζονταν σ' ένα ανδροκρατούμενο περιβάλλον για να δημιουργήσουν τέχνη που όσον αφορά τη θεώρηση του κόσμου ήταν αναγνωρισμένα φεμινιστική, ακόμη και εάν οι δημιουργοί της δεν είχαν αυτοκαθοριστεί ως φεμινίστριες (πολλές από αυτές μάλιστα ήταν εχθρικές στην έννοια της απελευθέρωσης των γυναικών).

Στη σφαίρα της μουσικής, καλλιτέχνιδες όπως οι Μπέσι Σμιθ (Bessie Smith), Μπίλι Χόλιντεϊ (Billy Holiday), Τζούντι Γκάρλαντ (Judy Garland) και Πάτσι Κλάιν (Patsy Cline) τραγουδούσαν συχνά για τα προβλήματα που αντιμετώπιζαν οι γυναίκες στον ανδροκρατούμενο κόσμο, και μπορούν να θεωρηθούν πρωτοπόροι των «κακών κοριτσιών». Το *A Star is Torn* (*Ένα αστέρι γκρεμίζεται*, 1986) των Άρτσερ (Archer) και Σίμοντς (Simmonds) αφηγείται πώς πολλές από αυτές τις ταλαντούχες γυναίκες υπέκυψαν στο αλκοόλ, στα ναρκωτικά και στη συζυγική υποταγή, καθώς προσπαθούσαν να συμβιβάσουν τις δημιουργικές τους ικανότητες με τις προσδοκίες που έθετε γι' αυτές η πατριαρχική κοινωνία. Ήταν «κακές» στο βαθμό που «σκοπίμα τολμούσαν να ζουν στην άγρια πλευρά της ζωής» (στο ίδιο, σ. 181). Αν και ηττήθηκαν τελικά, η εξέγερσή τους ενάντια στα συμβατικά στερεότυπα της θηλυκότητας έχει εμπνεύσει έκτοτε πάρα πολλές καλλιτέχνιδες.

Το ίδιο συνέβη και με ένα άλλο πρωτοπόρο «κακό κορίτσι», τη μουσικό και ποιήτρια Πάτι Σμιθ. Το καλύτερο έργο της το έδωσε κατά τη δεκαετία του 1970, πολύ πριν υιοθετηθεί από τις φεμινίστριες η ταμπέλα «κακά κορίτσια». Και πράγματι, η ίδια δεν ενδιαφερόταν για τη φεμινιστική πολιτική (το 1972 δήλωσε σε ένα δημοσιογράφο ότι «οι περισσότερες γυναίκες συγγραφείς δεν με ενδιαφέρουν επειδή είναι παθιασμένες που είναι γυναίκες» [αναφέρεται στο Bockris, 1998, σ. 58]). Σε αυτό υπάρχει κάποια ειρωνεία καθώς ο εραστής και φίλος της στα τέλη της δεκαετίας

του 1960 Ρόμπερτ Μείπλθορπ ήταν επίσης εμφανώς queer, και μάλιστα είκοσι χρόνια προτού υιοθετηθεί ο όρος από καλλιτέχνες όπως ο Τοντ Χέινς. Και εκείνος απέρριπτε τις ταμπέλες και τους ρόλους που όριζε το πολιτικοποιημένο κίνημα για την απελευθέρωση των ομοφυλοφίλων, όπως η Σμιθ απέρριπτε το φεμινισμό.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 αφήνει τον Ρόμπερτ Μείπλθορπ για να κάνει καριέρα ως ποιήτρια και τραγουδοποιός-τραγουδίστρια. Έγινε γνωστή το 1975 με το καινοτόμο και, ακόμη και σήμερα, σημαντικό άλμπουμ *Horses*. Το ασπρόμαυρο πορτρέτο της καλλιτέχνιδας (φωτογραφία του Μείπλθορπ) και τα εικονοκλαστικά του τραγουδία, που εξυμνούσαν τον ηδονισμό, την παρακμή και την εξέγερση («Ο Ιησούς πέθανε για τις αμαρτίες κάποιου, όχι όμως για τις δικές μου»), εισήγαγαν μια νέα ισχυρή εικόνα της διεκδικητικής θηλυκότητας στην ανδροκρατούμενη μουσική βιομηχανία. Το αστέρι της δεκαετίας του 1960, η Τζάνις Τζόπλιν (Janis Joplin), ήταν το τυπικό παράδειγμα του κακοποιημένου (και αυτο-καταστροφικού), εκμεταλλεύσιμου θύματος, ενώ η Τζόνι Μίτσελ (Joni Mitchell) η μελαγχολική χίπισσα γκόμενα· η Σμιθ απέφυγε και τα δύο στερεότυπα και παρουσίασε ένα μοντέλο γυναικείας ανεξαρτησίας και αισθητικής πρωτοτυπίας που υπερέφερε χωρίς κόπο τον βαθιά ριζωμένο σεξισμό της μουσικής βιομηχανίας. Ο Μπόκρις (Bockris) γράφει ότι παρουσίαζε «μια νέα εικόνα μιας rock-and-roll γυναίκας, φιλόδοξης, ανδρογυνικής, αλλά ισχυρής και εξουσιαστικής» (1998, σ. 100). Το ότι προοιωνίζεται (πράγμα που, φυσικά, δεν ήταν σκόπιμο) την αισθητική των «κακών κοριτσιών» διακρίνεται στον τίτλο και στους στίχους ενός ασεβούς τραγουδιού, του *Rock 'n' Roll Nigger* (1978). Και, παρεμπιπτόντως, χρησιμοποιεί αυτή τη λέξη προτού οι μαύροι Αμερικανοί την επαναπροσδιορίσουν με θετικό νόημα. Στο οπισθόφυλλο του άλμπουμ *Easter*, όπου βρίσκεται το συγκεκριμένο τραγούδι, δηλώνει ότι «η λέξη αυτή πρέπει να επανεφευρευθεί».⁴

4. Η επιτυχία του *Horses* (η οποία συνέβαλε στο να αναδειχτεί ο φωτογράφος του εξωφύλλου Μείπλθορπ ως καλλιτεχνικό αστέρι) την ώθησε να κάνει άλλα τρία άλμπουμ. Το 1980 εγκατέλειψε την καριέρα της για να φροντίσει το σύζυγό της, επίσης μουσικό, Φρεντ Σμιθ (Fred Smith). Μην έχοντας ποτέ θεωρήσει τον εαυτό της φεμινίστρια (αν και ως εκείνη τη στιγμή ζούσε και εργαζόταν ως φεμινίστρια) ήταν ειλικρινής για τις προτεραιότητές της ως γυναίκας: «Βρήκα τον άνδρα που αγαπάω, αυτό που έψαχνα όλη μου τη ζωή». Αποσύρθηκε στο Ντιτρόιτ απολαμβάνοντας την οικογενειακή ζωή. Παρά τις προσπάθειές της να επιστρέψει στη δεκαετία του 1980 και του 1990, δεν μπόρεσε να ξανακάνει καριέρα.

Ίσως είναι υπερβολή να υποστηρίξουμε, όπως κάνει ο Μπόκνις, ότι το «*Horses* απελευθέρωσε εκατομμύρια γυναικών σε όλο τον κόσμο, λέγοντάς τους ότι μπορούν να κάνουν ό,τι θέλουν, ότι οι άνδρες δεν κυριαρχούσαν πλέον στο πεδίο». Αναμφίβολα όμως το επίτευγμα της Σμιθ έδωσε σημαντική ώθηση στην ανάδειξη των γυναικών στη μουσική βιομηχανία και ενέπνευσε μελλοντικές γενιές «κακών κοριτσιών», όπως οι p.j. harvey και Κρίσι Χάιντ (Chrissie Hynde). Αυτές με τη σειρά τους ενέπνευσαν στα μέσα και στα τέλη της δεκαετίας του 1990 τα κινήματα «Δύναμη των άγριων κοριτσιών» («girl power») και «Εξεγερμένα κορίτσια» («Riot Grrrls») και τις άγριες, εικονοκλαστικές, σεξουαλικά παραβατικές παραστάσεις καλλιτεχνών όπως οι L7, η Κόρντνεϊ Λαβ και οι Hole. Και αυτές πάλι, με τη σειρά τους, δημιούργησαν τις βάσεις για την εμφάνιση μιας πιο αποδεκτής από την κυρίαρχη κουλτούρα γενιάς σεξουαλικά διεκδικητικών και δημιουργικών γυναικείων συγκροτημάτων, όπως οι Spice Girls και All Saints, και στην Αμερική οι Destiny's Child (γκρουπ το οποίο το 2000 δημιούργησε το τραγούδι *Independent Woman* για την κατεξοχήν ταινία της «δύναμης των άγριων κοριτσιών», το ριμέικ του *Ο Άγγελος του Τσάβλι*).

ΦΕΜΙΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ANTI-MONTEPΝΙΣΤΡΙΕΣ

Ενώ η Πάτι Σμιθ διατάραξε τους ανδρικούς κύκλους της μουσικής βιομηχανίας της δεκαετίας του 1970, γυναίκες που ήταν ανοιχτά φεμινίστριες δημιούργησαν την «τολμηρή τέχνη του σώματος», όπως τη χαρακτηρίζει η Ρεμπέκα Σνάιντερ (1997). Βγαίνοντας από τη σεξουαλική επανάσταση της δεκαετίας του 1960, οι φεμινίστριες καλλιτέχνιδες άσπασαν ιδεολογική κριτική στην ανδρική κουλτούρα (καίρια, όπως είδαμε, όσον αφορά τον ορισμό της αρχικής εχθρότητας του φεμινισμού προς τη πορνογραφία και τη διαφήμιση) στην προσπάθεια να δημιουργήσουν μια διακριτή γυναικεία τέχνη χρησιμοποιώντας στοιχεία όπως η αφηρημένη αναπαράσταση γυναικείων γεννητικών οργάνων και άλλα σύμβολα της θηλυκότητας και της γυναικείας σεξουαλικότητας (όπως στην εικαστική εγκατάσταση της Τζούντι Σικάγκο *The Dinner Party* του 1979). Καλλιτέχνιδες όπως η Κάρολ Σνίμαν (Carole Schneeman) και η Γιόκο Ονo (Yoko Ono) εξέθεσαν το σώμα τους και οικειοποιήθηκαν λέξεις που κα-

ταπιεστών, όπως «μουνί» και «σκύλα», για να στηρίξουν έναν συνειδητό πολιτιστικό πόλεμο. Προήγαγαν μια αισθητική πολιτιστικού διαχωρισμού, η οποία λειτουργούσε παράλληλα με τις ευρύτερες πολιτικές στρατηγικές του φεμινισμού εκείνη την εποχή, με στόχο «μια ειδικώς γυναικεία τέχνη, σκοπίμως διακριτή από τον κυρίαρχο μοντερνισμό και το μισογυνισμό του, την πατριαρχική ιστορία και την απόκρυφη μη προσβασιμότητα», σύμφωνα με τη Μαρία Τάνερ (1994). Η Τζούντι Σικάγκο –από τις πλέον σημαντικές γυναίκες που εφάρμοσαν αυτή την τέχνη– θυμάται ότι, τόσο ως προς το αντικείμενο όσο και ως προς τη μέθοδο, αυτή γινόταν με δεδηλωμένη αντίθεση με τη θεωρία του μοντερνισμού για τον Μεγάλο Άνδρα. Ήταν τέχνη που δημιουργούνταν με μια «χειραφετιτική, συνεργατική μέθοδο κυρίως παρά με ανταγωνιστικό, ατομιστικό τρόπο» (Chicago και Lucie-Smith, 1999).

Αυτό το έργο, αν και συχνά σεξουαλικά παραβατικό, ήταν προκλητικά μη ερωτικό για το βλέμμα του ετεροφυλόφιλου 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. Το *Interior Scroll* (Εσωτερική περγαμηνή) της Σνίμαν –μια παράσταση που παρουσίαζε γυμνό, ζωγραφική σώματος και την έξοδο μιας περγαμηνής από τον κόλπο της καλλιτέχνης– ενδέχεται να ήταν διεγερτικό για κάποιους θεατές, δεν ήταν αυτός όμως ο σκοπός του. Εδώ, όπως και στα περισσότερα παραδείγματα της πρώιμης, εμπνευσμένης από το φεμινισμό τέχνης του σώματος, στόχος 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.

Φυσικά, μεγάλο μέρος της φεμινιστικής τέχνης αυτής της περιόδου δεν ήταν ούτε σεξουαλική ούτε παραβατική. Δίπλα στο *Cock and Cunt Play* (Παιχνίδι πούτσου και μουνιού) της Τζούντι Σικάγκο (1970) ή την παραγωγή του Προγράμματος Φεμινιστικής Τέχνης του κρατικού Κολεγίου του Fresno με τίτλο *Cunt Cheerleaders* (Μουνιά τσιρλίντερες) (1970), υπήρχαν έργα που απλώς τιμούσαν τα συναισθηματικά, φυσικά

και πνευματικά προτερήματα της γυναίκας, τονίζοντας τη βασική της διαφορά από τον άνδρα, ο οποίος εκείνη την εποχή είχε εμπλακεί στον πόλεμο του Βιετνάμ. Μεγάλο μέρος αυτής της τέχνης, εμπνεόμενη από την έκκληση για διαχωρισμό της γυναίκας από τον κόσμο των ανδρών, πρότεινε μια θεώρηση της γυναίκας που προσέγγιζε το ιερό, όπως αντικατοπτρίζεται στην εκτεταμένη χρήση αρχαίας εικονογραφίας της θεάς από καλλιτέχνες όπως η Λουίζ Μπουρζουά (Louise Bourgeois) και ο Ρομέρ Μπίρντεν (Romare Bearden). Η Σνάιντερ σημειώνει ότι «η πολιτιστική φεμινιστική παραγωγή στις δεκαετίες του 1960 και του 1970 χαρακτηριζόταν από το σεβασμό προς το γυναικείο σώμα και συχνά από μια νοσταλγία για το χαμένο μητριαρχικό κληροδότημα» (1997, σ. 131). Όπως η μαχητική στάση πολλών φεμινιστριών εναντίον της φωτογραφίας κατά τη δεκαετία του 1970, η ανάδυση αυτής της αισθητικής ήταν ένα σημαντικό βήμα στην προσπάθεια να δημιουργηθεί μια ζώνη γυναικείας αυτονομίας και ισχύος εντός μιας ανδροκρατούμενης πολιτιστικής σφαίρας.

Το κίνημα αυτό ήταν, σε μεγάλο βαθμό, μια γυναικεία αντίδραση στον τυπικό μισογυνισμό του μοντερνισμού, και η τέχνη του κινήματος αυτού προοιωνιζόταν τη μεταμοντέρνα αισθητική της ενασχόλησης με τη λαϊκή κουλτούρα και τη χειραγώγηση των προϊόντων της μαζικής κουλτούρας. Η Μάρσια Τάγκερ σχολιάζει ότι η «αυθεντική» τέχνη είχε παραδοσιακά «διαμορφωθεί ως ανδρική, με τους ιερείς και τους σπουδούς της πανευτυχείς που είχαν διασωθεί από τις μολυσματικές επιπτώσεις των κατώτερων, χονδροειδώς σεξουαλικών, κακόγουστων επιδράσεων της μαζικής και της λαϊκής κουλτούρας που χαρακτηριζόταν ως γυναικεία» (1994, σ. 38). Η φεμινιστική τέχνη των δεκαετιών του 1960 και του 1970 επιδίωξε να ανυψώσει τα περιθωριοποιημένα στοιχεία της γυναικείας κουλτούρας (συμπεριλαμβανομένων και των διαμεσοκαταμένων μορφών της λαϊκής κουλτούρας) σε τέχνη, και στη διαδικασία αυτή άνοιξε το δρόμο για «τα βασικότερα δόγματα του μεταμοντερνισμού», σύμφωνα με το χαρακτηρισμό των Μπρουντ και Γκάρραρντ, στα οποία συμπεριλαμβάνονται:

Η αντίληψη ότι το κοινωνικό φύλο κατασκευάζεται κοινωνικά και όχι βιολογικά· η διαδεδομένη επικύρωση μορφών τέχνης που δεν είναι «επιτομή τέχνης», όπως η χειροτεχνία, το βίντεο και οι παραστάσεις· η αμφισβήτηση της «διοφύιας» και του «μεγαλείου» στην ιστορία της δυτικής τέχνης· η

νειδίηση ότι πίσω από τον ισχυρισμό περί «καθολικότητας» βρίσκεται ένα σύνολο συγκεκριμένων θέσεων και προκαταλήψεων που οδηγεί, με τη σειρά του, σε μια έμφαση της πλουραλιστικής ποικιλίας μάλλον παρά της αθροιστικής ενότητας.

(1994, σ. 10)

Καλλιτέχνιδες όπως οι Guerrilla Girls, Λίντα Μπένγκλις (Lynda Benglis) και Μπάρμπαρα Κρούγκερ (Barbara Kruger) δανείστηκαν στοιχεία από τις εικόνες της διαφήμισης και της εμπορικής τέχνης, και τα έργα τους, που δημιουργήθηκαν τη δεκαετία του 1970, υπήρξαν πρωτοπόρα ως προς τη δημιουργία λογοτεχνικών συσχετισμών και διασταυρούμενων αναφορών, στρατηγικές που χαρακτηρίζουν τη σύγχρονη εποχή των πολυμέσων. Λιγότερο παιγνιώδης, αλλά εξίσου πρωτοπόρα στο χειρισμό της εικονογραφίας της ποπ κουλτούρας ήταν η φωτογραφία της Σίντι Σέρμαν (Cindy Sherman) (που επηρέασε ιδιαίτερα τη μετέπειτα διακριτή αισθητική των «κακών κοριτσιών»). Το έργο της *Film Stills* (Κινηματογραφικά στιγμιότυπα), που δημιουργήθηκε μεταξύ 1975 και 1980, ήταν μια σειρά μονόχρωμων φωτογραφιών, διαστάσεων 8x10, στο στιλ των φωτογραφιών που χρησιμοποιούν τα κινηματογραφικά στούντιο για την προώθηση ταινιών. Δεν ήταν ακριβώς αυτοπροσωπογραφίες (αν και σε όλες το φωτογραφιζόμενο αντικείμενο ήταν η Σέρμαν), αλλά «πορτρέτα μιας ταυτότητας που μοιράζεται με κάθε γυναίκα η οποία συλλαμβάνει τις αφηγήσεις της ζωής της με το ιδίωμα της φτηνής κινηματογραφικής ταινίας» (Danto, 1990, σ. 10) – φανταστικά αποσπάσματα από ταινίες που δεν γυρίστηκαν ποτέ, αλλά των οποίων τους γυναικίους χαρακτήρες, όπως τους αποδίδει η Σέρμαν, τους «αναγνωρίζουμε» από τις μνήμες που έχουμε από τον εμπορικό χολιγουντιανό κινηματογράφο. Οι φωτογραφίες αυτές, όπως και όλη η δουλειά της έως σήμερα, είναι τα ντοκουμέντα της τέχνης όπως την εφάρμοσε η Σέρμαν: ένα σύνολο έργων που έχουν ως βάση «το ενδιαφέρον για την εικόνα της γυναίκας, την κριτική εξέταση του επαναλαμβανόμενου στερεοτύπου του γυναικείου σώματος στα μέσα ενημέρωσης» (Brehm, 1996, σ. 108).

Μετά τα *Film Stills*, η Σέρμαν δημιούργησε τα *Centre Folds* (Δισέλιδα με γυμνό) και *Fashion* (Μόδα), που καλλιέργησαν περαιτέρω αυτό το ενδιαφέρον στη σεξουαλική αναπαράσταση. Το 1990 ακολούθησε το *Sex Pictures* (Σεξουαλικές εικόνες). Πρόκειται για τις πιο υπερβατικές σεξουαλικά εικόνες της ως σήμερα: μανεκέν και κούκλες έχουν παραιομορφωθεί με τρόπο γκροτέσκο σε σεξουαλικά τολμηρές συνθέσεις.

Παρουσιάζοντας «διαστροφικές» σκηές, προϊόν της φαντασίας της Σέρμαν για την καταχρηστική ανδρική φαντασίωση, οι συνθέσεις αυτές απωθούν και αηδιάζουν.

Η Σέρμαν είναι ένας σημαντικός σύνδεσμος ανάμεσα στην αντι-αυτερονιστική αισθητική της γενιάς των Σικάγο και Σνίμαν και στο μεταμοντερνισμό των πραγματικών «κακών κοριτσιών». Οι τελευταίες ενδιαφέρονται όπως κι εκείνη για τη σεξουαλική αναπαράσταση και ιδιαίτερα για τη σεξουαλικοποίηση του γυναικείου σώματος, το εφαρμόζουν όμως σε μια εποχή όπου η φύση των εικόνων είναι διαφορούμενη και πολύσημη. Πράγμα που έχει παραδεχτεί το φεμινιστικό κίνημα. Το έργο της Σέρμαν διαπνέεται από τη φεμινιστική αντίληψη της δεκαετίας του 1970 αναστροφικά με τη θεμελιώδη καταπίεση της ανδρικής ματιάς, ακόμη και εκεί όπου χρησιμοποιεί την εικονογραφία της ποπ κουλτούρας προοιωνίζοντας τις μεταφεμινιστικές δεκαετίες του 1980 και του 1990. Στο έργο της υπάρχουν δύο στοιχεία που αργότερα θα γίνουν χαρακτηριστικά της παραγωγής των «κακών κοριτσιών» (χαρακτηριστικά που είναι επίσης παρόντα στην τέχνη των στρέιτ και των ομοφυλόφιλων ανδρών που συζητήθηκε νωρίτερα): πρώτον, η εστίαση, μέσω της μετατροπής του σε αντικείμενο, στο ίδιο το σώμα της καλλιτέχνης, το οποίο συχνά αναπαρίσταται με σεξουαλικοποιημένο τρόπο (όχι όμως απαραίτητα ερωτικό) και δεύτερον, οι αναφορές και ο σχολιασμός της εικονογραφίας της πατριαρχικής κουλτούρας, όπως οι ταινίες του Χόλιγουντ, οι φωτογραφίες μόδας και τα πορνό περιοδικά. Η Ρόζα Ολιβάρες (Rosa Olivares) γράφει για τη Σέρμαν: «Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι έχουμε να κάνουμε με ένα “κακό κορίτσι”, [...] μια διεστραμμένη γυναίκα που μας λέει ένα παραμύθι στο οποίο ο πρίγκιπας δεν πρόκειται να φτάσει εγκαίρως και όπου τον πρωταγωνιστικό ρόλο τον έχει το τέρας» (Sherman, 1996, σ. 15). Όσα όμως και να ενέπνευσε στα «κακά κορίτσια» της δεκαετίας του 1970, το έργο της Σέρμαν 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. Η Σέρμαν αφήνει λίγα περιθώρια στο σχετικισμό, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά ζητήματα σεξουαλικής πολιτικής, και οι προωθούμενες αναστροφές (σκόπια μηνύματα) στο έργο της είναι σαφείς.

Τα «κακά κορίτσια» που ήρθαν μετά τη Σέρμαν διαφέρουν από αυτήν στο βαθμό που συχνά διαταράσσουν την ομαλή λειτουργία της ανδρικής

ματιάς και στα δύο άκρα της καλλιτεχνικής διαδικασίας. Τα «κακά κορίτσια» συμμερίζονται την αισθητική της Σέρμαν, αλλά τη συνδυάζουν με μια χαρακτηριστικά μεταμοντέρνα αναγνώριση των πολλαπλών μηνυμάτων που μπορούν να αντληθούν από κάθε είδους κείμενα, ακόμη και από εκείνα, όπως η πορνογραφία και η διαφήμιση, που κατά βάση στηρίζουν την πατριαρχία. Επιπλέον το χιούμορ τους είναι εικονοκλαστικό και μιμούνται την παράδοση των Guerrilla Girls. Στο *My Bed* της Τρέισι Έμιν ή στο *Chicken Knickers* της Σάρα Λούκας (Sarah Lucas) βλέπουμε ότι τα «κακά κορίτσια» εφαρμόζουν «την επαναστατική δύναμη του γυναικείου γέλιου», όπως την αποκαλεί η Τζο Άνα Άιζακ (Jo Anna Isaak, 1996). Έτσι αμφισβητούν –όπως η κουλτούρα των ομοφυλοφίλων αμφισβήτησε όχι μόνο την ομοφυλοφοβία αλλά και κάποια πρότυπα απελευθέρωσης των ομοφυλοφίλων– όχι μόνο τις πατριαρχικές αλλά και τις απομονωτικές φεμινιστικές αντιλήψεις για το «τι είναι οι γυναίκες». Με αυτή την έννοια, τα «κακά κορίτσια» εκφράζουν στην τέχνη τον κατακερματισμό της κάποτε ενωμένης φεμινιστικής ορθοδοξίας και την αντικατάστασή της από πολλαπλά είδη φεμινισμού, που διαφέρουν στον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζουν τη σεξουαλικότητα και τη σεξουαλική αναπαράσταση. Η τέχνη των «κακών κοριτσιών» είναι η πολιτιστική έκφραση του «μετα-φεμινισμού».

ΤΑ «ΚΑΚΑ ΚΟΡΙΤΣΙΑ» ΚΑΙ Η ΠΟΡΝΟΓΡΑΦΙΚΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΦΕΜΙΝΙΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Όπως οι φεμινίστριες καλλιτέχνιδες των δεκαετιών του 1960 και του 1970, πολλά από τα «κακά κορίτσια» ασκούν μια τολμηρή τέχνη του σώματος. Αντίθετα από τις παλαιότερες καλλιτέχνιδες ωστόσο, συχνά παράγουν προκλητικά σεξουαλικοποιημένες εικόνες του εαυτού τους και άλλων γυναικών. Μέσω των χειρισμών αυτών των εικόνων αναζητούν να μεταμορφώσουν τις συνθήκες υποδοχής και κατανάλωσής τους, δημιουργώντας τη δυνατότητα να σημειωθούν εναλλακτικές αναγνώσεις του σεξουαλικοποιημένου γυναικείου σώματος. Ενώ η Σέρμαν εμφανίζεται σαφέστατα επικριτική ως προς τη μετατροπή των γυναικών σε αντικείμενα –μετατροπή που είναι εγγενής στην πορνογραφία, για παράδειγμα–, τα «κακά κορίτσια» αγκαλιάζουν το πορνό ως εργαλείο για τη διερεύνηση

του νοήματος της σεξουαλικής αναπαράστασης και της ίδιας της γυναικείας σεξουαλικότητας. Ένας κριτικός παρατηρεί ότι «όλες αυτές τις καλλιτέχνιδες τις ενώνει μια αίσθηση ελευθερίας όταν απεικονίζουν το σώμα. Παίζουν με την ιδέα της μυθιστορίας ή της παράστασης ως μια μορφή απελευθέρωσης από τους αυστηρότερους κώδικες του φεμινισμού ή των δικαιωμάτων των ομοφυλοφίλων· το σώμα έχει γίνει μια στρατηγική από μόνο του».⁵ Στόχος αυτής της «απελευθέρωσης» είναι να δημιουργηθεί πολιτιστικός χώρος για να αρθρώσουν οι γυναίκες τον δικό τους λόγο και να διερευνήσουν τη σεξουαλικότητά τους, που για μεγάλο διάστημα ήταν περιορισμένη από τις απαιτήσεις της πατριαρχίας. Η τέχνη των «κακών κοριτσιών», όπως το πορνό για τις γυναίκες, γίνεται δεκτή από τις οπαδούς της ως ένα σεξουαλικά υπονομευτικό εργαλείο, ένα μέσο για να υπερκεραστούν οι στερεότυπες αντιλήψεις περί θηλυκότητας απ' όπου κι αν προέρχονται. Η τέχνη τους υπάρχει επειδή ο φεμινισμός δημιούργησε τις κατάλληλες προϋποθέσεις, αλλά σε ό,τι αφορά το περιεχόμενο και το αντικείμενό της προχωρά πέρα από αυτό το είδος φεμινισμού που ορίζει τον εαυτό του σε σχέση με την πατριαρχική αντίληψη της ανδρικής σεξουαλικότητας ως εγγενώς αρπακτικής και βίαιης. Στην τέχνη των κακών κοριτσιών οι γυναίκες παρουσιάζονται συχνά σεξουαλικά επιθετικές, κυριαρχικές, αρπακτικές, όπως ακριβώς είναι και οι άνδρες.

Όλα αυτά ισχύουν και στο έργο των ομοφυλόφιλων «κακών κοριτσιών». Οι λεσβίες καλλιτέχνιδες χρησιμοποιούν συχνά «πολιτικώς μη ορθά» μοτίβα, μοτίβα που συχνά αντλούν από τον κόσμο του σαδομαζοχισμού και των λεσβιακών μπαρ. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι το *Betty Gets It (Η Μπέτι τον παίρνει)* της Νικόλ Άιζενμαν (Nicole Eisenman) (μια καρναβαλική υπονόμηση της κωμικής σειράς κινουμένων σχεδίων Φλίντσοουνς, όπου η Βίμα και η Μπέτι εμφανίζονται ως σαδομαζοχίστριες λεσβίες),⁶ και η λεσβιακού περιεχομένου φωτογραφία της Ντέλα Γκρέις (Della Grace), ένα δείγμα της οποίας στολίζει το εξώφυλλο του *Sexy Bodies* (1995) των Γκροζ (Grosz) και Πρόμπιν (Probyn). Ορισμέ-

5. Shave, C., «Constant stiffies», *i-D*, Μάιος 1999, σ. 113-115.

6. Βλ. επίσης το έργο της *Minotaur Hunt* (1991) το οποίο, με την απεικόνιση –που θυμίζει Πικάσο– του ευνουχισμού ενός άνδρα από μια ομάδα γυναικών πολεμιστριών, υπονομεύει ένα διαδεδομένο θέμα της ανδρικής τέχνης διαμέσου των αιώνων, το βιασμό και τη σεξουαλική κακοποίηση των γυναικών από τους άνδρες.

νες φεμινίστριες κριτικάρασαν το έργο της για τη μη επικριτική αναπαράσταση του λεσβιακού σεξουαλικού παιχνιδιού κυριαρχίας και υποταγής (με τον ίδιο τρόπο που επικρίθηκε και το έργο του Μείπλθορν).

Το έργο της Γκρέις είναι η εφαρμογή στην τέχνη της φωτογραφίας της ιδέας ότι η σαδομαζοχιστική εικονογραφία, χρησιμοποιούμενη είτε σε καλλιτεχνικό είτε σε πορνογραφικό πλαίσιο, μπορεί να παράσχει στις λεσβίες την «πιο ισχυρή στρατηγική για να αντιμετωπίσουν μια κουλτούρα όπου ακόμα κυριαρχούν οι υποδειγματικές εικόνες των γυναικών ως μανάδων, τροφών και μέσων σεξουαλικής ικανοποίησης της ανδρικής επιθυμίας» (Fernandez, 1991, σ. 35). Η φωτογράφος Φίλις Κρίστοφερ (Phyllis Christopher) παραδέχεται ότι «μερικοί άνθρωποι θα μπορούσαν να κοιτάξουν τις φωτογραφίες μου και να πουν ότι είναι πορνογραφικές, εννοώντας χυδαίες», υπερασπίζεται όμως την εστίασή της στο σεξουαλικοποιημένο λεσβιακό σώμα αναλογιζόμενη ότι «πριν από δέκα χρόνια [στα τέλη της δεκαετίας του 1980] δεν δημοσιεύονταν καθόλου λεσβιακές σεξουαλικές εικόνες. Προσωπικά, μου αρέσει να συνεισφέρω σ' αυτό που θεωρώ πραγματική σεξουαλική επανάσταση». ⁷ Τα μοντέλα της, επέμεινε, «δεν το κάνουν για τα χρήματα. Το κάνουν επειδή θέλουν να έχουν όμορφες εικόνες του εαυτού τους και θέλουν να τις έχουν εκεί έξω, στον κόσμο».

Η φωτογράφος Μπετίνα Ρέιμς (Bettina Rheims) δεν είναι λεσβία, αλλά ειδικεύεται και αυτή σε σεξουαλικοποιημένες εικόνες γυναικών και έχει κι αυτή επικριθεί από ορισμένες φεμινίστριες κριτικούς. Αν και, σε ό,τι αφορά το στυλ και το θέμα, θυμίζει τη δουλειά του Χέλμουτ Νιούτον στη μόδα και στη διαφήμιση, η Ρέιμς απορρίπτει κάθε άμεση σύγκριση του έργου της και εκείνου που παράγεται από την ασυλλόγιστη εστίαση του ανδρικού βλέμματος στο θηλυκό που έχει μετατραπεί σε αντικείμενο. «Εάν δεις το *Chambres Closes* ([Κλειστά δωμάτια], συλλογή της Ρέιμς του 1998)», ισχυρίζεται, «πολλά από [τα μοντέλα] χαμογελούν πραγματικά μπροστά στο φακό και ίσως αυτό να ενόχλησε περισσότερο τον κόσμο. Δεν είναι ότι δείχνουν μέρη του σώματός τους ή ότι ανοίγουν τα πόδια τους. Είναι ότι το έκαναν χαμογελώντας. Το σεξ, η ευχαρίστηση και η τέχνη είναι τρεις έννοιες που θεωρείται ότι δεν πρέπει να συμβαδίζουν». ⁸

7. Αναφέρεται στο *Erotica: A Journey into Female Sexuality*, ντοκιμαντέρ του Channel 4, Φεβρουάριος 1999.

8. ό.π.

Από τα πιο γνωστά «κακά κορίτσια» (γνωστή επίσης για τη σύντομη σχέση της, που έλαβε μεγάλη δημοσιότητα, με την αμφιφυλόφιλη Μαντόνα, σχέση που απαθανατίστηκε στο *In Bed with Madonna* το 1991) είναι η Σάντρα Μπέρνχαρτ, καλλιτέχνιδα, κωμικός και, κάποιες φορές, ηθοποιός κινηματογράφου. Η κινηματογραφική μεταφορά της παράστασης που έδωσε στα τέλη της δεκαετίας του 1980 (*Without You I'm Nothing*, 1990) έχει ενσωματώσει αρκετά στοιχεία από την τέχνη των «κακών κοριτσιών», ιδιαίτερα τη συχνή χρήση του χιούμορ για την υπονόμηση συμβατικών στερεοτύπων ανδρισμού και θηλυκότητας. Στόχος των εκλεπτυσμένων μιμήσεων της Μπέρνχαρτ είναι οι Κάρεν Κάρπεντερ (Karen Carpenter), Μπάρμπαρα Στρέιζαντ, Νταϊάνα Ρος (Diana Ross), Μαντόνα, Γούρεν Μπίτι (που είχε ερωτική σχέση με τη Μαντόνα περίπου την ίδια εποχή με την Μπέρνχαρτ) και γενικά ανδρικά σύμβολα του σεξ. Η δική της εκδοχή του *Little Red Corvette* του Πρινς (την εκτελεί φορώντας μια τεράστια μπέρτα με την αστερόεσσα, ενώ το τραγούδι συνοδεύεται από αυλούς και ακουστικές κιθάρες, που έρχονται σε έντονη αντίθεση με την πιο δυναμική προσέγγιση του Πρινς) διακωμωδεί ελαφρώς τον υπερσεξουαλικό αστέρα, ενώ ταυτόχρονα τον τιμά ως καίρια μορφή στη σεξουαλικοποίηση της αμερικανικής κουλτούρας του τέλους του 20ού αιώνα. Ο Πρινς, όπως σημειώθηκε στο Κεφάλαιο 2 της Εισαγωγής, συνδύασε στη διάρκεια της καριέρας του τη ζωνρή δημόσια σεξουαλικότητα με την αμφισβήτηση του κοινωνικού φύλου και την αμφίσημη σεξουαλική προτίμηση (βλ., για παράδειγμα, το *If I Was Your Girlfriend*). Χωρίς, φυσικά, να είναι γκέι, ούτε καν αδερφή, ο τρόπος που εξυμνεί τη θεραπευτική δύναμη της σεξουαλικότητας και το φλερτ του με σεξουαλικά αμφίσημα στιλ και πρακτικές τιμώνται στην απομίμηση της Μπέρνχαρτ. Και κατόπιν, όταν ολοκληρώνεται η εκτέλεση του τραγουδιού, αρχίζει να παίζει ο αυθεντικός δίσκος και η Μπέρνχαρτ βγάζει την μπέρτα, για να αποκαλυφθεί ότι δεν φορά τίποτε άλλο παρά ένα πλουμιστό στρινγκ. Ο χορός με τον οποίο ολοκληρώνει την ταινία είναι μια κλασική στιγμή των «κακών κοριτσιών» (και επίσης ένα καλό παράδειγμα της κουλτούρας του στριπτίζ), που προσκαλεί το θεατή να δει το σεξουαλικοποιημένο κορμί της, ενώ την ίδια στιγμή τραβά την προσοχή μας στη συννεοχή μας σε αυτή την πράξη. Ο εκδότης του *The Advocate* έχει ορίσει το σκοπό των σεξουαλικά υπερβατικών παραστάσεων της Μπέρνχαρτ ως εξής:

Η Σάντρα θέλει να μιλήσει για το σεξ, θέλει να θίξει πολιτικά ζητήματα, να αναφερθεί σε πράγματα που έχει στο μυαλό της. Βγαίνει εκεί έξω και γίνεται ένας εκπρόσωπος του κινήματος. Γεφυρώνοντας το χάσμα μεταξύ διασκέδασης, σεξουαλικότητας και πολιτικής, έπιασε αναμφισβήτητα το σφυγμό του τι γίνεται στην Αμερική.⁹

«Κακά κορίτσια» όπως η Μπέρονχαρτ χρησιμοποιούν το σεξουαλικοποιημένο γυναικείο κορμί προσθέτοντας ένα ανατρεπτικό στοιχείο: συχνά οι ίδιες οι καλλιτέχνιδες γίνονται το αντικείμενο στην εικόνα. Η Ρεμπέκα Σνάνιντερ παρατηρεί σχετικά ότι «είναι το πορνογραφικοποιημένο αντικείμενο, η γυναίκα μπροστά στο φακό, που μετενσαρκώνεται σε καλλιτέχνιδα» (1997, σ. 11). Τα «κακά κορίτσια» απορρίπτουν την κάποτε ορθόδοξη φεμινιστική αντίληψη ότι υπάρχει «αυθεντική» γυναικεία τέχνη, η οποία ορίζεται από τη στάση απόρριψης και την απόστασή της από ανδρικές εικόνες και σύμβολα. «Παίρνουν το [πατριαρχικό] κληροδότημα και δουλεύουν με αυτό· του επιτίθενται, το ανατρέπουν, το εκθέτουν και το χρησιμοποιούν για τον δικό τους σκοπό» (Tickner, 1987, σ. 239).

Η στρατηγική αυτή εφαρμόστηκε με τον αμεσότερο τρόπο στο έργο της Άνι Σπρινκλ, της Αμερικανίδας πρώην πορνοστάρ και «μετα-πορνογραφικής καλλιτέχνιδας», της οποίας οι παραστάσεις, όπως το *Hardcore from the Heart* (*Σκληρό πορνό από καρδιάς*), αποδομούν την πορνογραφική εμπειρία με τρόπους που ελάχιστα απέχουν από την παραβατικότητα του πραγματικού πορνό. Και 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).

Αυτή η προσέγγιση στην τέχνη του γυναικείου σώματος διαδόθηκε με τις παραστάσεις της Μαντόνα στα τέλη της δεκαετίας του 1980 και στις αρχές του 1990, οι οποίες συζητήθηκαν νωρίτερα στο πλαίσιο του πορνογραφικού. Λόγω της φήμης της ο ρόλος της Μαντόνα στην αποκρουστικότητα των συζητήσεων εντός και εκτός του φεμινιστικού κινήμα-

9. Αναφέρεται στο ντοκιμαντέρ *Arena* σχετικά με την Μπέρονχαρτ που προβλήθηκε από το BBC2 το 1996.

τος για τη νομιμότητα του να χρησιμοποιούν γυναίκες καλλιτέχνιδες στρατηγικές και σύμβολα που παραδοσιακά συνδέονται με το «ανδρικό βλέμμα» υπήρξε καιρίος.¹⁰ Μετά το *Sex* της Μαντόνα, το φεμινιστικό αυτο-πορτρέτο –μεγάλο μέρος του οποίου είναι σεξουαλικοποιημένο– έγινε «μια από τις εμμονές» της τέχνης της δεκαετίας του 1990, όπως γράφει ο Γουόλντεμαρ Γιάνουστζακ.¹¹ Και η τάση ήταν διεθνής. Στην Ιαπωνία, για παράδειγμα, αναδύθηκε το κίνημα του «κοριτσιού-φωτογράφου» με προεξάρχουσα τη Χίρομιξ Τασιγκάβα (Hiromix Tashigawa) και καλλιτέχνιδες που ειδικεύονται σε γυμνά αυτο-πορτρέτα, όπως η Γιούρι Ναγκασίμα (Yurie Nagashima).

Το 2000 εμφανίστηκε μια νέα φάση σε αυτού του είδους την καλλιτεχνική ηδονοβλεψία τού εγώ όταν δημοσιεύτηκαν τα *Digital Diaries* της Αμερικανίδας φωτογράφου Νατάσα Μέρετ (Natasha Merritt). 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. Στα *Digital Diaries* απεικονιζόταν πεολεϊχία, δέσιμο και άλλες ασυνήθιστες πράξεις (ενδιαφέρον είναι ότι δεν τραβήξε την προσοχή του Σώματος περί Άσεμνων Δημοσιευμάτων). Οι εικόνες αυτές πέρασαν από το βασίλειο της πορνογραφίας σε εκείνο της τέχνης. Ο εκδότης του τόμου επέμενε ότι ήταν «ένα μέσο για τη διερεύνηση του εγώ. ένα μέσο αυτοπραγμάτωσης [...] για τη νέα χιλιετία».¹² Το έργο της Μέρετ, σερβιρισμένο σε μια πολυτελή έκδοση Taschen, ήταν ερωτικά φορ-

10. Μετά τα αμφιλεγόμενα *Erotica* και *Sex* και την εμπορική αποτυχία του *Bedtime Stories* του 1994, εγκατέλειψε την αισθητική της σεξουαλικής παράβασης. Το 1995 έπαιξε στην ταινία *Evita* (*Εβίτα*) του Άλαν Πάρκερ (Alan Parker), αναπλάθοντας τον εαυτό της ως Μητέρα (του αργεντινού λαού στην ταινία και, κατ' επέκταση, του κοινού της). Έκανε ένα παιδί και κατόπιν επανεμφανίστηκε στα ποπ τσαρτς με το άλμπουμ *Ray of Light*, ενώ το μουσικό θέμα του τίτλου για τη δεύτερη ταινία *Austin Powers* του Μάικ Μάιερς (Mike Myers) ακολούθησε το βραβευμένο με *Grammy Music* το 2000. Η μετάβασή της από αφυπνιζόμενη παρθένα σε «πορνοστάρ» και από ομοφυλόφιλο σε ώριμη μητέρα είναι ένα εξαιρετο παράδειγμα της φεμινιστικής τέχνης.

11. Januszczak, W., «A mini-mirror», *Sunday Times*, 28 Νοεμβρίου 1999.

12. Από την εισαγωγή του Eric Kroll.

τισμένο, αλλά, όπως έγραψε ένας κριτικός, «εδώ υπάρχει ομορφιά καθώς και πορνογραφία και μια διακριτή γυναικεία φωνή που οδηγεί την ειλκρινή αυτο-αποκάλυψη σε νέα ύψη θαυμαστής απρέπειας».¹³ Το γεγονός ότι «οι αυθεντικές φωτογραφίες της ίδιας και των σεξουαλικών της συντρόφων ενώ αναπαύονται αλλά και την ώρα του παιχνιδιού» προκαλούσαν την ηδονοβλεπτική ματιά του θεατή, ο συγκεκριμένος κριτικός δεν το θεώρησε ασυμβίβαστο με το χαρακτηρισμό τους ως τέχνης.

Άλλοι ωστόσο δεν το αντιμετώπισαν με τον ίδιο τρόπο και έθεσαν ένα ερώτημα που συνοδεύει συχνά τα σχόλια των κριτικών για όλα τα αντίστοιχα έργα (ιδιαίτερα μετά την κυκλοφορία του *Sex* της Μαντόνα στην κυρίαρχη κουλτούρα): η αντίληψη του άνδρα κριτικού για τη «θαυμαστή απρέπεια» της καλλιτέχνης σημαίνει άραγε ότι στην πραγματικότητα αυτή συνεργάζεται μ' έναν τρόπο με την αρπακτική ανδρική ματιά, παράγοντας πορνό επενδεδυμένο ως τέχνη για ένα ανδρικό κοινό; Γνωρίζουμε ότι υπάρχουν πολλοί τρόποι ανταπόκρισης για εικόνες του είδους που περιέχουν τα βιβλία της Μαντόνα και της Μέρετ: η σεξουαλική διέγερση· περιέργεια για το κίνητρο μιας τέτοιας αποκάλυψης του εγώ· θαυμασμός για το θάρρος (ή ίσως το θράσος) της καλλιτέχνης· θυμός για την προφανή της συνέργεια με την εικονογραφία και τη σεξουαλική γλώσσα της πατριαρχικής κουλτούρας. Στα τέλη της δεκαετίας του 1980, ακόμη και πριν από την εμφάνιση της *Sex*-ουαλικποιημένης Μαντόνα και της ψηφιακής Νατάσα, η Λίζα Τίνερ ισχυριζόταν ότι:

Η απεικόνιση γυναικών από γυναίκες (μερικές φορές η απεικόνιση των ιδίων) με αυτό τον ημι-σεξιστικό τρόπο ως πολιτική δήλωση γίνεται εν δυνάμει ισχυρότερη, καθώς προσεγγίζει την ουσιαστική τους εκμετάλλευση, αλλά τότε καταρρέει, οριακά, σε αμφισημία και σύγχυση. Όσο πιο ελκυστικές είναι οι γυναίκες, τόσο μεγαλύτερος είναι ο κίνδυνος, καθώς τότε προσεγγίζουν τα συμβατικά στερεότυπα όλο και περισσότερο.

(1987, σ. 248)

Η αντικειμενοποίηση του εαυτού είναι λοιπόν επικίνδυνη στρατηγική. Η Ρεμπέκα Σνάνιντερ ωστόσο ισχυρίζεται ότι «αυτό το έργο, αντί να τοποθετείται ενάντια στη σεξουαλικοποίηση του γυναικείου σώματος, επιχειρεί να χρησιμοποιήσει “τα όπλα του αφέντη ενάντια στο σπίτι του αφέντη”, για να απειλήσει με μια δεύτερη ματιά τους όρους και το πε-

13. *Guardian*, 29 Απριλίου 2000.

δίο αυτής της σεξουαλικοποίησης» (1997, σ. 105). Για να το θέσουμε διαφορετικά, εάν το γυναικείο γυμνό υπήρξε παραδοσιακά η συμβολική έκφραση της καταπίεσης του θηλυκού στην πατριαρχική κοινωνία, η χρήση του από καλλιτέχνιδες (συμπεριλαμβανομένης και της παραγωγής γυμνών εικόνων του δικού τους σώματος) μπορεί να υπονομεύσει αυτόν το συμβολισμό και να ενθαρρύνει την επανεκτίμηση και τον επανακαθορισμό της γυναικείας σεξουαλικής ταυτότητας με όρους που συμβαδίζουν με τον ευρύτερο πολιτικό στόχο του φεμινισμού.

Το πλαίσιο και η ισχύς είναι όλα εδώ. Οι εικόνες της Νατάσα Μέρετ και των φίλων της στα *Digital Diaries* ή οι φωτογραφίες της Ρέιμς και της Κρίστοφερ που προαναφέρθηκαν είναι εικόνες που μπορούν να χρησιμοποιήσουν οι άνδρες ως βοηθήματα αναντιστάσιμου (εκπληρώνοντας έτσι ένα τουλάχιστον χαρακτηριστικό της πορνογραφίας). Μπορούν επίσης να χρησιμοποιηθούν με αυτό τον τρόπο και από γυναίκες. Πιο σημαντικό από το τι θεωρούνται –τέχνη, ερωτογραφία ή πορνό– είναι το γεγονός ότι είναι όλες προϊόντα του σκεπτόμενου αντικατοπτρισμού της ματιάς μιας γυναίκας, της ματιάς της ίδιας της χειραφετημένης καλλιτέχνιδας, που ελέγχει η ίδια τι δείχνει και πώς το δείχνει και ασκεί την εξουσία της για να παρουσιάσει τη σεξουαλικότητά της με τον τρόπο που εκείνη επιλέγει. Το ίδιο ισχύει για έργα που δεν είναι εμφανώς σεξουαλικοποιημένα. Όπως της Χίρομιξ και των Γιαπωνέζων «κοριτσιών φωτογράφων». Στο πλαίσιο μιας κουλτούρας που έως πρόσφατα απαγόρευε την παρουσίαση του τριχώματος του εφηβικού ενώ υιοθετούσε την πορνογραφία του ακραίου σαδομαζοχισμού, το κίνημα των κοριτσιών φωτογράφων αποτελεί μια σημαντική εκδήλωση της απελευθέρωσης των Γιαπωνέζων γυναικών από την υποταγή.

Η αμφισβήτηση ή η ανατροπή που προσφέρεται από τις σεξουαλικές παραβάσεις των «κακών κοριτσιών» είναι ότι μας προκαλούν να αποδεχτούμε πως σε έναν μετα-φεμινιστικό κόσμο (εννοώ έναν κόσμο που εξακολουθεί να είναι πατριαρχικός, αλλά συμβιβάζεται και προσαρμόζεται στις απαιτήσεις του φεμινισμού) δεν μπορεί να υπάρξει δογματική αστυνόμευση των εικόνων και καμία υπαγόρευση εκ των άνω για το τι είδους εικόνες μπορεί και πρέπει να παράγονται από γυναίκες. Η τέχνη της σεξουαλικής παράβασης, που παραδοσιακά μονοπωλούνταν από άνδρες, είναι τώρα μέρος του καλλιτεχνικού ρεπερτορίου των γυναικών. αν και δεν νιώθουν όλες οι γυναίκες (ούτε και όλοι οι άνδρες) άνετα με τα έργα που δημιουργούνται. Και σε μεγάλο βαθμό λόγω των επιτευγμάτων

των εκστρατειών του φεμινισμού, οι γυναίκες έχουν εξίσου τώρα με τους άνδρες την εξουσία να αρθρώνουν τις σεξουαλικές τους επιθυμίες και ταυτότητες μέσα από όλα τα είδη τέχνης και κουλτούρας, κυρίαρχα και περιθωριακά, λαϊκά και πρωτοποριακά. Αυτές, όπως αποδεικνύεται, συμπεριλαμβάνουν επιθυμίες και ταυτότητες που αμφισβητούν όχι μόνο τα παραδοσιακά πατριαρχικά στερεότυπα της θηλυκότητας (πράγμα που δεν προκαλεί έκπληξη), αλλά επίσης και τις κάποτε ορθόδοξες φεμινιστικές αντιλήψεις για το τι είναι οι γυναίκες και τι θέλουν από το σεξ.