

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΣΩΤΕΡΙΚΩΝ



ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ
ΙΣΟΤΗΤΑΣ ΤΩΝ ΦΥΛΩΝ

Μελέτη:

Όροι συμμετοχής στο καλλιτεχνικό πεδίο: Προσέγγιση με την οπτική του φύλου

Εύη Κλαδούχου, ερευνήτρια σε ζητήματα φύλου



Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο



Ε.Π.
ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΗ
ΜΕΤΑΡΡΥΘΜΙΣΗ
ΜΕΛΕΤΕΣ

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΣΩΤΕΡΙΚΩΝ



ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ
ΙΣΟΤΗΤΑΣ ΤΩΝ ΦΥΛΩΝ



Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης

ΟΡΟΙ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗΣ ΣΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΔΙΟ: ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΜΕ ΤΗΝ

ΟΠΤΙΚΗ ΤΟΥ ΦΥΛΟΥ

ΕΡΕΥΝΗΤΡΙΑ: ΕΥΗ ΚΛΑΔΟΥΧΟΥ

Η μελέτη «Όροι συμμετοχής στο καλλιτεχνικό πεδίο: Προσέγγιση με την οπτική του φύλου» δεν αντανakλά απαραίτητα την άποψη ή τις θέσεις της Γενικής Γραμματείας Ισότητας των Φύλων (ΓΓΙΦ). Η ΓΓΙΦ ή κάποιο άτομο, που δραστηριοποιείται για λογαριασμό της ΓΓΙΦ δεν θεωρείται υπεύθυνο, για τυχόν χρήση, που πιθανόν να γίνει, των πληροφοριών που περιλαμβάνονται σε αυτήν την έκδοση.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

A. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	
i. Περιγραφή της έρευνας	3
ii. Σκοπιμότητα της έρευνας	4
iii. Σκοποί της έρευνας	4
B. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ	
i. Πορεία της έρευνας	6
ii. Οι συνεντεύξεις και τα υποκείμενα της έρευνας	6
Γ. ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ	
i. Τέχνη και Φύλο ή Φεμινιστική Ιστορία και Κριτική της Τέχνης.....	9
ii. Τέχνη και Φύλο, η ελληνική πραγματικότητα	22
Τέχνη και Φύλο τον 19ο αιώνα	23
Τέχνη και Φύλο τον 20ο-21ο αιώνα	31
Δ. ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ	
1. Προσωπικά Στοιχεία - Στοιχεία Σπουδών	44
i. Ιστορική διάσταση της γυναικείας εκπαίδευσης στην Ελλάδα και η σχέση της με τις καλλιτέχνιδες της έρευνας	47
2. Οικογένεια - Περιβάλλον	55
3. Εκπαίδευση-Εργασία, Σωματικές Πρακτικές, Συνδικαλισμός	69
i. Εκπαίδευση-Εργασία	69
ii. Σωματικές Πρακτικές	86
iii. Συνδικαλισμός	93
4. Το Φύλο ως Συμπέρασμα.....	96
Ε. ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ	103
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ - Οδηγός Συνέντευξης	107
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ	112

ΟΡΟΙ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗΣ ΣΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΔΙΟ: ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΜΕ ΤΗΝ ΟΠΤΙΚΗ ΤΟΥ ΦΥΛΟΥ

A. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

i. Περιγραφή της Έρευνας

Στη συγκεκριμένη έρευνα θα μελετήσω τους έμφυλους όρους που καθορίζουν τη συμμετοχή των γυναικών στη δημιουργία και στην εν γένει καλλιτεχνική δραστηριότητα. Θα αναδείξω ότι ο παράγοντας του φύλου είναι τόσο σημαντικός ώστε να οριοθετεί - ποιοτικά ή/και ποσοτικά - τους τρόπους με τους οποίους οι καλλιτέχνιδες κινούνται στον κόσμο της τέχνης (art world¹). Το πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι ιδιαίτερα εχθρικό στη γυναικεία συμμετοχή και οι καλλιτέχνιδες είτε πολύ νωρίς στρέφονται προς την καλλιτεχνική εκπαίδευση (με εργασιακό πλαίσιο αρκετά επισφαλές στην Ελλάδα) είτε σε ερασιτεχνικές πρακτικές, οι οποίες τοποθετούν το βιοπορισμό εκτός καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Παρότι στην εκπαιδευτική διαδικασία, η οποία στοχεύει στην επαγγελματική σταδιοδρομία στα καλλιτεχνικά επαγγέλματα, συχνά οι γυναίκες αποτελούν την πλειονότητα κυρίως των διδασκομένων (σε ορισμένους τομείς και των διδασκόντων, -ουσών), στη συνέχεια, η αλλαγή της επαγγελματικής πορείας παρουσιάζεται ως η μοναδική λύση για τις καλλιτέχνιδες. Στην προσπάθειά τους να παραμείνουν στο καλλιτεχνικό πεδίο (με την ευρεία έννοιά του) αναπτύσσουν στρατηγικές επινοώντας επαγγελματικά σχήματα με στόχο να μην εγκαταλείψουν εντελώς τη δημιουργική δράση. Στις επαγγελματικές πορείες των καλλιτέχνιδων, δεν απαντά αποκλειστικά ένα φαινόμενο «γυάλινης οροφής» ως προς την κατασκευή της διάκρισης, αλλά μια διάχυση σε πρακτικές, οι οποίες εμποδίζουν τον αποκλεισμό από το καλλιτεχνικό επάγγελμα. Τα αίτια αυτής της κατάστασης παραμένουν ακόμη άγνωστα στην Ελλάδα, καθώς δεν έχει διενεργηθεί επιστημονική έρευνα σε αυτόν τον τομέα, σε αντίθεση με άλλες ευρωπαϊκές χώρες, όπου οι κοινωνικές παράμετροι της επαγγελματικής υστέρησης των καλλιτέχνιδων είναι γνωστές. Η παρούσα μελέτη προτίθεται να διερευνήσει τα υλικά και συμβολικά εμπόδια τα οποία αντιμετωπίζουν οι γυναίκες καλλιτέχνιδες ως προς α) την πρόσβαση β) τη σταδιοδρομία γ) την καθιέρωση στα καλλιτεχνικά επαγγέλματα. Ειδικότερα θα διερευνηθούν α) οι έμφυλες αναπαραστάσεις που εμποδίζουν την ίση πρόσβαση β) οι διαδικασίες εργασιακής παρενόχλησης (mobbing) γ) οι όροι επεξεργασίας των έμφυλων κατηγοριών από τα υποκείμενα.

¹ Ο Arthur Danto ορίζει τον «κόσμο της τέχνης» ως το πεδίο που καθιερώνεται και γίνεται προσβάσιμο μέσω των λειτουργιών των ιδρυμάτων τέχνης ενώ δομείται από το πλέγμα οικονομικών και κοινωνικών παραγόντων που αλληλοεξαρτώνται. Για περισσότερα, βλ. Danto, A. (1964) "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, vol. LXI, no. 19, October 15, 1964, σσ. 571-584

ii. Σκοπιμότητα της έρευνας

Καθώς το καλλιτεχνικό πεδίο διέπεται από επισφάλεια και άτυπες μορφές απασχόλησης, οι οποίες συχνά διαμορφώνουν εκ νέου τους όρους του, οι ατομικές βιογραφίες και η ανάδειξη των επιμέρους εκδοχών συμμετοχής σε αυτό, γίνονται χρήσιμα εργαλεία για την άσκηση πολιτικής, με στόχο την ενίσχυση της γυναικείας καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η ανάδειξη των ορίων ανάμεσα στην τυπικότητα και στην επισφάλεια ή στην τυπικότητα και στην ερασιτεχνία σε σχέση με τα φύλα μπορεί να οδηγήσει σε ενθάρρυνση των πρωτοβουλιών για την άμβλυνση των έμφυλων ανισοτήτων.

iii. Σκοποί της έρευνας

Σκοπός της μελέτης είναι να αναδείξει τα διαφορετικά προφίλ των καλλιτεχνίδων σε επιλεγμένα πεδία της καλλιτεχνικής δημιουργίας που δεν έχουν μέχρι σήμερα αναλυθεί στο ελληνικό πλαίσιο. Ειδικότερα θα αναλυθούν α) οι όροι εισαγωγής στην καριέρα (εκπαίδευση, δυνατότητες παρουσίασης του έργου, δικτύωση) β) οι όροι ένταξης στο επαγγελματικό πεδίο (πραγματεύσεις, στρατηγικές) γ) οι όροι καθιέρωσης. Για να καταδειχθούν οι δυνατότητες και κατά συνέπεια τα εμπόδια θα διαμορφωθούν προφίλ καλλιτεχνίδων σε όλο το φάσμα της άσκησης του επαγγέλματος: δηλαδή από την ερασιτεχνία, την εκπαιδευτική δραστηριότητα αλλά και την καθιέρωση στο καθαυτό πεδίο της δημιουργίας.

B. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Η έρευνα πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα και η ημι-δομημένη συνέντευξη βάθους ήταν το βασικό εργαλείο συλλογής εμπειρικού υλικού. Με αυτό τον τρόπο η έμφαση δίνεται στην παραγωγή νοημάτων από τη βιωμένη εμπειρία στο πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας και θα αναδειχθούν αόρατες / συμβολικές διεργασίες, οι οποίες δεν αναδύονται στο πλαίσιο ποσοτικών προσεγγίσεων, λόγω της πολυπλοκότητας και της ιδιαιτερότητάς τους. Συνολικά πραγματοποιήθηκαν τριάντα συνεντεύξεις. Η ανάδειξη των εμποδίων στην επαγγελματική σταδιοδρομία στα καλλιτεχνικά επαγγέλματα συνδέεται με συμβολικές και υλικές δεσμεύσεις, οι οποίες σχετίζονται με τους όρους άσκησης των επαγγελμάτων αλλά και με υποκειμενικά ζητήματα του κύκλου ζωής. Καθώς η οργάνωση της έμφυλης κοινωνικότητας και ο έμφυλος καταμερισμός εργασίας λειτουργούν συχνά εις βάρος των επαγγελματικών δεξιοτήτων των καλλιτεχνίδων, οι ημι-δομημένες συνεντεύξεις βάθους θα στοχεύσουν στην εμβάθυνση των επιμέρους στρατηγικών, τις οποίες αναπτύσσουν οι καλλιτέχνιδες στην προσπάθειά τους να

επινοήσουν σταδιοδρομίες σχετικές με την καλλιτεχνική δράση. Η ποιοτική προσέγγιση βασίζεται σε υποκειμενικές νοηματοδοτήσεις και σε επινοήσεις. Με αυτό τον τρόπο, η εμφάθυση στα αίτια της έμφυλης διαφοροποίησης στην άσκηση των καλλιτεχνικών επαγγελμάτων θα καταστεί σαφής και θα ευνοήσει τη διατύπωση προτάσεων για την άρση των έμφυλων ανισοτήτων στον τομέα της καλλιτεχνικής πρακτικής.

Σύμφωνα με τα παραπάνω το ερευνητικό ερώτημα επαναπροσδιορίζεται ως «πώς βιώνεται από τα υποκείμενα το φύλο τους και η καλλιτεχνική τους ιδιότητα με τις συνακόλουθες αναπαραστάσεις τους στο συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο καθώς και η μεταξύ τους διαλεκτική σχέση;». Κατ' αυτόν τον τρόπο, η διαλεκτική σχέση μεταξύ του φύλου, της καλλιτεχνικής υπόστασης των υποκειμένων, και του συγκεκριμένου ελληνικού-ιστορικού πλαισίου διαμορφώνει συγκεκριμένες συνέπειες στο βίωμα των γυναικών, οι οποίες με τη σειρά τους «καταλήγουν σε ιδεολογικές διαφορές στην ταυτότητα των γυναικών και σε διαφορετικούς ρόλους και συμπεριφορές ως προς το φύλο» (Dugger, 1991:38). Η συγκεκριμένη θεωρητική παραδοχή ότι δηλαδή τα διακριτικά της ταυτότητας αλληλοδιαπλέκονται δυναμικά δημιουργώντας μια νέα ταυτότητα (γυναίκα↔καλλιτέχνης↔συγκεκριμένης ηλικίας↔συγκεκριμένης κοινωνικής προέλευσης↔ ... ↔στη σημερινή Ελλάδα), υποδηλώνει ότι το εκάστοτε υποκείμενο της έρευνας βιώνει ταυτόχρονα στο σύνολο της ταυτότητάς του την καταπίεση ή τη μειονεξία που προκύπτει από τα επιμέρους διακριτικά της (Dill Thornton, 1994:46, Βθαννάνι, 1997:35, 42). Επομένως θα συνιστούσε μεθοδολογικό ατόπημα η προσπάθεια ιεράρχησης των όποιων ανισοτήτων ή καταπίεσης που βιώνουν τα υποκείμενα, αφού αυτό θα σήμαινε ότι τα όριά τους είναι ευδιάκριτα και δεν επηρεάζεται το κάθε διακριτικό από το άλλο. Ωστόσο, είναι απαραίτητος ένας μεθοδολογικός διαχωρισμός που δεν θα έχει ως στόχο του την ιεράρχηση των επιμέρους διακριτικών αλλά την αναλυτική προσέγγισή τους ως επιμέρους κατηγοριών (φύλο, καλλιτεχνική ιδιότητα, κοινωνική προέλευση, ηλικία, ...) προκειμένου να γίνουν όσο το δυνατόν σαφέστεροι οι μηχανισμοί που αναπαράγουν ανισότητες όσον αφορά την πρόσβαση, τη σταδιοδρομία, και την καθιέρωση των γυναικών καλλιτεχνών στο επάγγελμά τους στο συγκεκριμένο ιστορικό-πολιτισμικό περιβάλλον διαμορφώνοντας και διαφοροποιώντας τις εμπειρίες τους. Η παραπάνω μεθοδολογική προσέγγιση δεν αντιβαίνει την σπουδαιότητα του φύλου ως αναλυτικής κατηγορίας που τέμνει και διαπερνά οποιαδήποτε άλλη συμβάλλοντας στη δημιουργία αυτόνομων σχημάτων αλληλεπίδρασης. Έτσι, το φύλο αποτελεί πρωτεύουσα κοινωνική κατηγορία που διατρέχει τις αντίστοιχες της κοινωνικής προέλευσης, της φυλής, της ηλικίας, και τέλος της καλλιτεχνικής ιδιότητας. Όπως άλλωστε μας πρωτοδίδαξε η ανθρωπολογία, και γενικότερα οι κοινωνικές επιστήμες που στη συνέχεια υιοθετούν τη φεμινιστική οπτική, «το φύλο είναι πεδίο

διαπραγμάτευσης αλλά και κριτήριο για την ανάλυση του πολιτισμού». Τονίζουν δε, ότι «έχει καθοριστική επίδραση στις κοινωνικές σχέσεις, αποτελεί... αρχή της κοινωνικής οργάνωσης» (Παπαταξιάρχης-Παραδέλλης, 1992:9, 12).

i. Πορεία της Έρευνας

Μελέτη του πεδίου α) σε διεθνές β) σε εθνικό επίπεδο.

Επιλογή δείγματος.

Σύνταξη οδηγού συνέντευξης για τη συλλογή του εμπειρικού υλικού.

Πιλοτική χρήση του οδηγού συνέντευξης.

Απομαγνητοφώνηση και αξιολόγηση των αποτελεσμάτων.

Τελική διαμόρφωση του Οδηγού Συνέντευξης.

Διενέργεια των συνεντεύξεων.

Απομαγνητοφώνηση των συνεντεύξεων.

Επεξεργασία και ανάλυση των συνεντεύξεων.

Σύνταξη της τελικής έκθεσης αποτελεσμάτων με προτάσεις για λήψη μέτρων.

ii. Οι συνεντεύξεις και τα υποκείμενα της έρευνας

Προκειμένου να βρω τις γυναίκες που θα ενδιαφέρονταν να μου δώσουν συνέντευξη κινητοποίησα το δίκτυο των προσωπικών μου γνωριμιών. Ζήτησα από φίλες/ους και γνωστές/ούς να μου πουν αν γνώριζαν κάποιες καλλιτέχνιδες απ' όλο το φάσμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, και αν δέχονταν να μου δώσουν τα στοιχεία επικοινωνίας τους. Είχα ενημερώσει αυτούς τους ανθρώπους ότι με ενδιέφεραν γυναίκες που, εκτός από το ότι θα ασχολούνταν με διαφορετικά καλλιτεχνικά πεδία, θα κάλυπταν διαφορετικό ηλικιακό εύρος και θα είχαν διαφορετικό κοινωνικό προφίλ (εργαζόμενες-άνεργες, παντρεμένες-ανύπαντρες, διαφορετικής κοινωνικής προέλευσης...). Πράγματι, μου δόθηκαν αυτά τα στοιχεία και κάποιες από αυτές δέχτηκαν να δώσουν συνέντευξη. Οι λόγοι που ορισμένες καλλιτέχνιδες αρνήθηκαν σχετίζονταν περισσότερο με τη χρονική περίοδο που ξεκίνησε η έρευνα, αρχή του καλοκαιριού και των διακοπών τους ή με τον φόρτο εργασίας τους, παρά με το ίδιο το ερευνητικό αντικείμενο. Κάποιες δέχτηκαν να επικοινωνήσω πάλι μαζί τους μετά το καλοκαίρι.

Ξεκίνησα με μία γνωστή μου καλλιτέχνη η οποία θεώρησε εξαιρετικά ενδιαφέρον το θέμα και δέχτηκε αμέσως. Ο στόχος μου ήταν αυτή η πρώτη συνέντευξη να είναι πιλοτική, με την έννοια ότι θα συνέβαλε στο να ελεγχθεί η λειτουργικότητα των ημι-δομημένων ερωτήσεων και να αναπροσαρμοστούν εκείνες που ενδεχομένως θα φανερώνονταν για κάποιο λόγο προβληματικές.

Τα πράγματα έδειξαν ότι οι ερωτήσεις ήταν κατανοητές και λειτουργικές, οπότε και αυτή η συνέντευξη συμπεριλαμβάνεται στην παρούσα ανάλυση και στο συνολικό αριθμό των συνεντεύξεων. Αυτή η πρώτη φίλη, με το πέρας της συνέντευξής της, τηλεφώνησε παρουσία μου σε κάποιες συναδέλφους της του ίδιου αλλά και διαφορετικού καλλιτεχνικού πεδίου, όπου πάλι αυτές που δέχτηκαν και έδωσαν συνέντευξη κινητοποίησαν τον προσωπικό τους κύκλο γνωριμιών για να με φέρουν σε επαφή με άλλες γυναίκες. Όλες οι συμμετέχουσες ενημερώθηκαν για το θέμα της έρευνας καθώς και ότι ο φορέας που την διοργανώνει είναι η Γενική Γραμματεία Ισότητας. Δεσμεύτηκα απέναντι σε όλες για την εχεμύθειά μου και τις επιβεβαίωσα ότι τα πραγματικά τους στοιχεία θα αποκρυφτούν, όπως και ότι στην ανάλυση του λόγου τους θα χρησιμοποιήσω ψευδώνυμα.

Έδωσαν συνέντευξη 7 εικαστικοί (μία εκ των οποίων είναι σκηνογράφος), 3 τραγουδίστριες (δύο του έντεχνου και μία λυρική) 5 χορεύτριες, 6 συγγραφείς (μία θεατρική, μία σεναριογράφος, δύο συγγραφείς-ποιήτριες, μία παιδικής λογοτεχνίας, μία μυθιστοριογράφος), 1 φωτογράφος, 4 ηθοποιοί, 2 σκηνοθέτιδες (μία κινηματογραφίστρια, η άλλη του θεάτρου), 2 μουσικοί (μία σολίστ πιάνου, η άλλη παίζει διάφορα όργανα σε ροκ μπάντα). Πληρέστερα τα πραγματολογικά τους στοιχεία τα παρουσιάζω στην ενότητα που αναλύω τις συνεντεύξεις. Ο αριθμός των τριάντα συνεντεύξεων είναι ικανός για να αναδυθούν κοινά επαναλαμβανόμενα σχήματα (patterns) αφού από αυτές τις ατομικές περιπτώσεις μπορούν να αντληθούν χρήσιμα στοιχεία για την κατανόηση του πώς οι συγκεκριμένες ατομικές βιογραφίες αναδεικνύουν τη συμμετοχή των γυναικών στο καλλιτεχνικό πεδίο. Άλλωστε όπως αναφέρει και η Corradi «διερευνούμε την υποκειμενική εμπειρία για να μας οδηγήσει σ' ένα ευρύτερο, βαθύτερο και πιο εμπειριστατωμένο νόημα, τόσο σε σχέση με την κοινωνία, όσο και σε σχέση με τον εαυτό μας» (Corradi, 1986:407). Έτσι στη συγκεκριμένη πρώτη αλλά και μερική παρουσίαση των επιμέρους αποτελεσμάτων εξακολουθεί να υφίσταται «το βίωμα ως η εξατομικευμένη έκφραση κοινωνικών αντιφάσεων και συλλογικών διαδικασιών» (de Gaullejac, 1994:303-4).

Είναι απαραίτητο να αποσαφηνιστεί μία σημαντική μεθοδολογική παράμετρος. Μολονότι αναλύοντας τον λόγο των συγκεκριμένων γυναικών η πρόθεσή μου είναι να ανασυνθέσω μια εικόνα που να είναι όσο το δυνατόν πληρέστερη και αυθεντική, το κείμενο που παράγεται χρειάζεται να εκληφθεί ως συμπαραγωγή νοήματος. Βρισκόμαστε ήδη αρκετά χρόνια στο πλαίσιο αυτού που ονομάστηκε «νέο επιστημονικό παράδειγμα» το οποίο, αφενός απομακρύνει από τον μύθο της αποστασιοποιημένης «καθαρής» επιστήμης, αφετέρου υποβάλλει στην ερευνήτρια να αναδείξει την προσωπική της εμπλοκή και θέση στη διάρκεια συλλογής και ανάλυσης του υλικού.

Με αυτήν τη λογική επιβάλλεται στην ερευνήτρια να συνειδητοποιήσει ότι δεσμεύεται να θεωρεί τον εαυτό της «μέρος του δείγματος που θέλει να μελετήσει» (Τ. Βοσνιαδού, 1997:405), ή αλλιώς ότι η ερευνήτρια «γίνεται το πρώτο αντικείμενο της έρευνας» με την έννοια ότι αν «θέλει να φτάσει στον άλλο, πρέπει πρώτα να περάσει από τον ίδιο της τον εαυτό» (Barus-Michel, 1994:311). Έτσι, θεμελιώνεται ένας διάλογος δισυπόστατος που εκτυλίσσεται σε δύο χρόνους. Αρχικά ο διάλογος αυτός είναι εξωτερικός και συμβαίνει μεταξύ της ερευνήτριας και του υποκειμένου της έρευνας στη συγχρονία της συνέντευξης. Στη συνέχεια, ο διάλογος στον χρόνο της παρούσας ανάλυσης γίνεται περισσότερο εσωτερικός, μεταξύ του υλικού που το υποκείμενο κατέθεσε και της ερευνήτριας. Πιο συγκεκριμένα μεταξύ «της θέσης της ερευνήτριας, της ιδεολογίας της επιστημονικής έρευνας και των αρχών της, πραγματικών και συμβολικών» (Revault d' Allonnes, 1994:327-28, Rapley, 2004). Είναι απαραίτητο, λοιπόν, να έχει η ερευνήτρια κατά τη διάρκεια της ανάλυσης γνώση της θέσης της, της ιδεολογίας της και των αρχών της και να τις καταθέτει, ώστε να αναδεικνύεται όπου είναι απαραίτητο ότι το τελικό υλικό έχει κατ' ουσίαν επηρεαστεί από αυτήν, έχει ζυμωθεί μέσα της πριν τελικά γεννηθεί. Οφείλει με άλλα λόγια η ερευνήτρια να λειτουργήσει στην ανάλυσή της αναστοχαστικά² αποδεχόμενη ότι «η γνώση που προκύπτει αναφορικά με το αντικείμενο της έρευνας έχει καταστατικά διαμεσολαβηθεί από τη σχέση μεταξύ ερευνητή και υποκειμένου της έρευνας». Άρα «ο ερευνητής οφείλει όχι μόνο να παρακολουθεί τη σχέση του με το υποκείμενο της έρευνας, αλλά και να χρησιμοποιεί ως ερευνητικό εργαλείο τα όσα βλέπει, καταλαβαίνει και αισθάνεται κατά τη διάρκεια αυτής της σχέσης» (Ιγγλέση, 2001:17). Η ερευνήτρια γίνεται έτσι παρατηρητής των διαδικασιών, ενώ ταυτόχρονα αυτο-παρατηρείται.

Γ. ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ

ι. Τέχνη και Φύλο ή Φεμινιστική Ιστορία και Κριτική της Τέχνης

Το ζήτημα «γυναίκες και τέχνη» ή «φύλο/α και τέχνη», όπως διαμορφώνεται στην ιστορική του εξέλιξη, δεν υπήρξε αυτονόητο και αναπόσπαστο πεδίο επιστημονικής διερεύνησης της ιστορίας των τεχνών πριν την αναγόρευσή του ως τέτοιο στο πλαίσιο του φεμινιστικού κινήματος, κυρίως στην αμερικανική και αγγλική «εκδοχή» του. Θα χρησιμοποιήσω ως παραδειγματικό τόπο τη φεμινιστική ιστορία και κριτική της τέχνης καθώς και την ίδια την καλλιτεχνική δημιουργία των γυναικών που αυτοπροσδιορίστηκαν ως

² Η Ιγγλέση (2001:40) παραθέτοντας τον ορισμό των Meyerhoff και Ruby (1986) αναφέρει ότι ο αναστοχασμός «περιγράφει τη δυνατότητα ενός συστήματος να στρέφει το βλέμμα στον εαυτό του, να κάνει τον εαυτό του αντικείμενο μέσα από την αναφορά στον εαυτό, έτσι ώστε υποκείμενο και αντικείμενο να συγχωνεύονται». Ενώ για τον αναστοχασμό στην έρευνα πεδίου αναφέρει ότι «περιλαμβάνει και την επίδραση του ερευνητή στο υπό παρατήρηση υποκείμενο» (στο ίδιο, σ. 41).

φεμινίστριες προκειμένου να αναδείξω τα ακόλουθα. Την παράλειψη των καλλιτεχνίδων από τον κυρίαρχο λόγο της παραδοσιακής ιστορίας της τέχνης και κριτικής. Τους διαφορετικούς προβληματισμούς που ανέκυψαν για να αιτιολογήσουν τον αποκλεισμό των καλλιτεχνίδων από το σώμα των θεωρητικών κειμένων και από τη δημόσια προβολή του έργου τους σε συνάρτηση με την ιδεολογία που κατασκεύασε το περιεχόμενο των εννοιών «γυναίκα-θλητικότητα» με συνέπεια η γυναικεία καλλιτεχνική παραγωγή να θεωρείται ελάσσονος σημασίας. Τον τρόπο που οι ίδιες οι καλλιτέχνιδες διαπραγματεύτηκαν την παρουσία τους προκειμένου να υπάρξουν ως ιστορικά και καλλιτεχνικά υποκείμενα και όχι, κυρίως, ως αναπαριστώμενα αντικείμενα του άνδρα καλλιτέχνη ή θεατή. Θα παρουσιάσω επίσης αντίστοιχους προβληματισμούς της εγχώριας βιβλιογραφίας η οποία εκτός του ότι είναι εξαιρετικά περιορισμένη δεν φαίνεται να έχει ως τώρα ενταχθεί σε ένα, αντίστοιχα με το διεθνές, διακριτό πεδίο έμφυλης ιστορίας της τέχνης ή κριτικής αφού η καλλιτεχνική παραγωγή εν γένει δεν έχει αποτελέσει στη χώρα μας αντικείμενο επιστημονικής διερεύνησης. Πάντως και στις δύο περιπτώσεις, της διεθνούς και ελληνικής επισκόπησης, θα προσπαθήσω να αναδείξω τα θέματα που αναπτύσσουν μια μορφή διαλόγου με τον βιωματικό λόγο των υποκειμένων της έρευνας είτε με την παρουσία τους είτε με την παντελή απουσία τους.

Το φεμινιστικό κίνημα στην τέχνη, είτε αφορά την ιστορία είτε την κριτική της τέχνης, ξεκινά στα τέλη της δεκαετίας του '60 και εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο του φεμινιστικού κινήματος και του πολιτικού ακτιβισμού, όπως εκφράζονται αρχικά τις δεκαετίες του '60 και του '70 και που με τον τρόπο τους συνεχίζουν ως σήμερα. Οι φεμινιστικές αντιλήψεις για την τέχνη θα μπορούσε να πει κανείς ότι εμπεριέχουν και μία γεωγραφική συνιστώσα. Ως ξεχωριστό πεδίο έρευνας και κριτικής η φεμινιστική ματιά για την τέχνη ξεκινά από τις Ηνωμένες Πολιτείες, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το περιεχόμενό της εκεί αποκτά απαραίτητα απολύτως ομογενοποιημένη μορφή. Οι μεταγενέστερες κριτικές και εξελίξεις θα χαρακτηρίσουν αυτήν την πρώτη φεμινιστική προσέγγιση της ιστορίας της τέχνης και της κριτικής ως περισσότερο συντηρητική και διαπνεόμενη από το πνεύμα του φιλελευθερισμού. Αντίθετα, η φεμινιστική κριτική και οι θεωρητικές αναζητήσεις που αναπτύσσονται στη Μεγάλη Βρετανία από τα μέσα, και κυρίως από τα τέλη, της δεκαετίας του '70 και όλη τη δεκαετία του '80 χαρακτηρίζονται ως περισσότερο ριζοσπαστικές και πολιτικές. Αντίστοιχη με την γεωγραφική διάκριση είναι και αυτή που διαχωρίζει τις αρχικές θεωρητικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις και τις μετέπειτα αντίστοιχες μετατοπίσεις σε δύο γενιές, την πρώτη και τη

δεύτερη³. Στην παρουσίαση που θα ακολουθήσει δεν θα χρησιμοποιήσω τον διαχωρισμό των γενιών αλλά τη χρονολογική εξέλιξη της θεωρητικής σκέψης και καλλιτεχνικής έκφρασης όπως διαμορφώνεται και αποκρυσταλλώνεται στις δύο πλευρές του Ατλαντικού καθώς και τη μεταξύ τους κριτική συνομιλία με βασικούς άξονες τους στόχους, τη θεματολογία, τη μεθοδολογία, και την καλλιτεχνική πρακτική.

Κατά γενική παραδοχή η φεμινιστική ιστορία της τέχνης και κριτικής αρχίζει να ορίζεται ως διακριτό επιστημονικό πεδίο ως συνέπεια της δημοσίευσης το 1971 του διάσημου άρθρου της Αμερικανίδας Linda Nochlin "Why have there been no great women artists⁴". Η Nochlin στο άρθρο της αναγνωρίζει την απουσία⁵ των «μεγάλων» καλλιτεχνιδων από την ιστορία της τέχνης, τονίζει την πρωταρχική σημασία που αποκτούν οι θεσμικοί παράγοντες στον καθορισμό του τι συνιστά καλλιτεχνικό επίτευγμα και θέτει σε αμφισβήτηση τον μύθο του «μεγάλου» άρρενος καλλιτέχνη ο οποίος περιβάλλεται από τη μυστηριώδη και δύσκολη στην περιγραφή της έννοια της «ιδιοφυίας». Με αφορμή το άρθρο της Nochlin αλλά και του ευρύτερου διαλόγου που αναπτύσσεται οι προσπάθειες των Αμερικανίδων επικεντρώνονται, σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '70 και εν μέρει του '80, στη διαδικασία ανάδειξης των καλλιτεχνιδων που ο παραδοσιακός-ανδροκεντρικός κανόνας της ιστορία της τέχνης είχε παραλείψει. Μέσο για την ανάδειξη των αποσιωπημένων καλλιτεχνιδων η συγγραφή μονογραφιών όπου καταγράφονται τα έργα των γυναικών και παρουσιάζεται η ζωή τους μέσω των βιογραφικών τους στοιχείων, η δημιουργία καλλιτεχνικών ενώσεων, οργανισμών, επιτροπών από γυναίκες, η κριτική προσέγγιση των ζητημάτων της τέχνης με τη συγγραφή επιστημονικών άρθρων, βιβλίων και περιοδικών⁶, η ακτιβιστική δράση⁷ ως μέσο αντίδρασης

³ Αυτόν τον διαχωρισμό υιοθετούν, για παράδειγμα, στο άρθρο τους οι Gouma-Peterson, T. και Mathews P. (1987)

⁴ Το άρθρο της Nochlin έχει περιληφθεί σε μεταγενέστερες εκδόσεις έργων της Θεωρητικού, για παράδειγμα στο βιβλίο της *Women Art and Power* (1988). Το άρθρο μεταφράζεται στα ελληνικά δέκα χρόνια μετά από την Μητσού-Ταππά (1981) και περιλαμβάνεται στο φεμινιστικό περιοδικό *Σκούπα* 5 (1981:55-67). Στην πρωτότυπη μορφή και εδώ:

<http://faculty.winthrop.edu/dufresnel/ARTH%20452/Nochlinggreatwomenartists.pdf>

⁵ Η Whitney Chadwick (1990) στην εισαγωγή του βιβλίου της *Women, Art, and Society*, Λονδίνο: Thames and Hudson αναλύει πώς κατασκευάστηκε ιστορικά η έννοια του «μεγάλου» καλλιτέχνη και της ιδιοφυούς ανδρικής καλλιτεχνικής δημιουργίας σε συνάρθρωση με την ιδεολογία που απέκλεισε τις καλλιτέχνιδες από τις ιστορίες τέχνης. Η εισαγωγή έχει μεταφραστεί ελληνικά και περιλαμβάνεται στην έκδοση των πρακτικών του συμποσίου, βλ., «Η θέση της γυναίκας στην Ιστορία της Τέχνης» στο *Κενά στην Ιστορία της Τέχνης, Γυναίκες καλλιτέχνιδες* (1993:73-112).

⁶ Τη συνοπτική παρουσίαση της ιστορίας και των στόχων των σημαντικότερων περιοδικών της περιόδου βλ., Gouma-Peterson, T. και Mathews P. ό.π., σ. 330-31.

⁷ Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το ντοκιμαντέρ της Lynn Hershman Leeson (2011) *! Women Art Revolution*. Η κινηματογραφίστρια μέσω αρχειακού υλικού, συνεντεύξεων με καλλιτέχνιδες και θεωρητικούς και με την παρουσίαση των καλλιτεχνικών έργων επισκοπεί την κατάσταση των χρόνων που περιγράφω στην Αμερική - Δυτική και Ανατολική Ακτή - αλλά και των μεταγενέστερων. Το ντοκιμαντέρ έχει και

στον αποκλεισμό των καλλιτεχνίδων από τις σημαντικές εκθέσεις των μουσείων και των γκαλερί, αλλά και οι λεγόμενες "all women shows"⁸, εκθέσεις δηλαδή που τις επιμελούνται γυναίκες και συμμετέχουν αποκλειστικά καλλιτέχνιδες. Η έκθεση που θεωρείται εμβληματική αυτής της τάσης εγκαινιάζεται το 1976 στο Λος Άντζελες με τίτλο *Women Artists 1550-1950* και παρουσιάζει 150 έργα καλλιτεχνίδων σε επιμέλεια των Nochlin και Sutherland Harris⁹. Κοινός παρονομαστής όλων των παραπάνω προσπαθειών να αναδειχθούν τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα των γυναικών ως ισάξια με αυτά των ανδρών και κατά συνέπεια να κερδίσουν οι καλλιτέχνιδες τη νομιμοποίηση της ένταξής τους στο κυρίαρχο παράδειγμα της ιστορίας της τέχνης.

Τέσσερα είναι τα κύρια θέματα που απασχολούν τις Αμερικανίδες φεμινίστριες θεωρητικούς ή καλλιτέχνιδες καθώς τέχνη και θεωρία βρίσκονται σε διαπλοκή και αμοιβαία συνομιλία. Το ζήτημα που αναπτύσσεται γύρω από την έννοια του «μεγάλου» καλλιτέχνη, η αμφισβήτηση της ιεραρχικής διάκρισης της τέχνης σε «υψηλή» και σε «χειροτεχνία» με τον δεύτερο, υποτιμημένο όρο να περιγράφει την τέχνη των γυναικών, η αναζήτηση της γυναικείας ευαισθησίας και αισθητικής όπως εκφράζεται στην τέχνη της δεκαετίας αυτής, και τέλος το θέμα της γυναικείας σεξουαλικότητας. Τη θεωρητική τοποθέτηση σ' αυτά τα θέματα θα κριτικάρουν ουσιαστικά οι Βρετανίδες, οι οποίες με τη σειρά τους αναδιατυπώνουν κάποια από αυτά τα ερωτήματα, κυρίως όμως μετατοπίζουν τη στόχευση του ίδιου του θεωρητικού αντικειμένου θέτοντας καινούρια ερωτήματα και εφαρμόζοντας διαφορετική μεθοδολογία στην ιστορία της τέχνης και της κριτικής.

Ως προς το ζήτημα που ανέκυψε γύρω από την έννοια του «μεγάλου» καλλιτέχνη ενώ η Nochlin, όπως προαναφέρθηκε, αμφισβητεί την ύπαρξή του ανάγοντάς την σε μύθο, η Greer στο βιβλίο της *The Obstacle Race* (1979) στην προσπάθειά της να αποκαταστήσει την απουσία των καλλιτεχνίδων επί της ουσίας επιβεβαιώνει την ύπαρξή του λέγοντας ότι είναι αυτονόητο να μην μπορούν να μεγαλοουργήσουν οι γυναίκες όταν το εγώ τους έχει υποστεί

αναστοχαστικό ενδιαφέρον μιας και η κινηματογράφησης του διήρκεσε 20 χρόνια και οι συμμετέχουσες μιλούσαν όταν ζουν τα γεγονότα αλλά και είκοσι χρόνια μετά, βλέποντας πια τα πράγματα από απόσταση και αξιολογώντας τα συνολικά. Το ντοκιμαντέρ έχει παρουσιαστεί σε πολλά φεστιβάλ και στην Ελλάδα προβλήθηκε στα πλαίσια του Gay Pride τον Ιούνιο του 2011 στο Ινστιτούτο Θερβάντες. Για περισσότερα βλ., <http://lib.stanford.edu/women-art-revolution> και www.womenartrevolution.com

⁸ Η πρώτη μεγάλη έκθεση αυτής της τάσης με τίτλο *Women Choose Women* διοργανώθηκε το 1973 από το ίδρυμα Women in the Arts με τη συμμετοχή 109 καλλιτεχνίδων που εξέθεσαν τα έργα τους στο Πολιτιστικό Κέντρο της Νέας Υόρκης (NY Cultural Center)

⁹ Οι ίδιες επιμελούνται και τον κατάλογο της έκθεσης με τη συμμετοχή σημαντικών θεωρητικών και καλλιτεχνίδων, βλ. Harris, Ann Sutherland και Linda Nochlin, eds., *Women Artists, 1550-1950*, Los Angeles County Museum of Art, 1977

βλάβη και η ενέργειά τους διοχετεύεται σε νευρωτικά κανάλια. Και οι δύο απόψεις δέχονται κριτική στις αρχές της δεκαετίας του '80. Και η Αμερικανίδα Norma Broude (1981) όπως και η Βρετανίδα Lisa Tickner (1980-81) σχολιάζουν κριτικά το βιβλίο της Greer. Η Broude στη δική της κριτική αξιολόγηση σχολιάζει και το άρθρο της Nochlin λέγοντας ότι, μολονότι πρόθεσή της ήταν να καταρρίψει τον μύθο του «μεγάλου» καλλιτέχνη, στην πράξη τον ενδυναμώνει γιατί δεν επεξεργάζεται κριτικά την ίδια την έννοια του «μεγαλείου» που είναι ξεκάθαρα ανδροκεντρική (Broude, 1981:180-183). Αντίστοιχου ύφους είναι και οι παρατηρήσεις που αφορούν την Greer, όπου και οι δύο σχολιάστριες συμφωνούν ότι τα αξιολογικά κριτήρια βάσει των οποίων η συγγραφέας του βιβλίου αποτιμά καλλιτέχνιδες του παρελθόντος δηλώνουν την αριστερή αποδοχή από την πλευρά της του πατριαρχικού αξιακού συστήματος για το τι συνιστά «σπουδαία» τέχνη. Αντίθετα, το ζητούμενο θα ήταν να διερευνηθούν αυτές καθαυτές οι αξίες που διαμορφώνουν και συγκροτούν έννοιες όπως αυτή του «μεγάλου» καλλιτέχνη ή του τι θεωρείται «καλή» ή «κακή» τέχνη. Φαίνεται εδώ ότι οι πρώτες πολύ σημαντικές απόπειρες καθορισμού του πεδίου με τη φεμινιστική οπτική δεν έχουν ακόμη θέσει στην προβληματική τους ερωτήματα που επικεντρώνονται σε ζητήματα εξουσίας, όπως, για παράδειγμα, ποιος καθορίζει τις αξίες στην τέχνη και ποιου οι εμπειρίες αναπαρίστανται και εκφράζονται μέσω αυτής.

Όμως, τη δεκαετία του '70 οι επιμελήτριες δεν οργάνωσαν μόνο εκθέσεις «τυπικών» έργων τέχνης αλλά και πολλών έργων φιλοτεχνημένων από γυναίκες που συγκροτούσαν την λεγόμενη «παραδοσιακή» γυναικεία καλλιτεχνική παραγωγή, δηλαδή τα διακοσμητικά αντικείμενα, τα εργόχειρα, τα κεντημένα παπλώματα (quilts)... Οι φεμινίστριες καλλιτέχνιδες και θεωρητικοί συνειδητοποίησαν ότι αυτά τα έργα είχαν ως τότε αποκλειστεί από οποιαδήποτε επίσημη παρουσίαση ακριβώς επειδή είχαν χαρακτηριστεί ως «γυναικεία», δηλαδή ως μη «υψηλή» τέχνη αλλά ως «χειροτεχνία» ("craft"). Συνειδητοποίησαν επίσης ότι η διάκριση τέχνης-χειροτεχνίας εξυπηρετούσε τον μηχανισμό αποκλεισμού που έχοντας ως βάση του το φύλο και ως μέσο την παράλειψη εξοστράκισε τις γυναίκες και τις εμπειρίες τους από την τέχνη (Hammond¹⁰, 1977:34). Αντίθετα, η Patricia Mainardi ήδη από το 1973¹¹ μελετώντας τα quilts τα αναδεικνύει ως το κατεξοχήν καλλιτεχνικό μέσο έκφρασης των

¹⁰ Εκτός των άλλων, σ' αυτό το άρθρο της η Harmony Hammond, καλλιτέχνης η ίδια και μέλος της συντακτικής επιτροπής του φεμινιστικού περιοδικού *Heresies*, περιγράφει πώς οι γυναίκες αποκλείονται από τις αίθουσες τέχνης βάσει του φύλου, της τάξης και της εθνότητάς τους. Για περισσότερα βλ. <http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/09/heresies3.pdf>

¹¹ Το πρωτότυπο κείμενο της Mainardi "Quilts: the great American art" εκδίδεται το 1973 και αναπαράγεται στο Broude και Garrard (1982:331-46) eds., *Feminism and Art History: Questioning the Litany*

γυναικών και φορέα της γυναικείας εμπειρίας επισημαίνοντας τη δυνατότητά τους να λειτουργήσουν υπονομευτικά. Τη δυνατότητα υπονόμησης αξιοποιούν στα έργα τους με τη χρήση διακοσμητικών και παραδοσιακών επαναλαμβανόμενων σχημάτων και οι σύγχρονες της εποχής καλλιτέχνιδες όπως η Harmony Hammond, η Joyce Kozloff, και η Miriam Schapiro¹².

Ωστόσο και σ' αυτό το θέμα, οι πρώτες προσπάθειες των Αμερικανίδων να αναδείξουν την καλλιτεχνική παραγωγή των γυναικών και την εμπειρία τους δεν καταφέρνουν να ξεφύγουν από τη χρήση του κυρίαρχου θεωρητικού λόγου προκειμένου να νομιμοποιήσουν την τέχνη των γυναικών. Γ' αυτό και από την άλλη πλευρά του Ατλαντικού, οι Griselda Pollock και Rozsika Parker (1981) στο βιβλίο τους *Old Mistresses* ασκούν κριτική στις φεμινίστριες που προσπαθώντας να αναβαθμίσουν την καλλιτεχνική αξία των γυναικείων χειροτεχνημάτων αποδέχονται τον διαχωρισμό τέχνης-χειροτεχνίας. Κατά την άποψή τους η αποδοχή του διαχωρισμού αποδυναμώνει τη χειροτεχνία ως το επίκεντρο γύρω από το οποίο συγκροτήθηκε η «ιδεολογία της θηλυκότητας» κατά τον 19^ο αιώνα (ό.π., σ. 58ff). Ενισχύοντας την άποψη της μη αποδοχής του διαχωρισμού, η Parker (1984) στο βιβλίο της *The Subversive Stitch* μελετά το κίνημα των γυναικών όχι συγκρίνοντας ή αποτιμώντας το με όρους της κυρίαρχης ιστορίας της τέχνης αλλά, αντίθετα, ως πολιτισμική πρακτική και πεδίο ιδεολογικής αντιπαράθεσης. Την ίδια κριτική ασκεί και η Tamar Garb (1986:131-133) στη Norma Broude (1983) που για να δικαιώσει τη «διακοσμητική» τέχνη της Schapiro αντιπαραβάλλει τη χρήση διακοσμητικών στοιχείων από δύο «μεγάλους» καλλιτέχνες, τον Matisse και τον Kandinsky.

Στο πλαίσιο του φεμινιστικού κινήματος και της συνειδητοποίησης που επέφερε οι καλλιτέχνιδες, και οι γυναίκες γενικότερα, προσπαθούν να οικειοποιηθούν το σώμα τους, να το εκφράσουν στην τέχνη και να δημιουργήσουν θετικότερα πρότυπα στην απεικόνισή του. Με αυτό το σκεπτικό οι καλλιτέχνιδες της εποχής απεικονίζουν τα γυναικεία γεννητικά όργανα, τον «κεντρικό πυρήνα» διαμορφώνοντας την εικαστική γραφή που χαρακτηρίστηκε ως «βιολογική εικονογραφία». Χαρακτηριστικό και πολυσυζητημένο έργο αυτής της περιόδου το *Dinner Party* (1973-79) της Judy Chicago¹³ μέσω του οποίου η καλλιτέχνιδα επιδιώκει την αποκατάσταση της ιστορίας των γυναικών στην τέχνη. Η μεγαλύτερη ίσως θεωρητική ένταση της δεκαετίας του '70 εγείρεται γύρω από το ζήτημα του αν όντως υπάρχει μια ξεχωριστή και

¹² Τα ονόματα των καλλιτεχνίδων που αναφέρω σ' αυτό το σημείο, όπως και παρακάτω δεν είναι παρά ενδεικτικά.

¹³ Η Judy Chicago θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και πρωτοεργάτρια αυτής της εικονογραφικής τάσης μέσα από τη συλλογική δουλειά που γίνεται στο project "Womanhouse" (1972) που υπήρξε απότοκο του φεμινιστικού προγράμματος τέχνης του California Institute of the Arts όπου δίδαξαν η Chicago και η Schapiro. Περισσότερα για το "Womanhouse" βλ. Chicago, J. (2006, [1975]) *Through the Flower*, σσ. 112-132.

αναγνωρίσιμη γυναικεία αισθητική ή εικονογραφία, και αν υπάρχει καθορίζεται από τη βιολογία ή αποτελεί κοινωνική κατασκευή; Μολονότι στο ερώτημα βιολογία ή κοινωνική κατασκευή οι απαντήσεις των περισσότερων φεμινιστριών από τα μέσα της δεκαετίας του '70 και εξής θα είναι υπέρ της δεύτερης, η ουσιοκρατική εικονογραφία δεν αντιμετωπίστηκε συλλήβδην αρνητικά. Εκτός από τις καλλιτέχνιδες που τη δημιούργησαν υπήρξαν αρκετές ιστορικοί και κριτικοί της τέχνης που υποστήριξαν ότι η εικονογράφηση των γεννητικών οργάνων υπερβαίνει την σεξουαλική-αναπαραγωγική ικανότητα και γίνεται πολιτικό και κοινωνικό σύμβολο μέσω του οποίου διαψεύδεται η φροϋδική έννοια για τον φθόνο του πέους και η αντίληψη για τις γυναίκες ότι αποτελούν το «επικίνδυνο φύλο»¹⁴ (Rose 1974:59, Seiberling 1974:54-58, Tickner 1978:241-242). Ωστόσο, η κριτικός της λογοτεχνίας Elaine Showalter (1985:252, 259) επισημαίνει ότι η μελέτη της «βιολογικής εικονογραφίας» προϋποθέτει την ένταξή της και την ερμηνεία της σε σχέση με το εκάστοτε κοινωνικό συγκείμενο στο οποίο εμφανίζεται. Προσθέτει ότι το σώμα δεν εκφράζεται άμεσα στο έργο τέχνης αφού διαμεσολαβείται από μηχανισμούς που δομούνται στον προφορικό και γραπτό λόγο όπως και στις κοινωνικές σχέσεις. Γενικότερα πάντως, η έννοια της γυναικείας «φωνής» ή «γραφής» απασχόλησε έντονα τις Γαλλίδες φεμινίστριες ειδικά στο πεδίο της λογοτεχνικής παραγωγής¹⁵.

Στο επίπεδο της μεθοδολογίας οι θεωρητικοί, με σημαντικότερη εκπρόσωπο την Lucy Lippard, και οι καλλιτέχνιδες που υποστήριξαν την ύπαρξη γυναικείας αισθητικής ήγειραν το θέμα της αυτονομίας (separatism) της γυναικείας καλλιτεχνικής δημιουργίας και κριτικής από το κυρίαρχο παράδειγμα. Βασική επιχειρηματολογία ότι οι καλλιτέχνιδες χρειάζεται να νιώσουν ότι ανήκουν στον καλλιτεχνικό κόσμο συνειδητοποιώντας τη διαφορετικότητά τους και εργαζόμενες από κοινού όπως αντίστοιχα συνέβη με τους άνδρες καλλιτέχνες (Chicago, 2006, [1975], Hammond, 1977). Ωστόσο η Lippard (1976), μολονότι στην εισαγωγή (σ. 11) του βιβλίου *From the Center* υποστηρίζει τη δημιουργία ενός διακριτού πεδίου φεμινιστικής κριτικής της τέχνης εκτός του κυρίαρχου κανόνα, σε μεταγενέστερο κεφάλαιο του ίδιου βιβλίου (σ. 141) αναγνωρίζει ότι ο εν δυνάμει κίνδυνος αυτού του εγχειρήματος είναι η φεμινιστική τέχνη και κριτική να διαμορφώσει το δικό της κατεστημένο.

¹⁴ Ως «επικίνδυνο φύλο» χαρακτήρισε τις γυναίκες ο H. R. Hayes στο βιβλίο του *Dangerous Sex* (1964) όπου εκτός των άλλων αναφέρει την άποψη ότι τα γυναικεία γεννητικά όργανα είναι μυστηριώδη, κρυφά, άγνωστα και απειλητικά.

¹⁵ Περισσότερα για το θέμα βλ. το λήμμα «Φύλο και Λογοτεχνία» της Ευτέρπης Μήτση στο ηλεκτρονικό λεξικό Φυλοπαιδεία http://www.thefylis.uoa.gr/fylopedia/index.php/%CE%A6%CF%8D%CE%BB%CE%BF_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%AF%CE%B1

Συναφείς προβληματισμοί με το ζήτημα της γυναικείας αισθητικής είναι και αυτοί που ανακινούνται γύρω από το θέμα της γυναικείας σεξουαλικότητας. Από τα μέσα της δεκαετίας του '70 οι καλλιτέχνιδες επιθυμούν να εκφράσουν τη γυναικεία σεξουαλικότητα με τρόπο που θα την απομάκρυνε από την παραδοσιακή αναπαράστασή της από τους άνδρες καλλιτέχνες, για παράδειγμα ως παθητική ή εξιδανικευμένη. Οι καλλιτέχνιδες αυτής της τάσης δημιουργούν τέχνη που ως προς το περιεχόμενό της χαρακτηρίζεται «γυναικοκεντρική». Σημαντικές καλλιτέχνιδες αυτής της τάσης είναι η Harmony Hammond, η Hanna Wilke και η Joan Semmel¹⁶. Κριτική σ' αυτήν την τάση ασκεί η Tickner (1978) υποστηρίζοντας ότι βασίζεται στην εσφαλμένη παραδοχή ότι προϋπάρχει μια σαφώς προσδιορισμένη γυναικεία σεξουαλικότητα που ενώ προηγουμένως στερούνταν έκφρασης (σε αντίθεση με την ανδρική) τώρα μπορεί να αναπαρασταθεί (ό.π., σ. 238). Άλλωστε, συνεχίζει, καθώς η μόνη γλώσσα που διαθέτουν οι γυναίκες για να εκφράσουν την σεξουαλικότητά τους είναι η ανδρική, είναι δύσκολο, αν δεν κατασκευαστούν νέες σημασίες από τις γυναίκες, να εκφραστεί η γυναικεία σεξουαλικότητα ακόμη και με γυναικοκεντρικούς όρους. Η ίδια προτείνει την αποδόμηση της σύγχρονης ερωτικής τέχνης και την αμφισβήτηση των ταμπού που την περιβάλλουν (ό.π., σ. 239). Την άποψη της Tickner εκφράζουν στην τέχνη οι καλλιτέχνιδες εκείνες που δεν ασχολούνται πια με τη γυναικεία σεξουαλικότητα αλλά με τη διερεύνηση των μηχανισμών που κατασκευάζουν την έμφυλη διαφορά. Εμβληματική μορφή αυτής της τάσης η εικαστικός και θεωρητικός Mary Kelly, δημιουργός του περίφημου *Post-Partum Document* (1973-79), και η Barbara Kruger. Η Kelly (1982:157) συζητώντας για το έργο της αναφέρει ότι η «παρατήρηση της διαδικασίας κατασκευής της σεξουαλικότητας επιτρέπει την αποδόμηση των κυρίαρχων μορφών με τις οποίες αναπαρίσταται η διαφορά και νομιμοποιείται η υποτέλεια¹⁷». Αντίστοιχες θεωρητικές απόψεις με την Tickner εξέφρασαν και η Αμερικανίδα Carol Duncan (1977:46-50) και η Βρετανίδα Griselda Pollock (1977). Η μεν Duncan διατυπώνοντας τον δικό της αντιουσιακρατικό ορισμό του «ερωτικού» στην τέχνη προτείνει να μην «αντιμετωπίζεται ως αυτονόητη και καθολική κατηγορία αλλά ως πολιτισμικά διαμορφωμένη έννοια ιδεολογικής προέλευσης» (σ. 50). Με αυτήν τη θεωρητική οπτική παρατηρεί εύστοχα πώς το ανδρικό γυμνό στην τέχνη έχει τελείως διαφορετική θεώρηση απ' ό,τι το γυναικείο. Οι διαφορετικές αποδόσεις του γυμνού ενσωματώνουν και ενισχύουν διαφορετικές αξίες και καθορίζουν τον

¹⁶ Βλ. στο http://www.nytimes.com/2011/05/06/arts/design/joan-semmel.html?_r=1 μία πρόσφατη και ειρωνική, κατά την άποψή μου, κριτική της δουλειάς της Semmel από τους *New York Times*

¹⁷ Η πρωτότυπη έκδοση του "No Essential Femininity: A Conversation between Mary Kelly and Paul Smith," στο περιοδικό *Parachute*, (26), Spring, 1982. Η σελίδα του αποσπάσματος που παραθέτω από την ηλεκτρονική έκδοση <http://mafineartcontemporarypractice.files.wordpress.com/2010/01/no-essential-femininity.pdf>

τρόπο που αντιλαμβανόμαστε το ανδρικό και το γυναικείο στον πολιτισμό μας. Με αυτήν την άποψη συνηγορεί και η Pollock (ό.π., σ. 137) σχολιάζοντας την ασυμμετρία των αναπαραστάσεων ανδρικού και γυναικείου στην τέχνη. Η ασυμμετρία κατά την άποψή της ισχύει όχι μόνο γιατί δεν υπάρχει αντίστοιχη παράδοση ερωτικής εικονογραφίας που να απευθύνεται στις γυναίκες, προσπάθεια που έκαναν οι προαναφερθείσες Αμερικανίδες καλλιτέχνιδες, αλλά κυρίως επειδή οι γυναίκες αναπαρίστανται στην τέχνη ως σώμα, ως σεξουαλικά αντικείμενα και προϊόντα προς πώληση. Να αναφέρω εδώ δύο πολύ σημαντικά θεωρητικά κείμενα, εκδόθηκαν στην Αγγλία στις αρχές της δεκαετίας του '70, που συνέβαλαν καθοριστικά στην κατανόηση του τρόπου που αναπαραστάθηκαν οι γυναίκες στην τέχνη. Και τα δύο κείμενα επηρεάζουν και καθορίζουν την οπτική της κριτικής που θα αναπτυχθεί στη Βρετανία από τα μέσα της δεκαετίας του '70 και κυρίως τη δεκαετία του '80 και εξής, ενώ στην Αμερική παρά την «πρώιμη» έκδοσή τους δεν αξιοποιούνται, στην αρχή τουλάχιστον, στη διαμόρφωση αντίστοιχου θεωρητικού λόγου. Ο John Berger στο βιβλίο του *Ways of Seeing* (1972:45-64), απόρροια των ομώνυμων τηλεοπτικών εκπομπών του στο BBC, χρησιμοποιεί ως μεθοδολογικό του εργαλείο τον μαρξισμό και ως πεδίο διερεύνησης τη ζωγραφική για να αναδείξει ότι ο τρόπος που οι γυναίκες αναπαρίστανται στην τέχνη μετουσιώνει τον φόβο και την επιθυμία των ανδρών απέναντί τους. Κατά την άποψή του το γυναικείο γυμνό στην τέχνη εξυπηρετεί την υποκριτική ηθικολογία της ανδροκεντρικής κοινωνίας. Μολονότι ο άνδρας καλλιτέχνης επιθυμεί να ζωγραφίσει το γυμνό γυναικείο σώμα και ο άνδρας παραγγελιοδότης να το κατέχει, οι γυναίκες όχι μόνο καταδικάζονται για την ηθική τους αλλά γίνονται και συνένοχοι της υποτίμησης και της παρουσίας τους ως αντικειμένων προς θέαση με τη χρήση, για παράδειγμα, του καθρέφτη (*vanitas*). Κεντρικής σημασίας για την ανάλυσή του η αντίληψη ότι «οι άνδρες δρουν και οι γυναίκες εμφανίζονται. Οι άνδρες κοιτάζουν τις γυναίκες. Οι γυναίκες παρατηρούν τον εαυτό τους καθώς τις κοιτάζουν». Αντίστοιχη είναι η προβληματική που αναπτύσσει η Laura Mulvey και στο πρώτο της άρθρο του 1975 "Visual Pleasure and Narrative Cinema"¹⁸ και στο μετέπειτα βιβλίο του 1989 *Visual and Other Pleasures*. Η φεμινίστρια Mulvey επιλέγει ως μεθοδολογικό εργαλείο και ως «πολιτικό όπλο» την ψυχανάλυση και ως πεδίο αναφοράς τον εμπορικό κινηματογράφο του Χόλυγουντ. Τα ψυχαναλυτικά εργαλεία την βοηθούν να ορίσει και να επεξεργαστεί τη δομή της «ανδρικής σκοποφιλικής ματιάς» και τη θυματοποίηση της γυναίκας στον κινηματογράφο του Χόλυγουντ. Κεντρικό σημείο της θέσης της ότι η ανάλυση των εικόνων και του αφηγηματικού λόγου των

¹⁸ Το άρθρο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1975 στο περιοδικό *Screen* (16, 3:6-18). Βλ. επίσης την ηλεκτρονική δημοσίευση στο <https://wiki.brown.edu/confluence/display/MarkTribe/Visual+Pleasure+and+Narrative+Cinema>

κινηματογραφικών έργων είναι αναπόδραστα συνδεδεμένα με τον αγώνα των γυναικών να διεκδικήσουν το σώμα τους και να αποκαταστήσουν τον τρόπο που αναπαρίσταται το γυναικείο σώμα και η γυναικεία σεξουαλικότητα, αποκλειστικά ετεροφυλοφιλική, στις ταινίες που παρακολουθούν γυναίκες και άνδρες (1989:xii). Η Mulvey θεωρεί καταστροφικό το γεγονός ότι αντίστοιχα με τους άνδρες και οι γυναίκες απολαμβάνουν την στερεοτυπική τους απεικόνιση στις χολιγουντιανές ταινίες στο βαθμό που ταυτίζονται¹⁹ με το κυρίαρχο βλέμμα του κινηματογραφιστή, του συμπρωταγωνιστή και του άνδρα θεατή. Με αυτήν τη λογική οι γυναίκες κοιτάζουν τις ταινίες σαν να ήταν άνδρες, υιοθετώντας ανδρικές αντιλήψεις για την απόλαυση, και επομένως έχουν χάσει ή δεν έχουν ποτέ βιώσει την επιθυμία και την απόλαυση με τους δικούς τους τρόπους και όρους. Αντίθετα, οι εικόνες και ο αφηγηματικός λόγος των εν λόγω ταινιών προσδιορίζει τις γυναίκες ως παθητικά αντικείμενα διαθέσιμα στην ανδρική προσοχή ενώ οι άνδρες αναπαρίστανται ως τα δρώντα υποκείμενα. Οι σχέσεις μεταξύ γυναικών και ανδρών στις εμπορικές ταινίες αναπαριστούν, σύμφωνα με την άποψη της συγγραφέως, την πατριαρχική κοινωνία στο σύνολό της και αυτό που η ίδια αποκαλεί «πολιτισμικό φαλλοκεντρισμό» (στο ίδιο, σ. 14). Η Mulvey καταλήγει ότι ο κινηματογράφος²⁰ ως ιδεολογικό μέσο στο πλαίσιο της πατριαρχίας ενισχύει αξίες και συμπεριφορές που συγκαλύπτουν τις ανισότητες της πραγματικής κοινωνίας (ό.π., σ. 138).

Η διεισδυτική ματιά του Berger, της Mulvey, της Tickner, της Pollock και της Parker που προαναφέρθηκαν προετοίμασαν το έδαφος για την κριτική που θα αναπτυχθεί στη Βρετανία, αρχικά, στη διάρκεια της δεκαετίας του '80 όπου το ζήτημα της διαφορετικότητας, η «πολιτική της διαφοράς», και της αναπαράστασης τίθενται επί τάπητος. Η ουσιαστική μετατόπιση των ιστορικών και κριτικών της τέχνης αυτής της δεκαετίας εντοπίζεται στο ότι δεν επιλέγουν να ελαχιστοποιήσουν την έμφυλη διαφορά αλλά αντίθετα να την αναδείξουν σε κυρίαρχο αναλυτικό εργαλείο των θεωρητικών μελετών και της καλλιτεχνικής πρακτικής. Αντίστοιχα, οι θεωρητικοί αυτής της περιόδου δεν ενδιαφέρονται για την προσθήκη και αποκατάσταση των καλλιτεχνικών

¹⁹ Η Mulvey στο βιβλίο της αναθεωρεί τη μονομέρεια των θέσεων της αλλά δέχτηκε και κριτική από άλλες θεωρητικούς στη βάση ότι η γυναίκα θεατής δεν είναι απαραίτητο να επιλέξει να ταυτιστεί αποκλειστικά με το ανδρικό βλέμμα. Βλ., ενδεικτικά Johnston, C. (1973) "Women's Cinema as Counter-Cinema", στο Johnston, C. (επιμ.) *Notes on Women's Cinema*, London: Society for Education in Film and Television. Kaplan, E. A. (1983) *Women and Film. Both sides of the Camera*, New York and London: Methuen. Doane, M. A. (2006:281-310) «Το φιλμ και η μασκαράτα: Θεωρητικοποιώντας τη γυναίκα-θεατή», (μτφρ. Μηλιώρη, Μ.) στο Αθανασίου, Α. (2006) (επιμ.) *Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτισμική Κριτική*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια

²⁰ Για μια ευσύνοπτη παρουσίαση του θέματος Φύλο και Κινηματογράφος βλ. το ομώνυμο λήμμα της Ιωάννας Αθανασάτου στο ηλεκτρονικό λεξικό Φυλοπαιδεία http://www.thefylis.uoa.gr/fylopedia/index.php/%CE%A6%CF%8D%CE%BB%CE%BF_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%82

στο κυρίαρχο παράδειγμα αλλά αποδομούν και κριτικάρουν το ίδιο το πεδίο της ιστορίας της τέχνης. Η διαφορετική οπτική των φεμινιστριών επέβαλε και τη χρήση νέων μεθοδολογικών εργαλείων. Υιοθετούνται διεπιστημονικές προσεγγίσεις που ενσωματώνονται δημιουργικά στη φεμινιστική ιστορία της τέχνης και της κριτικής καθώς και στην κατεξοχήν καλλιτεχνική παραγωγή. Οι μελέτες που συγγράφονται χρησιμοποιούν την ψυχανάλυση, τον μαρξισμό, τη σημειολογία και την αποδομιστική λογοτεχνική κριτική²¹. Κοινή αντίληψη των μελετών που υιοθετούν κάποια από τα προαναφερθέντα θεωρητικά εργαλεία ότι οι ορίζουσες του φύλου είναι κοινωνικές και όχι βιολογικές. Σ' αυτό το θεωρητικό πλαίσιο το σημεινόμενο «γυναίκα» δεν αντιμετωπίζεται ως οικουμενική κατηγορία στην οποία εμπίπτουν τα βιώματα όλων των γυναικών. Αντίθετα, αντιμετωπίζεται ως ρευστή κατηγορία με τον φεμινιστικό προβληματισμό να αναφέρεται πλέον στις «γυναίκες» και στις εμπειρίες τους ιδωμένες στα συγκεκριμένα γεωγραφικά, ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα, επιτρέποντας έτσι να αναδυθούν τα ζητήματα της τάξης, της «φυλής» και της σεξουαλικότητας. Ο στόχος τώρα των καλλιτεχνικών και των θεωρητικών είναι η μελέτη των ρευστών κατηγοριών γυναίκα-θηλυκότητα μέσω των αναπαραστάσεων τους²² και των ιδεολογικών κατασκευών τους. Έτσι αντί να ενδιαφέρονται για το αν υπάρχει γυναικεία αισθητική, οι καλλιτέχνιδες στρέφονται στην αναγνώριση των διαδικασιών εκείνων που διαμορφώνουν την έμφυλη διαφορά, στην έκφραση της ρευστότητας των έμφυλων θέσεων και στην παραδοχή ότι δεν υπάρχει η έννοια της αυθεντικής θηλυκότητας που μπορεί να ανασυρθεί κάτω από τα επίπεδα της πατριαρχικής καταπίεσης (Tickner, 1984). Χαρακτηριστική των νέων προβληματισμών η έκθεση *Difference: On Representation and Sexuality*^{23 24} που διοργανώνεται στο Νέο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης το 1984. Οι επιμελήτριες Kate Linker, κριτικός τέχνης, και Jane Weinstock, κριτικός κινηματογράφου, έχοντας πια απομακρυνθεί από τη μεθοδολογία των all women shows περιλαμβάνουν στην έκθεση γυναίκες και άνδρες καλλιτέχνες και κριτικούς, όπως και πιο «παραδοσιακές» μορφές τέχνης μαζί με βίντεο και κινηματογράφο. Μάλιστα η Tickner, μεταξύ

²¹ Βλ. για παράδειγμα Owens, C. (1983) στο

<http://bobbybelote.com/!!teaching/Readings/OwensOthers.pdf>, το κείμενο του Owens είναι ενδεικτικό της γόνιμης σύζευξης της μεταμοντέρνας θεωρίας με τη φεμινιστική.

²² Τη θηλυκότητα ως αισθητική κατασκευή επεξεργάζεται με ψυχαναλυτικούς όρους η Χρυσή Ιγγλέση (1993:39-47) στο ομώνυμο άρθρο που περιλαμβάνεται στα πρακτικά του συμποσίου της Ομάδας 4+ που έγινε στην Αθήνα το 1990. Βλ. παρακάτω.

²³ Περισσότερα για την έκθεση, τους/τις συμμετέχοντες, τους/τις ομιλητές, και τους/τις συγγραφείς του καταλόγου στο ψηφιακό αρχείο του Μουσείου

http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Occurrence/Show/occurrence_id/97

²⁴ Την αρνητική κριτική που έλαβε η έκθεση από τους *New York Times*, βλ.

<http://www.nytimes.com/1985/01/04/arts/art-representation-and-sexuality-mixed-media-show-at-new-museum.html?pagewanted=all>

άλλων, στην εισήγησή της για τη σεξουαλικότητα και την αναπαράσταση θίγει και ζητήματα ανδρικής σεξουαλικότητας.

Την ίδια περίοδο επίσης, η θεωρητική μελέτη επικεντρώνεται στην ιστορική ανάλυση των μορφών που προσέλαβε η κυριαρχία των ανδρών και η υποταγή των γυναικών μέσω του τρόπου που αναπαραστάθηκαν στην τέχνη. Αντίστοιχα, η ανάλυση της καλλιτεχνικής παραγωγής των γυναικών επιτρέπει την ανίχνευση των τρόπων που χρησιμοποίησαν για να διαπραγματευτούν τη θέση τους στο καλλιτεχνικό γίγνεσθαι (Parker και Pollock, 1981: xviii-xix). Έτσι, την ίδια περίπου περίοδο που οι Αμερικανίδες διαμορφώνουν τον θεωρητικό λόγο που θα επέτρεπε τη θέση των γυναικών στο πάνθεον των ανδρών καλλιτεχνών είτε λόγω σπουδαιότητας είτε ως εξαιρέσεων, οι Αγγλίδες μελετούν τον ρόλο της ιδεολογίας στις οπτικές αναπαραστάσεις των γυναικών (Pollock, 1977²⁵: 25-33) ή την πολιτική της σεξουαλικότητας (Tickner, 1978²⁶). Ακόμη πιο εναργής η νέα τάση όπως εκφράζεται στα κείμενα της Pollock "Women, Art and Ideology" του 1983 και "Modernity and the Spaces of Femininity" του 1988²⁷. Στο μεν πρώτο, μελετά τη διαπλοκή της τάξης και του φύλου εφαρμόζοντας ταυτόχρονα την ψυχαναλυτική²⁸ ανάγνωση των έργων τέχνης, όπου η διεπιστημονικότητα με την οποία προσεγγίζει τα έργα υπερβαίνει την περιγραφική μέθοδο της κοινωνικής ιστορίας αναδεικνύοντας τα σε πολύπλοκα πολιτισμικά προϊόντα. Στο δε δεύτερο, η αποδοχή του φύλου ως κατασκευή τη βοηθά αφενός να αποδομήσει τους μύθους του μοντερνισμού που αποθέωσαν την ανδρική καλλιτεχνική δημιουργία, αφετέρου να χαρτογραφήσει τους τόπους ή τα πεδία της θηλυκότητας μέσα από τη μελέτη των έργων της Mary Cassatt και της Berthe Morisot.

Στη δεκαετία του '90 με τις παγκοσμιοποιημένες κοινωνίες και την εμφάνιση των μετα-αποικιακών σπουδών το ενδιαφέρον του κόσμου της τέχνης μετατοπίζεται από το κέντρο του δυτικού πολιτισμού προς την περιφέρεια με βασικό θέμα καλλιτεχνικής διερεύνησης την κατά τόπους «εθνική ταυτότητα» και τη συλλογική ή ατομική μνήμη που διεγείρει η μετανάστευση. Άρχισαν να ακούγονται τα ονόματα καλλιτεχνιδών από την περιφέρεια, για παράδειγμα από τη Μέση Ανατολή (Shirin Neshat, Mona Hatoum). Οι αναζητήσεις των φεμινιστριών γίνονται τώρα ευρύτερες και ενημερώνονται από ποικιλία θεωρητικών προβληματισμών συγκροτώντας αυτό που

²⁵ Το πρωτότυπο άρθρο δημοσιεύεται στο *Screen Education* 1977, (24):25-33, και εδώ <http://va-grad.ucsd.edu/~drupal/files/GriseldaPollock.pdf>

²⁶ Αντίστοιχα το πρωτότυπο δοκίμιο της Tickner δημοσιεύεται στο *Art History* 1 (2): 236-247, και εδώ <http://faculty.winthrop.edu/stockk/Contemporary%20Art/tickner%20female%20sexuality.pdf>

²⁷ Το δοκίμιο περιλαμβάνεται στο βιβλίο της Pollock *Vision and difference: Femininity, feminism and the histories of art* με πρώτη έκδοση το 1988, βλ., επίσης, <https://www.msu.edu/course/ha/446/griseldapollock.pdf>

²⁸ Η δέσμευση της Pollock στην εφαρμογή της ψυχανάλυσης στη μελέτη των εικόνων φαίνεται και από τον μεταγενέστερο τόμο που επιμελείται και εκδίδεται το 2006 *Psychoanalysis and the Image: Transdisciplinary Perspectives* (New Interventions in Art History).

Θα ονομαστεί τρίτο φεμινιστικό κύμα. Στο πλαίσιο της ιστορίας της τέχνης, κάποιοι θεωρητικοί που ασχολούνταν με τις αναπαραστάσεις της σεξουαλικότητας πρότειναν μια πιο ευέλικτη προσέγγιση στην αντίληψη του φύλου. Θεώρησαν ότι η επικρατούσα τάση να προσδιορίζεται η έμφυλη διαφορά ως επί το πλείστον μέσω δίπολων αντιθέσεων ορισμένων από το αρσενικό και το θηλυκό στο πλαίσιο των ετεροφυλοφιλικών σχέσεων, απέκλειε στην ανάγνωση των εικόνων την ανάδυση της σεξουαλικής αμφιθυμίας. Σημαντική σ' αυτόν τον προβληματισμό η συμβολή της Judith Butler όπου με τη θεωρία της επιτελεστικότητας (performativity) την εκδραμάτιση, δηλαδή, της ταυτότητας μέσω της επανάληψης των έμφυλων ρόλων, ορίζει την ταυτότητα ως ρευστή, ασταθής και ατελής, ούσα σε διαρκή εξέλιξη (βλ. *Αναταραχή Φύλου: Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, (μτφρ. Γιώργος Καράμπελας, επιμ. Χριστίνα Σπυροπούλου, εισ. και επιστ. επιμ. Βενετία Καντσά, επίμετρο Αθηνά Αθανασίου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια). Ιδιαίτερα η τοποθέτηση της Butler ότι η ομοφυλοφιλία δεν αποτελεί συγκεκριμένη ταυτότητα που συμβάλλει σε ένα πρότυπο τρόπο δράσης, αλλά αντίθετα ένα μοντέλο δράσης κοινωνικά προκαθορισμένο που διαμορφώνει την εντύπωση ότι προκύπτει από μια συγκεκριμένη ταυτότητα, επηρέασε ιδιαίτερα την ανάπτυξη της queer θεωρίας και την ανάδειξη της ομοφυλοφιλικής και της transgender τέχνης (Del La Grace Volcano, Linda Besemer, J. A. Nicholls, Jenny Saville). Το ενδιαφέρον για το γυναικείο σώμα δεν εγκαταλείπεται τη δεκαετία του '90 και στην καλλιτεχνική του απόδοση μεταφέρεται ως πολυμορφικό, ως πεδίο πολλαπλών μεταφορών και πολιτικών συμβολισμών. Οι δε φεμινίστριες θεωρητικοί και καλλιτέχνιδες που ασχολήθηκαν με τις νέες τεχνολογίες περιέγραψαν και απεικόνισαν το σώμα ως cyborg, μια κατασκευή μεταξύ ανθρώπου και μηχανής (βλ. για παράδειγμα τη δημιουργία του δικτύου θεωρητικών και καλλιτεχνών του cyber-φεμινισμού *Old Boy's Network*, στο http://www.obn.org/people/fs_people.html)

ii. Τέχνη και Φύλο, η ελληνική πραγματικότητα

Στην Ελλάδα η καλλιτεχνική παραγωγή γενικά, και των καλλιτέχνιδων ειδικότερα, δεν έχει αποτελέσει αντικείμενο επιστημονικής διερεύνησης. Ως εκ τούτου στην εντόπια παραγωγή της ιστορίας της τέχνης και της κριτικής δεν μπορούμε να αναφερθούμε στη συγκρότηση ενός διακριτού ακαδημαϊκού πεδίου που να χρησιμοποιεί το φύλο ως αναλυτικό εργαλείο ή που εν γένει να ενημερώνεται και να συνομιλεί με τις φεμινιστικές θεωρητικές και καλλιτεχνικές εξελίξεις του αντίστοιχου διεθνούς πεδίου. Η έλλειψη αυτή, που όπως θα αναδείξω συνδέεται και με την πρόσληψη και εξέλιξη του φεμινισμού στη χώρα μας, εντοπίζεται στην βιβλιογραφική παραγωγή που είναι πενιχρή και αποσπασματική, στα ελάχιστα συνέδρια και τις εκθέσεις που θέτουν κάποιες από τις διαστάσεις του φύλου στην προβληματική τους, στις ελάχιστες

διδακτορικές διατριβές, και στην παντελή, σχεδόν, απουσία ερευνών που να μελετούν τους τρόπους που συγκροτείται και συναρθρώνεται το φύλο με την τέχνη. Φαίνεται ότι ακόμη και μετά από 22 χρόνια ο τίτλος του συμποσίου²⁹ «Κενά στην Ιστορία της Τέχνης, Γυναίκες καλλιτέχνιδες» που διοργάνωσε η Ομάδα Τέχνης 4+³⁰ το 1990, είναι ακόμη επίκαιρος.

Τέχνη και Φύλο τον 19^ο αιώνα

Στη βιβλιογραφική έρευνα που έκανα για την μελέτη της γυναικείας καλλιτεχνικής δημιουργίας στα νεότερα χρόνια, αυτά που ακολουθούν τη σύσταση του νεοελληνικού κράτους και αναφέρονται στις καλλιτέχνιδες του τέλους του 19^ο αιώνα και των αρχών του 20ου, βρίσκομαι μπροστά σε πηγές που θα μπορούσαν να χωριστούν αδρά σε τρεις κατηγορίες. Στην πρώτη κατηγορία εντάσσονται ιστορίες της ελληνικής τέχνης και λεξικά στα οποία γίνονται αναφορές σε μεμονωμένα ονόματα καλλιτεχνίδων, ή περιορισμένος αριθμός μονογραφιών³¹ όπου μελετάται το έργο της εκάστοτε δημιουργού. Και στις δύο περιπτώσεις το φύλο δεν αποτελεί παράμετρο που διερευνάται. Στη δεύτερη περίπτωση ανήκουν μία διδακτορική διατριβή και κάποια άρθρα που ασχολούνται αποκλειστικά με τις γυναίκες καλλιτέχνιδες. Πρόκειται για τη διατριβή της Χάρις Σχολινάκη Χελιώτη (1990) *Ελληνίδες Ζωγράφοι, 1800-1922* όπου στην εισαγωγή της η συγγραφέας διαπιστώνει την απουσία συστηματικών αναφορών στις γυναίκες καλλιτέχνιδες, έλλειψη που ευελπιστεί να καλύψει η μελέτη της. Οι εργογραφικές, βιογραφικές πληροφορίες καθώς και αυτές που αφορούν στην καλλιτεχνική εκπαίδευση των αγνοημένων καλλιτεχνίδων της περιόδου προκύπτουν από τη μελέτη πρωτογενούς υλικού και είναι εξαιρετικά πολύτιμες. Οι καλλιτέχνιδες που εξετάζονται χωρίζονται σε γενιές με όριο διαφοροποίησης μεταξύ τους το έτος 1894 που ιδρύεται το τμήμα νεανίδων στο Πολυτεχνείο, και τα έργα τους παρουσιάζονται με τεχνοϊστορικούς όρους. Ωστόσο, η αντιμετώπιση των καλλιτεχνίδων και η κατηγοριοποίησή τους σε ενιαίο σώμα με βασικό γνώμονα το γεγονός ότι είναι γυναίκες που αντιμετωπίζουν κοινά προβλήματα στον καλλιτεχνικό και τον ευρύτερο κοινωνικό χώρο εντάσσουν το πόνημα στην κατηγορία της κοινωνικής ιστορίας της τέχνης και όχι της ιστορίας του φύλου ή της ευρύτερης φεμινιστικής

²⁹ Το συμπόσιο έγινε στο πλαίσιο της έκθεσης *Γυναίκες και Τέχνη* που διοργανώθηκε από την ίδια Ομάδα. Περισσότερα για την έκθεση και την ένταξή της στο ευρύτερο εκθεσιακό πλαίσιο στη συνέχεια αυτής της ενότητας. Βλ., επίσης, τα πρακτικά του συμποσίου (ό.π., υποσημείωση 5), όπου εκτός από τις εισηγήσεις περιλαμβάνει και δύο μεταφρασμένα άρθρα των φεμινιστριών ιστορικών-κριτικών της τέχνης Linda Nochlin και Whitney Chadwick.

³⁰ Μέλη της Ομάδας 4+ ήταν οι Σίλεια Δασκαλοπούλου, Μαρία Κοκκίνου, Βάσω Κυριάκη, Renata Mentis, και ο Βαγγέλης Δημητράς.

³¹ Βλ., υποσημειώσεις 2, 3 στο Γκότση (2003:66) «Η σχέση γυναικών-τέχνης στην Ελλάδα στα τέλη του 19^{ου} αιώνα: ζητήματα και προτάσεις για μια φεμινιστική προβληματική στην ελληνική ιστορία της τέχνης»

προβληματικής³². Κατ' αναλογία με τις διεθνείς εννοιολογήσεις που παρουσιάστηκαν προηγουμένως, η διατριβή θα μπορούσε να πει κανείς ότι συμπλέει με τις πρώτες προσπάθειες των Αμερικανίδων θεωρητικών που στην προσπάθεια αποκατάστασης των αποσιωπημένων καλλιτέχνιδων και των έργων τους τις μελετούν ως ξεχωριστό και ομοιογενές σώμα με αποτέλεσμα πολλές από αυτές τις μελέτες να θεωρούνται ανιστορικές. Αντίστοιχη «ενοποιητική» προσέγγιση υιοθετεί σε δύο άρθρα της η Γεωργιάδου-Κούντουρα, «Πρωτοπόρες Ελληνίδες Ζωγράφοι» (1988) και «Η γυναίκα στη νεοελληνική ζωγραφική του ΙΘ' αιώνα. Εικόνα και δημιουργός» (1993), για τις ζωγράφους του 19^{ου} αιώνα. Εδώ η ομαδοποίηση γίνεται στη βάση των κοινών -ψυχολογικών, κοινωνικών- εμποδίων που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες στην καλλιτεχνική εκπαίδευση και τη σταδιοδρομία, ενώ η κοινή τους ενασχόληση με τη ζωγραφική τις ενοποιεί ως «Ελληνίδες καλλιτέχνιδες του 19^{ου} αιώνα». Παρόλα αυτά, στο δεύτερο άρθρο δίνονται πληροφορίες για τις κυρίαρχες αναπαραστάσεις των γυναικών στην ανδρική καλλιτεχνική παραγωγή, χωρίς όμως πάλι να εντάσσονται στα ευρύτερα ιστορικά και κοινωνικά συμφραζόμενα. Στην τρίτη κατηγορία, που είναι και η μόνη στην οποία το φύλο χρησιμοποιείται ως αναλυτικό εργαλείο, ανήκουν δύο ξενόγλωσσα άρθρα και μία διδακτορική διατριβή. Το αγγλόφωνο άρθρο της Ειρήνης Φατσέα (1996-97:237-266) "Timeless environments in an age of cultural change: a woman painter's perspective of Greek modernity" παρουσιάζει έργα της ζωγράφου του 19^{ου} αιώνα Σαριπόλου-Λίβα μελετώντας σ' αυτά τη διαπλοκή του φύλου και της τάξης της ζωγράφου. Έτσι, η ζωγραφική απεικόνιση του εσωτερικού μεσοαστικών σπιτιών από τη Σαριπόλου-Λίβα προσδιορίζεται από αλλά και αντανακλά την έμφυλη ιδεολογία της διάκρισης σφαιρών και της ταύτισης της θηλυκότητας με τον οικιακό χώρο. Έτσι η συγγραφέας εντάσσει τα έργα στα κοινωνικά και ιδεολογικά συμφραζόμενα της εποχής τους αναδεικνύοντας το φύλο και την τάξη ως παράγοντες που επικαθορίζουν τις επιλογές της καλλιτέχνιδος. Το δε άρθρο της Μαρίας Ταμπούκου (2009:307-324) "Leaving the Self. Nomadic Passages in the Memoir of a Woman Artist", σύνθετο στη θεωρητική του ενημέρωση, «συνοδοιοπορεί» με το ημερολόγιο της ζωγράφου Σοφίας Λασκαρίδου στους τόπους επίσκεψης και δημιουργίας της στο εξωτερικό αναδεικνύοντας, εκτός των άλλων, πώς το φύλο, η καλλιτεχνική της υπόσταση και η

³² Ίσως και στο πεδίο της ελληνικής ιστορίας της τέχνης να ισχύουν οι διαπιστώσεις των Αβδελά και Ψαρρά (1997) και μεταγενέστερα της Αβδελά (2003:3) για τις ιστοριογραφικές μελέτες στην Ελλάδα που χρησιμοποιούν το φύλο ως παράμετρο από τα μέσα της δεκαετίας του '80 και εξής. Δηλαδή ότι σε αντίθεση με τα διεθνή δεδομένα, όπου υπάρχει διάκριση στην ιστοριογραφία μεταξύ της πολιτικής-φεμινιστικής ιστορίας των γυναικών και της ιστορίας του φύλου-κοινωνικής ιστορίας των γυναικών, η εξαρχής συσχετική αντίληψη για το φύλο στην Ελλάδα καθιστά ταυτόσημες τις μελέτες της ιστορίας των γυναικών με τις μελέτες της ιστορίας του φύλου.

υποκειμενικότητά της διαμορφώνονται από τη συγκρότηση της έμφυλης ταυτότητάς της ως νομαδικού υποκειμένου³³. Η πληρέστερη μελέτη που συνάντησα για τη γυναικεία καλλιτεχνική δημιουργία τον 19^ο αιώνα και τις αρχές του 20^{ου} είναι η διδακτορική διατριβή της Γλαύκης Γκότση (2002) με τίτλο «Ο λόγος για τη γυναίκα και τη γυναικεία καλλιτεχνική δημιουργία στην Ελλάδα (τέλη 19^{ου}-αρχές 20^{ου} αιώνα)». Η συγγραφέας χρησιμοποιεί το φύλο ως αναλυτικό εργαλείο³⁴ της έρευνάς της για να μελετήσει τους θεωρητικούς λόγους και τις αναπαραστάσεις διαφορετικών πεδίων -λογοτεχνία της εποχής, εφημερίδες, διαφημίσεις...- που διαμορφώνουν τα σημαίνόμενα «γυναίκα», «γυναίκα καλλιτέχνις» και «γυναικεία καλλιτεχνική δημιουργία». Στην έρευνά της, επίσης, αξιοποιεί γόνιμα τις ιστοριογραφικές μελέτες των Ελληνίδων φεμινιστριών που διερευνούν το πεδίο της γυναικείας εκπαίδευσης και εργασίας την ίδια χρονική περίοδο.

Τι γνωρίζουμε, λοιπόν, για τις καλλιτέχνιδες του 19^{ου} αιώνα και ποιο είναι το ευρύτερο ιστορικό, κοινωνικό και ιδεολογικό κλίμα που πλαισιώνει την ίδρυση από το κράτος του πρώτου τμήματος του Πολυτεχνείου που δέχεται επίσημωσ πια γυναίκες στις αρχές του 20^{ου} αιώνα; Η μελέτη της καλλιτεχνικής δημιουργίας των γυναικών αποκτά πληρέστερη μορφή αν συνδεθεί με την έμφυλη ιδεολογία του 19^{ου} αιώνα όπως αυτή εκφράζεται στους θεωρητικούς λόγους που αναπτύσσονται για την εκπαίδευση των γυναικών γενικά, και την καλλιτεχνική εκπαίδευση ειδικότερα. Πρόκειται για θεωρητικούς λόγους που αρχικά αμφισβητούν την ανάγκη γενικής μόρφωσης των κοριτσιών εκτός του οίκου, ενώ στη συνέχεια αντίστοιχες αντιλήψεις επενδύουν τις αντιρρήσεις για την καλλιτεχνική εκπαίδευση των γυναικών. Η ιστορική διάσταση της γυναικείας εκπαίδευσης στην Ελλάδα και η σχέση της με τις καλλιτέχνιδες της έρευνας παρουσιάζεται σε ξεχωριστή ενότητα σε άμεση συνάρτηση με τα στοιχεία σπουδών και τις εκπαιδευτικές επιλογές των συμμετεχουσών. Εδώ, θα παρουσιάσω τις ιστορικές και ιδεολογικές συνθήκες που διαμορφώνουν το κλίμα εντός του οποίου αναπτύσσεται η

³³ Η Ταμπούκου χρησιμοποιεί την έννοια του νομαδισμού των Deleuze και Guattari όπως την αναπτύσσει και την επεξεργάζεται θεωρητικά η Rosi Braidotti (1994) στο *Nomadic Subjects*. Βλ., επίσης, και Rosi Braidotti (2006:189-211) «Ενσώματα ταυτότητα, έμφυλη διαφορά και το νομαδικό υποκείμενο» στο Αθανασίου, Α. (επιμ.) (2006).

³⁴ Αντίστοιχη θεωρητική τοποθέτηση υιοθετεί η Γκότση και σε προγενέστερα ή μεταγενέστερα άρθρα της. Βλ., Γκότση Χ.-Γ. (1994), «Η πρώτη 'καλλιτεχνική έκθεση των κυριών' (Αθήνα 1891)», *Δίνη*, 7 (1994), σσ. 236-247, Γκότση Χ.-Γ. (2003) «Η σχέση γυναικών-τέχνης στην Ελλάδα στα τέλη του 19^{ου} αιώνα: ζητήματα και προτάσεις για μια φεμινιστική προβληματική στην ελληνική ιστορία της τέχνης», στο *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, Ευγένιος Μαθιόπουλος - Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), Ηράκλειο 2003, σσ. 65-84, Gotsi Ch.-G. (2005) «Towards the formation of a professional identity: Women artists in Greece in the beginning of the 20th century», *Women's History Review* 14/2 (2005), σσ. 285-300, Gotsi Ch.-G. (2008) «"Feminist art", "female art", "sexless art" in a modernist context: women's collective exhibitions in Greece, 1925-1937», στο Brown, K. (επιμ.) (2008), *Women's Contributions to Visual Culture, 1918-1939*, Ashgate Publishing, σσ. 37-55.

καλλιτεχνική δράση και εκπαίδευση των γυναικών προς τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20^{ου}.

Η ιδεολογία του 19^{ου} αιώνα για την ύπαρξη διακριτών σφαιρών δραστηριότητας, του δημόσιου πεδίου για τους άνδρες και του ιδιωτικού για τις γυναίκες, και η έμφαση στη βιολογική-ψυχολογική διαφορά των φύλων εντοπίζεται στις αντιλήψεις για την εκπαίδευση των γυναικών. Η κατάλληλη για τα κορίτσια της εποχής εκπαίδευση είναι αυτή που προσιδιάζει σε στοιχεία «ανατροφής» και στα «έμφυτα» χαρακτηριστικά τους, τη μητρότητα και τη φροντίδα της οικογένειας (Ζιώγου-Καραστεργίου 1983, Μπακαλάκη και Ελεγγίτου, 1987, Φουρναράκη, 1987, Βιτσιλάκη-Σορωνιάτη κ.ά., 2001). Κατά συνέπεια γυναικεία εκπαίδευση και «φυσικός προορισμός» των γυναικών δεν συνάδουν, παρά μόνο αν οι σκοποί τους ταυτιστούν. Η παραχώρηση του δικαιώματος της εκπαίδευσης στα κορίτσια όφειλε όχι μόνο να είναι συμβατή με τον κοινωνικό τους ρόλο, αλλά ουσιαστικά να τις προετοιμάζει γι' αυτόν χωρίς να απειλεί το θεσμό της οικογένειας συμβάλλοντας στην «παρεκτροπή» τους. Σ' αυτό το ιδεολογικό πλαίσιο τα κορίτσια των μεσαίων και κατώτερων στρωμάτων διδάσκονται στα ιδιωτικά ή στα Παρθεναγωγεία της Φιλεκαπαιδευτικής εκτός από το εργόχειρο, ζωγραφική και ιχνογραφία (Σχολινάκη-Χελιώτη, 1990:38-39). Αντίστοιχα οι κόρες των εύπορων κοινωνικών στρωμάτων, μαθαίνουν κατ' οίκον κεντητική, και από κάποιον ιδιώτη δάσκαλο ζωγραφική (Σχολινάκη-Χελιώτη, ό.π., σ. 41). Η καλλιτεχνική δραστηριότητα των γυναικών σ' αυτό το πλαίσιο δεν αντιβαίνει τη διάκριση των σφαιρών δραστηριότητας ούτε τη συνακόλουθη ιδεολογία περί θηλυκότητας, αντίθετα τις ενισχύει. Αφενός τα γυναικεία καλλιτεχνήματα δεν εντάσσονται στον δημόσιο χώρο αφού προορίζονται για χρηστική λειτουργία και τη διακόσμηση του σπιτιού, αφετέρου τα στοιχεία καλλιτεχνικής μόρφωσης που δέχονται τα κορίτσια θα εξευγενίσουν ακόμη περισσότερο τη «φύση» τους προετοιμάζοντάς τες για τον ρόλο της συζύγου και μητέρας, ενώ συνάμα βελτιώνοντας την προίκα θα βοηθήσουν τις ανύπαντρες κόρες στην αναζήτηση του καλύτερου δυνατού γάμου (Βαρίκα, 2004 [1987], σ. 79). Ιδιαίτερα η μητρότητα, μέσω των λόγων που αναδεικνύουν «τις ψυχοσωτήριες και αναμορφωτικές» της δυνατότητες, όχι μόνο δεν θα απειληθεί αλλά στη συμπόρευσή της με την τέχνη θα ενισχυθεί (Βαρίκα, ό.π., σ. 101-103, Ψαρρά, 1999:466-67). Αλλά ακόμη και η εκτός του οίκου παρουσίαση των προς πώληση γυναικείων καλλιτεχνημάτων δεν εκλαμβάνεται ως παραβίαση του ιδιωτικού χώρου και ως δημόσια προβολή αφού εμπίπτει στη φιλανθρωπική δραστηριότητα³⁵, που με την

³⁵ Για παράδειγμα βλ., την αρθρογραφία της Καλλιρρόης Παρρέν στην *Εφημερίδα των Κυριών* για τις δύο «αγορές κυριών» που διοργανώθηκαν με πώληση γυναικείων χειροτεχνημάτων υπέρ του νοσοκομείου «Η Ελπίς». Τεύχος 205, 24-3-1891:5 στο <http://invenio.lib.auth.gr/record/29809/files/arc-2005->

αυταπάρνηση που επιδεικνύουν οι γυναίκες αποτελεί προέκταση της μητρικής τους φύσης και της ηθικοπλαστικής τους δυνατότητας.

Σ' αυτές τις συνθήκες, η αύξηση του αριθμού των καλλιτεχνίδων από τη δεκαετία του 1880 και η δημόσια συμμετοχή τους σε εκθέσεις δεν αποτελεί απειλή καθώς ενδύεται με λόγους περί ερασιτεχνισμού, τους οποίους υποστηρίζει και η άποψη της φυσικής κατωτερότητας και του εγγενούς διανοητικού ελλείμματος των γυναικών, έναντι του επαγγελματισμού, της ευφυΐας και της δεξιοτεχνίας των ανδρών καλλιτεχνών που σπουδάζουν. Πράγματι, ο μικρός αριθμός γυναικών που συμμετέχουν στις εκθέσεις³⁶ του φιλολογικού συλλόγου «Παρνασσός» και των Ολυμπίων εντάσσονται στην κατηγορία των ερασιτεχνών μαζί με κάποιους άνδρες. Με αυτό τον τρόπο δεν υποτιμάται μόνο η καλλιτεχνική παραγωγή των γυναικών αλλά και τα ίδια τα έργα που χαρακτηρίζονται ως «γυναικεία» σε αντιδιαστολή με τα πραγματικά έργα τέχνης των ανδρών. Άλλωστε οι καλλιτέχνιδες που δεν αντιμετωπίζονται ως ερασιτέχνιδες, Ασπριώτη, η Φλωρά, και η Λασκαρίδου, γίνονται αποδεκτές από τον κριτικό λόγο της εποχής ως εξαιρέσεις. Η Παρρέν στην *Εφημερίδα των Κυριών*³⁷ (φύλλο αρ. 163 του 1890) σχολιάζοντας την έκθεση του «Παρνασσού» του ίδιου έτους φτάνει στο σημείο να αναγνωρίσει την ύπαρξη «γυναικείας σχολής», άποψη που θα υποστηρίξει και σε μεταγενέστερα άρθρα της, που είναι μεν «ατελεστέρα» αλλά ικανή «όπως γεννήση εν τη ψυχή την συγκίνησιν, τον έρωτα, την αγάπην προς το καλόν». Ο χειραφετητικός λόγος της Παρρέν δεν αντικρούει τις κυρίαρχες αντιλήψεις ούτε για την ελλιπή, ερασιτεχνική καλλιτεχνική απόδοση των γυναικών ούτε για την έμφυτη σύνδεσή τους με το πεδίο των συναισθημάτων. Ωστόσο, όπως θα φανεί, αξιοποιεί αυτές τις αντιλήψεις για να ενισχύσει το δικό της ζητούμενο που δεν είναι άλλο από τη χειραφέτηση των γυναικών μέσω της εκπαίδευσης και της εργασίας, κυρίως για τις γυναίκες των μη προνομιούχων κοινωνικών στρωμάτων. Ένα χρόνο μετά την έκθεση του «Παρνασσού» το 1890, η Παρρέν οργανώνει στα γραφεία της εφημερίδας την πρώτη έκθεση με αποκλειστική συμμετοχή γυναικών, η οποία ήταν και η πολυπληθέστερη συγκριτικά με τις προηγούμενες. Αν και οι πηγές της εποχής δεν συμφωνούν για τον αριθμό των γυναικών που συμμετείχαν και για τα έργα που παρουσίασαν, η Παρρέν αναφέρει ότι

[7600.pdf](#) και τεύχος 206, 31-3-1891:7 στο <http://invenio.lib.auth.gr/record/29814/files/arc-2005-7604.pdf>

³⁶ Η Γκότση (1994:243) στην υποσημείωση 9 αναφέρει τα ονόματα των συμμετεχουσών στην έκθεση των Ολυμπίων του 1875 και 1888. Ενώ στην υποσημείωση 10 τα ονόματα που συμμετείχαν στην πρώτη καλλιτεχνική έκθεση του «Παρνασσού» το 1885 και του 1890. Για τον σχολιασμό της τελευταίας έκθεσης από την Παρρέν βλ. *Εφημερίδα των Κυριών*, φύλλο 163, 29-4-1890:1-3 στο <http://invenio.lib.auth.gr/record/29883/files/arc-2005-7641.pdf>. Βλ., επίσης, Γεωργιάδου-Κούντουρα (ό.π., σ. 21).

³⁷ Γενικότερα για τα γυναικεία περιοδικά του 19^{ου} αιώνα βλ., Ψαρρά, Α. (1979α) «Γυναικεία περιοδικά του 19^{ου} αιώνα», *Σκούπα*, 2, 1979. σσ. 10-13.

δήλωσαν συμμετοχή περισσότερες από 100 γυναίκες³⁸. Η πρώτη «καλλιτεχνική έκθεση των κυριών» είναι σημαντική όχι μόνο γιατί αποτελεί την πρώτη μεγάλη, ομαδική δημόσια εμφάνιση γυναικών καλλιτεχνίδων, ερασιτεχνίδων επί το πλείστον αφού ακόμη δεν είναι δεκτές ούτε ως ακροάτριες στο Πολυτεχνείο, αλλά και γιατί θα αποτελέσει εφαλτήριο της Παρρέν αλλά και κάποιων πολύ δυναμικών καλλιτεχνίδων για τη διεκδίκηση της καλλιτεχνικής παιδείας των γυναικών και συνακόλουθα της επαγγελματικής απασχόλησής τους με την τέχνη. Εκτός από τον ανδροκεντρικό λόγο της εποχής που υποδέχεται τα έργα ως ερασιτεχνικά μεν αλλά σύμφυτα με τον ρόλο και τη γυναικεία ευαίσθητη και χαριτωμένη «φύση», αντίστοιχα τα χαρακτηρίζει και η Παρρέν όχι για να τα μειώσει αλλά για να αρθρώσει λόγο υπέρ της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης των γυναικών. Τα εκθέματα, που η διευθύντρια της εφημερίδος περιγράφει διεξοδικά σε διαφορετικά³⁹ φύλλα του έτους 1891, χαρακτηρίζονται και από την ίδια την Παρρέν ως ερασιτεχνικά με την αιτιολογία όμως ότι «η ανατροφή των πλείστων Ελληνίδων είναι εντελώς στοιχειώδης και κατά το πολύ επίπλαστος... [και] καλλιτεχνική διατας γυναίκας σχολή δεν υπάρχει⁴⁰...». Με αντίστοιχο σκεπτικό χρησιμοποιεί η Παρρέν τη διαφορετική φύση και τη «φυσική καλλιτεχνική δεξιότητα» του γυναικείου φύλου για να αναδείξει αφενός την ανωτερότητά τους έναντι των ανδρών αλλά και για να τη συνδέσει με τις δύσκολες συνθήκες που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες στην ενασχόλησή τους με τα καλλιτεχνικά ελλείψει σπουδών⁴¹. Δεν είναι κατά την άποψή της η διαφορετική φύση των γυναικών που ευθύνεται για την ενασχόληση με το μοτίβο της νεκρής φύσης ή της απόδοσης του εσωτερικού σπιτιών αλλά η απουσία καλλιτεχνικής εκπαίδευσης. Την αμέσως επόμενη χρονιά αρχίζει να διδάσκει στο Αρσάκειο ζωγραφική η Μαρίνα Αμοιραδάκη, μία από τις λίγες καλλιτέχνιδες της εποχής που αντιμετωπίστηκε ως επαγγελματίας, ενώ το 1894 δημιουργείται το πρώτο τμήμα σπουδών για γυναίκες, το τμήμα «Γραφικής και Πλαστικής δια νεανίδας⁴²» στο Σχολείο των

³⁸ Βλ., φύλλο αρ. 205 της 24^{ης} Μαρτίου 1891, σ. 2 στο <http://invenio.lib.auth.gr/record/29809/files/arc-2005-7600.pdf>, επίσης υποσημείωση 3 στο Γκότση (1994:242) για τις διαφορετικές απόψεις του περιοδικού τύπου της εποχής σχετικά με τον αριθμό των συμμετεχουσών και των έργων τους.

³⁹ Βλ., φύλλο αρ. 211 της 5^{ης} Μαΐου 1891 στο <http://invenio.lib.auth.gr/record/29864/files/arc-2005-7631.pdf>, φύλλο αρ. 212 της 12^{ης} Μαΐου στο <http://invenio.lib.auth.gr/record/29872/files/arc-2005-7635.pdf>, φύλλο αρ. 213 της 19^{ης} Μαΐου στο <http://invenio.lib.auth.gr/record/29879/files/arc-2005-7639.pdf>, φύλλο αρ. 214 της 26^{ης} Μαΐου στο <http://invenio.lib.auth.gr/record/29881/files/arc-2005-7640.pdf>, φύλλο αρ. 215 της 2ας Ιουνίου στο <http://invenio.lib.auth.gr/record/29887/files/arc-2005-7644.pdf>, και φύλλο αρ. 216 της 9^{ης} Ιουνίου στο <http://invenio.lib.auth.gr/record/29890/files/arc-2005-7646.pdf>

⁴⁰ Βλ., ό.π., φύλλο αρ. 205, σ. 2

⁴¹ Βλ., φύλλο αρ. 300 της 28^{ης} Απριλίου 1891, σ. 1-2 στο <http://invenio.lib.auth.gr/record/29852/files/arc-2005-7625.pdf>

⁴² Βλ., Σχολινάκη-Χελιώτη, ό.π., σ. 58-61. Η Γεωργιάδου-Κούντουρα αναφέρει (ό.π., σ. 20) ότι το τμήμα δημιουργήθηκε μετά από την παρέμβαση του Γεωργίου Α' στον οποίο είχε απευθύνει έκκληση η Σοφία Λασκαρίδου.

Καλών Τεχνών του Πολυτεχνείου. Το τμήμα των νεανίδων διαχωρίζεται από το αντίστοιχο των ανδρών και ακολουθεί διαφορετικό πρόγραμμα μαθημάτων, προσφέρονται στοιχειώδη μαθήματα τοπιογραφίας και ανθογραφίας (Γκότση, 2003:83), ενώ δεν χορηγείται δίπλωμα με την ολοκλήρωση της φοίτησης. Για άλλη μία φορά, όπως συνέβη και με τη δημιουργία των υποτιμημένων Διδασκαλείων της Φιλεκπαιδευτικής, υπονομεύονται οι σπουδές των γυναικών με την προσφορά «διακοσμητικής» καλλιτεχνικής εκπαίδευσης. Η δημιουργία του τμήματος δεν ικανοποιεί ούτε την Παρρέν που στόχευε στην επαγγελματική αποκατάσταση των καλλιτέχνιδων με την εισαγωγή εφαρμοσμένων καλλιτεχνικών σπουδών που θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν στην υπό ανάπτυξη βιομηχανία, ούτε και τις ίδιες της καλλιτέχνιδες. Ο μεν στόχος των εφαρμοσμένων σπουδών θα διεκδικηθεί με τη δημιουργία της «Ένωσης των Ελληνίδων» το 1896 με πρωτοβουλία της Παρρέν⁴³, ενώ οι διεκδικήσεις των καλλιτέχνιδων θα αποδώσουν με την αναγνώριση του δικαιώματος φοίτησής τους στις κανονικές τάξεις του Σχολείου το 1901, και με τον αγώνα τους για συμμετοχή στο μάθημα της γυμνογραφίας και της σπουδής γυμνού μοντέλου το 1905⁴⁴. Ο καινούριος αιώνας ξεκινά με μια σημαντική κατάκτηση των καλλιτέχνιδων.

Ωστόσο, αν η παρακολούθηση του μαθήματος γυμνογραφίας από τις καλλιτέχνιδες εγείρει διαφωνίες από τους άνδρες και διεκδικήσεις⁴⁵ από την πλευρά των γυναικών, η απόδοση του γυμνού γυναικείου σώματος από τους καλλιτέχνες δεν σπανίζει, χωρίς κι αυτή να γίνεται συλλήβδην αποδεκτή. Η Γκότση (2002:79-83) συνδέει την πραγματιστική, απτή απεικόνιση της γυναικείας ομορφιάς και του γυμνού σώματος με τις αλλαγές που παρατηρούνται στη λογοτεχνική παραγωγή της γενιάς του 1880, που με τη σειρά τους επηρεάζουν και την καλλιτεχνική παραγωγή. Ενώ προηγουμένως το γυμνό γυναικείο σώμα απεικονιζόταν στην ιδεαλιστική του εκδοχή ως μέσο εξύμνησης του κάλλους της αρχαιότητας και της μυθολογίας, στη γενιά του '80 χωρίς να απουσιάζουν οι ιδεαλιστικές απεικονίσεις⁴⁶ του Θηλυκού γίνονται περισσότερο γήινες. Στη λογοτεχνία αυτής της γενιάς παράλληλα με την εξύμνηση της μητρότητας και την εξιδανίκευση της ζωής στο σπίτι, εμφανίζεται η απεικόνιση του επικίνδυνου και του ερωτικού Θηλυκού της καθημερινής ζωής. Αντίστοιχες είναι και οι

⁴³ Βλ. σχετικά φύλλο αρ. 472 της 12^{ης} Ιανουαρίου 1897, σσ. 2-3 στο <http://invenio.lib.auth.gr/record/30894/files/arc-2005-8068.pdf>

⁴⁴ Η Γκότση (2002:315) αναφέρει ότι η συνύπαρξη γυναικών-ανδρών στο μάθημα της γυμνογραφίας που προέκυψε αναγκαστικά λόγω συγχώνευσης των τμημάτων για οικονομικούς λόγους παρά τις αντιρρήσεις των καθηγητών, δεν συναντάται την περίοδο αυτή σε καμία καλλιτεχνική ακαδημία του εξωτερικού.

⁴⁵ Βλ., για παράδειγμα, το κείμενο της καλλιτέχνιδος Ελένης Γεωργαντή που δημοσιεύτηκε στην *Εφημερίδα των Κυριών*, φύλλο αρ. 947 της 1-15 Μαΐου 1908, σσ. 208-209 στο <http://invenio.lib.auth.gr/record/31483/files/arc-2005-8483.pdf>

⁴⁶ Για τις αναπαραστάσεις του Θηλυκού στις προσωπογραφίες της εποχής βλ., Γεωργιάδου-Κούντουρα ό.π., σσ. 17-18

αναπαραστάσεις του Θηλυκού στην τέχνη, όπου η ανδρική επιθυμία του ζωγράφου και του άνδρα θεατή εκδηλώνονται πλέον ξεκάθαρα με αποτέλεσμα οι αναπαραστάσεις του γυμνού γυναικείου σώματος να είναι συχνότερες από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και τις αρχές του 20^{ου}. Το γεγονός ότι οι απεικονίσεις του Θηλυκού στην τέχνη απευθύνονται στον «ιδανικό άνδρα θεατή» δεν ξεφεύγει από την κριτική της *Εφημερίδος των Κυριών*. Η υπογράφουσα του άρθρου «Η τέχνη και η Γυνή⁴⁷», Κόμισσα Απραδίνη, αναγνωρίζει ότι οι απεικονίσεις των γυναικών φτιάχνονται για την τέρψη του άνδρα ενώ απουσιάζει η απεικόνιση «της αγνής μητρός ή της αθώας κόρης». Η άποψη αυτή συνάδει με τις αντιλήψεις της Παρρέν, όπου παράλληλα με τον χειραφετητικό της λόγο για εκπαίδευση και επαγγελματική αποκατάσταση των γυναικών εξαιρεί το μητρικό ιδεώδες, όπως αντίστοιχα και οι αποδεκτοί από τις γυναίκες θεωρητικοί λόγοι της εποχής που ανάγουν τη μητρότητα σε εθνική αποστολή (Βαρίκα, ό.π., σ. 101-103). Η αντίστροφη διαδικασία, της αναπαράστασης του ανδρικού σώματος από γυναίκες, απουσιάζει ακολουθώντας τα ήθη και έθιμα της εποχής. Η δε απεικόνιση του γυμνού γυναικείου σώματος από καλλιτέχνιδες είναι συμπτωματική⁴⁸ όχι μόνο γιατί δεν θα άρμοζε στον ρόλο και την κοινωνική τους θέση τους αλλά και γιατί υπολείπονταν στη σπουδή του γυμνού σώματος ως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Πάντως, οι αντιδράσεις των καθηγητών του Πολυτεχνείου για το μάθημα γυμνογραφίας των καλλιτεχνίδων όπως και οι αναπαραστάσεις του επικίνδυνου Θηλυκού στη λογοτεχνία δεν θα πρέπει να αντιμετωπιστούν ως ανεξάρτητες της ανάγκης διασφάλισης από τους άνδρες της πρωτοκαθεδρίας του δημόσιου χώρου που είχε διασαλευθεί και από την εμφάνιση των πρώτων γυναικών συγγραφέων⁴⁹, και από τις διεκδικήσεις των «νέων γυναικών» για σπουδές και επαγγελματική αποκατάσταση (Βαρίκα, ό.π., σ. 83, 197).

Τέχνη και Φύλο τον 20^ο-21^ο αιώνα

Εξίσου δύσκολη, αν όχι προβληματική, αποδεικνύεται η έρευνα για τις καλλιτέχνιδες του 20^{ου} αιώνα. Η τεκμηρίωση του καλλιτεχνικού έργου των γυναικών είναι ελλιπέστατη ενώ η

⁴⁷ Βλ., φύλλο αρ. 107 της 26^{ης} Μαρτίου 1889, σ. 3 στο

<http://invenio.lib.auth.gr/record/29817/files/arc-2005-7606.pdf>

⁴⁸ Βλ. υποσημείωση 24 στο Σαρακατσιάνου Β. «Εικαστική γραφή και έμφυλες ταυτότητες στην Ελλάδα τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα», ανακοίνωση στο Δ΄ Πανευρωπαϊκό Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ) *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)* (Πανεπιστήμιο Γρανάδας, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010), στο

http://www.eens.org/EENS_congresses/2010/Sarakatsianou_Vasiliki.pdf, και Σαρακατσιάνου, Β., «Γυναίκες καλλιτέχνιδες και κριτικός λόγος» στο Ντενίση, Σ. (επιμ.), *Η Γυναικεία Εικαστική και Λογοτεχνική Παρουσία στα Περιοδικά Λόγου και Τέχνης (1900-1940)*, Gutenberg, Αθήνα 2008, σσ. 140-162.

⁴⁹ Βλ., για παράδειγμα, τη διαμάχη μεταξύ του Ροΐδη και των πρώτων γραφουσών, στο Ψαρρά, Α. (1979β) «Άμα η όρνιθα αρχίσει να λαλή ως πετεινός, σφάζε την αμέσως. Η διαμάχη Ροΐδη-γραφουσών», *Σκούπα*, 3, 1979. σσ. 3-13.

αναζήτηση διατυπωμένου φεμινιστικού λόγου ή προβληματικής γύρω από την έννοια του φύλου, σε έρευνες ή διατριβές, σε δόκιμες ιστορίες τέχνης, στον κριτικό ή επιμελητικό λόγο, στην ειδική ή γενικότερη αρθρογραφία, απουσιάζει με ελάχιστες εξαιρέσεις. Ως εκ τούτου, η προσπάθεια ανασύνθεσης του πεδίου όσον αφορά τη δράση των καλλιτεχνίδων και την όποια εμπλοκή τους σε ζητήματα φύλου, περιορίζεται στα χρόνια που έπονται της μεταπολίτευσης και βασίζεται στο υλικό που συγκέντρωσα για τις ατομικές ή ομαδικές εκθέσεις αυτών των χρόνων από αίθουσες τέχνης, μουσεία, βιβλιοθήκες, καθώς και στη μελέτη δόκιμων ιστοριών τέχνης.

Εξαιρέση στην ανυπαρξία πρωτογενούς υλικού για τον προσδιορισμό και τη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού πεδίου στην Ελλάδα αποτελεί η εξαιρετικά σημαντική διεπιστημονική έρευνα με τίτλο *Γυναίκες απόφοιτοι της Σχολής Καλών Τεχνών από το 1980 ως το 2004. Μια διεπιστημονική προσέγγιση* που ολοκληρώθηκε το 2007 με εφαρμογή ποσοτικής και ποιοτικής μεθοδολογίας (20 συνεντεύξεις βάθους). Η έρευνα εκπονήθηκε από 16μελή ομάδα⁵⁰, θεωρητικών/ιστορικών τέχνης και κοινωνικών επιστημόνων, υπό την αιγίδα της Α.Σ.Κ.Τ. στο πλαίσιο του «Πυθαγόρας ΙΙ - Ενίσχυση ερευνητικών ομάδων στην Α.Σ.Κ.Τ.», με επιστημονικό υπεύθυνο τον, τότε λέκτορα και νυν, επίκουρο καθηγητή της Α.Σ.Κ.Τ. Ιωάννη Σκαλτσά. Η έρευνα είναι σημαντική καθώς αποτελεί την πρώτη απόπειρα καταγραφής του πεδίου, ταυτόχρονα, όμως, η αυτοαναφορική της δυνατότητα επιτρέπει στους ιθύνοντες της Καλών Τεχνών να επανεξετάσουν σε πολλαπλά επίπεδα την ταυτότητα της Σχολής αξιοποιώντας τα ευρήματά της, θέμα που άλλωστε θίγει και η ερευνητική ομάδα όσο και οι ίδιες οι καλλιτέχνιδες. Η έρευνα μελετά την εικαστική διαδρομή και τη θέση που καταλαμβάνουν στο πεδίο οι καλλιτέχνιδες της συγκεκριμένης 25ετίας αφότου αποφοίτησαν από την Καλών Τεχνών με άξονες διερεύνησης τις ακόλουθες θεματικές⁵¹:

1. δημογραφικές, κοινωνιοψυχολογικές και εκπαιδευτικές διαστάσεις των γυναικών αποφοίτων της Α.Σ.Κ.Τ. την περίοδο 1980-2004
2. εικαστική παραγωγή των γυναικών αποφοίτων της Α.Σ.Κ.Τ. σε σχέση με ζητήματα της προβληματικής 'γυναίκα-τέχνη'
3. το έργο των γυναικών αποφοίτων της Α.Σ.Κ.Τ. και η πρόσληψη του από τον ενχώριο επιμελητικό και θεωρητικό λόγο
4. η γυναίκα καλλιτέχνιδα και η γυναικεία τέχνη στο σύγχρονο πεδίο των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα

⁵⁰ Όλα τα ονόματα των μελών της ερευνητικής ομάδας στο

http://www.asfa.gr/greek/activities/site_skaltsas/pages/epistimoniki_omada.html

⁵¹ Αντλώ τα στοιχεία από την ιστοσελίδα και τη βάση δεδομένων που δημιουργήθηκε ως αποτέλεσμα της έρευνας στην οποία περιλαμβάνονται τα παραδοτέα, βλ.

www.asfa.gr/greek/activities/site_skaltsas/index.html. Επίσης περιλήψεις των υποέργων στο http://www.asfa.gr/greek/activities/site_skaltsas/word/eisagogi1.pdf

5. η επιρροή των γυναικείων σπουδών και των σπουδών φύλου στα προπτυχιακά προγράμματα σπουδών τέχνης του εξωτερικού
6. Οι πολιτικές αντιλήψεις των γυναικών αποφοίτων της Α.Σ.Κ.Τ. (1980-2004) και η έμφυλη ταυτότητα
7. Έρωτας - συντροφικότητα - οικογένεια στο πλαίσιο της εικαστικής σταδιοδρομίας

Όλες οι παραπάνω θεματικές συγκροτούν διαφορετικά υποέργα-παραδοτέα, εκτός από τις θεματικές 6 και 7 που εντάσσονται στο υποέργο 1. Η έρευνα επιδιώκει να καλύψει όσο το δυνατόν σφαιρικότερα το ζήτημα της γυναικείας καλλιτεχνικής δημιουργίας αφενός μέσα από τον βιωματικό λόγο των καλλιτέχνιδων όσο και μέσω ερωτηματολογίων που στάλθηκαν σε κάθε κατηγορία παραγόντων διαμεσολάβησης του καλλιτεχνικού έργου (κριτικοί τέχνης, γκαλερίστες, μουσεία, ιδρύματα και φορείς, συλλέκτες), καθώς και να ορίσει το πεδίο με όρους της κοινωνιολογίας της τέχνης. Θλιβερή η διαπίστωση της ερευνητικής ομάδας για τη μεγάλη απροθυμία και την «ελάχιστη πρακτική ανταπόκριση που επέδειξαν αρκετοί θεσμοί του καλλιτεχνικού χώρου στις επίσημες και άτυπες εκκλήσεις να προσφέρουν στοιχειώδη συνδρομή στο έργο μας, θέτοντας στη διάθεσή μας κάθε είδους σχετικό υλικό που έχουν στην κατοχή τους» (βλ. περιλήψεις υποέργων σ. 5, υποσημείωση 45 του παρόντος). Ανάλογη και η δική μου εμπειρία καθώς πολλές φορές αντιμετωπίστηκα με καχυποψία και χωρίς να καταφέρω να συγκεντρώσω το απαραίτητο υλικό από αντίστοιχους φορείς. Δεν θα παρουσιάσω σ' αυτό το σημείο αναλυτικά τις διαπιστώσεις και τα ευρήματα της συγκεκριμένης έρευνας καθώς στην πορεία αυτού του κειμένου αναφέρομαι συχνά σ' αυτά συνδυάζοντάς τα με διαπιστώσεις της παρούσας έρευνας. Μολονότι η έρευνα της Α.Σ.Κ.Τ. είναι ευρύτερη ως προς τους στόχους της και χαρτογραφεί το πεδίο και με ποσοτικές συλλογές, οι δύο έρευνες συνομιλούν μεταξύ τους σε αρκετά επίπεδα, κατεξοχήν μέσω των στοιχείων που αναδεικνύονται από τις συνεντεύξεις βάθους των δύο ερευνών. Σ' αυτό το επίπεδο, οι δύο έρευνες όχι μόνο ανατροφοδοτούν η μία την άλλη αλλά καταλήγουν σε σημαντικές κοινές διαπιστώσεις για τις καλλιτέχνιδες και τον χώρο της τέχνης στη στενότερη και ευρύτερη μορφή του. Το γεγονός ότι οι διαπιστώσεις των δύο ερευνών συγκλίνουν, αν και οι συνεντεύξεις της έρευνας του 2007 απευθύνονται αποκλειστικά σε εικαστικούς ενώ οι 30 συνεντεύξεις της παρούσας έρευνας καλύπτουν τις περισσότερες εκφάνσεις της γυναικείας καλλιτεχνικής δραστηριότητας, μοιάζει να επιτρέπει τη γενίκευσή τους στο εύρος του καλλιτεχνικού πεδίου. Τους τόπους σύγκλισης των δύο ερευνών τους παρουσιάζω στην ενότητα Β', Ανάλυση Συνεντεύξεων, που έπεται. Πριν συνεχίσω την αναφορά μου στον 20^ο αιώνα να κλείσω την παρουσίαση της έρευνας του '07 με δύο καθοριστικές, συναρτώμενες μεταξύ τους επισημάνσεις. Πρώτον, οι απόφοιτες καλλιτέχνιδες υπερέχουν αριθμητικά των ανδρών, ωστόσο το έργο τους υπολείπεται σαφώς εκείνων (σ. 3 στις περιλήψεις, ό.π.). Δεύτερον,

οι παράγοντες διαμεσολάβησης του πεδίου όχι μόνο δεν συμμετείχαν στη διαμόρφωση μιας ανάλογης κατηγορίας [αυτής στην οποία θα ενέπιπτε το έργο των γυναικών, ή φεμινιστικής ιστορίας της τέχνης], αλλά αντίθετα επέδρασε στη συγκάλυψη αυτής της κατηγορίας και στην αναστολή ενός ουσιαστικού θεωρητικού λόγου γύρω από αυτήν (στο ίδιο, σ. 12).

Τα γενικά συμπεράσματα που προκύπτουν από τη μελέτη του διαθέσιμου υλικού συνοψίζονται στο ότι η απλή ομαδική παρουσία καλλιτεχνιδων σε εκθέσεις συχνά ταυτίζεται, λανθασμένα, με την ανάδειξη της προβληματικής του φύλου. Επίσης, αν θεωρήσουμε ότι στην Ελλάδα υπήρξαν κάποιες προσπάθειες φεμινιστικής καλλιτεχνικής πρακτικής και συνακόλουθου θεωρητικού λόγου, αυτές εντάσσονται αρχικά σε μια ουσιοκρατικού τύπου λογική, μεταπηδούν τα τελευταία χρόνια στη μετα-φεμινιστική πρακτική και θεωρία, ενώ οι καλλιτεχνικές-θεωρητικές αναζητήσεις που θα εντάσσονταν στην «πολιτική της διαφοράς» απουσιάζουν.

Τα στοιχεία για τη δεκαετία του '80 είναι ελλιπή και αποσπασματικά. Η αναζήτηση στοιχείων για τη γυναικεία καλλιτεχνική δημιουργία σε καταλόγους ατομικών-ομαδικών εκθέσεων ή σε ακαδημαϊκά κείμενα περιορίζεται στην απλή αναφορά ονομάτων και έργων, ενώ απουσιάζει οποιαδήποτε βάση τεκμηρίωσης της καλλιτεχνικής παραγωγής γενικά και των καλλιτεχνιδων ειδικότερα. Ωστόσο, εντοπίζονται περιορισμένες καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες που τελούνται υπό την αιγίδα του κράτους, που θα μπορούσαν να ενταχθούν στη λογική των "all women shows" που επικράτησαν στη διεθνή σκηνή στα τέλη του '60 και τις αρχές του '70. Η Γενική Γραμματεία Ισότητας οργανώνει δύο εκθέσεις τα έτη 1986 και 1987 υπό τον κοινό και για τις δύο τίτλο «Γυναίκα και Τέχνη». Η πρώτη, στη Ρωμαϊκή Αγορά, ήταν έκθεση ζωγραφικής, ενώ η δεύτερη, στο κτήριο Κωστής Παλαμάς, εξέθετε έργα γλυπτικής. Ήδη ο τίτλος των εκθέσεων μαρτυρεί ότι οι γυναίκες ομαδοποιούνται κάτω από τη γενική κατηγορία «γυναίκα» χωρίς καμία αναφορά στις μεταξύ τους ιδιαιτερότητες, παρόλο που σ' αυτήν τη δεκαετία η διεθνής βιβλιογραφία έχει ήδη θέσει το ζήτημα της διαφοράς μιλώντας για «γυναίκες» καταργώντας την αντίληψη της ενιαίας και οικουμενικής «γυναίκας». Την παρουσίαση καλλιτεχνιδων επιδιώκει και η έκθεση "Three Generations of Greek Women Artists. Figures Forms and Personal Myths" που οργάνωσε το 1989 το Υπουργείο Πολιτισμού μαζί με το National Museum of Women in the Arts (NMWA) στην Ουάσιγκτον σε επιμέλεια της Ηλιοπούλου-Ρογκάν. Οι Ιγγλέση και Αβδελά (1990:77) σχολιάζοντας το κείμενο της επιμελήτριας στον κατάλογο της έκθεσης αναφέρουν ότι «το φύλο των καλλιτεχνιδων που επιλέχθηκαν υπαγορεύτηκε αποκλειστικά από τον φορέα που θα την υποδεχόταν, χωρίς να

προκαλέσει τον παραμικρό προβληματισμό για την ενδεχόμενη επίδρασή του ως διαφοροποιητικής καλλιτεχνικής παραμέτρου».

Αν όμως τα "all women shows" της διεθνούς σκηνής είχαν κινηματικό και ακτιβιστικό χαρακτήρα και εξέφραζαν την ανάγκη συσπείρωσης των καλλιτεχνίδων για να νιώσουν τη διαφορετικότητά τους, στην Ελλάδα δεν συναντάμε ανάλογη δημιουργία καλλιτεχνικών ομάδων που να συνδέουν την τέχνη με την προβληματική του φύλου πριν το 1990⁵². Πώς και σε μια ιστορική συγκυρία σαν της μεταπολίτευσης ένα κατεξοχήν πολιτικό κίνημα, όπως το φεμινιστικό, δεν φαίνεται να έχει ερείσματα στην ελληνική τέχνη; Ή αντιστρέφοντας το ερώτημα, οι Ελληνίδες καλλιτέχνιδες δεν βρήκαν πεδίο θεωρητικής ενημέρωσης και καλλιτεχνικής πρακτικής στο κίνημα των γυναικών όπως αυτό εκφράστηκε στην τέχνη; Σε κάποια από τα φεμινιστικά περιοδικά⁵³ που εκδίδονταν αυτήν την περίοδο υπάρχουν αφιερώματα σε Ελληνίδες ή ξένες εικαστικούς, μεταφράσεις σημαντικών ξενόγλωσσων άρθρων ή πρωτότυπων ελληνικών με σαφή αναφορά στη φεμινιστική τέχνη. Δεν επηρέασαν αυτά σε κάποιο βαθμό τις Ελληνίδες καλλιτέχνιδες; Συνδέονται σε κάποιο βαθμό τα ερωτήματα αυτά με τον τρόπο που έγινε αντιληπτό το φεμινιστικό κίνημα στην Ελλάδα; Το ελληνικό φεμινιστικό κίνημα⁵⁴ εμφανίζεται δυναμικά τη δεκαετία του '70⁵⁵ δημιουργώντας αρχικά αυτόνομες ομάδες⁵⁶ και περιοδικά που υιοθετώντας την ευρύτερη φεμινιστική προβληματική για το φύλο και τις κοινωνικές σχέσεις αμφισβήτησαν την πατριαρχική δομή της ελληνικής κοινωνίας και

⁵² Μολονότι η καλλιτεχνική Ομάδα 4+ αναφέρει ότι συγκροτήθηκε το 1980 δεν κατάφερα να βρω καταλόγους από τις εκθέσεις πριν το 1990 που αναφέρονται στη σελίδα 151 των πρακτικών του συμποσίου. Βλ. υποσημείωση 25 στο παρόν κείμενο.

⁵³ Συγκεκριμένα στη *Σκούπα* (1979-1981) στο τεύχος Δεκεμβρίου 1979 μεταφράζεται το κείμενο του G. Lascault «Η γυναικεία απουσία σε πίνακα του J. L. David», και γίνεται αφιέρωμα στην καλλιτέχνιδα Ch. Akerman. Στο τεύχος του Ιουλίου 1981 μεταφράζεται απόσπασμα του άρθρου της Nochlin "Why have there been no great women artists". Στο τεύχος Οκτ.-Δεκ. 1982 του *Αγώνα της Γυναίκας* (1979-1983) μεταφράζεται απόσπασμα από το βιβλίο του J. Berger (ό.π.), ενώ στο τεύχος του Ιουνίου 1990 της *Δίνης* (1986-1997) γίνεται αφιέρωμα σε Ελληνίδες καλλιτέχνιδες, περιέχεται το άρθρο των Ιγγλέση-Αβδελά (ό.π.) καθώς και μεταφρασμένο απόσπασμα από το άρθρο της Nochlin, "Women, Art and Power". Βέβαια το τεύχος της *Δίνης* εκδίδεται μετά το τέλος της δεκαετίας του '80 στην οποία αναφέρομαι αλλά το περιλαμβάνω γιατί εντάσσεται στη γενικότερη προβληματική που περιγράφω. Σημαντική βοήθεια για την έρευνα των φεμινιστικών περιοδικών και του ελληνικού φεμινισμού γενικότερα η έρευνα «Φεμινιστική Θεώρηση και Δράση στην Ελλάδα:1974-1984» και το ψηφιοποιημένο εκπαιδευτικό υλικό που πραγματοποιήθηκε για το Πρόγραμμα Σπουδών Φύλου και Ισότητας του Παντείου Πανεπιστημίου από 1/2008 ως και 5/2008. Βλ. σχετικά <http://www.genderpanteion.gr/gr/indexvasi84.php>

⁵⁴ Το ζήτημα του ελληνικού φεμινιστικού κινήματος είναι σοβαρό και με σημαντικές πολιτικές προεκτάσεις. Εδώ δεν θίγεται παρά ακροθιγώς. Για μία εμπειριστατωμένη προσέγγιση, βλ. Βαρίκα (2000), και *Δίνη, φεμινιστικό περιοδικό*, (1988) «Αφιέρωμα: Φεμινισμός - Πολιτική Α'», 3, Ιούλιος, 1988, σσ. 4-31, *Δίνη, φεμινιστικό περιοδικό*, (1989) «Αφιέρωμα: Φεμινισμός - Πολιτική Β'», 4, Ιούνιος, 1989, σσ. 4-35.

⁵⁵ Για το φεμινισμό της περιόδου του μεσοπολέμου που δεν θα αναφερθώ εδώ βλ., Αβδελά, Ε. και Ψαρρά, Α. (1985) (επιμ.) *Ο φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου : μια ανθολογία*, Αθήνα: Γνώση

⁵⁶ Για τις αυτόνομες ομάδες και τα περιοδικά της περιόδου βλ., το ψηφιακό υλικό της προηγούμενης υποσημείωσης.

διατύπωσαν το αίτημα του «δικαιώματος στη διαφορά» (Σημίτη, 2003). Συνέπεια των δικών τους κινητοποιήσεων-διεκδικήσεων αλλά και του ευρύτερου κοινωνικού και πολιτικού κλίματος που διαμόρφωσε τις προϋποθέσεις, η τροποποίηση του Συντάγματος του 1975 και οι συνακόλουθες αναθεωρήσεις του οικογενειακού δικαίου⁵⁷ με τους νόμους της περιόδου 1982-1985 που υποστηρίχθηκαν από τις φεμινιστικές οργανώσεις και τα περιοδικά. Ωστόσο ο δημόσιος λόγος, είτε στην «προοδευτική» εκδοχή της αριστερής ιδεολογίας, είτε στη «συντηρητική» της δεξιάς ή ελληνορθόδοξης οπτικής, χρησιμοποιώντας ως πρόσχημα την εισαγωγή ξενόφερτων προτύπων χειραγωγούν το κίνημα αναιρώντας την κριτική και πολιτική του αιχμή ώστε να το εντάξουν στο ευρύτερο κλίμα πολιτικής συναίνεσης και στους λόγους περί ανάπτυξης, απαραίτητους για την ένταξη της χώρας στην Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα (Βαρίκα, 2000:295, 301). Σύμφωνα με την άποψη της Βαρίκα (στο ίδιο, σ. 295) ο καθοριστικότερος παράγοντας που ανέστειλε την ανάπτυξη του φεμινιστικού κινήματος στην Ελλάδα ήταν η συμπαράτηση ή η ενσωμάτωση γυναικείων οργανώσεων στα πολιτικά κόμματα.

Τώς συνδέεται αυτή η κατάσταση με τον πολιτισμό και ειδικότερα με το πεδίο της τέχνης; Η Ελπίδα Καραμπά και ο Κωστής Σταφυλάκης⁵⁸ (2007:10), μέλη της ερευνητικής ομάδας στην προαναφερθείσα έρευνα της Α.Σ.Κ.Τ., αναφέρουν ότι στη δεκαετία του '70 ούτε οι Έλληνες πρωτοποριακοί καλλιτέχνες -γυναίκες και άνδρες - ήθελαν να συνδεθεί το έργο τους με τις φεμινιστικές πολιτικές εξελίξεις (προφανώς εννοούν τον οικειοποιημένο από τα πολιτικά κόμματα «φεμινισμό» και όχι τον αυτόνομο) ούτε οι ιστορικοί και κριτικοί της τέχνης να συνδέσουν τη θεωρία με το κίνημα αποφεύγοντας έτσι κατηγοριοποιήσεις που θα «αδικούσαν» την ίδια την καλλιτεχνική παραγωγή. Με αυτή τη λογική, αν οι καλλιτέχνιδες δεν επιθυμούν τη σύνδεσή τους με την πολιτική του κοινοβουλευτικού πεδίου ή δεν βρίσκουν χώρο έκφρασης μέσα από αυτήν αποποιούνται ταυτόχρονα και τον φεμινισμό ως ένα αρνητικό και μειωτικό σημειόμενο. Σ' αυτό το σημείο είναι πολύ ενδιαφέρουσα η παρατήρηση του ιστορικού τέχνης-επιμελητή Σωτήρη Μπαχτσετζή⁵⁹ (2007:38, 40) ο οποίος μελετώντας την καλλιτεχνική πορεία των γυναικών που αποφοίτησαν από την Α.Σ.Κ.Τ. την περίοδο 1980-1989 διαπιστώνει τη σταθερή παρουσία στα εντόπια και διεθνή εικαστικά δρώμενα μόνο τριών γυναικών σε

⁵⁷ Βλ., για παράδειγμα, Σαμίου Δ. (2006) στο <http://www.sa.aegean.gr/msc/activity/msc-woman-gender-gr-activity-research-samiou.pdf> και

<http://www.isotita.gr/var/uploads/EPEAEK%204.1.1/Bibliokatalogos.doc> για σχετική βιβλιογραφία.

⁵⁸ Βλ. παραδοτέο «Το έργο των γυναικών αποφοίτων της Α.Σ.Κ.Τ. (1980-2004) και η πρόσληψή του από τον εγχώριο επιμελητικό και θεωρητικό λόγο» στο

http://www.asfa.gr/greek/activities/site_skaltsas/word/4.pdf

⁵⁹ Μέλος της ερευνητικής ομάδας της Α.Σ.Κ.Τ. Ο τίτλος του παραδοτέου του «Η εικαστική παραγωγή γυναικών αποφοίτων της Α.Σ.Κ.Τ. σε σχέση με ζητήματα της προβληματικής 'γυναίκα-τέχνη'», βλ. στο http://www.asfa.gr/greek/activities/site_skaltsas/word/3.pdf

σύνολο περίπου 300 αποφοιτησάντων: της Λίζυ Καλλιγά, της Αιμιλίας Παπαφιλίππου και της Ελένης Χριστοδούλου. Οι καλλιτέχνιδες είτε δεν ασχολούνται με το θέμα του φύλου στα έργα τους είτε όταν το ενσωματώνουν, συνδέουν την έμφυλη διαφορά με ευρύτερες προβληματικές. Θέτει, λοιπόν, το εύλογο ερώτημα αν η «επιτυχία» των συγκεκριμένων καλλιτέχνιδων συνδέεται με το γεγονός ότι η έμφυλη διαφορά δεν αποτελεί προτεραιότητα στο έργο τους.

Υπάρχει όμως και μια άλλη επεξεργασία στην καλλιτεχνική παραγωγή αλλά και στον ελληνικό θεωρητικό λόγο, στο ελληνικό κυρίαρχο παράδειγμα της ιστορίας της τέχνης και της κριτικής, που συνδέεται με τις εντόπιες ιστορικές ιδιαιτερότητες διαμορφώνοντας καθοριστικά το καλλιτεχνικό πεδίο ως περίπου τα τέλη της δεκαετίας του '90. Την επεξεργασία αυτή αναδεικνύει η Άντζελα Δημητρακάκη ερμηνεύοντας συγχρόνως και την απουσία φεμινιστικής ιστορίας της τέχνης στην Ελλάδα. Η Δημητρακάκη (Dimitrakaki, 2003:241, 255-256) αναφέρει ότι η ελληνική εικαστική πρωτοπορία στην Ελλάδα, ο μοντερνισμός της γενιάς του '30, ταυτίζεται με τον λόγο περί ελληνικότητας στην προσπάθεια διαμόρφωσης και προάσπισης μιας ενιαίας εθνικής ταυτότητας εκτοπίζοντας αναφορές στην κριτική των έμφυλων αναπαραστάσεων και την πολιτική της ταυτότητας. Έτσι, τα γυμνά γυναικεία σώματα του Μόραλη γίνονται σύμβολα του αρχαιοελληνικού κάλλους, ενώ τα ομοφυλοφιλικά⁶⁰ θέματα του Τσαρούχη αντικατοπτρίζουν το «ρωμαλέο» έθνος χωρίς αναφορά στο φύλο και την τάξη των αναπαριστώμενων υποκειμένων. Αυτή η τοποθέτηση κάνει περισσότερο κατανοητή την επιμελητική αντιμετώπιση της Ηλιοπούλου-Ρογκάν (1989) όταν στο κείμενο που γράφει για τον κατάλογο της έκθεσης "Three Generations of Greek Women Artists. Figures Forms and Personal Myths" συνδέει τα έργα των γυναικών με τις «ελληνικές ρίζες» και τη συνεχή παρουσία των ιδιαίτερων ελληνικών ιδιοτήτων (αρμονία, αναλογία, ρυθμός). Αυτή όμως η τάση, θεωρητική και επιμελητική, παραμένει και εκφράζεται σε εκθέσεις της δεκαετίας του '90.

Η έμφαση στην αναζήτηση της «εθνικής» ταυτότητας χαρακτηρίζει τις εκθέσεις της δεκαετίας του '90. Μολονότι σε διεθνές επίπεδο από τα μέσα της δεκαετία του '80 η φεμινιστική κριτική ήταν καθοριστική στη διαμόρφωση της θεωρίας για την πολιτική της ταυτότητας, το παράδειγμα αυτό δεν ακολουθείται στην Ελλάδα. Το φύλο, η τάξη, η σεξουαλικότητα, η φυλή, για να αναφέρω μόνο κάποια κατηγορήματα της ταυτότητας, και οι μεταξύ τους διασταυρώσεις όχι μόνο δεν αντιμετωπίζονται κριτικά αλλά μάλλον απουσιάζουν.

⁶⁰ Τηρουμένων των, ιστορικών και γεωγραφικών, αναλογιών κάτι αντίστοιχο έχει γραφτεί για τον Andy Warhol. Καθώς γινόταν όλο και περισσότερο αποδεκτή η τέχνη του από τον κυρίαρχο κανόνα ως ένα από τα σημαντικότερα παραδείγματα της αμερικανικής pop art τόσο υποβαθμιζόταν ή εξαλειφόταν το ομοφυλοφιλικό πλαίσιο του έργου του, το οποίο «αποκαταστάθηκε» με την «queer θεωρία» της δεκαετίας του '90. Για περισσότερα βλ., Butt, G. (1997) "Avant-Garde and Swish", *Art History*, τευχ. 20, αρ. 1, σσ. 164-168.

Αν εξαιρέσουμε την "all women" έκθεση και το συμπόσιο που οργάνωσε η Ομάδα 4+ στις αρχές του 1990 όπου τίθενται ζητήματα φύλου, οι υπόλοιπες εκθέσεις δεν επεξεργάζονται κριτικά το φύλο. Το 1992 οργανώνεται στην Εθνική Πινακοθήκη η έκθεση «Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου. Η ελληνική εμπειρία» σε επιμέλεια της Άννας Καφέτση με συμμετοχή ανδρών και γυναικών καλλιτεχνών. Μολονότι η επιμελήτρια ενδιαφέρεται για τους τρόπους που κατασκευάζεται η έννοια της ελληνικότητας, η έννοια της κατασκευής δεν αναφέρεται καθόλου όσον αφορά το φύλο ή την σεξουαλικότητα. Τα έτη 1996 και 1999 γίνονται άλλες δύο εκθέσεις που επεξεργάζονται την ταυτότητα. Η πρώτη με τον τίτλο "Greek realities. A new generation of artists in Greece" παρουσιάστηκε στο Stiftung Neue Kultur στο Βερολίνο σε επιμέλεια του Γιώργου Τζιρτζιλάκη και της Birgit Hoffmeister. Συμμετείχαν καλλιτέχνιδες (4) και καλλιτέχνες (10) με αντιπροσωπευτικά έργα και ο στόχος ήταν η κριτική διερεύνηση της έννοιας της ταυτότητας στη σύγχρονη πραγματικότητα και η σύνδεσή της με την ρευστότητα των παγκοσμιοποιημένων ταυτοτήτων και των συγκρούσεων που αυτές επιφέρουν στο πλαίσιο της ίδιας κουλτούρας. Η Καραμπά και ο Σταφυλάκης (ό.π., σ. 25) διατυπώνουν ορθά ότι η έκθεση «δεν κληρονομεί τα ερωτηματικά του 'κριτικού μοντερνισμού' [όπως εκφράστηκαν στη φεμινιστική τέχνη και θεωρία του '80] αλλά πραγματοποιεί ένα απότομο άλμα σε μια μεταμοντέρνα έμφαση, τόσο στην παγκοσμιοποιημένη 'υβριδική' ταυτότητα όσο και στην αναζήτηση για μια νοσταλγικού τύπου 'εντοπιότητα'». Ωστόσο, η έκθεση αυτή μοιάζει να μην εντάσσει στην προβληματική της ότι οι έννοιες παγκοσμιοποίηση⁶¹ και «υβριδική⁶²» ταυτότητα στις διασταυρώσεις τους με το φύλο, τη φυλή ή την εθνότητα απασχόλησαν τον φεμινισμό με τις συνέπειες που επέφερε στο σώμα των γυναικών (μετανάστευση, trafficking). Στη δεύτερη έκθεση, «Προσεγγίσεις Ελληνικότητας: Γενιές του '80 και του '90», που επιμελείται η Νέλλη Κυριαζή συμμετέχουν 26 καλλιτέχνες και των δύο φύλων. Η έκθεση έχει ως στόχο την επαναπροσέγγιση της έννοιας της ελληνικότητας από μια γενιά καλλιτεχνών, γεννημένοι όλοι μετά το 1950, που είναι απαλλαγμένοι από κάθε προγονολατρεία και ιδεολογήματα περί ελληνικότητας. Ωστόσο στα κείμενα που διάβασα για την παρουσίαση των έργων, που χρησιμοποιούν σύμβολα ελληνικότητας ιδεολογικά φορτισμένα, στην επανεξέταση της

⁶¹ Βλ., ενδεικτικά Mc Cann, C. και Kim, S.-K. (επιμ.) (2003) *Feminist Theory Reader: Local and Global Perspectives*, Νέα Υόρκη: Routledge. Επίσης, Aguilar, D. και Lacsamana, E. A., (επιμ.) (2004) *Women and Globalisation*. Basu, A. (2006) στο Αθανασίου, Α. (ό.π.).

⁶² Η Donna Haraway (1985) στο γνωστό της δοκίμιο "A manifesto for cyborgs: Science, technology and socialist feminism in the 1980s" (*Socialist Review* 80:65-107) μιλά για την κατασκευή του υβριδικού υποκειμένου, έννοια που επηρέασε και την τέχνη ειδικά την performance με την αναπαράσταση του σώματος-cyborg. Η ανάπτυξη της έννοιας της υβριδικής ταυτότητας συναρθρώνεται στη βιβλιογραφία με άλλα κατηγορήματα της ταυτότητας (π.χ. φυλή, εθνότητα). Το δοκίμιο της Haraway και στο http://politicalfoundationsofedutech.pbworks.com/f/5_Haraway_%2BA%2BManifesto%2Bfor%2BCyborgs.pdf

ελληνικότητας το φύλο δεν αποτελεί παράμετρο προβληματισμού. Η δεκαετία κλείνει με την έκθεση "The power of visual logos: Greek women artists"⁶³ σε επιμέλεια Ζωής Κοσμίδου. Πρόκειται για την «αδερφή» έκθεση της "Three Generations..." στο ίδιο αμερικανικό μουσείο όπου πάλι συμμετέχουν αποκλειστικά καλλιτέχνιδες. Η επιμελήτρια επισημαίνει την υποαντιπροσώπηση των γυναικών σε εκθέσεις και σε εκδόσεις ιστορικών ή κριτικών τέχνης, παρόλα αυτά ο επιμελητικός της λόγος σημειώνει αντίφαση. Ενώ αναφέρεται στη φεμινιστική βιβλιογραφία για την τέχνη, κυρίως της δεκαετίας του '80, με παραπομπές σε διάφορα σημεία των κειμένων της δεν αποφεύγει τη χρήση έμφυλων στερεοτύπων στις περιγραφές της και ουσιοκρατικών θεωρήσεων της θηλυκότητας όταν, για παράδειγμα, τη συνδέει με τη Μητέρα-Φύση (ό.π., σ. 24-27, 39, 67). Ωστόσο, αν και η συμμετοχή των καλλιτεχνίδων στις προαναφερθείσες εκθέσεις εξακολουθεί να είναι μικρότερη σε αριθμό συγκρινόμενη με την αντίστοιχη των ανδρών καλλιτεχνών, η παρουσία τους θεωρείται δυναμικότερη από τα μέσα της δεκαετίας του '90 και μετά, λόγω της μεγαλύτερης εκθεσιακής δραστηριότητας που παρατηρείται στον τόπο κυρίως σε ομαδικές θεματικές εκθέσεις και projects (Μπαχτσέτζης, ό.π., σ. 30).

Στο ξεκίνημα της επόμενης δεκαετίας πραγματοποιείται το 2000 στο Ρέθυμνο το Α' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης με τίτλο *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα* και με θεματικές ενότητες γύρω από τα θεωρητικά και μεθοδολογικά προβλήματα των ερευνών ιστορίας της τέχνης στην Ελλάδα, ενώ το 2001 δημιουργείται η γυναικεία καλλιτεχνική ομάδα *Girl Power* με αναφορές στο φύλο και σύνδεση της δράσης της με την Ελληνική Αντικαρκινική Εταιρεία. Στο συνέδριο, η Γλαύκη Γκότση (2003:65-84) κάνει την ανακοίνωση «Η σχέση γυναικών-τέχνης στην Ελλάδα στα τέλη του 19^{ου} αιώνα: ζητήματα και προτάσεις για μια φεμινιστική προβληματική στην ελληνική ιστορία της τέχνης». Η Γκότση διαπιστώνει τις ελλείψεις του πεδίου όσον αφορά τη γνώση μας για τις καλλιτέχνιδες του 19^{ου} αιώνα, διατυπώνει τις θεωρητικές-μεθοδολογικές αναζητήσεις του φεμινισμού, κυρίως της δεκαετίας του 80, και μέσω αυτών «διαβάζει» τις κατασκευές και τις αναπαραστάσεις της θηλυκότητας το 19^ο αιώνα με βασικό πεδίο αναφοράς την πρώτη *Έκθεση των Κυριών* που οργάνωσε η Καλλιρρόη Παρρέν. Η συμπερίληψη αυτής της ανακοίνωσης σ' ένα συνέδριο ιστορίας τέχνης που κατά τ' άλλα ασχολείται με πιο «παραδοσιακές» επεξεργασίες ίσως δείχνει πως κάτι αρχίζει να αλλάζει. Η τάση αλλαγής φαίνεται και στις τέσσερις εκθέσεις που οργανώνονται στα χρόνια μεταξύ 2002

⁶³ Αυτός είναι και ο τίτλος του βιβλίου της Κοσμίδου, αποτέλεσμα της δεκαετούς έρευνάς της, στο οποίο καταγράφει το έργο Ελληνίδων καλλιτεχνίδων εντός και εκτός συνόρων. Το βιβλίο περιλαμβάνει 60 εικαστικούς της Ελλάδας και της διασποράς ενώ γίνεται αναφορά σε 160 καλλιτέχνιδες. Βλ., Zoe Kosmidou (2003) *The Power of Visual Logos: Greek Women Artists*, ICAN: Αθήνα

και 2007 με σαφείς, καταρχήν, φεμινιστικούς επιμελητικούς προβληματισμούς και το σώμα της performance και της body art στο προσκήνιο. Το 2002 το ίδρυμα ΔΕΣΤΕ σε επιμέλεια της Κατερίνας Γρέγου οργανώνει την έκθεση «Fusion Cuisine» με ποικιλία εκφραστικών μέσων και τη συμμετοχή Ελληνίδων και ξένων καλλιτεχνίδων εκφράζοντας έτσι τον πολυπολιτισμικό υπαινιγμό του παιγνιώδους τίτλου. Η έκθεση επιθυμεί να αναδείξει τα πολλαπλά επίπεδα που προσδιορίζουν τη μετα-φεμινιστική τέχνη ενταγμένη σ' ένα πολυπολιτισμικό πλαίσιο και να επαναδιαπραγματευθεί τη σεξουαλικότητα και τη θηλυκότητα. Στοχεύει, επίσης, να αποδομήσει την ουσιοκρατική οπτική και να αναδείξει ότι οι «φεμινισμοί» υπέσκαψαν την αντίληψη περί οικουμενικού φεμινισμού, δηλώνοντας ταυτόχρονα ότι στη φεμινιστική και μετα-φεμινιστική τέχνη διακρίνεται μια συνέχεια (Γρέγου, 2002:15-16). Σ' αυτό το πλαίσιο, για να αναφέρω κάποια παραδείγματα, η Μαρία Παπαδημητρίου διακωμωδεί τα στερεότυπα που ακολουθούν τη θηλυκότητα και τη γυναικεία σεξουαλικότητα, η Camilla Dahl επεξεργάζεται την υποταγή και την σεξουαλικότητα, η Λίνα Θεοδώρου καταγγέλλει τους παραδοσιακούς έμφυλους ρόλους, η Elahe Massumi την πολυπολιτισμική πολυπλοκότητα εγγεγραμμένη στις εθνοτικές διαφορές, ενώ η Jitka Hanzlova τις διασταυρώσεις του φύλου με την ηλικία, το κοινωνικό status και την εθνότητα. Η έκθεση «Το Πάσχον Σώμα» παρουσιάζεται αρχικά στο Ρέθυμνο το 2004, μεταφέρεται αργότερα στις Νέες Μορφές της Αθήνας, με σημαντικούς Έλληνες και ξένους καλλιτέχνες (11 γυναίκες, 17 άνδρες) σε επιμέλεια του χειρουργού και γνώστη της σύγχρονης τέχνης, Σταύρου Τσιγκόγλου και σημαντική τη συμβολή της Μαρίας Μαραγκού. Εδώ, ενώ υπάρχει σαφής αναφορά του επιμελητή στη συμβολή του φεμινισμού στη σύγχρονη τέχνη και επιλογή έργων και θεματικών που η τέχνη αυτή έχει επεξεργαστεί - ομοφυλοφιλία και AIDS, body art και πάσχον σώμα, καρκίνος του μαστού- δεν αντιλαμβάνομαι την κριτική προσέγγιση και τη σύνδεση του πόνου και του τραύματος με τον φεμινισμό που επικαλείται. Αντίθετα, έχω την αίσθηση μιας εξιδανίκευσης, μιας φυγής ή υπέρβασης του πάσχοντος σώματος. Για παράδειγμα, ο επιμελητής σχολιάζει τη δουλειά της Λήδας Παπακωνσταντίνου -ντύνει με φωτογραφίες του πάσχοντος σώματός της μια πολυθρόνα- ως «η πολυθρόνα είναι ωραία και ερωτική και μπορεί να αφοπλίσει κάθε δαίμονα. Αυτές είναι οι επουλωτικές ιδιότητες της τέχνης σύμφωνα με τις ψυχαναλυτικές θεωρίες για τον καλλιτέχνη και το κοινό» (Τσιγκόγλου, 2004:10). Η μη κερδοσκοπική εταιρεία Locus Athens οργανώνει το 2005 την έκθεση «7 Performances & Μία Συζήτηση» με τη συμμετοχή των Ευαγγελία Μπασδέκη, η Μαίρη Ζυγούρη, η Αλίκη Παναγιωτοπούλου, η Γεωργία Σαγρή, ο Γιώργος Σαπουντζής, η Φανή Σοφολόγη και ο Ροκ-Υίο που όλοι χρησιμοποιούν ως μέσο την performance. Στο κείμενο του στον κατάλογο της έκθεσης ο Τζιρτζιλιάκης επισκοπεί τη διεθνή ιστορία της performance, την

εμφάνισή της και τη διαπραγμάτευσή στην Ελλάδα από τη γενιά των καλλιτεχνών της δεκαετίας του '70 (Παπακωνσταντίνου, Καραβέλα, Αληθινός...) χωρίς όμως την περιγράψει και να την συνδέσει στην εντόπια σκηνή με την κριτική της έμφυλης ταυτότητας. Το κάθε έργο παρουσιάστηκε ξεχωριστά σε χώρο που επέλεξε η/ο ίδια/ος σε ένα όριο δύο εβδομάδων. Οι performance πραγματοποιήθηκαν σε δημόσιους ή ιδιωτικούς χώρους. Και οι έξι καλλιτέχνιδες που συμμετείχαν ανήκουν στις απόφοιτες που μελετά η έρευνα της Α.Σ.Κ.Τ. Η Καραμπά και ο Σταφυλάκης (ό.π., σ. 55-56) μελετώντας τις παρουσιάσεις τριών από αυτές - της Σοφολόγη, της Ζηγούρη και της Σαγρή με κριτήριο την απόπειρα μετάβασής τους σε μια καλλιτεχνική πρακτική περισσότερο κριτική και με τάσεις υπέρβασης της στερεοτυπικής αντίληψης για την performance εντοπίζουν, ωστόσο, την έλλειψη: «μιας συγκεκριμένης μετα-φεμινιστικής κριτικής διερεύνησης των κοινωνικών ταυτοτήτων που συνιστούν αντίσταση στις κανονιστικές έμφυλες ταυτότητες που προβάλλονται στην Ελλάδα». Η έκθεση που κατά την άποψή μου συμπυκνώνει θεωρητικούς και καλλιτεχνικούς φεμινιστικούς προβληματισμούς γύρω από τις έμφυλες ταυτότητες είναι η «Μεταμφιέσεις: Θηλυκότητα, Ανδροπρέπεια και άλλες βεβαιότητες» που διοργάνωσε το Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στη Μονή Λαζαριστών το 2006-07 σε επιμέλεια Συραγώς Τσιάρα με τη συμμετοχή 35 καλλιτεχνιδών και καλλιτεχνών από την Ελλάδα. Η ειρωνική και υπονομευτική χρήση του «βεβαιότητες» στον τίτλο καθορίζει το πλαίσιο της έκθεσης, δεν μπορούμε να μιλάμε πλέον για τη θηλυκότητα και τον ανδρισμό σαν να ήταν δεδομένες και φυσικές κατηγορίες. Αντίστοιχα, η μεταμφίεση, η μασκαράτα, έννοια ιδιαίτερα επεξεργασμένη από τη φεμινιστική θεωρία και την πολιτισμική κριτική από τα μέσα της δεκαετίας του '70⁶⁴ ιδιαίτερα στο πεδίο των κινηματογραφικών σπουδών⁶⁵ και με πολιτική χρήση στον χώρο της τέχνης στις ενδύσεις-εκδύσεις της Cindy Sherman, στο έργο της Marina Abramovic ή στις Guerilla Girls, παραπέμπει στην πολλαπλότητα, πολυπλοκότητα και ρευστότητα των έμφυλων ταυτοτήτων και σχέσεων. Η Τσιάρα⁶⁶ έχει λάβει υπόψη της αυτές τις θεωρίες λέγοντας «Η έκθεση φιλοδοξεί να αναδείξει διαφορετικές πτυχές της διαδικασίας αυτοπροσδιορισμού ανάμεσα στις δυσδιάκριτες περιοχές της αρρενωπότητας και της θηλυπρέπειας στη σύγχρονη ελληνική καλλιτεχνική σκηνή. Πρωθυεί τη συνύπαρξη διαφορετικών εκφραστικών μέσων (ζωγραφική, φωτογραφία, γλυπτική, βίντεο,

⁶⁴ Βέβαια η πρώτη που ανέπτυξε θεωρητικά την έννοια της μασκαράτας προσεγγίζοντάς την ψυχαναλυτικά είναι η Joan Riviere το 1929 στο κλασικό κείμενό της Joan Riviere, (1929) "Womanliness and Masquerade", *The International Journal of Psychoanalysis*, 9, σσ. 303-313. Στο κείμενό της επανέρχονται συχνά θεωρητικοί του φεμινισμού, βλ., ενδεικτικά Butler, J., (ό.π.).

⁶⁵ Βλ., παραπάνω υποσημείωση 17

⁶⁶ Βλ., Τσιάρα, Σ. (2007) *Μεταμφιέσεις. Θηλυκότητα, Ανδροπρέπεια και άλλες βεβαιότητες*, Θεσσαλονίκη: Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

εγκατάσταση). Επιδιώκει να προσφέρει εναλλακτικούς τρόπους θεώρησης της προβληματικής γύρω από τα φύλα που αναπτύσσεται τα τελευταία χρόνια σε διεθνές επίπεδο και έχει εμπνεύσει σύγχρονα καλλιτεχνικά έργα υψηλής ποιότητας». Η επιδίωξη της έκθεσης να παρουσιάσει τους προβληματισμούς που αναπτύσσονται γύρω από την έννοια των έμφυλων ταυτοτήτων συγχρονικά και διαχρονικά στην ελληνική τέχνη οδήγησε την επιμελήτρια να επιλέξει καλλιτέχνες παλαιότερης γενιάς που επεξεργάστηκαν το σώμα και τις εκδοχές του φύλου (ενδεικτικά, Σαμαράς, Τάχα, Καναγκίνη, Κλωνάρη-Θωμαδάκη) αλλά και νεότερους (ενδεικτικά, Μειμάρογλου, Αντωνίτσης, Σοφολόγη, Θεοφυλάκτου, Κοσμάογλου). Επομένως, από τις αρχικές ουσιοκρατικές προσεγγίσεις του φύλου ή από την περίοδο εξοστράκισής του στην αναζήτηση της «εθνικής» ταυτότητας και της «ελληνικότητας», η τέχνη στη σημερινή Ελλάδα αποπειράται να προσεγγίσει το φύλο και τις έμφυλες σχέσεις στις πιο σύγχρονες εννοιολογήσεις του.

Δ. ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ

1. Προσωπικά Στοιχεία - Στοιχεία Σπουδών

Η πρώτη κατηγορία ερωτήσεων που φέρει τον τίτλο «Προσωπικά Στοιχεία» ενθαρρύνει τις καλλιτέχνιδες της έρευνας να ξεκινήσουν με την παρουσίαση των πραγματολογικών τους στοιχείων την ανακατασκευή της προσωπικής τους ιστορίας και τη σχέση τους με την καλλιτεχνική δημιουργία. Ωστόσο, οι ερωτήσεις αυτές δεν εξυπηρετούν μόνο το σπάσιμο του πάγου και τη δημιουργία φιλικού κλίματος μεταξύ των καλλιτεχνίδων και της ερευνήτριας. Προσφέρουν καίριες πληροφορίες για την ιστορική στιγμή που οι συγκεκριμένες γυναίκες μεγαλώνουν και διαμορφώνονται ως έμφυλα υποκείμενα. Συνεπώς το υλικό που αναδεικνύει η αφήγησή τους είναι καθοριστικό για τη συγχρονική και διαχρονική ανίχνευση των έμφυλων λόγων που καθορίζουν την αγωγή αυτών των γυναικών που ανήκουν σε διαφορετικές γενιές. Οι καλλιτέχνιδες προσφέρουν επίσης στοιχεία για την κοινωνική τους προέλευση καθώς και για τη μεγαλύτερη ή μικρότερη σχέση της οικογένειάς τους με τις τέχνες. Η συνάρτηση του οικονομικού και του πολιτισμικού κεφαλαίου της κάθε οικογένειας, του "volume capital" κατά Bourdieu (1984), διαμεσολαβείται από τον παράγοντα του φύλου⁶⁷ διαμορφώνοντας δυναμικά σχήματα που ενθαρρύνουν ή αποθαρρύνουν την ενασχόληση των γυναικών με την τέχνη.

Το ηλικιακό εύρος που καλύπτουν οι συμμετέχουσες της έρευνας βρίσκεται μεταξύ των 27 και 79 ετών, που σημαίνει ότι, αν λάβουμε υπόψη την περίοδο της εφηβείας και της ενηλικίωσής τους, τα στοιχεία που προσφέρουν αντιστοιχούν στις αρχές της δεκαετίας του 50 έως και τις αρχές του 21^{ου} αιώνα. Δέκα από τις καλλιτέχνιδες διανύουν την ηλικιακή δεκαετία των τριάντα, εννέα την δεκαετία των σαράντα, αντίστοιχος αριθμός την δεκαετία των πενήντα, και από μία τη δεκαετία των εξήντα και εβδομήντα. Η έκταση που καλύπτουν αυτές οι γυναίκες στο συνεχές του χρόνου είναι πολύ σημαντική για τη μελέτη της έμφυλης ιδεολογίας και των πιθανών μετατοπίσεών της, λαμβάνοντας υπόψη ως σημείο τομής τη δεκαετία του 70 με την ανάδυση του φεμινιστικού κινήματος και τον αντίκτυπό του. Ως προς τον καθορισμό της κοινωνικής προέλευσης των καλλιτεχνίδων δεν βασίζομαι για να τις κατατάξω σε κάποια θεωρία της πολιτικής οικονομίας ή της κοινωνιολογίας αλλά στον «ορισμό» που οι ίδιες έδωσαν για την τοποθέτησή τους στην οικονομική-κοινωνική διαστρωμάτωση. Σύμφωνα με

⁶⁷ Οι «κλασικές» κοινωνιολογικές έρευνες, όπως είναι αυτή των Bourdieu και Passeron (1997), που θεωρητικοποιούν την έννοια του πολιτισμικού κεφαλαίου έχουν δεχτεί την κριτική των φεμινιστριών που τις χαρακτηρίζουν «τυφλές» ως προς το φύλο. Για μια φεμινιστική ανάγνωση του έργου των προαναφερθέντων θεωρητικών βλ., για παράδειγμα, Moi (1991:1017-1049), Lovell (2000:11-32), Adkins και Skeggs (επιμ.) (2005).

αυτών δεκαοκτώ καλλιτέχνιδες αυτοπροσδιορίζονται ως μεσοαστές, έξι τοποθετούν την οικογένειά τους στην ανώτερη αστική τάξη, δύο στην αγροτική και τέσσερις λένε ότι οι οικογενειακές τους καταβολές είναι μικροαστικές.

Οι γυναίκες της έρευνας διοχετεύουν τη δημιουργικότητά τους σε διαφορετικά καλλιτεχνικά πεδία. Κάποιες εκφράζονται μέσα από το ευρύ πεδίο των εικαστικών τεχνών (η Ουρανία, η Λουίζα, η Φωτεινή, η Λήδα, η Μαρίνα, η Μαριέττα, η Κατερίνα), άλλες δημιουργούν μέσω της υποκριτικής (η Αγγελική, η Λητώ, η Νίκη, η Κλειώ), άλλες σκηνοθετούν τις ηθοποιούς καθοδηγώντας τις μέσω της σύμβασης του θεάτρου ή του κινηματογράφου (η Μελλομένη στον κινηματογράφο, η Ιουλία στο θέατρο), για άλλες η καλλιτεχνία ακολουθείται μέσω της εκτέλεσης ενός μουσικού οργάνου (η Αναστασία σολίστ του πιάνου, η Καλλιόπη σε ροκ μπάντα), για μερικές μουσικό όργανο είναι η φωνή τους (η Θάλεια και η Καίτη στο έντεχνο και η Ευτέρπη λυρική τραγουδίστρια), ορισμένες μετουσιώνουν τη μουσική σε χορευτική κίνηση (η Άννα, η Ευαγγελία, η Γιάννα, η Ελένη και η Τερψιχόρη), για άλλες η συγγραφή διαφορετικών λογοτεχνικών ειδών δίνει φωνή στην καλλιτεχνική τους έκφραση (η Μαρία σεναριογράφος, η Χριστίνα και η Ερατώ συγγραφείς-ποιήτριες, η Αντιγόνη θεατρική συγγραφέας, η Ζωή συγγραφέας παιδικής λογοτεχνίας, η Σωτηρία μυθιστοριογράφος), ενώ για μια άλλη ο φωτογραφικός φακός απαθανατίζει τον τρόπο που βλέπει τα πράγματα (η Αλεξάνδρα). Ανεξάρτητα με το καλλιτεχνικό πεδίο δράσης των γυναικών και με το αν η επαφή τους ξεκίνησε σε μικρότερη ή μεγαλύτερη ηλικία, η τέχνη γι' αυτές λειτουργεί ως «καταφύγιο», τόπος που τις προστατεύει από οικογενειακές, ευρύτερες κοινωνικές καταστάσεις και απαγορεύσεις ή από την «μοναξιά». Το να είναι καλλιτέχνιδες «δεν λειτουργεί ως ιδιότητα» αλλά ως «τρόπος ζωής», «κατάσταση ύπαρξης», ως το κατεξοχήν πεδίο «προσωπικής έκφρασης», «οδός αυτογνωσίας και ισορροπίας», «εσωτερική ανάγκη», μέσο «διαρκούς αυτοεξερεύνησης», «ημερολόγιο καταστρώματος», «πνευματική αναζήτηση», «χώρος που επιτρέπονται όλα», «επαφή με αυτό το κάτι που λείπει».

Όλες αυτές οι γυναίκες έχουν σπουδάσει την τέχνη τους στην Ελλάδα ή/και στο εξωτερικό. Ανάλογα με τις εκάστοτε θεσμοθετήσεις της πολιτείας, επομένως και την ιστορική συγκυρία που συμπίπτει με τα χρόνια που αυτές σπουδάζουν, οι καλλιτέχνιδες έχουν φοιτήσει σε ιδιωτικές ή κρατικές δομές. Για παράδειγμα, οι ηθοποιοί με τις οποίες μίλησα έχουν ολοκληρώσει τη φοίτησή τους σε ιδιωτικές δραματικές σχολές, οι χορεύτριες είτε σε ιδιωτικές (2), ή στην κρατική σχολή χορού (3), αντίστοιχα οι μουσικοί και οι τραγουδίστριες στα ιδιωτικά ωδεία ή σε μια περίπτωση σε Μουσικό Σχολείο, σε ιδιωτική σχολή κινηματογράφου η μία

σκηνοθέτης ενώ η άλλη θέατρο σε πανεπιστημιακή σχολή του εξωτερικού. Στην ενότητα που θα ασχοληθεί με το θέμα, ο λόγος των καλλιτέχνιδων αναδεικνύει ως ακανθώδες ζήτημα την έλλειψη διαβάθμισης μεταξύ ιδιωτικών-κρατικών καλλιτεχνικών σπουδών και την επαγγελματική επισφάλεια που αυτή επιφέρει. Στις περιπτώσεις όμως που η πολιτεία έχει θεσμοθετήσει σπουδές τέχνης σε πανεπιστημιακό επίπεδο, όπως συμβαίνει στην περίπτωση των εικαστικών, τότε υπάρχουν απόφοιτες της σχολής Καλών Τεχνών (3), ή των ΤΕΙ (1), ενώ για κάποιες άλλες η ενασχόλησή τους με τα εικαστικά προκύπτει από σπουδές σε ιδιωτικά ιδρύματα γραφικών και εφαρμοσμένων τεχνών (γραφικές τέχνες διακόσμησης, σκηνογραφία). Ιδιαιτερότητα ως προς τις σπουδές παρουσιάζουν οι συγγραφείς της έρευνας, ανεξάρτητα με το αν γράφουν ποίηση, μυθιστόρημα ή διήγημα, θέατρο, παιδική λογοτεχνία ή σενάριο. Δεν υπάρχουν στην Ελλάδα ιδιωτικές ή κρατικές σπουδές σχετικές με τη συγγραφή παρά μόνο σε επίπεδο σεμιναρίων οργανωμένων από ιδιωτικούς φορείς. Αυτό το σύμπτωμα μοιάζει να μην σχετίζεται τυχαία με το γεγονός ότι και οι έξι καλλιτέχνιδες που ασχολούνται με την λογοτεχνία είτε σπούδασαν σε ελληνικά ή ξενόγλωσσα φιλολογικά πανεπιστημιακά τμήματα, είτε σε κάποιο άλλο επιστημονικό αντικείμενο των ανθρωπιστικών σπουδών, ή έμαθαν τόσο καλά μια ξένη γλώσσα ώστε να αποκτήσουν πρόσβαση και να μελετήσουν την ξένη λογοτεχνία.

Ωστόσο, δεν είναι μόνο οι συγγραφείς που σπουδάζουν με αφορμή, ίσως, και την παραπάνω έλλειψη. Πολλές από τις καλλιτέχνιδες της έρευνας στρέφονται ή ωθούνται σε πανεπιστημιακές σπουδές, στην απόκτηση δηλαδή ενός πτυχίου ανεξάρτητου με την τέχνη τους που άλλοτε προηγείται, έπεται ή βρίσκεται σε παράλληλη πορεία με τη σπουδή των καλλιτεχνικών. Οι λόγοι που ωθούνται οι καλλιτέχνιδες στις σπουδές σχετίζονται κυρίως με τις οικογενειακές αντιλήψεις για την τέχνη σε άμεση συνάρτηση, βέβαια, με το γεγονός ότι σ' αυτές τις οικογένειες ανατρέφονται κορίτσια, θέματα που θα συζητηθούν εκτενέστερα στην αντίστοιχη ενότητα που μελετά την επίδραση που ασκεί στις καλλιτέχνιδες το άμεσο οικογενειακό ή ευρύτερο περιβάλλον τους.

Έχει ενδιαφέρον ότι στο συγκεκριμένο δείγμα των τριάντα καλλιτέχνιδων οι δύο μεγαλύτερες σε ηλικία γυναίκες, 70 και 79 ετών αντίστοιχα, έχουν πρόσβαση στις σπουδές όπως και οι νεαρότερες. Μια μικρή-παρενθετική ανίχνευση της ιστορικής διάστασης της γυναικείας εκπαίδευσης είναι απαραίτητη για να κατανοήσουμε τι προηγείται σε επίπεδο ιδεολογίας και εφαρμογής της εκπαιδευτικής πολιτικής προτού αυτές οι δύο γυναίκες αποκτήσουν το δικαίωμα στις πανεπιστημιακές σπουδές.

**ι. Ιστορική διάσταση της γυναικείας εκπαίδευσης στην Ελλάδα και η σχέση της με τις
καλλιτέχνιδες της έρευνας**

Είναι σημαντικό να λάβουμε υπόψη ότι η ελληνική εκπαίδευση, ήδη από τη γένεσή της με τη δημιουργία του νεοελληνικού αστικού κράτους, έχει χαρακτήρα ιδιαίτερα έμφυλο. Ο χαρακτήρας αυτός στοιχειοθετείται είτε με τους θεωρητικούς λόγους που αμφισβητούν την κοινωνική χρησιμότητα της εκτός του οίκου μόρφωσης των κοριτσιών, είτε με την θεσμοθέτηση της διαχωρισμένης με βάση το φύλο εκπαίδευσης (ξεχωριστά σχολεία για αγόρια-κορίτσια), αλλά και με το διαφορετικό αναλυτικό πρόγραμμα διδασκαλίας των Παρθεναγωγείων (ξένες γλώσσες, μουσική, στοιχεία για την ανατροφή των παιδιών, οικιακή οικονομία, αρχαία ελληνικά...) που στοχεύει στην ανάδειξη των δεξιοτήτων του «φυσικού» προορισμού των γυναικών, του γάμου και της μητρότητας. Η υποτίμηση της εκπαίδευσης των γυναικών φαίνεται άλλωστε και από το γεγονός ότι σχεδόν σε όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα ως τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} η επίσημη-κρατική πρωτοβουλία δεν θεσμοθετεί τη δημιουργία Μέσης Εκπαίδευσης για τα κορίτσια. Ο ουσιαστικός -ιδιωτικός- φορέας που αναλαμβάνει τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση των κοριτσιών το 19^ο αιώνα είναι η Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία που ιδρύει τα Παρθεναγωγεία καθώς και κάποιοι σύλλογοι, εταιρείες, ξένοι ιεραπόστολοι και κατά τόπους Δήμοι (Ζιώγου-Καραστεργίου, 1983, Λαμπράκη-Παγανού, 1995:86-87). Έτσι, σε όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα η διαφοροποιημένη εκπαίδευση των κοριτσιών υποστηρίζει την αντίληψη της διαφορετικής «φύσης» των γυναικών και της περιορισμένης νοητικής τους ικανότητας. Τα κορίτσια εντρυφούν στα εργόχειρα και τα χειροτεχνήματα (Μπακαλάκη και Ελεγγίτου, 1987), στην οικιακή οικονομία και τη θρησκευτική παιδεία (Φουρνάρη, 1987) και διδάσκονται τα μαθήματα «επί το απλουστέρον» (Ζιώγου-Καραστεργίου, 1993α:75). Γι' αυτούς του λόγους η εκπαίδευση των κοριτσιών έχει χαρακτηριστεί ως «διακοσμητική» προσφέροντας στις γυναίκες μια προϊκα συμβολική (Βαρίκα, ό.π., σ. 46-47, Λαμπράκη-Παγανού, ό.π. σ. 87, Χαρίτος, 1989) που θα τις προετοιμάσει για τον διαφορετικό κοινωνικό τους ρόλο: «να παρασκευάσωμεν τους μέν παίδας χρηστούς πολίτας, τα δε κοράσια φρονίμους δεσποινίδας και αρίστας μητέρας» (*Ημερολόγιον της Εφημερίδος των Κυριών 1888*, στο Ζιώγου-Καραστεργίου, 1993α:77). Με άλλα λόγια οι κοινωνικές αντιλήψεις για τους διαχωρισμένους τόπους δράσης των δύο φύλων παράγονται και σε επίπεδο εκπαιδευτικής πολιτικής και πρακτικής. Με αυτό το σκεπτικό η εκπαίδευση, αμέσως μετά την οικογένεια, γίνεται το κατεξοχήν πεδίο αντιπαραθέσεων όπου με αναφορά στη βιολογική εξήγηση για την έμφυλη διαφορά και τον φυσικό προορισμό των γυναικών, διαμορφώνεται το περιεχόμενο της θηλυκότητας στο νέο αστικό ελληνικό κράτος και ο έμφυλος προσδιορισμός της αστικής

ταυτότητας (Ψαρρά, 1979^α, Ζιώγου-Καραστεργίου, 1983, 1986, Σκλαβενίτη, 1988, Κορασίδου, 1993).

Παρόλα αυτά, οι συνθήκες για τη συμμετοχή των γυναικών στο Πανεπιστήμιο είναι ευνοϊκότερες στις αρχές του 20^{ου} αιώνα μολονότι τα αιτήματα για ουσιαστικότερη μελέτη και σχεδιασμό μιας Μέσης Εκπαίδευσης που θα οδηγεί στην πανεπιστημιακή έχουν ανακινήθει ήδη από την τελευταία δεκαετία⁶⁸ του 19^{ου} μέσω του αγώνα των φεμινιστριών της εποχής αλλά και μέσω ενός νέου γυναικείου προτύπου που εμφανίζεται δειλά, της λόγιας και επιστημόνισσας, από γυναίκες που επαναπατρίζονται αφού πρώτα σπούδασαν ή μετεκπαιδεύτηκαν στο εξωτερικό. Στα τέλη λοιπόν του 19^{ου} αιώνα αρχίζουν να διαγράφονται νέα σημαινόμενα για τη γυναικεία ταυτότητα και δραστηριότητα (Ψαρρά, 1979β:3), και μολονότι οι σύγχρονες της εποχής γυναίκες που έχουν συνείδηση του φύλου δεν αμφισβητούν ολοκληρωτικά το ιδεώδες της οικιακής τους θέσης, η συμβολή τους είναι καθοριστική ώστε το γυναικείο φύλο να αναδειχθεί σε κοινωνικό υποκείμενο. Από την άλλη πλευρά η πολιτεία οφείλει να συντονιστεί με τις κοινωνικές αλλαγές που αφενός σηματοδοτούνται από τις διεκδικήσεις των γυναικών για πανεπιστημιακές σπουδές, αφετέρου από την είσοδο των γυναικών στις Υπηρεσίες που έχει ως συνέπεια τη διεύρυνση του επαγγελματικού μονοπωλίου που κατείχε ως τότε το μειωμένου κύρους⁶⁹ διδασκαλικό επάγγελμα. Από το 1907 και εξής η πολιτεία επιτρέπει σταδιακά στα κορίτσια να φοιτούν στα δευτεροβάθμια δημόσια Ελληνικά και Γυμνάσια, με αποτέλεσμα στις δεκαετίες 1910-1920 να παρατηρείται ο μεγαλύτερος αριθμός⁷⁰ γυναικών στο ελληνικό Πανεπιστήμιο (ΦΕΚ αρ. 63, 7 Απριλίου 1907, στο Ζιώγου-Καραστεργίου 1993β:344). Πάντως, αν και οι αλλαγές στη δευτεροβάθμια ευνοούν μεγαλύτερο αριθμό κοριτσιών επιτρέποντας την πρόσβαση στο Πανεπιστήμιο και στις κόρες από μη αστικές οικογένειες, «τα ανώτερα κοινωνικοοικονομικά στρώματα υπεραντιπροσωπεύονται στον αριθμό των φοιτητριών, ενώ είναι πολύ χαμηλή η πρόσβαση όλων των υπολοίπων» (Ζιώγου-Καραστεργίου, ό.π., σ. 410). Έτσι, η ταξική διάσταση της εκπαίδευσης που ίσχυε για τα Παρθεναγωγεία το 19^ο αιώνα, διαχωρίζοντας τις αστές από τις μη αστές που κυρίως φοιτούσαν

⁶⁸ Το έτος 1890 σηματοδοτεί η είσοδος της πρώτης Ελληνίδας φοιτήτριας στη Φιλοσοφική του Πανεπιστημίου Αθηνών, της Ιωάννας Στεφανόπολι ή Στεφανοπούλου, μολονότι αυτό το δικαίωμα δεν είχε θεσμοθετηθεί (Λαμπράκη-Παγανού, ό.π., σ. 93).

⁶⁹ Οι δασκάλες της εποχής, κατά κύριο λόγο μη αστές, αποφοιτούν αρχικά από τα Διδασκαλεία της Φιλεκπαιδευτικής που λειτουργούν παράλληλα με τα Παρθεναγωγεία, και από το 1892 απ' όλα τα ιδιωτικά Παρθεναγωγεία. Το μειωμένο κύρος του πρώτου θεσμοθετημένου-νομιμοποιημένου γυναικείου επαγγέλματος απορρέει από την ουσιαστική ταύτιση των διδασκομένων αντικειμένων και των χρόνων φοίτησης με τα Παρθεναγωγεία. Κατά συνέπεια, οι γυναίκες που προορίζονταν για τον ρόλο της οικοδέσποινας, αστές ως επί το πλείστον, καθώς και εκείνες που είχαν ανάγκη βιοπορισμού είχαν κοινό πρόγραμμα σπουδών (Αβδελά, 1988, Ζιώγου-Καραστεργίου, 1983:80-82).

⁷⁰ Παρόλα αυτά αν συγκρίνει κανείς τους αριθμούς που αντιστοιχούν στη συμμετοχή των ανδρών στο ελληνικό πανεπιστήμιο τις ίδιες δεκαετίες, είναι φανερό ότι οι γυναίκες εξακολουθούν να υπολείπονται αριθμητικά (Ζιώγου-Καραστεργίου 1993γ:345).

στα Διδασκαλεία, μεταφέρεται και στην ανώτερη πανεπιστημιακή μόρφωση. Όμως, ο ταξικός χαρακτήρας της εκπαίδευσης δεν αποτελεί μεμονωμένο κληροδότημα που μεταλαμπαδεύεται στις αρχές, τουλάχιστον, του 20^{ου} αιώνα διαχωρίζοντας την εκπαίδευση των κοριτσιών με όρους οικονομικούς. Ο ταξικός παράγοντας βρίσκεται σε άμεση διαπλοκή με τον έμφυλο όπως αυτός διαμορφώθηκε με την κοινωνικοποίηση των κοριτσιών στα Παρθεναγωγεία και τις κοινωνικές αντιλήψεις για τις ανώτερες σπουδές των γυναικών. Η κοινωνικοποίηση των κοριτσιών στα Παρθεναγωγεία που βασίστηκε στην επιτρεπτή για το φύλο τους «διακοσμητική» παιδεία ανιχνεύεται στις σχολές που επιλέγουν για πανεπιστημιακή μόρφωση. Υπερτερούν στις προτιμήσεις τους η Ιατρική και η Φιλοσοφική και έπονται η Φαρμακευτική και Οδοντιατρική. Οι εξιδανικευμένες γυναικείες δεξιότητες της φροντίδας - περίθαλψης και της διδακτικής ικανότητας καθορίζουν τις πανεπιστημιακές επιλογές των γυναικών (Ζιώγου-Καραστεργίου, ό.π., σσ. 363-64). Αντίθετα, οι Φυσικομαθηματικές σχολές, που σχετίζονται περισσότερο με ανδρικά πεδία δραστηριότητας, αλλά και με μαθήματα που απουσίαζαν από τα αναλυτικά προγράμματα των Παρθεναγωγείων, βρίσκονται στις αρχές τού 20ού αιώνα χαμηλότερα στις γυναικείες προτιμήσεις⁷¹. Πρόκειται άλλωστε για επιστημονικά πεδία που εγείρουν λόγους για τις νοητικές ικανότητες των κοριτσιών και επιστημονικές απόψεις ότι τα επαγγέλματα στα οποία οδηγούν λειτουργούν αρνητικά στην αναπαραγωγική ικανότητά τους (Ζιώγου-Καραστεργίου, 1986:486).

Η προσωπική ιστορία των δύο μεγαλύτερων σε ηλικία καλλιτεχνίδων επιβεβαιώνει την ιδεολογία που διείπε την προγενέστερη από τη δική τους εκπαίδευση των γυναικών και ως προς τον έμφυλο και ως προς τον ταξικό της χαρακτήρα. Η Ουρανία που είναι 79 χρονών, έφηβη και ενήλικη στα τέλη της δεκαετίας του '40 και των αρχών του '50, μεγαλώνει σε μια αθηναϊκή οικογένεια της ανώτερης αστικής τάξης που έχει μεγάλη αγάπη και σχέση με την τέχνη. Άλλωστε και η μητέρα της λαμβάνοντας την επιτρεπτή για την εποχή της μόρφωση είχε ασχοληθεί, τρόπον τινά, με την τέχνη

«Όχι, η μητέρα μου δεν εργαζόταν. Είχε τελειώσει καλόγριες. Ξέρεις, το πιάνο μας, τα γαλλικά μας... αλλά δεν ασχολήθηκε με τίποτα ιδιαίτερα, ούτε σπούδασε κάτι», Ουρανία-εικαστικός, 79 ετών, 25-7-2011

Η ίδια σπουδάζει στην Καλών Τεχνών και κανείς από τους γονιούς δεν έχει αντίρρηση γι' αυτό. Είναι άνθρωποι καλλιεργημένοι και έχουν ζήσει και οι δύο στο εξωτερικό γεγονός που τους βοηθάει να καλοδέχονται νέες ιδέες στον τόπο τους

⁷¹ Για τις πανεπιστημιακές προτιμήσεις των κοριτσιών τα ακαδημαϊκά έτη 1890-91 έως και 1919-20 βλέπε πίνακα 7, Ζιώγου-Καραστεργίου ό.π. σ. 365.

«Η γενιά μας νομίζω ήταν μια γενιά, που δεν υπέστη ότι υπέστησαν οι προηγούμενες γενιές γυναικών. Ναι, Η δικιά μας η γενιά ήταν λίγο πιο... Κάποια αλλαγή σημαντική νομίζω, δηλαδή αν συγκρίνω τη δική μου εποχή με της μητέρας μου». Ουρανία-εικαστικός, 79 ετών, 25-7-2011

Σίγουρα το δικαίωμά της να σπουδάσει αποτελεί μετατόπιση από τη γενιά της μητέρας της, όμως ούτε το είδος των σπουδών (ζωγραφική) ούτε το γεγονός ότι ουδέποτε σκέφτηκε το Πολυτεχνείο να συνδέεται με την έννοια του επαγγέλματος την απομακρύνει από τους περιορισμούς του φύλου και της τάξης της. Οι σπουδές της αποτελούν επέκταση της καλής αγωγής των κοριτσιών της αστικής τάξης που και η ίδια, όπως και η μητέρα της, τις αξιοποιεί για να γίνει καλή οικοδέσποινα και μητέρα. Αντίστοιχα, η λίγο νεαρότερη καλλιτέχνης που είναι σήμερα 70 ετών, άρα έφηβη και ενήλικη στα τέλη της δεκαετίας του '50 και των αρχών του '60, εμπίπτει στο ίδιο σχήμα. Η Αντιγόνη μεγαλώνει στο εξωτερικό από γονείς μετανάστες και με μόνο τον πατέρα να εργάζεται. Έχει φοιτήσει σε ελληνικό σχολείο και μαζί με όποιους άλλους οικογενειακούς λόγους επιστρέφει στην Ελλάδα για να σπουδάσει

«Σπούδαζα και εργαζόμουνα κιόλας, έκανα και μαθήματα ιδιαίτερα, γιατί η κατάσταση όταν ήρθαμε... ήμασταν λίγο-πολύ πρόσφυγες. Ήταν μία κατάσταση... ο πατέρας μου είχε μία μικρή σύνταξη πάρει από τη δουλειά του και έπρεπε να ζήσουμε μ' αυτά. Ήταν μεγάλος σε ηλικία, δεν μπορούσε να βρει δουλειά και έπρεπε να ζήσουμε μ' αυτά. Και έπρεπε και εγώ κάτι να κάνω, τουλάχιστον τα έξοδά μου να καλύπτω», Αντιγόνη-Θεατρική συγγραφέας, 70 ετών, 5-10-2011

Η οικονομική κατάσταση της οικογένειας την οδηγεί στον βιοπορισμό ενώ το ότι είναι γυναίκα σε επιλογή σπουδών, τη Φιλοσοφική, που τις κατοχυρώνουν το δικαίωμα να διδάξει. Έτσι, ούτε το φύλο της «προδίδει» αλλά αντίθετα ασκεί ένα επάγγελμα που είναι ήδη αρκετές δεκαετίες νομιμοποιημένο και αποδεκτό ως κατάλληλο για μία γυναίκα.

Αναρωτιέμαι τι γίνεται με τις υπόλοιπες, νεαρότερες καλλιτέχνιδες που για τους δικούς τους λόγους επιλέγουν να σπουδάσουν την τέχνη τους ή και κάτι διαφορετικό από αυτήν. Σκέπτομαι ότι στο πέρασμα του χρόνου τα πράγματα θα έχουν ενδεχομένως αλλάξει και ότι η έμφυλη και ταξική ιδεολογία που «υπέβαλε» στις γυναίκες να επιλέγουν παραδοσιακές για το φύλο τους σπουδές θα παρουσιάζει μετατοπίσεις. Πρόκειται άλλωστε για γυναίκες που των περισσότερων οι επιλογές μόρφωσης έπονται σημαντικών εκπαιδευτικών μεταρρυθμίσεων που αντανακλούν κάποιες αλλαγές στα κοινωνικά συμφραζόμενα. Με αυτό το σκεπτικό κάποιες επιλέγουν αφότου βρίσκεται σε ισχύ η εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του 1964 που καθιστά υποχρεωτική την 9χρονη εκπαίδευση και για τα δύο φύλα με κοινό πρόγραμμα σπουδών, πλην των υποχρεωτικών μόνο για τα κορίτσια μαθημάτων της οικιακής οικονομίας, της παιδοκομίας και της νοσηλευτικής (Ζιώγου και Κελεσίδου, 1997). Άλλων οι επιλογές έπονται της μεταπολιτευτικής μεταρρύθμισης του 1976

που καθιερώνει την συνεκπαίδευση των δύο φύλων καταργώντας τα σχολεία θηλέων και συμβάλλοντας στην αύξηση του αριθμού των κοριτσιών που λαμβάνουν μόρφωση (Κοντογιαννοπούλου-Πολυδωρίδη, 1995, Χρυσάκης, 1999, Μαράτου-Αλιπράντη, κ.ά., 2002).

Αντίστοιχα οι νεαρότερες καλλιτέχνιδες γεύονται τους καρπούς της μεταρρύθμισης της δεκαετίας του '80 που είναι η πρώτη, μεταξύ όλων των υπολοίπων, που αντιμετωπίζει το φύλο ως καθοριστικό εκπαιδευτικό παράγοντα δίνοντας το πολιτικό στίγμα της εκπαιδευτικής ισότητας των φύλων και της πρόθεσης για άρση των κληροδοτημένων ανισοτήτων (Ζιώγου και Κελεσίδου, ό.π., σ. 202, Λαμπράκη-Παγανού, ό.π., σ. 97). Επίσης, οι ακόμη νεαρότερες καλλιτέχνιδες δέχονται την επιρροή της μεταρρύθμισης του 1997 με την οποία συνδέεται άμεσα η απόκτηση απολυτηρίου με τις εισαγωγικές εξετάσεις και με αποτέλεσμα την αύξηση⁷² της συμμετοχής των γυναικών στην Τριτοβάθμια εκπαίδευση μέχρι και τη σημερινή υπερίσχυσή τους έναντι των ανδρών. Είναι σαφές λοιπόν ότι όσο απομακρυνόμαστε από τον 19^ο αιώνα και προχωράμε στον 20^ο και τον 21^ο τόσο περισσότερες γυναίκες έχουν δικαίωμα πρόσβασης στην Δευτεροβάθμια και Τριτοβάθμια εκπαίδευση.

Τι γίνεται όμως με τις επιλογές των γυναικών όπως αυτές εκφράζονται στο υλικό που προσφέρουν οι τριάντα καλλιτέχνιδες; Ανοίγουν νέους δρόμους στην επιλογή αντικειμένου σπουδών ή ακολουθούν παραδοσιακές έμφυλες επιλογές που έχουν εσωτερικεύσει; Σημειώνεται ποιοτική μετατόπιση που να δηλώνει τομή με το παρελθόν της εκπαίδευσης των γυναικών ή η πρόοδος είναι μόνο ποσοτική; Είκοσι καλλιτέχνιδες που εκφράζονται μέσα από διαφορετικά πεδία τέχνης ξεκινούν σπουδές στην Τριτοβάθμια εκπαίδευση, ενώ πέντε από αυτές δεν τις ολοκληρώνουν. Μελετώντας τα πραγματολογικά στοιχεία των δεκαπέντε καλλιτέχνιδων που ολοκληρώνουν τις σπουδές σε κάποιο ανεξάρτητο⁷³ της τέχνης τους αντικείμενο, παρατηρώ ότι το πτυχίο οκτώ εξ αυτών έχει σαφή προσανατολισμό προς την εκπαίδευση (γυμναστική ακαδημία, ελληνική ή ξενόγλωσση φιλολογία). Όντως αυτές οι καλλιτέχνιδες στην μετέπειτα ζωή τους διδάσκουν ως διορισμένες στη δημόσια εκπαίδευση ή σε δομές της ιδιωτικής ασκώντας

⁷² Τα στοιχεία δείχνουν ότι το ποσοστό συμμετοχής των κοριτσιών από 50% στα τέλη της δεκαετίας του '80 αγγίζει το 53% στη δεκαετία του '90 (Λαμπίρη-Δημάκη, 1995, Κυρίδης, 1997, Μαράτου-Αλιπράντη, κ.ά., 2002), ενώ τα ποσοτικά στοιχεία έως και το 2003 δηλώνουν αριθμητική υπεροχή του γυναικείου φύλου σε όλες τις βαθμίδες της Γενικής Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης, της Αρχικής Επαγγελματικής Κατάρτισης και της Τριτοβάθμιας Εκπαίδευσης (Δεληγιάννη-Κουϊμτζή 2003:271). Ειδικότερα για τη Μεταρρύθμιση του 1997 και τους στόχους προώθησης της ισότιμης πρόσβασης και της ισότητας ευκαιριών σε όλες τις βαθμίδες εκπαίδευσης βλέπε «*Εκπαίδευση 2000: Για μια Παιδεία Ανοικτών Οριζόντων*», 1997, Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων (ΥΠΕΠΘ), «*Μετά το Γυμνάσιο, τι; Ενιαίο Λύκειο, Τεχνικά Επαγγελματικά Εκπαιδευτήρια, Ανοικτή Πρόσβαση στην Τριτοβάθμια Εκπαίδευση*», 1998, Β' Κοινοτικό Πλαίσιο Στήριξης ΕΠΕΑΕΚ, Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων (ΥΠΕΠΘ).

⁷³ Να σημειώσω ότι σ' αυτές τις δεκαπέντε εντάσσονται και τέσσερις από τις πέντε καλλιτέχνιδες που πριν ή μετά τις σπουδές τους θα ασχοληθούν με τη συγγραφή και που, όπως προανέφερα, η μόνη περίπτωση να σπουδάσουν κάτι σχετικό με την τέχνη τους είναι τα φιλολογικά τμήματα του πανεπιστημίου.

παράλληλα την τέχνη τους. Οι υπόλοιπες επτά καλλιτέχνιδες αν και ολοκληρώνουν τις σπουδές τους σε γνωστικά αντικείμενα που δεν αντιστοιχούν άμεσα στην εκπαίδευση ή τη διδασκαλία (γραμματειακή υποστήριξη, γεωπονική, γραφικές τέχνες με μετέπειτα προσανατολισμό την εκπαίδευση, γεωπονική, οικονομικά, θέατρο, ανθρωπολογία) στρέφονται στην πορεία προς αυτήν (εκτός από αυτήν που σπούδασε ανθρωπολογία και μια άλλη οικονομικά). Όσον αφορά τις πέντε γυναίκες που μπαίνουν στο πανεπιστήμιο και δεν ολοκληρώνουν, τρεις από αυτές σπουδάζουν σε γνωστικό αντικείμενο που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί άμεσα στη δημόσια ή ιδιωτική εκπαίδευση (ελληνική- ξενόγλωσσα φιλολογία), ενώ μία ξεκίνησε σπουδές στα οικονομικά και η άλλη στη νομική.

Αν πάλι στρέψω τη ματιά μου στις δέκα καλλιτέχνιδες που το αποκλειστικό τους πτυχίο προέρχεται από κάποιο ιδιωτικό φορέα όπου σπούδασαν την τέχνη τους ή από την Καλών Τεχνών παρατηρώ ότι, για μια ακόμη φορά, επτά από αυτές στρέφονται στη διδασκαλία. Ήδη σ' αυτόν τον μικρόκοσμο των τριάντα καλλιτέχνιδων φαίνεται πως δεν υπάρχει ουσιαστική τομή με την παραδοσιακά έμφυλη επιλογή σπουδών, γεγονός που επιβεβαιώνει την αντίστοιχη βιβλιογραφία (Μαραγκουδάκη, 2003:10-11). Ακόμη και οι λίγες καλλιτέχνιδες που σπούδασαν σε μεταπτυχιακό επίπεδο (4 από τις 30) ή οι ακόμη λιγότερες που ολοκλήρωσαν διδακτορική διατριβή (2 ολοκληρώνουν και 2 όχι) αξιοποίησαν τα προσόντα τους προς την κατεύθυνση της διδασκαλίας. Φαίνεται πως οι γυναίκες ακόμη κι αν ασχολούνται με την τέχνη (ή ακριβώς επειδή ασχολούνται με αυτήν όπως θα αναδείξω παρακάτω) δεν ξεφεύγουν από την επιλογή γνωστικών αντικειμένων σπουδών που έχουν πολιτογραφηθεί ως κυρίαρχα «γυναικεία», ούτε από το κατεξοχήν γυναικείο επάγγελμα, τη διδασκαλία.

Η διαχρονική ισχύς των εσωτερικευμένων έμφυλων στερεοτύπων αναδεικνύεται και όταν διερωτώμαι τι είδους πρότυπα επαγγελματισμού και σπουδών έχουν οι καλλιτέχνιδες από τις μητέρες τους. Σπάνε κάπου στο χρόνο οι κρίκοι της αλυσίδας ή πρόκειται για ένα έμφυλο φαινόμενο με χαρακτηριστικά αλυσιδωτής αντίδρασης όπως εκφράζονται από γενιά σε γενιά; Έντεκα από τις μητέρες των καλλιτέχνιδων και έχουν εργαστεί και έχουν σπουδάσει. Καθόλου τυχαία πέντε από αυτές υπήρξαν εκπαιδευτικοί ενώ οι υπόλοιπες εργάστηκαν ως υπάλληλοι. Οι μητέρες που εργάστηκαν στη ζωή τους αλλά δεν σπούδασαν (5) είτε ασχολήθηκαν με άτυπα επαγγέλματα που συνδέονται άμεσα με το φύλο τους (καθαρίστρια, πώληση λευκών ειδών) ή εργάστηκαν στην προέκταση του οίκου τους, στα χωράφια της οικογένειας. Οι δε μητέρες που ούτε σπούδασαν ούτε εργάστηκαν (9) ασχολήθηκαν αποκλειστικά με την ανατροφή των παιδιών τους. Καμία από τις μητέρες, όπως άλλωστε και οι κόρες τους, δεν φαίνεται να ανανεώνουν με καινούρια στοιχεία τα παραδεδομένα έμφυλα πρότυπα.

Η ανάγνωση των πρώτων πραγματολογικών στοιχείων που προσφέρουν οι καλλιτέχνιδες της έρευνας οδηγεί στην παρατήρηση ότι οι αλλαγές στην εκπαίδευση των γυναικών είναι κατ' ουσίαν ποσοτικές. Οι γυναίκες της έρευνας σπουδάζουν πολύ περισσότερο και σε υψηλότερες βαθμίδες της εκπαίδευσης συγκρινόμενες με τις μητέρες τους ή τις προγόνους του 19^{ου} αιώνα. Ωστόσο, η υποτίμηση της γυναικείας εκπαίδευσης που θεμελίωσε η ιδεολογία του 19^{ου} αιώνα μοιάζει να καθορίζει ακόμη και τώρα στις πανεπιστημιακές-επαγγελματικές επιλογές τους. Μια επίσης ποσοτική μετατόπιση προς όφελος του γυναικείου φύλου σχετίζεται με την κοινωνική προέλευση των γυναικών που σπουδάζουν στο πανεπιστήμιο. Το δικαίωμα στις σπουδές που μονοπωλούσαν κάποτε οι αστές φαίνεται στην πορεία των χρόνων ως σήμερα να σημειώνει μια σχετική διεύρυνση⁷⁴ κυρίως προς όφελος της μεσαίας τάξης. Ωστόσο και κάποιες καλλιτέχνιδες της αγροτικής και μικροαστικής τάξης εκτός από το καλλιτεχνικό τους πτυχίο κατέχουν και το αντίστοιχο πανεπιστημιακό. Μία μάλιστα προερχόμενη από την κατώτερη κοινωνική τάξη φθάνει ως τον διδακτορικό τίτλο, ενώ μια άλλη από αγροτική οικογένεια δεν ολοκληρώνει το διδακτορικό της.

Παρόλα αυτά αν θεωρήσουμε ως αποκλειστικό λόγο που είκοσι τρεις από τις τριάντα καλλιτέχνιδες, με ή χωρίς πανεπιστημιακό πτυχίο, στρέφονται προς τη διδασκαλία μόνο την οικονομική επισφάλεια που δημιουργεί η επαγγελματική άσκηση της τέχνης, νομίζω πως η εικόνα δεν θα είναι πλήρης. Έχω την αίσθηση ότι η μακρά απουσία των καλλιτεχνίδων από την ιστορία της τέχνης, η μη αναγνώρισή τους δηλαδή ως ισότιμων καλλιτεχνικών υποκειμένων με τους άνδρες έχει αφήσει τα χνάρια της στις γυναίκες. Όπως θα αναδείξει ο λόγος τους σε αρκετά σημεία της ανάλυσης που ακολουθεί, ανεξάρτητα με το αν στο πεδίο που δημιουργούν υπερτερούν αριθμητικά οι άνδρες ή οι καλλιτέχνιδες, εκείνοι τις περισσότερες φορές κατέχουν τις ιεραρχικές θέσεις, την εξουσία. Η καλλιτεχνική υποτίμηση των γυναικών στη βάση του φύλου τους, το γεγονός ότι δεν πουλάνε αντίστοιχα με τον «μεγάλο» καλλιτέχνη, αμείβονται λιγότερο ή παρουσιάζονται ως φωτεινές εξαιρέσεις σε απαγορευμένο πεδίο τις οδηγεί στην νομιμοποιημένη και κυρίαρχη επαγγελματική τους αναπαράσταση που δεν είναι άλλη από τη διδασκαλία. Σε αντίστοιχο αποτέλεσμα φτάνουν και οι ερευνητές της Α.Σ.Κ.Τ. που πραγματοποιούν τις

⁷⁴ Να σημειώσω εδώ ότι η διεύρυνση στην οποία αναφέρομαι δεν αφορά τις σχολικές επιδόσεις μαθητών και μαθητριών που σχετίζεται με εξωεκπαιδευτικούς (ταξικούς) παράγοντες. Για περισσότερα βλ. για παράδειγμα Κοντογιαννοπούλου-Πολυδωρίδη, Γ. (1998) *Κοινωνιολογική ανάλυση της αξιολόγησης και της επίδοσης. Οι Εισαγωγικές εξετάσεις*, τόμ. Β', Gutenberg, Αθήνα, και Αλεξίου, Θ. (2009) *Κοινωνικές τάξεις, κοινωνικές ανισότητες και συνθήκες ζωής*, Παπαζήσης, Αθήνα.

συνεντεύξεις βάθους στις απόφοιτες εικαστικούς. Το εύρημά τους αυτό θέτει ένα «μείζον ζήτημα ταυτότητας της Σχολής, η οποία καλείται να προβληματιστεί πάνω στη διαχείριση της αντίφασης ότι οι φοιτήτριες εισέρχονται με την προσδοκία να γίνουν καλλιτέχνιδες, αλλά στην πλειονότητά τους γίνονται εκπαιδευτικοί. Μία απόφοιτος του δείγματός τους συνοψίζει καίρια το ζήτημα: «Το ερώτημα που πρέπει να τεθεί είναι αν η ΑΣΚΤ είναι ένα φυτώριο για καθηγητές καλλιτεχνικών στα σχολεία ή ένα φυτώριο καλλιτεχνών...⁷⁵»

2. Οικογένεια - Περιβάλλον

Ο λόγος των καλλιτεχνίδων αναδεικνύει ότι η ελληνική οικογένεια αποτελεί έναν εξαιρετικά σημαντικό παράγοντα στον καθορισμό και τη λήψη αποφάσεων που σχετίζονται με την τέχνη και τις σπουδές. Αυτό που σε γενικές γραμμές αποπνέει το βιωματικό υλικό που προσέφεραν οι καλλιτέχνιδες είναι η αίσθηση ότι η ελληνική οικογένεια αντιδρά αρνητικά στην ενασχόληση με την τέχνη, κατά κύριο λόγο όταν αυτή τείνει να αποκτήσει μορφή επαγγελματική. Σ' ένα πρώτο επίπεδο η αρνητική αντίδραση των γονιών σχετίζεται με στερεοτυπικές αναπαραστάσεις για την τέχνη και τον καλλιτέχνη εν γένει. Η πιο κυρίαρχη ανάμεσά τους είναι εκείνη που λέει ότι η τέχνη δεν είναι επάγγελμα, δεν μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο βιοπορισμού αφού ο καλλιτέχνης «πεθαίνει στην ψάθα», «ψωμολυσσάει». Σε μια άλλη εκδοχή δεν είναι επάγγελμα γιατί είναι κάτι μακρινό, κάτι ξένο από τα συνηθισμένα «είναι το μίasma... ο μέσος άνθρωπος δεν έχει καλή εικόνα για την τέχνη. Από φόβο» ή επειδή είναι ξελογιάστρα και μπορεί να απομακρύνει από στόχους που θα έθεταν βάσεις στον βιοπορισμό «μήπως μου πάρει τα μυαλά η μουσική και δεν ασχοληθώ με τα μαθήματα...». Αν αυτές είναι αναπαραστάσεις που διαμορφώνουν ένα γενικό πλαίσιο γύρω από τις έννοιες τέχνη-καλλιτέχνης, υπάρχουν και αναπαραστάσεις που γίνονται ξεκάθαρα έμφυλες όταν τα σημειώμενα της τέχνης διασταυρώνονται, και συνήθως συγκρούονται, με τα σημειώμενα της θηλυκότητας. Με το τι, δηλαδή, είναι επιτρεπτό και πρόπον σε διαφορετικές χρονικές στιγμές για τα κορίτσια-γυναίκες. Αυτές τις συγκρουσιακές αναπαραστάσεις φύλου και τέχνης θα αναδείξω παρουσιάζοντας το προφίλ της ελληνικής οικογένειας μέσω παραδειγμάτων που προσφέρουν οι καλλιτέχνιδες.

⁷⁵ Υπάρχει πρόβλημα στο συγκεκριμένο παραδοτέο με την αρίθμηση των σελίδων, στην ηλεκτρονική τουλάχιστον μορφή του, οπότε, εκ των πραγμάτων, θα είναι ελλιπείς οι παραπομπές μου. Ωστόσο, όπου κρίνεται απαραίτητο θα παραθέτω αυτούσια αποσπάσματα για να μπορούν να ταυτιστούν ευκολότερα με το πρωτότυπο κείμενο. Βλ., Βανδύρος, Σ., κ.ά. (2007) *Γυναίκες Απόφοιτοι της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών (1980-2004) Δημογραφικές, κοινωνικοψυχολογικές και εκπαιδευτικές διαστάσεις στο* http://www.asfa.gr/greek/activities/site_skaltsas/word/2.pdf

Στη δυναμική που αναπτύσσεται στις οικογένειες των καλλιτέχνιδων είναι πολύ συχνά ο πατέρας εκείνος που λειτουργεί ως φορέας ορίων, αυτός που δίνει την άδεια ή απαγορεύει, αυτός που δίνει τις κατευθύνσεις για την πορεία πλεύσης στη ζωή της κόρης. Σ' αυτές τις περιπτώσεις που οι πατέρες βιώνονται από τις κόρες ως οι ισχυρές και κυρίαρχες μορφές της οικογένειας δίπλα τους παρουσιάζεται το πρότυπο της μητέρας που ακολουθεί τις επιταγές του

«Ο πατέρας ήταν αυτός που είχε τον κύριο λόγο», Μαριέττα-εικαστικός, 51 ετών, 23-10-2011

«Ό,τι ήθελε ο πατέρας. Γιατί και η μητέρα μου στη ζωή της είναι ό,τι ήθελε ο πατέρας», Λουίζα-εικαστικός, 57 ετών, 30-11-2011

Συχνά εμφανίζεται η πατρική φιγούρα που ανησυχεί και παρά την αγάπη και την ενασχόληση της κόρης με την τέχνη την ωθεί ήπια σε λύσεις πρακτικές, σε λύσεις που θα της εξασφαλίσουν οικονομική ανεξαρτησία και ασφάλεια, συνήθως αυτήν που μπορεί να προσφέρει μια θέση στο Δημόσιο, και γιατί όχι και έναν καλό σύζυγο με αντίστοιχα ασφαλείς επιλογές

«Ο μπαμπάς μου κυρίως έλεγε ότι οι καλλιτέχνες πεθαίνουν στην ψάθα, και παιδί μου πώς θα ζήσεις αν ακολουθήσεις τέτοιο επάγγελμα, και να γίνεις καθηγήτρια. Να διοριστείς στο Δημόσιο συγκεκριμένα. Και μέχρι και πριν από τέσσερα χρόνια μπορώ να σου πω ότι το έλεγε αυτό», Μαρία-σεναριογράφος, 35 ετών, 7-11-2011

«Ο μπαμπάς μου ήταν πάντα πιο συντηρητικός και μου έλεγε ότι πρέπει να δω τι θα κάνω με τη Φιλοσοφική και να κάνω τα χαρτιά μου κλπ. Ναι, και αν μπορούσα να παντρευτώ έναν εκπαιδευτικό πάλι», Ζωή-συγγραφέας παιδικής λογοτεχνίας, 47 ετών, 23-11-2011

«Τεχνοκράτης βρε παιδάκι μου ο πατέρας μου. Ότι μαλακίες είναι όλα αυτά, κάτσε βρες τώρα μια δουλειά γιατί έτσι είναι η ζωή. Αυτό το χειρωτικό τελείως», Καλλιόπη-μουσικός, 30 ετών, 26-10-2011

Αντίστοιχα, η επιτρεπτικότητα του πατέρα δίνεται μέσα από μια ξεκάθαρη διαπραγμάτευση του τύπου *quid pro quo*. Εκείνος θα συνεχίσει να επιτρέπει την καλλιτεχνική ενασχόληση αν η κόρη του δώσει ένα αντάλλαγμα. Το συνηθέστερο αντάλλαγμα είναι η απόκτηση ενός πτυχίου ή η μη εγκατάλειψη των σπουδών

«Υπήρχε μια ανησυχία από την πλευρά του μπαμπά μου του τύπου και τι θα γίνει μετά... Αν κάτι σου συμβεί, αν στραμπουλίξεις το πόδι σου, αν κάτι οτιδήποτε ένα ατύχημα, δεν θα μπορείς να δουλέψεις μετά. Άρα μετά εσύ τι θα κάνεις; Δεν θα μπορείς να δουλέψεις; Μου πρότεινε να δώσω πανελληνίες...» Άννα-χορεύτρια, 32 ετών, 12-12-2011

«Να μπορείς να πάρεις ένα πτυχίο να μπορείς να κάνεις μια δουλειά, να είσαι ανεξάρτητη και μετά κάνε ό,τι θέλεις», Αντιγόνη-Θεατρική συγγραφέας, 70 ετών, 5-10-2011

«Με τον πατέρα μου το συζήτησα και την επόμενη φορά που συναντηθήκαμε μου είπε ότι 'κατ' αρχήν δεν είμαι αρνητικός, να το δούμε, απλά δεν θέλω να αφήσεις τις σπουδές σου στο πανεπιστήμιο'» Κατερίνα-σκηνογράφος, 49 ετών, 6-11-2011

Στις παραπάνω περιπτώσεις καμία από τις γυναίκες δεν θεωρείται από τον πατέρα της ως παραβάτισσα. Τα πράγματα συζητούνται, ορίζονται τα όρια και τα ανταλλάγματα. Ο πατέρας δίνει κατευθύνσεις που συνάδουν με τις επιτρεπτές αναπαραστάσεις του φύλου, σπουδές, διδασκαλικό επάγγελμα, γάμος, και ανεξάρτητα με το αν οι καλλιτέχνιδες θα τις ακολουθήσουν πιστά ή όχι στην πορεία δεν δημιουργείται σύγκρουση. Δεν είναι όμως όλες οι περιπτώσεις έτσι. Όταν οι γυναίκες ξεφεύγουν από τις πεπατημένες προδιαγραφές του φύλου τους, όταν επιθυμούν σφόδρα να χαράξουν προσωπική πορεία με τον τρόπο που οι ίδιες την εννοούν τότε τα πράγματα αλλάζουν. Δεν φαίνεται να είναι στα πλαίσια του επιτρεπτού να έχουν οι γυναίκες έντονες προσωπικές επιθυμίες, να δίνουν το προσωπικό τους στίγμα στις επιλογές τους όταν αυτές αποκλίνουν από τα μηνύματα της έμφυλης προσαρμογής.

Όταν έκανα εκείνη τη ρήξη και είπα όχι Πολυτεχνείο αλλά αρχικά μουσική και χορός... [στην πορεία θα αφοσιωθεί στη συγγραφή]. Όταν είπα αυτό, υπήρξε ένα σοκ. Ο πατέρας μου έπαθε σοκ... Αλλά κανείς δεν είχε καταλάβει τι ήταν αυτή η αλλαγή πλεύσης. Το ότι δεν είχαν καταλάβει φαίνεται από άλλες αντιδράσεις που είχαν σε άλλες φάσεις αυτής της εξέλιξης, όπου οι προσωπικές επιλογές έγιναν πιο σκληρές. Απέναντι στην κοινωνία και στην οικογένεια. Γιατί μοιραία όταν κάποιος έχει πολύ δυνατές προσωπικές επιλογές έρχεται σε ρήξη με την κοινωνία και με την οικογένεια. Μοιραία. Όσο κι αν είναι «προοδευτικό» το άμεσο περιβάλλον. Αυτά συγκρούστηκαν για μένα όταν προτίμησα από την επαγγελματική καταξίωση μια προσωπική διαδρομή. Εκεί βλέπεις ποια είναι τα όρια και ποιες είναι οι αντοχές των οικείων προσώπων που θεωρητικά σ' αγαπούν. Αλλά που δεν είναι επιλογή σου. Ουσιαστικά, η θέση της οικογένειας δεν ζητήθηκε ποτέ. Χριστίνα-συγγραφέας, 52 ετών, 8-9-2011

Η Χριστίνα σοκάρει με τις επιλογές της, και όπως θα αναφέρω παρακάτω για την ίδια, και για άλλες, τις «πληρώνει». Ωστόσο πράγματι μεγαλώνει σε μια οικογένεια που για την εποχή διαθέτει ευδιάκριτα προοδευτικά στοιχεία. Ανατρέφεται σε μια αυταρχική πολιτικά και κοινωνικά περίοδο, αυτήν της δικτατορίας. Περιγράφοντας τι δεν συμβαίνει στη δική της οικογένεια, δίνει το στίγμα της οικογενειακής-κοινωνικής κατάστασης που βιώνει η κατά έξι χρόνια μεγαλύτερή της Σωτηρία

«ήταν μια διαφορετική νοοτροπία, λιγότερη επιβαρυσμένη από το «πατρίς-θρησκεία-οικογένεια», το ελληνικό... Υπήρχε μια πιο επιλεκτική θέση μέσα στον γενικό οικογενειακό ιστό, η εκκλησία... ήταν μεν «παρούσα» γιατί οι γονείς μου ανήκαν στην αστική τάξη και είχαν μεγαλώσει με την εκκλησία, ο πατέρας μου ήξερε όλα τα τροπάρια απέξω, αλλά θα σου έλεγε ότι η εκκλησία είναι λάθος. Κοίτα, εμείς δεν πήγαμε στο κατηχητικό, αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί πράγματι ως μη συντηρητική αγωγή για τα ελληνικά δεδομένα της εποχής», Χριστίνα-συγγραφέας, 52 ετών, 8-9-2011

Η Σωτηρία όμως δεν ξεφεύγει από τον αυταρχισμό τον οποίο χαρακτηρίζει βλακώδη. Πάει κόντρα σε όλες τις υπαγορεύσεις του φύλου της. Η περίπτωση της πιστεύω ότι δείχνει ακόμη πιο ξεκάθαρα ότι η στάση της οικογένειας, και της κοινωνίας γενικότερα, σε σχέση με την τέχνη καθορίζεται από το φύλο, από τους προσδιορισμούς της θηλυκότητας. Η καλλιτεχνική δραστηριότητα των γυναικών είναι επιτρεπτή όσο συμπλέει με τις εννοιολογήσεις της θηλυκότητας. Η τέχνη μπορεί να υπάρξει ως εναλλακτικό πεδίο δράσης των γυναικών αρκεί η δράση αυτή να περιφρουρεί και να μην αντίκειται στις προδιαγραφές της θηλυκότητας. Στην περίπτωση της Σωτηρίας η ενασχόλησή της με την τέχνη γίνεται μηδαμινή μπροστά στην έντονη, έμφυλη παραβατικότητά της.

Το σχολείο, ήταν σε μια άλλη γενιά και εσύ δεν το ξέρεις, ήταν πολύ... Ήταν μια εποχή με μια βλακώδη καταπίεση. Μιλώ τώρα άσχετα από την καταπίεση την πολιτική. Τι να σου πω; Υπήρχαν κανόνες στο σχολείο, πήγαινα στο Αρσάκειο μέχρι που με διώξαν... Ήθελα να παρατήσω το σχολείο, δεν ήθελα να συνεχίσω. Μεγάλη πίεση και κατάφερα να το τελειώσω. Ήταν αυταρχικό και βλακώδες. Δεν ήταν μόνο αυταρχικό. Το έσκαγα, έφευγα. Δεν ήμουν καθωσπρέπει.... Καθόλου. Παράδειγμα κάποια στιγμή ήρθε ένα φερμάνι απ' το Υπουργείο Παιδείας ότι οι ποδιές έπρεπε να' ναι πέντε πόντους κάτω απ' το γόνατο. Εγώ τότε την έκανα την ποδιά μέχρι τον αστράγαλο. Λοιπόν, ήταν πολλά τέτοια... Κυκλοφορούσα, φιλιόμουν στον δρόμο, κάπνιζα στον δρόμο. Για την εποχή όλα αυτά ήταν... Όταν αυτά συνοδεύονταν με όλα τα άλλα αυτά, ο πατέρας μου είχε φρικάρει... ήταν πια τόσο ανήσυχος για το άλλο κομμάτι, που δεν ασχολιόντουσαν καθόλου με τη συγγραφή. Σωτηρία-συγγραφέας, 58 ετών, 27-11-2011

Η περιφρούρηση της θηλυκότητας από οποιαδήποτε εκτροπή αναδεικνύεται και στα λόγια της Φωτεινής που ανήκει στην ίδια γενιά. Οι αντιδράσεις στη δική της περίπτωση προέρχονται από τη μητέρα της.

«Όταν όλα αυτά κινούνται στην ασφαλή σφαίρα της παιδικής ενασχόλησης το περιβάλλον είναι περήφανο. Όλοι πηγαίνουν από νωρίς τα παιδιά τους να μάθουν ζωγραφική και τέχνες, είναι η βασική... Όταν αυτό όμως... τα χρόνια που έρχεται η ώρα να αποφασίσεις τι θα κάνεις γίνεται τάση για επάγγελμα, πανικοβάλλονται οι οικογένειες. Καλλιτέχνης; Ήταν απαγορευτικό εντελώς. Ήταν πάρα πολύ άσχημα. Ιδίως της μητέρας ήταν 'α, δεν θα έχεις οικογένεια... η μητέρα μου ήταν πολύ αρνητική. Η οποία

πίστευε ότι αυτό θα είναι μια καταστροφή για τη ζωή μου...», Φωτεινή-εικαστικός, 53 ετών, 14-10-2011

Η τέχνη λοιπόν μπορεί να απομακρύνει τη γυναίκα από τον «φυσικό» της προορισμό, την οικογένεια και τη μητρότητα. Είναι όμως μόνο θέμα αυτής της γενιάς που μεγαλώνει σε μια αυταρχική ιστορική συγκυρία η προάσπιση του περιεχομένου της θηλυκότητας και η περιφρούρηση της σεξουαλικότητας των καλλιτεχνίδων; Αν πάρουμε παραδειγματικά τρεις περιπτώσεις καλλιτεχνίδων που αντιπροσωπεύουν διαφορετικές χρονικές περιόδους, την Ουρανία 79 ετών, τη Μαρίνα 40 ετών, και την Καλλιόπη 30 ετών, διαπιστώνουμε ότι η έξαρση αυταρχισμού των χρόνων της δικτατορίας με τα παρεπόμενά της στην έμφυλη κοινωνικοποίηση των κοριτσιών έχει προϋπάρχοντα παραδοσιακά ερείσματα τα οποία κρατούν γερά και αργότερα

«[Ενώ μου επέτρεψε να δώσω εξετάσεις στην Καλών Τεχνών] κατά τα άλλα πολύ κλειστός ως προς τις νεανικές παρέες μου, δηλαδή πολύ με κυνήγησε, δεν με άφηνε να βγαίνω τα βράδια... ήμουν πολύ κλεισμένη, δηλαδή από τη μια μεριά ήταν έτσι κι από την άλλη... Θέλω να πω ήταν κι η εποχή πολύ της προσποίησης τότε...», Ουρανία-εικαστικός, 79 ετών, 25-7-2011

«Μέχρι τα 18 μου όταν τελείωσα το Λύκειο δεν έβγαινα γιατί είχα πάρα πολύ αυστηρό πατέρα... Εγώ είχα μεγάλη πίεση από τον πατέρα μου να παντρευτώ, να μη φύγω [από την επαρχία]. Εγώ δεν ήθελα αυτό το πράγμα καθόλου... εκεί πήρα και την απόφαση και λέω ότι εγώ θα πάω στην Αθήνα. Ουσιαστικά έφυγα από το σπίτι, ήρθα σε μεγάλη ρήξη με τον πατέρα μου. Τρεις μήνες είχα φύγει από το σπίτι και δεν μιλούμασταν με τον πατέρα μου...», Μαρίνα-εικαστικός, 40 ετών, 22-12-2011

«Τρέχεις με τα πανηγύρια, αριστερά, δεξιά, με μουσικές... να κάνεις οικογένεια... Μόνο τρόπο διαχείρισης, εγώ μπορώ να αλλάξω [για να τους αντιμετωπίσω]. Τελεία, δεν έχει άλλο. Και κατά καιρούς το πετυχαίνω», Καλλιόπη-μουσικός, 30 ετών, 26-10-2011

Σημαντικό να αναφέρω εδώ ότι η ρήξη της Μαρίνας με τον πατέρα της αποκαταστάθηκε πλήρως όταν του γνώρισε τον άνδρα που λίγο αργότερα θα γινόταν σύζυγός της. Επίσης αξίζει να σημειωθεί ότι μεταξύ των γενιών που αντιπροσωπεύουν η Ουρανία και η Μαρίνα υπάρχει μια σημαντική ποιοτική διαφορά. Όσο περνάνε τα χρόνια και απομακρυνόμαστε από τη γενιά της Ουρανίας αυξάνεται ο αριθμός των γυναικών που «αντέχουν» και επιτρέπουν στον εαυτό τους τη ρήξη με τον πατέρα και την οικογένεια ή καταφέρνουν να κάνουν αυτό που θέλουν χωρίς σύγκρουση, όπως η Καλλιόπη. Οι ιδεολογίες αλλάζουν πολύ αργά, ωστόσο κάποιες μετατοπίσεις υπάρχουν.

Ακόμη πιο σαφής γίνεται η σχέση της τέχνης με το φύλο όταν οι οικογενειακές αναπαραστάσεις για την τέχνη είναι επί της ουσίας έμφυλες. Σ' αυτές τις περιπτώσεις η αρνητική

αναπαράσταση για την τέχνη ταυτίζεται με μια αρνητική αναπαράσταση της θηλυκότητας και της σεξουαλικότητας διαμορφώνοντας άλλο ένα μήνυμα απαγόρευσης. Και εδώ, το μήνυμα μοιάζει να έχει παλαιές ρίζες και ισχύ στον χρόνο.

«Απλώς υπήρχε μία αρνητική εικόνα για τη γυναίκα ηθοποιό στην εποχή μου...», Αντιγόνη-Θεατρική συγγραφέας, 70 ετών, 5-10-2011

«Ο πατέρας μου, μου είπε ότι θα γίνω πουτάνα, λεσβία, διάφορα τέτοια πράγματα...» Μελπομένη-κινηματογραφίστρια, 49 ετών, 21-7-2011

«Τι θα λέμε στον κόσμο; Ότι τραγουδάει; Τραγουδίστρια ίσον; Πουτάνα!», Καίτη-τραγουδίστρια, 52 ετών, 1-10-2011

Ίσως μια έμμεση απάντηση για τη δημιουργία κατασκευών αυτού του τύπου να δίνει μια αρκετά νεότερη καλλιτέχνης που η ανατροφή της, ευτυχώς, δεν προσκρούει σε τέτοιους σκοπέλους

«Όποτε εκδήλωσα την επιθυμία να έχω λίγο πιο ασυνήθιστες διαθέσεις, ορέξεις, χόμπι και τέτοια τύπου καλλιτεχνικά εννοώ δεν βρήκα ποτέ τοίχο... γενικώς δεν υπήρξαν ποτέ, δεν ένιωσα ποτέ ότι υπάρχει φόβος για οτιδήποτε, αν θέλεις, παρεκκλίνει από το πολύ κανονικό», Λητώ-ηθοποιός, 39 ετών, 5-12-2011

Η τέχνη λοιπόν συνιστά παρέκκλιση από την κανονικότητα όπως άλλωστε το ίδιο θα ισχυρίζονταν κάποιοι για την ομοφυλοφιλία και την «έκλυτη» γυναικεία σεξουαλικότητα.

Όσον αφορά τώρα τις μητέρες των καλλιτεχνιδων αναδεικνύονται διαφορετικοί τύποι. Οι μητέρες έχουν συχνά μεσολαβητικό ρόλο μεταξύ της κόρης και του πατέρα, είτε για να διεκδικήσουν εκείνες αυτό που η κόρη δεν μπορεί να καταφέρει, είτε για να συμβάλλουν στην αναπαραγωγή από τις κόρες τους μιας δικιάς τους στρατηγικής επιβίωσης, να λειτουργούν στα «κρυφά». Στρατηγική που πολλές γυναίκες θα επιλέξουν, όπως θα αναφέρω στην πορεία, για να αποβεί συμβιωτική η σχέση της τέχνης και του φύλου τους

«Ο πατέρας μου ήταν το δυναμικό στοιχείο της οικογένειας, και η μαμά μου αυτό το άλλο που δεν φαίνεται», Τερψιχόρη-χορεύτρια, 59 ετών, 8-8-2011

«Όταν η κόντρα γύρνα, δεν γυρνάω, γύρνα, δεν γυρνάω, έπαιρνε διαστάσεις, προφανώς θα την προσέγγιζα και θα την γύρναγα υπέρ μου και θα την έβαζα να διαπληκτίζεται με τον μπαμπά μου... η μητέρα μου με βοηθούσε στα κρυφά να παρακάμπτω τις τιμωρίες του πατέρα και να μην το μαθαίνει», Λουίζα-εικαστικός, 57 ετών, 30-11-2011

«Η μητέρα μου έπαιξε μεγάλο ρόλο στο να τον απαλύνει... και ο μπαμπάς μου να μου δώσει ένα μέρος χρημάτων...», Μαρίνα-εικαστικός, 40 ετών, 22-12-2011

Σε μια άλλη της εκδοχή η μητέρα έχοντας συνειδητοποιήσει προσωπικά της απωθημένα που σχετίζονται με περιορισμούς του φύλου που εκείνη υπέστη στη δική της γενιά θα ενισχύσει ή δεν θα αντιδράσει στην ενασχόληση της κόρης με την τέχνη ζητώντας συχνά ως αντάλλαγμα τις σπουδές και το Δημόσιο. Άλλωστε οι σπουδές, με τον όλο και αυξανόμενο αριθμό γυναικών που σπουδάζουν, λειτουργούν και ως ισότιμο του προικίσματος των κοριτσιών. Αλλού η μάνα ενθαρρύνει για να ξεφύγει η κόρη από τη δική της μοίρα, για παράδειγμα τη σκληρή αγροτική δουλειά, ενώ συχνά δεν καταλαβαίνει τι είναι αυτό με το οποίο ασχολείται η κόρη της.

«Η μητέρα μου λιγότερο σοκ γιατί επειδή και εκείνη είχε καημούς και απωθημένα καλλιτεχνικά το είδε πιο ελαφρά. Και δεν αντέδρασε τόσο στην αλλαγή. Μάλλον θετικά αντέδρασε στην αλλαγή πλεύσης», Χριστίνα-συγγραφέας, 52 ετών, 8-9-2011

«Η μητέρα μου ήταν ένας ανταγωνιστικός άνθρωπος και ίσως έκανε και προβολές επάνω μου, επειδή εκείνη θεώρησε ότι δεν εκπλήρωσε κάποια όνειρα... είχε μια πιο αστική αντίληψη για τα πράγματα, τους καλλιτέχνες, τους θαύμαζε. Ήθελε φυσικά να έχω και μια κατοχύρωση...», Αναστασία-μουσικός, 43 ετών, 28-10-2011

«Η μάνα μου δεν ασχολιόταν, η μάνα μου ήθελε γενικώς να μας παντρέψει, από τη μια. Από την άλλη, δεν είχε πάει σχολείο τελείωσε το Δημοτικό, πήγε δύο τάξεις Γυμνάσιο και αυτό ήταν όλο. Ήθελε να σπουδάσω. Να παντρευτούμε σπουδασμένες όχι ασπούδαστες», Μαριέττα-εικαστικός, 51 ετών, 23-10-2011

«Η μητέρα μου βέβαια ήθελε να μάθω γράμματα για να φύγω από την τυραννία των αγροτικών εργασιών... Μα ούτε καταλάβαινε. Επαγγελματικά, τώρα, η μητέρα μου δεν καταλάβαινε τίποτα. Η μητέρα μου θα 'θελε πολύ να γίνω μία δασκάλα ή δημόσιος υπάλληλος για να έχω εξασφαλισμένο το μισθό μου και τη σύνταξή μου στο μέλλον», Ερατώ-συγγραφέας, 53 ετών, 18-7-2011

Φαίνεται όμως ότι στις περιπτώσεις που η πατρική φιγούρα δεν είναι αποθαρρυντική στην ενασχόληση με την τέχνη υπάρχει η σιγουριά ότι η γυναίκα του θα λειτουργήσει ως ασφαλής θεματοφύλακας της θηλυκότητας της κόρης. Ως ομόφυλη είναι η καθ' ύλην αρμόδια να μεταβιβάσει όσα κι εκείνη διδάχθηκε, απαγορευμένα και επιτρεπτά. Σ' αυτές τις περιπτώσεις είναι η μάνα που βάζει τα όρια του σωστού και του λάθους, του κοινωνικά πρέποντος, γίνεται ο φορέας που θα διαμορφώσει και θα κριθεί για το φαίνεσθαι της οικογένειας. Εργαλεία της η δημιουργία ενός κουκουλιού υπερπροστασίας και συχνά εξάρτησης, ο έλεγχος μέσω της καλλιέργειας ενοχής και φόβου, η προβολή πάνω στην κόρη της δικής της αυτο-υποτίμησης. Μήπως από τα αντίστοιχα υλικά ζυμώθηκε και ο δικός της ψυχισμός;

«Η αδερφή μου κι εγώ πάντα ήμασταν μέσα στο κουκούλι της μαμάς μας, δηλαδή ενώ κανονικά δεν θα έπρεπε να έχω ανάγκη, η μαμά με βοηθάει ακόμα... άμα χρειαστώ κάτι, με βοηθάει η μαμά μου», Ζωή-συγγραφέας παιδικής λογοτεχνίας, 47 ετών, 23-11-2011

«Η μαμά... Έβαζε το φόβο της για να έχει τον έλεγχο, μήπως ξέρεις παρασυρθώ με οτιδήποτε στην Αθήνα... μ' έναν έλεγχο ψυχαναγκαστικό. Με ενοχές, με τύψεις. Κλασικά εικονογραφημένα. Δεν καταλαβαίνει τι σημαίνει δίπλωμα στο κλασικό τραγούδι. Ακούει απ' την αδελφή μου ότι είναι κάτι σπουδαίο, αλλά δεν μπορεί να το αξιολογήσει... Να σου πω και κάτι που είναι μάλλον ουσιαστικό. Δεν ξέρω αν μπορεί να το καταλάβει σε μας, στους άλλους μπορεί να δείχνει ότι το αντιλαμβάνεται. Σε μας δεν έδειχνε ότι μας αναγνωρίζει...», Καίτη-τραγουδίστρια, 52 ετών, 1-10-2011

«Η μάνα μου ανησυχεί για το φαίνεσθαι, τι θα πει η κοινωνία, δεν γίνεται να μην έχεις μια δουλειά σταθερή, να μην κάνεις οικογένεια, να τρέχεις από εδώ και από εκεί. Δηλαδή εικόνα, τι θα πουν στον κόσμο, δεν γίνεται. 'Τάλι δεν έχεις δουλειά, πάλι τρέχεις στις συναυλίες, τι θα λέω;»», Καλλιόπη-μουσικός, 30 ετών, 26-10-2011

Η ουσία πάντως είναι ότι από όποια γονική πλευρά και αν εκπορεύεται η έμφυλη υπονόμηση, οι καλλιτέχνιδες την εσωτερικεύουν πληρώνοντας μεγάλο τίμημα είτε αντιδρούν σ' αυτήν είτε ασυνείδητα την προσυπογράφουν. Αλλά τι είναι αυτό το τίμημα; Είναι πάντα τόσο φανερό ή μήπως το οικοδόμημά του φτιάχνεται αργά, σταθερά και υπόγεια; Είναι απλό και μονοδιάστατο ή σύνθετο και πολυπρισματικό;

Αν περιμένει κανείς ότι το τίμημα στο οποίο αναφέρονται οι καλλιτέχνιδες σχετίζεται με την οικονομική επισφάλεια που συνεπάγεται η επαγγελματική καλλιτεχνική ενασχόληση θα απογοητευθεί. Μολονότι συχνά αναφέρονται οι καλλιτέχνιδες στην οικονομική τους αβεβαιότητα, αυτήν έχουν μάθει να την αντιμετωπίζουν εφαρμόζοντας στην πράξη, όπως προανέφερα, την κυρίαρχη επαγγελματική αναπαράσταση που συνοδεύει το φύλο τους, τη διδασκαλία, ως παράλληλη δραστηριότητα. Το τίμημα στο οποίο αναφέρονται είναι κατά κύριο λόγο ψυχολογικό με τραυματικές συχνά προεκτάσεις και σχετίζεται άμεσα με την έμφυλη κοινωνικοποίησή τους, με τη διαμόρφωση και ανάπτυξη συγκεκριμένων χαρακτηριστικών στην προσωπικότητά τους, αλλά και με την υποτελή θέση που έχουν κατασκευαστεί να καταλαμβάνουν σ' έναν ανδροκρατούμενο, πατριαρχικό κόσμο. Οι γυναίκες εσωτερικεύουν τη μειονεξία του φύλου τους όπως αυτή κατασκευάζεται μέσα στο οικογενειακό πλαίσιο καταρχήν και στο εκπαιδευτικό στη συνέχεια. Η υπακοή που απαιτείται από τα κορίτσια-γυναίκες, η συμμόρφωση σε οικογενειακούς και κοινωνικούς κανόνες θα μπορούσε να θεωρηθεί υπαίτια στο ότι οι γυναίκες δεν ανατρέφονται ώστε να αναπτύξουν ανταγωνιστικές δεξιότητες, κυρίως απέναντι στους άνδρες. Όπως θα αναπτύξω σε άλλη ενότητα το γεγονός ότι οι γυναίκες εσωτερικεύουν την άποψη ότι τα

κοινωνικά και επαγγελματικά πρωτεία ανήκουν εξ ορισμού στους άνδρες μεταθέτει την όποια ανταγωνιστική τους διάθεση κατά κύριο λόγο στις μεταξύ τους επαγγελματικές ή άλλες σχέσεις. Έτσι κατασκευάζεται, κατά την άποψή μου, ένας μύθος με δυναμική αυτοεκπληρούμενης προφητείας. Μύθος που για τις καλλιτέχνιδες όμως εμπίπτει πάλι στη σφαίρα του «φυσικού» και της εκλογίκευσης. Ένα άλλο χαρακτηριστικό προσωπικότητας που δεν αναπτύσσεται στο οικογενειακό και εκπαιδευτικό πλαίσιο σχετίζεται με την ανικανότητα των γυναικών να προβάλλουν τον εαυτό τους και τα επιτεύγματά τους. Δεν είναι τυχαίο που σχεδόν όλες οι γυναίκες παραδέχονται ότι δεν έχουν δεξιότητες προβολής και ανάδειξης της δουλειάς τους, ότι οι δημόσιες σχέσεις δεν είναι το δυνατό τους σημείο και ότι αυτό το γεγονός σχετίζεται με στοιχεία του χαρακτήρα τους. Κι αυτό όμως το θέμα θα αναπτυχθεί σε ενότητα που ακολουθεί.

Η πρόταση που πιστεύω ότι εκφράζει τις βαθιές ρίζες που αποκτούν οι εσωτερικεύσεις αυτές στον ψυχισμό, πλειστάκις συγκρουσιακό, των καλλιτέχνιδων θα μπορούσε να συνοψιστεί στο ότι οι γυναίκες «κοιτάζουν τον εαυτό τους μέσα από τα μάτια των άλλων». Οι «άλλοι» είναι όλοι όσοι έχουν την ισχύ και την εξουσία να διαμορφώνουν κανόνες. Ο John Berger το διατυπώνει εξαιρετικά, «ο επιθεωρητής της γυναίκας μέσα στο εγώ της είναι αρσενικός: ο επιθεωρούμενος θηλυκός (1993:47, [1972]). Μ' αυτόν τον τρόπο οι γυναίκες, καλλιτέχνιδες και μη, αποκτούν ένα διπλό εγώ, έχουν εσωτερικευμένο έναν αρσενικό κριτή των πράξεων και των επιλογών τους που ακόμη κι αν αντιδράσουν, αυτός υπονομεύει την ψυχολογία τους διαμορφώνοντας τους όρους του τιμήματος

«Το περιβάλλον μου είναι απέναντι με τις επιλογές μου, είναι πάντα συνυφασμένοι με τις επιλογές μου», Αγγελική-ηθοποιός, 31 ετών, 23-7-2011

«Με επηρέαζε η γνώμη του πατέρα, το 'άκουγα' μέσα μου και πάντα σκέπτομαι καλά έκανα; Ως προς εκείνον, ως προς τη ζωή μου; Τι θα έπρεπε να έχω κάνει;» Τερψιχόρη-χορεύτρια, 59 ετών, 8-8-2011

«Αλλά αυτό το πληρώνεις, έτσι; Δεν είναι χωρίς κόστος. Βγαίνεις με αναπηρίες ψυχικές, οικογενειακές, απώλειες, χαλαρές σχέσεις με τους δικούς σου, κακές σχέσεις με τους συντρόφους τις περισσότερες φορές, με τα παιδιά τα οποία βλέπουν ότι η μαμά τους ότι δεν είναι μία παραδοσιακή μαμά, όπως ίσως είναι των αρκετών περισσότερων παιδιών, ότι λείπει, ότι έχει ένα δικό της κόσμο...», Φωτεινή-εικαστικός, 53 ετών, 14-10-2011

Αλλού το κόστος δεν αναφέρεται ως αναπηρία αλλά παίρνει τη μορφή ψυχολογικής κακοποίησης

«[Η στάση-αντίδραση της οικογένειας] με έχει κακοποιήσει ψυχολογικά. Σε ψυχολογικό επίπεδο. Δεν μας έχουν χτυπήσει ποτέ...», Καλλιόπη-μουσικός, 30 ετών, 26-10-2011

Σε άλλες περιπτώσεις το γεγονός ότι το κριτήριο αξιολόγησης εκπορεύεται από τον αρσενικό κριτή οδηγεί σε λάθος πορεία, ακόμη κι αν αυτή βρίσκεται εντός καλλιτεχνικού πλαισίου

«Το θέμα νομίζω εκεί δεν ήταν τόσο ότι απέτυχα κι έκανα πολύ λάθος [καλλιτεχνικές] επιλογές, ξεκάθαρα και το πώς φερόμουν στο εαυτό μου σε σχέση μ' αυτό κι όλα αυτά, είχαν να κάνουν με το κίνητρο, που ήταν ότι εγώ θέλω ν' αποδείξω κάτι στον μπαμπά μου τώρα. Αν δεν υπήρχε αυτό το κίνητρο και είχα ένα πολύ καθαρό κίνητρο δικό μου να ήταν πολύ πιθανό να μην έκανα τις λάθος επιλογές που είχα κάνει. Αλλά ναι, έφαγα έξι χρόνια έτσι για να αποδείξω κάτι του μπαμπά μου», Μαρία-σεναριογράφος, 35 ετών, 7-11-2011

Αλλού το τίμημα είναι οι ενοχές, μια αίσθηση απόρριψης και η δημιουργία μιας αίσθησης εγκλωβισμού, μιας φυλακής

«Εγώ ήξερα ότι κάνω κάτι που δεν το αγαπάει κανείς στο σπίτι. Δεν το υποστηρίζει. Δεν ξέρω αν τους αρέσει, εγώ δεν το εισπράττω. Δηλαδή δεν είμαι το αγαπητό, το αρεστό παιδί. Δεν έχω πάει στο Πανεπιστήμιο, σηκώνομαι και φεύγω στις Αθήνες, δεν τελειώνω τη Σχολή... Και σ' όλο αυτό το περίεργο με την αίσθηση του τι σημαίνει τραγουδίστρια [πουτάνα] και με την ενοχή, που εγώ κάνω μόνο καλά πράγματα και μόνο ωραία και παρ' όλα αυτά νιώθω ότι είμαι το μαύρο πρόβατο... Με μπλόκαρε πολύ. Με φυλάκισε...», Καίτη-τραγουδίστρια, 52 ετών, 1-10-2011

Αυτό όμως που αναδεικνύεται ως κοινός παρονομαστής της διαδικασίας «κοιτάζω τον εαυτό μου μέσα από τα μάτια των άλλων» και αντανακλάται στις εμπειρίες των καλλιτεχνιδων, διαμορφώνοντας ένα σαθρό υπόβαθρο και υποσκάπτοντας την αυτοεκτίμησή τους είναι η υποτίμηση που αποκτά διαφορετικά συμπτώματα και εκφάνσεις. Εδώ πραγματικά δεν ξέρω ποια παραδείγματα να διαλέξω από τα τόσα πολλά που προσφέρει ο λόγος των καλλιτεχνιδων. Να αναφέρω πόσο υποτιμούν τις σπουδές τους λέγοντας λόγια του τύπου «αυτά τα μικρά πτυχία», ή την καλλιτεχνική τους παραγωγή που συχνά σχολιάζουν ως «ταινιούλες», «τραγουδάκια», «εργάκια», «μικρές συμμετοχές»... Έτσι, δεν ήταν καθόλου λίγες οι φορές που χρειάστηκε να επιμείνω την ώρα της συνέντευξης με τις καλλιτέχνιδες, μέχρι του σημείου να τους τα βγάζω με το τσιγκέλι, για να μου αναφέρουν τι δημιουργικό και σημαντικό έχουν κάνει. Λες και για πολλές από αυτές τα επιτεύγματά τους, αμφίβολο αν στη συνείδησή τους κατοχυρώνονται ως τέτοια, χάνονται στη λήθη και χρειάζεται να ανασυρθούν από ένα καταχωνιασμένο μπαούλο. Το πιο συχνό σύμπτωμα της υποτίμησης θεμελιώνεται με την αναφορά των καλλιτεχνιδων στην τύχη. Ενώ αναφέρονται στην πολλή και σκληρή δουλειά που έχουν κάνει επί σειρά ετών αντιφάσκουν ανακηρύσσοντας την εύνοια της τύχης ως τον κυρίαρχο λόγο της επαγγελματικής τους πορείας και εξέλιξης.

«Είμαι από τα ευνοημένα, τα τυχερά παιδιά...», Νίκη-ηθοποιός, 35 ετών, 26-7-2011

«Εγώ έτυχε για τον χρόνο και το χώρο εκείνο, είχα κάνει καλές σπουδές... Είχα μια μακριά πορεία. Έτυχε», Τερψιχόρη-χορεύτρια, 59 ετών, 8-8-2011

«Ήμουν μάλλον τυχερή γιατί μου άνοιξαν οι πόρτες», Ζωή-συγγραφέας παιδικής λογοτεχνίας, 47 ετών, 23-11-2011

Ένα άλλο πολύ συχνό σύμπτωμα που σχετίζεται με το παραπάνω και υποδηλώνει τον τρόπο που οι καλλιτέχνιδες υποτιμούν τον εαυτό τους και το έργο τους εμπίπτει σ' αυτό που ονομάζεται «σύνδρομο εξαπάτησης» ("imposture syndrome"⁷⁶) ή σχετίζεται με το να αισθάνονται απατεώνισσες ("feeling like a fraud"⁷⁷). Και στις δύο περιπτώσεις, που είναι εξάλλου ανάλογες, οι καλλιτέχνιδες αισθάνονται ότι εξαπατούν και αν η «τύχη» δεν είναι με το μέρος τους θα αποκαλυφθούν, νιώθουν ντροπή, ανεπάρκεια και ενοχή, δεν μπορούν να αξιολογηθούν, όταν έρχεται απέξω η εκτίμηση δεν την πιστεύουν ή όλα αυτά μαζί

«Είχα την τύχη να ξεκινήσω χωρίς να ξέρω που πάνε τα τέσσερα, δίπλα σε μεγάλους κινηματογραφιστές... φοβόμουν ότι θα με πετάξουν έξω γιατί θα δουν ότι δεν ξέρω. Όμως με δέχτηκαν και με βοήθησαν και υπήρξα πολύ τυχερή», Μελομένη-κινηματογραφίστρια, 49 ετών, 21-7-2011

«Δεν πίστευα ποτέ ότι θα με πάρουν στην πρώτη ακρόαση», Ευτέρπη-κλασική τραγουδίστρια, 39 ετών, 31-7-2011

«Ήταν όλα κάτι διθύραμβοι, τους οποίους και πάλι εγώ ή δεν μ' ενδιέφερε, χωρίς να σου φαίνεται περίεργο αυτό και δεν μπορούσα να τους αξιολογήσω. Δηλαδή δεν τους πίστευα βρε παιδί μου... Δεν μ' ενδιέφερε, και με μία βαθιά έλλειψη αυτοπεποίθησης, έτυχε δεν ξέρω, ίσως ξεκίνησε και σαν παιδί, στα πρώτα μου χρόνια δεν μπορούσα να με αξιολογήσω. Δεν μπορώ να σου πω ότι έχω καταφέρει εντελώς να με αξιολογήσω... Όχι, ντρέπομουν [να λέω ότι τραγουδάω]. Και μέχρι τώρα... Ντρέπομαι κάθε φορά. Ντροπή, σαν να μην είμαι επαρκής γι' αυτό. Σαν να το χρησιμοποιώ...», Καίτη-τραγουδίστρια, 52 ετών, 1-10-2011

⁷⁶ Το «σύνδρομο της εξαπάτησης» ("imposture syndrome") χρησιμοποιήθηκε ως έννοια για πρώτη φορά από τις κλινικές ψυχολόγους Pauline Clance and Suzanne Imes το 1978. Αναφέρεται στη δυσκολία των γυναικών, ειδικά των επιτυχημένων, να εσωτερικεύσουν τα επιτεύγματά τους παρά τα αντίθετα δείγματα της εξωτερικής πραγματικότητας. Το αποτέλεσμα είναι να νιώθουν ότι δεν αξίζουν την επιτυχία και ότι πείθουν τους άλλους εξαπατώντας τους. Τα όποια επιτεύγματα αποδίδονται στην τύχη, ή την ευνοϊκή συγκυρία. Για περισσότερα βλ., http://www.paulineroseclance.com/pdf/ip_high_achieving_women.pdf

⁷⁷ Αντίστοιχη λειτουργία επιτελούν τα «συναισθήματα του απατεώνα» ("feeling like a fraud") που εκφράζουν τη δυσκολία των γυναικών να δεχθούν, εκτός των άλλων, τον έπαινο, τη δημοσιότητα ή την προαγωγή. Εδώ σημαντική για τη διερεύνηση του φαινομένου η σε «εξέλιξη» έρευνα ("work in progress") της Peggy McIntosh στο Stone Center του Κολεγίου Wellesley. Για περισσότερα βλ. https://www.wcwonline.org/pdf/previews/preview_18sc.pdf, http://www.wcwonline.org/pdf/previews/preview_37sc.pdf και McIntosh, P. (1985)

Εμφανίζονται επίσης και οι περιπτώσεις που η υποτίμηση του γυναικείου φύλου και η εσωτερίκευση των απαγορευτικών ορίων παίρνουν τη μορφή εξιδανίκευσης στον ψυχισμό των καλλιτέχνιδων. Είναι η τέχνη τόσο σοβαρή και υψηλή που αυτές αρκεί που την πλησιάζουν, να πουν κιόλας ότι είναι καλές; Αυτό θα ήταν ύβρις, αφού κιόλας δεν ανήκουν σε κάποιες λαμπρές εξαιρέσεις καλλιτέχνιδων

«Το είχα εξιδανικεύσει σε σημείο πολύ μεγαλύτερο απ' ό,τι νόμιζα. Γι' αυτό καθυστερούσα και τη δισκογραφία. Δηλαδή θεωρούσα με όλα αυτά τα στάνταρς τα υψηλά των ερμηνευτών που είχα στο μυαλό μου. Άμα δεν είσαι η Μαρία Κάλλας, τι δουλειά έχεις να κάνεις δίσκο; Απίστευτο δηλαδή! Καταλαβαίνεις; Τον πήχη τον έβαζα διαρκώς και πιο ψηλά, σαν να με αυτομπλόκαρε ένα πράγμα», Καίτη-τραγουδίστρια, 52 ετών, 1-10-2011

«Ενώ έκανα πράγματα για κάποια πράγματα έβαζα μόνη μου όρια. Έκανα μπρος και πίσω πάντα. Τι να σου πω, δηλαδή πάντα, ακόμα και τώρα κάποια πράγματα αισθάνομαι ότι δεν είμαι ικανή να τα κάνω. Αυτό θα σου φανεί γελοίο, αλλά το αισθάνομαι. Τους στόχους που έβαζα μάλλον τους κατάφερα, αλλά σου λέω πάντα υπάρχει ένα όριο, που έχει να κάνει με τα πράγματα που εκτιμώ και αγαπάω πολύ. Τι να σου πω τώρα; Είναι και μία σκλαβιά, δηλαδή είναι υπερβολή... γίνεται ανασταλτικό...», Ζωή-συγγραφέας παιδικής λογοτεχνίας, 47 ετών, 23-11-2011

Οι καλλιτέχνιδες πατάνε σε ναρκοπέδιο που στην αρχή διαμόρφωσαν οι κυρίαρχοι «άλλοι» και στην πορεία το έχουν οικειοποιηθεί. Μπορούν μόνες τους να βάλουν τα εμπόδια. Ήδη όμως τα παραπάνω λόγια υπαινίσσονται και κάτι άλλο. Την εσωτερίκευση ενός άλλου στοιχείου ικανού να διαμορφώσει τη δική τους υποτίμηση. Αναφέρομαι στο πώς έχει περάσει μέσα τους ότι ο χώρος της τέχνης είναι πεδίο νομιμοποιημένης ανδρικής δραστηριότητας. Ιστορικά, ο «μεγάλος», ο «σημαντικός» καλλιτέχνης είναι άνδρας. Η Ουρανία μάλιστα θα το πει άμεσα και με σαφήνεια

«Εάν πάρουμε τους μεγάλους καλλιτέχνες υπερτερούν φοβερά οι άνδρες, φοβερά», Ουρανία-εικαστικός, 79 ετών, 25-7-2011

Αν η έννοια του «μεγάλου» άρρενος καλλιτέχνη είναι κι αυτή εσωτερικευμένη επιτείνοντας την αυτο-υποτίμηση των καλλιτέχνιδων, τότε είναι λογικό που αρκετές από αυτές αισθάνονται να νομιμοποιείται η καλλιτεχνική τους αξία και ισοτιμία επειδή πρώτα αναγνωρίστηκε από έναν άνδρα καλλιτέχνη που και στα δύο παραδείγματα που ακολουθούν ήταν «μεγάλος». Ακόμη όμως και σ' αυτά τα παραδείγματα φαίνεται ότι οι καλλιτέχνιδες δεν αισθάνονται ότι δικαιούνται να το πουν οι ίδιες για τον εαυτό τους

«Δεν θα 'πρεπε να το πω αυτό [ότι με θαύμαζαν], αλλά το αισθανόμουν, δηλαδή αισθανόμουν κάτι. Δεν μπορώ να πω με θαύμαζαν, τέλος πάντων,

μου έδειχναν εκτίμηση. Ισότιμη όχι [δεν αισθανόμουν], αλλά με αντιμετώπιζαν ισότιμα», Ερατώ-συγγραφέας, 53 ετών, 18-7-2011

«Και δεν το λέω έτσι τώρα που έχει πεθάνει [ότι αναγνώρισε την αξία μου], το έχει πει σε συνεντεύξεις, δεν θα το έλεγα εγώ αν δεν το είχε πει ο ίδιος...», Αντιγόνη-θεατρική συγγραφέας, 70 ετών, 5-10-2011

Με την ισχύ όλων αυτών των υποτιμήσεων, των απαγορεύσεων και των συγκρούσεων είναι εύλογο που αρκετές επιλέγουν, για κάποια χρόνια τουλάχιστον, να δράσουν στα κρυφά. Να αμυνθούν υιοθετώντας αυτήν την στρατηγική επιβίωσης. Έτσι εξηγείται γιατί δεν είναι λίγες αυτές που αναφέρουν την τέχνη ως καταφύγιό τους. Ποιος άραγε αναζητά καταφύγιο; Ποιος είναι ο κίνδυνος που οδηγεί τις καλλιτέχνιδες στο καταφύγιο; Μήπως αυτό που η Χριστίνα ορίζει ως κοινωνική προσαρμογή;

«Διότι όταν το πιο σημαντικό πράγμα για σένα είναι αυτό που γράφεις μόνος σου το βράδυ ή το μεσημέρι, το πιο σημαντικό πράγμα για σένα προφανώς δεν είναι η κοινωνική προσαρμογή. Έχεις άλλη προτεραιότητα. Όταν επίσης το πιο σημαντικό πράγμα είναι για σένα αυτό που κάνεις κρυφά από τους άλλους δεν είναι για σένα σημαντικό τόσο εκείνο που κάνεις φανερά. Κάποια στιγμή αυτά θα συγκρουστούν», Χριστίνα-συγγραφέας, 52 ετών, 8-9-2011

«Ήθελα να λάβω μέρος στην παράσταση και έγινε μεγάλη φασαρία στο σπίτι. Και τελικά εγώ δεν πήγα. Και από εκεί και πέρα ό,τι έκανα δεν τους το έλεγα. Είπα άμα τους το λέω έχω αυτό το πρόβλημα, άρα θα κάνω τη δουλειά μου χωρίς να τους το λέω. Τους το έλεγα σαν τετελεσμένο. Γιατί κάποια στιγμή αμύνεσαι και χαίρομαι ότι μπορούσα να αμυνθώ στο βαθμό αυτό για να κάνω αυτό που θέλω. Άλλες δεν μπορούν καθόλου να αμυνθούν ή επαναστατούν από την αρχή», Αντιγόνη-θεατρική συγγραφέας, 70 ετών, 5-10-2011

Τέλος, να αναφέρω ότι στο πλαίσιο αυτής της ενότητας που ασχολήθηκε με τις αντιδράσεις της οικογένειας στην ενασχόληση των κοριτσιών-γυναικών με την τέχνη υπήρξαν πολλές καλλιτέχνιδες που συνειρμικά οδηγήθηκαν να μιλήσουν όχι μόνο για την αρχική τους οικογένεια αλλά και για αυτήν που δημιούργησαν οι ίδιες. Μίλησαν για τις αντιδράσεις των συζύγων, συντρόφων, εραστών... Για το πέρασμα από τον πατέρα στον σύζυγο, για τη μητρότητα και για τη μορφή που προσλαμβάνουν τα εμπόδια που αυτές οι σχέσεις φέρνουν στο προσκήνιο. Το υλικό αυτό θα αναπτυχθεί στην ενότητα που θέτει ευθέως τέτοιου είδους ερωτήματα ώστε να επεξεργαστώ τις απαντήσεις ως ενιαίο σώμα.

3. Εκπαίδευση-Εργασία, Σωματικές Πρακτικές, Συνδικαλισμός

Οι ερωτήσεις που ανήκουν στην ενότητα «Εκπαίδευση-Εργασία» έχουν στόχο να διερευνήσουν την εκπαιδευτική και επαγγελματική πορεία των καλλιτεχνίδων που μετέχουν στην έρευνα. Υπάρχουν ερωτήματα που βοηθούν τις συμμετέχουσες να μιλήσουν για το πώς βρίσκουν συνήθως δουλειά στο κατεξοχήν καλλιτεχνικό τους αντικείμενο, για το αν είναι εύκολη ή δύσκολη η αναζήτηση εργασίας στο πεδίο τους, για τις παράπλευρες ενασχολήσεις τους και για τους λόγους που τις ωθούν σε αυτές. Τέλος, τίθενται ερωτήματα που εστιάζουν στο παρόν και σχετίζονται με το αν οι καλλιτέχνιδες είναι ικανοποιημένες με τη δουλειά τους σήμερα.

i. Εκπαίδευση-Εργασία

Η εκπαιδευτική πορεία και οι επιλογές των καλλιτεχνίδων είτε αφορούν στο κατεξοχήν καλλιτεχνικό τους αντικείμενο ή στην ευρύτερη πανεπιστημιακή τους εκπαίδευση έχουν συζητηθεί ήδη στην πρώτη ενότητα του παρόντος κειμένου με αφορμή την παρουσίαση των πραγματολογικών τους στοιχείων. Εκεί, παρουσιάζοντας την ιστορική διάσταση της γυναικείας εκπαίδευσης ανέδειξα την ιδεολογία της υποτίμησης που την διέπει μέσω του «διακοσμητικού» της χαρακτήρα, της βιολογικής εξήγησης για την ασυμμετρία των φύλων και της έμφασης στο φυσικό προορισμό των γυναικών διαμορφώνοντας έτσι το περιεχόμενο της θηλυκότητας στο νεοπαγές ελληνικό κράτος. Έδειξα επίσης ότι η υποτίμηση της εκπαίδευσης των γυναικών με το διακοσμητικό της πλαίσιο συνοδεύει και το κατεξοχήν νομιμοποιημένο «γυναικείο» επάγγελμα, τη διδασκαλία, με συνέπεια ως υποτιμημένο να θεωρείται χαμηλού κύρους. Συνέδεσα την ιστορική υποτίμηση του γυναικείου φύλου και των σπουδών με τις πανεπιστημιακές-επαγγελματικές επιλογές των καλλιτεχνίδων της έρευνας αναδεικνύοντας πώς αυτές αντικατοπτρίζουν την εσωτερίκευση της μειονεξίας με την υιοθέτηση παραδοσιακά έμφυλων σπουδών που οδηγούν, κατά κύριο λόγο, στην άσκηση του διδασκαλικού επαγγέλματος. Ωστόσο, προεκτάσεις των παραπάνω ζητημάτων και κυρίως της σχέσης των καλλιτεχνίδων με τη διδασκαλία και των λόγων - βιοποριστικών και άλλων - που τις ωθούν προς αυτήν θα αναφέρω και παρακάτω σ' αυτήν την ενότητα.

Πώς οικοδομούν αυτές οι γυναίκες την καλλιτεχνική τους σταδιοδρομία, με τι υλικά ενώνουν τους αρμούς της τέχνης και του φύλου τους; Καμιά ιστορία δεν είναι ίδια με την άλλη ως προς τον τρόπο και τη διαδικασία που ακολουθούν οι καλλιτέχνιδες για να ενταχθούν στον κόσμο της τέχνης. Άλλωστε τα διαφορετικά είδη τέχνης που εκπροσωπούν οι τριάντα καλλιτέχνιδες τους υποβάλλουν και διαφορετικό τρόπο προσέγγισης. Για να αναφέρω κάποια παραδείγματα, οι χορεύτριες, οι ηθοποιοί, η κλασική τραγουδίστρια, και λιγότερο οι συναδέλφισσές της του έντεχνου τραγουδιού, για την προβολή της καλλιτεχνικής του αξίας αλλά και για την εύρεση εργασίας στο αντικείμενό τους έχουν τη λύση των ακροάσεων (auditions). Οι εικαστικοί, όπως

και η φωτογράφος, μπορούν να δείξουν το φάκελο (portfolio) με τη δουλειά τους ή την ηλεκτρονική τους πύλη αναζητώντας αίθουσα τέχνης που θα προβάλλει τη δουλειά τους. Ή εναλλακτικά και καθόλου σπάνια, να χρηματοδοτήσουν οι ίδιες κάποια ατομική τους έκθεση για να γνωρίσει το κοινό το έργο τους. Σε αντίστοιχη διαδικασία παρουσίασης του φακέλου της μπορεί να κινηθεί και η σκηνογράφος του δείγματος. Η σολίστ του πιάνου και η κλασική τραγουδίστρια έχουν ως λύση τους εντόπιους και διεθνείς διαγωνισμούς καθώς και τις συναυλίες για να κάνουν αρχικά γνωστό το όνομά τους, ενώ η άλλη μουσικός που παίζει ροκ συμμετέχει σε διάφορα σχήματα που προβάλλουν τη δουλειά τους σε μπαρ ή μουσικές σκηνές. Από την άλλη οι συγγραφείς αναζητούν εκδοτικό οίκο που θα δημοσιεύσει το λογοτεχνικό τους έργο ή εκδίδουν σε έντυπα ή ηλεκτρονικά περιοδικά. Η κινηματογραφίστρια ή η σκηνοθέτης του θεάτρου αναζητούν παραγωγό για τις προσωπικές τους δουλειές ή, στην περίπτωση της πρώτης συνεργάζεται με κινηματογραφικά συνεργεία ξεκινώντας από διαφορετικό αντικείμενο και καταλήγοντας βοηθός σκηνοθέτη. Η θεατρική συγγραφέας γράφει τα έργα της και απευθύνεται σε σκηνοθέτες που την ενδιαφέρουν επιδιώκοντας το ανέβασμα του έργου της.

Ωστόσο κάποιων η σταδιοδρομία ξεκινά με προτάσεις που τους γίνονται αμέσως μόλις ολοκληρώσουν τις σπουδές τους ή ακόμη και κατά τη διάρκειά τους. Σ' αυτήν την περίπτωση ανήκουν κάποιες από τις ηθοποιούς και τις χορεύτριες που οι σπουδές τους κατά κάποιον τρόπο έχουν τη μορφή μιας συνεχούς ακρόασης, όπου ακριβώς επειδή η εξέλιξη και το ταλέντο της εκάστοτε καλλιτέχνης φαίνεται, τους γίνονται άμεσα επαγγελματικές προτάσεις. Αυτές οι περιπτώσεις όμως είναι ελάχιστες και δεν προδιαγράφουν απαραίτητα τη συνέχεια. Η φήμη που αποκτιέται στην αρχή χωρίς προσπάθεια χρειάζεται να υποστηριχθεί πολύ στη συνέχεια για να διατηρηθεί. Αυτό λέει και η Λητώ περιγράφοντας την εμπειρία της

«Σε μένα τα πράγματα ήρθαν τόσο μα τόσο χωρίς να κουνήσω το μικρό μου δαχτυλάκι, γι' αυτό χρειάστηκε να το κουνήσω μετά, γιατί αυτό δεν το γλιτώνεις, ξέρεις... γιατί σου είπα ότι δεν κουνάς το δαχτυλάκι σου στην αρχή, αλλά μετά σίγουρα πρέπει να επεξεργαστείς κάποια πράγματα και να ταλαιπωρηθείς με κάποια», Λητώ-ηθοποιός, 39 ετών, 5-12-2011

Ανεξάρτητα με το αν τα πράγματα μπορεί να ξεκινήσουν εύκολα στην αρχή οι καλλιτέχνιδες σε κάποια στιγμή της πορείας τους θα αντιμετωπίσουν δυσκολίες και εμπόδια στη δημιουργία της καλλιτεχνικής τους σταδιοδρομίας, ειδικά όταν αυτή θα πρέπει να καλύπτει και τις ανάγκες βιοπορισμού. Είναι ελάχιστες αυτές που δηλώνουν ότι κατάφεραν να βιοποριστούν⁷⁸ από την τέχνη τους και ανήκουν κυρίως στην κατηγορία των καλλιτέχνιδων που δημιουργούν ένα όνομα

⁷⁸ Ακριβώς ίδιο το συμπέρασμα εδώ και στην έρευνα της ΑΣΚΤ (ό.π., υποσημείωση 75)

και βάσει αυτού τους προτείνουν συνεργασίες. Σ' αυτές τις περιπτώσεις ο τρόπος που οι καλλιτέχνιδες δηλώνουν ότι τους προκύπτουν συνεργασίες συνοψίζεται στο ακόλουθο

«Κάποιες φορές με βλέπουν σε μία παράσταση και με ζητούν σε μια άλλη. Κάποιες φορές πηγαίνω σε ακροάσεις. Κάποιες δουλειές τις βρίσκω από ανθρώπους που έχω συνεργαστεί. Κάποιες δουλειές με έχουν προτείνει κάποιοι άνθρωποι που έχω δουλέψει σε κάποιους άλλους, κάποιες από φίλους, δηλαδή να με πάρει ένας φίλος και να μου πει: ξέρεις κάτι, φεύγει μια κοπέλα και ψάχνουν... Γενικά μου έχουν καθίσει έτσι τα πράγματα...», Νίκη-ηθοποιός, 35 ετών, 26-7-2011

Γενικά, ο τρόπος που κυριαρχεί στον λόγο των γυναικών για την ανεύρεση καλλιτεχνικής εργασίας συνοψίζεται στη δημιουργία ενός κοινωνικού δικτύου σχέσεων⁷⁹ που εξυπηρετεί τις συστάσεις. Μοιάζει ότι αυτός ο τρόπος λειτουργίας είναι ανεξάρτητος εποχής και καλλιτεχνικού αντικειμένου αφού τον αναφέρουν μεγαλύτερες και νεαρότερες γυναίκες που εκπροσωπούν διαφορετικές καλλιτεχνικές εκφράσεις.

«Ό,τι δουλειά βρήκα και όπου τη βρήκα, μου τη συστήσανε, δηλαδή με συστήσανε», Αντιγόνη-θεατρική συγγραφέας, 70 ετών, 5-10-2011

«Μια άλλη διάσταση είναι ότι σε συστήνουν που αυτό είναι πάρα πολύ σημαντικό. Δηλαδή το να σε συστήσει... κάποιος πρωταγωνιστής για παράδειγμα. Του προτείνουν ένα θέατρο και μπορεί να πει ο παραγωγός ή ο σκηνοθέτης ότι ποιον να πάρουμε για το ντεκόρ και να πει ότι στο προηγούμενο έργο είχαμε τον τάδε και ήταν πάρα πολύ καλός. Δηλαδή ακόμα κι αν δεν έχει τύχει να δουν αυτοί, οι σκηνοθέτες ή κάποιοι...», Κατερίνα-σκηνογράφος, 49 ετών, 6-11-2011

«Είναι αυτό, ακρόαση, ακρόαση, ακρόαση, δουλειά, γνωριμίες, άλλη δικτύωση, ένα σεμινάριο, άλλες γνωριμίες, άλλη δικτύωση...», Αγγελική-ηθοποιός, 31 ετών, 23-7-2011

«Αρχικά όταν ξεκίνησα με συστήσανε. Έχω πάει όμως και μόνη μου. Κυρίως η εύρεση εργασίας στο χώρο μας είναι βάσει γνωριμιών και συστάσεων. Έτσι δουλεύει, κακώς κατά τη γνώμη μου», Αναστασία-μουσικός, 43 ετών, 28-10-2011

Το σχόλιο της Αναστασίας ότι δεν συμφωνεί με τις συστάσεις και τις γνωριμίες ως κύριο τρόπο εύρεσης εργασίας είναι πολύ σημαντικό. Πράγματι τι συμβαίνει με τις υπόλοιπες καλλιτέχνιδες που δεν έχουν διαμορφώσει το δικό τους δίκτυο γνωριμιών ή που ποτέ δεν θα το δημιουργήσουν γιατί δεν έχουν ή δεν καλλιεργούν τις κατάλληλες γνωριμίες; Πώς μπορούν να κινηθούν αυτές

⁷⁹ Αντίστοιχο συμπέρασμα προκύπτει από τις συνεντεύξεις βάθους της έρευνας της ΑΣΚΤ, «... μέσα σ' αυτό το ιδιότυπο σύστημα η προώθηση του έργου συχνά καθορίζεται όχι τόσο από την καλλιτεχνική αξία του αλλά από το εύρος και την ισχύ της κοινωνικής δικτύωσης του καλλιτέχνη» (ό.π., υποσημείωση 75). Στο σημείο αυτό θα επανέλθουν αρκετές φορές οι καλλιτέχνιδες της παρούσας έρευνας.

ώστε να καταφέρουν να εργαστούν στο αντικείμενό τους; Πολλές δηλώνουν ότι μολονότι ψάχνουν δεν εργάζονται στο αντικείμενό τους και αναλώνονται σε τελείως άσχετες επαγγελματικές ενασχολήσεις ανεξάρτητα με το αν στο ενεργητικό τους έχουν πτυχία, επιμορφώσεις, υποτροφίες, μεταπτυχιακά...

«Δηλαδή έψαχνα δουλειά, δεν έβρισκα. Έκανα άλλα αντί άλλων. Δούλευα δύο χρόνια σε συμβολαιογραφείο. Έχω δουλέψει ένα 7μηνο και μπαράκι κανονικά κάθε βράδυ, μπαρ. Τι άλλη δουλειά έχω κάνει η αθεόφοβη;», Καλλιόπη-μουσικός, 30 ετών, 26-10-2011

«Είμαι πέντε χρόνια σ' ένα κατάσταση... αλλά όπως και να 'χει εκεί είμαι πωλήτρια ας πούμε, είμαι κάτι άλλο από το αντικείμενό μου...», Ελένη-χορεύτρια, 31 ετών, 21-11-2011

«Κι εκεί ασχολούμαι με διάφορα. Έχω περάσει από όλα τα πόστα του χώρου, τα τελευταία χρόνια κάνω τη ρεσεψιονίστ, είμαι στη ρεσεψιόν;», Άννα-χορεύτρια, 32 ετών, 12-12-2011

Ωστόσο, δεν είναι λίγες οι καλλιτέχνιδες που ανεξάρτητα με το αν ευνοούνται από την ύπαρξη γνωριμιών και κοινωνικού δικτύου αναφέρονται σε νόμιμους, καθαρούς και ορθόδοξους τρόπους. Οι νόμιμοι τρόποι σχετίζονται κατά κύριο λόγο με τις ακροάσεις, σε όποιο καλλιτεχνικό αντικείμενο είναι αυτές εφικτές, ενώ η έννοια του κοινωνικού δικτύου συχνά αμφισβητείται ως νόμιμη όταν ταυτίζεται με την ύπαρξη «μέσου». Από την άλλη πλευρά, οι ακροάσεις που θεωρούνται νόμιμες απαιτούν τόσο μεγάλη επιμονή και υπομονή και δημιουργούν άλλα προβλήματα σε μια τόσο μικρή «αγορά» όπως είναι η ελληνική

«Εγώ πήγαινα, πήγαινα, πήγαινα [σε ακροάσεις]... Γιατί ναι μεν είναι δύσκολα και πήγα σε ακρόαση, περίμενα 8 ώρες και τελικά κινδύνευσα να μη μας δουν, αλλά πήγα και σε μία ακρόαση και μας είδαν...», Αγγελική-ηθοποιός, 31 ετών, 23-7-2011

«Κινήθηκα με όλους τους νόμιμους, εννοούμε με όλους τους καθαρούς τρόπους», Νίκη-ηθοποιός, 35 ετών, 26-7-2011

«Συναντούσα συναδέλφους και έλεγαν δύσκολα τα πράγματα, δεν βρίσκω τίποτα. Και λέω όχι, εγώ θα βρω και θα βρω και με τον ορθόδοξο τρόπο. Δηλαδή με τον τρόπο πάω σε οντισιόν και όχι έχω ένα γνωστό, έχω «μέσο». Κι εκείνη τη χρονιά επέμενα τόσο πολύ που όντως βρήκα;», Αγγελική-ηθοποιός, 31 ετών, 23-7-2011

Ποιοι όμως τρόποι αξιολογούνται από τις καλλιτέχνιδες ως μη νόμιμοι και ποιες είναι οι συνέπειες για τις ίδιες; Υπάρχουν καλλιτέχνιδες που μιλούν για έναν μηχανισμό αποκλεισμού, για

ύπαρξη κλίκας⁸⁰, για συντεχνίες και κατεστημένο. Αλλά ακόμη και η νόμιμη έννοια της ακρόασης γίνεται μέσο αποκλεισμού όταν δεν ανακοινώνεται ευρέως

«Το πιστεύω αυτό το πράγμα, μας πολεμά αφάνταστα η κλίκα εδώ. Εδώ υπάρχει μια ισχυρή κλίκα. Στην Ελλάδα, στην Αθήνα. Μια ισχυρότατη κλίκα θεωρητικών... και φυσικά υπάρχει μια, πώς να στο πω... δεν μπαίνεις εύκολα αν δεν είσαι αυλικός εκεί πέρα... Το ξέρεις ότι δεν υπάρχει κανένας επιμελητής που να με έχει προτείνει σε ομαδική έκθεση που έχει επιμεληθεί; [ενώ τις έχουν γίνει προτάσεις από επιμελητές του εξωτερικού] Μα κανένας; Ό,τι εκθέσεις έχω κάνει τις έχω κάνει...», Μαρίνα-εικαστικός, 40 ετών, 22-12-2011

«Τις περισσότερες ακροάσεις δεν τις μαθαίνουμε, γίνονται σε κλειστό πλαίσιο και τα λοιπά... Δεν συζητώ για τη Λυρική όπου έχει τελείως διαφορετικό τρόπο, δεν έχω ακούσει ποτέ για ακροάσεις στη Λυρική μόνο μια φορά νομίζω, και αυτό πρόσφατα και δεν ξέρω πώς ανακοινώθηκε, κάπως ακούστηκε, το πήρε τ' αυτί μας. Η Λυρική δεν είναι για μένα καλό καθεστώς. Από την άποψη ότι δεν επιτρέπει και σε νέες χορεύτριες... Δεν αξιοποιούν δηλαδή ούτε το *reak* των χορευτών ούτε το ταλέντο τους... έχουν διαμορφώσει ένα κατεστημένο που δεν μπορείς να κάνεις τίποτα...», Άννα-χορεύτρια, 32 ετών, 12-12-2011

«Υπάρχουν ακροάσεις οι οποίες είναι κλειστές... Γιατί λόγω της συντεχνιακής εχθρότητας του [όνομα σκηνοθέτη] απέναντι μου δεν είχα προσκληθεί. Ενώ και η ηλικία μου και η εμπειρία μου το απαιτούσε να είμαι στην ακρόαση αυτή. Αυτό ας πούμε ήταν μια συντεχνιακή μάχη η οποία με έθεσε ουσιαστικά σε ποιο δύσκολη θέση από αυτή που θα ήμουν αν είχα συμφωνήσει σε ό,τι ήθελε αυτός ο κύριος. Για μένα θα ήταν πολύ πιο εύκολο εάν δεν ήταν αυτά τα συντεχνιακά προβλήματα, να βρίσκω δουλειά ως ηθοποιός», Κλειώ-ηθοποιός, 49 ετών, 17-7-2011

Είναι σαφές ότι η Κλειώ με το σχόλιό της θέτει το ζήτημα της εργασιακής παρενόχλησης (*mobbing*) η οποία, όπως θα σχολιάσω παρακάτω μιλώντας για τις παρενοχλήσεις γενικότερα, έχει ξεκάθαρα έμφυλο υπόβαθρο με αποτέλεσμα να γίνεται σεξουαλική παρενόχληση. Έτσι όπως έχει η κατάσταση του πεδίου είναι λογικό ότι οι καλλιτέχνιδες, ακόμη και όσες ευνοεί ο μηχανισμός, ωθούνται στην αναζήτηση παράλληλων ενασχολήσεων σχετικών, όπως είναι η διδασκαλία, ή εντελώς άσχετων προκειμένου να βιοποριστούν. Ασφαλώς πρέπει να λάβει κανείς υπόψη και την ιδιαιτερότητα του καλλιτεχνικού επαγγέλματος, που ως ελεύθερο επάγγελμα υπόκειται σε διακυμάνσεις και συχνά εποχικές παύσεις. Επίσης χρειάζεται να ληφθεί υπόψη η θεσμοθέτηση πανεπιστημιακών τμημάτων για τη μουσική και το θέατρο, καθώς και η σταδιακή

⁸⁰ Ενδιαφέρουσα εδώ η υποσημείωση 24 στην έρευνα της ΑΚΣΤ όπου αναφέρεται ότι οι συμμετέχουσες εικαστικοί διαχωρίζουν «τη θεμιτή προσπάθεια προώθησης του έργου τους με την αθέμιτη προσπάθεια προώθησης του εαυτού τους μέσα από κυκλώματα και κακώς εννοούμενες δημόσιες σχέσεις» (ό.π., υποσημείωση 75). Για τις δημόσιες σχέσεις θα αναφέρουν πολλά και οι καλλιτέχνιδες της προκειμένης έρευνας.

αύξηση τις τελευταίες δεκαετίες των ιδιωτικών σχολών που προσφέρουν καλλιτεχνικές σπουδές. Αποτέλεσμα και των δύο είναι ο αριθμός των καλλιτέχνιδων να γίνεται συνεχώς μεγαλύτερος σε μια καλλιτεχνική «αγορά» που, σήμερα ακόμη περισσότερο, είναι περιορισμένη. Είναι όμως μόνο οι οικονομικοί λόγοι που οδηγούν τις καλλιτέχνιδες στη διδασκαλία και σε πολυποικίλες παράλληλες δραστηριότητες ημιαπασχόλησης ή υπάρχουν και άλλοι λόγοι;

Ένα άλλο σημαντικό σημείο σχετίζεται με αντιφατικές ή ελλιπείς νομοθετήσεις της πολιτείας, οι οποίες με τη σειρά τους διαμορφώνουν μηχανισμούς αποκλεισμού, συμβάλλουν στην υποτίμηση των σπουδών και του έργου κάποιων καλλιτέχνιδων, οδηγούν σε σκληρούς ανταγωνισμούς, συχνά ανεργία, και σίγουρα πολλαπλές παράλληλες δραστηριότητες⁸¹. Η πολιτεία μοιάζει να νομοθετεί χωρίς να διασφαλίζει το κύρος και τον επαγγελματισμό ατόμων που η ζωή και οι επιλογές τους καθορίστηκαν υπό το καθεστώς προγενέστερων νομοθετήσεων. Αυτού του τύπου τα ζητήματα καλούνται να αντιμετωπίσουν κυρίως οι μουσικοί και οι ηθοποιοί, αλλά αναφέρεται σ' αυτά και η σκηνογράφος του δείγματος. Το πρόβλημα θα μπορούσε να συνοψιστεί στα εξής: ακατοχύρωτες σπουδές και αδιαβάθμητα πτυχία, ασαφή επαγγελματικά όρια και ιδιωτικές σχολές που «αναμειγνύονται» στα πράγματα. Θα παραθέσω κάποια εκτενή αποσπάσματα που μεταδίδουν μέσα από τον βιωμένο λόγο των καλλιτέχνιδων πώς έχουν τα πράγματα.

«Τα πράγματα είναι στην Ελλάδα αδιαβάθμητα. Όπως και το πτυχίο είναι αδιαβάθμητο, δηλαδή εγώ με αυτό το πτυχίο που έχω δεν μπορώ να κάνω τίποτα πουθενά αλλού. Είναι στο βαθμό της ανώτερης εκπαίδευσης που δεν ισοδυναμεί με τίποτα. Δεν έχω πτυχίο, είμαι απόφοιτος Λυκείου στην Ελλάδα. Οποιοσδήποτε δεν έχει ένα άλλο πτυχίο πανεπιστημίου και έχει μόνο πτυχίο Δραματικής Σχολής είναι ουσιαστικά απόφοιτος Λυκείου. Ενώ και το τελευταίο παιδάκι που βγαίνει από το Θεατρολογικό, που μπορεί να ξέρει το 1/10 απ' ό,τι ξέρουμε εμείς, μπορεί να διδάξει στο σχολείο θέατρο. Αυτό είναι θέμα της ελληνικής κοινωνίας, της απαξίωσης του χώρου απ' τους ίδιους τους Υπουργούς Πολιτισμού σε συνδυασμό με τους Υπουργούς Οικονομικών και τους Υπουργούς Παιδείας. Είναι τρία υπουργεία που ενέχονται σε αυτήν την υπόθεση. Έγινε επερώτηση στη Βουλή γιατί εμφανίστηκαν κάποια ΙΕΚ να έχουν εισβάλει στο χώρο της εκπαίδευσης, της θεατρικής, όχι μέσω Υπουργείου Πολιτισμού αλλά μέσω Υπουργείου Παιδείας, εκμεταλλευόμενοι ένα νομικό κενό, το οποίο τους δίνει το δικαίωμα να δίνουν πτυχία ισοβάθμια με τα ΤΕΙ. Και δεν υπάρχει κανείς να εξασφαλίσει ούτε το κύρος μας ούτε την έως τώρα εργασία μας», Κλειώ-ηθοποιός, 49 ετών, 17-7-2011

«Τελείωσα το Μουσικό σχολείο και τι έγινε; Στην Ελλάδα εγώ αυτή τη στιγμή και να πήγαινα και στο οποιοδήποτε Ωδείο, όπου και να πάω θα μου πούνε δεν μας νοιάζει τι θα κάνεις, να έπαιζα μπροστά τους, πάλι δεν μας νοιάζει, θα μπεις από το πρώτο έτος, να πληρώσεις κανονικά 9

⁸¹ Σημείο που επιβεβαιώνουν οι συνεντεύξεις της ΑΣΚΤ (ό.π., υποσημείωση 75).

χρόνια. Είναι άθλιο... Το εκπαιδευτικό δηλαδή στη μουσική είναι απελπισία δυστυχώς και αν ένα καλό πράγμα έγινε, που έγιναν τα μουσικά σχολεία... Είναι πολύ παράδοξο. Είναι χάλια! Αλλά ένας λόγος που δεν έχω δουλειά στη διδασκαλία και κάνω άσχετα είναι ότι θα έπρεπε να πάω Ωδείο, να πάρω τα χαρτιά μου κανονικά από την αρχή», Καλλιόπη-μουσικός, 30 ετών, 26-10-2011

«Υπάρχει το τμήμα Μουσικών Σπουδών, που υπάγεται στη Φιλοσοφική Σχολή και το Τμήμα Επιστήμης και Μουσικής Τεχνολογίας με τμήμα Οργάνων στο Μακεδονίας-Θράκης. Αυτό ήταν μια τρομαχτική παγίδα, που μας έφερε επί της ουσίας αντιμέτωπους σε επίπεδο κοινωνικού αυτοματισμού να χωρίσει τους μουσικούς σε κατηγορίες δύο ταχυτήτων, ένα εγκληματικό πράγμα. Κατά τη γνώμη μου, αυτά τα τμήματα, είτε στην μέση εκπαίδευση, είτε στην ανώτατη, δημιουργήθηκαν για να υποστηρίξουν συγκεκριμένα συμφέροντα. Επί της ουσίας και οι απόφοιτοι αυτών των τμημάτων, είναι εντελώς ακατοχύρωτοι... φυσικά είναι κενό πολιτικής βούλησης της ανώτατης εξουσίας, η οποία ποτέ δεν μερίμνησε για την καλλιτεχνική παιδεία στην Ελλάδα, είτε αφορά τη μουσική, είτε το χορό, είτε τον κινηματογράφο, είτε το θέατρο. Είναι τραγικό να δημιουργείται αυτή η ανελέητη σύγκρουση μεταξύ των συναδέλφων, προκειμένου να εξασφαλίσουμε ένα κομμάτι από την πίτα επειδή οι ιθύνοντες άφησαν τα πράγματα ως έχει... Θέλουμε τη διαβάθμιση της μουσικής παιδείας και να δημιουργηθεί επιτέλους Ανώτατη Μουσική Ακαδημία, γιατί άλλο η reformation, άλλο η ενασχόληση με τη μουσική τέχνη και άλλο η σπουδή της μουσικολογίας.», Αναστασία-μουσικός, 43 ετών, 28-10-2011

«Τώρα στην ελληνική οπτικοακουστική βιομηχανία δεν είναι τόσο σαφή τα όρια. Εγώ το εντοπίζω ότι ίσως έγιναν και πάρα πολλές ιδιωτικές σχολές με τέτοια αντικείμενα, πάρα πολύς κόσμος βγήκε στη δουλειά, άρχισε σταδιακά μια μεγάλη απαξίωση αυτής καθ' αυτής της δουλειάς, της ποιότητας της δουλειάς. Μπήκαν άνθρωποι οι οποίοι δεν είχαν εμπειρία καθόλου. Πάρα πολύ χαμηλοί σε τιμές, αλλά και που οι ίδιοι όχι μόνο δεν το θεωρούσαν ότι αυτό απαξίωνε τη δουλειά τους, αλλά ήταν το όνειρο της ζωής τους... Ο στυλίστας δεν σημαίνει τίποτα από μόνο του ότι είναι κακό, αλλά ο καθένας πια που έχει κάνει μια σχολή μόδας, ιδιωτική ενός χρόνου, ερχόταν κι εμφανιζόταν ως ενδυματολόγος σε ένα σήριαλ και γι' αυτό έβλεπες τέρατα και σημεία... Αυτή τη στιγμή όμως είναι άνεργοι, δεν υπερβάλλω, το 90% του κλάδου τουλάχιστον», Κατερίνα-σκηνογράφος, 49 ετών, 6-11-2011

Προβληματική και απογοητευτική η παραπάνω κατάσταση η οποία κάλλιστα θα ενέπιπτε στην έκφραση που κυκλοφορεί ανάμεσά μας «η Ελλάδα τρώει τα παιδιά της»...

Υπάρχουν όμως και καλλιτέχνιδες οι οποίες δεν ωθούνται στη διδασκαλία ή σε άλλες δραστηριότητες λόγω ελληνικής πραγματικότητας αλλά επιλέγουν συνειδητά να μην βιοποριστούν από το καλλιτεχνικό τους αντικείμενο και να ασχοληθούν με κάτι διαφορετικό. Οι λόγοι που προβάλλουν σχετίζονται με την επιθυμία τους να μην κάνουν υποχωρήσεις στην τέχνη τους, τις

οποίες θα έκαναν αν εξαρτώνταν οικονομικά από αυτήν⁸². Ο λόγος τους αναδεικνύει υποχωρήσεις που αν γίνονταν θα περιοριζόταν η ελευθερία και ο τρόπος που εκείνες αντιλαμβάνονται την τέχνη τους. Υπάρχουν όμως και υποχωρήσεις που ζητούνται από τις καλλιτέχνιδες με ξεκάθαρο έμφυλο περιεχόμενο. Μια συγγραφέας περιγράφει γενικά πώς μπορεί να βιώνεται η έννοια των καλλιτεχνικών υποχωρήσεων και οι άλλες στη συνέχεια την συμπληρώνουν με παραδείγματα

«Ο ηθοποιός και ο κάθε καλλιτέχνης, οι συγγραφείς και όλοι, ας πούμε, προσπαθούν, προτιμούν να γράφουν αυτό που θέλουν, να παίζουν αυτό που θέλουν αυτοί, ο ζωγράφος ζωγραφίζει αυτό που θέλει κι ας γίνει σερβιτόρος ο ένας, ας είναι ο άλλος υπάλληλος κάπου. Αρκεί να γράφει, να παρουσιάζει αυτό που έχει να παρουσιάσει, να μπορεί να εκφράζεται και να ζει από μια άλλη δουλειά», Ερατώ-συγγραφέας, 53 ετών, 18-7-2011

«Έβγαλα χρήματα από τη συγγραφή μέχρι 20 χρονών. Από την ώρα που μου ζητήθηκε να γράψω με τρόπο που εγώ δεν τον θεωρούσα αποδεκτό και αρνήθηκα είχα αποφασίσει ότι δεν θα βγάλω χρήματα πια από τη συγγραφή. Αυτό το κατάλαβα από 20 χρονών. Γι' αυτό και ζούσα από άλλες δραστηριότητες», Χριστίνα-συγγραφέας, 52 ετών, 8-9-2011

Αντίστοιχο είναι και το παράδειγμα της σεναριογράφου που ακριβώς επειδή δεν έχει πρόβλημα βιοπορισμού δεν χρειάζεται να κάνει υποχωρήσεις

«Έχω εισοδήματα από την οικογένειά μου. Από κληροδοτήματα του πατέρα μου. Και γι' αυτό το λόγο δεν έχω κάνει άλλωστε συμβιβασμούς. Θα μπορούσα να έχω πάει στη «Λάμψη» να γράφω διαλόγους. Θα μπορούσα να έχω κάνει πολλά τέτοια πράγματα που δεν τα έκανα, επειδή δεν υπήρχε άμεση ανάγκη για οικονομική...», Μαρία-σεναριογράφος, 35 ετών, 7-11-2011

Όπως προανέφερα υπάρχουν και υποχωρήσεις που ζητούνται από τις καλλιτέχνιδες με ξεκάθαρο έμφυλο περιεχόμενο και αυτές τις οδηγούν πάλι σε προσπάθειες βιοπορισμού εκτός του κατεξοχήν καλλιτεχνικού τους αντικειμένου. Ο λόγος των καλλιτεχνίδων αναδεικνύει δύο «τύπους» έμφυλων υποχωρήσεων. Ο ένας σχετίζεται με την αποφυγή παρενοχλήσεων, εργασιακών και σεξουαλικών, που εγείρουν ζητήματα σχέσεων εξουσίας και υποταγής των γυναικών στην ανδροκρατούμενη ιεραρχία. Η δεύτερη περίπτωση που ωθεί τις καλλιτέχνιδες εκτός καλλιτεχνικού αντικειμένου σχετίζεται με την σύσσωμη παραδοχή τους ότι αδυνατούν να προβάλλουν το έργο τους, όλες σχεδόν αναφέρουν ότι δεν διαθέτουν δεξιότητες δημοσίων

⁸² Σ' αυτό το σημείο η ανάλυση των συνεντεύξεων της ΑΣΚΤ αναφέρει ότι «κάποιες κρίνουν απαραίτητο να μην είναι κατ' επάγγελμα καλλιτέχνιδες, ακριβώς επειδή κάτι τέτοιο, θεωρούν, θα υπονόμει την ελευθερία και τη δημιουργικότητά τους» (ό.π., υποσημείωση 75).

σχέσεων, θέμα που εγείρει ζητήματα κατασκευής του γυναικείου ψυχισμού, του «χαρακτήρα» τους όπως οι ίδιες λένε. Αυτό το τελευταίο συνδέεται με το γεγονός ότι οι καλλιτέχνιδες έχουν εσωτερικεύσει την υποτίμηση του φύλου τους και την υπεροχή του «σπουδαίου» άνδρα καλλιτέχνη, όπως ανέδειξα σε προηγούμενη ενότητα. Στην πρώτη περίπτωση το τίμημα είναι άλλοτε σκληρές θυσίες για να διατηρήσουν την ποιότητα της δουλειάς τους και το ήθος τους, ενώ στη χειρότερη περίπτωση η μη υποχώρηση συνδέεται με απόλυση, με υποβάθμιση του έργου τους και απόκρυψη της συμβολής τους, αλλά και με απειλές υπονόμησης της καριέρας τους. Στη δεύτερη περίπτωση η ανικανότητα «πλασαρίσματος» ωθεί στο κατεξοχήν νομιμοποιημένο «πεδίο της θηλυκότητας»⁸³ που δεν είναι άλλο από την ασφάλεια της διδασκαλίας.

Οι δυο «έντεχνες» τραγουδίστριες του δείγματος, η τρίτη τραγουδά κλασικό ρεπερτόριο, κάνουν αγώνα για να μην ταυτιστούν με την αναπαράσταση που συνοδεύει τη «λαϊκή» τραγουδίστρια που θεωρείται «εύκολη» και που συνήθως συναντάται στα λεγόμενα «σκυλάδικα» και στα νυχτερινά μαγαζιά των εθνικών οδών. Σ' αυτά επιβάλλεται ένα ύφος «αγοραίο» και που καμία από τις δύο δεν μπορεί να υπηρετήσει

«Αγαπούσα τόσο πολύ τη μουσική και το τραγούδι που δεν ήθελα να εξαρτώμαι βιοποριστικά από αυτό. Για να μην χρειάζεται να κάνω υποχωρήσεις. Δεν ήθελα ποτέ για να πληρώσω το νοίκι να πάω να δουλέψω σε ένα μαγαζί που δεν θα με ενδιέφερε. Γι' αυτό και δεν πέρασα... Υπάρχουν γυναίκες οι οποίες περάσανε από τη νύχτα, από μαγαζιά, από «σκάψιμο» που λέμε... Έκανα τόσες θυσίες ακριβώς για να μην ενδώσω. Όχι ότι θα μπορούσα να είμαι τραγουδίστρια αυτού του αγοραίου... Με πολλές θυσίες πια [αρνούμαι δουλειές που δεν μου αξίζουν]», Θάλεια-τραγουδίστρια, 47 ετών, 4-8-2011

Η Καίτη που όταν ξεκινά έχει εμπειρία αυτού του χώρου, μεταφέρει το συναίσθημα της πρώτης της έκθεσης

«Τολύ σοκαριστικό ήτανε, με το που μπαίνω στο μαγαζί, γιατί δεν ήξερα τι ήταν τα σκυλάδικα, δεν είχα πάει ποτέ... Μπαίνω και νιώθω αυτό που νιώθουμε εδώ στο στομάχι όταν δεν είμαστε εκεί που πρέπει να είμαστε. Δεν ανήκω εγώ εδώ. Δεν θέλω να είμαι εγώ εδώ. Εγώ εδώ ντρέπομαι... Δεν είχα καμία σχέση, ούτε μ' αυτούς τους ανθρώπους, ούτε μ' αυτό το περιβάλλον... Δεν μιλάγαμε την ίδια γλώσσα. Δεν μπορούσα...», Καίτη-τραγουδίστρια, 52 ετών, 1-10-2011

⁸³ Αποδίδω έτσι τον όρο "spaces of femininity" που χρησιμοποιεί η φεμινίστρια θεωρητικός της τέχνης Griselda Pollock προκειμένου, αφενός, να αποδομήσει τον κατασκευασμένο ανδροκεντρικό μύθο του μοντερνισμού που εξήρε τη σημασία του ιδιοφούς, «μεγάλου» άνδρα καλλιτέχνη αφετέρου, μελετώντας τη ζωγραφική των Mary Cassat και Berthe Morisot, να αναδείξει, εκτός των άλλων, ότι η ζωγραφική των καλλιτεχνίδων εκφράζει και συγκροτείται ιστορικά από τους περιορισμούς του φύλου. Για περισσότερα βλ. Pollock (1988)

Η Καίτη, όμως, ακόμη κι όταν απομακρύνεται από το περιβάλλον της νύχτας που δεν της αρμόζει αντιμετωπίζει υπονοούμενα και σεξουαλική παρενόχληση που την απομακρύνουν από τη δισκογραφική δουλειά και την βάζουν στο «ψυγείο». Ή σε μια άλλη περίπτωση το γεγονός ότι δεν ανταποκρίνεται σε ερωτικά μηνύματα έχει ως συνέπεια να μην συμπεριληφθεί το όνομά της ούτε σε δίσκο ούτε σε αφίσα συναυλίας που συμμετείχε. Η ερμηνεία που δίνει η Καίτη ανακινεί ζητήματα εξουσίας και ιεραρχίας, ένα έμφυλο «πρότυπο» συμπεριφοράς που απαιτείται από τη γυναίκα που βρίσκεται δίπλα σ' έναν «μεγάλο» άνδρα καλλιτέχνη, αλλά και το πεδίο δράσης και την ιδιότητα που οι άνδρες καλλιτέχνες επιτρέπουν στις καλλιτέχνιδες, τη διδασκαλία. Πάντως, να αναφέρω εδώ ότι τα περιστατικά της «τυχαίας» απόκρυψης του ονόματος μιας καλλιτέχνιδος ή της μεταφοράς του έργου της στις πίσω αίθουσες που δεν φαίνονται, είναι αρκετά.

«Ο παραγωγός αυτός είχε άλλα κέφια. Και όταν κατάλαβε ότι εγώ... είπα το εξής χαρακτηριστικό: «Βρε παιδί μου είσαι πολύ σοβαρή, αλλά κοίταξε θα πρέπει να γίνεις πιο ευέλικτη. Δηλαδή όλοι αυτοί οι άνθρωποι θα έρθουν να γράψουν πάνω σου τραγούδια, θα ξενοχτήσετε, θα πιείτε, να χαλαρώσεις λίγο... Ε, και μεταξύ μας, σου λείπει και λίγο η πουτανιά». Αυτό ήταν, με βάζει στο ψυγείο αυτός ο παραγωγός, για δύο χρόνια, κοροϊδεύοντάς με... Ήθελε ό,τι ζητάνε όλοι αυτοί από όλες τις τραγουδίστριες. Είναι ένα καθεστώς... Ίσως γιατί οι μουσικοί, αυτό ισχύει, θεωρούν τις τραγουδίστριες κατώτερες και αυτοί να έχουν την εξουσία, οι μουσικοί-συνθέτες κλπ. Οπότε λοιπόν, χάρη σου κάνουμε βρε, δεν θα πρέπει να σε πηδήξουμε;» Καίτη-τραγουδίστρια, 52 ετών, 1-10-2011

«Συστηματικά σ' όλα αυτά τα χρόνια, πάντα το όνομά μου το ξεχνάνε... και δεν βλέπω πουθενά το όνομα μου στις αφίσες και παθαίνω... Οι άνδρες δεν αντέχουν τις γυναίκες που δεν τους δείχνουν και μία ερωτική διάθεση. Δηλαδή τους αρέσει ακόμα και να μην σε γουστάρουν οι ίδιοι, τους αρέσει να τους δείχνεις ότι εσύ τους θες. Λοιπόν δεν λαμβάνει κιόλας την γυναικεία μου αποδοχή, δηλαδή ότι σαν γυναίκα σε βλέπω και σαν άνδρα, και επειδή είναι ένας άνδρας καλλιτέχνης, δηλαδή τα δύο κακά της μοίρας μαζί, του κοστίζει... εγώ ως καλλιτέχνης έχω την ανάγκη να με βλέπεις και σαν άνδρα, να με θες. Όπως επίσης σ' αυτόν το χώρο, που είναι εντελώς ανδροκρατούμενος, δεν αντέχουν μία γυναίκα να έχει δύο ή τρεις ιδιότητες. Δηλαδή είσαι τραγουδίστρια θα παραμείνεις μόνο τραγουδίστρια. Άντε και δασκάλα στο δεχόμαστε. Γράφεις και τραγούδια; Μας παίρνεις και αυτό τον τομέα; Δεν υπάρχει καμία υποστήριξη στις γυναίκες τραγουδοποιούς απ' τους άνδρες τραγουδοποιούς», Καίτη-τραγουδίστρια, 52 ετών, 1-10-2011

Αντίστοιχα δύσκολη είναι και η κατάσταση που αντιμετωπίζει η Κλειώ, η καλλιτέχνης που λίγο παραπάνω μίλησε για συντεχνιακά συμφέροντα, αλλά και η Λουίζα που απολύεται γιατί δεν ανταποκρίνεται στα «καθήκοντα» της νυχτερινής βάρδιας. Το ενδιαφέρον στο απόσπασμα της Κλειούς που ακολουθεί είναι ότι θίγει τα ασαφή, θολά όρια μεταξύ εργασιακής παρενόχλησης (mobbing) και σεξουαλικής παρενόχλησης ή σεξιστικής συμπεριφοράς. Η ίδια δεν αντιλαμβάνεται,

μολονότι με τον τρόπο της το λέει, ότι αυτό που παρουσιάζει ως εργασιακή παρενόχληση, είναι στην ουσία σεξουαλική

«Αυτή ήταν η μεγαλύτερη παρενόχληση που αισθάνθηκα ποτέ ως γυναίκα στο ελληνικό θέατρο, όχι γιατί με παρενόχλησε σεξουαλικά, αλλά με εξεβίαζε όταν ήμουν στο θέατρό του να κάνω πράγματα που ούτε στην αισθητική μου ταίριαζαν αλλά ούτε στην σεξουαλικότητά μου. Με εξεβίαζε να δείχνω στη σκηνή πράγματα τα οποία ήταν αντίθετα με την ηθική. Να υπονοώ ουσιαστικά σε όλο το κείμενο σεξουαλικά πράγματα, παραβιάζοντας το συγγραφέα, την εποχή, τα πάντα, γιατί θεωρούσε ότι αυτός ήταν σκηνοθέτης κι ό,τι θέλει μπορεί να γίνει. Και με απείλησε ότι δεν θα έχω πολλές ευκαιρίες και φρόντισε να μην έχω. Από τότε και μέχρι τώρα, οι ευκαιρίες που έχω στο ελληνικό θέατρο είναι πολύ λιγότερες από αυτές που θα έπρεπε να είναι σύμφωνα με την καριέρα μου. Σαν και μένα υπάρχουν κι άλλες ηθοποιοί βέβαια, οι οποίες είναι πολύ δύσκολο να τα πουν αυτά, γιατί ενώ είναι γνωστά, δεν τολμάς να τα πεις γιατί οι άνθρωποι αυτοί...», Κλειώ-ηθοποιός, 49 ετών, 17-7-2011

«Δούλεψα τρεις μήνες ως γραφίστρια, με απολύσανε γιατί δεν έκανα νυχτερινές βάρδιες, με ό,τι συνεπάγεται η νυχτερινή βάρδια. Ε, τι συνεπάγεται; Όταν ο διευθυντής σε θέλει το βράδυ κατ' ιδίαν να τελειώσετε το σχέδιο, συνεπάγεται και διάφορα άλλα οι δυο σας. Και με απέλυσε με την πρόφαση ότι θα πάρει μία άλλη που μπορεί και βράδυ. Και παρόλο που έπαιρνα 3600 δρχ., η άλλη μόλις είχε τελειώσει και θα έπαιρνε 5000 δρχ. ...», Λουίζα-εικαστικός, 57 ετών, 30-11-2011

Όλες οι καλλιτέχνιδες αναδεικνύουν ως εξαιρετικά σημαντικές τις δημόσιες σχέσεις για την ανάδειξη και προώθηση του έργου τους. Όλες, όμως, ανεξαιρέτως δηλώνουν ότι αφενός δεν διαθέτουν τις απαιτούμενες δεξιότητες και βάσει αυτού σχολιάζουν αρνητικά τον εαυτό τους. Πράγματι, αν οι δημόσιες σχέσεις προϋποθέτουν ικανότητα αυτο-αξιολόγησης, υψηλή αυτοεκτίμηση ώστε να μπορεί προβάλλει κανείς το έργο του και ανταγωνιστικά στοιχεία, τότε αυτή δεν φαίνεται να είναι η περίπτωση των γυναικών. Σχολιάστηκε εκτενώς σε προηγούμενη ενότητα, αλλά ο λόγος των καλλιτεχνίδων το επαναλαμβάνει και στην παρούσα, ότι οι γυναίκες έχουν εσωτερικεύσει τη μειονεξία του φύλου τους και σύμπτωμα αυτής της κατάστασης είναι η αδυναμία τους να αυτο-αξιολογηθούν όπως και η απόδοση της οποιας επιτυχία τους στην τύχη. Άλλωστε, καθώς η κοινωνικοποίηση των κοριτσιών στηριζόταν στην ιδεολογία του έμφυλου διαχωρισμού των σφαιρών δράσης -ιδιωτικού και δημόσιου- που αποτέλεσε και το θεμέλιο της εκπαίδευσης των γυναικών με σοβαρές αντανάκλασεις στο σήμερα των καλλιτεχνίδων, και καθώς ο χώρος της τέχνης προσδιορίστηκε ως νόμιμο πεδίο δράσης των ανδρών καλλιτεχνών, είναι εύλογο οι γυναίκες με την καλλιέργεια δεξιοτήτων για τα του οίκου να υπολείπονται σε δεξιότητες του δήμου, των δημοσίων σχέσεων. Όλες αποδίδουν την ανικανότητα δημοσίων

σχέσεων στον χαρακτήρα τους αλλά το ζήτημα της κατασκευής των φύλων το αγγίζει η Αντιγόνη λέγοντας «δεν έχω εκπαιδευτεί»

«Εγώ δεν είμαι ανταγωνιστική. Δεν έχω εκπαιδευτεί σ' αυτό...», Αντιγόνη-Θεατρική συγγραφέας, 70 ετών, 5-10-2011

Και επειδή η Αντιγόνη δεν είναι ανταγωνιστική και αποκαλεί τον χώρο της τέχνης «θηριοτροφείο» σε κάποια στιγμή που έπρεπε να πάρει επαγγελματικές αποφάσεις καταλήγει ότι η καλύτερη λύση λόγω «χαρακτήρα» είναι η διδασκαλία. Αντίστοιχες είναι και οι περιπτώσεις της Μαριέττας και της Μαρίνας που ενώ δεν ενδιαφέρονταν καθόλου για τον χώρο της εκπαίδευσης οδηγούνται σ' αυτήν λόγω αδυναμίας προβολής της δουλειάς τους και άρνησης να υιοθετήσουν τους όρους του παιχνιδιού. Στα συγκεκριμένα παραδείγματα, που δεν είναι τα μόνα, φαίνεται καθαρά ότι η διδασκαλία δεν είναι πάντα μια επιλογή επιβίωσης αλλά μια λύση που επιτρέπει στις καλλιτέχνιδες να υπάρξουν την ώρα που ο κόσμος της τέχνης τις εκτοπίζει. Ενώ αρχικά οι καλλιτέχνιδες όρισαν την τέχνη ως καταφύγιό τους, στην πορεία της ζωής αυτήν τη λειτουργία φαίνεται ότι την επιτελεί η διδασκαλία, που όπως θα φανεί και στη συνέχεια, μιλώντας για τις σωματικές πρακτικές τους, είναι ένας παράγοντας που τις απομακρύνει από την καθαυτή άσκηση της τέχνης τους.

«Έκατσα και σκέφτηκα ότι με τον χαρακτήρα που έχω δεν μπορώ να είμαι σίγουρη ότι θα μπορέσω να ζήσω, άμα δεν μπορείς να παίρνεις τηλέφωνα και να κυνηγάς δουλειές και να πηγαίνεις σε παρέες που συχνάζουν σε μπαράκια, κάτι εστιατόρια... στους χώρους των γνωστών, των καθιερωμένων, δεν μπορούσα να τα κάνω αυτά και αποφάσισα να αφοσιωθώ στη διδασκαλία», Αντιγόνη-Θεατρική συγγραφέας, 70 ετών, 5-10-2011

«Κάποια στιγμή βλέπω ότι θα πρέπει να κάνω αίτηση στην εκπαίδευση γιατί είχα γραφτεί στην επετηρίδα, δεν είχα ασχοληθεί ποτέ με την επετηρίδα, δεν με ενδιέφερε η εκπαίδευση, και την έκανα την αίτηση γιατί ήταν μια δυνατότητα για να μπορώ να είμαι λίγο ανεξάρτητη... Να το πω αδυναμία μου να έχω οποιαδήποτε επαφή για να μπορώ να κάνω εκθέσεις και να βγάλω λεφτά. Δεν είμαι τόσο πολύ από τους ανθρώπους που πηγαίνουν και χώνονται και προσκολλώνται από εδώ κι από κει... Ναι δεν είμαι τόσο πολύ... Αυτός ο μαιντανός και η κατάσταση κάθομαι στο Κολωνάκι και ξεροσταλιάζω όλη μέρα για να συναντήσω τον χ ζωγράφο και τον χ μουσικό και να λέμε περί ανέμων και υδάτων περί κουλτούρας και περί τέτοια...», Μαριέττα-εικαστικός, 51 ετών, 23-10-2011

«Αυτό το πλασάρισμα δεν το μπορώ. Να πρέπει να φοράω ρούχα συγκεκριμένα, να πρέπει να είμαι χαρούμενη, δεν είμαι, ρε παιδί μου. Έχω πολλά στο κεφάλι μου... εκεί πλέον ξεκαθάρισε μέσα μου ότι αυτό δεν είναι αυτό που θέλω να κάνω ούτε είχα συνδέσει τις σπουδές μου με μαθήματα... Και δεν ήθελα ποτέ να ξανακάνω μαθήματα μαθηματικά και

φυσικοχημεία. Ποτέ, καταλαβαίνεις; Και τώρα διδάσκω...», Μαρίνα-εικαστικός, 40 ετών, 22-12-2011

Ακόμη και το γεγονός ότι οι καλλιτέχνιδες χρεώνουν στον εαυτό τους, στον χαρακτήρα τους, την αδυναμία «πλασαρίσματος» του έργου τους μοιάζει κατανοητό. Οι γυναίκες, καλλιτέχνιδες και μη, διαπαιδαγωγούνται ως ο «άλλος», ο έτερος του αρσενικού που κυριαρχεί σε όλα τα επίπεδα. Υπάρχουν, όμως, εδώ και αρκετές δεκαετίες έρευνες που καταδεικνύουν ότι η «ανάγνωση» του γυναικείου ψυχισμού έχει υποστεί παράφραση ακριβώς επειδή τα συμπεράσματα που αφορούσαν τις γυναίκες, σε διάφορους τομείς της επιστήμης, ήταν βασισμένα σε άνδρες πληροφοριοδότες με την παντελή απουσία των γυναικών. Έτσι, η ανδρική οπτική έχει καθιερωθεί ως η νόμιμη και κανονική, αφήνοντας τις γυναίκες στη θέση της απόκλισης από τη νόρμα, αλλά και ενδεείς μιας γλώσσας⁸⁴ που να τις αφορά. Στην αποκατάσταση αυτής της παράφρασης προβαίνει η Αμερικανίδα ψυχίατρος Jean Baker Miller με το βιβλίο της *Προς μια Νέα Ψυχολογία των Γυναικών*⁸⁵, που πρωτοεκδίδεται το 1976 και επανεκδίδεται δέκα χρόνια μετά. Η Baker Miller αναφέρει ότι οι εξαιρετικά πολύτιμες ψυχολογικές ποιότητες των γυναικών δεν έχουν μείνει απλώς στην αφάνεια, αλλά έχουν επί της ουσίας παραπονηθεί. Η παραποίηση αυτή έχει ως αποτέλεσμα αφενός οι ίδιες οι γυναίκες να αγνοούν την ύπαρξη και τη σημασία των ψυχολογικών τους ποιοτήτων, αφετέρου να υιοθετούν συμπεριφορές που συμβάλλουν στο να περνούν αυτές οι ποιότητες απαρατήρητες (στο ίδιο, σ. x). Προσθέτει ακόμη, ότι αυτή η συστηματική παραπλάνηση έχει ως αποτέλεσμα οι γυναίκες να στερούνται ολιστικής συνείδησης και να «εκπαιδεύονται» προς μία κατεύθυνση αντίθετη με την αυτο-πραγμάτωσή τους (στο ίδιο, σ. 94, 98). Οι ίδιες οι γυναίκες, δηλαδή, έχοντας εσωτερικεύσει την παραποίηση ερμηνεύουν τους εαυτούς τους με αρνητικούς όρους, αφού τα συναισθήματά τους, τα βιώματά τους και οι σκέψεις τους δεν εμπίπτουν στα «μοντέλα» συμπεριφοράς που έχουν δημιουργηθεί από άνδρες για άνδρες. Η Baker Miller δημιουργεί την έννοια του «εαυτού σε σχέση»⁸⁶ ("self in relation") για να αποκαταστήσει τα πράγματα. Σύμφωνα με αυτήν, τα κορίτσια αποκτούν την αίσθηση του εαυτού μέσω της αναγνώρισής του σε σχέση με τις μητέρες τους. Σχέση που καθώς αναπτύσσεται μαθαίνει στα κορίτσια την ενσυναίσθηση (empathy⁸⁷) και το προχώρημα του εαυτού μέσα από το προχώρημα και του άλλου προσώπου που συμμετέχει στη σχέση. Αυτή την αρχική δομή της

⁸⁴ Ήδη από το 1974 η Rowbotham καταθέτει ότι οι γυναίκες, προσπαθώντας να εκφραστούν, συνειδητοποιούν πως δεν υπάρχουν στις λέξεις. Αναδεικνύει έτσι τον ρόλο της γλώσσας ως ένα άλλο πατριαρχικό σύστημα κυριαρχίας. Για το ίδιο θέμα βλ., επίσης, Μακρή-Τσιλιπάκου (2010)

⁸⁵ Έτσι αποδίδω τον τίτλο του βιβλίου, *Toward a New Psychology of Women* (Miller Baker, 1976, [1986]).

⁸⁶ Την ίδια έννοια αναπτύσσει η Baker Miller και σε μετέπειτα άρθρα της. Βλ. Miller Baker (1984), και Surrey (1985).

⁸⁷ Στην έννοια της ενσυναίσθησης ως βασικής ψυχολογικής λειτουργίας στην ανάπτυξη των κοριτσιών. Στη σημασία της σύνδεσης με τη μητέρα αναφέρεται δύο χρόνια αργότερα και η Chodorow (1978:166-67).

σχέσης με τη μητέρα επιθυμούν και χρειάζονται να διατηρήσουν τα κορίτσια σε όλο τους το μέγαλωμα, προβάλλοντάς την και στις υπόλοιπες σχέσεις. Πραγματικά, λέει η Baker Miller, «η αίσθηση του εαυτού των γυναικών οργανώνεται κυρίως γύρω από το να δημιουργούν και να διατηρούν συνδέσμους και σχέσεις..., η προσωπική ανάπτυξη πραγματώνεται μόνο με την έννοια της σύνδεσης» (στο ίδιο, σ. 83). Όμως, αυτή η πραγματικά πολύτιμη ποιότητα των γυναικών, να συνδέονται και να επιθυμούν να διατηρήσουν την ένωση, αποτελεί για τη Baker Miller την αφορμή, αλλά και το μέσο της τιμωρίας των γυναικών (στο ίδιο, σ. 86). Γιατί ολόκληρος ο πολιτισμός μας λαμβάνοντας ως πρότυπο και ενδεικτική ψυχολογική συμπεριφορά αυτή που ισχύει για τα αγόρια, δηλαδή του αποχωρισμού από τη μάνα ως διαδικασία κατάκτησης του ανδρισμού, έχει ονομάσει τη μεν ανδρική συμπεριφορά ως ώριμη και ανεξάρτητη, τη δε γυναικεία ως ανώριμη και εξαρτημένη. Έτσι, καταλήγει η Baker Miller, η μόνη διαθέσιμη μορφή σύνδεσης και σχέσης που απομένει στις γυναίκες είναι αυτή της υποτέλειας (στο ίδιο, σ. 89). Με αυτήν την αρχική, για τη ζωή των κοριτσιών, παραποίηση συνδέονται σίγουρα κι άλλες, όπως η ταύτιση των γυναικών με την αδυναμία και των ανδρών με τη δύναμη, ο κατά φύλο διαχωρισμός της νοημοσύνης, ή ακόμη η άποψη ότι οι γυναίκες στερούνται την έννοια της ηθικής και του δικαίου, έννοια που αντιμετώπισε κριτικά η Gilligan (Gilligan, 1994:27). Αντίστοιχα, ένας από τους κυριότερους λόγους που οι καλλιτέχνιδες αποκλείστηκαν από την κυρίαρχη-ανδροκεντρική ιστορία της τέχνης είναι η μη αναγνώριση αυτού του διαφορετικού ψυχισμού και η υποτίμησή του με βιολογικούς όρους. Την υποτίμηση αυτή ανασκευάζουν οι φεμινίστριες ιστορικοί και κριτικοί της τέχνης αναδεικνύοντας την έννοια της κατασκευής των φύλων βάσει της οποίας δομούνται οι εμπειρίες των καλλιτεχνιδων, οι οποίες με τη σειρά τους εκφράζονται στην τέχνη τους (Parker και Pollock, 1981:121-123, Comini, 1982:271-291, Pollock, 2003).

Βάσει της παραπάνω ανάλυσης μπορεί να γίνει αντιληπτό γιατί οι καλλιτέχνιδες δεν συνειδητοποιούν ότι ο λόγος τους αναδεικνύει ένα άλλο πρότυπο σχετίζεσθαι που διαφέρει από αυτό που αντιλαμβάνονται ως δημόσιες σχέσεις, ούτε επίσης ότι η έννοια της εξουσίας γι' αυτές έχει τελείως διαφορετικό πρόσωπο από αυτήν που εκπορεύεται από τους άνδρες. Έτσι νομίζω εξηγείται ότι πολλές καλλιτέχνιδες λένε ότι αν και δεν μπορούν να κάνουν δημόσιες σχέσεις για τον εαυτό τους, μπορούν να υποστηρίξουν την προβολή κάποιου άλλου.

«Δεν σηκώνω τηλέφωνο για μένα. Δεν μπορώ. Μπορώ να πάρω ένα τηλέφωνο να πω, ας πούμε, για κάποιον άλλο, για τον εαυτό μου δεν...»,
Αντιγόνη-Θεατρική συγγραφέας, 70 ετών, 5-10-2011

«Ενώ πρόσεξε, τους μαθητές μου, τους προμοτάρω, δηλαδή μόλις θα δω ένα παιδί, βλέπω και σκέφτομαι, αφού κάνω μάθημα και λέω: 'Γι' αυτό το δίσκο θα κάνεις αυτήν τη φωτογράφιση, θα πάμε εκεί να μιλήσουμε...'. Αυτά όλα που για μένα...»,
Καίτη-τραγουδίστρια, 52 ετών, 1-10-2011

Φαίνεται πως οι καλλιτέχνιδες ενώ μπορούν να γίνουν μάνατζερ για κάποιον άλλον, η Καίτη για παράδειγμα εκτός από τους μαθητές έχει αναδείξει καλλιτεχνικά δύο συντρόφους της μουσικούς μένοντας η ίδια στην αφάνεια για καιρό, χρειάζονται μάνατζερ για τον εαυτό τους. Δεν είναι τυχαίο που κάποιες επιτυχημένες καλλιτέχνιδες αναφέρουν ότι ήταν οι σύντροφοι ή οι σύζυγοί τους που τις ενθάρρυναν ή προώθησαν το καλλιτεχνικό τους έργο μέσω των δικών τους γνωριμιών, ενώ άλλες μιλούν για την ακριβώς αντίθετη στάση.

Όσον αφορά το πρότυπο επαγγελματικής συνεργασίας που προτείνουν οι καλλιτέχνιδες, ακόμη κι αν βρίσκονται σε ιεραρχική θέση, δεν έχει καμία σχέση με το εξουσιαστικό-αυταρχικό μοντέλο που προτείνουν οι άνδρες συνάδελφοί τους, το οποίο όπως έδειξαν αρκετά παραδείγματα συχνά εμπεριέχει την εργασιακή και σεξουαλική παρενόχληση των γυναικών. Οι καλλιτέχνιδες, όπως θα δείξουν τα αποσπάσματα που ακολουθούν, μιλούν για συλλογική δράση, για ομαδικότητα, για το «εμείς» και όχι για το «εγώ».

«Θέλω κίνητρο και team play, αν δεν είναι ομαδικό δεν... άμα δεν μοιράζεται έχει νόημα; Είμαι της ομαδικότητας. Προτιμώ ομάδα, είναι άλλο πράγμα...», Καλλιόπη-μουσικός, 30 ετών, 26-10-2011

«Γιατί έβλεπα ότι... να γίνει μια πιο ομαδική δουλειά, δεν μπορούσε ο καθένας να κάνει το κομμάτι του», Μαρίνα-εικαστικός, 40 ετών, 22-12-2011

«Δεν μπορώ να διανοηθώ ότι τελειώνει η πρόβα και μαζεύουν τα πιτσιρίκια τα σκηνικά κι εγώ κάθομαι και τους κοιτάζω. Δεν υπάρχει αυτό για μένα. Για μένα είναι μια ομάδα αυτό το πράγμα. Έτσι το αντιλαμβάνομαι», Λητώ-ηθοποιός, 39 ετών, 5-12-2011

Οι καλλιτέχνιδες προτείνοντας ένα μοντέλο συλλογικής και όχι αυταρχικής επαγγελματικής συνεργασίας μιλούν για τις συναδέλφους τους που όντας σε θέσεις ισχύος προκειμένου να επιβιώσουν στον ανδροκρατούμενο -καλλιτεχνικό και όχι μόνο- κόσμο, υιοθετούν το ανδρικό πρότυπο εξουσίας και γίνονται «σιδηρές κυρίες» ή «σκύλες».

«Όμως οι γυναίκες... είναι δύο κατηγορίες γυναικών: είναι οι γυναίκες που είναι γυναίκες και οι γυναίκες που είναι σαν άνδρες. Πολλές γυναίκες χάνουν τη θηλυκότητά τους στο όνομα του να διοικήσουν, οι περισσότερες... Αυτό όμως, ενώ οι άνδρες το κάνουν ατιμώρητα [να είναι αυταρχικοί], οι γυναίκες τιμωρούνται πολύ αυστηρά όταν το κάνουν... Θεωρούνται σκύλες, ενώ οι άνδρες όταν το κάνουν αυτό θεωρούνται κανονικοί, οι γυναίκες όταν το κάνουν θεωρούνται σκύλες», Κλειώ-ηθοποιός, 49 ετών, 17-7-2011

«Εγώ νομίζω επειδή είμαι γυναίκα, δουλεύω πιο συλλογικά. Αφήνω και το γυναικείο μου στοιχείο, αυτό το κομμάτι να υπερισχύσει στο πώς δουλεύω. Νομίζω το ανδρικό το καθαρό... αυτό το... είναι πιο πολύ... όντως θέλει να

κυριαρχεί, να επιβάλλει, να πει πώς είναι τα πράγματα: «Θα πας εσύ εκεί»...
[Υπάρχουν γυναίκες συνάδελφοι που] γίνονται πιο άντρες από τους άντρες... Τις βλέπω, βλέπω γυναίκες που η αντιμετώπισή τους είναι σαν άνδρες, δηλαδή σαν... Αυτές είναι Θάτσερ, κάνω καράτε εκεί πέρα...»,
Ιουλία-σκηνοθέτης Θεάτρου, 50 ετών, 8-10-2011

Φαίνεται λοιπόν ότι οι καλλιτέχνιδες έτσι κι αλλιώς τιμωρούνται είτε συμπλέουν με την κατασκευή του φύλου τους είτε οικειοποιούνται το ανδρικό πρότυπο.

Ως προς το ερώτημα που αφορά το παρόν των καλλιτέχνιδων και το αν είναι ικανοποιημένες από τη δουλειά τους σήμερα, οι γυναίκες στις απαντήσεις τους διαχωρίζουν την προσωπική τους εξέλιξη από τη βιοποριστική. Αναφέρουν δηλαδή ότι είναι αρκετά έως πολύ ικανοποιημένες αν αναλογιστούν την πορεία που έχουν κάνει ως σήμερα και από τις καλλιτεχνικές ιδέες που οραματίζονται και επιθυμούν να υλοποιήσουν. Κάποιες είναι όμως ήδη άνεργες και σκέφτονται να μεταναστεύσουν οικογενειακά, κάποιες δεν πωλούν τα έργα τους πια, ενώ κάποιες άλλες που μέχρι πρότινος είχαν λύσει το πρόβλημα του βιοπορισμού τώρα αντιμετωπίζουν προβλήματα από τη μείωση των διδακτικών ωρών. Υπάρχουν και καλλιτέχνιδες που αισθάνονται ματαιώση από την έλλειψη προοπτικής της σημερινής ελληνικής πραγματικότητας και από την απαξίωση της τέχνης. Ωστόσο, δεν είναι λίγες και αυτές που δεν χάνουν την αισιοδοξία τους, που συνασπίζονται και δημιουργούν μικρές καλλιτεχνικές ομάδες, χορευτικές ή θεατρικές, και εκφράζουν τη δημιουργικότητά τους σε εναλλακτικούς χώρους ή κάνουν εικαστικές παρεμβάσεις και projects στους δρόμους της πόλης παρακάμπτοντας έτσι τους «τυπικούς» τρόπους και χώρους δράσεις.

ii. Σωματικές Πρακτικές

Τα ερωτήματα της ενότητας «Σωματικές Πρακτικές» ζητούν από τις καλλιτέχνιδες να μιλήσουν για το πώς βιώνεται η καθημερινότητά τους είτε βρίσκονται σε έντονη δημιουργική περίοδο είτε σε πιο χαλαρή. Να μιλήσουν, επίσης, για το αν η καθημερινότητα αυτή επιτρέπει περαιτέρω επιμόρφωση στο καλλιτεχνικό τους αντικείμενο, και αν το ίδιο το αντικείμενο κατά την άσκησή του προκαλεί σωματική κούραση.

«Θέλω να ξεκινήσω με μια φράση ενός παλιού μου πανεπιστημιακού δασκάλου, που μου είχε πει το εξής 'οι καλλιτέχνες δεν έχουν περίγραμμα ζωής'», Αναστασία-μουσικός, 43 ετών, 28-10-2011

Ξεκινώ κι εγώ με αυτό το απόσπασμα της Αναστασίας γιατί η αίσθηση που αποκομίζω από το υλικό αυτής της ενότητας είναι ότι πράγματι οι καλλιτέχνιδες δεν έχουν σαφές περίγραμμα ζωής, τουλάχιστον με την τυπική έννοια του όρου. Μολονότι για όσες βιοπορίζονται διδάσκοντας ή κάνοντας μια άσχετη με την τέχνη τους δουλειά, υπάρχει η υποχρέωση της τήρησης ενός

απαρέγκλιτου ωραρίου, το κομμάτι της ζωής τους που σχετίζεται με την τέχνη τους δεν εμπίπτει σε καμία κανονικότητα ή ρουτίνα. Δεν είναι εξάλλου λίγες οι γυναίκες που αναφέρουν ότι η καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία τους δεν μπορεί να «χωρέσει» σ' ένα τυπικό εργασιακό οκτάωρο ή σε μια ζωή ρουτίνας

«Γενικά, δεν υπάρχει ρουτίνα στη ζωή μου. Θέλω να πω, είμαι ένας άνθρωπος που γενικά δεν έχω πρόγραμμα. Ζω για να μην κάνω πρόγραμμα. Και δεν μου αρέσουν τα προγράμματα, μου κάνουν έναν ψυχαναγκασμό...», Νίκη-ηθοποιός, 35 ετών, 26-7-2011

Η καθημερινότητα που περιγράφουν οι καλλιτέχνιδες μοιάζει με αγώνα δρόμου, συχνά δε μαραθώνιου. Με την εξαίρεση ελάχιστων, και κυρίως των συγγραφέων που η τέχνη τους και η παρασυγγραφική τους δραστηριότητα επιτελείται μπροστά στην οθόνη του υπολογιστή και δύο εικαστικών, της Ουρανίας που δεν βιοπορίστηκε ποτέ και της Λουίζας που κάποτε ζούσε από την πώληση έργων της, οι υπόλοιπες βρίσκονται στην κυριολεξία στους δρόμους⁸⁸. Οι χορεύτριες, οι μουσικοί και οι ηθοποιοί τρέχουν από τη μια σχολή στην άλλη, ή σε ιδιαίτερα μαθήματα μουσικής ή φωνητικής, για να καλύψουν ώρες διδασκαλίας. Το συνηθέστερο δε είναι οι σχολές αυτές να βρίσκονται σε διαφορετικά σημεία της πόλης γεγονός που δυσχεραίνει την κατάστασή τους ή ακόμη να περιλαμβάνει και μετακινήσεις σε σχολές εκτός Αθηνών.

«Συνέχεια στον δρόμο και φεύγεις με την ψυχή στο στόμα και τρέχεις και περπατάς γρήγορα να προλάβεις το μετρό ή είσαι μέσα στο αμάξι και περιμένεις στην κίνηση να φτάσεις και αγχώνεσαι ότι δεν θα φτάσεις... κουράζει πολύ όλο αυτό το πέρα δώθε», Ευαγγελία-χορεύτρια, 27 ετών, 11-11-2011

«Μέχρι πέρσι ήμουν διαρκώς με πολλές τσάντες και στους δρόμους. Πήγαινα από το ένα μέρος στο άλλο. Εν τω μεταξύ ταξίδεα κιόλας, δεν είναι ότι δούλευα μόνο στην Αθήνα, πήγαινα δύο φορές την εβδομάδα στην επαρχία και διανυκτέρευα εκεί», Άννα-χορεύτρια, 32 ετών, 12-12-2011

«Δουλεύω απ' το πρωί ως το βράδυ. Δουλεύω για να μπορώ να ζήσω από αυτή τη δουλειά, περίπου 15 ώρες τη μέρα...», Κλειώ-ηθοποιός, 49 ετών, 17-7-2011

«Ξεκινάς από το πρωί και συνήθως γυρνάς στο σπίτι αργά το βράδυ...», Τερψιχόρη-χορεύτρια, 59 ετών, 8-8-2011

⁸⁸ Εδώ οι ερευνητές της ΑΣΚΤ αναφέρουν «το επάγγελμα εμφανίζεται ως αυτό που «κλέβει» ζωτική ενέργεια και χρόνο από την καλλιτέχνη, από την άλλη είναι αυτό που μπορεί να την στηρίξει οικονομικά, ώστε στα περιθώρια της άσκησής του να μπορέσει να κάνει τέχνη. Λειτουργεί, δηλαδή, ταυτόχρονα ως εμπόδιο κι ως αναγκαία προϋπόθεση» (ό.π., υποσημείωση 75).

Το ενδιαφέρον είναι ότι αυτό το επιβαρυσμένο πρόγραμμα που περιγράφουν οι καλλιτέχνιδες σχετίζεται μόνο με τον βιοπορισμό και όχι με τις περιόδους εκείνες που υπάρχουν επαγγελματικές προτάσεις στο κατεξοχήν καλλιτεχνικό τους αντικείμενο. Τι γίνεται όμως όταν υπάρχουν προτάσεις, μπορούν οι καλλιτέχνιδες να ανταποκριθούν; Και αν μπορούν να ανταποκριθούν πώς βιώνονται οι καταστάσεις όταν βρίσκονται στην τελική ευθεία της καλλιτεχνικής παραγωγής; Τέλος, υπάρχουν συνέπειες από αυτήν την υπερδραστηριότητα είτε αυτή αφορά μόνο τον βιοπορισμό ή την παράλληλη άσκηση τέχνης και βιοπορισμού;

Η απάντηση στο πρώτο ερώτημα έχει μία καταφατική και μία αρνητική απάντηση. Υπάρχουν καλλιτέχνιδες που καταφέρνουν να ανταποκριθούν στις καλλιτεχνικές προτάσεις και άλλες που ακόμη κι όταν έχουν προτάσεις δεν μπορούν να ανταποκριθούν για λόγους που θα αναφέρω παρακάτω.

Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν καλλιτέχνιδες που εντατικοποιώντας ακόμη περισσότερο τους ρυθμούς και τη σωματική τους καταπόνηση καταφέρνουν να συμμετέχουν σε εντατικές πρόβες και συχνά να έχουν και διπλό καλλιτεχνικό ρόλο, για παράδειγμα άλλοτε ηθοποιός και άλλοτε σκηνοθέτρια, ή χορεύτρια και χορογράφος. Σ' αυτούς τους εντατικούς ρυθμούς δεν είναι οι ίδιες που συντονίζονται με τις ώρες των προβών, αλλά αντίστροφα οι πρόβες οργανώνονται έτσι ώστε να μπορούν οι καλλιτέχνιδες να συμμετέχουν, άλλοτε νωρίς το πρωί ή αργά το βράδυ. Και όλα αυτά χωρίς να υπάρχουν διαλείμματα ούτε Σαββατοκύριακα, ούτε αργίες και συχνά ούτε τα καλοκαίρια. Για να μην αναφέρω ότι στις παραστατικές τέχνες, και κυρίως στο θέατρο, η έννοια της απουσίας λόγω ασθένειας δεν υφίσταται

«Οπότε με έναν μαγικό τρόπο προσπαθείς να τα συνδυάσεις, δεν ξέρω πώς, δηλαδή δεν ξέρω πώς γίνεται. Απλά τρέχεις... δεν ξέρω αν έχεις ακούσει, που υπάρχουν πρόβες που γίνονται κάτι τρελές ώρες, πάρα πολύ πρωί ή πάρα πολύ βράδυ...», Ευαγγελία-χορεύτρια, 27 ετών, 11-11-2011

«Εγώ έχω να κάνω διακοπές... ούτε καλοκαίρι, ούτε Χριστούγεννα, ούτε Πάσχα δεν υπήρχε μέρα που να μην δουλεύω. Ούτε Σαββατοκύριακο...», Αντιγόνη-θεατρική συγγραφέας, 70 ετών, 5-10-2011

«Δεν μας επιτρέπεται ποτέ να αρρωσταίνουμε...», Νίκη-ηθοποιός, 35 ετών, 26-7-2011

Είναι ενδιαφέρον ότι καλλιτέχνιδες διαφορετικών πεδίων για να περιγράψουν την τελική ευθεία πριν την έναρξη μιας παράστασης, πριν την παράδοση ενός βιβλίου ή εικαστικού έργου χρησιμοποιούν την ίδια ακριβώς λέξη, «πρωταθλητισμός»

«Το κλασικό τραγούδι είναι λίγο σαν τον πρωταθλητισμό, δεν μπορεί ένας αθλητής να καθίσει για δύο μήνες και μετά να πάει σε αγώνες και αυτή

είναι η λογική της συναυλίας. Η συναυλία είναι αγώνας...», Ευτέρπη-κλασική τραγουδίστρια, 39 ετών, 31-7-2011

«Ξυπνάς το χάραμα κι όταν περιμένει το τυπογραφείο επιτακτικά δεν γίνεται τίποτε άλλο. Μόνο αυτό, διορθώνεις κείμενα, τυπώνεις, ξαναγράφεις, ξανατυπώνεις, αυτό γίνεται... είσαι στην τελική ευθεία αυτού του πρωταθλητισμού...», Χριστίνα-συγγραφέας, 52 ετών, 8-9-2011

«Όταν είμαι στην τελική ευθεία για μια σοβαρή παράσταση που έχει υψηλές απαιτήσεις η συγκέντρωση και η προσοχή, η στροφή προς τα μέσα στον εαυτό σου δηλαδή, είναι πολύ μεγάλη. Είναι σαν τον αθλητή που πάει για τον τελικό ενός πρωταθλήματος. Το performing στον αθλητή και το performing στο θέατρο απαιτεί πολύ μεγάλα ενεργειακά ψυχικά αποθέματα και μια πειθαρχία και μια συγκρότηση που είναι παρεμφερείς και στα δύο», Νίκη-ηθοποιός, 35 ετών, 26-7-2011

Οι συνέπειες συνύπαρξης τέχνης και βιοπορισμού, εκτός από το συνεχές τρέξιμο, θα μπορούσαν να συνοψιστούν στα λόγια της Κλειούς

«Απλώς κάποιος δεν μπορεί να φανταστεί ότι είναι δυνατόν να τα κάνεις όλα αυτά, να έχεις τέτοιο όνομα και να είσαι φτωχός... αλλά αυτό είναι η Ελλάδα νομίζω. Το πρόβλημα είναι το εξής: ότι για να μπορείς να ζεις κάνοντας τόσες πολλές δουλειές, δεν μπορείς να αφιερώσεις στο κάθε πράγμα χωριστά τον χρόνο που χρειάζεται για να πράξεις, επομένως το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα μπορεί να είναι κατώτερο... Με τον τρόπο που λειτουργούν τα πράγματα σου επιβάλλεται κατά κάποιο τρόπο να μην αφιερώνεις τον κατάλληλο χρόνο για τη δουλειά που είναι να παράξεις για να τρέχεις για το μεροκάματο από δω και από κει», Κλειώ-ηθοποιός, 49 ετών, 17-7-2011

Επίσης, ενώ όλες συμφωνούν ομόφωνα ότι η περαιτέρω επιμόρφωση στο αντικείμενό τους είναι απαραίτητη και επί της ουσίας δεν τελειώνει ποτέ (σεμινάρια, μελέτη, παρακολούθηση της καλλιτεχνικής δουλειάς συναδέλφων, μαθήματα για τον εαυτό τους...), με τόσο εξαντλητικούς ρυθμούς είναι πολύ λίγες αυτές που μπορούν να ανταποκριθούν.

«Αυτό που δεν μπορώ να κάνω είναι σεμινάρια που θα ήθελα. Δηλαδή όταν θα έρθει κάποιος εδώ πέρα και κάνει κάποιο σεμινάριο και εγώ θέλω να το παρακολουθήσω, συνήθως δεν έχω το χρόνο για να μπορώ να το κάνω αυτό και μου λείπει, γιατί αν δεν ανανεώνεσαι εσύ, μετά αυτό που παράγεις είναι παλιό, παλιώνεις ας πούμε», Κλειώ-ηθοποιός, 49 ετών, 17-7-2011

Στις περιπτώσεις που δεν υπάρχει έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα και έρχονται κάποιες περιόδοι παύσης, οι καλλιτέχνιδες βιώνουν διαφορετικά την καθημερινότητά τους. Έχουν περισσότερο χρόνο για τον εαυτό τους και την οικογένεια, όσες έχουν. Ωστόσο, δεν είναι και λίγες εκείνες που αναφέρουν ότι η μετάβαση από τους έντονους, δημιουργικούς ρυθμούς στους πιο χαλαρούς αφήνει και μια αίσθηση μελαγχολίας

«Σαφώς έχω περισσότερο χρόνο για τον εαυτό μου. Βεβαίως όταν διακόπτεται αυτή η δημιουργική περίοδος είσαι λίγο... νιώθεις λίγο περίεργα. Μπορεί να περάσεις και λίγη μελαγχολία...», Ελένη-χορεύτρια, 31 ετών, 21-11-2011

«Όταν τελειώσω, παραδώσω ένα βιβλίο, περνάω μια περίοδο που είμαι λίγο σαν ζόμπι. Δεν θέλω να το μεγαλοποιήσω αλλά περνάω μια φάση που δεν ξέρω που ανήκω πλέον. Γιατί ήμουν σ' έναν κόσμο και τώρα έχει ολοκληρωθεί αυτό», Ζωή-συγγραφέας παιδικής λογοτεχνίας, 47 ετών, 23-11-2011

«Υπάρχει περίοδος που να είναι χαλαρά, να μη δουλεύω και καθόλου, είναι τέλεια. Ξυπνάω το πρωί, ετοιμάζω τα παιδάκια μου για το σχολείο, φεύγουν για το σχολείο, πάω τις βόλτες μου, πίνω τους καφέδες μου, ψωνίζω για ό,τι είναι να φάμε, γυρίζω σπίτι, τα παίρνω...», Λητώ-ηθοποιός, 39 ετών, 5-12-2011

Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν οι καλλιτέχνιδες εκείνες που βιοπορίζονται μέσω της διδασκαλίας και τα ωράριά τους δεν τους επιτρέπουν να ασχοληθούν με τίποτα άλλο. Πολλές από αυτές συμπίπτουν με τις καλλιτέχνιδες που σε προηγούμενη ενότητα είπαν ότι δεν έχουν γυνωμιές και «μέσο» που θα τις προωθήσει. Ακόμη κι αν μάθουν για κάποια ακρόαση, είναι πάρα πολλές οι φορές που οι δύο διαδικασίες συμπίπτουν χρονικά και δεν μπορούν να ανταποκριθούν. Εξίσου δεν μπορούν να ανταποκριθούν στα σεμινάρια του αντικειμένου τους. Έτσι απομακρύνονται από την τέχνη τους και παραμένουν μόνο δασκάλες. Η σημαντική διαπίστωση ότι η διδασκαλία απομακρύνει από την τέχνη δεν αποτελεί ένδειξη της σημερινής εποχής με τους εντατικοποιημένους ρυθμούς αλλά και παρατήρηση καλλιτέχνιδος των αρχών του 20^{ου} αιώνα, «η βαρεία σχολική εργασία δεν συμβιβάζεται με το δημιουργικό έργο του καλλιτέχνη⁸⁹». Φαίνεται πως η διδασκαλία με το ειδικό βάρος της έμφυλης νομιμοποίησής της εκτοπίζει την καλλιτεχνική ιδιότητα. Ή, ειπωμένο διαφορετικά, οι καλλιτεχνικές σπουδές και η άσκηση της τέχνης από γυναίκες ισούνται με την διδασκαλία. Όπως άλλωστε το εκφράζει η Ελένη

«Εκ των πραγμάτων όταν τελειώνεις το επαγγελματικό της σχολής, παίρνεις το δίπλωμα δασκάλας χορού όχι χορεύτριας... Χορεύτρια γίνεσαι στην πορεία, εάν τέλος πάντων. Είναι δύσκολο, είναι δύσκολο», Ελένη-χορεύτρια, 31 ετών, 21-11-2011

«Κακά τα ψέματα, τη στιγμή που πρέπει να δουλέψεις, μένουν λίγα περιθώρια στο να μπορείς να εξελίξεις το δικό σου κομμάτι, οπότε το ότι αναγκάζεται ένας εικαστικός, εκτός αν είναι από τους πολύ φτασμένους, να βρει κάτι άλλο στο οποίο μπορεί να στηριχτεί οικονομικά, είναι ένα μεγάλο δίλημμα, δηλαδή τι θα κάνω για να μπορέσω να ζήσω και τι

⁸⁹ Γαϊτανοπούλου Αθηνά, «Η Ελληνίς εν τη καλλιτεχνία», *Μικρασιατικόν ημερολόγιον 1910*, αναφέρεται στο Γεωργιάδου-Κούντουρα (ό.π., σ. 23).

ενέργεια θα έχω μετά για να μπορώ να την επενδύσω στο να προχωρήσω τη δουλειά μου;», Λήδα-εικαστικός, 53 ετών, 22-7-2011

Το ίδιο πρόβλημα, να μένουν δηλαδή πίσω στην εξέλιξη της τέχνη τους αλλά και στην επιμόρφωση, αντιμετωπίζουν και οι καλλιτέχνιδες που είναι μητέρες⁹⁰, τουλάχιστον όταν τα παιδιά τους είναι ακόμη μικρά. Ακόμη κι αν είχαν επιτυχίες στο πεδίο τους πριν γεννήσουν, στη συνέχεια χρειάζεται να αγωνιστούν πάρα πολύ για να ανταποκριθούν στους πολλαπλούς ρόλους, αλλά ακόμη κι όταν το καταφέρνουν υπάρχει πάλι το τίμημα.

«Είναι συγκρουσιακή η καθημερινότητά μου. Ψυχικά. Τα κάνω όλα απάνθρωπα σχεδόν... δηλαδή προσπαθώ το σπίτι να λειτουργεί καλά, προσπαθώ τα παιδιά να τα παρακολουθώ στο σχολείο τους όσο μπορώ περισσότερο... Και με τα παιδιά το πλήρωσα αυτό φυσικά διότι σ' έναν απολογισμό κάποια στιγμή μου είπαν, στα 20 τους και στα 25 τους, 'ξέρεις κάτι; Έχουμε περάσει πάρα πολύ δύσκολα. Σου αναγνωρίζουμε ότι μας έφτασες εδώ, σου αναγνωρίζουμε ότι υπήρξες μια πάρα πολύ σωστή μάνα, αλλά μας λείπουν πάρα πολλά κομμάτια τρυφερότητας, χουζουριού!...», Φωτεινή-εικαστικός, 53 ετών, 14-10-2011

«Την ασκώ, αλλά λόγω οικογενειακής κατάστασης τα πράγματα πάνε πιο αργά, γιατί τα παιδάκια είναι πολύ μικρά ακόμα. Δηλαδή πάνε με βήματα χελώνας...», Αλεξάνδρα-φωτογράφος, 41 ετών, 2-10-2011

«Όχι, τη σπουδή μου με την έννοια που το λες όχι, δυστυχώς. Νομίζω ότι ειδικά από τότε που έκανα τα παιδιά δεν έχω χρόνο καθόλου για τίποτα, έξτρα...», Λητώ-ηθοποιός, 39 ετών, 5-12-2011

«Για μεγάλο χρονικό διάστημα δεν μπορούσα να ανταπεξέλθω. Και ζήτησα και βοήθεια από ειδικό κάποια στιγμή. Δεν μπορούσα να λειτουργήσω στην καθημερινότητα, στη γείωση. Εννοώ το ότι έχεις κάνει παιδί είναι η μεγαλύτερη γείωση που μπορείς να προκαλέσεις στον εαυτό σου. Τέχνη και παιδί είναι αντιφατικά... Δηλαδή, ενώ πλέον έχτισα ένα κομμάτι... μου ζητείται δουλειά, το έφτασα αυτό το κομμάτι, τώρα δεν έχω χρόνο... Ήμουν δύο μηνών έγκυος όταν έκανα την πρώτη ατομική. Αλλά έτσι κι αλλιώς μένεις πίσω, αναγκαστικά, με τη μητρότητα. Παρόλα αυτά, όλα αυτά τα χρόνια δουλεύοντας σαν σκυλί προσπάθησα να μη χάσω την επαφή μου με την ατομική», Μαρίνα-εικαστικός, 40 ετών, 22-12-2011

Επομένως η διδασκαλία και η μητρότητα αν δεν απομακρύνουν εντελώς τις γυναίκες από την τέχνη, δημιουργούν τις συνθήκες για να αναστείλουν την εξέλιξή τους.

⁹⁰ Σε ανάλογο συμπέρασμα καταλήγει και η έρευνα της ΑΣΚΤ (ό.π., υποσημείωση 75).

Κουράζει σωματικά τις γυναίκες το εκάστοτε καλλιτεχνικό αντικείμενο; Εδώ οι απαντήσεις είναι ομόφωνες. Οι καλλιτέχνιδες δεν ενοχλούνται από την σωματική καταπόνηση. Το σώμα είναι το «εργαλείο» της δουλειάς τους, το εκφραστικό τους μέσο τουλάχιστον για τις καλλιτέχνιδες των παραστατικών τεχνών, και για τις εικαστικούς που κάνουν performance. Στις υπόλοιπες, τις συγγραφείς και σκηνοθέτριες του δείγματος, το σώμα μπορεί να μην έχει άμεση συμμετοχή αλλά ασφαλώς η καλή του λειτουργία υποστηρίζει την άσκηση της τέχνης τους. Οι καλλιτέχνιδες έχουν αποδεχθεί την έντονη σωματική κούραση, το στρες, και το ενεργειακό «άδειασμα» που νιώθουν όταν το σώμα και η ύπαρξή τους ολόκληρη δίνουν ό,τι καλύτερο διαθέτουν. Όλες έχουν μικρότερους ή σοβαρότερους τραυματισμούς και πόνους από τη σωματική εξάντληση και την υπέρβαση των ορίων του σώματος. Καμία όμως δεν παραπονείται για τίποτα από τα παραπάνω. Το αντίθετο. Ο πόνος του σώματος μοιάζει να γίνεται γλυκός όταν έρχεται το αντίβαρο της εσωτερικής τους έκφρασης και του καλλιτεχνικού αποτελέσματος που επιθυμούν. Αυτό άλλωστε επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι καμία δεν θέλει να σταματήσει να ασχολείται με την τέχνη όσο κι αν μεγαλώσει. Η σχέση με την τέχνη είναι καθοριστική για τη ζωή τους και για τον προσδιορισμό της ταυτότητάς⁹¹ τους. Ακόμη κι αν σε μεγαλύτερη ηλικία δεν θα μπορούν να κάνουν το καλλιτεχνικό έργο με το οποίο κατεξοχήν ασχολούνται, θα κάνουν κάτι παρόμοιο ή συναφές, αλλά δεν θα εγκαταλείψουν. Το σημείο που οι απόψεις τους συγκλίνουν ότι είναι κουραστικό, είναι η ενασχόληση με τα γύρω-γύρω, είτε είναι το τρέξιμο του βιοπορισμού ή η ενασχόληση με κομμάτια της δουλειάς τους που δεν αποτελούν ακριβώς αντικείμενό τους, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, με τις τραγουδίστριες του έντεχνου που ελλείπει ατζέντη χρειάζεται να ασχοληθούν οι ίδιες με πολλά παράπλευρα θέματα.

«Αν λάβεις υπόψη σου ότι είσαι στο σκοτεινό θάλαμο, εντάξει μπορεί να έχει κάποια ορθοστασία και να πονάει η μέση μου. Αλλά ακόμα κι αυτός ο πόνος στη μέση είναι γλυκός. Κάθεσαι και λες αχ!, δεν λες ααχχχ!», Αλεξάνδρα-φωτογράφος, 41 ετών, 2-10-2011

«Είναι πάρα πολύ κουραστική δουλειά αλλά η ικανοποίηση που σου δίνει η δουλειά αυτή δεν υπάρχει στον κόσμο! Το περίφημο αμερικάνικο ρητό "there's no business like show business", είναι απολύτως αληθινό", Μελπομένη-κινηματογραφίστρια, 49 ετών, 21-7-2011

«Όχι, με ανανεώνει. Με κουράζει σωματικά αλλά αυτό δεν με πειράζει, δηλαδή είμαι ζωντανή», Κλειώ-ηθοποιός, 49 ετών, 17-7-2011

⁹¹ Στην έρευνα της ΑΣΚΤ αναφέρεται: «η αυτοαντίληψή τους συγκροτείται κατεξοχήν με βάση την καλλιτεχνική τους ιδιότητα που καταλαμβάνει εντελώς διακεκριμένη θέση στην ταυτότητά τους στην οποία προσδίδει ενότητα και πληρότητα» (ό.π., υποσημείωση 75).

iii. Συνδικαλισμός⁹²

Αυτή η ενότητα επιβεβαιώνει, παρά την αντίφαση που εμπεριέχει, ότι το συλλογικό πνεύμα συνεργασίας, έτσι όπως προαναφέρθηκε ότι το αντιλαμβάνονται οι καλλιτέχνιδες, αντί να τις ωθεί προς το συνδικαλισμό τις απομακρύνει από αυτόν, όπως θα φανεί παρακάτω. Αυτός όμως είναι ένας μόνο από τους λόγους. Μολονότι τα σωματεία που εκπροσωπούν τις καλλιτέχνιδες είναι διαφορετικά, όπως άλλωστε και οι διεκδικήσεις τους και τα αποτελέσματα αυτών, ωστόσο όλες είναι αρνητικές στον συνδικαλισμό. Δεν αντιτίθενται στον συνδικαλισμό ως έννοια, αλλά στον τρόπο που αυτός πραγματώνεται στην Ελλάδα δημιουργώντας μεγάλη απόσταση μεταξύ θεωρίας και πράξης. Η θεωρητική αντίληψη που έχουν για τον συνδικαλισμό είναι αυτή που τις οδηγεί να εγγράφονται στα σωματεία προσδοκώντας προάσπιση των εργασιακών τους συμφερόντων, ενίσχυση του κλάδου τους και κατοχύρωση του επαγγέλματός τους. Η πράξη, όμως, οδηγεί πολλές από αυτές να μιλούν για τον συνδικαλισμό του κλάδου τους χρησιμοποιώντας επίθετα όπως «ανύπαρκτος», «επίφοβος», «παρακμιακός», «συντεχνιακός», «άθλιος», «διεφθαρμένος», «παρεϊστικός», «δημοσιούπαλληλικός», «εξουσιαστικός», «αντιδημιουργικός», «διαβρωμένος». Ή με περισσότερα λόγια

«Το πρόβλημα του συνδικαλισμού ειδικά στην τέχνη είναι ότι όλοι οι συνδικαλιστές είναι συνήθως άνθρωποι οι οποίοι δεν εργάζονται. Ή έχουν εργαστεί πολύ λίγο στη ζωή τους...», Λητώ-ηθοποιός, 39 ετών, 5-12-2011

«Πολλές φορές οι συνδικαλιστές είναι πιο πουλημένοι άνθρωποι απ' αυτούς που δεν ανήκουν στο συνδικαλισμό...», Νίκη-ηθοποιός, 35 ετών, 26-7-2011

«Ειδικά στον χώρο των καλλιτεχνών ο συνδικαλισμός με πάει σε στρατευμένα πράγματα...», Φωτεινή-εικαστικός, 53 ετών, 14-10-2011

«Τα 'παίρνουνε', τρώνε και δεν κάνουν τίποτα...», Μελομένη-κινηματογραφίστρια, 49 ετών, 21-7-2011

Υπάρχουν όμως και καλλιτέχνιδες, αυτές που βρίσκονται σε μεγαλύτερη ηλικία, που στη συνείδησή τους έχει καταγραφεί μιας άλλης μορφής συνδικαλιστική έκφραση, εκφρασμένη κυρίως στα μεταδικτατορικά χρόνια. Θυμούνται ότι τα σωματεία τους ήταν ισχυρότερα, τους συνδικαλιστές να είναι προοδευτικοί, σε αντίθεση με τώρα που χαρακτηρίζονται συντηρητικοί, και ο ένας να υποστηρίζει τον άλλον. Στο σύνολό τους οι καλλιτέχνιδες θεωρούν τον συνδικαλισμό και την τέχνη να διαμορφώνουν ένα σχήμα οξύμωρο. Πιστεύουν ότι ο στόχος χάνεται και αντί να

⁹² Περισσότερα για τη συμμετοχή των καλλιτεχνίδων στις εκάστοτε συλλογικότητες αναφέρονται στο Παραδοτέο «Η εκπροσώπηση των γυναικών στις καλλιτεχνικές συλλογικότητες» της ερευνήτριας Λήδας Αικατερίνης Ντόντου που εντάσσεται στο ίδιο Έργο.

προασπίζεται και να κατοχυρώνεται το επάγγελμα επιδιώκοντας τη διαβάθμιση των πτυχίων τους, επί της ουσίας μειώνεται το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα μέσω αυτού που αποκαλούν ως δημοσιούπαλληλική λειτουργία. Οι γυναίκες ξεκαθαρίζουν ότι οι συνδικαλιστικές διεκδικήσεις στην τέχνη δεν μπορεί να είναι ίδιες με οποιουδήποτε άλλου επαγγέλματος, εκτός, βέβαια, από εκείνες που σχετίζονται με ασφαλιστικά και συνταξιοδοτικά ζητήματα, και τον καθορισμό ενός κατώτατου ορίου αμοιβής. Η μη υποστήριξη αυτών των ουσιαστικών ζητημάτων οδηγεί τις χορεύτριες να δηλώσουν ότι χορεύουν ανασφάλιστες σ' ένα καλλιτεχνικό πεδίο που είναι «ξέφραγο αμπέλι», τις εικαστικούς και συγγραφείς να λένε ότι δεν παίρνουν σύνταξη, και ότι γενικώς μέσα σ' αυτό το ασαφές πλαίσιο τους ζητούνται να κάνουν δουλειές δωρεάν με αντάλλαγμα ότι θα ακουστεί το όνομά τους.

«Τώρα ο άλλος, μου πήρε τη δουλειά επειδή την έκανε τζάμπα, όχι γιατί την έκανε καλύτερα. Κι όσοι δουλεύουν τζάμπα, δεν ξέρω, να έχουν κυρώσεις. Είναι λάθος. Πρέπει να προστατευόμαστε αλλά δεν το κάνει το συνδικαλιστικό όργανο...», Μαρία-σεναριογράφος, 35 ετών, 7-11-2011

«Σου λένε: 'Θες να χορέψεις; Δεν έχω να σε πληρώσω, αλλά θα ακουστεί το όνομά σου', ας πούμε. Όλα αυτά είναι μία κατάσταση πολύ άσχημη, πολύ απογοητευτική», Τερψιχόρη-χορεύτρια, 59 ετών, 8-8-2011

Πώς, όμως, προσδιορίζεται από τις καλλιτέχνιδες η έννοια της δημοσιούπαλληλικής τακτικής που μειώνει το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα;

«Χάνεται η καλλιτεχνική ταυτότητα μέσα στον συνδικαλισμό. Να στηρίζουμε στις εργασιακές σχέσεις αλλά δεν γίνεται να κάνουμε σκόντο στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα... Μπαίνει σε μία δημοσιούπαλληλική λογική ο άνθρωπος, που θεωρεί ότι από τη στιγμή που έγινε επαγγελματίας σταματάει η μουσική του εξέλιξη. Και έχει μόνο απαιτήσεις...», Ευτέρπη-κλασική τραγουδίστρια, 39 ετών, 31-7-2011

«Θυμάμαι στο θέατρο που κάθε $\frac{3}{4}$ θέλανε να κάνουμε διάλειμμα, διότι έτσι έλεγε η συνδικαλιστική ντιρεκτίβα και άμα κάνει πρόβα ένας ηθοποιός, τον κόψεις εκείνη τη στιγμή... Άμα αποχαλινώνεται ο συνδικαλισμός και αρχίζει να διεκδικεί πράγματα, τα οποία είναι τελικά εις βάρος της απόδοσης του έργου... όταν γίνεται για να κερδίσω περισσότερα και να προσπαθήσω λιγότερο, φτάνει να γίνεται αντιδημιουργικό», Αντιγόνη-Θεατρική συγγραφέας, 70 ετών, 5-10-2011

«Εδώ πια έχουμε ξεφύγει, χρόνια τώρα, τα συνδικαλιστικά σωματεία. Δεν προστατεύονται τα εργασιακά δικαιώματα, πάμε κόντρα στην υφή της τέχνης μας. Δεν μπορείς αν είσαι ηθοποιός να βάζεις ένα πλαφόν 4 ωρών πρόβα... Θα πας να σκηνοθετήσεις και θα πεις πάρα πολύ ωραία, το σωματείο λέει ότι θα δουλεύουμε μόνο 8 ώρες. Όσες φορές συνεργαστήκαμε με την ΕΡΤ, με συνεργεία υπαλλήλους της ΕΡΤ, γινόταν το γύρισμα, τελείωνε το δωρο, στη μέση του πλάνου κατέβαζαν τα ρολά και φεύγανε. Κλείνανε το διακόπτη, παίρνανε τις κάμερες και φεύγανε. Τι είναι αυτό;», Μελπομένη-κινηματογραφίστρια, 49 ετών, 21-7-2011

Απ' ό,τι φαίνεται υπάρχουν συγκρουόμενα συμφέροντα μεταξύ του αμιγώς καλλιτεχνικού κλάδου και των συνεργαζόμενων τεχνικών ειδικοτήτων. Οι καλλιτέχνιδες δεν αντιμετωπίζουν το έργο τους με τον ίδιο τρόπο που αντιλαμβάνονται τη δουλειά τους οι μισθωτοί υπάλληλοι, τους οποίους ενδεχομένως ο συνδικαλισμός τους καλύπτει. Αλλά ακόμη και στον κατεξοχήν καλλιτεχνικό κόσμο το γεγονός ότι στις ίδιες συλλογικότητες ανήκουν καλλιτέχνες με διαφορετικό επαγγελματικό προσανατολισμό, για παράδειγμα μέχρι πρότινος το μοναδικό συνδικαλιστικό όργανο που μπορούσαν να ενταχθούν οι χορεύτριες, δασκάλες και performer, ήταν αυτό των ιδιοκτητών σχολών χορού, διαμορφώνει συγκρουόμενες διεκδικήσεις. Γι' αυτό εξάλλου αναφέρουν ότι κυριαρχούν τα συντεχνιακά συμφέροντα, οι συμμετέχοντες «φαγώνονται» μεταξύ τους, και δεν υπάρχει ομογνωμία. Η έννοια της συλλογικότητας που προβάλλουν τα σωματεία για τις καλλιτέχνιδες είναι μόνο κατ' όνομα. Ενώ δηλαδή προσβλέπουν σε συλλογική δράση απογοητεύονται και απομακρύνονται από το γεγονός ότι βρίσκονται μπροστά σε πολλά συγκρουόμενα «εγώ» που δεν φέρνουν αποτέλεσμα.

Οι καλλιτέχνιδες, ομόφωνα για άλλη μια φορά, λένε ότι δεν ψηφίζουν στα συλλογικά τους όργανα με βάση το φύλο αλλά με βάση την αξία. Αναγνωρίζουν στις γυναίκες που ασχολούνται με τον συνδικαλισμό, και που συχνά είναι και πρόεδροι, ότι είναι δυναμικές και «όχι ησυχούλες στο σπίτι τους». Μάλιστα μία από τις συγγραφείς λέει ότι στο δικό τους συνδικαλιστικό όργανο οι μεγαλύτερες σε ηλικία γυναίκες συγγραφείς είναι πολύ περισσότερο διεκδικητικές από τους άνδρες συναδέλφους γιατί οι ίδιες είναι αντικειμενικά «ξεκρέμαστες» και «ακάλυπτες» οικονομικά και συνταξιοδοτικά. Μόνο μία αναφέρει ότι θα ενίσχυε με την ψήφο της περισσότερο τις γυναίκες μόνο αν το γυναικείο φύλο υποεκπροσωπούσαν στο ψηφοδέλτιο, ενώ μία άλλη ότι ψηφίζει γυναίκες και άνδρες, όχι όμως τους άνδρες που είναι σεξιστές αλλά εκείνους που έχουν τις ίδιες απόψεις με την ίδια και είναι ευγενικοί με τις γυναίκες. Μια τρίτη, αναφέρει ότι ο συνδικαλισμός όπως υλοποιείται εντάσσεται στο πλαίσιο της ανταγωνιστικότητας των ανδρών, ενώ οι γυναίκες μπορούν να έχουν ρόλο υποβοηθητικό γιατί στερούνται μιας απαραίτητης «ανδρικής» δεξιότητας, όπως είναι αυτή της διπλωματίας.

Η ουσία πάντως είναι ότι από τις τριάντα καλλιτέχνιδες μόνο δύο συμμετείχαν κάποτε και για μικρό διάστημα στο διοικητικό συμβούλιο του σωματείου τους, ενώ οι υπόλοιπες δεν συμμετέχουν ενεργά, ή μπορεί να έχουν διαγραφεί, και στις περιπτώσεις που τους έχει ζητηθεί να συμμετέχουν ως υποψήφιας στο διοικητικό συμβούλιο το έχουν αρνηθεί.

4. Το Φύλο ως Συμπέρασμα

Στις προηγούμενες ενότητες η έμφυλη διάσταση «ανασύρεται» από τη ροή του λόγου των γυναικών καθώς, μεταξύ άλλων, μιλούν για την οικογένειά τους, τις σπουδές, τους όρους συμμετοχής στο καλλιτεχνικό πεδίο και την εξέλιξή τους σ' αυτό. Στην ενότητα αυτή το ζήτημα του φύλου τίθεται με ευθείες ερωτήσεις προς τις καλλιτέχνιδες. Ως εκ τούτου, από τις απαντήσεις της ενότητας αυτής φαίνεται πιο ξεκάθαρα αν ο παράγοντας του φύλου απασχολεί τις καλλιτέχνιδες και αν τον συμπεριλαμβάνουν στην ερμηνεία που δίνουν για όσα συμβαίνουν στην καλλιτεχνική τους ζωή και στη σύνδεσή της με την προσωπική. Τα κύρια σημεία που αναδεικνύονται σ' αυτήν την ενότητα κάνουν ακόμη πιο προφανείς αντιφάσεις που σε προγενέστερες ενότητες παρουσιάστηκαν. Στο πρώτο, πιο επιφανειακό επίπεδο του λόγου των καλλιτεχνίδων το φύλο δεν αποτελεί παράγοντα που τις διαφοροποιεί από τους άνδρες συναδέλφους τους. Μολαταύτα, όταν γίνονται κάποιες αναφορές σε διαφοροποιήσεις που αφορούν στο φύλο τότε αυτό φυσικοποιείται, γίνεται αντιληπτό ως βιολογική συνιστώσα που νομιμοποιεί τους έμφυλους ρόλους. Αυτό που θα μπορούσε να ειπωθεί ως γενική παρατήρηση είναι ότι ο τρόπος που οι καλλιτέχνιδες συνειδητοποιούν το φύλο κυμαίνεται από την εννοιολόγησή του ως ρόλου⁹³ - π.χ. ανδρικά/γυναικεία επαγγέλματα (εδώ βέβαια εμπίπτουν και οι περισσότερες) έως την έννοια του φύλου ως κοινωνική σχέση, με ελάχιστες περιπτώσεις να το θίγουν ως κοινωνική κατασκευή.

Στις ερωτήσεις που διερευνούν αν και κατά πόσο εντοπίζουν διαφορές μεταξύ των δύο φύλων στο καλλιτεχνικό πεδίο και αν αντιμετωπίζονται διαφορετικά από το περιβάλλον - καλλιτεχνικό και ευρύτερο - απαντούν πως κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει, με ελάχιστες εξαιρέσεις. Παρόλα αυτά, καθώς η συζήτηση συνεχίζεται αναδεικνύεται μια τελείως διαφορετική όψη που σχετίζεται και με έμφυλες διακρίσεις και εξουσιαστικές συμπεριφορές. Οι εικαστικοί, οι ηθοποιοί και οι χορεύτριες θεωρούν το πεδίο τους γυναικοκρατούμενο, η φωτογράφος και η σεναριογράφος ανδροκρατούμενο, ενώ οι συγγραφείς, οι τραγουδίστριες, και η κινηματογραφίστρια εντοπίζουν αριθμητική ισορροπία των φύλων τα τελευταία χρόνια. Οι απαντήσεις τους δεν βασίζονται σε γνώση επίσημων στοιχείων για τα ποσοστά συμμετοχής ανά καλλιτεχνικό κλάδο αλλά στον τρόπο που οι ίδιες αντιλαμβάνονται τη συμμετοχή των φύλων στο πεδίο τους. Όμως, η αριθμητική υπεροχή των γυναικών δεν έχει ως επακόλουθο την εμφάνισή τους σε καίριες θέσεις αφού ανεξάρτητα από το ποιος υπερέχει ποσοτικά, αναγνωρίζουν όλες ότι τις υψηλές θέσεις της ιεραρχίας και γενικότερα το πεδίο της εξουσίας το καταλαμβάνουν οι άνδρες. Άνδρες που είτε συνδέονται άμεσα με το καλλιτεχνικό αντικείμενο (σκηνοθέτες, εκδότες,

⁹³ Για τις εννοιολογήσεις του φύλου ως ρόλου, κοινωνικής σχέσης και κατασκευής βλ., Παπαταξιάρχης (1997:201-223).

χορογράφοι, γκαλερίστες, επιχειρηματίες του χώρου, είτε με οργανωτικά-διοικητικά καθήκοντα (οργάνωση συναυλιών) είτε με τεχνικά επαγγέλματα (τυπογράφοι, μακετίστες, μακινίστες, ηλεκτρολόγοι...). Αντιθέτως, η αριθμητική υπεροχή των καλλιτεχνιδων, όπου παρατηρείται, λειτουργεί σε βάρος των γυναικών. Οι άνδρες είναι δυσεύρετοι και γι' αυτό προτιμώνται και έτσι κι αλλιώς αμείβονται καλύτερα. Για παράδειγμα, η πιο γνωστή ηθοποιός ή τραγουδίστρια, με προβολή στην τηλεόραση, στο θέατρο και στα έντυπα, θα αμειφθεί λιγότερο από τον αντίστοιχα διάσημο άνδρα. Οι γυναίκες προτιμώνται και προωθούνται λιγότερο στις γκαλερί και αντίστοιχα πουλάνε λιγότερο.

Οι εξηγήσεις που δίνουν οι καλλιτέχνιδες για την έντονη ανδρική παρουσία στις υψηλές ιεραρχικές θέσεις και τη δική τους απουσία κινούνται ως επί το πλείστον στη σφαίρα του φυσικού και στη στερεοτυπική αντίληψη των φύλων, όπως αντίστοιχα είχαν ερμηνεύσει και θέματα που άπτονταν της δικής τους θέσης στον καλλιτεχνικό χώρο. «Οι άνδρες λόγω «χαρακτήρα» είναι περισσότερο αντικειμενικοί και έχουν μεγαλύτερη ικανότητα να κατανοούν και να ανταποκρίνονται στις οδηγίες, για παράδειγμα, του σκηνοθέτη ή του χορογράφου. Οι γυναίκες βιολογικά και ως χαρακτήρες είμαστε πιο πολύπλοκες». «Οι γυναίκες είναι περισσότερο ασταθείς γιατί η συμπεριφορά τους είναι ορμονοεξαρτώμενη». «Στο θέατρο φαίνονται περισσότερο οι άνδρες γιατί οι σπουδαίοι ρόλοι είναι ανδρικοί». «Οι άνδρες είναι πιο δυνατοί στη σκηνή. Για παράδειγμα, το θέατρο στην Επίδαυρο είναι φιλικό στο ανδρικό ηχόχρωμα», χωρίς βέβαια να συνεκτιμάται το γεγονός ότι για την ακουστική του θεάτρου βασικός γνώμονας θα ήταν η ανδρική φωνή αφού οι γυναίκες δεν έπαιρναν μέρος στις παραστάσεις του αρχαίου δράματος. «Οι άνδρες καλλιτέχνες υπερτερούν ως προς τη σωματική δύναμη και γι' αυτό δουλεύουν περισσότερο». Οι κινηματογραφίστριες είναι πολλές στον χώρο γιατί «είναι μία δουλειά που απαιτεί μεγάλη οργανωτικότητα, μνήμη, νοικοκυροσύνη, προσοχή, αυτά είναι ιδιότητες που συνήθως τα αγοράκια δεν τις έχουν και πιο πολύ τις έχουν τα κοριτσάκια». «Οι άνδρες από τη φύση τους έχουν καλύτερες διοικητικές ικανότητες και είναι περισσότερο φιλόδοξοι». «Στη φύση υπάρχουν άνισοι ρόλοι, εξίσου και στην ζωή». Όλα αυτά όμως δεν θεωρούν ότι από τη δική τους πλευρά χρειάζονται ιδιαίτερη παρατήρηση και κριτική ερμηνεία αφού με αντίστοιχη φυσικότητα όλα αυτά συμβαίνουν και εκτός καλλιτεχνικού χώρου.

Ένα σημείο αντίφασης, με το δεδομένο των απαντήσεων ότι δεν εντοπίζονται διαφορές και διακρίσεις, σχετίζεται με το θέμα των σεξουαλικών παρενοχλήσεων. Εκτός των περιστατικών που αναφέρθηκαν προγενέστερα, οι υπόλοιπες καλλιτέχνιδες δεν προσφέρουν αντίστοιχα στοιχεία. Στην ερώτηση, όμως, αν εντοπίζουν διαφορές στην αναζήτηση δουλειάς σε σχέση με τους συναδέλφους τους όλες λένε ότι για να επιτύχεις «πρέπει να περάσεις από το κρεβάτι» του

σκηνοθέτη, του παραγωγού ή του διευθυντή της δισκογραφικής, του εκδότη... Μέμφονται, μάλιστα, πολλές από αυτές τις καλλιτέχνιδες που οικειοποιούμενες την ανδρική, σεξιστική συμπεριφορά τη χρησιμοποιούν αμείλικτα για να ανέλθουν καλλιτεχνικά. Όσες δε έχουν δεχθεί εργασιακή ή σεξουαλική παρενόχληση, με ασαφή μεταξύ τους όρια όπως προαναφέρθηκε, και δεν έχουν υποκύψει αγνίζονται σκληρά για να υπάρξουν στον καλλιτεχνικό χώρο παρά τις συνέπειες του αποκλεισμού που συχνά προκαλεί η άρνησή τους. Κάποιες καλλιτέχνιδες αναφέρονται και στο γυναικείο σεξισμό, στις γυναίκες, δηλαδή, που όντας σε θέσεις ιεραρχικές προτιμούν και αναδεικνύουν άνδρες αντί γυναικών καλλιτεχνών. Το ενδιαφέρον εδώ είναι ότι σύμφωνα με την άποψη των καλλιτεχνίδων οι άνδρες μένουν ατιμώρητοι για τη σεξιστική τους συμπεριφορά ενώ οι γυναίκες τιμωρούνται και σχολιάζονται αρνητικά. Οι ξεκάθαρες εργασιακές παρενοχλήσεις, που πάλι δεν γίνονται αντιληπτές ως τέτοιες, προσλαμβάνουν τη μορφή αποσιώπησης της συμβολής τους, παράλειψης του ονόματός τους, μεταφοράς των έργων τους στις πίσω αίθουσες... Σημαντική είναι επίσης η άποψη που συναρτά την άσκηση εξουσίας των ανδρών με την ποιότητα του έργου των γυναικών δίνοντας ταυτόχρονα μια ερμηνεία κοινωνικής κατασκευής

«Οι ποιοτικές συγγραφείς είναι λιγότερες σε σχέση με τους άνδρες λόγω ανασταλτικών παραγόντων. Οι άνδρες που έχουν εξουσία προωθούν τις νεοεμφανιζόμενες συγγραφείς που δεν απειλούν τη δική του φήμη ή όσες έχουν ερωτική σχέση μαζί του. Αν δει ότι μια απ' αυτές μπορεί να επισκιάσει τη δική του φήμη θα την πετάξει στον αγύριστο. Οπότε είναι φυσικό να έχουμε γυναίκες, αλλά να μην είναι τα πρώτα ονόματα. Γιατί είναι πιο ευάλωτες στην κατανομή της εξουσίας. Ο συγγραφέας που έχει όραμα είναι συνεχώς μαχόμενος, ως γυναίκα δεν σε φτιάχνουν να είσαι εξίσου πολεμιστής όσο φτιάχνουν έναν άντρα, η κοινωνία δεν σε κάνει. Κάποια στιγμή θες να κάνεις παιδιά και ή τα κάνεις ή δεν τα κάνεις, οπότε αυτό σε απασχολεί και σε προβληματίζει, είναι ότι πολλές φορές επιβαρύνεσαι με την αγγαρεία του σπιτιού, όλα αυτά τα πράγματα είναι ανασταλτικοί παράγοντες», Χριστίνα-συγγραφέας, 52 ετών, 8-9-2011

Η μητρότητα για τις καλλιτέχνιδες που έχουν παιδιά και η ευθύνη της οικογένειας και του σπιτιού αποτελεί ξεκάθαρο ανασταλτικό παράγοντα που τις απομακρύνει, για κάποια χρόνια τουλάχιστον, από την τέχνη. Σ' αυτό το πλαίσιο, κάποιες δηλώνουν ότι στους άνδρες καλλιτέχνες η έννοια της καλλιτεχνικής επαγγελματικής ταυτότητας είναι περισσότερο παγιωμένη ακολουθώντας το στερεότυπο ότι ο άνδρας είναι αυτός που οφείλει να εργάζεται και να κερδίζει χρήματα. Για τις ίδιες, μολονότι η τέχνη καταλαμβάνει κυρίαρχη θέση στην αυτοαντίληψή τους και στη διαμόρφωση της ταυτότητάς τους, στην πράξη, και κυρίως στην περίοδο ανατροφής παιδιών, η ταυτότητα αυτή γίνεται περιφερειακή. Οι δε γυναίκες που ανεξάρτητα με το αν έχουν παιδιά επιλέγουν να διατηρήσουν σε κεντρική θέση την καλλιτεχνική τους ταυτότητα, αντιμετωπίζουν

προβλήματα στις σχέσεις τους με τους άνδρες, ανταγωνισμούς και απαγορεύσεις, χωρίζουν και συχνά είναι μόνες χωρίς συντροφική σχέση.

Οι καλλιτέχνιδες δηλώνουν ότι η αναζήτηση θέσεων εργασίας είναι δυσκολότερη για τις ίδιες κυρίως λόγω της αριθμητικής τους υπεροχής που όπως προαναφέρθηκε κάνει τους άνδρες περιζήτητους. Ανακινούν όμως και ένα άλλο σημαντικό ζήτημα που σχετίζεται με την ύπαρξη προκαθορισμένων κριτηρίων και προτύπων ομορφιάς στα οποία οφείλουν να ανταποκριθούν αν θέλουν να έχουν δουλειά. Τα κριτήρια αυτά επηρεάζουν κυρίως τις καλλιτέχνιδες των παραστατικών τεχνών, ηθοποιούς, χορεύτριες, τραγουδίστριες. Μιλούν για τη γυναίκα-μοντέλο, για ένα πρότυπο που προβάλλεται κατά κόρον από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και καθορίζει τους όρους του star-system, γεγονός που το συνδέουν με την ευρύτερη έκπτωση του πολιτισμού και με την τέχνη να γίνεται καταναλωτικό προϊόν⁹⁴. Αν και καμία δεν αποδέχεται για τον εαυτό της αυτού του τύπου τα κριτήρια ως ισχυρότερα των καλλιτεχνικών και της αξίας τους, ωστόσο πιέζονται και προσπαθούν να προσέχουν την εμφάνισή τους και την κατάσταση του σώματός τους.

Η υποτίμηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας των γυναικών γίνεται περισσότερο εμφανείς στις περιπτώσεις των καλλιτεχνικών ζευγαριών. Πέντε γυναίκες υπήρξαν ή είναι ακόμη παντρεμένες με καλλιτέχνη. Σ' αυτές τις περιπτώσεις το ενδιαφέρον είναι ότι η υποτίμηση δεν προέρχεται από τους συντρόφους αλλά από το περιβάλλον το οποίο αντανάκλα κυρίαρχες αναπαραστάσεις για τη θέση των γυναικών στην τέχνη. Στη μία περίπτωση που το ζευγάρι είχε γράψει μαζί ένα θεατρικό έργο, η δημοσιογράφος που έπαιρνε τη συνέντευξη ρώτησε αν το όνομα της γυναίκας μπήκε στους τίτλους επειδή υποστήριξε ηθικά. Στην άλλη, που η γυναίκα είναι φωτογράφος και ο άνδρας γλύπτης οι δικοί της γνωστοί, ο άνδρας της είναι ξένος, καλούν σε μικτές εκθέσεις εκείνον και όχι εκείνη. Στην τρίτη περίπτωση, η εικαστικός Λήδα έχει δημιουργήσει με τον άνδρα της μια καλλιτεχνική ομάδα. Ο περίγυρος και οι κοινωνικές γνωριμίες σύστηναν εκείνον ως καλλιτέχνη και την ίδια ως τη σύζυγό του. Η τελευταία καλλιτέχνης που προσφέρει το παράδειγμά της λέει ότι όσο ζούσε ο άνδρας της εκείνη ήταν υπό τη σκιά του, ή διορθώνοντας τον εαυτό της, υπό την λάμψη του ενώ και η ίδια ήταν επιτυχημένη. Όταν εκείνος πέθανε, την αναζητούσαν κυρίως για της ζητήσουν, αν υπήρχε, ανέκδοτο υλικό του συζύγου της.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω στοιχεία με το υλικό που προέκυψε από τις προηγούμενες ενότητες η παρουσία των γυναικών στο καλλιτεχνικό πεδίο διαμορφώνεται ως εξής. Η θέση και η στάση της οικογένειας απέναντι στην τέχνη είναι καθοριστική και προσδιορίζεται από τις κυρίαρχες αναπαραστάσεις για την τέχνη και το φύλο. Η κυρίαρχη αναπαράσταση για την τέχνη

⁹⁴ Το σημείο αυτό θίγουν και οι συμμετέχουσες στην έρευνα της ΑΣΚΤ, (ό.π., υποσημείωση 75).

είναι ότι αυτή δεν είναι επάγγελμα. Γίνεται ακόμη πιο σαφές ότι το φύλο προσδιορίζει τις αντιδράσεις για την τέχνη όταν οι αναπαραστάσεις φύλου και τέχνης ταυτίζονται. Τότε, η τέχνη θα απομακρύνει τις γυναίκες από τη μητρότητα και την οικογένεια, ή στην ακραία εκδοχή συνιστά εκτροπή από την κανονικότητα και οι γυναίκες κινδυνεύουν να γίνουν πουτάνες ή λεσβίες. Οι καλλιτέχνιδες για να κάνουν συμβιωτική τη σχέση του φύλου τους και της τέχνης υιοθετούν ως στρατηγική επιβίωσης να λειτουργούν στα κρυφά. Το ότι η τέχνη δεν είναι επάγγελμα οδηγεί τις οικογένειες να ζητούν ως αντάλλαγμα κάποιο πανεπιστημιακό πτυχίο. Ωστόσο, η καλλιτεχνική δραστηριότητα των γυναικών είναι επιτρεπτή όσο συμπλέει με τις υπαγορεύσεις της θηλυκότητας. Αυτό που είναι το ουσιαστικό ζητούμενο για την οικογένεια είναι η περιφρούρηση της θηλυκότητας.

Οι καλλιτέχνιδες ως προς την επιλογή σπουδών, πλην των καλλιτεχνικών, κινούνται σε παραδοσιακά πεδία ακολουθώντας το νομιμοποιημένο γυναικείο επάγγελμα της διδασκαλίας. Η διδασκαλία αποτελεί την κυριότερη πηγή εσόδων για τις καλλιτέχνιδες με συχνή συνέπεια να απομακρύνονται από το κυρίως ζητούμενο, την τέχνη. Η διδασκαλία, όμως, δεν επιλέγεται μόνο ως μέσο βιοπορισμού αλλά και για να αποφύγουν να κάνουν υποχωρήσεις. Οι συμβιβασμοί και οι υποχωρήσεις που δεν θέλουν να κάνουν σχετίζονται με το να μπορούν να ασχολούνται με την τέχνη με τον τρόπο που εκείνες εννοούν. Επίσης, για να αποφύγουν εργασιακές-σεξουαλικές παρενοχλήσεις, που φαίνεται να μην είναι σπάνιες στον χώρο τους, αλλά και επειδή αναγνωρίζουν ότι στερούνται δεξιότητες δημοσίων σχέσεων και μη μπορώντας να προβάλλουν τη δουλειά τους ωθούνται στην ασφαλή επιλογή της διδασκαλίας.

Η επιλογή των γυναικών να ασχοληθούν με την τέχνη, με ένα δηλαδή πεδίο που ενέχει έμφυλη παραβατικότητα, αλλά και η εσωτερίκευση της μειονεξίας του φύλου τους έχει ως αποτέλεσμα να νιώθουν ενοχές, να μην έχουν δεξιότητες ανταγωνισμού, να δυσκολεύονται να προβάλλουν τον εαυτό τους και το έργο τους, να αυτό-υποτιμούνται και να αποδίδουν στην τύχη τα επιτεύγματά τους, να νιώθουν ανεπαρκείς και να πιστεύουν ότι όταν τα καταφέρνουν κάποιον έχουν εξαπατήσει. Έχοντας οικειοποιηθεί την άποψη ότι ο «μεγάλος» καλλιτέχνης είναι άνδρας, συχνά ξεπερνούν τα παραπάνω συμπτώματα και νιώθουν νομιμοποιημένες αν η αξία του αναγνωριστεί από κάποιον άνδρα.

Οι καλλιτέχνιδες λειτουργούν καλύτερα ομαδικά, σε πνεύμα συνεργασίας και αλληλεγγύης και όχι με το αυταρχικό μοντέλο εξουσίας που προτείνουν οι άνδρες. Ωστόσο, αυτό το πνεύμα δεν το βρίσκουν στον συνδικαλισμό, στον οποίο γενικά δεν είναι δραστήριες, θεωρώντας ότι καθοδηγείται από συντεχνιακά συμφέροντα και δημοσιόπαλληλική λογική.

Μας χωρίζουν μόλις πέντε χρόνια από το έτος δημοσίευσης της έρευνας της ΑΣΚΤ και στα σημεία που τα ερευνητικά ερωτήματα διασταυρώνονται υπάρχει σύμπτωση απόψεων. Μας χωρίζουν όμως είκοσι δύο χρόνια από τη δημοσίευση του *Πρόσωπα Γυναικών, Προσωπεία της Συνείδησης. Συγκρότηση της γυναικείας ταυτότητας στην ελληνική κοινωνία* της Χρύσης Ιγγλέση (1990), βιβλίο αναφοράς για το φύλο και τις σπουδές φύλου στην Ελλάδα. Το βιβλίο, μονογραφία του διδακτορικού της, του πρώτου που χρησιμοποιεί το φύλο ως αναλυτικό εργαλείο, ερευνά με τη βιογραφική μέθοδο τον τρόπο που κατασκευάζεται η ταυτότητα των γυναικών. Οι γυναίκες που συμμετείχαν στην έρευνά της ήταν τότε μεταξύ 30 και 50 ετών. Παρά τη χρονική απόσταση, η ταυτότητα της σύγχρονης Ελληνίδας δεν φαίνεται να έχει αλλάξει σημαντικά σε κομβικά σημεία της κατασκευής της. Γεγονός που φαίνεται να επιβεβαιώνει ότι οι αναπαραστάσεις για την τέχνη καθορίζονται από το φύλο. Η Ιγγλέση, εκτός των άλλων, επισημαίνει: η κοινωνικοποίηση των κοριτσιών καθιερώνει τη θηλυκότητα ως απαγόρευση (σ. 58), τα κορίτσια στην δική της περίπτωση αναζητούν καταφύγιο και φυγή στα βιβλία (σ. 101) ενώ στην παρούσα έρευνα στην ευρύτερη μορφή της τέχνης. Τα κορίτσια περιβάλλονται από ρητές ή άρρητες απαγορεύσεις σε ετερογενείς τομείς (ντύσιμο, σπουδές...) με επίκεντρο την περιφρούρηση της σεξουαλικότητας (σ.115). Καθοριστικός είναι ο ρόλος των γονιών στις επιλογές των γυναικών (142). Η ενοχή διαβρώνει την αυτοεκτίμηση των γυναικών (127). Ως προς το επάγγελμα αναφέρει ότι στη φειδωλή κοινωνική εκτίμηση που λαμβάνουν οι επαγγελματίες γυναίκες προσθέτουν τη δική τους αυστηρή αξιολόγηση και σμίκρυνση των ικανοτήτων τους (222). Επέλεξα λίγα μόνο σημαντικά σημεία αρκετά, όμως, για να μας προβληματίσουν για το πόσο αργά αλλάζουν οι παραδεδομένες έμφυλες ιδεολογίες που συχνά συγκαλύπτονται από τις πιο προοδευτικές τάσεις που εμφανίζονται.

Το πεδίο διαγράφεται δύσκολο για τις καλλιτέχνιδες και καθορισμένο από έμφυλους παράγοντες. Ωστόσο, οι καλλιτέχνιδες υπάρχουν, αγωνίζονται και δημιουργούν όπως έκαναν πάντα παρά τις δυσκολίες. Ευελπιστούμε η έρευνα αυτή, αν μη τι άλλο, να συμβάλλει καταρχήν στην έμφυλη συνειδητοποίηση των ίδιων των καλλιτέχνιδων. Αν τα πράγματα δεν αλλάζουν μπορούν να αλλάξουν εκείνες κατανοώντας σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό τους τρόπους που η καλλιτεχνική τους υπόσταση υπονομεύεται μέσω του φύλου τους.

Δ. ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ

Η Γενική Γραμματεία Ισότητας εδώ και αρκετό καιρό έχει ξεκινήσει δράσεις που αναδεικνύουν την παρουσία των Ελληνίδων καλλιτέχνιδων. Επιλεκτικά θυμίζω δύο εκθέσεις φωτογραφίας με συμμετοχή καλλιτέχνιδων, την «Γυναίκες εν κινήσει» που παρουσιάστηκε στο

μετρό του Συντάγματος, και την «Γυναίκες του Κόσμου» που εκτέθηκε στη Λιβαδειά. Την εκδήλωση-αφιέρωμα στη χαράκτρια Βάσω Κατράκη, την ανοιχτή συζήτηση στη Νορβηγική πρεσβεία με θέμα «Η γυναίκα στο θέατρο του Ίψεν στον 21^ο αιώνα». Και μια επερχόμενη, ένα κινηματογραφικό διήμερο σε συνεργασία με την Ταινιοθήκη της Ελλάδος και τίτλο «Θηλυκό/Αρσενικό» όπου με σημείο αναφοράς τις ελληνικές ταινίες θα συζητηθούν μετά το τέλος τους οι αναπαραστάσεις του θηλυκού και του αρσενικού.

Αυτές οι κινήσεις είναι αξιόλογες για τη δημοσιοποίηση του έργου των καλλιτεχνίδων αλλά και ως αφορμή συζητήσεων με θέμα το φύλο και τις έμφυλες ταυτότητες και πρέπει να συνεχίσουν. Τι άλλο θα μπορούσε να γίνει ώστε να ωφεληθούν οι Ελληνίδες καλλιτέχνιδες αξιοποιώντας τα θέματα που ανακίνησε η συγκεκριμένη μελέτη; Αρχικά χρειάζεται να επισημανθεί ότι η έρευνα επισημαίνει συνολικότερη κρίση του πολιτισμού, στον οποίο εμπίπτει και η γυναικεία καλλιτεχνική δημιουργία, και για έναν λαό που η καλλιτεχνική του παιδεία και γενικότερα το πολιτισμικό του κεφάλαιο πάσχουν. Βέβαια, τα ζητήματα παιδείας εμπίπτουν στην αρμοδιότητα άλλου φορέα. Ωστόσο, μπορούν να γίνουν κάποιες προτάσεις σχετικές με ζητήματα που οι καλλιτέχνιδες ορίζουν ως μείζονα. Αναφέρομαι στη δυσκολία ανάδειξης του έργου τους ελλείψει δεξιοτήτων δημοσίων σχέσεων, στην υπο-αντιπροσώπευσή τους στο καλλιτεχνικό πεδίο, και στη σύνδεση της γυναικείας καλλιτεχνικής δραστηριότητας με τη σεξουαλικότητα, και τη δυσκολία τους να μετέχουν σε συνδικαλιστικά όργανα με τη μορφή που αυτά έχουν. Αυτούς αναδεικνύουν ως τομείς που οι ίδιες υπολείπονται. Θα συμπεριλάβω τις προτάσεις μου κάτω από τη γενική κατηγορία της δημιουργίας **Παρατηρητηρίου για τη Γυναικεία Καλλιτεχνική Δραστηριότητα**. Οι στόχοι-δράσεις του Παρατηρητηρίου θα είναι οι εξής:

1. Καταγραφή των προβλημάτων που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες στο πεδίο της τέχνης
2. Απογραφή των καλλιτεχνίδων, των στοιχείων τους και του έργου τους ανά κατηγορία καλλιτεχνικού αντικειμένου. Οι καλλιτέχνιδες αφού θα έχουν απογραφεί και συνδεθεί με την ΓΓΙ θα μπορούν μία φορά τον χρόνο, για παράδειγμα, να προτείνουν οι ίδιες δράσεις ανάδειξης του έργου τους. Ενδεχομένως, οι καλλιτέχνιδες που συμμετείχαν στην έρευνα να δεχθούν, με τη δική μου μεσολάβηση και τη σύμφωνη γνώμη τους, να αποτελέσουν την ομάδα-πιλότο αυτής της εφαρμογής, και του σημείου (1), καθώς και της διάχυσης της πληροφορίας σε άλλες καλλιτέχνιδες μέσω του κοινωνικού-καλλιτεχνικού τους δικτύου.
3. Καταγραφή των παραγόντων-διαμεσολαβητών της τέχνης και των στοιχείων τους-θεάτρων, γκαλερί και αιθουσών τέχνης, εκδοτικών οίκων... Τα στοιχεία αυτά είναι

διάσπαρτα και οι καλλιτέχνιδες συχνά δεν ξέρουν πού να απευθυνθούν για προώθηση του έργου τους ή για ανεύρεση εργασίας

4. Δικτύωση της ΓΓΙ με υπαλλήλους που εργάζονται στους χώρους των παραγόντων-διαμεσολαβητών (3) ώστε η πρόσβαση να μην είναι ασαφής και οι καλλιτέχνιδες να έχουν συγκεκριμένα πρόσωπα που μπορούν να απευθυνθούν
5. Καταγραφή των δημοσιογράφων που ασχολούνται με τα πολιτιστικά ζητήματα ώστε να γνωρίζουν οι καλλιτέχνιδες ποια συγκεκριμένα πρόσωπα να ενημερώνουν για το έργο και τις δράσεις τους ώστε να συμμετέχουν στην προβολή του έργου τους στα ΜΜΕ. Με τα σημεία 3, 4, 5 η ΓΓΙ μπορεί να γίνει ένας ισχυρός παράγοντας διαμεσολάβησης για την ανάδειξη του καλλιτεχνικού έργου των γυναικών.
6. Η διαδικασία δημιουργίας Υπηρεσίας Διαμεσολάβησης εντός της ΓΓΙ εξυπηρετεί και την αντίστροφη διαδικασία δημιουργώντας μια σχέση αμφίδρομη μεταξύ των καλλιτεχνίδων που παράγουν και των φορέων που ζητούν. Οι παράγοντες του πεδίου να ενημερώνουν τη ΓΓΙ για τις δράσεις τους, για παράδειγμα ποια έργα γυναικών συγγραφέων εκδόθηκαν φέτος, και να διαθέτουν το πληροφοριακό τους υλικό και τα έντυπά τους. Ή να ενημερώνουν για τη διαθεσιμότητα των χώρων τους για εκθέσεις ή γενικότερα καλλιτεχνικές δράσεις των γυναικών.
7. Η ίδια Υπηρεσία αφού διερευνήσει το πεδίο να δημιουργήσει στην ηλεκτρονική της σελίδα συνδέσεις με τους ιστότοπους που ανακοινώνουν ακροάσεις ώστε να μπορούν οι καλλιτέχνιδες να τις μαθαίνουν.
8. Η ομάδα ή οι υπάλληλοι της ΓΓΙ που θα ασχοληθούν με το θέμα των γυναικών στην τέχνη να μπορούν να προσφέρουν συμβουλές για την προώθηση του καλλιτεχνικού έργου προσφέροντας τις πληροφορίες των σημείων 3, 4, 5, 6, 7.
9. Διοργάνωση σεμιναρίων από την ΓΓΙ για την ενημέρωση και την ενίσχυση της γυναικείας καλλιτεχνικής επιχειρηματικότητας και ανάδειξη προγενέστερων καλών πρακτικών
10. Διοργάνωση σεμιναρίων επιμορφωτικού χαρακτήρα για συνδικαλιστικά θέματα και θέματα καλλιτεχνικού επαγγελματισμού. Ανάδειξη καλών πρακτικών που να συνδέονται με την έμφυλη διάσταση
11. Σύνδεση με την υπάρχουσα δομή της ΓΓΙ για την σεξουαλική κακοποίηση των γυναικών και δημιουργία συμβουλευτικού κέντρου για παροχή συμβουλών για την αναγνώριση και αντιμετώπιση της σεξουαλικής παρενόχλησης των καλλιτεχνίδων στο χώρο της δουλειάς τους. Ενημέρωση των γυναικών για την ύπαρξη του συμβουλευτικού κέντρου στις ηλεκτρονικές τους διευθύνσεις που θα υπάρχουν από το σημείο 1.

12. Με το παραπάνω συνδέεται η παροχή νομικών συμβουλών και για τα πνευματικά δικαιώματα ή την πνευματική ιδιοκτησία, γιατί όπως φάνηκε στις συνεντεύξεις η εκμετάλλευση της προσωπικής ζωής των γυναικών (σεξουαλική παρενόχληση) στον καλλιτεχνικό χώρο μπορεί να συνδέεται και με την πνευματική ιδιοκτησία
13. Δημιουργία ομάδων συνάντησης παλαιότερων και νεότερων καλλιτεχνιδων. Η ανταλλαγή εμπειριών και η συνειδησιακή αφύπνιση που αυτές οι ομάδες επιφέρουν είναι πάντοτε πολύτιμες
14. Τέλος, διαμόρφωση και ανάδειξη θετικών προτύπων γυναικείας καλλιτεχνικής δράσης ώστε ακόμη και στο πλαίσιο της πολυ-απασχόλησης να διαμορφωθούν θετικές εικόνες και παραδείγματα
15. Η ΓΓΙ μπορεί να οργανώσει ημερίδες, συνέδρια, στρογγυλές τράπεζες με αφορμή την συγκεκριμένη έρευνα και να προβάλλει τους στόχους που θα έχει προωθήσει. Η δράση αυτή μπορεί να συνοδεύεται από καλλιτεχνικό happening, όπου πάλι μπορούν να αξιοποιηθούν οι συμμετέχουσες της έρευνας για προτάσεις και για την οργάνωσή του.

Η οργάνωση και λειτουργία μιας υποστηρικτικής δομής με τη δυναμική ενός Παρατηρητηρίου για την Τέχνη που δεν θα καταγράφει απλώς αλλά θα λειτουργεί διαμεσολαβητικά θα βοηθήσει πολύ τις καλλιτέχνιδες και θα δημιουργήσει έναν φορέα που θα τον αισθάνονται δικό τους.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Οδηγός Συνέντευξης

1. Προσωπικά στοιχεία

Πού γεννήθηκες;

Πόσο χρονών είσαι;

Τι δουλειά έκαναν / κάνουν οι γονείς σου;

Σπούδασες; Τι;

Πότε πρωτοασχολήθηκες με ... [προσαρμόζεται ανάλογα]

Γιατί / Πώς ξεκίνησες να κάνεις θέατρο; [προσαρμόζεται ανάλογα]

Ποιοι ήταν οι λόγοι, οι αφορμές;

Πότε ξεκίνησες;

2. Περιβάλλον

Πώς αντέδρασε η οικογένειά σου -όταν αποφάσισες να ασχοληθείς με... [προσαρμόζεται ανάλογα];

Γιατί πιστεύεις ότι αντέδρασαν μ' αυτό τον τρόπο;

Πώς αντέδρασαν οι φίλοι σου όταν αποφάσισες να ασχοληθείς με... [προσαρμόζεται ανάλογα];

Γιατί πιστεύεις ότι αντέδρασαν μ' αυτό τον τρόπο;

Ποια ήταν η γνώμη τους όταν αποφάσισες να ασχοληθείς επαγγελματικά;

[1. οικογένεια]

[2. φίλοι, περιβάλλον]

Πώς ήταν τα πρώτα σου επαγγελματικά βήματα; [αναλυτικά]

Ποια είναι η γνώμη τους τώρα;

[1. οικογένεια]

[2. φίλοι, περιβάλλον]

Τι επίδραση είχε πάνω σου η γνώμη τους στο παρελθόν;

[1. οικογένεια]

[2. φίλοι, περιβάλλον]

Τι επίδραση έχει για σένα η γνώμη τους τώρα;

[1. οικογένεια]

[2. φίλοι, περιβάλλον]

3. Εκπαίδευση -Εργασία

Σε ποιες σχολές φοίτησες; Πότε;

Με ποιο είδος/ποια είδη θεάτρου / χορού... ξεκίνησες; [προσαρμόζεται ανάλογα]

Με ποιο/α ασχολείσαι τώρα;

Γιατί επέλεξες τελικά να ασχοληθείς μ' αυτό/ά;

Έχεις και κάποια άλλη επαγγελματική απασχόληση εκτός από... [προσαρμόζεται ανάλογα];

Ποια; [Λεπτομέρειες -τι δουλειά, τι ωράρια, πόσες φορές την εβδομάδα, μόνιμα ή περιστασιακά κλπ.]

Περιγράψε την επαγγελματική σου πορεία στο καλλιτεχνικό σου πεδίο (δουλειές, συνεργασίες κλπ.)

Πώς βρίσκεις συνήθως δουλειά; [προσαρμόζεται ανάλογα] [π.χ (στο χορό): [audition, μέσω γνωστών, κάνεις δικές σου δουλειές, για τους εικαστικούς project ... σκηνογραφία... Αγιογραφία, κατά παραγγελία πορτρέτα... συγγραφείς: δημοσιογραφία, μετάφραση, διόρθωση... ουσιαστικά πώς βιοπορίζονται μέσα από την τέχνη τους]

Πόσο εύκολο είναι για σένα να βρίσκεις δουλειά ως... [προσαρμόζεται ανάλογα];

Πόσο εύκολο είναι για σένα να βρίσκεις δουλειά ως δάσκαλος/α;

Πού πιστεύεις ότι οφείλεται αυτή η ευκολία/δυσκολία;

Είσαι ικανοποιημένη με τη δουλειά σου τώρα;

4. Σωματικές Πρακτικές

Περιγράψε την καθημερινότητά σου, το πρόγραμμά σου -μαθήματα, πρόβες, άλλη σωματική άσκηση, άλλη εργασία κλπ. (όπου ταιριάζει...)

Περιγράψε την καθημερινότητά σου σε άλλες φάσεις [στο παρελθόν, όταν για παράδειγμα δεν είναι έντονη η δημιουργική σου δραστηριότητα/αυτό το πρόγραμμα κάνεις πάντα; Πάντα έτσι ζούσες;

Συνεχίζεις με κάποιο τρόπο τη σπουδή στο... [προσαρμόζεται στην κάθε τέχνη]; Πώς;

Σε κουράζει σωματικά [προσαρμόζεται στην κάθε τέχνη];

Τι σκέφτεσαι γι' αυτό;

5. Φύλο

Στο χώρο σου είναι περισσότερες οι γυναίκες ή οι άνδρες;

Γενικά πώς είναι για σένα το ότι βρίσκεσαι σ' ένα καλλιτεχνικό πεδίο δεδομένου ότι οι γυναίκες / οι άνδρες είναι πολύ περισσότερες / λιγότερες στο χώρο; Πού υπερέχουν στην ιεραρχία; (Π.χ. οι γυναίκες ηθοποιοί, οι άνδρες σκηνοθέτες, οι γυναίκες χορεύτριες, οι άνδρες χορογράφοι...)

Πιστεύεις ότι υπάρχουν διαφορές ανάμεσα στους άνδρες και τις γυναίκες στο καλλιτεχνικό σου πεδίο;

Ποιες;

Πιστεύεις ότι υπάρχουν διαφορές στον τρόπο αντιμετώπισης από το περιβάλλον; / αναλυτικά

Στην αναζήτηση δουλειάς; Γιατί;

Υπάρχουν διαφορές στον τρόπο που σκέφτεσαι για όλα αυτά τώρα σε σχέση με παλιότερα; Όταν ξεκίνησες [προσαρμόζεται στην κάθε τέχνη] - πριν ξεκινήσεις - όταν σπούδαζες κλπ.

Ποιες;

6. Συνδικαλισμός

Συμμετέχεις σε κάποιο σωματείο του κλάδου σου;

Από πότε; Σε ποιο; Συμμετέχεις ενεργά;

Τι άποψη έχεις για το συνδικαλισμό στον χώρο των καλλιτεχνών/τον δικό σου χώρο;

Συμμετέχουν γυναίκες εκπρόσωποι;

Συμμετέχεις σε εκλογές για το διοικητικό συμβούλιο; Συμμετέχουν γυναίκες;

Ψηφίζεις γυναίκες ή άνδρες;

7. Σωματική Εικόνα

Η εικόνα του σώματος σου είναι κάτι που σε απασχολεί στην καθημερινότητά σου;

Πόσο σημαντική είναι η εικόνα του σώματός σου για τη δουλειά σου; Γιατί;

Πιστεύεις ότι η εικόνα του σώματός σου επηρεάζει τον τρόπο που χορεύεις; [προσαρμόζεται στην κάθε τέχνη]

Τον τρόπο που σε βλέπουν/ αντιμετωπίζουν οι άλλοι; [προσαρμόζεται στους κόσμους του κάθε επαγγέλματος]. Παίξει ρόλο στο πώς είσαι εσύ, στο πώς διαμορφώνεσαι στον κόσμο σου, στο χώρο σου ανάλογα με το σώμα σου;

[χορευτές- χορογράφοι]

[θεατές, μαθητές κλπ.]

8. Σωματική Δουλειά (bodywork)

Πιστεύεις ότι τα σώματα των [προσαρμόζεται στην κάθε τέχνη] είναι αναγνωρίσιμα; Σε ξέρουν από το σώμα σου; Το σώμα σου κοιτάζουν; Λένε ότι είσαι η τάδε γιατί αυτό αναγνωρίζουν πρώτα, το εργαλείο δηλαδή της δουλειάς σου;

Ποια είναι τα χαρακτηριστικά που διαφοροποιούν τα σώματα;

Θεωρείς ότι υπάρχουν σώματα ή τύποι σώματος που είναι πιο κατάλληλοι για...
[προσαρμόζεται στην κάθε τέχνη];
Ποια είναι αυτά/Ποιοι είναι αυτοί;

Τι πιστεύεις για το δικό σου σώμα; Θεωρείς ότι είναι κατάλληλο για [προσαρμόζεται στην κάθε τέχνη];

9. Το Σώμα ως Αντικείμενο του Βλέμματος

Τι σημαίνει για σένα το να συμμετέχεις σε μια παράσταση;

Τι σημαίνει για σένα το να παίζεις μπροστά σε κοινό; [προσαρμόζεται στην κάθε τέχνη]

Υπήρξαν φορές που ένιωσες πολύ άβολα, αμήχανα ή πολύ άνετα; Με τι είχε να κάνει;

Πώς νιώθεις σε σχέση με το σώμα σου στο πλαίσιο μιας παράστασης; (σωματική εικόνα).
Πώς νιώθεις όταν σε κοιτάζει ο άλλος που είναι ο θεατής/ο παρατηρητής σου;

Ποια είναι η άποψή σου για το γυμνό σε μια παράσταση;

Έχεις βρεθεί γυμνός/ γυμνή πάνω στη σκηνή; [προσαρμόζεται στην κάθε τέχνη]

Αν ναι: Πώς ήταν αυτή η εμπειρία για σένα;

Αν όχι: Τι σκέφτεσαι για ένα τέτοιο ενδεχόμενο;

10. Ηλικία / Εργασία - Τεχνικές και Εκφραστικές Δυνατότητες

Έχουν υπάρξει φορές που έχεις νιώσει ότι δεν μπορείς να ανταπεξέλθεις στις απαιτήσεις μιας παράστασης; [προσαρμόζεται στην κάθε τέχνη]

Με τι είχε να κάνει;

Σου έχει ζητηθεί να κάνεις κάτι που να μη ήθελες; Του αρνήθηκες να το κάνεις;

Τι;

Γιατί το έκανες ή δεν το έκανες;

Υπήρξαν περίοδοι που βρέθηκες χωρίς δουλειά;

Πότε;

Τι σήμαινε αυτό για σένα;

Πού πιστεύεις ότι οφειλόταν;

Υπήρξε κάποια περίοδος που αποφάσισες ή που χρειάστηκε να απέχεις από την τέχνη σου για μεγάλο διάστημα; (τραυματισμός, ασθένεια, άλλες υποχρεώσεις κλπ.) [αναλυτική απάντηση]

Πώς ένιωθες;

Πιστεύεις ότι κάποια στιγμή θα σταματήσεις; [προσαρμόζεται στην κάθε τέχνη]

Αν ναι, πότε πιστεύεις ότι θα συμβεί αυτό;

Πιστεύεις ότι υπάρχει όριο ηλικίας για μία...; [προσαρμόζεται στην κάθε τέχνη]

Ποιο είναι αυτό το όριο;

Γιατί;

[Αν ναι, είναι το ίδιο ή διαφορετικό για άνδρες και γυναίκες;]

Εσύ, πώς νιώθεις μεγαλώνοντας σε σχέση με τη δουλειά σου;

Πιστεύεις ότι έχουν επηρεαστεί ή θα επηρεαστούν οι τεχνικές και παραστατικές σου δυνατότητες με το πέρασμα του χρόνου; Θετικά ή αρνητικά;

Πόσο σημαντικές είναι αυτές οι αλλαγές;

Τι σημαίνουν για σένα;

Ποια είναι τα σχέδιά σου για το μέλλον;

Πώς φαντάζεσαι τον εαυτό σου τα επόμενα χρόνια;

Υπάρχει κάτι άλλο που θα ήθελες να πεις και δεν αναφέρθηκε;

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Ξενόγλωσσες

- Adkins, L. και Skeggs, B., (επιμ.) (2005) *Feminism After Bourdieu*, Blackwell Publishers
- Aguilar, D. και Lacsamana, E. A., (επιμ.) (2004) *Women and Globalization*, Humanity Books
- Barus-Michel, J. (1994) «Ο Ερευνητής Πρώτο Αντικείμενο της Έρευνας», στο Ναυρίδης, Κλ. (1994), *Κλινική Κοινωνική Ψυχολογία*. Αθήνα: Παπαζήσης, σσ. 311-318.
- Basu, A. (2006) «Παγκοσμιοποίηση του τοπικού/τοπικοποίηση του παγκόσμιου: Χαρτογραφώντας διεθνή κινήματα γυναικών, (μτφρ., Μαρκέτου, Π.), σσ. 493-508, στο Αθανασίου, Α. (επιμ.), (2006) *Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτισμική Κριτική*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Bhavnani, K. K. (1997) 'Women's Studies and its Interconnection with 'Race', Ethnicity and Sexuality', στο Robinson, V., and Richardson, D., (επιμ.) (1997) *Introducing Women's Studies. Feminist Theory and Practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, σσ. 27-53.
- Braidotti, R. (1994) *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual difference in Contemporary Feminist Theory*, Cambridge: Columbia University Press
- Berger, J. (1993, [1972] *Ways of Seeing*, Λονδίνο: Penguin Books.
- Bourdieu, P., και Passeron, J. C. (1997) *Reproduction in Education, Society and Culture*, μτφρ. Richard Nice, Λονδίνο: Sage
- Broude, N. (1981) review of Greer, *Obstacle Race*, Munro, *Originals*, και Loeb, *Feminist Collage*, στο *Art Journal*, XLI, 1981, σσ. 180-182.
- Broude, N. και Garrard, M. (επιμ.) (1982) *Feminism and art history: Questioning the litany*, Νέα Υόρκη: Harper & Row.
- Brown, K. (επιμ.) (2008), *Women's Contributions to Visual Culture, 1918-1939*, Ashgate Publishing

- Butler, J., (2009) *Αναταραχή Φύλου: Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, (μτφρ. Γιώργος Καραμπέλας, επιμ. Χριστίνα Σπυροπούλου, εισ. και επιστ. επιμ. Βενετία Καντσά, επίμετρο Αθηνά Αθανασίου), Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Butt, G. (1997) "Avant-Garde and Swish", *Art History*, τομ. 20, αρ. 1, σσ. 164-168.
- Chadwick, W. (1990) "Art History and the Woman Artist", στο *Women, Art, and Society*, Λονδίνο: Thames and Hudson, σσ. 17-42, και Chadwick, W. (1993) «Η θέση της γυναίκας στην Ιστορία της Τέχνης», στο *Κενά στην Ιστορία της Τέχνης, Γυναίκες καλλιτέχνιδες*, Αθήνα: Γκοβόστης, σσ. 73-112.
- Chicago, J. (2006, [1975]) "Womanhouse/Performances", στο *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, Lincoln: iUniverse, Inc., σσ. 112-132.
- Chodorow, N. (1978) *The Reproduction of Mothering*. Berkley: University of California Press.
- Corradi, C. (1986) *Dialogical Interaction and the Foundations of Life Histories*. Paper Presented at the XI World Congress of Sociology. New Delhi, August 1986.
- Clance, R. P. και Suzanne Imes, S. (1978) "The Imposter Phenomenon in High Achieving Women: Dynamics and Therapeutic Intervention", στο *Psychotherapy Theory, Research and Practice* τομ. 15, αρ. 3, Φθινόπωρο 1978, και στο http://www.paulineroseclance.com/pdf/ip_high_achieving_women.pdf
- Comini, A. (1982) "Gender or genius? The woman artists of German expressionism", στο Broude, N. και Garrard, D. M. (επιμ.) (1982) *Feminism and art history: Questioning the litany*. Νέα Υόρκη: Harper & Row, σσ. 271-291.
- Danto, A. (1964) "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, τομ. LXI, αρ. 19, 15 Οκτωβρίου 1964, σσ. 571-584
- Difference: On Representation and Sexuality*, Κατάλογος Έκθεσης, Νέα Υόρκη: New Museum of Contemporary Art

- Dimitrakaki, A. (2003) "(Post)modernism and Feminist Art History. The Reception of the Male Nude in Twentieth-century Greek Painting", στο *Third Text*, τομ. 17, τευχ. 3, 2003, σσ. 241-259
- Dugger, K. (1991) 'Social Location and Gender-Role Attitudes: A Comparison of Black and White Women', στο Lorber, J., and Farrell, S. (επιμ.) *The Social Construction of Gender*. Λονδίνο: Sage, σ. 38-59.
- Duncan, C. (1977) "The Esthetics of Power in Modern Erotic Art", στο *Heresies*, 1, 1977, σσ. 46-50, <http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/09/heresies1.pdf>
- Fatsea, I. (1996-97) "Timeless environments in an age of cultural change: a woman painter's perspective of Greek modernity", στο *Modern Greek Studies Yearbook*, τευχ. 12-13, 1996-97, σσ. 237-266.
- Gaulejac, V., de (1994) «Για μια Κλινική Κοινωνιολογία: Έρευνα για την Ταξική Νεύρωση», στο Ναυρίδης, Κλ. (1994), *Κλινική Κοινωνική Ψυχολογία*. Αθήνα: Παπαζήσης, σσ. 289-308.
- Gotsi Ch.-G. (2005) «Towards the formation of a professional identity: Women artists in Greece in the beginning of the 20th century», *Women's History Review*, τευχ. 14, αρ. 2, 2005, σσ. 285-300.
- Gotsi Ch.-G. (2008) «"Feminist art", "female art", "sexless art" in a modernist context: women's collective exhibitions in Greece, 1925-1937», στο Brown, K. (επιμ.) (2008), *Women's Contributions to Visual Culture, 1918-1939*, Ashgate Publishing, σσ. 37-55.
- Gouma-Peterson, T. και Mathews, P. (1987) "The feminist critique of art history", στο *The Art Bulletin* 69, σσ.326-357
- Greer, G. (1979) *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*, Λονδίνο: Martin Secker and Warburg Ltd

- Gilligan, C. (1994) "Woman's Place in Man's Life Cycle", στο Stone, L., (επιμ.) (1994) *The Education Feminism Reader* Νέα Υόρκη: Routledge, σσ. 26-41
- Hammond, H. (1977) "Class Notes", στο *Heresies*, 3, 1977, σσ.:34-36,
<http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/09/heresies3.pdf>
- Haraway, D. (1985) "A manifesto for cyborgs: Science, technology and socialist feminism in the 1980s", στο *Socialist Review* τευχ. 80, 1985, σσ. 65-107, και στο
http://politicalfoundationsofedutech.pbworks.com/f/5_Haraway_%2BA%2BManifesto%2Bfor%2BCyborgs.pdf
- Harris Sutherland, A. και Nochlin, L. (επιμ.) (1977) *Women Artists, 1550-1950*, Los Angeles County Museum of Art
- Hayes, H. R. (1964) *Dangerous Sex: The Myth of Feminine Evil*, Νέα Υόρκη: G. P. Putnam's Sons
- Hershman Leeson, L. (2011) ! *Women Art Revolution*, στο <http://lib.stanford.edu/women-art-revolution> ([Women Art Revolution : videotape interviews by Lynn Hershman-Leeson for film, 1990-2008 \(M1639\)](http://lib.stanford.edu/women-art-revolution))
- Johnston, C. (1973) "Women's Cinema as Counter-Cinema", στο Johnston, C. (επιμ.) *Notes on Women's Cinema*, Λονδίνο: Society for Education in Film and Television.
- Kaplan, E. A. (1983) *Women and Film. Both sides of the Camera*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Methuen
- Kelly, M. (1982) "No Essential Femininity: A Conversation between Mary Kelly and Paul Smith," στο *Parachute*, (26), Spring, 1982, σσ. 31-35 και
<http://mafineartcontemporarypractice.files.wordpress.com/2010/01/no-essential-femininity.pdf>
- Kosmidou, Z. (2003) *The Power of Visual Logos: Greek Women Artists*, Ουάσιγκτον: ICAN
- Lippard, L. (1976) *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, Νέα Υόρκη: E. P. Dutton

- Lovell, T. (2000) "Thinking Feminism with and against Bourdieu", *Feminist Theory*, Απρίλιος 2000, τομ. 1, αρ. 1, σσ. 11-32
- Mainardi, P. (1982, [1973]) "Quilts: the great American art", στο Broude, N. και Garrard, M. (επιμ.) (1982) *Feminism and art history: Questioning the litany*, Νέα Υόρκη: Harper & Row, σσ. 331-346
- Mc Cann, C. και Kim, S.-K. (επιμ.) (2003) *Feminist Theory Reader: Local and Global Perspectives*, Νέα Υόρκη: Routledge.
- McIntosh, P. (1985) "Feeling Like a Fraud", στο *Work in Progress*, αρ. 18, 1985, Wellesley: Stone Center Working Papers Series
- McIntosh, P. (1989) "Feeling Like a Fraud: Part Two", στο http://www.wcwonline.org/pdf/previews/preview_37sc.pdf
- Miller, J. B. (1976 [1986]) *Toward a New Psychology of Women*, Βοστώνη: Beacon Press.
- Miller, J., B. (1984) 'The Development of Women's Sense of Self', στο: *Work in Progress*, αρ. 12, 1984, Wellesley: Stone Center Working Papers Series.
- Moi, T. (1991) "Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture", στο *New Literary History*, τομ. 22, αρ. 4, Papers from the Commonwealth Center for Literary and Cultural Change (Φθινόπωρο 1991), σσ. 1017-1049, από το http://www.torilmoi.com/wp-content/uploads/2009/09/Appropriating_Bourdieu_Moi1.pdf
- Mulvey, L. (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema", στο *Screen*, τομ. 16, αρ. 3, 1975, σσ. 6-18, και στο <https://wiki.brown.edu/confluence/display/MarkTribe/Visual+Pleasure+and+Narrative+Cinema>
- Mulvey, L. (1989) *Visual and Other Pleasures*, Λονδίνο: Palgrave Macmillan

Nochlin, L. (1988, [1971] "Why have there been no great women artists?", στο Nochlin, L. (1988) *Women, Art and Power and Other Essays*, Νέα Υόρκη: Harper & Row, και στο <http://faculty.winthrop.edu/dufresnel/ARTH%20452/Nochlingreatwomenartists.pdf>

Old Boy's Network, στο http://www.obn.org/people/fs_people.html

Owens, C. (1983) "The discourse of others: Feminists and postmodernism" στο Foster, H. (επιμ.) (1983) *The anti-aesthetic: Essays in post modern culture*, Townsend, WA: Bay Press, και στο <http://bobbybelote.com/!!teaching/Readings/OwensOthers.pdf>

Parker, Rozsika (1984) *The subversive stitch: Embroidery and the making of the feminine*, Λονδίνο: The Women's Press.

Parker, R. και Pollock, G. (1981) *Old mistresses: Women, art and ideology*, Νέα Υόρκη: Pantheon Books

Pollock, G. (1977) "What's wrong with 'Images of Women'?", στο *Screen Education*, 1977, αρ. 24, σσ.25-33, και στο <http://va-grad.ucsd.edu/~drupal/files/GriseldaPollock.pdf>

Pollock, G. (1983) "Women, Art, and Ideology: Questions for Feminist Art Historians" *Women's Studies Quarterly* 15, αρ. 1/2 (Άνοιξη/ Καλοκαίρι, 1987) σσ. 2-9

Pollock, G. (1988) "Modernity and the Spaces of Femininity" στο Pollock, G. (1988) *Vision and difference: Femininity, feminism and the histories of art*, Λονδίνο: Routledge, σσ. 50-90, και στο <https://www.msu.edu/course/ha/446/griseldapollock.pdf>

Pollock, G. (επιμ.) (2006) *Psychoanalysis and the Image: Transdisciplinary Perspectives. New Interventions in Art History*, Οξφόρδη: Blackwell Publishing Ltd.

Rapley, T. (2004), "Interviews", στο Seale, C. et al. (επιμ.) (2004) *Qualitative research practice*, Λονδίνο: Sage

- Rose, B. (1974) "Vaginal Iconology", στο *New York Magazine*, ` 11 Φεβρουαρίου 1974, σ. 59,
http://books.google.gr/books?id=Q-gCAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=el&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Riviere, J. (1929) "Womanliness and Masquerade", *The International Journal of Psychoanalysis*, 9, 1929, σσ. 303-313
- Seiberling, D. (1974) "The Female View of Erotica", στο *New York Magazine*, ` 11 Φεβρουαρίου 1974, σσ. 54-58,
http://books.google.gr/books?id=Q-gCAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=el&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Showalter, E. (1985) "Feminist Criticism in the Wilderness", στο Showalter, E. (επιμ.) (1985) *The New Feminist Criticism*, Νέα Υόρκη: Random Hall & Consor, σσ. 243-270
- Surrey, J. (1985) 'Self-in-Relation: A Theory of Women's Development', στο *Work in Progress*, αρ. 13, 1985. Wellesley: Stone Center Working Papers Series.
- Tamboukou, M. (2009) "Leaving the Self. Nomadic Passages in the Memoir of a Woman Artist", στο *Australian Feminist Studies*, τομ. 24, αρ. 61, Σεπτέμβριος 2009, σσ. 307-324
- The New York Times*, 5 Μαΐου 2011, Art in Review, Joan Semmel του Ken Johnson,
http://www.nytimes.com/2011/05/06/arts/design/joan-semmel.html?_r=1
- Thornton- Dill, B. (1994) 'Race, Class, and Gender: Prospects for an All-Inclusive Sisterhood', στο Stone, L., (επιμ.) (1994) *The Education Feminism Reader*. Νέα Υόρκη: Routledge, σσ. 42-56.
- Tickner, L. (1978) "The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists Since 1970", στο *Art History*, τευχ. 1, αρ. 2, σσ. 236-247 και στο

<http://faculty.winthrop.edu/stockk/Contemporary%20Art/tickner%20female%20sexuality.pdf>

Tickner, L. (1980-81) "The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work by Germaine Greer Review by Lisa Tickner", στο *Woman's Art Journal*, Φθινόπωρο 1980/Χειμώνας 1981, σσ. 64-69

Tickner, L. (1984) "Sexuality and/in Representation: Five British Artists", στο *Difference: On Representation and Sexuality*, Νέα Υόρκη: New Museum of Contemporary Art, σσ. 19-30

Ελληνικές

Αβδελά, Ε. (1988) «Η θέση της δασκάλας. Λόγοι και αντίλογοι σε ένα μεσοπολεμικό επαγγελματικό έντυπο», *Δίνη, φεμινιστικό περιοδικό*, 3, Ιούλιος, 1988, σσ. 46-53.

Αβδελά, Ε. (2003) «Η ιστορία του φύλου στην Ελλάδα: από τη διαταραχή στην ενσωμάτωση;», πρακτικά συνεδρίου *Το φύλο τόπος συνάντησης των επιστημών: ένας πρώτος ελληνικός απολογισμός*, Πανεπιστήμιο Αιγαίου-Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και Ιστορίας ΠΜΣ «Γυναίκες και Φύλα: Ανθρωπολογικές και ιστορικές προσεγγίσεις», Μυτιλήνη, Οκτώβριος 2003 (http://www.aegean.gr/gender-postgraduate/Documents/Praktika_Synedriou/Praktika_Synedriou.htm).

Αβδελά, Ε. και Ψαρρά, Α. (1985) *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα: Γνώση.

Αβδελά, Ε. και Ψαρρά, Α. (επιμ.) (1997) *Σιωπηρές Ιστορίες. Γυναίκες και Φύλο στην ιστορική αφήγηση*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Αβδελά, Ε. και Ψαρρά, Α. (1997) «Ξαναγράφοντας το παρελθόν. Σύγχρονες διαδρομές της ιστορίας των γυναικών», στο Αβδελά, Ε. και Ψαρρά, Α. (επιμ.) (1997) *Σιωπηρές Ιστορίες. Γυναίκες και Φύλο στην ιστορική αφήγηση*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σσ. 17-119.

Αθανασάτου, Ι. «Φύλο και Κινηματογράφος», στο ηλεκτρονικό λεξικό *Φυλοπαιδεία*,

http://www.thefylis.uoa.gr/fylopedia/index.php/%CE%A6%CF%8D%CE%BB%CE%BF_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%82

- Αλεξίου, Θ. (2009) *Κοινωνικές τάξεις, κοινωνικές ανισότητες και συνθήκες ζωής*, Αθήνα: Παπαζήσης
- Βανδώρος, Σ., κ.ά. (2007) *Γυναίκες Απόφοιτοι της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών (1980-2004) Δημογραφικές, κοινωνικοψυχολογικές και εκπαιδευτικές διαστάσεις στο* http://www.asfa.gr/greek/activities/site_skaltsas/word/2.pdf
- Βαρίκα, Ε. (2004, [1987]) *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, Αθήνα: Ίδρυμα Έρευνας και Παιδείας της Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδος.
- Βαρίκα, Ε. (2000) *Με διαφορετικό πρόσωπο: Φύλο, διαφορά και οικουμενικότητα*, Αθήνα: Κατάρτι
- Βιτσιλάκη-Σορωνιάτη, Χ., Μαράτου-Αλιπράντη, Λ., Καπέλλα, Α., (2001) *Εκπαίδευση και Φύλο. Μελέτη βιβλιογραφικής επισκόπησης*, Αθήνα: ΚΕΘΙ.
- Βοσνιάδου, Τ. (1997) «Ζητήματα Μεθοδολογίας στη Διερεύνηση της Ταυτότητας του Φύλου στις Γυναίκες», στο Ναυρίδης, Κλ., Χρηστάκης, Ν. (επιμ.) (1997) *Ταυτότητες: Ψυχοκοινωνική Συγκρότηση*. Αθήνα: Καστανιώτης
- Braidotti, R. (2006) «Ενσώματη ταυτότητα, έμφυλη διαφορά και το νομαδικό υποκείμενο», (μτφρ. Μηλιώρη, Μ.), στο Αθανασίου, Α. (επιμ), (2006) *Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτισμική Κριτική*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σσ. 189-211
- Γαϊτανοπούλου, Α., «Η Ελληνίς εν τη καλλιτεχνία», *Μικρασιατικόν ημερολόγιον 1910*, στο Γεωργιάδου-Κούντουρα, Ευθ. (1993) «Η γυναίκα στη νεοελληνική ζωγραφική του ΙΘ' αιώνα. Εικόνα και δημιουργός», *Κενά στην Ιστορία της Τέχνης, Γυναίκες καλλιτέχνιδες* (1993), Αθήνα: Γκοβόστης
- Γεωργιάδου-Κούντουρα, Ευθ. (1988) «Πρωτοπόρες Ελληνίδες Ζωγράφοι», στο *Εντευκτήριο*, τευχ. 2, 1988, σσ. 71-76.

Γεωργιάδου-Κούντουρα, Ευθ. (1993) «Η γυναίκα στη νεοελληνική ζωγραφική του ΙΘ' αιώνα. Εικόνα και δημιουργός», στο *Κενά στην Ιστορία της Τέχνης, Γυναίκες καλλιτέχνιδες* (1993), Αθήνα: Γκοβόστης

Γκότση Χ.-Γ. (1994), «Η πρώτη 'καλλιτεχνική έκθεση των κυριών' (Αθήνα 1891)», *Δίνη*, 7 (1994), σσ. 236-247

Γκότση, Χ.-Γ. (2002) *Ο λόγος για τη γυναίκα και τη γυναικεία καλλιτεχνική δημιουργία στην Ελλάδα (τέλη 19ου-αρχές 20ου αιώνα)*, δακτυλ. διδ. διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη

Γκότση Χ.-Γ. (2003) «Η σχέση γυναικών-τέχνης στην Ελλάδα στα τέλη του 19^{ου} αιώνα: ζητήματα και προτάσεις για μια φεμινιστική προβληματική στην ελληνική ιστορία της τέχνης», στο *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, Ευγένιος Μαθιόπουλος - Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), Ηράκλειο 2003, σσ. 65-84,

Γρέγου, Κ. (2002) "What's Cooking?", στο *Fusion Cuisine*, Κατάλογος Έκθεσης, Αθήνα: Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ, 2002, σσ. 14-34

Γυναίκα και Τέχνη, Κατάλογος Έκθεσης, Ρωμαϊκή Αγορά, 29-9/10-10-1986, Αθήνα

Γυναίκα και Τέχνη-Γλυπτική, Κατάλογος Έκθεσης, Κτήριο Κωστή Παλαμά, 15/30-10-1987, Αθήνα

Δεληγιάννη-Κουϊμτζή, Β. (2003) «Ο Παράγοντας Φύλο στην Ελληνική Σχολική Πραγματικότητα: συνοψίζοντας τα ερευνητικά αποτελέσματα», στο *Φύλο και Εκπαιδευτική πραγματικότητα στην Ελλάδα: Προωθώντας Παρεμβάσεις για την Ισότητα των Φύλων στο Ελληνικό Εκπαιδευτικό Σύστημα*, Έργο: Ευαισθητοποίηση Εκπαιδευτικών & Παρεμβατικά Προγράμματα για την Προώθηση της Ισότητας των Φύλων, ΕΠΕΑΕΚ ΙΙ, Αθήνα: ΚΕΘΙ, σσ. 271-278.

Δίνη, φεμινιστικό περιοδικό, (1988) «Αφιέρωμα: Φεμινισμός - Πολιτική Α'», 3, Ιούλιος, 1988, σσ. 4-31.

Δίνη, φεμινιστικό περιοδικό, (1989) «Αφιέρωμα: Φεμινισμός - Πολιτική Β'», 4, Ιούνιος, 1989, σσ. 4-35.

Doane, M. A. (2006) «Το φιλμ και η μασκαράτα: Θεωρητικοποιώντας τη γυναίκα-θεατή», (μτφρ. Μηλιώρη, Μ.) στο Αθανασίου, Α. (επιμ.) (2006) *Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτισμική Κριτική*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σσ. 281-310

«Εισαγωγή-Περίληψη», στο *Γυναίκες απόφοιτοι της Σχολής Καλών Τεχνών από το 1980 ως το 2004. Μια διεπιστημονική προσέγγιση*, Πυθαγόρας ΙΙ-Ενίσχυση Ερευνητικών Ομάδων στα Πανεπιστήμια,

http://www.asfa.gr/greek/activities/site_skaltsas/pages/epistimoniki_omada.html

Εφημερίς των Κυριών, Κόμισσα Απραδίτη, «Η Τέχνη και η Γυνή», 26 Μαρτίου 1889, αρ. 107, σ. 3, στο

<http://invenio.lib.auth.gr/record/29817/files/arc-2005-7606.pdf>

Εφημερίς των Κυριών, «Αι Ελληνίδες εν τη καλλιτεχνική εκθέσει του Παρνασσού», 29 Απριλίου 1890, αρ. 163, σσ. 1-3, στο

<http://invenio.lib.auth.gr/record/29883/files/arc-2005-7641.pdf>

Εφημερίς των Κυριών, «Η Αγορά των Κυριών υπέρ των ασθενών του νοσοκομείου η 'Ελπίς'», 24 Μαρτίου 1891, αρ. 205, σ. 5 στο

<http://invenio.lib.auth.gr/record/29809/files/arc-2005-7600.pdf>

Εφημερίς των Κυριών, «Καλλιτεχνική Έκθεσις Κυριών», 24 Μαρτίου 1891, αρ. 205, σ. 2, στο

<http://invenio.lib.auth.gr/record/29809/files/arc-2005-7600.pdf>,

Εφημερίς των Κυριών, «Η υπέρ του δημοτικού νοσοκομείου η 'Ελπίς' Αγορά των Κυριών», 31 Μαρτίου 1891, αρ. 206, σ. 7 στο

<http://invenio.lib.auth.gr/record/29814/files/arc-2005-7604.pdf>

Εφημερίς των Κυριών, «Καλλιτεχνική Έκθεσις Κυριών Α'», 5 Μαΐου 1891, αρ. 211, σσ. 1-2, στο

<http://invenio.lib.auth.gr/record/29864/files/arc-2005-7631.pdf>,

Εφημερίς των Κυριών, «Καλλιτεχνική Έκθεσις Κυριών Β'», 12 Μαΐου 1891, αρ. 212, σσ. 1-3, στο

<http://invenio.lib.auth.gr/record/29872/files/arc-2005-7635.pdf>

Εφημερίς των Κυριών , «Καλλιτεχνική Έκθεσις Κυριών Γ'», 19 Μαΐου 1891, αρ. 213, σσ. 1-3, στο <http://invenio.lib.auth.gr/record/29879/files/arc-2005-7639.pdf>,

Εφημερίς των Κυριών , «Καλλιτεχνική Έκθεσις Κυριών Δ'», 26 Μαΐου 1891, αρ. 214, σσ. 1-3, στο <http://invenio.lib.auth.gr/record/29881/files/arc-2005-7640.pdf>,

Εφημερίς των Κυριών , «Καλλιτεχνική Έκθεσις Κυριών Ε'», 2 Ιουνίου 1891, αρ. 215, σσ. 1-3, στο <http://invenio.lib.auth.gr/record/29887/files/arc-2005-7644.pdf>,

Εφημερίς των Κυριών , «Καλλιτεχνική Έκθεσις Κυριών ΣΤ'», 9 Ιουνίου 1891, αρ. 216, σσ. 1-2, στο <http://invenio.lib.auth.gr/record/29890/files/arc-2005-7646.pdf>

Εφημερίς των Κυριών , «Αι Ελληνίδες Καλλιτέχνιδες», 28 Απριλίου 1891, αρ. 300, σσ. 1-2, στο <http://invenio.lib.auth.gr/record/29852/files/arc-2005-7625.pdf>

Εφημερίς των Κυριών , «Γυναικεία Ένωσις», 12 Ιανουαρίου 1897, αρ. 472, σσ. 2-3, στο <http://invenio.lib.auth.gr/record/30894/files/arc-2005-8068.pdf>

Εφημερίς των Κυριών , Ελένη Γεωργαντή, «Η Τέχνη εις Διωγμόν», 1-15 Μαΐου 1908, αρ. 947, σσ. 208-209, στο <http://invenio.lib.auth.gr/record/31483/files/arc-2005-8483.pdf>

Ζιώγου-Καραστεργίου, Σ. (1983) *Η Μέση Εκπαίδευση των κοριτσιών στην Ελλάδα (1830-1893): Ιστορική εξέλιξη της εκπαιδευτικής θεωρίας και πράξης - Κυριότερες τάσεις και προβλήματα*. Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, 1983.

Ζιώγου-Καραστεργίου, Σ. (1986) «Φρονίμους δεσποινίδας και αρίστας μητέρας': Στόχοι Παρθεναγωγείων και εκπαιδευτική πολιτική στο 19^ο αιώνα», Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου «Ιστορικότητα της παιδικής ηλικίας και της νεότητας», Αθήνα: 1986, σσ. 479-496.

Ζιώγου-Καραστεργίου, Σ. (1993α) «Η εξέλιξη του προβληματισμού για τη γυναικεία εκπαίδευση στην Ελλάδα», στο Δεληγιάννη, Β., και Ζιώγου, Σ. (επιμ.) (1993) *Εκπαίδευση και Φύλο. Ιστορική Διάσταση και Σύγχρονος Προβληματισμός*, Θεσσαλονίκη: Βάνιας, σσ. 71-93.

Ζιώγου-Καραστεργίου, Σ. (1993β) «Προ των Προπυλαίων. Η εξέλιξη της Ανώτατης Εκπαίδευσης των γυναικών στην Ελλάδα», στο Δεληγιάννη, Β., και Ζιώγου, Σ. (επιμ.) *Εκπαίδευση και Φύλο. Ιστορική Διάσταση και Σύγχρονος Προβληματισμός*, Θεσσαλονίκη: Βάνιας, σσ. 333-415.

Ζιώγου, Σ. και Κελεσιδου, Ε. (1997) «Οι νομοθετικές ρυθμίσεις για την εκπαίδευση των κοριτσιών στην Ελλάδα κατά τον 20^ο αιώνα: κενά και αντινομίες», στο Δεληγιάννη, Β., και Ζιώγου, Σ. (επιμ.) *Φύλο και Σχολική Πράξη*. Συλλογή Εισηγήσεων, Θεσσαλονίκη: Βάνιας, σσ. 189-211.

Ηλιοπούλου-Ρογκάν, Ν. (επιμ.) (1989) *Three Generations of Greek Women Artists. Figures Forms and Personal Myths*, κατάλογος έκθεσης, Ουάσιγκτον: The National Museum of Women in the Arts.

Ιγγλέση, Χ. (1990) *Πρόσωπα Γυναικών Προσωπεία της Συνείδησης. Συγκρότηση της Γυναικείας Ταυτότητας στην Ελληνική Κοινωνία*. Αθήνα: Οδυσσέας.

Ιγγλέση, Χ. (1993) «Η θηλυκότητα ως αισθητική κατασκευή», στο *Κενά στην Ιστορία της Τέχνης, Γυναίκες καλλιτέχνιδες*, Αθήνα: Γκοβόστης, σσ. 39-47.

Ιγγλέση, Χ. (2001) «Μέθοδοι και Υποκειμενικότητες», στο Ιγγλέση, Χ. (επιμ.) (2001) *Ο Αναστοχασμός στη Φεμινιστική Έρευνα. Σκιαγράφηση μιας Αμφίθυμης Σχέσης*. Αθήνα: Οδυσσέας, σσ. 15-98.

Ιγγλέση, Χ. και Αβδελά, Ε. (1990) «Φεμινιστικές προσεγγίσεις στην Ιστορία της Τέχνης» στο *Δίνη, φεμινιστικό περιοδικό*, τευχ. 5, Ιούνιος 1990, σσ. 74-77.

Κατάλογος Βιβλιογραφίας Θεμάτων Ισότητας για τον Εμπλουτισμό των Βιβλιοθηκών των ΤΕΕ και των ΙΕΚ της χώρας, Ε.Π. «Εκπαίδευση και Αρχική Επαγγελματική Κατάρτιση», Άξονας 4-

Μέτρο 4.1-Ενέργεια 4.1-Πράξη στ' «Θετικές δράσεις υπέρ των γυναικών στις Σχολές Αρχικής Επαγγελματικής Εκπαίδευσης και Κατάρτισης»,

<http://www.isotita.gr/var/uploads/EPEAEK%204.1.1/Bibliokatalogos.doc>

Καραμπά, Ε. και Σταφυλάκης, Κ. (2007) «Το έργο των γυναικών αποφοίτων της Α.Σ.Κ.Τ. (1980-2004) και η πρόσληψή του από τον εγχώριο επιμελητικό και θεωρητικό λόγο» στο *Γυναίκες απόφοιτοι της Σχολής Καλών Τεχνών από το 1980 ως το 2004. Μια διεπιστημονική προσέγγιση*, Πυθαγόρας ΙΙ-Ενίσχυση Ερευνητικών Ομάδων στα Πανεπιστήμια,

http://www.asfa.gr/greek/activities/site_skaltsas/word/4.pdf

Καφέτση, Α. (1992) «Αντί Εισαγωγής», *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου. Η ελληνική εμπειρία*, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου

Κενά στην Ιστορία της Τέχνης, Γυναίκες καλλιτέχνιδες, Αθήνα: Γκοβόστης

Κοντογιαννοπούλου-Πολυδωρίδη, Γ. (1998) *Κοινωνιολογική ανάλυση της αξιολόγησης και της επίδοσης. Οι Εισαγωγικές εξετάσεις*, τόμ. Β', Αθήνα: Gutenberg

Κορασίδου, Μ. (1993) «Η υλική και ηθική 'αναμόρφωση' των φτωχών γυναικών. Οχυρό κατά της 'βίας' και της 'αγριότητας' των απόκληρων της Αθήνας του 19^{ου} αιώνα», *Δίλη*, φεμινιστικό περιοδικό, 6, σσ. 145-157.

Κυριαζή, Ν. (1999) *Προσεγγίσεις Ελληνικότητας: Γενιές του '80 και του '90*, Αθήνα: Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων

Λαμπράκη-Παγανού, Α. (1995) «Η γυναικεία εκπαίδευση και οι νομοθετικές ρυθμίσεις στην Ελλάδα (1878-1985)», στο Παπαγεωργίου, Ν. (επιμ.) *Εκπαίδευση και Ισότητα Ευκαιριών*, Πρακτικά Συνεδρίου, Απρίλιος, 1994, Αθήνα: Υπουργείο Προεδρίας της Κυβέρνησης, Γενική Γραμματεία Ισότητας, σσ. 84-98.

Lascault, G. (1979) «Η γυναικεία απουσία σε πίνακα του J. L. David», μτφρ. Ψαρρά, Α., στο *Σκούπα*, τευχ. 3, Δεκέμβριος 1979, σσ. 99-101,

<http://www.genderpanteion.gr/gr/other/other2/skoupa%20geniko%20pdf/skoupa%20no3.pdf>

Μακρή-Τσιλιπάκου, Μ. (2010) «Η 'γυναικεία γλώσσα' και η γλώσσα των γυναικών», στο Καντσά, Β., Μουτάφη, Β., Παπαταξιάρχης, Ε. (επιμ.) (2010) *Φύλο και κοινωνικές επιστήμες στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σσ. 119-146

Μαραγκού, Μ. (επιμ.) (2004), μτφρ. Tony Moser, *Πάσχον Σώμα*, Ρέθυμνο: Κέντρο Σύγχρονης Εικαστικής Δημιουργίας Ρεθύμνης - Δημοτική Πινακοθήκη Ρεθύμνης "Λ. Κανακάκης"

Μαραγκουδάκη, Ε. (2003) «Ο Παράγοντας Φύλο στη Δευτεροβάθμια και Τριτοβάθμια Εκπαίδευση: όψεις συνέχειας και μεταβολής», στο *Φύλο και Εκπαιδευτική πραγματικότητα στην Ελλάδα: Προωθώντας Παρεμβάσεις για την Ισότητα των Φύλων στο Ελληνικό Εκπαιδευτικό Σύστημα*, Έργο: Ευαισθητοποίηση Εκπαιδευτικών & Παρεμβατικά Προγράμματα για την Προώθηση της Ισότητας των Φύλων, ΕΠΕΑΕΚ ΙΙ, Αθήνα: ΚΕΘΙ, σσ. 10-74.

Ματθιόπουλος, Ευγ., Χατζηνικολάου, Ν. (επιμ.), (2003) *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης

Μήτση, Ευτ. «Φύλο και Λογοτεχνία», στο ηλεκτρονικό λεξικό *Φυλοπαιδεία*,

http://www.thefylis.uoa.gr/fylopedia/index.php/%CE%A6%CF%8D%CE%BB%CE%BF_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%AF%CE%B1

Μπακαλάκη, Α. και Ελεγγίτου, Ε. (1987) *Η εκπαίδευση «εις τα του οίκου» και τα γυναικεία καθήκοντα (από την ίδρυση του ελληνικού κράτους έως την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του 1929)*, Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο της Ελληνικής Νεολαίας, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς.

Μπαχτσετζής, Σ. (2007) «Η εικαστική παραγωγή γυναικών αποφοίτων της Α.Σ.Κ.Τ. σε σχέση με ζητήματα της προβληματικής 'γυναίκα-τέχνη'», στο *Γυναίκες απόφοιτοι της Σχολής Καλών Τεχνών από το 1980 ως το 2004. Μια διεπιστημονική προσέγγιση*, Πυθαγόρας ΙΙ-Ενίσχυση Ερευνητικών Ομάδων στα Πανεπιστήμια,

http://www.asfa.gr/greek/activities/site_skaltsas/word/3.pdf

Nochlin, L. (1990) «Γυναίκες, Τέχνη και Εξουσία», μτφρ. Φραγκουδάκη, Α. στο *Δίνη, φεμινιστικό περιοδικό*, τευχ. 5, Ιούνιος 1990, σσ. 78-93.

Nochlin, L. (1981) «Γιατί δεν υπάρχουν μεγάλες καλλιτέχνιδες;», άρθρο από τη συλλογή *Art and Sexual Politics*, επιμ. Hess, T. και Baker, E., Νέα Υόρκη: Collier Book, 1973, μτφρ. Μητσού-Παππά, Μ., στο *Σκούπα*, τευχ. 5, Ιούλιος 1981, σσ. 55-67,

<http://www.genderpanteion.gr/gr/other/other2/skoupa%20geniko%20pdf/skoupa%20no5.pdf>

Παπαταξιάρχης, Ε. (1992) «Εισαγωγή. Από τη Σκοπιά του Φύλου. Ανθρωπολογικές Θεωρήσεις της Σύγχρονης Ελλάδας», στο Παπαταξιάρχης, Ε., Παραδέλλης, Θ. (επιμ.) (1992) *Ταυτότητες και Φύλο στη Σύγχρονη Ελλάδα. Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 11-98

Παπαταξιάρχης, Ε. (1997) «Το φύλο στην Ανθρωπολογία (και την Ιστοριογραφία): ορισμένες γνωστικές και μεθοδολογικές προεκτάσεις», *Μνήμων*, 19, σσ. 201-210.

Revault, A, C. de (1994) «Μη Παρεμβατική Ερευνητική Συνέντευξη/Κλινική Συνέντευξη. Από τις προϋποθέσεις στις Επιπτώσεις της Συνέντευξης», στο Ναυρίδης, Κλ. (επιμ.) (1994) *Κλινική Κοινωνική Ψυχολογία*. Αθήνα: Παπαζήσης, σσ. 321-329.

Σαμίου Δ. (2006) *Γυναίκες, Φύλο, και Πολιτική (τέλη 18ου - αρχές 21ου αι.)*. Ιστοριογραφικές και πολιτολογικές βιβλιογραφικές προσεγγίσεις: μια εισαγωγή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και Ιστορίας, Π.Μ.Σ. "Γυναίκες και Φύλο: Ανθρωπολογικές και Ιστορικές Προσεγγίσεις", 2006 στο

<http://www.sa.aegean.gr/msc/activity/msc-woman-gender-gr-activity-research-samiou.pdf>

Σαρακατσιάνου, Β. (2008) «Γυναίκες καλλιτέχνιδες και κριτικός λόγος» στο Ντενίση, Σ. (επιμ.) (2008) *Η Γυναικεία Εικαστική και Λογοτεχνική Παρουσία στα Περιοδικά Λόγου και Τέχνης (1900-1940)*, Αθήνα: Gutenberg, σσ. 140-162.

Σαρακατσιάνου, Β. (2010) «Εικαστική γραφή και έμφυλες ταυτότητες στην Ελλάδα τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα», ανακοίνωση στο Δ΄ Πανερωπαϊκό Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (EENS) *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)* (Πανεπιστήμιο Γρανάδας, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010), στο http://www.eens.org/EENS_congresses/2010/Sarakatsianou_Vasiliki.pdf

Σημίτη, Μ. (2003) «Ιδεολογικές Αντιπαραθέσεις και Πολιτικά Διλήμματα στο Σύγχρονο Φεμινιστικό Κίνημα», στο *Κοινωνία των Πολιτών*, τευχ. 9, Χειμώνας 2003, σσ. 50-53

Σκλαβενίτη, Κ. (1988) «Τα γυναικεία έντυπα 1908-1918», *Διαβάζω*, τευχ. 198, σσ. 13-22.

Σκούπα, τευχ. 3, Δεκέμβριος 1979, «Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles» (μια ταινία της Chantal Akerman), σσ. 106-108
<http://www.genderpanteion.gr/gr/other/other2/skoupa%20geniko%20pdf/skoupa%20no3.pdf>

Σκούπα, τευχ. 3, Δεκέμβριος 1979, «Από μια συνέντευξη της Akerman με την Camera Obscura, το Νοέμβρη του 1976», μτφρ. Έντα Φλωρεντίν, σσ. 109-110,
<http://www.genderpanteion.gr/gr/other/other2/skoupa%20geniko%20pdf/skoupa%20no3.pdf>

Σχολινάκη-Χελιώτη, Χ. (1990) *Γυναίκες Ελληνίδες Ζωγράφοι, 1800-1922*, διδακτορική διατριβή (δακτυλ.), Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών

Τζιρτζιλιάκης, Γ. (1996) "Greek Realities", στο *Greek realities. A new generation of artists in Greece*, Βερολίνο: Stiftung Neue Kultur, 1996

Τζιρτζιλιάκης, Γ. (2005) «Επανασυνδασμοί του Σώματος, Η σωματική συνθήκη των καλλιτεχνικών δράσεων μετά τον 'θάνατο του ανθρώπου'», στο *7 Performances & Μία Συζήτηση*, Αθήνα: Locus Athens, 2005, σσ. 17-51

«Το Γυναικείο γυμνό στην Ευρωπαϊκή Ζωγραφική», δισκευή και μετάφραση της Χρ. Κούρκουλα από το βιβλίο του John Berger *Ways of Seeing*, στο *Ο Αγώνας της Γυναίκας*, τευχ. 16, Οκτ.-Δεκ., 1982,

<http://www.genderpanteion.gr/gr/pdffiles/clp13261.pdf>

- Τσιάρα, Σ. (2007) *Μεταμφιέσεις. Θηλυκότητα, Ανδροπρέπεια και άλλες βεβαιότητες*, Θεσσαλονίκη: Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης
- Τσιγκόγλου, Σ. (2004) «Πάσχον Σώμα», στο Μαραγκού, Μ. (επιμ.) (2004), μτφρ. Tony Moser, *Πάσχον Σώμα*, Ρέθυμνο: Κέντρο Σύγχρονης Εικαστικής Δημιουργίας Ρεθύμνης - Δημοτική Πινακοθήκη Ρεθύμνης "Λ. Κανακάκης"
- Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων (ΥΠΕΠΘ) (1997) *Εκπαίδευση 2000: για μια Παιδεία Ανοικτών Οριζόντων*, Αθήνα, 1997.
- Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων (ΥΠΕΠΘ), Β' Κοινοτικό Πλαίσιο Στήριξης, ΕΠΕΑΕΚ (1998) *Μετά το Γυμνάσιο, τι; Ενιαίο Λύκειο, Τεχνικά Επαγγελματικά Εκπαιδευτήρια, Ανοικτή Πρόσβαση στην Τριτοβάθμια Εκπαίδευση*, Αθήνα, 1998.
- Φουρναράκη, Ε. (1987) *Εκπαίδευση και Αγωγή των Κοριτσιών. Ελληνικοί προβληματισμοί (1830-1910)*. Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο της Ελληνικής Νεολαίας, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς.
- Χαρίτος, Χ. (1989) *Το Παρθεναγωγείο του Βόλου*, τομ. Α', Β', Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς.
- Ψαρρά, Α. (1979α) «Γυναικεία περιοδικά του 19^{ου} αιώνα», *Σκούπα*, τευχ. 2, 1979, σσ. 10-13.
- Ψαρρά, Α. (1979β) «Άμα η όρνια αρχίση να λαλή ως πετεινός, σφάξε την αμέσως. Η διαμάχη Ροΐδη-γραφουσών», *Σκούπα*, τευχ. 3, Δεκέμβριος 1979, σσ. 3-13,
<http://www.genderpanteion.gr/gr/other/other2/skoupa%20geniko%20pdf/skoupa%20no3.pdf>
- Ψαρρά, Α. (1999) «Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης ή η 'συνετή' ουτοπία της Καλλιρρόης Παρρέν» επίμετρο στο Καλλιρρόη Παρρέν *Η Χειραφετημένη*, Αθήνα: Εκάτη, σσ. 409-486
- «Φεμινιστική Θεώρηση και Δράση στην Ελλάδα:1974-1984», Πρόγραμμα Σπουδών Φύλου και Ισότητας, Πάντειο Πανεπιστήμιο, <http://www.genderpanteion.gr/gr/indexvasi84.php>

